



HAL
open science

Production et réception des manuscrits enluminés japonais des XVIIe et XVIIIe siècles : le cas du “ Récit de Bunshô ” (Bunshô sôshi)

Delphine Mulard

► **To cite this version:**

Delphine Mulard. Production et réception des manuscrits enluminés japonais des XVIIe et XVIIIe siècles : le cas du “ Récit de Bunshô ” (Bunshô sôshi). Art et histoire de l’art. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCF012 . tel-01649198

HAL Id: tel-01649198

<https://theses.hal.science/tel-01649198>

Submitted on 27 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre d'Études Japonaises

THÈSE

présentée par

Delphine MULARD

soutenue le 9 juin 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Arts

PRODUCTION ET RÉCEPTION DES MANUSCRITS ENLUMINÉS JAPONAIS DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES : LE CAS DU « RÉCIT DE BUNSHÔ » (*BUNSHÔ SÔSHI*)

Thèse dirigée par :

Mme Estelle LEGGERI-BAUER, Professeur des universités, INALCO, co-directeur

M. Christophe MARQUET, Professeur des universités, INALCO, co-directeur

RAPPORTEURS :

M. Christian HECK, Professeur émérite des universités, Lille III

M. Antoine GOURNAY, Professeur des universités, Paris 4

MEMBRES DU JURY :

Mme Véronique BÉRANGER, Conservateur à la Bibliothèque nationale de France

Mme Claire Akiko BRISSET, Maître de conférences HDR, Paris 7

M. Antoine GOURNAY, Professeur des universités, Paris 4

M. Christian HECK, Professeur émérite des universités, Lille III

Mme Estelle LEGGERI-BAUER, Professeur des universités, INALCO, co-directeur

M. Christophe MARQUET, Professeur des universités, INALCO, co-directeur

Remerciements

Ce travail de recherche n'aurait jamais pu voir le jour sans la confiance de mes deux directeurs, Estelle Leggeri-Bauer et Christophe Marquet. Il n'aurait pu également aboutir sans la bienveillance, la patience et les conseils récurrents d'Ishikawa Tôru, sous le tutorat duquel j'ai étudié pendant dix-huit mois grâce à la bourse du ministère japonais de l'Éducation et des Sciences.

Mes réflexions se sont étoffées grâce aux premières recherches effectuées dans les collections de la Bibliothèque nationale de France en tant que chercheur associée et sous le tutorat de Véronique Béranger. En outre, j'ai pu achever une traduction d'une version inédite du *Bunshô sôshi* en langue occidentale grâce à la patience et à la bonté d'Evelyne Audoly-Lesigne et de Michel Vieillard-Baron.

Je voudrais également remercier les nombreuses personnes dont les conseils ont nourri mes réflexions : Naitô Masato et son groupe d'étudiants de l'université Keiô, Itô Nobuhiro, Tsuji Eiko, Ryûsawa Aya, Melanie Trede et Joshua Mostow. Je suis également reconnaissante envers Yanagisawa Masanori de l'université Chûkyô de Nagoya, Ishii Miki de l'université Meisei, Stephan von der Schulenburg du musée des arts appliqués de Francfort, Michel Maucuer anciennement conservateur au musée Cernuschi et conservateur au musée des arts asiatiques Guimet de m'avoir permis de consulter et d'étudier les œuvres conservées dans leur institution. Les personnels des bibliothèques des universités Keiô, Waseda, de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa ainsi que des bibliothèques des musées Guimet et Cernuschi ont également été d'une particulière bienveillance envers moi.

Dans le travail laborieux de rédaction qui fut le mien, je voudrais remercier les membres de l'atelier de lecture de la maison française de Tôkyô ainsi que mes proches, qui ont été mes relecteurs : mes parents, ma sœur Claire, Catherine Chevalier, Monique Monticolo, M. et Mme Zillhardt, Anne-Claire Freyd, Florence Papri et Hiromi Matsui.

Ma thèse prenant fin, j'adresse une pensée affectueuse à la famille Matsui : Hiromi, Yukie, Satoshi, Hitomi et Hinako qui m'ont accueilli à Tôkyô et grâce à qui mon séjour au Japon a été unique. C'est une expérience qui me restera à jamais chère.

Enfin je ne saurais oublier mon compagnon Julien Monticolo, présent tout au long de ce travail, par son secours moral et technique. À force de m'écouter avec patience, il connaît certainement le *Bunshô sôshi* aussi bien que moi.

Avant-Propos

Cette thèse porte sur le domaine japonais. Il a été donc nécessaire de transcrire et de traduire un nombre important d'œuvres ou de publications du japonais au français. Pour ce faire, nous avons privilégié le système de transcription Hepburn, en utilisant cependant l'accent circonflexe pour les voyelles longues en « o » et en « u » et le redoublement de voyelle pour les autres. En outre, lorsqu'il a été nécessaire de séparer les syllabes pour des raisons de clarté, dans les mots communs comme dans les noms propres, nous avons adopté le point.

Le japonais présente les noms d'individus en faisant précéder le nom de famille au prénom. Nous avons gardé cet usage. Pour les ouvrages japonais, nous nous sommes efforcée de toujours proposer une traduction des titres de ces derniers, en reprenant au maximum les traductions déjà existantes et en le précisant en note de bas de page. Lorsque les traductions sont les nôtres, nous les entourons de guillemets.

Enfin, notre recherche porte sur un corpus d'œuvres illustrant le même récit et donc ayant le même titre. Nous les dénommons donc par leur format, leur lieu de conservation et, si nécessaire, leur numéro d'inventaire. Le lecteur souhaitant avoir d'autres renseignements sur ces œuvres pourra se référer à l'annexe image, où nous précisons notamment les dimensions des œuvres, les ouvrages où ces dernières sont évoquées ainsi que les conditions dans lesquelles nous avons vu et pris connaissance de ces œuvres. En effet, les conditions d'observation des objets de notre corpus influençant nos recherches ainsi que nos choix d'évoquer plus en avant telle ou telle œuvre, il nous a semblé nécessaire d'être transparente à ce sujet.

De nombreuses institutions nous ont permis d'utiliser les photographies que nous avons prises pour notre thèse et nous les en remercions. Par respect pour les autres institutions qui ne nous ont pas donné leur accord ou que nous n'avons pas pu contacter, nous remplacerons les photographies en question par des carrés vides lors de la mise en ligne de notre thèse.

Table des matières

Avant-Propos	4
INTRODUCTION	25
1. Le XVII ^e siècle japonais, une époque inégalement connue.....	26
2. Rouleaux, codex enluminés et les peintures de Nara : définition et historiographie.....	28
2.1. Les origines de l'appellation « rouleaux et codex enluminés de Nara »	28
2.2. Historiographie de la recherche.....	30
2.3. Choix de vocabulaire et des bornes chronologiques de cette thèse	34
3. Les méthodologies employées au cours de cette thèse.....	36
3.1. Les études portant sur l'histoire matérielle du livre	36
3.2. L'histoire de la réception et ses ouvertures	37
3.3. L'usage de la statistique et ses limites.....	43
4. Un corpus vaste étudié selon trois axes	44
4.1. Le <i>Bunshô sôshi</i> : présentation et postérité du récit	44
4.2. Présentation du corpus.....	47
4.3. Structure de la thèse.....	51
PARTIE 1.....	53
COOPÉRATION ET COLLABORATION ARTISTIQUE POUR L'ÉLABORATION DES MANUSCRITS DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i>	53
CHAPITRE 1	58
CRÉATION ET VENTE DES MANUSCRITS ENLUMINÉS À L'ÉPOQUE D'EDO.....	58
I. Les ateliers de peinture et leur hiérarchie	59
1.1. Les ateliers officiels et leur système de production.....	59
1.2. En dehors des ateliers officiels : les peintres de rues et les <i>machi eshi</i>	61
II. La commande, l'élaboration et la vente des manuscrits	63
2.1. Le commanditaire, le maître d'œuvre et le « marché » des manuscrits.....	64
2.2. Les « boutiques de peintres » (<i>eya</i>) et les « libraires » (<i>sôshiya</i>)	66
2.3. Boutiques, ateliers et peintres : quels modes d'organisation ?	72

III. En dehors des ateliers officiels : une multiplicité de parcours et de relations avec les boutiques de peintures.....	76
3.1. Des peintres renommés à l'époque d'Edo en dehors des ateliers officiels.....	76
3.2. Les peintres des boutiques de peintures et leur statut.....	79
3.3. Les calligraphes des œuvres vendues par les boutiques de peintures.....	82
CHAPITRE 2	88
LES MANUSCRITS DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> ATTRIBUÉS À ASAKURA JÛKEN.....	88
I. Typologies des supports enluminés.....	89
1.1. Typologie stylistique des rouleaux	90
1.2. Typologies stylistiques et morphologiques des codex	92
II. Les rouleaux du <i>Bunshô sôshi</i> exécutés par Asakura Jûken : un calligraphe, des peintres, des boutiques de peintures ?.....	96
2.1. Les rouleaux affiliés à la maison Kidono	97
2.2. Les rouleaux portant la signature d'Asakura Jûken : le <i>Bunshô sôshi</i> de la collection Ishikawa et le <i>Taishokkan</i> de la collection Spencer	133
2.3. Les différents rouleaux d'Asakura Jûken : un calligraphe, des peintres et des boutiques	148
III. Les codex calligraphiés par Asakura Jûken.....	154
3.1. Le <i>Taishokkan</i> de l'université Chûkyô : un codex du groupe Asakura II	154
3.2. Les <i>Bunshô sôshi</i> de la collection Spencer et de la Chester Beatty Library (C.CBL1011)	160
CHAPITRE 3.....	166
EXPLIQUER LA COMMUNAUTÉ STYLISTIQUE.....	166
I. Les manuscrits à peintures, existe-t-il des différences stylistiques en fonction de leur format ?	167
1.1. Le <i>Bunshô sôshi</i> de la collection Spencer : une œuvre du calligraphe dit du <i>Taiheiki</i>	168
1.2. Les codex enluminés oblongs.....	172
II. Les limites de toute tentative de typologie et de groupement par atelier	177
2.1. Des œuvres partageant le même style : le calligraphe du groupe du <i>Taiheiki</i> , Asakura Jûken et la typologie d'Akiya Osamu	179

2.2.	Des œuvres partageant le même modèle : le groupe des rouleaux R.Meisei, R.CBL1186 et R.CBL1178 et R.Chûkyô108	180
2.3.	Des ateliers spécifiques pour la fabrication de certains codex ?	184
III.	Au delà de la notion d'atelier : existe-t-il un style commun aux rouleaux et codex enluminés de l'époque d'Edo ?	187
3.1.	Des caractéristiques stylistiques communes entre les rouleaux enluminés et les codex verticaux.....	188
3.2.	Les caractéristiques stylistiques de Kaihō Yûsetsu	190
3.3.	La représentation des visages dans la peinture narrative japonaise aux XVI ^e -XVII ^e siècles	193
	CHAPITRE 4	199
	CIRCULATION ET ADAPTATION DE L'ICONOGRAPHIE ENTRE LES DIFFÉRENTS SUPPORTS IMPRIMÉS ET ENLUMINÉS	199
I.	La transmission d'une iconographie au sein des manuscrits	200
1.1.	L'usage des <i>funpon</i> dans l'élaboration des rouleaux enluminés	201
1.2.	Du rouleau au codex enluminé : la circulation iconographique entre peintres et formats	210
II.	Les illustrations imprimées et les illustrateurs	233
2.1.	État de la recherche	234
2.2.	Les éditions du <i>Bunshô sôshi</i>	236
III.	Illustrations xylographiées et enluminures, les manuscrits comme copies d'éditions illustrées ?	240
3.1.	Les rapports entre les illustrations imprimées et les enluminures	241
3.2.	Des manuscrits copiant des modèles imprimés ?	244
3.3.	Des emprunts aux éditions imprimées.....	246
	PARTIE 2.....	260
	LES CODEX ENLUMINÉS DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> ET LEUR CONTEXTE.....	260
	CHAPITRE 1	263
	LE FORMAT ET LE CONTENU DES CODEX ENLUMINÉS	263
I.	Le codex enluminé, un nouveau format ?.....	263

1.1.	Aux origines du codex.....	264
1.2.	Les spécificités du format du codex enluminé à l'époque d'Edo.....	266
II.	Le codex, le rouleau enluminé et leurs contenus littéraires.....	269
2.1.	Les œuvres littéraires illustrées au sein des codex	270
2.2.	Une évolution dans les formats ainsi que dans les contenus ?	280
III.	Formats et iconographies : des rapports d'influence ?	284
3.1.	Les éditions de classiques et leur influence.....	284
3.2.	L'iconographie des classiques : une iconographie qui ne s'adapterait qu'à un seul type de format ?.....	287
	CHAPITRE 2	289
	LES CODEX ENLUMINÉS ET LES TROUSSEAUX DE MARIAGE À L'ÉPOQUE D'EDO	289
I.	Le mariage et ses objets à l'époque d'Edo	290
1.1.	Les rites du mariage à l'époque d'Edo	291
1.2.	Les objets du trousseau de la mariée	292
II.	Les ouvrages de dot.....	304
2.1.	Les mentions d'archives	305
2.2.	Les ouvrages conservés	310
III.	Les codex enluminés et les ouvrages de dot : des liens sont-ils possibles ?.....	314
3.1.	Peut-on lire une évolution des ouvrages de dot à travers les mentions dans les sources ?	314
3.2.	Existe-t-il des adaptations iconographiques ou des tendances iconographiques pour les ouvrages de dot ?	317
	CHAPITRE 3	324
	LA FONCTION DES ILLUSTRATIONS ET DES ENLUMINURES AU SEIN DES IMPRIMÉS ET DES MANUSCRITS.....	324
I.	L'enluminure a-t-elle une fonction commerciale ?	325
1.1.	Le cas particulier des manuscrits conservés dans un écrin de luxe	326
1.2.	L'enluminure comme démonstration d'un certain luxe.....	328
1.3.	Réflexions sur le coût des manuscrits à l'époque d'Edo	335

II.	L'image a-t-elle une fonction pédagogique ?.....	340
2.1.	Les premiers discours sur les images	341
2.2.	Le développement du lectorat féminin à l'époque d'Edo.....	343
2.3.	La place du <i>Bunshô sôshi</i> dans les lectures féminines	355
	PARTIE 3.....	364
	ÉVOLUTION DE LA MISE EN IMAGE DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> DE L'ÉPOQUE D'EDO	364
	CHAPITRE 1	366
	LE <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> RACONTÉ EN MOTS ET RACONTÉ EN IMAGES	366
I.	Le récit du <i>Bunshô sôshi</i>	367
1.1.	Présentation du récit	368
1.2.	Lecture du récit à travers les catégories de Vladimir Propp.....	374
1.3.	Le découpage du récit et de ses enluminures en trois volumes : quel rapport entre texte et image ?.....	376
II.	Le <i>Bunshô sôshi</i> : un texte fait d'intertextualité ?	378
2.1.	Des motifs littéraires ainsi que des descriptions qui se retrouvent dans d'autres récits 379	
2.2.	Le <i>Bunshô sôshi</i> et le dieu de Kashima	386
2.3.	Existe-t-il une réelle intertextualité dans le <i>Bunshô sôshi</i> ?	389
III.	Vers une « iconographie analytique » des images.....	395
3.1.	Comment narrer en image le récit : l'étude du <i>Bunshô sôshi</i> par le biais du choix des scènes	395
3.2.	Comment reconnaître visuellement le récit : les scènes du <i>Bunshô sôshi</i> entre similitudes et variations.....	401
3.3.	Intertextualité de l'image ou image générique ?	407
	CHAPITRE 2	412
	LE <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> ILLUSTRÉ DANS LES PREMIERS TEMPS DU XVII ^e SIÈCLE : VISIBILITÉ ET LISIBILITÉ DES STATUTS SOCIAUX.....	412
I.	La mise en place d'une hiérarchie sociale inspirée du confucianisme	412
1.1.	Le <i>Bunshô sôshi</i> et l'époque d'Edo, deux réalités historiques et sociales distinctes 413	

1.2.	Les costumes du Grand Prêtre et de Bunta.....	415
1.3.	Le problème du déguisement du Général	418
II.	L'échelle sociale et le souci de lisibilité des statuts sociaux des personnages au sein d'une œuvre du début du XVII ^e siècle : le cas du codex vertical de grandes dimensions de Kyôto.....	420
2.1.	Un souci de lisibilité de l'image qui prime sur le statut social des personnages .	420
2.2.	Iconographies du personnage au travail	427
2.3.	Mise en image du parvenu et de l'aristocrate raffiné	430
III.	Les rouleaux enluminés des premières décennies du XVII ^e siècle : des œuvres « de transition » annonçant les rouleaux enluminés du milieu du XVII ^e siècle.....	437
3.1.	Des compositions frontales héritières des rouleaux enluminés de l'époque de Muromachi	438
3.2.	La représentation de l'échelle sociale : vers davantage de souplesse.....	440
3.3.	Des iconographies spécifiques au Général : persistances et nouveautés.....	442
3.4.	Des iconographies qui deviendront les lieux communs des rouleaux enluminés	445
	CHAPITRE 3	452
	LES ROULEAUX ENLUMINÉS DU MILIEU DU XVII ^e SIÈCLE : LES SPÉCIFICITÉS ICONOGRAPHIQUES DES ROULEAUX CALLIGRAPHIÉS PAR ASAKURA JÛKEN.....	452
I.	Un personnage à part ? Les représentations du personnage déguisé.....	452
1.1.	Le déguisement du Général	453
1.2.	Le Général déguisé, une représentation proche de l'acteur de théâtre <i>wakashu</i> .	456
1.3.	Personnage mis en scène ou personnage de théâtre, le Général et le <i>wakashu</i> ...	462
II.	Archaïsmes et nouveautés dans les iconographies des rouleaux de Kôno et Chûkyô .	466
2.1.	Des thèmes iconographiques uniques au sein de deux ensembles aux compositions différentes	466
2.2.	Images de la richesse et de l'élévation sociale	469
2.3.	Images du couple, de la famille et de la rencontre amoureuse	474
2.4.	Les particularités iconographique des rouleaux de Chûkyô	483
III.	Un rythme iconographique pour mettre en valeur le Général : les rouleaux de la collection Ishikawa	491
3.1.	Des compositions rythmées.....	492

3.2.	Le couple et la famille dans les rouleaux Ishikawa	493
3.3.	Le lavement des pieds du général : une iconographie érotique ?	498
3.4.	Une mise en image particulière du Général.....	506
CHAPITRE 4		513
DU ROULEAU AU CODEX : ICONOGRAPHIES PARTICULIÈRES ET IMAGES GÉNÉRIQUES DANS LES ROULEAUX ET CODEX DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVII ^e SIÈCLE		513
I.	Les rouleaux enluminés du groupe de Meisei : des iconographies spécifiques diverses	514
1.1.	Les rouleaux de Meisei et les rouleaux de Spencer : une influence iconographique certaine malgré des parti pris de composition parfois différents	514
1.2.	Des iconographies partagées avec les rouleaux Kôno et Chûkyô 166	518
1.3.	Des choix de scène proches des rouleaux Ishikawa	522
1.4.	Des motifs iconographiques spécifiques au groupe de Meisei	525
II.	L'iconographie du <i>Bunshô sôshi</i> : des rouleaux enluminés aux codex à peintures.....	540
2.1.	Un choix de scène témoignant d'une double influence	541
2.2.	Un discours iconographique proche des rouleaux enluminés qui lui sont contemporains	543
2.3.	Les codex en demi-format : vers une iconographie plus stéréotypée ?	546
CHAPITRE 5		551
LE <i>BUNSHÔ SÔSHI</i> À TRAVERS LES CODEX ENLUMINÉS ET IMPRIMÉS : UNE MISE EN IMAGES STÉRÉOTYPÉE ?		551
I.	Rouleaux et codex enluminés : des manuscrits illustrant le même récit mais aux partis pris différents.....	552
1.1.	Des variations dans le luxe : une étude des motifs à l'or dispersés sur les feuilles de calligraphie	552
1.2.	Des tendances iconographiques spécifiques ?	554
1.3.	La norme à l'épreuve du corpus, étude de codex aux iconographies particulières	559
II.	Codex enluminés et codex imprimés : des points communs iconographiques ?.....	568
2.1.	Les illustrations imprimées du <i>Bunshô sôshi</i>	569

2.2.	Illustrations imprimées et enluminées	574
2.3.	Présence ou absence de modèle dans les codex oblongs et verticaux en demi-format 576	
III.	Les codex du <i>Bunshô sôshi</i> : vers une mise en image stéréotypée et générique ?.....	582
3.1.	Les compositions spécifiques : les peintures permettant d'identifier le récit du <i>Bunshô</i>	583
3.2.	Les compositions génériques : le <i>Bunshô sôshi</i> à l'ombre des archétypes de la romance	585
3.3.	Être auspiceux avant tout ? Le cas du codex oblong Francfort 12804 et de la « fonction » des manuscrits	588
	CONCLUSION	601
1.	Chaînes de coopération artistique dans le Japon du XVII ^e siècle.....	602
2.	Livres et rouleaux de dots luxueux.....	606
3.	L'évolution de la mise en image entre le XVII ^e siècle et la fin du XVIII ^e siècle....	608
4.	Jeux d'association de poèmes et enluminures : des pratiques étroitement liées à l'éducation des femmes et aux mariages ?	610
5.	Les codex oblongs, des œuvres dont on ne sait que peu de choses	612
	BIBLIOGRAPHIE	615
I.	Ouvrages et articles de recherche	615
II.	Catalogues raisonnés et catalogues d'exposition.....	660
III.	Textes littéraires et reproduction de manuscrits.....	663
IV.	Sources non publiées	666
	INDEX	668
	ANNEXE TEXTE.....	670
	CHRONOLOGIE DE L'ÉPOQUE D'EDO (selon les classifications en cours dans les études codicologiques et bibliographiques).....	671
	LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES	673
I.	SYNTHÈSE DES TRAVAUX D'ISHIKAWA TÔRU ET D' AKIYA OSAMU	676
1.	Chronologie des formats des livres et rouleaux enluminés	676
2.	Ouvrages attribués à Asakura Jûken.....	677

2.1.	Premier groupe : œuvres portant le sceau des maisons « Kidono » ou « Koizumi » (Asakura I)	678
2.2.	Second groupe : œuvres signées (Asakura II)	680
2.3.	Troisième groupe : le groupe « ochikubo-aki » (Asakura III)	684
3.	Ouvrages attribués à Asai Ryôï	687
4.	Ouvrages attribués à Isome Tsuna [Ères Jôkyô (1684-1688) et Genroku (1688-1704)]	688
5.	Groupe « ochikubo-haru »	691
6.	Le groupe « Taiheiki »	693
7.	Œuvres dont les enluminures sont attribuées au même atelier	696
II.	LES MANUSCRITS ENLUMINÉS DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i>	698
1.	Les rouleaux du Bunshô sôshi exécutés par Asakura Jûken : Les rouleaux de Chûkyô (166) et du musée de Kôno	698
1.1.	Etat actuel et originel des manuscrits	698
1.2.	Les coupures texte/images	699
2.	Les rouleaux du <i>Bunshô sôshi</i> issus d'un même modèle	703
2.1.	Présentation des thèmes des enluminures des ensembles étudiés	703
2.2.	Les coupures texte/images de ces ensembles : le groupe des rouleaux proches de Meisei, les livres enluminés et les livres imprimés dont le texte appartient à la lignée n°356...	704
3.	Étude des coupures texte/images des autres ensembles	719
3.1.	Les coupures texte/images des ensembles proches de l' <i>Otogi bunko</i>	719
3.2.	Les coupures texte/images des ensembles dont le texte appartient à la lignée n°358	721
III.	ÉTUDE DU <i>SHIGURE</i>	723
3.1.	Les œuvres du groupe Ochikubo et leurs ramifications	723
3.2.	Les éditions et enluminures du Shigure	725
IV.	MARIAGES, TROUSSEAUX ET MANUSCRITS DE TROUSSEAUX	729
1.	Les trousseaux de mariage à travers les mentions d'archive et les <i>ôraimono</i>	729
1.1.	« Collection des cérémonies liées aux femmes » (Onna shoreishû 女諸礼集), imprimé en 1600	729

1687	1.2.	« Encyclopédie illustrée pour les femmes » (<i>Onnayô kinmô zui</i> 女用訓蒙図彙)	732
	1.3.	« Encyclopédie pour les femmes » (<i>Onna Chôhoki</i> 女重宝記), 1692.....	736
	2.	Les <i>Yomeiri-bon</i>	737
	2.1.	Les listes de mariage des princesses Sana (1641) et Take (1729).....	737
	2.2.	« Inventaire des objets de Seitaikô » (<i>Seitaikô shokichô</i> 清泰公諸器帳), 1700.	738
	2.3.	« Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps » (<i>Tôsei minyô konrei shiyô keshibukuro</i> 当世民用婚礼仕用罌粟袋), 1750	743
	2.4.	« Nouvelle édition augmentée des Brocarts des rites relatifs aux femmes » (<i>Shinzô Onna shorei ayanishiki</i> 新增女諸礼綾錦), 1839	744
	3.	Les récits mis en images au sein des livres enluminés	745
	3.1.	Les livres enluminés illustrant des classiques	745
	3.2.	Décompte et pourcentages des manuscrits enluminés par format et par type de contenu	747
	4.	Les écrits recommandés	749
	4.1.	« Miroir des sagesse utiles aux femmes » (<i>Joyô chie kagami</i> 女用智恵鏡), 1769	749
	4.2.	« Trésors de brocarts du miroir des sagesse utiles aux les femmes » (<i>Joyô chie kagami takaraori</i> 女用智恵鑑宝織), 1769.....	750
1772	4.3.	« Rouet des textes pour les femmes » (<i>Joyô bunshô itoguruma</i> 女用文章糸車),	751
	4.4.	« Encyclopédie du jour et de la nuit » (<i>Chûya chôhoki</i> 昼夜重宝記), 1778.....	755
	V.	ÉTUDE DES VALEURS MONÉTAIRES À L'ÉPOQUE D'EDO.....	756
	1.	Échelle des valeurs entre 1775-1795	756
	2.	Conversion des valeurs du XVIII ^e en prix contemporain.....	757
	3.	Le prix des manuscrits enluminés à l'époque d'Edo.....	757
	VI.	TRADUCTION ANOTÉE DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i>	760
	VII.	LES AUTRES VERSIONS DU <i>BUNSHÔ SÔSHI</i>	791
	7.1.	« Le conte de Bunshô le marchand de sel » (<i>Shioya Bunshô monogatari</i> 塩屋文正物語), jôuribon de la Bibliothèque de la Diète	791

7.2. « Le conte de Bunta, marchand de sel » (<i>Shiouri Bunta monogatari</i> 塩売文太物語), kusazôshi de Urokogataya la deuxième année de Kannen (1749)	792
7.3. « Le roman de Bunda, maître saunier à la capitale » (<i>Shioyaki Bunda miyako monogatari</i> 鹽焼文太都物語) Kibyôshi, Nishimuraya Yohachi, (1797)	792
ANNEXE IMAGE	800
I. PRÉSENTATION DU CORPUS	802
1. Les rouleaux enluminés	802
2. Les codex enluminés	846
2.1. Les codex verticaux de grandes dimensions	846
2.2. Les codex verticaux de demi-format	847
2.3. Les codex oblongs	850
3. Les livres imprimés	853
3.1. Liste des imprimés consultés	853
3.2. Les différentes lignées éditoriales	856
II. TABLEAUX DE CORRESPONDANCES	860
1. Les manuscrits complets	860
1.1. Rouleaux enluminés	860
1.2. Les codex enluminés verticaux de grande dimension	869
1.3. Les codex enluminés verticaux de demi-format	876
1.4. Les codex enluminés horizontaux	884
2. Les manuscrits incomplets	897
2.1. Les rouleaux enluminés	897
2.2. Les codex enluminés verticaux de grande dimension	899
2.3. Les codex enluminés verticaux de demi-format	901
2.4. Les codex enluminés horizontaux	904
III. TABLEAUX DE COMPARAISONS	910
1. Les visages du R.Chûkyô 166	910
2. Les visages du R.Ishikawa	958
3. Comparaison stylistique des rouleaux enluminés calligraphiés par Asakura Jûken..	1020

- 3.1. Les rouleaux du *Bunshô sôshi* 1020
- 3.2. Les rouleaux illustrant d'autres récits et issus de la boutique Kidono et Koizumi
1047
- 4. Les visages du codex du *Taishokkan* de la bibliothèque de l'université Chûkyô de Nagoya
1070

Table des illustrations

Figure 1 Schéma des différents formats des œuvres de notre corpus	48
Figure 2 : Détail du rouleau « Vues de la capitale et de ses faubourgs » de Sumiyoshi Gukei, collections du temple Kôfukuji, Musée national de Nara	71
Figure 3 : Forme type des nuages conventionnels, détail des nuages en haut et en bas d'une scène (Rouleaux enluminés du <i>Shida</i> , musée national d'ethnographie, Leiden).....	92
Figure 4: Bunta travaillant pour le maître saunier	120
Figure 5: Costumes de Bunta dans la première enluminure (Bunta chassé) et dans la scène où il travaille pour le maître saunier (porteur d'eau et porteur de fagôts)	120
Figure 6: Scène où Bunshô offre des cadeaux aux Général et ses compagnons (gauche) et le lavement des pieds du Général (droite)	121
Figure 7: Scène des hommages (gauche) et du concert (droite). À gauche, le Général est représenté en costume bleu devant un koto. À droite, le Général est sans doute le personnage en costume bleu représenté le plus à gauche de l'image derrière le joueur de biwa	122
Figure 8: Détail d'un nuage du codex du <i>Taishokkan</i>	155
Figure 9 : Exemple de composition du premier groupe de codex oblongs : Bunta chassé du codex oblong Tachikawa 1	174
Figure 10 : Exemple de composition du premier groupe de codex oblongs : Bunta chassé du codex oblong Tachikawa 2.....	175
Figure 11 : Exemples du second groupe de codex oblong. À gauche une enluminure qui a été séparée de son codex d'origine. On aperçoit un sceau inconnu dans le coin inférieur gauche. À droite un autre codex oblong. Les deux enluminures montrent Bunta chassé. Collection Ishikawa Tôru.....	176
Figure 12 : <i>Onnayô kinmô zui</i> , illustré par Yoshida Hanbei, 1687, exemplaire de la bibliothèque de la Diète.....	308
Figure 13 : Exemple de bibliothèque laquée. Cette bibliothèque conserve des manuscrits du <i>Dit du Genji</i> non enluminés et datés de 1256 d'après leur colophon. La bibliothèque, créée au XVII ^e siècle, ainsi que son contenu figurent dans les collections de Teisho.in (1608-1684), concubine du <i>daimyô</i> du fief d'Owari Tokugawa Yoshinao.....	326
Figure 14 : Bunta chassé par le Grand Prêtre, , codex oblongs de Tachikawa (1)	368
Figure 15 : Bunta travaillant pour le maître saunier, , codex oblongs de Tachikawa (1)	369
Figure 16 : La prospérité de Bunshô (gauche) et la visite au sanctuaire (droite), , codex oblongs de Tachikawa (1)	369

Figure 17 : La naissance de la seconde fille de Bunshô (gauche) et l'éducation des filles de Bunshô (droite), , codex oblongs de Tachikawa (1).....	370
Figure 18 : Le Général et ses compagnons à la capitale (gauche) et le Général faisant ses adieux à ses parents (droite). Le Général est figuré devant un paravent, surélevé du reste des hommes par une estrade. Dans la seconde scène, le Général pris d'un dernier remord avant de s'en aller se retourne pour contempler ses deux parents représentés ici debout. , Codex oblongs de Tachikawa (1).....	370
Figure 19 : La rencontre du vieillard, codex oblongs de Tachikawa (1).....	371
Figure 20 : L'arrivée du Général et de ses compagnons chez Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1).....	371
Figure 21 : Repas du Général déguisé avec Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1).....	372
Figure 22 : Le concert pour les filles Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1).....	372
Figure 23 : L'entrevue de nuit, codex oblongs de Tachikawa (1).....	373
Figure 24 : La montée à la capitale, codex oblongs de Tachikawa (1).....	373
Figure 25 : La famille du Général à la capitale, codex oblongs de Tachikawa (1).....	374
Figure 26 : Entrevue de nuit du <i>Bunshô sôshi</i> , codex oblong remonté en rouleau de la collection Ishikawa (gauche); chant 22 des <i>Contes d'Ise</i> , d'après la version de Saga, Bibliothèque nationale de France (Dd 3264)	410
Figure 27 : Bunta chassé, enluminure du codex oblong de Ryôgoku (gauche) et du rouleau enluminé de Meisei (droite). Dans les deux cas le Grand Prêtre est vêtu d'un <i>kariginu</i> et d'un <i>tate eboshi</i> et est placé au fond de l'architecture devant un paravent. Bunta, agenouillé tête penché à l'extérieur, est vêtu dans le cas du codex d'un <i>hitatare</i> et d'un <i>samurai eboshi</i> tandis qu'il est tête nue et vêtu d'un <i>suô</i> dans le cas du rouleau enluminé.	416
Figure 28 : Bunta chassé. Le Grand Prêtre, vêtu de blanc, porte un <i>nôshi</i> et un <i>kanmuri</i> , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto	421
Figure 29 : Bunshô face au Grand Prêtre (gauche) et le Grand Prêtre faisant des propositions de mariage à Bunshô (droite). Le costume de Bunshô ne change pas mais celui du Grand Prêtre est un <i>kariginu</i> avec une coiffe <i>tate eboshi</i> , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto	422
Figure 30 : Bunta travaillant pour le maître saunier (gauche) et Bunshô vendant du sel (droite) , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto	428
Figure 31 : Bunshô se précipitant vers le hall de dévotion armé d'un bâton, codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto	431

Figure 32 : Bunshô comptant ses richesses (gauche) et les filles de Bunshô se rendant au hall de dévotion (droite) , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto	433
Figure 33: Le Général écrivant un poème et Sanesada écrivant un poème. En haut à gauche, <i>Bunshô sôshi</i> , codex de grandes dimensions de Kyôto; en haut à droite <i>Genpei Seisuiiki</i> , Bibliothèque nationale de France, Japonais 5342; en bas, <i>Bunshô sôshi</i> , rouleaux enluminés de Keiô (gauche) et rouleau <i>hakubyô</i> (droite).....	436
Figure 34 : Les figures de montreurs dans la scène d'arrivée du Général des rouleaux de Kôno	459
Figure 35 : Peinture de <i>wakashu</i> de la première moitié du XVII ^e siècle	464
Figure 36 : La figure du Général en <i>wakashu</i> au sein des rouleaux d'Ishikawa Tôru (gauche), Kôno (centre) et du codex vertical en demi-format de Francfort 12796 (droite)...	464
Figure 37 : La figure du <i>wakashu</i> dans les estampes et illustrations imprimées : dessin au trait d'après les représentations d'Okumura Masanobu (gauche) et dessin au trait d'après les illustrations du Grand miroir de l'amour mâle (Danshoku Ôkagami) écrit par Ihara Saikaku et publié pour la première fois en 1687 (droite).....	465
Figure 38 : Les hommages de Grand Prêtre dans les rouleaux du musée de Kôno.....	468
Figure 39 : Rouleau <i>Eboshiori</i> mis en vente le 9 juin 2015 à Drouot (Auction Art, Rémy Le Fur & associés).....	473
Figure 40 : La naissance de Renge dans les rouleaux de Kôno	480
Figure 41 : Le Général quittant ses parents dans les rouleaux de Kôno	481
Figure 42 : Bunshô et ses filles en pleurs dans les rouleaux de Kôno (gauche) et les rouleaux de Chûkyô 166 (droite)	482
Figure 43 : L'éducation des filles de Bunshô, rouleaux Ishikawa	495
Figure 44 : La naissance des filles de Bunshô, rouleaux Ishikawa.....	496
Figure 45 : La montée à la capitale, rouleaux Ishikawa	497
Figure 46 : Le Général dans sa résidence, rouleaux Ishikawa.....	507
Figure 47 : Le Général rendant visite à ses parents, rouleaux Ishikawa.....	508
Figure 48: Le premier concert, rouleaux Ishikawa	509
Figure 49 : Les hommages du Grand Prêtre dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite).....	516
Figure 50 : Le concert et l'Entrevue de nuit, rouleaux de Spencer	517
Figure 51 : Le concert et l'Entrevue de nuit, rouleaux de Meisei	518
Figure 52 : Le repas avec Bunshô dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite)	520

Figure 53 : Scènes du <i>Jouvenceau buveur</i> : L'empereur apprenant que des femmes sont enlevées par des ogres (gauche) et Raiko recevant l'ordre de chasse ces démons (droite). Enluminures d'après Kanô Motonobu, XVII-XVIII ^e siècle, rouleau de la galerie Kapandji Morhange, acheté à Drouot en 2016 par la Bibliothèque nationale de France.	524
Figure 54 : Bunshô devant l'empereur dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite)	525
Figure 55 : Dieu de Kashima partant du sanctuaire de Kasuga, 1383, sanctuaire de Kasuga, Nara (gauche), Dieu de Kashima (centre) et devin (droite), rouleaux de Meisei, seconde moitié du XVII ^e siècle	529
Figure 56 : Le concert dans les rouleaux de Meisei	530
Figure 57 : Scène du concert dans les rouleaux de Kôno	530
Figure 58: Le concert, rouleau exposé le 23 juin 2016 à Drouot, cabinet Portier	532
Figure 59 : Les costumes des compagnons du Général vus avec et sans lumière, rouleaux de Meisei	533
Figure 60 : Comparaison du costume d'une dame de compagnie dans la scène de naissance des princesses, rouleaux de Meisei (gauche), rouleaux de Chûkyô 108 (droite)	533
Figure 61 : Comparaison des tentures entourant la mère du Général, rouleaux de Meisei (droite) et CBL 1186 (gauche)	533
Figure 62 : Bunshô et ses filles, rouleaux de Meisei	534
Figure 63 : Cloison avec le mont Fuji, <i>tokonoma</i> de la scène le Général et ses amis (gauche); paravent avec la plaine de Musashi, scène du repas du Général avec Bunshô (droite), deuxième rouleau de l'ensemble de Meisei.	539
Figure 64 : Détails des motifs d'étoffe du Francfort 12792, Entrevue de nuit (gauche) et Naissance de Hachisu (droite).....	560
Figure 65 : Francfort 12792, Bunshô et ses filles, Bunshô (gauche) et détail de cerisier (centre) et végétation (Visite au sanctuaire, gauche)	560
Figure 66 : Francfort 12792, Général et ses amis (gauche), Commerce du sel (droite), <i>Ise monogatari</i> version de Saga (BNF Dd3264) section 4 (centre).....	561
Figure 67 : Francfort 12792 Bunta chassé (gauche), Entrevue de nuit (droite).....	562
Figure 68 : Francfort 12790. Bunta chassé (gauche) et Arrivée du Général chez Bunshô (droite).....	563
Figure 69 : Francfort 12790 Visite au sanctuaire (gauche), Grand Prêtre et gouverneur (centre) Voyage du Général déguisé (droite)	564
Figure 70 : Francfort 12790, le Concert	565

Figure 71 : Francfort 12789 le Voyage du Général déguisé (gauche) et les Parents du Général découvrant les poèmes de leur fils (droite).....	567
Figure 72 : Détails des paravents du Francfort 12804, Bunta chassé (gauche), Prospérité de Bunshô (centre), Renge et Hachisu lisant le poème du Général (droite)	590
Figure 73 : Francfort 12804, détail de la scène du Général jouant son rôle de marchand	591
Figure 74 : Chronologie des différents formats de livres enluminés	677

Liste des tableaux

Tableau 1 : Exemples de <i>eya</i> représentées dans les peintures d'Iwasa Matabei et Sumiyoshi Gukei	69
Tableau 2 : Détails de l'application des pigments et de la poudre d'or dans les peintures des rouleaux de Chûkyô	100
Tableau 3 : Détails des peintures des <i>fusuma</i> dans les peintures des rouleaux de Chûkyô	102
Tableau 4: Les manières de représenter les visages masculins au sein du R.Chûkyô	166
Tableau 5 Manières de représenter les personnages en fonction des scènes	111
Tableau 6 : Déclinaisons des visages sur les trois rouleaux en fonction des personnages du Grand Prêtre, Bunshô et le Général	113
Tableau 7 Manières employées pour représenter les visages en fonction des personnages	119
Tableau 8 : Ordre supposé des enluminures des rouleaux Chûkyô 166 et Kôno (motifs iconographiques communs en gras)	126
Tableau 9 : Comparaison de certaines enluminures des deux ensembles Kôno et Chûkyô 166. Les thèmes et motifs iconographiques sont identiques, mais les compositions sont différentes.....	129
Tableau 10 : Comparaison des coupures texte-image des rouleaux R.Kôno et R.Chûkyô 166 (voir tableau détaillé en annexe texte III).....	131
Tableau 11 : Détails de l'application des pigments dans les peintures des rouleaux Ishikawa	134
Tableau 12 : Manières et techniques repérées au sein des rouleaux Ishikawa Tôru.....	137
Tableau 13 : Comparaison des visages par manière et par rouleau : les visages de personnages différents, de scènes diverses et de rouleaux différents peuvent presque se superposer.....	142

Tableau 14 : Manières employées pour représenter les personnages en fonction de ces derniers	144
Tableau 15 : Manières employées pour représenter les personnages en fonction des scènes	145
Tableau 16 : Les différentes manières de représenter les fleurs et la végétation.....	150
Tableau 17 : Les différentes manières de représenter les nuages	150
Tableau 18 : Les différentes manières de représenter l'eau.....	151
Tableau 19 : Les différentes manières de représenter les peintures de <i>fusuma</i>	152
Tableau 20 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques des peintures sur rouleaux dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken	152
Tableau 21 : Manières employées pour les visages des personnages du <i>Taishokkan</i> ..	156
Tableau 22 : Manières employées selon les personnages et les volumes du <i>Taishokkan</i>	159
Tableau 23 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques entre les œuvres du <i>Bunshô sôshi</i> et du <i>Taishokkan</i> dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken.....	162
Tableau 24 : Nombre de <i>Bunshô sôshi</i> calligraphiés par les différents calligraphes identifiés par Ishikawa Tôru.....	167
Tableau 25 : Comparaison stylistique des rouleaux du <i>Bunshô sôshi</i> de Kôno et de Spencer	170
Tableau 26 : Comparaison de la représentation du four à sel entre les différents rouleaux étudiés en deuxième et troisième chapitre.....	171
Tableau 27 : Les visages des personnages des rouleaux relevant du modèle Chester 1186	182
Tableau 28 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques entre les rouleaux et les manuscrits (voir p. 144 pour des explications détaillées sur les lettres employées dans ce tableau).....	189
Tableau 29: Étude des différents groupes de personnages	207
Tableau 30 : Comparaison des coupures texte/images des rouleaux Spencer avec les livres imprimés et les rouleaux Chester 1186 et Chûkyô 108.....	213
Tableau 31 : Comparaison de motifs communs aux rouleaux et aux codex.....	217
Tableau 32 Tableau comparant les coupures texte/images de manuscrits ayant des motifs iconographiques identiques	227
Tableau 33 : Comparaison de certaines enluminures des codex Keiô et Ichiko Teiji. Les sujets des enluminures sont identiques et les compositions sont très proches	231

Tableau 34 : Comparaison de la dernière illustration des éditions de la lignée A et des codex Waseda hanshi et Ishikawa.....	248
Tableau 35 : Comparaison des coupures de la lignée éditoriale A avec celles du Waseda hanshi et du codex Ishikawa.....	249
Tableau 36 : Comparaison des mêmes scènes dans les illustrations de la lignée D et dans les enluminures des codex Ryôgoku, Ibaraki et Notre-Dame.....	253
Tableau 37 : Comparaison des coupures de la lignée éditoriale D avec les codex Waseda hanshi, Hiroshima et Kudo hanshi	254
Tableau 38 : Schéma des différents types de reliure utilisée dans les codex enluminés	265
Tableau 39 : Extrait du décompte et pourcentages des manuscrits enluminés par format et par type de contenu.....	278
Tableau 40 : Comparaison des formats et des contenus des manuscrits enluminés par calligraphe	281
Tableau 41 : Tableau comparant le contenu des manuscrits enluminés selon leur format	282
Tableau 42: Les objets du trousseau	295
Tableau 43 : Nombre et moyenne des enluminures par ensemble de codex en fonction des formats.....	330
Tableau 44 : Schéma explicatif des calculs de surfaces occupées par l'or au sein des enluminures	332
Tableau 45: Calcul des surfaces dorées en % (de la surface d'une page)	332
Tableau 46 : Schéma narratif des destins croisés du Général et de Bunshô.....	376
Tableau 47 Choix des scènes du premier volume selon les formats	396
Tableau 48 Choix des scènes du deuxième volume selon les formats	396
Tableau 49 Choix des scènes du troisième volume selon les formats	396
Tableau 50: Les scènes en double page	398
Tableau 51: La thématique de la dernière enluminure	400
Tableau 52 Tableau récapitulatif des iconographies du <i>Bunshô sôshi</i>	401
Tableau 53: Récapitulatif, sur l'ensemble des manuscrits représentant la scène du repas de Bunshô avec le Général déguisé, des différents partis pris de composition selon les formats	427
Tableau 54: Distribution des compositions "Général mélancolique" et "Général malade" en fonction des formats	443

Tableau 55: Emplacement des figures de montreurs au sein des compositions des rouleaux de Tachikawa.....	460
Tableau 56 : Comparaison du détail des cuisines	472
Tableau 57: Comparaison des motifs décoratifs des <i>kosode</i> portés par les servantes au sein des enluminures et des illustrations du <i>Bunshô sôshi</i>	488
Tableau 58 : Enluminures du lavement des pieds des rouleaux enluminés.....	499
Tableau 59: Scènes du lavement des pieds du Général dont la composition relève pleinement du <i>kaimami</i> ou <i>monogoshi</i>	504
Tableau 60 : Comparaison de la posture de la servante au portail et des poses des Beautés représentées durant l'ère de Kanbun.....	522
Tableau 61: Tableau comparatif du choix des scènes des codex de grandes dimensions Nakano Kôichi et CBL 1011	542
Tableau 62 : Les scènes du manuscrit Itsuô 1051	547
Tableau 63: Les scènes en double page	556
Tableau 64: La thématique de la dernière enluminure	557
Tableau 65: Récapitulatif des choix de scènes dans les codex verticaux et oblongs....	558
Tableau 66 : Récapitulatif du nombre de rééditions et du nombre d'exemplaires conservés par lignée éditoriale.....	570
Tableau 67 : Récapitulatif des scènes illustrées dans les différentes lignées éditoriales	574
Tableau 68 : Comparaison des scènes choisies dans les codex et dans les lignées imprimées.....	575
Tableau 69 : Comparaison de la scène « le travail de Bunta ».....	578
Tableau 70 : Comparaison de la scène « Naissance des filles de Bunshô ».....	579
Tableau 71 : Comparaison de la scène « Général et ses amis ».....	580
Tableau 72 : Comparaison de la scène « Bunshô et ses filles ».....	581
Tableau 73 : Les scènes spécifiques dans les rouleaux et codex du <i>Bunshô sôshi</i> étudiés	583
Tableau 74 : Nombre de scènes spécifiques par œuvre	584
Tableau 75 : Comparaison des codex du Shigure de Cersnuchi, Chester et Nara	723
Tableau 76 : Tableau comparatif des illustrations imprimées et enluminées	727

INTRODUCTION

« Parmi les traditions auspicieuses d'hier et d'aujourd'hui on raconte l'histoire d'un homme nommé Bunshô¹ le marchand de sel, vivant dans la province de Hitachi². Cet homme de basse extraction s'éleva de façon singulière dans le monde et ne connut aucune souffrance de toute sa vie, quel bon augure ! »

Ainsi commence le «Récit de Bunshô » ou *Bunshô sôshi* (文正草子). Ce récit, dont le plus ancien manuscrit daterait de 1466³ connaît à partir du début du XVII^e siècle une grande fortune et devient le sujet privilégié de codex et de rouleaux manuscrits et enluminés ainsi que de livres imprimés illustrés. Le *Bunshô sôshi* est ainsi l'un des récits les plus copiés dans le Japon de l'époque d'Edo (1600-1868). Cette dernière constitue une longue période de paix qui permet le développement d'une culture urbaine et bourgeoise, ainsi que l'épanouissement de l'édition illustrée profane⁴. Jusqu'alors les récits narratifs faisaient l'objet de copies manuscrites et enluminées sous la forme de rouleaux horizontaux, les *emaki*. Cependant, le codex, imprimé ou manuscrit, se répand largement au Japon dès le début du XVII^e siècle⁵. Devenant le support privilégié de peintures, le codex enluminé se développe conjointement à la naissance et à la diffusion du codex imprimé. Ces deux techniques de reproduction, par la copie manuscrite ou par la gravure, ne se font cependant pas concurrence et ne s'éclipsent pas mutuellement. Cette coexistence de formats, codex et rouleaux, et de techniques différentes pour reproduire et illustrer des contenus narratifs identiques serait ainsi une spécificité de ce XVII^e siècle japonais. Leur longévité s'expliquerait par le fait qu'ils répondent chacun à des besoins différents⁶.

Alors que je menais des recherches sur des objets en laque du début du XVII^e siècle, j'ai accompagné au Japon le groupe de recherche sur le *Shuwanron* (« Rouleaux enluminés des mérites comparés du sake et du riz »). J'ai alors rencontré rencontré à Tôkyô Ishikawa Tôru,

¹ Il s'agit du nom du personnage principal. Nommé Bunta Tsuneoka au début du texte en tant que serviteur de rang subalterne du Grand Prêtre de Kashima, il sera par la suite nommé Bunshô Tsuneoka après sa réussite dans le commerce du sel.

² Actuel département d'Ibaraki.

³ Selon James Araki, Sorimachi Shigeo aurait en effet mentionné un rouleau portant cette date lors de la conférence internationale sur les *Nara ehon* à Kyôto en 1979. Cependant, la localisation de ce manuscrit demeure à ce jour inconnue. Voir ARAKI James, 1983, p. 244. Une mention dans les *Notes journalières de Tokikuni* (*Tokikuni kyôki* 言國卿記) relate pour sa part la commande d'un récit intitulé *Bunshô* en 1501, ce qui atteste que le récit est déjà constitué et connu à cette époque, voir ADACHI Keiko, 1996, p. 183.

⁴ KORNICKI P., 1998, p. 75.

⁵ KORNICKI P., 1998, p. 45.

⁶ KORNICKI P., 2006, p. 23-52.

qui a sorti de son bureau, véritable cave aux trésors, de nombreux rouleaux et manuscrits enluminés des XVII^e et XVIII^e siècles. Leur grande diversité m'avait fascinée, tout autant que l'aura de mystère qui les entourait, puisque jusqu'à présent très peu de recherches sur les enluminures de ces œuvres avaient été menées. De cette première révélation est né un pari, celui d'essayer moi-même d'étudier ces rouleaux et codex et d'éclairer un tant soit peu ces derniers d'une nouvelle lumière. Comment ont-ils été élaborés ? Par qui et pour qui ? À quelle occasion ? Peut-on vérifier et confirmer les hypothèses avancées à leur sujet jusqu'à présent ? Ce sont des questions simples, mais essentielles, qui ont été posées afin de mener ces recherches. C'est ainsi le résultat de ce défi que je me propose d'exposer au cours de cette thèse, à la fois première étude de fond en langue occidentale sur ces œuvres et premier ouvrage qui tente de vérifier les hypothèses qui avaient été construites autour d'eux. Pour ce faire, nous avons voulu étudier un grand nombre d'œuvres ayant toutes un dénominateur commun : leur récit, c'est-à-dire le *Bunshô sôshi*.

1. Le XVII^e siècle japonais, une époque inégalement connue

Suite à une période de guerres civiles, trois généraux réunifient le Japon sous leur autorité. Le dernier d'entre eux, Tokugawa Ieyasu est nommé *shôgun*⁷ par l'empereur en 1603 et fonde le shogunat d'Edo. En 1615 son successeur écrase la dernière poche de résistance à son pouvoir au château d'Osaka. Cette victoire marque le début d'une grande époque de paix et de stabilité.

Reprenant des principes hérités du confucianisme chinois, le régime des Tokugawa divise la société en quatre classes, les guerriers, les paysans, les artisans et les marchands. Le port du sabre est rigoureusement interdit aux personnes issues de ces trois dernières classes, bien que cette réglementation soit fréquemment violée⁸. Le développement croissant des villes instaure de fait une opposition des statuts sociaux fondés davantage sur des critères géographiques, la ville par opposition à la campagne, que sur des critères liés à l'activité professionnelle. Les quatre classes sont, en théorie, tenues à des obligations vestimentaires et somptuaires strictes. Il en est de même pour les seigneurs de fiefs, les *daimyô*. Pour éviter toute révolte contre le pouvoir basé à Edo, ces derniers doivent résider une partie de l'année à Edo et y laisser leurs femmes principales et leurs héritiers. C'est le « principe de résidence alternée » (*sankin kôtai* 参勤交代) instauré en 1635. Les allées et venues de ces seigneurs et l'obligation qu'ils ont

⁷ Général en chef titulaire d'une dignité héréditaire et nommé par l'empereur.

⁸ Des édits prohibant aux gens du commun certains vêtements sont promulgués en 1635, 1656 et 1668. La fréquence de ces édits est un signe de leur manque d'efficacité (LEUPP Gary P. , 1992, p. 56-57).

d'entretenir une résidence à la capitale favorisent tant le développement d'Edo que le réseau routier et les échanges entre les provinces de tout le Japon⁹.

Au XVII^e siècle la population augmente rapidement et se conjugue à une importante croissance économique¹⁰. La réunion de ces facteurs explique que, dans l'imaginaire de l'époque d'Edo, l'image la plus forte soit celle d'une société où les hommes du commun et les citadins sont les plus nombreux et ont une influence sur la création contemporaine. On garde ainsi de l'époque d'Edo l'impression d'une grande vitalité populaire s'exprimant à travers une culture de masse naissante et reproductible au moyen des estampes, de la mode et du théâtre *kabuki*¹¹. Cette image, si elle se vérifie à partir du XVIII^e siècle, est moins valable pour le XVII^e siècle où estampes, théâtre et culture populaire sont en germes mais n'éclosent pas avant la seconde moitié de ce siècle. Ainsi, comme le souligne l'historien Bitô Masahide, l'époque d'Edo pose des problèmes de définitions tant pour ses caractéristiques générales¹² que pour ses traits culturels. Ce dernier propose une définition de la culture d'Edo qui serait une opposition entre la culture de cour de l'élégance (*miyabi* 雅) qui perpétue les traditions héritées de l'époque de Heian et la culture du « vulgaire » (*zoku* 俗), qui se développe à partir du dernier tiers du XVII^e siècle¹³.

Ces problèmes de définition montrent le caractère ambigu du XVII^e siècle qui, en tant que siècle de transition culturelle, est inégalement connu et recherché. Pour les historiens, il est le siècle où les fondations du shogunat d'Edo se mettent en place et il est étudié en tant que tel. La culture et les arts ne se transforment cependant pas au même rythme que les institutions politiques : ainsi, pour les historiens de la littérature, Edo commence au milieu du XVII^e siècle avec les écrits de Chikamatsu Monzaemon et d'Ihara Saikaku tandis que pour les historiens de l'art, la culture d'Edo se définit par l'expansion des estampes à partir de la fin de ce même siècle. Les peintures sur rouleau et sur codex du XVII^e siècle, à l'exception de celles issues des grandes écoles¹⁴, sont alors considérées soit comme les derniers feux d'une longue tradition qui tend à se perdre, soit comme les précurseurs d'une nouvelle tendance artistique. N'appartenant

⁹ Nous reprenons dans les grandes lignées les explications fournies par Guillaume Carré. Voir CARRE Guillaume, 2009, p. 551-578 et 699-754. Voir également partie II chapitre 2 pour plus de détails sur les statuts sociaux à l'époque d'Edo.

¹⁰ Ces deux phénomènes s'expliquent par la fin de la guerre civile, voir HANLEY Susan B., YAMAMURA Kozo, 1977, p. 25).

¹¹ GLUCK Carol, 1998, p. 277-278.

¹² L'historien interroge en effet les classifications traditionnelles de l'époque d'Edo dans la catégorie des « temps modernes » et d'« époque féodale » et montre que ces termes sont insuffisants et trompeurs pour définir l'époque d'Edo (BITÔ Masahide, 2006, p. 31).

¹³ Bien que des traits de cette culture du vulgaire soient en germes dès la fin du XVI^e siècle, voir BITÔ M., 2006, p. 168-169.

¹⁴ Comme les productions des peintres Kanô Tan'yû ou Tawaraya Sôtatsu qui ont fait l'objet de récentes et conséquentes monographies, voir TAMAMUSHI Satoko, 2012 ; SAKAKIBARA Satoru, 2014.

plus tout à fait au monde médiéval mais n'étant pas non plus déjà l'époque d'Edo, le XVII^e siècle nous échappe encore par de nombreux aspects.

Les peintures sur rouleaux et sur codex que nous nous proposons d'étudier sont représentatives de ces problèmes historiographiques. Anonymes et ne pouvant être rattachées à la production de peintres ou d'ateliers connus, ces enluminures appartiennent à la longue tradition de la peinture narrative japonaise. Elles n'illustrent cependant ni le caractère élégant de l'époque de Heian, puisqu'elles mettent en image un conte mettant en scène des hommes du peuple, ni la « vulgarité » au sens où l'entend Bitô Masahide. Livres et rouleaux enluminés de cette époque ont été largement diffusés et sont actuellement présents dans les collections des grands musées et bibliothèques à travers le monde. En effet, les enluminures qui accompagnaient ces textes ont souvent été découpées dès le XIX^e siècle pour être vendues séparément et plus cher, ou pour être remontées sous forme de rouleaux ou collées sur des paravents. Privées de leur texte ou placées de manière anarchique dans un livre recousu et remanié, ces peintures sont parfois peu compréhensibles. À ces réemplois s'ajoute également la grande variété de ces enluminures tant dans leurs dimensions, leur style que leur richesse matérielle. Elles ont cependant toutes pour point commun d'illustrer des récits plutôt courts apparus durant l'époque de Muromachi (1392-1573), d'être associées à un texte et pour la plupart d'entre elles, d'être anonymes¹⁵.

2. Rouleaux, codex enluminés et les peintures de Nara : définition et historiographie

2.1. Les origines de l'appellation « rouleaux et codex enluminés de Nara »

Ces rouleaux et codex enluminés du début de l'époque d'Edo sont connus et répertoriés dans l'historiographie sous les appellations de « rouleaux enluminés de Nara » (*Nara emaki* 奈良絵巻) et de « codex enluminés de Nara » (*Nara ehon* 奈良絵本). Ces appellations ne remontent cependant pas à l'époque d'Edo¹⁶. Le terme apparaîtrait pour la première fois dans

¹⁵ Voir la définition du terme « Nara ehon » faite par ISHIKAWA Tôru dans le dictionnaire des *Otogizôshi*, TOKUDA Kazuo (éd.), 2002, p. 89-91.

¹⁶ En effet, même dans les écrits les plus tardifs de l'époque d'Edo où ces rouleaux et ces codex enluminés sont mentionnés, le terme de *Nara ehon* ou *Nara emaki* n'est pas employé. En 1824 a lieu l'exposition de certaines œuvres appartenant à Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848), à Yamazaki Hoppo 山崎北峰, dit Kômondô 好問堂 (1796-1868) et à Yashiro Hirokata 屋代弘賢 dit Rinchi 輪池 (1758-1841) où de tels manuscrits sont présents. Les documents de l'époque parlent cependant de « vieux livres illustrés » (*eiri kohon* 絵入古本) ou de « vieux

l' « Encyclopédie des arts et de la littérature » (*Bungei hyakka zensho* 文芸百科全書) ainsi que dans la « Revue des collectionneurs d'antiquités » (*Shûko kaishi* 集古会誌) en 1909¹⁷ après l'entrée sur les livres à caractères mobiles (*katsujibon* 活字本) et les livres illustrés d'Edo (*edo eiri hanpon* 江戸絵入版本).

Les raisons du choix du terme de *Nara ehon* demeurent mystérieuses, mais elles seraient liées à un rapprochement stylistique entre les peintures de ces livres enluminés, les productions du monastère Kôfukuji situé à Nara et des éventails produits dans la région de Nara pendant l'époque de Momoyama et le début de l'époque d'Edo. On appelle également *Nara-e* les motifs des céramiques à décors rouges dites *akahada yaki* (赤膚焼) produites dans la même région depuis l'époque d'Edo¹⁸. En outre, si le terme de *Nara ehon* n'est pas employé avant le début du XX^e siècle, celui de *Nara-e* se trouve attesté à l'époque d'Edo sur des territoires différents à propos d'articles divers pour décrire une certaine naïveté dans le style pictural. Le terme n'a donc à l'origine aucun lien avec une quelconque production régionale, au contraire d'une autre production picturale contemporaine, les *Ôtsu-e*¹⁹. Cependant, dès l'époque de Meiji et sous l'influence des études consacrées aux *Ôtsu-e*, les *Nara ehon* seront considérés comme ayant été produits au monastère de Kôfukuji à Nara²⁰.

Dès lors, le terme même de *Nara ehon* aura une grande influence sur l'étude des manuscrits qui lui sont associés, notamment sur les datations. Supposant une production à Nara, Hotta Ashio fait ainsi remonter les premiers livres manuscrits à l'ère Tenshō (1573-1593), plus précisément la douzième année de Tenshō (1584), moment où Hideyoshi est nommé *kanpaku* (Grand chancelier) et où l'ensemble de la région de Kyôto et de Nara se stabilise, permettant aux arts de prospérer²¹. Se forme ainsi l'hypothèse d'une production qui, suite à l'effondrement économique des monastères de Nara se serait transportée à Kyôto. Cette hypothèse est abandonnée depuis les années 1960 et les études d'Akai Taturô²².

S'il est communément admis aujourd'hui que la dénomination de *Nara ehon* ne découle pas d'une production d'ouvrages localisée à Nara mais d'un terme générique employé par comparaison aux productions picturales des temples de Nara, de récentes découvertes tendent

livres manuscrits » (*koshahon* 古写本). Le terme ne figure pas non plus dans l'essai de Ryûtei Tanehiko 柳亭種彦 intitulée « Boîte aux choses utiles et inutiles » (*Yôshabako* 用捨箱 écrit en 1841), voir AKAI Taturô 1982, p. 42.

¹⁷ 1902 selon Mizutani Futô, cf AKAI T., 1982, p. 43.

¹⁸ ISHIKAWA T., 2006a, p. 107.

¹⁹ Nous renvoyons au lexique.

²⁰ ISHIKAWA T., 2006a, p. 108.

²¹ HOTTA Ashio, octobre 1935, p. 257.

²² AKAI T., 1982, p. 48.

à donner à l'appellation *Nara ehon* une origine plus ancienne. Les recherches d'Ishikawa Tôru depuis les années 2000, ont permis de démontrer que le terme de « boutique de Nara » (*naraya* 奈良屋) servait à désigner un réseau d'entreprises sur le territoire de Sendai appartenant à un certain Naraya Hachibei. Ce dernier, selon les sources historiques, est originaire de la province d'Ômi²³ et meurt en 1678²⁴. Ce réseau commercial serait pour le chercheur la preuve de l'existence d'une diaspora marchande issue de la région de Kyôto et de Nara et soutenant les économies locales des autres provinces. Si aucun document ne permet de connaître précisément la nature des articles vendus au sein de ces commerces, on observe dès l'époque d'Edo l'apparition et l'extension du terme de *Nara-e* venant tant désigner les articles des boutiques de Sendai que les dessins des céramiques *akahada-yaki*. Dans sa pièce « Chanson de Satsuma », le dramaturge Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) emploie également le terme d' « éventail de Nara »²⁵. Les termes de *Nara ehon* et de *Nara-e* auraient donc été élaborés dès l'époque d'Edo pour désigner un certain style pictural. Cette affiliation à Nara soulignerait également une provenance géographique plus ou moins précise, non pas celle de la fabrication de ces livres enluminés, mais celle des personnes les commercialisant et les diffusant.

2.2. Historiographie de la recherche

Les codex et les rouleaux enluminés de Nara font l'objet de recherches dès les années 1930 sur trois points : l'origine de leur appellation, la place de leurs enluminures au sein de la production picturale et narrative contemporaine, et enfin la place de leurs textes au sein des études littéraires. Dans son état de la recherche sur ces œuvres dans trois numéros de la revue *Bibliologie* (*Shoshigaku* 書誌学) entre octobre 1935 et mars 1936, Hotta Ashio suppose que ces livres enluminés se sont développés aux alentours des années 1580. Portés par une nouvelle classe dominante plus proche du peuple, les guerriers, ils se substitueraient aux rouleaux enluminés ; ils seraient ainsi un signe manifeste du déclin que connaîtrait à cette période la culture aristocratique de Kyôto, et avec elle ses rouleaux enluminés²⁶. En pensant ces codex enluminés comme des produits concurrentiels aux rouleaux enluminés, Hotta Ashio se rattache aux hypothèses formulées par Mizutani Yumihiko dans ses études contemporaines consacrées

²³ Actuel département de Shiga dans la région de Kyôto, c'est-à-dire au nord de la ville de Nara.

²⁴ ISHIKAWA T., 2006a, p. 103-104.

²⁵ 「との林と奈良団扇そら眠ふ。りこそゆたかなれ」 (*Chikamatsu zenshû*, tome 6, p. 662), que René Sieffert traduit par « (...) un éventail de Nara à la main, il feint de dormir paisiblement » (SIEFFERT René, 1991, p. 106).

²⁶ HOTTA A., octobre 1935, p. 257-259.

aux premiers livres imprimés illustrés²⁷. Ces trois articles de Hotta Ashio marquent le début de l'étude des codex enluminés en tant qu'objets de recherche indépendants des études littéraires dont ils sont issus. C'est d'ailleurs à Hotta Ashio qu'Akai Tatsurô rend hommage lorsqu'il dresse, en 1982, un second état de la recherche en la matière²⁸.

Akai Tatsurô publie dès 1959 des articles sur le sujet des *Nara ehon*, notamment dans la revue *Kokka*, proposant ainsi les premières études en la matière sous l'angle de l'histoire de l'art²⁹. Il rédige également un article de vulgarisation dans la revue « Nouveau courant des arts » (*Geijutsu shinchô* 芸術新潮³⁰) en 1976, et d'historiographie lors d'un colloque consacré aux *Nara ehon* en 1982. Suivant les traces de Hotta Ashio, il tente également d'expliquer les origines du terme *Nara ehon* puis l'histoire de leur étude. Il relie fortement cette dernière à l'expansion des études sur la littérature nationale au cours des ères Taishô (1912-1926) et Shôwa (1926-1989). Hotta Ashio se placerait ainsi, en 1935, en plein cœur d'un regain d'intérêt des chercheurs pour les récits de l'époque Muromachi, et à travers eux, les *Nara ehon*. Son article a ainsi le mérite de détacher les livres enluminés des problématiques liées à la production littéraire de ces récits de l'époque de Muromachi. Devenant ainsi un objet d'étude indépendant, les codex enluminés de Nara seront intégrés dans des études ayant trait au folklore dans les années 1950 et 1960 par le biais des chercheurs en littérature Ichiko Teiji et Matsumoto Ryûshin, puis par certains historiens du Moyen-Âge comme Hayashiya Shinsaburô³¹.

Le véritable élan de recherche sur ces codex enluminés provient cependant d'Europe et de la redécouverte des collections de la bibliothèque Chester Beatty à Dublin. Sous l'impulsion de Barbara Ruch un premier colloque ayant pour sujet les œuvres de la collection de Dublin est organisé en 1978 en Irlande. Il réunit des grands spécialistes du genre tels qu'Akai Tatsurô, Ichiko Teiji, Matsumoto Ryûshin ainsi que les historiens de l'art Miya Tsugio et Tsuji Nobuo. Ces rencontres se poursuivront en 1979 à Kyôto et à Tôkyô ainsi qu'en 2008 à Dublin et aboutiront à plusieurs expositions des œuvres de la bibliothèque Chester Beatty au Japon notamment au musée Suntory³². Les collections américaines, notamment la Spencer collection de New York seront également exposées dans les années 1980 au Japon. Il en résulte qu'aujourd'hui encore les collections les mieux référencées et les plus étudiées sont celles des musées occidentaux : celle de la bibliothèque Chester Beatty qui a fait l'objet d'un conséquent

²⁷ MIZUTANI Yumihiko, 1935.

²⁸ AKAI T., 1982, p. 40-50.

²⁹ AKAI T., 1959, p. 451-461. Voir p. 84. Notons que dans les mêmes années, en 1953, ont lieu les recherches de Kiyomizu Tai, qui seront traduites en anglais en 1960 (voir ISHIKAWA T., 1998, p. 5).

³⁰ AKAI T., juin 1976, p. 5-20.

³¹ AKAI T., 1982, p. 44-45 et 47.

³² USHIODA Yoshiko, 2014, p. 83; 89 et 219.

catalogue en 2002³³, les collections américaines qui sont le sujet de publications régulières³⁴ ainsi que les collections de Francfort³⁵. À notre connaissance, et grâce au travail d'Ishikawa Tôru, seules les collections japonaises de l'Iwase bunko près de Nagoya ainsi que celles du musée Umi no mieru mori bijutsukan (Umi-Mori Art Museum) près d'Hiroshima bénéficient de la même publicité³⁶.

Depuis les années 2000 avec les recherches, encore en cours, d'Ishikawa Tôru, l'étude des codex et rouleaux de Nara se développe. Ce dernier, issu également du monde de la recherche littéraire, tend à diversifier l'étude du genre en élargissant les objets d'études : étude sur l'histoire du terme, recherches sur les textes inscrits, mise en place d'une typologie chronologique et cohérente de ces codex, mais également étude soignée de la manière dont les textes sont écrits afin d'identifier des calligraphes. Cependant, les études menées par ce chercheur restent essentiellement cantonnées dans l'univers des recherches en histoire de la littérature et des études bibliophiliques.

En effet, en dépit de la présence d'enluminures au sein de ces œuvres, les codex et les rouleaux enluminés de Nara font l'objet d'un nombre très restreint d'études par les historiens de l'art. Hotta Ashio en dressant la liste des mentions de ces livres enluminés au sein des chroniques et des sources anciennes, relève la rareté des traces laissées par ces derniers et en conclut qu'ils n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art et ce dès l'époque de leur élaboration. Ainsi, pour ce chercheur, c'est parce que ces livres ne sont pas pour leurs contemporains des « œuvres » qu'ils sont passés sous silence³⁷. Cette affirmation en 1935

³³ *Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library*, チェスター・ビーデー・ライブラリ 絵巻絵本解題目録, The National Institute of Japanese Literature and the Chester Beatty Library 国文学研究資料館とチェスター・ビーデー・ライブラリ, Bensei Publishing 勉誠出版, Tôkyô, 2002.

³⁴ MURASE Mieko, *Tales of Japan, Scrolls and Prints from the New York Public Library*, Oxford University Press, Oxford, 1986; *Amerika ni watatta monogatari* アメリカに渡った物語絵 [Peintures narratives ayant voyagé jusqu'aux Etats Unis], Kokubungaku kenkyû shiryôkan 国文学研究資料館 (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 2013 ; *E ga monogataru nihon, Nyûyôku supensâ korekushon wo tazunete* 絵が物語る日本、ニューヨークスペンサー・コレクションを訪ねて [Le Japon narré par l'image, enquêtes dans les collections Spencer de New-York], Kokubungaku kenkyû shiryôkan 国文学研究資料館 (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2014, février.

³⁵ GRAF VON DER SCHULENBURG Stephan (éd.), *Mönche, Monster, schöne Damen, Japanische Malerei, Buch und Holzschnittkunst des 16. Bis 18. Jahrhunderts*, Musée des arts appliqués de Francfort sur le Main, édité par Gebr.Mann Verlag, Berlin, 2000.

³⁶ *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku* 岩瀬文庫蔵奈良絵本・絵巻、解題図録 [Nara ehon et emaki conservés à l'Iwase bunko, catalogue raisonné], ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), université Keiô, Tôkyô, 2007 ; pour le Umi-Mori Art Museum, il existe un catalogue général (*Monogatari, Nara ehon to emaki ni miru inishiebito no kokoro* 物語絵、奈良絵本と絵巻に見る古人のこころ [Contes illustrés, les émotions des anciens japonais à travers les rouleaux et livres enluminés], Umi Mori Art Museum, Hiroshima, 2006), ainsi que l'étude des codex et rouleaux du *Dit de Hôgen, Chronique de l'apogée et de la chute des Heike*, et *Mai no hon* par Tôru Ishikawa et Mizuho Hoshi (2012, 2013 et 2015).

³⁷ HOTTA A., octobre 1935, p. 252.

exclut pour un temps les codex enluminés du champ de recherche de l'historien de l'art³⁸. En outre, les rouleaux enluminés élaborés aux XVI^e et XVII^e siècles sont également, jusque dans les années 1980, déconsidérés par rapport aux œuvres plus anciennes. Ce discrédit est autant porté sur les œuvres de grandes dimensions de l'époque de Muromachi³⁹ que sur les rouleaux de petites tailles appelés *ko.e* (小絵, littéralement « petites images », rouleaux qui ne dépassent pas les 15 cm de hauteur), format dans lequel sont illustrés les premiers courts récits créés à l'époque de Muromachi, genre littéraire auquel le *Bunshô sôshi* appartient⁴⁰. Ils sont progressivement étudiés notamment sous l'impulsion de Miya Tsugio de manière concomitante

³⁸ Des études stylistiques des enluminures et une typologie de ces dernières est néanmoins proposée par Akai Tatsurô en 1959 dans la revue *Kokka*, ainsi que par deux chercheurs occidentaux, Pierre Humbertclaude en 1955 et William Watson en 1976. Jusqu'aux études stylistiques d'Akiya Osamu dans les années 2000 ces typologies ont le mérite de mettre en valeur les enluminures des codex, mais demeurent insuffisantes. Voir chapitre 2, 1.1 et 1.2.

³⁹ L'histoire de la recherche sur les rouleaux enluminés est résumée par Melissa McCormick de la sorte : se développant à l'époque de Heian (794-1185) en deux grandes traditions (les rouleaux à compositions continues et les rouleaux à compositions compartimentées), ils connaissent une diversification et un âge d'or à l'époque de Kamakura (1185-1333). Au XIV^e siècle, les rouleaux enluminés de miracles et de récits de fondation s'accroissent, servant de moyen de légitimation des communautés religieuses face aux conflits sectaires. Cette tendance permet d'accroître le nombre de rouleaux, mais entraîne une perte de qualité (McCORMICK Melissa, 2009, p. 46.). Selon Melanie Trede, ce schéma apparaît dans les années 1970, lorsque l'étude des rouleaux narratifs connaît un véritable engouement. Le déclin de ces supports de peinture est alors repoussé à la fin de l'époque de Muromachi et est alors mis en relation avec le déclin de ses commanditaires traditionnels, les membres de la cour de Kyôto (OKUDAIRA Hideo, 1966, p. 82.). En 1982, Okudaira Hideo publie un ouvrage conséquent sur les rouleaux enluminés illustrant les récits de l'époque Muromachi *otogizôshi* : les rouleaux enluminés de l'époque de Muromachi sont alors progressivement connus des chercheurs et du public (OKUDAIRA Hideo 奥平英雄, *Otogizôshi emaki* 御伽草子絵巻 [Les rouleaux illustrés d'*otogizôshi*], Kadokawa Shoten 角川書店, Tôkyô, 1982). Il faut attendre l'exposition intitulée *Emaki* de 1987 à Kyôto pour que des rouleaux produits au XVI^e siècle soient montrés. De même, dans « Connaissances de base pour l'appréciation des rouleaux enluminés » (*Emakimono no kanshō kiso chishiki* 絵巻物の鑑賞基礎知識), publié en 1995 par Wakasugi Junji, les œuvres mentionnées sont toutes antérieures au XVII^e siècle. La même année la collection « Grande anthologie des rouleaux enluminés » (*Emaki Taisei* 絵巻大成) consacre son dernier volume à un ensemble de la grande production picturale du XVII^e siècle, le « Rouleau enluminé de la légende des origines du temple Tôshôgû » (*Tôshôgu engi emaki* 東照宮縁起絵巻), exécuté en 1640. Cet ensemble est sélectionné, selon Melanie Trede, en raison des origines sociales des patrons, calligraphes et peintres ayant présidé à son élaboration (TREDE Melanie, 2003, p. 22-23).

⁴⁰ Nous ne connaissons qu'un *ko.e* illustrant le *Bunshô sôshi* qui est un rouleau dessiné au trait dont la technique est dénommée *hakubyô*, conservé dans la collection Izumi Kudô et qui est daté du tout début du XVII^e siècle. Les premiers exemples de ce format remontent au XIV^e siècle et se révèlent être de simples peintures miniaturisées. Les peintures plus tardives montrent cependant une réelle prise en compte du format dans l'élaboration des images et de leurs compositions. Au XV^e siècle alors que leur nombre s'accroît, les *ko.e* abandonnent leur statut de simple miniature des rouleaux classiques pour former une nouvelle catégorie de rouleaux enluminés, comme en atteste les sources écrites. À la fin du même siècle, selon Melissa McCormick, ce nouveau format donne naissance à un nouveau genre pictural. Il s'accompagne d'un mécénat qui se développe dans toute la haute société. Les premières études concernant les *ko.e* remonteraient aux années 1960 et aux articles d'Umezū Jirô, ce dernier affirmant qu'il s'agit d'« objets de divertissement pour les femmes et les enfants ». Cette affirmation bannit pendant longtemps les *ko.e* des études sérieuses en histoire de l'art. Précisons également que de telles affirmations se retrouvent dans les articles traitant des codex et rouleaux enluminés de Nara. Cette proximité des deux supports de peinture est d'ailleurs rappelée par Melissa McCormick : selon cette dernière, la diffusion du format *ko.e* à l'époque de Muromachi (1333-1573), puis le succès des codex enluminés dont les exemplaires les plus anciens reprendraient les dimensions des anciens rouleaux de petits formats, achèvent de reléguer les rouleaux enluminés de l'époque d'Edo à un rôle de second plan. Dès lors, ils ne sont plus les formats privilégiés pour évoquer et diffuser les nouvelles tendances picturales et les nouveaux modes d'expression (McCORMICK M., 2009, p. 46-51).

à la redécouverte des collections de la bibliothèque Chester Beatty et de la participation de ce chercheur aux différents colloques internationaux sur les livres enluminés de Nara. C'est en présentant les collections de la bibliothèque Chester Beatty que le chercheur a redéfini l'évolution des rouleaux enluminés en y intégrant les productions de Muromachi et de l'époque d'Edo. Les productions de Muromachi reflèteraient par leur style leur appartenance au genre du conte dont les héros sont d'origine populaire. Il s'agit d'une nouvelle expression de l'art narratif japonais plus que d'un déclin de la peinture sur rouleau. Cette « esthétique de la rusticité » arriverait à son terme au début de l'époque d'Edo, remplacée par un fort intérêt pour les éléments issus de la peinture de genres et de mœurs⁴¹.

Cet état de fait explique qu'en dépit des nombreuses études de cas sur les codex et les rouleaux enluminés du XVII^e siècle, ces dernières se concentrent essentiellement sur le texte de ces œuvres et n'abordent que très peu la question des enluminures. Souvent convoquées à titre d'exemples illustratifs dans des ouvrages portant sur l'étude des textes de Muromachi et régulièrement exposées, ces enluminures sont rarement étudiées en elles-mêmes. Les publications récentes des chercheuses Melanie Trede⁴², qui étudie les peintures du récit *Taishokkan* (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), et de Melissa McCormick, qui cherche à faire le lien entre les peintures du XVII^e siècle et la production de petits rouleaux à l'époque de Muromachi font cependant exception⁴³.

2.3. Choix de vocabulaire et des bornes chronologiques de cette thèse

Nous emploierons au cours de cette étude le terme de « codex enluminé » pour désigner tout codex ou livret relié et manuscrit comportant des peintures. Ce support s'oppose ainsi par son format aux rouleaux enluminés et par sa technique manuelle aux codex imprimés.

Cet ensemble de codex enluminés pose des problèmes de définition aux chercheurs occidentaux qui abordent leur étude. En effet, la traduction du terme japonais *Nara ehon*, dont nous avons expliqué l'origine et la signification, retranscrit tel quel, implique un jugement sur la qualité picturale de ces codex enluminés. Nous ne cherchons pas à opérer au sein de ce travail une distinction qualitative de ces œuvres, mais de les étudier comme un tout. Cependant, la

⁴¹ *Nihon no monogatari : Airurando Chesutâ Biti korekushon* 日本の物語絵——アイルランドチェスタービーティ・コレクション [Contes illustrés du Japon : Collections irlandaises de la bibliothèque Chester Beatty], Musée Suntory, Tôkyô, 1988, p. 76.

⁴² TREDE Melanie, *Image, Texte and Audience, the Taishokan Narrative in Visual Representations of the Early Modern Period in Japan*, Peter Lang, Francfort, 2003.

⁴³ McCORMICK Melissa, *Tosa Mitsunobu and the small scroll in medieval Japan*, University of Washington Press, Washington, 2009.

qualité picturale des œuvres peut éclairer le contexte de commande et/ou de production de ces dernières, et fera l'objet d'études au sein de cette thèse.

Pour éviter l'emploi de ce terme, plusieurs alternatives ont été formulées : l'expression proposée par Ikeda Shinobu⁴⁴ de « peinture narrative » (*monogatari kaiga* 物語絵画) exclut de fait une partie de notre corpus, les images imprimées. Melanie Trede pour sa part évite l'emploi du terme d'illustration pour privilégier celui de « narration picturale », le terme d'illustration supposant un rapport de soumission au texte qui devient inopérant dès que l'on aborde les œuvres picturales indépendantes telles les estampes ou les peintures de paravent⁴⁵.

Pour notre part, nous conserverons au sein de notre étude une large place à l'emploi du terme d'illustration, qui reflète à notre sens de façon adéquate le contenu de notre corpus, composé majoritairement d'œuvres associant texte et image. L'illustration, dans son rapport au texte est « susceptible d'éclairer le texte autant que le texte est susceptible d'éclairer l'image »⁴⁶. Ce caractère explicatif de l'image au sein d'un texte se retrouve dans la définition médiévale de l'enluminure, dont le terme regroupe toute illustration et image rendant le texte lisible, compréhensible et ajoutant du prestige au manuscrit⁴⁷. L'enluminure est également pensée comme un outil de lecture, puisque pouvant faire office de repère au sein du texte⁴⁸.

Notre étude visant à s'interroger sur le rôle de l'image au sein d'ensembles où images et textes sont associés, l'emploi des termes d'enluminure pour désigner les peintures des manuscrits et d'illustration comme terme plus globale afin de désigner également les images imprimées, nous a ainsi semblé adéquat.

Les trois supports d'illustrations abordés au sein de notre recherche, codex enluminés, rouleaux enluminés et codex imprimés, ont des chronologies différentes : ainsi, si l'étude des codex imprimés et illustrés profanes ne peut que se circonscrire à l'époque d'Edo puisque ne préexistant pas à cette dernière, il n'en est pas de même pour les rouleaux enluminés existants dès le VIII^e siècle au Japon, ou les codex enluminés, créés en grande quantité entre le dernier tiers du XVI^e siècle (soit l'époque de Momoyama) et le premier tiers du XVIII^e siècle. Pourquoi dans ce cas circonscrire notre étude à la première moitié de l'époque d'Edo, entendue comme une période de cent cinquante ans courant des années 1600 aux années 1750 ? Ce découpage chronologique découle d'un double constat.

D'une part, la nature même de notre corpus nous permet de nous limiter à la seule période d'Edo. En effet, si les codex enluminés préexistent à l'époque d'Edo, ces derniers ont été

⁴⁴ D'après TREDE M., 2003, p. 81.

⁴⁵ Qui forment la majorité du corpus étudié par la chercheuse. Cf TREDE M., 2003, p. 80-81.

⁴⁶ Hubert Damisch dans sa préface du livre de Meyer Schapiro, in SCHAPIRO M., 2000, p. 7.

⁴⁷ WATSON Rowan, 2004, p. 11.

⁴⁸ CAMILLE Michael, 1985, p. 28.

rarement conservés et ont pour particularité de mélanger texte et image au sein des mêmes pages. Peu d'œuvres de notre corpus présentent de telles caractéristiques, et il est ainsi peu probable que les livres étudiés dans cette thèse soient antérieurs à l'époque d'Edo. En outre, le milieu du XVIII^e siècle nous est apparu comme une borne chronologique terminale satisfaisante en ce qu'elle marque la fin de la production des codex enluminés et un tournant dans le monde éditorial, avec d'importantes innovations en terme technique pour l'impression en couleurs et le contrôle accru du pouvoir sur le contenu des codex imprimés par le biais de la censure⁴⁹.

D'autre part, ce découpage chronologique résulte d'une volonté d'étudier des œuvres appartenant à un même contexte socio-politique : il ne nous semblait ainsi peu souhaitable de confronter des œuvres produites à l'époque de Muromachi-Momoyama, époque de grande instabilité politique au sein du Japon, avec des productions de l'époque d'Edo où un pouvoir central s'affirme dans un temps long de paix permettant le développement de la culture urbaine.

3. Les méthodologies employées au cours de cette thèse

L'étude du codex et du manuscrit enluminé se trouve au croisement de plusieurs grandes tendances méthodologiques que nous nous efforçons d'employer dans ce travail. Nous en présentons ci-dessous les grandes caractéristiques.

3.1. Les études portant sur l'histoire matérielle du livre

Les études de bibliologie consistent à étudier le livre en tant qu'objet, à retracer l'évolution de ses techniques de fabrication, de reliure, ainsi que les évolutions de son format. Permettant ainsi de mesurer l'importance d'un texte et de ses différentes occurrences éditoriales, elles sont le point de départ de toute étude s'intéressant à l'histoire du livre au Japon.

Ces études traitent de l'évolution des dispositions des textes, qui s'adaptent au besoin de rajouter des notes explicatives et autres informations à destination du lecteur. En effet, entre la rédaction à l'époque classique des textes et leur édition à l'époque Edo, les repères sociaux ont changé de façon importante et nécessitent de ce fait une réactualisation de l'appareil éditorial pensée par le libraire-imprimeur. L'analyse de ces modifications permet ainsi d'appréhender les mutations opérées dans le lectorat implicite et réel des œuvres produites⁵⁰. Dans cette

⁴⁹ HORIKAWA Takashi, 2010 (rééd 2012), p. 164-165 et SUZUKI Jun, TINIOS Ellis, 2013, p. 46.

⁵⁰ CHARTIER Roger (éd.), 1995, p. 107-108.

perspective, les illustrations sont le reflet d'un choix délibéré issu d'une double contrainte : la contrainte technique d'une part et celle des considérations du libraire-éditeur prenant en compte tant le coût financier que le goût présumé de son lectorat⁵¹.

3.2. L'histoire de la réception et ses ouvertures

3.2.1. *L'histoire de la réception*

L'histoire de la réception est un mouvement méthodologique né en Allemagne autour de Hans Robert Jauss à la fin des années 1960. En 1984, Robert Holub définit cette méthode comme un déplacement de l'objet de recherche de l'auteur et de son œuvre vers le texte en lui-même et ses lecteurs⁵². Hans Robert Jauss pour sa part distingue l'effet produit par une œuvre sur son premier public, contemporain de son élaboration, et sa réception, c'est-à-dire la façon dont les lectorats successifs en fonction de leur appartenance culturelle, sociale et temporelle, jugent et modifient leur rapport avec l'œuvre en elle-même⁵³.

Nous intéressant à des œuvres anonymes illustrant souvent des récits plus anciens, il nous est impossible de pouvoir étudier ces livres du point de vue de leur auteur. Il nous a donc paru particulièrement intéressant d'étudier ces livres en essayant de reconstituer le ou les lectorat(s) auxquels ils s'adressaient. Ce lectorat peut se manifester à travers deux aspects : une adaptation du texte pour un lecteur aux compétences et connaissances spécifiques et éventuellement limitées d'une part, et d'autre part un choix particulier dans les illustrations et les enluminures accompagnant ces textes. C'est ce deuxième aspect que nous étudierons tout particulièrement ici.

Le terme d'enluminure ou d'illustration est alors pensé, à la suite de Meyer Schapiro et d'Hubert Damisch, comme un complément visuel à un texte dont il aide à la compréhension, voire qui le commente⁵⁴. En imprégnant l'image de préoccupations contemporaines, l'illustration rend compte, lorsque le texte illustré ne change pas, de l'évolution de la réception du récit mis en image. Elle est ainsi une appropriation d'un texte par une époque et une société données⁵⁵. Cette histoire de la réception naît du croisement du lectorat implicite et du lectorat

⁵¹ MARTIN Christophe, 2000, p. 33.

⁵² HOLUB Robert C, 1984, p. 12.

⁵³ JAUSS Hans Robert, traduction française en 1996, p. 19 et 43.

⁵⁴ Hubert DAMISCH dans sa préface du livre de Meyer Schapiro, in SCHAPIRO M., 2000, p. 7.

⁵⁵ MARTIN C., 2000, p. 43.

réel d'une œuvre. Le lectorat implicite est celui auquel les producteurs d'un texte (auteur, calligraphe, illustrateur, éditeur) destinent un discours textuel et iconographique particulier⁵⁶. Le lectorat réel, celui qui recevra effectivement l'œuvre et également celui qui, par son existence même et son jugement selon ses propres normes esthétiques, influencera les futures productions imagées du même récit⁵⁷.

L'histoire de la réception, notamment appliquée au monde de l'étude des enluminures, pose cependant des problèmes. Robert Holub souligne ainsi que cette méthodologie sous-tend une stabilité du texte à travers l'histoire bien souvent utopique⁵⁸. En 1992 Jonathan Rose pour sa part dénonce les erreurs fréquemment commises par les historiens de la réception lorsque ces derniers cherchent à reconstituer un lectorat ou une audience d'œuvres littéraires :

- croire que la littérature influence toujours la conscience politique du lecteur
- penser que l'influence d'un texte est directement proportionnelle à sa circulation
- opposer une culture « d'élite » qui chercherait à renforcer l'acceptation d'un ordre social et politique préexistant, à une culture « populaire » qui reflèterait davantage les attitudes des masses
- penser que le canon des « chefs-d'œuvre » est seulement défini par les élites sociales et que le lecteur commun ne sait pas reconnaître la valeur de ces chefs-d'œuvre ou au mieux accepte cette valeur par respect de l'opinion de l'élite.

En effet, les recherches de Jonathan Rose tendent à prouver que le lecteur ordinaire distingue clairement une lecture de loisir d'une lecture d'études, constituée de chefs-d'œuvre dont il reconnaît lui-même la valeur littéraire. Ainsi les auteurs considérés actuellement comme élitistes ont eu par le passé une plus grande influence sur le lectorat de masse que les auteurs considérés comme populaires, même si ces derniers voient leurs livres être davantage reproduits et mieux se vendre⁵⁹. Notre étude ne bénéficie cependant pas d'une telle documentation, car le lecteur réel des livres illustrés imprimés et manuscrits de la première moitié de l'époque d'Edo n'a laissé à notre connaissance aucune trace. Notre étude visera ainsi à définir un lectorat « supposé » ou « implicite », c'est-à-dire visera à déterminer le type de lecteurs que les producteurs des œuvres imprimées et manuscrites cherchent à toucher par le biais de l'illustration.

⁵⁶ MARGUERAT Daniel, BOURQUIN Yvan, 1998, p. 19.

⁵⁷ JAUSS Hans Robert, 1996 (traduction française), p. 19.

⁵⁸ HOLUB Rober C., 1984, p. 148.

⁵⁹ ROSE Jonathan, 1992, p. 48.

Il s'agit donc d'une histoire de la réception et du lectorat des livres imprimés et manuscrits du début d'Edo tronquée que nous proposons, essentiellement abordée par le prisme des évolutions observées dans la production de ces œuvres. Comme le souligne Jonathan Rose⁶⁰, il n'y a aucune garantie qu'un ouvrage soit lu et reçu de la manière visée par les commanditaires et les producteurs de l'œuvre⁶¹. Cependant, le livre étant dès le XVII^e siècle envisagé comme un produit commercial⁶², il est fort probable que les éditeurs et enlumineurs réagissent aux évolutions du lectorat pour garantir un meilleur succès à leurs œuvres. L'évolution donc de leurs stratégies illustratives et commerciales reflètent ainsi une certaine évolution effective du lectorat. C'est sur ces suppositions et hypothèses que nous avons construit notre objet d'étude.

3.2.2. *L'histoire sociale de l'art et ses ramifications*

En histoire de l'art, l'étude de la réception des œuvres est intégrée aux méthodologies de l'histoire sociale de l'art. Ce sont Meyer Schapiro et Ernst Hans Josef Gombrich qui les premiers intègrent des préoccupations de type sociale dans leurs études, en considérant le style comme un facteur unifiant un groupe social à un artiste particulier. C'est au sein de cette volonté de replacer les œuvres dans un cadre plus collectif et social que naissent d'autres courants méthodologiques : l'étude des cultures visuelles et matérielles, l'histoire culturelle et l'étude sociale du livre et de l'édition portée par Roger Chartier en France⁶³.

À travers son ouvrage *L'œil du Quattrocento*, Michael Baxandall opère un travail de contextualisation des œuvres, qui pour lui sont « le produit d'une relation sociale » en même temps qu'un « fossile de la vie économique » qui les a produites⁶⁴. Svetlana Alpers par la suite cherchera à reconstituer le contexte culturel des pratiques artistiques, et utilisera en 1983 pour la première fois le terme de *Visual Culture* en l'attribuant cependant à Michael Baxandall.

Les études visuelles et culturelles, plus connues sous leur appellation anglaise de *Visual Culture* et *Material Culture*, tendent à considérer l'objet artistique comme une preuve

⁶⁰ À l'instar de Roger Chartier qui oppose la création et la consommation d'une œuvre d'une part et la production et la réception de cette même œuvre d'autre part. Pour le chercheur, la consommation d'une œuvre livresque produit d'elle-même des représentations qui ne sont jamais identiques à celles pensées par les producteurs (CHARTIER R., 1988, p. 40).

⁶¹ ROSE J., 1992, p. 64.

⁶² Voir à ce sujet les discussions entre les différents historiens de l'édition japonaise dans l'ouvrage *Edo no Shuppan*. L'édition y est définie par sa capacité de *tsūzokusei* (通俗性 qui peut se traduire par vulgaire ou populaire), c'est-à-dire par sa capacité à plaire, à être diffusée et comprise et donc à se vendre. Voir NAKANO Mitsutoshi, ICHIKO Natsuo, SUZUKI Toshiyuki, TAKAGI Gen, 1996, p. 2-23, publié et augmenté dans *Edo no shuppan*, NAKANO Mitsutoshi (éd.), 2005, p. 8-10.

⁶³ HEINICH N., 2004, p. 32 et 35.

⁶⁴ HEINICH N., 2004, p. 32-33.

matérielle d'une culture, d'une communauté et de circonstances historiques qui l'ont produit et dont il porte et transmet les valeurs. Ainsi la façon dont il sera transformé pour répondre à l'évolution de sa perception est également un témoin de l'évolution des mentalités⁶⁵. Par la manière dont elle représente une scène ou une situation, l'image reflète les conceptions d'une époque et d'une culture sur les thèmes qu'elle illustre⁶⁶. C'est également par l'analyse stylistique des objets, tant ceux considérés comme des « chefs-d'œuvre » que les objets moins élitistes, que l'on peut cerner les valeurs culturelles des hommes qui les ont produits⁶⁷. L'objet d'étude est ainsi pris dans deux axes de recherche, son contexte culturel de production et son contexte culturel de réception. Ces deux axes constituent les préoccupations majeures des études visuelles⁶⁸.

Les études visuelles ont ainsi pour caractère principal de ne pas se concentrer sur les « chefs-d'œuvre » mais d'intégrer dans leur corpus d'études toutes les œuvres indépendamment de leurs valeurs artistiques. Dans le monde de la recherche en histoire de l'art asiatique, les études visuelles et matérielles sont initiées par Craig Clunas qui, dans ses études sur l'art Ming, cherche à rétablir une histoire des images en embrassant toute la production culturelle d'une iconographie donnée afin notamment d'en tracer le circuit iconique, c'est-à-dire la manière dont certains types d'images circulent d'un média à l'autre. Cette notion fait appel à une autre, celle de l'économie des images et du visuel, étant entendu que tous les types d'images n'ont pu être adaptés pour tous les supports et qu'il faut chercher les raisons de cette transmission ou non-transmission⁶⁹. Parmi les récents travaux universitaires, deux portant sur l'art à l'époque d'Edo s'appuient également sur ces méthodologies et se réclament de l'influence de Craig Clunas : la thèse de Sharon Mitsuko Yamamoto qui porte sur la pratique de l'art par les femmes à l'époque d'Edo, et le mémoire de Hilary Katherine Snow sur les peintures votives dites *ema*⁷⁰.

Nous avons déploré plus haut le manque de témoignage de lecteurs de livres manuscrits ou imprimés au début de l'époque d'Edo. Cette absence ne nous autorise qu'à reconstituer le lectorat de ces œuvres à travers le prisme de leur(s) producteur(s) et de n'avoir qu'une image ébauchée du lectorat implicite de ces ouvrages. Les *Visual Culture Studies* et leurs

⁶⁵ YAMAMOTO Sharon Mitsuko, 2010, p. 6-7.

⁶⁶ AUMONT Jacques, 2011, p. 148-149.

⁶⁷ PROWN Jules David, 1980, p. 207 et 209-210.

⁶⁸ YAMAMOTO S. M., 2010, p. 6-7.

⁶⁹ CLUNAS Craig, 1997, p. 46 et 49. Craig Clunas reprend ici la notion de « circuit iconique » héritée de Carlo Ginzburg qui en étudiant le XVI^e siècle européen, distingue deux types de circuits iconiques : le circuit public, large et sans distinction sociale, et le circuit privé, très restreint et réservé à une élite.

⁷⁰ YAMAMOTO S. M., « Visual and Material Culture at Hokyōji Imperial Convent: the Significance of « Women's Art » in Early Modern Japan », Thèse de l'université d'histoire de l'art de Berkeley soutenue en janvier 2010, 213p ; SNOW Hilary Katherine, « Ema : Display Practices of Edo Period Votive Paintings », sous la direction de Takeuchi Melinda, Université de Standford, juillet 2010, 252p.

méthodologies nous permettent ainsi de pallier dans une certaine mesure cette absence de source primaire. L'étude formelle et stylistique des enluminures est une porte d'entrée ouvrant tant sur la formation et l'appartenance sociale du producteur de ces images que sur l'origine sociale et la nature de sa clientèle.

L'histoire culturelle initiée notamment par les ouvrages de Roger Chartier sur l'histoire sociale du livre et de l'édition s'interroge sur la définition d'une culture populaire et les limites de cette définition. Nous reviendrons plus bas sur ces questions.

3.2.3. *Les dangers de l'appellation de « culture populaire »*

Les peintures des codex et rouleaux enluminés du XVII^e siècle ont été définies par les historiens de l'art tel Miya Tsugio comme ayant une « esthétique de la rusticité ». Du fait de leur appellation, ces enluminures ont été rapprochées des peintures d'Ôtsu et le développement d'une culture dite « vulgaire » et citadine à l'époque d'Edo. Dès lors, un rapprochement, voire un raccourci peut se faire entre les enluminures des manuscrits que nous étudions et l'étude des arts populaires.

Pierre Bourdieu définit l'esthétique populaire comme

« une esthétique dominée qui est sans cesse obligée de se définir par rapport aux esthétiques dominantes. [Les membres des classes populaires ne peuvent ni] ignorer l'esthétique savante qui récuse leur « esthétique » (...) ».

En outre, l'image et l'illustration voient leur valeur se mesurer à l'information qu'elles véhiculent et donc à leur intention signifiante⁷¹. Cette définition pose problème lorsque l'on s'intéresse aux illustrations qui, entretenant un rapport étroit avec le texte qu'elles illustrent, ont de fait une intention signifiante très haute sans pour autant être destinées à un public populaire. En outre, la culture qualifiée d'élite est elle-même constituée dans une large mesure par des appropriations successives de matériaux qui n'étaient pas créés pour elle, ce qui, selon Roger Chartier, rend factice toute opposition d'une culture populaire à une culture d'élite ou toute définition de la culture populaire selon l'origine sociale du producteur ou des consommateurs des œuvres⁷². L'auteur ajoute d'ailleurs que « les textes et les livres de grande circulation franchissent les bornes du découpage social, rassemblant des lecteurs d'état et de conditions bien différents »⁷³. Cette remarque est également valable dans le milieu japonais : ainsi, Barbara Ruch attribue à l'illustration un rôle d'unification sociale en ce qu'elle propose

⁷¹ BOURDIEU Pierre, 1979 (rééd 2012), p. 42 et 44.

⁷² CHARTIER R., 1988, p. 38-39.

⁷³ CHARTIER R., 1987, p. 10-11.

à tous les lecteurs quelles que soient leurs origines une même interprétation visuelle d'un texte dont la temporalité, les temps plus anciens, et le milieu social, le monde de la cour, diffèrent grandement de ce que le lecteur d'Edo connaît. L'illustration permet ainsi à tous les lecteurs d'avoir une même image d'un récit⁷⁴.

Dans le milieu de l'histoire de l'art, notamment dans les études d'iconographie médiévale, la notion de populaire est associée à l'idée de rusticité et de maladresse que l'on oppose aux figurations des peintres dits savants. Ainsi, l'œuvre d'un artiste éduqué et habile doit s'adresser à des clients bénéficiant de moyens financiers plus élevés au sommet de la hiérarchie sociale. Ces œuvres sont imitées par des artisans de moindre talent, elles sont ainsi altérées dans leurs qualités esthétiques et intellectuelles. Ces œuvres, reflétant les images produites pour une autre couche sociale constituent les images populaires selon le médiéviste occidental André Grabar⁷⁵.

Les codex enluminés ont été avant tout mis en valeur par les théoriciens du mouvement Mingei au début du XX^e siècle qui entendaient faire redécouvrir les arts populaires⁷⁶. Les codex horizontaux plus particulièrement, dont les enluminures sont plutôt frustes et n'ont pas de souci du détail, se prêtent à ce rapprochement avec les arts populaires de par leur grande naïveté et sobriété. Pour Namiki Seishi, c'est cette sobriété qui est le point commun entre les rouleaux enluminés illustrant des courts récits *otogizōshi* et les codex dits de Nara que le chercheur qualifie de « populaire » (*shomin-teki* 庶民的)⁷⁷. Dans un article récent sur la naïveté dans les arts japonais, Arata Yajima rappelle la théorie d'Izumi Mari. Cette dernière classe les œuvres dites naïves (*sobokuna sutairu* 素朴なスタイル) en plusieurs catégories dont une concerne les œuvres de peintres confirmés appliquant volontairement un style naïf et démontre que les enluminures des codex enluminés de Nara n'appartiennent pas à ce style⁷⁸. Si nous reprenons à notre compte ce qualificatif de naïf pour certains codex, nous ne chercherons pas à définir ces œuvres comme de nature populaire. En effet, la définition même d'œuvre populaire et d'art populaire est encore sujette à débat et nous ne souhaitons pas entrer dans ces considérations. Bien qu'une partie des œuvres de notre corpus réponde à certains principes stylistiques définis par André Grabar, ces manuscrits enluminés restent des œuvres exécutées à la main à un âge de diffusion de l'imprimerie. En outre, en dépit du caractère plus ou moins abouti de ces enluminures, les matériaux picturaux utilisés ou l'usage d'or en leur sein sont similaires aux œuvres de bonne qualité picturale. Seule leur quantité connaît des variations. Ainsi, même rustiques, nous considérons que ces œuvres par leur diffusion plus réduite que les imprimés et

⁷⁴ RUCH Barbara, 1981, p. 10.

⁷⁵ GRABAR André, 2008, p. 396.

⁷⁶ MARQUET Christophe, 2009b, p. 43 et 49.

⁷⁷ SANO Midori, NAMIKI Seishi, 2004, p. 182-183.

⁷⁸ ARATA Yajima, 2013, p. 22.

leurs matériaux, devaient refléter une certaine aura de luxe peu compatible avec les définitions de culture et d'art populaire décrites plus haut. Nous nous attacherons à le démontrer au cours de cette thèse.

3.3. L'usage de la statistique et ses limites

L'analyse iconographique par la statistique est un outil préconisé par le médiéviste Jérôme Baschet qui pose en 2008 les bases de l'analyse des images dites sérielles⁷⁹. Notre étude s'appuie en partie sur les préconisations méthodologiques de ce chercheur : en différenciant, selon les supports (rouleaux enluminés, codex enluminés et manuscrits, codex illustrés et imprimés) et les formats (horizontaux ou verticaux), le choix des scènes sélectionnées, le chiffre statistique permet de donner une image claire tant des récurrences iconographiques que de ses exceptions, des stéréotypes mis en place dans l'illustration du récit autant que de la grande diversité de cette dernière. Nous pouvons ainsi essayer de déterminer des tendances iconographiques qui seront analysées dans un second temps.

Les tableaux recensant les choix de scènes (voir annexe image II) procèdent tant de Jérôme Baschet que de la pratique des tableaux de concordance qui répertorient et classent les scènes et les compositions des œuvres classiques plusieurs fois reproduites et illustrées telles *Le Dit du Genji* ou *Les Contes d'Ise* et rend ainsi compte de la fréquence et de l'évolution des thèmes iconographiques choisis par les illustrateurs. Il est cependant évident qu'ils ne suffisent pas à notre analyse, d'autant plus que nous n'avons pu les utiliser dans une enquête statistique. En effet, nous avons voulu soumettre ces tableaux aux tests dits du Chi au carré, permettant de savoir si certains résultats sont le fait du hasard d'un échantillonnage ou à l'opposé le fruit d'une relation de cause à effet. Ce test n'a pas pu produire de résultats probants. En outre, ces tableaux masquent, par une apparence de fausse homogénéité, des différences dans les compositions de scènes illustrant les mêmes moments narratifs et donc dénommées de la même manière.

⁷⁹ BASCHET Jérôme, 2008, p. 267.

4. Un corpus vaste étudié selon trois axes

4.1. Le *Bunshô sôshi* : présentation et postérité du récit

Le *Bunshô sôshi* raconte l'histoire de Bunta, serviteur du Grand Prêtre du dieu Kashima Daimyôji de la province de Hitachi qui voit ses vertus de diligence et de fidélité mises à l'épreuve. Congédié par son maître, il se reconvertit dans le commerce du sel dans lequel il s'enrichit considérablement. Souhaitant des fils pour assurer sa succession, le dieu de Kashima répond imparfaitement à ses prières en lui donnant deux filles d'une grande beauté. Bunta, appelé à présent Bunshô, est déçu par ces naissances mais est conseillé par les gens de sa maisonnée de garder ses filles : par le mariage, ces dernières pourront s'élever socialement au contraire des garçons. Les deux filles sont donc éduquées comme des princesses accomplies et reçoivent des propositions de mariage des fils du Grand Prêtre, des seigneurs de la région et même du gouverneur de la province. Rêvant de la cour et de l'empereur, et malgré la colère de leur père, elles refusent tous les prétendants. La réputation des deux sœurs arrive jusqu'à la capitale où le fils du premier ministre tombe amoureux de l'aînée. Déguisé en marchand, statut le plus bas dans les strates sociales du Japon, et accompagné de ses fidèles compagnons, il arrive chez Bunshô où il séduit la jeune femme par une lettre et un concert. Après avoir révélé sa véritable nature, et de retour à la capitale avec son épouse, il attise la curiosité de l'empereur qui fait venir la plus jeune sœur, ainsi que Bunshô, à la capitale. Ainsi, Bunshô, simple serviteur, grâce à sa fidélité et son travail ainsi que la beauté de ses filles, devient Grand chancelier⁸⁰ et l'homme le plus puissant du pays.

Le *Bunshô sôshi* (文正草子) ou *Récit de Bunshô* fait partie des récits les plus reproduits à l'époque moderne⁸¹. On retrouve également ce récit sous d'autres titres : *Bunta, le maître saunier* (*Shioyaki Bunta* 塩焼き文太), *Bunta le marchand de sel* (*Shiouri Bunta* 塩売文太) ou encore le *Conte de Bunta* (*Bunta monogatari* 文太物語). Comme mentionné plus haut, aucun manuscrit antérieur au XVII^e siècle n'est de nos jours conservé. Il est cependant fort probable

⁸⁰ 関白. Dans le système impérial japonais ancien, l'empereur peut se retirer du pouvoir pour confier ce dernier à son fils, généralement en bas âge. C'est alors le grand-père maternel du nouveau souverain qui prend le titre de Grand chancelier. Voir HERAIL Francine, 1977, p. 814.

⁸¹ MATSUMOTO Ryûshin, YOKOYAMA Shigeru, 1983, p. 584.

que le récit se soit formé à l'époque de Muromachi⁸². Néanmoins, il existe peu de traces anciennes des origines ou des bases de la légende du *Bunshô sôshi* : toutes les mentions d'un éventuel fond légendaire ayant servi à la rédaction du récit remontent au XIX^e et sont donc bien postérieures à la formation de l'histoire que nous étudions⁸³.

Subdivisé dans un premier temps en quatorze lignées par Matsumoto Ryûshin⁸⁴, le texte du *Bunshô sôshi* est, après quelques études ponctuelles⁸⁵, principalement étudié par Okada Keisuke dans les années 1980 puis par Okabe Eiko dans les années 2000⁸⁶, qui regroupèrent les différents textes en six grandes lignées : quatre lignées manuscrites et deux lignées imprimées⁸⁷. Le manuscrit des deux rouleaux conservés à la bibliothèque de l'université Tsukuba constitue la lignée la plus proche du texte d'origine de par sa complexité et sa longueur⁸⁸. L'ensemble des quatre autres lignées constituent différentes étapes dans le processus de copies successives du manuscrit d'origine, étapes au cours desquelles le texte est simplifié et rendu plus explicite. Il est ainsi dépouillé de tous les passages posant des problèmes de compréhension. Ce mouvement de simplification aboutit à la version de l'*Otogi bunko*⁸⁹ où des points mineurs du récit sont laissés de côté. Ces modifications n'influencent pas le déroulement du récit mais concernent surtout l'exposition de la psychologie des personnages. En outre, selon Okabe Eiko, l'acte de simplifier à l'extrême les soliloques des personnages et de tronquer ainsi la psychologie des protagonistes peut justement s'expliquer par la nature des supports : l'*Otogi bunko*, version la plus résumée est en effet un imprimé⁹⁰.

Des quatorze lignées textuelles définies par Matsumoto Ryûshin, quatre lignées sont issues de l'édition. Les trois premières lignées citées ci-dessous sont très proches l'une de l'autre lorsque l'on compare leur texte et sont toutes de format vertical. Ce n'est pas le cas de la dernière lignée, qui est de format horizontal.

⁸² Rappelons que James Araki et Sorimachi Shigeo mentionnent un manuscrit actuellement perdu daté de 1466. Voir ARAKI James, 1983, p. 244.

⁸³ ÔSHIMA Tatehiko, 1980, p. 100.

⁸⁴ MATSUMOTO Ryûshin, résumé par ANESAKI Iroko, 2002, p. 477.

⁸⁵ Voir MITANI Eiichi, 1954 ; SAKURAI Yôshirô, 1961 ; ADACHI Keiko, 1996 ; WATANABE Shôgo, 2006 ; FUKUSHIMA Yumiko, 2010.

⁸⁶ Les ouvrages les plus complets sont OKABE Eiko, 2002, p. 335-352 ; OKADA Keisuke octobre 1989, p. 153-170 ; octobre 1990, p. 165-196 ; octobre 1991, p. 167-187.

⁸⁷ Ces lignées imprimées sont au nombre de trois dans l'ensemble défini par Ryûshin Matsumoto, voir ANESAKI Hiroko, 2002, p. 477. Les quatre lignées manuscrites sont celles de la bibliothèque Yômei (陽明文庫), des rouleaux de la bibliothèque de l'université Tsukuba, des trois volumes de grands formats de la bibliothèque Kuyô (九曜文庫) ainsi que des trois volumes de moyen format de cette même bibliothèque. Les deux lignées imprimées sont celles des trois volumes horizontaux de la bibliothèque municipale de Yonezawa et le texte publié dans l'*Otogi bunko* par la librairie Shibukawa. Voir OKABE Eiko, 2002, p. 335-336.

⁸⁸ OKABE E., 2002, p. 352.

⁸⁹ Voir p. 270 pour une définition du terme.

⁹⁰ OKABE E., 2002, p. 352.

- Une première version datée de l'ère Kan.ei (1624-1645) éditée et parfois colorée à la main (*tanrokubon*), reprise la deuxième année de l'ère Jôô (1653), la quatrième année de l'ère Kanbun (1664) par Nagaya Heibei (長屋平兵衛), la septième année de l'ère Genroku (1694) par Asami Kichibei (浅見吉兵衛), durant l'ère Genroku (1688-1704) par Mizuta Jinzaemon (水田甚左衛門) puis durant l'ère Kyôhō (1716-1736) par Fukuroya Jurôbei (袋屋十郎兵衛). Ces différents éditeurs emploient non seulement le même texte mais sensiblement les mêmes planches illustrées. Nous nommerons au cours de cette étude cette version la lignée A.
- Une seconde lignée s'appuyant sur un texte publié la onzième année de l'ère Kanbun (1671) par la maison d'édition Matsue (松会), repris par Yamamoto Kuemon (山本九左衛門) durant l'ère Genroku (1688-1704) puis repris à l'ère Hôei (1704-1711) ainsi que la troisième année de l'ère Shôtoku (1713)⁹¹. Les différents éditeurs emploient les mêmes illustrations⁹², nous nommerons donc cette version la lignée B.
- Une troisième version publiée la quatrième année de l'ère Meireki (1658) et reprise à une date inconnue par l'éditeur Fûgetsu Shôzaemon (風月庄左衛門)⁹³. Nous la nommons la lignée C.
- Une dernière lignée serait imprimée pour la première fois à Kyôto au plus tôt durant l'ère Meireki (1655-1658), parfois sous forme de *tanrokubon*, et serait la version reprise par Seiemon Shibukawa pour son *Otogi bunko* dans le premier tiers du XVIII^e siècle⁹⁴. Nous la nommons la lignée D.

Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le texte de l'*Otogi bunko* ne fixe pas la version du récit la plus fréquente au sein des livres manuscrits et enluminés, mais le texte d'une impression de Meireki (1655-1658). L'*Otogi bunko* diffuse ainsi une lignée textuelle du *Bunshô sôshi* qui n'est pas la plus répandue et la plus lue dans le Japon des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette version est qualifiée par James Araki de « version courte », qu'il oppose à un texte plus long (traduit dans cette étude). Cette version se concentre davantage sur la psychologie des personnages, les écarts sociaux qui existent entre ces derniers et l'explication des motivations de chaque personnage. Elle serait également plus cohérente dans son style littéraire. La version courte, traduite par James Araki et figurant au sein de l'*Otogi bunko* serait

⁹¹ Nous n'avons pas pu consulter ces deux dernières éditions.

⁹² Avec de légères modifications que nous analyserons en troisième partie, voir chapitre 5, 2.1.

⁹³ MATSUMOTO Ryûshin, résumé par ANESAKI Iroko, 2002, p. 477.

⁹⁴ MATSUMOTO R., YOKOYAMA S., 1983, p. 626.

quant à elle plus stable, car ne posant aucun problème de compréhension, en tant que récit et narration que sa version développée⁹⁵.

4.2. Présentation du corpus

Au musée de Nice est conservée une paire de paravents. Sur ces derniers, des codex et des rouleaux enluminés ouverts ou fermés sont représentés. Ainsi, certains laissent deviner leurs enluminures. Parmi ces scènes, deux d'entre elles pourraient appartenir au *Bunshô sôshi*⁹⁶. Ce paravent est le seul à notre connaissance à contenir des illustrations du récit⁹⁷. En outre, le *Bunshô sôshi* ne figure sur aucun objet de la vie quotidienne de l'époque d'Edo (laques, pièces vestimentaires *netsuke*, ou boîtes à médicaments *inrô*) et n'est le sujet d'aucune estampe. En d'autres termes, le récit n'est présent que sous la forme de codex ou de rouleaux où texte et images sont associés. Cette paire de paravents du musée de Nice en est une nouvelle preuve puisque le peintre a choisi de représenter le récit en tant qu'enluminures de codex ou de rouleaux.

Les œuvres illustrant le *Bunshô sôshi* de l'époque d'Edo se comptent par dizaines quel que soit le format conservé. Pour notre étude, nous avons privilégié les œuvres conservées avec leur texte et sans altération. Nous ne considérerons donc pas dans notre propos les feuillets indépendants collés sur des paravents et ceux qui ont été détachés de leur codex d'origine. En ce qui concerne les œuvres conservées de manière incomplète, dont il manque soit quelques enluminures, soit des volumes entiers, nous avons fait le choix de ne les aborder que de manière ponctuelle, lorsque leur iconographie ou leur style semble être spécifique. Notre corpus est formé en très grande partie d'œuvres accessibles sur les bases de données japonaises, celles de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa et des différentes universités japonaises. Ce premier corpus a été dans un second temps complété grâce aux conseils d'Ishikawa Tôru ainsi qu'aux photographies auxquelles ce dernier nous a donné accès, plus particulièrement en ce qui concerne les œuvres des collections Spencer et Chester. Nous

⁹⁵ ARAKI J., 1983, p. 248.

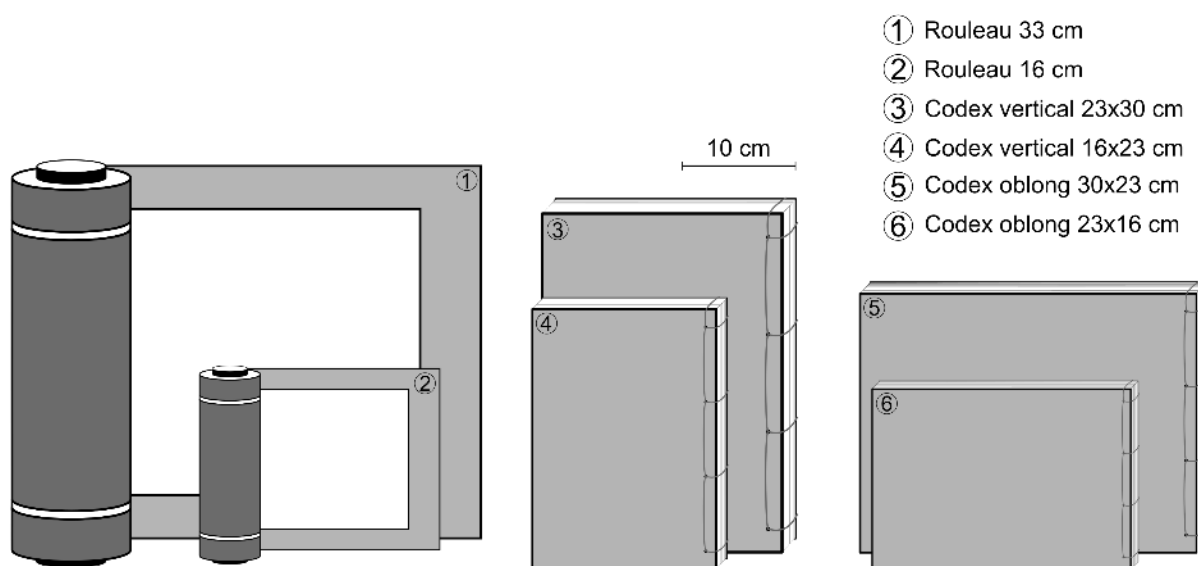
⁹⁶ La première montre Bunta chassé par le Grand Prêtre. La seconde représente des fours à sel et pourrait faire référence au travail de Bunshô. Les fours à sel étant un motif fréquent dans les poèmes et présents dans certaines illustrations des *Contes d'Ise*, l'attribution de cette seconde composition au *Bunshô sôshi* est peut-être moins sûre. Elle n'en demeure pas moins plausible puisque l'enluminure des fours à sel est, dans ce paravent, étroitement associée à celle du *Bunshô sôshi*. Voir les reproductions du catalogue *Contes d'ici et de l'au-delà, Paravents japonais*, Musée d'Extrême Orient et Arts décoratifs, Nice, 19 janvier-16 avril 2001.

⁹⁷ Il existe cependant des paravents où des fragments d'enluminures appartenant à des codex ont été collés. Mais ces enluminures sont des réemplois et n'ont pas été élaborées pour être collées sur des paravents dès l'origine.

précisons au sein de l'annexe image (I) le mode de consultation des différents éléments de notre corpus (consultation directe avec manipulation du manuscrit, accès à des photographies couleurs ou consultation de microfilms en noir et blanc). Nous précisons également en annexe les ouvrages où ces œuvres sont mentionnées ou où des reproductions partielles ou totales sont visibles.

Notre corpus est composé de trois grands types de format enluminé : les rouleaux d'une part, les codex verticaux et les codex horizontaux d'autre part⁹⁸. Chacun de ces formats connaît plusieurs dimensions : la plupart des rouleaux enluminés ont 33 cm de hauteur, mais il existe également des rouleaux de petite dimension, soit 15 cm de hauteur. Les codex verticaux de notre corpus se rangent dans deux catégories : ceux de très grandes dimensions, soit 30 cm de hauteur, et ceux dits en demi-format, soit 24 cm de hauteur. Il en est de même pour les codex horizontaux qui peuvent être de grandes dimensions (soit 30 cm de long, format rare dans notre corpus) ou de demi-format (24 cm de longueur).

Figure 1 Schéma des différents formats des œuvres de notre corpus⁹⁹



Nous comptons seize ensembles de rouleaux enluminés au sein de notre corpus :

- 12 ensembles complets : musée de Kôno, musée d'Itsuô (n°1052), université Tsukuba, université Meisei, collection d'Ishikawa Tôru, un ensemble conservé à l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa, deux ensembles de l'université Chûkyô et un ensemble de l'Iwase bunko près de Nagoya, un ensemble de la collection Spencer et deux ensembles de rouleaux des collections Kudô.

⁹⁸ Pour une présentation plus approfondie des différents formats et des datations que ces derniers impliquent voir partie II, chapitre 1.2.

⁹⁹ Schéma réalisé par Julien Monticolo.

- Nous aborderons également certains ensembles incomplets : deux ensembles de la Chester Beatty Library (CBL 1178 et CBL 1186), un ensemble de l'université Kyûshû et un ensemble de l'université Keiô.

Notre corpus compte également neuf ensembles de codex verticaux de très grandes tailles.

- 8 ensembles complets : collection Kudô, collection Chester Beatty Library (CBL 1011), collection Spencer, université de Kyôto, collection de Nakano Kôichi, université Keiô, collections du musée d'arts appliqués de Francfort (n°12789 et 1290).
- Un ensemble incomplet du musée du sanctuaire d'Ise (*Jingû chôkokan* 神宮徴古館).

Nous dénombrons en outre 15 ensembles de codex verticaux en demi-format.

- 12 ensembles complets : collection Kudô, université Waseda, collection Agishi, collection Nakano Kôichi, collection Iwakuni, collection de la British Library, collection Okumi, collection de l'université Ôtani d'Osaka, collection Parker Mitsui. À cela s'ajoute les rouleaux du musée Itsuô (n°1051) qui sont à l'origine des codex en demi-format remontés en rouleaux, et deux ensembles de codex du musée des arts appliqués de Francfort (n°12792 et 12796).
- 3 ensembles incomplets : université de Tôkyô, collection Ishikawa Tôru, musée des arts appliqués de Francfort (n°12806) où trois enluminures du *Bunshô sôshi* ainsi que le texte de ce dernier sont associées à d'autres enluminures d'un autre récit, le « Nouveaux morceaux » (*shinkyoku* 新曲) qui donne son titre à l'ouvrage. Cette association étrange est probablement le fruit d'une restauration hasardeuse ou le fait d'un marchand d'art peu soigneux.

Enfin, 24 ensembles de codex horizontaux ont été identifiés.

- 16 ensembles complets : bibliothèque Takada Kyôdo, sanctuaire de Sumiyoshi, université de Kyûshû, collection Ishikawa Tôru, université de Hiroshima, université de jeunes filles Miyagi, collection Nakano Kôichi, université de Tôkyô, musée Itsuô (n°1088), bibliothèque municipale de Yonezawa, deux ensembles de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa, université Keiô, université Waseda, collection Spencer, collection du musée des arts appliqués de Francfort (n°12804 et 12793).
- 8 ensembles incomplets : bibliothèque municipale de Hakodate, université Chûô (département d'Aichi), université de Kyûshû, bibliothèque générale du département de Kyôto, université des jeunes filles Notre-Dame (département d'Okuyama), bibliothèque Ryûgoku, musée d'histoire du département d'Ibaraki, collection Ichiko Teiji.

Outre ce corpus relativement conséquent, il convient également de mentionner l'existence de plusieurs *Bunshô sôshi* dont nous avons connaissance mais dont nous n'avons pu consulter l'intégralité et qui ont donc été laissés de côté pour ce travail doctoral. Il s'agit des œuvres suivantes :

- Un ensemble de rouleaux portant la signature de Tosa Mitsuoki (1617-1691) et dont le lieu de conservation nous est inconnu (voir p. 202).
- Un ensemble de rouleaux attribués à l'école Sumiyoshi et conservé dans les collections impériales (*Kinsei emaki no kôki* : « *monogatari* » *no shosô* 近世絵巻の興起—「物語絵」の諸相 [*Les débuts du rouleau enluminé moderne : différents aspects des peintures « narratives »*], Sannomaru shôzôkan [Musée des collections impériales], Tôkyô, 1997 ; voir p. 361).
- Un ensemble de rouleaux attribués au calligraphe Asakura Jûken et conservé au musée Tokugawa de Nagoya (*Konrei* 婚礼 [*Mariages*], Tokugawa bijutsukan zôhin-shô n°7 徳川美術館蔵品抄 [Catalogue partiel des œuvres du musée Tokugawa n°7], musée Tokugawa, Nagoya 1991, voir p. 312).
- Un ensemble de rouleaux conservés dans la Fogg Art collection (CRANSTON Fumiko E., *Hâbâdo daigaku Foggu bijutsukan kitaku Beppon Bunshô* ハーバード大学美術館, 寄託別本ふんせう [*Variantes du Bunshô, en dépôt au musée de l'université de Harvard*], Kyôto daigaku kokugo kokubun shiryôkan sôsho bekkann 3 京都大学国語国文資料館叢書別巻3, Satake Akihiro 佐武昭広 (éd.), Rinsen shoten 臨川書店, Kyôto, 1984). Cet ensemble présente de nombreuses divergences avec le texte du *Bunshô sôshi* : le début et la fin du conte sont allongés, le nom des protagonistes est changé, deux sanctuaires, Kandori et Kasuga, sont mentionnés ainsi que des travaux de calligraphes et des poèmes célèbres. Ces changements auraient des visées pédagogiques¹⁰⁰.
- Quatre ensemble de codex verticaux de demi-formats conservés à la Chester Beatty Library (CBL 1019 ; CBL 1032 ; CBL1119 ; CBL1015) (*Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library*, チェスター・ビーディー・ライブラリ絵巻絵本解題目録, The National Institute of Japanese Literature and the Chester Beatty Library 国文学研究資料館とチェスター・ビーディー・ライブラリ, Bensei Publishing 勉誠出版, Tôkyô, 2002).

¹⁰⁰ Voir TREDE M., 2003, p. 143.

Enfin, plusieurs livres imprimés illustrant le récit ne seront que peu abordés au sein de cette étude :

- Deux versions imprimées du récit sous la forme de livret de théâtre (*jôzuribon* 浄瑠璃本) ainsi qu'un récit d'images dit « livret à couverture jaune » (*kibyôshi* 黄表紙) dont le titre fait référence au *Bunshô sôshi* mais dont le contenu narratif est différent¹⁰¹.
- Un livre d'images pour adulte imprimé par la maison Nishimuraya Yohachi en 1797 et dont les illustrations sont attribuées à Katsushika Hokusai.
- Une copie manuscrite de la version imprimée de Matsue (conservée à la Tôyô bunko de Tôkyô) et une copie manuscrite de la version imprimée de Fûgetsu Shôzaemon (conservée à l'Iwase bunko près de Nagoya et datée de 1814)¹⁰².

Ces trois derniers ouvrages dépassent les bornes chronologiques de notre étude et ne feront pas l'objet d'une analyse poussée.

4.3. Structure de la thèse

Nous articulerons notre étude des manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* en trois parties s'intéressant à des aspects différents de ces œuvres et abordant ces derniers selon des angles méthodologiques distincts.

Dans un premier temps, nous chercherons à replacer ces manuscrits dans le contexte des ateliers et des boutiques de peintures du XVII^e siècle. En nous interrogeant sur la genèse de ces manuscrits enluminés ainsi que sur la généalogie de son iconographie, nous tenterons de rapprocher les manuscrits entre eux afin de déceler des équipes de peintres identiques ainsi que les rapports d'influences ou d'inspiration existant entre les œuvres ou entre les manuscrits et les livres imprimés. Nous étudierons également le rapport entretenu entre le texte et les peintures dans une approche génétique, afin de reconstituer des lignées iconographiques et textuelles. Cette partie abordera ainsi les manuscrits enluminés en étudiant la manière dont ces derniers sont élaborés aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans un second volet, nous nous attacherons à replacer les manuscrits du *Bunshô sôshi* au sein de la vaste production de manuscrits enluminés au début de l'époque d'Edo. Nous nous interrogerons sur l'importance de ce récit par rapport aux autres manuscrits créés à la même

¹⁰¹ Nous donnons un résumé de ces récits dans l'annexe texte VII.

¹⁰² Il s'agit du livre côté 158-46 dans la bibliothèque Iwase bunko. Nous ne connaissons pas d'autre exemplaire conservé. Voir partie III, chapitre 5, 2.1. pour quelques précisions sur ces copies manuscrites.

période. Par l'étude des sources historiques, nous poserons la question des desseins avec lesquels de tels manuscrits étaient produits. Cette partie traitera donc des manuscrits enluminés en analysant les usages de ces derniers.

Dans un dernier temps, nous étudierons l'iconographie de ces manuscrits enluminés en considérant à la fois les choix de scènes illustrées et les compositions de ces dernières. Nous aborderons l'étude iconographique de ces manuscrits sur deux échelles :

- à l'échelle générale où nous présenterons tous les manuscrits au moyen des tableaux de correspondance,
- à l'échelle de manuscrits particuliers que nous présenterons plus en détails en expliquant leur éventuelle spécificité et en comparant leur iconographie à celles d'autres manuscrits ou livres imprimés illustrant d'autres récits ou issus d'autres traditions.

Cette partie sera ainsi l'occasion de considérer l'iconographie du *Bunshô sôshi* au moyen de méthodologies mises en place dans l'histoire de la réception et dans les études des *Visual culture studies* afin de comprendre comment notre récit a été lu et compris aux XVII^e et XVIII^e siècles et quels en étaient le(s) lectorat(s).

PARTIE 1

COOPÉRATION ET COLLABORATION ARTISTIQUE POUR L'ÉLABORATION DES MANUSCRITS DU *BUNSHÔ SÔSHI*

Liste des abréviations employées dans cette partie :

R. = rouleau

C. = codex

R.Kôno = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* du musée mémorial de Kôno

R.Chûkyô 166 = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de l'université Chûkyô à Nagoya (n° d'inventaire 166)

R.Ishikawa = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa Tôru

R.Spencer = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de la collection Spencer

R.Meisei = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de l'université Meisei

R.CBL 1178 = rouleau sans texte illustrant le *Bunshô sôshi* de la collection Chester Beatty (n° d'inventaire J1178)

R.CBL 1186 = ensemble de deux rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de la collection Chester Beatty (n° d'inventaire J1186)

R.Chûkyô 108 = ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* de l'université Chûkyô à Nagoya (n° d'inventaire 108)

Groupe de Meisei : désigne l'ensemble formé par R.Meisei, R.CBL 1186 et 1178 et R.Chûkyô 108

C.Chûkyô 31 = ensemble de trois codex illustrant le *Taishokkan* de l'université Chûkyô à Nagoya (n° d'inventaire 31)

C.Spencer = ensemble de trois codex illustrant le *Bunshô sôshi* de la collection Spencer

C.CBL 1011 = ensemble de trois codex illustrant le *Bunshô sôshi* de la Chester Library (n° d'inventaire 1011)

Waseda hanshi = ensemble de deux codex en demi-format illustrant le *Bunshô sôshi* de l'université Waseda

C.Ishikawa = ensemble de trois codex en demi-format reliés en un seul volume conservé dans la collection de Tôru Ishikawa

C.Kudô hanshi = ensemble de trois codex verticaux en demi-format conservé dans la collection de Sayumi Kudô

C.Takada Kyôdo = ensemble de trois codex oblongs conservé dans la collection de Takada Kyôdo

C.Hakodate = ensemble incomplet de codex oblongs conservé à la bibliothèque municipale de Hakodate

C.Ichiko Teiji = ensemble incomplet de codex oblongs conservé dans la collection de Teiji Ichiko

C.Keiô = ensemble de codex oblongs conservé à la bibliothèque de l'université Keiô

C.Ryôgoku = ensemble incomplet de codex oblongs conservé à la bibliothèque Ryôgoku

C.Notre-Dame = ensemble incomplet de codex oblongs conservé à la bibliothèque de l'université de jeunes filles Notre-Dame du département d'Okuyama

C.Ibaraki = ensemble incomplet de codex oblongs conservé à la bibliothèque du département d'Ibaraki

C.Hiroshima = ensemble de trois codex oblongs conservé dans la bibliothèque de l'université de Hiroshima

C.Waseda o = ensemble de trois codex oblongs conservé dans la bibliothèque de l'université Waseda

Le corpus que nous nous proposons d'étudier est complexe : de formes et d'aspects divers, ces objets combinent des textes et des peintures la plupart du temps complètement anonymes. Un bon nombre pourtant de ces manuscrits ont des peintures relevant d'un style très proche. C'est en partant de ce corpus anonyme et en tentant de situer les manuscrits du *Bunshô sôshi* en nous appuyant sur des analyses codicologiques et stylistiques que nous réfléchissons, au cours de cette partie, sur la manière dont les producteurs de ces œuvres anonymes collaborent et travaillent ensemble.

La complexité d'étudier un corpus d'œuvres anonymes dont on ne sait que peu de choses nous impose de faire l'état des lieux, au cours du premier chapitre, sur ce que l'on sait des conditions de production de peintures, du statut des peintres ainsi que de la manière dont leurs œuvres sont commercialisées dans le Japon du XVII^e siècle. Nous nous appuyons pour cela sur des sources de seconde main, qui reposent elles-mêmes sur l'analyse des biographies d'artistes rédigées au XVII^e siècle ainsi que sur des notes journalières rédigées du XV^e siècle au début du XVII^e siècle¹⁰³.

Dans les chapitres suivants, nous présenterons les manuscrits enluminés, sous forme de rouleaux enluminés ou de codex illustrant le *Bunshô sôshi*, élaborés entre les années 1600 et le milieu du XVIII^e siècle. Nous les confronterons aux livres illustrés imprimés qui leur sont contemporains. Notre principal critère de discrimination nous permettant de regrouper les manuscrits entre eux est l'identification ou l'attribution de certains textes à des calligraphes précis. Nous nous attacherons plus particulièrement à présenter les manuscrits dont les calligraphies présentent des similitudes. Ces dernières ont entraîné Ishikawa Tôru¹⁰⁴ à attribuer ces rouleaux et codex à un même groupe de calligraphes. Les enluminures de ces œuvres n'ont

¹⁰³ Pour ne citer que les très grandes publications en anglais et en japonais sur lesquelles nous nous appuyons : Yukio Lippit (2012) pour l'étude de l'école Kanô à l'époque d'Edo ; les chercheurs qui étudient l'émergence d'un nouveau vocabulaire iconographique à travers la mise en image des récits courts de type *otogizôshi* à l'époque de Muromachi, comme Melissa McCormick, Okudaira Hideo et Melanie Trede; ceux s'intéressant aux formations des ateliers et aux attributions fallacieuses ou non à l'époque d'Edo, tels Melinda Takeuchi; Yamane Yûzô qui en étudiant Tawaraya Sôtatsu a mis en lumière l'existence des boutiques de peintures *eya* et des peintres *machi.eshi* tels que Kaihō Yûsetsu; Tsuji Nobuo (dont le travail est contesté sur certains aspects, nous reviendrons sur cette question dans le chapitre suivant) qui s'est intéressé à la carrière de Iwasa Matabei et enfin Namiki Seishi et le groupe d'historiens déchiffrant le *Kanmeiki* qui, à travers l'étude des notes journalières des aristocrates vivant à Kyôto à l'époque de Muromachi et au début de l'époque d'Edo s'intéressent aux relations existants entre les commanditaires et les peintres ainsi qu'à la valeur tant monétaire qu'idéologique attribuée aux œuvres (Namiki Seishi pour l'étude des différences entre *jôbon* et *gebon* sur lesquelles nous reviendrons, Oka Yoshiko pour l'étude des premières boutiques « d'art » à Kyôto qui vendent alors des objets chinois pour la cérémonie du thé). Nous reviendrons sur ces différentes publications au cours du premier chapitre.

¹⁰⁴ Notre travail s'appuie beaucoup sur celui d'Ishikawa Tôru, qui mène à présent les recherches les plus complètes sur la question des livres enluminés à l'époque d'Edo. Voir notamment ses deux publications de 2003 et de 2009 qui compilent ses différents articles antérieurs concernant les questions d'attributions de calligraphies. Nous renvoyons le lecteur à la présentation historiographique des codex et rouleaux enluminés de Nara dans l'introduction générale de cette thèse. En outre, nous expliquerons plus en détail la méthodologie d'Ishikawa Tôru et ses limites au sein du deuxième chapitre de cette partie.

cependant pas encore bénéficié d'études à notre connaissance. Les considérer dans leur style ainsi que dans leur rapport avec le texte calligraphié nous permettra de mieux comprendre comment ces manuscrits sont produits à l'époque d'Edo, ainsi que la façon dont ces œuvres sont vendues ou acquises. Nous présenterons au cours des chapitres deux et trois, deux grands groupes de manuscrits : le premier groupe est constitué de rouleaux et de codex dont les calligraphies sont attribuées à un même calligraphe nommé Asakura Jûken¹⁰⁵. Le second groupe est composé de codex verticaux dont le calligraphe est identique, mais n'est pas identifié. Nous confronterons ces deux groupes au corpus des codex horizontaux complètement anonymes. Ces chapitres nous permettront de dresser une typologie en termes de format et de style des peintures des manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* et de proposer, à la fin de cette partie, des datations pour les œuvres de notre corpus. En outre, cette typologie met en lumière le contexte de production de ces œuvres en ce qui concerne la division des tâches et la formation des peintres : en présentant un troisième ensemble composé d'œuvres partageant les mêmes modèles, nous nous poserons également la question de l'existence d'ateliers de peintures en marge des ateliers officiels.

Nous nous intéresserons ensuite à comprendre la formation de l'iconographie de ces manuscrits ainsi que les différents rapports d'échanges iconographiques que peuvent entretenir les différents supports et formats entre eux. Nous nous interrogerons ainsi, au cours du quatrième chapitre, sur les liens d'influence que peuvent entretenir entre eux les formats, le style et les modèles iconographiques des enluminures des manuscrits étudiés avec les livres illustrés imprimés du *Bunshô sôshi*.

¹⁰⁵ 朝倉重賢 dates inconnues, mais dont la période d'activité remonte à la deuxième moitié du XVII^e siècle. Voir p. 76.

CHAPITRE 1

CRÉATION ET VENTE DES MANUSCRITS ENLUMINÉS À L'ÉPOQUE D'EDO

La création des enluminures à l'époque d'Edo, en particulier celle de rouleaux enluminés *emaki*, est un domaine de recherche qui se développe à partir des années 1970 suite à une explosion des études concernant la peinture dite « japonaise » ou *Yamato-e*. Considérées auparavant comme des œuvres issues du déclin de la production de rouleaux enluminés, les œuvres des époques de Muromachi puis d'Edo se voient intégrées aux grandes publications et aux expositions¹⁰⁶. Au sein de ce mouvement, les rouleaux et les codex enluminés du XVII^e siècle, dont relèvent les œuvres de notre corpus, sont avant tout étudiés pour leur dimension littéraire. La production anonyme des enluminures de ces manuscrits fait l'objet pour sa part de peu de recherches.

Ce chapitre est l'occasion de dresser un état de la recherche sur le contexte de production des œuvres picturales de la première moitié de l'époque d'Edo à travers plusieurs problématiques : comment s'organisent les peintres à l'époque d'Edo, comment les œuvres sont-elles commandées et/ou vendues et quel est le statut des peintres vivant et travaillant en marge des ateliers officiels ?

De nombreuses zones d'ombre subsistent en ce qui concerne les peintres anonymes ainsi que la circulation et la vente des œuvres à l'époque d'Edo. Au cours de ce chapitre, nous verrons cependant que cette époque, en continuité avec l'époque de Muromachi, voit le développement de peintres non affiliés à des ateliers officiels ainsi qu'une augmentation d'œuvres exécutées non pas pour un commanditaire précis, mais pour des catégories de clients, ce que nous pouvons appeler un marché.

¹⁰⁶ TREDE M., 2003, p. 22.

I. Les ateliers de peinture et leur hiérarchie

Avant de se demander dans quel contexte les œuvres ont pu circuler ou être vendues à l'époque d'Edo, il faut examiner quels sont les producteurs de ces œuvres anonymes, et comment ces producteurs s'inscrivent dans le milieu des ateliers de peinture et des ateliers officiels. Nous examinerons ici l'organisation des ateliers officiels préexistants à l'époque d'Edo ainsi que la hiérarchie établie entre les ateliers et entre les peintres eux-mêmes. Cette revue des grands ateliers de peinture et de leur organisation nous permettra de comprendre la place qu'occupe la production de ces manuscrits anonymes au sein du contexte plus général de la création et de l'élaboration des œuvres picturales au début de l'époque d'Edo.

1.1. Les ateliers officiels et leur système de production

Le paysage pictural et artistique de l'époque d'Edo est dominé par la production d'ateliers officiels, à la fois rivaux et collaborateurs, issus de deux grandes écoles de peintures : les Kanô et les Tosa. Toutes deux véhiculent une tradition antérieure à l'époque d'Edo, l'école Tosa ayant des origines que l'ont fait remonter au XIV^e siècle¹⁰⁷, tandis que les débuts de l'école Kanô seraient plus tardifs d'un siècle¹⁰⁸. Ces deux écoles se partagent une clientèle constituée de l'empereur, du *shôgun* ainsi que l'aristocratie impériale, guerrière et monastique¹⁰⁹. Les grands peintres de l'école Tosa monopolisent le titre de *edokoro azukari* (絵所預 « chef de l'académie de peinture ¹¹⁰» ou « peintre au service de la cour impériale ») tandis que les grands maîtres de l'école Kanô prennent le titre de *goyô eshi* (御用絵師 « peintre détaché en service officiel¹¹¹ » ou « peintre au service du *shôgun* ¹¹²»). Dès les années 1615 l'école Kanô se divise en deux branches, une branche basée à Kyôto dirigée par Kanô Sanraku et une branche à Edo assurant la majeure partie des commandes des *shôgun* Tokugawa et se fondant sur l'œuvre de Kanô Tan'yû¹¹³. De même, les peintres Jôkei et son fils Gukei quittent l'école Tosa pour

¹⁰⁷ EMURA Tomoko, 2011, p. 18. Cette dernière mentionne un ancêtre supposé, appelé Yukimitsu (行光) et vivant durant l'époque Nanbokuchô (1336-1392). Le peintre de l'école Tosa de l'époque Muromachi dont on connaît le mieux la carrière est Tosa Mitsunobu qui devient chef de bureau des peintures en 1469.

¹⁰⁸ YAMAMOTO Hideo, 2006, p. 18-19.

¹⁰⁹ Après une période d'exil à Sakai, l'école de Tosa, grâce à Tosa Mitsuoki est rétablie comme école officielle de la cour impériale à Kyôto au sein du *edokoro azukari* en 1654, cf. TREDE M. in LILLEHOJ Elizabeth, 2004, p. 27.

¹¹⁰ Selon la traduction proposée dans le *Dictionary of Japanese Art Terms*.

¹¹¹ Selon la traduction proposée par Timon Screech, voir SCREECH Timon, 2002, p. 162.

¹¹² Selon la traduction proposée par Estelle Leggeri-Bauer, voir LEGGERI-BAUER Estelle, 2014, p. 47.

¹¹³ SASAKI Jôhei, 1983, p. 21 et 24.

s'installer à Edo et fonder l'école Sumiyoshi au courant du XVII^e siècle. Gukei deviendra peintre officiel du shogunat aux côtés des peintres de l'école Tosa en 1685¹¹⁴.

Ces écoles s'organisent de façon pyramidale en prenant modèle sur le système familial¹¹⁵ : les membres sont liés par des liens de sang ou d'adoption et le chef de famille est également celui de l'école en question. Les œuvres produites sont le fruit d'un travail collectif¹¹⁶. En haut de la pyramide, le patriarche maître de l'atelier accepte les commandes et dirige la réalisation de ces dernières. C'est sur son travail, recopié par ses élèves, également fils, neveux ou fils adoptifs, que se décide l'ensemble des compositions. Le maître se charge également des détails importants comme les visages ou les yeux, laissant aux autres peintres de l'atelier le soin des autres détails et l'application des couleurs, tandis que les jeunes apprentis se chargent de fabriquer les pigments, de préparer les papiers et d'aider éventuellement à l'application des couleurs sur les œuvres¹¹⁷.

Les ateliers sont constitués pour perpétuer leur style et leur iconographie à travers des œuvres produites par des individus entraînés aux mêmes techniques et considérés comme interchangeable, ayant accès à des secrets de fabrication bien gardés¹¹⁸. À l'époque d'Edo, cette organisation familiale se rigidifie au sein de l'école Kanô par la hiérarchie suivante : les *oku eshi* 奥絵師 (« peintre de la demeure »¹¹⁹) peintres officiels du régime, les *omote eshi* 表絵師 (« peintre de l'extérieur »¹²⁰), disciples des *oku eshi*¹²¹ ayant obtenu la permission de ces derniers de fonder leur propre atelier, et les simples employés dénommés *okakae eshi* 御抱絵師 (« peintres de provinces »¹²²). Au sein de cette hiérarchie, le paiement des œuvres se fait en rang de cour, en honneurs et en fiefs, adressés au chef d'atelier. Les autres peintres sont pour leur part rétribués non pas en fonction de la qualité de leurs œuvres, mais selon leur position hiérarchique au sein de l'atelier¹²³.

¹¹⁴ SASAKI J., 1983, p. 53-55.

¹¹⁵ Cette organisation est bien antérieure à l'époque d'Edo.

¹¹⁶ TAKEUCHI Melinda., 2004, p. 100-101.

¹¹⁷ SHIMIZU Yoshiaki, 1981, p. 37.

¹¹⁸ TAKEUCHI M., 2004, p. 100-101.

¹¹⁹ Ce titre fait référence au fait de peindre pour l'espace privé dévolu au *shôgun*. SCREECH Timon traduit ce terme par « peintre de l'intérieur » et considère que ce terme a été créé par Tokugawa Ieharu (1760-1786) pour le peintre et courtisan Kanô Eisen.in (SCREECH T., 2002, p. 172). On désigne également par le terme de « oku » les quatre principaux ateliers de l'école Kanô (LIPPIT Yukio, 2012, p. 21).

¹²⁰ Ce titre apparaît, selon Timon Screech par opposition aux « oku.eshi » et pour désigner les peintres inférieurs, responsables des parties extérieures du château du *shôgun*. Nous reprenons la traduction proposée par le chercheur (SCREECH T., 2002, p. 172).

¹²¹ Également membres des quinze ateliers placés sous le contrôle hiérarchique des quatre ateliers principaux (voir LIPPIT Y., 2012, p. 22).

¹²² SASAKI J., 1983, p. 46. Il s'agit de peintres ayant suivi une formation d'au moins dix ans au sein des ateliers Kanô et autorisés à porter le nom de l'école. Nous reprenons la traduction proposée en anglais par Yukio Lippit (LIPPIT Y., 2012, p. 22).

¹²³ SHIMIZU Yoshiaki, 1981, p. 35.

Les ateliers produisent non seulement des rouleaux enluminés, mais également des peintures pour paravents et parois coulissantes. Ils dominent ainsi tous les aspects de la production picturale. Qui sont les commanditaires de ces ateliers et quelle proportion d'œuvres produites répond à des commandes ? Par quels biais ces commandes étaient-elles reçues auprès des ateliers ? L'étude de la répartition des commandes du shogunat à l'époque d'Edo à ces peintres officiels montre l'écrasante supériorité de l'école Kanô au sein des commandes officielles. Le nombre de commandes semble aussi être proportionnel au statut du peintre, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'école Kanô¹²⁴. L'étude des relations entre le peintre Kanô Tan.yû et le moine Horin Jôshô souligne que les commandes se font à l'occasion de rencontres informelles ou par le biais d'une tierce personne et que les œuvres sont souvent apportées ou envoyées par Kanô Tan.yû à Horin Jôshô¹²⁵. En d'autres termes, en ce qui concerne l'école Kanô tout du moins, l'atelier et ses productions ne sont accessibles qu'à un nombre très restreint de personnes. L'atelier n'est donc pas un lieu de production et de distribution d'œuvres ouvert à tous. De fait, si les ateliers Kanô répondent aux commandes du shogunat, des grands *daimyô* et de leurs proches, il leur est théoriquement interdit de répondre aux autres types de commandes, c'est-à-dire à celles des riches urbains¹²⁶. Dès l'époque de Muromachi cependant, les lieux de production de peintures s'élargissent et ne se réduisent plus aux seuls grands ateliers de peintures officiels Tosa ou Kanô¹²⁷.

1.2. En dehors des ateliers officiels : les peintres de rues et les *machi eshi*

Nous avons brossé à grands traits ci-dessus l'organisation des grands ateliers, la hiérarchie des peintres en leur sein ainsi que les origines de leurs commanditaires principaux. Ces ateliers prennent en charge les commandes des *shôgun*, des aristocrates et des seigneurs féodaux. Leur clientèle n'est ainsi pas composée en majorité des classes urbaines aisées¹²⁸.

¹²⁴ MATSUKO Hiroshi, 1994, p. 176-177.

¹²⁵ GERHART Karen M., 2000, p. 483-508. Le *Kanmeiki* ou « Chroniques de Kanmei » (隔菴記 écrit entre 1635 et 1668 par le moine Horin Jôshô) met également en lumière le lien familial entre les différents commanditaires d'un même peintre : en d'autres termes, c'est par le bouche à oreille qu'un artiste qui a donné satisfaction se verra confier des commandes par les membres de la même famille que son premier client : la réputation d'un peintre se fait donc d'abord à l'échelle d'une famille ou d'un clan (IGARASHI Kôichi, 2010, p. 230-231).

¹²⁶ SASAKI J., 1983, p. 46.

¹²⁷ NAMIKI Seishi, in SANO M., NAMIKI S., 2004, p. 182-183.

¹²⁸ Nous parlons volontairement de « classe urbaine ». En effet, face aux guerres civiles du XVI^e siècle, se forme une réelle identité sociale des habitants des villes qui se regroupent pour se défendre. Ce groupe social dit « urbain » regroupe les habitants d'une même entité géographique, c'est-à-dire Kyôto. Actifs politiquement pour leur propre défense, les riches et influents artisans et les marchands de Kyôto cherchent à reprendre l'esthétique

La demande en peinture de la classe urbaine se développe à l'époque d'Edo et est assurée par des peintres Kanô dits *machikado eshi* 町角絵師 que nous pouvons traduire par « peintres du coin de rue ». Ces peintres sont souvent des disciples de l'école Kanô mais ne peuvent se réclamer de cette dernière sans l'autorisation des dirigeants de l'école. Ils constituent le plus bas niveau hiérarchique du système pyramidal et n'appartiennent pas à la famille des Kanô¹²⁹. Ces peintres peu connus, voire anonymes, sont dans l'historiographie regroupés avec d'autres peintres en marge des grands ateliers sous le nom de *machi eshi* 町絵師. Ce terme ne connaît pas de traduction fixe et peut s'interpréter tant comme « peintres de ville » que « peintres urbains »¹³⁰. Il n'est par ailleurs pas employé à l'époque d'Edo : aucun dictionnaire des termes employés durant l'époque de Muromachi ou d'Edo ne mentionne ce terme, qui ne figure pas non plus dans le dictionnaire rédigé par les jésuites au début du XVII^e siècle : le *Nippo jisho*¹³¹.

aristocratique de la cour. Ce groupe devient synonyme d'élite après la conquête de Kyôto par Oda Nobunaga de Kyôto. Sont qualifiés de *machishû* (« habitants des villes » 町衆) par les historiens de l'art comme Yamane Yûzô ou Tsuji Nobuo les peintres Hasegawa Tôhaku, Tawaraya Sôtatsu ou encore Hon.ami Kôetsu et Iwasa Matabei. Mis à part ce dernier, ces artistes ont pour point commun non seulement de résider à Kyôto, mais de mêler à leur travail d'artiste celui de marchand puisqu'ils sont les propriétaires de leur propre boutique (KITA Sandy, 1999, p. 142 et 159 ; Sandy Kita se fonde essentiellement sur les travaux de Georges Elison et Hayashi Tatsusaburô). À l'époque d'Edo le terme de *machishû* se confond avec celui de *chônin* « habitant des villes » : en effet, privés de leur indépendance de par la réunification du Japon, ces artistes se voient souvent réduits à la condition d'artisans-marchands, soit les deux plus basses couches de la société du shogunat Tokugawa fondée sur le *Shi nô kô shô*, c'est-à-dire une pyramide sociale avec à son sommet les guerriers, puis les paysans, les artisans et les commerçants. Pour autant, ces urbains forment une véritable société favorisée par le gouvernement comme véritable moteur économique et qui développera à terme sa propre culture notamment à travers le goût vestimentaire et le développement de l'estampe et du théâtre comme le signale Ikegami Eiko (« The townspeople were mostly merchants and artisans and were not regarded as major sources of tax revenue : instead they were expected to produce and distribute the commodities that the samurai class needed for the upkeep of their urban lifestyle. The authorities recognized, for the most part, that suppressing urban consumption would lower the vitality of the cities. Consequently, the shoguns allowed the townpeople relative freedom in their lifestyles, as long as they did not violate the principles of status hierarchy to any great extent. The relative lack of restrictions on the urban commoners was the basis for the expansion of their urban culture and interest in fashion.» IKEGAMI E., 2005, p. 259.)

¹²⁹ SASAKI J., 1983, p. 46.

¹³⁰ Timon Screech parle également de *machi ganô* les « Kanô des villes ». Il oppose la perception du peintre *eshi* 絵師, classe de samourais spécialisés en peinture à laquelle appartiennent les Kanô, aux *machi gano* appartenant à une classe inférieure dite *gakô* 画工 « artisan-imagier » et répondant aux demandes des acheteurs ordinaires (SCREECH T., 2002, p. 172). Nous verrons cependant que le statut du *machi eshi* ou du *machi ganô* est plus flou : ainsi, Iwasa Matabei considéré par les historiens de l'art comme un *machi eshi*, est le fils d'un samourai (p. 71). Selon Yukio Lippit, les *machi ganô* (ou *machi-Kanô* selon les lectures) peuvent occasionnellement aider les ateliers officiels de l'école Kanô mais leur production demeure centrée sur des commandes locales, liées à la ville où ils sont installés, et des sujets de nature non-officielle (LIPPIT Y., 2012, p. 22.).

¹³¹ Le *Edo jidai go jiten* (Kadokawa, 2008) mentionne cependant le terme de *machi-e* dont l'emploi remonterait au moins à l'ère An.ei (1772-1781) et dont la définition est la suivante « Peinture exécutée dans un but commercial à l'intérieur des villes. On appelle « peinture dans le style *machi-e* » celles dont les pieds et mains des femmes sont représentés avec finesse » (市中で営利のために描く絵。女性の手足を細くのを町絵風といふ。)。Le terme de *machi eshi* est donc résolument moderne. Melanie Trede ajoute à ce sujet que cette appellation, et son emploi dans la littérature scientifique moderne, sous-entend un jugement de valeur esthétique sur les oeuvres : les peintures du début de l'époque d'Edo sont attribuées à des *machi eshi* si elles sont exécutées avec habileté et soin, et qualifiées d'enluminures de codex et de rouleaux de Nara si elles sont considérées comme naïves (TREDE M., 2003, p. 80).

Nous garderons au cours de ce travail le terme en japonais qui est donc une dénomination moderne employée par les historiens de l'art pour désigner tous les peintres ne faisant pas partie d'une école. Les artisans enlumineurs, qui peuvent être formés dans les ateliers officiels, et les *machi eshi* issus de la classe urbaine répondent aux besoins de la clientèle bourgeoise. S'ils constituent le bas de l'échelle sociale dans la catégorie des artisans-peintres, ils sont pourtant expérimentés et possèdent un répertoire et des techniques novateurs par rapport aux artistes des ateliers officiels qui ont une approche plus dogmatique de la peinture¹³². Ils semblent également occuper des domaines iconographiques peu à peu délaissés par les ateliers officiels : ainsi, selon Jôhei Sasaki, les *machi eshi* répondent à la demande de peintures de genres et de représentation des villes, thèmes abandonnés progressivement par les artistes de l'école Kanô¹³³.

L'époque d'Edo dans laquelle doivent être situées les œuvres de notre corpus voit donc sa production picturale fortement hiérarchisée entre les écoles officielles qui monopolisent les commandes faites par le *shôgun*, les grands seigneurs féodaux et la cour impériale, et des peintres majoritairement anonymes ayant pour clientèles les habitants des villes en plein essor. Le contexte de création de ces seconds artistes demeure difficile à cerner du fait de l'absence de sources à leur sujet¹³⁴.

II. La commande, l'élaboration et la vente des manuscrits

Les travaux de recherche antérieurs permettent de situer les manuscrits anonymes que nous étudions au sein de la production picturale, de la hiérarchie des peintres et des ateliers de peinture à l'époque d'Edo. Il s'agit ainsi d'œuvres produites par des *machi eshi*, peintres en dehors des ateliers officiels et s'adressant à une clientèle issue principalement des milieux urbains aisés.

Que sait-on sur la commande de ces œuvres et sur leur contexte de vente ? Comment ces œuvres ont-elles circulé ? Nous verrons au cours de cette partie que l'époque d'Edo, dans le prolongement de l'époque de Muromachi, voit le développement d'une production de peintures pour un marché où les boutiques de peintures tiennent un rôle non négligeable.

¹³² TAKEUCHI M., 2004, p. 101. Les exemples que nous développerons plus bas de Tawaraya Sôtatsu et de Iwasa Matabei montrent les capacités innovatrices de certains peintres *machi eshi*.

¹³³ SASAKI J., 1983, p. 33.

¹³⁴ L'article de Yamane Yûzô écrit en 1963 demeure ainsi une référence sur le sujet, évoquée dès que la question des *machi eshi* est abordée.

2.1. Le commanditaire, le maître d'œuvre et le « marché » des manuscrits

Intéressons-nous dans un premier temps aux éléments qui nous sont connus des conditions de commande des œuvres de ces peintres dits *machi eshi*. Les œuvres de ces derniers sont-elles produites suite à la commande d'un particulier ou pour répondre aux goûts d'une clientèle plus indéfinie, à savoir un « marché » ? Les recherches antérieures nous montrent que les deux cas ont pu exister.

Les premiers peintres extérieurs aux grands ateliers répondraient à des commandes. En effet, à l'époque de Muromachi les familles aristocratiques prennent en charge la production des illustrations et font appel à ces peintres¹³⁵.

Plus que le commanditaire, il semble que la figure cruciale de la production d'images et de textes au Japon soit celle du coordinateur ou maître d'œuvre. Le maître d'œuvre a pour fonction de déterminer le but de la création artistique et d'unifier l'ensemble¹³⁶. On cerne son rôle notamment aux XVI^e et XVII^e siècles grâce aux études de rouleaux prestigieux comme *Le Dit du Genji* : Ainsi, l'aristocrate Nakano.in Michimura (1588-1653) supervise l'élaboration et la réalisation d'un album du *Genji* à destination du *shôgun* Tokugawa Hidetada en 1617¹³⁷. Son rôle est d'orchestrer une équipe de plusieurs peintres et calligraphes et de s'assurer que l'œuvre finale répond aux attentes et au goût du commanditaire. Le maître d'œuvre se retrouve également dans les travaux d'édition contemporains aux œuvres de notre corpus. Nous citerons le cas le plus célèbre, celui Nakano.in Michikatsu (1556-1632). Ce dernier dans les éditions des livres dits de Saga (*Sagabon*) collationne les différentes versions des *Contes d'Ise* pour offrir aux lecteurs le texte le plus facile d'accès. Il coordonne également le choix de l'iconographie à adopter en compagnie de l'illustrateur et de Suminokura Soan qui apporte à l'entreprise son soutien financier¹³⁸.

Cependant, la présence du commanditaire et du maître d'œuvre ne peut être déterminée que par les sources historiques, à savoir les mentions d'archives, les préfaces et les colophons présents sur les œuvres. Seul nous est connu le contexte de commande et d'élaboration d'œuvres suffisamment prestigieuses, du fait de leurs commanditaires ou des artistes participant à son élaboration. En outre, comme le souligne Phillips Quitman, la plupart des œuvres de

¹³⁵ McCORMICK M., 2009, p. 207-209 et MOSTOW Joshua, 2014, p. 191.

¹³⁶ QUITMAN E. Phillips, 2000, p. 6.

¹³⁷ McCORMICK M., 2008b, p. 106.

¹³⁸ MOSTOW J., 2014, p. 188 et 199.

moindre importance sont exécutées au sein des ateliers sans consigne directe des clients ou supervision très intense de leurs représentants¹³⁹. Les manuscrits de notre corpus relèvent peut-être de cette catégorie, même si à notre connaissance, aucune source historique ne mentionne l'un d'entre eux. Codex et rouleaux enluminés qui illustrent le *Bunshô sôshi* ne portent pas non plus de colophon restituant le contexte d'élaboration de l'œuvre et ses acteurs. En d'autres termes, les seuls documents historiques dont nous disposons à propos de ces œuvres sont les œuvres elles-mêmes et ce qu'elles donnent à voir : signatures de calligraphes sceaux de boutiques de peintures et iconographies qui peuvent parfois être singulières¹⁴⁰.

L'époque d'Edo voit également le développement de *shikomi-e* 仕込絵 que l'on pourrait traduire littéralement par « peintures déjà réalisées », à savoir des œuvres produites en grand nombre non pas pour répondre à une commande, mais pour être vendues à un certain type de clientèle dont on prévoit les goûts et les attentes¹⁴¹. Cette production culmine dans la première moitié du XVII^e siècle¹⁴². Ces peintures ont pour thèmes des beautés contemporaines, des courtisanes et des scènes de genre, thèmes qui seront repris par les peintres d'estampes¹⁴³. Dans la deuxième moitié de l'époque d'Edo, les peintres de diverses écoles se réunissent à l'occasion de repas avec leurs clients devant lesquels ils exécutent les œuvres que ces derniers ont déjà payées. On sait par ailleurs, dans le cas du peintre Hishikawa Moronobu, que le commanditaire dès le dernier tiers du XVII^e siècle fait son choix dans un répertoire d'images déjà effectuées par le peintre. Il s'agit, dans le cas de Moronobu, de scènes du quartier des plaisirs de Yoshiwara¹⁴⁴.

Ces différents exemples nous montrent la pluralité des conditions d'élaboration des œuvres qui peuvent être issues de commandes ponctuelles, de commandes au sein d'un répertoire déjà existant ou exécutées sans commande pour le compte d'un « marché »¹⁴⁵.

¹³⁹ QUITMAN P., 2000, p. 93.

¹⁴⁰ Nous reviendrons sur les choix iconographiques en troisième partie de cette thèse.

¹⁴¹ KOBAYASHI Tadashi, 1990, p. 17. Tsuji Nobuo traduit le terme de *shikomi-e* par celui de « ready-made » (anglais transcrit en *katakana* dans le texte) donc des œuvres déjà toutes faites, cf TSUJI Nobuo, 2004, p. 34.

¹⁴² Entre les ères Genna et Kan'ei (1615-1644). Cette question d'œuvres exécutées pour un marché met en évidence le développement d'un réel marché de l'art à l'époque d'Edo. Cette problématique est plus particulièrement abordée par Oka Yoshiko à travers ses études sur le commerce des objets liés à la cérémonie du thé et sa lecture du *Kanmeiki* et par Yamamoto Masako dans son étude sur le développement du marché de l'art à Kyôto. Cette dernière met en lumière le développement dès la fin de l'époque de Muromachi d'un commerce d'objets d'arts lié à l'importation de produits chinois destinés à la cérémonie du thé. Ce commerce s'étend part la suite aux peintures : ainsi, la tradition d'échanger des éventails lors du nouvel an favorise la vente d'objets produits en grandes quantités (YAMAMOTO Masako, 2010, p. 8-11).

¹⁴³ TSUJI N., 2004, p. 34.

¹⁴⁴ ÔKUBO Jun, 2013, p. 183-184.

¹⁴⁵ Peu d'études sont menées sur les modes d'acquisition des œuvres d'art à l'époque d'Edo selon Elizabeth Lillehoj. L'époque d'Edo voit le développement de nouveaux moyens d'acquisition d'œuvres d'art, de la commande directe à un artiste, de l'achat dans une boutique donnant sur la rue ou grâce aux échanges d'œuvres

2.2. Les « boutiques de peintres » (*eya*) et les « libraires » (*sôshiya*)

L'activité des peintres extérieurs aux grands ateliers se développe ainsi essentiellement grâce à l'accroissement d'une demande en peintures des classes urbaines aisées et la production d'œuvres en une certaine quantité pour répondre aux attentes de cette classe. Comment ces œuvres sont-elles commercialisées et vendues ? Se poser cette question revient à s'interroger sur le rôle des « boutiques de peintres ».

Le métier du *machi eshi* anonyme est lié à l'existence et au rôle d'un lieu dénommé *eya* 絵屋. Le caractère 絵 « image » ou « peinture » désigne certes l'enluminure mais également la personne qui l'élabore. Le caractère 屋 pose davantage de problème de traduction car il désigne à la fois un lieu d'activité artisanale, donc un atelier, et un lieu de commerce. La première définition du terme « *eya* » apparaît dans le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* (connu au Japon sous le nom de *Nippo jisho* 日葡辞書), *dictionnaire bilingue japonais-portugais à caractère encyclopédique* compilé par les jésuites et imprimé en 1603¹⁴⁶. Le terme écrit sous l'orthographe « *yeya* » est défini ainsi en portugais :

*Casa, onde pintã vestidos, abanos etc*¹⁴⁷. (着物や扇などに絵を描く家)

« Maison où sont peints les décors pour éventails et kimonos etc. »

Selon cette source, l'activité de ces *eya* était donc une activité d'élaboration de peintures et d'images destinées à décorer des objets (aussi bien les pièces textiles que les paravents).

Selon Yamane Yûzô, le terme *eya* apparaît aux alentours de l'ère Eiroku (1558-1570), soit un peu moins d'un demi-siècle avant l'époque d'Edo. Selon Namiki Seishi cependant, ces boutiques existaient depuis le XV^e siècle¹⁴⁸. Dans ces mêmes années apparaît également le terme d'*ôgiya*, « boutique d'éventails » dans les notes journalières des maisons de la noblesse¹⁴⁹. S'épanouissant avec l'accroissement de la demande urbaine en peintures, ces maisons prennent

entre membres d'un même cercle. Ces nouveaux modes d'acquisition mènent à une diminution de la différence sociale entre l'artiste et son client. À l'époque d'Edo, la commande et le mécénat, supposant un lien fort entre le client, l'artiste et l'œuvre produite spécifiquement pour lui, n'est qu'un moyen parmi d'autres pour obtenir une œuvre d'art, alors qu'il était dans les époques précédentes le moyen exclusif (LILLEHOJ E., 2007, p. 1-2).

¹⁴⁶ Selon NAKAMURA Kôji, KISHI Fumikazu, 2001, p. 63 et les auteurs de l'entrée « *eya* » dans le *Nihon kokugo daijiten* de l'éditeur Shogakukan. Le terme « *eya* » apparaîtrait en fait non pas dans l'ouvrage publié en 1603, mais dans le *Supplemento deste Vocabulario impresso no melmo Collegio da Cõnpanhia de Jesus com asobredita licença, & aprovação*, imprimé en 1604 (voir fac-similé de l'exemplaire de la Bodleian Library à Oxford, diffusé en 1973 par Benseisha).

¹⁴⁷ Nous remercions beaucoup Laurent Hericher de nous avoir aidé à déchiffrer et à traduire cette citation.

¹⁴⁸ NAMIKI S., 2009, p. 108.

¹⁴⁹ YAMANE Yûzô, 1963, p. 107.

en charge les peintures de nature « décorative » pour les éventails ou les vêtements, les peintures de paravents ainsi que les peintures préparatoires. La forte demande urbaine amènera ces maisons à élargir leurs activités à des peintures sur fond or pour les rouleaux verticaux, horizontaux et les paravents¹⁵⁰.

Comment donc traduire ce terme d'*eya* ? S'agit-il de simples boutiques achetant des peintures aux ateliers et les mettant à disposition des clients, ou d'ateliers dont une partie de l'activité serait dédiée à la vente des œuvres produites ? Ces œuvres sont-elles le fruit de commandes spécifiques ? Ou, au contraire, sont-elles produites en grand nombre sans destinataire particulier ? Selon Yamane Yûzô, les sources historiques mentionnant les *eya* sont avant tout des archives de maisons nobles concernant des œuvres exécutées dans un contexte de commande. Cependant l'étude de ces archives ne doit pas masquer le fait que ces maisons mettent également à disposition des clients des œuvres déjà produites et donc non commandées¹⁵¹.

Le nom de certaines anciennes boutiques de peintures, situées à Kyôto, nous est connu : c'est le cas des boutiques Kidono (城殿) et Koizumi (小泉), connues grâce aux sceaux qu'elles apposent à la fin des œuvres qu'elles vendent. Les sceaux de la boutique Kidono ont été repérés et mentionnés pour la première fois dans un article pour le grand public rédigé en 1977 par Akai Taturô¹⁵². Vingt ans plus tard, les rouleaux portant ces sceaux seront étudiés stylistiquement par Sakakibara Satoru¹⁵³. La production de cette boutique nous occupera au cours du second chapitre de cette partie. Elle figure dans les notes journalières de Noritoki¹⁵⁴ en compagnie d'autres boutiques d'éventails et de paravents situées essentiellement sur la troisième avenue de Kyôto (en parlant du croisement de la troisième avenue et de la rue Karasuma *Sanjô*

¹⁵⁰ YAMANE Yûzô, 1963, p. 110.

¹⁵¹ Une source importante sont les *Notes journalières de Noritoki* (*Noritoki kyôki* 教言卿記), rédigées à partir de 1405 et où l'auteur répertorie tous les lieux où il fait des achats d'œuvres. Cette source est particulièrement exploitée par les chercheurs Yamamoto Masako et Namiki Seishi. À la lecture des *Notes journalières*, Yamamoto Masako conclut que ces boutiques vendent non seulement leurs propres produits, mais également la production d'autres artisans (YAMAMOTO Masako, 2010, p. 10). Une autre source contemporaine aux *Notes journalières de Noritoki* sont les *Notes journalières de Ninagawa Chikamoto* (*Ninagawa chikamoto nikki* 蜷川親元日記) dont les manuscrits restants ont été rédigés entre 1465 et 1486. À l'entrée du vingt huitième jour du huitième mois de 1485 Ninagawa Chikamoto note la présence de papiers décorés de motifs et d'or provenant de la boutique Kidono (MIYAJIMA Shin.ichi, 1993, p. 37).

¹⁵² Dans la revue *Geijutsushinchô*, voir AKAI T., 1976, p. 28.

¹⁵³ À l'occasion de la publication d'une série de volumes sur les collections d'art japonais en Europe. Le volume 9 pour lequel écrit le chercheur est consacré aux collections de Leiden. C'est à ce jour et à notre connaissance le seul article paru sur les rouleaux portant le sceau de la boutique Kidono et proposant une étude de leurs enluminures. Voir SAKAKIBARA Satoru, 1996.

¹⁵⁴ Dans « Correspondances pour l'étude à la maison » (*Teikin Ôrai* 庭訓往来, sorte de manuel d'écriture élaboré par un auteur anonyme durant l'époque de Muromachi et qui sera largement utilisé à l'époque d'Edo sous forme d'imprimé) la boutique Kidono est mentionnée aux côtés d'autres boutiques pour des éventails utilisés dans la vie quotidienne par toute la population, voir MIYAJIMA S., 1993, p. 37.

Karasuma 三条烏丸 et des « commerçants de la troisième avenue » *Sanjô shônin* 三条商人)¹⁵⁵. Une boutique concurrente à la boutique Kidono, la boutique Koizumi appose sur les œuvres qu'elle vend trois types de sceaux¹⁵⁶ dont le dernier mentionne une adresse, le croisement des rues *Karasuma* et *Sakuranobanba* (烏丸通桜馬場通), à Kyôto. Il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour que le commerce de luxe à Edo soit vraiment florissant : pendant le XVII^e siècle, le marché du luxe, et donc des peintures, est principalement le fait des artisans commerçants de Kyôto¹⁵⁷.

Certains témoignages picturaux peuvent être examinés pour mieux comprendre la réalité que recouvre le terme *eya*. Ainsi, sur le rouleau de « Vues de la capitale et de ses faubourgs¹⁵⁸» (洛中洛外図 *Rakuchû rakugai zu*) de Sumiyoshi Gukei (1631-1705) ainsi que sur la paire de paravents de la famille Funaki (*Funakibon* 舟木本) traditionnellement attribuée à Iwasa Matabei (1578-1650) et conservée au musée National de Tôkyô¹⁵⁹, plusieurs boutiques proches de ce que pourraient être des *eya* et des *ôgiya* peuvent être observées. Les détails que nous produisons ci-dessous tendent à démontrer que les *eya* sont à la fois des lieux de production, des lieux de vente d'œuvres déjà produites ainsi que des lieux où les clients passent commande d'œuvres particulières.

¹⁵⁵ Voir YAMAMOTO M., 2010, p. 8-9. Selon Marius B. Jansen artisans et commerçants n'ont pas réellement de logique de regroupement : on peut les retrouver tant installés par spécialités (artisans et commerçants en peintures ensemble dans le même quartier ou la même rue) que mélangés à d'autres domaines (JANSEN Marius B., 2000, p. 166-174).

¹⁵⁶ Le premier sceau porte l'inscription *Koizumi zôhôtô Shichizaemon no jô Yasunobu* (「小泉」 「蔵宝蔵」 「七左衛門尉安信」), le second se lit *Minamoto Koizumi Yamato taikyoku* (「源小泉」 「大和大極」) et le dernier précise *Rues Karasuma et Sakuranobanba, boutiques de livres illustrés, Yamato taikyoku* (「烏丸通桜馬場通」 「御絵双紙屋」 「大和大極」), voir ISHIKAWA T., 2003a, p. 407-411.

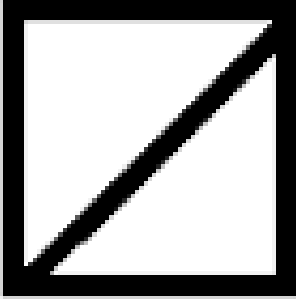
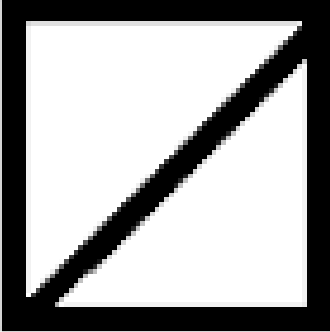
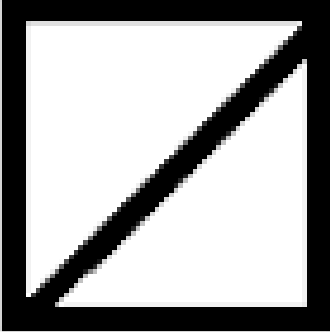
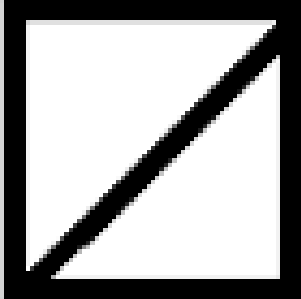
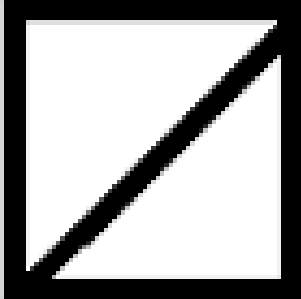
¹⁵⁷ On peut ainsi citer le témoignage d'Engelbert Kaempfer (1651-1716) qui, en visitant Kyôto déclare « This city serves as the storehouse of all Japanese workmanship and trade. There are few houses where something is not sold or produced. It is here where they refine copper, mint coins, prints books, weave the most wonderful materials with gold and silver flowers, have the rarest dye works, and produce fine carvings, musical instruments, paintings, lacquered cupboards, and other utensils, the most meticulous working of gold and of a variety of metals, especially the beste steel (...) There are few houses in the main streets where something is not being sold, and one cannot help but wonder where the buyers come from for all these goods and stores ». En visitant Edo il écrira plus loin « A variety of arts and crafts, trades, merchant guilds and businesses flourish in the city, but everything is more expensive than elsewhere because of the large number of idle people attached to the court and the monasteries and the difficulties in transporting provisions » (traduction en anglais par BODART-BAILEY Béatrice M., 1999, p. 322 et 353). On comprend de la comparaison de ces deux citations écrites lors du séjour de Kaempfer entre 1690 et 1692 que le commerce du luxe existe bien à Edo à la fin du XVII^e siècle, mais du fait de la hausse des prix n'a pas le même impact qu'à Kyôto.

¹⁵⁸ Nous reprenons la traduction qui nous a été proposée par Estelle Leggeri-Bauer.

¹⁵⁹ Un rouleau, couleurs sur soie, 40.9 cm de hauteur et 1368 cm de longueur.

Tableau 1 : Exemples de *eya* représentées dans les peintures d'Iwasa Matabei et Sumiyoshi Gukei

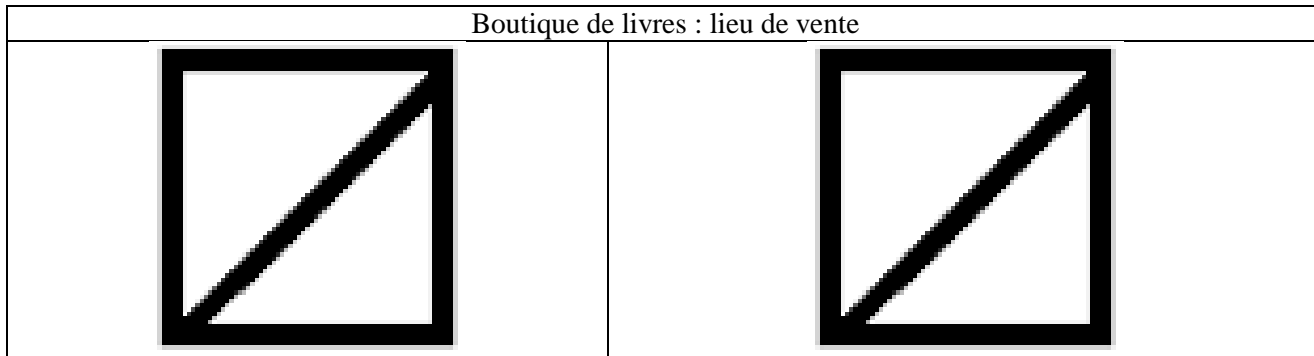
Nous inscrivons « X » dans le tableau lorsque nous n'avons pas trouvé d'exemple similaire dans l'une ou l'autre œuvre.

« Paravent de vues de la capitale et de ses faubourgs » (<i>Rakuchû rakugai byôbu</i>), paravents de la famille de Funaki (舟木本), attribués à Iwasa Matabei (1578-1650), musée national de Tôkyô ¹⁶⁰	« Vues de la capitale et de ses faubourgs » (<i>Rakuchû rakugai zu</i>) de Sumiyoshi Gukei (1631-1705) conservé au musée National de Tôkyô ¹⁶¹
Boutique d'éventails 1 : un lieu de vente	
X	
Boutique d'éventails 2 : lieu de vente et de production	
	
Boutique de peintures et/ou de calligraphies : lieu de vente et de production. Un client est en train d'observer un rouleau.	
	

¹⁶⁰ Source des images : ISHIDA Naotoyo, 1977.

¹⁶¹ Source des images : site des trésors nationaux japonais : <http://bunka.nii.ac.jp/SearchDetail.do?heritageId=85790&imageNum=7>.

Boutique de livres : lieu de vente



Deux noms de boutiques intéressent de près notre étude et ont été déjà évoqués plus haut : il s'agit des boutiques Kidono dont le sceau apparaît sur quatre ou cinq rouleaux recensés¹⁶² et la maison Koizumi. Ces maisons sont désignées sous le terme de *sôshiya* 草紙屋¹⁶³ inscrit aux côtés de leurs sceaux appliqués à la fin des œuvres. Ce terme *sôshiya* ou « boutique de livres » désignerait une librairie. Le chercheur Suzuki Toshiyuki relève par ailleurs la grande ambivalence des mots employés à l'époque d'Edo où sont utilisés de manière indistincte les termes de *ezôshiya* 絵草紙屋 « boutique de livres illustrés », *eya* 絵屋 « boutique de peintures » ou « boutique de peintres » et *emise* 絵店 « échoppe de peintures » ou « échoppe de peintres ». Il souligne également qu'il est fort possible que les librairies de l'époque d'Edo, qui vendent les premiers livres imprimés et sont, selon Peter Kornicki également les éditeurs de ces derniers, s'occupaient aussi de peintures et cumulaient donc une activité d'*ezôshiya*¹⁶⁴.

Il est difficile de savoir si ces commerces produisent leurs œuvres sous l'effet d'une commande ou d'un marché plus global. Cependant, selon Ishikawa Tôru ces maisons forment un trait d'union entre les différents acteurs de l'élaboration des codex et des rouleaux, et font collaborer ensemble calligraphes et enlumineurs pour réunir leurs œuvres en rouleaux ou codex destinés à une clientèle. Il s'agirait en fait de maisons de relieurs, regroupant dans le même format, codex ou rouleau, les feuillets calligraphiés et les feuillets enluminés fournis par les peintres et les calligraphes¹⁶⁵. Cependant, l'activité de la maison Kidono, qui apparaît dès l'année 1482 en tant que boutique d'éventails¹⁶⁶, semble nous inviter à considérer le champ d'activité de ces maisons *sôshiya* comme dépassant le cadre de la reliure stricte¹⁶⁷.

¹⁶² Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

¹⁶³ La graphie en idéogrammes peut varier même si le mot et sa signification demeurent inchangés : on retrouve ainsi le terme de *sôshi* noté avec les caractères 草子, 草紙 ou 双紙.

¹⁶⁴ SUZUKI Toshiyuki, 2010, p. 21-22 et KORNICKI P. F., 2001, p. 175.

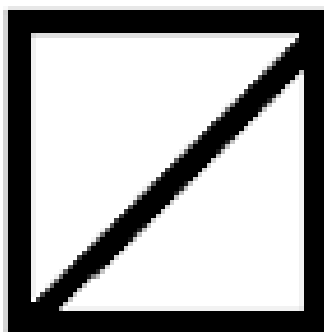
¹⁶⁵ ISHIKAWA T., 2003a, p. 22-23.

¹⁶⁶ NAMIKI S. 2009, p. 119.

¹⁶⁷ ISHIKAWA T., 2003a, p. 24.

Dans les œuvres de « Vues de la capitale et de ses faubourgs » de Sumiyoshi Gukei, tant sur le rouleau sur soie du musée national de Tôkyô que sur des collections du temple Kôfukuji de Nara (actuellement conservé au Musée national de Nara)¹⁶⁸, des boutiques de livres sont représentées. Dans les deux cas, ces boutiques vendent surtout des codex et sont représentées tant comme des boutiques qu'en tant que lieu de production. En effet, si nous ne pouvons déterminer avec précision ce qu'exécute l'artisan du rouleau du musée national de Kyôto¹⁶⁹, le détail du rouleau du Kôfukuji représente, au premier étage d'une boutique, plusieurs personnages qui pourraient être des calligraphes. Il paraît donc raisonnable de penser que certaines *sôshiya* peuvent abriter sous leurs toits les artisans qu'ils emploient et former, en quelque sorte, des ateliers¹⁷⁰. Cependant, la maison Kidono serait davantage un lieu de vente de peintures que de production¹⁷¹. Enfin, les avis sont partagés au sujet du détail que nous citons : selon Konta Yôzô il ne s'agirait pas d'un atelier, mais d'une école pour enfants, ou *terakoya* (寺子屋)¹⁷².

Figure 2 : Détail du rouleau « Vues de la capitale et de ses faubourgs » de Sumiyoshi Gukei, collections du temple Kôfukuji, Musée national de Nara



Bien entendu, ces détails de rouleaux représentant des vues de ville ne peuvent être interprétés comme une représentation véridique et irréfutable de la réalité du commerce de peintures et des ateliers produisant des images à l'époque d'Edo. Comme le souligne Lena

¹⁶⁸ Couleurs sur soie, 36,5 cm de hauteur et 1094 cm de longueur. Photographie extraite du catalogue *Edo no yamatoe, Sumiyoshi Jokei, Gukei*, Musée de Suntory, Tôkyô, 1985, p. 65.

¹⁶⁹ Il semble en effet creuser une pièce de bois, peut-être pour préparer un outil de reliure, mais il s'agit là d'une hypothèse non vérifiée.

¹⁷⁰ Ainsi Naitô Masato, en abordant la production ultérieure des estampes, définit les *eya* comme de véritables ateliers placés à l'intérieur des boutiques. En effet, il donne du terme *eya* la définition suivante : « L'*eya* est un atelier de production de peintures géré par les peintres eux-mêmes, qui co-habitent au fond ou parfois même dans la pièce sur le devant de la boutique dans laquelle ils sont en contact avec la clientèle » (絵師たちによる自営する絵画制作工房だが、それぞれ顧客との直接の接点である販売店の奥、ないしはまさにその店頭と同居していた, NAITÔ Masato, 2014, p. 10).

¹⁷¹ NAMIKI Seishi reprenant les arguments de Satoru Sakakibara, 2009, p. 121. Nous vérifierons cette hypothèse plus bas.

¹⁷² KONTA Yôzô, 2009, p. 16. LIEPE Lena, 2003, p. 424.

Liepe : « L'image est le produit de ce que Michael Baxandall nomme une "intention circonstanciée" : à un certain moment quelqu'un a trouvé une raison de la faire ou de la faire faire. L'image est le résultat de certains choix faits dans un certain contexte historique (...). Une image ne peut jamais être comprise autrement que comme le témoignage d'une intention de son instigateur. »¹⁷³. En d'autres termes, que les *sôshiya* soient représentées de la sorte dans les rouleaux de Sumiyoshi Gukei ne signifie pas que ces boutiques soient en effet systématiquement organisées ainsi. Cependant Sumiyoshi Gukei ayant choisi de décrire ces boutiques ainsi, il est possible et vraisemblable que certains de ces magasins présentaient un tel aspect de répartition des tâches.

Une autre source visuelle contemporaine aux peintres anonymes que nous étudions sont les représentations, en vogue à l'époque de Muromachi (1333-1573) ainsi qu'au début de l'époque d'Edo, de métiers que l'on trouve dans les rouleaux de « Concours poétiques sur les métiers » (職人歌合 *shokunin utaawase*) ou les « séries d'images des métiers » (職人尽絵 *shokunin zukushi e*)¹⁷⁴. Nous avons répertorié deux cas de figure : celle où le peintre est représenté seul devant son œuvre sous l'appellation du terme « *eshi* »¹⁷⁵ et celle où l'artisan est représenté au sein de son habitation. Dans ce second cas, nous disposons d'une représentation de fabricants d'éventails en plein travail ainsi que de celle d'un écrivain public (*fudeshi* 筆師 ce terme peut également désigner les fabricants de pinceaux)¹⁷⁶. Les personnages sont représentés dans leur activité d'artisans et non de commerçants. Dans le cas du fabricant d'éventail cependant, la peinture ainsi que de l'armature de l'éventail sont exécutées au même endroit.

2.3. Boutiques, ateliers et peintres : quels modes d'organisation ?

Au cours des deux chapitres suivants, nous allons aborder diverses œuvres illustrant le *Bunshô sôshi* en nous demandant par quelles division des tâches ces manuscrits sont-ils créés et vendus. En d'autres termes, l'étude de ces œuvres est l'occasion de nous demander comment les peintres et les boutiques de peintures s'organisent dans les premiers temps de l'époque

¹⁷³ LIEPE Lena, 2003, p. 424. Traduction de l'anglais par nos soins. En consultant les ouvrages notoires de Michael Baxandall à savoir *L'œil du Quattrocento* (1985) et *Les formes de l'intention* (1991) nous n'avons pu retrouver la citation précise à laquelle se réfère Lena Liepe. Nous pensons donc que cette dernière résume la pensée du chercheur plus qu'elle ne cite un passage précis de ses ouvrages.

¹⁷⁴ Voir à ce sujet ISHIDA Naotoyo, 1977 et AMINO Machiko, 2012.

¹⁷⁵ Comme dans le *Tsuruoka Hôjôe utawase* 鶴ヶ岡放生会歌合 créé au XV^e siècle (ISHIDA N., 1977, p. 75-78).

¹⁷⁶ Voir les compositions de Kanô Yoshinobu (1640) dans les collections de Kitain (喜多院). Il s'agit de compositions indépendantes faites pour être disposées sur un paravent. (ISHIDA N., 1977, p. 87-88).

d'Edo. Deux termes peuvent alors venir à l'esprit, faisant écho à l'historiographie médiévale occidentale : celle de corporations ou de guildes, et celle d'ateliers. Si l'emploi de ces termes a un aspect fort pratique, il convient de s'interroger de leur pertinence dans le cadre du monde japonais.

L'atelier, ou le studio, comme lieu de création de peintures apparaît en Europe au Moyen-Âge puis à la Renaissance avec notamment l'atelier de Raphaël. Cette pratique se généralise progressivement, ce qui permet à la spécialiste de la peinture du XVII^e siècle Svetlana Alpers d'affirmer : « Toutes les peintures au XVII^e siècle sont affaires de studio. Toutes les peintures étaient produites dans un atelier »¹⁷⁷. Les ateliers deviennent à la fois des écoles de peintures ainsi que de véritables entreprises où un maître emploie plusieurs peintres spécialisés ou apprentis qui travaillent sous sa direction et dont il uniformise le style. Le maître signe également ces œuvres collectives de son nom : c'est notamment le cas des ateliers de Raphaël à la Renaissance, ou de Rubens et de Rembrandt¹⁷⁸ au XVII^e siècle¹⁷⁹. En japonais, la notion d'atelier se traduit par *kôbô* 工房 et renvoie davantage à la notion de production artisanale. Le terme doit être pris avec prudence dans le cas de l'histoire de l'art japonais. En effet, s'il reflète bien la partition des tâches entre différents peintres, partition connue en ce qui concerne l'école Kanô dont nous avons exposé le fonctionnement plus haut¹⁸⁰, il est difficile de pouvoir généraliser ce système aux productions extérieures à l'école de Kanô ainsi qu'aux œuvres anonymes. En outre, l'usage de ce terme d'origine occidentale est fortement décrié par Sakakibara Satoru. Dans son manuel *Nihon kaiga no mikata* (« Comment observer la peinture japonaise ») l'historien d'art met ainsi en garde : «Le monde des ateliers, comme par exemple « l'atelier de Sôtatsu » supervisé par Tawaraya Sôtatsu est non seulement très restreint, mais se base sur un consensus nécessaire né d'un débat impliquant à la fois les musées et le monde de

¹⁷⁷ « All painting in the seventeenth century was a production affair. Every painting was a studio production. » dans son ouvrage sur Rembrandt (la traduction est de notre fait), ALPERS Svetlana, 1988, p. 83.

¹⁷⁸ Rembrandt, dont l'activité de professeur de peinture et de chef d'entreprise a été mise en lumière par Svetlana Alpers est davantage considéré par la chercheuse comme un lanceur d'une mode picturale (ALPERS S., 1988, p. 59). L'artiste laissait une grande liberté à ses élèves qui réalisaient eux-mêmes les dessins de scènes narratives à transformer en peintures. L'atelier de Rembrandt s'était ainsi fait une véritable spécialité de cette catégorie de petites peintures d'histoires basées sur des dessins et destinées au marché (ALPERS S., 1988, p. 71 et 94). Dans le cas de Raphaël, le peintre servait de figure paternelle pour les élèves et assistants de son atelier, auxquels il imposait de véritables standards dans leurs créations (ALPERS S., 1988, p. 72).

¹⁷⁹ La perception de l'atelier de l'artiste varie cependant avec le temps. D'une école-entreprise elle devient au XVII^e siècle un lieu de retraite et au XIX^e siècle un lieu d'expérimentation. En outre, pour certains artistes, l'atelier n'est pas simplement leur lieu de travail, mais également une condition de leur travail. Pour plus de détails sur la perception des ateliers à travers les siècles, voir, ALPERS S., 2010, p. 142 et 146.

¹⁸⁰ Si on en croit le témoignage, plus tardif car remontant à la fin du XIX^e siècle, de Kawanabe Kyôsai, les ateliers Kanô combinaient également création et enseignement de la peinture. Voir BRENDA G. Jordan, 2003, p. 31-59.

la critique¹⁸¹. » Dans le cas des études sur le peintre Iwasa Matabei certains chercheurs ont ainsi supposé l'existence d'un atelier affilié au peintre à cause de la grande profusion d'œuvres proches du style singulier du peintre, mais sans preuve historique de l'existence d'un tel atelier¹⁸². Ainsi, nous parlerons d'atelier pour désigner des regroupements d'artistes travaillant sur une même œuvre, c'est-à-dire comme le lieu d'une production collective de peintures et d'enluminures. Nous verrons cependant au cours de cette partie que les peintres, calligraphes et boutiques de peintures ne forment pas de structures fixes et établies et que les regroupements d'artisans se font et se défont au gré des œuvres : les ateliers que nous tentons ainsi de définir sont très changeants et mobiles.

Le terme de corporation est employé par Mary Berry dans son étude de Kyôto aux XV^e et XVI^e siècles. La chercheuse utilise ce terme tout en soulignant son aspect problématique, ce dernier ne trouvant en effet pas la même traduction dans les réalités occidentale et japonaise. Ainsi, si en occident ce mot évoque en priorité une association d'hommes du même métier dans des relations horizontales, les organismes que la chercheuse choisit d'appeler « corporations¹⁸³ » et dont hérite le Japon d'Edo ont une dimension avant tout territoriale. Ces groupements d'hommes et de professions associent tant les artisans que les marchands d'un secteur et bénéficient de la protection d'un membre de la cour, d'un seigneur féodal ou d'un temple ou sanctuaire¹⁸⁴. Dans le cas le plus proche de nos manuscrits, celui de la fabrication et du commerce des éventails¹⁸⁵, les fabricants de l'armature en bois sont sous le protectorat du Bureau des charpentiers de la cour impériale, tandis que les fabricants de papier sont régentés par le Bureau impérial des livres et peintures. Il semble en outre que la guilde¹⁸⁶ des fabricants d'éventail regroupent les charpentiers, les fabricants de papier et les peintres ainsi que la plupart des commerçants de cet artifact dans la cité de Kyôto.

¹⁸¹ たとえば俵屋宗達の主宰した「宗達工房」など、ごく限られた工房界のみならず、美術館、博物館、鑑賞界なども巻き込んだ広範な議論と、それに基づく合意が必要だろう (SAKAKIBARA Satoru, 2004, p. 53).

¹⁸² Reproche que Sandy Kita fait à Tsuji Nobuo lorsque ce dernier affirme l'existence d'un atelier attaché à Iwasa Matabei (peintre évoqué plus bas p. 71) pour expliquer l'existence d'œuvres exécutées dans le style d'Iwasa Matabei, mais sans document de nature historique (lettre, commande, facture, etc...) permettant d'attester de l'existence d'un tel atelier (KITA Sandy, 1999, p. 69).

¹⁸³ Mary Berry ne donne pas dans son étude les idéogrammes auxquels elle fait référence. Voir note 186.

¹⁸⁴ BERRY Mary Elizabeth, 1994, introduction, p. 29-30.

¹⁸⁵ Auxquels sont associés les boutiques Kidono évoquées précédemment et celles de Tawaraya Sôtatsu que nous évoquons dans le volet suivant (p. 71).

¹⁸⁶ La chercheuse emploie le terme de guilde (pour les termes de *za* ou *ton.ya* mais dont Mary Berry ne donne pas les idéogrammes) pour désigner des associations d'hommes prenant en charge l'importation et la vente de biens. Ces guildes étaient des institutions stables de quelques individus résidant à la capitale et propriétaires de leur propre commerce et qui dépendaient de plusieurs pourvoyeurs provinciaux. Ces guildes obtenaient des privilèges de la part des autorités (impériales ou religieuses) afin d'avoir le monopole sur des produits spécifiques (BERRY M. E., 1994, p. 181).

Si peintres et commerçants travaillent au sein de la même corporation, il n'est pas évident, comme nous l'avons souligné à travers l'étude des sources visuelles, qu'ils travaillent toujours ensemble et dans un même lieu. Il n'est pas non plus certain qu'ils travaillent toujours dans le cadre d'ateliers définis. En effet, si la présence et l'organisation des grands ateliers de peintures comme les Kanô et les Tosa nous est connue, peut-on généraliser cette réalité aux autres productions picturales de l'époque d'Edo ? La réponse ne nous semble pas aller de soi. S'il est difficile de ne pas imaginer que les peintres se soient regroupés au sein des corporations précédemment mentionnées, forment-ils réellement des ateliers ? Et quelles sont les limites de leur activité ? Il est difficile de trancher sur la question de l'existence ou non d'ateliers sans un examen stylistique des œuvres produites, examen qui fera l'objet des deux chapitres suivants. Nous souhaitons cependant faire au préalable plusieurs remarques. En premier lieu et à la suite de Sandy Kita, il nous paraît difficile de parler d'ateliers liés à des artistes reconnus en leur temps sans preuve de nature historique que ces ateliers existent¹⁸⁷. En ce sens, deux types d'ateliers sont attestés à l'époque de la création des œuvres de notre corpus. Le premier type est celui des ateliers des écoles Kanô et Tosa qui répondent à des commandes de la cour impériale, du *shôgun* et des seigneurs féodaux passées au préalable. Ils ne tiennent pas boutique et n'ont donc pas réellement d'activité commerciale. Le second type d'atelier est celui de Tawaraya Sôtatsu, peintre et propriétaire de sa propre boutique. L'existence de corporations regroupant des métiers non pas par nature (artisanat, commerce) mais par production (l'éventail, le riz ou l'huile¹⁸⁸) pourrait permettre aux peintres tant de créer et commercer leurs propres œuvres comme Tawaraya Sôtatsu que de déléguer cette tâche à une ou plusieurs boutiques¹⁸⁹.

Les peintres appelés *machi eshi* dans l'historiographie moderne et auxquels sont associées la plupart des œuvres de notre corpus sont donc des peintres en priorité anonymes dont la création répond davantage à un marché général qu'à une commande particulière. Il est difficile d'avoir une image précise de l'organisation de leur travail : ils seraient liés à des boutiques de peintures *eya* qui commercialisent leurs œuvres, ou seraient les propriétaires de telles boutiques. Ce statut des *machi eshi* comme peintres dédiés à une clientèle urbaine et à une activité commerciale n'est cependant pas exempte de cas particuliers qui nous invitent à ne pas généraliser ces remarques à l'ensemble des *machi eshi*. Nous examinerons ainsi les carrières de peintres considérés comme des *machi eshi* afin de nuancer notre vision de la profession et de nous demander quels liens ces peintres particuliers entretiennent tant avec les ateliers des écoles

¹⁸⁷ KITA S., 1999, p. 69.

¹⁸⁸ Qui sont les thèmes les plus abordés dans l'étude d'Elizabeth Mary Berry.

¹⁸⁹ Voir chapitres 2 et 3 pour une démonstration sur les œuvres de notre corpus.

officielles qu'avec les boutiques de peintures. Nous présenterons enfin les calligraphes de ces œuvres identifiées par Ishikawa Tôru.

III. En dehors des ateliers officiels : une multiplicité de parcours et de relations avec les boutiques de peintures

Les *machi eshi*, peintres anonymes dont les œuvres sont essentiellement destinées à un marché, se situent, dans la hiérarchie des peintres, en marge et en dessous des peintres officiels. Ils collaborent avec des boutiques de peintures dont le rôle exact est parfois difficile à cerner. En outre, aucun nom de peintre ne peut être associé avec certitude aux œuvres produites et/ou vendues dans ces boutiques : en effet, les œuvres conservées sont toutes anonymes du point de vue de leurs enluminures.

Au sein de notre corpus également, les œuvres picturales étudiées sont anonymes. Nous ne pourrons donc pas connaître l'identité des peintres et leur parcours. Cependant, pour davantage comprendre le contexte d'élaboration des œuvres, nous examinerons le parcours de certains *machi eshi* connus. Si aucun de ces peintres n'est à l'origine des œuvres étudiées ici, considérer leur parcours, mieux connu que celui de nos peintres anonymes, permet de comprendre dans une certaine mesure le rôle des *machi eshi* au sein de la production picturale de l'époque d'Edo ainsi que leurs liens avec les *eya*.

Nous citerons dans un premier temps deux peintres, Tawaraya Sôtatsu et Iwasa Matabei. Leur parcours est en effet intéressant : ces derniers acquièrent une certaine popularité de leur vivant et entretiennent des relations avec la clientèle aristocratique, urbaine et les *eya*. Dans un second temps, nous aborderons le parcours d'un autre peintre, Kaihō Yûsetsu, dont la production est très proche des manuscrits que nous étudions. L'étude de sa biographie et de ses signatures permet également de mieux comprendre comment le travail au sein de ces *eya* est considéré à l'époque d'Edo.

3.1. Des peintres renommés à l'époque d'Edo en dehors des ateliers officiels

Nous aborderons ici le parcours de deux artistes issus du milieu des *machi eshi* : Tawaraya Sôtatsu et Iwasa Matabei. Ces artistes, renommés de leur vivant, entretiennent une clientèle socialement variée permettant de relativiser la vision du peintre *machi eshi* travaillant exclusivement pour les classes urbaines. Ils sont cependant classés comme des *machi eshi* par

les chercheurs qui les étudient : c'est en analysant l'œuvre et la carrière de Tawaraya Sôtatsu que Yamane Yûzô met en lumière l'existence de boutiques de peintures employant des peintres anonymes. C'est également lui qui définit le style des peintres dits *machi eshi* en citant comme exemple le peintre Iwasa Matabei¹⁹⁰. Pour le chercheur, ces artistes mêlent dans leurs œuvres toutes les influences. Cette définition est reprise par Melinda Takeuchi lorsqu'elle écrit sur la capacité novatrice des *machi eshi*¹⁹¹. Sandy Kita pour sa part classe ces deux peintres, Tawaraya Sôtatsu et Iwasa Matabei, non pas sous le vocable des *machi eshi* mais sous celui des *machishû*, « habitants de la ville », car ils partagent des traits sociaux et culturels communs¹⁹².

Tawaraya Sôtatsu (mort probablement avant 1640, bien que ses dates de naissance et de mort soient inconnues), serait issu d'un milieu urbain très aisé. Le peintre ne laisse que peu de traces dans les archives : seuls huit documents de l'époque en font mention. Au sein de ces derniers, le récit « Chikusai » (*Chikusai* 竹斎¹⁹³) mentionne un éventail « Tawaraya » avec une scène du *Dit du Genji*, reliant ainsi Tawaraya à une boutique d'éventail ainsi qu'aux *machi eshi*¹⁹⁴. On ne connaît pas précisément les circonstances qui permettent au peintre de prendre la direction de cet *ôgiya*. C'est par ce commerce cependant que l'artiste prend le nom de Tawaraya, dont le dernier idéogramme reprend celui de 屋, la boutique ou l'atelier¹⁹⁵. Tawaraya Sôtatsu collabore avec d'autres artistes tels Hon.ami Kôetsu, considéré alors comme l'un des trois grands calligraphes de l'ère Kan.ei, ou l'aristocrate et éditeur des livres de Saga Nakano.in Michikatsu. Il obtient dès 1621 une commande de peintures pour *fusuma* lors de la reconstruction à Kyôto de la résidence *Yôgen.in*. Il est enfin élevé par l'empereur au titre de Hokkyô (« Pont de la Loi »), ce qui est exceptionnel pour un peintre issu du milieu urbain¹⁹⁶. Le peintre bénéficie ainsi des commandes de l'empereur Gomizunoo, tout en dirigeant son atelier qui répond à de nombreuses commandes¹⁹⁷. Il est cependant difficile parmi les œuvres portant ses sceaux, de distinguer les productions du peintre de celles de l'atelier dont il est à la tête¹⁹⁸.

¹⁹⁰ YAMANE Y., 1963, p. 117.

¹⁹¹ TAKEUCHI M., 2004, p. 101.

¹⁹² KITA S., 1999, p. 135-137.

¹⁹³ Récit écrit entre 1615 et 1624 par Tomiyama Dôya qui eut une grande influence dans la création littéraire du XVII^e siècle. Le texte mentionne des noms de peintres et d'œuvres comme Tawaraya Sôtatsu ou encore l'histoire de la fille du peintre Kusumi Morikage et est à ce titre une source de renseignements précieuse en ce qui concerne les peintres appréciés par les classes urbaines au début de l'époque d'Edo.

¹⁹⁴ MOSTOW J., 2014, p. 215.

¹⁹⁵ KOBAYASHI T., 1990, p. 74.

¹⁹⁶ KOBAYASHI T., 1990, p. 75; MOSTOW J., 2014, p. 215.

¹⁹⁷ NAMIKI S., 2009, p. 134-135.

¹⁹⁸ KOBAYASHI T., 1990, p. 76.

À l'instar de Tawaraya Sôtatsu on ne peut savoir auprès de quel peintre Iwasa Matabei (1578-1650) s'est formé. Fils ou petit-fils d'un vassal d'Oda Nobunaga, Araki Murashige (1533-1586), Matabei serait issu de la classe guerrière¹⁹⁹. Ainsi, s'il n'est pas originaire de la classe urbaine comme Tawaraya, il n'est pas non plus associé à un atelier officiel, ce qui permet de le considérer de prime abord comme un *machi eshi*. Le peintre serait essentiellement autodidacte, même si certaines traditions postérieures citent Kanô Naizen (1570-1616) comme son maître²⁰⁰. Une inscription au dos de peintures ayant pour thème les Trente-six illustres poètes sous-entend également qu'il aurait bénéficié d'une formation au sein des Tosa²⁰¹. Au-delà de la question de cette formation initiale, il est certain que le peintre s'est initié au contact des œuvres tant des Kanô, des Tosa que des écoles Hasegawa et Unkoku²⁰². Iwasa Matabei répond à des commandes pour la famille Tokugawa sans pour autant être employé en tant que *goyô eshi* ou être dirigé par les Kanô, ce qui est exceptionnel. Son style, pourtant très particulier, est apprécié du *shôgun* dont il obtient une commande pour le mausolée familial Tôshôgu à Nikkô²⁰³. Il exécute également, en compagnie de son atelier, des ensembles de rouleaux enluminés considérables pour le compte de la famille seigneuriale du fief d'Echizen²⁰⁴.

Le parcours de ces deux artistes permet de souligner la grande variété des origines sociales des peintres rangés de nos jours sous le vocable de *machi eshi* ainsi que la variété de leur clientèle. Ces deux artistes, s'ils répondent certes à la demande des milieux urbains, travaillent également pour des familles aristocratiques ou seigneuriales, sans avoir pour autant la charge de *goyô eshi* ou être dirigé par les peintres Kanô²⁰⁵.

¹⁹⁹ YASHIRO Katsuya, 2013, p. 6. Voir également l'étude de Sandy Kita sur le peintre (KITA S., 1999).

²⁰⁰ TSUJI N., 2014, p. 28.

²⁰¹ Le peintre entretient également un lien fort avec l'école Hasegawa et son fondateur Hasegawa Tôhaku, rival de l'école Kanô. Le fils de Matabei devient ainsi le fils adoptif de Hasegawa Tôhaku sous le nom de Tôtetsu (NAITÔ M., 2014, p. 5-6).

²⁰² YASHIRO K., 2013, p. 6.

²⁰³ KITA S., 1999, p. 163. La biographie enjolivée d'Iwasa Matabei mentionne même que le peintre est demandé en 1637 à Edo par le *shôgun* pour diriger la réalisation du mobilier en laque du trousseau de mariage de la princesse Chiyo, voir YASHIRO K., 2013, p. 7.

²⁰⁴ FUKAYA Dai, 2011, p. 29.

²⁰⁵ Sandy Kita suppose d'ailleurs que ces deux peintres ont eu des relations puisqu'ils ont des commanditaires communs ou issus de la même famille, montrent un même héritage technique de l'école Hasegawa, des thèmes picturaux communs issus du répertoire classique et gravitent autour du cercle des esthètes du thé et de Sen no Rikyû (KITA S., 199, p. 135-137).

3.2. Les peintres des boutiques de peintures et leur statut

Les origines sociales des *machi eshi* et de la clientèle de ces derniers peuvent donc varier. En outre, leur statut au sein de la société et au sein de la hiérarchie des peintres, ainsi que la perception qu'eux-mêmes se font de leur travail, sont sujets à une évolution. C'est cette considération des peintres œuvrant pour les *eya* que nous étudierons à présent en examinant le parcours du peintre Kaihō Yūsetsu. Ce peintre nous intéresse car il collabore avec le calligraphe de certaines des œuvres de notre corpus.

Yamane Yūzō mentionne ainsi deux cas de peintres dont les liens avec le milieu des *eya* sont attestés : le premier cas est celui de Tosa Utanosuke, formé par l'école Tosa et dont le travail au sein d'une *eya* serait le fait d'un déclassement social²⁰⁶.

Le second cas est celui de Kaihō Yūsetsu (1598-1677), qui dans un mouvement inverse à celui de Tosa Utanosuke, commence sa carrière comme peintre œuvrant au sein des *eya*. En effet, né en 1598 et fils d'un peintre renommé en son temps, Kaihō Yūshō, Kaihō Yūsetsu semble trop jeune au moment du décès de son père pour reprendre l'atelier et se tourne alors vers une production plus ou moins anonyme à destination des *eya* et de leur clientèle²⁰⁷. C'est donc avant tout pour des raisons économiques que Kaihō Yūsetsu devient un peintre en lien avec ces *eya*²⁰⁸. Les œuvres de cette première partie de carrière, dont peu nous sont parvenues ou sont attribuables avec certitude au peintre, sont essentiellement des peintures votives. Le peintre en outre ne revendique pas son appartenance à la maison Kaihō. Il est en effet mentionné dans des commandes de peintures pour paravents en 1628 sous le nom de « Kotani Chūzaemon » et « Eya Chūzaemon ». En 1630 sur les paravents représentant la bataille d'Ichinotani, le peintre signe son œuvre du nom de « Kotani Chūzaemon ». Suite à cette commande de 1630 de Kasuga Gyoku, la nourrice du *shōgun* Iemitsu, Yūsetsu intègre peu à peu le cercle des artistes qui bénéficient de commandes prestigieuses et il signera ses œuvres de son nom de Kaihō²⁰⁹. En 1635 il apparaît ainsi sous le nom de « Kaihō Chūzaemon » pour

²⁰⁶ YAMANE Y., 1963, p. 110.

²⁰⁷ TAKEDA Tsuneo, 1983, p. 71.

²⁰⁸ YAMANE Y., 1963, p. 112. En se référant à l'hagiographie écrite par les descendants de Yūsetsu. Il n'est cependant pas certain que Yūsetsu soit bien le premier fils héritier et non pas le fils adoptif, ce qui expliquerait davantage ce problème de succession. Remarque faite par Naitō Masato, le 17 décembre 2014.

²⁰⁹ YAMANE Y., 1963, p. 112. Selon Naitō Masato (entretien du 17 décembre 2014), Kasuga a également commandité des œuvres auprès du peintre Kanō Tan'yū. On peut supposer que Kaihō Yūsetsu travaillait alors sous la direction de ce dernier. Selon Sakakibara Satoru, Kanō Tan'yū ayant trop de commandes et ne pouvant toutes les assurer, aurait fait appel à Kaihō Yūsetsu ainsi qu'à d'autres peintres extérieurs à l'école Kanō dès 1639 (SAKAKIBARA S., 2014, p. 361). Selon le cercle d'étude du *Kanmeiki* (隔莫記 écrit entre 1635 et 1668), c'est par l'intermédiaire de Kanō Tan'yū que le moine Horin Jōshō rencontre les peintres Kaihō Yūsetsu et Itō Chōbee, deux peintres considérés comme étant tous deux des *machi eshi*. Si le *Kanmeiki* nous apporte la preuve que des clients de l'école Kanō reconnaissent le talent de ces *machi eshi* et leur passe des commandes, voire les

l'exécution d'une peinture votive à destination du temple Kiyomizu de Kyôto²¹⁰. Lorsqu'il devient peintre officiel du shogunat, il change son nom en Kaihō Yûsetsu reprenant ainsi le nom de sa maison ainsi que le premier caractère du nom de son père comme le font les peintres des ateliers officiels²¹¹ : il est ainsi mentionné sous le nom de Kaihō Yûsetsu en 1657 lorsqu'il réalise des peintures d'oiseaux dans des bambous pour la chambre aux bambous de la résidence Honmaru²¹². Selon ses successeurs qui écriront l'histoire de l'école Kaihō, c'est par honte d'être un peintre engagé par les *eya* alors que son père avait été célèbre, que Yûsetsu n'a signé aucune de ses œuvres de jeunesse du nom de Kaihō²¹³. Le travail au sein des *eya* serait ainsi perçu par les peintres de l'époque d'Edo comme un travail de bas rang et serait vécu pour ceux formés dans les grands ateliers comme un déclassement social. Les œuvres de Kaihō Yûsetsu lorsque ce dernier devient peintre officiel du régime sont de ce fait plus nombreuses car le peintre n'hésite plus à signer ses œuvres, et embrassent un vaste répertoire : des récits de miracles, des peintures de contes, des peintures de lieux célèbres et des descriptions de fêtes²¹⁴.

Cette conscience de déclassement social s'explique à notre sens par le système même de paiement des commandes : comme nous l'avons mentionné plus haut, les ateliers officiels Kanō et Tosa sont principalement payés en honneurs et titres de cours²¹⁵. Ils sont ainsi considérés comme des nobles ayant pour fonction de produire des peintures. Les peintres œuvrant pour les *eya* et les *machi eshi*, s'ils peuvent fournir des œuvres aux maisons aristocratiques, répondent avant tout aux commandes des grandes familles urbaines par lesquelles ils sont employés voire, selon Melinda Takeuchi, auxquelles ils appartiennent eux-mêmes²¹⁶. Rares étaient ainsi ceux qui, à l'instar de Kaihō Yûsetsu lorsqu'il devient peintre au service du *shōgun*, pouvaient être rétribués en rang de cour et quitter leur statut d'artisan.

Selon les études de Namiki Seishi, une distinction entre les peintres des ateliers officiels et les peintres *machi eshi* s'opère clairement au sein des artistes de la fin de l'époque

recommandent auprès de clients encore plus prestigieux dans le cas de Kaihō Yûsetsu, il nous montre également que tout ce processus ne saurait se faire sans l'intervention à l'origine d'un membre officiel de l'école Kanō (voir TANAKA Toshio, 1998, p. 75-82). Yûsetsu obtient par ailleurs cette commande de Kasuga grâce à l'appui du moine Hōrin Jōshō. L'envolée de sa carrière ne serait donc pas dû uniquement à son talent, mais à des appuis au sein des cours impériale et shogunale gagnés grâce à son activité au sein de l'atelier des Kanō (IWAMA Kaori, 1998, p. 149-156).

²¹⁰ TAKEDA T., 1983, p. 71.

²¹¹ TAKEDA T., 1983, p. 72.

²¹² Une archive de la réfection de la résidence Honmaru (本丸御座敷) retranscrite par Sakakibara Satoru mentionne en effet Kaihō Yûsetsu pour la « chambre aux bambous, oiseaux dans des bambous » (竹の間、竹二鳥) voir SAKAKIBARA S., 2014, p. 234.

²¹³ YAMANE Y., 1963, p. 112.

²¹⁴ TAKEDA T., 1983, p. 73.

²¹⁵ SHIMIZU Yoshiaki, 1981, p. 35.

²¹⁶ TAKEUCHI M., 2004, p. 101.

Muromachi et de l'époque d'Edo ainsi que dans la perception que s'en font leurs contemporains. Le chercheur met ainsi en lumière²¹⁷ à partir d'une source de 1405, les *Notes journalières de Noritoki* (*Noritoki kyôki* 教言卿記) qu'il existe dès le XV^e siècle une distinction entre les objets « de prestige », associés aux ateliers officiels, et les objets « vulgaires », reliés aux productions urbaines²¹⁸. Cette différence s'opère également dans les prix : ainsi, pour une même commande d'éventails, un objet dit urbain sera cinq fois moins cher que son semblable exécuté par un peintre affilié aux ateliers Tosa ou Kanô²¹⁹. Le chercheur pense également que cette distinction de prix et cette perception de vulgarité ne sont pas simplement dues à une différence sociale du peintre, mais également à une distinction dans les matériaux et dans le style des œuvres. Selon une archive de 1482, une commande de 30 éventails est faite à la fois auprès des ateliers officiels du gouvernement et de la boutique d'éventails Kidono. Le prix payé aux ateliers officiels aurait été six fois plus élevé que celui versé à la boutique Kidono²²⁰. Si le chercheur attribue cette différence de prix à une différence de facture, les œuvres de la maison Kidono que nous étudierons plus loin sont largement postérieures à 1482 et témoignent d'une grande richesse dans les matériaux employés. De fait, comme le prouve la clientèle de Tawaraya Sôtatsu et d'Iwasa Matabei, les grandes familles de l'aristocratie font également partie des commanditaires de ces boutiques. Nous pouvons donc penser que les œuvres que nous étudions sont l'expression d'une communauté de thèmes, d'expression et techniques picturaux entre les ateliers officiels et les peintres de ville, entre les objets de « bonne qualité » et ceux de basse extraction²²¹.

²¹⁷ Dans son article NAMIKI S., 1990, p. 60-71, et NAMIKI S., 2009, p. 107-137.

²¹⁸ Il s'agit des termes *jôbon* 上品 et *gebon* 下品. Pour Yamamoto Masako, ces termes désignent les objets chinois (*jôbon*) et les objets urbains (*machimono* 町物 pour les *gebon*). Le chercheur s'appuie sur le *Dictionnaire de la langue japonaise* publié par les jésuites en 1603 qui donnent de *jôbon* la définition suivante « Articles commandés spécialement à un artisan ou encore exécuter une commande » (*Especie, ou ordem de cousas excelentes, e supremas. 職人にわざわざ注文した品物、または、誂え注文すること*). Le même dictionnaire donne pour le terme de *machimono* : « Objets vendus dans la rue ou dans des magasins. Désigne également des articles bon marché ou des articles pour le petit peuple » (*Cousa que se vende na rua, ou tenda. Item, cousa de fancaria, ou de corja. 街路あるいは店で売られる物。また、安物の品、または下層民の品物*). Pour le terme *gebon* le dictionnaire précise : « Objet peu cher qui n'est pas fabriqué avec soin » (*Cousa baixa. Homē de baixa laya. Grao inferior em comparação de chûbon 念入りに作ったのではない、安物の品*) (YAMAMOTO M., 2010, p. 10).

²¹⁹ NAMIKI S., 2009, p. 118-119.

²²⁰ NAMIKI S., 2009, p. 119.

²²¹ Namiki Seishi arrive également à cette conclusion pour des œuvres plus tardives, NAMIKI S., 2009, p. 133-134.

3.3. Les calligraphes des œuvres vendues par les boutiques de peintures

Par une analyse minutieuse des calligraphies présentes dans les rouleaux et les codex enluminés de Nara, Ishikawa Tôru a identifié plusieurs manières correspondant à des personnalités précises. Certaines de ces manières sont reliées à des noms de calligraphes, ces derniers ayant signé une ou plusieurs de leurs œuvres. D'autres par contre, demeurent jusqu'à nos jours anonymes. Nous étudierons au cours de cette partie plusieurs œuvres dont le texte a été réalisé par ces calligraphes²²².

Le calligraphe dont la production nous est la mieux connue est Asakura Jûken (朝倉重賢), bien que peu de choses soient connues de ce dernier si ce n'est son nom inscrit à la fin de cinq ensembles de rouleaux. Les tentatives pour comprendre quel personnage se trouve derrière ce nom sont aujourd'hui inabouties²²³. Nous savons cependant que les œuvres produites par le calligraphe datent des ères Kanbun et Enpô (de 1661 à 1681)²²⁴. Le calligraphe signe les rouleaux de son nom accompagné d'un sceau encre en noir contenant les caractères 松田 « Matsuda »²²⁵. En partant de l'examen de ces ensembles signés, le chercheur Ishikawa Tôru compare les écritures de différents rouleaux, identifie le style calligraphique d'Asakura Jûken et établit le corpus des œuvres signées du calligraphe ou qui lui sont attribuables. Elles sont divisées en trois groupes :

- Asakura I est composé d'œuvres portant des sceaux de boutiques de peintures. Elles sont attribuées à Asakura Jûken en rapprochant leur style calligraphique du second groupe constitué d'œuvres signées par le calligraphe²²⁶. Les sceaux apposés appartiennent à deux boutiques, la boutique Kidono et la boutique Koizumi. Des six ensembles de rouleaux portant le sceau de la boutique Kidono, Ishikawa Tôru attribue la calligraphie de quatre d'entre eux à Asakura Jûken. En outre, trois autres ensembles portent la mention de la boutique Kidono sur la boîte les conservant. Pour Ishikawa Tôru,

²²² Nous reproduisons en annexe texte I la liste de toutes les œuvres attribuées à ces calligraphes.

²²³ Les tentatives d'affilier ce calligraphe à un certain Asakura Kagesane (1625-1683) sont, selon Ishikawa Tôru, à rejeter. Ishikawa Tôru a en effet comparé l'écriture d'Asakura Jûken avec celle d'Asakura Kagesane et a conclu que l'écriture de ces deux personnes est différente. Asakura Jûken n'est donc pas Asakura Kagesane. Voir ISHIKAWA Tôru, 2003a, p. 239.

²²⁴ ISHIKAWA T., 2003a, p. 238.

²²⁵ En présentant les rouleaux du *Taishokkan* de la New-York Public Library, que nous étudierons également au cours du chapitre suivant, Miyeko Murase lit le nom du calligraphe « Asakura Ichinojû Shigetaka » (MURASE Miyeko, 1986, p. 164.). Il semble cependant que la lecture « Asakura Jûken » soit privilégiée par Ishikawa Tôru. La lecture du sceau est la même pour les deux chercheurs.

²²⁶ ISHIKAWA T., 2003a, p. 247-249. Il n'en demeure pas moins qu'en l'absence de signature du calligraphe sur les œuvres, ces conclusions ne doivent être considérées que pour ce qu'elles sont : des attributions et non des affirmations sans conteste que ces œuvres sont de la main d'Asakura Jûken.

deux de ces ensembles sont également calligraphiés par Asakura Jûken. En d'autres termes, pour le chercheur, le calligraphe a écrit six des neuf ensembles de rouleaux commercialisés par la boutique Kidono et connus à ce jour²²⁷. Au chapitre suivant nous étudierons deux ensembles de rouleaux enluminés illustrant le *Bunshô sôshi* appartenant à ce groupe (R.Kôno et R.Chûkyô 166). Nous les confronterons à deux autres ensembles de ce groupe commercialisés par la maison Koizumi et relevant également de ce groupe : le *Tanabata* de la collection Ishikawa Tôru et le *Tomonaga* de l'université Keiô.

- Asakura II est constitué d'œuvres portant la signature du calligraphe accompagné du sceau « Matsuda ». Le style calligraphique repéré dans ce groupe est absolument identique à celui du groupe Asakura I²²⁸. Est également intégré dans ce regroupement le seul codex enluminé portant à notre connaissance un sceau de boutique²²⁹.
- Asakura III est constitué d'œuvres complètement anonymes mais dont la manière calligraphique est proche d'Asakura Jûken. Elle témoigne cependant d'une évolution stylistique et formelle, les caractères étant plus petits que dans les deux premiers groupes. Lorsque nous comparons la production des livres enluminés de ces trois groupes, nous observons que cette dernière semble s'accroître dans le cas de ce troisième groupe, qui serait également le plus tardif²³⁰. Ainsi, le nombre de codex enluminés de grandes

²²⁷ ISHIKAWA Tôru, 2003a, p. 268.

²²⁸ Ces deux premiers groupes ont, pour le chercheur, un style calligraphique absolument identique que l'on peut repérer à chaque caractère. Voir ISHIKAWA Tôru, 2003a, p. 226.

²²⁹ Il s'agit d'un ensemble de codex illustrant le *Sumiyoshi* et conservé à l'université Gakushûin portant les sceaux *Minamoto Koizumi Yamato taikyoku* 「源小泉・大和大極」 et *Rues Karasuma et Sakuranobanba, boutique de livres illustrés, Yamato taikyoku* 「烏丸通桜馬場通・御絵双紙屋・大和大極」, voir ISHIKAWA Tôru, 2009, p. 95-100.

²³⁰ Outre une manière différente de tracer certains *hiragana* et idéogrammes, le calligraphe emploie pour ses hiraganas des caractères inconnus des groupes I et II. Ishikawa Tôru considère que ces changements ne sont impossibles dans la vie d'un seul calligraphe (ISHIKAWA T., 2003a, p. 227). Nous préférons considérer, de par la nature différente tant de l'écriture que des formats concernés, que le groupe III est issu de l'entourage très proche d'Asakura Jûken. En effet, plusieurs œuvres de ce groupe portent des colophons qui ne renvoient pas à Asakura Jûken, même si Ishikawa Tôru réfute la véracité de ces inscriptions. Ainsi, le colophon des rouleaux du *Conte du coupeur de bambous* de l'université Tôkyô prétend que l'œuvre est calligraphiée par Ryôshôhoshin.ô en 1650 (voir note 235). Les rouleaux de *La prospérité des guerriers (Buke hanjô)* du musée Itsuô quant à eux ont sur la boîte qui les conserve l'inscription suivante : 公家為重卿筆/武家繁昌/二卷 « Deux rouleaux du *Buke hanjô* par le noble Tameshige (Nijô Tameshige 1325-1385) ». Le grand décalage entre ce calligraphe et l'époque d'Edo enjoint effectivement à douter de cette inscription (ISHIKAWA T., 2003a, p. 231). Les codex du *Shuten dôji* de la librairie Gyokeidô ont pour leur part l'inscription suivante écrite sur un papier collé : 菊亭前大納言伊季卿筆 « Par le grand conseiller Koresue, anciennement Kikutei » ce qui désigne Imadegawa Koresue (1660-1709), grand conseiller en 1684. Ishikawa Tôru ne peut se prononcer sur la véracité de cette inscription, n'ayant pas pu comparer cette œuvre avec les calligraphies avérées d'Imadegawa Koresue. Cependant, l'inscription étant faite sur un papier rapporté et collé dans un second temps dans le codex, le chercheur ne pense pas qu'elle soit fiable (ISHIKAWA T., 2003a, p. 231-232). Nous relevons cependant que ces attributions, même fallacieuses, n'ont lieu qu'au sein d'œuvres du groupe III et qu'aucune œuvre des deux autres groupes, rattachés avec plus de certitude à Asakura Jûken, ne connaît de telles inscriptions. Pour nous, ces colophons sont un marqueur supplémentaire de la différence dans la nature de la calligraphie des œuvres du groupe III par rapport aux autres groupes, et un argument supplémentaire pour considérer ces œuvres comme proches d'Asakura Jûken, mais pas forcément du calligraphe lui-même.

dimensions passe d'un exemplaire (Asakura Jûken I)²³¹, à cinq codex (Asakura II) et onze ensembles (Asakura III). De même, le nombre de codex verticaux de demi-format, inexistant dans le premier groupe, passe à douze codex (Asakura II) et douze ensembles (Asakura III). Un seul codex oblong²³² est attribué au calligraphe (Asakura II)²³³.

Il en résulte donc qu'Asakura Jûken œuvre pour les boutiques Kidono et Koizumi : six ensembles de rouleaux attribués de sa main sont associés au sceau « Kidono » tandis que deux ensembles de rouleaux portent le sceau de « Koizumi ». Les œuvres du second groupe cependant se composent certes d'une majorité de rouleaux, mais également de codex. Aucun codex ne porte de sceau de boutique ou de signature du calligraphe, à l'exception donc du codex *Sumiyoshi* (« Conte du temple Sumiyoshi ») de l'université Gakushûin. Enfin, l'ensemble de vingt-et-un rouleaux illustrant *Les Heures oisives* dont les enluminures sont exécutées par Kaihō Yûsetsu est également calligraphié par Asakura Jûken²³⁴. Il a pu également avoir collaboré avec d'autres peintres²³⁵.

Asai Ryô (浅井了意), mort en 1691, est un autre calligraphe identifié par Ishikawa Tôru. Auteur apprécié à l'époque d'Edo pour ses « récits en écriture syllabique » dits *kana zôshi*, il aurait été lui-même en charge des calligraphies pour les planches xylographiées des éditions de ses propres œuvres. Le colophon du roman « Chiot en papier mâché » (*Inuhariko* 狗張子), publié en 1692 indique en effet utiliser l'écriture « réelle » (*shinseki* 真跡 dans le texte en

²³¹ Étant en vente au moment où Ishikawa Tôru mentionne cette œuvre dans sa publication, nous n'avons pu retrouver cette œuvre.

²³² En collection privée.

²³³ ISHIKAWA T., 2003a, p. 215-226.

²³⁴ Selon les attributions d'Ishikawa Tôru. Voir aussi l'exposition faite par le musée sur ces rouleaux suite à leur acquisition : *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku*, Musée Suntory, 2014, Tôkyô.

²³⁵ Si l'on accepte l'hypothèse que le groupe III est également constitué d'œuvres calligraphiées par Asakura Jûken, ce dernier aurait alors également collaboré avec le peintre Tosa Hiromichi. Un rouleau enluminé du *Conte du coupeur de bambous* (*Taketori monogatari*) conservé à l'université de Tôkyô et classé par Ishikawa Tôru dans le groupe III porte en effet le colophon suivant : 慶安己丑加月自琦山老候命土佐広道/広樋澄父子画竹取物語図絵同庚寅晩冬/自曼珠院宮詞書完了令知恭敬拜受了 « Le deuxième mois de la deuxième année de l'ère Keian (1649), il fut ordonné par le doyen Kisan (personnage inconnu) à Tosa Hiromichi et à son fils Hirosumu (futurs Sumiyoshi Jokei et Sumiyoshi Gukei) d'exécuter des illustrations du *Taketori Monogatari* (*Conte du coupeur de bambous*). Le douzième mois de la troisième année de l'ère Keian (1650) on fit calligraphier le texte par Manshuin no miya (le prince retiré Ryôshô hôshin.ô 良尚法親王 1622-1693) ». (Voir ISHIKAWA T., 2003a, p. 229-230.) Pour le chercheur, l'attribution de la calligraphie de ce rouleau à Ryôshô hôshin.ô est fautive car l'écriture de cette œuvre ne correspond pas aux autres œuvres du calligraphe conservées. Puisque cette attribution est fautive, Ishikawa Tôru enjoint de considérer la paternité des peintures à Sumiyoshi Jôkei et Gukei, ainsi que la datation du manuscrit, avec la même suspicion. Cette inscription est cependant pour nous le signe, non pas qu'Asakura Jûken ou l'un de ses proches a collaboré avec les peintres de l'école de Sumiyoshi, mais qu'à un moment donné, le style de ces enluminures a évoqué à la personne ayant écrit le colophon, le style pictural des Sumiyoshi. De la même manière, les auteurs des catalogues de vente consultés par Ishikawa Tôru attribuent parfois les enluminures de certaines œuvres aux peintres Kanô Shôei (1519-1596) et Tosa Mitsuo (1617-1691) mais sans preuves suffisantes pour le chercheur, ce que nous approuvons (ISHIKAWA T., 2003a, p. 234-236).

japonais) d'Asai Ryôï, mort l'année précédente, sans en changer un seul caractère. Cette précision est un témoignage précieux de l'activité d'Asai Ryôï comme auteur et calligraphe de ses propres œuvres. Outre ces dernières, Asai Ryôï est également le calligraphe d'éditions de contes de l'époque de Muromachi. Ishikawa Tôru lui attribue aussi la paternité de la calligraphie de rouleaux et quelques codex manuscrits²³⁶. Ces derniers constituent quatre ensembles (l'un de grand format vertical, deux de demi-format et le dernier de format horizontal) de grand luxe qui ne sont pas signés. Seule « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » (*Genpei seisuiki*), ensemble conséquent car constitué de quarante-neuf volumes verticaux en demi-format, et daté de 1655, porte l'inscription : « À Kyôto par le lettré Nochichi Yôkisasi Kôan à titre privé » (*Rakka Nochichi Yôkisasi Kôan shoshi* 洛下野父羊岐斎幸庵処士). Yôkisasi (羊岐斎) est l'une des signatures connues d'Asai Ryôï. Le nom de Kôan pose cependant un problème d'identification par les spécialistes d'Asai Ryôï mais doit être également associé au nom de l'écrivain selon Ishikawa Tôru²³⁷. Les codex du *Genpei Seisuiki* ne contiendraient pas à l'origine d'enluminures²³⁸. Cependant le chercheur suppose que, tout comme Asakura Jûken dont il est le contemporain, Asai Ryôï devait travailler en collaboration avec les boutiques de peintures, même si aucune œuvre attribuée au calligraphe ne porte de sceau de ces dernières. Moins prolifique qu'Asakura Jûken, Asai Ryôï a surtout calligraphié des récits de l'époque de Muromachi lorsqu'il œuvre pour des rouleaux enluminés. Cependant, contrairement à Asakura Jûken, il calligraphie également des récits issus de la littérature dite classique²³⁹ sous le format du codex et plus particulièrement des chroniques guerrières comme la « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » (*Genpei Seisuiki*) et la « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*).

Le troisième calligraphe dont le nom nous est connu est une femme : Isome Tsuna. Cette dernière a une période d'activité postérieure à Asai Ryôï et Asakura Jûken et travaille en tant que calligraphe et illustratrice des codex enluminés et imprimés dont elle a la charge. Nous reviendrons sur cette calligraphe dans le quatrième chapitre de cette partie ainsi qu'au cours de la deuxième partie de cette thèse. Contrairement aux deux autres calligraphes, elle s'occupe essentiellement de réaliser des récits issus de classiques littéraires tels *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* ainsi que des précis moraux pour les jeunes femmes. Isome Tsuna et Asai Ryôï n'ayant pas, si on en croit les listes données par Ishikawa Tôru et reproduites en annexe, travaillé sur le *Bunshô sôshi*, nous n'aborderons pas leur travail en détail.

²³⁶ ISHIKAWA T., 2003a, p. 86, 99 ; ISHIKAWA T., 2009, p. 52-54 ; liste donnée en annexe texte I.

²³⁷ ISHIKAWA T., 2003a, p. 104-105.

²³⁸ ISHIKAWA T., 2009, p. 52. ; ISHIKAWA T., HOSHI M. 2013, p. 227.

²³⁹ Voir partie II chapitre 1 pour une explication sur cette distinction entre littérature de Muromachi et littérature dite classique.

Deux autres groupes d'œuvres partageant la même manière calligraphique ont été mis en lumière par le chercheur. En l'absence d'une identification précise du calligraphe, ce dernier est désigné par le nom d'une des œuvres dont il est le créateur : il s'agit des groupes dits *Ochikubo* et *Taiheiki* dont nous présenterons certaines œuvres au cours de cette partie. À l'instar d'Asakura Jûken, le calligraphe du groupe du *Taiheiki* a une production principalement centrée sur les rouleaux enluminés. Aucun codex oblong ne lui est ainsi attribué et le nombre de codex verticaux dont il serait à l'origine est relativement faible : quatre ensembles uniquement de très grandes dimensions verticales. Tout comme Asakura Jûken, le calligraphe aurait collaboré avec le peintre Kaihō Yûsetsu : en effet, l'œuvre qui donne son nom au calligraphe, les rouleaux du *Taiheiki*, actuellement conservés au musée départemental de Saitama ainsi que dans la collection Spencer, comportent des enluminures attribuées à ce peintre²⁴⁰. Nous étudierons au cours du troisième chapitre de cette partie les rouleaux du *Bunshō sōshi* de la collection Spencer dont la calligraphie est attribuée au calligraphe du groupe du *Taiheiki*.

Le calligraphe du groupe *Ochikubo* enfin, a exécuté les calligraphies en priorité des codex enluminés. Aucun codex oblong n'est cependant rattaché à cette manière calligraphique. La production de ce calligraphe anonyme est principalement constituée de formats verticaux de grandes dimensions (32 ensembles recensés) et de demi-format (onze ensembles). Les rouleaux enluminés (7 ensembles) sont ainsi plus minoritaires. Le calligraphe semble avoir également une partie de sa production tournée vers les ouvrages dits classiques, comme *Le Dit du Genji*²⁴¹, « Le conte du temple Sumiyoshi », *Le conte du coupeur de bambous* ou le « Histoire du moine Saigyō ». Nous n'avons pas pu à ce jour accéder aux *Bunshō sōshi* écrit par le calligraphe *Ochikubo*²⁴². Nous étudierons cependant au cours du troisième chapitre de cette partie deux ensembles illustrant « Ondée » (*Shigure*, Chester Beatty Library²⁴³ et université d'éducation de Nara), ainsi que deux ensembles de la Bibliothèque nationale de France mettant en image le « Histoire du moine Saigyō » (*Saigyō hōshi*) et le « Conte du mont Hōrai » (*Hōrai monogatari*).

À l'époque d'Edo, les peintres et enlumineurs s'organisent selon un système hiérarchique dominé par les grands ateliers qui se partagent la clientèle aristocratique et seigneuriale. Au bas de cette hiérarchie et en marge de ces ateliers travaillent des peintres la plupart du temps anonymes, les *machi eshi*. Ces derniers répondent en majorité à la demande picturale des milieux urbains aisés et produisent tant des œuvres de commande que des peintures en grande

²⁴⁰ MIYA Tsugio, SATÔ Kazuhiko, 1992, p. 225-226.

²⁴¹ La mise en image de ce roman sous la forme de codex à l'époque d'Edo est rare, nous reviendrons sur ce point en deuxième partie de notre thèse (chapitre 1).

²⁴² Nous renvoyons à la liste établie en annexe texte I.

²⁴³ Où il est référencé sur un autre titre désignant le même récit : *Kiyomizu monogatari*.

quantité pour des clients indéfinis dont on tente de prévoir les attentes. Les œuvres de ces peintres deviennent donc ainsi des produits de marché. Ces *machi eshi*, à l'instar de Tawaraya Sôtatsu, possèdent leur propre boutique ou travaillent pour des boutiques de peintures et/ou d'éventails, les *eya* et les *ôgiya*. Dans la perception des peintres et de leurs contemporains, le travail en tant que *machi eshi* ou comme peintre pour les *eya* est perçu comme un véritable déclassement social, même si les artistes sont formés aux techniques et à l'iconographie des ateliers officiels. En outre, le statut de *machi eshi* et sa perception n'interdit pas l'élaboration d'œuvres parfois très riches et originales à destination de grands seigneurs féodaux ou *daimyô*.

C'est au sein de l'activité de ces *machi eshi* et de leur collaboration avec les *eya* tant pour des œuvres prestigieuses de commande que pour des œuvres de marché que se situent les œuvres qui constituent notre corpus. Comment ces *machi eshi* travaillent-ils entre eux et en collaboration avec les *eya* et les calligraphes ? Quels sont les liens entre les *machi eshi* et ces boutiques ? Nous tenterons de répondre à ces questions en dressant une typologie stylistique des manuscrits enluminés dans les deux chapitres suivants.

CHAPITRE 2

LES MANUSCRITS DU *BUNSHÔ SÔSHI* ATTRIBUÉS À ASAKURA JÛKEN

Nous étudierons dans ce chapitre les rouleaux et codex enluminés prenant pour thème le *Bunshô sôshi* sous l'angle du style de leurs enluminures et les relations entre les peintures et le texte calligraphié. Nous montrerons que ces rouleaux et codex enluminés, par leur style même, témoignent de la division des tâches entre les différents acteurs participant à leur fabrication. Nous espérons ainsi pouvoir déterminer en quels termes les *eya*, les peintres et les calligraphes travaillent au début de l'époque d'Edo. La typologie stylistique des rouleaux enluminés que nous dresserons au cours de ce chapitre a pour but de dénombrer les manières stylistiques présentes au sein de ces œuvres et donc le nombre de peintres ayant participé à la création de ces enluminures.

Les œuvres enluminées se composent d'un texte, le *Bunshô sôshi* entrecoupé de peintures. Les rouleaux que nous étudions mesurent environ 33 centimètres de haut. Texte et illustrations sont exécutés sur des feuillets séparés réunis pour former un ou plusieurs rouleaux. Ils peuvent être dissociés et remontés au moment de leur restauration, être découpés pour être vendus séparément, ou être adaptés à de nouveaux supports. Nous retenons pour cette étude trois étapes dans la fabrication des rouleaux enluminés : l'élaboration des illustrations par un peintre, celle du texte par un calligraphe et l'opération de montage sous la forme de rouleau. Les deux premières opérations, celles de la fabrication du texte et de l'image, peuvent s'opérer en même temps par des artistes proches ou non géographiquement. Nous allons voir au cours de ce chapitre quelles relations entretiennent les enlumineurs et les calligraphes au sein de cette production d'enluminures.

Nous aborderons au cours des deux chapitres à venir, deux grands groupes d'œuvres enluminées dont nous dresserons une typologie stylistique. Nous avons constitué ces groupes selon deux critères : nous avons ainsi séparé les œuvres selon leur format, rouleau ou codex, et selon leur calligraphe. Nous concluons cette typologie stylistique au chapitre suivant en considérant les codex horizontaux complètement anonymes. Dans la troisième partie de ce chapitre, nous nous interrogerons sur les points communs entre ces différents manuscrits et formats.

La majorité des œuvres enluminées de la période d'Edo sont anonymes. Cependant, des signatures de calligraphes ainsi que des sceaux de boutique *eya* demeurent sur certaines œuvres. Nous traiterons dans ce chapitre d'œuvres essentiellement produites par la boutique Kidono et le calligraphe Asakura Jûken²⁴⁴ ou son entourage. Ce calligraphe, actif au milieu du XVII^e siècle, est en effet important dans l'histoire des rouleaux et codex enluminés du *Bunshô sôshi* : il aurait ainsi écrit trois ensembles de rouleaux enluminés dont deux ensembles sont associés à la boutique Kidono²⁴⁵. Nous analyserons au cours de ce chapitre ces trois ensembles de rouleaux, que nous comparerons à trois autres ensembles :

- le *Taishokkan* de la collection Spencer signé du calligraphe,
- le *Tanabata* (collection Ishikawa Tôru),
- le *Tomonaga* (université Keiô).

Ces deux derniers ensembles sont attribués au calligraphe et portent les sceaux de la boutique Koizumi. Nous analyserons également plusieurs ensembles de codex attribués au calligraphe, tous verticaux de grandes dimensions :

- les codex du *Bunshô sôshi* de Spencer,
- les codex du *Tashokkan* de l'université Chûkyô de Nagoya,
- un codex du *Bunshô sôshi* de la collection de Ishikawa Tôru que nous étudierons au chapitre 4 de cette partie.

Après avoir fait un état de la recherche en ce qui concerne les typologies morphologiques et stylistiques des œuvres enluminées de l'époque d'Edo, nous présenterons et comparerons entre elles les œuvres écrites par Asakura Jûken en considérant dans un premier temps les rouleaux à peintures puis dans un second temps les codex enluminés du calligraphe. À travers ces analyses stylistiques nous répondrons à la question suivante : un calligraphe travaille-t-il toujours avec les mêmes peintres ou les mêmes ateliers ?

I. Typologies des supports enluminés

Avant de dresser notre propre typologie stylistique des œuvres enluminées de notre corpus, revenons en premier lieu sur les typologies établies par les recherches antérieures sur

²⁴⁴ Voir chapitre précédent pour une présentation du calligraphe et l'historiographie de sa recherche.

²⁴⁵ ISHIKAWA T., 2002, p. 28 ; 60-61.

lesquelles nous nous appuyons. Ces typologies sont de deux sortes : elles se basent soit sur les formats des œuvres, soit sur le style de leurs peintures.

1.1. Typologie stylistique des rouleaux

Pour établir notre propre typologie stylistique, nous nous appuyerons sur les publications de deux chercheurs : Sakakibara Satoru²⁴⁶ qui étudie les rouleaux portant le sceau de la boutique Kidono et Akiya Osamu²⁴⁷ qui se concentre sur les enluminures de codex des collections européennes depuis les années 2000. Akiya Osamu est celui qui propose au sein de ses articles la description la plus précise des critères stylistiques²⁴⁸ sur lesquels il s'appuie et qui lui permettent de repérer 18 œuvres relevant du même style²⁴⁹.

Nous proposons ci-dessous une synthèse des critères définis par les deux chercheurs, critères que nous tenterons de vérifier et d'approfondir au sein des œuvres de notre corpus :

- un contour de visage particulier, avec une certaine fréquence de personnages regardant de face. Lorsque les personnages sont de 3/4 face, une ligne relie la bouche et le nez. Les lignes de contour sont appliquées en gris sur un premier dessin en vermillon.
- une terminaison de nez arrondie ;
- la représentation plutôt épaisse des lèvres inférieures et supérieures de la bouche des personnages ;
- des yeux étirés avec de grandes pupilles ;
- une ligne courbe de la joue clairement dessinée ;
- l'espace entre l'oreille et la joue rougi²⁵⁰ ;

²⁴⁶ Historien de l'art spécialisé dans la peinture et la culture visuelle du Japon de la fin du Moyen Âge et de l'époque d'Edo.

²⁴⁷ Historien de la littérature affilié à l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa.

²⁴⁸ Akiya Osamu s'intéresse surtout au sein de trois articles publiés en 2007, 2009 et 2012, à la technique de représentation des visages, des fleurs et des motifs textiles au sein de ces œuvres. Il est cependant beaucoup plus évasif sur les éléments d'architecture ou sur les végétaux qu'il repère. Mentionnant dans sa brève bibliographie l'article de Satoru Sakakibara, nous pensons qu'il s'appuie sur ce chercheur pour les critères qu'il cite sans décrire. Si c'est le cas, il s'agit d'une faiblesse des articles d'Akiya Osamu au demeurant convaincants : en effet, aucune œuvre qu'il étudie n'appartient au corpus des rouleaux portant le sceau de la boutique Kidono et donc analysé par Sakakibara Satoru. Les œuvres étudiées par les deux chercheurs pourraient donc appartenir à deux styles différents.

²⁴⁹ Voir liste présentées en annexe.

²⁵⁰ AKIYA Osamu, 2007, p. 54. Cette manière de dessiner les visages s'oppose à la technique du *hikime kagihana* 引目鉤鼻 que l'on peut traduire par « un trait pour les yeux, un crochet pour le nez ». Cette technique est employée dans les peintures narratives dès l'époque de Heian pour les personnages de haut rang. L'absence de toute individualisation des visages, et la stylisation à l'extrême de ces derniers permet ainsi au lecteur de s'identifier aux protagonistes (Voir BRISSET Claire Akiko, 2008a, p. 129-130 ; LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 44 ; AKIYAMA Terukazu, 1964, p. 234-236. Cette technique s'oppose aux visages plus expressifs voire

- des fleurs de type pivoines et roses de grandes proportions ne ressemblant pas à des fleurs sauvages mais à des bouquets disposés dans un panier ;
- une manière particulière de décrire les pins, les plans d'eau, les cascades et les architectures²⁵¹. La manière de représenter les pierres se réfère beaucoup aux lignes sinueuses inspirées de la peinture chinoise et instaurées par l'école Kanô. Le peintre privilégie et répète au sein des mêmes rouleaux des motifs de pierres dont le sommet fait penser à la tête d'une tortue. Les arbres, plus particulièrement les pins, présentent des formes très tourmentées alternant des lignes extrêmement convexes et concaves. Les nœuds des arbres, représentés par un point noir, font penser à un œil vivant ;
- les peintures sur les cloisons coulissantes (*fusuma*) détaillées et principalement exécutées au lavis d'encre de manière soigneuse²⁵² ;
- une partition spécifique des nuages conventionnels dits *suyarigasumi*²⁵³. Selon Satoru Sakakibara, ces nuages, réguliers et clairement dessinés, se présentent en plusieurs étages en haut et en bas de l'enluminure. L'épaisseur de ces nuages s'amenuise au centre de l'enluminure pour, en quelque sorte, dessiner une fenêtre plus large ;
- la description régulière de chevaux dans des poses répétitives d'une enluminure à l'autre²⁵⁴.

caricaturaux des personnages de bas rang, ou des protagonistes de récits à contenu non amoureux ou poétique. Dès le XII^e siècle de nouveaux procédés sont employés par les peintres pour individualiser davantage les visages : c'est le début des premiers portraits peints sur modèle vivant (BAUER E., 2001, p. 313). Enfin, les guerriers légendaires Raikô et Tsuna sont représentés avec des yeux en amande à la pupille dessinée et des doubles lèvres épaisses dès le rouleau *Tsuchigumo sôshi* (XIV^e siècle, musée national de Tôkyô) dans un but qui ne semble pas être dépréciatif (HONDA Yasuko, 2014, p. 432). Le style relevé par Akiya Osamu quant aux visages est particulier car il se généralise à tous les personnages quels que soient leur statut social et leur sexe. Nous rediscuterons des origines de ce style dans le troisième chapitre de cette partie.

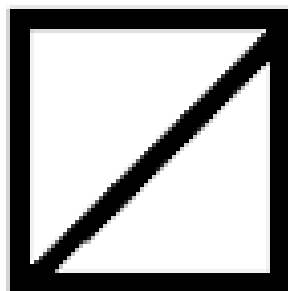
²⁵¹ Akiya Osamu ne précise pas en quoi consiste cette manière. Nous faisons référence ici aux critères indiqués par Sakakibara Satoru en 1996 et sur lesquels Akiya Osamu semble se fonder, voir SAKAKIBARA S., 1996, p. 272.

²⁵² AKIYA O., 2012, p. 67.

²⁵³ すやり霞. Nuages de brumes qui s'étirent en longueur et ont peu de relief. Dans la peinture narrative du XII^e siècle ces nuages servent, au sein d'enluminures continues s'étirant sur plusieurs mètres, d'éléments de composition et d'organisation permettant la transition spatiale ou chronologique entre plusieurs scènes. Ils s'affirment comme articulation visuelle forte sans lien avec le contenu visuel qu'ils organisent dans les rouleaux créés à partir du milieu du XIII^e siècle (LEGGIERI-BAUER E., 2011, p. 104-108, 111 et 138). À l'époque d'Edo et dans le cas des œuvres que nous étudions qui comportent une alternance de texte et d'image, ces nuages, placés en haut et en bas des compositions, jouent un rôle conventionnel et décoratif et n'ont pas de portée structurelle. En effet, c'est l'alternance même du texte et de l'enluminure qui endosse la fonction de transition spatiale et chronologique entre deux scènes. Voir également OKUDAIRA H., 1987, p. 165-172. Pour un panorama des nuages conventionnels dans les enluminures des codex de l'époque d'Edo voir ITO Shingo (Actes de la deuxième édition de la Conférence internationale pour les *Nara ehon* et *Nara emaki*, 2004) ; pour une réflexion sur la signification de ces nuages dans les illustrations imprimées de l'*Otogi bunko* voir KURODA Hideo (1990, p. 216-298).

²⁵⁴ AKIYA O., 2012, p. 74.

Figure 3 : Forme type des nuages conventionnels, détail des nuages en haut et en bas d'une scène (Rouleaux enluminés du *Shida*, musée national d'ethnographie, Leiden)



Aucune des œuvres considérées par Akiya Osamu comme issues du même atelier de peinture ne porte de sceaux de calligraphe ou de boutique. Sept d'entre elles ont cependant un texte dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken par Ishikawa Tôru²⁵⁵ : il s'agit des rouleaux enluminés de « Héros Tawara Tôda » (*Tawara Tôda monogatari*) de l'université Gakushûin, du « Conte d'Ejima » (*Ejima monogatari*) de la collection Chester Beatty Library, de l'« Histoire de Matsutake » (*Matsutake*) et de « En no gyôja » (*En no gyôja*) du British Museum, du « Conte du mont Hôrai » (*Hôrai monogatari*) et de « Soie tissée immortelle et éternelle » (*Furô fushi tsurezure no nishiki*) du musée d'histoire et de littérature d'Aoyama, et le « Bambou murmurant » (*Sasayakidake*) de l'Iwase bunko. Pour ces raisons, Akiya Osamu rapproche ces œuvres de l'activité d'Asakura Jûken et des boutiques pour lesquelles le calligraphe œuvre²⁵⁶. Cependant, le style identifié par le chercheur est également associé à d'autres calligraphes, ce qui affaiblit son hypothèse d'un atelier dans lequel Asakura Jûken travaillerait avec toujours les mêmes peintres et pour les mêmes boutiques : deux ensembles de rouleaux, « Héros Tawara Tôda » (*Tawara Tôda monogatari*) de la Chester Beatty Library et *Le Dit de Hôgen* (*Hôgen monogatari*) du Umi-Mori Art Museum (fonds du musée du château Ôshajô 王舎城美術館) dont les enluminures appartiennent au style défini par Akira Osamu sont du calligraphe du groupe du Taiheiki.

1.2. Typologies stylistiques et morphologiques des codex

Les codex enluminés, à l'exception, d'un ensemble conservé à la Bibliothèque nationale de France, ne font pas l'objet d'analyses stylistiques de la part d'Akiya Osamu. Notre emploi du mot codex indique que ces œuvres sont constituées de feuillets calligraphiés et enluminés

²⁵⁵ Voir annexe texte I.7 où nous comparons les œuvres analysées stylistiquement par Akiya Osamu aux attributions de la calligraphie des textes des mêmes manuscrits par Ishikawa Tôru.

²⁵⁶ Mais, rappelons-le, sans n'avoir examiné aucune œuvre ne portant la signature du calligraphe ou le sceau de la boutique Kidono.

reliés sous la forme de cahiers. Les codex connaissent plusieurs formats et deux sortes de typologies élaborées par les chercheurs : une classification en fonction du style des enluminures et une typologie en fonction des formats des livres considérés.

Les premières classifications de ces codex se font, dans le monde occidental, sur la base du style présent au sein des enluminures. Ainsi, en 1955, Pierre Humbertclaude divise l'histoire de ces codex en cinq phases retraçant une évolution de ces derniers d'une période primitive à une époque d'apogée puis de décadence. Les premiers codex enluminés qui remontent aux années 1570 présentent des enluminures au dessin fruste sans détail, aux couleurs pâles et aux dimensions modestes. À partir des années 1600, la palette des couleurs s'enrichit et la taille des images augmente. Avec les années 1640 commence une période d'apogée de ces livres enluminés dont les illustrations deviennent conventionnelles avec des couleurs très soignées. Ce caractère académique s'accroît à partir des années 1680 où les scènes deviennent répétitives et standardisées. Enfin, les années 1700-1730 marquent l'époque de la décadence de ces livres enluminés dont les images voient leurs teintes s'affadir et leurs dimensions diminuer à mesure qu'elles se rapprochent du monde de l'estampe²⁵⁷. William Watson reprend en 1976 cette volonté de diviser les codex enluminés en cinq groupes auxquels il donne le nom de grandes tendances artistiques. Outre les œuvres qualifiées de primitives, le chercheur reconnaît des tendances stylistiques attribuées à Tawaraya Sôtatsu, à Ôgata Korin, à l'atelier Kanô et à la manière Tosa²⁵⁸. Ces tentatives de classement ne nous semblent pas pertinentes pour plusieurs raisons : en effet, il nous paraît hasardeux de considérer ces enluminures sans tenir compte des évolutions de leur support même, le codex. En outre, en cherchant à voir dans ces enluminures une manière particulière héritée de grands noms de l'histoire de l'art, il devient facile mais dangereux de considérer que chacune d'entre elles est spécifique. Nous verrons au cours de ce chapitre que les enluminures des codex ont de nombreux points communs difficilement attribuables à un seul artiste ou à une seule école. Parmi les taxinomies stylistiques, celle d'Akai Taturô établie en 1959 a notre préférence car ce dernier évite d'inscrire les enluminures dans le cadre des grandes écoles artistiques de l'époque d'Edo. Il divise les codex enluminés en deux groupes. Le premier est constitué d'œuvres dont la manière s'inscrit dans le prolongement des rouleaux produits à partir du milieu de l'époque de Muromachi. Les compositions sont cependant simplifiées et les couleurs, employant principalement des pigments d'origine minérale²⁵⁹, présentent un aspect plutôt fruste. L'usage des feuilles d'or est considéré par le chercheur comme maladroit et employé sur des grandes surfaces. Le second groupe d'œuvres

²⁵⁷ HUMBERTCLAUDE Pierre, 1955, p. 143-148.

²⁵⁸ WATSON William, 1978, p. 128-130.

²⁵⁹ Généralement de l'azurite pour le bleu et de la malachite pour le vert.

se caractérise par une manière plus rigide héritée de l'école Tosa. Les pigments utilisés sont de meilleure qualité et posés de manière plus minutieuse. Les compositions des enluminures sont pour leur part plus complexes et miniaturistes que les œuvres du premier groupe. Les applications d'or se font sous forme de fines paillettes parsemées et sont également considérées comme plus habiles²⁶⁰.

Depuis les années 2000, Ishikawa Tôru propose une nouvelle classification, accompagnée d'une nouvelle chronologie, de ces codex enluminés. Nous fondons notre travail sur cette dernière taxinomie, qui est basée sur les formats de ces livres. Pour le chercheur, les premiers codex enluminés préexistent à l'époque d'Edo et sont des œuvres tributaires des rouleaux enluminés dont la hauteur ne dépasse pas 16 cm (*ko-e*) : au sein de notre corpus, un seul rouleau, présentant des peintures au lavis ou *hakubyô* adopte ces dimensions et est daté du début de l'époque d'Edo. Il s'agit du rouleau *hakubyô* de la collection Kudô Sayumi. Les premiers codex remonteraient pour le chercheur à l'ère Tenshō (天正 1573-1593)²⁶¹. Leur réalisation est naïve et des bribes de texte sont généralement insérées au sein de l'image. Peu d'œuvres de cette période nous sont cependant parvenues²⁶². Au début du XVII^e siècle, au courant de l'ère Keichō (慶長 1596-1615), les formats des codex enluminés se diversifient. On distingue ainsi un format oblong et un format vertical :

- Le format oblong, se développe dans les deux premiers quarts du XVII^e siècle, des ères Keichō (1596-1615) à Kan'ei (1624-1645), en deux tailles : la grande dimension (30 cm de long) et le demi-format (23 cm de long). Ce format emploie le papier *ganpi**. Les enluminures sont exécutées avec des pigments intenses avec un usage abondant d'or et d'argent. Le format le plus conservé est le demi-format. Après une période où il semble tombé en désuétude, le format oblong réapparaît au tournant du XVII^e siècle durant l'ère Genroku (1688-1704). Il est alors de demi-format et utilise du papier *maniai**. Ce papier, d'une moindre qualité, est davantage attaqué par les insectes. Les couleurs des enluminures sont claires et la conservation de ces manuscrits moins bonne²⁶³.

²⁶⁰ AKAI T., 1959, p. 459.

²⁶¹ ISHIKAWA T. présente sa classification par ère et nous l'avons reproduit selon la même logique au sein des annexe texte I.1.

²⁶² ISHIKAWA T., 2006b, p. 15. Il n'y a pas d'œuvre de cette manière au sein de notre corpus : en effet, un seul *Bunshō sōshi* mêlant texte et image nous est connu : il s'agit du codex vertical du musée des arts appliqués de Francfort sur le Main (n° d'inventaire 12790a,b) étudié par Jesse Bernd dans le catalogue *Mönche, Monster, schöne Damen, Japanische Malerei, Buch und Holzschnittkunst des 16. Bis 18. Jahrhunderts* (GRAF VON DER SCHULENBURG Stephan (éd.), 2000, p. 57-69). Jesse Bernd date cependant l'ouvrage des alentours de 1635. Un autre ensemble mêlant texte et image au sein des mêmes pages est un codex oblong conservé à Kyôto, mais qui nous est parvenu incomplet.

²⁶³ ISHIKAWA T., 2003a, p. 304-312.

- Le format vertical, au départ de très grandes dimensions (plus de 30 cm de hauteur) est antérieur au format oblong. Des années 1570 à 1645 il emploie du papier *ganpi* et des pigments coûteux et intenses. À partir du milieu du XVII^e siècle, au cours de l'ère Kanbun (1661-1673), les reliures de ces livres sont d'un papier bleu-sombre rehaussé de dessins à la détrempe d'or. Le format vertical de très grandes dimensions tombe en désuétude au cours des années 1640-1660 et ne sera plus produit dès l'ère Genroku (1688-1704). Il est en effet progressivement supplanté autour du milieu du XVII^e siècle et de l'ère Kanbun (1661-1673) par le demi-format vertical (16 cm de hauteur). Ce dernier emploie également le papier *ganpi* et une reliure bleu sombre rehaussée de dessins à la détrempe d'or. Les enluminures usent de pigments intenses et d'emplois récurrents d'or. Ce format est produit jusqu'au milieu du XVIII^e siècle²⁶⁴.

Les codex enluminés sont produits en même temps que les rouleaux enluminés et partagent avec ces derniers les mêmes thématiques et des calligraphes identiques²⁶⁵. Quels sont leurs processus de fabrication ? En quoi ces codex enluminés diffèrent-ils des rouleaux qui leur sont contemporains ? Nous tenterons d'ébaucher des réponses à ces questions au cours de cette partie. Nous aborderons dans un premier temps l'étude des enluminures des codex dont certains acteurs du processus d'élaboration nous sont connus, à savoir le calligraphe Asakura Jūken. Nous allons dans ce chapitre étudier et comparer les enluminures des rouleaux illustrant le *Bunshō sōshi* dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jūken avant de les confronter aux codex du même calligraphe²⁶⁶. Notre méthodologie se fonde sur une observation la plus précise possible des manuscrits en nous concentrant sur deux aspects : le style des enluminures et le rapport entre les peintures et le texte calligraphié. Cette dernière approche est génétique : nous cherchons ainsi à déterminer si peinture et texte découlent du même modèle et ont une cohérence entre eux afin de comprendre si peintres et calligraphes travaillaient ensemble et à partir des mêmes sources. Nous emploierons dans ces comparaisons le terme de thème iconographique pour désigner « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique »²⁶⁷. Il s'agit d'un moment narratif précis auquel un titre clair peut être associé. Le thème iconographique constitue ainsi en lui-même un temps précis de l'histoire. Il est mis en image et décrit par une seule action ou une seule scène. Nous utilisons ainsi sans distinction de sens le terme de « scène » et celui de « thème

²⁶⁴ ISHIKAWA T., 2003a, p. 304-312. Voir également la chronologie récapitulative que nous présentons en annexe texte I.

²⁶⁵ Nous n'étudions qu'Asakura Jūken pour ce chapitre, mais abordons d'autres œuvres d'autres calligraphes dans le chapitre suivant.

²⁶⁶ Nous appliquerons dans le chapitre suivant la même méthodologie aux œuvres du groupe d'Ochikubo.

²⁶⁷ BASCHET J., 2008, p. 264.

iconographique ». Par ces comparaisons nous verrons si les critères stylistiques d'Akiya Osamu se vérifient et établirons notre propre typologie stylistique de ces manuscrits enluminés, ce qui nous permettra de souligner la multiplicité des acteurs intervenant dans l'élaboration des rouleaux enluminés ainsi que leurs liens de collaboration très étroit et leur communauté stylistique. Cependant, ces peintres et ces calligraphes semblent entretenir avec les boutiques *eya* des rapports très libres et non systématiques.

II. Les rouleaux du *Bunshô sôshi* exécutés par Asakura Jûken : un calligraphe, des peintres, des boutiques de peintures ?

Au sein des ensembles de rouleaux dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken par Tôru Ishikawa, deux ensembles de rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* portent le sceau de la boutique Kidono²⁶⁸ et un ensemble est signé par Asakura Jûken²⁶⁹ à la fin de son troisième rouleau. Nous interrogeant sur les liens entre le calligraphe, les peintres et les *eya*, nous commencerons notre analyse par l'examen de trois œuvres du *Bunshô sôshi* issues du même calligraphe et, pour deux d'entre elles, affiliées à une boutique précise. Nous comparerons la facture de ces différents rouleaux avec ceux illustrant le *Shida*²⁷⁰ de la bibliothèque de Leiden, portant le sceau de la maison Kidono, les rouleaux du *Taishokkan* de la collection Spencer signés d'Asakura Jûken²⁷¹ et les rouleaux *Tanabata* (collection Tôru Ishikawa) et *Tomonaga*²⁷² (université Keiô) portant le sceau de la boutique Koizumi et dont la calligraphie est attribuée également à Asakura Jûken.

Cet examen a pour but de déterminer si Asakura Jûken travaille toujours avec les mêmes peintres ou avec des peintres différents. Nous nous demanderons également si les œuvres attribuées à Asakura Jûken et portant des sceaux de boutiques différentes témoignent d'un même style pictural. Cette analyse nous conduira à constater l'extrême liberté des rapports entre les peintres et les calligraphes d'une part, et entre ces artistes et les boutiques *eya* d'autre part.

²⁶⁸ Rouleaux de la bibliothèque de l'université Chûkyô (R.Chûkyô166) dont la boîte conservant ces trois rouleaux porte la mention de la boutique Kidono ; Rouleaux du musée mémorial de Kôno (R.Kôno) qui portent en fin de premier et deuxième rouleau le sceau et le nom de la boutique Kidono.

²⁶⁹ Rouleaux de la collection Ishikawa Tôru (R.Ishikawa) avec en fin de troisième rouleau le nom d'Asakura Jûken et son sceau « Matsuda ».

²⁷⁰ 信田絵巻.

²⁷¹ 大織冠. Ensemble de trois rouleaux avec, en fin de troisième rouleau, le nom d'Asakura Jûken et son sceau « Matsuda » (MURASE M., 1986, p. 164).

²⁷² 友長絵巻.

2.1. Les rouleaux affiliés à la maison Kidono

Les rouleaux portant le sceau de la maison Kidono ont été étudiés pour la première fois par Sakakibara Satoru en 1996. Cette boutique est connue grâce à deux sources : les rouleaux enluminés portant ses sceaux, que nous présentons ci-dessous, et des mentions de cette boutique dans les *Notes journalières de Noritoki* du début du XV^e siècle où une boutique d'éventail porte le nom de Kidono²⁷³. Satoru Sakakibara analyse en 1996 cinq ensembles : les rouleaux « Le héros Shida Kotarô » (*Shida*) du musée de Leiden, le « rouleaux enluminés de Xianyang » (*Kanyôkyû emaki*)²⁷⁴ et le « Rouleau enluminé du Jouvenceau buveur » (*Shuten dôji*)²⁷⁵ dans une collection privée, le *Bunshô sôshi* du musée de Kôno et « Les mediums Kachô et Fûgetsu » (*Kachô fûgetsu monogatari*)²⁷⁶ de l'université Chûkyô. Suite à son analyse des calligraphies et des enluminures de ces différents rouleaux, Sakakibara Satoru conclut qu'au moins trois calligraphes différents et autant de peintres sont à l'origine de ces quatre ensembles et travaillent ainsi pour la maison Kidono. En effet, selon le chercheur, les rouleaux *Shida* et *Kanyôkyû* présentent le même style de calligraphie et le même style d'enluminures. Ces calligraphies et enluminures sont différentes de celles des *Shuten dôji* et *Kachô fûgetsu* élaborées par des calligraphes et des peintres distincts. Les rouleaux du *Bunshô sôshi*, en revanche, présentent une calligraphie et une technique d'enluminure dont les caractéristiques, à la fois différentes et proches des deux premiers ensembles, conduisent le chercheur à attribuer les rouleaux à des artistes issus de la même formation et entretenant des rapports d'influence et d'échanges avec ceux ayant élaboré le *Shida* et le *Kanyôkyû*²⁷⁷. Plus récemment cependant, en se concentrant exclusivement sur la calligraphie, Ishikawa Tôru a clairement attribué ces trois rouleaux au même calligraphe, Asakura Jûken²⁷⁸. Le chercheur ne se prononce pas sur la question des enluminures. Il faut également souligner que les travaux d'Akiya Osamu ne portent pas spécifiquement sur les enluminures d'ensembles portant la marque de la maison Kidono. Cependant, s'appuyant sur les travaux antérieurs de Sakakibara Satoru, le chercheur laisse

²⁷³ Voir chapitre 1 p. 60 et NAMIKI S., 2009, p. 118-119.

²⁷⁴ 咸陽宮繪卷.

²⁷⁵ 吞天童子.

²⁷⁶ 花鳥風月物語.

²⁷⁷ SAKAKIBARA S., 1996, p. 271-272.

²⁷⁸ ISHIKAWA T., 2003a, p. 215-226. Le chercheur argue qu'il n'est pas impossible qu'un même calligraphe puisse présenter de légères variations dans son écriture, le geste étant manuel et donc pas reproductible à l'identique. Sakakibara Satoru avait relevé de légères modifications. Ces dernières montrent le caractère à la fois différent mais proche de ces variations. Le chercheur avait donc placé le rouleau de Kôno dans l'entourage des deux précédents ensembles. Pour Ishikawa Tôru, ces modifications ne sont ainsi pas un facteur discriminant. En comparant caractère par caractère les textes de ces rouleaux à ceux signés d'Asakura Jûken, il conclut ainsi à un seul et même calligraphe. Cet argumentaire permettant d'expliquer l'existence d'œuvres stylistiquement proches, nous le considérons comme fiable.

entendre qu'il existe un rapport étroit entre les rouleaux portant le sceau de la maison Kidono et les enluminures étudiées dans ses articles²⁷⁹.

À notre sens, et comme nous le démontrerons au sein de cette partie, les peintures du *Shida* de Leiden et du *Bunshô sôshi* du musée Kôno montrent une étroite proximité stylistique qui nous permet d'abonder dans le sens des conclusions de Sakakibara Satoru. L'ensemble de rouleaux *Bunshô sôshi* de l'université Chûkyô porte également une inscription l'affiliant à la boutique Kidono. Il montre cependant une technique picturale et une iconographie proches de celles des rouleaux du musée Kôno mais déclinées avec plus de naïveté.

Nous étudierons en premier lieu les enluminures des rouleaux Chûkyô 166 et du musée Kôno en appliquant une méthode d'analyse portant dans un premier temps sur une comparaison des deux ensembles selon les critères stylistiques établis par Akiya Osamu que nous affinerons. Dans un second temps nous comparerons les modes de composition des peintures de ces deux ensembles. Nous confronterons ces rouleaux entre eux avant de présenter un ensemble appartenant à la collection Ishikawa Tôru. Au contraire des Chûkyô 166 et Kôno, le dernier ensemble ne porte aucun sceau de boutique mais est signé par le calligraphe Asakura Jûken. Enfin, nous comparerons ces différents rouleaux à une dernière œuvre signée du calligraphe mais n'illustrant pas le même récit : le *Taishokkan* de la collection Spencer.

Ces analyses et ces comparaisons de rouleaux nous permettront de nous interroger sur le nombre de peintres travaillant pour les boutiques de peintures et la collaboration de ces artistes entre eux au sein d'ateliers.

2.1.1. L'ensemble de l'université Chûkyô de Nagoya²⁸⁰ : une œuvre luxueuse mais d'apparence naïve

Nous aborderons en premier lieu les rouleaux Chûkyô 166. En effet, nous chercherons à démontrer dans cette partie que les peintres de cette œuvre n'ont pas la même maîtrise technique ni la même connaissance du texte du *Bunshô sôshi* qu'ils illustrent que les peintres des autres ensembles calligraphiés d'Asakura Jûken. Les compositions laissent une impression de plus grande naïveté. La richesse des matériaux utilisés et l'ampleur de l'ensemble ne permettent cependant pas d'attribuer cette naïveté à un artiste de second rang. Nous considérons et chercherons à prouver au cours de cette présentation que le R.Chûkyô 166 pourrait être parmi les œuvres les plus anciennes du corpus de rouleaux aux calligraphies attribuées à Asakura

²⁷⁹ Le chercheur se réfère en effet beaucoup à Sakakibara Satoru. Voir AKIYA O., 2012, p. 67.

²⁸⁰ Numéro d'inventaire 166. Nous appellerons l'ensemble de ces trois rouleaux « R.Chûkyô 166 ».

Jûken. C'est cet ensemble qui a pu inspirer les enlumineurs de Kôno que nous étudierons dans un second temps.

L'ensemble de trois rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi* conservé à l'université Chûkyô à Nagoya porte sur sa boîte l'inscription « Kidono » « Fujiwara sonchô »²⁸¹. Au contraire des autres rouleaux associés à la maison Kidono, cet ensemble ne porte aucun sceau : l'association de ces œuvres avec la boutique Kidono est donc à considérer avec une certaine prudence²⁸². Cependant, la calligraphie étant attribuée à Asakura Jûken, il est possible que ce *Bunshô sôshi* soit produit si ce n'est pour ou dans la boutique Kidono, tout au moins dans un entourage proche de cette maison : nous discuterons de ce point plus bas.

L'ensemble est complet tant du point de vue de ses enluminures que de son texte. Il présente néanmoins au sein de son troisième rouleau des ruptures dans son texte et des inversions dans l'ordre du texte et de ses enluminures qui suggèrent un bouleversement de son ordre initial suite à des restaurations ultérieures. Nous considérerons le troisième rouleau non pas dans son ordre actuel, mais dans son ordre initial²⁸³. Après une brève présentation de ces rouleaux, nous nous attacherons à analyser les techniques employées pour décrire les personnages et nous présenterons les erreurs iconographiques permettant de supposer qu'elle est produite par des peintres ne maîtrisant pas toujours le texte qu'ils illustrent.

- a. Un ensemble employant des matériaux luxueux et une certaine régularité dans ses compositions

Les rouleaux alternent des feuillets comportant un texte calligraphié avec des sections d'images. Les feuillets dédiés au texte sont tous d'une taille égale et comportent un nombre régulier de colonnes calligraphiées, laissant supposer une production du manuscrit répondant à des règles strictes. La longueur des feuillets enluminés est irrégulière. Afin d'être reliés au sein d'un même ensemble, tous les feuillets texte et image ont la même hauteur.

²⁸¹ 城殿/藤原尊重.

²⁸² Selon Ishikawa Tôru, on peut réellement considérer que cet ensemble appartenait à la boutique Kidono. Le chercheur avance en effet que la calligraphie de cette boîte est de la même main que le texte des rouleaux, à savoir selon lui, Asakura Jûken. En outre, la boîte est datée de la même époque que les rouleaux qu'elle contient et est exactement aux bonnes dimensions, ce qui laisse à penser qu'elle a été fabriquée pour ces rouleaux. Enfin, le chercheur relève dans les collections de la famille Sanada un autre ensemble d'Asakura Jûken avec la même boîte et la même inscription, le *Jetavanavihara* (*Gion shôja* 祇園清舎). Ces arguments forment pour le chercheur un faisceau d'indices permettant de penser que l'inscription faisant mention de la boutique Kidono n'est pas fallacieuse (ISHIKAWA T., 2003a, p. 266-267).

²⁸³ Nous renvoyons au tableau en annexe texte II.1 présentant les rouleaux dans leur ordre initial que nous avons reconstitué et leur ordre actuel.

Le papier utilisé pour la calligraphie est recouvert d'une poudre d'or *kindei* et comporte des dessins sous-jacents à l'encre légère et à l'or. Ces dessins ne sont pas continus d'un feuillet à l'autre et sont d'ordre végétal et paysager. Ils n'entretiennent pas de lien direct avec le texte calligraphié ou avec les enluminures.


Le bon état de conservation de l'ensemble des enluminures permet de remarquer des applications abondantes et épaisses de pigments d'origine minérale²⁸⁴ pour les bleus et les verts, tant dans les tatamis, les éléments paysagers que dans les costumes des personnages. Les motifs vestimentaires sont relevés de traits peints à l'or. Les applications d'or, généreuses, se retrouvent également dans la représentation des sols et des peintures de *fusuma*, ainsi que dans les nuages conventionnels. Certaines fleurs ainsi que certains motifs vestimentaires sont relevés d'un pigment blanc qui apparaît en relief, très probablement de la poudre de coquillage appelée *gofun* (胡粉). Les enluminures dégagent ainsi dans leur matérialité une impression de grande richesse.

Les nuages conventionnels, dont nous reproduisons des détails ci-dessous, présentent une particularité dans leur facture par rapport aux autres œuvres étudiées dans cette thèse : sans ligne de contour apparente, ils alternent en leur sein l'emploi de poudre d'or *sunago* (砂子), dessinant des lignes ondulées, et des découpures irrégulières de paillettes d'or *kirihaku* (切箔) sur un fond qui lui-même varie entre des plages blanches et des espaces exécutés au lavis.

Tableau 2 : Détails de l'application des pigments et de la poudre d'or dans les peintures des rouleaux de Chûkyô

<p>Chûkyô, deuxième rouleau, détail d'un nuage. On aperçoit les lignes ondulées dessinées au moyen de la poudre d'or <i>sunago</i>.</p>	
---	--

²⁸⁴ Sans doute de l'azurite et de la malachite, pigments utilisés dans la peinture japonaise.


<p>Chûkyô, deuxième rouleau, détail d'un nuage. On aperçoit l'alternance des plages blanches et des plages exécutées au lavis sous la poudre et les particules d'or.</p>	
<p>Chûkyô, détails des applications de couleurs</p>	
<p>Chûkyô, relevé de traits à l'encre exécutés avant l'application des pigments</p>	
<p>Chûkyô, détail des mains</p>	

Les détails reproduits ci-dessus permettent également de souligner que l'application des pigments se fait souvent, dans le cas de la végétation ou des personnages, en dépassant du trait de contour déterminé par l'esquisse exécutée au préalable, voire, en ce qui concerne plus

particulièrement les mains et les pieds, en le recouvrant. Ces traits à l'encre apparaissent cependant de manière évidente dans les éléments architecturaux où ils se chevauchent. L'ensemble des rouleaux apparaissant comme achevé tant dans son texte que dans ses enluminures, nous ne pensons pas que ce chevauchement est un signe d'inachèvement des rouleaux, mais relève d'une volonté de laisser apparent le dessin des architectures. En outre, le pinceau du peintre ayant appliqué les couleurs semble plus précis dans le détail des costumes des personnages, où l'esquisse est systématiquement redoublée par des traits en pigment bleu ou en or. L'exécution des personnages et de leurs costumes semble ainsi avoir suscité davantage de soins que la représentation des architectures.

Les enluminures du l'ensemble de Chûkyô 166 comportent dans leurs compositions des peintures des cloisons coulissantes *fusuma* et de paravents à l'intérieur d'architectures. Ces « peintures dans la peinture » présentent des différences de style entre les deux premiers et le troisième rouleau. En effet, dans les peintures des deux premiers rouleaux, des formes au lavis sur des fonds en poudre d'or sont exécutées rapidement et suggèrent des paysages sans qu'un motif particulier ne soit reconnaissable. Au contraire, le pinceau se fait plus précis au sein du troisième rouleau où des motifs d'habitations et de pagodes sont reconnaissables²⁸⁵. Comme pour la représentation des personnages, irrégulière tout au long des trois rouleaux²⁸⁶, on peut penser que plusieurs mains sont à l'origine des peintures du *fusuma* expliquant ainsi cette diversité dans la finesse des détails.

Tableau 3 : Détails des peintures des *fusuma* dans les peintures des rouleaux de Chûkyô

<p>Détail d'une peinture de <i>fusuma</i>, premier rouleau</p>	
<p>Détail d'une peinture de <i>fusuma</i>, troisième rouleau</p>	

²⁸⁵ Akiya Osamu reconnaît également ces thèmes dans les manuscrits qu'il attribue à un seul atelier (AKIYA O. 2009, p. 67).

²⁸⁶ Voir plus bas, p. 100.

En ce qui concerne la représentation de la végétation, nous ne retrouvons au sein de ces trois rouleaux aucune des fleurs décrites par Akiya Osamu. En effet, les fleurs sont abondamment représentées et de nature plus décorative que symbolique, mais ce ne sont ni les pivoines ni les roses à grande échelle décrites par le chercheur. Ce sont plutôt des espèces sauvages de prairie²⁸⁷. En outre, le motif du pin de forme sinueuse et parsemé de nœuds et de mousse décrit par Sakakibara Satoru ne figure qu'à une seule occurrence, dans l'enluminure représentant la naissance des deux princesses. En effet, le motif du pin est régulièrement présent dans les compositions, mais est traité d'une manière plus lisse et moins tourmentée que celle identifiée par Sakakibara Satoru et Akiya Osamu.

Si l'on excepte la scène où Bunta travaille pour les sauniers, celle où le Bunta et sa femme se rendent au sanctuaire pour prier et la montée à la capitale, toutes les compositions prennent place au sein de bâtiments. Ces compositions répondent au même principe : l'œil du spectateur ne voit que la galerie extérieure (*engawa*) des architectures et le premier tatami de la pièce, dans laquelle se trouvent les personnages, le reste de l'architecture est masqué par le toit ou par un paravent. Ce type de représentation donne une impression de grande frontalité. Les architectures, peu profondes, disposées selon les lignes horizontales du rouleau, deviennent des décors pour les personnages qui parfois s'inscrivent difficilement en leur sein. Les personnages sont en effet peints à une échelle trop importante par rapport à celle des architectures. Au contraire, au sein du troisième rouleau, les actions se déroulant à la capitale, ainsi que les compositions de la scène du concert et de l'entrevue de nuit présentent des architectures dont on a enlevé le toit et qui sont figurées selon une vue à vol d'oiseau (*Fukinuki yatai* 吹抜屋台 technique du toit enlevé²⁸⁸). Cette technique permet de donner plus d'espace aux compositions et aux

²⁸⁷ On retrouve ce type de végétation dans certains paravents contemporains du R.Chûkyô166 comme la paire de paravents anonyme datée du début du XVII^e siècle de l'Art Gallery of South Australia, Adelaide, Gift of Mitsubishi Motors Ltd, reproduit dans SCREECH T., 2012, p. 62-63. Nous verrons plus loin que ce type de fleurs se retrouve également dans les rouleaux de Kôno.

²⁸⁸ Nous reprenons cette traduction d'Estelle Leggeri-Bauer qui note d'autres propositions de traduction comme « toit soufflé » ou « toit arraché ». Cette dernière définit dans ces termes la manière de creuser l'espace dans les représentations des architectures japonaises « Dans le *Tama Mandara* (œuvre de la deuxième moitié du XIII^e siècle), l'expression de la profondeur s'appuie en premier lieu sur l'emploi de la perspective axonométrique. Les lignes obliques et orthogonales des constructions dessinent de petites boîtes à l'intérieur desquelles le regard du spectateur pénètre de deux façons. [...] Au premier moment [...] la pièce est ouverte selon une coupe horizontale, comme si le toit avait été enlevé. Il s'agit du procédé bien connu appelé *fukinuki yatai* ou toit enlevé. [...] (Dans la seconde façon) les actions sont vues frontalement par les portes ouvertes ou par les stores fictivement retirés. Dans tous les cas, le sol qui semble s'étirer est un élément essentiel de la représentation. Le réseau des lignes figurant les lisières des nattes rembourrées (*tatami*) détermine les plans sur lesquels évoluent les personnages. À cela s'ajoutent les lignes dessinant les lattes du plancher [...] » (BAUER E., 2001, p. 141). La première façon déterminée par Estelle Leggeri-Bauer est donc celle du *fukinuki yatai*, dont les compositions du troisième rouleau ont majoritairement recours, tandis que la seconde façon correspond au principe de composition retenu de manière majoritaire dans les peintures du premier et du deuxième rouleau. Le chercheur Hideo Okudaira compare la représentation des personnages au sein de compositions reprenant le principe du *fukinuki yatai* à la vision d'une maison de poupée ouverte (OKUDAIRA H., 1987, p. 175-180.).

architectures en les organisant selon des lignes diagonales et permet de décrire davantage les intérieurs.

Ainsi les enluminures montrent une certaine irrégularité dans la maîtrise de leur composition. Ces variations sont le signe que ce manuscrit comporte des enluminures exécutées par des mains multiples et de maîtrise technique différente.

Peut-on situer chronologiquement le R.Chûkyô166 grâce à ces remarques ? La prédilection du peintre pour les compositions de type frontal, ainsi que la représentation de la scène de concert en deux bâtiments séparés²⁸⁹ rapprochent les compositions de l'ensemble de Chûkyô de celles des rouleaux de l'université Tsukuba datés de 1631²⁹⁰. Le style des rouleaux de Chûkyô, tant dans la calligraphie que dans le choix des pigments des enluminures, des iconographiques et de la répartition texte-image²⁹¹ permet cependant de considérer l'ensemble de Chûkyô comme postérieur à celui de Tsukuba. Le rouleau de Tsukuba est l'une des œuvres les plus anciennes de notre corpus. Les peintres du Chûkyô 166 ont un style qui appartient sur de nombreux aspects aux critères définis par Akiya Osamu : il s'agit de la technique mise en œuvre pour représenter les personnages que nous étudierons plus bas, et pour représenter les peintures de *fusuma*. Leur collaboration avec le calligraphe Asakura Jûken permet de dater également le Chûkyô 166 des ères Kanbun-Enpô (1661-1681). Cependant, ces peintres ont pu faire appel à des principes de composition plus archaïques.

Dans la composition des nuages et les thèmes développés au sein des peintures de *fusuma*, les enluminures du R.Chûkyô 166 vérifient jusqu'à un certain degré les critères stylistiques avancés par Akiya Osamu. La technique employée pour dessiner les éléments floraux est bien différente de celle relevée par le chercheur. Le R.Chûkyô166 ainsi que les rouleaux de Kôno que nous étudions ci-dessous, posent ainsi les limites de la taxinomie développée par Akiya Osamu : répondant à un certains nombres de critères, plus particulièrement celui des visages, jugé déterminant par Akiya Osamu et significatif d'un seule peintre ou d'un seul atelier, mais ne vérifiant pourtant pas l'ensemble des hypothèses du chercheur, le R.Chûkyô 166 témoigne

²⁸⁹ Nous reviendrons en troisième partie de cette thèse sur cette composition.

²⁹⁰ Grâce au colophon calligraphié en fin de rouleau. C'est le texte du rouleau de Tsukuba que nous proposons en traduction dans l'annexe texte VI.

²⁹¹ En effet, dans les rouleaux de Tsukuba, le texte est mêlé à l'image, ce qui est un indice d'une plus grande antériorité. Les pigments sont également beaucoup moins riches et appliqués avec parcimonie. L'emploi de l'or n'est pas observable. Le texte du *Bunshô sôshi* dont nous proposons la traduction en annexe s'appuie sur les rouleaux de Tsukuba. Nous reviendrons également sur ce rouleau dans le quatrième chapitre de cette partie ainsi qu'en troisième partie de cette thèse.

à notre sens de la nécessité de poser d'autres critères de comparaison et d'affiner ceux déjà mis en place²⁹².





b. La technique de représentation des personnages au sein des rouleaux : des techniques et des mains différentes




Nous pouvons relever au sein de ces rouleaux plusieurs manières de représenter les visages en fonction du sexe, de l'âge des personnages et de la manière dont ces derniers tournent leurs visages. Un certain nombre de personnages masculins ont sensiblement les mêmes caractéristiques physiques. Ces dernières sont : les yeux étirés en amande clairement dessinés par deux traits séparés avec la notation de la pupille, un nez à la pointe arrondie, une coloration de joue légèrement rouge à la base des oreilles et la représentation des deux lèvres plus ou moins épaisses. La ligne incurvée de la joue ainsi que celle reliant le nez à la joue pour les personnages de trois-quart face n'est pas systématiquement notée. De même, le doublement des contours du visage vermillon à l'encre grise noté par Akiya Osamu s'observe de manière ponctuelle. Les caractéristiques générales des visages des personnages masculins répondent donc aux critères définis par Akiya Osamu. Cependant, un examen plus approfondi permet de distinguer des techniques, voire des mains différentes au sein de ces rouleaux. Les critères du chercheur doivent être ainsi affinés davantage.




Nous avons distingué quatre grandes manières de représenter les visages masculins au sein du R.Chûkyô 166 en fonction de l'orientation des visages des personnages. La première façon concerne les visages dont le spectateur ne peut distinguer qu'un seul côté, ou un profil. Les secondes et troisièmes manières sont employées pour les personnages représentés de trois-quart face. Enfin, la dernière manière concerne les personnages de dos ou de trois-quart dos. Au sein de ces grandes manières, des différences techniques et stylistiques se font jour, que nous notons par des apostrophes.





²⁹² Nous développerons au cours de ce chapitre et du chapitre suivant les critères stylistiques qui nous semblent intéressants à prendre en compte. Dans les tableaux de comparaisons présents tout au long de ces deux chapitres, nous noterons par la lettre A dans les champs de comparaison concernés les œuvres répondant aux critères d'Akiya Osamu, et par les lettres B, C D celles qui répondent à d'autres critères.




Tableau 4: Les manières de représenter les visages masculins au sein du R.Chûkyô 166



Manière	Déclinaisons	Caractéristiques	Exemples
Manière 1 : visage vu de quasi profil	1	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - sourcils représentés par deux traits - double lèvre représentée et peu colorée - cheveux peu détaillés - joue notée par une ligne courbe 	 <p data-bbox="933 757 1441 790">Arrivée du Général (Compagnon déguisé)</p>
	1'	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils représentés par deux traits - double lèvres représentées et colorées en rouge ou non décrite - cheveux peu détaillés - joue notée par une ligne courbe 	 <p data-bbox="1054 1209 1315 1243">Bunta chassé (Bunta)</p>  <p data-bbox="943 1545 1431 1615">Général offrant un poème aux princesses (compagnon)</p>
	1''	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils moins détaillés - bouche peu détaillée - cheveux peu détaillés - nez tombant - joue notée par une ligne courbe 	 <p data-bbox="933 2016 1441 2049">Hommage du Grand Prêtre (Grand Prêtre)</p>

<p>Manière 2 : visage vu de trois-quart face</p>	<p>2</p>	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - sourcils représentés par plusieurs traits - petite bouche rouge - cheveux notés par plusieurs traits fins implantés à espace régulier - visage rond - nez rond avec l'ailette du nez représentée 	 <p>Bunta chassé (Grand Prêtre)</p>  <p>Général et ses amis à la capitale (Général en costume de cour)</p>
	<p>2'</p>	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - sourcils représentés par moins de traits et avec moins de précision - bouche plus épaisse - cheveux notés par plusieurs traits très espacés - visage allongé - nez rond avec l'ailette du nez représentée 	 <p>Montée à la capitale (fantassin)</p>

		 <p>Général et ses parents (Père du Général)</p>
2''	<ul style="list-style-type: none"> - yeux minces et peu ouverts avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - sourcils représentés par un trait - petite bouche - cheveux notés par plusieurs traits fins implantés à espace régulier - visage en forme de lune - nez en forme de crochet 	 <p>Bunshô devant l'empereur (Bunshô)</p>  <p>Hommage du Grand Prêtre (Général en costume de cour)</p>

<p>Manière 3: visage vu de trois-quart face</p>	<p>3</p>	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils représentés par un trait - double lèvre représentée mais non colorée - cheveux notés par plusieurs traits fins implantés de manière rapprochée - visage oval - nez rond avec l'ailette du nez représentée 	 <p>Bunshô et ses filles en pleurs (Bunshô)</p>  <p>Arrivée chez Bunshô (compagnon déguisé)</p>
	<p>3'</p>	<ul style="list-style-type: none"> -yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils représentés par des traits fins - bouche notée par un seul trait noir - cheveux notés par plusieurs traits fins implantés de manière rapprochée - visage oval - nez rond avec l'ailette du nez représentée 	 <p>Lavement des pieds du Général (compagnon déguisé)</p>  <p>Prosperité de Bunshô (serviteur)</p>

	3''	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - sourcils représentés par des traits fins - bouche notée par un seul trait noir - cheveux notés par plusieurs traits fins implantés de manière rapprochée - visage oval - nez rond avec l'ailette du nez représentée 	 <p style="text-align: center;">Montée à la capitale (badaud)</p>
Manière 4: visage vu de trois-quart dos	4	<ul style="list-style-type: none"> - visage en forme de poire - sourcils représentés par un trait 	 <p style="text-align: center;">Bunshô et le Grand Prêtre (Serviteur)</p>
	4'	<ul style="list-style-type: none"> - sourcils représentés par un trait - œil en amande représenté - visage en forme de poire légèrement aplatie 	 <p style="text-align: center;">Rencontre du vieillard (Compagnon déguisé)</p>

	<p>4''</p> <ul style="list-style-type: none"> - ni l'œil, ni les sourcils ne sont représentés - visage lisse ou anguleux 	 <p>Concert (Compagnon en costume de cour) exemple de visage « lisse »</p>  <p>Bunshô offrant des présents au Général (Serviteur) exemple de visage « anguleux »</p>
--	--	--

Ces manières se retrouvent mélangées au sein des mêmes scènes tout au long des trois rouleaux. Ainsi, les seules scènes ne présentant qu'une seule technique de représentation des visages sont les scènes où un seul personnage masculin est présent : le mariage de Bunshô, Bunshô et ses filles en pleurs ou encore l'entrevue de nuit. Dans toutes les autres scènes plusieurs manières et ses déclinaisons se trouvent employées. Cette profusion de styles et de techniques est pour nous l'indice que plusieurs peintres étaient employés pour exécuter les visages des personnages même au sein des mêmes scènes.




Tableau 5 Manières de représenter les personnages en fonction des scènes

	Manière 1			Manière 2			Manière 3			Manière 4		
	1	1'	1''	2	2'	2''	3	3'	3''	4	4'	4''
Bunta chassé	O	O		O			O			O		
Bunta travaillant chez les sauniers							O					
La prospérité de Bunshô								O				O
Le mariage de Bunshô							O					

Bunshô revoit le Grand Prêtre					O		O			O		
Visite au sanctuaire				O						O		
Naissance des filles de Bunshô				O								
Bunshô et le Grand Prêtre : propositions de mariage			O		O		O			O		
Bunshô et les filles en pleurs							O					
Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur							O			O		
Le retour du gouverneur à la capitale							O	O		O		
Général et ses amis à la capitale				O	O	O				O		
Général rendant visite à ses parents					O	O						
Général rencontrant un vieillard	O		O	O			O				O	
Arrivée 1	O						O					
Arrivée 2 (Général offrant un poème)		O		O							O	
Repas chez Bunshô	O			O							O	
Lavement des pieds	O			O	O			O				O
Bunshô offrant des cadeaux						O	O					O
Concert						O						O
Entrevue de nuit					O							
Hommage du Grand Prêtre			O			O						O
Montée à la capitale					O			O		O		
Bunshô devant l'empereur						O					O	
Naissance à la capitale												
Bunshô vieux avec son épouse							O					

Cette différence de technique et de style apparaît encore plus clairement lorsque l'on compare scène par scène le visage de personnages précis et clairement identifiables comme le Grand Prêtre, Bunshô ou encore le Général. Différents peintres ont ainsi peint le Grand Prêtre, le Général ou encore Bunshô en fonction des scènes concernées. Au sein du même rouleau les mêmes personnages ne sont pas représentés de la même manière, ce qui laisse à penser que les peintres n'avaient pas pour tâche de toujours exécuter les mêmes individus. En d'autres termes, il n'existe pas de peintre chargé exclusivement de représenter le Grand Prêtre ou Bunshô.

Tableau 6 : Déclinaisons des visages sur les trois rouleaux en fonction des personnages du Grand Prêtre, Bunshô et le Général²⁹³

	Premier rouleau	Deuxième rouleau	Troisième rouleau
Grand Prêtre	 <p>Bunta chassé</p>  <p>Bunshô et le Grand Prêtre</p>		 <p>Hommage du Grand Prêtre</p>

²⁹³ Le tableau complet se trouve en annexe image III.



Bunshô et le Grand Prêtre :
proposition de mariage

Bunshô



Bunshô et le Grand Prêtre :
proposition de mariage



Repas chez Bunshô :
Bunshô ou Général



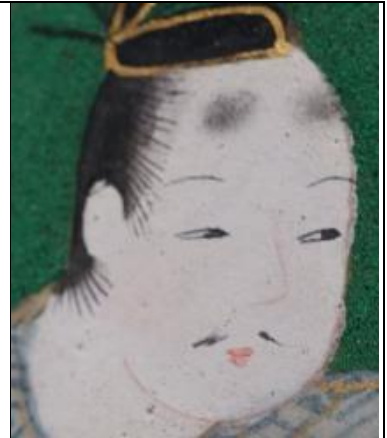
Bunshô donne des cadeaux
au Général



Visite au sanctuaire








Naissance des filles de
Bunshô



Concert



Bunshô devant l'empereur

	Deuxième rouleau	Troisième rouleau
Général (en costume de cours)		
	Général et ses amis à la capitale	Concert
		
	Général et ses parents	Entrevue de nuit
		
		Hommage du Grand Prêtre

	Deuxième rouleau
Général (déguisé)	 <p>Arrivée 2</p>  <p>Lavement des pieds</p>  <p>Rencontre du vieillard</p>

Il est admis que dans la peinture narrative japonaise des différences apparaissent dans la manière de représenter les visages en fonction du statut social du personnage en question : c'est ce qu'Estelle Leggeri-Bauer nomme la discrétion graphique. Cette dernière est définie de la façon suivante :

- les nobles n'ont aucune particularité physique. Leur visage est rond, impassible et dessiné avec des lignes de contours épurées. Leurs traits répondent au principe de l'*hikime kagihana*²⁹⁴.

²⁹⁴ Voir note 250 pour une explication de ce terme.

- les personnages subalternes sont représentés avec des gros nez, des visages davantage détaillés et spécifiques, marqués par des traits multiples et des rides. Ces derniers sont notés au moyen d'une ligne calligraphique, c'est-à-dire d'une ligne dont l'épaisseur varie au moyen de pleins et de déliés²⁹⁵.

Dans le cas du R.Chûkyô 166 aucun noble, même le Général, n'est représenté selon les principes de l'*hikime kagihana* : en effet tous les personnages ont les yeux ouverts, en amande, avec une représentation de la pupille. En outre, l'épaisseur des lignes de contour est assez importante et peut paraître calligraphique dans la plupart des manières. Seule la manière 2'' emploie des lignes plus fines et épurées. Cette dernière est employée pour Bunshô dans le troisième rouleau, ainsi que pour le Général et ses compagnons en costume de cour dans les deuxièmes et troisièmes rouleaux. Autrement dit, cette manière ne concerne que les personnages habillés de costume d'aristocrate. Cependant, le Général, ses compagnons et Bunshô ne partagent pas le même statut social et hiérarchique : l'usage d'une ligne épurée serait ainsi davantage le fait d'un peintre précis employant toujours la même technique que d'une volonté d'isoler ces trois types de personnage du reste des hommes représentés au sein des rouleaux. En outre, on observe que la plupart des personnages sont représentés de plusieurs manières, quels que soient leur statut et le costume qu'ils portent : Bunshô, le Grand Prêtre et les compagnons du Général, dont les statuts sociaux ne sont pas équivalents, le Grand Prêtre étant le supérieur de Bunshô et les compagnons du Général les supérieurs du Grand Prêtre, partagent les mêmes caractéristiques. Ces mêmes compagnons ont également des caractéristiques communes avec les serviteurs de la maisonnée de Bunshô. Ainsi, la ligne de joue courbe notée par Akiya Osamu et que nous avons pris comme critère déterminant dans la manière 1 et 1' est employée pour les personnages subalternes comme Bunta ou les serviteurs. Lorsque Bunta devient Bunshô, le protagoniste n'est plus représenté de la sorte. Cependant les compagnons du Général, tant en costume de cour que déguisés en marchand, sont selon les scènes représentés avec cette ligne de joue courbe, qui n'est donc pas un marqueur graphique indiquant une appartenance sociale.

²⁹⁵ LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 44.

Tableau 7 Manières employées pour représenter les visages en fonction des personnages

Personnage	Manière employée pour le représenter
Bunta	1'
Bunshô	2, 2'', 3, 3'
Le Grand Prêtre	1'', 2, 2', 3
Serviteurs	1, 2', 3, 3', 4, 4', 4''
Général en costume de cour	2, 2''
Général déguisé	2, 2''
Compagnons du Général en costume de cour	1, 2', 2'', 4, 4''
Compagnons du Général déguisé	1, 1', 1'', 2', 3, 3', 4'
Père du Général	2'

Seul le Général connaît une plus grande régularité dans la manière dont il est représenté : le teint toujours pâle, son visage a été exécuté par un peintre appliquant la manière 2 ou 2''. Les styles appliqués pour les personnages sont ainsi moins fondés sur des critères de classe que sur la volonté d'isoler le Général du reste des personnages masculins²⁹⁶. Le visage du Général ne se voit pas modifié d'une enluminure à l'autre, que le personnage soit en costume de cour ou en costume de marchand. Il n'en est cependant pas de même pour ses compagnons. En effet, si ces derniers dans leur costume de cour ont des caractéristiques physiques semblables au Général, la description de leur visage diffère lorsqu'ils sont figurés en costume de marchand. Dans ce dernier cas, leurs caractéristiques physiques rejoignent celles des personnages d'âge mûr comme Bunshô, le Grand Prêtre ou les serviteurs.

c. Des problèmes d'identification des personnages

À ces grandes variations dans le style et la technique employée pour représenter les personnages du *Bunshô sôshi*, s'ajoute une lisibilité variable des enluminures. Ainsi, certains personnages sont difficilement identifiables. Ces difficultés conduisent parfois l'enluminure à être en contradiction avec le texte, ce qui pourrait être un signe que les enlumineurs ou certains de ces enlumineurs ne connaissent pas le texte du *Bunshô sôshi* dans ses détails ou ne peuvent pas le lire.

Dans la deuxième enluminure du premier rouleau (figure 4), Bunta travaille pour le maître saunier. Le texte précise qu'il transporte des fagots : il devrait donc s'agir du personnage en costume vert figuré en arrière-plan de l'enluminure et à moitié caché par une colline. Nous aurions cependant

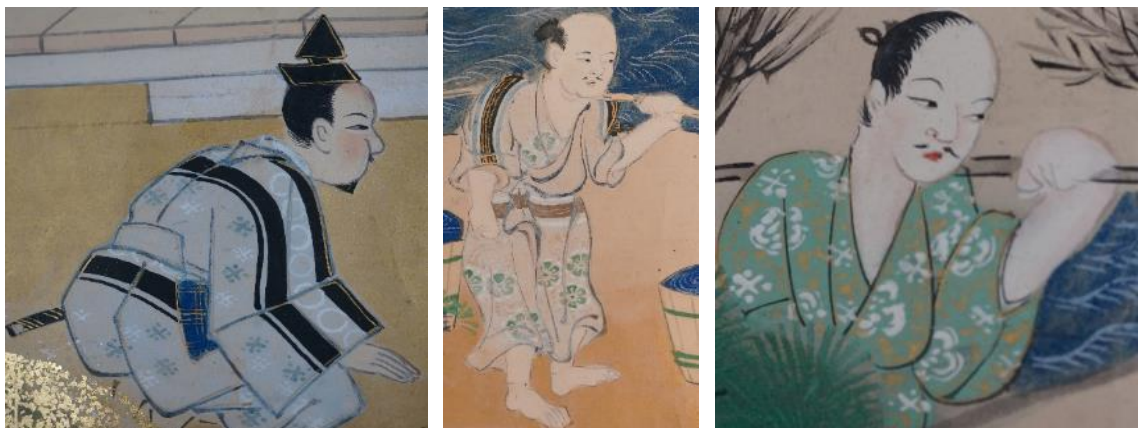
²⁹⁶ Voir à ce sujet partie III chapitre 3 1.2. et 1.3. de notre thèse.

tendance à identifier Bunta dans le personnage du porteur d'eau au premier plan : ce dernier porte en effet un costume similaire à celui de Bunta dans la première enluminure : blanc à liseré noir relevé d'or (figure 5). En outre, sa posture au premier plan et son habit souligné d'or seraient caractéristique des personnages principaux. Si ce personnage est bien Bunta, son activité est en contradiction avec les précisions apportées par le texte.

Figure 4: Bunta travaillant pour le maître saunier



Figure 5: Costumes de Bunta dans la première enluminure (Bunta chassé) et dans la scène où il travaille pour le maître saunier (porteur d'eau et porteur de fagôts)



Les mêmes difficultés sont présentes lorsque l'on étudie les enluminures du deuxième et du troisième rouleau, dont la lecture est rendue d'autant plus difficile que l'ordre des images a été modifié. La principale difficulté vient du fait que le Général est représenté avec un nombre variable

de compagnons. Ainsi, alors que le texte précise que le Général se rend chez Bunshô en compagnie de trois amis, les enluminures le montrent escorté de trois compagnons lors de la rencontre du vieillard, de l'arrivée chez Bunshô et du repas, de deux compagnons lors de l'audience du Général et de quatre compagnons lors du lavement des pieds.

Le costume et l'activité du Général posent également problème : sa représentation en costume de cour dès la scène de repas n'est pas inhabituelle²⁹⁷, cependant le Général est difficilement reconnaissable dans ses différents costumes. Ainsi, dans la scène où Bunshô offre des cadeaux aux marchands après le premier concert (deuxième enluminure du troisième rouleau ; figure 6), nous pensons reconnaître le Général au sein des quatre personnages agenouillés sur la galerie extérieure (*engawa*). Cependant, ce personnage a clairement le crâne rasé, tandis que le Général du deuxième rouleau était représenté tête découverte et cheveux non rasés (notamment lors de la rencontre avec le vieillard ou de la toilette du Général).

Figure 6: Scène où Bunshô offre des cadeaux aux Général et ses compagnons (gauche) et le lavement des pieds du Général (droite)



Lors des différentes scènes de concert (figure 7), le texte précise que le Général joue du biwa et séduit par ce moyen la fille de Bunshô. Deux enluminures représentent les différents concerts dans le troisième rouleau. Ces peintures font cependant toutes une entorse au texte : dans la scène de concert pour les jeunes filles, le Général est représenté à l'extrême gauche de la composition et ne joue d'aucun instrument. Dans la scène où le Grand Prêtre rend hommage au Général ce dernier est représenté face à un koto, l'un de ses compagnons jouant du biwa.

²⁹⁷ Nous reviendrons sur les raisons des variations de costume du Général en troisième partie de cette thèse.

Figure 7: Scène de l'hommage (gauche) et du concert (droite). À gauche, le Général est représenté en costume bleu devant un koto. À droite, le Général est sans doute le personnage en costume bleu représenté le plus à gauche de l'image derrière le joueur de biwa



Enfin, un choix de composition paraît très surprenant : il s'agit de la scène de la rencontre du Général et de ses compagnons avec le vieillard, que les enlumineurs placent au sein d'une architecture. Cette composition est en contradiction avec le texte, où la rencontre a lieu en milieu naturel. Cela peut résulter d'une mauvaise interprétation du texte par les peintres qui ont œuvré à l'exécution de ces rouleaux.

Dans certains de ces détails, qui relèvent des attributs des personnages principaux ou de choix de composition, les enluminures du R.Chûkyô166 se contredisent entre elles ou contredisent le texte qu'elles illustrent, rendant ainsi l'identification de certains personnages difficile. Les personnages sont également représentés de manière irrégulière : plusieurs peintres, de degrés de maîtrise différents, œuvrent ainsi au sein de ces rouleaux.

Le R.Chûkyô 166 présente un ensemble d'enluminures exécutées avec soin et utilisant des matériaux précieux. Cependant, ces enluminures montrent de grandes variations stylistiques dans les compositions, ainsi que dans l'exécution de certains personnages. En outre, certaines scènes exposent des détails qui entrent en contradiction avec le texte mis en image : Bunta ne faisant pas le bon travail, le Général ne jouant le bon instrument ou encore recevant le vieillard au sein d'une architecture. Ces grandes variations stylistiques conjuguées à un certain manque de cohérence d'une enluminure à l'autre, nous incite à penser que plusieurs peintres ont collaboré pour créer cet ensemble enluminé.

Ces peintres reprennent certains traits stylistiques définis par Akiya Osamu, tels la technique de représentation de personnages ou celle employée pour les peintures de *fusuma*. Cependant, ces critères varient beaucoup au sein des mêmes enluminures et d'autres critères comme la représentation de la nature ne sont pas respectés. Nous pouvons dès lors nous poser la question

suivante : les critères définis par Akiya Osamu s'appliquent-ils réellement à un atelier précis²⁹⁸ ? Ou seraient-ils communs à plusieurs peintres spécialisés soit dans les figures, soit dans les peintures de *fusuma* ou encore la représentation de la végétation et dont les collaborations seraient aléatoires, permettant ainsi la création d'œuvres présentant stylistiquement autant de points communs que de différences ? Ces peintres œuvrent-ils toujours pour des boutiques de peintures ? Œuvrent-ils toujours avec le calligraphe Asakura Jûken ? L'examen d'autres œuvres issues de la boutique Kidono et attribuées à Asakura Jûken peuvent nous aider à trouver des réponses à ces questions.

2.1.2. Les rouleaux du musée de Kôno : une œuvre aux compositions plus savantes ?

Les rouleaux du musée mémorial de Kôno forment un second ensemble portant le sceau de la maison Kidono à la fin du deuxième et troisième rouleau. Comme le Chûkyô 166, des restaurations ultérieures ont modifié l'ordre originel des enluminures et du texte²⁹⁹. Nous restituons cet ordre en annexe. La moins bonne conservation de l'ensemble, ainsi que la faible qualité des photographies dont nous disposons, ne nous permettent pas d'analyser cette œuvre avec la même précision que celle employée pour l'analyse précédente. Nous nous référerons donc plus spécifiquement aux observations et conclusions de Sakakibara Satoru.

a. Caractéristiques générales des enluminures des rouleaux de Kôno

Les trois rouleaux alternent des feuillets de calligraphies effectuées sur du papier décoré et des feuillets d'enluminures. Les sceaux « Kidono » et « Fujiwara sôncho »³⁰⁰ sont actuellement visibles sur la dernière enluminure du deuxième rouleau (le repas avec Bunshô) et le dernier feuillet calligraphié du deuxième et du troisième rouleau.

Les enluminures de cet ensemble de rouleaux sont encadrées par plusieurs rangées de nuages *suyarigasumi* ménageant une ouverture plus large au centre de l'illustration, identiques à la manière décrite par Sakakibara Satoru. Ces nuages sont parsemés de paillettes d'or *kirihaku* régulièrement

²⁹⁸ C'est en effet la position d'Akiya Osamu de présenter l'ensemble des critères qu'il définit comme la propriété d'un seul atelier anonyme. Cependant, cette position est difficile à tenir dès lors qu'au sein du corpus qu'il définit le chercheur introduit des œuvres ne répondant pas tout à fait aux critères qu'il a lui-même mis en place. C'est le cas du codex *Suzuriwari* (« Conte de la pierre à encre brisée ») de la Bibliothèque nationale que le chercheur intègre en 2012 dans son corpus mais dont les nuages conventionnels ou les peintures de *fusuma* ne sont pas similaires techniquement et stylistiquement à ceux des autres enluminures de son corpus. Nous discuterons de cette œuvre dans le chapitre suivant.

²⁹⁹ OKADA K., 1983, p. 141-142.

³⁰⁰ 城殿/藤原尊重.

dispersées sur un fond blanc et sont délimités par un trait de dessin sous-jacent. Les pigments paraissent plus clairs que dans le R.Chukyô 166. Ils sont peut-être appliqués avec plus de parcimonie. Mais cela peut également être attribué à une conservation de l'ensemble moins bonne : par endroits les détails ont été effacés par le temps, comme dans la scène de la rencontre de nuit où le visage de la petite sœur épiaut le couple est aujourd'hui presque illisible. Il est donc possible que les pigments d'origine minérale se soient décollés du support au cours du temps.

La représentation des personnages masculins suit les règles décrites par Akiya Osamu et mentionnées plus haut : les lèvres des personnages sont toutes deux représentées, la joue est dessinée, les yeux sont figurés en amande avec une pupille. À l'exception de celui du visage du Général, tous les dessins des visages masculins reprennent ces principes. Les visages féminins sont plus proches de la technique *hikime kagihana*, sans distinction de rang entre les différents protagonistes.

En ce qui concerne la description de la végétation, on retrouve dans les enluminures des rouleaux de Kôno les mêmes espèces végétales que celles présentes dans les rouleaux de R.Chûkyô 166, avec une prédilection pour des fleurs « sauvages » dans des herbes hautes. Les pins ont un tracé tourmenté, mais où la notation des nœuds du bois n'est pas faite. Cette dernière est remplacée par la représentation de mousses³⁰¹.

b. Remarques générales sur le choix des enluminures et leurs compositions

En dehors de leur ordre perturbé, les enluminures ne présentent pas d'ambiguïté quant à leur thématique ou dans les personnages représentés. Les scènes choisies par l'enlumineur sont toutes en adéquation avec le texte.

La première particularité à noter est la grande variété des compositions. Elles s'organisent, pour la plupart, de manière monoscénique, c'est-à-dire avec un seul moment narratif représenté au sein de l'enluminure. Cependant, on relève également dans le troisième rouleau une scène montrant dans le même espace pictural deux épisodes consécutifs de l'intrigue : le Général confiant une boîte à une dame de compagnie et la fille aînée de Bunshô ouvrant cette dernière. L'enlumineur place ses personnages au sein d'architectures décrites selon la technique du toit enlevé (*fukinuki yatai*) que le peintre semble bien maîtriser. Il décrit l'intérieur des architectures, notamment les peintures des *fusuma* et des paravents, et représente outre les personnages principaux, plusieurs groupes de personnages secondaires présents dans des pièces différentes et se livrant à leurs activités

³⁰¹ SAKAKIBARA S., 1996, p. 272.

quotidiennes : servantes baignant le nouveau-né, jeunes enfants discutant, serviteurs épiaant les visiteurs ou encore préparant le repas dans les cuisines. Nous reviendrons sur l'origine et la signification de certains de ces détails.

Les peintures de *fusuma* et de paravents montrent une grande diversité thématique. Les motifs viennent commenter l'action en cours ou rajouter un sens supplémentaire à la scène décrite : les canards mandarins et couples d'oiseaux représentés dans les scènes de romance concernant le Général et la fille de Bunshô annoncent ainsi l'amour et la fidélité conjugale à venir ; les couples de grues en vol sur les paravents des scènes représentant la naissance des princesses ou le Général quittant ses parents viennent créer un lien visuel entre les deux protagonistes de la romance et renvoient à la fois à la prospérité à venir de Bunshô (dans la scène de naissance), mais également à l'amour entre les époux et entre les parents et leurs enfants (dans les deux scènes) et la douleur de la séparation (entre la mère et le Général, douleur bien décrite dans le texte même du *Bunshô sôshi*)³⁰². Ces détails ajoutent du sens à la peinture et ne sont pas justifiés par le texte. Ce dernier ne décrit en effet que peu les éléments mobiliers et les motifs des peintures. Cependant, ces ajouts viennent éclairer le lecteur-spectateur sur les émotions des personnages, sentiments qui sont clairement décrits dans le texte du récit³⁰³.

Ces peintures viennent donc ajouter aux images narratives un discours supplémentaire et relatif aux émotions. Cette émotion est également perceptible dans les postures mêmes des personnages. Celles-ci sont, de manière générale, plus dynamiques que dans les autres œuvres de notre corpus. Outre les déplacements des serviteurs et dames de compagnie portant des plateaux ou du mobilier, et dont la présence est récurrente tout au long des trois rouleaux, les protagonistes du

³⁰² McCORMICK M., 2009, p. 183. Nous reprenons ici l'analyse que la chercheuse propose pour comprendre le motif de grues sur les paravents peints dans la scène où le jeune héros du « Conte de la pierre à encre brisée » (*Suzuriwari*) quitte ses parents après s'être accusé d'avoir brisé la précieuse pierre à encre de son père afin de protéger un domestique. Melissa McCormick interprète ce motif dans l'enluminure de Tosa Mitsunobu de l'époque de Muromachi comme l'illustration du sentiment de piété filiale qui anime le jeune garçon à l'égard de ses parents, ainsi que la douleur de la séparation ressentie par la mère à l'égard de son enfant. Selon Watanabe Akiyoshi, le motif de grues représentées au lavis fait référence au « Classique des Vers » (*shikyô* 詩經, traduction japonaise de « Shī Jīng » en chinois, rassemblant des poèmes chinois composés en Chine entre le XI^e et le V^e siècle avant Jésus-Christ et figurant parmi les Cinq Classiques du canon confucéen) où il est écrit «Même si la grue crie depuis le tréfonds d'une profonde vallée, sa voix atteint le ciel » (鶴九臯に鳴き声天に聞こゆ), ce qui signifie qu'une personne d'exception sera toujours reconnue (WATANABE Akiyoshi, 2002, p. 42.); dans le « Livre des mutations » il est également écrit « Une grue criant dans l'ombre, son enfant lui répond » (鶴在陰其子和之, traduction de Richard Wilhelm). La représentation de la grue comme symbole de vertu et d'amour pourrait prendre ses origines dans ces deux poèmes. En ce qui concerne la présence de peintures de grues dans les représentations de naissance, ce motif est constant dès l'époque de Muromachi. Ainsi Sakakibara Satoru, dans un article de 2005, en analysant les commandes de paravents à l'occasion des naissances, souligne que ces commandes de l'époque de Muromachi, ainsi que les manuels de rituels comme le *Sanjohôshiki* (産所法式 « Rituel pour le lieu de naissance ») de 1765 spécifient tous que l'iconographie des paravents comporte toujours des grues (SAKAKIBARA S., 2005, p. 198-202.). L'iconographie de la naissance des princesses dans les rouleaux de Kôno est ainsi conforme au rituel alors en place. Nous reviendrons sur cette iconographie en troisième partie de cette thèse.

³⁰³ Nous reviendrons plus en détail sur ces questions iconographiques en troisième partie de cette thèse.

Bunshô sôshi sont régulièrement représentés debout en pleine action. Leurs discours et attitudes sont d'ailleurs soulignés par la gestuelle de leurs mains qui désignent l'objet de leur attention ou leur locuteur. Ainsi, Bunshô marchant sur la galerie extérieure (*engawa*) tourne la tête vers ses filles placées derrière lui pour les désigner et leur donner l'ordre de se marier. Ce geste, ainsi que cette attitude où le corps et la tête sont orientés de manière opposée, semble traduire la colère de Bunshô. Plus loin, la gestuelle des personnages marque davantage la mélancolie : le gouverneur à cheval qui rentre à la capitale se retourne en direction de Hitachi ; le Général, en franchissant l'*engawa* se retourne vers ses parents qu'il s'apprête à quitter. Les pleurs dus à la tristesse ou à l'inquiétude sont signifiés par le fait de se cacher le visage derrière la manche : la mère du Général inquiète, s'avance vers son fils en levant sa manche vers la commissure de ses lèvres ; plus loin, la fille aînée de Bunshô se cache le visage derrière son vêtement alors que le Général se penche vers elle. Ajoutés aux discours offerts par les motifs des paravents, cette gestuelle et ces attitudes très expressives donnent à l'ensemble des enluminures une atmosphère qui nous semble d'une plus grande sensibilité.

2.1.3. Comparaison entre les ensembles R.Chûkyô 166 et Kôno : un modèle commun repris par des peintres différents ?

Nous comparerons ici les deux ensembles selon le choix des scènes illustrées, les compositions des enluminures, le style pictural et le rapport entre le texte et les enluminures. Ces rapprochements nous permettront de souligner une grande proximité des deux ensembles en dépit d'un style et de choix de composition parfois différents.

Si l'on met pour l'instant de côté la question du sceau de la boutique Kidono³⁰⁴, de nombreux points communs existent entre les ensembles de Chûkyô et de Kôno, tant dans la facture des enluminures, des choix iconographiques et du texte calligraphié. Penchons-nous tout d'abord sur le choix des scènes illustrées en analysant le tableau suivant.

Tableau 8 : Ordre supposé des enluminures des rouleaux Chûkyô 166 et Kôno (motifs iconographiques non communs en gras)

R.Chûkyô 166		R.Kôno	
Rouleau 1		Rouleau 1	
1	Bunta chassé	1	Bunta chassé
2	Bunta travaillant pour les sauniers	2	Bunta travaillant pour les sauniers

³⁰⁴ Nous avons rappelé dans l'introduction de ce chapitre la position de Ishikawa Tôru à ce sujet, qui considère que la boîte est contemporaine aux rouleaux et que la calligraphie de cette dernière est similaire à celle des rouleaux et donc attribuable à Asakura Jûken et que de ce fait, l'association du rouleau R.Chûkyô 166 à la boutique Kidono est tout à fait possible. Il convient cependant de rappeler qu'il ne s'agit que de suppositions, même si la comparaison des deux ensembles R.Chûkyô 166 et R.Kôno tend également à confirmer cette hypothèse.

3	Prospérité de Bunshô	3	Prospérité de Bunshô
4	Bunshô revoit son ancien maître	4	Bunshô revoit son ancien maître
5	La visite au sanctuaire	5	La visite au sanctuaire
6	Naissance des deux filles	6	Naissance de la première princesse
7	Bunshô et le Grand Prêtre	7	Naissance de la deuxième princesse
8	Bunshô et ses filles	8	Bunshô et ses filles
9	Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur	9	Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur
Rouleau 2		Rouleau 2	
10	Retour du gouverneur à la capitale	10	Retour du gouverneur à la capitale
11	Le Général et ses amis	11	Le Général et ses amis
12	Le Général et ses parents	12	Le Général et ses parents
13	Le Général rencontrant un vieillard	13	Le Général rencontrant un vieillard
14	Arrivée du Général chez Bunshô	14	Arrivée du Général chez Bunshô
15	Audience du Général chez Bunshô	15	Le Général jouant son rôle de marchand
16	Lavement des pieds	16	Lavement des pieds
17	Repas du Général chez Bunshô	17	Repas du Général chez Bunshô
Rouleau 3		Rouleau 3	
18	Général faisant parvenir un cadeau à la fille de Bunshô	18	Général faisant parvenir un cadeau à la fille de Bunshô
19	Bunshô offrant des cadeaux au général (suite au premier concert)	19	Bunshô offrant des cadeaux au Général (suite au premier concert)
20	Concert pour les filles de Bunshô	20	Concert (composition synthétique)
21	Entrevue de nuit	21	Entrevue de nuit
22	Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	22	Le Grand Prêtre rendant hommage au Général
23	Montée à la capitale	23	Montée à la capitale
24	Bunshô devenant grand conseiller	24	Couples à la capitale
25	Naissance à la capitale	25	Bunshô et sa femme à la capitale
26	Bunshô et sa femme à la capitale		

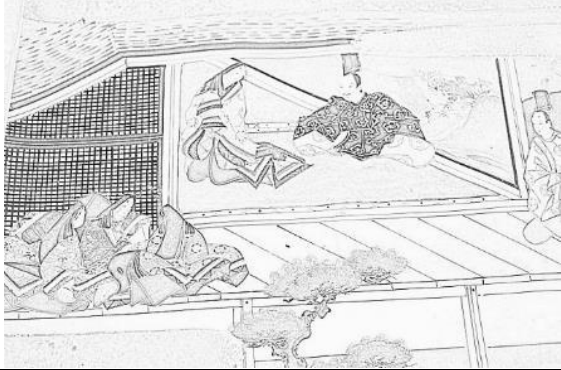
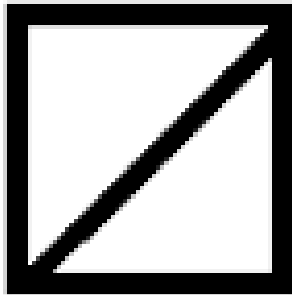
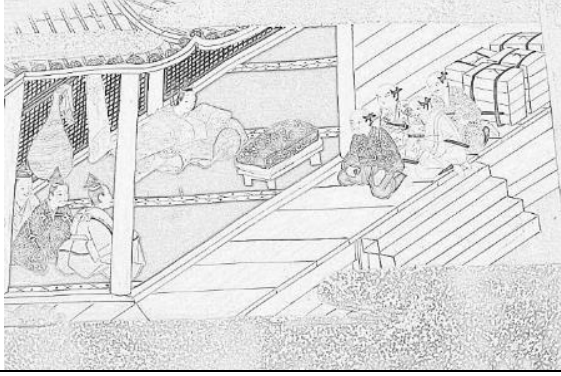
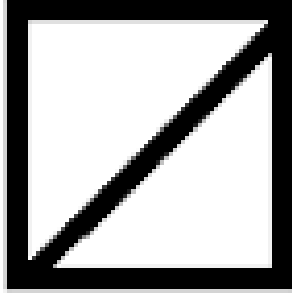
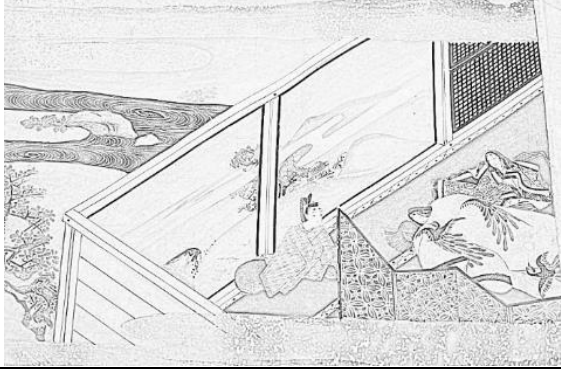
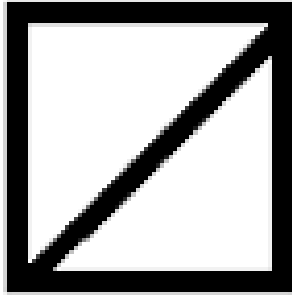
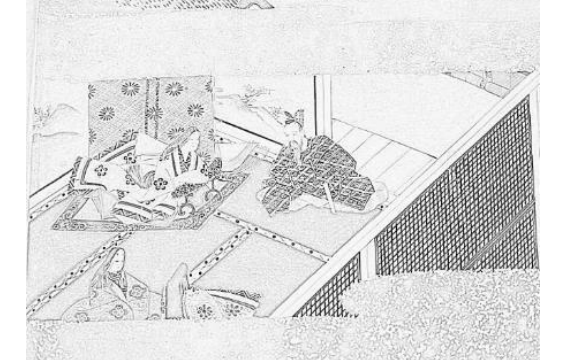
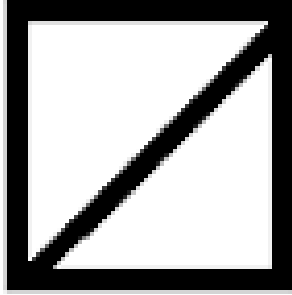
Ce tableau montre que les deux ensembles présentent sensiblement les mêmes choix de scènes³⁰⁵. Ces enluminures présentent également des motifs iconographiques communs comme une attention portée aux dons d'étoffe entre les différents protagonistes : le Grand Prêtre en offre à Bunshô au moment de la demande en mariage du gouverneur ; le Général en donne au vieillard rencontré dans la montagne ainsi qu'au personnel de la maison de Bunshô à son arrivée ; Bunshô en offre au Général et à ses compagnons en remerciement du premier concert. Cette représentation des échanges d'étoffe semble exclusive à ces deux ensembles et permet ainsi de les rapprocher. D'autres éléments rapprochent ces deux ensembles et les rendent singuliers par rapport aux autres rouleaux de notre corpus comme la présence d'écuries et d'étables dans les demeures du Grand Prêtre et de Bunshô riche. Deux thématiques font également l'objet d'enluminures exclusivement dans ces deux ensembles : le retour du gouverneur, Bunshô offrant des cadeaux au Général suite au

³⁰⁵ Nous marquons en gras les scènes dont la thématique est différente. L'examen du tableau permet de se rendre rapidement que ces dernières sont très peu nombreuses.

premier concert et Bunshô et sa femme représentés vieux à la capitale. L'examen du choix des enluminures des autres œuvres de notre corpus (voir tableaux de correspondance en annexe image II) montre la rareté de ces deux iconographies dans les autres ensembles du *Bunshô sôshi* de notre corpus. À l'inverse, des différences dans les choix iconographiques apparaissent au sein des scènes à la capitale : riche d'une enluminure de plus que les rouleaux de Kôno, le R.Chûkyô 166 ajoute une illustration de Bunshô devenant grand conseiller et montre une scène de naissance là où l'enlumineur de Kôno représente un couple.

Cette communauté de certains choix iconographiques singuliers au sein de la mise en image du *Bunshô sôshi* s'accompagne de grandes différences dans les compositions de ces enluminures : en effet, les rouleaux de Kôno déclinent plus régulièrement la technique du toit enlevé (*fukinuki yatai*) : les lignes de fuite décrivent des éléments latéraux tels les lignes de *tatami* ou les cloisons coulissantes latérales, tandis que la galerie extérieure (*engawa*) ou certaines poutres sont décrites au moyen de lignes horizontales. Cette technique permet ainsi de creuser les espaces, espaces dans lesquels les personnages s'inscrivent parfaitement : il n'y a pas de problème d'échelle. Au contraire, le Chûkyô 166 montre des compositions où cette technique est plus rarement employée : les toits sont décrits et bloquent la vision du spectateur. Les bâtiments sont vus en frontalité et l'échelle entre ces architectures et les personnages est parfois disgracieuse.

Tableau 9 : Comparaison de certaines enluminures des deux ensembles Kôno et Chûkyô 166. Les thèmes et motifs iconographiques sont identiques, mais les compositions sont différentes

R.Chûkyô 166	R.Kôno
<p data-bbox="188 315 646 347">Le Général rendant visite à ses parents</p> 	
<p data-bbox="188 728 655 759">Bunshô offrant des présents au Général</p> 	
<p data-bbox="188 1140 411 1171">L'entrevue de nuit</p> 	
<p data-bbox="188 1550 676 1581">Bunshô et son épouse, vieux à la capitale</p> 	

Cependant, il nous semble important de relever que cette maladresse n'apparaît qu'en termes de composition. En effet, lorsque l'on rapproche les deux ensembles du point de vue de leur facture, le R.Chûkyô 166 paraît tout aussi abouti que celui de Kôno. De nombreux points communs, mais également des points divergents, apparaissent également. En effet, si les deux ensembles partagent une même manière de dessiner les personnages et les espèces végétales, la représentation des peintures de *fusuma* et des paravents, celle des éléments paysagers, ainsi que la technique picturale à l'œuvre pour les nuages sont très différentes et ne peuvent pas être attribuées à la même main (voir tableau de comparaison annexe images III.3).

Qu'en est-il du texte et du rapport qu'il entretient avec les enluminures ? Ce dernier est, depuis les recherches d'Ishikawa Tôru, attribué au calligraphe Asakura Jûken. Lorsque l'on reconstitue le manuscrit dans son état initial, on peut raisonnablement penser qu'ils appartiennent à la même lignée textuelle. Ces lignées ont leur importance dès lors que l'on s'interroge sur la fidélité d'un peintre à un récit : une modification de lignée peut ainsi impliquer des modifications dans certains détails du récit et donc de sa mise en image. Cependant dans le cas de ces deux ensembles, le texte est presque identique³⁰⁶.

Lorsque l'on se penche sur le découpage du texte en trois rouleaux (voir annexe texte II.1), on observe dans un premier temps que les débuts et fins des rouleaux de Chûkyô et Kôno sont différents : la distribution du texte au sein de ces deux ensembles est donc de prime abord différente. Cependant, au sein de ces rouleaux, seize enluminures se placent au même endroit dans le texte, et quatre enluminures ont une insertion très proche. En d'autres termes, vingt enluminures sur vingt-six ont été insérées aux mêmes endroits ou à des endroits presque similaires dans le texte des rouleaux. Ces enluminures sont de même thème³⁰⁷, excepté les trois dernières. Celles-ci relèvent en effet de choix iconographiques différents.

³⁰⁶ Dans les limites d'une tradition textuelle manuscrite où la pratique même de la copie manuelle induit des modifications, même mineures, du texte. Voir à ce sujet les deux publications de 1998 de KATSUMATA Takashi.

³⁰⁷ Nous employons le terme de thème ou thème iconographique pour désigner « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique » (BASCHET J., 2008, p. 264.). Il s'agit d'un moment narratif précis auquel un titre clair peut être associé. Le thème iconographique constitue ainsi en lui-même un temps précis de l'histoire. Il est mis en image et décrit par une seule action ou une seule scène. Nous utilisons ainsi sans distinction de sens le terme de « scène » et celui de « thème iconographique ».

Tableau 10 : Comparaison des coupures texte-image des rouleaux R.Kôno et R.Chûkyô 166 (voir tableau détaillé en annexe texte III)

= signifie que la coupure est au même endroit dans le texte des deux ensembles.

Lorsque la coupure est identique mais la thématique de l'enluminure est différente, cette thématique est indiquée entre parenthèses.

	R.Chûkyô 166	R.Kôno		R.Chûkyô 166	R.Kôno
Bunta chassé	=	=	Arrivée du Général chez Bunshô	=	=
Bunta travaillant pour le maître saunier	=	=	Général jouant son rôle de marchand	=	=
La prospérité de Bunshô	différent	différent	Général se faisant laver les pieds	proche	proche
Bunshô rencontrant son ancien maître	proche	proche	Repas du Général avec Bunshô	=	=
Visite au sanctuaire	=	=	Fin du deuxième rouleau	différent	différent
Naissance de la première princesse		différent	Princesse découvrant les cadeaux du Général	=	=
Naissance des deux princesses (en même temps)	=	= (Naissance de la deuxième princesse)	Bunshô offrant des étoffes au Général	différent	différent
Bunshô et le Grand Prêtre	différent		Concert	=	=
Bunshô et ses filles en pleurs	proche	proche	Entrevue de nuit	=	=
Grand Prêtre offrant à Bunshô son vêtement	=	=	Hommage du Grand Prêtre		différent
Fin du premier rouleau	différent	différent	Montée à la capitale	= (Hommage du Grand Prêtre)	=
Retour à la capitale du gouverneur	=	=	Famille à la capitale	= (Bunshô et l'empereur)	=
Général et ses amis	différent	différent	Couple de Bunshô à la capitale	= (Naissance à la capitale)	=
Général et ses parents	=	=	Couple de Bunshô à la capitale	différent	

Général rencontrant un vieillard	différent	différent			
--	-----------	-----------	--	--	--

La grande similarité dans les coupures texte/images des deux ensembles, ainsi que des choix iconographiques, n'est pas, à notre sens, due au hasard. Nous supposons ainsi que le calligraphe Asakura Jûken et les peintres des deux ensembles ont eu à disposition un modèle commun.

Tout comme le R.Chûkyô 166, les rouleaux de Kôno présentent des peintures dont la représentation des personnages reprend les principes soulignés par Akiya Osamu. Les nuages conventionnels répondent également aux critères du chercheur (nous renvoyons à la page 90 où nous expliquons ces critères). Cependant, et tout comme le R.Chûkyô 166, certaines caractéristiques de ces enluminures, comme les éléments végétaux divergent des principes du chercheur, nous amenant une nouvelle fois à reconsidérer la réelle portée des critères stylistiques énoncés par Osamu Akiya. Le R.Chûkyô 166 et l'ensemble de Kôno partagent en outre des mêmes choix iconographiques, une même lignée textuelle et un même calligraphe. Or, les peintures des rouleaux de Kôno montrent des compositions mieux maîtrisées, détails de nature plus savante, comme l'emploi de « peintures dans la peinture », celle des *fusuma* et paravents³⁰⁸, pour entrer en écho avec les émotions des personnages et une meilleure compréhension du texte illustré. En somme, si ces rouleaux partagent sans doute un modèle commun, ils n'ont pas été exécutés par les mêmes peintres. La formation technique de ces derniers présente cependant des points communs : la manière 1 et ses déclinaisons adoptées par certains peintres du R.Chûkyô 166 ainsi que celle adoptée pour décrire certains éléments végétaux se retrouvent dans les enluminures du R.Kôno.

Comment, dans ce cas, expliquer les différences dans les compositions des enluminures ainsi que dans la facture des nuages et de certains éléments comme les peintures décoratives et la description des pins ? Si nous supposons que plusieurs peintres peuvent œuvrer sur un même rouleau, et en nous basant sur la division du travail observée au sein de l'atelier Kanô, on peut imaginer l'existence d'un artiste en charge des esquisses établissant les compositions et les formes des nuages conventionnels, de plusieurs peintres en charge des personnages et d'autres artisans en charge des

³⁰⁸ Grâce notamment aux motifs animaliers, absents des thèmes privilégiés par les œuvres du corpus étudiées par Akiya Osamu. On ne peut donc pas considérer que les thèmes et la technique de représentation des peintures de *fusuma* répondent aux critères définis par le chercheur. En effet, la seule œuvre du corpus d'Akiya Osamu présentant de tels thèmes iconographiques est le codex du *Suzuriwari* (« Conte de la pierre à encre brisée ») de la Bibliothèque nationale de France que nous aborderons en troisième chapitre mais dont n'avons déjà souligné son caractère exceptionnel au sein d'un corpus au demeurant homogène. Ainsi, les peintures de *fusuma* et de paravent du codex de la Bibliothèque nationale comportent bien des thèmes animaliers mais exécutés en couleurs et non au lavis comme c'est le cas pour les rouleaux de Kôno.

éléments de décor ainsi que de la pose des pigments et des particules d'or. Les ensembles de Kôno et de R.Chûkyô 166 pourraient avoir été élaborés à partir du même modèle par deux dessinateurs différents, puis confiés à différents peintres partageant la même technique picturale à des degrés de maîtrise différents. Il serait alors possible de placer ces deux ensembles dans le cadre d'un même atelier ou d'une même boutique et donc d'accorder du crédit à l'inscription « Kidono » sur la boîte de R.Chûkyô 166.

2.2. Les rouleaux portant la signature d'Asakura Jûken : le *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa et le *Taishokkan* de la collection Spencer

Nous avons étudié deux ensembles de rouleaux portant le sceau de la boutique Kidono dont les peintures semblent être issues de peintres très proches pouvant constituer un atelier. Ces deux ensembles sont calligraphiés par Asakura Jûken mais ne portent pas sa signature. Le calligraphe travaille-t-il toujours avec les mêmes peintres, les mêmes ateliers et les mêmes boutiques ? Pour répondre à cette question, nous comparerons ici deux ensembles de rouleaux portant chacun, dans leur troisième et dernier volume, la signature d'Asakura Jûken et un sceau imprimé en encre noire où il est inscrit *Matsuda*³⁰⁹ en sigillaire.

Nous aborderons en premier lieu un ensemble de trois rouleaux de la collection Ishikawa Tôru illustrant le *Bunshô sôshi*. Pour étoffer ces comparaisons, nous avons sélectionné un autre ensemble extérieur au récit du *Bunshô sôshi* mais portant également la signature du calligraphe : il s'agit du *Taishokkan* de la collection Spencer³¹⁰. Ces rapprochements nous permettront de souligner qu'Asakura Jûken collabore avec des peintres de style très différents, qui ne partagent pas forcément le même atelier.

³⁰⁹ 松田.

³¹⁰ Présenté par MURASE Miyeko dans son catalogue *Tales of Japan* (1986, p. 164).

2.2.1. L'ensemble de la collection Ishikawa Tôru

a. Remarques sur la facture des rouleaux et les choix de composition

L'ensemble conservé par Ishikawa Tôru est constitué de trois rouleaux alternant texte et enluminures. Le texte est calligraphié sur du papier décoré. Les compositions enluminées sont encadrées par des nuages conventionnels au préalable délimités par un trait de contour et constitués de paillettes d'or de tailles irrégulières *kirihaku*. Le cadre que ces nuages délimitent est similaire à celui décrit par Sakakibara Satoru en ce que leurs épaisseurs sont symétriques selon un axe vertical et longitudinal et découpent ainsi un cadre régulier pour la scène se déroulant en son sein.

Les pigments employés sont appliqués de manière épaisse, plus particulièrement les bleus et les verts, c'est-à-dire les pigments d'origine minérale. L'or est également abondamment employé au sein des enluminures notamment pour les détails des costumes. Certains costumes de serviteurs sont également exécutés intégralement à l'or et à l'argent, comme le kimono de la servante de Bunshô fuyant la scène de concert à la fin du deuxième rouleau.

Si une impression de grand soin et de richesse se dégage de cet ensemble, un œil attentif décèle des chevauchements de dessin dans les architectures comme pour le R.Chûkyô 166. L'application des pigments, plus particulièrement dans les visages, semble avoir dépassé le cadre des esquisses. Certains détails sont appliqués à l'encre sur les couches de peinture : ainsi, certains traits du visage et les doigts des mains et des pieds ont été ajoutés après la pose des couleurs. On peut ainsi penser que les peintres en charge du dessin et ceux en charge de la pose des couleurs travaillent dans un cadre proche.

Enfin, dans les enluminures composées de plusieurs feuillets un certain décalage est visible à la jonction des deux feuilles.

Tableau 11 : Détails de l'application des pigments dans les peintures des rouleaux Ishikawa





Les compositions de l'ensemble des trois rouleaux utilisent régulièrement les principes du toit enlevé *fukinuki yatai*, technique qui paraît être maîtrisée. En ouvrant les bâtiments au regard du spectateur, le peintre fait preuve d'un certain goût du détail, tant dans la représentation des peintures décoratives, que dans les motifs du mobilier ou des petits objets : le souci du détail conduit ainsi le peintre à figurer dans les enluminures, sur les papiers échangés par les personnages, des lignes censées représenter un texte inscrit.

Les motifs déclinés sur les *fusuma* et les paravents sont de nature très variée, mais toujours au lavis. Si des habitations et des pagodes apparaissent sur ces peintures, on note également des pins, des végétaux ou des masses sombres plus abstraites. La finesse du pinceau dans ces peintures de cloisons et de paravents est ainsi aléatoire, variant entre des détails très précis et reconnaissables et de simples formes illisibles.

De grandes particularités sont à noter dans la figuration des éléments végétaux. Ainsi, peu de fleurs sont peintes, que ces dernières soient de nature sauvage, comme pour les R.Chûkyô 166 ou R.Kôno, ou encore ces pivoines et ces roses représentées à grande échelle décrites par Akiya Osamu³¹¹. Le dessin des pins, peu torturé et sans aucune notation de nœuds, mais avec la figuration de mousses, rapproche l'ensemble de la manière décrite pour le R.Chûkyô 166. Cependant, ce qui frappe davantage est la régularité et la manière avec laquelle les cerisiers en fleur sont figurés. En effet, ces derniers sont décrits pétale par pétale au moyen d'un pigment blanc, très probablement du *gofun*. Mis ensemble, ils forment un véritable semis de pétales qui est couronné en partie supérieure

³¹¹ AKIYA O., 2012, p. 67 et p. 84 de notre travail.



par quelques feuilles de couleur parme. Nous n'avons observé cette technique de représentation des cerisiers que sur les rouleaux du *Shida* de Leiden et *Tomonaga* de l'université Keiô³¹².


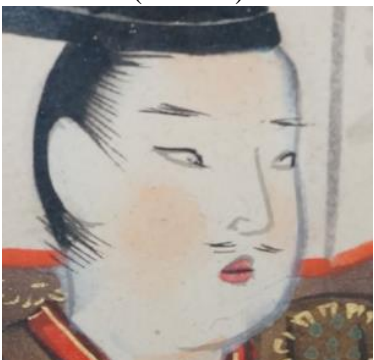
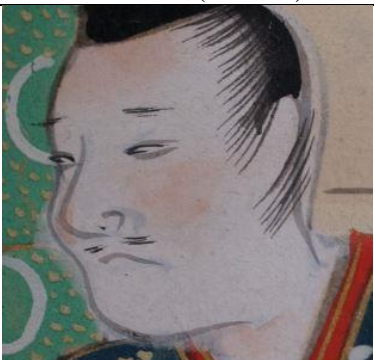

b. Remarques sur la technique de représentation des personnages




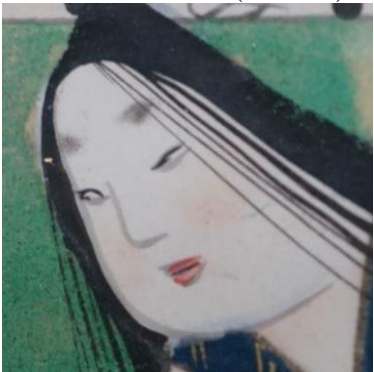
Comme dans notre analyse des rouleaux Chûkyô 166, nous avons distingué plusieurs manières de représenter les personnages selon leur âge, leur sexe et leur position spatiale (de trois-quart face, de trois-quart dos, de dos). Ces manières peuvent se subdiviser en tendances en fonction des variations observées dans les visages de ces personnages, variations que nous notons par une apostrophe. Les trois premières manières concernent des visages en majorité masculin et vus de trois-quart face. La manière 4 concerne les visages vus de quasi-profil. La manière 5 quant à elle est exclusivement employée pour les pages et les jeunes enfants.





³¹² Soit donc deux ensembles de rouleaux qui ne portent pas la signature du calligraphe Asakura Jûken mais les sceaux de deux boutiques de peintures différentes et peut-être concurrentes : la boutique Kidono pour le *Shida* et la boutique Koizumi pour le *Tomonaga*.





Tableau 12 : Manières et techniques repérées au sein des rouleaux Ishikawa Tôru

Manière	Déclinaisons	Caractéristiques	Exemples
Manière 1	1	<ul style="list-style-type: none"> - ligne de joue courbe - nez rond avec ailette - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils notés par deux traits - yeux en amande avec pupille décrite. <p>Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu</p> <ul style="list-style-type: none"> - les deux lèvres sont représentées lippue et colorée rouge 	 <p>Bunta chassé (Bunta)</p> <p>Concert pour les filles de Bunshô (compagnon en costume de cour)</p>
	1'	<ul style="list-style-type: none"> - nez représenté par deux traits parallèles - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils notés par un seul trait - yeux en amande avec pupille décrite. <p>Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu</p> <ul style="list-style-type: none"> - les deux lèvres sont représentées lippue et colorée rouge 	 <p>Le gouverneur et le Grand Prêtre (courtisan)</p>

	1''	<ul style="list-style-type: none"> - joue non représentée - nez représenté avec ailettes - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils notés par deux traits - yeux en amande avec pupille décrite. <p>Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu</p> <ul style="list-style-type: none"> - les deux lèvres sont représentées lippue et colorée rouge 	 <p>Concert pour les filles de Bunshô (Général)</p>  <p>Général jouant son rôle de marchand (Bunshô)</p>
	1'''	<ul style="list-style-type: none"> - joue non représentée - nez rond avec ailette - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils notés par deux traits - yeux en amande avec pupille décrite. <p>Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu</p> <ul style="list-style-type: none"> - bouche représentée par un trait noir 	 <p>Prospérité de Bunshô (serviteur)</p>  <p>Hommage du Grand Prêtre (Bunshô)</p>


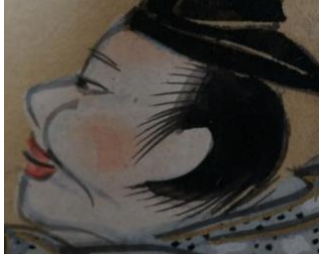


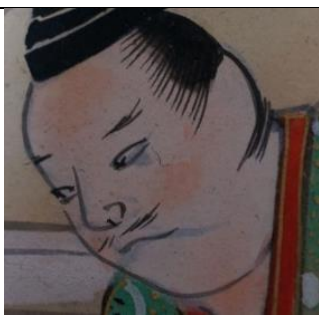

Manière 2	2	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - nez rond avec ailettes - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils représentés par deux traits - les deux lèvres sont représentées lippues et colorées rouge 	 <p data-bbox="1045 582 1420 611">Visite au sanctuaire (Serveur)</p>
	2'	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - nez rond avec ailettes - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils représentés par deux traits - bouche représentée par un trait noir 	 <p data-bbox="1045 974 1420 1003">Premier concert (Auditeur)</p>
Manière 3	3	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez en crochet - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils non représentés - les deux lèvres sont représentées lippues et colorées rouge 	 <p data-bbox="1045 1500 1420 1534">Entrevue de nuit (Général)</p>  <p data-bbox="1045 1904 1420 1968">La famille du Général (Fille de Bunshô)</p>




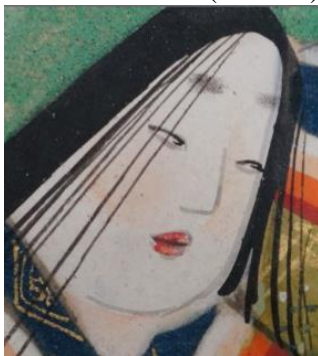
<p>Manière 4 : personnages de trois- quart dos</p>	<p>4</p>	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez non représenté - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils représentés par un trait - profil du visage lisse ou en poire 	 <p>Gouverneur et Grand Prêtre (Grand Prêtre)</p>  <p>Gouverneur et Grand Prêtre (Page)</p>
	<p>4'</p>	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez rond - joue marquée par une ligne courbe - cheveux marqués par une série de traits parallèles - sourcils représentés par un trait - profil du visage lisse ou en poire 	 <p>Gouverneur et Grand Prêtre (Page)</p>
	<p>4''</p>	<ul style="list-style-type: none"> - seule l'oreille est représentée sur le visage 	 <p>Prosperité de Bunshô (Serviteur)</p>

			 <p>Concert pour les filles de Bunshô (Compagnon)</p>
Pour les femmes uniquement	4''	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez non représenté - sourcils non représentés 	 <p>Concert pour les filles de Bunshô (Dame de compagnie)</p>
Manière 5 : pour les enfants	5	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - nez en crochet - cheveux marqués par une série de traits parallèles - cheveux pendants - sourcils représentés par un seul trait - petite bouche rouge 	 <p>Prosperité de Bunshô (Enfant)</p>
	5'	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez en crochet - les deux lèvres sont représentées lippues et colorées rouge 	 <p>Visite au sanctuaire (Page)</p>

En comparaison des rouleaux Chûkyô 166, la représentation des visages des personnages des rouleaux de la collection Ishikawa connaît moins de variations et paraît plus stable. D'une enluminure et d'un rouleau à l'autre, les visages des personnages en fonction de la manière employée pour les représenter peuvent presque se superposer (voir tableau plus bas). Nous pourrions regrouper ces cinq manières en trois grandes catégories : celle pour les personnages adultes de trois-quart face ou vus de quasi profil (1 à 3), la manière employée pour les pages et jeunes enfants (5) et celle employée pour les personnages de trois-quart dos (4). De la sorte, il n'existe que trois manières et six tendances différentes employées pour les personnages décrits dans la même posture, là où nous avons dénombré trois manières et neuf tendances différentes pour les rouleaux de Chûkyô 166. On peut ainsi supposer que dans les cas des rouleaux Ishikawa, moins de peintres travaillaient pour exécuter les visages des personnages et que ces derniers partageaient un style très proche.

Tableau 13 : Comparaison des visages par manière et par rouleau : les visages de personnages différents, de scènes diverses et de rouleaux différents peuvent presque se superposer

	Premier rouleau	Deuxième rouleau	Troisième rouleau
Manière 1	 <p>Bunta chassé (Bunta)</p>	 <p>Premier concert (Auditeur)</p>	 <p>Hommage du Grand Prêtre (Grand Prêtre)</p>
Manière 1''	 <p>Bunta travaillant chez les sauniers (Saunier)</p>	 <p>Concert 1 (Auditeur)</p>	 <p>Hommage du Grand Prêtre (Serviteur)</p>

	Deuxieme rouleau	Troisième rouleau
Manière 3	 <p>Général rendant visite à ses parents</p>  <p>Général rendant visite à ses parents (Mère du Général)</p>	 <p>Entrevue de nuit (Général)</p>  <p>La famille du Général (Fille de Bunshô)</p>

Tous les personnages, quel que soit leur sexe et leur statut social, sont décrits avec des yeux ouverts en amande, la pupille apparente. Les personnages masculins partagent également une même implantation des cheveux, ces derniers étant représentés par des traits parallèles. Nous avons noté dans la manière 1 toutes les tendances stylistiques où la joue des personnages est représentée par une ligne courbe, critère déterminant selon Akiya Osamu³¹³. Cette dernière est partagée tant par Bunta, Bunshô, le Grand Prêtre, les courtisans, les serviteurs et les compagnons du Général en costume de cour et déguisés (voir tableau ci-dessous). Nous remarquons que dans le cas de Bunta/Bunshô et du Grand Prêtre, cette manière est employée lorsque ces derniers se trouvent face à des supérieurs hiérarchiques (Bunta face au Grand Prêtre, au saunier, au Général en costume de cour ou devant l'empereur ; le Grand Prêtre face au gouverneur ou au Général en costume de cour). Elle est également employée pour les courtisans en présence de l'empereur (scène de Bunshô devant l'empereur). Cette notation de la joue par une ligne courbe est ainsi de prime abord un moyen de noter l'infériorité hiérarchique et rejoindrait les règles de discrétion graphique mentionnée par Estelle Leggeri-Bauer. Cependant, cette manière est également employée pour les compagnons du

³¹³Voir p. 84.

Général, personnages haut placés que ces derniers soient déguisés ou non. Enfin, Bunshô peut être représenté sans cette ligne courbe de joue : il s'agit de la manière 1'' également employée pour les compagnons du Général déguisés, le père du Général, le Général déguisé ou en costume de cour mais également les serviteurs et courtisans.

Les deux manières suivantes sont appliquées à des personnages plus spécifiques : la manière 2 n'a été observée que pour des serviteurs ou badauds, donc des personnages de rang subalterne. La manière 3 quant à elle n'est employée que pour représenter les femmes, les compagnons du Général en costume de cour, les courtisans, et le Général en costume de cour. Cette troisième manière reprend le nez en crochet hérité de la technique du *hikime kagihana*.

Tableau 14 : Manières employées pour représenter les personnages en fonction de ces derniers

Personnage	Manière employée pour le représenter
Bunta	1
Bunshô	1, 1'', 1'''
Le Grand Prêtre	1
Serviteurs	1, 1'', 1''', 2, 2', 4, 4''
Général en costume de cour	1'', 3
Général déguisé	1''
Compagnons du Général en costume de cour	1, 1'', 3, 4
Compagnons du Général déguisé	1, 4
Père du Général	1''
Courtisan	1, 1', 1'', 3, 4, 4'
Page	1, 1', 1'', 3, 4, 4'
Femmes	1'', 3, 4, 4'''

Tout comme pour les rouleaux Chûkyô 166, les visages du Général, lorsque ce dernier est en costume de cour, ainsi que des femmes, est clairement distingué du reste des personnages par l'emploi d'une manière spécifique et du nez en crochet, hérité de la technique *hikime kagihana* et du principe de discrétion graphique pour la représentation des nobles. Cette distinction n'est cependant pas systématique : le Général en costume de cour peut également être représenté avec un nez légèrement arrondi et une notation de l'ailette du nez (manière 1''), manière également employée pour Bunshô, les compagnons déguisés ou en costume de cour et certains courtisans et serviteurs, autrement dit des personnages ayant des statuts extrêmement divers.

Nous avons déjà noté certains traits communs à toutes les manières comme l'implantation des cheveux et l'ouverture des yeux, ainsi que la grande proximité et régularité stylistique rencontrée au cours de ces trois rouleaux donnant l'impression que des visages de personnages différents issus de scènes différentes pouvaient se superposer parfaitement. Au sein des mêmes scènes pourtant, les différentes manières répertoriées sont employées pour des personnages de même statut : par exemple, les compagnons du Général sont représentés au moyen des manières 1'', 3 et 4 dans la

scène d'hommage du Grand Prêtre. Les serviteurs et pages de la montée à la capitale sont décrits selon les caractéristiques des manières 1,1''' et 3.

Tableau 15 : Manières employées pour représenter les personnages en fonction des scènes

	1	1'	1''	1'''	2	2'	3	4	4'	4''	4'''	5	5'
Bunta chassé	O	O	O		O			O					
Bunta travaillant pour les sauniers	O			O				O					O
La prospérité de Bunshô	O			O				O		O		O	
La visite au sanctuaire	O				O			O				O	O
Naissance des princesses	O												
Éducation des princesses													
Le Grand Prêtre et le gouverneur	O	O						O	O	O			
Le Général et ses amis	O		O					O					
Général rendant visite à ses parents			O				O	O		O			
Rencontre du vieillard	O		O										
Général jouant son rôle de marchand	O		O					O					
Général offrant un poème							O	O					
Lavement des pieds		O	O					O					
Repas chez Bunshô	O		O										
Concert 1	O			O		O	O	O					
Concert 2	O		O				O	O			O		
Entrevue de nuit							O						
Hommage du Grand Prêtre	O		O	O			O	O					
Montée à la capitale	O		O	O			O	O					
Bunshô devant l'empereur	O		O					O					
Famille du Général			O				O	O					

Au terme de notre comparaison des techniques et des manières employées pour les visages des personnages des rouleaux Ishikawa, nous pouvons faire les remarques suivantes :

- Il existe une volonté de distinguer le Général en costume de cour et les femmes des autres personnages masculins. Au sein de ces personnages masculins une distinction s'observe selon la hiérarchie des protagonistes les uns par rapport aux autres. Cependant, ces distinctions ne sont pas systématiques et ne fonctionnent pas pour toutes les enluminures : même le Général en costume de cour, personnage le plus haut placé de l'histoire, est représenté selon deux manières différentes.
- Des personnages de même statut sont représentés de différentes manières au sein de la même enluminure ; le Général mais également Bunshô est également représenté de différentes manières d'une enluminure à l'autre. Il n'existe donc pas de peintre spécialisé dans un type de personnage ou exécutant toujours le même personnage (Bunshô, le Général), d'une enluminure à l'autre ou d'un rouleau à l'autre.
- La forme générale des visages et la grande proximité stylistique de toutes ces manières (implantation des cheveux, forme du nez si on excepte le nez en crochet de la manière 3, forme et couleur de la bouche) est le signe que les peintres ayant réalisé les personnages des rouleaux partageaient une même formation et le même degré de finesse dans le maniement du pinceau, au contraire de l'équipe en charge des personnages des rouleaux Chûkyô 166.

Les personnages des rouleaux Ishikawa ont donc été exécutés par des peintres spécialisés partageant une même formation et un style commun, ce qui confère à l'ensemble une grande unité stylistique. Les visages paraissent similaires d'une enluminure à l'autre. Cette unité s'oppose à la grande disparité technique et stylistique observée dans les visages des personnages des rouleaux Chûkyô 166.

c. Remarques sur le texte et le rapport entre le texte et l'image

Le récit du *Bunshô sôshi* est recopié intégralement. Tout comme les images, il n'a pas été bouleversé dans son ordre. Texte et image alternent sans qu'un décalage soit observé entre le contenu calligraphié et la thématique de l'image qui lui succède. Enfin, le contenu littéraire appartient à une lignée différente de celle des ensembles R.Chûkyô 166 et R.Kôno : notre lecture du texte des rouleaux de la collection Ishikawa nous indique que ce dernier est plus proche des versions imprimées contemporaines (texte n°356 au sein des éditions *Muromachi jidai monogatari taisei*), mais développe davantage les passages narratifs concernant la réussite de Bunshô à la

capitale. Nous avons déchiffré les différentes coupures entre les rouleaux et entre les enluminures (annexe texte II, tableau 1.2). Il n’y a pourtant pas de lien entre les éditions et cet ensemble de rouleaux. Ces derniers ne reprennent en effet aucun découpage présent au sein des éditions³¹⁴.

Le texte est fidèlement mis en image : il n’y a aucune ambiguïté sur l’identité des personnages représentés ou sur la thématique des illustrations. Il apparaît que le ou les peintres bénéficient d’une bonne connaissance du récit à illustrer, ce qui leur permet de représenter certains détails signifiants comme les fleurs de lotus près du pavillon où les jeunes filles s’adonnent à la musique. Ces lotus renvoient aux noms des jeunes filles et au miracle à l’origine de leur naissance. Le détail des plats des compagnons du Général placés à même le tatami dans la scène du repas avec Bunshô témoigne également d’une très bonne connaissance du texte. En effet, ce dernier précise en une phrase que par déférence pour le Général qui leur est supérieur, ses compagnons mangent à même le sol, ce qui étonne beaucoup les serviteurs de Bunshô qui ne comprennent pas ce comportement.

2.2.2. *Comparaison avec le Taishokkan de la collection Spencer*

Le *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa Tôru est la seule œuvre de notre corpus illustrant ce récit et portant la signature d’Asakura Jûken. Pour étoffer et étayer notre travail de comparaison, nous avons choisi de considérer un autre ensemble de rouleaux extérieurs au *Bunshô sôshi* mais signé du même calligraphe : il s’agit du *Taishokkan* de la collection Spencer. Bien que portant la même signature et le même sceau *Matsuda* à la fin du dernier rouleau, les deux ensembles dégagent une impression générale différente. Ce travail de comparaison nous permettra ainsi de souligner la multiplicité des acteurs avec lesquels Asakura Jûken collabore.

Une certaine similitude est cependant observable dans le traitement accordé aux visages des personnages masculins et féminins, à celui de l’eau, dont les vagues sont exécutées à l’encre noire, ou encore de certains motifs de peintures de *fusuma* et de paravents. Ce sont cependant les seuls points communs que nous avons pu établir entre les deux ensembles. En outre, une grande singularité apparaît au sein des compositions du *Taishokkan* : en effet, ces dernières sont délimitées par des nuages conventionnels mais dont le pourtour n’est pas répétitif, contrairement à ce qui a pu être constaté sur le *Shida* du musée de Leiden et les *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa et du musée de Kôno. La plupart des compositions du *Taishokkan* sont également interrompues à mi-hauteur par un nuage conventionnel.

³¹⁴ À l’exception de la scène de concert pour les filles et de Bunshô devant l’empereur.

Par cette comparaison entre les deux ensembles signés d'Asakura Jûken, il apparaît que ce dernier collabore avec des enlumineurs différents. Deux cas de figure peuvent être envisagés : ces enlumineurs collaborent au sein d'un atelier dans lequel Asakura Jûken lui-même travaille en tant que calligraphe ; ou chaque groupe d'enlumineurs travaille de façon indépendante et de manière ponctuelle avec Asakura Jûken. En d'autres termes, soit les différences stylistiques observées sont attribuables à des peintres différents issus d'un même atelier, soit ces dernières sont le fait de mains d'ateliers différents. Au stade de notre étude, nous ne pouvons trancher cette question.

2.3. Les différents rouleaux d'Asakura Jûken : un calligraphe, des peintres et des boutiques

Nous avons comparé quatre ensembles de rouleaux dont la calligraphie est d'Asakura Jûken. Nous avons dans un premier temps rapproché le Chûkyô 166 des rouleaux Kôno car ces deux ensembles portent une inscription et un sceau les rattachant à la boutique Kidono. Nous avons dans un second temps confronté le *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa au *Taishokkan* de la collection Spencer, tous deux signés du calligraphe Asakura Jûken. Nous avons rapproché ces différents ensembles en nous demandant si Asakura Jûken collaborait avec un ou plusieurs peintres, ou un ou plusieurs ateliers de peintures, ainsi qu'une ou plusieurs boutiques de peintures.

Ces comparaisons nous ont permis de souligner que les rouleaux portant le sceau de la maison Kidono sont probablement issus de peintres proches, s'inspirant d'un modèle commun ou s'inspirant l'un de l'autre. Cependant, la disparité stylistique des compositions et les entorses faites au texte des enluminures du R.Chûkyô 166 ne permettent pas d'attribuer les deux ensembles R.Chûkyô 166 et R.Kôno à la même équipe de peintres, bien que leur style soit parfois proche. En outre, plusieurs peintres de formation différente pourraient avoir exécuté les personnages des enluminures du R.Chûkyô 166. Le même constat se fait lorsque l'on compare le *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa aux rouleaux du *Taishokkan* de la collection Spencer : le style des enluminures de ces rouleaux ont autant de points communs que de différences. Cela nous incite à conclure que les peintres de ces deux ensembles ne sont pas les mêmes et à reconsidérer les principes stylistiques sur lesquels nous nous appuyons.

En effet, nous avons procédé aux analyses des enluminures de ces manuscrits en prenant pour base les remarques stylistiques mentionnées par Akiya Osamu. Ce chercheur est le premier à proposer des comparaisons stylistiques des enluminures des rouleaux et des codex anonymes produits pendant l'époque d'Edo. Nous ne mettons pas ici en cause les critères observés et retenus

par le chercheur, qui se vérifient, à l'exception d'une œuvre, dans toutes les œuvres de son corpus. Nous sommes cependant plus circonspecte en ce qui concerne les conclusions d'Akiya Osamu lorsqu'il affirme que ces critères stylistiques procèdent d'un même atelier³¹⁵. En effet, nous retrouverons au sein des œuvres de notre corpus des traits stylistiques repérés par Akiya Osamu, en premier desquels se place la technique de représentation des visages. Cependant, l'ensemble des critères stylistiques du chercheur ne se repèrent pas dans les œuvres que nous étudions : nous ne pouvons donc pas inscrire notre corpus dans le cadre de « l'atelier » défini par le chercheur. Nous essaierons, au cours du dernier volet de ce chapitre ainsi que dans le chapitre suivant de reprendre, par catégories, les différentes manières repérées au sein des œuvres de notre corpus. Nous dresserons des tableaux comparatifs de ces manières, tableaux qui seront à l'origine de la typologie stylistique des manuscrits que nous voulons dresser.

Nous résumons par le tableau ci-dessous le résultat de nos différentes confrontations d'œuvres. Ce tableau ajoute en contrepoint, aux quatre œuvres détaillées ci-dessus, l'étude du *Shida* de Leiden par Satoru Sakakibara en 1996. Ce dernier rouleau porte également le sceau de la maison Kidono. Deux autres ensembles, celui du *Tomonaga* conservé à la bibliothèque de l'Université Keiô et celui de *Tanabata* de la collection Ishikawa, portent le sceau de la boutique de peintures Koizumi. Ils sont également calligraphiés par Asakura Jûken. Nous avons déterminé plusieurs catégories dans lesquelles nous repérons des manières différentes :


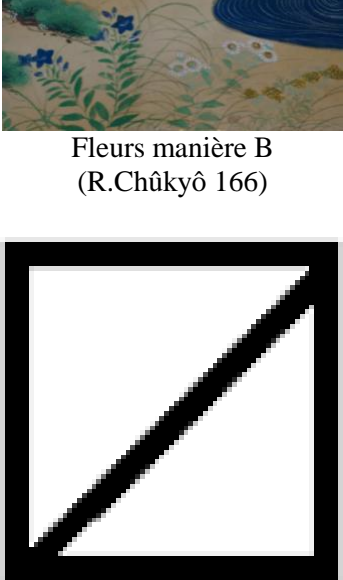

- la représentation des personnages : A = yeux ouvertes, pupille dessinée, double lèvres épaisse et ligne de joue rebondie ; il s'agit de la manière définie par Akiya Osamu et que nous avons répertorié dans nos analyses des *Bunshô sôshi* Chûkyô 166 et Ishikawa comme étant la manière 1. Il s'agit donc non pas d'une manière exclusive, mais d'une manière parmi d'autres pour représenter des personnages masculins. B= manière reprenant les principes de l'*hikime kagihana*) ;
- la représentation des pins : A = tronc torturé avec représentation de mousses (A' = nœuds du tronc à la place de la mousse³¹⁶) ; B = tronc torturé avec représentation de mousses et détail des aiguilles notés en pigment blanc ; C = tronc peu torturé avec représentation de mousses et détail des aiguilles notés en pigment blanc ;

³¹⁵ Voir chapitre 1, p. 67 pour une explication et réflexion sur la pertinence et l'emploi du terme d'atelier.

³¹⁶ Voir SAKAKIBARA S., 1996, p. 272.



- la représentation des fleurs et de la végétation : A = grandes pivoines et roses décoratives, manière définie par Akiya Osamu; B = petites fleurs de prairie représentées à l'état sauvage; C = cerisiers avec semis de pétales blancs et pannes ;

Tableau 16 : Les différentes manières de représenter les fleurs et la végétation

 <p>Fleurs, manière A (rouleaux du <i>Bunshô sôshi</i> de l'université Meisei étudiés dans le chapitre 3)</p>	 <p>Fleurs manière B (R.Chûkyô 166)</p> <p>Fleurs manière B (R.Kôno)</p>	 <p>Cerisiers, manière C (<i>Bunshô sôshi</i> collection Ishikawa)</p>
---	--	---

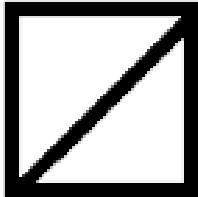
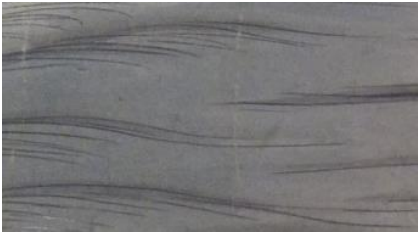

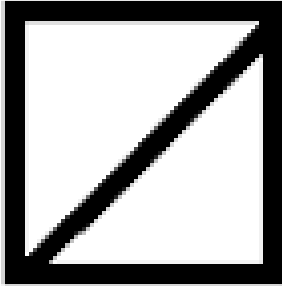
- la représentation des nuages conventionnels : A = nuages en bandes régulières dessinant un cadre symétrique de manière axiale, applications d'or régulières ; B = nuages en bandes régulières avec applications d'or irrégulières et lavis sous-jacent ;

Tableau 17 : Les différentes manières de représenter les nuages

 <p>Nuage, manière A (<i>Bunshô sôshi</i>, musée Kôno)</p>	 <p>Nuage, manière B (<i>Bunshô sôshi</i> R.Chûkyô 166)</p> <p>Nuage, manière B' (<i>Tanabata</i>, collection Ishikawa)</p>
---	---

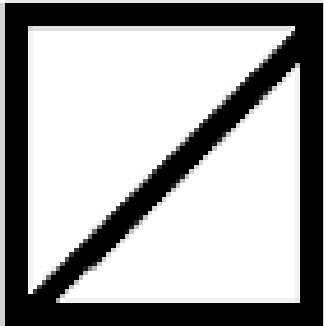
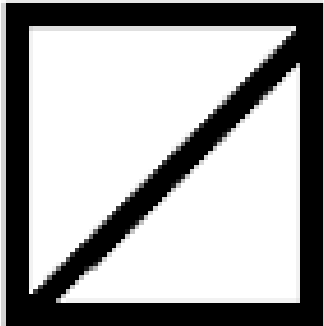



- la représentation de l'eau : A = ondolements de l'eau détaillés et notés majoritairement à l'encre noire avec quelques traits blancs ; B = ondolements de l'eau peu détaillés et notés majoritairement avec des pigments blancs rehaussés de traits noirs ;

Tableau 18 : Les différentes manières de représenter l'eau

 <p>Eau, manière A (<i>Shida</i>, Leiden)</p>  <p>Eau, manière A (<i>Tanabata</i>, collection Ishikawa)</p>	 <p>Eau, manière B (R.Chûkyô 166)</p>  <p>Eau, manière B (musée Kôno)</p>
---	---

- la représentation des animaux ;
- la représentation du motif plus particulier du four à sel ;
- la représentation des peintures ornant les *fusuma* et les paravents : A = paysages au lavis (A' = manières simplifiée) ; B = motifs animaliers au lavis ; C = motifs végétaux et animaliers en couleurs ;

Tableau 19 : Les différentes manières de représenter les peintures de *fusuma*

		
<p>Peinture décorative, manière A (<i>Shida</i>, Leiden)</p>	<p>Peinture décorative, manière B (R.Kôno)</p>	<p>Peinture décorative, manière C (codex du <i>Suzuriwari</i>, Bibliothèque nationale de France, étudié au chapitre 3, Japonais 4260)</p>
		
<p>Peinture décorative, manière A' (R.Chûkyô 166)</p>		
		
<p>Peinture décorative, manière A' (<i>Tanabata</i>, collection Ishikawa)</p>		

Les ensembles présentant la même manière dans la même catégorie portent la même lettre, agrémentée au besoin d'une apostrophe si ce style ne nous paraît pas strictement identique.

Tableau 20 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques des peintures sur rouleaux dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken

	<i>Bunshô sôshi</i>			<i>Shida</i>	<i>Taishokkan</i>	<i>Tomonaga</i>	<i>Tanabata</i>
	R.Chûkyô 106	R.Kôno	Ishikawa	Leiden	Spencer	Keiô	Ishikawa
Sceau Kidono	Non mais inscription sur la boîte	Oui	Non	Oui	Non	Sceau de la boutique Koizumi	Sceau de la boutique Koizumi
Signature Asakura Jûken	Non	Non	Oui	Non	Oui	Non	Non
Texte	Non référencé mais identique		356				
Impression générale	B	A	C	A	A	A	B
Personnages masculins	A	A	A	A	A	A	A
Personnages féminins	B	A'	A''	A	A'	A	A
Pins	A	A	C	A'	B	C	A
Fleurs et végétation	B	B	C	C	B'	C et B'	B

Nuages conventionnels	B	A	A	A	A	B	B'
Eau	B	B	A'	A	A' et B	B	A
Animaux	A''	A'	A''	A	B	A	X
Motif du four à sel	B	A'	A	A	C	Non	Non
Peintures de <i>fusuma</i> et de paravents	A et A'	A et B	A'	A et B	A	A'	A'

Il apparaît ainsi que ces rouleaux partagent des manières communes dans la représentation des personnages masculins, dans la distribution et l'encadrement des nuages conventionnels. Les rouleaux du *Bunshô sôshi* d'Ishikawa partagent également avec les rouleaux de Spencer et de Leiden une technique semblable dans la représentation de l'eau, des motifs des peintures ornant les *fusuma* ainsi que dans certains détails tel le four à sel. Ce tableau montre également que les rouleaux présentant le plus de singularité sont ceux du R.Chûkyô 166, dont l'iconographie et le rapport texte-image est cependant fort proche de l'ensemble de Kôno, et le *Taishokkan* de la collection Spencer. Le *Tomonaga*, d'une boutique autre que Kidono, a des enluminures qui sont très proches stylistiquement des rouleaux *Bunshô sôshi* de la collection Ishikawa et celui *Shida* de la collection de Leiden. En d'autres termes, il est à la fois proche d'un ensemble signé du calligraphe et d'un ensemble portant le sceau de la boutique Kidono.

Asakura Jûken a calligraphié six ensembles de rouleaux du *Bunshô sôshi*³¹⁷, parmi lesquels figurent les trois ensembles que nous avons étudiés. Il écrit ce texte dans au moins deux lignes textuelles différentes. En confrontant les enluminures de ces rouleaux et en les comparant à d'autres œuvres du même calligraphe, on peut conclure qu'Asakura Jûken collabore avec des artistes de manières différentes. Il collabore également avec deux boutiques de peintures, la boutique Kidono et la boutique Koizumi. Les œuvres issues de ces associations portent soit la signature du calligraphe, soit le sceau de la boutique, mais ne cumulent en aucun cas les deux inscriptions. En d'autres termes, aucun rouleau où figure le sceau de la maison ne porte également la signature d'Asakura Jûken et à l'inverse, aucun rouleau signé d'Asakura Jûken n'a le sceau des maisons Kidono ou Koizumi. Il existe donc une distinction entre la signature du calligraphe et le sceau de la boutique, distinction qui sépare les œuvres produites pour des boutiques connues de celles exécutées en dehors de ces dernières. Dans ce dernier cas, le fait que seul le calligraphe, et non le ou les peintres, signe l'œuvre finale, pourrait être un indice de la plus grande considération dans laquelle on tenait les calligraphes par rapport aux peintres de ces enluminures.

³¹⁷ Voir les listes données en annexe texte I.

Nous allons à présent quitter le format des rouleaux pour nous intéresser à celui des codex enluminés. Nous présenterons dans un premier temps les différentes typologies déjà dressées par les chercheurs pour présenter ce corpus de codex, ainsi que les différents acteurs de leur élaboration qui nous sont connus grâce aux recherches d'Ishikawa Tôru. En dressant notre propre typologie stylistique de ces codex selon la même méthode que celle employée pour les rouleaux enluminés, nous nous interrogerons sur les points communs partagés entre ces manuscrits et sur les rapports qu'entretiennent les enlumineurs et les calligraphes de ces différents formats.

III. Les codex calligraphiés par Asakura Jûken

Nous confronterons ici entre eux les codex enluminés calligraphiés par Asakura Jûken. Pour pouvoir aborder les codex issus d'un maximum de groupes, à savoir les groupes Asakura II et III, nous avons sélectionné, outre deux ensembles de *Bunshô sôshi* appartenant au groupe Asakura III, un ensemble de trois volumes illustrant le récit du *Taishokkan* et appartenant au groupe Asakura III. En effet, les œuvres du groupe Asakura II sont des rouleaux et codex dont la calligraphie est très proche des œuvres autographes du calligraphe et donc attribuées sans ambiguïté à Asakura Jûken. Les œuvres postérieures à ce groupe et dont le style calligraphique diffère légèrement sont classées dans le groupe Asakura III³¹⁸. La comparaison de ces manuscrits permettra de souligner une nouvelle fois la multiplicité d'enlumineurs avec lesquels Asakura Jûken a collaboré. Ces peintres ont un style pictural qui dérive des rouleaux enluminés qui leur sont contemporains.

3.1. Le *Taishokkan* de l'université Chûkyô : un codex du groupe Asakura II

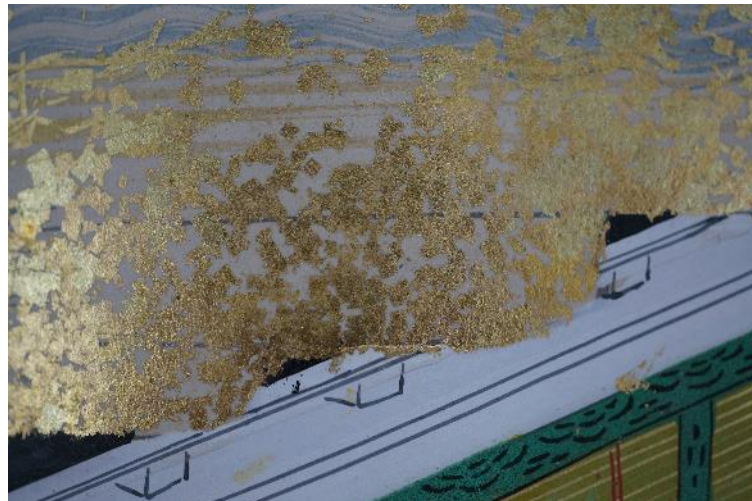
Il n'existe pas de codex calligraphié par Asakura Jûken dans le groupe II qui soit relatif au *Bunshô sôshi*. Pour étudier au moins un ensemble d'enluminures de ce groupe, nous nous pencherons sur l'ensemble de trois codex de grandes dimensions verticales illustrant le *Taishokkan*³¹⁹. Nous nous concentrerons ici sur le style des enluminures de cette œuvre.

³¹⁸ Qu'il faut peut être davantage considérer comme proches d'Asakura Jûken que produits par Asakura Jûken lui-même, voir chapitre 1, p. 76.

³¹⁹ Nous l'appellerons également par son numéro d'inventaire : C.Chûkyô 31. Nous nous concentrerons plus spécifiquement sur les premiers et deuxièmes volumes de cet ensemble, un imprévu technique nous ayant empêché de consulter l'intégralité du troisième volume dans de bonnes conditions.




Chacun des trois volumes présente une reliure en papier bleu indigo rehaussé de motifs d'or et percée de quatre trous de reliure. L'ensemble des enluminures est encadré par des nuages *suyari gasumi* en haut et en bas des compositions. Si ces derniers sont symétriques au sein des illustrations, leur forme n'est pas régulière d'une enluminure à l'autre. Les nuages présentent une facture similaire à celle notée lors de l'analyse du R.Chûkyô 166 : des paillettes d'or de dimensions moyennes et carrées (*kirihaku*), des traits et des ondulations dessinés à l'or (*noge*) ainsi que de la poudre d'or (*sunako*) sont dispersés sur un fond alternant des plages recouvertes d'encre bleue et des plages blanches délimitées par un trait de contour noir (figure 8). Cependant, là où le R.Chûkyô 166 présente des plages unies, le C.Chûkyô 31 montre des motifs de vaguelettes exécutés à l'encre bleue.





Figure 8: Détail d'un nuage du codex du *Taishokkan*







Le R.Chûkyô 166 et le C.Chûkyô 31 partagent certains points communs quant à leur facture, bien que le C.Chûkyô 31 présente un style plus régulier voire plus systématique et simplifié que celui des rouleaux du *Bunshô sôshi*. Nous avons classé en cinq grandes manières les façons de représenter les visages en fonction du sexe et de la position spatiale des personnages. Les trois premières manières concernent les personnages masculins vus de quasi profil ou de trois-quart face. La quatrième manière est appliquée pour les personnages vus de trois-quart dos et la cinquième manière pour les femmes et un personnage de la cour, Fujiwara Kamatari. Pour des raisons pratiques, nous avons surtout enquêté sur les deux premiers tomes du *Taishokkan* que nous avons pu consulter plus longtemps. Nous observons dans un premier temps que quels que soient le statut social et le sexe des personnages concernés, une même manière de décrire les cheveux par des traits parallèles et un même dessin en pointe des oreilles se constatent. Les différences entre les différentes manières étant infimes, il est probable que tous les personnages soient exécutés par le même peintre.

Tableau 21 : Manières employées pour les visages des personnages du *Taishokkan*

Manière	Déclinaison	Caractéristiques	Exemple
Manière 1 : pour les visages vus de quasi profil	1	<ul style="list-style-type: none"> - joue notée par une loigne courbe - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils notés par un trait - cheveux représentés par des traits parallèles - nez tombant 	 <p>Chinois</p>
	1'	<ul style="list-style-type: none"> - joue notée par une loigne courbe - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - sourcils notés par un trait - cheveux représentés par des traits parallèles - nez tombant - lèvres double colorée en rouge 	 <p>Courtisan</p>
Manière 2	2	<ul style="list-style-type: none"> - nez rond avec ailette - lèvres double et colorée rouge - cheveux représentés par des traits parallèles - sourcils représentés par un trait - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut 	 <p>Wanhua</p>

	2'	<ul style="list-style-type: none"> - nez rond avec ailette - bouche représentée par un trait noir - cheveux représentés par des traits parallèles - sourcils représentés par un trait - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut 	 <p style="text-align: center;">Chinois</p>
Manière 3	3	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez rond avec ailette - lèvres double colorée en rouge - cheveux représentés par des traits parallèles - sourcils représentés par un trait 	 <p style="text-align: center;">Chinois</p>
	3'	<ul style="list-style-type: none"> - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par un trait noir au dessus de la pupille. Le trait sous la pupille n'apparaît pas ou très peu - nez rond avec ailette - bouche représentée par un trait noir - cheveux représentés par des traits parallèles - sourcils représentés par un trait 	 <p style="text-align: center;">Chinois</p>
Manière 4 : pour les visages vus de trois-quart dos	4	<ul style="list-style-type: none"> - sourcils représentés par un trait - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - profil lisse 	 <p style="text-align: center;">Chinois</p>

	4'	<ul style="list-style-type: none"> - sourcils représentés par un trait - yeux en amande avec pupille décrite. Les yeux sont notés par deux traits noirs, l'un en bas, l'autre en haut - double lèvre colorée rouge 	 <p style="text-align: center;">Chinois</p>
Manière 5 : pour les femmes	5	<ul style="list-style-type: none"> - profil lisse - sourcils représentés par un trait - yeux représentés par un trait 	 <p style="text-align: center;">Chinoise</p>
	5'	<ul style="list-style-type: none"> - nez un peu crochu - sourcils représentés par un trait - yeux représentés par un trait - double lèvre colorée rouge 	 <p style="text-align: center;">Plongeuse</p>  <p style="text-align: center;">Kamatari</p>

La manière 1 où la ligne de la joue est représentée par une ligne courbe est employée strictement pour décrire les subalternes, que ces derniers soient des dignitaires chinois ou des nobles japonais. Tout comme pour le Général du *Bunshô sôshi*, le personnage de Fujiwara Kamatari, protagoniste principal du récit du *Taishokkan* est dans la plupart des enluminures représenté selon les mêmes principes que les femmes. Dans le troisième volume, lorsque Kamatari quitte la cour et

s'exile en province, il est représenté selon la manière 3 commune aux dignitaires ordinaires : ce changement dans la description de son visage peut donc illustrer un changement de statut. Le dignitaire chinois de haut rang, Wanhu, est pour sa part représenté comme un dignitaire ordinaire. Il existe donc, dans les enluminures du *Taishokkan*, une certaine discrétion graphique mais qui ne s'applique que pour le personnage de Fujiwara Kamatari.

Tableau 22 : Manières employées selon les personnages et les volumes du *Taishokkan*

	Volume 1	Volume 2	Volume 3
1	Chinois Courtisan	Courtisan	
1'	Chinois courtisan		
2	Chinois Courtisan Wanhu	Wanhu	
2'	Chinois		
3	Chinois	Chinois Wanhu	Kamatari
3'		Chinois	
4	Chinois		
4'	Chinois		
5	Chinoise		
5'	Chinoise Japonaise Kamatari	Kamatari Japonaise	Plongeuse

Les rouleaux Chûkyô 166 présentent cependant une certaine irrégularité dans l'exécution des visages, ce qui nous a amené dans le précédent volet à émettre l'hypothèse de plusieurs peintres en charge de la représentation des personnages. Cela n'est pas le cas du C.Chûkyô 31 où tous les protagonistes représentés sont dépeints toujours de manière égale mais moins détaillée. Ainsi, la représentation en amande des yeux est souvent remplacée par un trait épais, surtout dans les visages des femmes. Le peintre du C.Chûkyô 31 représente également ses personnages avec des oreilles pointues, ce qui apparaît également dans le R.Chûkyô 166 mais de manière non récurrente. Ces différences, notamment dans la finesse des représentations, ne peuvent s'expliquer par une différence de dimensions qui obligerait les enlumineurs à dépouiller les enluminures de détails, les deux œuvres faisant sensiblement la même hauteur³²⁰. Il est ainsi probable qu'au contraire du R.Chûkyô 166, les personnages du C.Chûkyô 31 ont été peints par un même enlumineur.

Le dessin des pins, des chevaux et la technique de représentation des peintures de *fusuma* semblent être parents d'une œuvre à l'autre, mais simplifiés dans le cas du codex enluminé. Les pins

³²⁰ Le R.Chûkyô 166 mesure 33 cm de hauteur tandis que le C.Chûkyô 31 fait 32,9cm de hauteur.

connaissent ainsi un tracé moins complexe. Cependant, deux différences stylistiques sont à relever. Dans la représentation des pins, le peintre du R.Chûkyô 166 use de nuances du pigment vert pour faire apparaître les aiguilles de l'arbre. Ces dernières sont notées en blanc dans les enluminures du C.Chûkyô 31. Dans la représentation de l'eau également, le peintre du C.Chûkyô 31 n'utilise que de lignes au pinceau noir pour figurer les ondolements lorsque celui du R.Chûkyô 166 utilise également des tracés à l'encre blanche.

Le C.Chûkyô 31 partage avec les R.Chûkyô 166 un même calligraphe, Asakura Jûken, et un même style d'enluminures. Cependant, plusieurs peintres seraient à l'œuvre pour l'exécution des rouleaux Chûkyô 166, là où un seul peintre pourrait être à l'origine des personnages du codex Chûkyô 31. En outre, le caractère moins détaillé des enluminures du codex, qui ne se justifie pas par le format ou par la formation artistique de l'enlumineur, est peut-être l'indice que ces enluminures ont été exécutées plus rapidement que celles des rouleaux Chûkyô 166.

Les mêmes observations peuvent-elles se faire sur des œuvres supposées être calligraphiées plus tardivement par Asakura Jûken ? Nous tenterons de répondre à cette question en étudiant deux ensembles de codex illustrant le *Bunshô sôshi* et appartenant au groupe Asakura III.

3.2. Les *Bunshô sôshi* de la collection Spencer³²¹ et de la Chester Beatty Library (C.CBL1011)

Nous étudierons et comparerons ici deux ensembles de codex du *Bunshô sôshi* dont les calligraphies appartiennent au même groupe, Asakura III. Nous aborderons au cours de ce volet des questions stylistiques et reviendrons sur le C.CBL 1011 au cours du quatrième chapitre pour discuter des relations texte-image et du modèle des enluminures de cette œuvre.

Ces deux ensembles, bien que de dimensions similaires, présentent des techniques de reliure différentes : le C.Spencer présente une reliure en papier bleue sombre décorée de motifs paysagers à l'or avec quatre trous de reliure tandis que le Chester 1011 présente une reliure vert-claire à motifs géométriques avec cinq trous de reliure. Les motifs et la couleur de cette reliure peuvent faire penser que cette dernière est plus récente³²².

³²¹ Pour distinguer ce codex enluminé des rouleaux enluminés des mêmes collections étudiés plus haut, nous le nommerons « C.Spencer » ; le codex de la Chester Beatty Library sera nommé « C.CBL1011 ».

³²² Les enluminures du C.CBL 1011 sont datées entre les ères Enpô et Genroku (1673-1704) ce qui est relativement tardif pour un codex vertical de grandes dimensions. Voir *Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library*, 2002, p. 77.

Tout comme les reliures, les textes et enluminures de ces codex sont très différents en dépit de leur attribution au même calligraphe dans une même période chronologique. En effet, les textes n'appartiennent pas aux mêmes versions du *Bunshô sôshi*. Les enluminures des deux ensembles présentent une très grande habileté dans l'exécution des détails de ces miniatures (mobiliers et motifs vestimentaires). Le C.CBL 1011 présente cependant davantage de détails. Les deux ensembles ont des peintres de styles différents.

En effet, les compositions du C.Spencer sont encadrées par des nuages conventionnels exécutés en bleu sombre relevés d'un trait de contour blanc. Une poudre d'or dont les paillettes sont de dimensions irrégulières recouvre ces derniers. Il est à remarquer que le semis d'or est plus étroit près des enluminures que sur les bords extérieurs des peintures. La forme des nuages est symétrique en miroir (ou symétrie plane). Les peintures des *fusuma* et paravents présentent des paysages avec architecture et des pins figurés de manière miniaturiste et avec de légères couleurs associées au lavis, dans une manière très proche de la peinture chinoise. Certaines peintures ont également pour motif des fleurs représentées en couleur et en gros plan. Les visages des personnages, tant masculins que féminins, reprennent les principes de l'*hikime kagihana* : le nez est noté par un crochet, les yeux par un simple trait et la bouche par un point rouge. Aucun pin ou aucune fleur n'est représenté, mais les détails des autres espèces végétales sont repris au pigment blanc. Les ondolements de l'eau sont figurés à l'encre noire sur un pigment bleu profond et épais.

Le C.CBL 1011 a des compositions encadrées par des nuages conventionnels exécutés avec une poudre fine d'or. Les traits de contour des nuages sont également repris à la peinture or. Le cadre délimité par ces nuages répond aux critères mentionnés par Sakakibara Satoru et mentionnés dans l'introduction du chapitre : les épaisseurs de nuages viennent délimiter un cadre plus large au centre de l'image que sur ses côtés et symétrique par rapport à un axe longitudinal. Les peintures des *fusuma* et des paravents présentent des motifs très variés avec une prédilection pour les motifs floraux exécutés en couleurs. Les paysages avec architecture au lavis sont néanmoins présents dans les demeures du Général ou du Grand Prêtre. Les personnages féminins (princesses et dames de compagnie), les enfants et le Général reprennent les principes de l'*hikime kagihana*. La description des visages masculins ainsi que des servantes pour leur part relève de la technique définie par Akiya Osamu : des yeux en amande avec notation de la pupille, une représentation de la lèvre inférieure et de la lèvre supérieure ainsi qu'une ligne de joue incurvée. Aucune fleur de grandes dimensions n'apparaît au sein des enluminures. En outre, les pins présentent des formes simples et les détails des aiguilles sont notés avec un pigment vert clair. L'eau est figurée dans un pigment différent de celui observé jusqu'à présent au sein de cette étude. En effet, nous avons relevé dans la plupart des œuvres un pigment épais et sombre dont les grains font penser à un pigment d'origine minérale.

Celui du Chester 1011 est pâle voire gris et très délié. Il ne semble donc pas être d'origine minérale. Les ondoiements sont décrits au moyen de traits à l'encre noire³²³.

Tableau 23 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques entre les œuvres du *Bunshô sôshi* et du *Taishokkan* dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken³²⁴

Groupe	Asakura I ; boutique Kidono	Asakura I ; boutique Kidono	Asakura II	Asakura II	Asakura III	Asakura III
Œuvre	<i>Bunshô sôshi</i> , Chûkyô 166	<i>Bunshô sôshi</i> , musée de Kôno	<i>Bunshô sôshi</i> , collection Ishikawa	<i>Taishokkan</i> , Chûkyô 31	<i>Bunshô sôshi</i> , Spencer	<i>Bunshô sôshi</i> , Chester 1011
Format	rouleau	rouleau	rouleau	codex	codex	codex
Visages hommes	A	A	A	A	B	A
Visages femmes	B	B	A	A	B	B
Pins	A	A	C	A	X	C'
Fleurs et végétation	B	B	C	X	X	X
Nuages conventionnels	B	A	A	B	C	A
Eau	B	A	A'	B	A	C
Peintures de <i>fusuma</i>	A et A'	A et B	A'	A'	A	C

Ces deux ensembles de codex illustrent le même récit, sont de mêmes dimensions et du même calligraphe. Si on les compare au *Taishokkan* (C.Chûkyô 31), on peut supposer qu'Asakura Jûken dans sa période tardive, ou un calligraphe qui lui est proche, collabore avec des peintres de formations différentes. Ainsi, le C.Chûkyô 31 et le C.Spencer présentent des pigments proches de ceux employés dans les rouleaux enluminés datés du milieu du XVII^e siècle (ère Kanbun 1661-1673), bien différents de ceux que l'on peut observer au sein du C.CBL1011³²⁵. Les techniques picturales employées sont également différentes d'un ensemble à l'autre.

Au terme de ces comparaisons entre différents rouleaux et codex issus de la même boutique Kidono et/ou du même calligraphe Asakura Jûken, plusieurs remarques peuvent être faites sur la production des rouleaux enluminés aux peintures anonymes à l'époque d'Edo.

³²³ La technique de représentation de l'eau et le pigment employé semblent proche du Chûkyô 108 que nous étudierons au cours du chapitre suivant.

³²⁴ Voir p. 141 de ce chapitre pour des explications détaillées sur notre typologie et sur la signification des lettres de ce tableau.

³²⁵ De fait, le Chester 1011 est rapproché de deux autres codex verticaux de demi-formats Chester 1019 et Chester 1032 de la Chester Beatty Library. Les enluminures de ces ensembles sont datées entre les ères Enpô et Genroku (1673-1704) et comparées aux compositions des écoles Tosa et Sumiyoshi. Cf. *Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library*, 2002, p. 79. Nous n'avons pu consulter que le Chester 1011, qui est également le seul *Bunshô sôshi* de cette collection (qui conserve cinq ensembles de codex et deux ensembles de rouleaux illustrant ce récit) dont la calligraphie a été identifiée par Ishikawa Tôru.

En premier lieu la vision que l'on pourrait avoir de lieux de vente précis œuvrant en collaboration avec des artistes et des calligraphes déterminés est à nuancer. Boutiques, calligraphes et peintres collaboreraient de manière plus ou moins étroite en fonction des œuvres, et donc potentiellement des commandes. En effet, les œuvres d'un même calligraphe peuvent présenter soit la signature de ce dernier soit le sceau d'une boutique précise. Ces collaborations ne sont cependant pas systématiques. En outre, boutiques et calligraphes travaillent avec des peintres, voire des ateliers différents.

Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour expliquer les modes de collaboration liant le calligraphe Asakura Jûken, les peintres et les boutiques de peintures :

- ces œuvres sont issues d'un même atelier réunissant des enlumineurs spécialisés dans certains domaines picturaux et dont la facture diffère. L'atelier, tout comme Asakura Jûken, œuvre pour la maison Kidono qui est la seule à revendiquer la paternité des œuvres. Cependant, calligraphes et peintres ne travaillent pas pour une seule boutique : en témoigne l'existence de rouleaux portant exclusivement la signature du calligraphe et ayant la même manière picturale et celle de rouleaux portant le sceau de la boutique Koizumi et dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken.
- ces rouleaux sont issus d'un même atelier réunissant des enlumineurs spécialisés dans certains domaines picturaux et dont la facture diffère. L'atelier collabore avec Asakura Jûken et confie la vente de certaines œuvres aux boutiques Kidono et Koizumi qui apposent sur ces dernières leur sceau. Les autres œuvres ne sont pas distribuées par une boutique précise et portent alors la signature du calligraphe. Cet anonymat du peintre par rapport au calligraphe sous-entend que le travail du calligraphe est davantage reconnu que celui de l'enlumineur.
- Asakura Jûken ainsi que les enlumineurs forment une nébuleuse d'artisans travaillant de manière libre : nous entendons par là que les calligraphes d'un côté, et les peintres de l'autre, travaillent en collaboration de manière ponctuelle et non formalisée avec au besoin plusieurs boutiques différentes. Les similarités et les différences observées dans la facture des enluminures de ces rouleaux s'expliqueraient par l'existence d'ateliers³²⁶ différents embauchant des peintres spécialisés ayant peut-être une formation commune ou proche. En

³²⁶ Nous employons ce terme « par défaut », mais nous pensons plutôt à des groupes de peintres travaillant ensemble après une formation commune et produisant des œuvres anonymes, et non pas un lieu où la création de peintures est confiée tant à des peintres confirmés qu'à des peintres que l'on forme et dont l'œuvre commune se verra ensuite apposée le nom de l'atelier ou du peintre principal de l'atelier, qui est la définition du terme d'atelier dans la peinture occidentale. Les exemples des ateliers de Raphaël ou de Rubens sont les plus connus et sont très proches de cette définition. Voir p. 67.

effet, nous avons vu que la plupart des artistes et des courants artistiques de l'époque d'Edo sont à l'origine formés au sein des ateliers Kanô et Tosa³²⁷. Les boutiques de peintures pourraient ainsi agir en tant qu'agent mettant en lien calligraphes et peintres, voire comme maître d'œuvres donnant des consignes précises aux enlumineurs³²⁸ : en effet, les *Bunshô sôshi* du musée Kôno et de Chûkyô 166, tous les deux issus de la boutique Kidono partagent des iconographies singulières et identiques. En ce qui concerne la boutique Koizumi, le chercheur Ishikawa Tôru note une étroite proximité des rouleaux de cette boutique : ils portent tous des motifs à l'or au revers des rouleaux contenant texte et image. En outre, les motifs décoratifs des papiers de calligraphie sont très régulièrement des chaînes de montagnes arrondies et étroitement serrées. Ces ressemblances portant non pas sur le style de la calligraphie ou des enluminures, mais du papier employé pour écrire et relier ensemble texte et illustrations, le chercheur suppose que la boutique aurait pu fournir aux artisans travaillant pour elle le matériel nécessaire et aurait pu monter l'ensemble une fois ce dernier achevé³²⁹.

Si plusieurs ateliers sont à l'origine des enluminures de ces œuvres, il convient alors de s'interroger sur les relations que peuvent entretenir ces ateliers entre eux. En effet, nous avons relevé plus haut une manière partagée de représenter les personnages, certains détails végétaux, ainsi que la découpe des nuages conventionnels. En outre, deux ensembles de facture parfois très différente, les rouleaux de Chûkyô et ceux de Kôno, partagent de nombreux points communs en termes de thèmes et de motifs iconographiques³³⁰. Nous avons vu que ces traits stylistiques communs rejoignent parfois ceux définis par Akiya Osamu mais que nous ne pouvons pas conclure, à l'instar du chercheur, que les œuvres de notre corpus soient issues d'ateliers communs. Nous avons ainsi formulé notre propre typologie stylistique que nous vérifierons au cours du chapitre suivant (voir p. 148 de ce chapitre pour des explications sur cette typologie).

La notion même d'atelier est à considérer avec précaution : en effet, les œuvres issues d'un même modèle ne présentent pas le même degré de maîtrise stylistique ni la même compréhension du texte. La différence de concordance des illustrations avec ce dernier permet de penser que le calligraphe n'est pas forcément associé au processus d'élaboration des images. Il est donc peut-être

³²⁷ Selon TAKEUCHI M., 2004, p. 101.

³²⁸ Voir chapitre 1, p. 57 pour quelques explications sur la notion de maître d'œuvre.

³²⁹ Lors d'un exposé fait le 8 août 2015. Certaines de ces hypothèses apparaissent également dans ISHIKAWA T., 2003a, p. 412 ; ISHIKAWA T., 2009, p. 93-94.

³³⁰ Nous entendons par motif iconographique « un élément constitutif d'un thème ». Cf BASCHET J., 2008, p. 264. Il peut tout autant constituer en lui-même un thème iconographique qu'être également considéré, au sein des illustrations comme un détail anecdotique et figuratif ne trouvant pas de justification dans le texte même qu'il illustre.

erroné de se représenter la production de ces œuvres enluminées comme le fruit d’ateliers précis ou d’artistes travaillant géographiquement en un même lieu. Cependant, toutes ces enluminures partagent entre elles des traits stylistiques communs, signes que les enlumineurs bénéficient d’une formation proche. Nous rediscuterons de cette notion d’atelier au cours du chapitre suivant.

Nous avons étudié exclusivement dans ce premier chapitre les œuvres enluminées dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken. Il existe cependant d’autres calligraphes identifiés par Ishikawa Tôru. Ces calligraphes œuvrent-ils avec les mêmes artistes qu’Asakura Jûken et dans les mêmes formats ? Peut-on distinguer des différences stylistiques permettant de conclure à des rapports privilégiés entre des artisans spécifiques ? Nous tenterons de répondre à ces questions au cours du chapitre suivant en étudiant les enluminures d’œuvres attribuées au calligraphe du groupe *Ochikubo* et en nous penchant sur les codex horizontaux anonymes.

CHAPITRE 3

EXPLIQUER LA COMMUNAUTÉ STYLISTIQUE

Nous allons à présent nous pencher sur d'autres regroupements de rouleaux et de codex enluminés en appliquant à ces œuvres la méthodologie mise en place au cours du chapitre précédent. Nous aborderons au cours de ce chapitre les manuscrits enluminés sous l'angle du processus de leur création et mentionnerons en priorité les œuvres dont les acteurs sont connus : comme pour Asakura Jûken, il s'agit de calligraphes³³¹. Cependant, ce chapitre se concentrera sur deux calligraphes demeurés anonymes et désignés sous le nom de l'œuvre qui leur est attribuée et qui est la plus célèbre : il s'agit des groupes *Ochikubo* et *Taiheiki*. C'est l'analyse des enluminures d'œuvres de ces deux groupes qui formera le cœur de ce chapitre.

Dans un premier temps, nous analyserons ces œuvres selon la grille de lecture mise en place dans le chapitre précédent en distinguant plusieurs critères stylistiques définis auparavant (p. 148). Nous aborderons dans un premier temps l'ensemble du *Bunshô sôshi* de la collection Spencer et appartenant au groupe du *Taiheiki* que nous confronterons aux ensembles étudiés au second chapitre. Nous nous demanderons à cette occasion si les mêmes calligraphes collaborent avec les mêmes peintres, et si ces derniers diffèrent de ceux à l'origine des rouleaux enluminés. Nous considérerons ensuite les livres enluminés oblongs, dont les acteurs participant à leur création sont anonymes, et nous tenterons également d'en dresser les principales caractéristiques. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur les limites de notre typologie stylistique ainsi que de celle d'Akiya Osamu en étudiant deux groupes de manuscrits, l'un constitué de rouleaux partageant les mêmes modèles, l'autre de codex verticaux partageant une même manière calligraphique, celui du groupe *Ochikubo*, et un style d'enluminures très proche. Cette analyse nous permettra également de revenir sur la question des ateliers extérieurs aux grandes écoles de peintures à l'époque d'Edo³³². Enfin, nous reviendrons dans un troisième temps sur l'ensemble des comparaisons opérées dans les

³³¹ Voir chapitre 1, p. 76 et suivantes pour une présentation des différents calligraphes.

³³² Nous reviendrons sur ces manuscrits dans le chapitre suivant lorsque nous nous interrogerons sur la circulation de l'iconographie du *Bunshô sôshi* et des contacts entretenus entre rouleaux enluminés, codex enluminés et codex imprimés.

deuxième et troisième chapitres de cette partie et sur la typologie qui en résulte pour discuter des points communs existants entre les peintures de ces manuscrits et les raisons pouvant expliquer cette proximité. Ce chapitre conclut ainsi notre étude stylistique des enluminures des manuscrits à peintures de la première moitié de l'époque d'Edo et le panorama que nous avons essayé de dresser des différentes manières stylistiques rencontrées en fonction des formats de ces peintures.

I. Les manuscrits à peintures, existe-t-il des différences stylistiques en fonction de leur format ?

Dans ce volet, nous aborderons les enluminures d'œuvres de deux calligraphes, celui dit du *Taiheiki* et celui du groupe *Ochikubo*. Cinq calligraphes différents ont été identifiés par Ishikawa Tôru. Cependant, si nous ne considérons que la production enluminée du *Bunshô sôshi*, cette dernière s'avère irrégulière en fonction des calligraphes. Ainsi, Asakura Jûken étudié au chapitre précédent, est de loin le calligraphe qui a le plus souvent collaboré avec des peintres pour l'élaboration de rouleaux ou codex enluminés du *Bunshô sôshi*. Asai Ryôï et Isome Tsuna, deux autres calligraphes dont les noms nous sont connus, n'auraient produit aucune œuvre relative à ce récit. Cependant, les calligraphes anonymes des groupes *Ochikubo* et *Taiheiki*, contemporains d'Asakura Jûken, sont pour leur part également auteurs de *Bunshô sôshi* sur des supports différents : le rouleau enluminé pour le calligraphe du *Taiheiki*, le codex enluminé pour le calligraphe d'*Ochikubo*. Ainsi, au contraire d'Asakura Jûken qui travaille tant pour des rouleaux enluminés que pour des codex, ces deux calligraphes anonymes ont des formats privilégiés. Nous analyserons ainsi les enluminures des œuvres de ces calligraphes en nous demandant si le fait de travailler en priorité pour un seul type de format influence la manière dont calligraphes et peintres collaboraient ensemble.

Tableau 24 : Nombre de *Bunshô sôshi* calligraphiés par les différents calligraphes identifiés par Ishikawa Tôru

Calligraphe	Nombre d'ensembles de rouleaux	Nombre d'ensembles de codex
Asakura Jûken	10	3
Asai Ryôï	Aucun	Aucun
Isome Tsuna	Aucun	Aucun
Groupe du <i>Taiheiki</i>	2	Aucun
Groupe d' <i>Ochikubo</i>	Aucun	4

Nous étudierons dans un premier temps un ensemble de rouleaux du calligraphe dit du *Taiheiki* : il s'agit du *Bunshô sôshi* de la collection Spencer. Nous continuerons ensuite notre analyse en observant quelques codex du groupe d'*Ochikubo*. Nous verrons, en utilisant la typologie que

nous avons mise en place au cours du dernier chapitre, que ces œuvres partagent dans leurs enluminures un certain nombre de points communs avec celles précédemment étudiées, en dépit du fait qu'ils ne sont pas du même calligraphe. Notre parcours nous mènera jusqu'à l'analyse des codex oblongs. C'est donc trois formats différents que nous allons étudier : ces derniers partagent-ils des points communs du point de vue de leurs enluminures ?

1.1. Le *Bunshô sôshi* de la collection Spencer : une œuvre du calligraphe dit du *Taiheiki*

À l'instar d'Asakura Jûken, le calligraphe du groupe du *Taiheiki*³³³ a une production principalement centrée sur les rouleaux enluminés. Aucun codex oblong ne lui est ainsi attribué et le nombre de codex verticaux dont il serait à l'origine est relativement faible : quatre ensembles uniquement de très grandes dimensions verticales³³⁴. Ce format étant plus ancien que le demi-format, on peut se demander si le calligraphe du *Taiheiki* n'a pas une période d'activité légèrement antérieure à celle d'Asakura Jûken, qui officie au milieu du XVII^e siècle. Notre analyse du *Bunshô sôshi* de la collection Spencer abordera également cette question.

1.1.1. Présentation de l'ensemble de la collection Spencer

Notre présentation de l'ensemble de rouleaux du *Bunshô sôshi* de la collection Spencer³³⁵ sera succincte : en effet, nous n'avons pas consulté l'œuvre directement et nos observations ne sont faites que sur la base de photographies, dont la qualité est parfois variable. L'ensemble porte au revers avec son numéro d'inventaire une inscription du XX^e siècle datant l'ensemble des années 1630³³⁶.

³³³ Aucun manuscrit portant le nom du calligraphe n'étant à ce jour connu, Ishikawa Tôru nomme le calligraphe dont il reconnaît une manière caractéristique par le nom de son œuvre la plus considérable. C'est également le cas pour un autre calligraphe appelé *Ochikubo* que nous aborderons plus loin.

³³⁴ ISHIKAWA T., 2003a, p. 351.

³³⁵ Que nous appellerons « R.Spencer ».

³³⁶ Cette inscription semble être un argument supplémentaire permettant de situer la carrière du calligraphe du *Taiheiki* avant celle d'Asakura Jûken. Nous verrons cependant dans le second volet de ce chapitre qu'il n'est pas évident de croire cette inscription tant les enluminures des œuvres du calligraphe du *Taiheiki* sont proches certes des peintures de Kaihō Yûsetsu pendant sa période d'activité au sein des boutiques de peintures (et donc avant les années 1630, voir p. 73) mais également des enluminures des œuvres calligraphiées par Asakura Jûken actif pendant la seconde moitié du XVII^e siècle.

Nous retrouvons dans R.Spencer un certain nombre de critères stylistiques dont nous avons dressé la liste dans le chapitre précédent. En ce qui concerne la représentation des visages, tant la technique décrite par Akiya Osamu, que la technique de l'*hikime kagihana* sont utilisées. Ainsi, les personnages masculins tels que les serviteurs, Bunshô ainsi que le Général et ses compagnons déguisés en marchand sont représentés avec des yeux en amande, une pupille, une double lèvre épaisse et une ligne de joue rebondie³³⁷. Le Général en costume de cour ainsi que les femmes, quel que soit leur rang, ont par contre des visages qui suivent les principes de l'*hikime kagihana*³³⁸. Les peintures de *fusuma* et de paravents développent exclusivement des thématiques paysagères représentées au lavis et avec un certain souci du détail (A). Les nuages conventionnels sont étirés en bandes organisées selon une symétrie axiale. Les paillettes d'or sont appliquées sur une surface sans lavis (A). Les éléments végétaux sont peu nombreux : il n'y a aucune représentation de fleurs ou de cerisiers. Des pins sont cependant dessinés, mais de manière très simple : leur silhouette est peu torturée et nous ne voyons aucune mousse ou aucun nœud du bois figuré sur le tronc. Le détail des aiguilles de pins semble avoir été noté au pigment blanc (C').

Les enluminures du R.Spencer présentent ainsi des points communs avec les rouleaux d'Asakura Jûken que nous avons étudiés au chapitre précédent. Les peintures dont elles semblent les plus proches sont celles des rouleaux du musée de Kôno qui portent le sceau de la boutique Kidono. Jusqu'à quel point peut-on rapprocher ces deux ensembles ?

1.1.2. Le Bunshô sôshi de la collection Spencer et le Bunshô sôshi du musée mémorial Kôno relèvent-ils de peintres communs ?

Nous récapitulons ci-dessous les différentes catégories dans lesquelles nous avons comparé les rouleaux de Kôno et ceux de Spencer. Sous de nombreux aspects, les deux ensembles sont très proches : il s'agit de la représentation des personnages, des nuages conventionnels et de l'eau. Les deux ensembles montrent des enluminures dont les compositions maîtrisent parfaitement le principe du toit enlevé.

³³⁷ Ce sont donc les critères d'Akiya Osamu que nous notons par la lettre A dans nos tableaux.

³³⁸ La qualité des photographies dont nous disposons ne nous permet cependant pas d'être catégoriques.

Tableau 25 : Comparaison stylistique des rouleaux du Bunshô sôshi de Kôno et de Spencer³³⁹
 Voir p. 148 pour une explication détaillée sur les lettres employées dans ce tableau.

Calligraphie ou groupe de calligraphie	Taiheiki	Asakura I
Œuvre	<i>Bunshô sôshi</i> , collection Spencer	<i>Bunshô sôshi</i> , musée de Kôno
Visages hommes	A	A
Visages femmes	B	B
Nuages	A	A
Pins	C'	A
Grandes fleurs	X	X
Cerisiers	X	B
Eau	A'	A
Peintures de <i>fusuma</i>	A	A et B
Four à sel	A'	A
Œuvres qui peuvent être mises en parallèle	Calligraphie et peintures du <i>Taiheiki</i> , Kaihō Yûsetsu	Calligraphie <i>des Heures oisives</i> , Kaihō Yûsetsu

En ce qui concerne la représentation des peintures de *fusuma* et de paravents, il est à noter que si les deux ensembles présentent un même souci du détail, les thématiques développées sont différentes : les peintures décoratives du R.Spencer déploient essentiellement des motifs paysagers détaillés avec soin³⁴⁰ là où celles du R.Kôno montrent plus volontiers des motifs animaliers variés³⁴¹. Cependant, si la proportion de thèmes paysagers est donc différente entre les deux ensembles, leur exécution minutieuse est similaire. La seule différence stylistique majeure observée entre les deux ensembles réside donc dans la représentation des pins, et dans l'absence de toutes fleurs dans le cas du R.Spencer.

Il est certain que les rouleaux que nous étudions présentent tous des traits communs, que nous avons soulignés dans le chapitre précédent. Jusqu'où donc la comparaison et le rapprochement avec le R.Kôno est-elle valide et acceptable ? Penchons nous sur un dernier point de comparaison : le motif du four à sel. La manière de décrire ce dernier varie d'un rouleau à l'autre, quels que soient les points communs stylistiques partagés entre ces œuvres. Cependant, là où les fours à sel des R.Chûkyô 166, R.Ishikawa ainsi que ceux du *Shida* et du *Taishokkan* présentent des aspects très différents, ceux du R.Spencer et du R.Kôno nous semblent très proches. En effet, le four, le feu qui l'anime ainsi que la toiture de paille qui recouvre le tout sont décrits de la même manière : un mur en bois soutient une toiture en deux pans de paille. Cette dernière est représentée par une plage de couleur ocre-brun. Seul le faîte du toit et son extrémité opposée sont décrits avec plus de soin là où



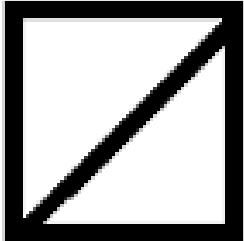
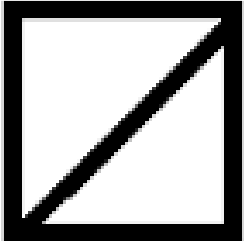
³³⁹ Voir également le tableau comparatif proposé en annexe image III 3.1.

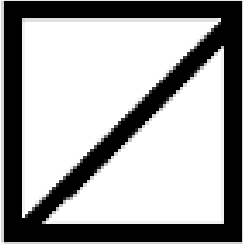
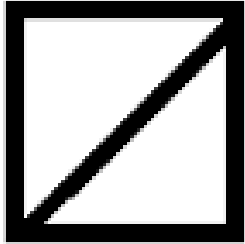
³⁴⁰ À l'exception d'une peinture de moineau dans la première enluminure du premier rouleau (Bunta chassé) et d'un couple de grues dans la dernière peinture du troisième rouleau (couple à la capitale).

³⁴¹ Nous avons beaucoup parlé du motif de la grue dans le chapitre précédent, mais il faut également noter des paravents de coqs et de moineaux. Les représentations paysagères sont minoritaires.

la paille est clairement dessinée par un réseau de traits noirs (dans le R.Chûkyô 166 le toit de paille est représenté flottant au-dessus des cuves. Dans le R.Ishikawa et dans le *Shida* la paille du toit est décrite de manière uniforme sur les deux pans du toit, toit dont la forme arrondie se rapproche davantage de la coupole que du toit à deux pans). Les pans de murs autour du four du R.Spencer sont néanmoins davantage simplifiés que ceux du R.Kôno. Le four pour sa part est représenté par une immense valve de terre sombre et ouverte sur le dessus. L'ouverture est dotée d'un goulot et est peinte au moyen d'un pigment blanc, peut-être pour signifier la présence du sel (dans le R.Chûkyô 166 l'ouverture est représentée sans goulot. Dans le *Shida* et le R.Ishikawa l'ouverture est sombre et est probablement représentée fermée. Dans le *Taishokkan*, la cuve est un simple contenant en paille tressée). Le foyer est ouvert en partie inférieure où un feu crépite. Cependant dans les deux cas, les bois de chauffage sont décrits plus précisément que les flammes du feu en lui-même, dont le rougeoiement est plus visible dans le R.Ishikawa ou dans le *Shida* que dans les rouleaux de Spencer ou de Kôno.

Tableau 26 : Comparaison de la représentation du four à sel entre les différents rouleaux étudiés en deuxième et troisième chapitre

R.Chûkyô.166	R.Ishikawa	<i>Shida</i> , Leiden	<i>Taishokkan</i> , Spencer
			

R.Kôno	R.Spencer
	

Suite à ces différentes comparaisons nous pensons que les peintures du R.Kôno et du R.Spencer sont les œuvres de peintres très proches. Cependant, ce parallèle entre les deux ensembles

n'est valable que d'un point de vue stylistique : les calligraphes et le texte calligraphié ne sont pas les mêmes³⁴². En outre, les choix iconographiques des deux ensembles, illustrant pourtant le même récit, ne sont pas non plus identiques tant du point de vue de choix des scènes à illustrer que de certains motifs iconographiques au sein de ces scènes³⁴³.

L'étude du R.Spencer nous montre le degré de proximité stylistique que peuvent atteindre les rouleaux produits dans la première moitié de l'époque d'Edo, en dépit de leurs différences textuelles et iconographiques. Elle nous interroge également sur les limites de toute tentative de typologie. Elle nous ramène également à une problématique déjà évoquée au chapitre précédent : les peintres de ces rouleaux travaillaient-ils en atelier ?

1.2. Les codex enluminés oblongs

S'intéresser aux codex enluminés oblongs, c'est aborder un corpus d'œuvres dont aucun acteur ayant présidé à leur création n'est à ce jour identifié. Les œuvres sont également datées avec difficulté : contrairement aux codex verticaux dont la période de création est relativement bien connue, les codex horizontaux sont produits tant dans la première moitié du XVII^e siècle que dans la première moitié du XVIII^e siècle³⁴⁴. Cependant, ne pas mentionner les œuvres de ce format revient à mettre entre parenthèses une part importante des œuvres enluminées de l'époque d'Edo illustrant le *Bunshô sôshi*. Le recensement de ces dernières que nous proposons en annexe indique en effet que ce format constitue une bonne moitié de notre corpus d'étude. Nous tenterons au cours de ce volet de dresser une typologie, bien que sommaire, de ces codex horizontaux. Nous présenterons en premier lieu un codex dont le style miniaturiste est exceptionnel. Nous diviserons par la suite les codex oblongs en deux grands groupes stylistiques que nous tenterons de dater et d'en comprendre le processus de création.

³⁴² Le R.Kôno s'appuie sur une version du texte développée et proche des rouleaux de Tsukuba (Voir ÔSHIMA Tatehiko (éd.), *Muromachi monogatari-shû*, 2002 (rééd 2007), p. 459 et la traduction de cette version que nous proposons en annexe texte VI). Le texte du R.Spencer pour sa part provient d'une version du *Bunshô sôshi* diffusée par les premiers imprimés. Cette version textuelle est la plus répandue au sein des manuscrits et est l'une des versions les plus souvent rééditées dans le monde de l'édition de l'époque d'Edo (Voir tableau de l'annexe texte II 2.2 pour l'étude du texte de R.Spencer et une comparaison avec celui des imprimés; voir 3.1 et 3.2 du chapitre 4 de cette partie pour une étude des rapports entre les rouleaux enluminés et les livres imprimés ainsi que sur le succès de cette version textuelle reprise en 1664 par l'éditeur Nagaya Heibei).

³⁴³ En effet, le R.Spencer est plus proche iconographiquement des rouleaux R.Chester 1186 et R.Meisei que nous aborderons au sein de ce chapitre (2.2) pour leur style et au cours du quatrième chapitre de cette partie pour leur iconographie.

³⁴⁴ Nous renvoyons le lecteur au volet concernant la typologie des livres enluminés, p. 87, ainsi qu'à la chronologie récapitulative donnée en annexe texte I 1.

1.2.1. Un codex exceptionnel par son style : Le Bunshô sôshi de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa

Avant de présenter le corpus des codex horizontaux selon de grands principes stylistiques parfois trop globalisant, il nous importe de souligner que ce corpus est loin d'être homogène. Nous nous appuierons pour cela sur la présentation d'un codex accessible sur la base de données de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa³⁴⁵.

Cet ensemble de trois codex présente 15 enluminures dont trois en double page qui ont la même qualité de finesse d'exécution. Cette délicatesse rapproche ces compositions des peintures des rouleaux et des codex verticaux étudiés plus haut et éloigne ces enluminures de celles des autres codex horizontaux. Ces dernières, comme nous le verrons dans un second temps, sont exécutées avec davantage de simplicité et de maladresse.

Les enluminures du Tachikawa 1 sont encadrées de nuages conventionnels non symétriques et recouverts de grosses paillettes d'or. Les nuages ne semblent pas avoir été recouverts de pigments avant l'application de ces parcelles d'or. Les peintures partagent avec les rouleaux enluminés leur composition selon le principe du toit enlevé, qui permet de creuser les espaces et de représenter davantage d'ornements et de personnages secondaires³⁴⁶. Le nombre de ces derniers est d'ailleurs important. Les détails sont également nombreux : éléments de mobilier, offrandes données au dieu de Kashima ou encore motifs des vêtements, tous sont exécutés avec beaucoup de précision. Cette minutie dans les éléments du décor et cette multiplicité des personnages rapprochent les enluminures du Tachikawa 1 de celles des rouleaux enluminés. On peut expliquer ces points communs par le support même de l'enluminure, étiré sur la longueur dans le cas tant des rouleaux enluminés que du codex. Cependant, cette finesse du pinceau de l'enlumineur montre en priorité la maîtrise de ce dernier et vient souligner le caractère plus malhabile de la majorité des codex horizontaux.

³⁴⁵ Nous le nommerons « Tachikawa 1 ». Manuscrit consultable à l'adresse http://base1.nijl.ac.jp/~naraehon/magazine/bunsyou_1/index.html.

³⁴⁶ Voir p. 98.

Figure 9 : Bunta chassé du codex oblong Tachikawa 1



L'enlumineur du Tachikawa 1 figure ses personnages selon le principe de l'*hikime kagihana*³⁴⁷ : des yeux représentés par un simple trait de pinceau, un nez en crochet et une bouche figurée par un point rouge. Cependant, Bunshô, ses serviteurs ainsi que les compagnons du Général ont pour leur part des visages où la joue est marquée par une ligne rebondie, la bouche est dessinée par deux lèvres épaisses et les oreilles sont pointues. L'eau est exécutée dans un pigment bleu sombre sur lequel les ondolements sont marqués par des traits noirs. Ces différentes remarques d'ordre stylistique permettent de rapprocher fortement les peintures du Tachikawa 1 de celles du codex vertical du *Taishokkan* de l'université Chûkyô étudiées plus haut.

Témoignant d'une certaine finesse, les enluminures du Tachikawa 1 montrent également une simplification de certains éléments dans le dessin de la végétation, des pins et dans le détail des *fusuma* et des paravents figurés vides, sans aucune peinture.

Le Tachikawa 1 présente donc des enluminures dont la finesse, ainsi que certains détails d'ordre iconographique³⁴⁸ les rapprochent des peintures des rouleaux enluminés ainsi que certains codex verticaux. Il s'agit cependant d'une œuvre singulière au sein de notre corpus de codex oblongs, que nous allons à présent aborder.

³⁴⁷ Voir note 250 pour une explication de ce terme.

³⁴⁸ En premier lieu Bunshô guettant l'arrivée du Général dans la scène de l'arrivée du Général chez Bunshô et celle des dames de compagnie dormant dans la scène de l'entrevue de nuit. Ce dernier motif iconographique n'a été observé pour l'instant que dans les peintures des rouleaux enluminés. Nous reviendrons sur certaines de ces compositions en troisième partie de cette thèse.

1.2.2. *Les codex horizontaux : deux grands groupes stylistiques*

Les enluminures de la plupart des codex horizontaux sont exécutées avec une certaine simplicité et maladresse. Nous avons choisi de présenter ces œuvres selon leurs principes de composition, leur style et leur choix de pigments. Nous pensons ainsi pouvoir dégager deux groupes.

Le premier groupe de codex oblongs, minoritaire, présente des compositions où les personnages sont représentés en gros plan. La taille des personnages, qui occupent toute la hauteur disponible entre les nuages conventionnels en haut et en bas des peintures, ne permet pas de représenter les architectures selon le principe du toit enlevé ou de figurer des personnages secondaires. Les détails sont peu nombreux : le mobilier est réduit aux seuls éléments permettant d'identifier la scène, les *fusuma* et les paravents sont figurés sans peinture, la végétation est absente. L'emploi de l'or est circonscrit aux *fusuma*. Les nuages conventionnels sont bleu clair et soulignés de traits de contours blancs. Au sein de notre corpus, le second codex du *Bunshô sôshi* accessible sur la base de données de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa³⁴⁹ répond à ces principes stylistiques.

Figure 10 : Exemple de composition du premier groupe de codex oblongs : Bunta chassé du codex oblong Tachikawa 2



La plupart des codex oblongs déploient des compositions qui font appel au toit enlevé. Les personnages qui s'inscrivent dans ces habitations sont généralement exécutés avec moins de soin et d'habileté que les architectures. Leur petitesse ne permet pas de décrire les visages avec finesse. Les détails ainsi que les personnages sont également réduits au strict minimum. Les peintures des *fusuma* et paravents sont de deux types : lorsque le peintre emploie des feuilles d'or pour ces dernières, les motifs seront végétaux. L'or se trouvera également appliqué sur un nuage ondulé redoublant les

³⁴⁹ Nous l'appellerons « Tachikawa 2 ». Manuscrit consultable à l'adresse http://base1.nijl.ac.jp/~naraehon/magazine/bunsho_01/index.html.

nuages conventionnels colorés en bleu clair. Lorsque l'or n'est pas employé, les peintures des *fusuma* montrent des formes abstraites faites au lavis. La végétation se déploie à l'extérieur des habitations sous la forme de gerbes de fleurs disproportionnées par rapport aux personnages, ou de pins au dessin très épuré.

Figure 11 : Exemples du second groupe de codex oblong. À gauche une enluminure qui a été séparée de son codex d'origine. On aperçoit un sceau inconnu dans le coin inférieur gauche. À droite un autre codex oblong. Les deux enluminures montrent Bunta chassé. Collection Ishikawa Tôru



Peut-on dater ces codex oblongs ? Si aucune datation ne peut être avancée sans grande prudence, l'emploi de feuille d'or dans certains de ces manuscrits est, selon Akai Tatsurô et Ishikawa Tôru un indice. Ainsi, selon les typologies de ces deux chercheurs (voir p. 92), l'usage de l'or accompagné de pigments rouges et vermillon intenses est un signe de l'ancienneté de l'enluminure, pouvant être datée avant l'ère de Kanbun (1661-1673). En outre, la présence de nuages ondulés rappelle les compositions des livres imprimés *tanrokubon* de l'ère Kan.ei (1624-1645)³⁵⁰. Les codex n'employant pas la feuille d'or utilisent des pigments d'aspect plus clairs qui seraient l'indice d'une datation plus tardive.

Enfin, certains codex présentent entre eux une communauté de format, de composition et de style qui nous permettent de les rapprocher. C'est le cas notamment des codex de la bibliothèque Takada Kyôdô et de l'ensemble incomplet de la bibliothèque de Hakodate. Ces codex présentent des compositions et un style identiques associés au texte du *Bunshô sôshi* numéroté 358 dans le *Muromachi monogatari taisei*. La lignée textuelle, les coupures entre les volumes ainsi que les coupures texte/images sont les mêmes³⁵¹. Ces codex pourraient donc avoir été élaborés par les mêmes personnes ou par des personnes proches à partir d'un même modèle. Nous rapprochons de

³⁵⁰ Nous reviendrons sur l'influence des livres imprimés sur les codex dans le chapitre suivant. Rappelons cependant que c'est par le dessin et le placement du nuage que l'historien Kuroda Hideo lors de son étude sur les illustrations de l'*Otogi bunko* distingue les illustrations reprises d'anciennes éditions des illustrations rajoutées par l'éditeur du début du XVIII^e siècle (KURODA H., 1990, p. 218-223).

³⁵¹ Voir annexe texte II, tableau 3.2.

ces deux ensembles les enluminures récemment acquises par Ishikawa Tôru. Ces dernières ont été détachées des codex dans lesquels elles étaient insérées et ont donc perdu leur calligraphie. Sur la première enluminure un sceau à l'encre rouge prenant la forme d'un trépied a été apposé³⁵². La lignée textuelle 358 est également celle calligraphiée dans les codex de la collection Ichiko Teiji³⁵³. Les coupures texte/images sont également identiques aux codex de Takada Kyôdô et Hakodate. Les compositions sont cependant différentes et se rapprochent davantage du Tachikawa 2.

Les autres codex oblongs présentent des compositions qui ne sont pas similaires les unes aux autres, et semblent soit inventées de toute pièce par les artisans-peintres, soit librement inspirées des planches imprimées qui accompagnent les éditions du *Bunshô sôshi* contemporaines aux manuscrits. Nous discuterons dans le chapitre suivant de l'influence de l'édition illustrée sur les codex et rouleaux enluminés de l'époque d'Edo.

Nous avons tenté, au cours de ce premier volet, de dresser une typologie stylistique des enluminures des codex enluminés. Nous avons ainsi souligné que les codex horizontaux ont des peintures ayant peu de point commun avec les rouleaux et dont les compositions sont très simplifiées et exécutées avec davantage de maladresse. Les codex verticaux, au contraire, ont des peintures qui sont stylistiquement très proches des rouleaux enluminés. Nous reviendrons à présent sur la possibilité de l'existence d'ateliers de peintures avant de définir en quoi consiste cette proximité de style observée et d'en discuter les raisons.

II. Les limites de toute tentative de typologie et de groupement par atelier

Nous revenons au cours de ce volet sur l'une des problématiques pour lesquelles nous dressons la typologie stylistique présentée au cours du deuxième et du troisième chapitre de cette partie : peut-on parler d'ateliers de peintures spécifiques lorsque l'on étudie les œuvres enluminées du *Bunshô sôshi* ?

³⁵² Il s'agit peut-être d'un sceau d'un collectionneur. Notre enquête dans les bases de données et les dictionnaires de sceaux n'a pas réussi à identifier ce dernier. Cependant, il est fréquent que les collectionneurs ou les bibliothèques apposent leur sceau sur la première page ou la première peinture d'un ouvrage tandis qu'un peintre ou un calligraphe apposera ce dernier à la fin d'une œuvre. Pour ces raisons, le sceau étant sur la première enluminure, celle de Bunta chassé, nous pensons qu'il est plus probable que le sceau soit celui d'un collectionneur et soit apposé après le démembrement de l'ouvrage en question.

³⁵³ E1490 dans le tableau des coupures texte/images présent en annexe.

Nous avons souligné au cours du premier et deuxième chapitre de cette partie la difficulté de parler en terme d'atelier en dehors des grandes écoles officielles : de par le manque de documents historiques ou iconographiques, le mode de travail de ces peintres anonymes demeure sur beaucoup d'aspects obscur. En outre, le terme même d'atelier sous-entend que des peintres travaillent sous la direction d'un maître dont ils imitent au mieux la manière et dont les œuvres seront, au besoin, signées par ce dernier³⁵⁴. Si les ateliers dont le fonctionnement nous est le plus connu en Occident, comme l'atelier de Raphaël ou de Rubens ainsi que les ateliers de l'école Kanô, de Tawaraya Sôtatsu ou d'Iwasa Matabei au Japon, semblent répondre à cette définition, comment considérer les œuvres que nous étudions, à la fois proches et distinctes dans leurs styles et dans leurs compositions, et qui ne portent aucun sceau ni signature ?

On ne peut imaginer que les peintres travaillent seuls et nous avons démontré au cours du chapitre précédent que dans le cas des rouleaux, plusieurs mains sont décelables au sein des enluminures. Dès lors, il semble logique de penser que les peintres se sont regroupés pour réaliser ces œuvres. Ces groupes de peintres collaborent avec les calligraphes, comme Asakura Jûken et les boutiques de peintures mais ces trois entités, les peintres, le calligraphe et la boutique ne travaillent pas toujours ensemble : un calligraphe travaille avec plusieurs groupes de peintres, une boutique de peintures également.

Comment peut-on alors définir une œuvre issue d'un atelier de peinture à l'époque d'Edo ? Nous envisagerons au cours de ce volet plusieurs cas de figure : soit des œuvres du même atelier car montrant le même style, soit des œuvres issues du même atelier car montrant la même iconographie. Nous discuterons de ces deux cas de figure en nous appuyant sur l'analyse de rouleaux enluminés : nous reviendrons ainsi dans un premier temps sur les ensembles R.Spencer et R.Kôno avant de nous pencher par la suite sur un groupe de quatre ensembles de rouleaux issus du même modèle³⁵⁵. Dans un dernier temps nous envisagerons la possibilité d'ateliers assurant tant la création des enluminures que des textes et reliures des codex enluminés.

³⁵⁴ « Atelier : Ensemble des collaborateurs, aides ou élèves d'un artiste ; unité d'enseignement, ensemble des élèves d'un même maître dans une école d'art, une académie » définition issue du Larousse en ligne (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/atelier/6060>, dernière consultation le 6 mars 2015).

³⁵⁵ Nous aborderons à nouveau ces manuscrits dans le quatrième chapitre de cette partie lorsque nous traiterons la question de la circulation des modèles.

2.1. Des œuvres partageant le même style : le calligraphe du groupe du *Taiheiki*, Asakura Jûken et la typologie d'Akiya Osamu

Nous avons démontré au cours du volet précédent que les R.Spencer et R.Kôno présentent de grandes ressemblances stylistiques en dépit du fait que leurs choix iconographiques et les textes du *Bunshô sôshi* qu'ils illustrent sont différents. Ces deux ensembles nous permettent de souligner les limites des typologies mises en place dès lors qu'elles tendent à vouloir identifier un atelier.

Les R.Spencer et R.Kôno ont des calligraphes différents : dans le cas du R.Kôno il s'agit d'Asakura Jûken ; le R.Spencer pour sa part serait le fait du calligraphe du groupe du *Taiheiki*. Ces deux œuvres ne sont pas intégrées par Akiya Osamu au corpus d'œuvres considérées comme issues du même atelier³⁵⁶. Il est cependant frappant de constater que les calligraphies des œuvres du corpus du chercheur, lorsqu'elles sont identifiées par Ishikawa Tôru, sont attribuées soit au calligraphe du *Taiheiki* soit à Asakura Jûken³⁵⁷. Il est ainsi tentant de penser que ces deux calligraphes collaborent avec les mêmes groupes de peintres.

Cependant, l'intégration au sein du corpus d'œuvres stylistiquement différentes que sont les R.Spencer et R.Kôno est pour nous un premier signe des limites inhérentes à toute tentative de typologie. Nous entendons par là que si une typologie, telle celle d'Akiya Osamu, tend à chercher à démontrer l'existence d'ateliers spécifiques, elle se heurtera toujours à des œuvres qui ne peuvent s'intégrer à ce système.

Ainsi, les calligraphes Asakura Jûken et du groupe du *Taiheiki* collaborent avec plusieurs groupes d'artistes : en témoignent nos analyses stylistiques du chapitre précédent. Cependant, ces groupes partagent des caractéristiques techniques communes dans le dessin des nuages conventionnels, dans celui des visages des personnages et, pour le R.Spencer, une prédilection pour des peintures décoratives de paravents ou de *fusuma* montrant des thèmes paysagers. Au vu de ces caractéristiques communes, la frontière entre ces différents groupes d'artistes devient trouble.

Akiya Osamu, lorsqu'il note des différences dans le traitement de certains motifs dans les enluminures de son corpus, suppose que ces dernières s'expliquent par le fait qu'un peintre ne peut pas représenter deux fois le même motif exactement de la même façon. Cette explication peut se tenir si les différences observées relèvent d'une maladresse du peintre, et non pas d'une différence de traitement du motif en question. Or, dans le corpus d'œuvres qu'Akiya Osamu attribue au même

³⁵⁶ Voir liste en annexe texte I 7.

³⁵⁷ Asakura Jûken et le calligraphe du groupe du *Taiheiki* partagent un autre point commun : une collaboration supposée avec Kaihō Yûsetsu voir 3.2.

atelier, un codex présente une différence de traitement qui nous semble importante : il s'agit du *Suzuriwari* de la Bibliothèque nationale de France³⁵⁸.

Ce codex a des enluminures d'une grande délicatesse qui suivent un certain nombre des critères stylistiques définis par Akiya Osamu. Sur deux points cependant, les peintures du manuscrit diffèrent des autres œuvres du corpus du chercheur : les nuages conventionnels et les peintures des *fusuma* et des paravents. En effet, les nuages ne s'étirent pas en bandes planes avec un trait de contour précis. Ils sont remplacés par un saupoudrage de paillettes d'or exécuté après la réalisation des enluminures et par-dessus ces dernières, sans trait de contour. Dans le cas des peintures décoratives, les compositions du *Suzuriwari* privilégient des thématiques animalières et florales exécutées au lavis ainsi qu'au moyen de pigments. C'est donc du point de vue du traitement de certains éléments des enluminures que ce codex se singularise des autres œuvres d'Akiya Osamu. Pour nous, cette œuvre souligne la difficulté de vouloir repérer un atelier sur la base uniquement de critères stylistiques³⁵⁹.

L'examen du codex du *Suzuriwari*, ainsi que des rouleaux R.Spencer et R.Kôno tend une nouvelle fois à nous démontrer que si les artistes se regroupent pour exécuter les enluminures que nous étudions, il est difficile de conclure que ces collaborations donnent réellement lieu à la formation d'ateliers. Les enluminures que nous étudions semblent davantage résulter de principes stylistiques communs³⁶⁰ déclinés par des peintres différents. Il existerait ainsi au XVII^e siècle un « style commun » qu'apprennent et diffusent les enlumineurs³⁶¹.

2.2. Des œuvres partageant le même modèle : le groupe des rouleaux R.Meisei, R.CBL1186 et R.CBL1178 et R.Chûkyô108

L'atelier est donc difficilement identifiable en prenant seulement appui sur des critères stylistiques. L'est-il davantage si l'on prend en compte la question des modèles et des références des enluminures ? Pour répondre à cette question, nous étudierons dans cette partie un groupe de quatre ensembles de rouleaux³⁶². Nous chercherons à démontrer que ces rouleaux, s'ils partagent un

³⁵⁸ Nous avons déjà souligné la particularité de cette œuvre au chapitre précédent.

³⁵⁹ Cependant, et c'est également la limite de notre propre typologie, dès lors que l'on prend pour corpus d'étude ces œuvres anonymes, seules les œuvres en elles-mêmes, et donc leur style, permettent ou non de les regrouper dans des ensembles cohérents.

³⁶⁰ Que nous avons distingué par les lettres A, B, C, D dans nos tableaux typologiques.

³⁶¹ Nous reviendrons sur cette question dans le troisième volet de ce chapitre.

³⁶² Nous démontrerons au cours du chapitre suivant la similarité de ces quatre œuvres en termes de choix iconographiques, de compositions, et de rapport au texte.


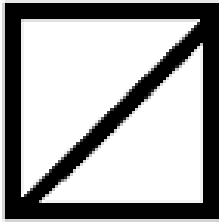
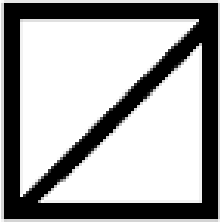


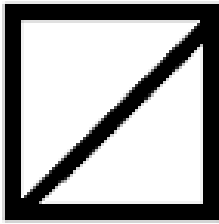
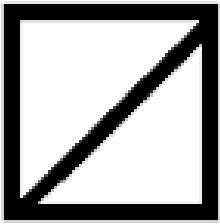
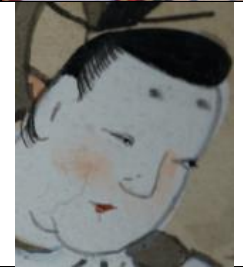

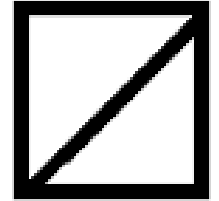
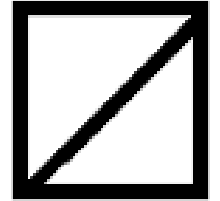


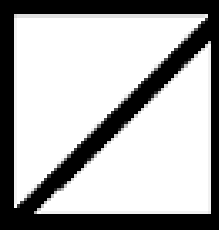







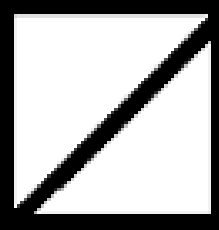


modèle commun, présentent cependant des degrés divers dans la finesse de l'exécution des enluminures qu'ils renferment. Ces ensembles sont au nombre de quatre, de dimensions similaires : un ensemble de trois rouleaux conservés à la bibliothèque universitaire de Meisei, deux ensembles appartenant à la Chester Beatty Library et un ensemble conservé à la bibliothèque universitaire de l'université Chûkyô de Nagoya. Les ensembles de Meisei et de Chûkyô sont complets : ils renferment le texte complet du *Bunshô sôshi* entrecoupé d'enluminures. La hauteur de ces rouleaux est de 33,1 cm. Les deux ensembles de la Chester Beatty Library sont pour leur part incomplets et les feuillets enluminés et calligraphiés des deux ensembles ont été remontés de manière anarchique ultérieurement à leur élaboration : ainsi, une section texte-image du CBL 1186 est remontée à l'envers. L'ensemble 1186, légèrement plus petit (32,6 cm de hauteur) a perdu son premier rouleau. Le rouleau 1178 est constitué d'une succession d'enluminures du *Bunshô sôshi* montées de manière anarchique et sans texte. À ces quatre ensembles s'ajoutent également des fragments épars d'enluminures de rouleaux conservés dans la collection d'Ishikawa Tôru.

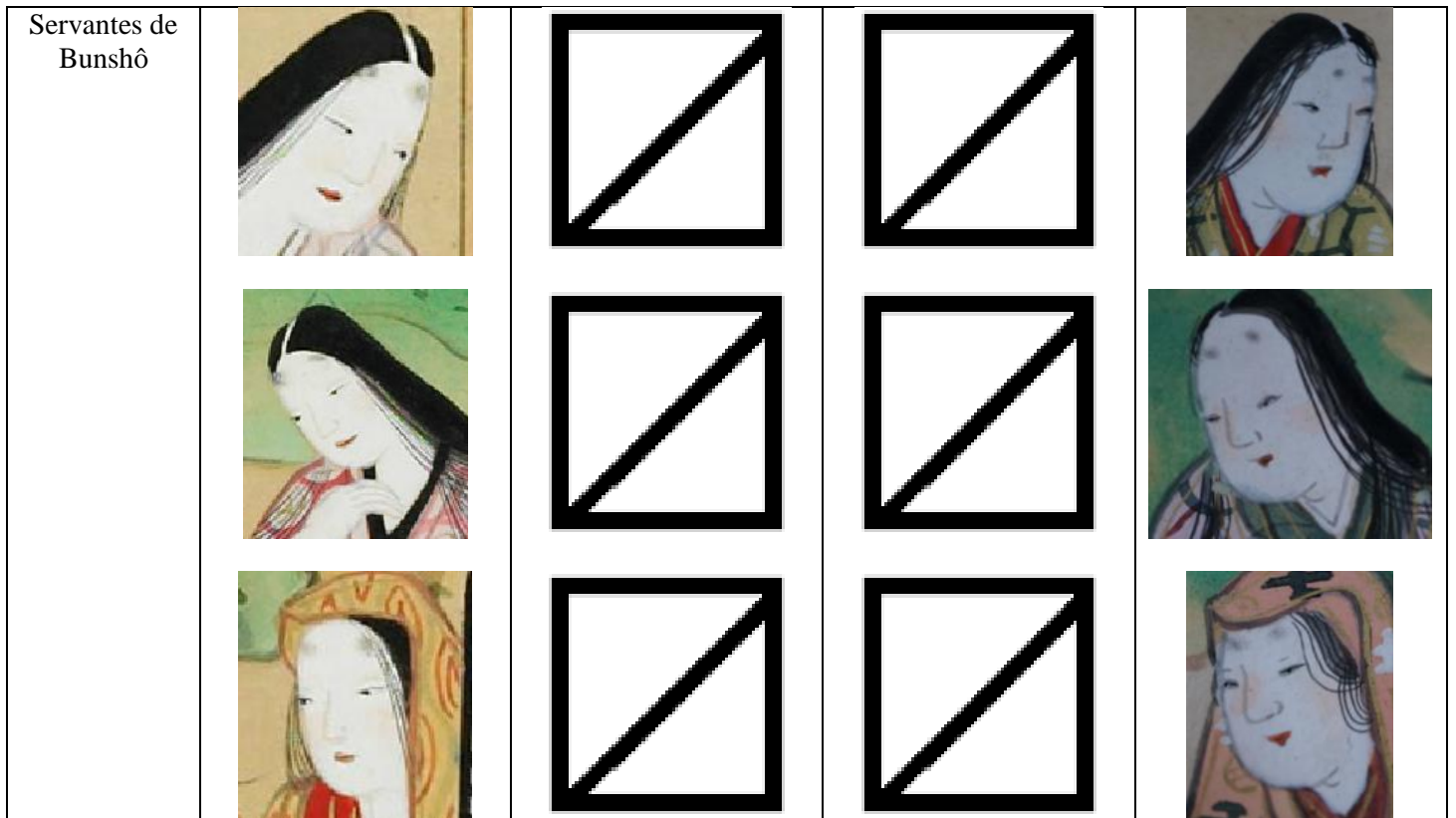
L'ensemble de ces rouleaux répond aux critères stylistiques définis par Akiya Osamu³⁶³. Les visages des personnages, masculins comme féminins, ont un nez bien dessiné, une ligne de joue incurvée en fonction de l'orientation de leur visage, des yeux étirés en amande où la pupille est notée et où la jonction entre la joue et les oreilles est rougie. La végétation figurée est constituée de grandes pivoines et de roses décoratives et de pins au dessin peu épuré. Les peintures décorant les *fusuma* et les paravents montrent une prédilection pour le lavis avec des motifs exécutés dans une très grande précision.

Nous n'avons pu accéder à tous les ensembles et faire des observations stylistiques de la même précision. Il nous semble cependant que des différences de facture dans la représentation des personnages apparaissent clairement dès lors que l'on compare les mêmes personnages d'un ensemble à l'autre. Ces différences ne touchent pas la façon dont le peintre représente ses personnages, mais sa finesse d'exécution. Ainsi, les enlumineurs en charge des peintures des R.Meisei et du R.CBL 1186 nous semblent d'un pinceau plus sûr et plus précis. Dans le cas du R.CBL 1178, les visages se font plus lourds, les traits moins bien dessinés et les proportions du visage moins harmonieuses. L'application des pigments des visages paraît également moins précise, les couleurs dépassant volontiers des traits de contour.

³⁶³ Voir p. 84.

Tableau 27 : Les visages des personnages des rouleaux relevant du modèle Chester 1186

	Université Meisei	Chester Beatty Library J1186	Chester Beatty Library J1178	Chûkyô 108
Bunshô				
Général en costume de cour				
Général en costume de marchand				
Compagnons en costume de marchand				
				
Princesse				



Le cas du R.Chûkyô 108 est plus problématique : la technique opérée dans le dessin des visages est en effet différente. Ainsi, si la description de ces visages reprend les principes énoncés plus haut, les traits du visage sont davantage travaillés. En outre, le procédé employé paraît différent : dans les ensembles précédents, le pigment employé pour les visages est appliqué dans une zone délimitée par un trait de contour qui apparaît parfois en transparence. Les détails du visage sont ajoutés dans un second temps sur ce pigment à l'encre noire (pour les yeux et les joues) et rouge (pour la bouche). Concernant ces détails, aucun trait préliminaire n'a pu être observé : le peintre recouvre soit de manière très habile le dessin sous-jacent, soit crée ex-nihilo les détails en question sur le pigment appliqué. Dans le R.Chukyô 108, le dessin préliminaire des yeux et des traits du visage apparaît clairement sous le pigment et est, sans le masquer, systématiquement doublé d'un fin trait à l'encre noire placé au-dessus du dessin préparatoire. Cette technique peut s'apparenter à celle du *kakiokoshi*, qui perdure depuis le XII^e siècle : il s'agit d'une étape dans une technique plus large et nécessitant l'intervention de plusieurs peintres dite *tsukurie*. Cette technique se décline en plusieurs étapes : dans un premier temps une esquisse est élaborée sur le papier, esquisse qui sera recouverte dans un second temps par une couche épaisse de pigments. Sur ce fond le peintre ajoute des détails, souligne les contours et précise certains traits à l'encre de Chine. Ces lignes sont plus fines et précises que celles du dessin préliminaire. Dans le cas du R.Chûkyô 108, les lignes grises définissant les contours des visages pourraient être celles du dessin préliminaire, lignes recouvertes

par la couche de pigment signifiant la peau des personnages. Les détails notés en noir seraient ainsi le fruit d'une seconde intervention après la coloration des visages : le *kakiokoshi*³⁶⁴.

La technique employée pour la représentation de l'eau est aussi différente. Dans le cas des R.Meisei et des R.CCBL 1186 et 1178, les ondolements sont figurés par des traits de pinceau blancs sur la surface de l'eau exécutée dans un pigment bleu épais. Dans le R.Chûkyô 108, les détails des plans d'eau sont exécutés uniquement à l'encre noire. Ces différences techniques pourraient être l'indice d'une postériorité de l'ensemble par rapport aux autres rouleaux du groupe. L'ensemble du R.Chûkyô 108 n'étant pas documenté³⁶⁵, il est pour l'instant impossible de déterminer clairement sa période d'élaboration, mais cette dernière pourrait être postérieure aux bornes chronologiques définies par cette étude³⁶⁶.

L'étude de ce groupe de quatre ensembles de rouleaux nous permet de constater que des œuvres partageant le même modèle et la même technique picturale, pour les trois premiers d'entre eux, ne sont pas forcément le fait d'un même peintre ou d'un même atelier. La diversité dans la maîtrise technique de ces différents ensembles en effet nous interroge : dans quelle mesure ces œuvres peuvent-elles être le fait d'un seul atelier dès lors qu'elles présentent une telle disparité ? Autrement dit, si l'on considère qu'un atelier produit des œuvres d'un niveau technique égal, ces œuvres ne sont pas créées par les mêmes personnes en dépit de leur ressemblance iconographique³⁶⁷.

2.3. Des ateliers spécifiques pour la fabrication de certains codex ?

Nous avons pour l'instant considéré le cas de rouleaux partageant le même style ou la même iconographie. Revenons à présent sur le cas des codex enluminés. Dans notre précédent volet, nous avons abordé le cas des codex oblongs et avons mentionné la présence d'un groupe de codex présentant le même style, la même iconographie et le même rapport texte-image pouvant faire

³⁶⁴ AKIYAMA T., 1964, p. 232-234.

³⁶⁵ Cet ensemble a été acheté récemment par l'université et ne fait l'objet d'aucune étude littéraire ou artistique, de l'aveu du professeur Yanagisawa, lors d'un entretien avec Mr Yanagisawa, 31 octobre 2014.

³⁶⁶ Nous le pensons postérieur à 1750, ce qui est également l'avis de Naitô Masato, lors d'un entretien avec ce dernier le 17 décembre 2014.

³⁶⁷ La pratique des ateliers, notamment de ceux de l'école Kanô se fonde sur la copie de modèles. Une fois l'élève reconnu apte à fonder son propre atelier, il s'installe de préférence en région, et utilise ses propres copies comme élément de référence pour ses propres œuvres. On peut cependant se demander si le R.CBL1 178, qui est l'ensemble présentant le plus de faiblesse technique, ne pourrait être le fruit d'un élève moins doué que ses maîtres et ayant fondé son propre atelier et s'appuyant sur un modèle antérieurement recopié. Voir 1.1 et 1.2. du chapitre 4 de cette partie pour une discussion sur la diffusion et circulation des modèles du *Bunshô sôshi* au sein des œuvres enluminées. Voir également les publications de Timon Screech et de Yukio Lippit pour un panorama des pratiques d'atelier au sein de l'école Kanô.

penser qu'ils sont le fruit d'artisans proches. Qu'en est-il des codex verticaux ? Pourrait-on envisager l'existence d'ateliers se consacrant exclusivement à l'élaboration de codex ? Nous examinerons les enluminures de certains manuscrits du groupe *Ochikubo* pour tenter de répondre à cette question.

Le groupe *Ochikubo*³⁶⁸ est, au contraire de la production d'Asakura Jûken, constitué en majorité de codex enluminés. Aucun codex oblong n'est cependant rattaché à cet ensemble. La production de ce calligraphe anonyme est principalement constituée de formats verticaux de grandes dimensions (32 ensembles recensés). Les demi-formats (onze ensembles) et les rouleaux enluminés (7 ensembles) sont ainsi plus minoritaires. Le calligraphe a également une partie de sa production tournée vers les ouvrages associés à la littérature de cour, comme *Le Dit du Genji*³⁶⁹, le « Conte du temple Sumiyoshi » (*Sumiyoshi monogatari*), le *Conte du coupeur de bambou* ou le « Histoire du moine Saigyô » (*Saigyô hôshi*).

Nous n'avons pas pu à ce jour accéder aux *Bunshô sôshi* écrit par le calligraphe *Ochikubo-haru*³⁷⁰. Pour comparer les enluminures des œuvres calligraphiées par ce dernier, nous ferons appel à deux ensembles illustrant l' « Ondée » (*Shigure*, collection de la Chester Beatty Library³⁷¹ et de l'université d'éducation de Nara), ainsi que deux ensembles de la Bibliothèque Nationale de France mettant en image le « Moine Saigyô » (*Saigyô Hôshi*) et le « Conte du mont Hôrai » (*Hôrai monogatari*). Ce sont principalement sur ces deux ensembles que nous baserons notre enquête stylistique³⁷².

Les deux ensembles de la Bibliothèque nationale entretiennent entre eux une grande proximité technique et stylistique. Leur degré de raffinement dans l'usage de pigments riches est similaire. Les manuscrits ont ainsi la même technique de représentation des éléments végétaux notamment des pivoines et des roses disproportionnées ; les visages des personnages de leurs enluminures ont des yeux en amande avec une pupille représentée, une ligne de joue rebondie, un nez bien dessiné et une double lèvre épaisse ; les nuages conventionnels s'organisent en bandes planes recouvertes de paillettes d'or qui ne dépassent pas du trait de contour au préalable dessiné et se répartissent en symétrie axiale³⁷³. Les peintures décorant les *fusuma* ou les paravents ont pour thème des paysages exécutés au lavis avec une certaine rapidité. Ainsi, le « Histoire du moine Saigyô » et le « Conte du mont Hôrai » appartiennent pour de nombreux aspects au même esprit que le style défini par Akiya

³⁶⁸ Ou *Ochikubo-haru* pour le distinguer du groupe Asakura Jûken III. Voir liste donnée en annexe texte I.

³⁶⁹ La mise en image de ce roman sous la forme de codex à l'époque d'Edo est rare, nous reviendrons sur ce point en deuxième partie (chapitre 1) de notre thèse.

³⁷⁰ Nous renvoyons à la liste établie en annexe texte I.

³⁷¹ Où il est référencé sur un autre titre désignant le même récit : *Kiyomizu monogatari*.

³⁷² Nous n'avons en effet pas pu consulter directement les œuvres de la Chester Beatty Library ou de Nara.

³⁷³ Ce sont certains des critères d'Akiya Osamu, marqués A dans nos tableaux de comparaison.

Osamu, mais ont en commun une plus grande simplification dans les peintures décoratives des *fusuma* et dans la description des plans d'eau. Nous pouvons faire exactement les mêmes remarques en ce qui concerne les enluminures de l'« Ondée » de l'université de Nara. Les enluminures des quatre manuscrits du groupe *Ochikubo* semblent donc avoir non seulement le même calligraphe, mais le ou les mêmes peintres.

Deux de ces trois ensembles (le « Conte du mont Hôrai » et l'« Ondée ») ont également en commun leurs dimensions et leur technique de reliure dite de type « pochette »³⁷⁴. Le papier de calligraphie employé est lisse (*maniai*) et comporte des motifs décoratifs réalisés avant la calligraphie. Dans le cas de ces trois manuscrits, la reliure est percée de cinq trous de reliure³⁷⁵. À ces points communs dans la facture même du codex, s'ajoutent des similarités décoratives : les reliures sont toutes de fond bleu sombre sur lequel sont disséminées des herbes et des fleurs d'automne exécutées à la poudre d'or. Les papiers de calligraphie comportent également des motifs végétaux tracés avant le texte. Reliure et papier sont ainsi de même facture.

Ainsi, les œuvres écrites par le calligraphe du groupe *Ochikubo* témoignent d'une grande unité d'un manuscrit à l'autre tant dans le style des enluminures que dans la technique et les matériaux employés dans leurs reliures. Il apparaît donc que pour ces trois ensembles au moins, le calligraphe a collaboré avec les mêmes enlumineurs et les mêmes relieurs. Au contraire d'Asakura Jûken ou du calligraphe du *Taiheiki* qui travaillent avec plusieurs peintres différents, le calligraphe du groupe *Ochikubo* aurait travaillé avec les mêmes collaborateurs et pourrait avoir été le calligraphe attitré d'une entreprise d'élaboration de manuscrits enluminés.

Nous avons comparé les rouleaux et les codex verticaux dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken, au calligraphe du *Taiheiki* ou encore au calligraphe du groupe *Ochikubo*. De cette confrontation, il apparaît que ces manuscrits partagent de nombreux points communs d'ordre stylistique. Ces comparaisons stylistiques et ces identifications de mains au sein de ces manuscrits ne concernent cependant que les rouleaux et les codex enluminés verticaux. Les codex oblongs ne sont ainsi que très peu concernés par ces études, soit car ces derniers n'ont pas été étudiés par les

³⁷⁴ Cette technique se répand au Japon au XVII^e siècle. Elle consiste à superposer des feuilles pliées en deux, le pli à l'extérieur et dont les deux extrémités opposées au pli seront liées au moyen d'une bande de papier. On y appose par la suite une couverture cousue à l'ensemble grâce à cinq trous percés dans la bordure des pages. Chaque feuille de papier n'accueille ainsi du texte ou de l'image que sur un de ses côtés, le revers étant, après pliage, invisible. Dans le cas de ces trois titres, on observe également que les pages accueillant des illustrations ne sont pas des feuilles pliées, mais des feuilles simples, dont les bords ont été renforcés sur une largeur d'environ 2 à 5 mm afin de pouvoir y coller l'illustration. Cette dernière n'est attachée à l'ensemble du cahier que par ses deux bords verticaux.

³⁷⁵ La technique de reliure nécessitant cinq trous est d'origine coréenne et n'est employée au Japon jusqu'à la fin du XVII^e siècle uniquement pour les très grands formats (*Nihon kotenseki shoshigaku jiten*, 1999, p. 392 ; HIRONIWA Motosuke, NAGATOMO Chiyoji, 1998, p. 68).

chercheurs, soit que leur facture diffère grandement des codex verticaux, ce qui exclurait tout regroupement avec ces derniers. En nous concentrant dans un second temps sur le cas d'œuvres présentant la même facture ou la même iconographie, nous avons perçu qu'il est difficile d'avoir une image bien précise du système dans lequel ces œuvres ont été conçues. Elles présentent en effet des disparités et des similarités qui ont démontré les limites de toute tentative de typologie. Au cours de ce dernier volet, nous reviendrons sur les points communs entre les différents manuscrits étudiés et essaierons d'en comprendre les raisons en nous détachant de cette notion problématique d'atelier.

III. Au delà de la notion d'atelier : existe-t-il un style commun aux rouleaux et codex enluminés de l'époque d'Edo ?

Au cours des deuxième et troisième chapitres de cette partie, nous avons comparé les enluminures des rouleaux et des codex de notre corpus en dressant une typologie stylistique de ces œuvres. Au terme de ces comparaisons entre différents groupes de rouleaux et de codex, plusieurs remarques doivent être faites sur la production des manuscrits à peintures anonymes de l'époque d'Edo.

En premier lieu il semble que la vision que l'on pourrait avoir de lieux de vente précis œuvrant en collaboration avec des artistes et des calligraphes déterminés est à nuancer. Les œuvres d'un même calligraphe pouvant présenter soit la signature de ce dernier soit le sceau d'une boutique précise, boutiques, calligraphes et peintres collaborent de manière plus ou moins étroite en fonction des œuvres, et donc potentiellement des commandes. Ces collaborations ne sont cependant pas systématiques. En outre, boutiques et calligraphes travaillent avec des peintres, ou des groupes de peintres différents. La notion même d'atelier est à considérer avec précaution : en effet, les œuvres issues d'un même modèle ne présentent pas le même degré de maîtrise stylistique ni la même compréhension du texte³⁷⁶.

Il est donc peut-être erroné de se représenter la production de ces œuvres enluminées comme le fruit d'ateliers précis ou d'artistes travaillant géographiquement en un même lieu. Cependant, les

³⁷⁶ Comme nous le suggérons en étudiant, dans le chapitre précédent, les R.Kôno et le R.Chûkyô 166. Ces derniers présentent le même texte, les mêmes choix iconographiques, et ont été calligraphiés tous deux par Asakura Jûken et commercialisés par la boutique Kidono mais ne présentent pas le même degré de compréhension du texte ni la même maîtrise de la technique picturale. En outre, la différence de concordance des illustrations avec ce dernier, et même la reprise d'un texte imprimé dans le cas du R.Spencer permet de penser que le calligraphe n'est pas forcément associé au processus d'élaboration des images. Les variations dans la maîtrise technique peuvent également nous montrer que les modèles connaissent une grande mobilité entre les peintres de technique et de maîtrise différentes : ils peuvent ainsi circuler entre des lieux de production et des clientèles différents. Nous reviendrons sur ces questions de reprise des textes imprimés et de circulation iconographique dans le chapitre suivant.

peintures des différents supports partagent de nombreux points communs qui laissent penser qu'elles sont produites par des peintres proches ou ayant bénéficié de la même formation. Nous verrons, au cours de ce volet, qu'il existe une certaine proximité stylistique entre cette manière commune décelée dans les enluminures de notre corpus et celle d'un peintre que nous avons évoqué au cours du premier chapitre : Kaihō Yūsetsu. Nous discuterons des raisons qui poussent à faire ce rapprochement et replacerons la manière de Kaihō Yūsetsu et des enluminures de nos manuscrits dans le contexte plus large de la peinture narrative du XVII^e siècle et de ses évolutions.

3.1. Des caractéristiques stylistiques communes entre les rouleaux enluminés et les codex verticaux

Au sein des enluminures des manuscrits que nous étudions, peut-on déceler un style commun à la fois aux rouleaux et aux codex ? Les codex enluminés sont d'une grande variété stylistique, qui oscille entre des peintures d'une certaine maladresse et des compositions montrant une grande habileté. Nous avons souligné plus haut la grande différence stylistique entre les codex horizontaux et les codex verticaux. Ces derniers cependant partagent avec les rouleaux enluminés des calligraphes identifiés. Dans quelle mesure peut-on rapprocher leurs enluminures des rouleaux à peintures ?

Nous résumons par le tableau ci-dessous le résultat de nos différentes confrontations d'œuvres. Ce tableau classe les œuvres selon leur calligraphe identifié, à savoir Asakura Jūken, le calligraphe du groupe *Taiheiki* et celui du groupe *Ochikubo*. La dernière ligne du tableau indique les œuvres dont la calligraphie est attribuée par Ishikawa Tōru et dont le peintre nous est connu : le calligraphe du *Taiheiki* est ainsi identifié dans les rouleaux enluminés illustrant la « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*) dont la peinture est attribuée à Kaihō Yūsetsu et Asakura Jūken qui, en sus, a calligraphié les 21 rouleaux des *Heures Oisives* du même peintre.

Tableau 28 : Tableau récapitulatif des comparaisons stylistiques entre les rouleaux et les manuscrits (voir p. 148 pour des explications détaillées sur les lettres employées dans ce tableau).

Groupe	Taiheiki	Asakura I ; boutique Kidono	X	X	Asakura II		Asakura III		Ochikubo	
Œuvre	<i>Bunshô sôshi</i> , collection Spencer	<i>Bunshô sôshi</i> , musée de Kôno	<i>Suzuriwari</i> Bibliothèque nationale	<i>Bunshô sôshi</i> , Université Meisei	<i>Bunshô sôshi</i> , collection Ishikawa	<i>Taishokkan</i> , Chûkyô 31	<i>Bunshô sôshi</i> , Spencer	<i>Bunshô sôshi</i> , Chester 1011	<i>Saigyô hôshi</i> , <i>Hôrai monogatari</i> , BNF,	<i>Shigure</i> Nara
Format	rouleau	rouleau	codex	rouleau	rouleau	codex	codex	codex	codex	codex
Visages hommes	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Visages femmes	B	B	B	A	A	A	B	B	A	A
Nuages	A	A	D	A	A	B	A	A	A	A
Pins	C	A	A	A	C	C	C'	C	A	A
Fleurs et végétation	X	B	A et C	A	C	X	X	X	A et C	X
Eau	A'	B	B	A'	A'	B	A''	C	A' et B	A'
Peintures de <i>fusuma</i>	A	A et B	C	A	A'	A'	A	B et C	A'	A'
Œuvres qui peuvent être mises en parallèle	Calligraphies et peintures du <i>Taiheiki</i> , Kaihô Yûsetsu	Calligraphie du <i>Tsurezuregusa</i> , Kaihô Yûsetsu	Diverses							

Ce tableau permet de prendre conscience de la grande parenté qui existe au sein de ces enluminures quels que soient leurs formats (rouleau ou codex verticaux) et l'attribution de leur calligraphie. La plus grande variété dans la technique picturale réside dans la figuration de l'eau ainsi que dans les thématiques et techniques mises en œuvre pour représenter les peintures de *fusuma*. En ce qui concerne la représentation des personnages, deux tendances coexistent : celle décrite dans les articles d'Akiya Osamu (A) et celle, antérieure à l'époque d'Edo, de l'*hikime kagihana* (B). Cette manière A n'est qu'une des nombreuses manières employées par les peintres dès lors que ces derniers n'usent pas de l'*hikime kagihana*. Dans les rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi* étudiés au chapitre précédent, cette manière (répertoriée comme la manière 1 sur une typologie de plusieurs autres manières ne relevant pas de l'*hikime kagihana*) est employée de manière ponctuelle dans des œuvres faisant appel à de nombreux peintres (R.Chûkyô 166) ou de manière plus systématique dans des œuvres où le nombre d'intervenants est plus réduit (R.Ishikawa). Les enluminures de la plupart des codex enluminés du groupe *Ochikubo* et du groupe Asakura II et III traitent les visages masculins et féminins de la même manière : yeux en amande, représentation de la pupille et de deux lèvres, nez arrondi et ligne courbe de la joue. L'analyse des codex du calligraphe du groupe

Ochikubo tout comme le *Taishokkan* du calligraphe Asakura Jûken (chapitre 2) nous montre ainsi que cette manière est plus systématiquement employée dans les codex que dans les rouleaux enluminés. D'autre part, certaines œuvres du groupe Asakura I et du groupe du *Taiheiki* présenteraient des enluminures pour lesquelles le peintre emploie l'*hikime kagihana* pour les visages féminins mais réserve parfois aux visages masculins le nouveau traitement décrit ci-dessus. Cette seconde manière est mise en parallèle par Akiya Osamu aux œuvres signées ou attribuées à Kaihō Yûsetsu c'est-à-dire les rouleaux de la « Chronique de la grande paix » et des *Heures oisives* sur lesquelles nous consacrerons le prochain développement.

3.2. Les caractéristiques stylistiques de Kaihō Yûsetsu

Kaihō Yûsetsu est souvent invoqué par les chercheurs Akiya Osamu et Ishikawa Tôru dès lors que l'on aborde les enluminures de certains manuscrits. Les raisons de ce rapprochement sont doubles. D'une part, Kaihō Yûsetsu est l'un des rares peintres travaillant pour une boutique de peintures dont le nom nous soit connu et dont la collaboration avec le calligraphe du groupe *Taiheiki* et Asakura Jûken soit attestée. D'autre part, son style pictural paraît proche de la typologie stylistique que nous avons établie au cours de ces deux derniers chapitres. Il convient donc de nous pencher sur les œuvres de Kaihō Yûsetsu pour déterminer si une attribution, ou tout du moins un rapprochement, des enluminures de notre corpus à ce peintre est envisageable.

Tout comme sur les *eya*, peu d'études de grande ampleur ont été entreprises sur Kaihō Yûsetsu³⁷⁷. L'article de Yamane Yûzô de 1968 dans la revue *Bijutsushi* (mentionné dans le premier chapitre de cette partie) demeure fondamental pour les historiens de l'art : ainsi, Takeda Tsuneo dans sa brève étude du peintre en 1983 déclare que la recherche n'a que peu évolué depuis cet article fondateur³⁷⁸. C'est avec les publications de Miya Tsugio sur les paravents des batailles de « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike », puis des rouleaux enluminés de la « Chronique de la grande paix » en 1989 et 1992 que le peintre devient connu du grand public, renommée renouvelée par la récente exposition des vingt-et-un rouleaux des *Heures Oisives* en 2014 au musée Suntory. Cependant le peintre demeure peu étudié par les historiens d'art. Il est défini par sa manière particulière de décrire les personnages et par ses thématiques : il illustre en effet des œuvres

³⁷⁷ Nous renvoyons au chapitre 1 de cette partie (p. 82) pour des éléments biographiques concernant le peintre.

³⁷⁸ TAKEDA T., 1983, p. 71. dans un numéro de la revue *Nihon no bijutsu* consacré à l'œuvre picturale de Kaihō Yûsetsu, le père de Kaihō Yûsetsu.

littéraires non traitées par les écoles Tosa ou Kanô³⁷⁹ dont il utilise de nombreuses copies d'études ou *funpon*³⁸⁰. Outre ses rares rouleaux portant son nom, Kaihō Yūsetsu est avant tout connu grâce aux *Documents sur la peinture de notre pays* (*Honchō gasan* 本朝畫纂³⁸¹) qui mentionnent treize rouleaux de la « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*), mention reprise au début de l'ère Meiji dans le *Répertoire de la peinture ancienne* (*Kōko gafu* 考古畫譜³⁸²). On suppose que ces rouleaux correspondent aux dix volumes actuellement conservés et dispersés entre les collections du musée départemental de Saitama, des collections Spencer et du musée national d'histoire et du folklore. Ils ne portent cependant aucun sceau ni signature du peintre. En 1634 la carrière de Yūsetsu connaît un tournant décisif grâce aux commandes de la nourrice du *shōgun* Iemitsu. Il se rapproche alors de Kanō Tan'yū et Kanō Yasunobu dans les années 1660 et 1670 pour des commandes destinées au palais impérial. Dans ces mêmes années il obtient le titre bouddhique de « Pont de la loi » (*Hokkyō*)³⁸³. C'est dans cette deuxième partie de sa carrière que l'on situe la création des vingt-et-un rouleaux des *Heures Oisives*, actuellement conservés au musée Suntory de Tôkyō³⁸⁴. L'ensemble porte le sceau et la signature du peintre, mais ne comporte aucune mention de calligraphe. C'est par une comparaison stylistique qu'Ishikawa Tôru attribue l'écriture du texte à Asakura Jūken³⁸⁵.

Miya Tsugio en 1989 écrit pour la première fois sur les paravents de la bataille *Ichinotani*³⁸⁶ exécutés avant 1634 et appartenant ainsi à sa première période picturale. Nous reprenons ici les définitions stylistiques opérées par le chercheur mais en apportant quelques nuances en ce qui concerne ce rapprochement opéré entre les manuscrits que nous étudions et la manière de l'artiste. En effet, cette façon si particulière de dessiner les personnages, avec des lignes incurvées suggérant des joues rebondies et des yeux en amande n'est mise en œuvre par le peintre que pour les personnages principaux des scènes décrites. Le peintre privilégie également une description des pins

³⁷⁹ MIYA Tsugio, SATŌ Kazuhiko, 1992, p. 225-226.

³⁸⁰ TAKEDA T., 1993, p. 95. Voir chapitre 4 de cette partie (p. 196) pour une explication plus approfondie du terme de *funpon*.

³⁸¹ Écrit par Tani Bunchō (1763-1840). Nous reprenons la traduction proposée par Vera Linhartova (LINHARTOVA Vera, 1996, p. 601).

³⁸² MURASE M., 1993, p. 266. Nous reprenons la traduction proposée par Christophe Marquet (MARQUET C., 1999, 151).

³⁸³ ISHIDA Yoshiya, 2014, p. 156.

³⁸⁴ Acquisition récente qui a fait le lieu d'une exposition centrée sur la mise en image des *Heures oisives* à l'époque d'Edo et a remis en lumière la carrière de Kaihō Yūsetsu (exposition intitulée *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku* 徒然草、美術で楽しむ古典文学 [Les Heures oisives : apprécier les classiques à travers l'art], Musée Suntory 11 juin – 21 juillet 2014, Tôkyō).

³⁸⁵ ISHIKAWA T., 2003a, p. 53.

³⁸⁶ MIYA T., 1989, p. 112-121.

avec des troncs couverts de mousse ronde semblable à la manière de l'école de Kanô et comparable à celle des pins marqués de la lettre A dans le tableau présenté plus haut³⁸⁷.

L'ensemble des vingt-et-un rouleaux des *Heures oisives* portant sa signature révèle une seconde manière que le peintre développe après 1634. Cette dernière se caractérise par une plus grande influence des compositions et des traits de pinceaux « de manière chinoise » héritée de son père Kaihō Yushō et de Kanō Tan'yū qui l'ont tous deux formés à la peinture au lavis. Cet héritage dépasse alors le cadre strict des œuvres mettant en scène le monde chinois. Il se traduit dans ses peintures par un arrière plan qui privilégie volontiers le paysage évoquant les règles de la construction d'espace de la peinture chinoise et des dégradés de couleurs évoquant une grande profondeur d'espace. De Kanō Tan'yū le peintre retient le principe d'une composition déséquilibrée où seul un côté de la peinture est chargé de motifs laissant l'autre moitié plus vide et masquée par des brumes. Ces deux principes de compositions s'observent tous deux dans les 21 rouleaux des *Heures Oisives*³⁸⁸. Dans ces rouleaux, l'usage de couleurs vives et profondes et de particules d'or est parcimonieux. Les nuages conventionnels ont un trait de contour plus diffus et s'apparentent davantage à de la brume. Si le pinceau est très précis dans la description des détails, l'application des pigments, plus particulièrement en ce qui concerne les éléments végétaux, se fait de manière plus abstraite que miniaturiste. Cette technique se distingue ainsi très nettement de celle qui apparaît dans les paravents de la bataille d'*Ichinotani*, signés par le peintre, et des rouleaux de la « Chronique de la grande paix » qui lui sont attribués. Cependant, si l'on en croit Miya Tsugio, la manière employée pour représenter les visages des personnages principaux demeure la même³⁸⁹.

Si l'on se réfère aux attributions faites par Ishikawa Tōru sur les manuscrits étudiés par Akiya Osamu³⁹⁰, des quinze ensembles de rouleaux, sept auraient une calligraphie d'Asakura Jūken, et deux relèveraient du calligraphe du groupe de *Taiheiki*. Ce nombre important d'œuvres attribuées à ces deux calligraphes est troublant. La collaboration de ces deux calligraphes avec Kaihō Yūsetsu amène d'ailleurs le chercheur à évoquer le peintre dans ses articles, sans pour autant lui attribuer la paternité des œuvres étudiées. Nous souhaiterions adopter la même prudence et resituer ce style

³⁸⁷ MIYA T., 1989, p. 120-121. Tsugio Miya parle à propos de ces personnages d'une « émotion exprimée par cette forme de visage sans distinction de rang » (貴賤を問わず、その面貌に感情をもたせて表現しているのである) et d'une « concentration sur les yeux » (目に集中している).

³⁸⁸ KIHARA Toshie, 2014, p. 151.

³⁸⁹ MIYA T., 1989, p. 120-121.

³⁹⁰ Liste donnée en annexe texte I.

particulier de représentation des personnages des enluminures de notre corpus au sein de la peinture narrative des XVI^e et XVII^e siècles³⁹¹.

3.3. La représentation des visages dans la peinture narrative japonaise aux XVI^e-XVII^e siècles

Comme nos comparaisons stylistiques le montrent, c'est donc essentiellement sur la manière employée dans la représentation des personnages que repose la similarité stylistique observée au sein des manuscrits enluminés. C'est également grâce à cette proximité que l'on peut rapprocher les enluminures de ces manuscrits des peintures de Kaihō Yūsetsu. Cependant, cette technique est-elle spécifique à cet artiste ?

Par opposition à la manière considérée comme traditionnelle de représenter les visages des personnages dans la peinture japonaise, le *hikime kagihana*, deux particularités se retrouvent dans les rouleaux et codex que nous avons étudiés et dans toutes les manières (de 1 à 5 selon les œuvres) que nous avons analysées : il s'agit de la représentation des yeux ouverts en amande avec notation de la pupille et d'une bouche où les deux lèvres sont clairement représentées. Ces deux caractéristiques varient cependant selon les manières : la partie inférieure et/ou supérieure de l'œil peut être soulignée par un trait noir, la bouche est plus ou moins épaisse (voir chapitre 2, p. 106, p. 137 et p. 156). La ligne de joue courbe sur laquelle insiste Akiya Osamu n'est pour sa part utilisée de manière systématique que dans un nombre limité d'œuvres. Le Général mis à part, cette ligne de joue est utilisée sans réelle distinction de rang des personnages : elle relève ainsi davantage d'une technique de représentation des personnages spécifique à des peintres formés de manière identique qu'à un élément discriminant les personnages représentés. Cette ligne de joue ne concernant cependant qu'une petite part des personnages des rouleaux que nous étudions, nous nous concentrerons sur les éléments communs à tous les personnages et surtout sur les yeux ouverts avec notation de la pupille.

Dès le XIII^e siècle un mode d'expression différent du *hikime kagihana* des rouleaux enluminés du *Dit du Genji* (XII^e siècle) se fait jour : avec le « rouleau enluminé des Notes journalières de Murasaki Shikibu » (*Murasaki shikibu nikki emaki* 紫式部日記絵巻) apparaissent des personnages

³⁹¹ Rappelons que si nous considérons les critères stylistiques repérés par Akiya Osamu comme fort intéressants et se vérifiant sur de nombreux manuscrits, nous considérons que les conclusions du chercheur consistant à lier ces critères stylistiques communs à un seul atelier sont plus problématiques (voir chapitre 2 de cette partie). Nous souhaiterions expliquer les raisons de ces critères stylistiques communs de manière différente.

dont les yeux présentent clairement une ligne supérieure et inférieure définie³⁹². Cette manière coexiste avec le *hikime kagihana* au sein de l'école Tosa en fonction des formats sur lesquels travaillent les peintres. Ainsi, dans les œuvres relevant du *Dit du Genji* de Tosa Mitsuyoshi (1539-1613) et de Tosa Mitsunobu, les personnages sont représentés selon les principes de l'*hikime kagihana* dans les œuvres de petites tailles, mais avec des yeux ouverts et la ligne supérieure de l'œil clairement accentuée dans le cas des peintures à grande échelle telles les peintures de paravents³⁹³. Tosa Mitsuyoshi en outre, emploie ce type de représentation dans ses peintures de grand format. Ainsi Emura Tomoko dans son étude sur le peintre décrit les visages des personnages des paravents du *Roman des frères Soga* (une paire de paravents conservée au musée des beaux-arts Watanabe) en insistant sur la ligne du nez retroussée en direction de la bouche et la figuration des yeux en amande par deux lignes de contour³⁹⁴. La ligne courbe de la joue et la figuration des lèvres supérieure et inférieure de la bouche sont également présentes dans les visages masculins. Cette manière est, selon Emura Tomoko, novatrice et propre au peintre. Elle s'accompagne, pour les personnages de rangs supérieurs de l'ajout d'un point blanc près de la pupille afin de donner davantage de vie aux personnages³⁹⁵. Cette technique n'a pas été relevée sur les œuvres que nous étudions : il faut en effet prendre en compte le fait que le support du paravent, de plus grande dimension que le rouleau enluminé, permet en fait de décrire les personnages avec davantage de détails. On retrouve d'ailleurs ces caractéristiques dans d'autres paravents antérieurs à l'époque d'Edo comme ceux attribués à l'école Hasegawa³⁹⁶.

Les peintres de l'école Sumiyoshi au XVII^e siècle, pour leur part, usent tant dans les peintures de petites que de grandes dimensions, d'une représentation des personnages où les yeux sont soulignés en partie supérieure et inférieure d'un trait, la pupille étant notée. L'œil apparaît ainsi clairement³⁹⁷. Cette technique de représentation du globe oculaire dans les visages des personnages, qui rompt avec la tradition de l'*hikime kagihana* perpétuée par l'école Tosa, est pour Ueno Tomoe un marqueur stylistique propre à Sumiyoshi Gukei et à Sumiyoshi Jokei, marqueur qui permet de dater les œuvres de cette école du milieu du XVII^e siècle³⁹⁸. Certains détails de peintures de Sumiyoshi Jokei donnés par la chercheuse permettent également de voir que le peintre représente

³⁹² AKIYAMA T., 1964, p. 236.

³⁹³ Cette différence de technique est expliquée par Satô Akira et son équipe comme procédant du grand format, voir *Gôka Genji-e no sekai, genji monogatari*, 1988, p. 104-106.

³⁹⁴ EMURA T., 2011, p. 41.

³⁹⁵ EMURA T., 2011, p. 64. Voir également le catalogue *Genjje to Ise-e*, Musée Idemitsu, 2013, p. 19-23.

³⁹⁶ SATÔ Akiko, 2001, p. 1-39.

³⁹⁷ Hommes et femmes ont ainsi des visages très enfantins et une apparence de poupée qui est, selon Akira Satô, le signe d'une nouvelle esthétique qui se fait jour à l'époque d'Edo (*Gôka Genji-e no sekai, genji monogatari*, SATÔ Akira (éd.), 1988, p. 107).

³⁹⁸ UENO T., 2014, p. 144.

également les lèvres inférieure et supérieure de la bouche de ses personnages, même si ce dernier point n'est pas systématique et dépend du statut social des personnages représentés.

Dans son étude des rouleaux enluminés de la « Chronique de la grande paix », Miya Tsugio distingue deux types de représentation dans les personnages : ceux de haut rang sont décrits avec des visages impassibles, des yeux fins, un nez en crochet, et une petite bouche et les détails de leur physiologie sont notés au moyen de lignes délicates tracées à l'encre de manière habile. En ce qui concerne les personnages de bas rang et les guerriers, ces derniers sont dépeints avec des visages très expressifs, au moyen de lignes aiguës utilisées avec force et précision. Cette émotion se concentre surtout dans la bouche et les yeux de ces protagonistes³⁹⁹. Dans ce dernier cas les yeux sont représentés ouverts avec une pupille, les bouches sont grandes et une ligne de joue courbe peut être observée en fonction des postures des personnages. Ces caractéristiques se retrouvent dans des œuvres signées par Kaihō Yūsetsu au milieu du XVII^e siècle lorsqu'il travaille encore pour le compte d'*eya* et pour celui de Kasuga. C'est en faisant ce rapprochement que le chercheur attribue les enluminures de la « Chronique de la grande paix » au peintre Kaihō Yūsetsu⁴⁰⁰. Nous ne chercherons pas à savoir quel est le peintre qui introduit le premier cette technique de représentation dans la peinture japonaise : ceci nous paraît en effet un peu vain. Cependant, l'analyse des visages dessinés par Tosa Mitsuyoshi permet de penser que cette dernière préexiste à la période d'activité de Kaihō Yūsetsu. Elle se généralise durant la carrière du peintre grâce aux artistes de l'école Sumiyoshi. Kaihō Yūsetsu n'est ainsi pas le seul peintre à user de cette technique de représentation⁴⁰¹.

Comme le souligne Saitō Akira dans son ouvrage de 1988, la représentation des visages est influencée par les dimensions du format dans lequel le peintre officie : les formats de grandes dimensions verticales seront ainsi le support privilégié de peintures où les personnages seront représentés avec beaucoup de détails et notamment avec des yeux ouverts et une pupille clairement représentée. Cette remarque s'applique pour la plupart des œuvres de notre corpus. En effet, nous avons au cours de ces deux chapitres étudié surtout les rouleaux enluminés et codex d'Asakura Jūken ainsi que des calligraphes des groupes *Ochikubo* et *Taiheiki*, soit des œuvres ayant entre 30 et 33 cm de hauteur. Dans ces œuvres, la quasi-totalité des personnages masculins sont représentés

³⁹⁹ MIYA T., 1989, p. 225.

⁴⁰⁰ MIYA T., 1989, p. 226.

⁴⁰¹ Akiya Osamu souligne en effet que, s'il sous-entend un rapprochement possible entre les peintures qu'il identifie avec celles de Kaihō Yūsetsu, certains caractères stylistiques définis par ses soins, comme la grandeur des yeux, sont des traits partagés également dans les illustrations imprimées contemporaines au peintre (AKIYA O., 2012, p. 75.). Ces traits stylistiques sont ainsi davantage le fait d'une expression picturale commune qu'une réelle particularité attribuable à un peintre spécifique. Nous reviendrons sur le lien entretenu entre les livres illustrés imprimés et les manuscrits enluminés dans le chapitre suivant.

avec les yeux ouverts et la pupille notée. Nous avons opposé le style de ces rouleaux et codex verticaux aux enluminures des codex oblongs, dont la hauteur ne dépasse pas 23 cm. Ces enluminures, plus frustes et moins détaillées usent davantage du principe de l'*hikime kagihana* pour décrire les personnages. L'usage de l'*hikime kagihana* pourrait ainsi avoir un lien avec les dimensions des ouvrages concernés⁴⁰². Cependant, deux œuvres de même dimension et du même calligraphe, à savoir le CBL1011 et le codex de Spencer (voir chapitre 2 p. 3.2.) montrent pour l'un des visages avec les yeux ouverts, et pour l'autre des visages reprenant les principes de l'*hikime kagihana*. En plus des dimensions dans lesquelles travaillent les peintres, la formation de ces derniers est ainsi aussi à prendre en compte.

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté de dresser une typologie stylistique des codex enluminés. Dans un second temps, nous avons souligné, par l'analyse d'œuvres présentant des compositions identiques, le fait que les modèles circulent de manières très libres entre les différents artistes. Enfin nous avons noté le grand rapprochement stylistique qui existe entre les rouleaux enluminés et les codex verticaux, au contraire des codex horizontaux. Ces derniers, complètement anonymes, semblent ainsi avoir été peints par des enlumineurs entretenant peu de liens avec ceux des rouleaux enluminés et des codex verticaux. Nous avons remis en perspective ce style avec la manière picturale et la carrière du peintre Kaihō Yūsetsu.

Les critères stylistiques communs trouvés entre les différents manuscrits ne sont pas aisément attribuables à un peintre ou un atelier spécifique. En outre, comme nous l'avons souligné au premier chapitre de cette partie, un grand nombre de peintres, même anonymes, sont réputés avoir été formés au sein d'ateliers reliés à l'école Kanō⁴⁰³. Beaucoup de peintres bénéficieraient ainsi de la même formation et donc des mêmes techniques de dessin et de composition. S'il est difficile de pouvoir vraiment prouver que cette école formait réellement ces peintres anonymes, il est certain cependant que bon nombre des œuvres de notre corpus partagent des traits stylistiques communs qui pourraient s'expliquer par une formation artistique proche.

Nous serions ainsi enclins à considérer ces tendances stylistiques, dans leurs manifestations diverses, comme l'expression d'artisans proches chronologiquement et géographiquement, ayant bénéficié d'une formation très proche, formation dont aurait également bénéficié Kaihō Yūsetsu. Ces manuscrits enluminés relèveraient ainsi d'une même manière stylistique attribuable non à un

⁴⁰² Bien qu'à l'origine, c'est-à-dire à l'époque de Heian, le *hikime kagihana* était loin d'être une technique picturale simpliste (voir AKIYAMA T., 1964, p. 235).

⁴⁰³ C'est en tout cas ainsi que sont présentés les *machi-eshi* dans l'historiographie, voir par exemple TAKEUCHI M., 2004, p. 101.

artiste ou à un atelier particulier, mais à une période chronologique qui débiterait aux alentours de l'ère Kanbun soit au milieu du XVII^e siècle. Certains livres témoignant de cette même manière sont également datés, d'après l'examen de leur calligraphie par le chercheur Ishikawa Tôru, du dernier tiers du XVII^e siècle⁴⁰⁴. Il faut ainsi considérer la deuxième moitié du XVII^e siècle comme une époque où les livres enluminés atteignent leur apogée en terme de qualité d'exécution et de luxe dans les matériaux employés et voient leur production s'unifier en terme de format, de style et de technique de reliure. C'est également en ce milieu du XVII^e siècle que la production de codex enluminé semble se rapprocher de celle des rouleaux⁴⁰⁵.

Les codex verticaux et les rouleaux enluminés partagent ainsi des points communs en termes de style permettant de penser qu'ils sont produits par les mêmes calligraphes et les mêmes peintres. Les enluminures des codex verticaux présentent cependant moins de variations stylistiques que les peintures des rouleaux enluminés. Il est ainsi fort possible que les rouleaux enluminés mobilisent plusieurs peintres ayant chacun des rôles bien définis là où les illustrations des codex ne nécessitent qu'un seul peintre exécutant tous les motifs. Codex et rouleaux auraient donc les mêmes peintres mais ne connaîtraient pas la même division des tâches. En outre, si l'étude des sceaux des maisons de vente sur les rouleaux enluminés nous a permis de penser que peintres et calligraphes travaillent de manière ponctuelle et libre entre eux et avec ces boutiques, cette observation peut donc s'étendre à la production des codex verticaux. Comme aucun de ces codex n'est signé ou ne porte de sceau⁴⁰⁶, il est cependant moins aisé de savoir exactement comment ces derniers étaient vendus. En effet, les boutiques représentées par Sumiyoshi Gukei (chapitre 1) dans ses rouleaux indiqueraient que le commerce des codex et celui des rouleaux formaient des entreprises séparées. Cependant, les deux formats partageant les mêmes papiers, les mêmes calligraphes et les mêmes peintres, il est difficile d'imaginer qu'ils ne sont pas mis à disposition des clients aux mêmes endroits.

Dès lors se pose la question du manque de signature ou de sceaux au sein des ouvrages, même dans le cas de livres attribués à Asakura Jûken. Nous ne pouvons être catégoriques sur cette question, mais l'absence de signature d'un calligraphe qui pourtant signe certaines œuvres dans d'autres formats pourrait indiquer que le format du codex enluminé est moins bien considéré que celui du rouleau à l'époque d'Edo⁴⁰⁷. Tout comme Kaihō Yûsetsu ne signe de son vrai nom que les

⁴⁰⁴ Ère de Genroku (1688-1704).

⁴⁰⁵ Le milieu du XVII^e siècle est également le moment où la présence d'illustration devient la norme au sein des livres imprimés et où certains illustrateurs, comme Hishikawa Moronobu, deviennent célèbres. C'est cette deuxième moitié du XVII^e siècle qui est considérée comme les débuts de l'estampe japonaise *ukiyo.e* (KORNICKI P., 2001, p. 57). Voir chapitre 4 2.1.

⁴⁰⁶ À l'exception d'un codex enluminé portant le sceau de la boutique Koizumi, voir ISHIKAWA T., 2008c, p. 95-100.

⁴⁰⁷ SASAKI Takahiro, 2011, p. 107. Voir aussi partie III chapitre 5.

commandes prestigieuses, Asakura Jûken pourrait n'avoir apposé son nom que sur les œuvres qu'il considère valorisantes.

Enfin, l'analyse des livres oblongs montre que ces derniers ne sont pas produits par les mêmes enlumineurs et les mêmes calligraphes. Ils ne sont pas non plus représentés comme objet de commerce dans les peintures de Sumiyoshi Gukei. Si ces livres emploient un certain nombre de matériaux luxueux comme la feuille d'or, ils sont cependant moins aboutis en termes de facture. Les papiers employés ne sont en outre pas décorés. Ces livres oblongs pourraient ainsi constituer des œuvres de moins bonne qualité produite par des enlumineurs de moindre importance en vue d'une clientèle lettrée, mais moins aisée que celle des rouleaux et des codex verticaux. Nous discuterons de cette hypothèse dans les deux autres parties de cette thèse.

Codex verticaux et rouleaux enluminés partagent donc des lieux et des peintres communs lors de leur création et se distinguent ainsi des codex oblongs. Peut-on observer les mêmes points de rencontre et distinctions en ce qui concerne l'iconographie de ces œuvres ? Observe-t-on une circulation de l'iconographie entre les manuscrits et les livres imprimés dont l'industrie se développe contemporanément à la création des œuvres de notre corpus ? C'est à ces questions que nous consacrerons le chapitre suivant.

CHAPITRE 4

CIRCULATION ET ADAPTATION DE L'ICONOGRAPHIE ENTRE LES DIFFÉRENTS SUPPORTS IMPRIMÉS ET ENLUMINÉS

Nous avons étudié dans les chapitres précédents les enluminures de manuscrits sous forme de rouleaux et de codex de calligraphes identifiés : Asakura Jûken, les calligraphes du groupe *Taiheiki* et du groupe *Ochikubo*. Nous avons démontré que ces rouleaux enluminés et ces codex verticaux partagent des calligraphes et des peintres, ou des peintres issus de la même formation, proches ou identiques. Les codex oblongs sont cependant le fruit d'enlumineurs différents et indépendants des rouleaux et des codex verticaux. Enfin, rien ne permet en l'état de nos connaissances d'affirmer que ces trois formats de manuscrits, rouleaux, codex verticaux et codex oblongs, étaient vendus aux mêmes endroits.

Quittons à présent cette étude stylistique des rouleaux et des codex enluminés pour aborder plus précisément la question des modèles iconographiques de ces œuvres⁴⁰⁸. En effet, si nous pouvons déterminer par le style que les rouleaux enluminés et les codex ont été exécutés par des peintres proches, ces peintres avaient-ils les mêmes modèles à disposition ? Existents-ils des modèles iconographiques différents en fonction des formats des enluminures ? En d'autres termes, quels liens peut-on constater entre les formats, le style et les partis pris iconographiques dans les manuscrits de notre corpus ?

Ce chapitre abordera exclusivement la question de l'existence ou non d'un modèle iconographique indépendamment du style des enluminures. Nous nous pencherons dans un premier temps sur la transmission des modèles par le biais de la copie au sein des ateliers officiels de peinture puis au sein des œuvres de notre corpus. Nous débattons aussi de l'influence des rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi* sur l'iconographie de certains codex. La suite de ce chapitre abordera plus spécifiquement les éditions imprimées et illustrées du *Bunshô sôshi* réalisées en même temps que les œuvres de notre corpus et leur rapport avec les enluminures du récit.

⁴⁰⁸ Nous avons déjà effleuré cette problématique lors de l'étude de l'ensemble de rouleaux Kôno et Chûkyô 166 au deuxième chapitre de cette partie. Il convient à présent de reprendre ce questionnement sur les modèles iconographiques et leur circulation.

Les codex enluminés connaissent un essor important dans cette première moitié de l'époque d'Edo, qui voit également prospérer l'édition profane illustrée. Cette dernière diffuse les textes et les images — dans des formats similaires mais dans des techniques différentes — des récits identiques aux manuscrits enluminés qui sont ses contemporains. Leurs modes de production et de diffusion peuvent ainsi nous éclairer sur le contexte de production et de diffusion des manuscrits de notre corpus. En outre, les codex imprimés, plus facilement datables, permettent d'inscrire les œuvres de notre corpus au sein d'une chronologie. Une étude sur les enluminures des codex et des rouleaux enluminés de l'époque d'Edo ne peut donc se passer d'une prise en compte des livres illustrés imprimés contemporains⁴⁰⁹.

Nous dresserons tout d'abord l'état de la recherche en ce qui concerne les illustrations imprimées du XVII^e siècle et de leurs rapports avec la création d'enluminures, avant de présenter, dans un troisième temps, les cas concrets où codex manuscrit et éditions illustrées semblent avoir entretenu des liens. Nous compléterons notre propos en considérant les éditions et les codex enluminés illustrant le récit du *Shigure*.

I. La transmission d'une iconographie au sein des manuscrits

Nous avons vu que rouleaux et codex enluminés entretiennent des liens stylistiques très étroits. Certaines œuvres de notre corpus semblent également partager des modèles communs. Ces modèles sont-ils également repris au sein de supports différents des rouleaux, à savoir les codex verticaux et horizontaux ? Comment ces modèles circulent-ils ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en nous interrogeant dans un premier temps sur la pratique de la copie au sein des ateliers officiels ainsi que du rôle de cette pratique dans la création de certains rouleaux enluminés de notre corpus. Nous considérerons par la suite certains codex de notre corpus dont l'iconographie semble dériver des rouleaux enluminés puis de codex horizontaux dont l'iconographie est proche alors que les textes calligraphiés sont différents.

⁴⁰⁹ Pour des études historiques plus poussées sur l'édition au Japon voir les ouvrages de Peter Kornicki qui dresse un large panorama de l'histoire de l'édition au Japon et Mary Elizabeth Berry qui replace le medium imprimé au sein d'une première révolution de l'information dans le Japon du XVII^e siècle. Voir également les ouvrages collectifs dirigés par Amy Reigle Newland pour une approche plus centrée sur les liens entretenus entre le format de l'édition et ses différents acteurs (directeurs d'édition, imprimeur, graveur, calligraphe et illustrateur) ; Susanne Formanek et Sepp Linhart, pour une approche centrée sur la dynamique entretenue par le texte et l'image au sein de genres particuliers comme le livre de théâtre ou le livre pour enfant ou encore Claire-Akiko Brisset, Pascal Griplet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa dont la publication collective en 2006 souligne notamment l'attachement à une certaine esthétique du manuscrit au sein des imprimés, ainsi qu'aux modifications apportées par les illustrations en réponse de la réception faite par le lectorat de certains protagonistes des récits mis en image.

1.1. L'usage des *funpon* dans l'élaboration des rouleaux enluminés

Pour comprendre comment une iconographie peut circuler et se perpétuer, intéressons-nous en premier lieu à la pratique de la copie dans la peinture japonaise. Nous considérerons cette dernière par le prisme des ateliers officiels de peinture, dont les témoignages historiques permettent d'avoir un aperçu de leurs activités et de leur fonctionnement.

1.1.1. Définition du terme de *funpon* et usage de ce dernier au sein des ateliers

Le *funpon* (粉本) est défini par Kanô Naizen Ikkei (1599-1662) en 1623 dans son *Recueil de principes de base pour la postérité*⁴¹⁰ (*Kôsoshû* 後素集) de la manière suivante :

古人の画稿、之れを粉本と謂う

*On appelle funpon les esquisses faites par les anciens*⁴¹¹.

Le terme cependant, englobe tant les esquisses que les dessins préparatoires et les copies des originaux selon Kôno Motoaki. Le chercheur détermine ainsi trois rôles que peut jouer le *funpon* : le modèle, l'esquisse et la copie⁴¹². En d'autres termes, le *funpon* sert de modèle pour des compositions définitives, ou peut être une simple esquisse conservée telle quelle, ou encore faire l'objet de copies qui seront versées aux fonds de nouveaux ateliers. Le *funpon* se trouve ainsi au cœur des pratiques d'atelier au Japon.

En effet, la formation des peintres est alors centrée sur la copie de modèles du maître ou donné par le maître instructeur. Une fois que la copie de l'élève a gagné l'approbation de l'enseignant, elle rejoint une collection d'autres copies que l'élève emportera avec lui lorsqu'il s'établira et qu'il proposera à ses propres disciples. Les compositions des *funpon* sont également reprises lors de l'exécution de commandes picturales. C'est donc dans la pratique de la copie et de la conservation de ces dernières, que se perpétue les formules iconographiques et les canons de la peinture japonaise au XVII^e siècle⁴¹³.

⁴¹⁰ Nous reprenons, en la traduisant, la version du titre proposée en anglais par Brenda G. Jordan, voir BRENDA G. Jordan, 2003, p. 33.

⁴¹¹ Voir également la traduction en anglais de cet extrait de Brenda G. Jordan, BRENDA G. J., 2003, p. 33.

⁴¹² KÔNO Motoaki, 2005, p. 116.

⁴¹³ BRENDA G. J., 2003, p. 33. L'ouvrage collectif de G. Jordan Brenda se concentre plus particulièrement sur la transmission par la copie au sein des ateliers du XIX^e siècle. Cette pratique de la copie a contribué à considérer

Dès les années 1680, l'importance de ces *funpon* et de leur conservation est soulignée par les artistes eux-mêmes lorsque ces derniers rédigent des précis éducatifs ou des recueils de modèles à destination de leurs élèves et des autres branches de leur école. C'est le cas de Kanô Yasunobu en 1680 dans son *Secrets pour réussir dans l'art de la peinture* (*Gadô yôketsu* 画道要訣), de Tosa Mitsuoki en 1690 dans *Tradition majeure de l'art de la peinture dans notre pays* (*Honchô gahô taiden* 本朝画法大伝)⁴¹⁴ et de Tachibana Morikuni en 1714 dans son *Modèles pour le dessin. Propos sur les choses anciennes*⁴¹⁵ (*Ehon kojidan* 絵本故事談)⁴¹⁶.

1.1.2. Un *funpon* du *Bunshô sôshi* de l'école Tosa

Un seul *funpon* relatif au *Bunshô sôshi* nous est connu à ce jour. Il a été publié dans le répertoire des documents relatifs à l'école de Tosa⁴¹⁷ en 1996 et se présente comme un grand rouleau où se succèdent 28 scènes sans transition ni texte. La copie porte sur chaque composition le nom des principaux personnages ainsi que des mentions de couleurs et de mobilier.

Les 27^e et 28^e feuillets ont les mentions suivantes :

十五歳時/土佐光起筆ノ写シ

Copie par Tosa Mitsuoki (ndt1617-1691) à 15 ans

寛永拾四年/七月十二日

Douzième jour du septième mois de la quatorzième année de l'ère Kan.ei (ndt 1637)

Et le colophon précise :

此絵巻下絵ハ土佐光輝氏が移転に/際して襲蔵品を売却せしものを一括/購入したるものの一他」昭和二十六年五月下浣/松井佳一識」

progressivement l'école Kanô comme une école de peinture académique sans aucune capacité d'invention, oubliant de fait que c'est également le creuset d'artistes au style original tels Maruyama Ôkyo. Voir au sujet de ce prétendu immobilisme qui est plus une posture politique qu'une critique esthétique les publications de Timon Screech en 2000 et 2004 qui se concentrent sur l'école Kanô au XIX^e siècle. Voir également Yukio Lippit pour un panorama plus complet de l'activité de l'école Kanô au XVII^e siècle et de ses postures idéologiques.

⁴¹⁴ Nous reprenons pour ces deux titres les traductions proposées par Vera Linhartova, voir LINHARTOVA Vera 1996, p. 602 et 604).

⁴¹⁵ Nous reprenons la traduction proposée par Christophe Marquet in MARQUET C., 2002, p. 133-137.

⁴¹⁶ TAKEDA T., 1995, p. 236 et 246-247 et BRENDA G. J., 2003, p. 31-59.

⁴¹⁷ *Tosaha kaiga shiryômoku (roku) emaki funpon (ni)* 土佐派絵画資料館目録 (六) 絵巻粉本 (二) [Répertoire des documents relatifs à l'école Tosa (n° 6), rouleaux enluminés et œuvres préparatoires (2)], *Kyôto shiritsu geijutsudaigaku geijutsu shiryôkan* 京都市立芸術大学芸術資料館 Service de documentation de l'université des beaux-arts de la municipalité de Kyôto, Kyôto, 1996, p. 32-35.

Ce sont des esquisses d'un rouleau enluminé qui ont été achetées lors de la mise en vente par Tosa Mitsuteru (ndt 1874-1921) des œuvres détenues par lui depuis des générations, à l'occasion de son déménagement. La 26^{ème} année de l'ère Shōwa (ndt 1951), dernière dizaine du mois de mai. Écrit par Matsui Yoshiichi⁴¹⁸.

Il semblerait en effet qu'un ensemble qui illustre le *Bunshō sōshi*, attribué à Tosa Mitsuoki existe⁴¹⁹. Cependant nous n'avons pas pu avoir accès à cet ensemble ou au *funpon* qui en est conservé. En outre, l'attribution à Tosa Mitsuoki reste sujet à caution en l'absence de toute étude de cette œuvre⁴²⁰. Ne bénéficiant pas de reproduction qui nous permette d'exploiter ce *funpon* au maximum de son potentiel, nous avons fait le choix de ne pas intégrer ce dernier à notre corpus. Cependant, si la qualité des images ne nous permet pas de faire de déduction quant aux costumes ou aux détails de ce *funpon*, quelques observations sur les compositions choisies peuvent néanmoins être faites.

En premier lieu, le *funpon*, est contemporain des rouleaux de Tsukuba⁴²¹. Cependant, il n'a pas de parenté avec ces derniers si ce ne sont certaines particularités iconographiques comme l'arrêt du Général au lieu-dit des Huit Ponts, ou encore les princesses écoutant le concert du Général dans un pavillon différent et séparé de celui où se trouvent les hommes. Le *funpon* introduit une nouvelle représentation du personnage de Bunshō sur laquelle nous reviendrons en troisième partie de cette thèse : celle de Bunshō appuyé sur son accoudoir.

Le *funpon* de l'école de Tosa ne reprend aucune composition antérieure à notre connaissance et il ne bénéficie pas non plus d'une grande postérité. S'il semble introduire des motifs repris dans certaines œuvres, aucune des compositions de ce *funpon* ne se retrouve telle quelle dans les autres œuvres de notre corpus.

Nous disposons donc au sein des rouleaux enluminés du *Bunshō sōshi* d'un *funpon*, mais qui semble sans parenté avec les œuvres de notre corpus. Cependant, l'inverse existe également : un groupe d'œuvres du *Bunshō sōshi* sont issues du même modèle, et donc du même *funpon*, sans que ce dernier ne nous soit connu.

⁴¹⁸ Traduction en français de nos soins.

⁴¹⁹ Lorsque l'on fait des recherches sur le *Bunshō sōshi* de l'école Tosa sur internet, le routeur nous amène à un site de vente espagnol proposant des reproductions d'une scène du *Bunshō sōshi* attribuée à Tosa Mitsuoki. Cette scène représente Bunshō riche regardant travailler les sauniers. Elle semble correspondre à la composition conservée au sein du *funpon*. Nous ne savons pas cependant où cette œuvre est conservée.

⁴²⁰ Les attributions à l'époque d'Edo sont problématiques car sont issues d'une stratégie opérée par les écoles rivales Tosa et Kanō pour se poser en garante d'une tradition picturale et seules légitimes à perpétuer cette tradition. Ces attributions sont donc plus à étudier pour leur fonction de construction identitaire des écoles de peinture que pour leur véracité. Voir TAKEUCHI M., 2004, p. 102.

⁴²¹ Nous avons déjà abordé brièvement ces rouleaux en chapitre 2 (p. 98). Voir également la traduction du texte du *Bunshō sōshi* qui s'appuie sur la version de Tsukuba en annexe texte VI.

1.1.3. *Les rouleaux Meisei, CBL 1186, CBL1178 et Chûkyô 108 : des œuvres au funpon ou modèle perdu ?*

Nous disposons au sein de notre corpus de quatre ensembles de rouleaux dont la similarité en termes de composition, d'iconographie et de texte nous conduit à penser qu'ils sont issus du même modèle, ce que nous démontrerons au cours de ce développement. Il s'agit d'un ensemble conservé à l'université Meisei, de deux ensembles appartenant à la Chester Beatty Library⁴²² et d'un dernier ensemble conservé à l'université Chûkyô⁴²³. Nous les comparerons dans un deuxième temps aux rouleaux du *Bunshô sôshi* de la collection Spencer.

En effet, si les différents ateliers, peintres et calligraphes forment une communauté dont la collaboration est très libre, les modèles iconographiques circulent-ils avec la même liberté ?

Le rapprochement de ces quatre premiers ensembles nous permettra de comprendre qu'un modèle iconographique peut être copié strictement par des artistes d'un style similaire mais d'une maîtrise technique inégale. Le retour, dans un second temps, sur l'étude du R.Spencer⁴²⁴ ainsi que de certains codex permet de noter une influence de l'iconographie du premier ensemble sur un ou plusieurs peintres de style différent. Le *Bunshô sôshi* de la collection Spencer ainsi que l'iconographie de certains codex nous incitent ainsi à penser que les modèles ne restent pas cloisonnés à un seul groupe d'artistes mais circulent entre des artistes d'horizons différents.

a. Présentation générale des différents ensembles

Nous étudions dans cette partie un groupe de quatre ensembles de rouleaux dont nous soulignerons au cours de ce volet la similarité en termes de choix iconographiques, de compositions, et de rapport au texte. Nous chercherons à démontrer que ces rouleaux sont issus d'un modèle

⁴²² J1186 et J1178 que nous nommerons respectivement « R.CBL 1186 » et « R.CBL 1178 ». Il manque au J1186 son premier rouleau et certains feuillets de texte ont été montés à l'envers, ce qui nous semble être l'indice d'une restauration postérieure très probablement en Occident. Le J1178 se constitue d'un seul rouleau compilant les enluminures uniquement. Il ne comporte donc aucun texte.

⁴²³ Nous le nommerons de son numéro d'inventaire « R.Chûkyô 108 » pour éviter toute confusion avec le précédent ensemble (R.Chûkyô 166, étudié en chapitre 2). Voir chapitre 3, 2.2. pour une étude stylistique de ces œuvres.

⁴²⁴ Abordé en chapitre 3 (2.1.).

commun et, bien que présentant des degrés divers de maîtrise dans leurs enluminures, ils sont le fait de peintres proches.

De ces quatre ensembles, deux ont des textes complets : il s'agit des trois rouleaux conservés par l'université Meisei⁴²⁵ et des R.Chûkyô 108. Nous discuterons plus bas du caractère complet ou incomplet de leurs enluminures. Deux autres ensembles sont conservés à la Chester Beatty Library : deux rouleaux appartenant très certainement à un ensemble de trois rouleaux dont le premier volume serait perdu, et un volume uniquement composé d'images placées dans le désordre. Des fragments de rouleaux conservés dans la collection d'Ishikawa Tôru⁴²⁶ nous permettent d'affirmer qu'il existait à l'époque d'Edo au moins cinq ensembles différents partageant le même modèle. En ce qui concerne l'ordre des enluminures au sein des différents ensembles⁴²⁷ on remarque que le Chester 1186 comporte des feuillets montés à l'envers, mais que l'ordre de ses enluminures suit strictement celui des deuxième et troisième rouleaux de l'université Meisei. Autrement dit, les enluminures des R.Meisei et R.CBL 1186 ont le même thème, les mêmes sujets d'enluminure, la même composition et se succèdent de la même manière. Dans le cas du R.Chûkyô 108, les compositions sont également similaires à celles du R.Meisei, mais toutes ne sont pas reprises. Les enluminures s'enchaînent en respectant l'ordre chronologique du récit, mais les compositions relatives à la rencontre du Général avec le gouverneur et du Général avec ses amis dans le deuxième rouleau sont absentes. De même, le troisième rouleau s'achève avec la représentation de la montée à la capitale : les scènes de Bunshô devant l'empereur et du couple du Général à la capitale ne sont pas reprises par les enlumineurs du R.Chûkyô 108. Le texte du R.Chûkyô 108 étant complet et l'ensemble ne présentant aucune trace de restaurations ou de manipulations ultérieures, il est probable que ces enluminures n'aient jamais existé. Soit les enlumineurs à l'origine de l'ensemble disposent d'un modèle tronqué de ces scènes, soit ils ne les représentent pas délibérément.

C'est la similarité des thèmes et des compositions de ces enluminures qui nous invite à penser que ces ensembles se fondent sur un modèle commun. Nous entendons par là que chaque enluminure a un sujet identique, montre des architectures et des paysages orientés de la même manière, des personnages présentant les mêmes poses, des détails et un nombre de personnages similaires. Parmi les particularités les plus importantes et spécifiques à ce groupe nous pouvons citer les scènes de Bunshô riche regardant travailler les sauniers, le Général alité et, au sein de compositions plus vastes, les motifs du dieu de Kashima apparaissant à Bunshô endormi, de Bunshô épiant l'arrivée du

⁴²⁵ Que nous appellerons R.Meisei.

⁴²⁶ Étant très fragmentaire sous forme de feuillets épars, nous ne pouvons reconstituer l'état initial du rouleau de la collection Ishikawa et ne l'étudions donc pas de façon approfondie au sein de ce travail doctoral.

⁴²⁷ Voir annexe texte II, tableau 2.1.

Général, de Bunshô surpris lors de la découverte de l'identité du Général et la préparation des mets servis au Général. Cependant, le motif qui nous occupera principalement est celui des filles de Bunshô jouant du koto en compagnie du Général et de ses compagnons dans la scène de concert. Ce motif entre en effet en contradiction avec le texte qui nous précise que les jeunes filles ne font qu'écouter le Général et ses amis jouer⁴²⁸. Cette communauté dans les particularités iconographiques est un indice de plus en faveur de l'existence d'un modèle commun à ces rouleaux.

Que ces œuvres aient toutes un modèle commun ne veut cependant pas dire que les enluminures sont strictement identiques d'un ensemble à l'autre. Ainsi, les motifs et les couleurs des vêtements des personnages varient beaucoup. Le nombre de serviteurs représentés ainsi que les motifs des peintures ornant les paravents et les *fusuma* peuvent également différer sans que cette disparité porte atteinte à l'intégralité de la composition ou à la signification de l'enluminure.

Peut-on, à travers certaines modifications, retracer l'ordre dans lequel ces rouleaux ont été exécutés voire déterminer lequel de ces ensembles est le plus fidèle à un hypothétique modèle original non retrouvé ? Pour essayer de répondre à cette question, nous avons observé trois groupes de personnages : le groupe des auditeurs représentés dans la scène de concert (à l'exception du R.Chûkyô 108, où l'enlumineur représente le concert sans ses auditeurs), et deux groupes de badauds représentés lors de la montée à la capitale et de la présentation de Bunshô devant l'empereur (scène absente du R.Chûkyô 108). Ces groupes varient par leur nombre et leur costume de rouleau en rouleau. Ce sont les seules modifications de personnages ou de distribution de personnages observées au sein de ces ensembles. Les autres disparités relevées ne portent pas atteinte à la composition de l'enluminure ou à sa signification car elles relèvent de l'anecdotique : il s'agit de différences dans les couleurs et motifs des vêtements et dans les thèmes des peintures décorant les paravents et les *fusuma*.

⁴²⁸ Nous discuterons des raisons de ce choix iconographique dans la troisième partie de cette thèse (chapitre 4).

Tableau 29: Étude des différents groupes de personnages

Les rectangles marquent les groupes communs aux différents rouleaux. Les trapèzes soulignent les personnages présents dans certaines œuvres seulement. Les triangles entourent les personnages dont le costume change de façon significative d'un ensemble à l'autre.

	Groupe des auditeurs (scène du concert)	Groupe des badauds (scène de la montée à la capitale)	Groupe des badauds (Bunshô devant l'empereur)
Chester 1186			
Meisei			
Chûkyô 108	X		X
Chester 1178			

Dans le cas du groupe des auditeurs, on peut déterminer qu'il existe des personnages communs aux trois ensembles : les trois femmes dont l'une est représentée de dos, accompagnées d'un enfant, d'un homme désignant la scène du doigt et d'une troisième femme représentée de trois-quarts face et voilée. Dans l'ensemble R.CBL 1186 ce sont les seuls auditeurs représentés. Ils sont cependant plus nombreux dans le cas des ensembles R.Meisei et R.CBL 1178.

En ce qui concerne les badauds de la montée à la capitale, un groupe commun peut également être remarqué : il s'agit de deux hommes discutant, l'un d'eux tenant un éventail et d'un enfant à l'extrême droite du groupe. Dans le cas du R.CBL 1186, 1178 et du R.Meisei, un enfant est représenté près de l'arbre, à l'extrémité gauche du groupe (trapèze). Ce dernier est accompagné d'un

personnage regardant le spectateur dans le cas du R.CBL 1186, qui est remplacé par un moine de trois-quarts face dans le cas des autres rouleaux (triangle).

Dans la scène de Bunshô présenté à l'empereur, commune aux ensembles R.Meisei, R.CBL 1186 et R.CBL 1178, un même groupe de badauds est représenté : il s'agit de deux hommes adultes accompagnés d'un jeune page, tous en costume de chasse. La distribution des personnages est cependant différente entre les ensembles : ainsi dans les rouleaux Meisei et CBL 1178 le page est représenté derrière le groupe des deux hommes tandis que l'enlumineur du R.CBL 1186 le figure sur le même plan que les deux adultes qu'il accompagne.

Lorsque nous confrontons ces variations sur les groupes d'auditeurs et de badauds d'un ensemble à un autre, nous dégagons ainsi un groupe de personnages commun à tous les rouleaux : il s'agit des personnages entourés d'un rectangle. Dans le R.CBL 1186, ces groupes apparaissent sans autres ajouts. Nous déduisons donc que ce R.CBL 1186 constitue le « tronc commun » des différents ensembles : il serait ainsi l'ensemble le plus proche du modèle d'origine. C'est à partir du R.CBL 1186 ou de son modèle que les enlumineurs des R.Meisei et R.CBL 1178 auraient élaboré leurs propres enluminures, en accroissant le nombre de personnages secondaires. Le R.Chûkyô 108 quant à lui voit le nombre de ses personnages secondaires diminuer : les serviteurs devant le portail du Grand Prêtre (première enluminure du premier rouleau), les auditeurs du concert ainsi que l'enfant derrière l'arbre de la montée à la capitale ne sont ainsi pas repris par le peintre. Enfin, la présence du moine dans une pose similaire au R.Meisei dans le R.CBL 1178 et R.Chûkyô 108 permet de penser que les illustrateurs de ces deux ensembles prennent appui directement sur le Meisei ou sur une copie fidèle de ce dernier dans leur travail. Nous ne pouvons cependant pas vérifier notre hypothèse sur toutes les enluminures, le premier rouleau du R.CBL 1186 étant perdu.

b. Les relations au texte

Les enluminures des différents rouleaux sont donc issues du même modèle. À l'exception du R.Chûkyô 108, ils semblent avoir été créés dans un laps de temps rapproché par des peintres ayant la même technique mais dont le degré d'habileté est inégal. Peut-on dire la même chose des calligraphies de ces ensembles et quel rapport ces dernières entretiennent-elles avec les peintures ?

Les textes calligraphiés sur les rouleaux Meisei, CBL 1186 et Chûkyô 108 appartiennent à la même lignée notée n°356 dans le *Muromachi jidai monogatari taisei*⁴²⁹. On note par ailleurs que le découpage entre les différents volumes ainsi que les coupures entre le texte et les images sont identiques dans le cas des R.Meisei et de R.CBL 1186⁴³⁰. Cette communauté de texte, d'enluminures et de coupures texte/images nous permet d'affirmer clairement que ces ensembles partagent un même modèle ou ont été copiés l'un sur l'autre tant du point de vue iconographique que du point de vue textuel.

Le cas du Chûkyô 108 est cependant plus complexe : partageant le même texte et les mêmes compositions, il ne connaît pas les mêmes découpages. Ainsi, le premier volume s'achève avec la naissance des filles de Bunshô, le deuxième s'ouvre avec une représentation de Bunshô en compagnie de ses filles, ce qui constitue la dernière enluminure du premier volume du Meisei. Le deuxième volume compte deux illustrations de moins que son modèle, et s'achève avec l'arrivée du Général chez Bunshô, avant-dernière enluminure du deuxième volume du Meisei. Enfin, le troisième volume du Chûkyô 108 s'ouvre par le repas de Bunshô avec le Général (dernière enluminure du deuxième volume du Meisei) et s'achève avec la montée à la capitale. Dans le troisième rouleau du Meisei, deux enluminures suivent celle de la montée à la capitale : le deuxième et le troisième rouleau du Chûkyô 108 ont donc chacun deux enluminures en moins.

Ces modifications n'influencent en rien la distribution du texte au sein des trois volumes : chaque volume du Meisei et du Chûkyô 108 commence et s'arrête au même endroit. Cependant les deux ensembles n'ont aucune coupure entre le texte et les enluminures en commun. En outre, le plus faible nombre d'enluminures dans le cas du Chûkyô 108 est à l'origine d'un décalage entre l'enluminure et le texte dans le troisième volume : la scène du repas avec Bunshô est insérée dans le texte décrivant l'envoi à la fille de Bunshô d'un cadeau, le concert est présent lorsque le texte narre l'entrevue de nuit, l'entrevue de nuit est placée au moment de la visite du Grand Prêtre reconnaissant le Général, la scène d'hommage du Grand Prêtre est insérée pendant la montée à la capitale et la montée à la capitale lorsque le texte raconte l'évolution sociale de Bunshô à la capitale.

Ce décalage n'a pas, à notre sens, pour finalité de créer un rapport nouveau entre l'enluminure et le texte et une nouvelle interprétation du texte et de ses peintures⁴³¹. Nous l'expliquons plutôt par le processus même de l'élaboration des rouleaux à l'époque d'Edo. Ainsi, nous pensons

⁴²⁹ Voir annexe texte II, tableau 2.2.

⁴³⁰ À l'exception de l'emplacement de l'enluminure « Repas avec Bunshô » du Chester 1186. Cette dernière se trouve cependant très proche à la fois de l'ensemble de Meisei et de celui de Spencer que nous étudierons plus bas.

⁴³¹ En effet, et comme le montre le tableau en annexe, un certain décalage apparaît dans bon nombre de rouleaux sans que ce dernier soit explicable. Ainsi, par exemple, dans le cas des rouleaux de Meisei et du Chester 1186, l'audience du Général et du gouverneur est représentée alors que le texte n'aborde pas encore cet épisode.

qu'enlumineurs et calligraphes n'ont pas à disposition les mêmes modèles : si le peintre recopie un modèle iconographique proche des rouleaux de Meisei, le calligraphe dispose d'un texte dont les coupures ne sont pas les mêmes. De cette différence de modèles et du fait de la suppression de plusieurs enluminures naît, au moment où enluminures et texte sont mis ensemble, le décalage observé entre le texte et l'image. En outre, le texte étant complet et cohérent, on peut affirmer que les quatre compositions du R.Meisei non reprises par le R.Chûkyô 108 (Le Général et le gouverneur, le Général et ses amis, Bunshô devant l'empereur et la famille du Général à la capitale) n'ont probablement jamais été exécutées par le peintre du R.Chûkyô 108. Ce dernier a ainsi délibérément enlevé ces compositions, soit sous l'impulsion d'un commanditaire ou d'un maître d'œuvre, soit pour présenter une œuvre avec moins d'enluminures et donc, potentiellement, moins cher à l'achat.

Au cours de ce premier volet nous avons étudié la pratique de la copie de compositions au sein des ateliers par le biais du *funpon*. Nous avons étudié dans un premier temps un *funpon* de l'école Tosa, avant d'observer un groupe de rouleaux issus du même modèle iconographique et calligraphique, modèle non retrouvé à ce jour. Cette fidélité à un modèle commun tant dans le texte que dans les enluminures ainsi qu'une technique picturale partagée permet de penser que ces rouleaux ont été créés par des peintres et des calligraphes extrêmement proches⁴³². La différence de maîtrise qui se manifeste dans les R.Meisei, R.CBL 1186 et 1178 indique que les peintres de ces rouleaux sont cependant différents. Le R.Chûkyô 108 est pour sa part une copie plus tardive et tronquée de ce modèle.

La pratique de la copie est donc au cœur des usages des ateliers de peinture, et se retrouve également dans la mise en image du *Bunshô sôshi*. Cependant, le seul *funpon* du *Bunshô sôshi* que nous connaissons, celui de l'école de Tosa, n'a pas inspiré les autres manuscrits constituant notre corpus. De quels modèles les rouleaux et codex enluminés de notre corpus s'inspirent-ils et selon quelles modalités ces modèles sont-ils adaptés ?

1.2. Du rouleau au codex enluminé : la circulation iconographique entre peintres et formats

Comment circule l'iconographie du *Bunshô sôshi* entre les peintres de formation différente et les formats ? Nous tenterons de répondre à cette question au cours de ce volet en examinant plusieurs cas de figure où certaines formules iconographiques relatives au *Bunshô sôshi* ont circulé entre des

⁴³² Voir chapitre 3 (2.2).

peintres différents. Ces formules sont exclusives au domaine de l'enluminure et semblent toutes dériver du modèle perdu du groupe étudié précédemment, à savoir celui à l'origine du R.Meisei, R.CBL1186 et 1178 et R.Chûkyô 108. Nous étudierons dans un premier temps le cas d'un ensemble de rouleaux qui reprend en partie cette iconographie, le R.Spencer, avant de nous pencher sur le cas où l'enluminure change de format, à savoir passe de l'espace du rouleau à celui de la page du codex⁴³³.

1.2.1. Du rouleau au rouleau : le R.Spencer

L'ensemble de rouleaux précédemment étudié est donc constitué d'enluminures issues du même modèle et exécutées par des artistes stylistiquement très proches. Ces rouleaux nous prouvent qu'un modèle iconographique circule en priorité au sein d'un cercle étroit d'artistes. Nous pouvons dès lors nous demander si les modèles peuvent circuler en dehors de ces premiers cercles et être repris par des enlumineurs de style différent. Pour répondre à cette interrogation, nous comparerons les rouleaux issus du modèle du R.CBL 1186 avec le *Bunshô sôshi* de la collection Spencer. L'étude de cette œuvre nous permettra de constater que les modèles peuvent influencer dans une certaine mesure des artistes de style différent⁴³⁴.

⁴³³ Le passage d'une iconographie exécutée sur un support longiligne, le rouleau, à un format plus limité, la page du codex, ne se fait pas en effet sans une certaine adaptation. Les modalités de cette dernière ont été définies par Katsumata Takashi. En supposant un mouvement à sens unique d'un format longiligne, le rouleau enluminé, à l'espace pictural plus réduit du codex enluminé ou imprimé, ce dernier aborde les transformations iconographiques liées aux formats et leur rapport avec le texte. Il s'interroge ainsi sur les transpositions des illustrations et leurs divergences avec le récit calligraphié et établit ainsi treize règles régissant le rapport du texte avec son illustration (Ces 13 règles sont exposées dans KATSUMATA T., 1998a, p. 17-31.). Le passage d'un format oblong à un format plus réduit entraîne des adaptations de l'image qui ne se reflètent pas dans le texte lui-même. Ces adaptations relèvent avant tout d'une simplification de l'image : au sein des illustrations, les personnages centraux voient leur attitude se rigidifier, les personnages secondaires sont effacés et l'espace scénique est réduit. De même, seule la moitié des détails ayant trait aux meubles, costumes et plantes et n'ayant pas de rapport direct avec le thème illustré est conservée par l'illustrateur (KATSUMATA T., 1998b, p. 289.). Si les compositions des illustrations sont ainsi simplifiées, le changement de format entraîne également une modification dans l'organisation des illustrations. Ainsi, afin de s'adapter à un espace pictural plus étroit, l'illustrateur est confronté à trois solutions : diminuer le nombre de scènes à illustrer, simplifier une partie de ce qui constituait au sein du rouleau une longue scène et enfin regrouper plusieurs temps différents de la narration au sein d'une nouvelle et unique image (Cette technique, si elle est mal maîtrisée, peut engendrer un désaccord avec le texte et entraîner par la suite une modification même du texte, cf KATSUMATA T., 1998b, p. 290.). En prenant pour exemple certains livres de notre corpus, nous verrons que les enlumineurs des codex ne diminuent pas le nombre de scène ni ne regroupent plusieurs scènes en une seule image. Ils tendent plutôt à simplifier les images en ne gardant que ce qui est essentiel pour reconnaître le moment narratif illustré.

⁴³⁴ Dont la calligraphie est attribuée par Ishikawa Tôru au calligraphe du groupe du *Taiheiki* (ISHIKAWA T., 2003a, p. 349). Voir chapitre 3 (1.1.) pour une analyse stylistique de ces rouleaux.

a. Des iconographies identiques mais des compositions et une facture différentes

L'ensemble de trois rouleaux de la collection Spencer présente de nombreux points communs avec les œuvres du groupe Meisei. Ces points communs sont d'ordre textuel et d'ordre iconographique.

En effet, si ce ne sont les ajouts de deux enluminures représentant Bunshô et le Grand Prêtre ainsi que le Général se déchaussant⁴³⁵, les peintures de l'ensemble sont similaires dans leurs thèmes ainsi que dans certains motifs présents au sein des compositions au groupe du Chester 1186⁴³⁶. Parmi les thèmes spécifiques on retrouve le Bunshô riche regardant travailler les sauniers. Quant aux motifs au sein de compositions plus larges, nous pouvons citer la représentation de Bunshô systématiquement adossé à un accoudoir, endormi (scène de la visite au sanctuaire), épiant l'arrivée du Général (scène de l'arrivée du Général), ou surpris (scène d'hommage du Grand Prêtre), ainsi que la fille de Bunshô jouant du *koto* en compagnie du Général (scène du concert). À cela s'ajoutent des poses de personnages similaires entre les ensembles comme le serviteur allongé lors de la visite au sanctuaire ou l'auditeur désignant le concert du doigt.

Cependant, outre une différence d'ordre stylistique⁴³⁷ l'enlumineur de l'ensemble de Spencer semble davantage proche du texte qu'il illustre : en effet, si les peintres des quatre ensembles étudiés plus hauts représentent systématiquement le Général accompagné de quatre amis, celui des rouleaux de Spencer n'en représente que trois, ce qui est plus cohérent et davantage en accord avec le texte même du *Bunshô sôshi*.

b. Les relations au texte

Les enluminures du R.Spencer semblent donc avoir été produites en s'inspirant du modèle des R.Meisei et R.CBL 1186. Elles sont exécutées par un ou plusieurs peintres dans un style différent

⁴³⁵ Voir le tableau figurant en annexe texte II.

⁴³⁶ Voir note 326 pour une définition du terme « motif iconographique ».

⁴³⁷ En ce qui concerne les visages des personnages, le style des enluminures du Spencer est moins lié à celui défini par Akiya Osamu que le style des R.Meisei et R.CBL 1186. En outre, le choix des thèmes de peintures ornant les *fusuma* et les paravents est davantage stéréotypé (Le paysage avec architecture est répété à chaque *fusuma* et paravent là où les autres rouleaux du groupe du R.CBL 1186 développent une palette de thèmes plus importante). Enfin, les motifs de grandes pivoines et roses ne sont pas repris, et la technique employée pour représenter l'eau utilise à la fois les traits de pinceau à l'encre noire et blanche, là où les enlumineurs des R.Meisei et R.CBL 1186 et 1178 n'emploient que des traits à l'encre blanche. Voir chapitre 3 (2.2.) pour une analyse stylistique de ces rouleaux.

de celui du groupe étudié plus haut : nous pouvons donc penser que les artistes du Spencer sont extérieurs au cercle formé par les peintres des ensembles issus du R.CBL 1186. L'examen du texte et des rapports que ce dernier entretient avec les peintures vient confirmer cette hypothèse.

Le texte calligraphié dans les R.Spencer est de la même lignée que le groupe du R.CBL 1186 : il s'agit du texte n°356. Il est cependant calligraphié sur un papier moins décoré que ceux employés par les artisans des rouleaux précédents. En outre, la partition du texte entre les différents volumes et entre les différentes enluminures est peu comparable aux ensembles étudiés ci-dessus. Nous avons confronté les coupures texte/images du R.Spencer à celles des livres imprimés, des R.CBL 1186 et R.Chûkyô 108. Lorsque le R.Spencer partage la même coupure avec les livres imprimés ou les rouleaux mentionnés, nous avons inséré le signe « O » dans la colonne correspondante. Le signe « X » indique que le R.Spencer ne partage pas de coupure commune avec les trois autres ensembles comparés. En outre, si la coupure est identique mais le thème iconographique différent, ce dernier est indiqué entre parenthèses. Par exemple, le placement de la dernière enluminure s'opère au même endroit dans le texte des R.Spencer, R.CBL 1186 et R.Chûkyô 108. Cependant le thème diffère entre les différents ensembles : représentation du couple du Général à la capitale dans le cas du R.Spencer, scène de repas entre des hommes pour les imprimés, scène de Bunshô présenté à l'empereur pour le R.CBL 1186 et montée à la capitale pour le R.Chûkyô 108.

Tableau 30 : Comparaison des coupures texte/images des rouleaux Spencer avec les livres imprimés et les rouleaux Chester 1186 et Chûkyô 108

Situation de la coupure et thème des enluminures des rouleaux de Spencer	Imprimés	Meisei et CBL1186 (lorsque la coupure est identique)	Chûkyô 108 (lorsque la coupure est identique)
Renvoi de Bunta	O	X	O
Bunshô regardant travailler les sauniers	X	X	X
La prospérité de Bunshô	X	X	X
La visite au sanctuaire	O	O	O
La naissance des princesses	O	O	X
Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur	O (Filles en pleurs)	X	O (Naissance)
Le Général et ses amis	O (Bunshô et le Grand Prêtre)	O (Fin du premier rouleau)	O (Fin du premier rouleau)
Le Général alité	O (Général et amis)	X	O
Le Général et ses parents	O	O	X
Le Général rencontrant un vieillard	O	O	X
Le Général arrivant à la demeure de Bunshô	O	X	X
Le Général se déchaussant chez Bunshô	X	X	X
Le Général mangeant avec Bunshô	X	X	X

Le concert (composition synthétique)	O	X	X
L'entrevue de nuit	X	X	X
Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	X	X	X
La montée à la capitale	O	O	O
Bunshô devant l'empereur	X	X	X
Le couple du Général à la capitale	O (Repas entre hommes)	O (Bunshô devant l'empereur)	O (Montée à la capitale)

En lisant le tableau, il apparaît que les rouleaux Spencer présentent certaines coupures qui leur sont propres. Ils partagent également des coupures avec les R.CBL 1186 et R.Chûkyô 108. Cependant, la plus grande partie de ces coupures est commune avec les éditions imprimées⁴³⁸. On observe également que si les coupures sont identiques, les sujets des enluminures ne le sont pas. On peut ainsi penser que le calligraphe et l'enlumineur de l'ensemble de Spencer prennent appui sur des modèles différents : un texte diffusé par les impressions dans le cas du calligraphe, une tradition iconographique manuscrite dans le cas du ou des enlumineur(s).

Les enluminures du R.Spencer témoignent donc d'une influence iconographique du modèle à l'origine des R.Meisei et R.CBL1186, tandis que son rapport au texte s'appuie sur une version imprimée. Ce rouleau est donc créé en prenant pour appui tant les modèles iconographiques manuscrits que les modèles textuels imprimés. Les codex témoignent-ils du même rapport avec les rouleaux enluminés et les textes imprimés ? Nous allons à présent aborder certains cas de codex dont l'iconographie nous semble avoir été également inspirée par les rouleaux enluminés qui leur sont contemporains. Nous prouverons cette influence et nous en définirons la limite au cours de ce développement. En prenant pour exemple certains livres de notre corpus, nous verrons que les enlumineurs des codex ne diminuent pas le nombre de scènes ni ne regroupent plusieurs scènes en une seule image. Ils tendent plutôt à simplifier les images en ne gardant que ce qui est essentiel pour reconnaître le moment narratif illustré. Nous verrons également, qu'à l'instar du R.Spencer, ces codex ont une iconographie influencée du modèle à l'origine des R.Meisei et R.CBL1186 mais que leur relation au texte prend autant appui sur les versions manuscrites que sur celles imprimées contemporaines.

⁴³⁸ Nous reviendrons sur l'histoire de l'édition du *Bunshô sôshi* à l'époque d'Edo dans ce chapitre. Voir également l'introduction de notre thèse, p. 44-47.

1.2.2. *Des compositions transposées pour les codex ? Étude des contacts iconographiques entre les enluminures des rouleaux du groupe Chester 1186 et les peintures des codex*

Nous étudierons ici la diffusion dans les enluminures de codex enluminés de motifs que nous avons repéré auparavant dans les rouleaux R.CBL1186 et R.Meisei⁴³⁹.

Comment peut-on déterminer l'existence d'une inspiration iconographique d'une œuvre à l'autre ? Le lecteur trouvera au sein de l'annexe image (II) des tableaux récapitulant les scènes, c'est-à-dire les moments illustrés du récit. Une scène forme ainsi une image indépendante du texte et figure sur une feuille distincte. Le moment narratif représenté donne à l'illustration son titre, indépendamment de toute préoccupation de composition⁴⁴⁰. Ces tableaux, dits de correspondances, permettent d'emblée d'établir des rapports d'analogie et de proximité entre les compositions des œuvres. Ils permettent également de relever la très grande variété des scènes choisies par les enlumineurs au sein d'une production en grand nombre de manuscrits dont les récits en eux-mêmes ne connaissent que peu de modifications significatives⁴⁴¹.

Au regard de ces tableaux de correspondances, le choix des scènes illustrées du *Bunshô sôshi* ne varie que peu. Cette communauté de sujets est avant tout imposée par le récit en tant que tel et par la nécessité d'illustrer en priorité les scènes marquantes de ce dernier. Ainsi, cette apparente uniformité dans les choix illustratifs et les compositions peut être tout simplement expliquée par un énoncé narratif commun, imposant de ce fait des compositions similaires. En d'autres termes un même temps narratif mis en image, comme « Bunta chassé par son maître », impose la présence de certains éléments : Bunta, le Grand Prêtre et un moyen de mettre en relief la différence hiérarchique entre les deux personnages. Les illustreurs du récit, qui appartiennent au même contexte historique et géographique et qui répondent de ce fait aux mêmes conventions et vocabulaires artistiques,

⁴³⁹ Nous discuterons ici de la diffusion du modèle commun aux R.Meisei, R.CBL 1186 et 1178 au sein de codex enluminés. Cependant, le R.CBL 1186 n'étant pas entièrement conservé, il lui manque son premier rouleau, nous nous appuyons sur l'iconographie des rouleaux de Meisei.

⁴⁴⁰ Les proximités entre les compositions sont notées en un second temps par les lettres alphabétiques s'il existe une parenté avec des illustrations issues du monde éditorial d'une part, par le nom d'un artiste précis ou du lieu de conservation d'une œuvre en particulier si la parenté s'observe au sein des manuscrits en eux mêmes. Si l'analogie entre les deux images dites parentes n'est pas exacte le symbole « ~ » ou « ~ ~ » permet de souligner le degré de proximité entre les deux compositions comparées. Enfin, si la scène illustrée relève d'une composition sans ressemblance avec une autre composition du corpus, cette dernière est marquée du signe « N ». Les scènes non figurées sont représentées par une case vide.

⁴⁴¹ Si les manuscrits appartiennent à la même lignée textuelle, il est en effet rare que les modifications du texte, inévitables lorsque l'on s'inscrit dans le cadre d'une copie manuelle, soient de nature à changer le contenu narratif de ce dernier. Voir introduction générale de cette thèse (p. 36 et suivantes) pour une présentation des grandes variations textuelles du *Bunshô sôshi*.

présenteront de cet énoncé des compositions qui apparaîtront ainsi similaires⁴⁴² : Bunta face à son maître dont le costume et la position au sein d'une structure architecturale permet de faire comprendre au lecteur son haut statut. D'autres détails au sein de ces compositions peuvent s'expliquer par les possibilités offertes par le format de l'illustration : les rouleaux se développant sur de larges portions horizontales favorisent ainsi les descriptions du personnel et de la maisonnée du Grand Prêtre.

Si des rapports d'influences ou de copies entre les illustrations de différentes œuvres sont à constater, il faut pouvoir chercher des indices prouvant ces liens en dehors des similarités imposées par le texte illustré et le format de l'enluminure : par la présence de personnages non mentionnés dans le texte, leur placement, les détails architecturaux, le choix du mobilier ou encore les entorses iconographiques faites par l'illustrateur vis-à-vis du texte.

Nous décelons plusieurs motifs non imposés par le texte. Ces éléments sont spécifiques au groupe du R.CBL 1186⁴⁴³ et se retrouvent dans un certain nombre de codex enluminés. Ce sont les suivants : Bunta n'est pas représenté travaillant pour le maître des sauniers, mais figuré en tant que négociant déjà riche, donc en tant que Bunshô, surveillant les sauniers à son service ; dans la scène de la visite au sanctuaire, le couple de Bunshô est représenté dormant ou s'assoupissant dans l'enceinte du sanctuaire, accompagné de serviteurs endormis ; dans la scène de l'arrivée du Général déguisé chez Bunshô, ce dernier épie caché derrière un *fusuma* tandis qu'une servante accueille les serviteurs au portail ; dans la scène du concert, le mobilier religieux, ainsi que les auditeurs sont largement décrits et Bunshô est représenté accoudé devant ses filles ; lors de l'entrevue de nuit, le couple est représenté seul dans une chambre, la fille de Bunshô se cachant le visage derrière sa manche. Ses dames de compagnies épient la scène dans la pièce attenante ; enfin, dans la scène d'hommage du Grand Prêtre, Bunshô est représenté surpris, courant et s'agitant sur la galerie extérieure (*engawa*). La présence de ces motifs au sein des rouleaux et des codex enluminés semble suffisamment ponctuelle pour qu'elle puisse être l'indice d'une parenté iconographique entre les rouleaux R.CBL 1186 et les codex à peintures que nous comparons.

⁴⁴² Ernst Gombrich explique cela par le concept de l' « attitude mentale ». Cette dernière est définie par le style d'une époque et son contexte historique et culturel et forme à la fois les aptitudes des artistes et celles de leur clientèle. Au sein de cette attitude mentale, la convention artistique joue un rôle essentiel pour définir précisément les zones dans lesquelles l'artiste peut anticiper chez ses spectateurs l'acte jouissif de la reconnaissance et contre laquelle ses talents peuvent être révélés (GOMBRICH Ernst H., 1960 (rééd. en français 1996), p. 52-53, 62, 75 et 306). Selon Rimer Thomas, l'art pictural au Japon avant le XIX^e siècle peut être considéré pour une bonne partie comme une re-création d'œuvres antérieures. Au sein de cette re-création des thèmes variés sont mis en image, compris et transformés dans un contexte d'expérience et attentes partagées par l'artiste et ses spectateurs (J. THOMAS RIMER, introduction de JORDAN Brenda C., WESTON Victoria (éd.), 2003).


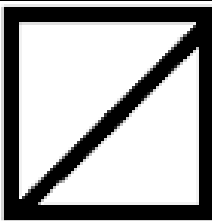

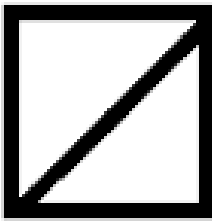
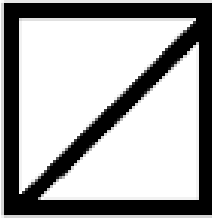
⁴⁴³ Nous nous appuyons donc sur une copie de ce dernier, le R.Meisei.

Le tableau ci-dessous confronte ces différents motifs présents dans les R.Spencer, ainsi que dans les codex Chester 1011⁴⁴⁴, de l'université de Tôkyô, de l'université Ôtani d'Ôsaka et des publications de Nakano Kôichi⁴⁴⁵. Précisons que le codex de l'université de Tôkyô n'a pas conservé toutes ses enluminures : nous n'avons donc pas pu comparer toutes les scènes. Les codex Nakano Kôichi et CBL 1011 sont des codex verticaux de grandes dimensions tandis que les codex Tôkyô et Ôtani sont des codex en demi-format⁴⁴⁶.

Tableau 31 : Comparaison de motifs communs aux rouleaux et aux codex

Nous marquons d'un « X » les rouleaux et codex dont les scènes ne reprennent pas les détails sur lesquels nous nous penchons.

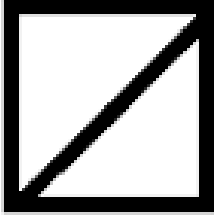
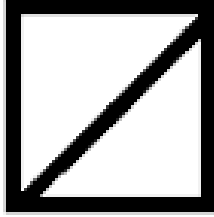

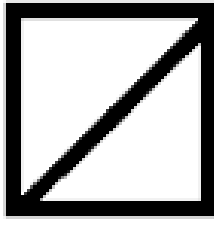
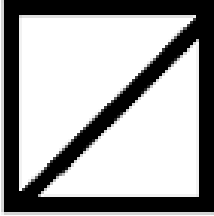
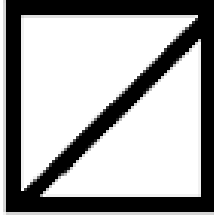

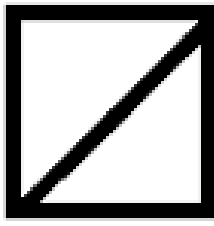
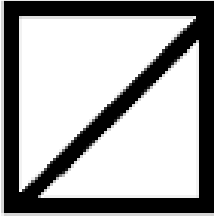
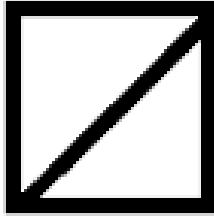
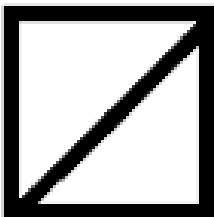
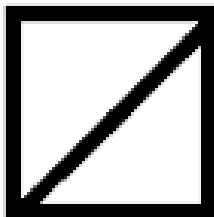
Scène de la prospérité de Bunshô

Saunier			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011	Détail absent	C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô	Détail absent	C.Ôtani (Ôsaka)	Détail absent
Fours à sel/Bac à sel			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011	Détail absent	C.Nakano Kôichi	


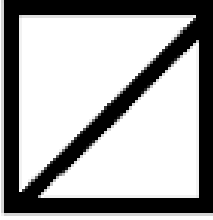
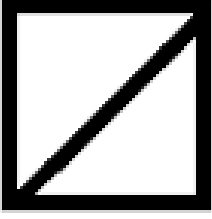
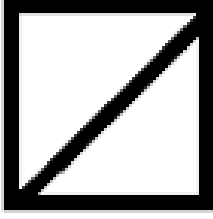
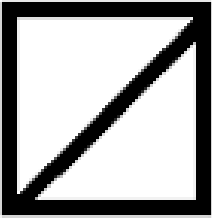
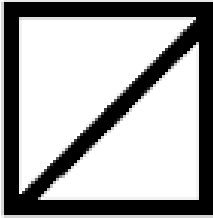


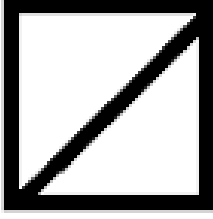
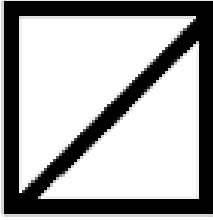
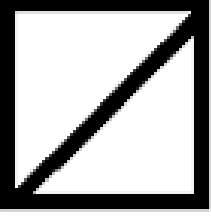
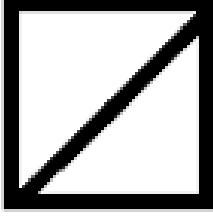

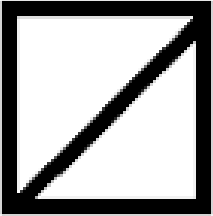
⁴⁴⁴ Voir chapitre 2 (3.2.) pour une étude stylistique de ce codex dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken.

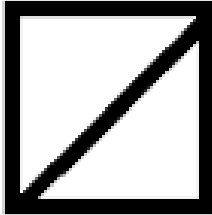
⁴⁴⁵ Kôichi Nakano a reproduit l'intégralité des œuvres en sa possession dans la collection *Nara ehon* aux éditions de l'université Waseda. Nous avons donc appelé ces manuscrits du nom de son collectionneur connu. Soulignons cependant qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes le *Bunshô sôshi* en question est mis en vente et va donc changer de propriétaire.

⁴⁴⁶ Une autre œuvre présente une parenté iconographique avec ces codex : il s'agit des rouleaux Itsuô 1051. Ces rouleaux sont composés d'enluminures appartenant à l'origine à un codex vertical de demi-format remontées dans un second temps en rouleau. Nous n'étudierons pas ces enluminures de concert avec les codex mentionnés ci-dessus : en effet, nous ne pouvons savoir si le texte est contemporain des enluminures ou calligraphié au moment où les enluminures ont été réassemblées en rouleau : nous ne pouvons donc étudier le rapport entre le texte et les images et les différences de modèles pouvant exister entre le texte et les images.


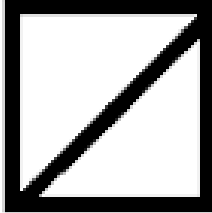
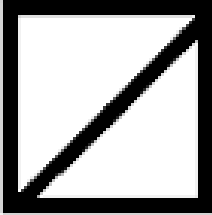
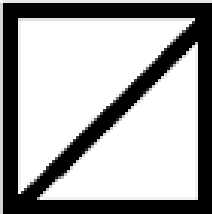
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	
Porteurs d'eau			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011	Détail absent	C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	
Couple de Bunshô			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	


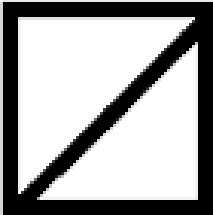
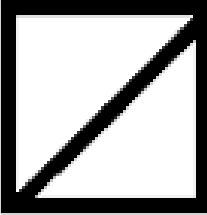
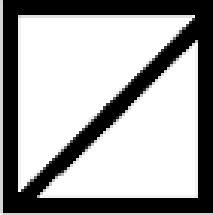
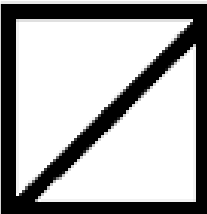

Scène de la visite au sanctuaire

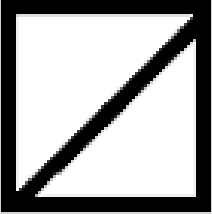
Couple de Bunshô			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	
Serviteurs endormis			
R.Meisei	 	R.Spencer	 
C.Chester 1011	Détail absent	C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	
Cheval assoupi			
R.Meisei		R.Spencer	

C.Chester 1011	Détail absent	C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô	Détail absent	C.Ôtani (Ôsaka)	


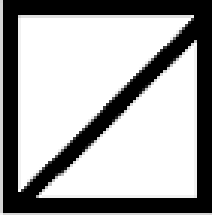
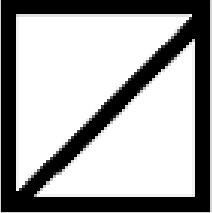
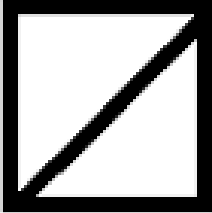
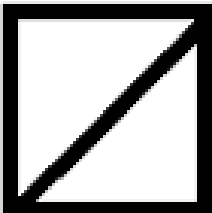

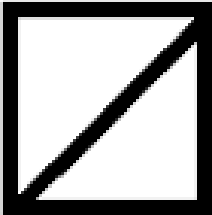
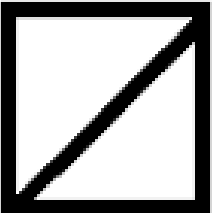
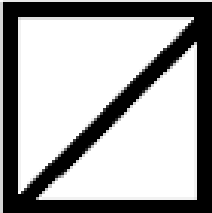
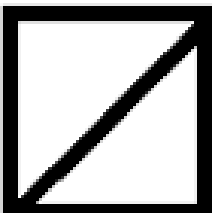
Scène de l'arrivée du Général chez Bunshô

Bunshô épiant			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	Scène non choisie

Servante au portail			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	Scène non choisie
Serviteurs près du portail			
R.Meisei		R.Spencer	Détail absent










C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	Détail absent
C.Tôkyô	Détail absent	C.Ôtani (Ôsaka)	Scène non choisie

Scène du concert


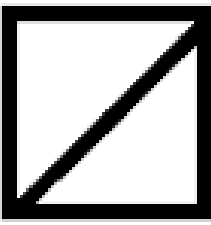
Bunshô			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô	Composition perdue	C.Ôtani (Ôsaka)	
Auditeurs			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô	Composition perdue	C.Ôtani (Ôsaka)	

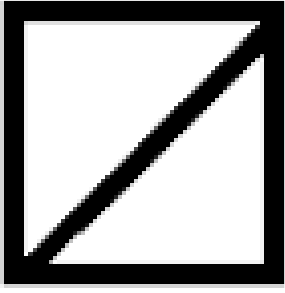
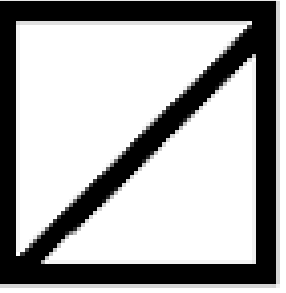
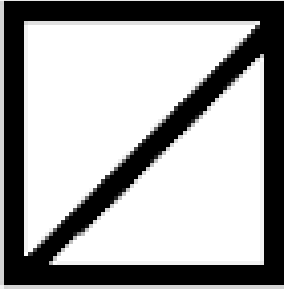
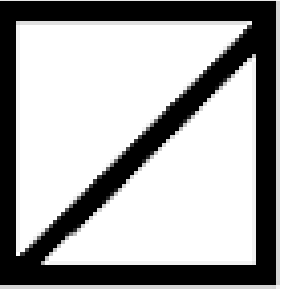
Filles de Bunshô			
R.Meisei	Jouent de la musique	R.Spencer	Jouent de la musique
C.Chester 1011	Écoutent la musique	C.Nakano Kôichi	Écoutent la musique
C.Tôkyô	Composition perdue	C.Ôtani (Ôsaka)	Écoutent la musique

Scène de l'entrevue de nuit

Couple			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô	Composition perdue	C.Ôtani (Ôsaka)	
Spectatrices			
R.Meisei		R.Spencer	
C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô	Composition perdue	C.Ôtani (Ôsaka)	Détail absent

Scène d'hommage du Grand Prêtre

Bunshô surpris			
R.Meisei		R.Spencer	

C.Chester 1011		C.Nakano Kôichi	
C.Tôkyô		C.Ôtani (Ôsaka)	

Il apparaît d'emblée lorsque l'on observe ce tableau que si les motifs sont identiques et spécifiques à ce groupe de manuscrits, leur traitement est différent d'un manuscrit à l'autre. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène de copie de peintures d'un rouleau sous la forme d'un codex. Les enlumineurs des livres que nous étudions ici produisent de nouvelles compositions en reprenant et adaptant des motifs iconographiques communs au R.CBL 1186.

Comme le souligne le chercheur Katsumata Takashi que nous avons cité plus haut, la principale adaptation d'une iconographie dans le format du codex est celle consistant à réduire en taille une enluminure qui se déploie à l'origine sur un vaste espace horizontal. Les demeures du Grand Prêtre, de Bunshô et du Général sont ainsi moins détaillées, le nombre de pièces et de figurants étant considérablement réduit. Les enlumineurs des codex vont également réduire ou développer certains thèmes en y consacrant une ou plusieurs scènes. Ainsi en est-il du thème de la prospérité de Bunshô. Ce dernier se décline en deux scènes au sein des rouleaux du groupe R.Meisei et R.CBL 1186. Dans un premier temps, Bunshô est montré en compagnie de son épouse, riche, regardant travailler les sauniers. Puis une deuxième composition montre le couple dans une demeure fermée entouré de dames de compagnie. De ces deux peintures, les enlumineurs des codex ne vont garder qu'une seule formule : celle du couple, entouré de leurs domestiques et surveillant le travail des sauniers. Dans le cas des codex Nakano et Chester 1011, le couple est réellement représenté en commerçants surveillant tous leurs biens⁴⁴⁷. À l'inverse, les codex développent certains moments narratifs davantage que les rouleaux. Ainsi, dans les R.CBL 1186, la naissance des princesses est

⁴⁴⁷ Composition également présente dans un ensemble d'enluminures conservées sans texte au sein de la collection Ishikawa.

résumée en une seule scène, alors que les enlumineurs des codex Nakano et Chester 1011 consacrent deux illustrations à ces naissances.

D'autres motifs ne sont pas repris systématiquement par les enlumineurs. Mentionnons en premier lieu celui du couple endormi dans la scène de la visite au sanctuaire. La composition du codex Nakano montre en effet une formule iconographique plus courante au sein de la mise en images du *Bunshô sôshi* où le couple est en prière à l'extérieur de l'enceinte. En outre, si dans le cas du R.Meisei le dieu de Kashima, qui apparaît à Bunshô pendant son sommeil, est également représenté, ce dernier disparaît du R.Spencer et des enluminures des codex. De même, dans la scène du concert, Bunshô, représenté accoudé dans les rouleaux, est assis normalement. De manière plus significative, le motif si particulier aux rouleaux du groupe de Meisei des filles de Bunshô jouant de la musique en compagnie du Général disparaît des codex enluminés. Enfin, dans la scène de l'entrevue de nuit, les dames de compagnie endormies dans la pièce attenante, figurées dans les rouleaux deviennent de véritables spectatrices éveillées et épient le couple dans les enluminures des codex.

Ainsi, les peintures des codex n'adaptent pas simplement une iconographie issue des rouleaux à un format plus étroit mais recomposent des illustrations en enlevant certains détails qui paraissent superflus, comme le dieu de Kashima, ou en contradiction avec le texte, comme les jeunes filles jouant de la musique. Elles détournent également certains détails de leur portée initiale : les dames endormies des rouleaux deviennent ainsi des voyeuses⁴⁴⁸.

Deux scènes entretiennent des rapports plus étroits avec l'iconographie du R.CBL 1186. Il s'agit de l'arrivée du Général (non choisie par l'enlumineur du codex Ôtani) et celle d'hommage du Grand Prêtre. La composition de ces deux scènes serait en effet davantage fidèle à celle des rouleaux. Ainsi, les codex que nous étudions reprennent tous les motifs de Bunshô guettant derrière un *fusuma* et de la servante au portail correspondant à la formule du R.CBL 1186. Cependant, pour faire coïncider cette scène avec les dimensions réduites du codex, l'espace intermédiaire entre Bunshô et la servante ainsi que les personnages secondaires qui s'y trouvent sont supprimés. Dans l'illustration de l'hommage, deux types de compositions se rencontrent : le manuscrit de l'université de Tôkyô, qui reprend telles quelles la composition et les attitudes des personnages de la scène du R.CBL 1186

⁴⁴⁸ Alors que le texte ne mentionne en aucun cas ces dernières comme témoins de l'entrevue de nuit du Général avec la fille aînée de Bunshô. La narration ne mentionne que la présence de la petite sœur de la fille de Bunshô qui s'enfuit à l'approche du Général. Voir traduction proposée en annexe texte VI. Il est cependant attendu, dans l'imagination du lecteur, qu'une demoiselle d'un certain rang ait autour d'elle, de jour comme de nuit, des dames de compagnie. La représentation de ces dernières endormies complète ainsi visuellement le texte qui ne les mentionne pas. Cependant, à notre sens, les représenter en train d'épier la scène est un ajout non justifié par le texte.

en plaçant Bunshô au centre de l'image, au-dessus du Grand Prêtre qui s'incline et les manuscrits Nakano et C.Chester 1011 qui déportent Bunshô dans le coin gauche inférieur de l'image.

L'étude et la comparaison de certains motifs iconographiques spécifiques aux rouleaux proches du R.CBL 1186 permet de souligner que les enlumineurs des codex ne copient pas les peintures présentées dans les rouleaux. Ils semblent davantage les réadapter et les interpréter à leur manière. Il convient ainsi de ne pas considérer les rouleaux R.CBL 1186 comme un modèle à proprement parler des codex enluminés, mais d'une œuvre dont l'iconographie, ou le modèle iconographique dont elle est issue, a inspiré la mise en image du *Bunshô sôshi* au sein des codex. Il y a donc bien une circulation de motifs iconographiques entre les rouleaux et les codex enluminés. Existe-t-il donc un modèle commun aux rouleaux et aux livres enluminés dont l'influence justifierait la communauté de motifs iconographiques que nous avons observée ?

1.2.3. Les voies de diffusion du texte et de l'image

La présence de ces détails partagés s'expliquerait-elle par l'existence d'un modèle commun qui aurait influencé tant les livres que les rouleaux enluminés ? Quelle serait la nature de ce modèle ?

Se poser ces questions revient à se demander s'il existe un intermédiaire entre l'iconographie des rouleaux proches des Chester 1186 et celle des codex. En effet, la présence d'un modèle commun ayant un rôle de transition entre les rouleaux et les codex expliquerait aisément que les deux formats partagent des motifs communs tout en ayant des compositions différentes.

Pour essayer d'élucider ce problème nous allons étudier à nouveau les textes calligraphiés et surtout les coupures dans ce dernier, et donc les endroits où ont été insérées les enluminures. Les récits calligraphiés dans les manuscrits que nous étudions sont tous issus de la lignée numéro 356 dans le *Muromachi jidai monogatari taisei*. C'est également la lignée majoritaire au sein des livres illustrés imprimés. Le tableau ci-dessous compare les coupures texte/images de l'imprimé *Tanrokubon* à l'origine de l'édition de Nagaya Heibei en 1664⁴⁴⁹, du R.Meisei, du R.Spencer et des codex CBL 1011, Nakano et Tôkyô. « X » marque une coupure à des endroits différents. Le signe « = » indique que la coupure est identique entre tous les manuscrits. Lorsque la coupure est identique entre certains manuscrits nous indiquons le nom du manuscrit en question. Lorsqu'une coupure est identique, mais le thème de l'enluminure insérée différent, nous indiquons ce thème entre

⁴⁴⁹ Voir le développement suivant ainsi que l'introduction de cette thèse pour une discussion sur l'ensemble des éditions du *Bunshô sôshi*.

parenthèses. Enfin, les points d'interrogation présents dans la colonne consacrée au manuscrit de l'université de Tôkyô indiquent une enluminure perdue : la page blanche du codex est le signe qu'une peinture existait, mais cette dernière ne nous est pas parvenue.

Tableau 32 Tableau comparant les coupures texte/images de manuscrits ayant des motifs iconographiques identiques

Scène illustrée	Tanrokubon	Meisei	Spencer	Chester 1011	Nakano	Tôkyô	Ôtani
Format	codex	rouleau	rouleau	codex	codex	codex	codex
Renvoi de Bunta	X	X	Tanrokubon	proche de Meisei	Meisei	Tanrokubon	Tanrokubon
Bunta riche regardant travailler les sauniers	X (Bunshô et le Grand Prêtre)	X	X	proche de Meisei (prospérité)	X (Bunta négociant son sel)	Tanrokubon	proche de Meisei (prospérité)
Prospérité de Bunshô		X	X				
Visite au sanctuaire		X	Meisei	Meisei	Meisei		Meisei
Naissances	=	=	=	=	Mizuta (naissance de la première princesse)	= (visite au sanctuaire)	=
Naissance de la deuxième princesse				=	=		
Bunshô et ses filles	X (filles en pleurs)	X	Tanrokubon (Bunshô et Grand Prêtre)	Meisei (Bunshô et Grand Prêtre)	X (Bunshô et Grand Prêtre)	Tanrokubon ?	X
Fin du premier volume	(Grand Prêtre et gouverneur)	Tanrokubon	(Grand Prêtre et gouverneur)	X	Meisei	Tanrokubon (naissances)	CBL1011
Grand Prêtre et gouverneur	X	Tanrokubon (fin premier volume)	Tanrokubon (Général et amis)		Meisei (fin premier volume)	Meisei et Tanrokubon (naissance)	
Général et le gouverneur	X	X		Meisei	Meisei		
Général alité		X		Meisei (Général et amis)	Meisei	Tanrokubon ?	
Général et amis	X	X	Tanrokubon (Général alité)		Meisei (Général et parents)		
Général et ses parents		X	X	X			X
Départ déguisé/ Voyage	X (voyage)			X (départ)	X(départ)	Tanrokubon (rencontre du vieillard)	
Rencontre du vieillard		X	Meisei	Meisei	Meisei		X
Arrivée chez Bunshô	X	proche de Tanrokubon	Tanrokubon	Meisei	Meisei	Tanrokubon	

Repas avec Bunshô	X	= (fin du volume)		=	= (Général faisant un cadeau)		X
Princesses recevant les cadeaux du Général							X
Fin du deuxième volume			X	Spencer	Spencer		X
Concert	X	X	Tanrokubon	Meisei	Meisei	Tanrokubon (hommage du Grand Prêtre)	Tanrokubon
Entrevue de nuit		X	X	X	Meisei		Spencer
Hommage du Grand Prêtre		X	X	Meisei	Meisei		X
Montée à la capitale	=	=	=	=	=	=?	=
Bunshô devant l'empereur	= (repas entre hommes)	=	X	=	=	=?	Proche de Spencer (Famille à la capitale)
Famille à la capitale		X		Meisei	Meisei		Proche de l'enluminure « Bunshô devant l'empereur » de Spencer

Nous avons déjà relevé, au cours du volet précédent, la parenté entre les coupures du R.Spencer et celles des *tanrokubon*⁴⁵⁰, et le fait que le calligraphe de ce rouleau ne semble pas s'appuyer sur le texte du R.CBL 1186. Ce tableau montre également deux tendances au sein des codex partageant des motifs communs avec le R.CBL 1186. D'une part, les codex Nakano et Chester 1011 partagent la quasi-totalité de leurs coupures avec les rouleaux du groupe de Meisei⁴⁵¹. D'autre part, le codex de l'université de Tôkyô partage toutes ses coupures avec celles du *tanrokubon*⁴⁵² repris en 1664 par Nagaya Heibei. Pour ces raisons, nous pouvons le rapprocher des rouleaux de Spencer. Il en est de même pour le codex Ôtani, dont les coupures sont soit uniques, soit identiques au *tanrokubon* et aux rouleaux de Spencer. Les codex Nakano et CBL1011 ont donc un texte inspiré de celui de Meisei, tandis que les codex Tôkyô et Ôtani ont un texte davantage inspiré des rouleaux de Spencer et du *tanrokubon*. Or, à ces différences d'inspiration dans le texte, se superpose une différence de format : les deux premiers sont de grandes dimensions, tandis que les deux derniers

⁴⁵⁰ Voir chapitre 4 (1.2.1.b.)

⁴⁵¹ Qui, nous le rappelons, nous sert de référent pour le texte, bien que nous le considérons comme issu de la copie du R.CBL 1186. Le R.CBL 1186 cependant ne nous est pas parvenu complet.

⁴⁵² Voir le volet suivant pour une explication de ce terme et la présentation de ce *tanrokubon*.

sont de demi-formats. Nous pouvons ainsi supposer qu'il existe un rapport entre le format des codex et le modèle textuel choisi.

Le plus troublant, cependant, est que cette lignée éditoriale ne partage que peu de parenté iconographique avec le codex de l'université de Tôkyô ou les rouleaux CBL 1186. La seule scène qui pourrait paraître commune aux manuscrits et aux imprimés serait celle de l'arrivée du Général. Cependant, dans cette dernière, le *tanrokubon* décrit un Bunshô assis et une servante s'avancant vers le portail, ce qui ne correspond pas aux motifs des codex et rouleaux⁴⁵³.

1.2.4. *Textes et images des codex oblongs*

Nous allons étudier dans ce développement deux groupes de codex oblongs : le premier, déjà évoqué dans le chapitre 3 (p. 172) est constitué de deux ensembles de codex, celui de Takada Kyôdo (complet) et celui de la bibliothèque municipale de Hakodate (incomplet) dont les enluminures ont le même sujet et le même style, ce qui nous laisse penser qu'ils sont le fait d'enlumineurs proches voire identiques. Le second groupe est formé d'un ensemble complet de trois codex conservé à la bibliothèque de l'université Keiô et d'un autre ensemble, dont le dernier volume est perdu, appartenant à la collection Ichiko Teiji.

Les codex Takada Kyôdo et Hakodate ont un texte issu de la même lignée, numérotée 358 dans le *Muromachi jidai monogatari taisei*. En lisant le texte de ces deux ensembles on observe que la distribution du texte au sein des différents volumes, ainsi que les coupures texte-image sont strictement identiques. Les deux ensembles de codex ont donc non seulement des compositions identiques mais exactement le même texte, qui n'est pas un texte issu des livres imprimés qui circulent de manière contemporaine. Ce texte a circulé en dehors du cercle des enlumineurs ayant élaboré les peintures des codex Hakodate et Takada : en effet, l'ensemble de la collection Ichiko Teiji partage avec le codex Takada Kyôdo les mêmes coupures texte-images (voir annexe texte II, tableau 3.2).

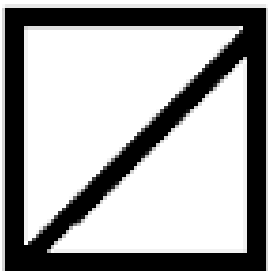
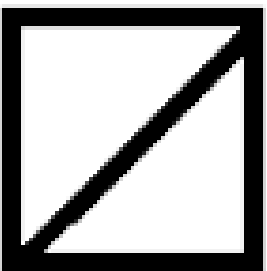
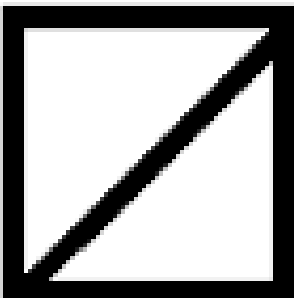
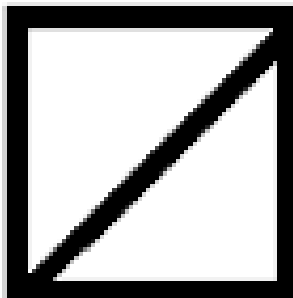
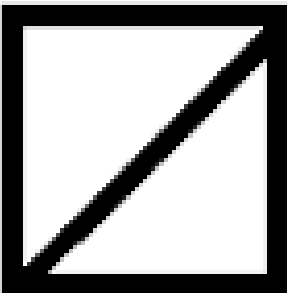
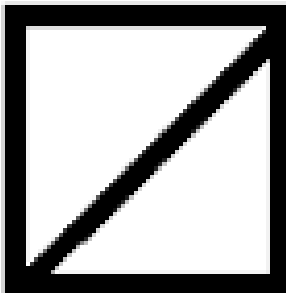
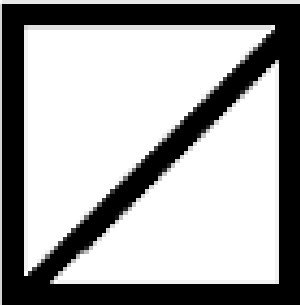
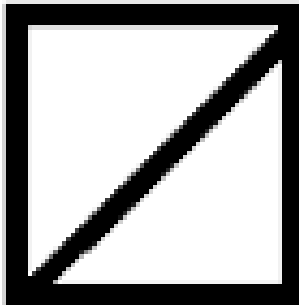
Pourtant, les codex Takada et Ichiko Teiji ne sont pas issus des mêmes enlumineurs, le style des enluminures étant différent : dans les enluminures d'Ichiko Teiji, les personnages sont

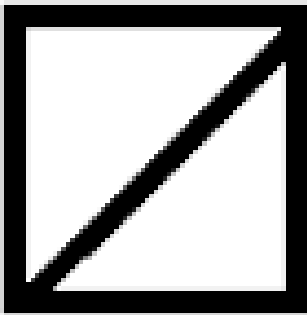
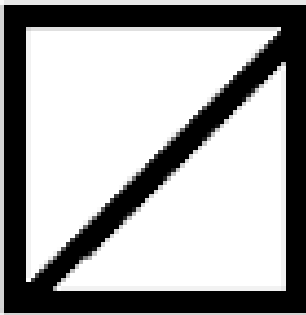
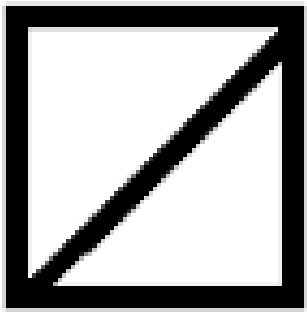
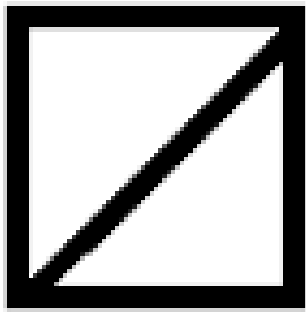
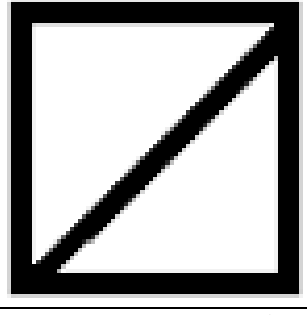
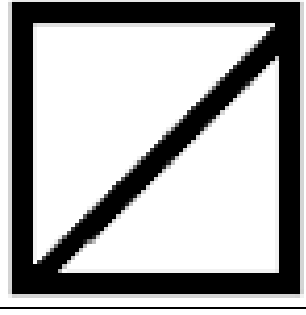
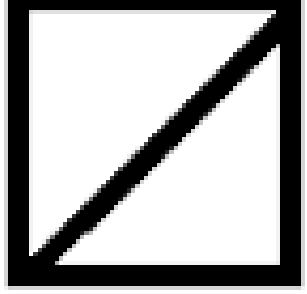
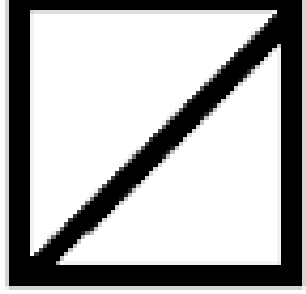
⁴⁵³ En revanche, une autre lignée éditoriale contemporaine de ce *tanrokubon* présente ces motifs iconographiques : il s'agit des éditions Matsue et Mizuta Jinzaemon. Nous présenterons plus en détail ces questions d'illustrations imprimées dans la deuxième partie de ce chapitre. Relevons cependant que l'insertion des illustrations des éditions Matsue et Mizuta se fait à des endroits qui diffèrent tant du *tanrokubon* que du texte calligraphié dans le rouleau Meisei. En outre, aucune autre illustration de ces éditions n'est reprise au sein des enluminures de nos manuscrits. Il est donc peu probable que les éditions Matsue ou Mizuta Jinzaemon aient inspiré l'iconographie des codex Chester 1011, Nakano, Tôkyô et Ôtani.

représentés à grande échelle, dans des espaces où la perspective axiale est parfois mise à mal. Le codex Ichiko Teiji comporte également plus d'enluminures que le Takada Kyôdo avec des thèmes non représentés dans le dernier codex comme celui de Bunshô consultant son épouse ou encore de l'éducation des filles de Bunshô (femmes lisant une lettre). Enfin, certains détails sont extrêmement rares au sein de la mise en image du *Bunshô sôshi* : la représentation du dieu de Kashima sous la forme d'une jeune personne confiant au couple deux pousses de lotus (scène de la visite au sanctuaire) ou la présence d'une pagode dans le paysage à l'arrière-plan de la scène où le Général rencontre un vieillard.

Ces détails se retrouvent dans les enluminures d'un autre ensemble de codex conservé à la bibliothèque de l'université Keiô. Les deux ensembles ont un certain nombre de caractéristiques stylistiques communes : or appliqué en feuille dans certains paravents et dans des nuages ondulés, nuages conventionnels bleus entourés d'un trait de contour blanc, personnages représentés à grande échelle au sein de bâtiment dont la perspective axiale est parfois de guingois. Les sujets des enluminures sont également identiques. Cependant, les compositions, quoique très proches, ne sont pas strictement les mêmes : le nombre de personnages varie d'une enluminure à l'autre, tout comme l'orientation des bâtiments. Enfin, dans la scène de Bunta travaillant pour le maître saunier, l'enluminure du codex de Keiô est développée sur une double page et montre, en partie droite, Bunta portant des fagots dans un paysage de montagne avec un porteur d'eau et en partie gauche, des personnes ratissant le sol devant des fours à sel. L'enluminure du codex Ichiko Teiji reprend certains éléments, Bunta portant des fagots dans un paysage de montagne, les fours à sel et les personnages ratissant le sol, en les condensant sur une seule page.

Tableau 33 : Comparaison de certaines enluminures des codex Keiô et Ichiko Teiji. Les sujets des enluminures sont identiques et les compositions sont très proches

Université Keiô	Collection Ichiko Teiji
Bunta travaillant pour le maître saunier	
	
La prospérité de Bunshô	
	
Bunshô consultant son épouse	
	
Visite au sanctuaire	
	

Université Keiô	Collection Ichiko Teiji
Naissance de la première princesse	
	
Femmes lisant une lettre	
	
Général rencontrant un vieillard	
	
Arrivée du Général chez Bunshô	
	

Bien que très proches dans leurs enluminures, ces deux ensembles de codex n'ont pas le même texte : comme mentionné ci-dessus, le texte du codex Ichiko Teiji appartient à la lignée n°358 tandis que le texte du codex de l'université Keiô appartient à la lignée n°355⁴⁵⁴. En outre, les compositions sont très proches mais pas strictement identiques. La présence de détails spécifiques permet

⁴⁵⁴ *Muromachi jidai monogatari taisei*, 1983, p. 585.

cependant de penser que le modèle ayant servi d'inspiration à ces enluminures est le même. Nous le supposons d'autant plus que ces deux compositions, la visite au sanctuaire et la rencontre du vieillard sont reprises dans des enluminures détachées de leur codex : deux enluminures sur feuillet indépendant présentant les mêmes compositions sont en effet conservées dans la collection Ishikawa Tôru. Comme pour les quatre codex verticaux étudiés ci-dessus, les codex Keiô et Ichiko Teiji partagent un modèle iconographique proche mais le modèle de leur texte est différent. Texte et enluminure n'ont donc pas les mêmes modèles.

Nous avons étudié au cours de cette partie la circulation de motifs iconographiques au sein des manuscrits exclusivement. Nous avons vu que la copie est une pratique inhérente aux ateliers de peintures. Certains motifs circulent sur plusieurs formats. Ainsi, les codex reprennent des motifs iconographiques apparaissant dans les rouleaux enluminés. Le texte de certains manuscrits témoigne également de rapports avec les livres illustrés imprimés, sans qu'une influence iconographique de ces derniers sur les manuscrits à peinture ne puisse être établie. Nous consacrerons la suite de ce chapitre à la présentation et l'étude des illustrations imprimées du *Bunshô sôshi* avant de nous questionner sur les rapports que peuvent entretenir les illustrations imprimées avec les enluminures des manuscrits de notre corpus.

II. Les illustrations imprimées et les illustrateurs

Nous allons à présent nous pencher sur les illustrations imprimées du *Bunshô sôshi* et sur leur rapport avec les codex et rouleaux enluminés. Au cours de cette partie, nous dresserons un état de la recherche sur les illustrations imprimées des éditions du XVII^e siècle et sur les difficultés que ces dernières soulèvent, avant d'aborder plus spécifiquement dans la troisième partie de ce chapitre les rapports d'influences qu'entretiennent les supports imprimés et manuscrits entre eux à travers les cas concrets de certaines œuvres de notre corpus.

À propos des peintres des premières éditions illustrées profanes au XVII^e siècle, beaucoup reste encore à écrire. En effet, ce domaine de recherche est difficile à aborder car il se heurte à des œuvres anonymes et souvent non datées. À travers les écrits tant des historiens que des historiens de l'art se devine un monde en plein développement sans règles bien définies où planches calligraphiées et illustrées circulent entre les villes et les éditeurs sans avoir de législation très précise.

2.1. État de la recherche

Les études sur les illustrations des éditions du XVII^e siècle ainsi que leurs articles doivent beaucoup aux recherches de Mizutani Futô menées dans les années 1930. Son « Histoire des illustrations dans les éditions anciennes de romans » (*Kohan shôsetsu sashie shi* 古版小説挿画史), reste de l'avis des chercheurs actuels une somme d'informations importante dans un milieu de recherche qui n'a pas connu de grandes avancées depuis les années 1930. Cette lacune s'explique par la nature même du corpus : dans ce contexte de l'édition du XVII^e siècle dont les chercheurs avouent ne pratiquement rien savoir, les œuvres sont anonymes jusqu'au milieu du XVII^e siècle et les œuvres de Hishikawa Moronobu demeurent peu signées avant les années 1680⁴⁵⁵.

Le chercheur met en lumière dans son ouvrage les réemplois de planches pour des récits différents publiés par les mêmes éditeurs et les filiations entre les maisons de Yamamoto Kuemon, Matsue et Yamadashi Heibei durant l'ère de Kanbun⁴⁵⁶. Ces recherches sont actuellement reprises par Kashiwazaki Junko qui précise que ces réemplois de planches s'accompagnent d'une réadaptation stylistique visant à la fois à correspondre au goût supposé de la clientèle et à créer un nouveau produit éditorial⁴⁵⁷. Ainsi, lorsque Yamamoto Kuemon reprend à Edo les titres édités par la maison Matsue à Kyôto, le style du titre, de la calligraphie, des illustrations et le nombre de caractères par colonne de texte changent⁴⁵⁸. Kashiwazaki Junko s'oppose à la vision courante de considérer que ces reprises d'éditions antérieures se font de façon arbitraire et ne sont pas encadrées par un appareil législatif. Selon la chercheuse, les textes étaient proposés aux libraires d'Edo par ceux de Kyôto. En outre, sur les quatre grandes maisons d'éditions d'Edo étudiées par cette dernière, trois d'entre-elles se réfèrent explicitement aux éditions de Kyôto comme original de leur version⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ ASANO S., 2011, p. 3-4.

⁴⁵⁶ MIZUTANI Futô, 1973 (réédition de 1935), p. 71 et 78.

⁴⁵⁷ KASHIWAZAKI Junko, 2010, p. 42-44 et 46.

⁴⁵⁸ KASHIWAZAKI J., 2007, p. 12.

⁴⁵⁹ Ces problèmes de circulation entre Kyôto et Edo de planches et d'emprunts entre maison d'éditions des textes et illustrations des récits nous intéressent tout particulièrement car ils touchent de près les problèmes que nous rencontrons lorsque l'on aborde le corpus des éditions du *Bunshô sôshi*. Comme nous le soulignerons plus bas, l'histoire de l'édition illustrée du *Bunshô sôshi* est constituée de beaucoup d'emprunts d'une édition à l'autre et de réimpressions. Cependant, lorsqu'un éditeur d'Edo reprend une version circulant à Kyôto, il ne réimprime pas des planches existantes : la présentation du texte change, ainsi que certains détails des illustrations, comme les attitudes des personnages. Les images sont également adaptées pour correspondre au style de Hishikawa Moronobu, artiste alors très en vogue à Edo. Ce style est également fortement demandé à Kyôto, ce qui prouve que les éditions ne circulent pas uniquement dans le sens de Kyôto-Edo. Pour Kashiwazaki Junko, ces modifications d'aspect du livre d'un lieu à un autre ne participent à la perception que si l'apparence du livre est modifiée, l'objet devenant un nouveau produit de vente, même si le texte qu'il contient demeure inchangé. Il s'agit ainsi de renouveler l'intérêt du lecteur-acheteur alors même que le contenu du récit est resté le même (KASHIWAZAKI J., 2010, p. 42 à 46).

Si les éditions illustrées du XVII^e siècle ne font plus l'objet de grands travaux de synthèses, elles font, tout comme les manuscrits enluminés, l'objet de recherches ponctuelles portant sur un récit ou une édition spécifique. En la matière, les œuvres les mieux documentées et étudiées sont les classiques *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji*, étudiés tant par les historiens de livre, de la littérature que de l'art⁴⁶⁰. L'édition la mieux connue est ainsi celle du *Dit du Genji* illustrée par Yamamoto Shunshô, qui influença les éditions d'autres récits dès les années 1660⁴⁶¹. Parmi ces études sur les éditions publiées dans le giron d'influence de Yamamoto Shunshô, une seule à notre connaissance fait l'objet d'études comparatives avec ses homologues enluminés : il s'agit de l'édition du « Récit de l'arbre creux » (*Utsubo monogatari*)⁴⁶².

L'édition illustrée à caractère profane connaît donc un fort développement au XVII^e siècle en parallèle de la création de manuscrits enluminant les mêmes récits. Si ce monde éditorial reste encore flou car très largement anonyme au XVII^e siècle, il apparaît que l'illustration insérée en son sein fait l'objet et participe d'une certaine stratégie commerciale de l'éditeur⁴⁶³. De plus en plus d'études mettent en lumière le rôle des éditions imprimées comme source d'inspiration de certains rouleaux et codex enluminés⁴⁶⁴. Qu'en est-il du *Bunshô sôshi* ?

⁴⁶⁰ Nous renvoyons à la bibliographie. Dans le monde de la recherche occidentale, les chercheurs principaux sont Peter Kornicki pour l'histoire du livre et Joshua Mostow pour l'étude des illustrations depuis l'angle de l'histoire de l'art. Nous reviendrons sur les illustrations de ces deux classiques en deuxième et troisième parties de notre thèse.

⁴⁶¹ IWATSUBO Takeshi, 2005, p. 13. Avec la redécouverte des *Heures oisives* de Kaihō Yûsetsu, de nombreuses études sur les codex enluminés et livres imprimés de ce classique ont également eu lieu.

⁴⁶² En abordant ce travail comparatif, le chercheur Abe Motoko conclut qu'il existe une influence d'au moins un livre enluminé oblong publié dans le huitième volume de *Nara ehon emaki* sur l'édition de l'ère Manji (ABE Makoto, 2006, p. 2 et 28.). C'est le premier cas recensé d'une influence du monde de l'enluminure sur le domaine des illustrations imprimées. Selon Itô Nobuhiro, les enluminures des vingt volumes enluminés du *Recueil des choses d'aujourd'hui et naguère* conservé au musée Cernuschi de Paris auraient également inspiré les illustrations d'une édition illustrée de cette œuvre imprimée en 1700. Dans cette édition, certaines illustrations inspirées des enluminures de l'exemplaire de Cernuschi ont été développées en double page (ITÔ Nobuhiro, communication à l'occasion de la journée d'étude sur les manuscrits et livres imprimés (*shahon hanpon kenkyûkai*), 5 septembre 2015. Ces cas sont cependant très rares et difficiles à identifier avec certitude.

⁴⁶³ Voir également partie II chapitre 3 (2.1.).

⁴⁶⁴ Notamment le poids écrasant des illustrations des *Contes d'Ise* dans leur version dite de Saga dans la création des livres enluminés des *Contes d'Ise*, voir partie II, chapitre 1 (3.1. et suivantes).

2.2. Les éditions du *Bunshô sôshi*

Les éditions du *Bunshô sôshi* demeurent, tant pour leur texte que pour leurs images, très peu étudiées. Nous présenterons les différentes éditions de ce récit en nous appuyant sur les quatre pages qui lui sont consacrées dans l'*Histoire de l'art du livre (Hon no bijutsushi 本の美術史)* d'Ono Tadashige en 1978⁴⁶⁵.

La principale difficulté à laquelle on se heurte lorsque l'on essaie de tracer une chronologie des différentes éditions du *Bunshô sôshi* est le nombre considérable de rééditions à partir de nouvelles planches gravées à l'identique (*fukkoku* ou *kaikoku*)⁴⁶⁶ qui peuvent ou non modifier les illustrations insérées. Au contraire d'Ono Tadashige, qui détermine six lignées éditoriales différentes du *Bunshô sôshi*⁴⁶⁷, nous en comptons quatre. Nous avons également repéré une édition du récit sous forme de *jôzuribon*⁴⁶⁸ et trois éditions différentes sous la forme de livres d'images

⁴⁶⁵ Ono Tadashige est le premier chercheur à dresser une généalogie des éditions en comparant ces dernières entre elles (ONO T., 1978, p. 194-199.). Un second recensement des éditions et de leurs influences les unes aux autres est fait dans l'introduction du texte de la lignée 356 du *Bunshô sôshi* dans le *Muromachi jidai monogatari taisei (Muromachi jidai monogatari taisei, vol.11, 1983, p. 625-627.)*. Enfin, Sekiba Takeshi consacre au *Bunshô sôshi* un développement dans son article sur les éditions des *otogizôshi* en 2000 (SEKIBA Takeshi, 2000, p. 22-52).

⁴⁶⁶ Voir le lexique pour de plus amples explications sur ces termes techniques. Nous emploierons deux termes, celui de « réédition » et celui de « réimpression ». La réimpression désigne un ouvrage imprimé en utilisant les mêmes planches de texte et d'image d'une édition antérieure (procédé proche donc du *fukkoku*). La réédition quant à elle désigne un ouvrage s'inspirant d'une édition antérieure mais dont certaines planches de texte ou d'image sont modifiées (*kaikoku*). Une réédition s'inscrit donc dans une même lignée éditoriale. Lorsque l'édition change tant dans son texte que dans l'intégralité de ses illustrations nous utiliserons l'expression de « nouvelle édition ».

⁴⁶⁷ ONO T., 1978, p. 195.

⁴⁶⁸ Les *jôzuribon*, codex reprenant les pièces de théâtre de poupées *jôruri*, sont les ancêtres directs des premiers livrets de kabuki dits *eiri kyôgenbon* (SCHÖNBEIN Martine, 2005, p. 216-218.). S'ils rendent fidèlement la pièce de théâtre telle que cette dernière est écrite, ils sont conçus pour la lecture privée uniquement : la présentation peu aérée et l'absence d'indications tonales rend en effet l'usage de ces ouvrages lors de répétitions théâtrales impossible. Les premiers *jôruri* semblent imprimés dès l'époque de Kan.ei (Le premier *jôruri* portant une date est le *jûnidan sôshi*, imprimé par un éditeur inconnu en Kan.ei 2, voir NAGATOMO Chiyoji, Tôkyô, 2001, p. 24.), et disparaissent durant l'ère de Genroku. La bibliothèque de la Diète conserve un de ces *jôzuribon* dont le volume n'est pas daté et ne comporte aucune marque d'imprimeur. Le titre du volume, *Shioya Bunshô monogatari* (Le conte de Bunshô, marchand de sel) se réfère bien au *Bunshô sôshi* que nous étudions ici, mais le contenu narratif est différent (Voir résumé du récit proposé en annexe texte VII).

*kusazôshi*⁴⁶⁹ dont les dates d'édition semblent postérieures aux bornes chronologiques de notre étude⁴⁷⁰.

2.2.1. Les premières éditions du Bunshô sôshi

Selon les recherches littéraires, les premières occurrences du Bunshô sôshi dans le monde éditorial remonteraient à l'ère de Kan.ei (1624-1645)⁴⁷¹ et seraient des *tanrokubon*. Les *tanrokubon*

⁴⁶⁹ Au contraire des codex à images insérées, les *kusazôshi* mêlent texte et image au sein du même espace de la page. L'illustration est nettement privilégiée par rapport au texte : dans les nombreuses étapes marquant la fabrication de ces livres, le calligraphe n'intervient que dans un second temps pour venir placer son texte dans les espaces laissés vacants par l'imagier (KIMURA Yaeko, 2009, p. 143-144.). Véritables nouveautés éditoriales, les *kusazôshi* sont classés et datés selon la couleur de leur couverture. Les premiers *kusazôshi* sont appelés *akahon* (livres rouges). Ils couvrent une large période chronologique, des premières années de Kanbun (1661) à la fin de l'ère Enkyô (1748). Ils sont produits dans un premier temps à Kyôto, puis à Edo et dans les autres grands centres urbains au cours de l'ère Enpô (1673-1681). Comme les *kurohon* et *aohon* (« livres noirs » et « livres bleus »), ils visent un lectorat principalement enfantin. Les *akahon* disposent de textes beaucoup plus petits que les images auxquelles ils sont associés, mais ce contenu narratif ira en grandissant avec les *kurohon* et *aohon* successifs. Ces derniers sont produits entre les années 1740 et 1775, sur une période chronologique beaucoup plus restreinte. L'analyse des catalogues publiés en dernière page de ces ouvrages et faisant la promotion d'autres titres du même éditeur montre également qu'autour des années 1740-1750 *kurohon* et *akahon* sont produits de concert par les mêmes maisons. Certaines maisons d'éditions également, comme Nishimuraya, reprennent et encrent des planches produites par les générations antérieures, sans en modifier significativement le contenu et ne changent que la couleur de la couverture pour réactualiser le produit (KELLER KIMBROUGH R., 2008, p. 259.). À partir des années 1775, les *kusazôshi* vont changer d'aspect et se concentrer sur un lectorat plus adulte : c'est la naissance des *kibyôshi*, les « livres jaunes ». Voir KELLER KIMBROUGH R., 2008, p. 259 ; NAKANO Mitsutoshi, HIDA Kôzô, 1985, p. 495 ; KIMURA Y., 2009, p. 65 ; KELLER KIMBROUGH R., 2006, p. 2.). S'ils sont contemporains des innovations en matière d'estampes en couleur, ils demeurent publiés en noir et blanc. Selon une hypothèse récente, cette particularité tiendrait au fait que les *kusazôshi* ne sont pas seulement produits et vendus pour leur contenu littéraire, mais qu'ils sont parfois également exploités comme livre de coloriage (Hypothèse formulée par R. Keller Kimbrough. Son enquête sur les *kusazôshi* l'a amené à observer de nombreux livres coloriés de manière habile et à formuler ainsi cette supposition. Cf KELLER KIMBROUGH R., 2008, p. 266)..

⁴⁷⁰ Un premier *kusazôshi* est conservé à la bibliothèque de Waseda. Sur sa dernière page le nom de l'éditeur et son lieu de production est précisé : Kashima Kiyosuke (加嶋清助) à Tosabori uramachi (土佐堀裏町, quartier d'Osaka). Ni cette édition du *Bunshô sôshi*, ni l'éditeur, n'ont été repérés par les précédents chercheurs. Aucune date d'édition n'est reportée sur l'ouvrage. La composition du livre, avec une prédominance de l'image sur un texte peu développé semble plaider pour une datation reculée, dans les premiers temps de la production des *akahon*. Cependant, la couleur de la couverture et son lieu de production, Osaka, ne coïncident pas avec les premiers temps de l'édition d'*akahon*, principalement située à Kyôto dans les années 1660. La production éditoriale ne s'amorce à Osaka qu'autour des années 1720. En outre, certaines scènes du livre d'images, telles que « Bunta suppliant le maître saunier », le « lavement des pieds du Général » et « la montée à la capitale » montrent des compositions proches de celles de l'édition de Yamamoto Kuemon, imprimée durant l'ère Genroku (1688-1704). Ainsi, en raison de ces rapprochements de composition et du lieu même de production, nous serions enclin à situer l'élaboration de ce livre d'images après l'époque Genroku. Un second *kusazôshi* est édité par Urokogataya Magobei (鱗形屋孫兵衛, actif à Edo entre 1744 et 1779) en 1749. Comme le *jôuribon*, le contenu narratif de ce livre est différent du *Bunshô sôshi* que nous étudions (Voir en annexe texte VII). Le dernier livre d'images illustrant le *Bunshô sôshi* est produit par Nishimuraya Yohachi en 1797 (type E). Le texte de cette version présente un résumé du récit d'origine signé de Sakuragawa Jihinari (桜川慈悲成 1762-1833). Selon R. Keller Kimbrough les illustrations de cette version sont de Katsukawa Shunrô (勝川春朗), futur Katsushika Hokusai (葛飾北斎 1760-1849) voir KELLER KIMBROUGH R., 2008, p. 270).

⁴⁷¹ *Edo jidai no hanpon, sono shuppan bunka to gihô*, Iwase Bunko, Nishio, 2006, p. 4.

(丹緑本), littéralement « livre rouge et vert », sont des ouvrages imprimés dont les illustrations, en pleine page, sont coloriées à la main principalement en vert, rouge et jaune très vifs.

Nous avons pu recenser au moins deux éditions différentes de *tanrokubon*. La première est conservée à la bibliothèque Iwase bunko, près de Nagoya⁴⁷². La seconde est conservée à l'université Keiô. L'exemplaire de l'Iwase bunko, incomplet⁴⁷³, est constitué de deux volumes, chaque volume comportant 5 illustrations. Il s'agit d'une édition colorée et dorée à la main de format longiligne⁴⁷⁴ datée des ères Jôô (1652-1655) ou Meireki (1655-1658) mais dont les planches seraient directement issues des *tanrokubon* de Kan.ei⁴⁷⁵. Le volume intermédiaire devait probablement se concentrer sur le personnage du Général, de sa position à la capitale jusqu'à sa venue chez *Bunshô*. Cette première édition est également la seule répertoriée au XVII^e siècle de ce texte adoptant le format longiligne. Une édition imprimée la deuxième année de l'ère Jôô (1653) et reprenant le texte des *tanrokubon* est également mentionnée⁴⁷⁶. Les illustrations de l'édition que nous avons consultées à l'Iwase bunko correspondent bien aux scènes et compositions choisies par Shibukawa Seiemon pour son *Otogi bunko* au début du XVIII^e siècle⁴⁷⁷. Shibukawa Seiemon s'appuie alors sur des illustrations identiques mais modifie et simplifie le texte : on pense ainsi qu'il crée une nouvelle lignée et textuelle en s'appuyant sur une version du récit diffusée par des manuscrits sans images ou *shahon*⁴⁷⁸. Il est donc possible de supposer, à la suite d'Ono Tadashige⁴⁷⁹, que les illustrations du second volume aujourd'hui perdu sont également à l'origine de celles éditées par Shibukawa Seiemon⁴⁸⁰.

La seconde édition *tanrokubon* est celle conservée à la bibliothèque de Keiô. Datée de l'ère Kan.ei⁴⁸¹ cette édition est de format vertical⁴⁸². Ses illustrations, de par leur format et leur iconographie, sont bien différentes de l'édition relevée plus haut : elles sont en effet à la base d'une autre lignée éditoriale (type A dans le tableau que nous présentons en annexe image I) dont le premier nom d'éditeur connu est Nagaya Heibei en 1664 et dont la reprise et l'édition perdue

⁴⁷² ONO T., 1978, p. 225.

⁴⁷³ L'ensemble du *Bunshô sôshi* devait comporter trois volumes dont seul le premier et le dernier a été conservé.

⁴⁷⁴ 15,9 cm de hauteur pour 23 cm de longueur.

⁴⁷⁵ N'ayant pu retrouver cette première édition de l'époque de Kan.ei, nous nous rangeons à l'avis des éditeurs de *Muromachi jidai monogatari taisei* qui considèrent que le plus ancien *tanrokubon* oblong du *Bunshô sôshi* remonterait au plus tôt à l'ère de Meireki (1655-1658).

⁴⁷⁶ Édition que nous n'avons pu répertorier et consulter.

⁴⁷⁷ L'illustration de la visite au sanctuaire n'est pas présente au sein de l'édition de l'Iwase bunko, soit que cette dernière ait été perdue suite aux manipulations du livre à travers les siècles, soit que cette composition ait été rajoutée sous la direction de Shibukawa Seiemon au XVIII^e siècle en imitant le style des illustrations du *tanrokubon*.

⁴⁷⁸ *Muromachi jidai monogatari taisei*, vol 11, 1983, p. 627.

⁴⁷⁹ ONO T., 1978, p. 194-195.

⁴⁸⁰ Cependant, l'exemplaire de l'Iwase bunko n'est pas contemporain de l'ère de Kan.ei.

⁴⁸¹ *Muromachi jidai monogatari taisei*, vol 11, 1983, p. 626-627.

⁴⁸² 26.5cm de hauteur ; 17.5cm de longueur.

jusqu'au premier quart du XVIII^e siècle avec l'éditeur Fukuroya Jûrôbei⁴⁸³. Nagaya Heibei puis Asami Kichibei, qui édite cette version du *Bunshô sôshi* en 1694, reprennent le texte et les illustrations du *tanrokubon* sans changer ni leur thème, ni l'ordre ou l'endroit de leur insertion⁴⁸⁴. Les illustrations sont juste réduites dans leurs tailles et les compositions qui occupaient une double page dans le cas du *tanrokubon* comme l'arrivée du Général, la scène de concert et la montée à la capitale sont ainsi cantonnées à une page simple. Dans le cas de l'édition d'Asami Kichibei, cette réduction s'accompagne d'une diminution conséquente des dimensions du livre⁴⁸⁵. Dans l'édition de Fukuroya Jûrôbei durant l'ère Kyôhō, les illustrations sont insérées à des endroits différents du texte. Ce changement s'accompagne d'une modification dans les scènes mises en image : des auditeurs sont rajoutés dans la scène de concert et la dernière illustration du récit, à l'origine des hommes de cour discutant à la capitale, est remplacée par la présentation de Bunshô à l'empereur⁴⁸⁶.

2.2.2. *Les éditions illustrées du Bunshô sôshi*

L'édition qui semble la plus influente, car la plus reprise⁴⁸⁷ à l'époque d'Edo, est celle de Matsue en 1671 (type B dans notre tableau). Elle serait également issue de l'adaptation d'un *tanrokubon* de l'époque de Kan'ei, et appartient à la même lignée textuelle que les éditions de type A. N'ayant pas retrouvé d'autres *tanrokubon* que les deux occurrences mentionnées ci-dessus, nous pouvons nous demander si l'édition Matsue ne reprend pas la même version que celle de Nagaya Heibei, qui lui est contemporaine. Cependant les choix iconographiques des illustrations et leur moment d'insertion dans le récit ne coïncident pas avec ce dernier type. L'édition de Matsue est en outre rééditée deux fois à l'époque de Genroku (1688-1704), en 1689 par Yamamoto Kuemon et à une date non précisée par Mizuta Jinzeamon. Tous deux modifient une partie des illustrations de la première édition, dans leur thème ainsi que dans leur insertion dans le texte. Ainsi, sur les neuf illustrations de Matsue, Yamamoto Kuemon en supprime une, celle de l'arrivée du Général, et en modifie une autre : la scène où Bunshô revoit son maître est transformée en visite du couple de Bunshô au sanctuaire. Mizuta Jinzeamon pour sa part, supprime deux compositions, celle de l'arrivée du Général et celle où le Général se fait laver les pieds, et transforme l'illustration de Bunshô parmi ses filles en une scène où le Général est parmi ses amis. Dans la deuxième moitié du

⁴⁸³ Voir notre tableau concernant les éditions imprimées figurant en annexe image I (3.2).

⁴⁸⁴ Nous renvoyons le lecteur au tableau de coupures présenté dans les annexe texte II, tableau 2.2.

⁴⁸⁵ 11,5cm de hauteur pour 8 cm de largeur.

⁴⁸⁶ Nous reviendrons sur ces différences iconographiques en troisième partie de cette thèse.

⁴⁸⁷ ONO T., 1978, p. 199.

XVIII^e siècle, un codex illustré manuscrit reprendra le texte et les images de cette lignée éditoriale en reprenant tant les illustrations de l'édition Matsue que celles de Mizuta Jinzaemon⁴⁸⁸.

L'édition Matsue est une nouvelle fois reprise en 1713 par Nishimuraya. Nous n'avons pas pu cependant consulter cette édition. La dernière édition illustrée est celle de Yamadashi Heibei (type C), éditée en 1658, dont une impression est conservée à la Bibliothèque nationale de France. Cette dernière est reprise telle quelle par Fûgetsu Shôzaemon à une date inconnue⁴⁸⁹. En 1814, cette dernière version sera reprise de manière manuscrite. Les enluminures alors mal comprises seront modifiées et le costume des personnages réactualisé⁴⁹⁰.

Nous avons vu que le *Bunshô sôshi* connaît ainsi quatre grandes éditions de types différents entre les années 1620 et le premier tiers du XVIII^e siècle. Trois types d'éditions se dégagent plus particulièrement du fait de leur longévité et de leur nombre de rééditions : il s'agit des types D (qui donnera l'*Otogi bunko* au XVIII^e siècle), A (notamment celle de Nagaya Heibei en 1664) et B (avec plus particulièrement l'édition de Matsue en 1671). Tous les trois s'appuient sur des versions imprimées de l'époque de Kan.ei et Meireki. Les illustrations xylographiées de ces codex imprimés sont toutes anonymes. En outre, la reprise d'une édition n'interdit pas certaines modifications d'ordre iconographique. Dans ce contexte très mouvant des éditions du XVII^e siècle, peut-on établir des relations entre ces versions imprimées et les manuscrits enluminés de notre corpus et de quelle nature sont ces relations ? Nous consacrerons la troisième partie de ce chapitre à cette question.

III. Illustrations xylographiées et enluminures, les manuscrits comme copies d'éditions illustrées ?

Peut-on établir des liens entre les enluminures des rouleaux et des codex et les illustrations xylographiées des codex imprimés et qu'elle en serait la nature ? Nous reviendrons dans un premier temps sur les principes dégagés par les études précédant notre thèse, en soulignant les points communs existant entre les manuscrits et les codex imprimés. Nous nous consacrerons par la suite à l'étude de cas concrets de notre corpus. Nous verrons ainsi qu'il existe dans notre corpus plusieurs types de relation entre les codex imprimés et les manuscrits : les cas où les manuscrits recopient

⁴⁸⁸ Exemplaire anonyme conservé à la Tôyô bunko de Tôkyô, voir *Tôyô bunko no meihin*, 2007, p. 102.

⁴⁸⁹ Le nom de cet éditeur apparaît à Kyôto durant l'ère Kan.ei (1624-1645) et son existence survivra à l'époque d'Edo jusqu'à l'ère Taishô (1912-1926). Voir SUZUKI Toshio, 1980, p. 48.

⁴⁹⁰ Manuscrit conservé à l'Iwase bunko et attribué à Unkindô Suien (雲錦堂水園) et Yûbunpô Chikusai (游文宝竹齋). Voir *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku*, 2007, p. 78-79.

fidèlement un livre imprimé, ceux où ils s'inspirent d'une édition tout en rajoutant des enluminures et enfin ceux qui témoignent d'une influence très diffuse des versions imprimées.

3.1. Les rapports entre les illustrations imprimées et les enluminures

Outre une influence à double sens existant entre les manuscrits enluminés et les codex imprimés qui leur sont contemporains, les illustrations de ces œuvres peuvent partager un autre point commun : leurs créateurs. Nous aborderons au cours de ce volet les précédentes recherches menées dans ce domaine et qui intéressent les codex et rouleaux enluminés de notre corpus.

3.1.1. Les *tanrokubon*, premiers livres imprimés illustrés en couleurs, et leur influence

Dans les années 1930, Mizutani Futô souligne pour la première fois le rapport étroit existant entre les codex enluminés et les codex imprimés, et plus particulièrement les *tanrokubon*⁴⁹¹. Dès lors se pose la question de comprendre la nature des liens entretenus entre les deux genres.

Ono Tadashige propose ainsi, après analyse à la fois des textes et des images des livres enluminés et des *tanrokubon*, le schéma suivant : les premiers codex illustrés et imprimés influenceraient à la fois les *tanrokubon* et les codex enluminés manuscrits. Ces codex manuscrits influenceraient également les *tanrokubon* : en d'autres termes ces derniers seraient issus d'une double influence des codex enluminés manuscrits et des codex illustrés imprimés⁴⁹². Mitsutoshi Nakano adopte pour sa part une position plus simple : après avoir souligné que les livres enluminés et les *tanrokubon* connaissent le succès au même moment et sont vendus au même endroit, réitérant ainsi le rapport étroit entre ces deux supports, le chercheur définit les seconds comme des « codex enluminés transformés en imprimés »⁴⁹³.

Au sein de l'échelle des valeurs de la production littéraire illustrée à l'époque d'Edo, les manuscrits occupent le premier rang, au sein duquel les rouleaux enluminés précèdent les codex de même nature. Les éditions imprimées sont pour leur part considérées comme étant de second ordre⁴⁹⁴. Dans ce classement, les *tanrokubon* sont d'une double nature, puisque reproduits de manière mécanique mais mis en couleurs manuellement. Leur production, sous l'influence des

⁴⁹¹ MIZUTANI F., 1973 (réédition de 1935), p. 29.

⁴⁹² ONO T., 1978, p. 228.

⁴⁹³ « 奈良絵本を板本化した », NAKANO M., 2011, p. 178.

⁴⁹⁴ NAKANO Mitsutoshi, ICHIKO Natsuo, SUZUKI Toshiyuki, TAKAGI Gen, 2005, p. 7.

codex enluminés, dénoterait ainsi d'une volonté de se rapprocher des manuscrits avec lesquels ils entretiennent une proximité temporelle et spatiale, mais qui sont considérés comme plus luxueux. Il nous semble cependant difficile d'ériger ce rapport d'influence comme règle générale. En effet, les codex illustrés imprimés, manuscrits et *tanrokubon* du début du XVII^e sont rarement datés avec précision, ce qui ne permet pas de déterminer avec certitude la préexistence d'un support qui en aurait influencé un autre. En outre, les codex imprimés, ainsi que les *tanrokubon* connaissent, du fait de leur technique, une plus grande diffusion que les manuscrits : dès lors que l'on observe au sein de manuscrits de formats ou de styles différents des choix de scènes ou de compositions récurrents on peut supposer à l'inverse que ces manuscrits ont été produits en prenant pour modèle un même imprimé.

Ainsi l'influence des codex enluminés sur les codex imprimés ou *tanrokubon* ne peut être évaluée qu'au cas par cas⁴⁹⁵. La prudence nous engage ainsi à considérer ces trois productions comme extrêmement proches chronologiquement et spatialement, mais dont les rapports d'influence ne sont ni systématiques, ni unilatéraux.

3.1.2. *Codex enluminés manuscrits, codex illustrés imprimés : des acteurs communs*

Codex illustrés imprimés et codex enluminés manuscrits partagent de nombreux points communs : ils illustrent les mêmes récits, dans le même format et avec les mêmes techniques de reliure. Nous avons mentionné ci-dessus les remarques de Nakano Mitsutoshi qui relève que les deux types de codex, certes de techniques différentes, sont commercialisés aux mêmes endroits. Cette convergence ne s'arrête pas là : peintres et calligraphes élaborent tant des manuscrits que des modèles pour les planches des éditions.

Le calligraphe Asai Ryôï a été brièvement mentionné au chapitre 1 (p. 84) de cette partie. Mort en 1691, il est un auteur apprécié à l'époque d'Edo pour ses romans dits *kanazôshi*. Ce dernier est en charge des calligraphies pour les planches xylographiées des éditions de ses propres œuvres⁴⁹⁶. Parmi les autres rares acteurs de l'élaboration des livres enluminés et imprimés dont le nom nous soit connu, une autre personne retiendra notre attention : il s'agit d'Isome Tsuna.

Le cas d'Isome Tsuna (居初つな) est exceptionnel à plusieurs titres. En premier lieu parce que son nom est clairement inscrit dans les colophons de manuscrits en tant qu'« une femme du

⁴⁹⁵ C'est le cas notamment des études d'ABE Motoko sur l'*Utsubo monogatari* (« Récit de l'arbre creux »).

⁴⁹⁶ ISHIKAWA T., 2003a, p. 86. Voir également chapitre 1 p. 78.

nom Isome » (*Isome shi Tsuna* 居初氏女⁴⁹⁷). La précision de son sexe est une autre de ses particularités. En second lieu parce qu'elle est non seulement la calligraphe, mais également l'illustratrice des œuvres qu'elle signe. Quelques codex, comme *Les Contes d'Ise* et « Général Sagoromo » (*Sagoromo*) de l'université de Jissen portent en colophon la mention « Texte et images de la femme du nom Isome » (*Isome shi Tsuna shoga* 居初氏女書画⁴⁹⁸). Isome Tsuna est donc calligraphe et peintre des œuvres qui portent son nom : il s'agit à notre connaissance de la seule calligraphe et illustratrice de codex enluminés dont l'identité soit connue. Fille d'une autre calligraphe dont elle reprend parfois le nom⁴⁹⁹, Isome Tsuna appose également le sien dans les colophons de codex imprimés, essentiellement des précis éducatifs dits *ôraimono* tels le *Onna Imagawa* (女今川), ce qui laisse supposer qu'elle pourrait également être à l'origine des illustrations de ces éditions. Ces codex sont datés des ères Jôkyô et Genroku (1684-1704) : Isome Tsuna travaille donc à une époque légèrement ultérieure à celle d'Asai Ryô et d'Asakura Jûken⁵⁰⁰. Un autre cas, certainement le plus connu, est celui de Hishikawa Moronobu, célèbre pour ses estampes mais qui a également peint des rouleaux enluminés. Nous ne pouvons cependant établir de lien clair entre sa production et les livres enluminés que nous étudions.

Ces exemples de parcours individuels nous montrent bien que les artistes des livres enluminés et imprimés peuvent être communs et que les deux types de livres sont produits et vendus dans des environnements proches : des échanges entre les deux supports peuvent donc s'opérer⁵⁰¹. À la suite de Yokoyama Shigure, Ono Tadashige souligne que les rapports entre les livres enluminés et imprimés ne consistent pas en une relation linéaire allant du manuscrit à la copie mécanique. Du fait de leur proximité, il est difficile de pouvoir déterminer si l'imprimé est le modèle de l'enluminé ou inversement. Dans ce développement, nous supposons que du fait de la plus grande diffusion des imprimés par rapport aux manuscrits à l'époque d'Edo, ces derniers ont pu servir en priorité de modèles aux enlumineurs. En outre, si cette proximité iconographique s'accompagne d'une similarité dans le découpage texte/images, le rapport d'influence de l'imprimé sur le support enluminé nous semble plus que probable⁵⁰².

⁴⁹⁷ ISHIKAWA T., 2009, p. 6.

⁴⁹⁸ ISHIKAWA T., 2009, p. 7.

⁴⁹⁹ ISHIKAWA T., 2013a, p. 18-19.

⁵⁰⁰ ISHIKAWA T., 2013a, p. 23-24.

⁵⁰¹ ONO T., 1978, p. 64.

⁵⁰² Se référer aux tableaux des coupures texte/images présents au sein de l'annexe texte II.

3.2. Des manuscrits copiant des modèles imprimés ?

Les manuscrits enluminés et les codex imprimés entretiennent des rapports étroits. Quels sont les cas concrets témoignant de ces rapports ? Nous étudierons au cours de ce développement certaines œuvres de notre corpus qui témoignent dans leur choix iconographique et leur rapport texte/images d'échanges et de contacts avec les livres imprimés. Nous déclinons ces rapports en plusieurs degrés : le premier degré, le plus rare, est celui de la copie stricte par un enlumineur d'une version imprimée. Le second degré, plus fréquent, est celui où le support imprimé inspire l'élaboration des manuscrits enluminés. Dans ce cas, le peintre utilise l'édition imprimée comme modèle, tout en rajoutant d'autres compositions. Le dernier degré, enfin, est constitué de codex enluminés témoignant de liens diffus avec les codex imprimés, qui sont en retour influencés par ces derniers.

3.2.1. *L'influence d'une édition sur les rouleaux enluminés : le cas de l'ensemble enluminé de l'Iwase bunko*

Étant de format distincts et présentant des conditions matérielles de lecture différentes, les rouleaux enluminés présentent peu de liens iconographiques directs avec les codex imprimés. Le cas de l'ensemble de rouleaux de l'Iwase bunko illustrant le *Bunshô sôshi* est ainsi rare au sein de notre corpus.

Ces deux rouleaux reprennent en effet tant le texte que les illustrations de la lignée éditoriale A du *Bunshô sôshi*. Le choix des illustrations, leur thématique et composition, ainsi que les coupures texte/images de la lignée éditoriale et des rouleaux de l'Iwase bunko sont les mêmes⁵⁰³. La répartition du texte et des images sur deux rouleaux est aussi une singularité au sein de la mise en image du *Bunshô sôshi* dont la répartition en un ou trois volumes est plus courante. Ainsi, seules les éditions du type A présentent cette particularité, ce qui renforce encore le lien entre les rouleaux et l'édition de type A.

⁵⁰³ L'enlumineur exécute fidèlement les compositions de la version imprimée sans ajouter aucun mobilier ni aucun personnage. Ainsi, le vieillard que rencontre le Général lors de son voyage n'est pas figuré, conformément aux illustrations de l'édition de type A. Dans tous les autres rouleaux enluminés de notre corpus la rencontre du vieillard est présente. Nous citons cet élément à titre d'exemple pour montrer qu'il s'agit véritablement d'une copie d'un livre imprimé relevant du type A.

Les éditions du type A s'appuient, comme nous l'avons développé plus haut, sur des planches illustrées de l'époque de Kan.ei. Les coupures texte/images sont également similaires⁵⁰⁴. Il devient ainsi plus difficile de déterminer si les rouleaux ont été produits en prenant pour modèle cette édition de l'ère Kan.ei, celle de Nagaya Heibei de 1664, celle d'Asami Kichibei de 1694 ou encore de Fukuroya Jûrôbei au début du XVIII^e siècle. Il est ainsi malaisé de dater précisément cet ensemble.

Les enluminures de l'ensemble de l'Iwase bunko tirent profit du format oblong du rouleau pour développer davantage les éléments paysagers des scènes illustrées. Cependant, aucune différence majeure en termes de nombre de personnages, placement de ces derniers ou détails iconographiques ne sont à noter au sein des enluminures des deux rouleaux⁵⁰⁵.

3.2.2. *Existe-t-il des codex enluminés reprenant strictement les modèles imprimés ?*

L'absence au sein de notre corpus de codex enluminés témoignant d'une reprise stricte du modèle textuel et iconographique d'un codex imprimé tend à confirmer l'hypothèse d'Ono Tadashige lorsque ce dernier propose un schéma de double influence entre codex manuscrits et imprimés. Ainsi, selon ce dernier, les premiers codex imprimés de l'époque d'Edo influenceraient à la fois directement les *tanrokubon* et la production de codex enluminés. Ces œuvres enluminées auraient à leur tour un impact sur les illustrations des *tanrokubon* de sorte que ces dernières seraient le fruit d'un rapport tant avec le monde imprimé qu'avec le monde manuscrit⁵⁰⁶.

Cependant aucune édition illustrée des récits que nous étudions ne présente d'illustration dont l'origine serait extérieure au monde de l'imprimé. En d'autres termes, les illustrations des éditions imprimées soit reprennent des planches antérieures⁵⁰⁷ (et s'inscrivent ainsi dans une même lignée ou type), soit utilisent de nouvelles illustrations (et forment une nouvelle lignée éditoriale). Ces nouvelles planches sont cependant différentes des choix iconographiques des précédentes illustrations ainsi que des enluminures des codex manuscrits. En outre, nous n'avons pu repérer de manuscrits dont les choix illustratifs appartiendraient à des types éditoriaux différents et pourraient ainsi constituer le « chaînon manquant » entre deux types éditoriaux.

⁵⁰⁴ Se référer aux tableaux des coupures texte/images présents au sein de l'annexe texte II. Il s'agit des zones en gras.

⁵⁰⁵ *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku*, 2007, p. 76-77.

⁵⁰⁶ ONO T., 1978, p. 228.

⁵⁰⁷ Que ces dernières soient des anciennes planches réutilisées ou de nouvelles planches gravées d'après des précédentes éditions.

Enfin, si nous développons plus bas le cas de codex enluminés s’inspirant de manière plus libre des codex imprimés en y rajoutant ou enrichis de scènes illustrées, ces nouveaux temps narratifs enluminés ne semblent pas avoir été repris au sein d’édition ultérieure.

Les liens existants entre le monde éditorial et le monde manuscrit à l’époque d’Edo sont donc loin d’être facilement compréhensibles. Il semble qu’il faille plus considérer ces liens comme diffus sans chercher à opérer des schémas stricts d’influences. Ces dernières ne s’observent en effet qu’au cas par cas.

3.3. Des emprunts aux éditions imprimées

Lorsque nous considérons l’ensemble des enluminures de notre corpus (douze ensembles de rouleaux complets et 4 ensembles de rouleaux incomplets ; 20 ensembles de codex verticaux complets et 4 ensembles de codex verticaux incomplets ; 16 ensembles de codex oblongs complets et 8 ensembles de codex oblongs incomplets) et que nous les confrontons aux éditions imprimées, aucune œuvre ne semble reprendre fidèlement et strictement les éditions imprimées et leurs illustrations. Les rouleaux de l’Iwase bunko constituent ainsi une exception.

Nous allons comparer plusieurs codex de format vertical avec les codex imprimés qui leur sont contemporains. Notre confrontation s’appuiera sur le choix des scènes illustrées, leurs compositions et leur insertion au sein du texte. Cette étude permettra de souligner qu’une seule édition du *Bunshô sôshi* semble avoir eu des liens privilégiés avec les enluminures des codex verticaux. Cependant, si les illustrateurs des codex empruntent les compositions des livres imprimés, ils ne copient pas de manière servile ces éditions. Les codex horizontaux, au contraire, témoignent d’une fidélité plus grande aux choix iconographiques et compositions des livres imprimés qui semblent à leur tour avoir été influencés par ces manuscrits⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ Nous enrichissons notre comparaison avec une étude des enluminures du *Shigure* dont le nombre d’œuvres plus réduit permet de mieux appréhender le corpus. Nous renvoyons le lecteur à notre étude du *Shigure* présente en annexe texte III.

3.3.1. *L'influence de la lignée éditoriale A*

Nous étudierons en premier lieu deux ensembles de codex verticaux de demi-formats conservés à la bibliothèque de Waseda⁵⁰⁹ et dans la collection Ishikawa Tôru (Codex Ishikawa). La période d'élaboration de ces codex n'est pas clairement établie, mais serait, selon les chronologies mises en place par Ishikawa Tôru, à situer entre l'époque de Kan.ei et celle de Kanbun pour le codex de Waseda et de la deuxième moitié du XVII^e siècle pour le codex Ishikawa. Dans l'ensemble de Waseda, chaque livre comporte neuf illustrations en page simple. Au sein de ces volumes, six illustrations reprennent les thèmes iconographiques et les compositions picturales des images de l'édition de type A, imprimée pour la première fois à l'époque Kan.ei (reprise en 1664 par Nagaya Heibei) dans un transfert relativement respectueux. Les modifications, opérées de manière systématique, concernent les serviteurs et les espaces. Ainsi, les serviteurs de la version imprimée seront toujours remplacés par un jeune page tandis que tout espace fermé, par un *tokonoma* ou un paravent, sera ouvert sur une galerie extérieure (*engawa*) ou une autre salle par l'enlumineur du codex Waseda hanshi. Il en est de même pour les enluminures du codex Ishikawa qui transposent de manière fidèle les illustrations de l'édition de Nagaya Heibei. Le manuscrit, dont la calligraphie est attribuée à Asakura Jûken, se présente aujourd'hui sous la forme d'un seul volume relié à l'occidental. L'ordre du texte et des enluminures a été bouleversé suite à cette reliure récente, mais le manuscrit a été conservé en entier. Les peintures emploient des éléments précieux tels des pigments minéraux et des particules d'or. Au contraire des enluminures du Waseda Hanshi à l'aspect plus fruste et naïf, les enluminures du codex Ishikawa sont soignées et emploient des matériaux luxueux.

Les illustrations de cette lignée éditoriale se trouvent ainsi reprises dans leur ensemble et leur succession. La césure entre les deux volumes est également respectée dans le cas du Waseda hanshi. Si l'on considère que cette césure en deux n'est pas la pratique la plus courante au sein des livres enluminés du *Bunshô sôshi*, puisqu'elle ne concerne en tout que six exemplaires de l'ensemble de notre corpus⁵¹⁰, il est alors aisé de penser que cette dernière est volontaire dans une reprise stricte de l'édition, tant dans son format, ses illustrations que ses partitions⁵¹¹.

Cependant, le nombre d'enluminures du Waseda hanshi et du codex Ishikawa ne coïncide pas avec une reprise stricte du livre imprimé : ainsi, l'édition de type A compte 12 images tandis que le


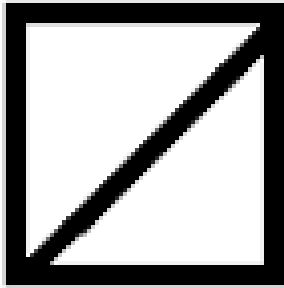
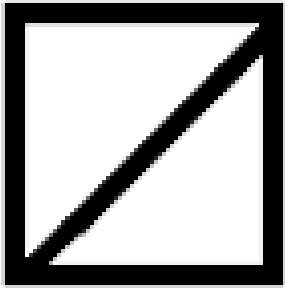

⁵⁰⁹ Consultable sur le site de la bibliothèque de Waseda sous le numéro 1205085. Format vertical, 25cm de hauteur. Nous l'appellerons « Waseda hanshi ».

⁵¹⁰ Il s'agit des codex verticaux *Waseda hanshi*, Francfort 12789, 12790 et 12796 et des codex oblongs du musée d'Itsuô 1088 et de Francfort 12804. Voir les tableaux de notre corpus en annexe image I.

⁵¹¹ Voir tableau des répartitions texte-image présent en annexe texte II.

Waseda hanshi totalise 18 enluminures et le codex Ishikawa 14. Ces rajouts sont pour le Waseda hanshi : l'errance de Bunta vers le maître saunier, la visite du couple au sanctuaire, le Grand Prêtre et Bunshô discutant des différentes propositions de mariage et la fille aînée lisant la lettre du Général. Dans le codex Ishikawa deux enluminures sont rajoutées : la prospérité de Bunshô et la visite au sanctuaire. Ce sont des sujets que l'on retrouve dans d'autres livres enluminés et d'autres éditions, mais qui n'ont pas été sélectionnés dans le cas de l'édition du type A. Il s'agit donc moins pour ces scènes de proposer des images nouvelles que de venir compléter la série iconographique dont le modèle de base devait être jugé comme insuffisant car ne mettant pas en image un nombre satisfaisant de situations. Les enlumineurs de Waseda et de Ishikawa ne s'appuient pas, dans ces six images supplémentaires, sur des compositions manuscrites ou imprimées antérieures : ainsi, si le codex Waseda suit le modèle d'une édition pour douze illustrations, les six autres compositions tout en ne témoignant pas d'originalité dans le choix des scènes, ne semblent pas connaître de modèles antérieurs. Le codex Ishikawa ne modifie pour sa part qu'une seule enluminure : il s'agit de la dernière. Le thème ainsi choisi montre des hommes de la cour devisant devant l'empereur. La dernière illustration de l'édition de Nagaya Heibei montrant des nobles devisant ensemble, et celle de Fukuroya Jûrôbei montrant Bunshô s'inclinant devant l'empereur, cette nouvelle composition pourrait avoir été créée en s'inspirant à la fois des deux éditions.

Tableau 34 : Comparaison de la dernière illustration des éditions de la lignée A et des codex Waseda hanshi et Ishikawa

Nagaya Heibei (Bibliothèque Nationale de France, Dd 1818) Repas entre hommes de la cour	Fukuroya Jûrôbei (Université Keiô) Bunshô s'inclinant devant l'empereur	Codex Waseda hanshi Repas entre hommes de la cour	Codex Ishikawa Hommes de la cour devisant devant l'empereur court
			

Deux illustrations du Waseda hanshi sont, par contre, plus rares tant au sein du corpus des codex enluminés que celui des codex imprimés et des rouleaux : il s'agit de la deuxième scène

montrant la rencontre du Général avec le vieillard et de la représentation du sanctuaire bâti par Bunshô dans lequel trônent les instruments de musique. Cette dernière illustration ne met en action aucun personnage, les lieux étant complètement déserts : nous n'avons pas d'autres exemples dans l'ensemble de notre corpus d'images de ce type.

Nous avons comparé les enluminures du Waseda hanshi et de l'Ishikawa aux illustrations de l'édition de type A, en terme de thème iconographique et d'insertion au sein du texte. Dans le tableau ci-dessous, nous employons le signe « = » lorsque cette coupure est identique à celle de la lignée éditoriale (nommée *tanrokubon* puisqu'il s'agit de la version la plus ancienne de cette lignée). Dans sa dernière réédition, celle de Fukuroya Jûrôbei au début du XVIII^e siècle, la lignée éditoriale connaît de nouvelles coupures texte-images. Lorsque les codex enluminés partagent une coupure avec cette dernière édition, nous l'avons signalé par la mention « Fukuroya ». Le signe « X » signale une coupure différente de la lignée éditoriale. Les compositions ajoutées par les enlumineurs de Waseda hanshi et Ishikawa sont signalées par le signe « + ».

Tableau 35 : Comparaison des coupures de la lignée éditoriale A avec celles du Waseda hanshi et du codex Ishikawa

Scènes issues de l'édition de type A (Nagaya Heibei)	Waseda Hanshi	Codex Ishikawa
Le renvoi de Bunta	Proche + rencontre du maître saunier	=
Bunshô rencontre à nouveau son maître	Proche	Remplacée par la prospérité de Bunshô. Proche de Nagaya Heibei. L'enluminure de Bunshô rencontrant à nouveau son maître est située à un emplacement autre.
Naissances des deux princesses	Fukuroya + prière au sanctuaire pour Waseda	= Visite au sanctuaire. La naissance des deux princesses est située dans le texte au moment où les filles de Bunshô pleurent en refusant de se marier.
Le Bunshô parmi des filles en pleurs	Proche	= Naissance des princesses
Général et gouverneur	Proche et identique à Fukuroya	= Bunshô et ses filles en pleurs
Le Général et ses amis	X + Général et amis 2	= Général et gouverneur
Voyage du Général de second rang déguisé en marchand	Proche de Fukuroya + rencontre du vieillard	= Général et ses amis. Le voyage du Général déguisé est situé à un endroit proche de l'illustration de Nagaya Heibei
Fin premier volume	=	X
Arrivée du Général chez Bunshô	Fukuroya + repas avec Bunshô	=

Repas du Général avec Bunshô	X Fille de Bunshô lisant la lettre du général + hall de dévotion vide	=
Le concert (pour les filles de Bunshô)	Proche	X
Montée à la capitale	X	=
Repas entre hommes à la capitale	X	= Hommes devisant devant l'empereur

À la lecture de ce tableau, il apparaît que le Waseda hanshi partage avec la lignée éditoriale A neuf coupures : cinq sont identiques à l'édition *tanrokubon*, Nagaya Jûrôbei (1664) et Asami Kichibei (1694) et quatre sont partagées avec l'édition de Fukuroya Heibei au début du XVIII^e siècle. En outre, les compositions ajoutées par l'enlumineur du Waseda hanshi, si l'on excepte le cas des deux scènes de la fille de Bunshô lisant la lettre du Général et du Hall de dévotion vide, ne viennent pas ajouter une nouvelle césure au texte : elles sont placées au revers de l'enluminure qu'elles précèdent. Il en résulte que le moment narratif décrit au sein de la seconde peinture précède de beaucoup le texte qui le concerne.

Au terme de l'analyse du Waseda hanshi et du codex Ishikawa, nous pensons pouvoir déterminer qu'il existe un lien iconographique et textuel entre ce manuscrit et la lignée éditoriale A. Ainsi, l'enlumineur du Waseda hanshi reprend les compositions des planches illustrées de l'édition et les complète de six autres enluminures placées à la suite des images prévues par l'addition, afin de ne pas perturber l'ordre de succession image/texte. Le calligraphe, pour sa part, reprend le texte de la lignée éditoriale A et sa partition, mais prend quelques libertés quant aux coupures qu'il aménage dans le texte. La majeure partie des coupures coïncide cependant avec celles tant de la première version éditée que de la version Fukuroya, plus tardive⁵¹². Le codex Ishikawa partage la grande majorité de ses coupures avec l'édition Nagaya Heibei. Texte et peinture ont donc le même modèle. Cependant, du fait de l'ajout de deux enluminures inexistantes dans l'édition de Nagaya Heibei, un décalage naît entre le texte et l'image : la visite au sanctuaire est insérée dans un texte narratif la naissance des princesses, et la peinture de la naissance des princesses dans un texte où les filles de Bunshô pleurent et refusent de se marier. Ainsi, les enluminures sont insérées dans des endroits qui ne sont pas appropriés à leur sujet mais qui existent bien dans l'édition de Nagaya Heibei. Le calligraphe aurait ainsi recopié le texte de cette édition sans savoir que deux enluminures supplémentaires seraient ajoutées. En outre, texte et enluminures ont été assemblés dans leur ordre

⁵¹² Dont les coupures sont, rappelons-le, différentes des autres versions éditées du type A. De par son style et sa taille, le Waseda hanshi est supposé légèrement antérieur de l'édition Fukuroya. On peut ainsi se demander si l'édition de Fukuroya ne se serait pas basée à la fois sur les éditions antérieures du type A et sur les manuscrits pour créer sa propre version.

chronologique mais sans tenir compte de leur rapport. Nous pouvons ainsi supposer que même si enlumineurs et calligraphes partagent un modèle identique, dans l'édition de Nagaya Heibei, ces derniers n'ont pas travaillé ensemble ou tout du moins ne se sont pas consultés lors de l'élaboration de ce codex.

Ces deux ensembles de codex nous permettent de prendre conscience d'un premier cas où un imprimé inspire des codex enluminés dans sa découpe entre volumes, sa partition texte/images et certaines de ses compositions. Comme pour le rouleau enluminé de la collection Iwase bunko, l'édition en question est de type A. Cependant, le Waseda hanshi témoigne d'un rapport plus libre avec l'édition qui l'inspire : l'enlumineur ajoute ainsi un certain nombre de compositions qui ne sont pas présentes au sein de l'imprimé. En outre, la parenté de certaines coupures avec une édition de la lignée A ultérieure, celle de Fukuroya, peut faire penser que la création du codex Waseda hanshi se situe entre les éditions Nagaya Heibei et Asami Kichibei (respectivement 1664 et 1694) et celle légèrement modifiée de Fukuroya au début du XVIII^e siècle. Le codex Ishikawa est pour sa part inspiré très largement du texte et des illustrations de l'édition Nagaya Heibei. Le changement de thématique de sa dernière enluminure par rapport à l'édition de Nagaya Heibei pourrait avoir inspiré l'illustrateur de Fukuroya Jûrôbei plus tardivement.

3.3.2. Les codex influencés par le tanrokubon à l'origine de l'Otogi bunko : des contacts croisés avec les codex imprimés ?

Notre analyse des codex Waseda hanshi et Ishikawa nous amène à penser que les enluminures s'inspirent des compositions imprimées existantes, tout en ajoutant d'autres compositions afin de compléter la mise en image du *Bunshô sôshi*. Elle nous permet, avec l'étude des rouleaux de l'Iwase bunko, de souligner la prééminence de l'influence de l'édition de type B sur les codex enluminés verticaux. Cette prééminence peut être expliquée par l'ancienneté de cette lignée éditoriale, présente sous forme de *tanrokubon* dès l'ère de Kan.ei.

Dès lors, peut-on constater le même ordre d'influence de l'iconographie du *tanrokubon* de type D, à l'origine de l'*Otogi bunko* au XVIII^e siècle ? Cette édition se faisant sous la forme du codex horizontal, nous nous sommes penchée en priorité sur les codex enluminés de même format. En effet, lorsque l'on se rapporte au tableau des correspondances, il apparaît que la grande majorité des codex oblongs ont les mêmes sujets que l'édition imprimée de type D. Cette communauté de

choix de scène ne s'accompagne pas forcément d'un choix de composition similaire⁵¹³. De part le minimalisme des compositions de ces planches illustrées, le type D présente des situations générales avec peu d'éléments de détails permettant d'identifier spécifiquement le récit du *Bunshô sôshi* si l'illustration est considérée indépendamment en dehors de son texte⁵¹⁴.

Au delà de ces considérations, les compositions des codex oblongs partagent des choix identiques avec l'édition de type D sans reprendre les compositions des illustrations de cette dernière. Quelles relations entretiennent les codex en général, et les oblongs avec l'édition de type D ? Nous comparerons ici l'édition de l'*Otogi bunko* avec cinq codex oblongs (Waseda o. et Hiroshima, complets, et les codex des bibliothèques Ryôgoku, Ibaraki et de l'université Notre-Dame du département d'Okuyama, incomplets⁵¹⁵) et un codex vertical en demi-format (Kudo hanshi). Pourquoi comparer ces livres enluminés ? Nous avons choisi ces œuvres car les deux premières sont de mêmes formats que l'*Otogi bunko* et présentent des choix de scènes similaires, mais n'ont que peu de composition en commun avec les illustrations imprimées (Waseda o et Hiroshima). Au contraire, le Kudo hanshi, de format vertical, ainsi que les codex oblongs Ryôgoku, Ibaraki et Notre-Dame, présentent des choix de scènes et des compositions proches de l'édition de type D.

L'enlumineur du Kudo hanshi supprime deux enluminures, la scène du gouverneur et du Grand Prêtre et le repas du Général avec Bunshô, et ajoute deux autres scènes, le Général visitant un sanctuaire et la fille de Bunshô lisant une lettre. Ces deux scènes mises à part, les enluminures du Kudo hanshi ont des compositions très similaires à l'édition D. Nous entendons par là que le nombre de personnages, leur orientation au sein de l'image, leur gestuelle est la même que celle de l'édition D. Cependant, du fait du format vertical du Kudo hanshi, les compositions du codex s'étagent en hauteur là où les illustrations imprimées se déploient de manière oblongue. Les codex Ryôgoku qui sont oblongs, et dont on ne conserve que les deux premiers volumes, suppriment deux

⁵¹³ En effet, certaines scènes comme les entrevues masculines imposent de part leur énoncé narratif et le statut social des personnages figurés des compositions qui répondent à ces conventions de représentation (question déjà abordée en note 442). Dès lors que l'image ne donne à voir que ces éléments significatifs sans ajouter de détails secondaires, et qu'elle répond aux mêmes conventions de représentation, les enluminures apparaîtront comme très similaires. C'est le cas tant des illustrations de l'édition de type D que des peintures des codex horizontaux, dont nous avons déjà souligné dans le troisième chapitre de cette partie le minimalisme des enluminures.

⁵¹⁴ Kuroda Hideo parle ainsi, lorsqu'il étudie les illustrations de l'édition de Shibukawa Seiemon, de code visuel permettant de distinguer les personnages, les lieux et les actions les uns par rapport aux autres et non pas de manière absolue (KURODA H., 1990, p. 216-298). Katsumata Takeshi approfondit cette réflexion en prenant pour exemple la scène de l'entrevue de nuit : une simple représentation d'un couple devisant à la lueur d'une chandelle exactement similaire à ce que l'on peut trouver dans les illustrations du *Dit du Genji* ou des *Contes d'Ise*. La figuration de montagnes en arrière plan permet cependant de déplacer l'action de la capitale à la province, mais aucun élément ne permet d'identifier la région où vit Bunshô ou la demeure de Bunshô. L'illustration montre donc ainsi un couple provincial et non pas explicitement le couple formé par le Général et la fille aînée de Bunshô (KATSUMATA T., 2010, p. 1-16).

⁵¹⁵ Chaque ensemble de codex comporte normalement trois volumes. Le Ryôgoku ne conserve que les deux premiers volumes tandis que les codex Ibaraki et Notre-Dame ne conservent que le deuxième volume.

illustrations : la prospérité de Bunshô et du gouverneur et le Grand Prêtre. Puis ces codex ajoutent une composition, celle où le Général rend visite à ses parents, également reprise dans les codex Ibaraki et Notre-Dame. Là encore, le choix des scènes et les compositions sont très proches des illustrations de l'édition de type D. Cependant, en changeant l'orientation du bâtiment dans la scène du repas du Général chez Bunshô, l'enlumineur du codex Notre-Dame change, volontairement ou non, la signification de cette scène. En effet, les illustrations de la lignée D ou des codex Ryôgoku et Ibaraki placent le Général proche de la galerie extérieure (*engawa*). C'est donc Bunshô qui est assis à la place d'honneur. Dans le codex Notre-Dame, c'est le Général qui, par ce pivotement dans l'orientation de l'architecture, se retrouve à la place d'honneur⁵¹⁶.

Tableau 36 : Comparaison des mêmes scènes dans les illustrations de la lignée D et dans les enluminures des codex Ryôgoku, Ibaraki et Notre-Dame

Illustration lignée D	Ryôgoku	Ibaraki	Notre-Dame
Général rendant visite à ses parents			
Général rencontrant un vieillard			
Audience du Général chez Bunshô			
Repas du Général chez Bunshô			

Pour cette comparaison de l'édition de type D avec ces quatre codex, nous avons dressé le tableau ci-dessous. Nous employons le signe « = » lorsque cette coupure est identique à celle de la lignée éditoriale D. Nous nous sommes fondés pour l'étude de ces coupures sur l'*Otogi bunko*,

⁵¹⁶ Voir chapitre p. 431 pour une explication sur ce problème de la place d'honneur.

imprimé au début du XVIII^e siècle et s'appuyant sur un texte simplifié⁵¹⁷. Les codex oblongs Waseda o et Hiroshima relèvent également de cette version simplifiée. Le Kudo hanshi cependant a un texte beaucoup plus développé. Le signe « X » signale une coupure différente de la lignée éditoriale. Nous n'intégrons dans ce tableau ni les coupures du codex Ryôgoku car ce dernier relève d'une autre lignée (n°358 du *Muromachi jidai monogatari taisei*), ni celles des codex Ibaraki et Notre Dame qui sont conservés de manière trop partielle. Relevons cependant que malgré le fait de leurs enluminures fort proches, ces trois codex n'ont pas les mêmes coupures texte-image. En outre, la lignée 358 dont relève le Ryôgoku n'est pas la lignée textuelle de l'*Otogi bunko*.

Tableau 37 : Comparaison des coupures de la lignée éditoriale D avec les codex Waseda hanshi, Hiroshima et Kudo hanshi

	<i>Otogi bunko</i>	Waseda o	Hiroshima	Kudo hanshi
Le renvoi de Bunta	=	=	=	=
Bunta travaillant pour le maître saunier	X	Otogi bunko	X (Bunshô regardant travailler les sauniers)	proche
La prospérité de Bunshô	=	=	=	proche
Prière des époux au sanctuaire	=	=	=	X/proche
Naissances des deux princesses	X	X		Otogi bunko
Le gouverneur et le Grand Prêtre	X			
Bunshô et sa fille en pleurs	X	X	X	X
Retour du gouvernement à la capitale			X	
Général et ses amis (1)		X	X	
Général et ses amis (2)	X	X	Otogi bunko	X
Le Général en second et le vieillard	=	=	=	X + Général visitant un sanctuaire proche de rencontre vieillard de l'Otogibunko
Audience du Général chez Bunshô	X	X (arrivée du Général)	X (Général jouant son rôle de marchand)	Waseda hanshi (arrivée et audience)
Repas du Général avec Bunshô	=	=	=	
Général pensif/Fille de Bunshô lisant le poème du Général		= (Général)	= (fille)	= (fille)
Concert	=	=	=	proche
Entrevue de nuit	=	=	=	=
Hommage du Grand Prêtre	X		Otogi bunko	proche de l'Otogi bunko
Montée à la capitale	=	=	=	X

⁵¹⁷ *Muromachi jidai monogatari taisei*, vol 11, 1983, p. 627. L'*Otogi bunko* de Shibukawa Seiemon s'appuie elle-même sur le texte et les illustrations d'une version *tanrokubon* de l'ère de Kan'ei (1624-1645).

Bunshô devant l'empereur			X	
Réunion familiale à la capitale	= (couple)	= (famille)	= (famille)	X (couple)

Le Kudo hanshi présente un texte beaucoup plus développé que l'*Otogi bunko*, ce qui explique les nombreuses différences dans la découpe texte/images du codex par rapport à l'édition de type D en dépit d'une étroite similarité dans les compositions. Dans le cas des codex oblongs Waseda o et Hiroshima, la comparaison est plus simple, car ils appartiennent à la même lignée textuelle. Cependant, outre les compositions des enluminures qui diffèrent de celles de l'édition, les codex ne reprennent pas tous les thèmes iconographiques de l'édition : la scène du gouverneur et du Grand Prêtre est supprimée, ainsi que l'hommage du Grand Prêtre dans le cas du Waseda o. Tout comme le Kudo hanshi, le Hiroshima rajoute une représentation de la fille de Bunshô lisant la lettre du Général, au même endroit que ce dernier. Le Waseda o par contre insère au même endroit que les deux autres codex une représentation du Général. Enfin, l'enlumineur du codex d'Hiroshima rajoute deux compositions : le retour du gouverneur à la capitale et Bunshô devant l'empereur. Les deux codex partagent avec l'édition de type D onze coupures, ce qui représente plus de la moitié du nombre des peintures de chaque ensemble. Six de ces insertions se trouvent aux mêmes endroits dans le cas du Kudo Hanshi.

Grâce à cette comparaison, il nous semble que les trois ensembles de codex sont proches en dépit des choix de compositions et de formats qui les distinguent. À l'inverse, les codex Ryôgoku, Notre-Dame et Ibaraki comportent des enluminures aux sujets et compositions identiques mais les coupures texte-image sont différentes d'un codex à l'autre et qui relèvent d'une lignée textuelle différente. Nous pensons pouvoir déterminer, à travers cette analyse, deux types de rapport : d'une part le Kudo hanshi, ainsi que les codex Ryôgoku, Ibaraki et Notre-Dame s'appuient sur les illustrations imprimées de type D mais n'en reprennent pas le texte. À l'inverse, les Hiroshima et Waseda o reprennent le texte mais très peu les compositions des illustrations. Il se peut que l'*Otogi bunko* du début du XVIII^e siècle se soit basé sur des codex tels ceux de Waseda o et Hiroshima pour reprendre un texte simplifié⁵¹⁸, tout en conservant les planches des premiers *tanrokubon*.

Nous avons étudié au cours de ce chapitre la diffusion de certains modèles, manuscrits ou imprimés au sein des manuscrits du *Bunshô sôshi* selon les supports de ces derniers ainsi que les rapports d'influence que ces supports et formats entretiennent au sein de cette circulation iconographique. Plusieurs cas de diffusion ont ainsi été soulignés. En premier lieu, la copie stricte

⁵¹⁸ Théorie des éditeurs du *Muromachi jidai monogatari taisei*, vol.11, 1983, p. 627.

de modèles dits *funpon* se rencontre au sein des rouleaux enluminés comme l'étude des rouleaux proches du Chester 1186 et l'existence d'un *funpon* de l'école Tosa en témoigne. Ces rouleaux font également appel à des motifs iconographiques issus d'autres œuvres célèbres et connues tant des peintres que des spectateurs de ces peintures à l'époque d'Edo. D'autre part, les codex verticaux sont influencés par l'iconographie de ces rouleaux dont ils reprennent certains détails sans forcément recopier les compositions ou adopter les mêmes choix de scène. Les codex verticaux s'adaptent ainsi aux nouvelles dimensions de l'enluminure et réinterprètent au gré des enlumineurs les compositions des rouleaux enluminés.

Le rapport entretenu entre les codex imprimés et les manuscrits enluminés est double et à divers degrés. Il convient en effet de séparer l'influence des textes de ces imprimés et la circulation des planches illustrées d'une part, et de considérer deux niveaux de diffusion de l'iconographie, par la copie fidèle et par la réinterprétation d'une composition. L'influence des textes des imprimés et de leur découpage touche tous les formats des manuscrits. Il s'agit essentiellement de celui de la lignée A repris tant dans les rouleaux Spencer (étudiés au chapitre 2) que les codex Tôkyô et Waseda hanshi. Le texte de la lignée D touche pour sa part en priorité les codex horizontaux. La circulation des compositions du *Bunshô sôshi* se fait indépendamment de l'origine du texte et les cas de copie stricte d'un modèle imprimé sont très rares. Ainsi, les rouleaux Spencer et les codex Tôkyô s'inspirent des rouleaux enluminés alors que leur texte relève d'une diffusion imprimée. En outre, les codex reprenant les compositions des imprimés ont toujours un nombre supérieur d'illustrations par rapport à leur modèle. Enfin, les codex horizontaux semblent reprendre avec peu de variations le choix de scène de la version imprimée de type D tout restant relativement libres dans les compositions adoptées, entre copie de l'illustration imprimée et réinterprétation totale.

Livres imprimés et codex enluminés ont donc leur mode de transmission propre. La circulation de compositions fixes dépend ainsi du support de ces dernières : les compositions issues des supports manuscrits circulent ainsi telles quelles uniquement dans des supports et formats identiques à leur original (les compositions du rouleau de Meisei dans les autres rouleaux CBL1186, CBL1178 et Chûkyô 108, les compositions des codex Takada Kyôdo et Ichiko Teiji). Certains détails peuvent cependant être repris et réadaptés dans d'autres scènes de formats différents. Les compositions fixes qui circulent telles quelles dans plusieurs formats (rouleaux, codex verticaux et codex horizontaux) sont toutes des compositions issues des illustrations des codex imprimés. Certes, textes et iconographies se croisent, mais les enlumineurs des codex ont une grande liberté vis-à-vis des codex imprimés qu'ils prennent de manière plus ou moins occasionnelle pour modèle.

Nous avons, au sein de cette partie, abordé notre corpus d'étude selon deux angles d'approche. Dans un premier temps, nous nous sommes essentiellement interrogée sur la typologie stylistique de ces œuvres afin de comprendre comment elles sont produites et par quels artistes. Dans un second temps nous avons considéré ces œuvres sous l'angle de leurs influences iconographiques. En confrontant ces œuvres aux livres imprimés illustrés qui leurs sont contemporains, nous avons inscrit les codex et les rouleaux enluminés de notre corpus au sein de la mise en place et l'établissement de l'iconographie du *Bunshô sôshi*.

Les œuvres de notre corpus sont nées d'artistes et de calligraphes divers en marge des grands ateliers officiels. Ces artistes peuvent travailler pour le compte de boutiques de peintures et ont en commun un certain style, né probablement d'une formation commune auprès des grands ateliers. On peut également parler de style lié à une époque, celle du milieu du XVII^e siècle. Rouleaux et codex enluminés partagent ainsi des enlumineurs et des calligraphes communs qui collaborent ensemble mais ne semblent pas former pas d'atelier précis. Ces artistes s'inscrivent plutôt au sein d'une chaîne de coopération, expression que nous reprenons du sociologue Howard S. Becker et dont nous nous sommes inspirée dans le titre de cette partie. Selon Howard S. Becker, la dépendance d'un artiste à d'autres intervenants conditionne la production artistique de ce dernier : pour les éléments indispensables à sa création (papier, pinceau, pigments) il peut en effet soit accepter les contraintes imposées par ces intervenants extérieurs à la peinture, soit consacrer une part de son temps et de son attention pour obtenir ces éléments par ses propres moyens⁵¹⁹. Dans le cas des œuvres de notre corpus, les enlumineurs collaborent entre eux pour produire des peintures qui seront ensuite associées à des textes calligraphiés sur des papiers parfois richement décorés. Ainsi, à ce premier degré de collaboration se superpose une seconde chaîne de coopération, avec le calligraphe d'une part et avec, au besoin, un maître d'œuvre orchestrant les différents intervenants entre eux.

Les codex oblongs pour leur part seraient créés par des acteurs complètement différents et en dehors de ces réseaux de collaboration. Leur iconographie s'adapte dans des compositions simplifiées, exécutées parfois avec beaucoup de maladresse. Certaines de leurs compositions sont inspirées des illustrations éditées, mais ce rapport d'influence est loin d'être systématique.

L'analyse stylistique des peintures des manuscrits de notre corpus combinée à une analyse codicologique permet de situer chronologiquement les œuvres de notre corpus. Nous déterminons ainsi quatre grandes périodes :

⁵¹⁹ BECKER Howard S., 1982 (1988), p. 50-53.

a) **La première moitié du XVII^e siècle** dans laquelle nous inscrivons les œuvres suivantes :

- le rouleau de petite taille (*ko-e*) contenant des dessins à l'encre dit *hakubyô* et considéré comme l'œuvre la plus ancienne de notre corpus (collection Kudô)
- le rouleau incomplet de l'université Keiô
- l'ensemble incomplet oblong de la documentation générale du département de Kyôto
- l'ensemble incomplet de grandes dimensions vertical du musée du sanctuaire d'Ise
- l'ensemble de rouleaux de l'université Tsukuba qui porte en colophon la date de 1631
- les codex verticaux de très grandes tailles de Kyôto et de Keiô et Francfort 12789 et 12790 et les codex oblongs qui emploient la feuille d'or *kinpaku*
- les rouleaux de Chûkyô attribués à Asakura Jûken et affiliés à la boutique Kidono qui appartiennent stylistiquement à ce premier groupe⁵²⁰
- l'ensemble de l'Iwase bunko reprenant le texte et les enluminures de la lignée imprimée A (*tanrokubon* de l'ère Kan.ei réédité notamment par Nagaya Heibei en 1664).

b) **Le milieu du XVII^e siècle** dans lequel sont produits :

- les œuvres attribuées à Asakura Jûken et au calligraphe du *Taiheiki*, à savoir les rouleaux de Spencer, de Kôno, des collections Ishikawa ainsi que le codex vertical de grandes dimensions CBL 1011 et le codex vertical de demi-format de Spencer
- le codex vertical de grandes dimensions de Nakano Kôichi et Francfort 12789. En effet, malgré son format caractéristique de la première moitié du XVII^e siècle, ce codex, tout comme le CBL 1011, présente un usage de la poudre d'or et un style pictural caractéristique du milieu et de cette deuxième moitié du XVII^e siècle⁵²¹.
- les ensembles de rouleaux de Meisei, CBL1186 et Tachikawa.

c) **La seconde moitié du XVII^e siècle** où sont produits :

- la grande majorité des codex verticaux en demi-format ainsi que les codex oblongs usant de la poudre d'or
- l'ensemble de grandes dimensions conservé à Tachikawa (Tachikawa 1)
- l'ensemble de rouleaux de la collection Kudô (publié dans KUDÔ Sayumi, 1997 (rééd 2006), p. 94-118).

d) **La première moitié du XVIII^e siècle.** C'est la période qui demeure pour nous la moins précise. Nous y rangeons les codex oblongs ne présentant aucun usage particulier d'or.

⁵²⁰ Voir à ce sujet la première partie de cette thèse p. 76.

⁵²¹ Voir notre étude à ce sujet partie II p. 334.

Lorsque l'on s'interroge sur les rapports qu'entretiennent les codex enluminés avec les livres imprimés qui se diffusent à la même époque on s'aperçoit que ces liens sont divers. Les textes imprimés jouent une réelle influence sur ceux des manuscrits. Les illustrations xylographiées, cependant, sont rarement copiées de manière strictement fidèle. Dans le cas des codex oblongs cependant, le choix des thèmes iconographiques des éditions imprimées semble avoir influencé les enlumineurs.

Il est intéressant de constater, dans le cas des codex enluminés ayant eu un contact avec une édition particulière, que l'enlumineur ne copie pas seulement les illustrations imprimées. Il ajoute en effet des compositions supplémentaires de sorte que les manuscrits enluminés comportent toujours plus d'illustrations que leurs versions imprimées. Si les spécialistes du commerce des codex tendent à penser que codex enluminés et imprimés sont commercialisés aux mêmes endroits, cette différence dans le nombre et dans le choix iconographique des illustrations de ces deux types d'œuvres nous interpelle. En dépit du fait que codex imprimés et enluminés sont produits et diffusés dans des environnements proches, ne pourrait-on pas penser qu'ils remplissent des fonctions différentes qui justifieraient ces partis-pris iconographiques ? Nous tenterons, au cours des deux parties suivantes de cette thèse, de répondre à cette question en nous penchant sur les usages des manuscrits enluminés à l'époque d'Edo, avant de débattre de la présence ou non d'un discours iconographique au sein des enluminures du *Bunshô sôshi*.

PARTIE 2

LES CODEX ENLUMINÉS DU *BUNSHÔ SÔSHI* ET LEUR CONTEXTE

La technique de l'impression xylographique est connue au Japon dès le VIII^e siècle, mais elle est le privilège exclusif des monastères⁵²². La diffusion de l'édition illustrée et imprimée profane à partir du début du XVII^e siècle ne freine ni n'arrête la production de manuscrits enluminés : les codex enluminés perdurent jusqu'au milieu du XVIII^e siècle tandis que le rouleau enluminé se perpétue jusqu'au XIX^e siècle. La technique xylographique utilisée au Japon permet de véritablement calligraphier le texte à la manière d'un manuscrit : de fait, au contraire de l'impression occidentale qui entraîne dans son sillage un changement de typographie et de mise en page au sein de l'univers livresque, l'impression japonaise xylographiée cherche avant tout à imiter l'écriture calligraphiée et à minimiser les différences entre les manuscrits et les imprimés⁵²³. Ce lien étroit entre manuscrits et imprimés japonais, qui coexistent sans se concurrencer, est une des grandes spécificités de l'histoire du livre japonais et permet à la culture manuscrite de survivre jusqu'au XIX^e siècle⁵²⁴. Dès lors, se pose la question des usages de ces manuscrits. En effet, la création de manuscrits est longue, car elle nécessite une reproduction manuelle, et coûteuse y compris dans le choix des matériaux employés. Pourquoi produire de telles œuvres lorsque la copie illustrée mécanique est possible et devient de plus en plus accessible ?

Les liens entre la tradition manuscrite et l'édition imprimée au Japon ont été explicités par l'historien Peter Kornicki en 2006. Le chercheur met en lumière la volonté des éditeurs de l'époque d'Edo d'imiter l'écriture manuscrite, et discute des raisons pour lesquelles cette culture du manuscrit a pu perdurer. Pour lui, deux cas sont à distinguer : la pratique de la copie manuscrite d'un texte publié et la transmission, par copie manuelle uniquement, d'un ouvrage qui ne sera jamais publié. Les œuvres de notre corpus entrent dans le premier cas de figure : issues d'un récit antérieur à l'époque d'Edo, elles se répandent en parallèle des versions imprimées dont elles reprennent parfois, comme nous l'avons montré en première partie⁵²⁵, les textes et les compositions. Pour Peter Kornicki, ce cas relève de la copie à usage privé dont il liste les raisons : dévotion religieuse, création artistique, obtention d'un texte au demeurant rare ou possession d'un livre qui serait cher à

⁵²² La présence de documents imprimés au Japon est très ancienne. Les premiers documents conservés sont en effet datés des années 764 à 770 : il s'agit de textes religieux conservés au Hōryūji à Nara (« Un million de pagodes et des formules d'invocation » *hyakumantō darani* 百万塔陀羅尼) produits en xylographie (KONDŌ Kōshi, 2006, p. 104.). De fait, à cette époque, l'impression au Japon se limite aux textes religieux et relève ainsi exclusivement du domaine des monastères. Ces imprimés n'avaient pas pour but d'être lus, mais étaient produits et scellés dans un acte de dévotion religieuse. Monopolisée par le bouddhisme, la technique d'impression n'entraîne pas de révolution au niveau de la diffusion de l'écrit et de l'élargissement de la classe lettrée comme en Occident au XVI^e siècle. Au contraire, les moines utilisent cette technique uniquement pour leur propre usage et non pas à des fins de prosélytisme pour une plus vaste audience (KAMEI-DYCHE Andrew Terence, 2011, p. 272). Ceci est vrai jusqu'à l'époque médiévale où les sectes Jōdo utilisent les imprimés pour aider leurs missionnaires (KAMEI-DYCHE A. T., 2011, voir p. 273).

⁵²³ KORNICKI P., 2006, p. 25.

⁵²⁴ KORNICKI P. (éd.), 1998, p. 99.

⁵²⁵ Voir partie I chapitre 4.

l'impression puisque reproduit en faible nombre. Une des dernières raisons invoquées par le chercheur est la nécessité de produire à l'époque d'Edo des ouvrages de dot, livres qui seront élaborés et offerts pour les jeunes filles à l'occasion de leur mariage⁵²⁶. En ce qui concerne les manuscrits du *Bunshô sôshi* leur reproduction manuscrite ne peut s'expliquer ni par la dévotion religieuse ni par la création artistique. Le texte du *Bunshô sôshi* n'est pas non plus rare, ce qui pourrait justifier sa copie, puisqu'il est de nombreuses fois imprimé au XVII^e siècle. Nous nous pencherons ainsi plus particulièrement sur la dernière hypothèse formulée par le chercheur, celle du don de manuscrits aux jeunes mariées.

Dans quelle mesure les manuscrits conservés, ainsi que les sources historiques extérieures à ces manuscrits enluminés peuvent-ils nous renseigner sur les usages pour lesquels ces derniers se sont développés dans la première moitié de l'époque d'Edo ? Quelle est la place du *Bunshô sôshi* au sein de la profusion de manuscrits enluminés à l'époque d'Edo ? C'est à ces questions que cette partie cherchera à répondre. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'origine du format du codex enluminés du XVII^e siècle et ses spécificités techniques, littéraires et iconographiques. Nous nous pencherons ensuite sur les pratiques du mariage à l'époque d'Edo, et sur les objets et les manuscrits produits à cet effet. Nous confronterons ces sources aux œuvres de notre corpus et reviendrons sur les raisons qui permettraient de les associer aux pratiques matrimoniales. Se demander si les manuscrits enluminés ont été créés pour des mariages, c'est également questionner la valeur et l'intention que les acteurs de l'élaboration de ces œuvres ont pu donner aux enluminures. Nous nous interrogerons ainsi, dans le dernier chapitre, sur les rôles dévolus aux illustrations et aux enluminures au sein des livres manuscrits et imprimés dont nous tenterons de reconstruire le contexte économique d'élaboration ainsi que l'évolution des perceptions du lectorat.

⁵²⁶ Voir KORNICKI Peter F., 2006, p. 25, 28-30. Ainsi pour le chercheur, jusqu'au XIX^e siècle, manuscrits et imprimés de mêmes textes ont un rôle complémentaire : répondant à des besoins différents ils n'entrent en aucun cas en concurrence. Cette complémentarité se constate dans l'aspect même de l'écriture imprimée, qui cherche à imiter la graphie manuscrite : le *prima* n'est ainsi pas accordé à la façon dont le texte était produit et à sa matérialité mais au statut du texte en lui-même et à son positionnement au sein de la littérature (KORNICKI P..F., 2006, p. 44).

CHAPITRE 1

LE FORMAT ET LE CONTENU DES CODEX ENLUMINÉS

La longue coexistence des manuscrits enluminés et de l'édition illustrée profane semble être une originalité japonaise. Le codex enluminé, plus particulièrement, est produit en quantité importante pendant une période très courte, entre la fin du XVI^e et le milieu du XVIII^e siècle, sans connaître par la suite de réelle résurgence⁵²⁷. Ce phénomène dont la durée est très circonscrite s'accompagne-t-il d'une évolution dans les formats de ces codex ?

Nous étudierons, au cours de ce chapitre, le codex enluminé du point de vue de son format et de son évolution. Nous dresserons brièvement, dans un premier temps l'histoire de ce format et de ses rapports avec les rouleaux enluminés contemporains. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur les liens que peut entretenir le format du codex enluminé avec son contenu littéraire, à savoir les œuvres écrites avant l'époque de Muromachi et les courts récits produits durant l'époque de Muromachi encore appelés *otogizôshi*⁵²⁸. Enfin, nous soulignerons les rapports existants entre le format du codex enluminé et son iconographie avant de nous questionner sur les limites de cette influence.

I. Le codex enluminé, un nouveau format ?

Le codex, en tant que cahier broché accueillant du texte calligraphié au recto et au verso de ses pages, ou sur une feuille pliée afin de former une page, n'est pas une invention du XVII^e siècle. Il connaît cependant, au cours de ce XVII^e siècle, plusieurs évolutions tant dans ses formats que dans ses techniques de reliure.

⁵²⁷ Dans le cas du *Bunshô sôshi* par exemple, deux codex manuscrits illustrés ultérieurs aux années 1750 nous sont connus, l'un conservé à la Tôyô bunko de Tôkyô, l'autre à l'Iwase bunko près de Nagoya. Il s'agit de deux copies manuscrites, illustrations comprises, des éditions de Matsue et de Fûgetsu Shôzaemon. Il s'agit là d'une production extrêmement ponctuelle et nous ne pouvons pas parler à ce sujet d'une reprise de l'élaboration et de la production des codex enluminés.

⁵²⁸ Voir p. 270 pour une présentation et définition de ce terme.

Nous reviendrons brièvement ci-dessous sur les origines du codex, ainsi que son rapport avec les rouleaux enluminés qui lui sont contemporains et plus spécifiquement les *ko-e*. Nous présenterons par la suite les particularités du codex à l'époque d'Edo.

1.1. Aux origines du codex

Le cahier broché ou *sasshi* (冊子, littéralement « livret ») dériverait du support appelé *orihon* (折本), long format oblong plié en accordéon qui apparaît en Chine dès l'époque des Tang (618-907)⁵²⁹. Le codex sous cette forme apparaît au Japon au cours de l'époque de Heian (784-1188), mais se diffuse surtout durant l'époque de Muromachi (1392-1573)⁵³⁰. Sa reliure est alors de type *tecchôsô* (綴葉装 ou « livre cousu ⁵³¹») : les feuilles de papier sont pliées et superposées les unes à l'intérieur des autres. Le cahier se forme lorsque les feuilles sont cousues les unes aux autres au niveau de leur pliure (tableau 38). Cette technique, originaire de la Chine des Tang également, est utilisée au Japon jusqu'à l'époque d'Edo où elle devient alors plus rare. Elle est alors réservée presque exclusivement aux livrets de Nô et aux premières éditions profanes illustrées, les éditions de Saga⁵³². C'est ainsi une autre technique de reliure qui est utilisée dans la très grande majorité des codex, imprimés ou manuscrits, élaborés à l'époque d'Edo : il s'agit du *fukuro toji* (袋綴) ou livre à « assemblage en forme de poche cousue ⁵³³». Cette dernière, qui trouve également ses origines dans la Chine des Tang, se répand sur le continent au cours de la période Ming (1368-1644). Cette technique consiste à disposer les feuilles pliées les unes sur les autres, puis à coudre ensemble les marges des feuilles, placées à l'opposé de la pliure (tableau 38). Transmise au Japon au cours de l'époque de Muromachi et donc contemporaine de la diffusion du format du codex, elle connaît un nombre de trous de reliure variable : dans un premier temps elle nécessite pour les codex de grandes

⁵²⁹ KORNICKI P. (éd.), 1998 (rééd 2001), p. 43.

⁵³⁰ FUJIMOTO Kôichi, 2008, p. 62.



⁵³¹ Dans la traduction de SASAKI Takahiro, 2011, p. 107. À ne pas confondre avec ce que Jean-Pierre Drège appelle pour les livres chinois le livre « en papillon » (en japonais *kôchôsô* 蝴蝶装) dont les feuillets sont collés deux à deux pour éviter les désagréments dus à la succession de feuillets imprimé et de feuillets vierges. Cette reliure prend son essor avec celui de la xylographie (DREGE J.P. , 1986, p. 28). La technique du *tecchôsô* également appelée *yamato tôji* c'est à dire « reliure à la japonaise », n'a pas d'équivalent en Chine.

⁵³² KORNICKI P. (éd.), 1998 (rééd 2001), p. 43-44.

⁵³³ Dans la traduction de SASAKI Takahiro, 2011, p. 107. Jean-Pierre Drège emploie le terme de « livre aux feuillets pliés » où les feuillets sont reliés par leurs extrémités, la face vierge des feuillets devenant ainsi invisible. Tout comme le livre « en papillon », cette forme de reliure est liée à l'essor de la xylographie (DREGE J.P. , 1986, p. 28).

dimensions verticales en cinq trous de reliure (reliure dite coréenne ou *chōsentoji*) puis quatre trous de reliure, tant pour les formats oblongs que les formats verticaux de moyennes dimensions⁵³⁴.

Tableau 38 : Schéma des différents types de reliure utilisée dans les codex enluminés

Le « codex cousu »	Le codex à « assemblage en forme de poche cousue » ou « livre aux feuillets pliés »
	

Cette brève chronologie nous montre ainsi que le codex n'est pas, tant dans son format que dans ses techniques de reliure, une innovation de l'époque d'Edo. Cependant, les codex qui se développent ainsi durant le Moyen-Âge japonais servent à la copie de textes et sont en grande partie dénués d'image. Le codex manuscrit enluminé, qui occupe une bonne moitié de notre corpus d'étude, est ainsi élaboré en grande quantité à partir de la fin du XVI^e siècle en alliant texte et image selon des modalités qui connaîtront une évolution au début du XVII^e siècle⁵³⁵.

Ces codex enluminés, de taille plus réduite que les rouleaux enluminés, et alternant texte et image, sont rapprochés d'un nouveau type de rouleau qui fait son apparition à l'époque de Muromachi : les *ko-e*. Ces *ko-e* (小絵, littéralement « petites images ») sont des rouleaux, généralement en un seul volume, dont la hauteur équivaut à la moitié de celle d'un rouleau classique : moins d'une vingtaine de centimètres⁵³⁶. Les premiers exemples de ce type remontent au XIV^e siècle⁵³⁷. Si dans un premier temps ces nouveaux rouleaux se révèlent être de simples peintures miniaturisées, les exemples plus tardifs montrent une réelle prise en compte du format dans l'élaboration des images et de leurs compositions. Le nombre de *ko-e* augmente au XV^e siècle. Ce dernier formerait alors une nouvelle catégorie de rouleaux enluminés : ceux-ci sont en effet explicitement désignés comme des *ko-e* dans les *Notes journalières des choses vues et entendues* (*Kanmon nikki* 看聞日記) et les « Chroniques du courtisan Sanetaka » (*Sanetaka kô ki* 実隆公記),

⁵³⁴ FUJIMOTO K., 2008, p. 72.

⁵³⁵ Les premiers codex enluminés des années 1590-1600 mêlent en effet texte et image au sein d'une même page tandis que les codex plus tardifs alternent les pages de texte avec les pages d'illustration. Voir plus bas 1.2.

⁵³⁶ ONO T., 1978, p. 40.

⁵³⁷ McCORMICK M., 2009, p. 51.

notes journalières de Gofusôin Sadafusa et de Sanjônishi Sanetaka⁵³⁸. Leur petite taille laisse supposer, selon de nombreux chercheurs, qu'ils étaient destinés à un public jeune, voire enfantin, dont les trop petites mains ne pouvaient manipuler les rouleaux traditionnels d'une trentaine de centimètres de hauteur. Cette hypothèse s'appuie sur l'existence du rouleau enluminé du « Conte de la pierre à encre brisée » (*Suzuriwari sôshi emaki* 硯割草紙絵巻) de Tosa Mitsunobu, où le *shôgun* Ashikaga Yoshizumi précise dans le colophon autographe qu'il avait beaucoup apprécié cette œuvre lorsqu'il avait quinze ans. Cependant, les sources historiques indiquent que les destinataires de ces petits rouleaux ne se résument pas aux enfants. Les *ko-e* s'adressent ainsi également à l'empereur, sa cour ainsi que celle du *shôgun*⁵³⁹.

On a longtemps associé les codex enluminés à ces *ko-e* et cela pour deux raisons. La première relève de leur format même. Cette hauteur de 15 centimètres pour les rouleaux est également celle de la grande majorité des codex enluminés oblongs. En cherchant à faire une histoire linéaire des formats enluminés, il paraissait ainsi naturel de faire des codex oblongs des premières décennies du XVII^e siècle les héritiers directs de ces *ko-e* de l'époque de Muromachi. La seconde tient à leur contenu : en effet, les récits mis en image au sein des *ko-e*, à l'exception d'un ensemble de six rouleaux relatant la fondation du temple Hasedera « Légende des origines du temple Hasedera » (*Hasedera engi emaki* 長谷寺縁起絵巻), relèvent tous du genre *otogizôshi*⁵⁴⁰. Dans sa notice sur le format *ko-e*, le chercheur Sakakibara Satoru conclut ainsi : « Bien sûr, toutes les peintures d'*otogizôshi* ne sont pas des *ko-e*, mais la très grande majorité des *ko-e* sont des rouleaux enluminés d'*otogizôshi*⁵⁴¹ ». Nous verrons plus bas que les mêmes remarques sont faites à propos du contenu des codex enluminés. Ainsi, proches dans leurs dimensions et dans leur contenu, les codex enluminés de la fin du XVI^e et du début du XVII^e ont été présentés comme les héritiers des rouleaux *ko-e* de l'époque Muromachi.

1.2. Les spécificités du format du codex enluminé à l'époque d'Edo

Ce n'est donc ni le format des codex enluminés, ni leur contenu, commun avec les *ko-e*, qui confère aux codex enluminés du XVII^e siècle leur spécificité. Celle-ci découle de l'introduction plus

⁵³⁸ SAKAKIBARA S. dans le dictionnaire édité par TOKUDA K., 2002 p. 44-45.

⁵³⁹ OKUDAIRA H., 1982, p. 9-11.

⁵⁴⁰ Voir la suite de ce chapitre pour une explication de ce terme.

⁵⁴¹ むろん御伽草子絵のすべてが「小絵」というわけではないが、「小絵」の大多数が御伽草子絵巻であった。SAKAKIBARA S. dans TOKUDA K., 2002, p. 45.

systématique d'enluminures au sein d'un support auparavant uniquement dédié au texte : le codex. Ces peintures étaient antérieurement davantage le domaine des rouleaux⁵⁴². La seconde spécificité de ces codex est l'accroissement de leur production entre le début du XVII^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle.

Le codex enluminé ne présente pas de format unique. Il se décline en effet en deux grands types : le format oblong et le format vertical, dont les dimensions connaissent trois ordres de grandeur. Le format oblong est, comme nous l'avons mentionné plus haut, considéré comme le plus ancien car héritier direct des rouleaux enluminés. Cependant, les recherches de Matsumoto Ryûshin et plus récemment d'Ishikawa Tôru invitent à nuancer ce propos et à ne plus considérer l'évolution du codex enluminé comme celle d'un format se détachant progressivement du rouleau, pour tendre vers le format vertical. Dès 1989, Matsumoto Ryûshin souligne que le plus ancien codex enluminé portant une date (1596) est un codex vertical de grandes dimensions⁵⁴³. C'est également le cas des livres de la bibliothèque de Tenri qui faisaient partie des collections personnelles de Toyotomi Hideyori (fils de Toyotomi Hideyoshi)⁵⁴⁴, et sont donc à considérer comme antérieurs à 1615⁵⁴⁵. Le format vertical de grandes dimensions est donc contemporain des formats oblongs⁵⁴⁶. En outre, ce même format oblong est repris dans certaines éditions du XVIII^e siècle comme l'*Otogi bunko* (御伽文庫) de l'éditeur Shibukawa, de sorte que ce format n'est pas désuet au XVIII^e siècle : il est donc fort probable que des codex oblongs aient été également produits à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle⁵⁴⁷. Les formats ont donc coexisté sur une période de cent cinquante ans. Les formats verticaux, cependant, connaissent une évolution de la très grande dimension au début du siècle au demi-format dans la deuxième moitié du XVII^e siècle⁵⁴⁸. C'est sur la chronologie proposée par Ishikawa Tôru que nous fondons notre propre analyse. En voici les grandes étapes⁵⁴⁹ :

⁵⁴² SASAKI Takahiro, conférence donnée à Lille le 31 janvier 2013.

⁵⁴³ Il est rarissime qu'un codex enluminé ait un colophon et puisse donc être daté avec précision. Il s'agit ici du *Kachôfûgetsu* de l'ancienne collection Rokurô Takayasu, perdu pendant la seconde guerre mondiale mais dont on conserve des photographies. Le colophon de ce codex précise que ce dernier a été élaboré en 1596. Voir MATSUMOTO R., 1989, p. 333-334.

⁵⁴⁴ NAKAO Ken.ichirô, 1977, p. 4-5.

⁵⁴⁵ Toyotomi Hideyori, fils et héritier de Toyotomi Hideyoshi, meurt en effet en 1615 lors du siège du château d'Osaka. Sa mort est parfois retenue comme date de fondation de l'époque d'Edo : sa mort permet en effet aux Tokugawa de conserver le pouvoir.

⁵⁴⁶ MATSUMOTO R. souligne en effet que le nombre important de codex verticaux de grandes dimensions datés des années 1590-1600, plus important que celui des codex oblongs contemporains, ne suppose pas une antériorité d'un format sur l'autre, mais d'une préférence pour le format vertical au détriment du format oblong dans la dernière décennie du XVI^e siècle. Voir MATSUMOTO R., 1989, p334.

⁵⁴⁷ ISHIKAWA T., 2003a, p. 40-41.

⁵⁴⁸ ISHIKAWA T., 2003a, p. 36-38.

⁵⁴⁹ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 304-312.

- de l'époque de Momoyama à la première partie de l'époque d'Edo : livres de format vertical en très grandes dimensions (à partir de 30 cm de hauteur). Le papier utilisé est du papier de type *torinoko*, lisse et coûteux. Les pigments des enluminures sont riches et intenses. À l'ère Kanbun (1661-1673), les reliures de ces livres sont faites dans un papier bleu-sombre rehaussé de dessins d'or. Le format vertical de très grandes dimensions tombe en désuétude au début de l'époque d'Edo et sera abandonné dès l'ère Genroku (1688-1704).
- au cours du premier tiers de l'époque d'Edo (Edo zenki) : livres de format oblongs de grandes dimensions (30 cm de large) ou de demi-format (23 cm de large) avec usage de papier de type *torinoko*. Les enluminures sont exécutées avec des pigments intenses et avec un usage abondant d'or et d'argent. La taille la plus courante est le demi-format.
- au cours du premier tiers de l'époque d'Edo, aux alentours de l'ère Kanbun : livres verticaux en demi-format (23 cm de hauteur environ pour 16 cm de large). Le papier utilisé est de type *torinoko*, la reliure employée est en papier bleu sombre rehaussé de dessins d'or. Les enluminures usent de pigments intenses et d'emplois récurrents d'or. Ce format est produit jusqu'au milieu de l'époque d'Edo (milieu du XVIII^e siècle).
- de l'ère Genroku au milieu du XVIII^e siècle : livres oblongs en demi-format utilisant du papier de type *maniai*, papier moins luxueux et plus rugueux que le *torinoko*. Ce papier, d'une moindre qualité, est davantage attaqué par les insectes. Les couleurs des enluminures sont moins denses et la conservation de ces manuscrits s'avère moins bonne.
- de l'ère Kyôhō au milieu du XVIII^e siècle : usage du demi-format oblong avec du papier de type *maniai*, et des planches imprimées de l'époque de Kan.ei pour l'édition de l'*Otogi bunko*⁵⁵⁰.

En ce qui concerne les rouleaux enluminés de notre corpus, il est à remarquer qu'ils sont tous de grandes dimensions, c'est-à-dire d'une trentaine de centimètres de hauteur, à l'exception du rouleau de dessins au trait (*hakubyô*) d'une quinzaine de centimètres de hauteur⁵⁵¹.

Outre donc des dimensions et des papiers spécifiques, ces différents formats ont aussi des reliures distinctes. Ainsi, la plupart des codex enluminés verticaux de grandes dimensions, ainsi que les codex oblongs de toutes dimensions ont une couverture de type « à assemblage en forme de pochette cousue »⁵⁵², à savoir que les feuilles sont pliées et cousues bord à bord et que les faces vierges des feuillets sont collées ensemble (voir tableau 38). Les codex enluminés verticaux de

⁵⁵⁰ Voir p. 270 pour une définition de ce terme.

⁵⁵¹ Publié dans KUDÔ Sayumi, 1997 (rééd. 2006), p. 70-91.

⁵⁵² ISHIKAWA T., 2003a, p. 37.

demi-format se distinguent du reste de la production en adoptant une reliure « livre cousu », où les feuilles sont cousues au niveau de leur pliure et sont utilisées des deux côtés (tableau 38). Cette dernière est pourtant, de l'avis de Sasaki Takahiro, impropre à l'insertion d'enluminures. Ce chercheur, ainsi que Peter Kornicki, relèvent cependant que ce type de couverture devient à l'époque d'Edo le propre de toutes les œuvres enluminées d'un certain luxe et destinées à une clientèle d'un niveau socialement élevée⁵⁵³. En effet, la reliure cousue, tout comme le format du rouleau enluminé est une marque de prestige considérée comme plus noble et donc vendue plus cher, que la reliure pochette qui se répand dans les autres formats de codex enluminés ainsi que dans les livres imprimés⁵⁵⁴.

Le codex enluminé de l'époque d'Edo est l'héritier de l'usage de cahiers reliés pour copier des textes manuscrits durant l'époque médiévale. Il reprend des formats et des techniques de reliure d'origine chinoise. L'originalité des codex que nous étudions est cependant d'associer à ce texte des enluminures en pleine page, jusqu'alors réservées au format prestigieux du rouleau. Au sein de ces codex, le demi-format vertical se distingue aussi par un type de reliure particulier signalant un plus grand luxe. Cette distinction s'accompagne-t-elle de variations dans le contenu de ces codex ? En d'autres termes, existe-t-il des contenus spécifiques à des formats particuliers ?

II. Le codex, le rouleau enluminé et leurs contenus littéraires

« On peut dire que le format *Nara ehon* est né et a disparu avec les *otogizôshi*, et qu'ils ont entretenu des rapports très étroits⁵⁵⁵», Matsumoto Ryûshin, 1977.

« [Le *Nara ehon*] est le format représentatif des *otogizôshi*⁵⁵⁶», Ishikawa Tôru, 2002.

Comme nous le montrent ces deux citations, le codex enluminé, sous son appellation de *Nara ehon*⁵⁵⁷ est, à l'instar des *ko-e*, rapproché étroitement du genre littéraire nommé *otogizôshi*. Les codex enluminés et le genre des *otogizôshi* sont ainsi fortement reliés dans l'histoire de la recherche.

⁵⁵³ SASAKI T., conférence du 31 janvier 2013; KORNICKI P. (éd.), 1998 (rééd. 2001), p. 44.

⁵⁵⁴ SASAKI T., conférence du 31 janvier 2013.

⁵⁵⁵ 「奈良絵本という形態は、御伽草子とともに生まれ、ともに滅んだといってよく、両者の関係はきわめて密接しているのである。」 MATSUMOTO R., 1977, p. 54.

⁵⁵⁶ 「[奈良絵本は] 御伽草子の代表的な本の形態。」 ISHIKAWA T., définition de *Nara ehon* in TOKUDA K., 2002, p. 89.

⁵⁵⁷ En ce qui concerne l'explication de ce terme et l'historiographie de la recherche, voir l'introduction de notre thèse p. 21.

Si, dès 1935, Hotta Ashio déclare que les études des codex enluminés sont indépendantes des études littéraires des *otogizôshi*, il n'en demeure pas moins que ces deux sujets d'étude partagent une même historiographie et les mêmes spécialistes. La relation entre ces deux domaines d'études est d'autant plus étroite que lors des éditions de ces textes, les enluminures des codex correspondants sont systématiquement présentées à titre documentaire et illustratif. Réciproquement, les premières publications présentant ces codex enluminés dans des revues ou éditions en histoire de l'art, le numéro 52 de la revue de *Nihon bijutsu* en 1970⁵⁵⁸ et dix ans plus tard l'ouvrage publié par Okudaira Hideo⁵⁵⁹, le font sous l'appellation d'*otogizôshi-e* (enluminures d'*otogizôshi*). L'article d'Akai Taturô dans la revue *Kokka* en 1959 fait cependant exception. Cette relation presque métonymique du genre littéraire et d'un type de format donne aux deux champs de recherche une grande visibilité dans les publications tant à destination du monde académique que du grand public.

Cependant, Matsumoto Ryûshin comme Ishikawa Tôru, tout en affirmant la prédominance du genre *otogizôshi* au sein des codex enluminés, ne manquent pas de souligner l'existence d'autres genres littéraires illustrés dans ce format. Dès lors, il convient de s'interroger sur les différents genres littéraires présents au sein des codex enluminés et de leur importance. Nous présenterons dans un premier temps les grandes catégories littéraires présentes au sein des codex enluminés en fonction des formats (verticaux et oblongs) et dimensions de ces derniers. Nous resituerons par la suite la disparité des catégories littéraires observées au sein de la chronologie des formats.

2.1. Les œuvres littéraires illustrées au sein des codex

Nous discuterons dans cette partie du contenu narratif des manuscrits enluminés, et plus particulièrement des codex. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les catalogues des codex enluminés compilés par Matsumoto Ryûshin en 1982, que nous compléterons dans un second temps par nos propres recensements. Cependant, ces catalogues reposant sur des critères littéraires, il est nécessaire de revenir sur les termes des catégories employées.

⁵⁵⁸ TAKASAKI Fujihiko, 1970.

⁵⁵⁹ OKUDAIRA H., 1982. Il convient cependant de préciser que cet ouvrage présente des rouleaux enluminés, et non pas des codex. Il propose cependant en filigrane un discours sur les codex enluminés.

2.1.1. Les « classiques » et les *ôtogizôshi* : de l'emploi des termes littéraires

En 1977, Matsumoto Ryûshin décrit les codex enluminés comme des « livres de transmission privilégiés des *ôtogizôshi*. ». Il entend par cette expression que ce sont ces codex qui permettent la survie des récits *ôtogizôshi* et qu'ils apparaissent et disparaissent ensemble⁵⁶⁰. N'oubliant pas de remarquer que d'autres genres littéraires avaient été déclinés sous ce format, le spécialiste affirme que cette diversité littéraire n'influence ni le format ni la réception des codex enluminés. Selon Matsumoto Ryûshin, ces codex naissent et déclinent avec les *ôtogizôshi*⁵⁶¹. C'est par ailleurs en recensant les titres de tous les *ôtogizôshi* et des manuscrits conservés que le chercheur propose, en 1982, le catalogue le plus exhaustif à ce jour des codex et des manuscrits enluminés entre la fin de l'époque de Muromachi et de l'époque d'Edo⁵⁶².

Or, qu'est-ce qu'un *ôtogizôshi* ? L'expression *ôtogizôshi* 御伽草子 se décompose en deux termes : *zôshi* (*sôshi*), qui désignait à l'origine un ouvrage en plusieurs cahiers reliés et qui en vient, selon Jacqueline Pigeot, à désigner dès l'époque de Heian toute forme d'écrits⁵⁶³. Celui d'*otogi* quant à lui s'appliquait dans un premier temps aux conteurs attitrés d'un seigneur qui, avec la pacification d'Edo, se transformèrent progressivement en précepteurs pour enfants. De fait, il semble qu'à partir du XVIII^e siècle tout récit publié sous l'appellation d'*otogi* ou *togi* se voit destiné à un lectorat composé d'enfants⁵⁶⁴. *Otogi* et *sôshi* forment un seul et unique terme suite à la

⁵⁶⁰ 「この時代の物語草子に特有の伝本といえば、奈良絵本ということになる。[...]奈良絵本という形態は、御伽草子とともに生まれ、ともに滅んだといってよく、両者の関係はきわめて密接しているのである。」 « Le support spécifique par lequel les récits de cette époque ont été transmis est le *Nara ehon*. [...] On peut dire que le format *Nara ehon* est né et a disparu avec les *ôtogizôshi* et qu'ils ont entretenu des rapports très étroits», MATSUMOTO R., 1977, p. 54.

⁵⁶¹ MATSUMOTO R., 1977, p. 54.

⁵⁶² MATSUMOTO R., 1982, p. 61-136. De nos jours de nombreuses bases de données sont disponibles sur Internet, bases sur lesquelles nous nous sommes appuyée pour recenser les œuvres du *Bunshô sôshi* ainsi que celles des *Contes d'Ise* et du *Dit du Genji*. Cependant, ces bases ne recensent généralement que les collections d'un seul endroit, là où le catalogue de Matsumoto Ryûshin recensait en 1982 toutes les œuvres qui lui étaient connues quel que soit leur lieu de conservation. Les récits contenus dans les codex enluminés sont nombreux et dépasseraient le chiffre de 400 histoires différentes. Il n'est donc pas possible pour nous d'effectuer ce même travail pour chaque récit. En ce sens, le catalogue de Matsumoto Ryûshin demeure le plus exhaustif.

⁵⁶³ PIGEOT Jacqueline, 1972, p. 4 ; PIGEOT J., 1994, p. 93.

⁵⁶⁴ PIGEOT J., 1972, p. 5. *Otogi* serait composé de l'honorifique « o » et du terme « togi » qui signifie « servir de partenaire » pour la discussion ou le divertissement sur une courte ou longue durée. Au Moyen-Âge, on appelle « personne-otogi » (*otogishû* 御伽衆) les conteurs attitrés d'un seigneur ou d'une cour (PIGEOT J., 1972, p. 4-5). Pour la chercheuse, il y aurait là un lien entre ces conteurs et ces récits d'exploits guerriers ou fantastiques que ces derniers racontaient. Les conteurs auraient ainsi pu donner leur nom aux contes en eux-mêmes qui se seraient diversifiés au cours du temps. Avec la réunification du Japon, ces conteurs deviennent des précepteurs pour enfants et ces contes se voient peu à peu destinés à un public de plus en plus jeune.

publication durant l'ère Kyôhō (享保 1716-1736) d'une série de 23 récits, parmi lesquels figure le *Bunshō sôshi*, par le libraire d'Ôsaka Kashiwabaraya Shibukawa Seiemon. Ces titres sont réunis dans une perspective de récréation et de divertissement du lectorat sous l'appellation d'*Otogi bunko* 御伽文庫, littéralement « la bibliothèque des Compagnons »⁵⁶⁵. En 1802, dans son *Gunsho ichiran* 群書一覽 (littéralement « Catalogue des livres »), Ôzaki Masayoshi (尾崎雅嘉)⁵⁶⁶ use du terme d'*otogizôshi* pour faire référence à ces vingt-trois récits, appellation qui perdure depuis lors. Dès Meiji, *otogizôshi* est repris pour désigner tous les récits considérés de même nature que ces vingt-trois contes ou contemporains de ces derniers (et par conséquent produits durant l'époque de Muromachi).

Les premières études globales sur les *otogizôshi* en tant que genre littéraire sont dues à Nomura Hachirô et Ichiko Teiji en 1938 et 1942⁵⁶⁷. Leurs publications considèrent ces récits comme des « récits » (*monogatari* 物語) ou « fictions » (*shôsetsu* 小説) de l'époque « médiévale » (*chûsei* 中世) ou encore « de l'époque de Muromachi » (*Muromachi jidai* 室町時代). Les termes employés pour parler des *otogizôshi* ne sont pas unifiés, tout comme la définition que l'on donne à ce terme, et ce jusqu'à nos jours⁵⁶⁸. Nous retiendrons pour notre étude la définition de Jacqueline Pigeot : les *otogizôshi* sont « des œuvres courtes (conçues pour être lues d'un trait), faciles à comprendre, destinées principalement à la récréation du lecteur ; (...) [ce sont] des invitations à rêver, à pleurer ou à rire. [Ils] s'opposent radicalement aux romans de Heian ou aux épopées de Kamakura où ils ont puisé leurs thèmes⁵⁶⁹ ».

La notion d'*otogizôshi* se construit donc en opposition à la littérature narrative des époques de Heian et de Kamakura. Ces œuvres littéraires, et plus particulièrement *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji* qui occupent une partie de notre étude, sont considérés comme des « classiques ». Cette vision des écrits de Heian et de Kamakura et de la culture de cour comme issus d'un âge d'or culturel auquel il faut se référer remonte aux écrits de Sakutarô Kujioka en 1905. Comme le souligne Melanie Trede, cette conception du *Dit du Genji* comme classique littéraire n'est pas celle des

⁵⁶⁵ Nous indiquons les termes d'*Otogi bunko* et *Otogizôshi* avec une majuscule lorsque nous faisons référence à cette collection publiée par Kashiwabaraya Shibukawa Seiemon, et celui d'*otogizôshi* avec une minuscule lorsque nous faisons référence au genre littéraire. *Otogi bunko* et *otogizôshi* sont des termes qui ne sont pas traduits par Jacqueline Pigeot en 1972 ou par René Sieffert en 1973 lorsque ces deux chercheurs abordent ce genre littéraire. René Sieffert propose cependant en 1993 de traduire le terme de *otogizôshi* par « écrits à lire en compagnie » (SIEFFERT R., 1983, p. 90).

⁵⁶⁶ PIGEOT J., 1972, p. 6; TOKUDA K., 1991, p. 59.

⁵⁶⁷ NOMURA Hachirô 1938 et ICHIKO Teiji, 1942 d'après ISHIKAWA T., 2004, p. 175.

⁵⁶⁸ ISHIKAWA T., 2004, p. 176.

⁵⁶⁹ PIGEOT J., 1972, p. 21-22.

hommes de lettres de l'époque d'Edo⁵⁷⁰. Cependant à l'époque d'Edo, *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji* étaient, avec d'autres œuvres écrites avant l'époque de Muromachi, distingués des écrits plus récents mais n'étaient pas dénommés comme des « classiques » (*koten*), ce dernier terme n'apparaissant qu'avec l'ère Meiji à la fin du XIX^e siècle⁵⁷¹. En outre, nous verrons au cours de notre étude que ces deux romans ne bénéficient pas du même traitement en terme de formats de manuscrits enluminés que les autres œuvres littéraires à l'époque d'Edo. Nous garderons donc le terme de « classique » pour désigner ces écrits antérieurs à l'époque de Muromachi pour des raisons de commodité. En effet, les recensements des manuscrits ayant pour principal critère l'appartenance de ces derniers au genre des *otogizôshi*, le terme de « classique » nous permet de distinguer les écrits n'ayant pas fait l'objet à ce jour de catalogage.

⁵⁷⁰ TREDE M., 2004, p. 6 et 26. Cette remarque vaut surtout pour la vision des arts de l'époque de Heian comme arts « classiques ». En ce qui concerne la littérature des époques de Heian et de Kamakura, et plus particulièrement *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* ces deux œuvres littéraires sont distinguées très tôt des autres de l'époque de Heian à cause de la présence et la renommée des poèmes qu'ils contiennent (SHIRANE Haruo, 1999, p. 20-21).

⁵⁷¹ Emmanuel Lozerand souligne que ces ouvrages, en raison des poèmes qu'ils contiennent, forment dès le XVII^e siècle un noyau de culture littéraire « nationale » dans le sens où ces oeuvres seront mises à la portée de couches très larges de la société et deviendront communes à l'ensemble des Japonais plus ou moins cultivés. Ils ne seront cependant appelés « classiques » (*koten*) qu'à partir de 1882 au plus tôt (LOZERAND Emmanuel, 2005, p. 47-50). Désigner sous le terme de « classique » des ouvrages comme *Le Dit du Genji* ou *Les Contes d'Ise* est donc très récent. Cependant plusieurs notions proches de celle de classique existent à l'époque d'Edo au sein des ouvrages éducatifs : on considère ainsi comme classique les oeuvres utilisées pour apprendre la poésie, qui font principalement référence au *Dit du Genji* et au *Contes d'Ise* et celles pour apprendre à lire et à écrire qui reprennent des écrits plus tardifs tels le « Chroniques de Yoshitsune » (*Gikeiki* 義経記) ou le « Récit du serviteur Benkei » (*Benkei monogatari* 弁慶物語), soit des *otogizôshi* réécrivant des extraits de chroniques plus anciennes (*Kaisaku monogatari*, nous expliquons ce terme plus bas). Pour Watanuki Toyoaki, ces usages de deux types de classiques répondent à des impératifs sociaux : l'univers de la poésie composée par les personnages de la cour de Heian est utilisé en priorité pour les enfants d'aristocrates tandis que les récits issus des chroniques guerrières tels le « Chroniques de Yoshitsune » (*Gikeiki* 義経記) est employé pour les enfants de guerriers. La présence des *Contes d'Ise* et du *Dit du Genji* dans les précis éducatifs destinés à tout un chacun (voir chapitre suivant) nous invite à nuancer cette conclusion. Il n'en demeure pas moins que ces récits sont employés pour apprendre « l'écriture ancienne » (*kojô zoro* 古状揃) et sont donc perçus comme des classiques eux-mêmes (WATANUKI Toyoaki, 2012, p. 90 et 94). Enfin, Suzuki Sadami met en lumière une certaine conscience des genres littéraires à l'époque d'Edo selon deux grandes distinctions : l'une selon les classes sociales ayant élaboré les œuvres (où donc, les œuvres les mieux considérées sont les œuvres de poésie ou de prose des époques Heian et Kamakura et qualifiées de littérature élégante par opposition aux matériaux produits durant l'époque de Muromachi et l'époque d'Edo, dont les *otogizôshi*, qualifiés de littérature vulgaire). La seconde distinction repose sur la langue d'écriture : le chinois ou le japonais (SUZUKI Sadami, 2006, p. 70-71.). Pour une discussion sur l'origine et la construction de la notion de classique littéraire au Japon, se référer à l'ouvrage édité par SHIRANE H. et SUZUKI T. en japonais (1999) et en anglais (2000). Nous nous reportons à l'édition japonaise. Voir également LOZERAND E., 2005, p. 47-50.

2.1.2. *Les otogizôshi ont-ils un format particulier ?*

S'interroger sur le contenu des codex enluminés, des rouleaux et des livres imprimés, c'est se demander avant tout s'il existe des productions littéraires et illustrées spécifiques pour des formats particuliers. Pour répondre à cette question, nous avons dressé en annexe un tableau récapitulatif avec les différents récits présents au sein des livres enluminés⁵⁷², des rouleaux ainsi que des livres imprimés. Ce recensement a été établi par Matsumoto Ryûshin au sein du groupe de recherche sur les *otogizôshi* et dans le volume *Otogizôshi no sekai* en 1982, qui demeure le catalogue de récits le plus complet⁵⁷³. Nous avons repris les catégories proposées par Tokuda Kazuo et son équipe à l'origine du dictionnaire des *Otogizôshi*⁵⁷⁴ pour classer les récits : les récits ayant trait aux familles aristocratiques, aux familles guerrières, les récits à contenu religieux et à motifs auspicioseux, exotiques, montrant des personnages d'origine populaire ou des animaux/objets se comportant comme des humains⁵⁷⁵. Ces différents thèmes peuvent coexister au sein d'un même récit. Outre la très grande variété des récits illustrés, ce recensement permet de souligner le nombre important de rouleaux enluminés ainsi que des livres oblongs recensés en regard du nombre plus réduit des codex verticaux.

L'observation de ce recensement permet de saisir rapidement le très grand nombre de récits concernés ainsi que la difficulté de proposer un classement, tant les récits comportent, au sein d'une même histoire, des thématiques différentes. De même, l'examen de ces tableaux permet de souligner qu'il est impossible d'établir des règles absolues sur les liens qu'entretiennent les formes des manuscrits enluminés avec les contenus des œuvres illustrées. Nous pouvons cependant déterminer quelques grandes tendances.

Ainsi, la majorité des récits ayant pour thème l'exotisme, les mariages avec un non-humain ou focalisés sur des poèmes, est déclinée exclusivement sous forme de rouleaux enluminés. Nous entendons par « exotisme » les récits se déroulant à l'extérieur du Japon, dans un lieu soit imaginaire

⁵⁷² Voir annexe texte IV.3.

⁵⁷³ Il est en effet considéré comme le plus complet car il distingue les codex manuscrits non illustrés (*shahon* 写本) des codex manuscrits enluminés (*Nara ehon*) et précise les formats en fonction de quatre critères : les formats oblongs, les formats verticaux de très grande taille (plus de 30 cm de hauteur), de grande taille (de 25 à 30 cm de hauteur) et de demi-format (entre 15 et 25 cm de hauteur) ce que font peu de bases de données. Voir *Otogizôshi no sekai*, 1982, p. 61-136.

⁵⁷⁴ TOKUDA K. (éd.), 2002.

⁵⁷⁵ Ces récits mettant en scène des animaux ou des objets se comportant comme des humains sont désignés par le terme de non-humain dans nos tableaux.

(comme les palais sous-marins ou le mont Hôrai) soit réel (généralement la Chine ou l'Inde). Ces thèmes traduits en langage visuel par des motifs d'étrangers (les *nanban-jin* 南蛮人) et d'architecture merveilleuse de style chinois sont assimilés à des motifs auspicioseux car exotiques. Ce sont aussi des thématiques qui attirent le regard du lecteur⁵⁷⁶.

Outre les récits focalisés sur des poèmes, ceux dont l'intrigue principale est le mariage entre un humain et un animal se comportant comme un humain se présentent en majorité sous la forme de rouleaux. Ces récits ont pour points communs une transformation animale et un mariage exceptionnel qui souvent apporte bonheur et prospérité à la partie humaine. Il s'agit donc d'un récit auspicioseux. Parmi ces contes, le plus célèbre et le plus fréquemment enluminé est le « Conte de la souris » (*Nezumi no sôshi* 鼠草子) et ses récits dérivés narrant le mariage d'une femme avec une souris. Ce récit est qualifié d'auspicioseux, tant par sa thématique du mariage que par l'animal choisi : la souris blanche est considérée comme le messager du dieu de la richesse⁵⁷⁷. Ce récit connaît deux versions différentes : celle d'un mariage heureux, qui est mis en image par une longue procession des biens de la mariée ainsi que des scènes montrant les préparatifs du mariage, ou celle d'un mariage s'achevant par une tragédie, l'épouse découvrant la véritable nature de son époux⁵⁷⁸. Cette version se trouve traduite en images par la liste des biens de la jeune mariée sur lesquels pleure le mari abandonné. L'iconographie de la procession nuptiale et de la liste des objets du trousseau est favorisée par le support de la peinture, le rouleau. Le codex étant moins adapté aux images se déployant sur une telle longueur, on peut supposer que la nature du récit et de sa mise en images a impliqué le choix du support du rouleau enluminé. Ainsi, le « Conte de la souris » (*Nezumi no sôshi*) ne connaît aucune occurrence au sein des livres imprimés avant les *akahon* plus tardifs⁵⁷⁹.

La nature même du rouleau, dont le format permet de déployer des scènes sur une grande ampleur longitudinale, peut également expliquer le très grand nombre de récits de batailles exclusivement mis en image sous forme de rouleaux⁵⁸⁰. Le rouleau enluminé est également le support majoritaire des récits à fond religieux. Ces quelques remarques permettent de penser qu'il existe une corrélation entre le format du récit enluminé et son contenu. Ainsi, les récits de mariages avec les non-humains sont majoritairement illustrés dans des rouleaux. Il existe cependant trois exceptions : le « Conte de la grue » (*Tsuru no sôshi* 鶴の草子), illustré sous forme de rouleau par Tosa Mitsunobu (conservé au musée national de Kyôto), connaît également plusieurs occurrences

⁵⁷⁶ TREDE M., 2003, p. 106 et p. 227.

⁵⁷⁷ SAITÔ Maori, 2013, p. 49.

⁵⁷⁸ Il s'agit du « Conte de la souris Yahyô » (*Yahyô nezumi* 弥兵衛鼠) où une souris brune prétend être blanche. Voir SAITÔ Maori, 2013, p. 52-53.

⁵⁷⁹ Voir l'article de KOIKE Tôgorô, 1937, p. 7-17. Pour une définition du terme *akahon*, voir note 469.

⁵⁸⁰ Voir le tableau en annexe texte IV 3.2.

sous forme de codex verticaux. Le « Renard Kowata » (*Kowatagitsune* 木幡狐) et l'« Histoire du serviteur Tamamizu » (*Tamamizu monogatari* 玉水物語), sont uniquement déclinés sous forme de codex oblongs. Malgré ces trois exemples, la majeure partie des récits de mariage et de transformation animale est illustrée exclusivement sur des rouleaux enluminés.

Les codex enluminés partagent ainsi avec les rouleaux un grand nombre de récits illustrés et constituent le support privilégié des récits prenant pour thématique les gens du peuple, la réussite sociale, ainsi que les récits à fond moral ou à thématique de vengeance. À ces caractéristiques viennent s'ajouter de manière ponctuelle des récits exclusivement auspicioseux comme le « Conte du mont Hôrai » (*Hôrai monogatari* 蓬萊物語). En termes de quantité, les livres enluminés sont majoritaires au sein des récits relevant de la thématique amoureuse dans des familles aristocratiques.

Le recensement de Matsumoto Ryûshin porte également sur les premières éditions imprimées des différents récits. À sa lecture, le lien unissant les codex enluminés aux codex imprimés apparaît clairement. En d'autres termes, les récits majoritairement enluminés sous forme de codex et dont le nombre d'occurrences est important, sont également présents dans le monde de l'édition, notamment des *tanrokubon* (丹緑本) et les publications de la maison d'édition Matsue. À l'inverse, les récits exclusivement mis en image sous forme de rouleaux sont rarement présents sous forme de codex imprimé⁵⁸¹. La maison d'édition de Matsue est présente à Edo dès la première moitié du XVII^e siècle. Son premier livre édité qui relève du genre des *otogizôshi* est « Vingt-quatre parangons de la piété filiale » (*Nijûshikô* 二十四孝), publié en 1647. L'éditeur Matsue est cependant considéré comme davantage spécialisée dans les livres éducatifs. La majeure partie de sa production se situe dans la seconde moitié du XVII^e siècle, durant l'ère Kanbun (1661-1673)⁵⁸².

De l'étude du catalogue des manuscrits des *otogizôshi* proposé par Matsumoto Ryûshin nous pouvons déduire que les récits de mariage et d'amour sont principalement déclinés sous le format de rouleaux enluminés. Les récits à tonalité auspicioseux sont en revanche tant présents sous la forme de rouleaux que de codex enluminés.

⁵⁸¹ Nous avons fait la même observation lors de l'étude de l'influence des éditions du *Bunshô sôshi* sur les manuscrits enluminés au chapitre 4 (première partie), en soulignant que les rouleaux enluminés s'inspirant d'éditions seraient des cas très rares.

⁵⁸² Voir TOKUDA K., 2002, p. 103-104.

2.1.3. Les « classiques » littéraires ont-ils un format particulier ?

Qu'en est-il de ce que nous nommons « classiques », à savoir les œuvres littéraires rédigées avant l'époque de Muromachi ? Ils sont peu visibles au sein du recensement de Mastumoto Ryûshin. Seuls sont référencés les *otogizôshi* issus de « réécriture de classiques », dits *kaisaku monogatari* 改作物語⁵⁸³. Les *kaisaku monogatari* sont avant tout issus de classiques célèbres dont le style était devenu peu compréhensible. La plupart de ces récits se déroulent dans le milieu aristocratique. S'ils peuvent être illustrés sous forme de rouleaux et de codex enluminés, ou de codex uniquement, aucun n'est décliné seulement sous forme de rouleaux. De fait, à part le « Histoire du moine Saigyô » (*Saigyô hôshi* 西行法師), ces récits sont majoritairement présents au sein des codex enluminés. Ils sont cependant minoritaires lorsque l'on compare leur nombre aux chiffres des *otogizôshi* non issus de classiques référencés dans les tableaux précédents. Les récits *otogizôshi* ne sont donc pas, pour la grande majorité d'entre eux, des récits issus des classiques.

Les récits composés avant l'époque de Muromachi, que nous dénommons « classiques », n'ont pas fait l'objet de tels recensements publiés. Nous avons procédé à un premier catalogage de ces récits à partir des constatations d'Ishikawa Tôru ainsi que celles d'Itô Keiko⁵⁸⁴, complétées pour *Le Dit du Genji*, *Les Contes d'Ise* et le *Conte du coupeur de bambous* par le dénombrement des manuscrits enluminés disponibles sur les bases de données en ligne ainsi que les reproductions disponibles de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa (国文学研究資料館). Notre démonstration s'intéressant surtout au cours de cette partie aux codex enluminés, nous n'avons compté que ces derniers. Le recensement des manuscrits enluminés des *Heures oisives* prend pour sa part appui sur la récente exposition sur le sujet au musée Suntory⁵⁸⁵.

Le Dit du Genji, tout comme les différents récits de chroniques guerrières, ne connaît que très peu de déclinaisons sous forme de livres enluminés : la majorité de ces textes se présente sous la forme de codex manuscrits sans image. Ishikawa Tôru explique cette absence d'image par la trop

⁵⁸³ TOKUDA K., 2002, p. 18-19.

⁵⁸⁴ *Contes de l'Ise* : ITÔ Keiko, 1984 ; ISHIKAWA Tôru in YAMAMOTO Tokurô et MOSTOW Joshua (éd.), 2009, p. 207-220 ; les catalogues de *Tesshinsai bunji*, *Isemonogatari Bunkakan* 1996, 1997 et 2001 ; *Le Dit du Genji* : ISHIKAWA Tôru, 2008, p. 65-76 ; pour *Le Dit des Heike* : ISHIKAWA Tôru, YAMAMOTO Takeshi, ITÔ Toshiko, ITÔ Etsuko, MATSU Ashie, 2015, p. 677-699 ; pour l'ensemble des récits voir les catalogues : ISHIKAWA Tôru, 2009, p. 209-216 ; ISHIKAWA Tôru, 2002, p. 51-56 ; ISHIKAWA Tôru, 2013, p. 225-228 ; ISHIKAWA Tôru, 2008, p. 65-76 ; Voir aussi les catalogues des collections de l'Iwase bunko *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku*, 2007 et du musée d'Itsuô *Itsuô bijutsukan shozô kokubungaku kankei shiryô kaidai*, 1991.

⁵⁸⁵ *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku*, Musée Suntory, 2014.

grande longueur du texte qui nécessiterait ainsi beaucoup trop d'enluminures⁵⁸⁶. Cette hypothèse se vérifie par le faible nombre d'occurrences du *Dit du Genji* comparé au nombre de manuscrits de récits plus courts comme *Les Contes d'Ise*, le *Conte du coupeur de bambous* ou *Les Heures oisives*. Ces récits se présentent cependant sous des formats différents : *Les Heures oisives* et *Les Contes d'Ise* sont principalement présents au sein de codex de formats verticaux et de demi-format, tandis que le *Sumiyoshi*, à l'inverse, semble davantage décliné sous les formats oblongs. La relative absence du *Dit du Genji* au sein des codex enluminés peut également s'expliquer par une différence entre la réception de cet ouvrage et celle des *Contes d'Ise* et des *Heures oisives*. En effet, selon G.G. Rowley et Joshua Mostow, la demande en illustrations des *Contes d'Ise* et des *Heures oisives* dépasse celle relative au *Dit du Genji*. Ce dernier n'atteindrait une réelle popularité qu'à partir de la publication du « Genji de la campagne, parodie de Murasaki » (*Nise Murasaki Inaka Genji* 倭紫田舎源氏) par Ryûtei Tanehiko entre les années 1829 et 1842⁵⁸⁷.

En conclusion, nous résumons ce travail de recensement des codex et rouleaux enluminés en fonction des formats et des types de contenus par le tableau suivant. On peut vérifier au sein de ce tableau l'écrasante majorité des *otogizôshi* au sein des codex enluminés ainsi que le fort pourcentage, au sein de ces *otogizôshi* des récits à caractère auspiceux ou moraux. Les pourcentages permettent également de souligner la rareté des classiques illustrés sous forme de codex à l'exception d'un seul format, le demi-format vertical. Enfin, ces chiffres mettent en lumière l'importance du seul récit du *Bunshô sôshi* illustré dans de nombreux codex.

Tableau 39 : Extrait du décompte et pourcentages des manuscrits enluminés par format et par type de contenu⁵⁸⁸

Contenu	oblongs	demi-format verticaux	verticaux ⁵⁸⁹	petites dimensions	rouleaux
Exotisme et merveilleux, auspiceux	11	21	13	1	62
Mariage entre humains ou avec des entités merveilleuses (animaux déguisés en humains, objets)	18	8	7	0	44
Réussite, légendes liées aux dieux du Bonheur	22	13	8	1	12
Réécriture de classiques	33	7	17	0	32
Nombre total des récits <i>otogizôshi</i>	246	106	106	3	447

⁵⁸⁶ ISHIKAWA T., 2008a, p. 69-70.

⁵⁸⁷ MOSTOW Joshua, 2014, p. 256. Des versions abrégées du *Dit du Genji* circulent cependant avant cette publication du XIX^e siècle, notamment dans les précis éducatifs *ôraimono* ainsi qu'en texte complet avec illustrations (voir p. 351 et p. 286 et suivantes).

⁵⁸⁸ Voir tableaux complets en annexe texte IV.3.

⁵⁸⁹ Nous regroupons dans cette colonne les codex que Matsumoto Ryûshin désigne sous le terme de « grande taille » et de « très grande taille ».

Classiques					
<i>Les Contes d'Ise</i>	1	28	3	0	Non dénombré
<i>Le Dit du Genji</i>	0	5	1	0	Non dénombré
<i>Conte du coupeur de bambous</i>	1	3	2	0	8
<i>Les Heures oisives</i>	0	7	0	0	6
<i>Le Dit des Heike</i>	0	10	2	0	8
Total	2	53	8	0	X
% des otogizôshi au sein des œuvres enluminées	99,19	66,67	92,98	100	
% au sein de ces otogizôshi des réécritures de classiques	13,41	6,60	16,04	0	7,16
% au sein de ces otogizôshi des récits auspiciens (car exotiques ou liés à la réussite) ou ayant trait aux mariages	20,73	39,62	26,41	66,67	26,4
% au sein de ces otogizôshi des récits moraux et à fonds religieux	36,18	19,81	20,75	33,33	34,68
% de classiques au sein des codex enluminés	0,81	33,33	7,02	0	
% du Bunshô sôshi au sein des codex enluminés	7,66	8,18	6,14	0	

Les codex et les rouleaux enluminés partagent de nombreux récits qu'ils illustrent de manière contemporaine. Cependant, une certaine prédilection des producteurs et des commanditaires des rouleaux se devine pour les récits à thème auspiciens (mariage ou exotisme), les classiques importants tant par leur valeur littéraire que par leur longueur, tels *Le Dit du Genji* ou les chroniques guerrières, et enfin les récits à fond religieux, plus particulièrement les fondations miraculeuses de temple. Cette constatation permet de formuler deux hypothèses. La première serait une volonté des producteurs et des commanditaires de dédier à des récits un format considéré comme prestigieux, le rouleau, et de valoriser par ce biais tant le récit illustré que la commande picturale. La seconde prend en compte un désir d'adapter les enluminures à leur support. Ainsi, les récits qui illustrent de manière privilégiée des processions, tels les récits de mariage, par des paysages et itinéraires de pérégrination tels les récits de fondation de temple ou encore des scènes de batailles qui s'étirent dans un espace longitudinal, n'adopteraient que ce format du rouleau, mieux adapté à ce type de composition que le codex. Enfin, cette présence importante des classiques dans le format du rouleau s'explique aussi par le fait que ce format est le seul à pouvoir adapter en image des récits de grande ampleur. Une définition des particularités du contenu des codex enluminés se dessine alors par opposition aux rouleaux enluminés : sont privilégiés au sein des codex des récits courts et à rebondissement, tels les récits de vengeance, les compilations d'anecdotes morales ou les amours

contrariées. Ces récits ne dépassent que très rarement les trois volumes. Sont également exclusivement illustrés au sein de ces codex les adaptations et réécritures de classiques plus anciens.

Lorsqu'ils sont déclinés sous forme de codex, les classiques adoptent le plus fréquemment le demi-format vertical. Nous avons souligné en première partie de ce chapitre que ce format est le plus récent de l'ensemble des formats du codex enluminé. Peut-on parler d'une évolution des formats et des contenus ?

2.2. Une évolution dans les formats ainsi que dans les contenus ?

Comme nous l'avons vu plus haut, les classiques sont principalement illustrés sous forme de demi-format, le plus tardif de tous les formats étant le codex enluminé. Est-il possible de parler d'une évolution dans les formats ainsi que des contenus littéraires et peut-on situer chronologiquement cette évolution ? C'est ce que nous tenterons ici de montrer. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps le corpus des œuvres dont les calligraphes ont été identifiés par Ishikawa Tôru, dont nous confronterons les contenus littéraires et les formats. Nous replacerons par la suite les ouvrages du *Bunshô sôshi* au sein de ce vaste panorama de formats et de types littéraires.

2.2.1. Les calligraphes et les ouvrages calligraphiés

Revenons dans un premier temps sur les différents calligraphes de rouleaux et de codex enluminés identifiés grâce aux recherches précédentes. Nous avons souligné dans la première partie de cette thèse l'histoire de leur identification ainsi que le travail de comparaison de styles calligraphiques effectué par Ishikawa Tôru pour pouvoir associer à chaque calligraphe un corpus d'œuvres précis, que ces dernières soient ou non signées⁵⁹⁰. Nous aborderons à présent ce corpus d'œuvres en confrontant leur contenu littéraire avec leur format, en nous posant la question suivante : peut-on déceler à travers ces corpus relativement bien datés une évolution dans les formats et dans les types littéraires illustrés ?

La période d'activité d'Asakura Jûken étant située au milieu du XVII^e siècle, il se trouve contemporain d'Asai Ryôï. Le calligraphe du groupe *Taiheiki* est également actif à la même période puisqu'il collabore, tout comme Asakura Jûken, avec le peintre Kaihō Yûsetsu. Isome Tsuna œuvre par contre plus tardivement, aux alentours des ères Genroku et Kyôhō soit entre la fin du XVII^e et

⁵⁹⁰ Voir p. 76.

le début du XVIII^e siècle. La période d'activité du calligraphe du groupe *Ochikubo* ne peut, en revanche, être située précisément⁵⁹¹. Ishikawa Tôru suppose cependant que ce dernier calligraphe est contemporain d'Asakura Jûken, d'Asai Ryôï et du calligraphe du groupe du *Taiheiki*. Nous résumons par le tableau ci-dessous les résultats d'un décompte par format et type littéraire des corpus de ces différents calligraphes suivant les corpus établis par Ishikawa Tôru.

Tableau 40 : Comparaison des formats et des contenus des manuscrits enluminés par calligraphe

Calligraphe	oblong		demi-format vertical		verticaux		petites dimensions		rouleaux		<i>ko-e</i>
	<i>Otogizôshi</i>	Classique	<i>Otogizôshi</i>	Classique	<i>Otogizôshi</i>	Classique	<i>Otogizôshi</i>	Classique	<i>Otogizôshi</i>	Classique	
Asakura 1 et 2	0	0	6	6	6	0	0	0	69	7	1 (<i>Otogizôshi</i>)
Asakura 3 ⁵⁹²	1 (réécriture classique)		4	8	11	2	0	0	51	4	1 (<i>Otogizôshi</i>)
Asai Ryôï ⁵⁹³	0	0	0	2	2	0	0	0	9	6	0
Groupe du <i>Taiheiki</i> ⁵⁹⁴	0	0	0	0	4	0	0	0	43	5	1 (<i>Otogizôshi</i>)
Groupe <i>Ochikubo</i> ⁵⁹⁵	0	0	3	10	22	8			7	0	0
Isome Tsuna ⁵⁹⁶	0	0	17	11	0	0	2	4	2	2	1 (<i>Classique</i>)

En lisant ce tableau il apparaît, à nouveau, que la prédilection pour le demi-format vertical pour l'illustration des classiques se vérifie. La carrière d'Isome Tsuna fait cependant exception, puisqu'elle calligraphie en proportion plus de classiques que d'*otogizôshi*, mais elle a paradoxalement écrit davantage d'*otogizôshi* en demi-format que de classiques. Elle se distingue également par son activité au sein de très petits formats, tant dans le codex que dans les rouleaux. En outre, Isome Tsuna et le calligraphe du groupe *Ochikubo* ont tous les deux produit un nombre important de classiques. Il est à remarquer que dans le cas du groupe *Ochikubo* et, dans une certaine mesure, d'Isome Tsuna, la production de classiques n'exclut pas celle d'*otogizôshi*. En d'autres termes, un genre littéraire ne succède pas à un autre ou ne le chasse pas.

En comparant les corpus attribués aux différents calligraphes connus grâce aux recherches de Ishikawa Tôru, il est difficile de percevoir une évolution dans les types littéraires illustrés, évolution qui serait un écho à celle des formats ainsi qu'à l'évolution du goût des lecteurs de l'époque d'Edo. Tout au plus peut-on penser que les calligraphes ont des spécialités : ainsi, Asai Ryôï, contemporain

⁵⁹¹ Voir p. 76 et suivantes pour une présentation de ces différents calligraphes ainsi que leur chronologie.

⁵⁹² Selon ISHIKAWA T., 2003a, p. 215-226.

⁵⁹³ Selon ISHIKAWA T., 2009, p. 52-54.

⁵⁹⁴ Selon ISHIKAWA T., 2003a, p. 347-351.

⁵⁹⁵ Selon ISHIKAWA T., 2003a, p. 71-74.

⁵⁹⁶ Selon ISHIKAWA T., 2013b, p. 11-29

d'Asakura Jûken, copie davantage de classiques que ce dernier ou que le calligraphe du *Taiheiki*. Isume Tsuna et le calligraphe du groupe *Ochikubo*, pour leur part, écrivent davantage de classiques que leurs homologues du milieu du XVII^e siècle, mais l'élaboration de codex illustrant les *otogizôshi* au sein de leur production ne diminue pas pour autant.

Nous ne pouvons, en observant uniquement les formats et les types littéraires illustrés des codex dont les calligraphes sont identifiés, déterminer une réelle évolution dans les types littéraires présents au sein des codex. Tout au plus pouvons-nous affirmer que l'élaboration de classiques sous le format du codex s'accroît avec le développement du codex en demi-format vertical dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Reste encore à nous poser une question à laquelle nous répondrons en troisième partie de ce chapitre : pourquoi les classiques littéraires sont-ils si présents au sein de ce demi-format ?

2.2.2. La place du *Bunshô sôshi* au sein de cette évolution des formats

Comment le *Bunshô sôshi* s'inscrit-il dans cette variété de formats et de contenus ? Le *Bunshô sôshi* se caractérise par un récit mêlant intrigue amoureuse, thématique du mariage et réussite sociale⁵⁹⁷.

Confrontons le *Bunshô sôshi* aux codex qui illustrent les classiques ou des récits *otogizôshi* de type *otogizôshi* :

Tableau 41 : Tableau comparant le contenu des manuscrits enluminés selon leur format

Contenu	oblong	demi-format vertical	verticaux ⁵⁹⁸	petites dimensions
% de classiques et des réécritures de classiques au sein de l'ensemble des codex enluminés	14,11	37,74	21,93	0
% des récits auspicioseux (car exotiques ou liés à la réussite) ou ayant trait aux mariages au sein des codex enluminés	20,56	26,41	24,56	66,67
% du <i>Bunshô sôshi</i> au sein de l'ensemble des codex enluminés	7,66	8,18	6,14	0
% du <i>Bunshô sôshi</i> au sein des <i>otogizôshi</i>	7,72	12,26	6,60	0
% des récits auspicioseux (car exotiques ou liés à la réussite) ou ayant trait aux mariages au sein des <i>otogizôshi</i>	20,73	39,62	26,41	66,7

⁵⁹⁷ C'est dans cette dernière catégorie que nous l'avons compté pour les calculs présents dans les tableaux de ce chapitre.

⁵⁹⁸ Nous regroupons dans cette colonne les codex que Matsumoto Ryûshin désigne sous le terme de « grande taille » et de « très grande taille ».

Le *Bunshô sôshi* est présent dans un pourcentage important et relativement constant dans tous les formats. Nous le qualifions d'important car son pourcentage avoisine toujours près de la moitié de celui des récits de type auspiceux, catégorie qui regroupe une nébuleuse de récits et qui est la plus importante au sein de la vaste diversité des *otogizôshi*.

Étant présent dans tous les formats, le *Bunshô sôshi* est donc enluminé de manière récurrente tout au long du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Nous pouvons ainsi dire que ce récit est fortement apprécié et demandé. Pourtant, sa popularité décline avec celle du codex enluminé : en effet, exceptées deux copies manuscrites du début du XIX^e siècle d'éditions antérieures, le *Bunshô sôshi* n'est plus l'objet d'ensembles enluminés après la deuxième moitié du XVII^e siècle. À cette baisse de popularité semble également correspondre une diminution du nombre d'éditions du récit : ainsi, s'il demeure édité tout au long du XVIII^e siècle en tant que premier récit de la série *Otogi bunko*, le *Bunshô sôshi* ne connaît que deux éditions originales dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁵⁹⁹.

Le codex enluminé se développe à partir des années 1590 et décline au milieu du XVIII^e siècle. La trajectoire historique du *Bunshô sôshi*, l'un des principaux récits illustrés sur ce support, suit la même chronologie. De fait, le codex enluminé semble indissociable du type littéraire *otogizôshi* majoritairement illustré dans ce format. Cependant, à partir du milieu du XVII^e siècle, période considérée comme l'âge d'or de l'élaboration des codex enluminés⁶⁰⁰, se développent le demi-format vertical et la mise en image de classiques dans ce format. Cette production ne porte cependant pas ombrage à celle des récits *otogizôshi* et semble plutôt coexister avec ces derniers. Dès lors, nous pouvons penser que l'apparition de classiques sous la forme de codex enluminés n'est pas due à une évolution des goûts littéraires, évolution qui se répercuterait dans l'élaboration des codex enluminés. Il semble plutôt que la création de codex illustrant les classiques soit permise par le développement des livres de demi-format verticaux⁶⁰¹. Si tel est le cas, pourquoi ces classiques n'ont-ils pu être enluminés que sous le format du codex enluminé ?

⁵⁹⁹ Voir partie I, chapitre 4, 2.2. Pour une présentation de toutes les éditions du *Bunshô sôshi*.

⁶⁰⁰ Voir les différentes expositions des codex enluminés organisées par Ishikawa Tôru : dans ses catalogues, le chercheur qualifie l'ère Kanbun (1661-1673) d'âge d'or (*saiseiki* 最盛期 ou « période de la plus grande prospérité »).

⁶⁰¹ Mais ces classiques demeurent toujours enluminés sous la forme de rouleaux comme en témoigne les rouleaux du *Dit du Genji*, ainsi que ceux des *Contes d'Ise* ou des *Heures oisives*, émanant des écoles Tosa, Kanô et Sumiyoshi.

III. Formats et iconographies : des rapports d'influence ?

Nous avons souligné, dans la première partie de cette thèse⁶⁰², que le *Bunshô sôshi*, quels que soient les formats dans lesquels il était illustré, n'entretient que peu de liens avec les illustrations xylographiées qui se développent de manière contemporaine. Qu'en est-il des textes dits classiques, enluminés exclusivement dans le demi-format vertical ? Nous présenterons au cours de ce volet dans un premier temps les cas du *Dit du Genji* et des *Heures oisives* à travers les recherches menées sur les éditions illustrées de ces deux œuvres, avant de nous pencher plus spécifiquement sur *Les Contes d'Ise*, qui s'avère être le récit classique le plus fréquemment enluminé au sein des codex. Dans un second temps nous replacerons ces éditions et leur influence dans le cadre plus large des codex enluminés et de l'évolution de leurs formats. Nous verrons ainsi que les codex imprimés et les codex manuscrits des classiques partagent le même format et la même iconographie. La forte présence des classiques dans les demi-formats pourrait ainsi s'expliquer par l'influence de l'édition imprimée à la même époque.

3.1. Les éditions de classiques et leur influence

Revenons dans un premier temps sur les codex enluminés du *Dit du Genji* et des *Heures Oisives*. Quels liens entretiennent ces codex avec leurs éditions illustrées ?

Les trois récits *Le Dit du Genji*, *Les Heures oisives* et *Les Contes d'Ise* sont imprimés dès l'apparition des premières éditions profanes, à savoir les *Saga-bon*, produits à Saga près de Kyôto entre les années 1599 et 1610, grâce à la collaboration entre le calligraphe Hon.ami Kôetsu et le commerçant érudit Suminokura Soan. Ces éditions se concentrent sur les textes de théâtre Nô et les textes dits classiques. Cependant seul *Les Contes d'Ise* est agrémenté d'illustrations⁶⁰³. Les

⁶⁰² Voir partie I chapitre 4.

⁶⁰³ KORNICKI P., 2001, p. 132 ; ONO T., 1978, p. 120 ; NAGATOMO C., 2011, p. 128-129. *Les Heures oisives* est imprimé en 1601 sans illustration et 5 exemplaires de cette œuvre produite durant l'ère Keichô sont connus (ONO T., 1978, p. 214). En ce qui concerne *Le Dit du Genji*, une version en 54 tomes sans illustration est imprimée durant l'ère Keichô et trois exemplaires sont connus (ONO T., 1978, p. 215). Ainsi, *Les Heures oisives* et *Le Dit du Genji* sont tous deux imprimés en caractères mobiles sur du papier luxueux, ce qui explique leur appartenance aux livres de Saga, mais ils ne contiennent aucune illustration.

premières éditions illustrées du *Dit du Genji* et des *Heures oisives* remontent au milieu du XVII^e siècle et auront une grande influence sur les manuscrits enluminés de ces deux récits.

Les codex enluminés des *Heures oisives* ont bénéficié de recherches récentes, suite à l'exposition sur le sujet au musée Suntory en 2014. L'importance des illustrations de l'édition établie par Matsunaga Teitoku et parue vers 1642 sous le titre de *Nagusami kusa* a été soulignée à cette occasion⁶⁰⁴.

Dans le cas du *Dit du Genji*, deux éditions illustrées dans les années 1650 eurent une grande influence : « Le Dit du Genji illustré » (*Eiri genji* 絵入源氏), imprimé dans les années 1650 et commercialisé peu après⁶⁰⁵, dont les premiers exemplaires dotés de colophons indiquent la date de 1654 et la signature de Yamamoto Shunshô (山本春正) qui fournit les illustrations de l'ouvrage et qui composa tous les volumes de ce dernier⁶⁰⁶. Une autre édition, sous le titre « Éléments du Dit du Genji » (*Genji kômoku* 源氏綱目) fut publiée sous la direction d'Ikkadô Setsurin (一華堂切臨) en 1659⁶⁰⁷. Si certaines éditions ultérieures, dont le « Jeune Genji » (*Osana Genji* おさな源氏), publié en 1661, s'éloignent des illustrations de Yamamoto Shunshô⁶⁰⁸, il n'en demeure pas moins que ce sont ces dernières qui servent le plus fréquemment de modèle pour l'élaboration des enluminures du récit, et plus particulièrement des codex. Ainsi, parmi les rares codex enluminés du récit, ceux conservés dans la collection de la Chester Beatty Library et dans la collection Spencer, calligraphiés et illustrés par Isome Tsuna suivent les illustrations xylographiées correspondantes de Yamamoto Shunshô⁶⁰⁹. De fait, le livre de Yamamoto Shunshô fait référence et ses illustrations deviennent des modèles pour des peintres de petits ateliers ou n'ayant pas accès aux archives de l'école Tosa qui faisait à l'époque autorité pour l'iconographie du *Dit du Genji*⁶¹⁰.

⁶⁰⁴ SHIODE Kimiko, 2014, p. 138.

⁶⁰⁵ Selon Shimizu Fukuko, le *Eiri genji* aurait été imprimé une première fois au plus tôt au cours de l'ère Keian (1648-1652). Suite à une demande croissante, *Le Dit du Genji* connaît un véritable développement dans le monde éditorial au cours des ères Meireki (1655-1658) et Manji (1658-1661). Entre 1652 et 1655, le *Eiri Genji* aurait été repris en 1654 par l'éditeur Yao (八尾版) avant d'être commercialisé par un libraire spécialisé puis d'être réédité en 1660 (SHIMIZU F., 2003, p. 455 et 477-478).

⁶⁰⁶ SHIMIZU F., 2003, p. 11-13.

⁶⁰⁷ SHIMIZU F., 2003, p. 31. Les premières éditions ne portant généralement pas de date, il subsiste un doute sur l'antériorité d'une édition sur l'autre. Shimizu Fukuko, en comparant les illustrations des deux éditions, conclut qu'Ikkadô Setsurin s'est appuyé sur les illustrations de Yamamoto Shunshô et en a corrigé certaines pour les rendre plus proches du texte (SHIMIZU F., 2003, p. 427 et 431-433.) Nous nous rangeons à ses conclusions et reviendrons sur ce point dans le chapitre 3 de cette partie.

⁶⁰⁸ Le « Jeune Genji » reprendrait les illustrations d'un ouvrage antérieur, « Le Dit du Genji en dix volumes » (*Juchô Genji* 十帖源氏) dont la particularité est de s'attacher aux aspects comiques du récit et de montrer, à travers les illustrations, la distance qui sépare la vie aristocratique du Genji et le peuple (SHIMIZU F., 2003, p. 438-439 et 457-458).

⁶⁰⁹ Avec des ajouts de scènes qui ne sont pas dans la version imprimée, voir AOKI Shin.ichi, p. 98.

⁶¹⁰ LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 42.

Les codex enluminés des *Contes d'Ise*, pour leur part, s'appuient sur une édition illustrée antérieure aux années 1650 : la version dite *Saga-bon*, publiée en 1608 et réimprimée en 1613 et 1614⁶¹¹. *Les Contes d'Ise* eurent un très fort retentissement et sont considérés comme le premier codex imprimé séculier doté d'illustrations. L'édition de Saga est d'ailleurs réimprimée à plusieurs reprises à la fin de l'ère Genna (1615-1624), ainsi qu'en 1661 selon la technique de la xylogravure sous la forme de réimpression ou de rééditions, dont les planches illustrées sont regravées en suivant le modèle de Saga⁶¹². C'est encore à partir de ces illustrations xylographiées que l'iconographie des *Contes d'Ise* se rigidifie après l'ère Kanbun (1661-1673)⁶¹³. Elles président également à l'élaboration du décor de certains laques destinés à l'exportation. En outre, l'iconographie des livres de Saga se retrouve également dans les précis éducatifs pour jeunes filles, même lorsque le texte de ce dernier se trouve modifié⁶¹⁴. L'importance de ces planches illustrées dans le domaine des codex enluminés ne se dément pas : ainsi, des dix ensembles de codex que nous avons pu étudier en détail⁶¹⁵, neuf d'entre eux reprennent les mêmes choix de scènes dans les mêmes compositions que celles proposées dans l'édition de Saga⁶¹⁶. Les enluminures de l'ensemble de la bibliothèque de l'université Kyûshû ne reprennent pas les compositions de Saga, mais représentent les mêmes chants et ont donc le même choix de scènes que la version éditée.

Les codex enluminés des *Dit du Genji*, *Contes d'Ise* et *Heures oisives* sont donc étroitement liés à des éditions illustrées des mêmes récits de par l'iconographie de leurs peintures qui reprennent les choix de scènes et de compositions des planches imprimées. Ils peuvent être également rapprochés en termes de format : en effet, *Les Contes d'Ise* dans leur version de Saga mesurent 27,3 cm de hauteur pour 19,4 cm de largeur⁶¹⁷, *Le Dit du Genji* de Yamamoto Shunshô a pour sa version la plus grande 26,5cm de hauteur pour 18,2 cm de largeur et enfin le *Nagusami kusa* de 26,4 cm de hauteur pour 18,2 de largeur. Ces différentes éditions ont donc des formats de même ordre de grandeur, qui sont également très proches du demi-format des codex enluminés verticaux⁶¹⁸.

⁶¹¹ SEKIGUCHI Kazumi, 2010, p. 441.

⁶¹² ONO T., 1978, p. 208-209.

⁶¹³ ITÔ Keiko, 1984, p. 179.

⁶¹⁴ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 3 de cette partie (2.2.).

⁶¹⁵ Les codex du *Kyûdaishi*, ainsi que de la collection du musée d'Itsûô (n° d'inventaire 1085 et 1086), collection Shoshôbu, collection de la famille Sanada à Nagano, collection Daikitakoku à Kumamoto, collection des bibliothèques des universités de Kyûshû et Gakushûin (consultables sur internet), de l'université de Tôkyô et de la collection Tesshinsai bunko (publié intégralement dans le catalogue *Tesshinsai bunko shozô Ise monogatari, nara ehon*, 2001).

⁶¹⁶ Nous parlons ici de la structure d'ensemble de la composition car certaines enluminures peuvent rajouter des personnages secondaires, en enlever ou remplacer des serveurs par des jeunes pages. Ces modifications ne portent cependant pas atteinte à l'ensemble de la composition. Nous discuterons dans le chapitre suivant des réelles modifications de composition qui peuvent s'observer dans certaines enluminures de ces manuscrits.

⁶¹⁷ Selon l'exemplaire conservé à la bibliothèque de la Diète.

⁶¹⁸ Ces dimensions sont également proches des *shikishi*, feuillets volants rectangulaires à l'origine utilisés pour calligraphier des poèmes puis comme support de peintures réunies dans des albums ou collés sur des paravents. *Le Dit*

3.2. L'iconographie des classiques : une iconographie qui ne s'adapterait qu'à un seul type de format ?

Les Contes d'Ise, *Les Heures oisives* et *Le Dit du Genji* sont tous enluminés dans le demi-format vertical et leurs illustrations reprennent les modèles diffusés par les livres imprimés et selon les illustrations xylographiées diffusées dans le milieu de l'édition. Ces classiques enluminés partagent donc ainsi avec les codex imprimés une communauté de format et d'iconographie.

Les éditions illustrées du *Dit du Genji* et des *Heures oisives* apparaissent dans les années 1650, au moment où émerge le demi-format. On peut ainsi penser que le succès même de l'édition illustrée de ces deux classiques a pu encourager l'élaboration des codex enluminés. Le cas des *Contes d'Ise*, dont la version de Saga est imprimée dès 1608 et dont le format des codex enluminés est en majorité le demi-format, serait-il différent ? Nous ne le pensons pas. En effet, les éditions de Saga sont à l'origine des éditions de grand luxe⁶¹⁹, destinées à une minorité. Il faut ainsi attendre les éditions ultérieures qui reprennent, voire qui « piratent » les illustrations de la première version pour que ces dernières soient mieux connues tant des lecteurs que des artisans-peintres de l'époque d'Edo⁶²⁰. Ce délai pourrait expliquer la prédominance du demi-format dans le cas des codex enluminés relevant des *Contes d'Ise*.

Cependant, on peut être interpellé par l'extrême rareté des codex enluminés du *Dit du Genji*. Nous avons avancé, à la suite d'Ishikawa Tôru, que le faible nombre de ce récit mis en images sous forme de codex manuscrit pourrait s'expliquer par la très grande longueur du texte. Cependant, l'époque d'Edo voit également la diffusion de résumés illustrés du *Dit du Genji* comme « Le Dit du Genji en dix volumes » (*Jûjô Genji* 十帖源氏) paru en 1654 ou le « Petit miroir du Dit du Genji » (*Genji kokagami* 源氏小鏡) édité entre les années 1655 et 1658⁶²¹. Des résumés se trouvent

du Genji et *Les Contes d'Ise* sont également très présents dans ce format *shikishi* et reprennent aussi fréquemment l'iconographie des imprimés.

⁶¹⁹ KORNICKI P., 2001, p. 41.

⁶²⁰ Il existe cependant des exemples d'enluminures de format vertical et de très grandes dimensions, donc datées de la première moitié de l'époque d'Edo, qui reprennent directement les compositions de Saga. Ces dernières étant très rares et donc très chères elles ont été souvent détachées du codex auquel elles appartenaient de sorte que nous ne pouvons être certain qu'il s'agisse d'enluminures de codex dépecés ou de peintures indépendantes destinées à être collées sur des paravents ou des cloisons coulissantes. Il n'en demeure pas moins que ces enluminures sur feuillets indépendants, dont Ishikawa Tôru conserve certains exemplaires, montrent que certains artisans-peintres avaient accès aux illustrations de Saga avant l'émergence des demi-formats.

⁶²¹ SHIMIZU F., 2003, p. 438-439.

également inclus dans les manuels à destination des jeunes filles⁶²². Or cette pratique de résumer *Le Dit du Genji* ne semble être le fait que des ouvrages imprimés : nous ne connaissons aucun codex enluminé reprenant cette pratique. En outre, le modèle prédominant, celui de Yamamoto Shunshô s'est trouvé décliné dans tous les formats imprimés : grand format, petit format et format oblong⁶²³. Il aurait donc pu également inspirer les enlumineurs des formats oblongs. Pour étayer cette remarque nous avançons deux hypothèses : outre la réelle difficulté d'enluminer un récit conséquent, ne peut-on y voir une volonté de montrer son prestige en achetant un ensemble volumineux tout en ne portant pas atteinte au texte en l'abrégeant ? En d'autres termes, dès lors que l'on a les moyens, à l'époque de la diffusion des codex imprimés, d'acheter un manuscrit recopié à la main, il deviendrait impensable de se procurer une version tronquée ou résumée d'un texte considéré comme très prestigieux.

Le codex manuscrit, tant de format oblong que vertical, se voit doté d'enluminures à partir des années 1590. La plupart des œuvres enluminées dans ces formats sont élaborées entre les années 1600 et le milieu du XVIII^e siècle et sont indissociables de courts récits apparus à l'époque de Muromachi et regroupés sous le terme d'*otogizôshi*. À partir du milieu du XVII^e siècle se développe un format vertical dit « demi-format » dans lequel seront enluminés, outre les *otogizôshi*, des ouvrages antérieurs à l'époque de Muromachi tels *Le Dit du Genji*, *Les Heures oisives* et *Les Contes d'Ise*. Ces codex, dont les peintures sont très tributaires des illustrations imprimées contemporaines, allient une reliure prestigieuse dite « livre cousu » à des enluminures très finement exécutées⁶²⁴. La reliure et l'élaboration minutieuse des peintures peuvent être le signe d'une volonté de magnifier le contenu littéraire. Pour le dire autrement, si les classiques sont en grande majorité adaptés en demi-format, c'est que ce medium est le seul format considéré comme suffisamment prestigieux, au sein des codex, pour être en adéquation avec son contenu, le classique littéraire. Les codex en demi-format pourraient ainsi être destinés à une clientèle socialement plus élevée que la clientèle habituelle de ces manuscrits enluminés.

S'il semble donc bien exister un lien étroit entre le format, son contenu, sa mise en images et son iconographie, pour quelles raisons l'élaboration de codex et de rouleaux enluminés se développe-t-elle alors que la reproduction mécanique est possible ? Nous essaierons de répondre à cette question dans le chapitre suivant.

⁶²² Voir chapitre 3 de cette partie (2.2.).

⁶²³ SHIMIZU F., 2003, p. 11-13.

⁶²⁴ Voir à ce sujet notre étude stylistique partie I, chapitre 3, 2.3.

CHAPITRE 2

LES CODEX ENLUMINÉS ET LES TROUSSEAUX DE MARIAGE À L'ÉPOQUE D'EDO

Les codex enluminés, étudiés au Japon sous le terme de *Nara ehon*⁶²⁵, ont été abordés par les historiens de la littérature à partir des années 1930. En 1935, Hotta Ashio, premier chercheur à publier sur le sujet, suppose que ces livres sont présents dans les bibliothèques des jeunes épouses pour être utilisés de paire avec les manuels d'étiquette. Ces manuscrits, souligne-t-il, ne sont pas destinés à des filles du peuple, mais aux futures épouses des guerriers, des nobles et des notables urbains⁶²⁶. C'est, à notre sens, l'écrit le plus ancien reliant les codex enluminés dans leur ensemble à la pratique des trousseaux de mariage. Cette hypothèse, reprise par Pierre Humbertclaude qui publie pour la première fois en langue occidentale sur le sujet en 1955⁶²⁷, perdure dans certains articles⁶²⁸ ainsi que dans des catalogues d'exposition récents⁶²⁹. Cependant, d'autres chercheurs sont plus prudents : ainsi en 1978 Ono Tadashige émet des doutes sur ce lien entre codex enluminés et

⁶²⁵ Nous renvoyons le lecteur à l'introduction de notre thèse pour une explication de ce terme et son historiographie.

⁶²⁶ 元より、普通の平民ではなく、相當な武家とか、公卿とか又は富める町人とか、中流以上の娘が、嫁入する時、草子管などに収めて持つて行つたものであらう、と考へられる。つまり、奈良絵本は、嫁入道具の一つであつたのである。「On peut penser qu'à l'origine, au moment du mariage, les jeunes filles non pas du peuple mais de la classe supérieure, issues de familles de guerriers d'un certain rang, de familles aristocratiques ou des riches citadins, entraient dans la maison de leur époux avec des boîtes contenant des récits. En d'autres termes, les codex enluminés faisaient partie du trousseau de mariage.» HOTTA A., 1935, p. 381.

⁶²⁷ HUMBERTCLAUDE P., 1955, p. 124-126.

⁶²⁸ このよう絵巻にしても、奈良絵本にしても、嫁入り本とよばれるように、女子の嫁入道具の一種でもあつたが、その装幀や画風などに精粗の差が見られるのは、いろいろの階層からの需要にこたえたためであつたのであらう。大名のような家では、子女の嫁入りに際して、特別にぜいたくな本を注文する場合が多かつたと思われる。絵巻や縦型の奈良絵本の多くは、注文によって特性本として作られたのであらう。それに対して、横型の奈良絵本は、いわば普及版として量産されたのではなかつたか。「Ce type de rouleaux enluminés [Ryûshin Matsumoto évoque ici des rouleaux d'Iwasa Matabei] ou les codex enluminés, étaient des livres de nature à entrer dans les trousseaux des jeunes filles, ce qu'on appelle « yomeiri-bon ». Cependant, dans leurs reliures ou le style de leurs enluminures, on observe d'infimes différences que l'on peut peut-être attribuer à des commandes provenant de différentes classes. On pense que dans les familles des *daimyô*, on commandait souvent des livres luxueux et spéciaux à l'occasion des mariages des jeunes filles. La plus grande partie des rouleaux enluminés et des codex enluminés verticaux auraient été élaborés spécialement suite à une commande. À l'inverse, les codex enluminés horizontaux auraient été produits en grande quantité en tant qu'édition de grande diffusion » (MATSUMOTO R., 1977, p. 56). C'est cette intuition de Matsumoto Ryûshin, qui ne produit dans son article aucun exemple concret accréditant ses hypothèses, que nous souhaiterions vérifier au cours de la deuxième et troisième partie de notre thèse.

⁶²⁹ *E de tanoshimu Nihon mukashibanashi*, 2006, musée Tokugawa, Nagoya, p. 26.

ouvrages de dot⁶³⁰. Ishikawa Tôru pour sa part classe dans la catégorie d'ouvrages de dot uniquement les codex et rouleaux enluminés de très bonne facture⁶³¹.

Peut-on vérifier ces hypothèses à travers l'étude de documents historiques, et des codex enluminés conservés ? Comment se déroule le mariage à l'époque d'Edo et comment la création de manuscrits enluminés s'intègre-t-elle au sein de ces nouvelles pratiques ? Nous répondrons à ces questions en exposant dans un premier temps le mode d'union pratiqué à l'époque d'Edo et en montrant ce que les sources historiques nous apprennent sur les trousseaux de mariage. Puis, nous nous concentrerons sur la question des rouleaux et des codex enluminés qui font partie de ces trousseaux. Nous achèverons notre discussion en nous demandant si, en l'absence de sources historiques, les codex enluminés peuvent être le support d'une iconographie renvoyant spécifiquement au mariage. Ce chapitre sera ainsi l'occasion pour nous de revenir sur les raisons qui poussent les chercheurs à associer les rouleaux et codex enluminés aux pratiques de mariage. En effet, au vu des sources historiques et des œuvres conservées, lier systématiquement les manuscrits enluminés aux trousseaux de mariées ne sous semble pas être une évidence.

I. Le mariage et ses objets à l'époque d'Edo

Le *Bunshô sôshi* raconte une romance entre la fille aînée du personnage principal, Bunshô, et le fils du premier ministre dit le Général, qui débouche sur deux mariages : l'union de la fille aînée, Renge, au Général et celle de la cadette de Bunshô, Hachisu, à l'empereur. Les unions ainsi romancées sont caractéristiques des mœurs aristocratiques de l'époque de Heian : après avoir passé trois nuits chez la jeune fille convoitée chez laquelle l'homme s'introduit en catimini (*tsumadoi* 妻間い), l'union est officialisée. La jeune épouse demeure chez son père, à moins que son époux ne l'établisse chez lui au sein d'un gynécée. La première épouse se voit ainsi appelée « dame du nord » (北の方) du nom des appartements qui lui sont dévolus⁶³² : c'est le cas de la mère du Général et de Renge et de Hachisu, qui, en donnant un héritier mâle à l'empereur deviendra impératrice.

⁶³⁰ またとかく童幼婦女むけとよぶのも奈良絵本質をつかないし、嫁本と区画するのも、その用いられ方の一つを説くだけで、同様である。En même temps, bien qu'on les appelle à présent « ouvrages destinés aux femmes et aux enfants », les *Nara ehon* n'ont pas la qualité permettant de les relier (à cette pratique), et, de même, bien qu'on leur attribue (la fonction de) livres de trousseau, cela n'explique qu'une partie des œuvres conservées (ONO T., 1978, p. 66).

⁶³¹ ISHIKAWA T., 2002, p. 145.

⁶³² WALTER Alain, 1994, p. 48-49.

Le père des deux jeunes filles, Bunshô, est pour sa part monogame : son union témoigne d'une conception du mariage venue du monde paysan et qui s'est répandue par la classe des guerriers. À l'époque d'Edo, où la classe guerrière détient le pouvoir, cette pratique monogamique où l'épouse est installée dès le mariage chez son époux et dont la principale fonction est de donner des enfants devient la norme dans les milieux guerriers et urbains, même si les pratiques polygamiques se perpétuent dans les hautes couches de la société, à commencer chez les *daimyô*⁶³³. De cette pratique où l'on installe l'épouse chez son mari naît de nouveaux besoins : la création de trousseaux de mariage, dont les plus somptueux conservés de nos jours remontent à l'époque d'Edo⁶³⁴.

Les rites liés au mariage sont bien décrits dans les sources écrites à l'époque d'Edo. Ces derniers connaissent des transformations. Cette évolution rituelle entraîne de nouveaux besoins et la production de nouveaux objets liés à ces rites. Cependant, avant de nous pencher sur ces objets en eux-mêmes, nous reviendrons sur ce que l'on sait de l'étiquette mise en place à l'époque d'Edo et sur ce que les sources contemporaines de cette époque nous apprennent quant aux rites maritaux et aux objets qui y sont associés.

1.1. Les rites du mariage à l'époque d'Edo

Comment se déroule le mariage à l'époque d'Edo ? La société citadine qui se développe à l'époque de Muromachi et devient dominante à l'époque d'Edo connaît un changement dans ses traditions : le modèle de mariage dominant devient alors le *yomeiri* ou littéralement l'« entrée de la mariée »⁶³⁵, c'est à dire l'entrée de la jeune épousée au sein de la famille de son époux⁶³⁶. Cette pratique du mariage connaît des variantes en fonction du statut social des familles qui s'unissent. L'empereur, le *shôgun* ainsi que les grands *daimyô* entretiennent volontiers un gynécée, avec obligation pour les grands *daimyô* de loger leur épouse principale et leurs héritiers à Edo. Les

⁶³³ WALTER A., 1994, p. 64-65.

⁶³⁴ Ainsi, selon Haino Akio les plus anciens ensembles de trousseaux luxueux produits remontent à l'ère Kan'ei, donc entre 1624 et 1643 (HAINO A., 1989, p. 18).

⁶³⁵ 嫁入り. Les objets du trousseau sont nommés *yomeiri-dôgu* « les objets pour l'entrée de la mariée » (嫁入り道具).

⁶³⁶ EMA Tsutomu, vol 7, 1976, p. 217. Ema Tsutomu est le premier chercheur, à notre sens, à fournir une histoire complète des rites de mariage japonais. Il existe très peu d'articles scientifiques traitant de la question du mariage à l'époque d'Edo qui soient postérieurs à ce chercheur, cependant de nombreux livres de vulgarisation paraissent, telles les publications de Nagashima Atsuko (2011) ou Kikuchi Hitomi (2011). Ces livres ne s'appuient pas sur des recherches ou des documents historiques nouveaux, mais citent en grande partie l'ouvrage d'Ema Tsutomu ainsi que les sources historiques étudiées par le premier chercheur. Nous reviendrons plus loin sur les limites d'une telle bibliographie.

guerriers de moindre rang ainsi que le peuple dans son ensemble sont monogames⁶³⁷. En 1615, les conditions de mariage se rigidifient avec l'interdiction des alliances entre différents rangs ainsi qu'entre classes⁶³⁸. En outre, les rituels de mariage dans la classe des marchands et des artisans n'ont pas laissé de sources permettant de les connaître précisément, mais nous les devinons très divers, selon la fortune des familles et de l'origine sociale et géographique des deux époux⁶³⁹.

La venue de la fiancée au sein de sa belle-famille est l'occasion d'une véritable procession, codifiée dès la fin de Muromachi⁶⁴⁰, dans laquelle sont mis en avant la richesse de la famille de la mariée par le biais de l'exposition des différents objets constituant son trousseau. À l'époque d'Edo ils sont fréquemment envoyés un ou deux jours avant l'entrée de l'épouse dans sa nouvelle famille⁶⁴¹. Ils sont alors sujets à un inventaire dans la demeure de l'époux. Grâce à ces archives, ainsi qu'aux descriptions du mariage faites dans les ouvrages éducatifs de l'époque d'Edo, le contenu de ces trousseaux nous est relativement bien connu.

1.2. Les objets du trousseau de la mariée

Les documents qui nous donnent un aperçu précis de ces trousseaux sont de deux sortes : les inventaires dressés pendant les mariages d'une part⁶⁴² et, d'autre part, les précis éducatifs à destination des femmes, imprimés dès le début du XVII^e siècle et nommés *ôraimono*⁶⁴³. Ces derniers réunissent des préceptes moraux, des modèles de calligraphie et des conseils pour la vie quotidienne.

⁶³⁷ NAGASHIMA Atsuko, 2011, p. 114-118.

⁶³⁸ KIKUCHI Hitomi, 2011, p. 15 et 18.

⁶³⁹ KIKUCHI H., 2011, p. 29.

⁶⁴⁰ HAINO A. 1989, p. 35.

⁶⁴¹ EMA T., 1976, p. 326 et 329.

⁶⁴² Dressés par les familles des deux époux. Peu d'inventaires de ce type nous sont actuellement connus. Il semble en effet, comme nous le révèle l'étude du *Seitaikô shokichô* (note 645) et les inventaires étudiés par Nagataka Asana (1988), Akio Haino et Hirokazu Arakawa (1986) que ces documents ne sont pas conservés en l'état, mais sont complétés par des acquisitions ultérieures au mariage, de sorte que ces archives relèvent davantage d'inventaires après décès des possessions de femmes à l'époque d'Edo que de réels inventaires de mariage.

⁶⁴³ 往来物 que Michael Kinski traduit par « Things for the Coming and Going of Letters » dans la bibliographie de son article « Treasure Boxes, Fabrics and Mirrors: On the Contents and the Classification of Popular Encyclopedias form Early Modern Japan », in HAYEK Matthias, HORIUCHI Annick, *Listen, Copy, Read, Popular Learning in Early Modern Japan*, Brill, Leiden, 2014, p. 70-90. Voir également les *fac-similés* et les retranscriptions de ces ouvrages proposées par Ishikawa Matsutarô dans les collections *Ôraimono taiki* (1994) et *Nihon kyôkasho taiki* (1967-1974). La traduction proposée par Michael Kinski met en lumière le contenu principal des *ôraimono*, qui reproduisent des échanges épistolaires anciens (d'où la notion d'aller et venue, présente dans le terme japonais *ôrai*) qui doivent servir de modèles d'écriture et de manuels de lecture. Cependant, les *ôraimono* ne contiennent pas que ces reproductions de lettres anciennes. En ce sens, la traduction proposée par Mary Elizabeth Berry de *ôrai* comme des « manuels scolaires » nous paraît plus juste, même si elle donne ainsi l'image fautive d'une éducation institutionnalisée à l'époque d'Edo (BERRY M. E., 2006, p. 3). Pour ces raisons, nous avons fait le choix de conserver le terme japonais d'*ôraimono* sans le traduire. Voir chapitre 3 (2.2.) pour une description plus approfondie de ces ouvrages.

Nous construirons notre analyse à partir de la lecture de certains de ces *ôraimono*, que nous comparerons à un inventaire dressé en 1700⁶⁴⁴. Dans un second temps, nous analyserons l'iconographie des objets de trousseaux conservés⁶⁴⁵ à ce jour pour déterminer s'il existe une iconographie précise liée au mariage.

1.2.1. Les objets des trousseaux

Le convoi d'objets qui accompagne le palanquin de la mariée est décrit tant à travers les documents historiques de l'époque d'Edo qu'à travers certains rouleaux enluminés. C'est à partir de ces descriptions que nous avons une idée plus ou moins précise des objets qui constituent le trousseau de la mariée. Les principaux ouvrages qui portent sur le mariage à l'époque d'Edo s'appuient sur les recherches d'Emma Tsutomu en 1971⁶⁴⁶. Ce dernier propose notamment le déchiffrement de plusieurs *ôraimono*, qui sont au cœur de sa démonstration sur le mariage et ses évolutions. Il s'agit de deux ouvrages centrés sur le mariage dont le mot figure dans leur titre : « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps » (*Tôsei min.yô konrei shiyô keshibukuro* 当世民用婚礼仕用罌粟袋), paru en 1750, et « Journal des recommandations pour le cérémonial du mariage » (*Konrei suitôki* 婚礼推諫記) publié en 1810. Ces deux ouvrages étant postérieurs à la période chronologique qui nous occupe dans cette étude, nous nous attacherons ci-dessous à utiliser des sources plus anciennes⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ L'« Inventaire des objets de Seitaikô » (*Seitaikô shokichô* 清泰公諸器帳). Le terme de « *shokichô* » peut tant renvoyer à un inventaire de mariage qu'à un inventaire après décès. Le manuscrit conservé est une copie de l'original. Selon Koike Tomio qui propose la seule retranscription du manuscrit que nous connaissons dans la revue « Histoire de la laque » (*Shikkôshi* 漆工史) en 1986, le manuscrit inventorie les objets du trousseau, mais date d'une époque bien ultérieure puisque l'on trouve au revers de cette copie le nom bouddhique du premier fils du marié décédé en 1656. En outre, des objets de la belle-mère de Seitaikô transmis en 1700 sont également répertoriés : on peut dès lors penser que le manuscrit conservé est une copie d'un manuscrit de 1656. Le manuscrit original mêlait inventaire de mariage et inventaire après décès de l'époux, la copie de 1700 y ajoute les donations de la mère adoptive de Seitaikô. On ne peut donc pas traiter ce document historique comme un simple inventaire de mariage. Voir KOIKE Tomio, 1986, p. 33-47. Cependant, il s'agit sans doute, dans notre corpus d'inventaires de collections féminines, de l'inventaire le plus proche de l'idée que l'on peut se faire d'un inventaire de mariage.

⁶⁴⁵ Conservés dans les collections des musées et ayant déjà faits l'objet de publication. Nous nous référerons plus particulièrement aux collections des *daimyô* du fief d'Owari conservées à Nagoya et de la famille Sanada. Ce corpus n'a pas vocation à être exhaustif mais à donner un premier aperçu, à travers des collections connues et dont les archives ont été conservées, de la réalité des livres donnés en dot lors des mariages et de confronter ces derniers aux hypothèses des différents chercheurs s'étant penchés sur le sujet.

⁶⁴⁶ Nous nous référons aux œuvres complètes d'Emma Tsutomu publiées en 1976.

⁶⁴⁷ C'est l'une des failles d'ordre bibliographique rencontrée lors de notre enquête sur la question du mariage à l'époque d'Edo : les principaux ouvrages s'appuient sur les recherches d'Emma Tsutomu qui lui-même se fonde sur le déchiffrement de livres des XVIII^e et XIX^e siècles. En outre, les recherches menées à partir des mentions d'archives de grandes familles seigneuriales comme la famille Sanada (voir KITAMURA Noriko 1999) portent également sur des mariages ayant eu lieu au XIX^e siècle, de sorte que les conditions matérielles du mariage au XVII^e siècle demeurent

La plus ancienne mention que nous ayons trouvée figure dans le troisième volume de la « Collection des cérémonies liées aux femmes » (*Onna shoreishû* 女諸礼集), imprimée en 1660⁶⁴⁸. Y sont évoqués tous les objets de la vie quotidienne, tant pour la cuisine que pour les vêtements et les étoffes, le maquillage, la chambre à coucher ainsi que du matériel d'écriture. Nulle mention cependant dans cette liste de rouleaux ou de codex manuscrits ou imprimés. La seule allusion à des récits enluminés ou à des peintures concerne les jeux d'assemblage de coquillages. Ce jeu nécessite en effet de la part des participants de solides notions littéraire⁶⁴⁹.

Cette liste ne varie que peu dans les autres ouvrages traitant du sujet. Nous l'avons ainsi comparée à plusieurs autres listes : celle de Seitaikô dont le mariage est daté de 1633⁶⁵⁰, celle du mariage de la princesse Chiyo en 1639⁶⁵¹, celle illustrée par Yoshida Hanbei dans l'« Encyclopédie illustrée pour femmes » (*Onnayô kinmô zui* 女用訓蒙図彙) en 1687⁶⁵² et celle figurant dans l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chôhōki* 女重宝記)⁶⁵³, imprimé en 1692. Seitaikô et Chiyo sont toutes deux des filles des *shōgun* Tokagawa et leur trousseau est donc princier. L'*Onnayô kinmô zui* et l'*Onna chôhōki* par contre s'adressent tant aux classes guerrières qu'au milieu aisé, citadin et marchand. Nous retrouvons cependant sensiblement les mêmes objets, présentés dans un ordre différent. L'*Onna chôhōki* précise ainsi que :

道具の事、上中下の祝言によって、品々変わりあれば、さだまりたる法なし。

Quant aux objets [du trousseau], comme leurs articles varient en fonction du niveau d'élévation de la cérémonie, il n'y a pas de règle fixe à ce sujet⁶⁵⁴.

Nous résumons et comparons le contenu des différents trousseaux exposés dans les sources traduites en annexe par le tableau suivant :

floues. Les principales recherches que nous avons trouvées sur ce domaine sont effectuées par des spécialistes du laque, qui se concentrent de ce fait exclusivement sur la question des objets en laque : c'est le cas de Koike Tomio en 1986 ou de Haino Akio qui consacre tout un numéro de la revue *Nihon no bijutsu* à ces objets (HAINO A., 1989). Cependant ces chercheurs ne se penchent pas sur la question des livres et des manuscrits donnés aux mariées.

⁶⁴⁸ Reproduit en fac-similé dans le volume 61 de la collection *Edo jidai josei bunko*. Dans l'exemplaire conservé à la bibliothèque de l'université d'éducation de Nara, le volume consacré au mariage est le volume 2. Voir le texte complet en annexe.

⁶⁴⁹ Voir plus bas.

⁶⁵⁰ Mais nous le rappelons, le document dont nous disposons n'est pas à proprement parler un inventaire de mariage puisqu'il mêle les objets du trousseau du mariage de 1633 les objets reçus du mari décédé en 1656 ainsi que ceux de sa mère adoptive décédée en 1700.

⁶⁵¹ D'après la liste donnée par HAINO A., 1989, p. 21-22.

⁶⁵² Nous avons consulté la version numérique de l'ouvrage disponible sur la base de données de la bibliothèque de la Diète.

⁶⁵³ Nous empruntons cette proposition de traduction de KINSKI M., 2014, p. 79.

⁶⁵⁴ NAGATOMO C., 1993, p. 54.

Tableau 42: Les objets du trousseau⁶⁵⁵

O = l'objet est présent dans l'inventaire concerné

X = l'objet n'est pas mentionné dans l'inventaire concerné

Objet	Traduction	Mobilier de la princesse Chiyo (1639, d'après HAINO Akio, 1989, p. 21-22)	<i>Onna shoreishû</i> , 1660	<i>Onnayô kinmô zui</i> , 1687	<i>Onna chohôki</i> , 1692	<i>Seitaiko shokichô</i> , 1700
御厨子の棚の道具	instruments religieux	O	O	O	O	O
Objets de toilette						
御齒黒付一つい	matériel pour se teindre en noir les dents	O	O	X	X	O
耳盥	un baquet à deux boutons de préhension	O	O	O	X	O
かねつけ筆	pinceau pour se noircir les dents	X	O	X	X	X
角盥	baquet à quatre boutons de préhension	X	O	O	X	X
爪盥	baquet pour se laver les ongles	X	O	X	X	O
廿三まいのくし	23 peignes	X	O	X	X	X
用はこ	boîtes de tout usage	X	O	X	X	X
用払い	instrument de nettoyage	O	O	X	X	O
櫛払い	brosses pour nettoyer les peignes	X	O	X	X	X
髪撫で	peigne pour brosser les cheveux	X	O	X	X	X
毛抜き	pince à épiler	X	O	X	X	X
はさみ	ciseaux	O	O	X	X	O
つめきり	coupe-ongle	X	O	X	X	X
ものたち	objets divers	X	O	X	X	X
鑑台	support à miroir	O	O	O	X	O
まゆつくり	matériel pour dessiner les sourcils	O	O	X	X	O
畳紙	papier plié	X	O	X	X	X
まゆつくりの蜀がみ	nécessaire pour dessiner les sourcils	X	O	O	X	X
まゆつくり筆	pinceau pour dessiner les sourcils	X	O	X	X	X
鑑	miroir	O	O	X	X	O
櫛	peigne ou broche	O	O	X	X	X
あぶらつぼ	jarre à huile	O	O	X	X	X

⁶⁵⁵ Nous avons établi la liste de référence d'après l'*Onna shoreishû*. Dans les inventaires de la princesse Chiyo et de Seitaikô sont également mentionnées plusieurs céramiques, dont des bols à thé.

へにぎら	assiette pour le rouge à lèvres	X	O	X	X	X
御白粉箱	boîte à poudre blanche (maquillage)	O	O	O	X	O
御白粉溶	instrument pour enlever la poudre blanche (maquillage)	O	O	X	X	O
元結箱	boîte à rubans pour se coiffer	X	O	X	X	X
十二くみ	ensemble de 12 peignes	X	O	X	X	X
七つくみ	ensemble de 7 peignes	X	O	X	X	X
Objets pour la cuisine et l'alimentation						
おすしのどうぐ	matériel pour la cuisine	X	O	X	O	X
茶の湯	matériel pour le thé	X	O	X	X	X
節壺	jarre	X	O	O	X	X
御水入	cruche	O	O	X	X	X
めしつぎ	boîte à repas pour le <i>kaiseki</i>	X	O	X	X	X
湯注	réceptacle en bois avec anse et bec verseur	X	O	X	X	O
銚子	verseuse à alcool	X	O	O	X	X
提子	théière en métal (pour l'alcool)	X	O	O	X	X
半挿	théière à bec court	X	O	X	X	O
湯次	verseuse en laque	O	O	X	X	X
ひじき箱	boîte pour le repas <i>hijiki</i>	X	O	X	X	X
行品	boîte pour transporter la nourriture	X	O	X	O	X
Petit mobilier et mobilier lié à la vêtue						
御渡	plateau étroit	X	O	X	X	O
手箱	boîte	C (douze)	O	O	X	O (douze)
くろみ箱	boîte noire	X	O	X	X	X
家具	mobilier	X	O	O	X	X
磊の道具	matériel en pierre	X	O	X	X	X
懸け盤	plateaux	X	un à trois plateau par couple	O	O	X
唐櫃	coffre chinois	X	O	X	X	O
扇	éventail	X	O	X	X	X
呉服長持	coffre à kimono	X	O	X	X	X
大長持	long coffre	X	O	O	X	X
半長持	coffre moyen	X	O	X	X	X

小長持	petit coffre	X	O	X	X	X
よるの物	divers mobiliers pour passer la nuit	X	O	X	O	O
ふとん	futon	X	O	X	X	O
寝間着	vêtements de nuit	X	O	X	O	O
枕三つ	trois oreillers	O	O	X	O	O
匂い枕	dont un oreiller parfumé	O	O	X	O	X
短冊箱	boîte à papiers de format oblong	O	O	O	X	O
水引	rubans de papiers colorés servant à décorer les offrandes et les présents	X	O	O	X	X
大布箱	boîte à grandes étoffes	X	O	X	X	X
小布箱	boîte à petites étoffes	X	O	X	X	X
渡箱	boîte à plateaux étroits	X	O	X	X	X
衣桁	porte-vêtements	O	O	O	O	X
簾台	supports à stores	X	O	X	O	O
手拭掛	patères pour les serviettes	X	O	O	O	O
帯箱	boîte à ceintures	O	O	O	O	X
貝桶	boîte de jeux d'assemblage de coquillages	O	O	O	O	O
角赤	boîte noire aux coins arrondis et rouges	X	O	O	X	O
掛子	boîte plate que l'on met à l'intérieur d'une autre boîte	X	O	X	X	X
用たちいた	planche pour découper des tissus divers	X	O	X	X	X
小刀箱	boîte à petites lames	X	O	X	X	X
表刺の袋	balluchon contenant des vêtements pour résider à l'extérieur et porté par des serviteurs	X	O	X	X	X
倚懸り	accoudoir	O	O	O	X	O
倚懸り箱	boîte à accoudoir	X	O	X	X	X
荷い	bagages (portés sur l'épaule)	X	O	X	X	X
Objets liés à la lecture et l'écriture						
帳箱	boîte oblongue servant à ranger les livres de comptes	X	O	X	X	X
見台	lutrin	O	O	O	X	O

封じ	enveloppes	X	O	X	X	X
硯割	boîte à écritoire	O	O	O	X	O
料紙箱	boîte à papiers	O	O	O	X	O
筆台	socles à pinceaux	X	O	O	X	X
文台	table	O	O	X	X	X
筆そひ	matériel d'écriture	O	O	X	X	X
Objets liés à l'encens						
香箱	boîte à encens	X	O	X	X	X
香の札	cartes servant à répondre au jeu d'encens	X	O	X	X	X
香炉	brûle-encens	O	O	X	X	O
香端	encens	X	O	X	X	X
香盆	plateau à encens	O	O	X	X	O
沈香箱	boîte à encens d'aloès	X	O	X	X	O
薫物壺	jarre à encens	O	O	X	X	O
火とり	brûle-encens	X	O	X	X	X
灰押	tisonnier	X	O	X	X	X
隠し鉢	cache-bol	X	O	X	X	X
灰壺	jarre à cendres	X	O	X	X	X
炭団箱	boîtes à briquets	X	O	X	X	X
香包	papier pour emballer l'encens	X	O	X	X	X
伏籠	vannerie en métal placée au-dessus d'un encensoir pour parfumer les vêtements	X	O	X	X	X

Cette liste montre que les objets qui constituent le trousseau sont essentiellement des objets de la vie quotidienne qui préexistaient à l'époque d'Edo⁶⁵⁶. C'est donc le caractère luxueux des trousseaux qui est caractéristique des mariages des hautes couches sociales de la société d'Edo, et non pas la nature des objets de ce trousseau.

On peut établir un ordre partagé de dix porteurs qui accompagnent le palanquin de l'épousée. Le contenu des coffres portés ne varie pas dans les sources plus tardives déchiffrées par Ema Tsutomu. Au-devant des palanquins sont transportés des jeux d'assemblage de coquillages dans leurs boîtes, des chapelles portatives, des étagères laquées noires, des coffres chinois, des longs coffres, des paravents et des grandes boîtes à repas. À cette liste peut s'ajouter, selon les manuscrits, divers objets supplémentaires. Le *Konrei suitôki* précise entre autres la présence de hérauts portant des boîtes remplies de métal, des espèces monétaires, des étendeurs pour étoffes, des boîtes à stores,

⁶⁵⁶ HAINO A., 1989, p. 34-35.

des parapluies, des arcs pour la divination, des flèches, des hallebardes⁶⁵⁷. Les objets mentionnés sont tous des symboles et des signes du pouvoir économique, par la richesse du trousseau, et guerrier, par la présence d'armes, de la famille de l'épouse. Ils sont avant tout faits pour être montrés : ainsi, la procession portant les coffres de la maison de l'épouse à celle de son époux se nomme-t-elle « exposition d'objets » (*dôgu kazari* 道具飾り). Le but est d'exposer le trousseau de la future mariée à la vue de tous⁶⁵⁸. Ces objets ont certes un aspect pratique, celui de servir au quotidien à la jeune épouse, mais ils ont aussi une visée économique. Dans une société où le taux de divorce et de remariage paraît important⁶⁵⁹, la dot de la mariée ainsi que son trousseau appartiennent à cette dernière et doivent lui être restitués en cas de séparation afin de subvenir à ses besoins⁶⁶⁰.

En dehors des objets montrés lors de la procession, ces différentes listes répertorient les effets dévolus exclusivement à l'usage de la mariée. La « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps » inventorie ainsi le contenu du trousseau selon plusieurs catégories : les pièces de vêtements, les objets d'ordre vestimentaire (tels les boîtes à médicaments *inrô*s), les papiers, les instruments de calligraphie, la vaisselle et le petit mobilier, les meubles (tels les coffres, paravents et étagères) et les livres⁶⁶¹. C'est dans cet imprimé de 1750 que se trouve également la première mention de livres que la mariée emporte avec elle dans la maison de son époux⁶⁶².

1.2.2. *L'iconographie des objets de trousseau*

Si les listes de mariage que nous avons traduites ci-dessus paraissent précises, elles n'en sont pas moins génériques : seule la fonction des objets est mentionnée et non leur aspect (en dehors de quelques mentions sur la couleur de la laque). Existe-t-il au sein des objets de mariage une iconographie particulière liée à l'occasion, à savoir le trousseau de mariage ? Pour le savoir, nous avons à disposition deux sources différentes : les éléments rapportés dans les manuels de bonne conduite *ôraimono* qui détaillent la cérémonie du mariage d'une part, et les objets de trousseau conservés aujourd'hui d'autre part.

⁶⁵⁷ EMA T., 1976, p. 290.

⁶⁵⁸ KIKUCHI H., 2011, p. 95.

⁶⁵⁹ NAGASHIMA A., 2011, p. 118.

⁶⁶⁰ C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'un inventaire est dressé au moment du mariage, voir MORISHITA Misako, 1992, p. 93.

⁶⁶¹ EMA T., 1976, p. 330-331. On retrouve cette même liste dans MORISHITA M., 1992, p. 90-91.

⁶⁶² 嫁入り本 *yomeiri-bon* « livres pour l'entrée de la mariée ».

Les *ôraimono* dont nous avons traduit certains extraits⁶⁶³ sont peu éloquents sur les motifs décoratifs des objets du trousseau. Si, dans les listes retranscrites ci-dessus, apparaissent parfois des couleurs de meuble ou de coffre, comme les étagères noires ou les coffres blancs où sont rangés les ustensiles de cuisine, les précisions s'arrêtent là. Les sources plus tardives transcrites par Ema Tsutomu mentionnent notamment un sceau en bois de *katsura* où sont dessinés en blanc des pins, bambous, grues et tortues. Ces symboles considérés comme auspiceux se retrouvent également sur les décors qui prennent place dans la pièce du banquet de mariage, notamment dans le *tokonoma*⁶⁶⁴. Ce vocabulaire iconographique d'ordre symbolique est également présent par le biais des objets placés dans ce même *tokonoma* : parmi les arrangements les plus courants figure le *Nara hôrai* (奈良蓬萊) où les pins, bambous, pruniers, camélias et orangers sont associés à des figurations de tortues et de grues. Cet arrangement peut également être accompagné du *sekireidai* (鶴鴿台) aux motifs de bergeronnettes⁶⁶⁵. Symboles d'amour conjugal, de longévité et de persévérance, pins, bambous, grues et tortues se retrouvent également sur des paravents blancs disposés au moment des naissances⁶⁶⁶.

En parallèle de ces sources historiques, plusieurs ensembles de trousseaux sont conservés et nous donnent une idée très précise de leur iconographie. Ainsi, de l'union en 1620 entre Misako, fille du *shôgun* Tokugawa Hidetada et l'empereur Gomizunoo, il nous reste un paravent conservé dans les fonds Mitsui bunko ainsi qu'une boîte à encens en laque conservée au musée Tokugawa de Nagoya. Ils sont tous deux à motif de chrysanthèmes. Les objets les mieux connus sont sans doute ceux élaborés à l'occasion du mariage de la princesse Chiyo en 1637⁶⁶⁷, qui font référence au chapitre *Hatsune* du *Dit du Genji*. L'iconographie du mobilier laqué se fonde sur les poèmes de ce chapitre⁶⁶⁸. Le mobilier de la princesse Kame, mariée en 1633, porte pour sa part sur la surface

⁶⁶³ Voir annexe texte IV.1.

⁶⁶⁴ EMA T., 1976, p. 289 ; KIKUCHI H., 2011, p. 44.

⁶⁶⁵ CHIKAMATSU Machiko, in *Konrei*, musée Tokugawa, Nagoya 1991, p. 129.

⁶⁶⁶ Dès le XV^e siècle les commandes faites pour les naissances dans la famille des *shôgun* Ashikaga précisent l'iconographie et la couleur des paravents nécessaires. Dans les rouleaux enluminés « Vie du moine Kakunyo » (*Boki-e* 慕歸絵), première section du premier rouleau daté de 1482 ; les premiers et septièmes rouleaux du *Boki-e* sont des ajouts de 1482 à un ensemble daté de 1351) et « Rouleau enluminé de la légende des origines du temple Tôshôgû » (*Tôshôgû engi emaki* 東照宮縁起絵巻) du XVII^e siècle ainsi que dans les livres publiés sur les naissances aux XVII^e et XVIII^e siècles on retrouve ces mêmes paravents et les mêmes iconographies. Voir SASAKIBARA S., 2005, p. 198-202.

⁶⁶⁷ *Hatsune chôdo*. TAKAHASHI Akemi, in *Daimyôke no konrei, ohimesama no yomeiri-dôgu*, Musée municipal de Sendai, 2000, p. 105.

⁶⁶⁸ Le chapitre *Hatsune* est régulièrement choisi comme lecture pour le nouvel an : Sanjônishi Sanetaka (三条西実隆 1455-1537) en faisait ainsi une lecture annuelle le premier jour de l'an et Nakano.in Michimura (中院通村 1588-1653) fit le même choix en 1615. En outre, ce chapitre est associé aux événements auspiceux comme en témoigne le mobilier de la princesse Chiyo (II Haruki, 2008, p. 163-164). Nous verrons dans le chapitre suivant que le *Bunshô sôshi* fait l'objet de discours similaires.

laquée une calligraphie d'un poème tiré de *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes*⁶⁶⁹, ainsi que des motifs de brume et de chrysanthèmes (musée Tokugawa de Nagoya). Enfin, les objets du mariage du *daimyô* Mori Tadashige en 1626 portent des motifs de paysage (conservés au temple Myôjô, département de Ishikawa), ceux de la princesse Teru⁶⁷⁰ en 1649 portent des motifs de chimères et de pivoines (conservés notamment au temple de Tôfukuji à Kyôto)⁶⁷¹. Ces objets sont répertoriés bien au-delà de la période de Genroku (1688-1704), on constate également qu'ils se diffusent dans les strates sociales aisées mais inférieures aux *daimyô* à partir des années 1660⁶⁷². L'emploi d'objets en laque à décors paysagers et floraux dans les trousseaux de mariage devient ainsi l'apanage des familles aisées bourgeoises et aristocratiques à partir du milieu du XVII^e siècle.

L'iconographie qui accompagne les cérémonies du mariage et le trousseau de la mariée semble ainsi être en lien avec le monde de la poésie et à la symbolique auspiciouse. La part narrative de cette iconographie est très réduite voire inexistante. Yoshikawa Miho rappelle, en étudiant la mise en image du *Dit du Genji* pour les trousseaux de mariées, que, dans le choix des scènes illustrées pour ce mobilier allant de la vaisselle à la décoration des palanquins, la volonté de représenter les saisons prime sur celle de figurer un épisode narratif⁶⁷³. Cependant une iconographie d'ordre narratif n'est pas complètement absente de ces trousseaux : les objets plus étroitement liés au domaine de la poésie et des jeux littéraires, comme les *kai awase* ou jeu d'assemblage de coquillages selon une iconographie concordante⁶⁷⁴, déploient pour leur part une iconographie issue du *Dit du Genji* et des *Contes d'Ise*⁶⁷⁵. Le jeu d'assemblage de coquillages a une certaine importance au sein du trousseau de mariage. L'auteur de l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chôhoki*) précise par exemple :

道具をわたすには貝桶を一番にわたす事、作法なり。

C'est l'étiquette que de transmettre en premier le coffre à jeu de coquillages assemblés lorsqu'on donne les objets [du trousseau]⁶⁷⁶.

C'est le seul objet de tout le trousseau à avoir droit à un rituel de transmission particulier, retranscrit dans plusieurs *ôraimono*. Cette particularité est pour nous un indice de l'importance de

⁶⁶⁹ *Shin kokin wakashû* 新古今和歌集 compilé en 1216 et commandé par l'empereur Gotoba. Nous reprenons la traduction du *Dictionnaire des sources du Japon classique*, 2006, p. 359. KOIKE T., in *Konrei*, Musée Tokugawa, Nagoya 1991, p. 138-139. La princesse Kame est la fille du *daimyô* de Mito, Tokugawa Yorifusa, et épouse de Maeda Mitsutaka du fief de Kaga.

⁶⁷⁰ Fille de Ikeda Terumasa et épouse de Ichijô Norisuke.

⁶⁷¹ TAKAHASHI A., 2000, p. 105.

⁶⁷² TAKAHASHI A., 2000, p. 106.

⁶⁷³ YOSHIKAWA Miho, 2012, p. 59-60.

⁶⁷⁴ Deux iconographies similaires ou identiques sur fond d'or peintes dans le fond des coquillages. Si le joueur a trouvé la bonne paire, les deux moitiés de coquillage s'emboîteront parfaitement.

⁶⁷⁵ NAMIKI S., 2007, p. 38-39.

⁶⁷⁶ NAGATOMO C., 1993, p. 55.

ce jeu au sein des objets de mariage. Nous pouvons penser qu'il prend une part symbolique importante et est considéré comme un objet de prestige. La pratique de ce jeu favoriserait également la proximité du couple⁶⁷⁷. C'est aussi l'un des rares objets du trousseau à faire appel à des images explicitement narratives, convoquant par leur biais la poésie classique japonaise. Pour Laura W. Allen, l'importance du jeu de coquillages est telle qu'il joue un rôle dans la stabilisation de l'iconographie du *Dit du Genji* à l'époque d'Edo : on cherche dès lors à élaborer des images clairement identifiables, en vue de la participation à de tels jeux. Ces iconographies, dépourvues de tout personnage ou motif inutile, mettent l'accent sur les conditions de création du poème qu'elles sont censées représenter : ce n'est donc plus le roman du Genji qui est mis en avant mais son contenu poétique⁶⁷⁸. Cette réduction iconographique se manifeste également sur les objets décoratifs et les objets de la vie quotidienne des riches familles de l'époque : vêtements, boîtes à encens, laques etc.

Nous n'avons abordé ici que les objets du trousseau, sans vraiment nous pencher sur les peintures en tant que telles. Ces peintures, différentes de nos enluminures en ce qu'elles sont détachées de tout texte et pensées pour être vues sans ce dernier, sont de plusieurs sortes : les peintures de paravents ou de paroi coulissantes et les rouleaux verticaux à suspendre. Si les sources que nous avons traduites plus haut n'en font pas mention, certaines peintures créées à l'occasion de mariages sont conservées. En étudiant les peintures référencées dans l'inventaire d'Eijūin en 1717, Asano Nagataka répertorie treize peintures dont les sujets sont principalement liés aux végétaux, aux saisons ainsi qu'au *Dit du Genji* et au *Contes d'Ise*⁶⁷⁹. Pour le chercheur, les peintures à sujet symbolique sont liées aux objets officiels de la famille seigneuriale, employés lors de cérémonies et d'entrevues publiques⁶⁸⁰. Il s'agit des *omote dôgu*⁶⁸¹, qui sont les principaux objets mentionnés dans

⁶⁷⁷ NAMIKI S., 2007, p. 38-39. *Awase* (合わせ) peut se traduire par « marier » : le jeu consisterait ainsi à marier deux valves de coquillage. La palourde, constituée de deux valves inséparables, évoquerait le bonheur du lien amoureux ou du couple (COBBI Jane, 2014, p. 225). Ainsi, l'importance accordée au jeu de coquillages serait davantage liée à cette symbolique du coquillage qu'à l'iconographie que contiennent les coquillages en question.

⁶⁷⁸ ALLEN Laura W., 2004, p. 117-118.

⁶⁷⁹ ASANO Nagataka, 1988, 21-35.

⁶⁸⁰ Cette distinction rejoint celle soulignée par Kaori Chino dans plusieurs de ses articles qui portent sur les peintures de *shôji* du palais de l'empereur à Kyôto et du château du shôgun à Tôkyô. L'espace officiel et public, utilisé par les hommes uniquement, est le support de peintures dont les sujets sont d'obédience chinoise et à consonance symbolique. L'espace privé dans lequel sont cantonnées les femmes possède des peintures principalement à thèmes dits japonais et narratifs. Voir CHINO Kaori, 2010, p. 657, 665-669, 729 et 739.

⁶⁸¹ Il est parfois difficile de faire la part des choses entre les objets considérés comme d'usage officiel, *omote dôgu*, et les objets à usages privés, *oku dôgu*, et nous n'avons pas trouvé de définition convaincante à ce sujet. Nous avons le sentiment que tout objet présent dans les collections de grandes familles seigneuriales mais n'ayant pas fait l'objet d'inventaire, est considéré fréquemment comme des *oku dôgu* sans réelle justification autre que cette absence de source. Selon les dictionnaires linguistiques du vocabulaire de l'époque d'Edo (2003 et 2009), les *omote dôgu* sont des objets qui manifestent le statut de leur propriétaire. Le terme apparaît dans des écrits de 1660 (dans l'ouvrage *Futokorogo* 懐子) et 1703 (dans l'ouvrage *Sowa no furu kaden* 唄のふる火田), voir *Edo jidai go jiten*, 2009, p. 289. Aucun des dictionnaires consultés ne mentionne le terme de *oku dôgu* qui est donc, à notre sens, un terme d'usage récent. Dans son ouvrage qui porte sur la période tardive de l'époque d'Edo, Naitô Masato définit ces termes en opposant les

les inventaires et dont l'iconographie est symbolique⁶⁸². Parmi les commandes de peintures faites à l'occasion d'un mariage, les cas les plus connus sont ceux des paravents illustrant *Le Dit du Genji* : celui de Kanô Sanraku en 1604-1605 pour le mariage de Toyotomi Sadako⁶⁸³ avec Kujô Yukiie⁶⁸⁴, celui de Kanô Tan.yû pour le mariage de la princesse Fû, fille adoptive de la famille Tokugawa avec le prince impérial Hachijô en 1649⁶⁸⁵ ; ainsi qu'une autre paire de paravent à *shikishi* collés du même peintre pour la même union en 1642⁶⁸⁶. Les images du *Dit du Genji* qui font partie des trousseaux ont pour fonction d'assurer à la femme le succès de son mariage, la maternité, les relations domestiques et montrer son niveau de culture. Ces images sont également des symboles du capital culturel et économique de la famille de la future épouse⁶⁸⁷. Pour Yoshikawa Miho, les images du *Dit du Genji* élaborées pour un mariage rendent ce dernier auspiceux.

Le jeu de coquillages n'est cependant pas le seul porteur d'une iconographie à caractère narratif au sein des trousseaux, comme le suggèrent les illustrations de l'*Onna horeishû*⁶⁸⁸. Les objets à iconographie narrative et à caractère davantage utilitaire que symbolique, ou encore associés à des objets privés et/ou féminins, sont moins représentés au sein de ces inventaires. Ils constituent la collection privée encore dénommée *oku dôgu*.

objets d'origine chinoise ou d'iconographie chinoise disposés dans les espaces officiels aux peintures à thèmes dits japonais ou de mœurs, plus récentes et à usage privé. « Ce sont les mobiliers de la famille shogunale aux règles sociales les plus hautes, il est donc normale d'y retrouver les œuvres les plus estimées, peintures chinoises et peintures au lavis de l'époque Muromachi ainsi qu'œuvres de l'école Kanô. En ce qui concerne les œuvres liées à la peinture de genre, si on considère autant que possible qu'il y en avait, ce serait au mieux des peintures du tout début de l'époque d'Edo, d'Iwasa Matabei ou encore des paravents et des rouleaux verticaux. Cependant, si l'on considère non pas les pièces de mobilier utilisés dans les pièces à usage officiel, les *omote dôgu*, mais seulement celles employés dans les espaces privés et au caractère fortement personnel, les *oku dôgu*, alors notre discussion prend une tournure différente. » もっとも格式の高い将軍家の御道具であり、珍重された唐絵や室町水墨画、狩野派の絵が収められるのは当然のこと、風俗画関連では、せいぜいあったとしても、江戸初期の又兵衛や、近世初期風俗画・掛物程度が関の山だったのではないだろうか。ただし、公的な室礼の場で調度品として用いられる表道具ではなく、あくまでも私的な空間を埋める私物の性格が強い奥道具であるのなら、やや話は別だ。(NAITÔ Masato, 2005, p. 87). Enfin, lorsque Tokugawa Yoshinobu supervise la publication en 1988 de deux catalogues sur les *omote dôgu* et *oku dôgu* des collections de Nagoya, il classe les œuvres relatives au *Dit du Genji*, le mobilier en laque *Hatsune* ainsi que l'intégralité du trousseau dans les *oku dôgu*. Se trouvent catégorisés dans les *omote dôgu* entre autres les objets liés à la cérémonie du thé et les pièces d'armes et d'armures (TOKUGAWA Yoshinobu, 1988 et 1989). Il semble donc y avoir là une contradiction : si l'intégralité des objets du trousseau sont à considérer comme des *oku dôgu*, ils n'auraient pas dû à l'occasion bénéficier d'inventaires précis. Si les codex enluminés sont à considérer comme des *oku dôgu*, ils auraient dû être intégrés aux inventaires au même titre que les autres objets du trousseau. Nos recherches sur les termes de *oku dôgu* et *omote dôgu* montrent ainsi la difficulté de classer certains objets : la distinction entre les objets classés sous ces deux termes est donc parfois souple et variable.

⁶⁸² L'inventaire d'Eijûin mentionne aussi un paravent montrant le *shi nô kô shô*, soit les quatre classes sociales de l'époque d'Edo les guerriers, les artisans et les marchands. Voir ASANO N., 1988, p. 29-31.

⁶⁸³ Fille de Hideyoshi Hidekatsu et Asai E.

⁶⁸⁴ YOSHIKAWA M., 2012, p. 52 ; SAKAKIBARA S., 2014, p. 327; LEGGERI-BAUER E., 2007, T1.255-257.

⁶⁸⁵ MATSUMOTO Jin, 2011, p. 169 ; NAKAMACHI Keiko, 2008, p. 176-177 ; LEGGERI-BAUER E., 2007, T1.137.

⁶⁸⁶ MIYAKE Shûwa, 2011, p. 246.

⁶⁸⁷ ALLEN L. W., 2004, p. 113.

⁶⁸⁸ TREDE M., 2003, p. 224.

Nous avons étudié le contenu des trousseaux de mariage de l'époque d'Edo à travers des sources écrites et les ensembles conservés. Si les sources dont nous disposons, essentiellement des précis moraux et d'étiquette, mentionnent ces objets ainsi que la manière dont il faut les disposer et les utiliser⁶⁸⁹, les mentions sont moins précises en ce qui concerne le décor de ces objets. Au vu des objets conservés, l'iconographie gravitant autour du mariage semble double, à la fois symbolique et narrative. Dans ce dernier cas, elle prend appui sur la poésie ancienne et deux œuvres littéraires de l'époque Heian : *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*.

II. Les ouvrages de dot

La poésie, à travers ses symboles et les jeux qui s'appuient sur elle, notamment le jeu de coquillages assemblés, constitue une référence importante dans l'élaboration de l'iconographie des trousseaux. Il ne serait donc pas étonnant de relever dans les listes de mariage la présence de livres faisant référence également à la poésie. Pourtant, la seule mention que nous avons retrouvée pour l'instant est celle de la « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps », datée de 1750 qui fait référence à de nombreux ouvrages de poésie en tant que *yomeiri-bon*⁶⁹⁰.

Nous traduisons le terme de *yomeiri-bon*, qui est au cœur de notre problématique pour les deux volets suivants, par l'expression « ouvrages de dot ». Littéralement le terme japonais signifie « livres pour l'entrée de la mariée ». Nous avons cependant préféré nous éloigner de la traduction littérale de « livre » pour le caractère *hon* (本) : au contraire de son acception en Occident, le mot « livre » au Japon désigne tant le format du rouleau que celui du codex. En outre, ce terme n'implique ni n'exclut la présence d'enluminures ou d'illustrations dans ces ouvrages. Par l'expression « de dot » nous souhaitons recouvrir sous le même terme deux situations dans lesquelles ces codex et rouleaux sont liés au mariage : celui de leur production et celui de leur transmission. Nous étudierons en effet au cours de ce volet deux cas de figure : celui où le manuscrit enluminé est élaboré spécifiquement pour un mariage, et celui, plus fréquent, où le manuscrit est transmis à la mariée en tant qu'héritage familial sans avoir été spécifiquement créé pour son mariage. Enfin, la notion de dot nous permet de rappeler au lecteur que les objets apportés par la mariée ont

⁶⁸⁹ Il s'agit d'une partie du volume II de l'*Onna chōhōki* que nous n'avons pas traduit.

⁶⁹⁰ Voir plus bas.

une dimension économique puisqu'ils manifestent le capital monétaire de la famille de l'épouse et sont censés lui permettre de vivre par ses propres moyens en cas de divorce⁶⁹¹.

Les manuscrits enluminés font-ils partie des trousseaux de mariage et sont-ils produits à cet effet ? Quels sont les livres ou rouleaux qui sont offerts aux mariées à l'époque d'Edo ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons dans un premier temps les témoignages historiques avant d'étudier plus particulièrement, dans un second temps, les œuvres dites de mariage aujourd'hui conservées.

2.1. Les mentions d'archives

Les sources qui mentionnent la présence de livres et de rouleaux au sein des trousseaux sont de plusieurs ordres : nous disposons de deux inventaires de mariage, retranscrits et étudiés par Hôjô Hideo en 1969 et 1971. Ces inventaires sont tous deux relatifs à des mariages de la fille du *shôgun* d'une part, et de la fille d'un moine de très haut rang d'autre part. À ces documents peuvent être ajoutés certains *ôraimono* destinés à une couche plus étendue et variée de la population, et détaillant les livres donnés à la mariée. Ces derniers sont cependant rares : si ce n'est la « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps » qui donne le titre des ouvrages transmis à la mariée, les autres *ôraimono* que nous avons traduits dans le premier volet de ce chapitre se contentent souvent de mentionner que l'on donne des ouvrages littéraires, sans en préciser les titres. Certains récits de l'époque de Muromachi, de même que les écrits plus tardifs d'Ihara Saikaku (1642-1693) parlent également brièvement de ces ouvrages de dot.

L'identification des manuscrits qui font partie des trousseaux de mariage peut poser problème tant du point de vue de leur contenu que de leur format. Les sources ne donnent pas d'indice sur le format des œuvres (rouleau ou codex), leur technique (imprimé ou manuscrit) ou la présence ou non d'enluminures. En effet, le terme *kan* 卷 (rouleau) s'applique, à l'époque d'Edo tant au dénombrement des volumes de codex qu'à celui des rouleaux proprement dits⁶⁹². Les inventaires analysés par Hôjô Hideo et l'inventaire de Seitakô emploient les termes de *bu* 部 (ensemble), ou de *hako* 箱 (boîte), ce qui indique que les œuvres sont pensées pour former des ensembles, mais ne permet pas de connaître leurs formats. Toutes ces imprécisions inhérentes aux documents

⁶⁹¹ Nous reviendrons sur la dimension économique des ouvrages de dot dans le troisième chapitre de cette partie (1.1.).

⁶⁹² Cette pratique perdure encore aujourd'hui pour certains formats de codex : ainsi, le codex vertical en demi-format ne se dénombre pas en « cahiers » (*satsu* 冊), mais bien en rouleaux/volumes.

historiques ne nous donnent qu'une idée floue de la nature et de l'importance des livres et rouleaux enluminés à l'époque d'Edo.

Deux inventaires précisent les titres des récits qui font partie des objets du trousseau de la mariée, ou offerts lors du mariage. L'inventaire du mariage de la princesse Sana, fille du treizième moine du Higashi Honganji à Kyôto en 1641 (Kan.ei 18) cite le « Conte de Tokiwa »⁶⁹³ (un rouleau), le « Conte de la lune d'automne » (deux rouleaux)⁶⁹⁴, « Takiguchi » (un rouleau)⁶⁹⁵, récits auxquels il faut ajouter, selon Hôjô Hideo, *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*⁶⁹⁶. Cependant la liste la plus complète et la mieux renseignée est celle de la princesse Take à travers quatre registres différents⁶⁹⁷ datés de 1729 (Kyôhō 14) lors de son mariage avec le *daimyô* du fief de Satsuma Shimazu Tsugutoyo. Cette dernière reçoit *Le Dit du Genji* (un ensemble), le « Miroir de l'est » (un ensemble)⁶⁹⁸, « Les vingt et une anthologies impériales »⁶⁹⁹, la « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » (un ensemble)⁷⁰⁰, le « Récit de la splendeur » (un ensemble)⁷⁰¹, le « Récit de la Grande Paix » (un ensemble)⁷⁰², l'« Histoire des frères Soga » (un ensemble)⁷⁰³, *Les Heures Oisives, De cents poètes un poème*⁷⁰⁴, *Les Contes d'Ise* et le *Recueil des poèmes anciens et modernes*⁷⁰⁵ (un ensemble)⁷⁰⁶ et des cartes de poésie. Les deux princesses Sana et Take reçoivent donc en priorité des œuvres antérieures à l'époque de Muromachi. Cependant, si la princesse Sana reçoit également des récits de type *otogizôshi* issus de réécritures d'œuvres antérieures à l'époque de Muromachi, la princesse Take ne reçoit que des ouvrages « classiques ».

⁶⁹³ *Tokiwa monogatari* 常盤物語 récit de type *otogizôshi* racontant les aventures de la mère de Minamoto Yoshitsune, Tokiwa Gozen, tentant de sauver ses enfants des griffes de la famille Taira.

⁶⁹⁴ *Akizuki monogatari* 秋月物語, récit de type *otogizôshi* issu d'une réécriture du *Sumiyoshi monogatari*.

⁶⁹⁵ 滝, récit de type *otogizôshi* issu d'une anecdote du *Taiheiki*.

⁶⁹⁶ HÔJÔ Hideo, 1969, p. 47.

⁶⁹⁷ TAKAHASHI A. in *Daimyôke no konrei, ohimesama no yomeiri-dôgu*, Sendai, 2000, p. 109.

⁶⁹⁸ *Azuma kagami*, 東鑑, chroniques guerrières.

⁶⁹⁹ *Nijû ichidai shû* 二十一代集. Compilation des recueils de poésies impériales depuis le « Recueil des poèmes anciens et modernes » (*Kokin wakashû*) jusqu'au « Nouveau recueil des poèmes anciens et modernes » (*Shinshoku kokin wakashû* 1210).

⁷⁰⁰ *Genpei seisui* 源平盛衰. Version augmentée du *Dit des Heike*.

⁷⁰¹ *Eiga monogatari* 栄華物語, récit prenant pour contexte une période de 200 ans rédigé entre 888 et 1067. Nous reprenons la traduction proposée dans BRISSET Claire-Akiko, PIGEOT Jacqueline, STRUVE Daniel, VIEILLARD-BARON Michel, TERADA Sumie, 2009, p. 67).

⁷⁰² *Taiheiki* 太平記, chroniques guerrières constituées au XIV^e siècle.

⁷⁰³ *Soga monogatari* 曾我物語. Récit de la vengeance de deux frères constitué probablement au XIV^e d'après la transmission orale d'un événement historique ayant eu lieu en 1193.

⁷⁰⁴ *Hyakunin ishu* 百人一首, anthologie composée par Fujiwara Teika soit disant à Ogura entre 1235-1237 (*Dictionnaire des sources du Japon classique*, 2006, p. 214-215)

⁷⁰⁵ Désigne probablement le *Kokin wakashû* 古今和歌集 « Recueil de poèmes anciens et modernes », anthologie impériale compilée sous l'ordre de l'empereur Daigo en 905 (*Dictionnaire des sources du Japon classique*, 2006, p. 214-215)

⁷⁰⁶ HÔJÔ H., 1971, p. 14 et 19, transcriptions du chercheur des inventaires *Entokujibon* et *Kitajôbon*.

Peu de témoignages sur les objets offerts lors des mariages des classes marchandes nous sont connus. Hôjô Hideo mentionne cependant des notes prises par un certain Yazaemon (弥左衛門) qui répertorie pour un mariage ayant eu lieu le 16^{ème} jour du neuvième mois de 1688 les livres suivants : « Miroir des femmes » (*Onna kagami* 女鑑⁷⁰⁷), « Chronique de l'ouest du Japon » (*Yamato Seimei* 大和西銘⁷⁰⁸), « Vingt-quatre parangons de la piété filiale » (*Nijūshikō* 二十四孝), « Enseignements d'un riche homme » (*Chōjakyō* 長者教), « Les cinq voies de l'études du cœur » (*Shingaku gorin sho* 心学五倫書⁷⁰⁹) « Imagawa » (*Imagawa* 今川⁷¹⁰), « Traité d'éducation de son cœur » (*Jishinyōki* 自心養記⁷¹¹). Ce sont des livres de précis moraux (outre les « Vingt quatre parangons de la piété filiale », le « Miroir des femmes » et le « Imagawa » sont des livres d'éducation à destination des femmes) ayant pour principal but de livrer des enseignements concrets et d'ordre pratique. Hôjô Hideo présente cette liste comme une liste d'ouvrages de dot. Or, cette liste figure dans les mémoires d'Enomoto Yazaemon, riche négociant en sel du milieu du XVII^e siècle à Edo et Kawagoe. Ce dernier écrit trois jours avant le mariage de sa fille de quatorze ans une liste de préceptes moraux ainsi que d'ouvrages auxquels se référer pour sa vie future d'épouse. Il est donc logique d'y trouver principalement des ouvrages d'ordre pratique et moral dans un contexte qui n'est pas à proprement parler une liste d'ouvrages de dot⁷¹².

À ces archives peuvent s'ajouter quelques témoignages issus des précis éducatifs *ōraimono* et des récits issus de la littérature. Au sein des *ōraimono* trois précis relatifs aux mariages donnent des listes des pièces à fournir au sein des trousseaux. L'*Onna chōhōki* recommande ainsi à la mariée⁷¹³ :

[黒棚の]中の棚には古今集、万葉集

Sur l'étagère noire du milieu placez le *Recueil des poèmes anciens et modernes* et le *Recueil des mille feuilles*⁷¹⁴.

⁷⁰⁷ Ou « Écrits secrets du miroir des femmes » (*Onna kagami hidensho* 女鑑秘伝書), précis moral de type *ōraimono* imprimé pour la première fois en 1650.

⁷⁰⁸ Ouvrage de Kumazawa Banzan (熊沢 蕃山 1619-1691), imprimé en 1650.

⁷⁰⁹ Précis d'éducation d'auteur inconnu, imprimé en 1650.

⁷¹⁰ Imagawa, nom d'un clan, est également un nom inclus dans de nombreux précis moraux pour les femmes.

⁷¹¹ Ouvrage non identifié.

⁷¹² ENOMOTO Yazaemon, transcrit et commenté par ÔNO Mizuo, 2001, p. 72-75. Nous remercions vivement Guillaume Carré pour cette indication qui nous a permis de remonter à la source mentionnée par Hôjô Hideo.

⁷¹³ D'après le fac-similé reproduit par AIGAWA Jidō dans *Edo jidai josei bunko*, volume 28, Tôkyô, 1995. La transcription en japonais moderne ainsi que la traduction vient de nous.

⁷¹⁴ NAGATOMO C., 1993, p. 67.

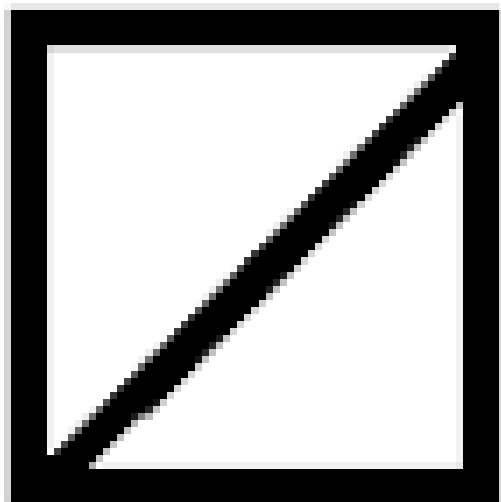


Figure 12 : *Onnayô kinmô zui*, illustré par Yoshida Hanbei, 1687, exemplaire de la bibliothèque de la Diète

Dans l'*Onnayô kinmô zui* illustré par Yoshida Hanbei en 1687, un rouleau et un codex sont représentés sous la mention *sôshi* 双紙, c'est-à-dire des livres. Le rouleau est représenté fermé, le codex est ouvert et on peut y lire : むかしおとこういかんむりしてひらの京かすがのさとしるよししてかりにいに ce qui est proche du début de la première section des *Contes d'Ise* むかし、おとこ、

うみかうぶりして、平城の京、春日の里にしるよしして、狩に往にけり。« Jadis un homme ayant pris la coiffure virile alla chasser sur les terres qu'il possédait au village de Kasuga, voisin de la capitale Nara⁷¹⁵».

La « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps », plus tardif, répertorie dans sa description du trousseau, dans la catégorie des livres :

一百人一首 一伊勢物語 一源氏物語

De cent poètes un poème, Les Contes d'Ise, Le Dit du Genji

一或は湖月集 一廿一代和歌集 一或は十三代集

ou « Le Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac »⁷¹⁶, « Les vingt et une anthologies impériales », ou « Les treize anthologies impériales »,

一万葉集 一さごろも 一栄花物語 一女四書

Recueil des milles feuilles, « Général Sagoromo », « Récit de la splendeur », « Quatre livre pour les femmes »,

一草紙類 一うたがるた 一貝合小倉和歌双六

des récits divers, des cartes à jouer de poésie, jeux de *sugoroku* et d'assemblage de coquillages,

一清少納言智恵板 一婚礼けし袋

puzzle de la sagesse de Sei Shônagon⁷¹⁷, « Bourse en pavot contenant les usages du mariage ».

La « Nouvelle édition augmentée des Brocarts des rites relatifs aux femmes » (*Shinzô Onna shorei ayanishiki* 新增女諸礼綾錦⁷¹⁸) publiée en 1839 reprend la même liste à laquelle s'ajoute *Les Heures Oisives*.

⁷¹⁵ Traduction de RENONDEAU Georges, p. 17.

⁷¹⁶ Nous reprenons cette traduction de LESIGNE AUDOLY Evelyne, 2013, p. 183.

⁷¹⁷ Sorte de tangram auquel jouait, dit-on, la poétesse Sei Shônagon à l'époque de Heian.

⁷¹⁸ D'après le fac-similé reproduit par AIGAWA Jidô dans *Edo jidai josei bunko*, volume 40, Tôkyô, 1995. La retranscription en japonais moderne ainsi que la traduction vient de nous. Voir rubrique IV, 2.4 de l'annexe texte pour une retranscription complète du texte.

Au sein des récits de nature littéraire, le « Conte du singe » (*Saru no sôshi* 猿の草子), de l'époque de Muromachi, dont l'intrigue tourne autour du mariage d'une humaine avec un singe, mentionne des récits déjà évoqués : *Le Dit du Genji*, *Les Contes d'Ise*, « Général Sagoromo » (*Sagoromo* 狭衣), *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes*⁷¹⁹, *Recueil des poèmes anciens et modernes* et *Recueil des mille feuilles*. Antérieur à l'époque d'Edo, cette anecdote nous montre que *Le Dit du Genji* et bon nombre d'autres classiques sont communs au sein des trousseaux dès l'époque de Muromachi⁷²⁰.

Les sources que nous avons mentionnées jusqu'ici concernent en majorité les mariages fastueux des classes seigneuriales et aristocratiques. La réalité matérielle des mariages de la classe bourgeoise et marchande est moins bien documentée. Les écrits d'Ihara Saikaku permettent cependant de pallier ce manque d'informations, mais ces descriptions de trousseaux de mariage demeurent très succinctes. Ainsi, dans son œuvre « Le magasin éternel japonais » (*Nihon eitaigura* 日本永代蔵), écrit en 1688⁷²¹, l'auteur ne mentionne que *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*⁷²².

À la lecture de ces sources, il apparaît que les ouvrages les plus fréquemment donnés aux mariées sont des œuvres littéraires écrites avant l'époque de Muromachi : les œuvres les plus fréquemment citées sont *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*, qui se retrouvent également mentionnées de manière systématique dans les *ôraimono* de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les ouvrages listés par Hôjô Hideo pour un mariage de la classe marchande sont pour leur part des récits à forte connotation morale ou pratique, même si les écrits d'Ihara Saikaku permettent de penser que *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* sont également offerts.

⁷¹⁹ *Shin kokin wakashû* voir note 670 pour des explications sur cet ouvrage.

⁷²⁰ YOSHIKAWA M., 2012, p. 54 ; *Saru no sôshi* in ICHIKO T., AKIYA O., SAWAI T., TAJIMA Kazuo, TOKUDA K., 1989, p. 442.

⁷²¹ YOSHIKAWA M., 2012, p. 54.

⁷²² *Nihon Eitaigura (Le magasin éternel japonais)*, deuxième volume : やがて嫁入屏風を拵へとらせけるに、「洛中尽しを見たらば、見ぬ所を歩きたるべし。源氏・伊勢物語は、心のいたづらになりぬべき物なり」 « Alors que l'on préparait les paravents du trousseau quelqu'un dit « Lorsque l'on regarde les vues de la capitale [sur le paravent] on souhaite se rendre dans des lieux inconnus. Les peintures du *Dit du Genji* et des *Contes d'Ise* sont des sujets [de peinture] aptes à soulever les cœurs inconstants » TANIWAKI Masachika, JINBÔ Kazuya, TERUOKA Yasutaka, *Ihara Saikaku shû* 3, 1972 (rééd 1989), p. 122. La traduction en français a été faite par nos soins. La traduction anglaise pour ce passage est la suivante : « He had a marriage screen constructed for her and, since he considered that one decorated with views of Kyoto would make her restless to visit the places she had not yet seen, and the illustrations of *Genji* and the *Tales of Ise* might engender frivolous thoughts he had the screen painted with busy scenes of the silver and copper mines at Tada » (SARGENT G.W., 1959, p. 38).

2.2. Les ouvrages conservés

Selon les sources que nous avons consultées, les jeunes filles de l'aristocratie se voient donc dotées d'ouvrages pour approfondir leur éducation littéraire et poétique, tandis que celles issues de la classe marchande ont pour ouvrages de dot des précis diffusant des conseils d'ordre moral et pratique, tout en ayant également une certaine connaissance du *Dit du Genji* et des *Contes d'Ise*⁷²³. Les ouvrages de dot qui sont conservés aujourd'hui peuvent-ils corroborer ou nuancer cette vision ? Nous étudierons ici les codex et rouleaux enluminés conservés actuellement au Japon, et dont l'historique de leur transmission est connu. Il s'agit d'œuvres ayant appartenu à des femmes dont les archives permettent de savoir avec précision quand et comment elles ont été acquises : il s'agit en fait d'œuvres des collections des grandes familles seigneuriales. Nous ne traiterons donc pas des livres de trousseaux de jeunes filles de la classe marchande, par manque de sources historiques à leur sujet.

Deux lieux majeurs conservent des rouleaux et codex ayant appartenu à des femmes issues de l'aristocratie guerrière : le musée Tokugawa et la Hôsa bunko de Nagoya, qui préservent les objets ayant appartenu aux shôgun Tokugawa et aux *daimyô* du fief d'Owari et le bureau de gestion des collections de la famille Sanada, anciens *daimyô* du fief Matsushiro à Nagano. Ces musées conservent tant les objets des épouses officielles (*seishitsu* 正室) que ceux des concubines (*sokushitsu* ou *sobame* 側室). Ce sont les collections qui nous sont les plus familières⁷²⁴. Cependant, l'étude de ces œuvres se heurte toujours à une ambiguïté : si les archives de ces grandes familles de *daimyô* permettent de savoir précisément à qui ces livres appartenaient, en l'occurrence à des femmes, il est rare qu'il soit mentionné précisément dans quelles conditions ces femmes ont obtenu ces ouvrages. En effet, qu'un livre ait appartenu à une femme ne veut pas forcément dire que cette dernière l'ait reçu au moment de son mariage.

La plus ancienne collection seigneuriale de codex enluminés est celle de Toyotomi Hideyori (mort en 1615) et de son épouse, dont certains livres sont actuellement conservés à la bibliothèque de Tenri. Si cependant la possession de codex enluminés par Hideyori est attestée, certains codex

⁷²³ Pour un aperçu de la place de ces deux œuvres littéraires dans l'éducation des femmes, voir chapitre 3 (2.2.).

⁷²⁴ On peut également citer les collections des *daimyô* du fief d'Ii à Hikone, dont le musée est actuellement en réfection. Il semble cependant que les collections de livres et rouleaux enluminés des *daimyô* de Hikone soient moins connues et moins étudiées que celles de Nagano ou de Nagoya. Ainsi, si Peter Kornicki mentionne en 2010 l'existence d'ouvrages de dot dans les collections de Hikone, nous n'avons pu à ce jour trouver d'autres mentions de ces collections dans les publications scientifiques ou catalogues d'exposition.

portant son nom dans un colophon après le texte, l'usage de ces livres par son épouse est davantage le fait de suppositions que de sources historiques concrètes. Sont mentionnés dans cette collection les récits « Conte d'Iwaya »⁷²⁵, « Dame Shizuka »⁷²⁶, « Conte de Tokiwa »⁷²⁷, « Récit de fleurs, oiseaux, vent et lune »⁷²⁸, « Quarante-deux débats »⁷²⁹, « Légende du sanctuaire Kumano » (*Kumano no honji*), « Récit des frères Soga »⁷³⁰. Ces ouvrages sont de nature différente : le « Dame Shizuka » et la « Légende du sanctuaire Kumano »⁷³¹ sont des récits *otogizôshi*, le « Récit de fleurs, oiseaux, vent et lune » et le « Combat de quarante-deux choses » sont des *otogizôshi* qui réécrivent des poésies anciennes, le « Conte de Tokiwa », s'inspire librement du *Dit des Heike* et le « Récit des frères Soga » est une chronique élaborée au XIV^e siècle.

Au sein des collections de l'Hôsa bunko de Nagoya, sont mentionnés une copie du *Dit du Genji* sans image, portant la date de 1234 et ayant appartenu à Teishôin (1608-1684) concubine du premier *daimyô* d'Owari Tokugawa Yoshinao, deux ensembles manuscrits du *Dit du Genji* respectivement datés de 1533 et 1580 des collections de Honju.in (1665-1739), concubine du troisième *daimyô* d'Owari Tokugawa Tsunanari et mère du quatrième *daimyô*, deux autres ensembles de 54 volumes du *Dit du Genji* non enluminés et intégrés aux collections du fief d'Owari dans la deuxième moitié du XVII^e siècle ainsi qu'un « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike »⁷³² de 48 volumes, une *Anthologie des Huit Epoques*⁷³³ et un « Vingt-et-une époques »⁷³⁴ également sans illustration. Les exemples ci-dessus proviennent tous de la littérature écrite avant l'époque de Muromachi et sont des œuvres littéraires présentes régulièrement au sein des inventaires de mariage présentés plus haut. Tous les ouvrages mentionnés sont dénués d'enluminures. Les œuvres enluminées sont les suivantes : six codex enluminés des *Heures Oisives* des collections de Niigimi (1654-1692)⁷³⁵, épouse du troisième *daimyô* d'Owari Tokugawa Tsunanari et deux volumes

⁷²⁵ *Iwaya no sôshi* 岩屋の草子, récit racontant les péripéties d'une princesse de la cour impériale brimée par sa marâtre.

⁷²⁶ 静, récit narrant les péripéties de Shizuka, courtisane et concubine de Minamoto Yoshitsune.

⁷²⁷ Voir note 645.

⁷²⁸ *Kachôfûgetsu* 花鳥風月, récit évoquant certains personnages du *Dit du Genji*.

⁷²⁹ *Shijûni no mono arasoï* 四十二のもの争ひ, concours poétiques entre courtisans.

⁷³⁰ Voir note 704.

⁷³¹ *Kumano no honji* 熊野の本地 où un prince indien est abandonné dans les montagnes japonaises avec le cadavre sa mère, recueilli par les animaux et devient une divinité.

⁷³² Voir note 701.

⁷³³ *Hachidai shû* 八代集, nous reprenons la traduction proposée par VIEILLARD-BARON Michel, 2001, p. 95.

⁷³⁴ *Nijû ichidai shû* 二十一代集 œuvre qui réunit 21 anthologies impériales de poésie entre 905 et 1439.

⁷³⁵ Avec 37 codex sans illustration de la *Sélection de poésie japonaise (Fuboku waka-shô* 夫木和歌少). Ces deux ensembles sont intégrés dans un coffret laqué fait sur mesure en 1729 et dont une partie a été utilisée à l'occasion du mariage de Takagimi (1730-1778) avec le *daimyô* Munechika. Cf *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 21.

du « Récits populaires »⁷³⁶ et de la « Danse du dieu de la prospérité »⁷³⁷ ayant appartenus à Akogimi (morte en 1725), épouse du sixième *daimyô* d'Owari Tokugawa Tsugutomo⁷³⁸. Ayant appartenus à des femmes, tous les titres cités peuvent être considérés comme des ouvrages de dot. Cependant, aucune mention ne permet de l'affirmer. Parmi les ouvrages sans enluminure cités plus haut, bon nombre d'entre eux n'ont pas été produits à la même période que le mariage supposé : s'ils ont fait partie effectivement d'un trousseau, ils sont présents à titre d'héritage familial et n'ont pas été produits pour le mariage en question. Le même doute subsiste quant aux ouvrages enluminés, datés du XVII^e siècle des princesses Niigimi et Akogimi. Si leur élaboration est contemporaine de la période de vie de leur propriétaire, il n'y a aucune certitude qu'ayant appartenus à des femmes, ces œuvres aient été bien produites pour elles et offertes au moment de leur mariage.

En effet, dans le cas des œuvres enluminés de l'Hôsa bunko comme de bon nombre de manuscrits enluminés à l'époque d'Edo, l'absence récurrente de colophons et de sceaux nous empêche de connaître les conditions exactes d'acquisition et de transmission de ces œuvres⁷³⁹. Ainsi, très peu d'entre elles peuvent être rapprochées avec certitude de la pratique de confection des trousseaux de mariage. En outre, comme nous l'avons relevé plus haut, peu de livres comportant des enluminures peuvent être reliés au trousseau de mariage de par leur origine (une collection féminine) ou leur contenu littéraire. Du fait de l'ampleur des récits concernés, comme *Le Dit du Genji* ou « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » dont les récits s'étendent sur plusieurs dizaines de volumes, les livres enluminés les illustrant sont rares. Une de ces exceptions est conservée au Umi-Mori Art Museum : il s'agit d'un ensemble enluminé de la « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » qui pourrait avoir été utilisé au sein d'un trousseau⁷⁴⁰.

La présence d'œuvres du XVII^e siècle dans les trousseaux de mariage du XIX^e siècle montre que cette pratique de donner des livres aux jeunes mariées perdure tard dans l'époque d'Edo. Les ouvrages donnés sont transmis en tant qu'héritage familial et ne sont pas produits pour le mariage en question, puisqu'ils sont antérieurs de près de deux siècles⁷⁴¹. Il en est ainsi de certaines œuvres

⁷³⁶ *Kusa monogatari* 草物語 également connu sous le titre de « Conte des sept plantes » (*Nana kusa zôshi* 七草草子) est un *otogizôshi* à caractère auspiceux et exotique expliquant l'origine des sept herbes disposées le septième jour du premier mois de l'année.

⁷³⁷ *Daikokumai* 大黒舞 *otogizôshi* à caractère auspiceux et narrant une élévation sociale ayant trait au dieu de la richesse et du bonheur Daikoku.

⁷³⁸ Pour voir tous les exemples de la Hôsa bunko listés dans le corps de texte : *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, *Op. Cit.*, p. 18-27.

⁷³⁹ ISHIKAWA T., 2003a, p. 104.

⁷⁴⁰ ISHIKAWA T., 2003a, p. 106.

⁷⁴¹ Des cas de transmission de manuscrits à peintures anciens transmis lors de mariages pour lesquels ils n'ont pas été produits sont référencés avant l'époque d'Edo. L'exemple le plus célèbre est celui des rouleaux du *Shuten dôji* peints entre 1522 et 1531 par Kanô Motonobu et figurant dans le trousseau de Toku-hime (1565-1615) lors de ses

conservées au musée de Nagoya et dans les collections de la famille Sanada à Nagano. Dans l'inventaire de Sachigimi (1820-1840), épouse du onzième *daimyô* d'Owari Tokugawa Nariharu, et répertorié à ce titre dans le catalogue raisonné du musée Tokugawa de Nagoya, dans la catégorie des objets du trousseau, figurent un ensemble de rouleaux illustrant le *Bunshô sôshi*, le « Jouvenceau buveur » (*Shuten dôji* 酒呑童子) et un album du *Dit du Genji*⁷⁴². Mis à part *Le Dit du Genji*, les deux premiers récits ne sont pas cités dans les sources que nous avons traduites plus haut. Par ailleurs, ces œuvres sont datées du XVII^e siècle mais figurent dans l'inventaire d'un mariage de 1836⁷⁴³. Il en est de même pour plusieurs œuvres conservées dans les collections de la famille Sanada : ainsi la princesse Michi (d'après un inventaire de 1789) détient un ensemble de quinze volumes comprenant le « Résumé de l'ermitage » (*Sôanshō* 草庵抄) et les commentaires du *Dit du Genji* de Kitamura Kigin « Le Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac » (*Genji kogetsushō* 源氏湖月抄)⁷⁴⁴; quarante ans plus tard, en 1834 lors du mariage de Teishō.in, un codex enluminé du XVII^e siècle illustrant le « Récit du Grand conseiller Kyôgoku Tamekane » (*Kyôgoku monogatari* 京極物語⁷⁴⁵) est mentionné dans le trousseau de la mariée⁷⁴⁶.

Peu de sources permettent de cerner quels sont les ouvrages de nature littéraire donnés aux épouses au moment de leur mariage et il n'est pas aisé, parmi les œuvres conservées, de faire la part entre celles créées spécialement pour un mariage et sa mariée, et celles transmises aux femmes à titre d'héritage familial. En outre, ces manuscrits ne sont pas forcément dotés d'enluminures. Quels liens entretiennent ces ouvrages de dot avec les codex enluminés ? Les œuvres de notre corpus qui illustrent le *Bunshô sôshi* peuvent-elles être des manuscrits enluminés créés en vue d'être intégrés dans de tels trousseaux ?

mariages successifs en 1582 avec Hôjô Ujinno et en 1594 avec Ikeda Terumasa (SAKAKIBARA Satoru, 1984, p. 7-26).

⁷⁴² RYÛSAWA Aya, 2008, p. 517-518 et *Konrei*, Musée Tokugawa, Nagoya 1991, objet n°229, 230 et 231.

⁷⁴³ RYÛSAWA A., 2008, p. 521. Les rouleaux du *Bunshô sôshi* de Nagoya n'ont pas été intégrés à notre corpus d'étude car nous n'avons pas eu accès à l'intégralité des rouleaux.

⁷⁴⁴ Les archives ne mentionnent pas si ces livres sont manuscrits ou imprimés et s'ils comportent des illustrations. Voir KITAMURA N., p. 37.

⁷⁴⁵ Désigne probablement le *Kyôgoku Dainagon Monogatari* 京極大納言物語.

⁷⁴⁶ *Sanadaie no meikô, oyomeiridôgu*, 2001, p. 23 et 31.

III. Les codex enluminés et les ouvrages de dot : des liens sont-ils possibles ?

Comme nous l'avons déjà dit au début de ce chapitre, les chercheurs ont tôt associé les ouvrages de dot aux codex enluminés de l'époque d'Edo. Or nous venons de voir dans les deux volets précédents que seuls des récits antérieurs à l'époque de Muromachi tels *Les Contes d'Ise*, *Le Dit du Genji*, et *Les Heures oisives* sont mentionnés dans les sources comme ouvrage de dot. Aucun *otogizôshi* n'est évoqué dans ces sources comme des ouvrages transmis au moment du mariage. En outre, les objets transmis comme ouvrage de dot sont rarement fabriqués pour les mariages à l'occasion desquels ils sont donnés. Par ailleurs, la très grande majorité des codex enluminés sont des *otogizôshi* et non pas des récits dits classiques. Dès lors, les codex enluminés, qui constituent la grande majorité de notre corpus, sont-ils réellement créés pour des mariages, comme l'avance souvent l'historiographie ?

Le format du codex est relié étroitement aux *otogizôshi* et celui du rouleau enluminé aux classiques, à l'exception des *Contes d'Ise* et des *Heures oisives* qui sont adaptés dans les deux formats⁷⁴⁷. Ces deux œuvres littéraires ne représentent pas une part vraiment significative en terme de quantité dans la production des codex enluminés. Or, ce sont précisément ces codex enluminés, qui illustrent pourtant en priorité des *otogizôshi*, et ces « classiques » qui sont désignés comme des ouvrages de dot, les premiers par les chercheurs, les seconds par les sources historiques. N'y aurait-il donc pas une contradiction à associer la création des codex enluminés à l'époque d'Edo à la pratique des ouvrages de dot ? Nous discuterons ici des différents aspects des œuvres qui permettent de les associer ou non aux ouvrages de dot. Pour cela nous reviendrons sur les éléments dans le contenu littéraire des codex, le format du codex et son iconographie, qui permettent ou non, de relier ces ouvrages à la transmission de livres au moment du mariage.

3.1. Peut-on lire une évolution des ouvrages de dot à travers les mentions dans les sources ?

Otogizôshi et « classiques » n'occupent pas les mêmes formats. Ils ne connaissent pas non plus la même évolution dans leur réception et leur lectorat. Ainsi, Okudaira Hideo en étudiant les

⁷⁴⁷ Voir le tableau p. 277 et suivantes.

rouleaux enluminés d'*otogizôshi* qui apparaissent dans les notes journalières des XV^e et XVI^e siècles, souligne que le premier auditoire de ces textes était constitué de l'empereur, de sa cour ainsi que du *shôgun* et de son entourage⁷⁴⁸. Au cours de l'époque d'Edo cependant, ces *otogizôshi* deviennent progressivement des récits s'adressant aux enfants⁷⁴⁹. Les classiques connaissent une réception différente des *otogizôshi*. Nous considérerons ici la réception du *Dit du Genji*, la plus connue. Ce dernier texte devient un canon littéraire en tant que source pour les allusions poétiques grâce à Fujiwara Shunzei et à Fujiwara Teika au XIII^e siècle. La poésie étant le genre littéraire le plus prestigieux et fondamental dans la vie de cour, *Le Dit du Genji* devient ainsi le symbole de la culture de cour impériale. Cette culture déclinant au XIV^e siècle, le mécénat autour du *Dit du Genji* passa aux mains des familles guerrières les plus haut placées, qui voyaient le moyen de se réapproprier la culture de cour qui leur est était inconnue et de montrer ainsi leur nouveau pouvoir. Au milieu de l'époque Muromachi et tout au long de l'époque d'Edo, *Le Dit du Genji* sera de plus en plus accessible à un lectorat de plus en plus large, de par son caractère poétique qui fait de lui une source d'inspiration inépuisable pour les pratiquants du *renga*. Il devient également progressivement partie prenante des manuels pour les femmes⁷⁵⁰. Il n'en demeure pas moins un outil politique et symbolique attaché à la culture de cour aristocratique. Ainsi, l'empereur Gomizunoin et son épouse Tôfukumon.in dans la première moitié du XVII^e siècle usent de la tradition du *Dit du Genji* pour préserver les traditions ancestrales impériales et revitaliser la culture de Kyôto, afin de renforcer le respect dû à la cour impériale dans un jeu de pouvoir et d'influence avec le *shôgun* Tokugawa et la classe militaire⁷⁵¹. Tandis que les *otogizôshi* sont progressivement destinés aux enfants de toutes classes, *Le Dit du Genji* conserve son aura de prestige et de culture élitiste tout en s'ouvrant à un lectorat plus large. Tout comme la réception des *otogizôshi* et des classiques évolue à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, les ouvrages de dot évoluent-ils au cours de cette même période ? Revenons un temps sur les mentions historiques et littéraires que nous avons traduites plus haut. Deux sources précisent le format des ouvrages transmis en dot : il s'agit des inventaires des princesses Sana et Take.

Ces deux sources ne sont cependant pas précises : les caractères récurrents de « bu » 部 et de « kan » 巻, employés dans les deux inventaires, renvoient à l'époque d'Edo tant aux rouleaux enluminés qu'au format du codex. En outre, en dehors de ces deux listes, les répertoires de

⁷⁴⁸ OKUDAIRA H., 1982, p. 7-11.

⁷⁴⁹ PIGEOT J., 1972, p. 5.

⁷⁵⁰ SHIRANE H. ; 2008, p. 3 et 29 ; SHIRANE H.; 2015, p. 6 et 8.

⁷⁵¹ Les empereurs se sont en effet battus pour conserver leurs prérogatives héréditaires et élever le statut de l'institution impériale, avec le support de la classe militaire qui avait aussi intérêt à préserver l'estime envers le pouvoir impérial. En effet, les guerriers ont besoin de la légitimité impériale tandis que l'empereur a besoin de l'aide financière des guerriers. Voir LILLEJOH Elizabeth, 2011, p. 218-219.

trousseaux mentionnés plus haut ne sont pas contemporains de l'élaboration des codex enluminés dont les dernières occurrences sont estimées au plus tard du deuxième quart du XVIII^e siècle. Les *ôraimono* qui précisent les livres offerts aux mariées sont en effet datés de 1750 et de 1839. Il existe dans ces précis éducatifs une mention de « sôshirui » (草紙類) ou « récits appartenant au genre des *sôshi* », catégorie littéraire dans laquelle sont intégrés les otogizôshi. Cependant il n'est pas certain que ce terme implique automatiquement la présence d'otogizôshi au sein des trousseaux de mariage et encore moins celle de codex ou de rouleaux enluminés.

La comparaison des deux inventaires de mariage des princesses Sana (1641) et Take (1729) met en lumière des différences dans leur contenu, qui pourraient être l'indice d'une évolution dans les livres donnés aux épouses. Dans le cas de la princesse Sana, les récits illustrés sont des otogizôshi issus de classiques et plus particulièrement issus du « Conte du temple Sumiyoshi » (*Sumiyoshi monogatari*) et de la « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*). Ces récits nous sont parvenus majoritairement sous forme de codex⁷⁵² : il est donc probable que les ouvrages transmis à la princesse Sana étaient des codex enluminés. Pour la princesse Take, un peu moins d'un siècle plus tard, les œuvres recensées sont toutes des œuvres dites classiques ou liées à la poésie dans leur texte original⁷⁵³. Ces œuvres, si on se réfère aux œuvres qui subsistent, sont davantage présentes sous forme de rouleaux que de codex. On notera par ailleurs que ces classiques, plus particulièrement *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*, seront ultérieurement repris de manière systématique dans les précis éducatifs *ôraimono*.

La même évolution peut s'observer dans les codex enluminés. Nous avons relevé, au chapitre précédent⁷⁵⁴, la faible proportion de « classiques » calligraphiés par Asakura Jûken, actif au milieu du XVII^e siècle. Dans la production d'Isome Tsuna⁷⁵⁵, en activité durant l'ère Genroku (1688-1704), une très grande part est occupée par des codex enluminés verticaux illustrant ces classiques. En outre, parmi ces dix-huit ensembles, six concernent *Les Contes d'Ise*, tandis que *Le Dit du Genji* et *Les Heures oisives* comptent chacun deux ensembles. Or ce sont précisément ces écrits

⁷⁵² Nous renvoyons aux tableaux reproduits en annexe texte IV.

⁷⁵³ L'inventaire de Seitaikô comprend un chapitre très développé sur les ouvrages littéraires détenus par cette dernière. Le document n'est cependant pas un inventaire de trousseau de mariage à proprement parler, puisqu'il intègre des donations de son époux et de sa mère adoptive défunts. Le *Seitaikô shokichô* doit donc plus, à notre sens, être utilisé pour connaître les ouvrages que pouvaient détenir les femmes de haut rang à l'époque d'Edo que comme une source d'archive permettant de savoir quelles sont les œuvres littéraires données aux femmes à l'occasion de leur mariage. Sont répertoriés dans cette liste à la fois des œuvres de nature poétique, des ouvrages écrits à l'époque de Heian donc « classiques » tels *Le Dit du Genji* ou *Les Notes de chevet* de Sei Shônagon, ainsi que certains *otogizôshi* dont le *Bunshô sôshi* que nous étudions. Voir l'extrait de cet inventaire concernant les ouvrages littéraires que nous reproduisons et que nous traduisons en annexe.

⁷⁵⁴ Partie I, chapitre 2, 2.2.

⁷⁵⁵ Voir p. 76 et suivantes pour plus de précision sur ces calligraphes.

« classiques », les plus souvent présents dans les formats verticaux en demi-format⁷⁵⁶, qui sont recommandés pour les trousseaux de mariage dans les *ôraimono*. En outre, ces codex verticaux de demi-format sont les codex enluminés les plus luxueux⁷⁵⁷. Aussi, ces codex qui illustrent *Les Contes d'Ise* et *Les Heures oisives* sont très probablement des ouvrages de dot. Cependant ces derniers ne sont élaborés que dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Aucune certitude ne peut être tirée de l'étude de deux sources seulement et les seules sources reliant de manière certaine les codex enluminés aux dots de mariage sont celles datées du XIX^e siècle. Tout au plus une hypothèse peut être émise : les « classiques » comme ouvrages privilégiés des trousseaux de mariage s'imposeraient au courant du XVII^e siècle et succéderaient aux *otogizôshi*.

L'examen et la comparaison des inventaires, des *ôraimono* ainsi que des œuvres subsistantes nous permettent de formuler l'hypothèse qu'il faut attendre la seconde moitié du XVII^e siècle pour que les « classiques » deviennent les ouvrages privilégiés transmis au moment du mariage. Ils deviendraient alors la norme des trousseaux et se retrouvent ainsi de manière majoritaire dans la production de manuscrits enluminés d'Isome Tsuna et dans les recommandations de lecture faites aux jeunes mariées. C'est peut-être cette demande croissante pour ces œuvres littéraires écrites avant l'époque de Muromachi, qui coïncide avec l'essor du codex vertical en demi-format, qui expliquerait la part très importante qu'occupent *Les Contes d'Ise* et *Les Heures oisives* au sein de ce format.

3.2. Existe-t-il des adaptations iconographiques ou des tendances iconographiques pour les ouvrages de dot ?

Les sources dont nous disposons ne suffisent pas pour pouvoir affirmer que la majorité des codex enluminés à l'époque d'Edo est bien destinée à entrer dans des trousseaux de mariage. Nous avons également déjà souligné la quasi absence de toute source historique permettant de documenter de manière fiable une œuvre. Dès lors, l'œuvre en elle-même devient son propre témoin et sa propre source et nous en sommes réduite à fonder nos hypothèses sur l'observation de l'iconographie de ces œuvres. Existerait-il au sein de cette dernière des indices permettant de les relier aux trousseaux de mariage ?

⁷⁵⁶ Voir partie I chapitre 1, 2.1. Par opposition, les collections de Toyotori Hideyori comptent un grand nombre de codex verticaux de grandes dimensions et aucun classique.

⁷⁵⁷ Nous renvoyons aux chapitres 2 et 3 de la première partie de cette thèse.

Il existe plusieurs types d'iconographie pouvant être reliés à la pratique du mariage et aux trousseaux : les enluminures représentant le mariage ou la procession du trousseau, celles montrant une iconographie particulière du couple ou de la famille et enfin celles qui auraient un caractère auspiceux. À ce propos, Melanie Trede souligne la popularité, à l'époque d'Edo, du thème de la parade ainsi que l'emphase donnée à la procession de Tofukumon.in lors de son mariage avec l'empereur en 1620 dans l'imagerie populaire. Il s'agit pour la chercheuse d'une iconographie qui permet la démonstration de la richesse et du pouvoir, et d'accentuer le caractère auspiceux d'un récit et qui est à relier pleinement avec la pratique des ouvrages de dot, tout comme les iconographies de mariage, de parade et de naissance présentes dans l'*Onna shoreishû*, publié tout au long de la deuxième moitié du XVII^e siècle, de 1660 à 1738⁷⁵⁸.

Supposer qu'il existe une iconographie privilégiée à destination des ouvrages de dot, et que cette iconographie se retrouve dans les codex enluminés nécessite cependant une condition : que ces codex soient le fruit d'une commande spécifique pour un mariage, ou que les artisans les élaborant les destinent à faire partie d'un trousseau et leur donnent une iconographie particulière.

Observons pour cela l'iconographie de codex qui, au vu des sources, ont le plus de probabilité d'être des ouvrages de dot : nous étudierons ici les codex relatifs aux *Contes d'Ise*. Nous avons souligné dans le chapitre précédent l'importance des illustrations de l'édition imprimée connue sous le nom de *Saga-bon* qui ont servi de modèle aux enluminures des codex manuscrits. Les *Saga-bon* n'ont *a priori* pas été conçus pour une occasion particulière, ni pour un lectorat féminin⁷⁵⁹. Or, des écarts entre le modèle et l'œuvre réalisée peuvent être observés. Ces écarts sont-ils des indices laissant supposer qu'ils ont été créés pour entrer dans des trousseaux ?

Que les codex s'appuient sur les choix iconographiques et les compositions de la version de Saga n'exclue en effet pas certaines variations. Nous ne tiendrons pas compte dans ce propos des variations iconographiques qui concernent le nombre de serviteurs ou de dames de compagnie au sein d'une image dès lors que ce nombre ne modifie pas l'interprétation de l'illustration en elle-même⁷⁶⁰. Nous considérerons cependant deux types de modifications : la suppression de certaines

⁷⁵⁸ TREDE M., 2003, p. 187 et 191. Le *Bunshô sôshi* comprend également des scènes de procession sur lesquelles nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse.

⁷⁵⁹ Nous rediscuterons de ce point dans le chapitre suivant.

⁷⁶⁰ Ajoutons qu'il existe deux façons de considérer les illustrations de Saga. Les historiens d'art japonais pour la plupart considèrent les illustrations de Saga comme héritière d'une longue lignée iconographique qu'elle contribue à fixer par le biais de l'édition (CHINO K., 1991a, p. 30-32 ; SANO M., 1999, p. 36). Par opposition, Joshua Mostow considère l'édition comme une compilation de compositions issues de diverses traditions de mises en image des *Contes d'Ise* et choisies par Nakano.in Michikatsu, le maître d'œuvre de la version de Saga, pour leur popularité, leur efficacité ou leur clarté. En d'autres termes, les illustrations de Saga ne seraient pas le résultat d'une longue lignée iconographique, mais la base d'une nouvelle tradition qui se perpétuera de manière inchangée grâce à son média, l'édition (MOSTOW J., 2014, p. 203-204). Nous ne prendrons pas part à ce débat car les œuvres que nous étudions échappent à toutes ces

scènes d'une part, et la modification des images proprement dites d'autre part. Sur les dix ensembles de codex que nous avons étudiés, deux ensembles relèvent du premier cas : il s'agit de l'ensemble de Shobôshu et de Kumamoto. Nous pouvons penser qu'il s'agit avant tout, pour les enlumineurs de ces deux ensembles, de diminuer le nombre de peintures⁷⁶¹. Cependant derrière ces préoccupations d'ordre numérique une autre intention peut se superposer, celle d'écarter les iconographies considérées comme non convenables pour un ouvrage de dot. En effet, les codex de Kumamoto certes suppriment certaines scènes de la version de Saga, mais rajoutent des enluminures à trois chants qui ne se trouvaient pas illustrés dans le modèle de base.

Les modifications les plus nombreuses relèvent ainsi du second cas. Nous nous pencherons ici sur les changements portés à la mise en image de trois chants : le chant 12 (*Musashino*), le chant 60 (*Tachibana*) et le chant 125 (*Tsui ni iku michi*). Le chant 12 dit « Plaine de Musashi » raconte l'enlèvement d'une femme jusque dans les plaines de Musashi. Alors que des gardes cherchent à débusquer les amants en mettant le feu aux herbes hautes de la plaine, la jeune femme compose un poème les suppliant de ne rien en faire et sauve ainsi sa vie et celle de son amant. Ce chant est mis en image selon la composition suivante : trois gardes tiennent des torches dans le coin bas droit de l'image. En haut à gauche est figuré le couple caché dans les herbes hautes, la femme assise en retrait, l'homme debout devant elle. Peu de codex modifient cette composition. Cependant, dans le codex de Kumamoto, ce chant trouve une interprétation surprenante où les rôles sont inversés : l'homme est représenté accroupi tandis que son amante est debout devant lui, se protégeant de la main et faisant face aux gardes uniquement représentés par trois torches.

Le chant 60 *Tachibana* ou « Oranger », met en situation une femme qui, après avoir trop attendu son mari, décide de suivre un nouveau mari en province. Elle assiste alors attristée à la réunion fortuite de son ancien et de son nouveau mari. La composition correspondant à ce chant figure deux hommes buvant ensemble tandis que l'épouse assiste à cette rencontre dans la pièce attenante. Cette composition connaît des variations selon les codex : l'ancien mari en visite se trouve remplacé par un jeune page dans deux ensembles de codex (Kyûdaishi et Kyûshû) et par trois dames de compagnies (Kumamoto). Cette substitution altère le sens de la scène et atténue sa portée, puisque la femme n'est plus montrée comme infidèle ou polyandre.

considérations : élaborées après l'édition et le succès de la version de Saga, les variations iconographiques qu'elles connaissent ne se retrouvent dans aucune autre œuvre antérieure à l'édition de Saga et qui pourrait donc appartenir à une autre lignée. Ces variations iconographiques sont ainsi le fait d'enlumineurs isolés se basant sur leur propre imagination et répondant au besoin d'adapter le modèle de base, les planches de Saga, à un contexte spécifique.

⁷⁶¹ Les codex des *Contes d'Ise* ont un nombre conséquent d'enluminures par rapport au chiffre moyen d'enluminures par volume des codex enluminés. Voir à ce sujet le chapitre suivant.

Le chant 125, *Tsui ni iku michi* ou « Chemin où l'on se dirige à la fin », dernier chant des *Contes d'Ise*, décrit les derniers instants d'un homme en train de mourir. L'homme est représenté allongé, veillé par un jeune page. C'est une composition écartée par trois enlumineurs (Shoshôbu, Kyûshû et Kumamoto) et modifiée dans deux ensembles (Nagano, Tesshinsai) : l'homme n'est pas allongé mais accoudé ou assis en train d'écrire un poème, ce qui modifie le sens de l'enluminure. Les codex de Nagano ont en leur sein une copie fidèle du colophon de Nakano.in Michikatsu imprimé à la fin des éditions de Saga et qui n'est pas repris dans les versions imprimées « pirates » de cette dernière. L'enlumineur et le calligraphe des codex Nagano ont donc eu à disposition une édition originale de Saga : la modification de l'homme mourant en homme assis ne résulte donc pas d'une altération du modèle.

Que penser de ces variations ? En premier lieu, il est difficile de croire que ces dernières résultent d'une mauvaise interprétation des planches illustrées de Saga ou découlent d'un enlumineur ayant à sa disposition des reproductions dégradées des compositions de cette édition. En effet, il nous paraît peu probable qu'un peintre puisse confondre la silhouette d'un homme adulte avec celle d'un jeune page ou d'une femme, les vêtements et coiffes de ces derniers étant très différents. Nous pouvons cependant expliquer ces iconographies dès lors que nous formulons l'hypothèse que ces codex ont été élaborés comme ouvrages de dot. En effet, dans le cadre d'une iconographie qui se veut célébrer le mariage et ses bons auspices, représenter une femme avec deux maris, ou un homme mourant serait contradictoire⁷⁶². L'enlumineur pourrait ainsi choisir soit de ne pas représenter le chant en question, soit d'en atténuer la portée en modifiant certains éléments significatifs au sein de l'image. Les codex de Kumamoto ont pour particularité de privilégier les représentations de jeunes femmes dans un rôle actif, comme le chant 12, ou de multiplier leur présence (chant 4 représenté de manière exceptionnelle en double page).

Cependant, il ne s'agit là que d'hypothèses que nous ne pouvons dresser en certitudes. En effet, si ce n'est le cas du codex de Kumamoto, ces iconographies ne se recoupent que rarement, et nous considérons que l'absence ou la modification d'une seule iconographie dans l'ensemble de tout un codex est un indice bien faible pour pouvoir affirmer que ce dernier a été élaboré pour un trousseau. En outre, selon Joshua Mostow, l'iconographie la plus importante dans le cadre des ouvrages de dot est celle du premier chant où l'on décrit volontiers des plantes de printemps, cerisiers ou pruniers, symbolisant le début de la vie de couple des jeunes mariés. Or l'intégralité des

⁷⁶² Voir à ce propos ÔGUCHI Yûko, 2013, p. 378. Cette dernière, en présentant les peintures de l'album conservé à Nagoya formule la même hypothèse concernant l'iconographie de l'homme accoudé et non allongé : il s'agirait d'éviter toute image renvoyant à l'idée de la mort, et donc toute iconographie qui pourrait être de mauvais augure.

codex enluminés consultés pour cette démonstration n’ont pas de végétation de printemps pour cet épisode⁷⁶³.

Des liens sont-ils donc possibles entre les manuscrits enluminés de notre corpus d’étude et la pratique des ouvrages de dot ? Nous avons vu que le rapport entre les récits enluminés du type *otogizôshi*, et plus particulièrement le *Bunshô sôshi* qui nous préoccupe au sein de cette thèse, et les trousseaux de mariage sont difficiles à établir. En outre, l’étude de l’iconographie de codex enluminés susceptibles, au vu des sources, d’être des ouvrages de dot ne nous permet pas d’être certaine qu’ils ont été élaborés à cet effet. Revenons un instant sur les suppositions formulées par Matsumoto Ryûshin :

« Dans les familles des *daimyô*, lorsque les jeunes filles se mariaient, de nombreux rouleaux enluminés et codex enluminés verticaux étaient élaborés spécialement suite à une commande. À l’inverse, les codex enluminés horizontaux auraient été produits en grande quantité en tant qu’édition de grande diffusion⁷⁶⁴. »

Il semble que l’intuition du chercheur soit en partie juste, en ce sens que les codex verticaux en demi-format sont les seuls à illustrer des récits susceptibles au vu des sources à être intégrés dans des trousseaux. En outre, les compositions et le style de leurs enluminures sont plus élaborés que celles des codex oblongs ou verticaux de grandes dimensions. Cependant, et comme notre développement sur l’iconographie des *Contes d’Ise* tend à le démontrer, chaque codex représente un cas particulier qui ne rentre pas forcément dans ces grandes catégories uniformes.

Les ouvrages de dot de mariage ont laissé peu de traces au sein des sources historiques, laissant libre cours à de nombreuses interprétations. On peut à ce propos citer les estampes érotiques *shunga*⁷⁶⁵, dont il ne subsiste qu’une mention liée aux trousseaux de mariage, elle-même à l’origine d’un certain nombre d’hypothèses : certaines estampes participeraient ainsi à l’éducation sexuelle

⁷⁶³ Au contraire des peintures d’album, donc des peintures sans texte, de Nagoya et de la Bibliothèque nationale de France. Pour une présentation de l’album de Nagoya voir ÔGUCHI Y., 2013, p. 360-393. L’album de Nagoya illustre également le chant 125 avec un homme assis (ÔGUCHI Y., 2013, p. 378).

⁷⁶⁴ 大名のような家では、子女の嫁入りに際して、特別にぜいたくな本を注文するが多かったと思われる。絵巻や縦型の奈良絵本の多くは、注文によって特性本として作られたのであろう。それに対して、横型の奈良絵本は、いわば普及版として量産されたのではなかったか。MATSUMOTO R., 1977, p. 56.

⁷⁶⁵ 春画, terme qui vient du chinois *chungong mihua* et qui signifie « images secrètes du palais du printemps » et désigne des estampes et des peintures à contenu érotique. Voir HAYAKAWA Monta traduit par GERSTLE Andrew, 2013b, p. 13. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur l’étude du *shunga* et de l’éventualité d’un public féminin pour ces estampes.

de la jeune mariée et seraient à ce titre intégrées aux trousseaux⁷⁶⁶. Ces *shunga* auraient alors une fonction de talisman pour favoriser le bien et l'intimité des relations conjugales, la naissance d'enfants et le succès du ménage⁷⁶⁷. Ces estampes n'apparaissent pourtant pas dans les listes de mariage conservées, tout comme la présence de codex enluminés ne peut être attestée de manière indiscutable. Ces constatations supposeraient ainsi qu'en deçà des listes officielles des objets du trousseau cités en exemple dans les précis éducatifs existeraient des ouvrages donnés lors du mariage ou autour de ce dernier de manière officieuse⁷⁶⁸. En d'autres termes, les ouvrages de dot seraient à considérer non pas comme des symboles officiels de la puissance de la famille de la mariée et donc catégorisés dans les *omote dôgu*, mais comme des objets privés et moins bien inventoriés appelés *oku dôgu*. Si cette hypothèse paraît très vraisemblable pour les *shunga*, il est difficile de croire que les codex enluminés, dont le contenu n'est ni érotique ni polémique, et dont la richesse d'exécution laisse à penser qu'ils étaient conçus pour être vus et se faire voir, aient pu faire partie de ces dons officieux.

La recherche actuelle lie souvent les codex enluminés, contemporains du début de l'édition illustrée profane et du développement du lectorat féminin aux pratiques féminines de lecture et des trousseaux de mariage. L'analyse des sources historiques et des codex enluminés conservés montre cependant que ce rapprochement est loin d'être évident pour tous les livres ou rouleaux enluminés et ne doit pas être fait systématiquement. Les chercheurs associent en outre la récurrence de certains motifs iconographiques dits auspicioseux aux livres des trousseaux⁷⁶⁹, impliquant ainsi qu'il existe

⁷⁶⁶ Timon Screech argue dans son ouvrage que l'association des images érotiques aux trousseaux de mariage se fait depuis la déclaration de Hachisuka Toshika, petite fille du dernier *shôgun*, qui une fois vieille femme prétendit qu'on lui avait donné de telles estampes à l'âge de quatorze ans avant son mariage. La qualité des œuvres mentionnées par Hachisuka Toshika fait effectivement penser à des œuvres de trousseaux, mais pour le chercheur ces œuvres n'ont aucune portée éducative et sont plutôt destinées à la masturbation. Offrir des estampes à contenu érotique aux jeunes filles que l'on doit éduquer serait en fait un prétexte utilisé par les femmes d'un certain âge pour se procurer de telles œuvres (SCREECH T., 2009, p. 37-39). Si la publication de Timon Screech est remise en question pour la trop grande partialité du chercheur, son manque de rigueur et sa lecture parfois forcée et simplifiée des œuvres (HOCKLEY Allen, 2000, p. 258-259), nous considérons cependant que certains arguments avancés par Timon Screech sont tout à fait recevables : les estampes érotiques ont rarement une portée éducative évidente et nous demeurons réservée sur le fait que ces derniers soient donnés aux jeunes filles à l'occasion de leur mariage. En effet, si ce n'est le témoignage de Hachisuka Toshika, aucun *ôraimono* ou aucun inventaire de mariage n'en fait référence alors que cette pratique est considérée comme répandue par les chercheurs du *shunga* que nous citons en note 898 (à l'exception donc de SCREECH T.).

⁷⁶⁷ CLARK Tim et MONTA Hayakawa, in *Shunga: Sex and humour in Japanese art, 1600-1900*, London British Museum, Londres, 2013, p. 28 et 37.

⁷⁶⁸ Pour revenir sur la question du *shunga* dans les trousseaux de mariage, certes aucun inventaire de mariage ou précis d'éducation ne fait état de la présence de tels livres dans les trousseaux, mais HAYAKAWA M. met en valeur certains poèmes satiriques dits *senryû* (川柳) décrivant des jeunes mariées regardant des *shunga*. Le chercheur traduit ainsi le poème suivant (nous reprenons sa traduction : « On her wedding day/The princesse bride, for the first time/Breathes the seal on the shunga wrapper » (poème traduit du recueil *Yanagidaru* 柳多留, volume 132, 1833, voir HAYAKAWA M., 2013a, p. 21). Cependant, nous n'avons trouvé aucune mention plus ancienne permettant d'affirmer que les jeunes mariées ont bien dans leurs trousseaux des estampes *shunga* dès le XVII^e siècle.

⁷⁶⁹ TREDE M., 2003, p. 187.

une iconographie privilégiée dans les ouvrages de dot. Il est cependant dangereux d'attribuer un codex à un trousseau de mariage sur la base d'une seule image dans un ensemble comportant plus d'une dizaine de peintures. Nous avons également vu que l'iconographie à caractère narratif n'est pas l'iconographie la plus privilégiée dans les objets du trousseau. Dès lors, il convient de se demander s'il existe une iconographie particulière pour les ouvrages de dot, adaptée à l'occasion (le mariage) et à ses destinataires (les jeunes femmes). Cette iconographie ne semble être présente qu'au cas par cas.

Aussi, posons-nous la question différemment : si, malgré le silence des sources à leur sujet, les manuscrits enluminés, et plus particulièrement les codex, que nous étudions font partie des trousseaux de mariage, quel rôle jouent-ils au sein de ces derniers ? Et pourquoi les dote-t-on d'enluminures ? Ainsi, ce n'est pas sur l'intégration ou non des œuvres enluminées dans les trousseaux que nous souhaitons débattre mais sur la perception que les acteurs de l'élaboration de ces codex, enlumineurs, calligraphes, acheteurs ou commanditaires, ont pu avoir de ces derniers. Le but et la fonction dont ces acteurs ont pu investir les manuscrits se manifestent-ils à travers une adaptation formelle ou iconographique de ces ouvrages enluminés ?

CHAPITRE 3

LA FONCTION DES ILLUSTRATIONS ET DES ENLUMINURES AU SEIN DES IMPRIMÉS ET DES MANUSCRITS

Nous avons vu que les codex enluminés sont souvent liés à la pratique des ouvrages de dot, sans que les témoignages historiques ou les œuvres conservées puissent réellement confirmer cette hypothèse. Aussi, il nous semble plus pertinent non pas de se demander si ces codex sont produits pour des mariages, mais si les acteurs de leur élaboration ont investi leurs œuvres, et plus particulièrement leurs enluminures, de valeurs et de fonctions particulières décelables dans la matérialité et l'iconographie de ces peintures.

Deux fonctions nous semblent intéressantes à souligner et à étudier : la fonction commerciale⁷⁷⁰ et la fonction ludique de l'enluminure. Ces fonctions ne sont pas contradictoires ou incompatibles l'une avec l'autre mais interrogent deux aspects différents de l'enluminure : son

⁷⁷⁰ Nous entendons par fonction commerciale le fait pour un peintre d'investir dans la peinture à travers son format, ses matériaux ou ses thématiques, un capital économique ayant pour but d'attirer un éventuel client ou de rehausser le prix d'une œuvre. Les œuvres sont les témoins des conditions économiques qui les ont créées et ce dans toutes les cultures jusqu'à présent étudiées. Le prix d'une œuvre, de pair avec la localisation, la taille, le sujet, les matériaux, les couleurs et l'échéance de la commande, font partie de l'ensemble des contraintes dont l'œuvre picturale est le témoin (HEINICH Nathalie, 2004, p. 28). Ainsi en Occident jusqu'au XVI^e siècle, l'artiste est payé comme un travailleur manuel en fonction des dimensions, du nombre de personnages, des matériaux et du temps consacrés à la peinture concernée. Ces artistes utilisent leurs périodes creuses pour se constituer un stock de peintures quasiment identiques, ou inachevées afin de leur donner les touches finales en fonction des désirs du client (WITTKOWER Rudolf et Margot, 1985, p. 35 et 39). C'est au courant du XV^e siècle que dans les contrats préalables à l'exécution des peintures, les commanditaires placent davantage d'importance dans l'habileté picturale que dans l'étalage de pigments précieux (BAXANDALL Michael, 1985, p. 26). Dès lors, le prix d'une œuvre et l'économie dans laquelle elle s'insère n'est plus fonction des moyens matériaux qui lui sont consacrés. Cependant deux modes de fixation de prix perdurent en Occident jusque dans l'art baroque : les prix des œuvres commandées par des mécènes exceptionnels qui ne sont pas soumis à des considérations uniquement matérielles et les prix standardisés pour des œuvres qui le sont tout autant destinées à des clients plus simples. Ces systèmes de prix répondent à deux modes de relation du peintre avec son client : celui où le peintre est logé et entretenu par son client, qui est en réalité son mécène, et celui où l'artiste produit une œuvre sans clientèle en tête et l'expose afin de trouver un acheteur (HASKELL Francis, 1963, p. 3-23). Les mêmes modes d'acquisition et de fixation des prix des peintures s'observent en Chine : jusqu'à la fin de la dynastie Qing les peintures peuvent être acquises dans des boutiques d'éventail, de papier et de pinceau où le client peut non seulement consulter des peintures anciennes mais également les listes des prix et commander des peintures à des peintres contemporains. Le client achète alors le support de la peinture demandée (papier, soie, album) à la taille voulue, taille qui détermine le prix de l'œuvre. Sur ce support on écrit de manière discrète le sujet et les éventuelles dédicaces à écrire sur la peinture. Le tout est ensuite envoyé à l'artiste qui l'exécute et dépose l'œuvre finie à la même boutique. En outre, les peintres disposent d'un stock d'œuvres finies destinées à être montrées aux éventuels visiteurs, œuvres qui ont tendance à devenir répétitives afin de satisfaire le plus grand nombre de clients (CAHILL James, 1994, p. 48-49 et 56).

aspect purement matériel d'une part, et son iconographie et la signification de cette dernière d'autre part. Nous articulerons ainsi ce chapitre autour de ces deux questions : l'enluminure a-t-elle une valeur particulière à l'époque d'Edo, forme-t-elle ce que l'on pourrait nommer un capital économique en soi et si oui, dans quels buts ? En second lieu l'enluminure a-t-elle un rôle pédagogique, c'est-à-dire s'adresse-t-elle à un lectorat particulier pour l'aider dans sa compréhension du texte ? Quelle serait la nature de ce public ?

I. L'enluminure a-t-elle une fonction commerciale ?

Le rôle commercial de l'image, tout du moins dans le monde de l'édition illustrée profane qui se développe au XVII^e siècle, est souvent souligné. L'image attire le lecteur-acheteur : ainsi les éditeurs incluent dans le titre des ouvrages vendu le terme de *eiri* (« avec illustration ») ou *ehon* (« livre illustré »)⁷⁷¹. Progressivement, à partir des années 1660 et de l'activité du peintre de Hishikawa Moronobu dans le monde grandissant de l'estampe, les illustrateurs s'identifient clairement en signant leurs œuvres, leur nom servant en outre comme nouvel argument commercial⁷⁷².

L'enluminure au sein des manuscrits a-t-elle également des enjeux commerciaux ? Il convient, pour répondre à cette question, de revenir dans un premier temps sur les conditions matérielles de conservation et de transmission de ces manuscrits à l'époque d'Edo. Les manuscrits enluminés font-ils l'objet d'un soin particulier dans leur conservation ? Ont-ils des caractéristiques dans leur facture nous permettant de penser que l'enluminure participe à inscrire le manuscrit dans une économie de luxe ? Que sait-on du coût de ces œuvres, et à qui sont-elles accessibles ?

⁷⁷¹ KORNICKI P., 2001 (rééd 1998), p. 58. Le même phénomène s'observe dans les titres des œuvres de l'écrivain Ihara Saikaku dont le nom figure souvent dès le titre afin de faire vendre davantage d'exemplaires. D'après l'étude du catalogue de vente de l'éditeur Tsutaya Jûzaburô en 1790, le terme *ehon* ne signifie pas toujours la présence d'illustrations, mais s'emploierait également selon un critère de format et de présentation (SUZUKI Toshiyuki cité par MARQUET Christophe, 2002, p. 58).

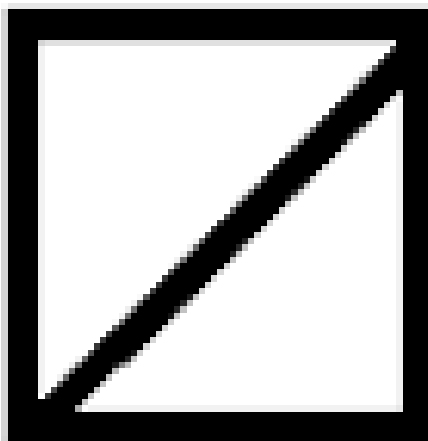
⁷⁷² KASHIWAZAKI Junko montre ainsi dans son étude sur les rapports entre les éditeurs de Kyôto et ceux d'Edo que les éditeurs de Kyôto retouchent les illustrations d'éditions antérieures pour les inscrire dans le style de Hishikawa Moronobu et ainsi favoriser une meilleure vente des ouvrages (KASHIWAZAKI J., 2010, p. 46). Voir également KORNICKI P., 2001 (rééd 1998), p. 232. C'est également le cas de Yamamoto Shunshô, qui signe la préface « Le Dit du Genji illustré » (*Eiri genji monogatari*) en 1650 en tant qu'artiste responsable des illustrations.

1.1. Le cas particulier des manuscrits conservés dans un écrin de luxe

Revenons dans un premier temps sur le contexte de conservation et de transmission de ces manuscrits qui nous est le mieux connu : le cas des manuscrits présents dans les trousseaux comme ouvrage de dot. Nous aborderons ici les manuscrits présents dans les collections féminines des musées de Nagoya déjà mentionnées au chapitre précédent⁷⁷³.

En effet, les archives de la Hôsa bunko précisent que ces livres sont conservés dans des meubles qui leur sont spécialement dévolus. Les manuscrits font ainsi partie intégrante du mobilier grâce à ces « bibliothèques » (*gobunko* ou *onbunko* 御文庫) qui se présentent sous la forme de coffrets de petite taille constitués de plusieurs tiroirs contenant les manuscrits (figure 13).

Figure 13 : Exemple de bibliothèque laquée. Cette bibliothèque conserve des manuscrits du *Dit du Genji* non enluminés et datés de 1256 d'après leur colophon. La bibliothèque, créée au XVII^e siècle, ainsi que son contenu figurent dans les collections de Teisho.in (1608-1684), concubine du *daimyô* du fief d'Owari Tokugawa Yoshinao⁷⁷⁴.



Ces derniers sont des codex de format vertical, dont les œuvres littéraires illustrées les plus fréquentes relèvent du *Dit du Genji* ou de l'anthologie impériale « Vingt-et-une époques »⁷⁷⁵, à savoir des œuvres littéraires anciennes d'ordre poétique ou des chroniques historiques, et suffisamment longues pour justifier une présentation en plusieurs dizaines de volumes. En effet, chaque bibliothèque n'abrite qu'une seule œuvre littéraire. Les manuscrits conservés au sein de ce mobilier, en outre, ne comportent pas d'enluminures⁷⁷⁶. La Hôsa bunko conserve le plus grand nombre de ces bibliothèques avec les manuscrits qui leur sont dévolus. Nous pouvons ainsi citer,

⁷⁷³ Voir chapitre 2, 2.2.

⁷⁷⁴ *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 19.

⁷⁷⁵ *Nijû ichidai shû* 二十一代集 œuvre qui réunit 21 anthologies impériales de poésie entre 905 et 1439.

⁷⁷⁶ Voir chapitre 2, 2.2.

parmi ces derniers : le « Miroir de l'est »⁷⁷⁷ (69 volumes), *Le Dit du Genji* dans la version *Kawachibon* (23 volumes), le « Sélection de poésies japonaises »⁷⁷⁸ (37 volumes), quatre *Dit du Genji* (54 et 56 volumes). Ces bibliothèques sont laquées en *maki.e** noir et or. Elles portent généralement sur leurs tiroirs des indications sur les numéros des volumes conservés en leur sein, voire les titres des volumes correspondants, et sont ornées de motifs décoratifs végétaux sans lien avec l'œuvre littéraire conservée. En effet, ces meubles ne sont pas forcément contemporains des manuscrits qu'ils protègent. Ainsi, dans le cas du *Dit du Genji* dans la version *Kawachibon*, les manuscrits portent une inscription datée de 1258 et ont été transmis à titre d'héritage familial à Teishô.in (1608-1684). C'est de l'époque de Teishô.in que date la bibliothèque qui les conserve⁷⁷⁹. De même, les deux bibliothèques du *Dit du Genji* appartenant à Honjuin⁷⁸⁰ fabriquées en 1741 renferment deux ensembles de manuscrits datés de 1533 et 1580⁷⁸¹ qu'Honjuin reçoit alors en héritage. En outre, ces meubles usant de matériaux précieux et coûteux, ils se transmettent au sein des familles de génération en génération sans nécessairement les manuscrits initiaux qu'ils conservaient ou en regroupant des éléments épars d'autres œuvres littéraires. Ainsi, Niigimi⁷⁸² utilise une bibliothèque où a été inscrit en laque d'or le titre *Fuboku wakashô* pour y réunir des volumes de cette « Sélection de poèmes japonais » et des volumes non complets et enluminés des *Heures Oisives*⁷⁸³. L'importance de ce mobilier est visible tant dans les matériaux employés que dans les éléments décoratifs, incluant parfois le blason familial de la jeune mariée⁷⁸⁴.

Dans notre brève étude sur l'iconographie des objets du trousseau⁷⁸⁵ nous avons relevé que cette dernière est davantage portée sur le symbolisme que sur la narration de scène précise. C'est également le cas des bibliothèques laquées dont les motifs décoratifs n'ont pas de rapport avec le sujet des manuscrits conservés. Parmi les rares à motifs non végétaux, mentionnons celle conservée au musée Nezu, qui porte en décor un paysage du temple Ishiyama. Sur ses tiroirs internes sont calligraphiés à la laque d'or et en relief les titres des chapitres du *Dit du Genji*. Le mariage auquel ce meuble est associé demeure inconnu, malgré les blasons dispersés dans le décor⁷⁸⁶. Le style de

⁷⁷⁷ *Azuma Kagami* 東鑑, chronique officielle du gouvernement shogunal de Kamakura, datée de la fin du XIII^e siècle.

⁷⁷⁸ *Fuboku wakashô* 夫木和歌少, anthologie privée de poèmes compilée en 1310 qui servira de source à l'anthologie impériale *Gyokuyô wakashû* compilée en 1313 (*Dictionnaire des sources du Japon classique*, 2006, p. 75).

⁷⁷⁹ *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 19.

⁷⁸⁰ Concubine du troisième *daimyô* d'Owari Tokugawa Tsunanari et mère du quatrième *daimyô*.

⁷⁸¹ *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 22.

⁷⁸² 1654-1692, épouse du troisième *daimyô* d'Owari Tokugawa Tsunanari.

⁷⁸³ *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 21.

⁷⁸⁴ *Hôsa bunko, rekishi to zôsho*, Hôsa bunko, Nagoya, 2004, p. 24.

⁷⁸⁵ Voir chapitre 2, 1.2.

⁷⁸⁶ HAINO A., 1989, p. 12.

cette bibliothèque permet de la dater de la même période que le mobilier *Hatsune*, soit de la première moitié du XVII^e siècle. Le mobilier *Hatsune*, élaboré pour le mariage en 1639 de la princesse Chiyo, ne présente pas, malgré sa référence à plusieurs chapitres du *Dit du Genji*, d'iconographie à proprement parler narrative. Le mobilier comporte en effet dans son décor des architectures vides et des caractères disséminés (*ashide*) renvoyant au chapitre *Hatsune* du roman⁷⁸⁷. L'iconographie entretient cependant un lien avec le mariage, le chapitre en question étant réputé pour être lu à l'occasion du mariage et du nouvel an⁷⁸⁸.

Cependant, une différence est à notre sens essentielle entre le décor des bibliothèques laquées et celui des manuscrits enluminés : il s'agit de la présence de blasons. Dans le cas des bibliothèques et des autres objets qui constituent le trousseau, le blason familial est récurrent et participe de l'aura de luxe que la famille de la mariée veut renvoyer d'elle-même : le blason sert ainsi à manifester son appartenance à une lignée mais également à montrer la puissance de cette dernière. L'opulence des trousseaux de mariage dont on conserve la trace souligne la signification du trousseau de mariage qui n'est pas réellement de réunir le mobilier nécessaire à l'épouse, mais de lui constituer une véritable dot à l'image de la princesse et de sa famille⁷⁸⁹. Le blason n'a alors de sens que si l'objet en question est exposé à la vue de tous. Dans le cas des manuscrits enluminés, aucun blason n'est apparent que ce soit sur les enluminures ou sur les couvertures des rouleaux et codex. Doit-on en conclure que l'enluminure n'a pas vocation à être exposée et n'est pas conçue comme un témoignage matériel et visuel du pouvoir économique de la famille de l'épouse ? En d'autres termes, l'enluminure n'aurait-elle aucune valeur pour les clients de manuscrits enluminés contemporains de leur élaboration ?

1.2. L'enluminure comme démonstration d'un certain luxe

Rien n'est moins sûr. En effet, certains témoignages nous laissent penser que les enluminures sont pensées à l'époque de leur élaboration comme un produit de luxe ayant une certaine importance indépendamment de ce qu'elles illustrent. Ainsi, l'inventaire de Seitaiko daté de 1700 précise-t-il pour chaque manuscrit son contenu et la présence ou non de peintures⁷⁹⁰. Il nous semble que, davantage que le format des manuscrits (rouleaux ou codex), ou que le nombre de volumes de ces derniers, si le scribe de cet inventaire prend la peine de préciser systématiquement la présence ou

⁷⁸⁷ HAINO A., 1989, p. 23.

⁷⁸⁸ Comme, selon Ryûtei Tanehiko, le *Bunshô sôshi*, voir à ce sujet p. 362.

⁷⁸⁹ 大名家姫様持参 pour reprendre l'expression en japonais de KITAMURA N., 1999, p. 44.

⁷⁹⁰ Voir l'extrait de cet inventaire que nous avons traduit en annexe texte IV 2.2.

non d'illustrations, c'est bien que ces dernières ont pour lui une importance particulière. Cette attention portée aux peintures serait-elle d'ordre commercial ?

1.2.1. *Les matériaux utilisés dans les enluminures des codex enluminés*

Dans notre précédente analyse stylistique, nous avons considéré les manuscrits enluminés selon leur format et selon l'habileté des peintres. Nous avons opposé les rouleaux et les codex verticaux d'une part aux codex oblongs d'autre part en terme d'esthétique. La composition des enluminures dans les codex oblongs est beaucoup moins aboutie : les détails sont systématiquement simplifiés, les architectures sont vides, l'échelle entre les personnages et le décor dans lequel ils s'inscrivent est aléatoire. Dans la première partie de cette thèse, sur la base de ces différences, nous avons opposé ces deux grands groupes d'œuvres en fonction de la formation des peintres. Nous avons également émis l'hypothèse que ces ouvrages, qui au contraire des rouleaux et des codex nous sont complètement anonymes, soient produits en marge des centres urbains⁷⁹¹.

Il y a pourtant un point commun entre ces deux grands groupes d'œuvres : l'emploi de pigments traditionnels dans la peinture japonaise mais utilisés en grande quantité. En effet, d'après les études aux rayons X menées en 2005 sur plusieurs codex oblongs dont l'expression picturale est naïve⁷⁹², l'usage de plusieurs pigments est mis en évidence⁷⁹³. Ces derniers sont tous d'usage relativement ancien et très courants dans la tradition picturale japonaise. Ainsi, les enlumineurs des codex s'inscrivent dans une tradition d'usage des couleurs et des pigments et ne s'appuient pas sur des techniques nouvelles⁷⁹⁴. Remarquons également que la plupart des pigments mentionnés ci-dessus sont d'origine minérale. L'usage de l'or en poudre (*kindei*) ou en feuilles (*kinpaku*), ainsi que de l'argent, dans les enluminures même des ouvrages les plus frustes stylistiquement, nous convainc que ces manuscrits dénotent dans leurs matériaux d'un certain luxe. En d'autres termes, le

⁷⁹¹ Voir p. 166.

⁷⁹² TAKABASHI Heimei, 2005, p. 1. Nous reprenons, pour cette partie, les explications des termes japonais proposées dans le *Dictionary of Japanese Art Terms*, 1990.

⁷⁹³ Les nuages de type *suyari*, lorsqu'ils sont exécutés en bleu léger, tirent leur couleur de l'usage de la plante indigo. Les bleus plus intenses sont de types minéraux : ils sont dits de Prusse ou *konjô*. Cependant, contrairement à la préparation chimique découverte à Berlin en 1709, le bleu japonais ainsi dénommé est obtenu à partir d'azurite (*iwagunjô*). L'usage de ces deux pigments est attesté depuis l'époque de Nara. Un autre pigment d'origine minérale employé est le vert profond, obtenu à partir de la malachite (*kujakuseki*). Les blancs sont rendus grâce au blanc de plomb (*enpaku*)⁷⁹³, ainsi qu'une poudre de coquille d'huître d'usage plus récent (le *gofun*, dont les premières occurrences sont datées de la fin de l'époque Kamakura). Les tonalités rouges sont quant à elles issues du rouge de plomb (*entan*), pigment également arrivé au Japon grâce à la route de la Soie et dont l'usage le plus ancien dans l'archipel est daté du VII^e siècle.

⁷⁹⁴ Au cours de l'époque d'Edo de nouvelles techniques picturales sont découvertes mais ces dernières ne s'observent que dans les estampes *ukiyo-e* qui se développent à partir du dernier tiers du XVII^e siècle.

caractère moins maîtrisé des enluminures des codex oblongs ne doit pas faire penser que ces derniers s'adressent à une clientèle plus défavorisée que leurs homologues verticaux ou que les rouleaux enluminés.

1.2.2. *La standardisation de l'usage des matériaux riches dans les enluminures*

Un nombre récurrent d'enluminures par format ou une présence constante de matériaux précieux d'un format à l'autre permettrait de supposer que ces dernières sont soumises à des règles implicites dictées par le marché. Le type de clientèle à laquelle les artisans souhaitent s'adresser imposerait ainsi une certaine proportion d'enluminures et de matériaux précieux employés afin de ne pas dépasser un certain coût de production et de vente. En d'autres termes, une régularité dans le nombre des enluminures et la quantité de matériaux précieux employés indiquerait que l'enluminure répond à des règles d'élaboration visant à stabiliser son coût de production et, au final, au coût du manuscrit dans sa totalité.

Observons dans un premier temps le nombre d'enluminures présentes dans les codex enluminés. Nous ne prenons en compte que les ouvrages qui nous sont parvenus complets pour ce décompte.

Tableau 43 : Nombre et moyenne des enluminures par ensemble de codex en fonction des formats

Format	Illustrations (total)	Dont illustrations en double page
Oblong (17 ensembles)	14 enluminures (minimum) ; 25 enluminures (maximum) ; 17 enluminures en moyenne par ensemble	3 illustrations en double page par ensemble (maximum) ; 0.7 enluminures en double page en moyenne par ensemble
Vertical grandes dimensions (7 ensembles)	11 enluminures (minimum) ; 39 enluminures (maximum) ; 25 enluminures en moyenne par ensemble	7 illustrations en double page par ensemble (maximum) ; 3 enluminures en double page en moyenne par ensemble
Vertical demi-format (13 ensembles)	9 enluminures (minimum) ; 27 enluminures (maximum) ; 17 enluminures en moyenne par ensemble	4 illustrations en double page par ensemble (maximum) ; 0.8 enluminures en double page en moyenne par ensemble

À la lecture de ce tableau, il apparaît que le format considéré comme le plus ancien, le format vertical en grandes dimensions, est celui qui comporte le plus d'enluminures, que ces dernières soient en page simple ou en double page. En regard de ces derniers, les formats oblongs et de demi-format vertical ont tous les deux un nombre stable et similaire d'enluminures. Si les nombres minimum et maximum de peintures par ensemble semblent être très éloignés, ils ne sont le reflet

que de certains ensembles exceptionnels par leur trop petit, ou leur trop grand nombre d'images. Ainsi, pour le format oblong, la plupart des ensembles tournent autour de 14 à 16 enluminures tandis que les codex en demi-format vertical contiennent entre 15 et 18 illustrations. Les codex de très grandes dimensions ont pour leur part un nombre d'enluminures très irrégulier : trois ensembles ont 19 enluminures chacun, tandis que deux autres ensembles culminent à 32 et 39 peintures. Ce sont ces derniers qui contiennent en outre le plus grand nombre de compositions en double page. Cela ne se vérifie pas dans les autres formats, où les ensembles comportant le plus d'images en double page ne sont pas ceux contenant dans tout le corpus le plus d'enluminures : ainsi un ensemble oblong conservé à Tachikawa contient 3 enluminures en double page mais se situe dans le nombre moyen d'illustrations (16 par ensemble) tandis qu'un ensemble en demi-format des collections Spencer détient 23 enluminures dont 4 en double page⁷⁹⁵.

Qu'en est-il de l'usage des matériaux précieux au sein des enluminures ? Connaissent-ils la même régularité ? Pour répondre à cette question, nous nous sommes attachée à observer les surfaces usant de l'or et d'en calculer les proportions par enluminures⁷⁹⁶. Nous avons observé les surfaces usant de la feuille d'or, *kinpaku* : en effet, l'or saupoudré ou en paillettes, *kindei* et *kirihaku*, tout comme les pigments d'origine minérale comme les bleu et vert, se détachent fréquemment des supports et il est donc malaisé de calculer avec précision les surfaces qu'ils occupent. Ne considérer que les surfaces en *kinpaku* exclut cependant d'emblée l'examen des enluminures de codex en demi-format vertical, les artisans de ces derniers n'employant pas cette technique⁷⁹⁷. Nous avons ainsi sélectionné trois ensembles de codex complets dont nous disposons de reproductions exploitables et dont l'usage d'or en feuilles est suffisamment fréquent pour pouvoir être analysé : le codex vertical de grandes dimensions de Kyôto, et les codex oblongs de Keiô et de Kyûshû. Ces deux derniers codex montrent un emploi de l'or en feuilles différent : l'enlumineur du codex de Keiô utilise l'or soit pour orner des paravents, des cloisons coulissantes ou pour certains objets, soit pour des nuages conventionnels (*suyari gasumi*), mais ces deux usages ne se confondent pas au sein des mêmes enluminures. L'artisan du codex de Kyûshû au contraire n'utilise de l'or que pour des nuages ondulés qui doublent les nuages en bandeaux *suyari gasumi*. Le codex vertical de Kyôto pour sa part montre un emploi de l'or tant pour des nuages ondulés doublant les nuages conventionnels que pour les cloisons coulissantes ou les objets décrits dans les compositions.

⁷⁹⁵ Le nombre maximum d'enluminures par ensemble pour ce format est atteint par un ensemble anciennement dans les collections de Nakano Kôichi qui comporte 27 enluminures mais aucune en double page.

⁷⁹⁶ Ce travail est le fruit des efforts de Julien Monticolo, que nous remercions vivement.

⁷⁹⁷ Comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette thèse, voir p. 166.

Tableau 44 : Schéma explicatif des calculs de surfaces occupées par l'or au sein des enluminures

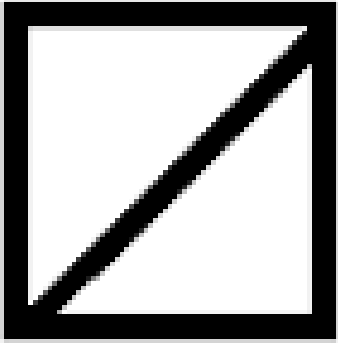

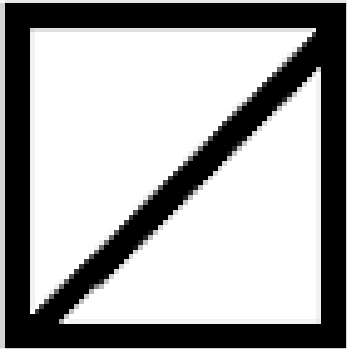

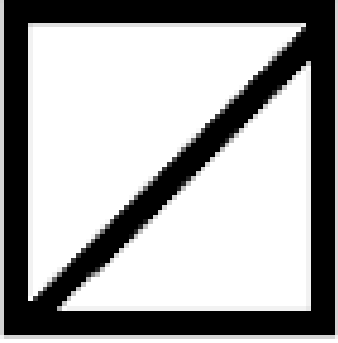

Exemple d'enluminure	Schéma des surfaces prises en considération
 <p data-bbox="233 629 810 692">(Bibliothèque universitaire de Kyôto, Arrivée du Général chez Bunshô)</p>	
 <p data-bbox="237 1066 805 1128">Bibliothèque universitaire Keiô (Général jouant son rôle de marchand)</p>	
 <p data-bbox="256 1496 786 1559">Bibliothèque universitaire de Kyûshû (Bunta chassé)</p>	

Tableau 45: Calcul des surfaces dorées en % (de la surface d'une page)

Manuscrit	Keiô (17.5*25.5 cm)	Kyûshû (16.4*23.7 cm)	Kyôto (30*21.8 cm)
% minimal	1,9	3,5	1
% maximal	4,3	6,4	9,2
% moyen	2,8	4,9	4,9

Ces calculs permettent de souligner que le format vertical de grandes dimensions est matériellement plus riche que les codex oblongs étudiés. C'est cependant dans ce format que la

proportion d'or est la plus variable d'une enluminure à l'autre, les minimales et maximales allant de 1 à 9. Dans le cas des codex oblongs, ces chiffres sont plus resserrés : entre 1.9 et 4.3% de la surface d'une page pour le codex de Keiô et entre 3,5 et 6,4 % pour le codex de Kyûshû. Il apparaît ainsi que le codex de Keiô, plus riche en détails que celui de Kyûshû et dont l'iconographie semble plus originale, est moins riche en terme matériel que ce dernier. Pour les codex oblongs l'usage de l'or semble être constant et dans des quantités stables. Nous ne pouvons cependant observer de corrélation entre le style de l'enluminure et sa richesse matérielle en ce qui concerne ce dernier format⁷⁹⁸.

Nous avons étudié ainsi trois types différents de codex : le codex vertical en grandes dimensions dont les enluminures sont les plus nombreuses au sein de notre corpus et employant tant l'or que l'argent dans les nuages, les paravents et certains objets ; le codex oblong où l'or est employé soit pour les nuages, soit pour les paravents et les objets mais jamais pour les deux au sein de la même enluminure (Keiô) ; le codex oblong où l'or est employé exclusivement pour des nuages qui viennent doubler les nuages conventionnels *suyari gasumi* exécutés avec un pigment bleu clair (Kyûshû). Le nombre d'enluminures par ensemble est donc stable en ce qui concerne les formats oblongs et les demi-formats verticaux. Si le premier format est plus ancien que le second, il coexiste avec ce dernier jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est au sein des enluminures du format oblong que l'usage d'or semble également le plus régulier. Le format vertical de très grandes dimensions, le plus ancien de ces trois formats, présente un nombre très grand d'enluminures par ensembles mais les ouvrages sont très irréguliers en termes de quantité d'images les uns par rapport aux autres. Cette irrégularité, qui s'observe aussi dans l'usage de matériaux précieux au sein des enluminures, est peut-être due au caractère pionnier de ce format. Le codex enluminé connaîtrait ainsi une élaboration plus calibrée avec l'expansion des codex oblongs et des codex en demi-format verticaux.

Les codex oblongs, indépendamment de leur style, déploient un nombre d'enluminures similaires à ceux des codex en demi-format vertical. Ces enluminures font montre d'une certaine richesse qui ne permet pas d'associer ces codex à une clientèle plus défavorisée que celle des autres codex. Comment dans ce cas expliquer cette différence stylistique ? Il nous paraît en effet indiscutable que les enluminures des codex en demi-format vertical sont davantage soignées et travaillées en terme de composition et de choix de scènes. Leur richesse est cependant moins apparente que celle des peintures des codex oblongs. L'usage de l'or en association avec des peintures est attesté durant l'époque de Muromachi à travers des peintures de paravents conservés

⁷⁹⁸ Ces calculs ont été effectués sur ces trois ensembles seulement. D'autres investigations de cet ordre sont à mener sur les autres œuvres de notre corpus.

ainsi que des mentions écrites. Ainsi, les rouleaux enluminés du *Boki-e* (« Vie du moine Kakunyo ») datés en 1482 montrent dans ses enluminures des paravents utilisant de l'or et de l'argent en petits carrés selon la technique dite *kirihaku*. Un autre témoignage encore plus ancien, daté de 1449, atteste d'un usage en abondance de l'or appliqué en feuilles ou *kinpaku*⁷⁹⁹. De même, Tosa Mitsunobu dans des peintures d'album du *Dit du Genji* du musée de Harvard (1509-1510) ainsi que Kanô Motonobu dans des peintures d'éventails vers 1502-1503 usent de nuages dorés à la feuille⁸⁰⁰. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'époque de Momoyama, la volonté des seigneurs de grands fiefs de montrer leur puissance coïncide avec une production en quantité de ces peintures sur fond de feuilles d'or⁸⁰¹. L'usage de la feuille d'or dans des œuvres picturales se développe alors en trois temps⁸⁰² : en premier lieu l'usage de la feuille d'or (*kinpaku*) s'observe uniquement dans les nuages dits *kumogata* caractéristiques des peintures dites narratives. Ce sont les nuages présents dans le codex de Kyûshû, mais aussi du codex de Kyôto dont le format est le plus ancien de notre corpus. Dans un second temps, à la fin du XVI^e siècle, la feuille d'or s'emploie dans les nuages de manière concomitante avec l'usage de la poudre d'or (*kindei*) pour représenter les terres et sols des compositions. La dernière étape, présente dans le deuxième quart du XVII^e siècle et majoritaire dans les codex de demi-format vertical (qui se développent dans la deuxième moitié du XVII^e siècle), se caractérise par l'usage exclusif de poudre d'or pour représenter les terres et sols des compositions peintes. Les travaux que nous citons et qui concernent exclusivement les peintures de paravents sont anciens et la chronologie développée est contestée, notamment car des paravents antérieurs à l'époque de Momoyama et usant de l'or ont été découverts depuis. Il faut ainsi garder à l'esprit que l'usage de l'or n'est pas une innovation propre à l'époque de Momoyama. Cependant, cette chronologie, contestée pour les peintures de paravents, se superpose de manière singulière à celle des manuscrits enluminés. Nous la conserverons donc pour l'étude des peintures que nous analysons.

Ces différentes techniques, *kinpaku* et *kindei* sont pratiquées par les artistes depuis longtemps : toutes deux auraient été introduites au Japon à l'époque de Nara⁸⁰³. Ainsi, cette différence observée

⁷⁹⁹ IZUMI Mari, 2007, p. 101-102 et 109.

⁸⁰⁰ LIPPIT Yukio, 2015, p. 7-8.

⁸⁰¹ Le cas le plus connu étant celui du château d'Azuchi construit par Oda Nobunaga dans lequel deux pièces sont entièrement recouvertes d'or (ELISON George, 1981, p. 64-65). C'est également durant l'époque de Momoyama que Kanô Eitoku semble proposer pour la première fois des peintures associant le lavis à l'or (WHEELWRIGHT Carolyn, 1981, p. 98). Pour Doi Tsugiyoshi, l'usage de la feuille d'or sur les cloisons coulissantes serait l'héritage d'importation par le *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu de peintures chinoises de l'époque Ming (DOI Tsugiyoshi, 1964, p. 59-60).

⁸⁰² Selon Wheelwright Carolyn qui reprend les arguments de Takeda Tsuneo (WHEELWRIGHT Carolyn, 1981, p. 100).

⁸⁰³ Le *kinpaku* use d'or en feuilles battues avec un maillet en bois jusqu'à l'obtention d'une très fine feuille qui sera collée sur le support de peinture. Le *kindei* pour sa part emploie de la poudre d'or mélangée à de la colle liquide et s'applique comme un pigment (NAKAE Katsumi, 2007, p. 159 ; *Nihon bijutsu yôgo jiten*, 1998, p. 164-165). Cette seconde technique semble donc plus aisée pour les peintres, mais rien ne peut être affirmé à ce sujet.

dans l'emploi de la feuille d'or en fonction des formats des codex ne s'explique pas à notre sens par une différence dans le niveau social de la clientèle, mais par une différence d'esprit. Les enluminures des codex oblongs semblent ainsi avoir été élaborées avec une volonté d'ostentation plus importante que les codex de demi-format et témoigneraient en ce sens d'un esprit plus propre au XVI^e siècle. Pour le dire autrement, à richesse égale, les enluminures des codex oblongs sont créées pour montrer une certaine richesse, là où les peintures des codex verticaux de demi-format témoignent d'une plus grande attention portée sur la composition d'ensemble et la finesse des détails.

1.3. Réflexions sur le coût des manuscrits à l'époque d'Edo

Les codex sont pensés comme des objets de luxe : employant des matériaux précieux comme de l'or ou des pigments d'origine minérale, les plus finement exécutés d'entre eux sont conservés dans de riches bibliothèques en laque. La quantité d'or employée dans les enluminures de ces manuscrits reste constante entre chaque page enluminée du même codex, de sorte que l'on peut supposer que les enluminures ont été élaborées selon certaines normes régissant leur nombre et leur richesse. Peu de documents de cette époque permettent de savoir précisément quel était le coût de fabrication et le prix d'achat des manuscrits enluminés. Nous tenterons au cours de ce volet de situer les prix de ces codex, connus grâce à de très rares documents, en les confrontant au prix d'autres œuvres qui nous sont connus.

1.3.1. Le prix des œuvres d'art et des livres à l'époque d'Edo

Peu de choses nous sont connues sur le coût de la vie et le coût des œuvres d'art à l'époque d'Edo. En outre, lorsque certaines données ou certains contrats entre les artistes et leurs commanditaires sont découverts, ces données chiffrées sont difficilement interprétables telles quelles : compte tenu des dévaluations que connaît le Japon à l'époque d'Edo, il est périlleux de convertir ces chiffres sans avoir de solides connaissances sur le contexte économique dans lequel le document en question est produit⁸⁰⁴. Nous reprendrons ici les données avancées par certains chercheurs.

Considérons en premier lieu le coût d'un livre imprimé et illustré. Les données à ce sujet sont contradictoires. Pour Peter Kornicki, le prix des livres au XVII^e siècle et de la plupart du XVIII^e

⁸⁰⁴ Nous reproduisons en annexe texte V plusieurs tableaux proposant des échelles de valeurs.

siècle est élevé en comparaison des prix des objets de la vie courante. Cependant, vers la fin du XVIII^e siècle, certaines catégories littéraires comme la fiction légère, seraient perçues, à travers les sources historiques, comme facilement abordables⁸⁰⁵. On peut cependant lui opposer une autre source, fréquemment convoquée par les historiens du livre : dans les « Notes de l’océan » (*Kairoku*⁸⁰⁶) écrit par Yamazaki Yoshishige⁸⁰⁷ en 1821, il est rapporté que le graveur⁸⁰⁸ reçoit, pour une planche illustrée une ligature de mille pièces (*kan*) et cent pièces de monnaie (*mon*). Le *kan* et le *mon* sont les valeurs les plus basses dans l’échelle de valeurs de la monnaie japonaise. Ainsi, un *kan* équivaut à 1000 *mon* entre 1775 et 1795⁸⁰⁹. Il s’agit d’un coût relativement élevé, si nous le confrontons, à la suite de Kondô Kôshi, au prix d’une nuit dans une auberge de classe supérieure (200 *mon*)⁸¹⁰. Le livre imprimé étant composé de plusieurs de ces planches, la production d’un livre représente donc un coût certain. Même s’il est amorti par les éditeurs en utilisant les mêmes planches pour éditer un grand nombre d’ouvrages, il n’en demeure pas moins que la possession d’un livre imprimé représente, si on en croit cette source, un certain investissement⁸¹¹. En outre, si l’on considère, à l’instar de Screech Timon qu’un laboureur reçoit 6 *ryô* par an⁸¹², c’est-à-dire 12 *kan* et 12 000 *mon* au maximum⁸¹³, cette somme d’un *kan* et 100 *mon* représente près du tiers de ce que le travailleur gagne par mois. Screech Timon relève également le cas d’une édition des *Frères Soga* qui coûterait 90 *monme*, soit presque le triple de ce que ce même laboureur gagne par mois⁸¹⁴.

En dehors des livres imprimés, quels sont les prix des œuvres d’art ? Screech Timon répertorie plusieurs cas où le prix des œuvres nous est connu⁸¹⁵. Par exemple, il est attesté que Tawaraya Sôtatsu reçoit en 1631 10 *ryô* d’or pour la réalisation d’une paire de paravents illustrant *Le Dit du*

⁸⁰⁵ Voir KORNICKI P., 1998 (rééd 2001), p. 186.

⁸⁰⁶ 海録 [*Notes de l’Océan*].

⁸⁰⁷ 山崎美成 (1796-1856).

⁸⁰⁸ À ne pas confondre avec l’éditeur qui supervise le projet et le finance, l’auteur qui donne le texte calligraphié et le peintre qui fournit des dessins sur papier des illustrations à réaliser. Le graveur n’est pas l’auteur du texte ou le peintre ayant décidé des compositions mais un exécutant reproduisant dans la gravure sur bois les modèles qu’on lui donne en vue de leur impression xylographiée.

⁸⁰⁹ Voir annexe texte V.

⁸¹⁰ Kondô Kôshi s’appuie sur ces données pour souligner que les graveurs sont relativement bien rétribués et donc considérés au XIX^e siècle, contrairement aux peintres qui, pour la réalisation de tout un folio, reçoivent la moitié du salaire du graveur, à savoir environ 500 *mon* (voir KONDÔ K., 2006, p. 115-117).

⁸¹¹ Hashiguchi Kônosuke en 2011 s’est livré à des comparaisons de prix d’œuvres figurant dans plusieurs inventaires d’éditeurs. Il observe ainsi une hausse du prix des ouvrages imprimés entre l’ère Genna (1615-1624) et Shôtoku (1711-1716), soit antérieurement au témoignage du *Kairoku*. En Genna, un volume imprimé atteindrait le prix de 1,73 *monme* tandis que le même volume coûterait 1,81 *monme* durant l’ère de Shôtoku. Voir HASHIGUCHI Kônosuke, 2011a, p. 95.

⁸¹² SCREECH T., 2012, p. 80.

⁸¹³ Voir les tableaux reproduits en annexe texte V.

⁸¹⁴ SCREECH T., 2012, p. 80. Si l’on considère qu’un *ryô* = 50 *monme* et qu’un laboureur gagne 0.5 *ryô* par mois entre 1775 et 1795.

⁸¹⁵ SCREECH T., 2012, p. 78-82. Le chercheur précise que les *machi Kanô* et donc également les *machi.eshi* n’ont pas laissé de documentation relative aux prix qu’ils pratiquaient.

Genji actuellement conservés à la Seikado bunko. Une estampe coûterait 2 ou 3 *monme*, mais les plus belles atteindraient le prix de 20 *monme*. Enfin, en 1834, Tani Bunchô reçoit 1 *ryô* pour un rouleau exécuté au lavis⁸¹⁶. De ces quelques prix plusieurs enseignements peuvent être tirés : en premier lieu, si les sommes touchées par Sôtatsu sont importantes, il faut considérer que cette somme couvre les matériaux fournis à l'avance par le peintre (et dans le cas présent les feuilles d'or servant d'arrière-plan aux deux paravents) ainsi que les membres de son atelier. En second lieu, les prix ne sont pas justifiables uniquement par les matériaux employés ou la taille des œuvres⁸¹⁷.

De ces quelques témoignages nous pouvons déduire que la possession d'une œuvre d'art en premier lieu, et d'un livre illustré d'autre part, représentent un certain investissement pour un Japonais de l'époque d'Edo. Il est fort probable que l'acquisition de tels objets soit le fait des couches sociales aisées. Peut-on situer, dans cette échelle des valeurs, la place occupée par les manuscrits enluminés anonymes, et plus particulièrement les codex ?

1.3.2. Le prix des manuscrits enluminés à l'époque d'Edo

Beaucoup d'informations concernant le coût des œuvres d'art sont perdues aujourd'hui : en effet, on sait que les boutiques vendant les manuscrits enluminés à l'époque d'Edo tenaient bien des livres de comptes car le papier de ces derniers a parfois été réutilisé comme papier de rembourrage pour les couvertures des codex ou pour les paravents. Leur découverte permettant leur étude n'est possible qu'au détour d'une restauration d'œuvres ou leur mise à jour de manière fortuite.

C'est le cas de feuillets trouvés par Ishikawa Tôru dans le revers des couvertures d'un ensemble de codex enluminés de la « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*) conservés à la Eisei bunko dont la calligraphie est attribuée par le chercheur à Asakura Jûken⁸¹⁸. Il est important de souligner qu'outre le caractère fort rare de ce document, le fait que ce dernier soit trouvé au revers d'un codex attribué à Asakura Jûken qui ne semble pas avoir subi de restaurations permet de le dater : Asakura Jûken ayant une période d'activité courant des années 1660 à 1680, ce document et

⁸¹⁶ Le chercheur nuance cependant cette information car il pourrait s'agir d'un jeu de mot entre le nom de l'artiste et le prix annoncé. Voir SCREECH T., 2012, p. 80.

⁸¹⁷ Les deux œuvres ont deux siècles d'écart et leurs prix doivent donc être relativisés, le *ryô* au XVII^e siècle n'ayant pas la même valeur au XIX^e siècle. En effet, le Japon connaît des dévaluations de monnaie notamment en 1718. Pour le chercheur, qui a analysé les commandes passées à l'école Kanô par le gouvernement pour l'ambassade coréenne, un paravent d'un peintre connu coûte entre 6 et 10 *ryô*, et peut monter jusqu'à 40 *ryô* s'il s'agit d'un cadeau gouvernemental. Ces prix remontent à 1811 et sont donc contemporains de la carrière de Tani Bunchô. Voir SCREECH T., 2007, p. 28-29.

⁸¹⁸ Au sujet d'Asakura Jûken voir p. 76.

les prix qu'il transmet remonte au plus tard aux mêmes années⁸¹⁹. Certains de ces papiers sont datés : c'est le cas de ceux placés dans la couverture des volumes 10 et 18 qui portent l'inscription « dixième année de l'ère Kan.ei » (1633) et « onzième année de l'ère Kan.ei » (1634)⁸²⁰. On peut donc considérer que ces documents ont été consignés entre les années 1633-1634 et les années 1680.

Le scribe à l'origine de ces feuillets précise d'emblée les formats des ouvrages vendus en faisant une distinction entre les rouleaux (*kan*), les volumes de codex brochés (*satsu*) et les peintures en feuillets isolés (*mai*). Cette distinction étant récurrente dans les cinq documents sous forme de feuillets probablement comptables découverts et publiés par Tôru Ishikawa, nous pouvons considérer qu'elle reflète la réalité matérielle de ces ouvrages. Ces documents sont plus précis sur les formats que les inventaires de mariage évoqués au chapitre précédent. En effet, le contexte de création de ces inventaires est différent de celui de ces feuillets comptables. Pour ces derniers, la distinction des formats est importante pour la bonne tenue du commerce concerné. Ces documents émanent d'une boutique qui vend les différents formats, et servent très probablement de livres de comptes. Or il est nécessaire pour les membres de ce magasin de connaître la nature exacte de ce qui a été vendu. Cependant, les boutiques, à cette époque, vendent à la fois des peintures et des livres imprimés⁸²¹ : la mention de volume ne nous permet pas de savoir si l'ouvrage vendu est un codex enluminé ou imprimé. C'est en confrontant les noms d'ouvrages donnés par ces feuillets aux ouvrages conservés de nos jours (tant les codex enluminés que les livres imprimés) que l'on peut supposer quelles sont les œuvres mentionnées désignant des codex enluminés.

Dans ce document figurent deux ensembles : le « rouleau enluminé de Xianyang » (*Kanyôkyû* 3 rouleaux, 12 *monme*) et le « Dix éventails » (*Juppon ôgi* 2 rouleaux, 1 *ryô* et trois *bu*⁸²²), dont les prix sont très différents : 4 *monme* par rouleau pour le premier ensemble et plus de 30 *monme* par rouleau dans le cas du second. Comparé à la paie d'un laboureur gagnant 0,5 *ryô* par mois soit 30 *monme*, il apparaît que le premier ensemble semble éventuellement accessible à un plus large marché là où le second semble s'adresser à une clientèle plus aisée. C'est également le cas de l'« Histoire du nain » (*Ko otoko*)⁸²³ dont un volume est vendu à 5 *monme*, le sixième de la paie du laboureur qui nous sert d'échelle. Enfin, plusieurs ouvrages dont on ne sait précisément s'il s'agit

⁸¹⁹ Ishikawa Tôru va plus loin dans ses suppositions, considérant que ces documents pourraient même être ceux de la boutique Kidono. Voir ISHIKAWA T., 2003, p. 277. Pour une présentation de la boutique Kidono voir notre thèse p. 60. Nous reproduisons la transcription de ces feuillets proposée par Ishikawa Tôru ainsi qu'une traduction de cette dernière en annexe texte V.

⁸²⁰ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 276.

⁸²¹ Comme nous l'avons souligné en première partie de cette thèse (chapitre 1, 2.2.).

⁸²² Donc plus de 60 *monme* si on se réfère à l'échelle donnée par SCREECH T. que nous retranscrivons en annexe.

⁸²³ Supposé être un codex enluminé car aucun livre imprimé relatif à ce récit n'est connu à ce jour.

de codex enluminés ou d'imprimés⁸²⁴ sont à mentionner : « L'écuelle en couvre chef » (*Hachikazuki*, 2 volumes, 43 *monme* soit 21 *monme* par volume environ), « Conte du pêcheur Urashima Tarô » (*Urashima*, 2 volumes, 32 *monme* donc 16 *monme* par volume), le « Récit du serviteur Benkei » (*Benkei*, 2 volumes, 1 *ryô* et 20 *shu* soit environ 62 *monme* le volume), les « Récit de l'arbre creux » (*Utsubo monogatari*, 2 volumes, 64 *monme*, 32 *monme* le volume) et *Le Dit des Heike*⁸²⁵ (12 volumes, plus de 192 *monme* soit 16 *monme* le volume). On ne peut pas aller au-delà d'une comparaison de prix entre les différents ouvrages pour deux raisons : on ne peut être certain que l'échelle de valeur connue, celle de 1718, s'applique dès le XVII^e siècle d'une part, et d'autre part il n'est pas possible de relier ces chiffres à une réalité concrète. En effet, les œuvres mentionnées sont-elles des codex verticaux ou oblongs ? Renferment-elles des enluminures et si oui, quel est leur nombre ? Le prix indiqué est-il celui que la boutique espère obtenir de ces ouvrages ou celui auquel les clients les ont effectivement acheté ? Autant de questions qui ne trouvent pas de réponse même après la découverte et le déchiffrement de cette archive. Cependant, nous tirons de l'étude de cette dernière l'enseignement suivant : la majorité des manuscrits avec ou sans enluminure ne sont accessibles qu'à une clientèle aisée. Outre les prix, la mention même de ces derniers dans un ordre de grandeur qui est celui du *ryô*, utilisé à Edo, et du *monme*, utilisé dans le Kansai, et qui sont des valeurs indexées sur le cours des matériaux précieux, le montre : ces deux valeurs indiquent en effet le prix d'articles destinés à une clientèle aisée de seigneurs féodaux ou de nobles. Les articles de la vie courante et les objets destinés aux citadins sont pour leur part indexés en *kan* ou en *mon*. Les codex enluminés, par leurs prix inscrits dans des valeurs hautes que sont le *ryô* et le *monme* ne sont donc pas considérés, à l'époque d'Edo, comme des objets de la vie quotidienne.

Le codex enluminé semble être considéré, à l'époque d'Edo, comme un objet de luxe. L'enluminure participe à cette perception. Ainsi, leur présence est notée dans les inventaires. Le nombre des enluminures et la quantité de matériaux précieux employée pour les exécuter sont également très réguliers, ce qui semble indiquer que les peintures de ces codex sont régies à certaines normes. Nous ne pouvons savoir précisément à quels prix étaient fixées les enluminures des œuvres de notre corpus. Cependant, la présence à notre sens de norme, ainsi que la précision de la présence ou non d'enluminures au sein d'inventaires, nous incite à penser que les peintures participent

⁸²⁴ Pour la plupart des cas, cette imprécision demeure car les deux supports illustrant le récit nous sont connus et au même nombre de volumes que celui mentionné dans les feuillets que nous commentons. Seul le cas du *Urashima* est réellement problématique car aucun codex enluminé ou imprimé illustrant le récit en deux volumes ne nous est connu à ce jour. Nous nous référons aux explications fournies par ISHIKAWA T., 2003a, p. 272-275.

⁸²⁵ Dont il n'est pas certain qu'il contienne des enluminures, voir chapitre 1, 2.1.

pleinement du prix élevé des codex. On peut ainsi imaginer qu'en fonction des formats, les clients pouvaient exactement savoir le nombre d'enluminures, leur type stylistique ainsi que leur prix.

Le rôle économique de l'enluminure, et les mentions d'inventaire à leur sujet, peut s'expliquer en une certaine mesure. Dans le cas des codex intégrant les trousseaux de mariage ou transmis dans les héritages, ils forment de paire avec l'ensemble des objets donnés à cette occasion, un capital économique nécessaire à l'épouse. La société de l'époque d'Edo connaissant un taux de divorce relativement important, la revente de ces objets devait permettre à la femme de subvenir à ses besoins et à ceux de ses enfants⁸²⁶. Cette hypothèse n'est cependant valable que pour les codex faisant partie des trousseaux : nous avons relevé au cours du chapitre précédent que les témoignages historiques étaient trop peu nombreux et précis pour déduire que la majorité de la production des codex enluminés était destinée à ces trousseaux. Outre un rôle économique, l'enluminure pourrait-elle servir à d'autres buts ?

II. L'image a-t-elle une fonction pédagogique ?

Dans sa mise en valeur, l'emploi de matériaux coûteux ainsi dans une certaine stratégie commerciale, l'image semble avoir une certaine dimension économique. Mais est-ce son unique rôle ?

Comme nous le rappelions dans l'introduction de cette thèse, l'image d'un texte, son illustration, est théorisée entre autre par Meyer Schapiro comme d'un ajout visuel au texte qui entretient avec ce dernier une double relation. En effet, le texte vient éclairer l'image et venir expliquer son thème, tandis que l'image projette sur ce dernier un nouvel éclairage, voire devient un véritable commentaire visuel⁸²⁷. Selon l'historienne de la littérature japonaise Barbara Ruch, l'illustration dans les livres japonais de l'époque d'Edo permet d'unifier la vision que les lecteurs se font d'une histoire et joue également un rôle d'unificateur social, chaque lecteur ayant désormais la même vision d'un récit indépendamment de leur origine⁸²⁸.

Ces différents rôles assumés par l'illustration ne nous semblent cependant valables que si les acteurs présidant à leur élaboration ou à leur insertion dans le texte ont une certaine conscience du

⁸²⁶ Suzuki Yoriko en 1992 et Nagashima Atsuko en 2011 relèvent toutes deux un taux de 10% de divorce dans la catégorie sociale des *hatamoto*. Jusqu'à 60% des femmes divorcées se remarient à nouveau, mais cette réalité, ainsi que le statut de la femme divorcée, varient beaucoup d'un territoire à l'autre (SUZUKI Yoriko, 1992, p. 135-136 ; NAGASHIMA Atsuko, 2011, p. 118).

⁸²⁷ Introduction de DAMISCH Hubert au livre de SCHAPIRO Meyer, 2000, p. 7.

⁸²⁸ RUCH Barbara, 1981, p. 9.

lectorat auquel ils souhaitent s'adresser et au potentiel de l'image pour atteindre ce lectorat. En d'autres termes, l'illustration a-t-elle, pour les illustrateurs et les éditeurs de l'époque d'Edo, une dimension pédagogique justifiant sa présence au sein des codex illustrés ?

Comme nous l'avons mentionné à de nombreuses reprises, les œuvres enluminées que nous étudions ne bénéficient d'aucune mention d'archives ou d'aucun colophon permettant de les relier à un contexte spécifique. Aussi, pour considérer cette émergence du lectorat féminin et la nature des œuvres produites pour son usage, nous nous référerons à l'étude des codex imprimés, beaucoup mieux documentés. Nous nous pencherons dans un premier temps sur la posture que les éditeurs et les illustrateurs du XVII^e siècle entretiennent à l'égard de l'illustration à travers les rares discours que ces derniers ont laissé. Nous ouvrirons par la suite notre étude sur un débat plus large qui est celui de la conscience de l'émergence de nouveaux types de lectorat par les éditeurs de l'époque d'Edo avant d'essayer de replacer le *Bunshô sôshi* dans ce contexte.

2.1. Les premiers discours sur les images

Les éditeurs, auteurs ou chargés de compilation des ouvrages de l'époque d'Edo ont la possibilité de s'exprimer sur leur travail par le biais d'une préface placée, comme son nom l'indique, au début de l'ouvrage. Si cette dernière permet de clarifier la vision que l'acteur principal du projet éditorial a de son propre travail, la question de l'illustration et de son rôle ne semble pas être le souci principal de ces éditeurs. En témoigne la rareté des témoignages à leur sujet.

Cependant, dès les premières éditions illustrées profanes, les *Saga-bon*, une réflexion autour de la présence des images et de leurs destinataires semble se faire jour. Ainsi, dans son colophon Nakano.in Michikatsu (1556-1610), en charge de la compilation de cette version des *Contes d'Ise* pour le compte du lettré confucéen et marchand Suminokura Soan (1571-1632) écrit-il en 1608 : « J'ai fourni pour ces deux volumes des illustrations en me basant sur le contenu. Bien qu'elles ne soient pas suffisantes pour émouvoir les femmes, elles devraient réjouir les yeux des petits enfants »⁸²⁹. L'association des illustrations aux femmes et aux enfants ne permet cependant pas de

⁸²⁹ À partir de la traduction en anglais de Joshua Mostow in MOSTOW J., 2010, p. 60. Voir également une nouvelle traduction donnée par le chercheur en 2014 (p. 188) : « I was asked for a new critical and corrected edition of the *Ise Stories*. (...) Moreover, I have provide pictures to the two volumes based on the contents. Although these are not sufficient to move the feelings of amorous women, they will cause some pleasure for the eyes of very small children». Voir également la traduction proposée par NEWHARD Jamie, l., 2013, p. 124-125. Nous donnons ci-dessous le texte en japonais ancien ainsi qu'une transcription en japonais moderne

伊勢物語新刊就余需勘校抑京極黄
門一本之奥書云此物語之根源古人之説々

conclure que Michikatsu destinait réellement ces illustrations à ces deux types de lectorat : en effet, pour Joshua Mostow cette expression est récurrente dans cette période comme marque de modestie des producteurs de ces textes⁸³⁰. Pour Newhard Jamie L., c'est également l'indice que Michikatsu considère *Les Contes d'Ise* dans sa version *Saga-bon* comme un ouvrage de divertissement et non pas comme un ouvrage sérieux et poétique⁸³¹. De fait, pour les deux chercheurs, les premiers *Contes d'Ise* destinés aux femmes sont imprimés au plus tôt en 1698 ou en 1710⁸³².

S'il n'est rien moins sûr que les premières illustrations des ouvrages imprimés soient destinées à un public féminin, il n'en demeure pas moins que ces témoignages tendent à prouver l'attention que l'on prête à ces illustrations et la nécessité pour les éditeurs de justifier leur présence. La réflexion sur le rôle des illustrations au sein des livres imprimés va plus loin lorsque l'on se penche sur les éditions du *Dit du Genji*. Ainsi, selon Shimizu Fukoku, les éditeurs des « Éléments du Dit du Genji » (*Genji kômoku*), Ikkadô Setsurin en 1659, et du « Jeune Genji » (*Osana Genji*), Nonoguchi Ryûho en 1661, justifient la présence d'illustrations dans leurs ouvrages pour réfuter les précédentes illustrations de Yamamoto Shunshô (« Le Dit du Genji illustré » *Eiri Genji*, 1654) qui sont pour eux source d'incompréhensions et de mauvaises interprétations du texte⁸³³. Ikkadô Setsurin précise ainsi dans sa préface : « Depuis longtemps, il y a beaucoup d'erreurs dans les illustrations en ce qui concerne entre autre l'âge ou les costumes des personnages. Ainsi, nous insérons les images différemment et faisons figurer les passages du texte que ces images illustrent⁸³⁴ ».

不同云々如今以天福年所被与孫女本正之
 然而猶思有訂校之遺失也更図書卷中
 之聊為令悦稚童眼目而已
 慶長戊申仲夏下浣

也足箏叟 (d'après KAWASE Kazuma, 1967, p. 435-436 ;KATAGIRI Yôichi, 2010, p. 177 et la version *Sagabon* conservée à la bibliothèque de Waseda.)

« De nombreuses copies de la nouvelle édition des *Contes d'Ise* circulent. J'ai corrigé le texte de Fujiwara Teika dont le colophon disait « En ce qui concerne les origines de ce récit, les théories des anciens sont discordantes etc. » en prenant le texte transmis à sa petite-fille durant l'ère Tenpuku. En outre, je crains qu'il y ait encore des erreurs donc je l'ai corrigé davantage. J'ai fourni pour ces deux volumes des illustrations en me basant sur le contenu. Bien qu'elles ne soient pas suffisantes pour émouvoir les femmes, elles devraient réjouir les yeux des petits enfants ».

⁸³⁰ MOSTOW J., 2014, p. 188.

⁸³¹ NEWHARD Jamie L., 2013, p. 124.

⁸³² Pour Joshua Mostow il s'agit des « Contes d'Ise révisés » (*Ise monogatari kaisei*), imprimé en 1698 (MOSTOW J., 2010, p. 68). Cependant, si le texte témoigne d'une prédilection pour la sélection de poèmes féminins, les compositions sont des reprises des planches du *Sagabon*. Pour Jamie L. Newhard, les premiers *Contes d'Ise* destinés aux femmes sont à dater des années 1710 (NEWHARD Jamie L., 2013, p. 147-148). Enfin, Peter Kornicki considère que le premier ouvrage adressé à une femme est « *Le Dit du Genji*, miroir illustré du Japon » (*Genji Yamato ekagami*) du British Museum daté de 1685, dont les sceaux de collectionneurs attestent qu'il faisait partie d'une collection féminine (KORNICKI P. F., 2010, p. 67).

⁸³³ SHIMIZU F., 2003, p. 433 et 439.

⁸³⁴ 昔より描ける絵に人の齢のほど装束の色品誤り多し。されば絵に描くべき所の詞を載せ、絵を入異。 Nous reprenons la transcription proposée par SHIMIZU F., 2003, p. 31.

L'illustration fait donc l'objet de discours, certes rares et concis, mais qui tendent à démontrer que ces dernières bénéficient d'une réelle attention. Comme en témoigne le débat autour du colophon de Michikatsu dans sa version *Saga-bon* des *Contes d'Ise*, savoir précisément si ces illustrations ont un lectorat privilégié est plus périlleux. Quels sont les lectorats présents à l'époque d'Edo et quelle conscience les éditeurs ont-ils de ces différents types de clientèle ?

2.2. Le développement du lectorat féminin à l'époque d'Edo

Le lectorat et ses pratiques de lecture semblent plus faciles à déterminer pour l'époque d'Edo que pour les époques antérieures, tant en raison de l'abondance des documents conservés que du développement parallèle de l'industrie éditoriale qui diversifie les produits dédiés à la vente et les témoignages historiques tels que les mentions présentes dans les livres édités et les répertoires d'éditeurs. Pourtant, un certain nombre d'informations ne peuvent être tirées de ces volumes imprimés : le tirage, l'importance de la circulation des produits édités, les coûts de fabrication, les prix d'achat ainsi que les bénéfices possibles. De même, les catalogues d'éditeurs ne précisent pas quelles maisons d'édition impriment les œuvres mentionnées. Ainsi, selon Newhard Jamie L., la distance introduite dans le monde de l'imprimé entre le producteur du texte et son audience rend le lecteur et ses pratiques de lecture moins perceptibles et compréhensibles⁸³⁵.

De fait, l'expansion des maisons d'éditions au XVII^e siècle ainsi que le développement du commerce des livres imprimés et du prêt (*kashihonya*) changent les modes et les pratiques de lecture ainsi que la perception même du livre⁸³⁶. Considérant les préceptes de lecture de Kaibara Ekiken comme des idéaux qui montrent en creux les pratiques de lecture de la population urbaine d'Edo, Nagatomo Chiyoji situe la naissance d'une lecture liée à un loisir et à un plaisir à l'ère de Genroku (1688-1704), datation considérée comme trop tardive en regard des témoignages picturaux de lecture de délasserment selon Peter Kornicki⁸³⁷.

Il est cependant possible de mesurer l'importance du lectorat au vu de l'histoire de l'édition d'un récit précis. Les nombres d'exemplaires conservés de certaines éditions permettent de révéler un chiffre minimal de lecteurs concernés, qui ne comptera en son sein que les acquéreurs des ouvrages édités et non les emprunteurs. Les nombreuses rééditions de la « Chronique de la grande paix » (*Taheiki*) et du *Dit des Heike* au XVII^e siècle, ainsi que la nécessité de renouveler

⁸³⁵ NEWHARD J. L., 2013, p. 119-120.

⁸³⁶ KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 259.

⁸³⁷ KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 262.

régulièrement les planches de bois lorsque la gravure s'abîme, démontrent assez bien l'importance grandissante de ce lectorat et l'évolution de la réception des œuvres en son sein⁸³⁸. Plusieurs facteurs expliquent que la langue japonaise s'uniformise et favorise l'éducation tant pour les classes aisées que pour les classes urbaines. Il s'agit de la circulation de ces livres imprimés, ainsi que de l'importance de la bureaucratie à l'époque d'Edo et du développement du commerce qui produisent tous deux une certaine quantité de documents qui nécessitent un certain niveau d'éducation et de formation pour les lire et les produire. On avance ainsi généralement un taux de lettrisme, au début des années 1870, de 40% pour les hommes et de 15% pour les femmes⁸³⁹. Ces chiffres doivent cependant être nuancés en fonction des positions sociales et géographiques des individus. Ainsi, Richard Rubinger insiste sur le fait que ces chiffres ne prennent en compte que les élèves des écoles de temples *terakoya* et ne reflètent donc pas les taux réels de lettrisme du Japon au XIX^e siècle⁸⁴⁰.

Les femmes constituent-elles une cible pour les acteurs de la production de ces livres imprimés et quelles sont les œuvres qui leur sont spécifiquement destinées ? Nous verrons au cours de ce développement que, si l'idée d'un lectorat particulier et féminin se développe au XVII^e siècle, il est tour à tour spécifiquement visé ou englobé dans une catégorie plus vaste qui comprend les femmes et les enfants. Dans le dernier volet de ce chapitre, nous verrons que les femmes, et plus spécifiquement les jeunes filles, sont les lectrices privilégiées de l'édition de l'*Otogi bunko* et du *Bunshô sôshi*.

Avec le développement du lectorat et la hausse du taux de lettrisme au Japon naît une conscience du potentiel commercial d'éditions ciblées pour certaines catégories sociales ou sexuelles. Cette conscience apparaît dès les premiers catalogues d'éditeur dans les années 1660. Se détachent alors progressivement deux types de lectorats différents de celui des hommes : le lectorat féminin et le lectorat enfantin. Ces deux lectorats ne sont cependant pas systématiquement distingués. Nous reviendrons au cours de ce volet sur l'étude des catalogues d'éditions qui nous renseignent sur l'évolution de la conscience du lectorat. Dans un second temps nous considérerons comment le lectorat féminin est tour à tour assimilé ou distingué du lectorat dit enfantin et quels sont les ouvrages qui lui sont destinés.

⁸³⁸ KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 266. Pour une étude centrée sur les illustrations du *Dit des Heike* et leur façon de s'adapter aux attentes du lectorat, se reporter à DEGUCHI Hisanori, 2006, p. 209-229.

⁸³⁹ Chiffres avancés par Peter Kornicki, qui avance que ces derniers feraient l'objet d'un consensus commun dans le monde de la recherche. KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 275.

⁸⁴⁰ KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 275.

2.2.1. *Les catalogues de livres imprimés : l'émergence des catégories littéraires et des lectorats spécifiques*

Les plus anciens catalogues de publications, ou « répertoire des livres imprimés » (*shojaku mokuroku* 書籍目録), référencent tous les livres édités à Kyôto. Les premiers catalogues sont considérés comme remontant à l'ère Manji (1658-1661), bien qu'ils ne comportent pas de dates⁸⁴¹. Pour Nakano Mitsutoshi, le plus vieux catalogue daté remonterait à 1666. Du milieu du XVII^e siècle à l'ère Kyôwa (1801-1804) une vingtaine de ces répertoires sont établis et édités⁸⁴².

Ces répertoires permettent de repérer non seulement quels sont les livres les plus édités, leur nombre, mais également les catégories dans lesquelles ces éditions sont classées, et donc pensées par les éditeurs, à l'époque de leur production. Il faut ainsi remarquer que les premiers catalogues ne s'organisent non pas selon le type de lectorat visé, mais selon les catégories bibliographiques⁸⁴³. Le répertoire de 1666 référence ainsi en 22 catégories environ 2600 livres⁸⁴⁴. Celles qui contiennent le plus de titres sont en premier lieu des ouvrages à contenu religieux, classés selon leur appartenance sectaire (Tendai, Shingon, Jôdo, confucianisme etc.) puis celle des ouvrages à contenu militaire⁸⁴⁵ et médical⁸⁴⁶. En dernier lieu viennent les catégories des ouvrages à contenu poétique⁸⁴⁷, à contenu « japonais » c'est-à-dire écrits en hiragana⁸⁴⁸, affiliés à du *renga*⁸⁴⁹ et au *haikai*⁸⁵⁰, au théâtre et aux contes⁸⁵¹, aux précis moraux *ôraimono* et aux modèles d'écriture⁸⁵². Dans les années 1660-1670, ces catégories semblent stables voire se réduisent. Ainsi, la « nouvelle édition augmentée du répertoire des livres édités » (*shinpan zôho shojaku mokuroku* 新板増補書籍目録) de 1673 comporte neuf catégories dont les principales sont religieuses. Les livres profanes et non médicaux sont regroupés dans les rubriques « poésie japonaise » (*waka* 和歌) et « livres en japonais » (*kana washo* 仮名和書). En 1681 la « nouvelle édition augmentée du répertoire des livres

⁸⁴¹ HASHIGUCHI K., 2011a, p. 103.

⁸⁴² NAKANO M., 2010, p. 98.

⁸⁴³ Après 1975 figurent sur ces répertoires le prix des livres, voir MARQUET C., 2002, p. 14.

⁸⁴⁴ NAKANO M., 2011, p. 165.

⁸⁴⁵ *Gunsho* 軍書 98 titres.

⁸⁴⁶ *Isho* 医書 181 titres.

⁸⁴⁷ *Kasho* 歌書 125 titres.

⁸⁴⁸ *Washo narabi ni kanarui* 和書并仮名類 195 titres.

⁸⁴⁹ 連歌 17 titres.

⁸⁵⁰ 俳諧 56 titres.

⁸⁵¹ *Mai narabini sôru* 舞并草類 162 titres.

⁸⁵² *Ôraimono narabi ni tehon* 往来物并手本 128 titres, voir NAKANO M., 2011, p. 165-166.

imprimés » (*shinzô shojakumokuroku* 新增書籍目) compte seulement quatre catégories : les écrits bouddhiques, les écrits confucéens, les écrits médicaux et les écrits en syllabaire japonais *kana*.

Les premiers répertoires référencent donc les livres édités selon leur appartenance littéraire. Au sein de ces catégories, les écrits d'ordre religieux occupent le premier rang. Cette importance des écrits religieux et surtout bouddhiques peut, selon nous, s'expliquer par l'ancienneté de la pratique de l'édition xylographiée dans les monastères. En effet, la technique de la xylographie est connue et pratiquée dès le VIII^e siècle. Les premiers documents relevant de cette technique sont datés des années 764 à 770 : il s'agit de textes religieux déposés au Hôryûji à Nara produits en xylographie⁸⁵³. Monopolisée par le bouddhisme, la technique d'impression n'entraîne pas de révolution en termes de diffusion de l'écrit et d'élargissement de la classe lettrée comme en Occident au XVI^e siècle. Au contraire, les moines utilisent cette technique uniquement pour leur propre usage et non pas à des fins de prosélytisme pour une plus vaste audience⁸⁵⁴. Ce n'est qu'au tournant du XVII^e siècle, soit au tout début de l'époque d'Edo, que la technique d'édition en caractères mobiles ou par xylogravure se diffuse dans la société et que se structure un commerce du livre non religieux⁸⁵⁵.

Cependant, à partir de 1670, une nouvelle catégorie apparaît au sein de ces répertoires : celle de *joshô* (女書⁸⁵⁶ que l'on peut traduire par « écrits de femme » ou « écrits pour femmes »). Cette dernière apparaît en 1670 dans le « Répertoire augmenté des livres imprimés » (*Zôho shojaku mokuroku* 増補書籍目録), où elle compte vingt livres, aux côtés des entrées « théâtre et contes »⁸⁵⁷, des précis moraux *ôraïmono* et des modèles d'écriture⁸⁵⁸. Ces catalogues ne permettent pas de saisir précisément la nature des livres référencés dans cette catégorie. Cependant, il est peu probable que ce terme de *joshô* désigne des écrits faits par les femmes, la notion d'auteur étant très floue à l'époque d'Edo et les catalogues ne créant pas d'autres entrées pour des auteurs contemporains en vogue, comme Ihara Saikaku. Il est ainsi plus probable que le terme recouvre des livres destinés aux femmes. Lorsque l'on observe la quantité des livres mentionnés et que l'on compare cette dernière aux nombres du répertoire de 1666, on observe que les livres dits de « théâtre et contes » augmentent

⁸⁵³ KONDÔ K., 2006, p. 104.

⁸⁵⁴ KAMEI-DYCHE A. T., 2011, p. 272. Ceci est vrai jusqu'à l'époque médiévale où les sectes *Jôdô* utilisent les imprimés pour aider leurs missionnaires, voir p. 273.

⁸⁵⁵ Pour un panorama de l'édition au Japon avant l'époque d'Edo voir les premiers chapitres de l'ouvrage dirigé par KORNICKI Peter en 2009 ainsi que KONDÔ K., 2006, p. 103-108.

⁸⁵⁶ La lecture de ce terme ne semble pas clairement établie. KORNICKI le lit ainsi *nyoshô* voir KORNICKI P. F., 2010, p. 25.

⁸⁵⁷ *Mai no hon narabi ni sôruï* 舞本并草類 200 titres.

⁸⁵⁸ *Ôraïmono narabi ni tehon* 往来物并手本 93 titres ; voir NAKANO M., 2010, p. 100.

là où, en 1670, les précis moraux *ôraimono* et modèles d'écriture ont diminué de vingt livres, ce qui correspond à la quantité de livres repérée dans la nouvelle catégorie de *joshô*. On peut ainsi déduire que les ouvrages classés dans cette nouvelle catégorie relèvent de manuels à contenu moral et de modèles d'écriture⁸⁵⁹. Cette catégorie se retrouve dans la « Version révisée et pratique du Catalogue des livres imprimés » (*Kaisei kôeki shojaku mokuroku* 改正広益書籍目録) en 1685⁸⁶⁰. En 1729 dans la « Nouvelle version du Catalogue des livres imprimés » (*Shinsen shojaku mokuroku* 新選書籍目録) les livres *joshô* sont regroupés avec les modèles d'écriture⁸⁶¹, ce qui confirme que les livres pensés dans ces catalogues pour les femmes sont bien des manuels à contenu éducatif⁸⁶². Enfin, en 1754 dans la « Nouvelle version augmentée du catalogue des livres imprimés » (*Shinzô shojaku mokuroku* 新增書籍目録) deux catégories qui font référence au lectorat féminin se font jour aux côtés des *ôraimono* (78 titres) : celle des *joshô* (19 livres) et celle des *onnatehon* « modèles d'écriture pour femmes »⁸⁶³.

C'est donc autour des années 1670 que la notion de lectorat féminin se fait jour à travers les répertoires de livres édités. Cette catégorie est la seule à porter en titre les destinataires des œuvres qu'elle référence : on peut donc penser que les lectrices forment la cible privilégiée de livres particuliers qui leur sont spécifiquement dédiés. Pourtant, la notion même de lectorat féminin et les besoins que ce dernier appelle est instable à l'époque d'Edo. En effet, s'il semble clairement défini au sein des répertoires que nous avons étudiés, il demeure dans les discours contemporains fréquemment assimilé au lectorat enfantin et asexué.

2.2.2. Ces lectures sont-elles appropriées aux femmes ?

Selon Peter Kornicki, dès les débuts de l'époque d'Edo les femmes ont à leur disposition trois manuels qui leur sont spécifiquement dédiés : le « Récit des deux nourrices » (*Menoto no sôshi*), le « Préceptes pour les femmes » (*Jokunshô* ou *Nyokunshô*) et l'« Anthologie pour les femmes » (*Jokunshû*). Ces livres reflètent une longue tradition de précis moraux dédiés aux femmes en Chine,

⁸⁵⁹ Dans la liste donnée par KORNICKI P. F. en 2010 de ces 19 titres on trouve des précis moraux, d'étiquette, des biographies de femmes exemplaires, des manuels d'écriture et des guides pratiques. Voir KORNICKI P. F., 2010, p. 26.

⁸⁶⁰ Où nous trouvons pour la première fois la catégorie de « récit » (*monogatari* 物語), voir NAKANO M., 2010, p. 100.

⁸⁶¹ *Joshô narabi ni tehon rui* 女書并手本類.

⁸⁶² NAKANO M., 2010, p. 101.

⁸⁶³ 女手本 39 livres. Nous trouvons dans ce catalogue pour la première fois la catégorie de « roman » (*shôsetsu* 小説), voir NAKANO M., 2010, p. 102.

où les premiers exemples de ce type, tant des biographies de femmes exemplaires que des conseils pour les femmes, sont rédigés dès l'époque de Heian et réadaptés et transformés dans le monde de l'édition à l'époque Ming (1368-1644)⁸⁶⁴. À ces trois livres s'ajoute l'apparition d'une nouvelle catégorie dans les recueils d'éditeurs, les *joshō* dont nous avons détaillé la naissance et l'évolution plus en amont. Cette catégorie liste les écrits exclusivement dédiés aux femmes dont la plupart dénotent d'un contenu plus ou moins didactique et comprend tant des guides de conduite que des précis de calligraphie. Aucune narration romancée n'est présente dans cette catégorie : Peter Kornicki remarque ainsi que des ouvrages dont le nombre de rééditions montrent la faveur du public et visant manifestement les femmes, comme le « Miroir des princesses » (*Himekagami* 1661) et le « Herbes du regret » (*Kuyamigusa*, première publication en 1647) ne sont pas référencés dans cette catégorie.⁸⁶⁵ Au milieu du XVII^e siècle, l'éducation des filles, en particulier des filles des hautes classes sociales, fait l'objet de sérieuses réflexions⁸⁶⁶. Le caractère moral de leurs lectures, et notamment l'adéquation du lectorat féminin avec les classiques de la littérature japonaise est la cible privilégiée de ces débats⁸⁶⁷.

L'étude de Peter Kornicki sur les discours portés à l'encontre des lectures conseillées aux femmes, et surtout à propos de la lecture du *Dit du Genji* ou des *Contes d'Ise* souligne un paradoxe. En effet dès le XVII^e siècle des lettrés sinologues, et donc d'obédience confucéenne, prônent l'éducation des femmes, mais déplorent le contenu immoral des *Dit du Genji* et *Contes d'Ise* qui narrent en partie des amours adultères. Les premiers d'entre eux sont Hayashi Razan (1583-1657) et Nagata Zensai (1599-1664) suivis de Yamaga Sôkô (1622-1685), Fujiwara Seika, Kumazawa Banzan et Kaibara Ekiken⁸⁶⁸. Tous déplorent la lecture des classiques de l'époque d'Heian comme *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* par les femmes car considérés comme immoraux et ils préconisent plutôt la lecture d'ouvrages chinois qui enseignent les valeurs confucéennes de fidélité et d'obéissance à l'époux. Ces discours pourtant apparaissent alors que ces classiques font déjà partie des trousseaux de mariage : le guide bibliographique de Hayashi Razan et de son fils Gahô est publié dans les années 1650 et les discours de Yamaga Sôkô sur *Le Dit du Genji* et l'éducation des femmes sont publiés en 1663 et 1665⁸⁶⁹. Selon ces auteurs ce sont donc en priorité les

⁸⁶⁴ KORNICKI P. F., 2010, p. 23. Ces titres se retrouvent dans les 19 livres classés comme *joshō* en 1670, cf KORNICKI Peter F., 2010, p. 26.

⁸⁶⁵ KORNICKI P. F., 2010, p. 25-26.

⁸⁶⁶ KORNICKI P. F., 2010, p. 9-10.

⁸⁶⁷ Voir pour plus de détails KORNICKI P., 2005, p. 147-193.

⁸⁶⁸ KORNICKI P. F., 2010, p. 9-10.

⁸⁶⁹ KORNICKI P. F., 2005, p. 156 et 157. Yamaga Sokô dit ainsi que les valeurs à inculquer aux femmes et aux hommes sont les mêmes, mais que cet enseignement a un objectif différent dans le cas des femmes, qui doivent être formées à être des épouses dévouées. Selon l'auteur, à cause de l'emphase accordée aux relations émotionnelles et

biographies de femmes exemplaires adaptées en japonais depuis les ouvrages chinois, comme le *Jokun*, qui doivent être lus. En 1670, alors que la notion d'écrits pour femmes apparaît dans les répertoires de livres édités, Nakayama Sanryû (1614-1684) déconseille aux femmes de lire les ouvrages japonais en condamnant fermement le « Général Sagoromo », *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* et en préconisant la lecture du *Xiao xue* ou « Biographies de femmes illustres » écrit par le chinois Zhu Xi⁸⁷⁰. Cette opposition culmine en 1687 où, à la suite de l'édit d'interdiction des livres relatifs au *waka*⁸⁷¹ ou aux ouvrages à contenu libertin (*kôshoku* 好色) durant l'ère Kanbun (1661-1681), la question de détruire les ouvrages des *Contes d'Ise* et du *Dit du Genji* se posa. Ce questionnement ne fut cependant jamais suivi d'acte⁸⁷².

Les condamnations récurrentes de ces ouvrages se font conjointement à l'apparition de cette conscience du lectorat féminin dont elles résultent. Elles se font également en parallèle et en contrepoint de ce que Peter Kornicki, à la suite de Timon Screech, nomme une « Genjisation » de l'étiquette : en effet, les femmes bien éduquées devant pouvoir composer des *waka*, les manuels d'éducation recommandent la lecture du *Dit du Genji* tout en mettant en garde contre son contenu amoral. C'est le cas dès 1638 dans le « Conte de Kiyomizu » (*Kiyomizu monogatari*), mais également dans les « Précepte pour les femmes » (*Jokunshô* ou *Nyokunshô*) en 1677. L'« Encyclopédie illustrée pour femmes » (*Onna kinmô zui*) en 1687 ainsi que la « Liste des cérémonies pour les femmes » (*女式目 Onna shiki moku*), présentent ainsi ces classiques comme des lectures de loisir et d'étude de l'étiquette⁸⁷³. De même, l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chôhōki*) publiée en 1692 mentionne dans son volume cinq le nom des 54 chapitres du *Dit du Genji*⁸⁷⁴ : il est donc fréquent, voir normal que *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* fassent partie de l'éducation des jeunes femmes et soient à ce titre intégrés aux trousseaux de mariage.

Ce paradoxe entre les volontés des moralistes confucéens et la pratique de l'éducation des femmes se poursuit au XVIII^e siècle. Ainsi, le « répertoire critique des livres » *Bengi sho mokuroku* (弁疑書目録) en 1710 liste les ouvrages suivants :

児輩に読しむる和書並素読、二十四孝抄、為愚痴物語、徒然草、古今集/女子に読しむる和書類、女四書、鑑草、本朝例女伝、女訓抄、姫鑑、古今集、百人一首抄、

sensuelles à l'intérieur et à l'extérieur du mariage dans *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*, l'éthique régissant les relations entre le suzerain et son vassal, le père et le fils, l'époux et la femme se perd.

⁸⁷⁰ KORNICKI P. F., 2005, p. 159.

⁸⁷¹ Selon KORNICKI P. F., 2005, p. 162 qui s'appuie sur le volume 5 du *Tokugawa kinreikô* 2953.

⁸⁷² KORNICKI P. F., 2005, p. 162.

⁸⁷³ KORNICKI P. F., 2005, p. 158 et 176-177.

⁸⁷⁴ NAGATOMO C., 1993, p. 171-173.

歌仙三十六人、嫁入養草、小児育草など/今、源氏物語と伊勢物語二品をもらす、
これは好色妄りなることあればなり

Parmi les exercices de lecture orale pour les enfants « Les vingt-quatre principes de piété filiale », le « Récit des râleries » (*Guchi monogatari*), *Les Heures oisives*, le « Recueil de poèmes anciens et modernes » (*Kokinshû*) ; pour les femmes les « Quatre livres pour les femmes » (*Onna shisho* ou *Joshisho*), le « Miroir d'herbes » (*Kagamikusa*), les « Parangons de vertues des femmes de notre pays » (*Honchô retsujo den*)⁸⁷⁵, les « Préceptes pour les femmes » (*Jokunshô* ou *Nyokunshô*), le « Miroir des princesses » (*Himekagami*), le « Recueil de poèmes anciens et modernes » (*Kokinshû*), *De cents poètes un poème*, « Les 36 illustres poètes » (*Kasen sanjûrokunin*), « Herbes pour l'éducation des épouses » (*Yomeiri yashinaugusa*), les « Herbes pour faire grandir les enfants » (*Shôni sodategusa*) ; nous excluons *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise*, car ces deux ouvrages sont libertins⁸⁷⁶.

2.2.3. Pour les femmes ou pour les enfants ? Des ouvrages similaires pour des publics différents

L'époque d'Edo est marquée par des efforts constants dans l'éducation, efforts qui permettent d'atteindre un niveau d'alphabétisme plus élevé que les pays européens à la même époque⁸⁷⁷. Ce développement se produit non seulement par la sécularisation de l'éducation, mais également par l'impression de manuels éducatifs. Ces derniers sont principalement de deux ordres : les précis de morale néo-confucéenne et les manuels d'écriture⁸⁷⁸.

L'auteur le mieux connu actuellement de ces précis moraux est certainement Kaibara Ekiken. Ce dernier édite en 1716 un « Règles d'éducation des jeunes filles » (*Joshi oshiyuru hô*)⁸⁷⁹, traité faisant lui-même partie d'un ensemble éditorial plus grand intitulé « Préceptes sur les coutumes destinées aux enfants japonais » (*Wazoku dôji-kun*) et repris en 1772 au sein du « Coffre à trésors de la Grande Etude pour les femmes » (*Onna Daigaku takarabako*) publiés par les éditeurs Ogawa Hikokuro et Kashiwaraya Seiemon⁸⁸⁰. Ce dernier n'est cependant pas le plus ancien de ces manuels

⁸⁷⁵ Ce sont tous des ouvrages répertoriant le comportement de femmes exemplaires.

⁸⁷⁶ Nous reprenons la transcription proposée par NAGATOMO C., 2001, p. 67.

⁸⁷⁷ DORE R.P., 1984, p. 291.

⁸⁷⁸ Sur les questions d'éducation et d'éditions pour les enfants, voir DORE R.P., 1984 pour un panorama de l'histoire de l'éducation à l'époque d'Edo et MARQUET Christophe et SIMON-OIKAWA Marianne dans le collectif *La pédagogie par l'image en France et au Japon* (2009a).

⁸⁷⁹ Traduit en français sous le titre de *La grande étude des femmes* par DODANE Claire, 1996.

⁸⁸⁰ DODANE C., 1996, p. 2.

qui mêlent préceptes moraux et préceptes éducatifs : nous pouvons ainsi citer deux ouvrages de la deuxième moitié du XVII^e siècle, *Onna shiki moku* publié en 1660 et *Onna chôhôki* (女重宝記) en 1692. Ces quelques titres nous permettent de souligner une situation du lectorat complexe. Ainsi, s'il existe dès le XVII^e des ouvrages éducatifs dont le lectorat ciblé, clairement indiqué par les titres mêmes des ouvrages, est spécifiquement féminin, comme pour l'*Onna shiki moku* et l'*Onna chôhôki*, ces derniers côtoient d'autres ouvrages mêlant aux préceptes destinés aux enfants quelques recommandations morales adressées aux femmes, comme l'ouvrage de Kaibara Ekiken qui non content de délivrer des sentences éducatives pour les femmes, indiquent aux jeunes enfants les attitudes à adopter pour la lecture. L'auteur marque sur ce point une ferveur à déconseiller la lecture de textes tels que les *jôruri* ou les *waka* à contenu licencieux. Pour ces mêmes raisons, il exclut toute lecture des *Contes d'Ise* ou du *Dit du Genji*⁸⁸¹.

De fait, l'éducation des femmes est pensée comme un problème relativement simple, dont la plus grande importance est l'éducation morale⁸⁸². Ainsi, si quinze pour cent des femmes à l'époque d'Edo sont alphabétisées⁸⁸³, pourcentage relativement important, les manuels destinés à leur éducation sont principalement moraux⁸⁸⁴. Ces manuels d'éducation, en premier lieu le *Onna Daigaku* au début du XVIII^e siècle, soulignent dans leur rédaction même que le lettrisme des femmes est alors accepté voire considéré comme naturel, et encouragent même ces dernières à procéder à des copies des ouvrages lus⁸⁸⁵.

Le deuxième type de manuels éducatifs, les manuels d'écriture, sont dénommés *ôraimono*⁸⁸⁶. Il s'agit de reprise de lettres des époques de Heian et de Muromachi, au vocabulaire démodé et non adapté aux enfants, que les élèves lisent et recopient afin de fixer à la fois la lecture et l'écriture des idéogrammes et des *kana* associés⁸⁸⁷. Parmi les calligraphes de ces ouvrages certains noms associés aux codex enluminés se retrouvent comme celui d'Isome Tsuna et de sa mère Kubota Yasu⁸⁸⁸. Il semble que ces ouvrages ne visent pas spécifiquement un public enfantin et/ou féminin, cependant nombre d'entre eux distillent des conseils sur la vie quotidienne, les grandes fêtes, le mariage et les naissances, ce qui laisse supposer que les principales lecteurs de ces manuels sont féminins.

Les discours des éditeurs à l'égard des illustrations des volumes qu'ils éditent, et que nous avons rapportés plus haut, montrent que les enfants semblent tôt constituer les destinataires

⁸⁸¹ KORNICKI P. (éd.), 2001, p. 261.

⁸⁸² DORE R.P. , 1984, p. 65.

⁸⁸³ DEAL William E., 2006, p. 116.

⁸⁸⁴ DORER.P. , 1984, p. 288.

⁸⁸⁵ KORNICKI P. F., PATESSIO Mara, ROWLEY G.G. (éd.), 2010, p. 3.

⁸⁸⁶ Voir p. 293 pour une explication et une traduction de ce terme.

⁸⁸⁷ DORER.P. , 1984, p. 278.

⁸⁸⁸ ISHIKAWA T., 2009, p. 519 et 528-529.

privilegiés des images, et être dissociés du lectorat féminin bien que le texte édité en lui-même, *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji* pour les éditions de Saga, ne soit pas adapté à un lectorat plus jeune. Ainsi, si on ne peut pas encore parler de lecture pour enfant, le texte n'étant pas pensé et édité pour répondre aux besoins particuliers des enfants, il existe bien à l'état latent dès les premiers temps de l'édition une conscience de ce lectorat. Cette conscience, associée à la volonté de destiner les illustrations à un jeune public, donnera naissance à une catégorie de livres d'image, les *akahon** et *kurohon** au XVIII^e siècle, où l'image dominera largement le texte et sera disposée pour l'usage d'un lectorat jeune. Pour d'autres, les premiers livres pour enfant seraient les *Kamigata ehon*, probablement imprimés dès l'ère Enpô (1673-1681)⁸⁸⁹.

Tout comme les images des *Sagabon*, les *otogizôshi-e* et le format qui leur est associé, *ko-e*⁸⁹⁰ ont toujours été associés à un public juvénile et féminin⁸⁹¹. Ces hypothèses sont fortement rejetées par McCormick Melissa alléguant que considérer femmes et enfants comme un lectorat unifié est profondément non historique. En outre, la notion de littérature pour enfant ne semble être présente au Japon qu'à la fin du XIX^e siècle : parler d'une édition spécialisée pour l'enfance à l'époque d'Edo serait donc anachronique⁸⁹².

Si le concept européen de littérature enfantine est introduit au Japon à la fin du XIX^e siècle, son premier produit éditorial, « Le chien Koganemaru » (*Koganemaru*), écrit par Iwaya Sazanami et édité en 1891, interroge les chercheurs de par son aboutissement⁸⁹³. Plus qu'un premier ouvrage du genre, il serait en réalité le point de départ d'une nouvelle tendance au sein d'une tradition éditoriale pour la jeunesse plus ancienne. L'époque d'Edo réunit en effet déjà les conditions économiques, sociales et culturelles indispensables à l'éclosion d'une littérature pour l'enfance : une société urbaine dont les acteurs ont les moyens et la volonté d'éduquer leurs enfants ; l'existence de méthodes apprenant et promouvant la lecture ; un consensus social en faveur de l'éducation ; les moyens techniques pour la production et la diffusion des ouvrages et enfin une stabilité économique permettant l'achat de ces ouvrages⁸⁹⁴.

⁸⁸⁹ ASANO S., 2010, p. 27.

⁸⁹⁰ Voir partie II, chapitre 1, 1.1. Pour plus de précisions sur ce terme.

⁸⁹¹ McCORMICK M., 2009, p. 72-73.

⁸⁹² Cependant certains rouleaux enluminés de Tosa Mitsunobu étudiés par McCormick Melissa sont bien, selon la chercheuse, commandés et créés pour l'éducation des jeunes shôgun Ashikaga Yoshimizu (pour le « Conte de la pierre à encre brisée » *Suzuriwari* attribué à Tosa Mitsunobu) et Ashikaga Yoshihisa (pour le « rouleau enluminé du récit du renard » *Kitsune sôshi emaki*). Voir McCORMICK M., 2008a, p. 490.

⁸⁹³ HERRING Ann, 2005, p. 159.

⁸⁹⁴ HERRING A., 2005, p. 165.

2.2.4. *Que lisent les femmes ? Des frontières parfois difficiles à établir*

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette thèse en citant Jonathan Rose⁸⁹⁵, savoir précisément qui lit quoi est une tâche ardue, d'autant plus lorsque l'on se penche sur les périodes anciennes. En l'absence de tout témoignage des lecteurs, on ne peut disposer que d'une image biaisée du lectorat étudié : celui qui est attendu et espéré par les éditeurs et les graveurs des œuvres que nous étudions. C'est également à travers les témoignages laissés par ces imprimeurs — les catalogues d'éditeurs — ainsi qu'à travers les polémiques soulevées par certains ouvrages que nous avons exposé ci-dessus les conditions de l'émergence d'un certain type de lectorat féminin. Nous ne disposons cependant d'aucune preuve indiscutable que les femmes lisent effectivement les ouvrages qui leur sont destinés et exclusivement ces derniers. De fait les débats récurrents qui ont lieu entre les penseurs confucéens sur *Le Dit du Genji* et *Les Contes d'Ise* et que nous avons rappelé plus haut⁸⁹⁶ montrent la préoccupation qu'ont ces derniers à contrôler ce que lisent les femmes et reflètent ainsi la relative liberté de lecture dont disposent ces dernières.

Le public, et avec lui la réception, de nombreuses œuvres demeure flou. En témoigne les difficultés posées par l'étude des livres et des estampes érotiques *shunga*⁸⁹⁷ : si pour Timon Screech⁸⁹⁸, ces œuvres sont destinées quasiment uniquement à un public masculin, cette hypothèse est progressivement remise en question au profit d'une audience beaucoup plus large. Hayakawa Monta en soulignant la grande circulation de ces ouvrages licencieux, grâce au système d'emprunt de livres, dans toutes les couches de la société, et leur emploi tant pour leur érotisme que comme garant de fertilité, porte-bonheur et comme objet d'éducation sexuelle, montre qu'ils s'adressent à

⁸⁹⁵ Introduction p. 28.

⁸⁹⁶ Voir 2.2.2.

⁸⁹⁷ L'étude de ces œuvres, sans doute à cause de leur contenu licencieux, n'a pas fait l'objet de grandes publications avant ces trente dernières années et connaît actuellement, par le biais des expositions du British Museum (*Shunga: Sex and humour in Japanese art, 1600-1900*, 2013), de la Pinacothèque de Paris (*Geisha*, 2014-2015) ainsi que les trois expositions sur le sujet du musée d'art oriental de Honolulu (celle nous intéressant plus particulièrement est *Arts of the Bedchamber : Japanese Shunga*) un regain d'intérêt. Les premières grandes publications sur le sujet en anglais sont les actes du colloque *Imaging/Reading Eros in Edo Japan* en 1996 de Timon Screech en 1999, republiée en 2009. Nous reviendrons sur les avancées récentes dans l'étude du *shunga* en troisième partie de notre thèse (chapitre 3).

⁸⁹⁸ Timon Screech démontre dans son ouvrage que l'usage de ces œuvres est principalement un usage masculin afin de stimuler la masturbation, et que toutes les estampes, même de courtisanes bien habillées, est un support d'érotisme et devrait être considérée comme faisant partie du *shunga*. Le *shunga* aurait donc eu pour cible principale et presque exclusive les hommes. Cette approche est remise en question depuis les années 2004 par Berry Paul (BERRY Paul, 2004, p. 7,10-11) puis par l'équipe en charge de l'exposition de 2013 au British Museum dirigée par Andrew Gerstle et Tim Clark et qui outre la publication du catalogue d'exposition, ont également pris en charge la direction d'un numéro spécial sur le *shunga* de la *Japan Review* (« Special Issue Shunga », *Japan Review*, n°26, 2013).

tous les âges et tous les sexes⁸⁹⁹. Le *shunga* touche donc bien une clientèle féminine⁹⁰⁰, mais surtout, il s'adresse à un public extrêmement large et très diversifié. À partir du milieu du XVIII^e siècle, l'existence du lectorat féminin pour les livres et estampes relevant du *shunga* ne fait plus l'objet de doute. En effet, apparaissent alors, plus particulièrement à Osaka de la main de Tsukioka Settei (1726-1786), des parodies érotiques de manuels pour femmes (*ôraimono*). Détournant les images de ces derniers, elles ne font sens que pour un public connaissant les œuvres ainsi détournées : ces parodies doivent donc s'adresser aux jeunes femmes⁹⁰¹. En outre, dans la pièce de théâtre « modèles d'écriture en *kana* des trésors de loyauté » (*Kanadehon chûshingura*) de 1748, l'un des 47 rôles vengeurs empêche des soldats de fouiller un coffre en prétendant que ce dernier contient des livres érotiques et des jouets d'ordre sexuel commandés par la femme d'un *daimyô* puissant. Que cette ruse réussisse prouve qu'elle est crédible tant pour les soldats de la pièce que pour son public. En d'autres termes, il est considéré comme tout à fait possible au XVIII^e qu'une femme s'intéresse et commande ce type d'article : les femmes sont donc, à ce siècle tout du moins, une des clientèles visées lors de la création de ces ouvrages licencieux⁹⁰².

Si la mise en place d'une circulation des livres par le système d'emprunt permet aux femmes d'accéder jusqu'aux ouvrages érotiques, il en est de même pour la majeure partie de la production imprimée à l'époque d'Edo, et donc des livres illustrés et imprimés prenant pour thèmes les *otogizôshi* et plus particulièrement le *Bunshô sôshi* que nous étudions. En outre, si le public féminin accède à des ouvrages qui ne lui sont pas destinés au moment de leur création, la réciproque est tout à fait envisageable : des ouvrages destinés aux femmes peuvent ne jamais avoir rencontré ce dernier public. Souligner ce dernier point, ainsi que les problèmes de réception posés par certain type de livres comme ceux relevant du *shunga*, nous paraissent importants dans la démarche de notre recherche. Les témoignages que nous reproduisons et nos conclusions portent bien sur une image, une projection que se font les acteurs de l'élaboration des manuscrits (chef de projet/ éditeur, enlumineur/illustrateur, calligraphe etc.) du lectorat auquel ils destinent leur travail et non pas sur le public touché effectivement par ces œuvres.

La conscience d'un lectorat féminin d'une part, et d'un lectorat enfantin d'autre part semble donc émerger au XVII^e siècle. Des œuvres spécifiques sont dédiées à ces lectorats, à but essentiellement pédagogique et moral. Les discours développés dans ces livres sont proches : parfois

⁸⁹⁹ HAYAKAWA M., 2013a, p. 18-19 et 21.

⁹⁰⁰ HAYAKAWA M., 2013a, p. 20-21.

⁹⁰¹ GERSTLE Andrew C., 2013, p. 170.

⁹⁰² HAYAKAWA M., 2013a, p. 20.

visé spécifiquement, le lectorat féminin se trouve régulièrement, à l'époque d'Edo, considéré comme ayant des besoins similaires au lectorat enfantin. La diffusion des livres imprimés par le système de prêt, ainsi que la hausse du taux de lettrisme chez les femmes, donnent à ces dernières le moyen d'accéder à des œuvres qui ne leur sont pas forcément consciemment destinées comme les œuvres à caractère érotique et licencieux.

Comment s'inscrivent, dans ce cadre, les *otogizôshi*, principaux thèmes des manuscrits enluminés de la première moitié de l'époque d'Edo, et plus particulièrement le *Bunshô sôshi* ? Ce dernier est-il diffusé sous la forme de codex illustré et imprimé dans le but de toucher un lectorat spécifique, et un lectorat féminin ?

2.3. La place du *Bunshô sôshi* dans les lectures féminines

Dans l'édition de manuels moraux et de modèles d'écriture, les distinctions entre le lectorat féminin et le lectorat enfantin semblent inexistantes ou floues⁹⁰³. Qu'en est-il des discours portés sur l'éducation des femmes et des enfants ? Conseille-t-on des ouvrages différents en fonction du lectorat ? Que recommande-t-on aux jeunes filles plus spécifiquement de lire ? Quelle est la place du *Bunshô sôshi* dans ces lectures ?

Nous répondrons à ces questions en nous penchant dans un premier temps sur les conseils de lecture donnés aux femmes dans les manuels éducatifs qui leur sont destinés. En second lieu, nous verrons comment le *Bunshô sôshi* est considéré par les éditeurs de livres imprimés et certains penseurs à l'époque d'Edo et nous discuterons de la présence du *Bunshô sôshi* dans les inventaires d'objets ayant appartenu à des femmes.

2.3.1. La lecture de l'*Otogi bunko*

Les penseurs confucéens ne sont pas les seuls à essayer de contrôler les lectures des femmes en leur suggérant ou en leur déconseillant la consultation de certains ouvrages : c'est également le

⁹⁰³ On peut aussi penser que, l'éducation des jeunes enfants étant confiée aux femmes, ces manuels leur sont destinés pour qu'elles puissent les transmettre à leurs pupilles. De fait, de nombreuses illustrations au sein même de ces manuels montrent des femmes enseignant l'écriture et la lecture à des jeunes enfants des deux sexes ou à des jeunes filles. Nous reviendrons sur cette iconographie en troisième partie de cette thèse. En outre, Nakamura Tekisai au XVII^e siècle préconise que les femmes soient suffisamment lettrées pour pouvoir éduquer elles-mêmes leurs enfants en cas de veuvage. Jusqu'à huit ans garçons et filles ont les mêmes bases d'arithmétique et d'écriture. Les fillettes continuent à être instruites par leur mère à la maison tandis que les garçons sont confiés aux *terakoya* ou à des professeurs particuliers. Voir KORNICKI P. F., 2010, p. 10.

cas des éditeurs. En effet, avec le développement du monde éditorial, se développent de grandes maisons d'édition spécialisées. Osaka plus particulièrement est le lieu le plus renommé pour l'édition de livres destinés aux femmes. Avec le développement d'une certaine logique de marché (produire un type de livre pour un type de lectorat attendu) apparaît également à la fin des ouvrages des listes de livres recommandés et édités par les mêmes entreprises. Ces auto-promotions, par nature tournées davantage vers le mercantilisme qu'une réelle volonté éducative, nous permettent de compléter notre image du lectorat féminin attendu et des ouvrages qui lui sont consciemment dédiés à l'époque d'Edo. Nous étudierons plus particulièrement, au cours de ce volet, comment les *otogizôshi* et le *Bunshô sôshi* sont présentés au lecteur que l'éditeur souhaite toucher : la femme.

Qu'en est-il, dans ce contexte, du lectorat des *otogizôshi* à l'époque d'Edo et plus particulièrement de l'édition la plus documentée, celle de Shibukawa Seiemon à Osaka ?

Si on ne peut avec certitude définir quel était le lectorat attendu de l'édition de l'*Otogi bunko* de Shibukawa, sa mention dans des répertoires ultérieurs permet de mieux en cerner les lecteurs avérés. Osaka est également le lieu d'activité de l'éditeur Kashiwaraya Seiemon, spécialisé dans les produits éditoriaux pour femmes⁹⁰⁴ et premier éditeur du « Coffre à trésors de la Grande Etude pour les femmes » (*Onna Daigaku takarabako*)⁹⁰⁵. La première occurrence de l'*Otogi bunko* dans les répertoires semble apparaître dans le « Miroir de tous les trésors de sagesse à l'usage des femmes » (*Banpô joyôchiekagami* 万宝女用智恵鏡) édité la quatorzième année de l'ère Kyôhō (1729), puis dans le « Miroir de la sagesse à l'usage des femmes » (*Joyôchiekagami* 女用智恵鏡), édité dans la sixième année de Meiwa (1769) dans la rubrique « Répertoire des livres dont la lecture est profitable aux femmes » (*Jochû no mi tamahi ekiyûhon mokuroku* 女中の見給ひ益有本目録). Dans cette rubrique, nous trouvons les œuvres littéraires suivantes :

女中の見給ひ益有本目録

女大学宝箱、貝原先生の作/女しつけがた、源氏物語、廿四孝、百人一首

女文選料紙箱、百人一首、伊勢物語/源氏物語、歌仙、女歌仙、用文章、其外重宝
数多あつむ

祝言御伽文庫、いにしへのおもしろき草紙/こと／＼くあつむ

⁹⁰⁴ KORNICKI P. F., 2010, p. 29. Osaka est aussi le centre d'édition de parodies de manuels pour femmes dont les plus connus sont ceux de Tsukioka Settei dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Voir GERSTLE A., 2013, p. 170. La parodie de ces ouvrages se fait sur deux niveaux : le niveau iconographique, chaque illustration étant détournée pour décrire un rapport sexuel, et, pour Jennifer PRESTON, un niveau moral. La chercheuse démontre en effet à partir de l'analyse des œuvres de Nishikawa Sukenobu (production entre 1710 et 1722) que la représentation d'une union sexuelle libre et consentie peut introduire un discours politique anti-confucéen au sein des images érotiques du XVIII^e siècle (PRESTON Jennifer, 2013, p. 117-135). Dans les parodies de précis moraux faites par son élève Tsukioka Settei, cette iconographie pourrait ainsi venir à l'encontre du discours initial s'appuyant sur le confucianisme.

⁹⁰⁵ MARQUET C., 2009a, p. 77.

右の外女しつけかた本、百人一首、もやう/ひながた本/ゑほんるい品多く候ゆへし
るしふやし候。

« Répertoire des livres dont la lecture est profitable aux femmes :

Le « Coffre à trésors de la Grande Étude pour les femmes », par le professeur Kaibara, contient
« L'éducation des femmes », *Le Dit du Genji*, les « Vingt quatre enseignements confucéens »,
De cent poètes un poème

« Boîte à papiers avec sélections d'écrits pour les femmes », contient *De cent poètes un poème*,
Les Contes d'Ise, *Le Dit du Genji*, les *Poètes illustres*, les *Poètes féminins illustres*, les « Écrits
utiles » et beaucoup d'autres encyclopédies

« La collection des otogi auspicious », recueil d'anciens récits divertissants

Outre les livres cités ci-dessus doivent être également mentionnés des livres pour le mariage
des femmes, le *De cent poètes un poème*, les recueils de motifs, des modèles de kimonos et
de nombreux livres d'images⁹⁰⁶. »

Cette qualification de l'*Otogi bunko* comme de « Vingt-trois livres dans une boîte réunissant
divers récits divertissants (forment à l'origine l'*Otogi bunko*)⁹⁰⁷ » se retrouve également dans deux
éditions du « Coffre à trésors de la Grande Étude pour les femmes » (*Onna daigaku takarabako* 女
大学宝箱, éditions de 1772 et 1802) et dans les « Trésors de brocarts du miroir des sagesses utiles
aux les femmes » (*Joyô chiekagami takaraori* 女用智恵鑑宝織) de 1769, dont les dernières phrases
nous indique bien que ces recommandations de lectures ont avant tout un but publicitaire :

女中の見給ひ益有本目録

女大学宝箱、貝原先生の作/女しつけがた、源氏物語、廿四孝、百人一首絵抄

女文選料紙箱、百人一首、伊勢物語/源氏物語、歌仙、女歌仙、用文章、其外重宝
数多集む

女文庫高蒔絵、女中文章つくし/女かゝみ秘伝書其外書法成事をあつむ

女用文章糸車、女筆文章つくし/女しつけがた年中行事其外重宝数多あつむ

女童子往来、百人一首、歌仙、伊勢物語、二十四孝/女重宝しつけがた物かたり其
外品ゝ集む

童子訓、貝原先生の作、男女しつけがた

絵本写宝袋、聖人、賢人、仙人、源氏絵、武者、装束/古実、草木、鳥獸、屏風、

ふすま、絵巻、和漢故事/かたはらにさいしき付を加ふ、橘守国の画

祝言御伽文庫、いにしへのおもしろき草紙/こと／＼くあつむ

⁹⁰⁶ D'après la reproduction figurant dans l'article de SEKIBA Takeshi, 2000, p. 33. La retranscription en caractères modernes ainsi que la traduction moderne est de notre fait.

⁹⁰⁷ 祝言御伽文庫いにしへのおもしろき草紙ことごとくあつむはこ入廿三冊. Nous reprenons ici la citation du *Joyô chie.kagami* mentionné dans la rubrique « Shibukawa » du dictionnaire de TOKUDA Kazuo, cf TOKUDA K. (éd.), Tôkyô, 2002, p. 54.

右の外女しつけかた本、百人一首、もやう、ひながた本/多ほんるい品多く候ゆへ
しるし不申候、大坂心齋橋順慶町北へ入/版元/柏原屋清右衛門

« Répertoire des livres dont la lecture est profitable aux femmes :

Le « Coffre à trésors de la Grande Étude pour les femmes », par le professeur Kaibara, contient
« L'éducation des femmes », *Le Dit du Genji*, les « Vingt quatre enseignements confucéens »,
« De cent poètes un poème illustré »

« Boîte à papiers avec sélections d'écrits pour les femmes », contient *De cent poètes un poème*,
Les Contes d'Ise, *Le Dit du Genji*, les *Poètes illustres*, les *Poètes féminins illustres*, les « Écrits
utiles » et beaucoup d'autres encyclopédies

« Bibliothèque de femme en laque à haut relief », contient la « Collection de manuels
d'écriture pour les femmes », le « Miroir secrètement transmis de femmes en femmes » et
autres manuels d'écriture

« Le rouet des textes pour les femmes », contient la « Collection de manuel de maniement du
pinceau pour les femmes », « L'éducation des femmes », les « Cérémonies et événements
annuels », et autre encyclopédies

Manuels épistolaires pour femmes, *De cent poètes un poème*, les « Poètes illustres » *Les
Contes d'Ise*, les « Vingt quatre parangons de la piété filiale », l'« Encyclopédie pour les
femmes » et autres livres éducatifs et récits

« Préceptes pour les enfants », de Kaibara (Ekiken), « Manuel d'éducation pour les garçons
et les filles »

Le sac à trésors de la peinture, en images : comporte des images de saints, de sages,
d'immortels, du *Dit du Genji*, de guerriers, d'us et coutumes anciens, de plantes, d'animaux,
d'oiseaux, [de motifs] de paravents, de parois coulissantes, de rouleaux enluminés, de
légendes du Japon et de la Chine, pour lesquelles sont indiquées les couleurs. Illustrations de
Tachibana Morikuni⁹⁰⁸.

L' « Otogi bunko auspiciouse », qui rassemble des récits anciens et divertissants.

Outre ces ouvrages, il existe des livres d'éducation pour les femmes, *De cent poètes un poème*,
des recueils de motifs, des modèles de kimonos et beaucoup d'autres livres d'images, aussi ne
pouvons-nous tous les citer.

⁹⁰⁸ Tachibana Morikuni (1679-1748) est un peintre et illustrateur actif à Osaka. Il est considéré comme un *machi eshi* formé par l'école Kanô. Il est l'illustrateur de livres de peintures recueillant des reproductions d'œuvres, voir MARQUET C., 2002, p. 133-137.

Chez Kashiwaraya Seiemon, Shinsaibashi Junkei-chô kita e iru, Osaka⁹⁰⁹.

L'*Otogi bunko* est ainsi majoritairement mentionné dans des répertoires ayant trait à l'éducation des femmes. Si nous ne pouvons avec certitude affirmer que les lectrices constituent l'unique lectorat ciblé et touché par ces récits, ces répertoires indiquent clairement que pour les producteurs et éditeurs d'*otogizôshi* à l'époque d'Edo, le public féminin est un public primordial⁹¹⁰. Au contraire des autres ouvrages de ces encarts publicitaires, les *otogizôshi* qui forment l'*Otogi bunko* ne sont pas mis en avant pour leur aspect édifiant ou éducatif mais pour leur dimension auspiciuse (*shûgen* 祝言, terme qui peut également désigner le mariage) et délassante (*omoshiroi*). Ils ne sont donc pas perçus par les éditeurs comme des récits à teneur éducative.

2.3.2. La lecture du *Bunshô sôshi*

Lorsque l'*Otogi bunko* est recommandé aux femmes, la lecture du *Bunshô sôshi* y est bien sûr également sous-entendue étant donné que ce récit est le premier de l'ensemble réuni par Shibukawa Seiemon. Mais ce dernier fait également à l'occasion l'objet de recommandations ciblées : lui, et seulement ou spécifiquement lui, est conseillé aux jeunes femmes. Observons de plus près ces cas où le *Bunshô sôshi* est nommé : il s'agit de deux occurrences de nature différente. Le premier cas figure dans un encart publicitaire, le second dans un « essai au fil du pinceau »⁹¹¹.

Le premier qui nous est connu se trouve dans le *Chûya chôhoki* (昼夜重宝記 « Encyclopédie du jour et de la nuit »), publié en 1778⁹¹². On y lit :

La « Collection des otogi », recueil d'anciens récits divertissants

⁹⁰⁹ D'après le déchiffrement proposé dans ITÔ Toshiko 伊藤敬子, OGURO Yoshie 小黒淑江, YANAGI Hideko 柳秀子, *Honkoku, eiin Joyô chiekagami takaraori* 翻刻・影印『女用智恵鑑宝織 [Transcription et fac-similé du *Joyô chiekagami takaraori* 翻刻・影印『女用智恵鑑宝織 du *Joyô chiekagami takaraori*], San no kai 燦の会, Tôkyô, 2000. La traduction en français est de notre fait.

⁹¹⁰ Ce qui ne signifie pas pour autant que texte et image soient adaptés pour correspondre au public que l'on cherche à viser. En ce qui concerne l'*Otogi bunko* de Shibukawa Seiemon, et du *Bunshô sôshi* en particulier, texte et images sont repris d'une édition beaucoup plus ancienne, un *tanrokubon*, édité dans le premier tiers du XVII^e siècle et qui n'était pas pensé pour un public spécifique *a priori*.

⁹¹¹ Il s'agit d'une compilation de courts chapitres narrants l'origine d'une expression, d'un motif, d'une coutume ou encore résumant les grands livres à connaître.

⁹¹² Le *Chûya chôhoki* est à l'origine un manuel pour la vie quotidienne axé surtout sur l'organisation du foyer, la préparation des repas et les événements annuels. Une première fois publié à Edo, Kyôto à Osaka en 1690, il est republié à l'occasion du nouvel an 1709 par Kashiwaraya Seiemon et est de nombreuses fois réédité jusqu'en 1780 (NAGATOMO C., 2005, p. 28-29 et 367-368). Ces différentes éditions sont présentées par NAGATOMO Chiyoji dans son premier volume *Chôhoki shiryô shûsei*. Ces fac-similés ne présentent cependant pas l'encart publicitaire reproduit par SEKIBA Takeshi en 2000, soit que le fac-similé de Nagatomo Chiyoji soit incomplet, soit qu'il existe plusieurs éditions de ce titre datées de 1778.

De cent poètes un poème, le *Bunshô sôshi*⁹¹³, « L'écuelle en couvre-chef », le « Guide du sugoroku », les « Écrits utiles pour les femmes », le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, *Les Contes d'Ise*, le « Miroir de brocarts des sages utiles aux femmes », « L'éducation des femmes », le « Cérémonies du mariage », les livrets de littérature et les précis de vocabulaire⁹¹⁴ ainsi que d'autres réunions de manuels nécessaires à la vie quotidienne des femmes.

La première analyse du *Bunshô sôshi* liant également le récit au lectorat féminin est faite par Ryûtei Tanehiko (柳亭種彦 1783-1842), auteur de livres de lecture (*yomihon*), de récits illustrés (*kusazôshi*) ainsi que d'essais historiques. Il écrit ainsi en 1841 dans son ouvrage « Boîte aux choses utiles et inutiles »⁹¹⁵ (*Yôshabako* 用捨箱) :

« Autrefois, après les livres auspicious du nouvel an, les jeunes filles lisaient comme première lecture de l'année le *Bunshô sôshi* ⁹¹⁶. »

L'auteur continue son essai en précisant que l'on retrouve la mention du *Bunshô* dans le recueil *Haikai nobori tsuru* (俳諧のぼり鶴) imprimé en 1704, ce qui atteste d'un usage et d'une popularité de ce récit jusqu'à cette époque⁹¹⁷.

Il est intéressant de noter que ces deux occurrences ont lieu bien après la période de popularité du *Bunshô sôshi* en tant que récit indépendant⁹¹⁸ et l'élaboration des manuscrits enluminés que nous étudions⁹¹⁹. En outre, au vu des arguments avancés par Ryûtei Tanehiko — le *Bunshô sôshi* comme

⁹¹³ Même si le caractère *shô* est ici retranscrit par 章 et non 正 il s'agit bien du *Bunshô sôshi* dont la graphie varie beaucoup à l'époque d'Edo.

⁹¹⁴ 御伽文庫、いにしへのおもしろき/双紙をこと／＼くあつむ

百人一首/文章双紙/鉢かづき/双六手引/女用文章大成/古今伊勢物語/女用知恵鏡、女法礼しゝつけかた婚礼式/冊文学廿一代八掛大和ことば/其外法芸女中日この/書法をこと／＼あつむ. Retranscription en caractère d'imprimerie et traduction effectuée par nos soins d'après la page en fac simulé proposée par SEKIBA Takeshi, 2000, p. 34.

⁹¹⁵ Nous reprenons cette traduction de la proposition faite en anglais par MURASE Miyeko, 1986, p. 117.

⁹¹⁶ 昔は正月吉書の次に、冊子の読初とて、女子は文正草子を読みしとなり. ÔSHIMA Tatehiko (éd.), SNKBZ n°63, 2002 (rééd 2007), p. 459. RYÛTEI Tanehiko, 1841, fac-similé édité en 1927 non paginé.

⁹¹⁷ HOTTA A., 1935, p. 382.

⁹¹⁸ C'est-à-dire publié seul et non pas publié en tant que premier récit de la série de 23 que forme l'*Otogi bunko*.

⁹¹⁹ Les éditions du *Bunshô sôshi* en tant que récit seul sont en effet récurrentes tout le long du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle. Cependant, après une édition de type *akahon* non datée mais estimée de l'ère Genroku (1688-1704), le *Bunshô sôshi* n'est plus édité seul sauf à deux occasions : 1749 et 1797. L'édition de Shibukawa Seiemon, où figure le *Bunshô sôshi* parmi les 23 récits de la collection, est estimée avoir été éditée tout au long du XVIII^e siècle, même si aucune édition ultérieure au premier tiers du XVIII^e siècle ne porte de date. Voir partie I chapitre 4, 2.2. pour une présentation des différentes éditions. Les manuscrits enluminés que nous étudions sont pour leur part élaborés sur une période de 150 ans entre les années 1600 et 1750. Enfin, deux codex datés du XIX^e siècle imitent à main levée et en couleurs des éditions anciennes (L'un est conservé à l'Iwase bunko et imite une édition de Fûgetsu Shôzaemon en corrigeant certaines illustrations, l'autre est conservé à l'Eisei bunko et reprend l'édition de Matsue). La rareté des œuvres du *Bunshô sôshi* après les années 1750 (deux éditions et deux manuscrits seulement et conservé à chaque fois en un seul exemplaire, ce qui laisse présager d'une production en faible quantité), ainsi que l'absence de ce récit dans

livre auspicious et comme livre pour jeune fille — il semble que ce dernier auteur se fonde sur les encarts publicitaires étudiés plus haut eux-mêmes postérieurs à l'élaboration de la majeure partie des œuvres que nous étudions. Ces témoignages étant des auto-promotions il est difficile de les prendre pour argent comptant : il est tout à fait possible que les éditeurs, pour ne pas se priver d'une part considérable du lectorat, renvoient les lectrices vers d'autres œuvres qu'ils éditent eux-mêmes mais qui n'ont pas été éditées pour ce lectorat à l'origine.

Il existe cependant des témoignages contemporains des œuvres de notre corpus qui attestent, non pas de la manière dont le *Bunshô sôshi* était lu, mais du fait que ce dernier était bien présent dans des collections de femmes. Nous avons évoqué plus haut l'inventaire de Seitaiko daté de 1700⁹²⁰ : ce dernier mentionne en effet la présence dans les collections répertoriées d'un *Bunshô sôshi* accompagné de divers autres *otogizôshi*⁹²¹. Un autre cas est celui d'un ensemble de rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi* présenté en 1997 comme faisant partie du trousseau de la princesse Chiyo à l'occasion de son mariage en 1609 avec le futur fils adoptif du *shôgun* Hosokawa Tadatoshi et actuellement conservé au musée des collections impériales. Cependant, le style des enluminures des rouleaux que nous avons pu observer⁹²² ne correspond pas à notre sens à une élaboration dans la première décennie du XVII^e siècle et entre en contradiction avec une supposition d'attribution à l'école Sumiyoshi⁹²³. Ce rattachement du *Bunshô sôshi* des collections impériales aux collections de la princesse Chiyo étant opéré grâce à une inscription portée sur la boîte, cette dernière peut faire référence à un ensemble aujourd'hui perdu et remplacé par ces rouleaux plus tardifs⁹²⁴. L'inscription atteste cependant qu'au moins un ensemble du *Bunshô sôshi* sous la forme de rouleaux a été élaboré comme ouvrage de trousseau au tout début du XVII^e siècle⁹²⁵ et qu'un ensemble de rouleaux du *Bunshô sôshi* au moins a été possédé, et peut être donc lu, par une femme.

Nous avons vu au sein de ce chapitre que le codex enluminé, quel que soit son format, est à considérer comme un objet de luxe. L'enluminure y joue un rôle économique par sa quantité et

d'autres médiums tels les estampes ou le théâtre, nous permet de supposer que le *Bunshô sôshi* est passé de mode à cette époque.

⁹²⁰ Voir note 645 p. 293 et annexe texte IV.

⁹²¹ Voir transcription et traduction donnée en annexe texte IV.

⁹²² Cet ensemble n'est pas intégré au sein de notre corpus d'étude car nous n'avons pas pu avoir accès à l'intégralité de ces rouleaux.

⁹²³ Les rédacteurs du catalogue de 1997 *Kinsei emaki no kôki* : « *monogatari* » *no shosô* attribuent en effet ces rouleaux à l'école Kanô ou Sumiyoshi. Hors, l'école de Sumiyoshi ne remonte pas au-delà de son fondateur Sumiyoshi Gukei né en 1631. Cf *Kinsei emaki no kôki* : « *monogatari* » *no shosô*, 1997, p. 28.

⁹²⁴ *Kinsei emaki no kôki* : « *monogatari* » *no shosô*, *op. cit.*, p. 28.

⁹²⁵ Ce qui vient confirmer l'hypothèse que nous avons formulée dans le chapitre précédent d'une évolution du contenu des ouvrages de dot où les *otogizôshi* dont le *Bunshô sôshi*, présents au début du XVII^e siècle, sont progressivement délaissés pour mettre davantage en avant les écrits des époques de Heian et de Kamakura. Voir chapitre 2, 3.1.

l'ampleur de ses surfaces utilisant des matériaux précieux. En outre, un discours se fait jour dès le XVII^e autour des illustrations des livres imprimés ce qui indique que certaines de ces enluminures ont pu jouer un rôle pédagogique.

Dans la deuxième moitié du XVII^e se dessine, à travers les répertoires d'éditeurs, une conscience de l'existence du lectorat féminin et de son potentiel. Si les femmes sont ciblées dans le titre ou le contenu de certains ouvrages, leurs besoins sont cependant souvent assimilés à ceux des enfants : la frontière entre ces deux lectorats est ainsi parfois floue. Qu'elles soient spécifiquement visées ou non, les femmes accèdent à une palette variée d'ouvrages, de sorte qu'il est parfois difficile d'avoir une image précise de ce qu'elles lisaient effectivement. Dans ce contexte, destiner les *otogizôshi* et le *Bunshô sôshi* à un public féminin est un discours qui émerge après la période où le récit a été le plus reproduit et enluminé, et émane principalement des éditeurs qui s'auto-promouvent par ce moyen. Ainsi, si le *Bunshô sôshi* semble avoir été possédé par au moins deux femmes au XVII^e siècle, les princesses Chiyo et Seitaiko, aucun témoignage ne peut nous indiquer clairement si les manuscrits que nous étudions ont été produits en vue de s'adresser aux femmes ou si ces dernières ne sont que les lectrices occasionnelles d'un récit s'adressant à une vaste audience et dont le lectorat se verra réduit aux seules femmes dans un second temps, lorsqu'il sera passé de mode.

Nous avons vu en première partie de cette thèse que les codex enluminés ne procèdent pas du même style en fonction de leur format. À cette différence stylistique semble également correspondre une différence dans le contenu littéraire privilégié par ces différents supports. Ainsi, les récits écrits antérieurement à l'époque de Muromachi sont présents de manière presque exclusive dans les demi-format verticaux. Ce sont ces classiques, dans ce format, qui sont les ouvrages pouvant être sans ambiguïté associés aux ouvrages de dot.

Quels que soient le style ou le contenu littéraire déployés au sein de ces codex, ces manuscrits enluminés appartiennent tous à une production de luxe et s'adressent à une clientèle aisée. L'esprit dans lequel sont produites ces enluminures diffère cependant selon les formats. Le format vertical de grandes dimensions, le plus ancien des formats de notre corpus, est le lieu d'une certaine irrégularité tant dans le nombre des enluminures, dans l'abondance des matériaux employés que dans leur finesse stylistique. Les formats oblongs et les demi-format verticaux présentent pour leur part un nombre régulier d'enluminures. Cependant, les peintures du premier format privilégient une ostentation du luxe au détriment d'une composition travaillée et originale. Ce goût pour l'ostentation de l'or peut être relié à celui dont faisait preuve les seigneurs de fiefs à l'époque de Momoyama. Au contraire, les ouvrages de demi-format verticaux ont des enluminures dont les compositions sont plus travaillées mais dont le luxe est moins apparent.

S'il est difficile de parler d'une réelle pédagogie de l'image à l'époque d'Edo tant les lectorats demeurent à la fois différenciés mais flous, il semble néanmoins qu'une certaine conscience de l'importance de l'illustration au sein des livres se fasse jour au XVII^e siècle. Ainsi, dans les cas du *Dit du Genji*, les éditeurs proposent de nouvelles images pour éviter les erreurs d'interprétation des lecteurs. Les œuvres du *Bunshô sôshi* ont la particularité de toucher tous les formats et donc d'être de style et d'esprit très variés. Peut-on au sein de leur iconographie déceler des mêmes variétés pour éclairer sur l'usage qui était fait de ces codex ? C'est à cette question que nous consacrerons la troisième et dernière partie de notre thèse.

PARTIE 3

ÉVOLUTION DE LA MISE EN IMAGE DU *BUNSHÔ SÔSHI* DE L'ÉPOQUE D'EDO

Dans la première partie de cette thèse, nous avons abordé notre corpus sous un angle stylistique. En nous concentrant principalement sur les œuvres dont les calligraphes sont connus, nous avons souligné la chaîne de collaboration présidant à l'élaboration de ces manuscrits, qui explique une certaine communauté stylistique et iconographique. Nous avons également, au cours de la deuxième partie de notre travail, montré que le format des manuscrits enluminés entretient des rapports avec le contenu. Nous avons discuté des usages pouvant expliquer le grand nombre de codex manuscrits enluminés produits entre les années 1600 et 1750. Il nous semble ainsi important de rappeler que ces œuvres sont toutes, quel que soit leur style, à rattacher à une volonté de démonstration de luxe. Les codex illustrant les textes classiques, qui se développent au milieu du XVII^e siècle, sont très probablement destinés à être offerts aux jeunes femmes à l'occasion de leur mariage. Cependant, pour la grande majorité des codex enluminés qui n'illustrent pas de classiques, et dans l'état actuel de nos connaissances, leur usage en tant qu'ouvrage de dot est plausible mais doit rester à l'état d'hypothèse. En effet, aucun document historique ne permet d'affirmer que ces derniers constituaient un élément de la dot de la future épouse.

Cette troisième partie de notre thèse se concentrera sur une étude d'ordre iconographique du corpus. Au contraire de notre première approche où l'étude iconographique n'avait qu'un but génétique, c'est-à-dire que nous en usions pour mieux rapprocher les œuvres les unes des autres et déterminer des généalogies d'œuvres ainsi que l'existence de modèles communs, cette troisième partie se propose d'employer l'étude iconographique afin de replacer le *Bunshô sôshi* dans l'histoire de sa réception entre les années 1600 et le milieu du XVIII^e siècle. Existe-t-il des spécificités iconographiques propres aux manuscrits du *Bunshô sôshi* ? Ces spécificités sont-elles liées à une évolution dans la manière de lire et de comprendre le récit du *Bunshô sôshi* ou à un changement de lectorat auquel ce récit est destiné ? Ce sont à ces questions que nous tenterons de répondre.

Nous étudierons ces questions en abordant notre corpus en quatre temps. En premier lieu, nous reviendrons sur le texte du *Bunshô sôshi* pour en expliciter les spécificités et montrer la manière dont ces dernières ont été mises en images. Nous traiterons des œuvres les plus précoces de notre corpus et nous verrons en quoi ces œuvres déploient des iconographies spécifiques atténuant l'évolution sociale de Bunshô et mettant l'accent sur les talents poétiques et musicaux du Général. Nous aborderons ensuite les œuvres calligraphiées par Asakura Jûken, au sein desquelles la mise en image du Général est spécifique. Puis, nous aborderons les œuvres issues des rouleaux de Meisei et analyserons comment l'iconographie du *Bunshô sôshi* se standardise progressivement. Enfin, nous aborderons le cas des codex verticaux et oblongs qui n'ont pas de modèles communs mais qui mettent en images les mêmes scènes, ou contiennent des iconographies très atypiques.

CHAPITRE 1

LE *BUNSHÔ SÔSHI* RACONTÉ EN MOTS ET RACONTÉ EN IMAGES

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction générale de ce travail, le *Bunshô sôshi* a surtout été étudié par les historiens de la littérature japonaise dans une perspective génétique qui vise à déterminer quelle version du récit est la plus ancienne et quelle a été la transmission de ce dernier jusqu'à nos jours⁹²⁶. Certains historiens soulignent les particularités du récit : ainsi, en 1974, Satake Akihiro relève l'ambiguïté du caractère des filles de Bunshô. Ces dernières, considérées comme vertueuses et donc respectant les principes confucéens d'obéissance au père, refusent pourtant de se marier pour élever davantage socialement leur père. Elles finiront cependant par épouser un aristocrate et l'empereur⁹²⁷. Michele Marra considère pour sa part que le récit reflète le renversement des valeurs propre à la montée de la classe bourgeoise suite aux guerres d'Ônin au XV^e siècle : un homme du peuple devenant aristocrate et s'attribuant même un nom d'ère, celui de Bunshô, et un aristocrate se déguisant en marchand pour pouvoir accéder à l'objet de ses désirs. L'historien souligne cependant que l'aspect miraculeux de la réussite sociale et économique de Bunshô, grâce au dieu de Kashima, est le reflet d'une mentalité antérieure au XVII^e siècle où progressivement les personnages principaux ne devront leur réussite qu'à leur travail et à leur propre talent⁹²⁸. Cette lecture vient ainsi nuancer une première lecture proposée en 1991 par Barbara Ruch qui liait le succès du récit au souhait d'élévation économique et politique des Japonais⁹²⁹ à une époque où la société se divisait en quatre classes sociales hiérarchisées et sans possibilité d'ascension⁹³⁰. Autour des années 1990 enfin, les historiens japonais Satô Masahide, Kuroda Hideo et Furuhashi Nobuyoshi dans leur publication collective *Otogizôshi*, ainsi que Barbara Ruch, remarquent tous la nature auspiciuse du récit. Les historiens japonais relèvent ainsi que Bunshô s'élève socialement grâce à la rumeur qui entoure ses filles et qui voyage jusqu'à la capitale. Si les

⁹²⁶ Voir p. 36.

⁹²⁷ SATAKE Akihiro, 1974, p. 255-266. Argument repris dans l'article commun « Otogizôshi wo yomu » par les historiens Satô Masahide, Kuroda Hideo et Furuhashi Nobuyoshi en 1990 (SATÔ Masahide, KURODA Hideo, FURUHASHI Nobuyoshi, 1990, p. 20-21).

⁹²⁸ MARRA Michele, 1993, p. 141-142.

⁹²⁹ RUCH B., 1991, p. 36-37.

⁹³⁰ Voir notre explication du *shi nô kô shô*, p. 417.

vertus de ses filles ne sont pas contées jusqu'à la capitale, le récit ne s'achève pas avec une fin heureuse et auspiciuse. Les historiens associent cela aux circonstances de lecture du *Bunshô sôshi*, à l'occasion du nouvel an⁹³¹. Barbara Ruch quant à elle prête à cette lecture une vertu magique : la lecture du *Bunshô sôshi* permettrait de transférer la bonne fortune du personnage principal sur sa propre personne, tout comme certaines lectures dans l'Occident médiéval étaient censées protéger des maladies⁹³².

Ces particularités que soulignent ces différents chercheurs sont-elles mises en avant dans le texte du *Bunshô sôshi* ainsi que dans ses images ? Avant de nous intéresser dans les chapitres suivants à des ensembles enluminés particuliers pour leur iconographie, revenons au cours de ce chapitre sur l'étude du texte du *Bunshô sôshi*. Nous analyserons dans un premier temps comment se structure notre narration et quelles répercussions cette structure entraîne sur les enluminures du récit. Puis, nous nous interrogerons sur les liens que le *Bunshô sôshi* pourrait entretenir avec d'autres récits et sur la nature exacte de ces liens (citations ou intertextualités, hypertextualité, architextualité ou simple *topos* littéraire). Enfin, nous verrons selon quelles modalités le *Bunshô sôshi* est raconté en images. Ces dernières font appel ou non à d'autres références que le *Bunshô sôshi* et varient autour d'un « tronc commun » de compositions conventionnelles et convenues.

I. Le récit du *Bunshô sôshi*

Comment le récit du *Bunshô sôshi* se compose-t-il ? Nous revenons ci-dessous sur le récit qui nous intéresse en proposant tout d'abord un résumé détaillé de ce dernier. Nous analyserons par la suite le récit selon ses grandes séquences narratologiques au moyen des catégories proposées par Vladimir Propp dans son étude sur la morphologie des contes. Enfin, nous exposerons comment ces grandes catégories jouent sur la mise en image du *Bunshô sôshi*, le découpage de ce dernier ainsi que des rapports entretenus entre le texte et ses images.

⁹³¹ SATÔ M., KURODA H., FURUHASHI N., 1990, p. 22.

⁹³² RUCH B., 1991, p. 107-108.

1.1. Présentation du récit

Reprenons dans un premier temps les grandes étapes du récit du *Bunshô sôshi*. En regard de ce résumé, nous présentons les enluminures du codex oblong de Tachikawa (Tachikawa 1)⁹³³, daté par nous de la seconde moitié du XVII^e siècle et qui se distingue du reste du corpus des codex oblongs par son style et par le soin apporté à ses compositions⁹³⁴.

Le *Bunshô sôshi* raconte l'histoire de Bunta, serviteur du Grand Prêtre du dieu Kashima de la province de Hitachi. Il est congédié par ce dernier, qui souhaite tester sa diligence et sa fidélité. Dans les compositions « Bunta chassé », Bunta est figuré agenouillé dans le jardin tandis que le Grand Prêtre est assis dans sa résidence (figure 14).

Figure 14 : Bunta chassé par le Grand Prêtre, , codex oblongs de Tachikawa (1)



Errant dans la région, il est recueilli par un saunier qui remarque sa grande force et l'embauche pour couper et porter du bois (figure 15).

⁹³³ Images que l'on peut voir grâce au lien suivant : http://base1.nijl.ac.jp/~naraehon/magazine/bunsyou_1/index.html.

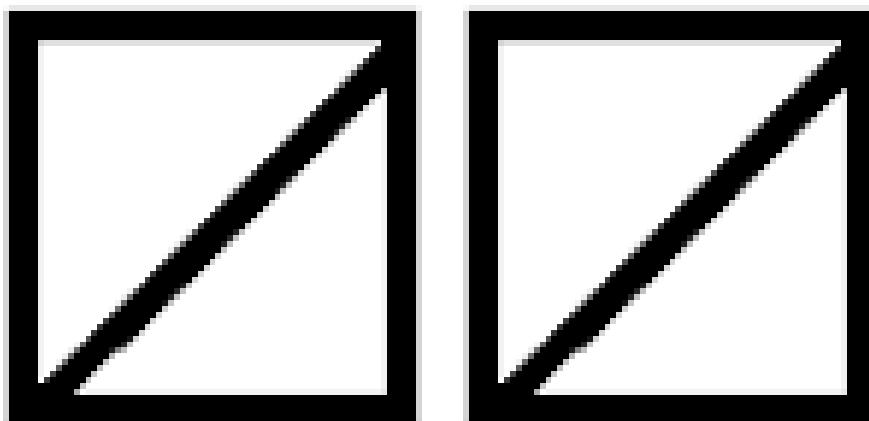
⁹³⁴ Voir p. 166.

Figure 15 : Bunta travaillant pour le maître saunier, , codex oblongs de Tachikawa (1)



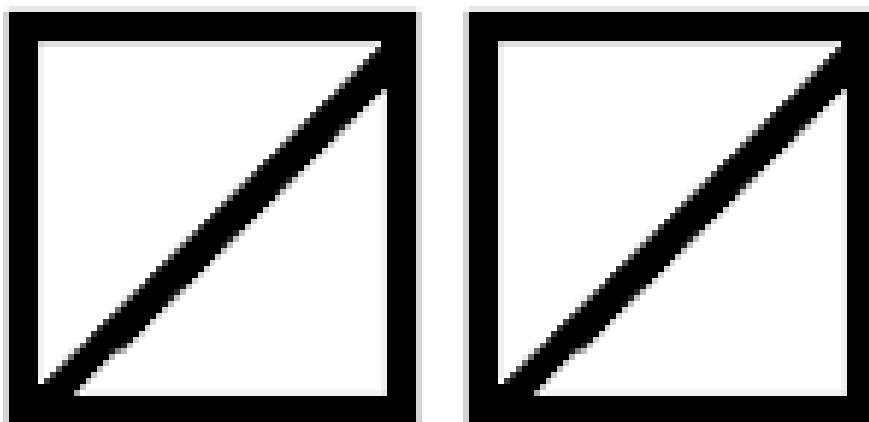
Puis, il lui accorde un four à sel. Le sel de Bunta ayant des propriétés magiques, il s'enrichit considérablement et se marie. Bunta change également de nom et devient Bunshô. Il est représenté ici accoudé aux côtés de son épouse et entouré de dames d'atour et de serviteurs (figure 15).

Figure 16 : La prospérité de Bunshô (gauche) et la visite au sanctuaire (droite), , codex oblongs de Tachikawa (1)



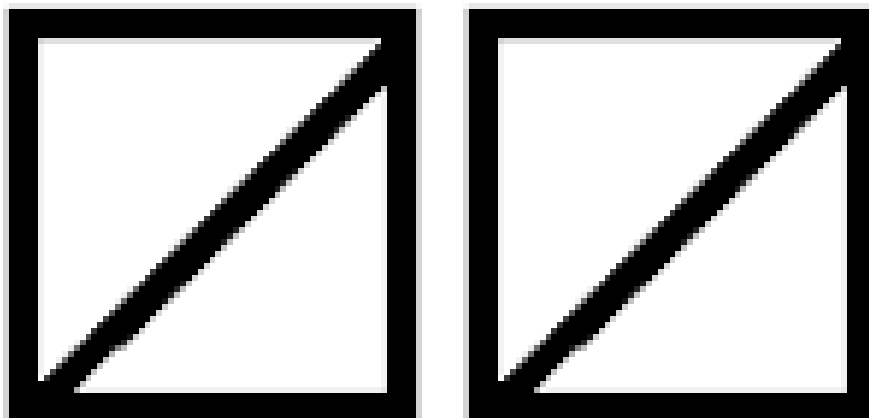
Bunta, appelé à présent Bunshô, souhaite des fils pour assurer sa succession et prie le dieu de Kashima en ce sens (figure 16 il est agenouillé aux côtés de son épouse devant l'autel de la divinité). Ce dernier répond imparfaitement à ses prières en lui donnant deux filles d'une grande beauté (figure 17). Bunshô, déçu par ces naissances, suit cependant le conseil des gens de sa maison et garde ses filles : par le mariage, ces dernières pourront s'élever socialement au contraire des garçons. Les deux filles sont donc éduquées avec soin (figure 17) comme des princesses accomplies et reçoivent des propositions de mariage des fils du Grand Prêtre, des seigneurs de la région et même du gouverneur de la province. Rêvant de la cour et de l'empereur, et malgré la colère de leur père, elles refusent tous les prétendants.

Figure 17 : La naissance de la seconde fille de Bunshô (gauche) et l'éducation des filles de Bunshô (droite), , codex oblongs de Tachikawa (1)



La réputation des deux sœurs arrive jusqu'à la capitale où le fils du Premier ministre, le Général de second rang, tombe amoureux de l'aînée (figure 18). Après des adieux déchirants avec ses parents (figure 18) pour lesquels il trace deux poèmes sur un vêtement et sur un pilier, il se déguise en marchand, statut le plus bas dans les strates sociales du Japon, quitte la capitale en secret, et entame un long voyage de Kyôto à Hitachi accompagné de ses fidèles compagnons.

Figure 18 : Le Général et ses compagnons à la capitale (gauche) et le Général faisant ses adieux à ses parents (droite). Le Général est figuré devant un paravent, surélevé du reste des hommes par une estrade. Dans la seconde scène, le Général pris d'un dernier remord avant de s'en aller se retourne pour contempler ses deux parents représentés ici debout. , Codex oblongs de Tachikawa (1)



Au cours de ce voyage, il compose des poèmes au lieu-dit des Huit Ponts de Mikawa et rencontre un vieillard qui s'avère être un devin (figure 19).

Figure 19 : La rencontre du vieillard, codex oblongs de Tachikawa (1)



Il arrive enfin chez Bunshô (figure 20) où il étonne les gens de la maisonnée : malgré son aspect malingre, il se fait en effet servir par ses compagnons à deux reprises, pour se laver les pieds et à l'occasion d'un repas (figure 21). Se pose alors par deux fois cette question : pourquoi, dans un groupe de marchands ambulants où il ne devrait pas y avoir de hiérarchie, l'homme le plus faible du groupe se fait-il servir comme un seigneur ?

Figure 20 : L'arrivée du Général et de ses compagnons chez Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1)



Figure 21 : Repas du Général déguisé avec Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1)



Enfin, il fait parvenir un poème d'amour à la fille aînée de Bunshô et joue de la musique dans un pavillon dédié aux dévotions religieuses de la famille. Cette musique plaisant au maître de maison, il joue à plusieurs reprises et séduit la fille aînée à cette occasion (figure 22). Il s'introduit alors nuitamment dans ses appartements, lui avoue son amour et sa réelle identité (figure 23).

Figure 22 : Le concert pour les filles Bunshô, codex oblongs de Tachikawa (1)

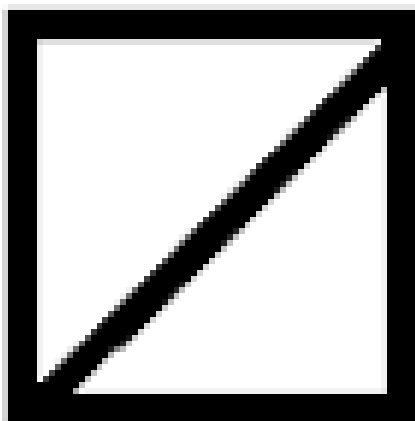


Figure 23 : L'entrevue de nuit, codex oblongs de Tachikawa (1)



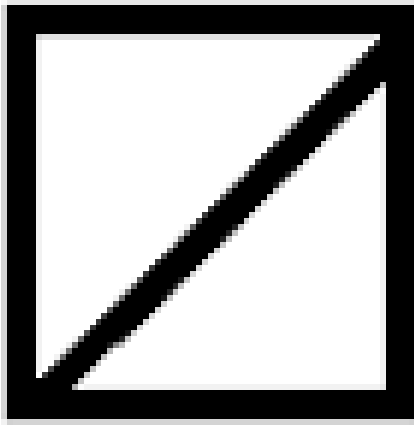
Après avoir révélé sa véritable nature à tous lors de la visite du Grand Prêtre de Kashima, il rentre à la capitale avec son épouse, et attise la curiosité de l'empereur qui fait venir la plus jeune sœur, ainsi que Bunshô, à la capitale (figures 24 et 25). Ainsi, Bunshô, simple serviteur, grâce à sa fidélité et son travail ainsi que la beauté de ses filles, devient Grand chancelier⁹³⁵ et l'homme le plus puissant du pays.

Figure 24 : La montée à la capitale, codex oblongs de Tachikawa (1)



⁹³⁵ 関白. Dans le système impérial japonais ancien, l'empereur peut se retirer du pouvoir pour confier ce dernier à son fils, généralement en bas âge. C'est alors le grand-père maternel du nouveau souverain qui prend le titre de Grand chancelier. Voir HERAIL Francine, 1977, p. 814.

Figure 25 : La famille du Général à la capitale, codex oblongs de Tachikawa (1)



Le récit du *Bunshô sôshi* combine ainsi deux thématiques qui ne sont pas rares au sein des récits du type *otogizôshi* : celle de l'élévation sociale d'un homme du peuple d'une part, et la romance d'un homme ou d'une femme de cour d'autre part.

1.2. Lecture du récit à travers les catégories de Vladimir Propp

L'intrigue du *Bunshô sôshi* combine deux thématiques étroitement liées : celle de l'élévation sociale d'un homme, Bunta, nommé par la suite Bunshô, qui s'enrichit grâce à la manufacture et la vente du sel, et l'intrigue amoureuse par le biais de ses deux filles, dont les romances permettront à leur père de parvenir jusqu'au rang de Grand chancelier. Si nous découpons le récit selon les catégories morphologiques mises en place par Vladimir Propp dans le domaine du conte nous obtenons les étapes suivantes⁹³⁶ :

- éloignement : voulant mettre la fidélité de Bunta à l'épreuve, son maître, le Grand Prêtre Sadamitsu, le renvoie.
- mise à l'épreuve : Bunta travaille chez les sauniers et obtient un four à sel (ou deux selon les lignées).
- transfiguration : le sel du Bunta se vend bien. Il devient riche et change de nom : on le nomme désormais Bunshô.
- réparation du manque : suite à ses prières, Bunshô et son épouse obtiennent une ou deux filles selon les lignées de texte. Dans le texte du « Bunta, le maître saunier » (*shioyaki bunta*

⁹³⁶ PROPP Vladimir, 1970.

塩炊き文太) on ne fait pas mention d'une intervention divine présidant à la naissance des filles, et Bunshô ne visite donc aucun sanctuaire⁹³⁷.

- second manque : de nombreuses propositions de mariage sont faites, d'abord par les seigneurs du pays, puis par le Grand Prêtre, et en dernier lieu par le gouverneur. Les filles de Bunshô repoussent tous leurs prétendants.
- déplacement dans l'espace : le Général de second rang entend parler de ces jeunes filles, tombe malade d'amour et se déguise en marchand pour se rendre chez Bunshô.
- interrogation et information : il rencontre au cours de son voyage un vieillard qui lui prédit que ses désirs se réaliseront.
- arrivée incognito : le Général arrive chez Bunshô déguisé en marchand. S'il ne révèle pas son identité à ce dernier, de nombreux indices concernant sa réelle nature sont donnés : il se fait laver les pieds par ses compagnons et ces derniers abaissent leurs plats en sa présence, signes de déférence inappropriés pour un marchand mais de circonstance à l'égard d'un Général de second rang.
- transfiguration : suite à un concert, la première fille de Bunshô tombe amoureuse du Général et entretient une relation avec ce dernier. Après un autre concert donné pour le Grand Prêtre, la nature noble du Général de second rang est révélée.
- mariages et déplacement dans l'espace : entre la fille aînée et le Général de second rang, puis à la capitale entre la seconde fille de Bunshô et l'empereur.
- seconde transfiguration de Bunshô : Bunshô, beau-père et grand père d'empereur, est nommé Grand chancelier ou *kanpaku*.

Ce découpage n'est pas anodin : nous verrons dans la suite de ce chapitre que chaque enluminure s'intéresse à ces événements clés. Il permet également de se rendre compte que si le récit a pour titre *Bunshô* et prend donc pour sujet le destin sans précédent de Bunta, la majeure partie de la narration raconte l'histoire du Général qui, par amour, se déguise et voyage jusque dans la province de Hitachi.

Comme beaucoup de récits de type *otogizôshi*, le *Bunshô sôshi* est un texte dont la narration est extra diégétique, à savoir que le narrateur n'incarne pas un acteur de l'histoire qu'il raconte. La focalisation de ce dernier est multiple : le narrateur expose les points de vue des différents personnages du récit ainsi que leurs sentiments respectifs. Dans leur étude de la narration, Daniel Marguerat et Yvan Bourquin mettent en avant un modèle canonique auquel peuvent être mesurées toutes les intrigues : une situation initiale avec l'exposition d'un état initial troublé, à laquelle

⁹³⁷ OKADA Keisuke, 1983, p. 42-44.

suivent un nouement, une action transformatrice, un dénouement et une situation finale ou un état final apaisé⁹³⁸. Dans le *Bunshô sôshi* ce schéma s'applique autant au destin de Bunshô qu'à celui du Général :

Tableau 46 : Schéma narratif des destins croisés du Général et de Bunshô

	Bunshô	Général
Situation initiale	Bunta, serviteur fidèle, est chassé	Le Général entend parler des filles de Bunshô à la capitale
Nouement	Bunta erre et travaille pour les sauniers	Déguisement et voyage jusqu'à la demeure de Bunshô
Action transformatrice	Prospérité et changement de nom en Bunshô	Le Général se révèle au cours d'un concert
Dénouement	La quête d'enfants	Liaison amoureuse avec la fille aînée de Bunshô
Situation finale	Bunshô devient Grand chancelier	Montée à la capitale et bonheur familial

La situation finale de Bunshô et du Général coïncide peu ou prou : Bunshô devient régent lorsque ses deux filles sont envoyées à la capitale. Il y a donc dans cette situation finale une unité de temps et de lieu. L'histoire du Général, si elle occupe la majeure partie du récit, se trouve ainsi enchâssée dans une narration plus large qui est celle de Bunshô. Cette dernière sert donc d'intrigue unifiante⁹³⁹, à savoir qu'elle est le récit porteur qui englobe les intrigues des épisodes qu'elle contient, c'est-à-dire l'histoire du Général. Nous verrons ci-dessous que le découpage du *Bunshô sôshi* en trois volumes suit de près celui que nous venons d'opérer avec des critères narratologiques.

1.3. Le découpage du récit et de ses enluminures en trois volumes : quel rapport entre texte et image ?

La majeure partie des œuvres que nous étudions consiste en des ensembles de rouleaux ou de codex avec images composés de trois volumes. Cette découpe n'est pas anodine et est étroitement liée au format du récit, sa technique de mise en image ainsi que le succès grandissant du *Bunshô sôshi* tout au long du XVII^e siècle.

Cette structure en trois volumes est en effet le fruit d'une évolution dans la mise en image du *Bunshô sôshi* et est privilégiée dans les supports enluminés. En effet, la seule édition à présenter le récit en trois cahiers séparés est celle de l'*Otogi bunko* au début du XVIII^e siècle. Les autres éditions,

⁹³⁸ MARGUERAT Daniel, BOURQUIN Yvan, 1998, p. 57.

⁹³⁹ MARGUERAT D., BOURQUIN Y. 1998, p. 73.

antérieures à cette dernière, ne séparent le récit qu'en deux cahiers. Il en est de même pour les œuvres enluminées les plus anciennes de notre corpus : le *hakubyô* daté du début du XVII^e siècle est constitué d'un seul volume tandis que les rouleaux de Tsukuba, portant la date de 1631, se décomposent en deux tomes. Les œuvres enluminées proches de l'édition de type A, tels que les rouleaux enluminés de l'Iwase bunko, le codex en demi-format de Waseda et celui de Francfort (12796) suivent la découpe en deux volumes de leur modèle. C'est également le cas de trois autres œuvres de Francfort : deux ensembles verticaux de grandes dimensions (12789 et 12790) ainsi qu'un ensemble oblong (12796) qui sont également constitués de deux volumes et qui, de par leur format ainsi que leur style, ont probablement été élaborés dans la première moitié du XVII^e siècle. Le reste de notre corpus enluminé, dès lors que les ensembles sont complets, comporte un total de trois volumes par ensemble.

À l'instar de cette régularité dans le découpage en trois parties du récit, nous observons une grande stabilité dans le contenu de ces trois volumes. Le premier s'intéresse exclusivement à Bunshô depuis le moment où il est chassé jusqu'à celui où ses filles refusent toutes les propositions de mariage qui leur sont faites. Il résout ainsi une première intrigue, celle de l'ascension économique de Bunshô et présente un problème qui trouvera sa solution dans la venue du Général : celui du mariage des deux filles de Bunshô. L'intégralité du récit recopié dans ce volume ainsi que des images qui l'accompagnent se déroule donc dans la province de Hitachi en quatre lieux différents : la résidence du Grand Prêtre, celle de Bunshô, le sanctuaire de Kashima et, au besoin, la demeure du gouverneur. Le deuxième volume s'ouvre sur la mention d'un nouveau personnage, le Général et un déplacement dans l'espace, la capitale. Ce volume suit en effet le personnage du Général depuis son exposition ou situation initiale et son nouement, à savoir sa décision de se déguiser et de se rendre chez Bunshô. Le volume se clôt avec l'arrivée du Général, sa première tentative de séduction par le biais d'un poème et les différentes situations préfigurant la révélation de son haut statut : repas avec Bunshô, lavement des pieds et premier concert. Il y a donc dans ce volume un déplacement progressif de l'action de la capitale en Hitachi qui s'accompagne d'un déclassement social du personnage principal de ce volet, le Général. Enfin, le dernier codex commence par le second concert, point culminant de la romance puisqu'il s'agit réellement de la première rencontre entre la fille aînée de Bunshô et le Général. En regagnant son haut statut, ce dernier permet à Bunshô de s'élever socialement de sorte que dans ce volume, le destin du Général et celui de Bunshô sont étroitement liés. Nous observons également un mouvement inverse à celui du deuxième volume puisqu'ici est raconté le dénouement du récit, à savoir une élévation sociale et un déplacement à la capitale.

Les codex et les rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi* commencent tous par une section de texte et finissent presque toujours également par du texte. Lorsque nous avons, dans la première partie de cette thèse, étudié les coupures qui étaient faites dans le texte pour laisser place à l'image, nous avons souligné que les moments choisis pour couper ce dernier sont extrêmement proches sans pourtant être strictement identiques. En outre, il nous est apparu que le moment narratif mis en image pouvait, dans le texte et de manière indifférente, précéder ou succéder son illustration visuelle. Ainsi, de prime abord, texte et image n'auraient pas d'autre rapport que celui de la subordination du second au premier. L'image ne viendrait ainsi qu'orneur un texte qu'elle traduirait de manière fidèle et transparente. La suite de notre étude démontrera cependant le contraire et confirmera la mise en garde de Didi-Huberman : à trop chercher l'histoire que racontent les images on oublie de s'interroger sur la manière dont celles-ci la racontent et l'on simplifie le message de ces dernières⁹⁴⁰. Bien loin d'une simple traduction fidèle et visuelle d'un récit, les enluminures du *Bunshô sôshi* nous montrent toute une palette de choix de scènes où la représentation de détails significatifs vient nous éclairer sur les différentes lectures qui étaient faites du texte (voir chapitres suivants). En outre, nous verrons dans le troisième temps de ce chapitre que dans cette déclinaison de scènes allant du plus spécifique au plus générique, l'image vient mettre le récit en relation avec d'autres. Son caractère générique explique le fait qu'elle puisse se situer avant ou après le passage textuel qui narre l'épisode qu'elle illustre : en effet, l'image dès lors qu'elle est générique, ne montre plus un instant précis du récit et peut donc s'insérer de manière plus libre dans le texte en question.

II. Le *Bunshô sôshi* : un texte fait d'intertextualité ?

Après avoir considéré comment le récit se structurait, penchons-nous à présent sur la manière dont ce dernier est composé. Entretient-il des relations avec d'autres récits et quelle est la nature de ces liens ? Nous reviendrons au cours de ce volet sur certaines remarques soulevées par les chercheurs en ce qui concerne les textes du *Bunshô sôshi*. Nous étudierons dans un premier temps le récit dans les liens qu'il entretient avec d'autres œuvres littéraires en termes de motifs littéraires et de descriptions de personnages. Nous reviendrons ensuite sur les rapports entre le récit et le culte du dieu de Kashima. Enfin, nous nous interrogerons sur la réalité d'une référence consciente à d'autres textes, et donc d'une présence d'intertextualité, au sein du récit du *Bunshô sôshi*.

⁹⁴⁰ « Il y a, dans l'histoire de l'art, et dans l'histoire en général, toute une tradition du didactisme des images. Ce que cette tradition se contente de postuler, en fait, n'est bien souvent qu'un *simplisme des images* : elle postule que les images sont des illustrations simplifiées, facilement comprises, de textes moins simples et moins facilement accessibles au « peuple ». Cela a principalement pour effet, ou peut-être pour enjeu, de simplifier le travail de l'historien, c'est à dire le regard à porter sur les images », DIDI-HUBERMAN Georges, 1990 (rééd 2012), p. 45.

2.1. Des motifs littéraires ainsi que des descriptions qui se retrouvent dans d'autres récits

À la suite de Fujii Otoo en 1932, Jacqueline Pigeot en 1972 souligne que les récits *otogizôshi* se construisent sur des motifs littéraires, des types d'intrigues, qui se retrouvent de récit en récit⁹⁴¹. C'est ce que prouve l'étude de cette chercheuse sur le récit *Yokobue* issu du *Dit des Heike* et qui s'enrichit d'autres traditions tout en venant enrichir d'autres textes. Le *Bunshô sôshi* est également le fruit de motifs littéraires juxtaposés qui se retrouvent dans d'autres récits.

Le *Bunshô sôshi* rassemble en son sein trois motifs littéraires importants qui englobent toute l'histoire : l'élévation sociale par le biais du mariage d'une part, la réussite économique d'un homme du peuple grâce au sel et le déguisement d'un homme de haut rang en homme du peuple afin de pouvoir séduire l'objet de ses désirs d'autre part. Le premier motif, celui de la réussite sociale grâce au mariage, appartient pleinement au système de pensée de l'aristocratie japonaise et se retrouve dans de nombreux récits de l'époque de Heian ou faisant référence à cette époque⁹⁴². Les deux autres motifs sont plus spécifiques mais trouvent leur parallèle dans au moins un récit chacun. En effet, la réussite économique grâce au sel se trouve dans le « Récit du riche homme de Sone » (*Sone no chôja no sôshi* そねの長者の草子), dont nous connaissons une mise en image incomplète⁹⁴³. Ce rouleau enluminé raconte le destin de deux frères et une sœur, vendus par leur père. L'un des fils deviendra riche grâce au sel qu'il brûlera et vendra tandis que sa sœur entrera au gynécée impérial. Il existe ainsi dans ce récit une grande proximité avec les personnages du *Bunshô sôshi*, à savoir une réussite grâce au sel et une entrée dans le monde de la cour. Cependant, le succès de ce dernier et le nombre d'œuvres enluminées qui subsistent est sans commune mesure avec le très faible nombre d'exemplaires que nous connaissons pour le *Sone no chôja no sôshi*.

Le motif du déguisement d'un personnage de haut rang en homme du peuple pour séduire une jeune fille se retrouve également dans un autre récit, le « Conte du riche homme Mano » (*Mano no chôja no monogatari* 真野の長者物語). Dans ce dernier, l'empereur dessine sur un éventail la femme idéale qu'il souhaite épouser mais qui ne se trouve nulle part. Des bruits courent cependant qu'une telle créature existerait et serait la fille du riche homme Mano, fille qu'il aurait eu grâce à l'aide du bodhisattva Kannon du sanctuaire Uchiyama. Ce dernier refusant d'envoyer sa fille unique

⁹⁴¹ PIGEOT J., 1972, p. 29 et 173.

⁹⁴² FUKUDA Akimichi, 2004, p. 12.

⁹⁴³ Reproductions in FUJII Takashi, 1988 (rééd 1996), p. 143-147.

à la capitale, l'empereur se déguise en bouvier et se fait engager par Mano. La fille de ce dernier finira par devenir impératrice et donnera naissance au prince Shôtoku. Ce récit est intégré à l'ensemble dit des « Livrets de danse » (*Mai no hon* 舞の本) qui regroupe des textes accompagnés de danse. Il est ainsi narré dans un texte plus long intitulé « Le fabricant d'*eboshi* » (*Eboshiori* 烏帽子折). Dans *Le Dit du Genji* également, le Genji se déguise en subalterne pour se rendre chez Belle-du-soir. Ce thème de l'amant déguisé en un autre statut social dériverait ainsi de légendes dont la plus célèbre serait celle d'un dieu qui se métamorphose par amour toutes les nuits⁹⁴⁴. L'historien Sakurai Yoshirô établit également un parallèle entre le motif de marchands venus de la capitale et des servantes les accueillant le cœur battant avec le « Récit de la plantation du riz » (*Taue sôshi* 田植草紙)⁹⁴⁵.

La particularité du *Bunshô sôshi* ne réside donc pas dans ses thèmes, mais dans l'association de ces derniers entre eux et dans le grand succès que connut le récit tout au long du XVII^e siècle. Dans sa rédaction également, le *Bunshô sôshi* est issu de différents collages.

Le récit qui nous intéresse connaît plusieurs lignées textuelles qui présentent certaines différences au niveau du texte sans changer la trame narrative de ce dernier. Pour étudier le texte de ce dernier, nous nous appuyerons sur sa version longue⁹⁴⁶, que nous avons traduite en annexe. Nous nous attarderons, ici et plus bas au court de ce volet, sur trois types de passages : les passages décrivant les princesses et leur éducation d'une part, les passages se référant à la poésie, et les mentions de lieux d'autre part (voir 2.3). Comme le mentionne James Araki dans son étude de la version courte du texte, ces passages ne sont pas modifiés au cours des différentes copies, mais amputés car considérés comme difficiles à comprendre⁹⁴⁷.

Lors de la naissance de Renge, première fille de Bunshô, le texte la décrit selon ces termes : *sanjûni sô tarahitaru himegozen* 三十二相足らひたる姫御前 « une petite fille d'une très grande beauté ». Ici, l'expression 三十二相足 est issue du bouddhisme où elle désigne les marques physiques qu'avait le Bouddha historique à sa naissance. Elle désigne par extension dans la littérature profane une très grande beauté. À cette expression succèdent d'autres termes montrant la grande beauté des deux jeunes filles qui sont plus convenus. En effet, ces différentes descriptions reprennent des *topoï* qu'Ichiko Teiji divise en trois catégories : la beauté comparée à la lumière, la beauté comparée à la nature et enfin la beauté comparée à des femmes célèbres⁹⁴⁸. Hachisu est ainsi

⁹⁴⁴ LEGGERI-BAUER E., 2007, T1, p. 141.

⁹⁴⁵ SAKURAI Yoshirô, 1961, p. 70-71.

⁹⁴⁶ SNKBZ n°63, Tôkyô, 2002 (rééd 2007), p. 14-90.

⁹⁴⁷ Voir introduction p. 36.

⁹⁴⁸ SOMEYA Hiroko, 1998, p. 1.

à sa naissance décrite comme *hikaru hodo no himegozen* 光るほどの姫御前, « une fille d'une grande beauté ». Cette expression, très présente de l'avis de Someya Hiroko dans les textes du *Bunshô sôshi* est, depuis *Le Dit du Genji* et sa narration de la naissance du personnage principal, Hikaru, liée à la naissance de personnages de grande beauté et se retrouve ainsi dans de nombreux autres récits de type *otogizôshi*. On ne peut cependant établir de lien clair entre le texte du *Dit du Genji* et celui du *Bunshô sôshi*⁹⁴⁹. De la même manière, lorsque ces dernières refusent de se marier et se lamentent, leur apparence est « telle un patrinia d'automne alourdi par la rosée (...) merveilleuse sans comparaison » (*aki no ominaeshi, tsuyu omogenaru arisama, tatohen kata mo naku* 秋の女郎花、露重げなる有様、譬へん方もなく). La plus grande description se trouve cependant à la fin du récit, lorsque la mère du Général voit Renge pour la première fois :

姿気高くて、まことにめでたく、心も言葉も及ばぬ程の姿、光るとは、これをこそ申し候はんとまぼり給ふに、姫君は、藤がさねの二つ衣に、桜小桂、紅の袴、たをやかに着なし給ふ。漢の李夫人、皇帝の心えお尽くし、楊貴妃、小野小町が若ざかり、女三宮の立ち姿、青柳の糸乱れて、さつとかかれる髪/body、年の程十四五と見え給ふ。霞の内の樺桜、嵯峨野の原の女郎花、露重げなる有様、何となく見給ふ、まみあひ愛敬づき、朧月夜に、ほのぼのとさし出で給ふ弓張り月にほひ余りて、丹花の唇あざやかに、うち笑み給ふ風性、池の蓮の、朝露にうちなびくらんも、かくやおぼえてめでたく « Comme elle la regardait en louant l'élégance et sa beauté que les mots ne pourraient décrire, tel Hikaru Genji, la princesse revêtait, sur deux robes superposées couleur glycine⁹⁵⁰ un manteau court couleur cerisier⁹⁵¹, un pantalon pourpre qu'elle portait avec élégance. Le cœur de l'empereur avait été épris de Dame Li sous la dynastie des Han, on pouvait la comparer à Yang Guifei et à la poétesse Ono no Komachi lorsqu'elles étaient jeunes et belles, ou encore comme la figure debout de dame San no Miya, ses cheveux étaient comme des fils de saule pleureur en désordre et elle semblait avoir quatorze ou quinze ans. En regardant son allure semblable aux cerisiers sauvages dans le brouillard, aux patrinias de la plaine de Saga alourdies de rosée, ses sourcils même étaient charmants. Sa beauté était telle

⁹⁴⁹ SOMEYA H., 1998, p. 5; 8-9. Selon ADACHI Keiko, *Le Dit du Genji* et plus précisément les livres *Suma* et *Akashi* narrant l'exil du Genji et sa rencontre avec la fille d'un ancien homme de la cour devenu moine appelée la dame d'Akashi et douée en poésie et en musique, aurait une grande raisonance dans le récit de *Bunshô*. Il aurait ainsi des influences dans les poèmes composés par le Général et ses compagnons lors de leur voyage jusqu'en Hitachi, ainsi que dans le choix des instruments joués par ces derniers : le Général jouant du *biwa* renverrait ainsi directement au Genji tombant amoureux de la dame d'Akashi en entendant son père vanter les mérites de cette dernière dans l'art du *biwa*. Adachi Keiko qualifie ainsi le *Bunshô sôshi* de reconstruction du récit d'Akashi au sein du *Dit du Genji* (ADACHI K., 1996, p. 188-190 et 201).

⁹⁵⁰ 藤がさね couleur dont l'endroit est d'un violet léger et l'envers bleu-indigo.

⁹⁵¹ 桜 couleur dont l'endroit est blanc et l'envers couleur raisin.

qu'on pouvait la voir comme l'éclat discret du croissant de lune de printemps, ses belles lèvres telles des fleurs rouges au sourire chaleureux, les lotus de l'étang se courbant sous la rosée du matin ».

Ce passage très laudatif superpose deux procédés pour insister sur la grande beauté de Renge : la comparaison avec des éléments naturels (patrinia et saule), et avec des exemples de femmes japonaises ou chinoises célèbres. Dame Li et Yang Guifei sont, dans les *otogizôshi*, les exemples de beautés chinoises les plus souvent convoqués⁹⁵², de même que la poétesse Ono no Komachi, héroïne également d'un *otogizôshi* portant son nom, est souvent célébrée pour sa grande beauté⁹⁵³. Le *Bunshô sôshi* ne fait donc pas exception dans le choix des personnages historiques qu'il convoque. Il en est de même en ce qui concerne les personnages de fiction, telle San no Miya, épouse malheureuse du Genji qui est ici associée aux « fils de saule pleureur en désordre ». Cette image associant le saule à la beauté est également récurrente au sein des *otogizôshi* et ferait justement référence au chapitre *Jeunes pousses 2* (*Wakana ge* 若菜下) du *Dit du Genji* où San no Miya, encore appelée Princesse Troisième, est comparée par deux fois à un saule :

« Il jeta un coup d'œil à la Princesse : elle était plus petite et plus menue qu'aucune autre, au point qu'elle disparaissait dans ses robes. Si elle pêchait par manque d'éclat, son air de noblesse était par contre fort plaisant, et pareille au saule qui, vers le vingtième jour de la deuxième lune, commence tout juste à ouvrir les bourgeons de ses rameaux flexibles que le vent des ailes du rossignol suffit à emmêler, elle semblait toute fragile. Sur sa robe de dessus à traîne, sa chevelure se répandait de gauche et de droite ainsi que fils de saule »⁹⁵⁴.

Avant la rédaction par Murasaki Shikibu du *Dit du Genji*, aucun autre roman n'aurait utilisé les plantes pour comparer et souligner la beauté des personnages principaux. Ces allusions sont reprises dans les *otogizôshi* où elles deviennent des passages ornementaux, à la manière de l'extrait relatif à Renge cité ci-dessus. *Le Dit du Genji* est riche en comparaisons de femmes avec des fleurs et chaque personnage a son emblème. Cependant, seul le saule faisant allusion à San no Miya se retrouve de manière régulière dans les *otogizôshi*, ce qui montre la grande importance acquise par ce personnage tout au long de l'histoire de la réception du roman⁹⁵⁵. L'apparence « telle un patrinia

⁹⁵² Dame Li et Yang Guifei sont également convoquées pour décrire la beauté de Renge lors du concert, lorsque Général l'aperçoit pour la première fois à la faveur de l'envolée d'un store.

⁹⁵³ SOMEYA H., 1997, 18-19.

⁹⁵⁴ Traduction de SIEFFERT R. 1988 (rééd 2005), T2, p. 93.

⁹⁵⁵ SOMEYA H., 1999, p. 125-127. Nous pourrions pousser le parallèle jusqu'à comparer deux scènes, celle où Kashiwagi aperçoit San no Miya dans *Le Dit du Genji* et celle où le Général voit Renge dans le *Bunshô sôshi*. En effet, dans les deux cas, l'homme est amoureux de la réputation d'une jeune fille, qu'il n'a jamais vue. Dans les deux scènes également, l'homme épris voit l'objet de son désir grâce à l'envolée d'un store, sous l'action d'un chat dans le cas du *Dit du Genji*, et la poussée du vent dans celui du *Bunshô sôshi*.

d'automne alourdi par la rosée » est une expression qui ne provient ni du *Dit du Genji* ni d'autres récits de l'époque de Heian, mais d'œuvres remontant à l'époque de Kamakura tels le *Sumiyoshi* et *Le Dit des Heike*⁹⁵⁶. Enfin, l'association du saule et du patrinia sert ici à désigner une silhouette dotée de longs cheveux d'un noir brillant, image type de la beauté féminine. Quant à savoir si l'emploi de ces expressions relève d'une volonté consciente de se référer à ces classiques, aucune réponse définitive et claire ne peut être apportée. Leur récurrence tout au long des *otogizôshi* et leur surenchère dans le cas du *Bunshô sôshi* témoignent cependant de la volonté d'embellir le texte d'allusions poétiques plus ou moins comprises et d'appuyer la grande beauté des personnages. La présence de ces expressions de texte en texte serait plutôt le signe que ces dernières sont devenues convenues dont le lien avec des grands classiques devient de moins en moins évident et conscient au fur et à mesure de la transmission de ces textes. Ainsi, Someya Hiroko note qu'il est caractéristique, dans ces récits, de simplifier le sens de ces expressions⁹⁵⁷.

Les passages narrant la grande beauté de Renge ne sont pas les seuls à superposer les images pour embellir le texte. Le même phénomène s'observe lorsque le narrateur décrit le soin avec lequel Bunshô éduque ses filles, et celui où le Général fait l'article des objets qu'il prétend vendre. Nous étudierons ce dernier passage plus bas. Étudions ici celui où l'éducation des jeunes filles est détaillée :

かくて、年月を経る程に、姫御前たち、光さし添ふこちして、花のほひ咲きま
 さりて見え給ふ。花、紅葉、月、雲につけても、心をすまし、歌など詠み給ふ。筆
 の跡などは、こし方行末、かかるためしなきとぞ見え給ふ。琴、琵琶の音、すぞろ
 に涙を流すばかりなり。常におぼしめすは、この世はかりの宿と、とせを願ふ心怠
 り給はず、何事につけても、たぐひなくめでたき有様、おろかなることぞなかりけ
 る。かかる程に、わが子なれども、あだにも言はざりけり。家の北に、四方に門を
 あらはし、四季の草花を植ゑ、玉をもつて飾り、金を鏤めまことにめでたく造り磨
 き(...) « Ainsi, les mois et les années passant, les princesses devinrent de plus en plus belles,
 il émanait d'elles une aura de lumière, telles des fleurs de cerisiers épanouies. Leur cœur
 s'apaisait en contemplant les fleurs, les feuilles d'automne, la lune et les nuages, et elles

⁹⁵⁶ SOMEYA H., 1999, p. 129-130. La chercheuse trouve également dans le *Bunshô sôshi* deux autres expressions de beauté comparant le visage à « la lune émergeant des montagnes » (山の端を出る月) et à « une fleur de printemps pour l'apparence et une lune d'automne pour la forme » (姿を申せば春の花、形を申せば秋の月) issues respectivement du *Dit des Heike* et du *Roman des frères Soga* pour la première, et des « Livrets de danse » (*Mai no hon*) pour la seconde. Voir SOMEYA H., 1999, p. 130-133.

⁹⁵⁷ SOMEYA H., 1999, p. 133.

composaient des poèmes. Il n'y avait personne en ce monde (dans le passé ou le futur) pour les égaler dans l'art de la calligraphie. Le son de leurs instruments *koto* et *biwa* perçait le cœur au point de faire verser des larmes. Comme Bunshô pensait que ce monde est une demeure temporaire⁹⁵⁸, il portait ses espoirs sans relâche vers le futur, ce qui est extrêmement louable et n'est en rien l'attitude d'une personne vaine. Aussi, puisqu'elles étaient ses filles, il reconnaissait leurs qualités. Aux portails installés dans les quatre directions au nord de la demeure et décorés de gemmes et de sculptures en or, poussaient des plantes des quatre saisons, c'était vraiment une construction merveilleuse ! ».

Deux éléments nous semblent intéressants dans ce passage : les éléments constitutifs de l'éducation des jeunes filles d'une part, et la description de leur résidence d'autre part. L'éducation des jeunes filles est considérée comme exemplaire puisque Bunshô porte tous ses espoirs dans le mariage de ses filles. Il les éduque ainsi à la poésie, à la calligraphie et à la musique. Cette éducation exemplaire est présente dans d'autres récits. Dans « L'écuelle en couvre-chef » (*Hachikazuki 鉢かづき*), une jeune fille est éduquée par sa mère selon ces termes :

花の下にては散りなんことを悲しみ、歌を読み詩を作り、のどけき空をながめ暮し給ひける。北の御方は、古今、万葉、伊勢物語、数の草子を御覧じて、月の前にて夜を明かし、入りなんことを悲しみ、明し暮し給ひつつ、心に残ることもなし « Il se lamentait de la dispersion des fleurs, il composait et chantait des poèmes et vivait en admirant le ciel calme. Son épouse également regardait de nombreux récits comme les *Recueils de poèmes anciens et modernes*, la *Collection de mille feuilles* et *Les Contes d'Ise*, et passait les nuits en contemplant la lune et se lamentait lorsque cette dernière disparaissait et, en vivant chaque jour de la sorte il n'y avait rien pour les inquiéter.»⁹⁵⁹.

Plus loin, cette même jeune fille cherchant un emploi vante ses qualités de la même manière : 母にかしづかれし時は、琴、琵琶、和琴、笙、箏、古今、万葉、伊勢物語、法華經八卷、数の御経ども読みしよりほかの能もなし « Lorsque je suivais ma mère je jouais du *kin*, du *biwa*, du *koto*, de l'orgue à bouche, de la flûte et je lisais les *Recueils de poèmes anciens et modernes*, *Les Contes d'Ise*, les huit rouleaux du *Sûtra du lotus* et plusieurs autres sûtras, mais n'ai aucun autre talent»⁹⁶⁰.

⁹⁵⁸ Passage corrompu. Nous reprenons, parmi les leçons proposées par l'éditeur, celle des *emaki* du musée de Kôno.

⁹⁵⁹ NKBZ n°36, 1974, p. 76. La traduction en français est de notre fait.

⁹⁶⁰ NKBZ n°36, 1974, p. 85. La traduction en français est de notre fait.

La composition de poèmes à la vue d'éléments naturels tels les fleurs ou la lune, ainsi que l'apprentissage de la musique sont ainsi pensés comme des éléments nécessaires à l'éducation et ils traduisent, dans le cas de « L'écuelle en couvre-chef », la vision d'une vie idéale intégralement dédiée aux arts⁹⁶¹.

Dans la description de la résidence des jeunes filles cette dernière est associée à un jardin où poussent des fleurs des quatre saisons. Ce motif est présent dans d'autres récits pour souligner l'aspect merveilleux d'un lieu, que ce dernier soit un palais sous-marin dans *Urashima Tarô* (*ryûgû jôdo no shihô no shiki* 竜宮浄土の四方の四季) où la résidence cachée dans la montagne du démon mangeur de femmes dans *Shuten dôji* (« Là se dressent, faite contre faite, des bâtiments d'émeraude aux stores de perles. Évoquant chacun l'une des quatre saisons, on les appelle les palais de fer »⁹⁶²). Selon Takahashi Masaaki, ce motif du palais des quatre saisons est un symbole de richesse et l'expression conventionnelle du monde des immortels. En effet, ce palais montre la domination de son propriétaire sur le cours du temps et donc son immortalité⁹⁶³. On peut peut-être également y voir une allusion à la résidence de la sixième avenue du Genji dans *Le Dit du Genji*, décrite dans le chapitre *La jeune fille* (*Otome* 少女) où Genji installe ses femmes dans différents quartiers auxquels sont associées les quatre saisons.

Le Bunshô sôshi fait donc appel à des motifs littéraires qui se retrouvent dans d'autres récits. Certaines expressions ou allusions sont également communes tant aux classiques qu'à d'autres récits de type *otogizôshi*. Démontrer que ces allusions sont conscientes et comprises par le lectorat est cependant difficile à prouver : ces passages ornementaux, abrégés successivement au fur et à mesure des copies sont progressivement simplifiés ce qui serait le signe de leur incompréhension. Enfin, certaines images sont convoquées, éducation idéale et jardin des quatre saisons, pour renforcer le caractère merveilleux du récit.

⁹⁶¹ Selon les commentateurs du NKBZ n°36, 1974, p. 76. Cette vision idéale de la vie aristocratique faite de poésie et de musique est aussi celle véhiculée dans le rouleau enluminé de la fin du XIII^e siècle « Récit enluminé d'Obusuma Saburô » (*Obusuma Saburô ekotoba* 男衾三郎絵詞) qui oppose la vie stricte et austère d'un guerrier à celle de son frère qui, voulant imiter les nobles, se livre à la musique et à la poésie.

⁹⁶² SIEFFERT R., 1993, p. 42.

⁹⁶³ TAKAHASHI Masaaki, 1992, p. 114.

2.2. Le *Bunshô sôshi* et le dieu de Kashima

Le caractère merveilleux du récit, rappelé à de nombreuses reprises dans son texte par la répétition du terme *medetaki* est ce qui justifierait aux yeux des spécialistes de la littérature le succès de ce dernier. Ce qualificatif a pour définition « digne d'être aimé, bon, heureux, qui mérite d'être fêté et célébré, faste » et renverrait à d'autres termes dits « mots fastes » (*shûgen*) présents en début de romans ou de contes⁹⁶⁴. Ce merveilleux soulignerait également les pouvoirs du dieu de Kashima, grâce auquel Bunshô devient riche et obtient ses deux filles.

Nous avons relevé, au chapitre précédent, la citation de Ryûtei Tanehiko, qui sert d'argument aux historiens de la littérature pour expliquer les nombreuses copies du *Bunshô sôshi* à l'époque d'Edo : ce récit, lu par les femmes, serait une lecture adéquate pour le nouvel an. Nous avons démontré que l'association du *Bunshô sôshi* à un lectorat féminin ne laisse que des traces récentes dans des documents des XVIII^e et XIX^e siècles. En ce qui concerne le caractère auspiceux de cette lecture pour le nouvel an, nous n'avons pas trouvé d'autre témoignage. Mitani Eiichi interprète la dernière phrase du *Bunshô sôshi* dans sa version courte comme une injonction à lire le récit au nouvel an :

まづまづ、めでたきことの始めには、この草子を御覧じあるべく候ふ « En premier lieu, au commencement des cérémonies du nouvel an il faut lire ce récit »⁹⁶⁵.

Le chercheur identifie *このはじめに* comme désignant la période du deuxième au onzième jour du premier mois de l'an⁹⁶⁶. Cette injonction à lire un récit pour s'en attribuer le caractère auspiceux n'est pas unique à notre récit : nous le retrouvons ainsi à la fin du « Conte de la princesse gourde » (*Urihime monogatari* 瓜姫物語) : « De ceux qui la liront, pour peu qu'ils vénèrent dieux et bouddhas, l'avenir sera heureux et prospère, n'en doutez point »⁹⁶⁷. Le sel entretient un lien fort avec la foi au Japon⁹⁶⁸ ainsi qu'aux rites du nouvel an. Il sert ainsi aux rites de purification et est offert au dieu du nouvel an. Sa récurrence au sein des rites est expliquée par sa symbolique : il est en effet le symbole de la naissance et de la résurrection⁹⁶⁹.

⁹⁶⁴ PIGEOT J., 1972, p. 23.

⁹⁶⁵ NKBZ n°36, 1974, p. 75. La traduction est de notre fait.

⁹⁶⁶ MITANI Eiichi, 1954, p. 21.

⁹⁶⁷ SIEFFERT R., 1993, p. 12.

⁹⁶⁸ MITANI E., 1954, p. 23. De même les lotus, d'après lesquels les filles de Bunshô sont nommées, sont des mets consommés lors du nouvel an. On leur attribue en effet des vertus morales et sacrées ainsi que la qualité de pouvoir se préserver des séismes, voir FUKUSHIMA Yumiko, 2010, p. 21.

⁹⁶⁹ BERTHIER-CAILLET Laurence (dir.), 1981, p. 84, 112,426.

Selon certaines études du texte du *Bunshô sôshi*, le récit serait à l'origine un conte visant à faire l'apologie du dieu de Kashima réputé pour répondre aux prières des couples sans enfant et dont les pouvoirs magiques font prospérer les industries de sel de la province de Hitachi⁹⁷⁰. Le dieu de Kashima est le protagoniste d'autres *otogizôshi* : « Bataille de Kashima » (*Kashima kassen* 鹿島合戦), où le dieu rallie à lui les dieux des soixante-six provinces du Japon, vaincus par les démons, et devient leur général pour repousser ces derniers ; « Conte de la rivière Sakura » (*Sakuragawa monogatari* 桜川物語), où le dieu de Kashima apparaît sous la forme d'un jeune enfant au gouverneur de la province afin qu'il aide le protagoniste du récit, qui s'est vendu pour aider ses parents pauvres ; « Légende des origines du sanctuaire Hachiman » (*Hachimangû engi* 八幡宮縁起), où le dieu de Kashima apparaît en compagnie des dieux de Sumiyoshi, Kôra, Suwa et Atsuta pour combattre des démons⁹⁷¹. Aucun de ces récits ne décrit ainsi le dieu comme protecteur du sel et faiseur d'enfants.

Le sanctuaire de Kashima est l'un des sanctuaires les plus importants de l'est du Japon et ce depuis l'époque de Nara. Le sanctuaire célèbre Take Mikazuchi, dieu guerrier du tonnerre et pacificateur du Japon en vue de la descente sur terre du prince Ninigi, petit-fils d'Amaterasu⁹⁷². Ce dieu, qui aurait parcouru le Japon à dos de daim, se voit offrir chaque année du sel du 4^e au 10^e jour du septième mois⁹⁷³. En tant que dieu protecteur du pays, il est célébré dès l'époque de Nara dans le sanctuaire de Kasuga à Nara⁹⁷⁴. En outre, comme l'ancêtre de la famille Fujiwara, Fujiwara Nakatomi serait originaire de Kashima, la divinité entre dans le panthéon des dieux adorés par cette puissante famille de l'époque de Heian puis, en tant que divinité guerrière, son culte se répand également dans les familles guerrières⁹⁷⁵. À l'époque d'Edo, la dévotion envers le dieu de Kashima se répand à travers tout le Japon⁹⁷⁶. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle dans son ouvrage *Le grenier éternel du Japon* (*Nippon eitai gura* 日本永代蔵), Ihara Saikaku mentionne au cinquième livre sous le titre de « Sel au matin, huile le soir » la carrière fulgurante d'un homme de Hitachi nommé Higurashi, histoire probablement inspirée du *Bunshô sôshi* même si la fortune pécuniaire de Higurashi, n'est liée qu'à son dur labeur⁹⁷⁷. Le récit mentionne également un *kotobure* à savoir un

⁹⁷⁰ ARAKI James T., 1983, p. 244.

⁹⁷¹ TOKUDA K. (éd.), 2002, p. 199, 263-264, 394-395.

⁹⁷² HERBERT Jean, 1964, p. 51.

⁹⁷³ HERBERT J., 1964, p. 142, 172.

⁹⁷⁴ TÔ Minoru, 2000, p. 141, 160.

⁹⁷⁵ KAMATA Tôji (éd.), 2005, p. 58-59.

⁹⁷⁶ TÔ M., 2000, p. 180.

⁹⁷⁷ ÔYABU Koryô, 1953, p. 511-512. Higurashi devient riche en s'adonnant à divers commerces dont le sel le matin et l'huile le soir et a des fils. Son histoire est davantage proche de la mentalité des commerçants que celle du *Bunshô sôshi*.

prêtre itinérant du sanctuaire de Kashima qui demande l'aumône en échange de prédictions faites par le dieu de Kashima lors du nouvel an. Selon les commentateurs de Saikaku, à l'époque d'Edo ces *kotobure* seraient plus souvent des mendiants que de véritables prêtres entretenant des liens avec le sanctuaire⁹⁷⁸. Aujourd'hui, le sanctuaire fait partie des onze sanctuaires que l'empereur salue le premier janvier, et des quinze sanctuaires auxquels l'empereur envoie un messenger lors des grandes cérémonies. Il fait également partie d'un ensemble de sanctuaires reconstruits tous les vingt-et-un ans. Jusqu'au XV^e siècle au moins, il a été reconstruit tous les vingt ans⁹⁷⁹.

Le sanctuaire est ainsi important et ancien. Nous observons cependant un décalage entre ce dieu guerrier célébré comme tel dans les récits « Bataille de Kashima » et « Légende du sanctuaire Hachiman », et le dieu protecteur du sel et donneur d'enfants du *Bunshô sôshi*. Dans un récent guide des dieux japonais, le sanctuaire est listé sous les caractéristiques suivantes : protection contre les dangers, promotion sociale et économique, réussite, prévention des maladies⁹⁸⁰. La thématique principale du *Bunshô sôshi*, la réussite sociale, se trouve ainsi dans les prérogatives du sanctuaire, mais le sel et le don d'enfants en sont absents. De fait, dans les récits contemporains du *Bunshô sôshi*, ceux ayant trait aux destins d'enfants offerts par les dieux mentionnent Kannon de Kumano (« Benkei rasé » *Jizori Benkei* じぞり弁慶), Kannon du temple Kiyomizu (« Conte de la femme aux milles mains » *Senjûnyo no sôshi* 千手女の草子, « Royaume de Brahma » *Bontengoku* 梵天国), le sanctuaire de Sumiyoshi (« Conte du temple Sumiyoshi » *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語, « Roman de Tosotsu » *Tosotsu monogatari* 登曾津物語), Kannon d'Ueno Funaoyama (« Légende miraculeuse de Funaoyama » *Funaoyama engi* 船尾山縁起), Kannon d'Uchiyama (*Mano no chôja monogatari*), Hachiôji de Hiyoshi (« Dame de Muramatsu » *Muramatsu no monogatari* 村松物語) ou encore le dieu Shiogama d'Ôshû (« Roman d'un clan de médecin » *Shimon monogatari* 師門物語)⁹⁸¹. Les dieux priés et les lieux de prière sont divers, mais le bodhisattva Kannon apparaît de manière plus régulière. Le dieu de Kashima cependant n'apparaît pas dans d'autres récits pour donner des enfants⁹⁸². Selon Fukushima Yumiko, le récit du *Bunshô sôshi* ne célébrerait pas le sanctuaire principal de Kashima, mais le sanctuaire de Numao (沼尾神社) intégré au complexe de Kashima et dans lequel le don d'enfant, lié au motif des lotus, également prépondérant dans le

⁹⁷⁸ SARGENT G.W., 1959 (1969), p. 216-217.

⁹⁷⁹ HERBERT J., 1964, p. 69,182, 204-205.

⁹⁸⁰ KAMATA T. (éd.), 2005, p. 184-185.

⁹⁸¹ TOKUDA Kazuo (éd.), 2002, p. 109, 279, 230, 360-361, 368, 429, 445, 451, 459, 465.

⁹⁸² Il semblerait cependant que les Fujiwara aient prié dans le sanctuaire pour que leurs filles donnent des fils aux empereurs. On en a ainsi un témoignage du temps de l'empereur Murakami (946-967) et de l'empereur Ichijô (986-1011), voir FUKUSHIMA Y., 2010, p. 19.

Bunshô sôshi, est important. La chercheuse se range ainsi à l'hypothèse émise dans les années 1980 par Okuda Keisuke : le *Bunshô sôshi* se baserait sur une légende de Kashima célébrant le sanctuaire de Numao, mais dont le nom aurait été effacé pour ne garder que celui de Kashima. Ne subsisterait ainsi de cette ancienne légende liée à Numao que le don d'enfant et le motif du lotus à travers le nom des filles de Bunshô, Renge et Hachisu. Renge et Hachisu sont en effet deux lectures possibles du même idéogramme signifiant « lotus »⁹⁸³.

Il existe donc un décalage entre la nature de la divinité adorée à Kashima, guerrière et pacificatrice, et le faiseur d'enfants mentionné dans le *Bunshô sôshi*. En outre nous verrons plus loin que ce même décalage se trouve dans la représentation du dieu lui-même (voir chapitre 11). Le texte se contente de mentionner l'apparition, dans le rêve de Bunshô, du dieu de Kashima, sans en décrire l'apparence. Dans les enluminures du récit que nous avons recensées, il est tour à tour représenté en vieillard, en jeune homme, en bodhisattva ou encore en Shitennô*. La représentation du dieu la plus fréquente est cependant celle du vieillard. Cette vision du dieu rejoint à la fois les apparitions du dieu de Sumiyoshi, mais également le vieillard rencontré dans les montagnes par le Général et qui lui prédit le succès de son entreprise. Selon Mitani Eiichi ce devin pourrait faire allusion aux prêtres *kotobure* et à leurs prédictions faites en échange d'offrandes⁹⁸⁴.

Nous pouvons ainsi considérer que le dieu de Kashima apparaît deux fois dans le récit qui fait l'apologie de ses pouvoirs. Le succès de Bunshô vient ainsi montrer l'efficacité du dieu, qui n'est plus ici le dieu guerrier pacificateur adoré depuis l'époque de Nara, mais le dieu de la réussite sociale et faiseur de prédictions, prédictions pour lesquelles il est célèbre à l'époque d'Edo comme en témoigne les écrits d'Ihara Saikaku.

2.3. Existe-t-il une réelle intertextualité dans le *Bunshô sôshi* ?

Le récit du *Bunshô sôshi* fait appel à des expressions et à des motifs littéraires communs et décrit le dieu de Kashima tel qu'il était adoré à l'époque d'Edo. Nous n'avons pour l'instant pas pu voir dans ce récit de réelle intention de se référer à un écrit particulier. Il n'y aurait ainsi pas d'intertextualité.

⁹⁸³ FUKUSHIMA Y., 2010, p. 20-21.

⁹⁸⁴ SNKBZ n°63, Tôkyô, 2002 (rééd 2007), p. 5.4.

En effet, les références exactes à des récits précis sont rares au sein du *Bunshô sôshi*. Elles sont toutes relatives à la poésie. Étudions dans un premier temps la scène où le Général, avant de quitter ses parents dans le secret, trace un poème sur le pilier de sa résidence :

筆のすさみに、柱にとどめ給ふ。年経とも忘れず待てよ真木柱面変りせでまた帰り
見ん « Prenant un pinceau, il écrivit sur un pilier au gré de ses sentiments :

Avec les années attends-moi sans m'oublier, pilier de cyprès, vois mon retour avec un visage inchangé ».

La nature du bois du pilier n'est pas précisée par le narrateur, mais devient dans le poème du Général un pilier en bois de cèdre. *Makibashira*, ou « pilier de cèdre » est le nom d'un chapitre du *Dit du Genji* du même nom, où une jeune fille, avant de quitter la résidence dans laquelle elle a grandi, accroche au moyen d'une pince à cheveux dans la fente d'un pilier de cèdre un poème de même teneur :

姫君、日和田色の紙の重ね、ただいささかに書いて、柱のひはれたるはさまに、笄の先して押し入れ給ふ。いまはとて宿かれぬとも馴れきつる真木の柱はわれを忘るな⁹⁸⁵。 « Elle traça quelques mots seulement sur un papier doublé couleur d'écorce de cèdre, et le glissa dans une fente du pilier en le poussant avec une épingle à cheveux : *Même si je dois/ cette demeure à l'instant/ quitter à jamais/ pilier de cèdre mon ami/ garde-toi de m'oublier* »⁹⁸⁶.

Bien que les poèmes ne soient pas identiques, ils traduisent tous deux l'anxiété et la mélancolie précédant le départ et s'adressent tous deux à un pilier de cèdre. Dans *Le Dit des Heike* également le narrateur mentionne un poème tracé sur un pilier :

« Le Ministre de la Gauche du Tokudai-ji, Monseigneur Sanesada, qui avait escorté Sa Majesté, avait, dit-on, sur un pilier de l'ermitage, tracé ce poème : *Madame qui fûtes/ à la lune en d'autres temps/ comparée hélas privée d'éclat vous voici/ en ce montagneux séjour*⁹⁸⁷ ».

Ici donc, l'acte de tracer un poème sur le pilier est le même, mais la thématique du poème est très différente. Nous pouvons donc penser, par la proximité des poèmes et de la scène décrite, un jeune personnage glissant ou traçant un poème sur un pilier avant son départ, une influence du *Dit du Genji* sur la rédaction du *Bunshô sôshi*. Ajoutons que cette scène du pilier de cèdre semble n'avoir pas été comprise par les différents copistes du récit et disparaît dans la version courte, celle reprise dans l'*Otogi bunko* et traduite par James Araki.

⁹⁸⁵ SNKBT n°21, T.3, 1995, p. 127.

⁹⁸⁶ SIEFFERT R., 1988 (rééd 2005), T1, p. 584.

⁹⁸⁷ SIEFFERT R., 2012, p. 853.

À travers l'acte de tracer un poème sur un pilier une référence à un classique peut s'entr'apercevoir. Ailleurs dans le récit une référence encore plus précise à la poésie se fait jour. Lorsque le Général, sous couvert de vendre des articles, glisse des propos amoureux :

女房の装束には、春の吉野、初瀬の花を尽くして織り、梅、桜、柳の糸の、春風に乱れてものや思ふらん、契りの程は知らねども、音に姿を聞きしより、何と心を筑紫船の、こがれて出でし山吹の、色をしるべにて、逢ふに命えおかけつつ、松にかかれる藤の花、結びかけたる契りをや、召したくや候ふ。夏は涼しき泉に、鴛鴦、鴨を絵に描きて、菖蒲がさねの唐衣に、恋の心逢ひ尽し、卯の花がさね、十五の衣、恋しき人を陸奥の、信夫もちずり尋ねよと、あはれを誰かさがにの、糸のふるまひものわびし。かやうのものや、召したく候ふ。秋は紅葉の色深く、思ふ人にや藍染の、唐衣あまた重ねつつ、袖は朽葉のあくがれて、恋路に迷ふ道芝の、露うち払ふ白菊の、移ろふ色も候ふ。冬は富士の煙の燃え出でて、空になる身のあはれなる、風の便りの御出にも、心の花を知らせばや、さすがに思ひ深ければ、消え入るこそ苦しける。 « Parmi les tenues de femmes, nous en avons de printemps, tissées [de motifs représentant] toutes les fleurs [de cerisiers] de Hatsuse⁹⁸⁸ et de Yoshino⁹⁸⁹ ; les pruniers, les cerisiers, et les fines branches des saules pleureurs sont noués, enchevêtrés par le vent du printemps ; serait-ce qu'ils sont amoureux ? On ignore la teneur de leurs serments [d'amour], mais depuis qu'[on a] entendu parler de sa silhouette on ne pense [qu'à elle] — le bateau de Tsukushi, quitte le port à la rame — et on se consume comme des corètes d'or dont la couleur sert de guide lors de la visite ; et l'on risque sa vie pour la voir ; les fleurs de glycines sont accrochées aux branches de pins — le serment qu'elles ont fait vous sied-il ? [Souhaitez-vous acquérir cette tenue ?]

Pour l'été, le motif [représente] dans une source fraîche des canards mandarins et des canards sauvages, et sur le mantelet de l'ensemble iris⁹⁹⁰ on a brodé jusqu'au moindre détail le sentiment amoureux ; pour l'ensemble fleur de deutzia⁹⁹¹, et ses quinze robes, on est allé voir la personne dont on se languit [dans la province] de Michinoku⁹⁹², et l'on s'est enquis [auprès

⁹⁸⁸ 初瀬 actuelle ville de Sakurai dans le département de Nara.

⁹⁸⁹ Actuelle ville de Yoshino, département de Nara.

⁹⁹⁰ 菖蒲, iris japonais. Terme désignant une couleur indigo sur l'endroit, rouge (紅梅) sur le revers.

⁹⁹¹ 卯の花. Terme désignant une couleur blanche sur l'endroit et indigo sur le revers.

⁹⁹² 信夫 actuelle ville de Fukushima. 陸奥 désigne une province qui couvre les actuels départements d'Aomori et d'Iwate.

d'elle] discrètement de la teinture de Shinobu ; qui donc a tissé pareilles émotions comme l'araignée tisse sa toile ? Que c'est triste ! Cet habit vous tente-t-il ?

Pour l'automne, les feuillages pourpres ont une couleur profonde ; on rencontre pour la première fois l'être aimé et on superpose de nombreux mantelets bleu-indigo ; les manches feuilles morte ont une teinte [qui semble] incertaine⁹⁹³, les herbes égarées sur le chemin de l'amour recueillent la rosée tout comme les chrysanthèmes blancs dont pare la couleur — cette teinte, nous l'avons également.

Pour l'hiver, de la fumée blanche jaillit du mont Fuji⁹⁹⁴ et l'on s'apitoie sur la vanité de sa propre personne [qui semble se dissoudre] dans le ciel, et quand nous rend visite le vent messager, on voudrait lui faire part des sentiments de son cœur, et comme ceux-ci sont vraiment profonds il est difficile de les réprimer. »

Selon James Araki, ce passage devait sans doute constituer pour les lecteurs du conte le point d'orgue du récit. Les références aux motifs des vêtements, qui divergent de ceux mentionnés dans la lignée textuelle traduite par Araki James, renvoient en effet à l'univers poétique par le biais de « mots pivots » ou *kakekotoba*. Se glisse également une référence au « Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes » à travers l'allusion des fumées s'échappant du mont Fuji. Ce poème issu de l'anthologie du XIII^e siècle est repris dans d'autres récits de type *otogizôshi* comme dans le récit « Ono no Komachi » (*Ono no Komachi*), qui narre de manière morale le destin de la célèbre poétesse en citant de nombreux poèmes. Dans ce dernier on peut y lire : *Kaze ni tabiku Fuji no kemuri no sora ni kiete yuku he mo shiranu waga omohikana* 風にたびく富士の煙の空に消えてゆくへも知らぬわが思ひかな⁹⁹⁵ poème attribué à Saigyô et dont nous reprenons la traduction dans *Légende de Saigyô*, « S'inclinant au vent, la fumée du mont Fuji, dans le ciel s'efface, sans laisser plus de traces, que le feu de mes pensées⁹⁹⁶ », contenu très proche de la tirade du Général. Ce long passage est également l'occasion d'associer une liste d'objets, tous plus merveilleux les uns que les autres, à des allusions poétiques. Cette énumération joue, selon Jacqueline Pigeot, des rôles divers : montrer les mots ou expression nécessaires à la composition de poèmes, insérer une connotation

⁹⁹³ Une couleur vacillante, qui semble ne jamais se stabiliser.

⁹⁹⁴ Référence à un poème du *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes* (新古今和歌集 *Shinkokin wakashû*), anthologie impériale achevée en 1216.

⁹⁹⁵ NKBZ n°36, 1974, p. 123.

⁹⁹⁶ Traduction de SIEFFERT R., 1996, p. 47.

érotique⁹⁹⁷ mais surtout réjouir et amuser le lecteur ce qui rejoint, selon la chercheuse, la dimension auspiciuse du récit⁹⁹⁸.

Le Général est d'ailleurs le seul personnage, avec ses compagnons et Renge, à composer des poèmes et donc à faire des allusions par le biais de poèmes à d'autres œuvres littéraires⁹⁹⁹. Le voyage depuis la capitale jusqu'à la résidence de Bunshô est particulièrement propice à la composition de poèmes. Nous pouvons voir dans ce voyage où des poèmes sont composés, un écho au « parcours d'un chemin » ou *michiyuki* tel que l'a défini Jacqueline Pigeot. Selon la chercheuse, ce parcours raconté décrit toujours des voyages fictifs, qui font partie intégrante d'œuvres narratives plus grandes et mentionnent des toponymes célèbres. Cette description des lieux célèbres est associée à l'expression de la mélancolie du voyageur. La chercheuse affirme également que dans les pièces de théâtre Nô et les récits de type *otogizôshi*, l'association entre la mélancolie du voyage et les tourments de l'amour est une constante¹⁰⁰⁰. Nous retrouvons également ces thématiques dans le voyage du Général, mais la narration du parcours de ce dernier est très courte et ne mentionne qu'un toponyme célèbre, les Huit Ponts de Mikawa¹⁰⁰¹.

三河の国八橋のもとを行かせ給ふ。唐衣着つつ馴れに古も、今のやうにおぼしめし
續けて、いとど蜘蛛手にもものをぞおぼしける。いつならばせ給ふこともなきに、か
たじけなくも、邪陰の土を踏ませ給へば、御足は紅になり給ひける。« Ils arrivèrent
au lieu-dit des Huit Ponts dans la province de Mikawa¹⁰⁰². Ils pensèrent que les jours antiques
où les femmes étaient habituées à porter des vêtements raffinés¹⁰⁰³ ressemblaient à ceux
d'aujourd'hui, et leur esprit errait ainsi dans toutes les directions. Quand précisément nul ne le
sait, comme ils piétinaient une terre cruelle aux nombreuses craintes, leurs pieds en étaient
rougis (de sang). »

⁹⁹⁷ L'oreiller, et la liste d'oreillers qui suit le passage que nous recopions ci-dessus, a autant une dimension érotique que poétique. Voir PIGEOT J., 1997, p. 116.

⁹⁹⁸ PIGEOT J., 1997, p. 105, 116 et 130. En effet, selon la chercheuse, dans la pensée archaïque, nommer les choses permet de les posséder et les énumérer permet d'accumuler les possessions. L'énumération assure ainsi la prolifération bénéfique des richesses, voir PIGEOT J., 1982 (2009), p. 35.

⁹⁹⁹ Dans d'autres versions du *Bunshô sôshi* Bunta compose un poème lorsqu'il est chassé par le Grand Prêtre (textes n°355 et 356 dans le *Muromachi jidai monogatari taisei*). Ce poème n'apparaît ni dans la version longue, ni dans la version courte du récit.

¹⁰⁰⁰ PIGEOT J., 1982 (2009), p. 1-4, 16.

¹⁰⁰¹ Les deux cortèges de Renge et de Hachisu sont plus loin comparés aux « hauts lieux des huit provinces » (八か国の物見) et aux « huit hauts lieux des provinces de l'est » (東八か国の物見) qui ne sont cependant pas des toponymes.

¹⁰⁰² 三河の国八橋. Département actuel d'Aichi. Dans *Les Contes d'Ise*, lieu du célèbre épisode de composition de poèmes à la vue d'iris poussant près d'un pont.

¹⁰⁰³ Littéralement des vêtements chinois. Nous reprenons la proposition de traduction d'Araki James. L'ensemble de cette phrase est une allusion aux poèmes des *Contes d'Ise*. Araki James note que le motif de la rencontre avec un vieillard est également issu des *Contes d'Ise*, chapitre 8.

Référence claire aux *Contes d'Ise* et à l'exil forcé de Narihira dans les provinces de l'est, la vision des Huit Ponts rappelle aux voyageurs la situation du Général qui se rapproche de celle de Narihira. Cependant, là où ce dernier fuit la capitale déguisé pour aller rencontrer celle qu'il aime, l'autre a été banni à cause de son amour et s'éloigne de celle à laquelle il adresse des poèmes. C'est ce voyage dans les provinces de l'est qui constitue le thème du neuvième chapitre des *Contes d'Ise*¹⁰⁰⁴.

Les références poétiques du *Bunshô sôshi* sont ainsi multiples et précises : *Le Dit du Genji* d'une part, qui influence les situations d'énonciation de certains des poèmes, *Les Contes d'Ise* et l'anthologie impériale « Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes » d'autre part. Les allusions à ces différentes œuvres sont claires, mais lorsque l'on compare les textes entre eux, nous nous apercevons que ces poèmes diffèrent légèrement les uns des autres. Y a-t-il donc une réelle intertextualité dans le *Bunshô sôshi* ?

Gérard Genette définit cinq types de relations entre les textes : l'intertexte qui se manifeste par la présence physique d'un texte dans un autre, le paratexte qui consiste en un appareil entourant un texte, le métatexte qui est un commentaire d'un autre texte, l'hypertexte qui est une reprise ou une imitation non déclarée d'un premier texte et enfin l'architexte, forme très abstraite et presque imperceptible qui fait référence à un texte primordial¹⁰⁰⁵. Dans ses références nombreuses au *Dit du Genji* et dans son recours à des images et des *topoï* littéraires issus également de ce classique, le *Bunshô sôshi* est aussi un texte entretenant des rapports avec d'autres. Il influencera par la suite certaines anecdotes mentionnées par Ihara Saikaku. Quelle est cependant la nature de ces rapports ? Nous n'avons pu déceler un autre texte inséré dans le *Bunshô sôshi*. Il n'y a donc pas, à notre sens, d'intertexte dans le récit. Il est également difficile d'affirmer que ces références sont conscientes et perçues à l'époque de la rédaction du texte comme des allusions au *Dit du Genji*. Nous pouvons peut être voir dans ces références une architextualité qui met en relation le *Bunshô sôshi* et le texte primordial en ce qui concerne la romance de cour, à savoir *Le Dit du Genji*.

¹⁰⁰⁴ PIGEOT J., 1982 (2009), p. 69.

¹⁰⁰⁵ MARGUERAT D., BOURQUIN Y., 1998, p. 136.

III. Vers une « iconographie analytique » des images

Le *Bunshô sôshi* est structuré en deux grandes intrigues, réparties dans les manuscrits enluminés en trois volumes. Le texte est émaillé de références plus ou moins précises à d'autres classiques et véhicule l'image d'un dieu de Kashima qui se rapproche plus des prêtres devins qui le célébraient que de sa véritable nature de dieu guerrier et pacificateur. Voici dans les grandes lignes comment l'histoire du *Bunshô sôshi* est racontée en mots. Comment l'est-elle en images ?

Nous verrons que les manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* se rejoignent sur un certain nombre de scènes et témoignent de certaines tendances iconographiques. Cependant, lorsque l'on s'interroge sur la manière dont ces scènes sont composées, on s'aperçoit qu'un tronc commun, c'est-à-dire un noyau à partir duquel les scènes sont composées, existe. Mais il existe également un certain nombre de variations autour de ce noyau, que nous étudierons en détails dans les chapitres ultérieurs. Réduites à leurs éléments incontournables, les images du *Bunshô sôshi* ne narrent plus d'épisodes précis du récit. Aussi, nous nous interrogerons sur leur nature qui oscille entre des images qui rapprochent visuellement d'autres œuvres plus célèbres ou de simples formules iconographiques génériques.

3.1. Comment narrer en image le récit : l'étude du *Bunshô sôshi* par le biais du choix des scènes

Dans l'historiographie japonaise, et plus particulièrement dans l'étude des peintures du *Dit du Genji*, l'étude du choix des scènes est prédominante. Elle permet, en dressant des tableaux de correspondance, de rendre compte du choix de scènes selon les œuvres, les peintres ou les époques. Le lecteur trouvera en annexe de cette thèse des tableaux de correspondance selon les formats des œuvres de notre corpus. Nous résumerons ci-dessous ces tableaux en ne tenant compte que des œuvres considérées comme complètes.

Tableau 47 Choix des scènes du premier volume selon les formats

	Renvoi de Bunta	Supplication de Bunta	Travail de Bunta	Prosperité de Bunshô	Prosperité redoublement	Bunshô et Grand Prêtre	Visite au sanctuaire	Naissance 1	Naissance redoublement	Bunshô et ses filles	Gouverneur et Grand Prêtre	Éducation des filles	Retour du gouverneur
Codex oblongs	17	0	16	11	0	6	16	12	1	10	7	3	1
Codex verticaux	13	0	9	8	0	4	12	10	2	14	6	2	0
Rouleaux enluminés	13	3	5	12	5	6	10	12	1	10	8	2	2

Tableau 48 Choix des scènes du deuxième volume selon les formats

	Gouverneur et Général	Général et amis (1)	Général malade	Général et parents	Voyage Général	Général et vieillard	Arrivée de Général	Général jouant au marchand	Renge et lettre	Lavement de pied du Général	Repas	Concert 1
Codex oblongs	3	13	6	8	2	15	11	6	7	1	16	3
Codex verticaux	2	8	5	5	5	10	8	2	8	1	12	4
Rouleaux enluminés	9	8	7	10	2	11	9	7	8	4	10	3

Tableau 49 Choix des scènes du troisième volume selon les formats

	Concert pour les filles	Entrevue de nuit	Hommage	Montée à la capitale	Bunshô et empereur	Famille à la capitale	Vieux couple à la capitale	Total des manuscrits considérés
Codex oblongs	15	15	6	16	1	10	0	17
Codex verticaux	13	9	7	13	1	10	0	13
Rouleaux enluminés	13	10	11	11	5	10	3	13

Nous avons exclu de ce tableau les codex verticaux de grandes dimensions. Ces derniers sont en effet peu nombreux (7 ensembles) et trop divers dans leur période d'élaboration (trois ensembles datés du début du XVII^e siècle, quatre ensembles du milieu et de la seconde moitié du XVII^e siècle) pour qu'une comparaison chiffrée soit pertinente.

À la lecture de ce tableau, il apparaît rapidement que les différentes œuvres étudiées partagent un certain nombre de scènes, qui constituent les thèmes clé du récit : le renvoi de Bunta, la prospérité de Bunshô, la visite au sanctuaire, une scène de naissance, Bunshô et ses filles, la rencontre du vieillard, l'arrivée du Général, une scène de repas chez Bunshô, le concert pour les filles de Bunshô, l'entrevue de nuit, la montée à la capitale et une scène de famille concluant le récit. Certaines scènes sont presque exclusives aux rouleaux enluminés : Bunshô et le Grand Prêtre, le redoublement des scènes de prospérité et de naissance, le Général et ses parents, le Général jouant au marchand, le lavement des pieds, l'hommage du Grand Prêtre, Bunshô devant l'empereur et un vieux couple à la capitale (voir chapitres suivants). Enfin, quelques scènes sont davantage présentes dans les codex que dans les rouleaux enluminés : le travail de Bunta, le Général et ses amis.

Le format pourrait être un facteur qui explique la fréquence de certaines scènes ou de certains choix iconographiques. C'est aussi le format qui conditionne l'importance accordée à certaines scènes. Les moyens employés par les peintres pour donner de l'importance à une scène sont de deux sortes : développer une enluminure sur un espace plus important que le reste des compositions d'un ensemble, ce que nous nommons les enluminures en double longueur, et placer une enluminure à un endroit stratégique de l'ensemble, c'est-à-dire en première ou dernière place au sein d'un manuscrit enluminé. La plupart des enluminures du *Bunshô sôshi* occupent une seule feuille, qui mesure autour de 50 cm de largeur dans le cas des rouleaux, entre 16 et 23 cm dans le cas des codex verticaux et entre 23 et 30 cm dans le cas des codex oblongs. Certaines compositions occupent cependant deux feuilles placées l'une à côté de l'autre¹⁰⁰⁶. La présence et la fréquence du nombre de ces compositions varie en fonction des formats et de la richesse des œuvres concernées. Elles sont ainsi plus nombreuses dans le format du rouleau et des codex verticaux que dans celui du codex oblongs. Certaines scènes sont cependant privilégiées par les peintres quel que soit le format adopté.

Le tableau ci-dessous récapitule par format et par scène le nombre de compositions développées en double longueur. Deux scènes y sont très fréquentes : il s'agit de la scène de concert et de la montée à la capitale. Le concert étant le moment de la réelle rencontre amoureuse, appuyer l'importance de cet épisode par une enluminure en double longueur est adéquat.

¹⁰⁰⁶ Dans le cas du codex vertical de grandes dimensions du sanctuaire d'Ise, les compositions peuvent même occuper plusieurs pages de suite.

Tableau 50: Les scènes en double longueur

	Rouleaux (13 ensembles)	Codex vertical de grandes dimensions (7 ensembles)	Codex vertical de demi-format (13 ensembles)	Codex oblong (17 ensembles)
Renvoi de Bunta	6	1	1	0
Prospérité de Bunshô	7	2	0	0
Visite au sanctuaire	0	1	1	0
Naissance	0	0	1	0
Éducation des filles	0	0	1	0
Arrivée du Général chez Bunshô	2	2	0	1
Le Général jouant son rôle de marchand	2	0	0	0
Concert	8	4	7	9
Hommage du Grand Prêtre	2	0	0	0
Montée à la capitale	7	2	3	4
Dernière enluminure	0	2 (scène de couple)	0	1 (montée)

La lecture de ce tableau permet également de mettre en lumière l'importance de certaines scènes dans des formats particuliers : ainsi, les rouleaux et les codex verticaux développent en double longueur le renvoi de Bunta, représentation de la richesse du Grand Prêtre et première enluminure de l'ensemble. Ces mêmes formats développent également volontiers l'enluminure de la prospérité de Bunshô. Le rouleau enluminé est également le seul format où les scènes de l'hommage du Grand Prêtre envers le Général et le Général jouant son rôle de marchand peuvent être développées en double longueur. Les compositions de ces deux scènes comportent, comme nous l'expliquerons aux chapitres 2 et 3, à la fois des représentations d'un certain ordre hiérarchique et un jeu sur le travestissement.

La première section de texte-image des rouleaux enluminés a une importance particulière pour les artisans des manuscrits enluminés. Le papier de calligraphie, avec des motifs extrêmement denses accompagne ainsi une enluminure représentant avant tout l'extrême richesse du Grand Prêtre. C'est donc la prospérité, thème considéré comme auspiceux, qui est au cœur de cette première section. La dernière enluminure des manuscrits a-t-elle la même importance ? Quel en est le thème ?

Les récits de type *otogizôshi* illustrés sous forme de rouleaux ou de codex ne sont pas tous des récits connaissant une fin heureuse¹⁰⁰⁷. Il y a cependant une certaine tendance dans ces récits à transformer les fins des légendes sur lesquelles ils se basent pour les rendre plus souriantes et auspicieuses. C'est le cas du récit *Urashima Tarô* (« Conte du pêcheur Urashima Tarô » 浦島太郎¹⁰⁰⁸), tiré de la légende du même nom où le personnage principal après avoir enfreint un interdit meurt de vieillesse en quelques instants. Le texte de cette légende diffusée à l'époque d'Edo s'appuie sur une version du récit où le personnage devient un dieu après sa mort malgré sa désobéissance. Si les images du rouleau enluminé du XIII^e siècle suggèrent déjà une telle évolution du récit, seules les œuvres enluminées du début du XVII^e siècle rendent cette dernière explicite¹⁰⁰⁹. En d'autres termes, la dernière enluminure est pensée pour conclure le récit sur une image positive. C'est également le cas dans les œuvres enluminées de l'« Ondée » (*Shigure* 時雨) : dans la version imprimée de ce récit d'amours malheureuses, la dernière illustration représente l'amoureux désespéré se retirant dans un monastère. Les codex enluminés de la Chester Beatty Library, du musée Cernuschi et de l'université de Nara, tout en suivant les compositions de ce codex imprimé, ont pour dernière enluminure une composition en double page montrant la naissance de l'héritier impérial¹⁰¹⁰.

Bien que la dernière enluminure du récit du *Bunshô sôshi* soit rarement développée en double page¹⁰¹¹, le choix de sa thématique revêt une certaine importance. La lecture du tableau récapitulatif ci-dessous souligne que le thème du couple entouré d'enfants est le sujet de la plupart des enluminures finales quel que soit le format de ces dernières. Il s'agit donc d'une iconographie représentant le bonheur familial qui s'inscrit dans la continuité des scènes de la vie familiale privilégiées par les enlumineurs de codex verticaux et de rouleaux enluminés que nous étudierons dans les chapitres suivants.

¹⁰⁰⁷ Cependant il ne faut pas considérer les fins de récits où les héros n'obtiennent pas ce qu'ils désirent comme des fins tragiques. De nombreux récits narrent les amours contrariés où l'un des amants se convertit et se retire dans un monastère. Ces fins ne sont pas interprétées par les lecteurs de l'époque d'Edo comme malheureuses, mais comme morales. Voir RUCH B., 1991, p. 104. Cette dernière souligne qu'il est inconcevable dans la pensée asiatique que les héros puissent se battre contre le destin. Aussi lorsque le héros entre en religion ou devient Bouddha dans une vie ultérieure, ce type de fin vise à rassurer le lecteur : s'il expérimente les mêmes douleurs que les protagonistes du récit et sait être patient comme ces derniers, il sera sauvé.

¹⁰⁰⁸ Voir traduction et commentaires d'un exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France par KOSUGI Keiko et PIGEOT Jacqueline, 1993 et traduction par SIEFFERT René, 1993.

¹⁰⁰⁹ MIURA Sukeyuki, 1989, p. 183-185.

¹⁰¹⁰ Melanie Trede note également que le *Taishokkan*, qui s'achève sur le sacrifice d'une pêcheuse, se voit modifié au cours du XVII^e siècle pour une fin plus heureuse. Cette évolution est surtout le fait de livres imprimés : nous n'avons pu retrouver de manuscrits enluminés du *Taishokkan* illustrant cette lignée textuelle. Voir TREDE M., 2003, p. 218-222. Il s'agit d'une édition d'un texte de théâtre *jôruri* datée de 1675. Ce dénouement désormais heureux est expliqué par Melanie Trede par l'influence du public dont un lectorat féminin de plus en plus important.

¹⁰¹¹ Voir tableau ci-dessous.

Tableau 51: La thématique de la dernière enluminure

	Rouleaux (13 ensembles)	Codex vertical de grandes dimensions (5 ensembles)	Codex vertical de demi-format (11 ensembles)	Codex oblong (16 ensembles)
Concert	0	0	0	1
Montée à la capitale	0	0	1	2
Couple avec enfants	5	5	4	6
Couple sans enfant	4	0	1	1
Bunshô devant l'empereur/Bunshô en costume de cour	4	0	2	1
Femme en couche à la capitale	0	0	0	1
Repas entre hommes à la capitale	1	0	3	1

La représentation de Bunshô en costume de cour, image montrant l'élévation sociale du personnage, est une autre thématique choisie par les enlumineurs des rouleaux. Elle est cependant peu présente en dehors de ce format : elle concerne en effet deux codex verticaux de grandes dimensions (Nakano Kôichi et CBL 1011), un codex de demi-format (Itsuô 1051) ainsi qu'un codex oblong (Nakano Kôichi). Au sein des codex imprimés, seule la lignée C adopte cette illustration qui conclut d'ailleurs le récit. Il s'agit de la même lignée qui ouvrait le récit par une illustration en double longueur de la richesse du Grand Prêtre : la première et la dernière enluminure de cette lignée ont ainsi une thématique liée à la richesse et à l'élévation sociale. Quatre rouleaux enluminés s'achèvent en outre sur une scène où Bunshô est représenté en costume de cour, concluant ainsi le récit non pas sur une image de bonheur familiale mais sur celle d'une élévation sociale exceptionnelle¹⁰¹².

L'étude des choix des scènes par le biais de tableaux de correspondance nous révèle ainsi certaines tendances iconographiques, à savoir que certaines scènes sont privilégiées selon les formats. Cependant, ces tableaux en catégorisant sous un seul titre des compositions parfois très diverses donnent la part belle au texte, à l'histoire que raconte l'image, mais ne témoignent pas de la manière dont ces images racontent cette histoire¹⁰¹³. Or, bien que ces images soient regroupées sous une même catégorie ou un même nom, elles ne sont pas forcément composées de la même

¹⁰¹² Voir chapitre 3 et chapitre 4.

¹⁰¹³ Estelle Leggeri-Bauer émet les mêmes réserves en ce qui concerne les tableaux de correspondances des peintures du *Dit du Genji*, voir LEGGERI-BAUER E., 2013, p. 193.

façon ni ne servent les mêmes desseins. En outre, si de prime abord ces peintures illustrent le texte du *Bunshô sôshi* de manière fidèle, nous verrons que la nature de cette illustration peut interroger.

3.2. Comment reconnaître visuellement le récit : les scènes du *Bunshô sôshi* entre similitudes et variations

Il ne suffit pas de reconnaître l'histoire que raconte une image pour comprendre ce que cette dernière veut nous dire. C'est en substance ce que de nombreux théoriciens de l'art nous disent lorsqu'ils nous mettent en garde contre un usage trop littéral de la méthode iconographique prônée par Erwin Panofsky¹⁰¹⁴. Ainsi donc, après avoir identifié les différentes scènes enluminées du *Bunshô sôshi*, il convient d'exposer comment ces scènes s'organisent.

Nous détaillons ci-dessous les différentes scènes du *Bunshô sôshi* en séparant les éléments communs à toutes les œuvres (que nous nommons « noyau dur ») et des éléments qui peuvent être sujets à des variations selon les manuscrits et les formats.

Tableau 52 Tableau récapitulatif des iconographies du *Bunshô sôshi*

	Noyau dur	Variations
Renvoi de Bunta	Bunta agenouillé et tête baissée dans un jardin Grand Prêtre assis lui faisant face dans un pavillon	Pour les rouleaux et les codex avec scène en double longueur : présence de l'épouse et des enfants du Grand Prêtre Nombre de serviteurs Détails liés à la résidence : portail, jardin, écuries
Supplication de Bunta	Bunta agenouillé devant un personnage âgé. Paysage de bord de mer avec des fours à sel.	Nombre de fours à sel. Nombre d'ouvriers.
Travail de Bunta	Bunta portant sur ses épaules des fagots de bois et se rapprochant des fours à sel. Paysage de bord de mer.	Nombre de fours à sel. Nombre d'ouvriers et diversité des activités auxquelles ils se livrent.
Prospérité de Bunshô 1	Bunshô assis dans une riche résidence regarde les ouvriers s'activer. Paysage de bord de mer et intérieur d'une demeure.	Présence de l'épouse de Bunshô Nombre de serviteurs et de servantes. Présence d'hommes d'armes. Nombre d'ouvriers et de fours à sel. Pour les rouleaux : description de la demeure avec portail, greniers et écuries.
Prospérité de Bunshô 2	Bunshô et son épouse assis autour d'un trépied et d'une verseuse à <i>sake</i> , signes qu'ils fêtent quelque chose. Riche demeure.	Nombre de serviteurs et de servantes.

¹⁰¹⁴ Voir notamment DIDI-HUBERMAN G., 1990 (2012), p. 45, 216-217.

Bunshô et Grand Prêtre	Bunshô assis sur la galerie extérieure <i>engawa</i> et Grand Prêtre qui lui fait face, assis dans le pavillon.	Nombre de serviteurs. Pour les rouleaux : présence d'un portail.
Visite au sanctuaire	Il existe deux grands types de composition : Bunshô et son épouse en prière : agenouillés, les mains jointes. Bunshô et son épouse endormis : représentés alanguis voire allongés, les yeux fermés dans un espace protégé du sanctuaire.	Nombre de serviteurs. Nature des offrandes. Pour la typologie « Bunshô et son épouse en prière » : situation spatiale du couple : à l'extérieure du sanctuaire, devant une chapelle ou sur la galerie extérieure devant un autel. Pour la typologie « Bunshô et son épouse endormis » : représentation du dieu de Kashima.
Naissance 1	Épouse représentée en parturiente. Le nouveau-né est présenté à Bunshô.	Situation de Bunshô : dans la même pièce que son épouse ou non. Nouveau-né dans les bras d'une dame de compagnie assise près de Bunshô ou porté par une dame s'avancant vers Bunshô. Bain du nouveau-né sur la galerie extérieure. Nombre de servantes et de serviteurs. Pour les codex uniquement : nouveau-né allaité par sa nourrice
Naissance 2	Bunshô et son épouse assis autour d'un trépied et d'une verseuse à <i>sake</i> . Présence d'un nouveau-né.	Nombre de serviteurs et de servantes. Âge et nombre des enfants représentés : un nouveau-né (naissance de Renge), un enfant et un nouveau-né (naissance de Hachisu en présence de Renge) ou deux nouveaux-nés (composition dite synthétique)
Bunshô et ses filles	Bunshô entouré de ses deux filles.	Présence de l'épouse. Activité des deux filles : musique, lecture (scène que nous nommons « éducation des jeunes filles »). Attitude des deux filles : apaisée ou en pleurs.
Gouverneur et Grand Prêtre	Le Grand Prêtre dans une riche demeure assis devant un personnage plus haut placé que lui et plus richement vêtu que lui. Grand Prêtre en position de déférence.	Pour les rouleaux : description de la résidence nombre de serviteurs
Éducation des filles	Les deux filles de Bunshô dans leurs intérieurs	Activité des jeunes filles : lecture, musique. Nombre de dames de compagnie.
Gouverneur et Général	Dans une riche demeure, un homme en costume de cour placé très proche de la galerie extérieure s'incline devant un autre personnage, assis à	Présence de jeunes pages. Nombre de compagnons. Livres et instruments de musique dans le <i>tokonoma</i> .

	la place d'honneur. Entre ces deux personnages au moins trois autres hommes.	Nombre de serviteurs.
Général et amis (1)	Un homme en costume de cour et assis à la place d'honneur entouré d'au moins trois compagnons dont les postures ne trahissent pas de hiérarchie.	Présence de jeunes pages. Nombre de compagnons. Livres et instruments de musique dans le <i>tokonoma</i> . Nombre de serviteurs.
Général malade	Un homme appuyé sur un accoudoir entouré d'au moins trois compagnons sans hiérarchie forte.	Attitude du Général : personnage seulement accoudé, accoudé sur une couche ou complètement couché. Nombre de compagnons. Nombre de serviteurs
Général et parents	Un personnage placé face à un couple.	Attitude du Général : assis ou debout. Attitude du couple : l'homme comme la femme peuvent être assis ou debout. Présence d'un trépied et d'une verseuse à <i>sake</i> . Nombre de dames de compagnie et de compagnons.
Général et vieillard	Un groupe de quatre personnages dont au moins trois portent des hottes rencontrent un vieillard placé à gauche de la composition dans un paysage de montagne.	Attitude de l'un des compagnons qui s'approche du vieillard pour lui offrir une étoffe. Général toujours différencié de ses trois compagnons : s'ils portent des hottes il n'en portera pas ; s'ils sont tête nue lui sera protégé par un chapeau R.Chûkyô 166 : Général assis dans un pavillon et vieillard agenouillé face à lui sur la galerie extérieure.
Arrivée du Général	Quatre personnages devant un portail où un personnage leur fait signe. Derrière ce portail, description d'une demeure.	Personnage au portail : servante ou serviteur. Présence de Bunshô dans la demeure. Nombre de personnages dans la demeure.
Général jouant au marchand	Il existe deux types de compositions : - le Général et ses compagnons sortant des objets de leurs hottes - le Général et ses compagnons devant des objets alignés sur le sol.	Nombre et nature des objets. Interlocuteur : Bunshô (et parfois son épouse) ou servantes. Nombre de servantes ou serviteur.
Renge et lettre	Jeune fille devant une boîte-écritoire et lisant une lettre.	Objets entourant la jeune fille. Nombre de dames de compagnie. Pour les rouleaux enluminés : dans la même scène, Général confiant cette même boîte à une dame d'atour.

Lavement des pieds du Général	Général avec les pieds dans une bassine d'eau. Ses compagnons s'occupant de lui.	Situation de la scène : à l'extérieure de la demeure ou sur une galerie extérieure. Nature de la bassine : riche récipient en laque ou simple bassine de bois. Présence de personnages, hommes et/ou femmes les épiant. Codex d'Ise : présence de Bunshô. Codex de Francfort 12789 : Général et ses compagnons se livrant à une toilette complète
Repas chez Bunshô	Général et ses trois compagnons. Général à la place d'honneur. Trépieds devant chaque personnage avec des plats dessus.	Plats des compagnons posés à même le sol. Nombre de serviteurs et de servantes.
Repas avec Bunshô	Bunshô, le Général et ses trois compagnons assis autour d'une verseuse à <i>sake</i> . Bunshô tenant une coupe.	Situation du Général par rapport à Bunshô (voir p. 427). Pour les rouleaux : représentation de cuisines. Nombre de servantes et de serviteurs.
Concert 1	Le Général et ses trois compagnons devant un autel religieux et jouant de la musique. Personnages à l'extérieur les écoutant et s'agitant.	Présence de Bunshô. Nombre de personnages. Attitudes de ces derniers : étonnement, panique ou attitude posée.
Concert pour les filles	Le Général et ses amis jouant des mêmes instruments dans le même lieu. Les filles de Bunshô dans une pièce attenante ou un pavillon séparé. Bunshô assis entre les deux groupes.	Costume du général et de ses compagnons : habituellement représentés en costume de cour, dans les codex de grandes dimensions Nakano Kôichi et CBL 1011 ils sont en costume de marchand. Présence et nombre d'auditeurs assis dans le jardin à l'extérieur. Situation des filles de Bunshô : face au Général, derrière le Général ou à côté du Général. Store qui se soulève ou non. Groupe de Meisei : filles de Bunshô jouant du <i>koto</i> . Détails montrant des instruments du culte bouddhique.
Entrevue de nuit	Le Général en costume de cour s'approchant de Renge dans les appartements de cette dernière et à la lueur d'une lampe.	Pour les rouleaux : présence de la petite sœur de Renge. Codex verticaux et rouleaux enluminés : présence et nombre de dames d'atour, soit dormant dans une pièce attenante, soit épiant la scène. Paysage : lune et montagnes. Codex horizontaux Tachikawa 2 : Général s'éloignant, tournant le dos à Renge et ayant un éventail à la main

		Codex oblongs Ishikawa remontés : Renge enlaçant le Général. Présence d'un coq et d'une poule.
Hommage du Grand Prêtre	Grand Prêtre et sa suite dans le jardin. Grand Prêtre agenouillé et tête penchée en attitude de déférence. Général en costume de cour assis dans un pavillon avec ses compagnons. Présence de Bunshô	Nombre de personnages faisant partie de la suite du Grand Prêtre. Attitude des compagnons du Général. Attitude de Bunshô : affolé et agité (groupe Meisei) ou agenouillé aux côtés du Grand Prêtre.
Montée à la capitale	Déplacement de la droite vers la gauche de l'image d'un groupe comportant au moins une voiture tirée par un bœuf et guidée par un jeune page et de plusieurs personnages à pieds ou à cheval.	Nombre de palanquins et de voitures. Nombre de personnages à pied ou à cheval. Présence de personnages en costumes militaires ou en costumes officiels de cour (capitaine de la garde). Présence de porteurs de coffres. Présence de dames d'atour et de servantes. Présence de badauds. Paysage de montagne.
Bunshô devant l'empereur	Bunshô en grand costume de cour agenouillé devant ou sur une galerie extérieure. Dans le bâtiment, plusieurs personnages masculins en grand costume de cour. Le personnage qui fait face à Bunshô n'est pas représenté.	Présence de l'épouse de Bunshô. Nombre de courtisans. Présence et nombre de dames d'atour. Présence d'un portail avec des serviteurs attendant devant ce dernier. Rouleaux d'Itsuo, codex Itsuo 1051 : Bunshô agenouillé devant une estrade où sont assis deux enfants.
Famille à la capitale	Au moins un couple avec un enfant assis dans une riche demeure autour d'un trépied et d'une verseuse à <i>sake</i> .	Nombre d'enfants. Nombre de couples. Nombre de servantes, serviteurs et dames d'atours. Présence d'un jardin miniature sur une table avec un pin miniature et une grue (voir p. 493).
Vieux couple à la capitale	Un couple âgé en costume de cour et dans une riche demeure.	Nombre de dames d'atour.

Ce tableau, quelque peu schématique, témoigne d'une certaine liberté dans la manière de représenter les scènes du *Bunshô sôshi*. Il existe ainsi un grand nombre de variations. Mais toutes ces images d'une même scène comportent toujours un noyau dur, ou tronc commun qui nous permet de les reconnaître et de constituer ainsi une série d'images. Dans les chapitres suivants, nous essaierons de proposer une étude d'iconographie analytique de certaines de ces variations, à savoir qu'à la manière de Daniel Arasse, nous chercherons à dégager ce qui constitue l'originalité d'une

œuvre au sein de la série à laquelle elle appartient¹⁰¹⁵. Nous essaierons ainsi de voir en quoi cette originalité permet de comprendre soit la nature des modèles auxquels se réfèrent les peintres, soit les aspects du récit *Bunshô sôshi* qui ont été privilégiés visuellement au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Nous souhaitons dans un premier temps distinguer deux niveaux de variations. D'une part, les variations que nous considérons comme signifiantes et qui nous intéresseront dans les chapitres suivants. Ces dernières portent sur l'attitude des personnages, leur position dans l'espace et les objets qui les entourent. En effet, comme par exemple dans la scène du repas du Général avec Bunshô, l'inversion de la position des personnages peut modifier grandement la signification de la scène et son interprétation (voir p. 427). D'autre part, un second niveau est formé par des variations peu signifiantes. Ces dernières portent sur des éléments qui ne sont pas ou peu mentionnés dans le texte même mais que le lecteur-spectateur du *Bunshô sôshi* s'attend à voir représentés dans l'image. Le cas le plus clair est celui des serviteurs et des servantes. Toute demeure riche aura des servantes, des serviteurs et des dames d'atour et leur nombre, au début du récit du *Bunshô sôshi* est un effet de style pour accroître ce sentiment de prospérité. Par la suite dans le texte, la présence et ces derniers est rarement mentionnée. Attendu qu'on ne saurait représenter plusieurs centaines de personnages dans une image faisant au maximum une trentaine de centimètres de haut pour soixante à quatre-vingt-dix centimètres de large, le nombre de serviteurs et de servantes est extrêmement variable d'une scène à l'autre ou d'une œuvre à l'autre sans que cela porte réellement atteinte à la signification de l'image. Nous observons d'ailleurs que le nombre de ces personnages secondaires et sans rôle tend à se réduire voire à devenir inexistant dans les codex oblongs. La présence et l'attitude de ce petit personnel deviennent significatives dès lors que ce dernier se livre à des activités qui sont mentionnées dans le récit ou qui sont exceptionnelles : accueil du Général au portail, observations à la dérobée du Général et de son groupe, affolement en écoutant la musique produite par le Général.

Nous voyons ainsi que ce qui est représenté au sein de l'image répond à deux principes : représenter ce qui est dit dans le texte d'une part, et peindre ce que le lecteur-spectateur de l'époque d'Edo s'attend à voir dans l'image d'autre part. Représenter le texte est le noyau dur de chaque image, bien que certaines œuvres se distinguent par leur degré de fidélité à ce dernier : plats abaissés

¹⁰¹⁵ L'iconographie consiste à « dégager ce qui, tout en faisant la singularité de telle ou telle œuvre dans les séries auxquelles elle se rattache, porte la marque de la personnalité de son auteur. (...). Il s'agit, en mettant la démarche historique à l'épreuve de la singularité, d'interpréter ces écarts et anomalies comme la marque qu'a portée le *sujet d'énonciation* dans le *sujet énoncé* ». ARASSE Daniel, 1997 (2006), p. 15.

dans la scène du repas ou présence de badauds dans la scène de la montée à la capitale. C'est en jouant sur ce que le lecteur-spectateur s'attend à voir que le peintre peut introduire d'autres degrés de lecture de l'image. C'est ainsi dans les variations des images que nous pouvons trouver une certaine volonté de renvoyer visuellement la scène décrite vers d'autres œuvres ou d'autres traditions littéraires.

3.3. Intertextualité de l'image ou image générique ?

Malgré la typologie du choix des scènes et la description de ces dernières que nous venons d'opérer, une difficulté demeure : aucun personnage du *Bunshô sôshi* n'a d'attribut et les scènes que nous venons de décrire paraissent, prises indépendamment, tellement banales que si elles circulaient seules et libres de tout texte et de tout modèle leur identification serait très difficile.

En effet, et une lecture attentive des titres que nous avons donnés à ces scènes permet de s'en rendre compte, la plupart de ces dernières n'illustrent pas de moment précis du récit et ne trouvent pas de justification dans le texte *stricto sensu*. Prenons par exemple, la scène de Bunta chassé : dans le texte, nulle mention n'est faite de la présence de serviteurs ou de l'épouse et des enfants du Grand Prêtre lorsque ce dernier congédie Bunta. Plus tôt dans le texte cependant, la résidence du Grand Prêtre est décrite comme extrêmement riche, comportant de nombreux serviteurs et de nombreux enfants. On peut ainsi voir dans cette scène la réunion dans l'image de deux séquences du texte, la description de la demeure et le Grand Prêtre chassant Bunta. La même observation se fait dans l'image de la prospérité de Bunshô (type 1) : dans cette image où Bunshô depuis une riche demeure surveille ses fours à sel sont réunis et mis en image tant le passage du texte décrivant les étapes de l'ascension économique du personnage, que la description de sa demeure et le fait qu'il prenne une épouse. La difficulté à nommer précisément quel passage du texte est ainsi illustré se devine dans les titres que nous avons donnés à ces scènes : prospérité de Bunshô, Bunshô et ses filles, le Général et ses amis ou encore la montée à la capitale sont moins des illustrations précises de moments clairement identifiés dans le récit que des scènes présentant une certaine thématique : voyage, repas entre hommes etc.

En outre, ces scènes se répètent à travers le récit. La scène de naissance, par exemple, intervient deux fois dans le récit et avec beaucoup de symétrie. Dans les œuvres enluminées, souvent une seule scène de naissance est choisie. Les enlumineurs ont également usé d'une composition où les deux princesses sont représentées comme des nouveau-nés c'est-à-dire qu'elles paraissent être nées en même temps, alors que selon le texte un an les sépare (ce que nous nommons « composition

synthétique »). Il s'agit dans ce cas de représenter deux naissances en une seule scène pour éviter tout effet de répétition visuelle. Le même phénomène s'observe pour la composition qui montre Bunshô en compagnie de ses filles en pleurs. À chaque fois que les filles de Bunshô refusent un prétendant, elles pleurent et se lamentent auprès de leur père, si bien que cette scène peut être placée de manière indifférente dans plusieurs passages du récit. Enfin, tout comme pour la naissance de Renge et de Hachisu, les montées à la capitale, qui dans le récit font l'objet de deux séquences séparées, ne sont pas visuellement distinguées et distinguables dans les enluminures. Ainsi ces scènes, en ne se référant pas à un passage précis du texte ou en illustrant des situations récurrentes au sein de ce dernier, peuvent être également insérées de manière très libre dans le texte. Nous en revenons ainsi à ce que nous soulignons en première partie de ce chapitre : le placement au sein du texte d'une enluminure n'a que très rarement une influence sur la signification ou la portée de cette dernière.

Certaines de ces scènes ne paraissent pas illustrer de moment précis du texte parce qu'elles recourent à des formules iconographiques antérieures à la rédaction du *Bunshô sôshi* qui s'appliquent à de nombreux autres récits. Tel est le cas des scènes suivantes : le Général et ses amis (formule d'une réunion masculine), Renge lisant la lettre du Général, l'entrevue de nuit et la montée à la capitale¹⁰¹⁶. Ces scènes appartiennent à une certaine typologie d'images présentant des situations extrêmement fréquentes dans les romans et les récits (qui sont donc des *topoi* littéraires) et donc fréquemment mises en image. Les enlumineurs recourent alors à des formules de composition que nous pouvons rapprocher des peintures dites de « goût féminin » (*onna-e*) de l'époque de Heian qui étaient déjà caractérisées par leur caractère relativement interchangeable¹⁰¹⁷. Dès lors que ces images font appel à des formules de composition répandues et pouvant s'appliquer à des scènes des récits divers, nous désignerons ces dernières sous le terme de « scènes génériques ».

Dans son étude des images du *Genji* à l'aune de la méthodologie d'Erwin Panofsky, Estelle Leggeri-Bauer distingue quatre grands types de peintures : les *unicum* qui sont sans précédent ni postérité, les peintures dites « typiques » dont les compositions toutes faites se retrouveront dans toutes les œuvres prenant *Le Dit du Genji* pour thème, les peintures ayant recours à des formules de composition et enfin les compositions témoignant de simplifications iconographiques, allant jusqu'à

¹⁰¹⁶ Scène que l'on peut également rapprocher de la représentation, dans *Le Dit du Genji* illustré par Yamamoto Shunshô au milieu du XVII^e siècle, du voyage de la Princesse depuis la province pour rejoindre son époux, le Prince Parfumé, à la capitale. Cette iconographie est reprise dans un codex enluminé de la Chester Beatty Library, voir LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 218.

¹⁰¹⁷ Ikeda Shinobu liste ainsi les différents types de compositions employés dans les peintures *onna-e* : l'homme épiant à son insu une femme (*kaimami*, voir p. 507), un homme cherchant à rencontrer une femme lors d'une visite, un homme et une femme devisant face à face, hommes ou femmes vivant seul(es), homme ou femme écrivant une lettre. Voir IKEDA Shinobu, 1984, p. 34.

ne plus représenter les personnages principaux¹⁰¹⁸. Nous retrouvons certaines de ces catégories dans le cas du *Bunshô sôshi* : nous excluons cependant les *unicum*, puisque l'emploi de ce terme sous-tend une longue tradition de mise en image du texte, ce qui n'est pas le cas pour notre récit. Les peintures « typiques » sont plus clairement identifiables, tout comme celles ayant recours à des formules de composition, que nous venons de détailler. Enfin, seules deux enluminures dans l'ensemble de notre corpus témoignent d'une simplification iconographique en ne représentant aucun personnage. En effet, dans le *hakubyô* l'enlumineur substitue à la représentation du couple pour l'entrevue de nuit une simple étoffe dépassant d'un store baissé près duquel se tient une oie. Dans le codex vertical Waseda, le premier concert est figuré par un autel religieux sur lequel sont posés les instruments qui serviront bientôt au Général et à ses compagnons.

La majorité des images du *Bunshô sôshi* relève donc soit d'une iconographie « typique » soit d'une iconographie ayant recourt à des formules de composition. Ce recours à des formules pouvant s'appliquer à d'autres récits témoigne-t-il d'une volonté de rapprocher visuellement le récit d'autres œuvres enluminées ? En d'autres termes y a-t-il une intertextualité au sein des images ?

Nous verrons dans les chapitres suivants comment certaines œuvres, en adoptant des compositions particulières, superposent au *Bunshô sôshi* le souvenir d'autres œuvres littéraires ou comment elles renvoient le lecteur-spectateur vers d'autres domaines visuels que celui de la romance. Les images empruntant de manière certaine leur modèle de composition dans des enluminures de classiques plus anciens sont cependant extrêmement rares et ce d'autant plus lorsque l'on s'intéresse aux peintures des codex. Prenons pour exemple l'une des scènes les plus emblématiques du *Bunshô sôshi*, celle associant la prospérité de Bunshô à la description des fours à sel. Souvent montré aux côtés de son épouse, le couple regardant les fours à sel pourrait être assimilé au Genji et à la dame d'Akashi lorsque ce dernier visite la jeune demoiselle avant de s'en retourner à la capitale. C'est en effet selon les mêmes principes de composition que le couple est représenté sur un éventail collé sur un paravent de l'époque de Muromachi (Jôdôin, Onomichi)¹⁰¹⁹. Cependant, deux éléments viennent distinguer clairement la scène du *Bunshô sôshi* de celle du *Dit du Genji*. Le costume informel de cour que porte Genji, avec un bonnet droit, costume que ne porte pas Bunshô à cette étape du récit (voir chapitre 2, 1.2). Enfin, dans le cas du Genji, la dame d'Akashi excellent dans la musique, un *koto* est représenté devant le couple.

En réalité, une seule peinture sur l'ensemble des manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* que nous avons consultés au cours de notre travail entretient un lien troublant avec un classique littéraire. Il s'agit de la scène de l'entrevue de nuit appartenant à l'origine à un codex oblong aujourd'hui

¹⁰¹⁸ LEGGERI-BAUER E., 2013, p. 199-203.

¹⁰¹⁹ LEGGERI-BAUER E., 2007, T1, p. 364-365.

remonté en rouleau vertical. L'enluminure emploie une composition assez atypique au sein des peintures du *Bunshô sôshi* : Renge enlace le Général tandis que sur une palissade se tiennent un coq et une poule (figure 26). Cette image fait à notre sens référence aux *Contes d'Ise* tels que ces derniers sont illustrés dans les planches de l'édition de Saga. Dans cette dernière, la planche illustrant le chant 22 montre un même couple devisant en attendant le chant du coq, signe que la nuit sera achevée.

Figure 26 : Entrevue de nuit du *Bunshô sôshi*, codex oblong remonté en rouleau de la collection Ishikawa (gauche); chant 22 des *Contes d'Ise*, d'après la version de Saga, Bibliothèque nationale de France (Dd 3264)



De nombreuses scènes du *Bunshô sôshi* n'illustrent pas des moments précis du récit, mais des situations récurrentes ou résumant au sein d'un même espace visuel plusieurs séquences du récit. En outre, bien qu'ayant recouru à des formules de composition, nous ne pouvons formellement reconnaître dans ces enluminures d'allusion, ou de volonté de faire clairement allusion, aux enluminures d'autres récits ou d'autres classiques.

Les manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* comportent une palette relativement définie de choix de scènes. Ces dernières sont représentées en usant d'un tronc commun, ce qui est nécessaire pour pouvoir raccrocher l'image au récit du *Bunshô sôshi*, mais avec de nombreuses variations qui dépendent à la fois du format de la peinture, de la place dont dispose le peintre et de sa formation. Réduites à un noyau dur, les images du récit que nous étudions se rapprochent davantage de formules « types » de composition que d'œuvres originales. Nous verrons que cette tendance est encore plus visible lorsque l'on s'intéresse aux enluminures des codex horizontaux.

Au cours de ce chapitre, nous avons démontré qu'il y avait un certain parallèle entre la manière dont le récit du *Bunshô sôshi* est construit et sa mise en image. Tout comme le texte, qui s'élabore au moyen de thèmes littéraires qui ne lui sont pas exclusifs, fait appel à des expressions répandues

dans d'autres récits pour exprimer la beauté des jeunes filles, leur éducation et leur vie idéale ainsi qu'à des allusions poétiques, les images du récit font appel à des compositions convenues et à des formules iconographiques qui peuvent s'appliquer à différents moments du récit voire à d'autres récits. Nous observons également que sur deux points texte et image n'entretiennent pas à proprement parler de relation : les allusions poétiques qui émaillent le texte et sont importantes pour l'éducation du lectorat de l'époque ne seront que très peu mises en image (voir chapitre 2, 2.3. et 3.3.). En outre, nous devinons une certaine distance entre le dieu de Kashima historique et celui qui est célébré dans le texte et ses représentations visuelles (voir chapitre 4, 1.4.).

CHAPITRE 2

LE *BUNSHÔ SÔSHI* ILLUSTRÉ DANS LES PREMIERS TEMPS DU XVII^e SIÈCLE : VISIBILITÉ ET LISIBILITÉ DES STATUTS SOCIAUX

Bunta, serviteur du Grand Prêtre du dieu de Kashima dans la province de Hitachi, a été chassé par ce dernier en dépit de sa loyauté et prospère grâce à son commerce de sel, auquel on prête des vertus merveilleuses. Il change alors de nom et devient Bunshô. Grâce à ses filles, Bunshô simple artisan-commerçant de province deviendra le beau-père de l'empereur et accèdera au titre de Grand Chancelier (*kanpaku*).

Telles sont, dans les grandes lignes, les étapes de l'ascension économique et sociale de Bunshô. Cette élévation sociale fulgurante par un homme du peuple est l'une des particularités du récit du *Bunshô sôshi* qui pourraient expliquer l'importance de ce dernier au sein de la production des manuscrits enluminés de la première moitié de l'époque d'Edo.

Nous verrons au cours de ce chapitre que l'iconographie relative au statut social de Bunshô et replaçant le personnage au sein d'une hiérarchie connaît une évolution entre le tout début et la fin du XVII^e siècle. Nous évoquerons ici les enluminures du codex vertical de grandes dimensions de Kyôto et de deux ensembles de rouleaux, le *hakubyô* et les rouleaux de l'université Tsukuba datés de 1631. Dans un premier temps, nous expliquerons la hiérarchie sociale qui se met en place au XVII^e siècle et dont les enluminures du *Bunshô sôshi* sont parfois le reflet. Nous nous pencherons ensuite sur les peintures du codex de Kyôto. Enfin, dans un dernier temps nous aborderons les images des rouleaux *hakubyô* et Tsukuba : nous verrons ainsi que ces deux ensembles présentent à la fois des choix illustratifs caractéristiques du début du XVII^e siècle ainsi que des éléments qui deviendront courants dans les œuvres plus tardives.

I. La mise en place d'une hiérarchie sociale inspirée du confucianisme

Si l'ascension sociale et économique du personnage principal forme la principale particularité du récit *Bunshô sôshi* expliquant son succès au XVII^e siècle, cette dernière a pu être mise en image de manière particulière. Quels sont les critères nous permettant d'interpréter une composition sous

cet angle ? Il est nécessaire dans un premier temps de revenir sur la hiérarchie sociale mise en place à l'époque d'Edo et d'inscrire le récit *Bunshô sôshi* dans cette dernière, avant d'expliquer les critères qui nous permettent de repérer au sein d'une image les rangs sociaux des personnages, à savoir le costume et la place des personnages dans une architecture. Nous reviendrons également sur les différents costumes portés par Bunta et Bunshô avant d'expliquer en quoi ces derniers, ainsi que le déguisement du Général, peuvent poser problème.

1.1. Le *Bunshô sôshi* et l'époque d'Edo, deux réalités historiques et sociales distinctes

Le récit du *Bunshô sôshi* et sa mise en image sont issus de deux contextes historiques et sociaux différents. Écrit au cours de l'époque de Muromachi¹⁰²⁰, le *Bunshô sôshi* traduit dans son intrigue la grande mobilité sociale qui caractérise la société féodale du XIII^e au XVI^e siècle¹⁰²¹. Deux autres éléments du récit sont également caractéristiques de cette époque médiévale. En premier lieu, l'empreinte encore forte du système aristocratique et impérial mis en place aux époques de Heian et de Kamakura est symbolisée dans le récit par le personnage du gouverneur, administrateur dépêché par la cour pour une durée limitée¹⁰²². Enfin, le monde de la cour bénéficie dans le récit d'une aura de prestige et s'oppose au monde provincial de Hitachi qui se trouve dénigré.

La montée en puissance des couches guerrières durant l'époque médiévale aboutit à l'époque d'Edo à un pouvoir shogunal fort et centralisé, et à une structuration de la société selon un modèle confucéen venu de la Chine : le *shi nô kô shô* (que l'on peut traduire littéralement par « guerriers, paysans, artisans, marchands » 士農工商). Le XVII^e siècle entretient cependant un certain flou entre ces différentes catégories qui ne se rigidifient que plus tardivement. Ce terme peut se traduire par une représentation de la société et de ses rapports hiérarchiques comme une pyramide sociale avec à son sommet les guerriers dominant trois autres catégories professionnelles, les agriculteurs, les

¹⁰²⁰ Une première copie du texte est mentionnée par Sorimachi Shigeo en 1979, qui la date de 1466. Cependant, cette copie semble aujourd'hui perdue : James T Araki n'a pu l'étudier en 1983 et nous n'avons pu également, ni en trouver la trace, ni trouver d'études au sujet de cette première version. Il semble probable, comme beaucoup d'*otogizôshi*, que le récit ainsi écrit soit l'aboutissement d'une longue tradition orale. Voir ARAKI James T., 1983, p. 244.

¹⁰²¹ Au XV^e siècle apparaît dans les sources historiques l'expression de *gekokujô* ou « monde à l'envers » traduisant l'inversion des hiérarchies sociales et la possibilité pour les personnes de rang subalterne à l'emporter sur leurs supérieurs. Pierre F. Souyri fait de cette expression l'un des phénomènes saillants de la période médiévale qu'il étudie et dont la mobilité sociale s'accélère au XVI^e siècle (SOUYRI Pierre F., 1998, p. 17 et 254.).

¹⁰²² SOUYRI P. F., 1998, p. 32.

artisans et, tout au bas de cette pyramide car ne produisant aucun bien, les commerçants¹⁰²³. Ce principe hiérarchique n'est en fait qu'une vision de la société par les élites et ne trouve pas d'application directe à l'époque d'Edo. Ainsi, le *shi nô kô shô* ne sera jamais systématisé ou maintenu tel quel du fait de l'existence toujours d'individus aux statuts sociaux troubles ou situés aux limites de ces catégories¹⁰²⁴. Cependant le *shi nô kô shô* reflète bien, selon Fukaya Katsumi, le principe qui régit les discriminations sociales à l'époque d'Edo. En outre, s'il ne se trouve pas forcément traduit dans la réalité, le *shi nô kô shô* semble être un idéal de société justifiant l'existence et la domination des guerriers sur les autres populations¹⁰²⁵. Il se trouve enseigné dans les précis éducatifs et moraux de l'époque. L'«Encyclopédie pour les hommes» (男重宝記 *Nan chôhôki*) édité en 1692 consacre ainsi le premier chapitre de son premier volume à une illustration en double page des quatre catégories sociales et détaille chacune de ces catégories¹⁰²⁶. En outre, les livres d'éducation à destination des guerriers répondent à cette même volonté de discriminer les apprenants selon leur catégorie sociale : ainsi, là où les jeunes filles de toutes catégories partagent des manuels communs, les jeunes garçons ont des livres qui leurs sont exclusifs selon leur catégorie sociale : à destination des bourgeois, des agriculteurs etc.¹⁰²⁷ Il existe ainsi, à l'époque d'Edo, une distinction majeure entre les guerriers d'une part, et le groupe paysan-artisan-commerçant de l'autre. Au sein de ce second groupe, la différence de statut ne se fait pas ressentir par l'activité des personnes, mais par leur appartenance géographique. La campagne et la province sont ainsi opposées aux villes et à la capitale, dans lesquelles commerçants et artisans se mélangent sans réelle différence hiérarchique entre les deux professions¹⁰²⁸. Il n'est donc pas pertinent de définir Bunshô exclusivement comme un artisan ou exclusivement comme un commerçant, le personnage assurant les deux activités de manufacture et de vente dans le récit. Par contre, il est issu de Hitachi, région qui correspond peu ou prou à l'actuel département d'Ibaraki, au nord-est de Tôkyô. Cette dernière fait partie dès l'époque médiévale des provinces les plus développées du Kantô, avec celles de Kôzuke, de Shimotsuke et de Shimôsa, mais fait partie de cet Est japonais, le Kantô, dénigré par les

¹⁰²³ CARRE Guillaume, 2009, p. 699. Pour Asao Naohiro, le *shi nô kô shô*, est un héritage confucéen venu de Chine bien antérieur à l'époque d'Edo, puisqu'on retrouve cette vision de la société dans des documents du XIV^e siècle (ASAO Naohiro, 1992, p. 15).

¹⁰²⁴ FUKAYA K., 2006, p. 24.

¹⁰²⁵ WATANABE Hiroshi, 2012, p. 77-78.

¹⁰²⁶ Voir pour une reproduction du texte et de ces images NAGATOMO C., 1993.

¹⁰²⁷ YABUTA Yutaka, 2010, p. 8-9. Pour Martha C. Tocco, les écrits moraux de l'époque d'Edo sont, dans beaucoup d'aspects, similaires pour les hommes et pour les femmes avec une certaine insistance sur la nécessité de se subordonner à son supérieur. La subordination est clairement un élément qui suggère que les femmes à l'époque d'Edo étaient considérées comme devant habiter le même monde moral que les hommes (TOCCO Martha C., 2003, p. 200-201).

¹⁰²⁸ ASAO N., 1992, p. 13.; FUKAYA K. 2006, p. 5. Ce terme de «habitants des villes», *chônin* en japonais, est traduit par Guillaume Carré par celui de «bourgeois», traduction que nous reprenons (CARRE G., 2009, p. 701.).

habitants de la capitale et de la région occidentale du Kinai¹⁰²⁹. Étant à la fois artisan-commerçant et originaire d'une province reculée, Bunshô se trouve doublement déclassé.

1.2. Les costumes du Grand Prêtre et de Bunta

Pour comprendre comment l'évolution sociale de Bunshô est mise en image dans les enluminures, nous avons utilisé deux critères : celui du costume et celui de la place occupée par le personnage au sein des architectures. Dès 1990, Kuroda Hideo emploie ces critères dans son étude des illustrations de l'*Otogi bunko* pour montrer qu'ils forment un code visuel permettant de montrer le statut social des personnages représentés¹⁰³⁰.

La disposition spatiale des personnages ne permet pas de déterminer de manière absolue le statut social des personnages : ces derniers sont toujours placés les uns par rapport aux autres. Ce que l'on devine dans les peintures est donc une échelle hiérarchique relative construite par rapport au personnage présent dans l'image et considéré comme le plus élevé. Ce dernier sera assis le plus au fond des habitations ou devant un paravent permettant de magnifier sa présence. Les autres acteurs de la scène seront plus ou moins éloignés de lui en fonction de leur rang, les personnages les moins élevés étant situés sur la galerie extérieure *engawa* ou à l'extérieur de l'habitation¹⁰³¹.

Le costume des personnages est un second critère. En effet, ces derniers sont réglementés tout au long de l'histoire japonaise : des textes de lois interdisent ainsi à certaines classes sociales le port de tel costume ou de tel accessoire¹⁰³². Cependant, le *Bunshô sôshi* ne se réfère pas dans son texte à une période historique précise : nous verrons d'ailleurs au cours de ce chapitre que de la même manière, les costumes portés par les personnages ne renvoient pas à une période chronologique en particulier. Il est donc difficile de relier ces costumes à la réglementation vestimentaire en vigueur à l'époque d'Edo. En outre, comme nous le verrons par la suite, la transformation des us et coutumes précède toujours leur manifestation visuelle. Il est donc fort probable que les peintures du *Bunshô sôshi*, bien que produits à l'époque d'Edo, reproduisent les habitudes vestimentaires du siècle précédent.

¹⁰²⁹ SOUYRI P. F., 1998, p. 30-31.

¹⁰³⁰ KURODA H., 1990, p. 239-244 ; 245-249.

¹⁰³¹ Cette remarque est en fait valable pour toutes les illustrations et peintures et fait partie des conventions de représentation de la peinture japonaise.

¹⁰³² Voir les publications de HINOSHISHI Suketaka (1968), KAWABATA Sanehide (1971 et 1975), KAWAKAMI Shigeki (1994) MARUYAMA Nobihiko (1994), SUZUKI Keizô (1995), YOSHIHIKO Sata (2008) et YOSHIKO Masuda (2010). Ces historiens du vêtement retracent notamment l'histoire des réglementations relatives à ces costumes.

Or donc, quels sont les costumes employés par les peintres pour signifier les statuts sociaux des personnages ? Nous aborderons ici le cas des vêtements du Grand Prêtre et de Bunshô (figure 27).

Le Grand Prêtre est invariablement vêtu d'un vêtement informel de cour, l'habit et veste de chasse (*kariginu*) et coiffé d'un bonnet laqué noir dressé (*tate eboshi*) ou d'un bonnet légèrement plié (*kazeori eboshi*)¹⁰³³. Cet habit, utilisé dans le cadre privé dès l'époque de Heian, est à l'époque de Muromachi et d'Edo l'apanage des aristocrates et des guerriers de haut rang¹⁰³⁴.

Figure 27 : Bunta chassé, enluminure du codex oblong de Ryôgoku (gauche) et du rouleau enluminé de Meisei (droite). Dans les deux cas le Grand Prêtre est vêtu d'un *kariginu* et d'un *tate eboshi* et est placé au fond de l'architecture devant un paravent. Bunta, agenouillé tête penché à l'extérieur, est vêtu dans le cas du codex d'un *hitatare* et d'un *samurai eboshi* tandis qu'il est tête nue et vêtu d'un *suô* dans le cas du rouleau enluminé.



Bunta — futur Bunshô — porte deux types de costumes : soit le *suô*, tunique à manche courte (*kosode*) insérée dans un pantalon long (*hakama*), soit une longue tunique à manche longue encore dénommée *hitatare*. La coiffe du personnage varie également : le personnage peut ainsi être représenté tête nue et le crâne partiellement rasé, ou couvert d'un bonnet plié (*samurai eboshi*). Bunta porte toujours à sa ceinture un sabre.

Quel que soit le costume adopté, ce dernier ne correspond pas à la situation sociale de Bunta. En effet, le *hitatare* associé à la coiffe *samurai eboshi* est un vêtement porté par les membres de la classe guerrière. Il est cité pour la première fois en 1178 comme costume de guerriers et ces derniers sont systématiquement représentés portant cet atour à partir du XIII^e siècle¹⁰³⁵. Au XVI^e, puis tout au long de l'époque d'Edo, le *hitatare* est exclusivement autorisé aux guerriers¹⁰³⁶. Dans les représentations des métiers cependant, et plus particulièrement dans les « Concours poétiques sur les métiers » (*shokunin utawase*), thème qui connaît un grand succès aux XIV^e et XV^e siècles

¹⁰³³ Nous reprenons dès que nous le pouvons les traductions des termes liés aux costumes proposées par VON VERSCHUER Charlotte, 2008, p. 228-276.

¹⁰³⁴ KAWABATA S., 1975, p. 67. Si l'on en croit Suzuki Keizô, les variations du bonnet n'ont que peu d'incidence sur l'importance hiérarchique de la personne qui le porte, voir SUZUKI K., 1995, p. 94.

¹⁰³⁵ SATA Yoshihiko, 2008, p. 83 et 95.

¹⁰³⁶ MARUYAMA N., 1994, p. 36.

certain artisans sont représentés portant le *hitatare* et le *samurai eboshi*. Il s'agit alors plus particulièrement des artisans participant à l'édification des temples¹⁰³⁷. La seule représentation d'un négociant en sel figure au sein de l'ensemble « Concours de poème sur les artisans en soixante et onzes manches » (*Shichijūichi ban shokunin utawase* 七十一番職人歌合) attribué à Tosa Mitsunobu. Dans cette version, le négociant en sel porte bien le *hitatare* et le *samurai eboshi*. Les « Concours de poème sur les artisans en soixante et onzes manches » est une version du thème qui a connu un certain succès aux XVI^e et XVII^e siècles et a été recopiée sous forme de rouleaux ou d'imprimés¹⁰³⁸. Il est tout à fait possible que les enlumineurs du *Bunsho sōshi* s'en soient inspirés pour représenter Bunta.

Le *suō* est, pour sa part, un vêtement qui se développe au XVI^e siècle et est porté par le peuple, avant d'être progressivement adopté par la classe guerrière. À l'époque d'Edo, le *suō* devient ainsi le vêtement de la vie quotidienne du guerrier et le *hitatare* son costume de cérémonie¹⁰³⁹. On peut ainsi supposer que la représentation de Bunta portant le *suō* manifeste d'une volonté d'être plus proche du texte et de représenter le personnage en costume d'homme du peuple¹⁰⁴⁰.

Le port du sabre par Bunta dès la première enluminure des manuscrits est cependant problématique. Le négociant en sel des « Concours de poème sur les artisans en soixante et onzes manches » n'en porte pas, même si d'autres artisans au sein du rouleau en ont¹⁰⁴¹. Dès 1588 des édits sont promulgués par Toyotomi Hideyoshi pour désarmer les campagnes et interdire le port d'armes, et notamment d'armes blanches, aux personnes qui ne sont pas issues de familles guerrières. Dès lors, le port des deux sabres, long et court, devient un privilège exclusif des guerriers, mais il est régulièrement violé par les citadins et les paysans si on en croit les réguliers rappels à l'ordre promulgués par le gouvernement¹⁰⁴². Dans tous les cas, la représentation de Bunta ayant un sabre à

¹⁰³⁷ MASUDA Yoshiko, 2010, p. 205.

¹⁰³⁸ Une copie datée de 1649 est conservée au musée national de Tôkyô et semble la plus proche de l'original attribué à Tosa Mitsunobu, aujourd'hui perdu (ISHIDA Naotoyo, 1977, p. 28). On attribue à Kaihō Yūsetsu un rouleau sur ce thème conservé à l'université Mejiro de Tôkyô. Ce rouleau reprend la version dite de Tôhokuin dont la plus ancienne occurrence est datée du XIV^e siècle et est conservée au musée national de Tôkyô. Dans cette version, Kaihō Yūsetsu représente en fin de rouleau la joute poétique entre un marchand ambulant et un « habitant de la mer » (umibito 海人), sans doute un saunier, représenté en train d'alimenter son four en petit bois. Le saunier est habillé d'un *suō* et d'un *samurai eboshi*. Voir *Den Kaihō Yūsetsu hitsu, Tôhokuin shokunin utawase emaki*, 2014, p. 1 et 15.

¹⁰³⁹ MARUYAMA N., 1994, p. 36 et 41.

¹⁰⁴⁰ En effet, comme en témoigne l'exemple que nous avons précédemment cité pour le *hitatare*, dont les premières sources historiques le mentionne comme habit de guerrier en 1178 mais dont les premières manifestations visuelles remontent à la deuxième moitié du XIII^e siècle, la transformation des us et coutumes précède toujours leur manifestation visuelle. Il est donc fort probable que les manuscrits du *Bunshō sōshi*, bien que produits à l'époque d'Edo, reproduisent les habitudes vestimentaires du siècle précédent.

¹⁰⁴¹ Cependant le sabre pour ces artisans est un outil de travail (par exemple pour le fabricant de parapluie ou le vendeur de petit bois) ce qui n'est pas le cas de Bunta.

¹⁰⁴² CARRE G., 2009, p. 567 et 704.

sa ceinture ne correspond ni à son statut social ni à la représentation contemporaine des sauniers. Attribut étroitement lié aux privilèges de la classe guerrière, ce détail tend à identifier Bunta non pas comme un serviteur de bas rang mais comme un guerrier, tout comme les différents costumes dont il est revêtu.

1.3. Le problème du déguisement du Général

Le costume de Bunshô n'est pas le seul à ne pas correspondre à sa catégorie sociale : il en est de même pour le déguisement du Général. Le texte du *Bunshô sôshi* dans sa version longue comme courte, mentionne les mêmes vêtements lorsque le Général se déguise¹⁰⁴³. La version longue que nous traduisons raconte que :

Et il revêtit des habits dont il n'avait coutume auparavant, un *hitatare et waragutsu*, il se rendit ainsi méconnaissable. Ses compagnons partirent dans le même accoutrement. Le Général de second rang avait dix-huit ans, l'adjoint principal du département des rites vingt ans, l'adjoint de l'office des chevaux de droite vingt-cinq ans et le vice-ministre de la garde des gendarmes vingt-deux ans.

Dans les deux versions, le Général et ses compagnons prétendent être des marchands itinérants et revêtent à ce titre des vêtements indignes de leur condition. Ce n'est qu'à l'occasion du concert donné pour les filles de Bunshô qu'ils se parent de leurs plus beaux atours. Le déguisement ainsi décrit est doublement improbable. Tout d'abord, les marchands ne sont pas vêtus de la tunique *hitatare* dans les représentations picturales. En outre, à l'époque supposée de formation du récit du *Bunshô sôshi*, à savoir le XV^e siècle¹⁰⁴⁴, le vêtement *hitatare* est depuis longtemps entré dans les mœurs des guerriers et n'est plus considéré comme un vêtement porté par le petit peuple. Dès lors, les enlumineurs du *Bunshô sôshi* ont toute latitude pour représenter le Général et ses compagnons. Le costume du Général présente pourtant certaines constantes en fonction des formats. Cependant, ces vêtements ne correspondent pas à ceux mentionnés dans le texte dans sa version longue.

Dans la très grande majorité des rouleaux enluminés¹⁰⁴⁵ et des codex verticaux en demi-format¹⁰⁴⁶, le Général ainsi que ses compagnons sont représentés vêtus d'une tunique à manche

¹⁰⁴³ ARAKI James, 1983, p. 231.

¹⁰⁴⁴ La première copie du récit porterait en effet la date de 1466 (ARAKI J., 1983, p. 249). En outre, le nom du protagoniste, Bunshô, ferait référence à l'ère Bunshô entre 1466 et 1467 (MARRA Michele, 1993, p. 141-142).

¹⁰⁴⁵ Dix ensembles de rouleaux enluminés : Ishikawa, Kôno, Umi-Mori Art Museum, Spencer, Chûkyô 166 et 108, Meisei, Kudô, Iwase bunko, Tsukuba.

¹⁰⁴⁶ Neuf ensembles de codex : Ôtani, Nakano Kôichi, Itsuô 1051, Agishi, Mitsui, Iwakuni, Okumi, Spencer, Francfort 12796.

courte *kosode* insérée dans le pantalon *hakama*, le tout recouvert d'un manteau long *haori*. Cet ensemble également dénommé *jittoku* est porté dès le milieu de l'époque de Muromachi par les gens de la suite d'un guerrier de haut rang lorsqu'ils se rendent en pèlerinage ou lorsqu'ils voyagent. À l'époque d'Edo, ce costume est adapté par une large palette de professions, maître de thé, peintre, poètes, médecins et moines comme vêtement de cérémonie¹⁰⁴⁷. La particularité du Général est de porter ce vêtement sans ceinture, ce qui l'apparente à un vêtement de voyage simple dit *dôfuku*¹⁰⁴⁸. Ce costume se retrouve dans une part beaucoup plus réduite des codex oblongs¹⁰⁴⁹ et verticaux de grandes dimensions¹⁰⁵⁰. En effet, certains codex oblongs présentent la particularité de ne pas figurer le Général dans ce costume, mais revêtant un *suô*¹⁰⁵¹. Comme nous l'avons vu précédemment pour le personnage de Bunshô, si ce costume est inférieur au costume de cour porté par le Général, il est supérieur au statut de marchand ambulant que le personnage prétend être. Nous verrons par ailleurs plus loin dans ce chapitre que le Général n'est pas représenté déguisé dans les toutes premières œuvres du XVII^e siècle.

Nous avons dressé ci-dessus la typologie des différents costumes et accessoires portés par Bunta, le Grand Prêtre et le Général lorsqu'il est déguisé. Si la vêtue de ce dernier est conforme à son rang, nous avons relevé que celle de Bunta ne correspond ni à son statut de simple serviteur, ni à celui à venir de riche négociant en sel. Comment expliquer que, dans un contexte où les classes sociales vont peu à peu se rigidifier, un personnage issu du peuple soit habillé dès les premières enluminures comme un ressortissant de la classe guerrière ? Nous verrons que l'ascension sociale du personnage principal n'est pas représentée de la même manière dans les premières œuvres enluminées de notre corpus. En outre, le Général qui suit dans un premier temps une évolution sociale inverse à celle de Bunshô — d'aristocrate il devient simple marchand — connaît également une représentation particulière dans les œuvres enluminées des premières décennies du XVII^e siècle.

¹⁰⁴⁷ MASUDA Y., 2010, p. 229.

¹⁰⁴⁸ HINONISHI Suketaka, 1968, p. 70-72.

¹⁰⁴⁹ Sept ensembles : Spencer, Takada Kyôdo, Nakano Kôichi, Waseda, Kyûshû, Hiroshima, Francfort 12793.

¹⁰⁵⁰ Cinq ensembles : CBL 1011, Nakano Kôichi, Kudo, Francfort 12789 et 12790.

¹⁰⁵¹ Six ensembles de codex : Sumiyoshi, Tachikawa E, Ichiko Teiji, Ishikawa, Keiô, Francfort 12804.

II. L'échelle sociale et le souci de lisibilité des statuts sociaux des personnages au sein d'une œuvre du début du XVII^e siècle : le cas du codex vertical de grandes dimensions de Kyôto

Lors de notre étude de la représentation du personnage de Bunshô, plusieurs points ayant reçu des réponses iconographiques différentes en fonction des époques et de la qualité des enlumineurs nous sont apparus : en premier lieu, le souci de représenter l'ascension sociale du personnage par une évolution dans son costume ou dans sa position spatiale ; celui de représenter l'activité professionnelle du personnage et de le représenter en tant que parvenu ; enfin, celui de le confronter et de le situer hiérarchiquement à ses anciens maîtres ou au Général, l'aristocrate déguisé. À ces différents aspects de la représentation de l'échelle sociale correspondent des choix iconographiques que nous pouvons classer en deux grands groupes : celui des codex oblongs et des œuvres du tout début du XVII^e siècle d'une part et celui des œuvres de la seconde moitié du XVII^e siècle d'autre part. En ce sens, l'œuvre que nous allons à présent analyser, le codex vertical de grandes dimensions de Kyôto, est dans ses choix iconographiques caractéristique de la mise en image du *Bunshô sôshi* au début du XVII^e siècle.

Œuvre de notre corpus comportant le plus grand nombre d'enluminures, ce codex comporte des compositions atypiques ayant eu peu ou aucune parenté dans les autres manuscrits. Certains choix iconographiques ayant trait à Bunta ou au Général¹⁰⁵² se retrouvent quant à eux dans d'autres œuvres du début du XVII^e siècle : nous les considérons ainsi comme propres à la mise en image du récit de ce siècle naissant. Nous étudierons ces choix iconographiques en plusieurs temps : nous reviendrons tout d'abord sur les costumes des personnages masculins avant d'étudier différentes compositions montrant le personnage travaillant. Nous verrons par la suite comment le personnage est tourné en ridicule et comment l'échelle sociale est visuellement brouillée dans les enluminures de cet ensemble. Enfin, nous reviendrons sur les images caractéristiques du début du XVII^e siècle mettant en scène le Général.

2.1. Un souci de lisibilité de l'image qui prime sur le statut social des personnages

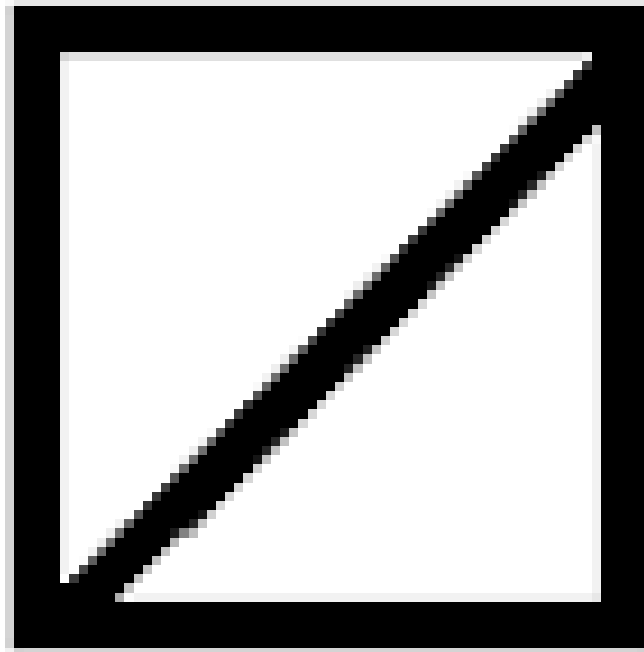
Le codex vertical de grandes dimensions de Kyôto se caractérise par son grand nombre de compositions, dont certaines se déploient sur une double page. L'emploi de pigments d'origine

¹⁰⁵² Comme le refus de représenter le Général déguisé ou les scènes montrant le Général écrivant un poème ou faisant de la musique à la capitale, voir plus loin dans ce chapitre.

minérale en couche épaisse ainsi que la présence de larges nuages usant de feuilles d'or et d'argent en font par ailleurs l'un des codex verticaux les plus précieux de notre corpus. Par son format, son style et cet usage des matériaux précieux, l'œuvre est datable du tout début du XVII^e siècle.

Le codex s'ouvre sur une composition en double page où Bunta est face au Grand Prêtre et à sa maisonnée. Bunta est vêtu d'un costume *hitatare* qui ne répond pas à sa condition sociale *hitatare* et d'un *samurai eboshi*. Face à lui devant un paravent, le Grand Prêtre est vêtu en blanc du costume de cour informel (*nôshi*) et d'une coiffe dressée à ruban plat *kanmuri*. Le *nôshi* est un costume exclusivement de cour et n'est pas porté par les guerriers à l'époque d'Edo, au contraire du costume de chasse informel *kariginu*¹⁰⁵³. Il est autorisé aux courtisans des trois plus hauts rangs de la cour impériale et montre ainsi l'extrême haute naissance de celui qui le porte¹⁰⁵⁴. C'est également le costume le plus prestigieux porté par les personnages dans les enluminures de notre corpus : il est ainsi l'apanage des personnages les plus haut dans la hiérarchie sociale. Le codex de Kyôto est le seul manuscrit de notre corpus à montrer le Grand Prêtre vêtu de cette tenue à la manière des grands aristocrates de la cour (figure 28). Par ailleurs, les autres enluminures montrant le Grand Prêtre dans cet ensemble décrivent le personnage avec un costume plus habituel, le *kariginu* et le *tate eboshi*.

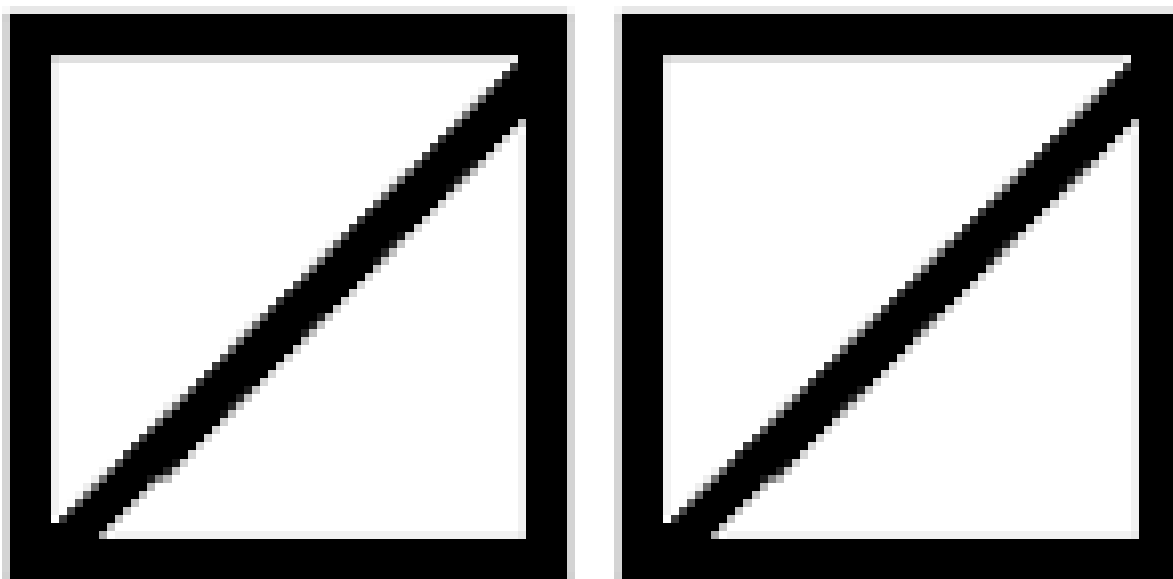
Figure 28 : Bunta chassé. Le Grand Prêtre, vêtu de blanc, porte un *nôshi* et un *kanmuri*, codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto



¹⁰⁵³ KAWABATA S., 1971, p. 101. Le *nôshi* est également porté à l'occasion des mariages pendant les époques de Kamakura et Muromachi (MASUDA Y., 2010, p. 209-211).

¹⁰⁵⁴ C'est ainsi généralement le costume de cour du Général.

Figure 29 : Bunshô face au Grand Prêtre (gauche) et le Grand Prêtre faisant des propositions de mariage à Bunshô (droite). Le costume de Bunshô ne change pas mais celui du Grand Prêtre est un *kariginu* avec une coiffe *tate eboshi*, codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto



Les entrevues de Bunshô avec son ancien maître le Grand Prêtre (figure 29) se répètent à de nombreuses reprises dans le récit et permettent de souligner à la fois la fidélité du personnage à son ancien maître, mais également son élévation économique : lorsqu'il est convoqué pour la première fois, le personnage se tourmente sur l'endroit où il doit se positionner par rapport au Grand Prêtre. Bunshô rappelle ainsi sa position sociale nouvellement acquise :

Le Grand Prêtre, attiré par la curiosité, le fit vite appeler. Pris d'une joie sans limite, Bunshô vint en peu de temps. Il s'agenouilla humblement dans le jardin. Bien qu'il eût été appelé car il était devenu un homme prospère, il était de basse extraction et n'osait donc s'approcher davantage. De nombreuses fois le Grand Prêtre lui demanda d'approcher et par peur de trop contrevenir aux ordres Bunshô grimpa sur la galerie extérieure (*engawa*).

Il est d'usage dans les manuscrits qui multiplient les scènes d'entrevues de Bunshô avec le Grand Prêtre de marquer par ce moyen la progression du personnage par un changement de costume et par un rapprochement progressif de ce dernier depuis l'extérieur du pavillon jusqu'à l'intérieur. Ainsi, habituellement placé dans le jardin lorsqu'il est chassé, Bunshô se retrouve sur la galerie extérieure lors de sa première entrevue et à l'intérieur du pavillon lors de la seconde. Dans le cas du codex de Kyôto, Bunshô ne change ni de tenue, puisqu'il est toujours vêtu d'un *hitatare* et d'un *samurai eboshi*, ni de positionnement spatial, puisqu'il est toujours situé sur la galerie extérieure. C'est également le cas du codex vertical de grandes dimensions de Keiô. La répétition de cette

entrevue est également caractéristique des codex verticaux les plus précoces mais Bunshô ne changeant ni de costume, ni de place, son élévation sociale n'est pas visuellement représentée.

Ces deux ensembles de codex ne sont pas les seuls dont les enluminures montrent le personnage principal avec le même costume : les enluminures de la majorité des codex oblongs le font également¹⁰⁵⁵. En outre, les codex oblongs ont très peu de compositions où Bunshô est confronté à son ancien maître¹⁰⁵⁶. Tous ces codex, montrent ainsi le personnage principal toujours avec le même costume, le *hitatare* et le *samurai eboshi* dès la première scène du manuscrit. Si ce procédé permet de pouvoir toujours clairement identifier le personnage, il ne se justifie pas : les enluminures des codex oblongs ne représentent pas de personnages secondaires pouvant fausser les identifications. Au désir de rendre l'image extrêmement lisible s'ajoute à notre sens la volonté de ne pas accentuer la progression économique puis sociale du personnage. Ce phénomène est rare dans les rouleaux enluminés ou dans les codex verticaux plus tardifs : quatre ensembles de rouleaux et sept codex verticaux en demi-format sont concernés¹⁰⁵⁷.

Les enluminures des codex les plus anciens de notre corpus ainsi que les codex oblongs ne varient pas les costumes des personnages. Il s'agit là d'une volonté de rendre l'image lisible. Nous pouvons aussi y lire une certaine gêne vis-à-vis de la représentation de l'ascension sociale d'un homme du peuple qui s'élève au-dessus de son maître. En effet, les enluminures de cette œuvre montrent également une certaine gêne à représenter le Général dans un costume indigne de sa condition.

Dans le codex de Kyôto, le Général, censé être déguisé, est vêtu du même costume que celui qu'il porte à la cour, à savoir un *nôshi* blanc. Ce costume est ainsi identique à celui du Grand Prêtre. En outre, le Général est toujours, dans la maison de Bunshô, assis sur une estrade qui le surélève par rapport aux autres convives. S'agit-il d'une mauvaise compréhension du texte, d'une gêne à représenter un personnage aristocratique dans un costume indigne de lui ou ce type de représentation sert-elle un autre but ?

La représentation du déguisement a donné lieu à peu d'études et il n'est pas aisé de savoir comment cette question était interprétée à l'époque d'Edo. Avec la consolidation du *shi nô kô shô* et les lois somptuaires qui l'accompagnent, la représentation d'un aristocrate dans le costume de la profession la plus basse sur l'échelle sociale, celle de commerçant, pourrait poser problème. Cependant, l'analyse de la mise en image du *Bunshô sôshi* nous livre une toute autre réalité. Ce sont

¹⁰⁵⁵ Onze des dix-sept ensembles étudiés.

¹⁰⁵⁶ Neuf codex oblongs ont ce type d'iconographie où, si le costume de Bunshô n'évolue pas, sa position spatiale par contre change. Seuls trois codex oblongs (Yonezawa, Francfort 12804 et Tachikawa 1) redoubleront la scène.

¹⁰⁵⁷ Rouleaux enluminés Itsuô 1052, Ishikawa, Tachikawa et Umi ; codex verticaux de demi-format Agishi, Waseda, British, Spencer, Mitsui et Francfort 12792 et 12796.

en effet les œuvres les plus anciennes de notre corpus, préexistant au *shi nô kô shô* qui ne représentent pas le Général déguisé. Les manuscrits enluminés dont l'élaboration est plus avancée dans le XVII^e siècle ne semblent avoir aucun problème à représenter le Général en jeune négociant, dont la figure se rapproche de celle des jeunes acteurs de théâtre *wakashu* (voir chapitre 3). Le port du *nôshi* blanc, qui est également le costume que porte le Général à la capitale, rend son identification à un commerçant impossible et rapproche la figure du Général de celle du Grand Prêtre. La description du visage du Général également rapproche ce dernier du Grand Prêtre.

Comme nous l'avons souligné dans la première partie¹⁰⁵⁸, il existe dans la peinture japonaise plusieurs techniques pour représenter les visages. Dans les œuvres que nous étudions, nous avons distingué d'un côté la technique *hikime kagihana*, qui consiste à figurer les yeux sous la forme d'un trait, le nez avec un V et la bouche au moyen d'un point rouge, et une technique héritée des portraits peints qui se veut plus réaliste et tend à donner davantage de volume aux visages, dont les yeux seront ouverts, les pupilles représentées, la bouche figurée en deux lèvres plus ou moins épaisses et le nez plus arrondi¹⁰⁵⁹. La première technique vise à figurer des visages idéalisés et dépersonnalisés et se perpétue depuis les premières peintures narratives de l'époque de Heian. La seconde tend à se généraliser au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Si elle descend des premiers portraits¹⁰⁶⁰, elle devient à l'époque d'Edo au sein des peintures narratives une technique se substituant partiellement ou entièrement au *hikime kagihana*. Ainsi, si cette technique permet de rendre les visages plus expressifs, elle n'a pas pour vocation d'individualiser les personnages¹⁰⁶¹.

La manière de représenter les visages dans une peinture dépend de plusieurs facteurs : la formation du peintre, le nombre de peintres travaillant pour la même œuvre et enfin le format même de l'enluminure. Ainsi, il existe davantage de variations techniques dans la représentation des visages au sein des rouleaux enluminés qu'au sein des codex¹⁰⁶². Cependant, ces constatations sont à nuancer : il peut exister, au sein d'œuvres présentant une grande unité stylistique, des variations dans la description des visages. Elles sont de deux types : la reprise de certains principes graphiques du *hikime kagihana* dans des enluminures où la majorité des personnages ne sont pas représentés selon ces principes d'une part, et une différence dans la couleur des carnations des différents

¹⁰⁵⁸ Voir partie I, p. 85.

¹⁰⁵⁹ Cette différence stylistique résulte d'une différence fondamentale dans la technique de dessin. Ainsi, dans le cas du *hikime kagihana*, les traits de contours du visage sont dessinés en premier dès l'étape du dessin sous-jacent. Après application du pigment blanc, le peintre figure le nez et les yeux avant de reprendre au pinceau le trait de contour du visage. Autrement dit, la forme du visage est ce qu'il y a de plus important dans cette technique. La seconde manière au contraire place la forme et les traits de contour du visage en dernier dans les différentes étapes de dessin des personnages (YAMAMOTO Yôko, 2012, p. 237-238).

¹⁰⁶⁰ WAKASUGI Junji, 2005, p. 72-78.

¹⁰⁶¹ Voir partie I de notre thèse, p. 85.

¹⁰⁶² Nous avons émis l'hypothèse que les rouleaux enluminés sont élaborés par une équipe de peintres alors que les codex enluminés sont le fait d'artistes plus isolés. Voir partie I, chapitre 2 et 3.

personnages d'autre part. Ces variations sont, comme nous le verrons au cours de cette analyse, dépendantes de la formation du peintre et du format dans lequel ce dernier officie.

Dans les rouleaux et les codex verticaux enluminés du début de l'époque d'Edo (les rouleaux de Keiô, Tsukuba et les codex de grandes dimensions de Keiô, de Kyôto et Francfort 12789) ainsi que certaines œuvres du milieu du XVII^e siècle (le codex vertical de grandes dimensions Kudô et les codex de demi-format British et Spencer), l'ensemble des femmes ainsi que le Grand Prêtre, le Général et les personnages de haut rang auront une peau blanche là où l'intégralité des autres personnages masculins seront représentés avec la peau rose. Les enluminures du codex de Kyôto ne distinguent ainsi dans le costume et les carnations que deux catégories sociales : une catégorie inférieure dans laquelle est inscrit Bunshô même riche, et une catégorie supérieure dans laquelle sont placés tous les personnages masculins aristocrates sans distinction de rang en leur sein. Cette bipolarisation témoigne à notre sens d'une volonté de rendre les images les plus lisibles possibles.

Les manuscrits ne représentant pas le Général déguisé traduisent une réticence à décrire le Général dans un costume qui lui est socialement inférieur. Dans le cas des codex verticaux de grandes dimensions, outre le fait de porter toujours son costume de cour, le Général est assis sur une estrade et donc en permanence placé plus haut que ses compagnons. Cette volonté de montrer le statut social du personnage à l'encontre du texte n'est évidemment pas exclusive au *Bunshô sôshi*. Un texte remontant au milieu du XIII^e siècle nous rapporte en effet un débat ayant eu lieu entre deux peintres et une plaignante issue de la cour shogunale. Cette dernière accusait les peintres, dans la représentation d'un épisode du *Dit du Genji*, d'avoir dépeint un personnage masculin dans un costume inacceptable pour sa condition sociale, bien que le texte illustré précise bien que ce personnage portait « un déguisement indigne de lui »¹⁰⁶³. La représentation du Général non déguisé dans les œuvres anciennes de notre corpus pourrait ainsi témoigner d'un attachement à la représentation du statut social des personnages au détriment de la fidélité au texte. Cette priorité du statut social des personnages sur le texte illustré pourrait ainsi avoir évolué au cours du XVII^e siècle. C'est en tout cas ce que l'évolution de la mise en image du *Bunshô sôshi* suggère.

Une deuxième explication est avancée par Mito Nobue¹⁰⁶⁴ : l'écart entre ce que les personnages du récit sont censés voir, un commerçant, et ce que le lecteur voit, un aristocrate en costume de cour, manifesterait d'une prise en compte du regard du lecteur-spectateur. Plutôt que de représenter ce que les personnages du récit *voient*, l'enlumineur choisirait ainsi de décrire ce que le

¹⁰⁶³ Nous reprenons ici l'analyse du litige proposée par Estelle LEGGERI-BAUER, voir BAUER E., 2001, p. 206-210.

¹⁰⁶⁴ Dans la conclusion de son article portant sur les enluminures des contes liés à la transformation de souris et de rats en humains. Voir MITO Nobue, 2006, p. 287-307 (p. 302-303 pour le paragraphe concernant le *Bunshô sôshi*).

lecteur-spectateur *sait*. Les enluminures jongleraient ainsi de manière plus ou moins régulière entre une focalisation interne au récit, celui des personnages, et externe au récit, celui du lecteur-spectateur¹⁰⁶⁵. Les œuvres analysées par Mito Nobue étant principalement des rouleaux enluminés du milieu et de la fin de l'époque de Muromachi, cette prise en compte d'un point de vue externe au récit pourrait également être un marqueur temporel expliquant que seules les œuvres les plus anciennes de notre corpus présentent ce type de composition.

Une autre séquence du récit est problématique du point de vue de la hiérarchie sociale des protagonistes : il s'agit de la scène où Bunshô vient rejoindre le Général et ses compagnons, qu'il croit être des marchands, pour boire et discuter avec eux. Dans le texte, le Général est, du fait de son déguisement, placé hiérarchiquement en dessous de Bunshô, ce qui provoque les lamentations de ses compagnons :

Bunshô, entrant dans la salle de réception ordonna pour eux de l'alcool avec plusieurs amuse-bouche pour accompagnement. Bunshô s'assit à la place d'honneur, prit la coupe à saké et dit : « Comme on le dit, le maître de maison est le seigneur, je boirai donc le premier ». Alors il but par trois fois puis transmit la coupe au Général en second. Ne pouvant refuser même s'il ne voulait pas boire, le Général n'avait d'autre choix que d'accepter. Ses compagnons voyaient cela d'un regard assombri, pensant qu'il n'y avait pas de chemin plus douloureux que celui de l'amour, et qu'il n'y avait que l'empereur pour pouvoir boire avant leur jeune seigneur, et ainsi ils pleuraient silencieusement. Le Général en second était aussi embarrassé¹⁰⁶⁶.

Qui occupe la place d'honneur dans les enluminures illustrant ce banquet ? Dans les illustrations postérieures au codex de Kyôto (lignées A et D) Bunshô est assis, conformément au texte, à la place d'honneur, c'est-à-dire soit près du *tokonoma*, soit devant un paravent. Les enluminures des œuvres de notre corpus prennent parfois des partis différents. Il existe en effet trois choix différents de composition : placer Bunshô à la place d'honneur, placer le Général à la place d'honneur ou placer les deux personnages tous les deux devant le *tokonoma* ou le même paravent, c'est-à-dire sur un pied d'égalité. Le choix de l'une de ces trois solutions diffère selon les formats. Décrire Bunshô à la place d'honneur, comme le commande le texte, est la solution retenue par la majorité des œuvres, à l'exception des codex verticaux en demi-format. Cependant, une part

¹⁰⁶⁵ Dans le récit même, les focalisations sont multiples puisque l'on jongle entre un point de vue externe, celui du narrateur qui commente par ailleurs au début et à la fin du récit l'ensemble du conte en le qualifiant d'auspiceux, et les pensées des différents personnages, des protagonistes principaux jusqu'aux dames de compagnie et servantes. Ce changement de focalisation est courant dans les récits et dans les narrations japonaises (voir GENETTE Gérard, 1972, p. 208-211).

¹⁰⁶⁶ Nous citons notre propre traduction, dont l'intégralité figure en annexe.

significative des rouleaux et des codex verticaux les plus anciens de notre corpus ont des enluminures dans lesquelles les deux personnages sont placés de manière égalitaire.

Tableau 53: Récapitulatif, sur l'ensemble des manuscrits représentant la scène du repas de Bunshô avec le Général déguisé, des différents partis pris de composition selon les formats

	Général à la place d'honneur	Bunshô à la place d'honneur	Posture égalitaire
8 ensembles de rouleaux	1 (Umi)	4 (Itsuô, Ishikawa, Iwase, Spencer)	3 (Tsukuba, Meisei, Chûkyô 108)
6 ensembles de codex verticaux de grandes dimensions	0	2 (Kudô, Francfort 12789)	3 (Kyôto, Keiô et CBL 1011, Francfort 12790) +codex d'Ise incomplet
11 ensembles de codex verticaux de demi-format	1 (Mitsui)	7 (Waseda, Ishikawa, Agishi, Nakano, Ôtani, Francfort 12796 et 12792)	3 (Itsuô 1051, British, Okumi)
14 ensembles de codex oblongs ¹⁰⁶⁷	1 (Francfort 12804)	10 (Sumiyoshi, Yonezawa, Ishikawa, Hiroshima, Miyagi, Kyûshû, Tachikawa1, Waseda, Keiô, Francfort 12793)	2 (Itsuô 1088, Tachikawa 2)

Les enluminures du codex de Kyôto témoignent ainsi d'une volonté de simplifier au maximum les questions de hiérarchie sociale en divisant les personnages masculins en deux catégories clairement identifiables par le costume et la couleur de peau. Ces signes visuels ne changeront pas en dépit de l'évolution sociale des personnages. Outre le refus de représenter le Général déguisé, ce codex comporte également des enluminures montrant Bunta/Bunshô travaillant ou dans des attitudes ridicules, iconographies visant peut-être à déprécier le personnage et à atténuer son ascension.

2.2. Iconographies du personnage au travail

Deux enluminures du codex de Kyôto montrent Bunta travaillant (figure 30). Dans la première enluminure, Bunta transporte sur ses épaules des fagots de bois. Dans la seconde, Bunta est agenouillé et distribue son sel aux personnes qui l'entourent. Il est, dans les deux compositions, représenté tête nue et vêtu d'une tunique courte *kosode*. Ces enluminures sont également conformes au texte :

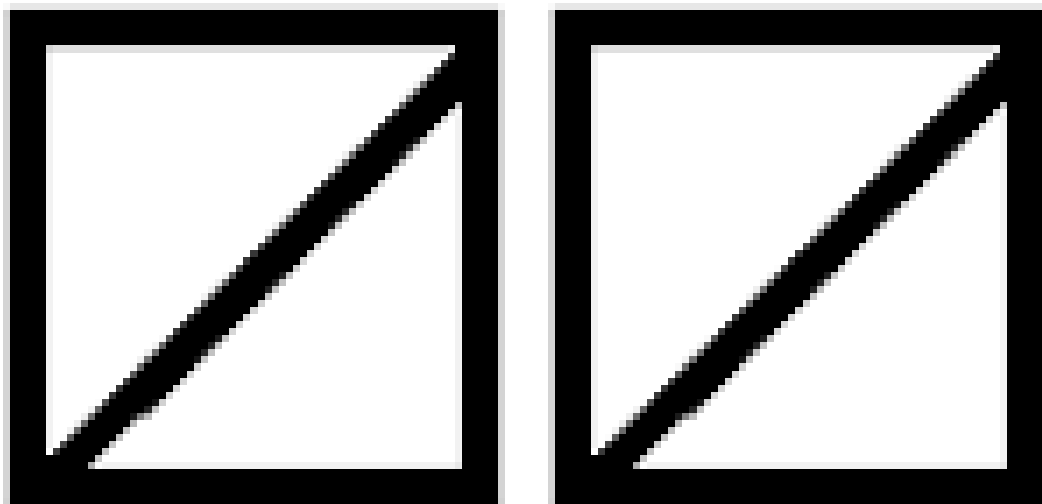
¹⁰⁶⁷ Dont le Nakano dont la scène est très peu lisible, la page étant déchirée.

Après plusieurs jours, le maître saunier dit à Bunta: « Plutôt que de rester ainsi les bras ballants, n'y a-t-il rien en particulier que tu ne puisses faire? ». « Je ne sais rien si ce n'est nourrir les chevaux » répondit Bunta mais le saunier répondit « Qu'irais-je faire d'un cheval? J'ai besoin de bois pour les fourneaux (à sel), va m'en chercher ». « C'est une tâche simple » dit Bunta et il partit chercher du bois. Comme il avait toujours eu une grande force, il porta ce que pouvaient porter cinq à six personnes. Le maître saunier s'en réjouit beaucoup et l'en aima davantage. Il s'en retourna à la montagne et ramena à nouveau du bois. Ainsi passèrent les mois et les années et Bunta pensa « Moi aussi, j'aimerais avoir un fourneau (à sel). » Aussi dit-il au saunier « En récompense de mes services pendant ces mois et ces années, j'aimerais avoir un fourneau (à sel). Je n'ai que peu de moyens pour survivre et voudrais produire et vendre du sel. ». Le maître saunier, qui l'appréciait beaucoup, lui donna deux fourneaux.

Après cela, il fit du sel et le vendit. Était-ce le destin? Le sel de Bunta était blanc et avait bon goût et ceux qui le mangeaient ne tombaient jamais malade. Ainsi on achetait le sel le double de son prix et de fil en aiguille, il devint immensément riche. De plus, un seul de ses fourneaux produisait beaucoup plus que dix fourneaux normaux, et il devint ainsi prospère et heureux.

Dans le texte, le personnage prouve au maître saunier sa force et sa diligence et gagne ainsi la possession d'un ou deux fours à sel selon les versions, grâce auquel il deviendra bientôt riche. L'obtention de ces fours est donc une étape-clé dans l'ascension économique du personnage.

Figure 30 : Bunta travaillant pour le maître saunier (gauche) et Bunshô vendant du sel (droite) , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto



Très peu d'œuvres antérieures au milieu du XVII^e siècle reprennent l'iconographie de Bunta travaillant en portant des fagots. C'est cependant le cas du codex de Kyôto ainsi que du codex de Keiô, qui tous deux montrent une autre iconographie rare : celle du personnage vendant son sel. Dans le cas du codex de Kyôto, cette iconographie fait l'objet d'une composition seule. Dans le cas du codex de Keiô, Bunta portant des fagots est représenté dans le coin supérieur droit de la même composition où un autre personnage, qui pourrait également être Bunta, vend du sel.

Le récit du *Bunshô sôshi* ne décrit pas la manière dont Bunta commerce. La lignée C comporte une illustration où Bunta évolue comme un vendeur ambulant de sel au sein d'un paysage urbain. Cette représentation sous la forme d'un marchand ambulant correspond aux représentations faites des artisans et commerçants dans les concours de poésie sur les métiers des XIII^e et XIV^e siècles¹⁰⁶⁸. Les commerçants sont majoritairement ambulants dans le Moyen Âge japonais et les artisans œuvrent alors dans les maisons de leurs commanditaires. C'est à partir du XV^e siècle qu'apparaît le terme de « ya » (屋) pour désigner un lieu de production et un lieu de vente et que se développe alors la notion de « boutiques », qui sont par ailleurs alors représentées dans les peintures de genre ou dans les « Vues de ville », thèmes picturaux qui se développent à la fin de l'époque de Muromachi¹⁰⁶⁹. Le commerçant assis et représenté de manière plus sédentaire apparaît dans les rouleaux enluminés du même thème des XV^e et XVI^e siècles dont le « Concours de poème sur les artisans en soixante et onze manches » qui contient la seule représentation de négociant en sel que nous connaissons au sein de ces peintures des « Concours poétiques sur les métiers ». On peut ainsi penser que les illustrateurs de la lignée C se réfèrent à une représentation du commerçant en tant que marchand ambulant antérieure au XV^e siècle. Au contraire, les enlumineurs des codex verticaux de grandes dimensions figurant Bunta en train de vendre son sel, ou des rouleaux enluminés et des codex verticaux où Bunshô est figuré assis surveillant l'activité de son personnel, se réfèrent à une vision du négociant sédentaire postérieure au XV^e siècle et qui leur est contemporaine.

Le codex de Kyôto s'appuierait ainsi sur un type de composition contemporaine à son élaboration. Bunta est cependant représenté en tunique courte et tête nue : la perte pour le personnage de son *samurai eboshi* est un signe visuel de déclassement social¹⁰⁷⁰. Cette iconographie pourrait là encore être héritée de celle des « Concours de poème sur les artisans en soixante et onze manches » où deux types de porteurs de fagots sont représentés en tunique courte et sans coiffe¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁸ AMINO Yoshihiko, 1992, p. 61-62 et 154.

¹⁰⁶⁹ Voir AMINO Y., 1992, p. 154 et partie I, chapitre 1, 2.2.

¹⁰⁷⁰ Cependant Bunta continue de porter le sabre.

¹⁰⁷¹ ISHIDA Naotoyo, 1977, p. 58-59.

Cependant, Bunta étant auparavant vêtu d'un *hitatare* et d'une coiffe *samurai eboshi*, il est dans ce codex représenté comme hiérarchiquement inférieur à l'homme qu'il était dans les scènes précédentes. Cette iconographie pourrait être l'exacte traduction en image de la société de l'époque d'Edo qui tend progressivement à se construire sur une hiérarchie mettant en haut de l'échelle sociale le guerrier et tout en bas de cette dernière le commerçant, connue sous le nom de « guerriers, paysans, artisans, marchands » (*shi nô kô shô*)¹⁰⁷². Le XVII^e siècle entretient cependant un certain flou entre ces différentes catégories qui ne se rigidifient que plus tardivement. En outre les statuts sociaux sont en fait moins déterminés par les activités des personnes que par leur position géographique.

La représentation de Bunta en tant que travailleur manuel puis commerçant est particulière des codex de grandes dimensions Kyôto et Keiô, qui sont parmi les œuvres les plus précoces de notre corpus. Dans ces deux œuvres, tout comme dans les autres ensembles qui représentent le personnage travaillant, le personnage est représenté sans coiffe comme si ce travail le déclassait socialement. Ces iconographies, combinées à d'autres visant à ridiculiser le personnage ou à magnifier le Général, seraient ainsi des moyens visuels pour contenir et minimiser l'ascension sociale de Bunshô.

2.3. Mise en image du parvenu et de l'aristocrate raffiné

À la fois artisan-commerçant et provincial, Bunshô se trouve dans le récit tourné en ridicule. Un passage tourne plus particulièrement en dérision le personnage. Il est cependant rarement illustré et ne fait l'objet d'aucune composition indépendante, sauf dans le cas du codex vertical de Kyôto. Bunshô et ses gens accueillent le Général déguisé en marchand. Ce dernier et ses compagnons décident de jouer de la musique dans un bâtiment religieux construit par Bunshô. Cependant, Bunshô et ses gens, trop rustres pour comprendre ce qu'est la musique raffinée de la capitale, pensent que le Général est en train de détruire le pavillon. Bunshô accourt alors, furieux, avec un bâton :

Les gens de Bunshô en entendant cela dirent: « On a fait entrer des marchands d'aucune utilité. Ecoutez ces bruits, ils sont en train de détruire les parois ». Alors qu'ils disaient cela Bunshô se mit en colère: « Quelles personnes inhabituelles! Ils ont dit aller adorer le Bouddha ! Jusqu'à maintenant¹⁰⁷³ je n'ai jamais accepté de tels troubles! Allez les châtier! ». Il envoya dix

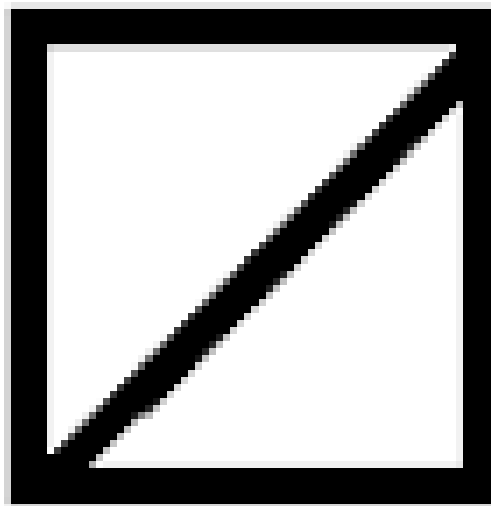
¹⁰⁷² Voir plus haut p. 417.

¹⁰⁷³ いまひましあして. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

serviteurs, vingt serviteurs, mais personne ne revint. Se demandant ce qu'il se passait il s'indigna et alors qu'il cherchait des personnes qui s'en seraient revenues, il ne vit pas même une servante revenir. À ce moment Bunshô dit: « Que font-ils donc pour que tout le monde disparaisse? » et alors qu'il se rendît au Hall de dévotion il vit deux à trois cent personnes alignées dans le jardin¹⁰⁷⁴. Bunshô dit: « Que faites-vous donc? » et alors qu'il prenait une canne pour les frapper, il entendit le son de la musique. Il jeta sa canne et stupéfait entra dans le hall de dévotion.

Cet épisode est présent dans toutes les versions du texte, courtes comme longues¹⁰⁷⁵. Les deux principales versions montrent ainsi la même condescendance vis-à-vis du peuple provincial de Hitachi¹⁰⁷⁶. À ce passage répond une représentation particulière : Bunshô figuré armé d'un bâton, se précipitant vers le Général qu'il croit être en train de détruire son pavillon. Cette représentation est rare au sein des manuscrits de notre corpus, et absente des illustrations imprimées.

Figure 31 : Bunshô se précipitant vers le hall de dévotion armé d'un bâton, codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto



Bunshô armé d'un bâton est présent dans un rouleau enluminé¹⁰⁷⁷, trois codex verticaux de grandes dimensions (Kyôto, Keiô et Francfort 12789), un codex vertical en demi-format (Nakano

¹⁰⁷⁴ なわ。 Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur qui interprète ce terme comme une faute de copie du terme *niwa* (jardin).

¹⁰⁷⁵ Se référer à l'introduction de notre thèse pour une explication sur les différentes versions du texte du *Bunshô sôshi* et l'histoire de leur transmission.

¹⁰⁷⁶ ARAKI J. T., 1983, p. 247-249.

¹⁰⁷⁷ Itsuô 1052. Cet ensemble de rouleaux est le seul à représenter Bunshô torse nu, s'élançant en avant le bâton en avant avec un fort mouvement d'élan. Ce type de représentation est fort proche de celles des guerriers comme Kimpira dans les livrets de théâtre de poupée contemporains, iconographie directement héritée de l'iconographie bouddhique (Fudô Myô et Niô). On retrouve également ce type d'attitude dans des rouleaux enluminés de l'époque Kamakura comme le *Bandainagon emaki*, où l'expression de colère et le corps musculeux des personnages sont rapprochés non seulement de l'iconographie bouddhiste mais également des codes de représentation des démons *oni* afin de représenter la force du personnage (YAMAMOTO Y., 2012, p. 151, 165-169 et 173 qui montre que cette même iconographie de corps musculeux et de visage crispé aux yeux exorbités sera à la base de l'image-type de l'acteur dans les estampes de

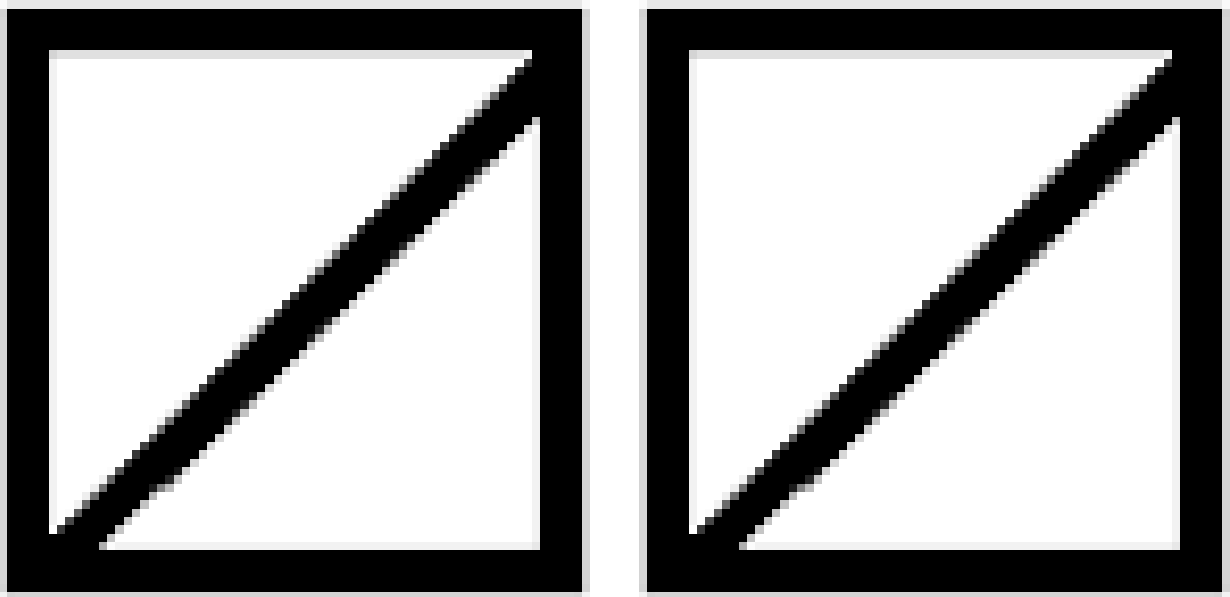
Kôichi) et un seul codex oblong conservé incomplet à Kyôto. Intégré dans la scène du premier concert, il figure en marge du groupe principal de musiciens et de badauds et constitue un élément de détail. Cependant, le motif est présent au sein des codex : la notation de ce dernier n'est donc pas liée à des problèmes de formats et relève d'un réel choix iconographique. De fait, Bunshô armé d'un bâton se retrouve plus fréquemment dans les codex les plus précoces de notre corpus : les codex verticaux de Kyôto et de Keiô et le codex oblong de Kyôto¹⁰⁷⁸. Dans le cas des deux ensembles de codex de Kyôto, Bunshô armé d'un bâton fait l'objet d'une enluminure indépendante qui accentue de fait le caractère ridicule de son action et sa méprise (figure 31). L'image permet ainsi de souligner visuellement un passage somme toute relativement court et anecdotique du texte qu'il illustre et d'insister ainsi sur le caractère rustre du personnage qui ne sait distinguer les bruits de démolition de ceux produits par la musique.

La volonté de dérision dans ces codex précoces nous semble d'autant plus évidente que ces derniers multiplient également les enluminures et les détails montrant la richesse de Bunshô : dans les sculptures ornant l'autel du hall de dévotion, dans les paravents disposés recouvert d'azurite et d'or, mais surtout dans la représentation du grenier dans lequel s'entassent des ballots de riz. Ce dernier détail est peu fréquent dans les autres œuvres de notre corpus. Dans le cas du codex de Keiô, le grenier est un détail intégré dans une composition montrant la prospérité de Bunshô. Le codex de Kyôto en fait quant à lui une composition à part entière (figure 32). Il y a donc dans ce codex une volonté d'insister sur la prospérité économique du personnage. Cette opulence est également renforcée par une profusion de fleurs de nature décorative entourant les personnages lorsque les scènes se passent en extérieur.

l'époque d'Edo ; BAUER E., 2001, p. 387-389). Dans le cas de Bunshô, aucune impression de force ne se dégage du personnage, dont le corps est plus longiligne que musculeux. L'attitude du personnage est ainsi un signe visuel du ridicule du personnage. Dans les codex enluminés, Bunshô est toujours représenté habillé.

¹⁰⁷⁸ Auxquels il faut rajouter le codex vertical de grandes dimensions d'Ise, incomplet mais où Bunshô armé d'un bâton est représenté. Les enluminures de ce codex mélangeant texte et image au sein des mêmes pages, elles sont également datables du tout début du XVII^e siècle.

Figure 32 : Bunshô comptant ses richesses (gauche) et les filles de Bunshô se rendant au hall de dévotion (droite) , codex de la bibliothèque universitaire de Kyôto



Bunshô est ainsi ridiculisé et son ascension économique est davantage mise en lumière que son ascension sociale. À l'inverse, le Général, qui n'est visuellement jamais déclassé, est dans le codex de Kyôto mis en scène de manière à magnifier les qualités qui font de lui un parfait aristocrate.

C'est en effet grâce à la musique et la poésie que le Général séduit la fille aînée de Bunshô. Ces deux pratiques artistiques sont fortement associées à la vie de cour impériale dès les premiers récits de l'époque Heian. Dans les rouleaux enluminés, leur représentation vient signifier une vie raffinée et proche des valeurs esthétiques de l'aristocratie¹⁰⁷⁹. Il n'est donc pas étonnant que le Général, incarnant au sein du *Bunshô sôshi* la capitale impériale, épouse les mêmes pratiques.

Deux types de composition montrent le Général, encore à la capitale et donc au sein de la cour impériale, se livrant à la poésie et à la musique. Le premier le figure s'adonnant à la musique en compagnie de ses amis. Dans la seconde configuration, il trace un poème de sa composition sur la manche de son vêtement ou sur un pilier de la résidence de sa mère, afin de rassurer ses parents suite à son départ (figure 33).

¹⁰⁷⁹ Voir à ce sujet l'analyse donnée par Estelle Leggeri-Bauer sur le rouleau du *Obusama Saburô*, élaboré à la fin du XIII^e siècle et opposant deux frères, l'un suivant la voie des guerriers et l'autre suivant la voie des aristocrates et s'adonnant à ce titre à la musique et à la poésie (BAUER E., 2001, p. 229-230).

Son cœur se serrait et en pensant aux sentiments de ses parents il était pris d'une tristesse intarissable. En pensant combien ces derniers devaient soupirer ses manches en devinrent trempées de larmes¹⁰⁸⁰. Suivant ses sentiments, il décida de rester quelques temps ici. Prenant un pinceau, il écrivit sur un pilier au gré de ses sentiments:

*Avec les années attends-moi sans m'oublier, pilier de cyprès, vois mon retour avec un visage inchangé*¹⁰⁸¹.

Puis, l'aurore arrivant, il se défit de ses vêtements et sur la manche de sa robe d'intérieur, il écrivit:

*Jusqu'à nos retrouvailles, je laisse ici ce vêtement en souvenir, mais ne pensez pas que cette manche soit mon renoncement au monde*¹⁰⁸².

Parmi les nombreux poèmes qui parsèment le récit, seuls ces deux poèmes font l'objet d'une mise en image spécifique¹⁰⁸³. Le Général est ainsi, soit agenouillé en train de tracer un poème sur la manche d'un habit, soit debout près d'un pilier sur lequel il écrit directement au pinceau. Cette seconde composition se rapproche d'un *topos* littéraire que nous avons déjà souligné au chapitre précédent, celui du héros ou de l'héroïne sur le départ essayant de laisser derrière soi un souvenir immuable de sa présence dans les lieux. C'est ainsi le cas de la jeune fille du « Récit de Hatsuse » (*Hatsuse monogatari* 初瀬物語) ou du *Dit du Genji* dans le chapitre intitulé « Pilier de cèdre » (*Maki bashira* 真木柱) et illustré aux XVI-XVII^e siècles par Tosa Mitsumoto (musée national de Kyôto¹⁰⁸⁴). Dans ce dernier cas, la demoiselle Pilier-de-Cèdre, fille d'un certain Général et de sa première épouse qui s'en retourne chez ses parents, écrit au moment de son départ sur une feuille un poème demandant au pilier de cèdre de ne pas l'oublier. Elle le glissera par la suite dans une fente du pilier. Le Général s'adonnant aux arts au sein de la cour est un thème iconographique très circonscrit dans le temps et dans les formats enluminés. En effet, absentes des illustrations des livres imprimés, « le Général jouant de la musique avec ses amis » et « le Général composant un poème »

¹⁰⁸⁰ Passage corrompu. Nous reprenons les leçons proposées par l'éditeur, plus particulièrement celle des *tanrokubon*.

¹⁰⁸¹ Ce poème, ainsi que l'ensemble de la scène du Général gravant un poème sur un pilier, est absente de la lignée sur laquelle se base James Araki. Nous reprenons pour les traduire, les interprétations de l'éditeur.

¹⁰⁸² Ce poème connaît une légère variante dans la lignée sur laquelle s'appuie Araki James. C'est également le cas pour les poèmes suivants : le choix de certains mots ou particules diffèrent entre les versions, mais le sens général du poème et sa thématique ne varient que très peu.

¹⁰⁸³ Deux autres iconographies peuvent être mises en relation avec la composition de poèmes : la rencontre du vieillard et l'entrevue de nuit. Cependant, dans ces deux compositions, le Général n'est pas représenté en train d'écrire les poèmes. En outre, ces deux compositions relèvent davantage d'iconographies dites génériques, illustrant un *topos* littéraire, le voyage ou l'entrevue amoureuse, que d'un moment narratif spécifique au récit que nous étudions. Nous reviendrons sur le problème des iconographies génériques et sur l'iconographie de l'entrevue de nuit au cours de ce chapitre et du chapitre suivant.

¹⁰⁸⁴ Voir reproduction LEGGERI-BAUER E., 2007, T2, p. 232-233.

sont des iconographies rares. Le Général en compagnie de ses amis¹⁰⁸⁵ jouant de la musique se retrouve dans les œuvres les plus anciennes de notre corpus : deux codex oblongs¹⁰⁸⁶, un codex vertical de grandes dimensions (Kyôto) et un rouleau enluminé incomplet (Keiô). Il en est de même pour le « Général composant un poème », iconographie présente dans les œuvres les plus précoces de notre corpus ainsi que d'un codex de la première moitié du XVII^e siècle¹⁰⁸⁷. Les compositions de ces œuvres étant différentes les unes des autres, il n'est cependant pas possible de conclure que ces manuscrits se sont influencés mutuellement. Les trois premières œuvres font partie des ouvrages les plus anciens illustrant le *Bunshô sôshi*.

Nous avons également souligné la proximité de ce *topos* littéraire du personnage écrivant sur un pilier avec l'épisode de Sanesada composant un poème dans *Le Dit des Heike*. Ce court passage de l'épopée ne trouve pas d'illustration dans les rouleaux enluminés du même récit que nous connaissons, ni dans ses versions sous forme d'éventails réunis en rouleaux des collections Idemitsu ou du musée Tokugawa de Nagoya¹⁰⁸⁸. Il est pourtant choisi comme thème d'une enluminure dans le codex du Umi-Mori Art Museum¹⁰⁸⁹ et dans l'album de la Bibliothèque nationale de France (Japonais 5342)¹⁰⁹⁰. Dans le premier cas, le personnage est vêtu d'un habit de cour et d'une coiffe à ruban plat et se tient debout sur la galerie extérieure. Vu de trois-quart face, il trace du pinceau un poème tandis qu'une boîte-écritoire se trouve à ses pieds. Dans la version de la BnF, le personnage est vêtu du même costume et est décrit de dos, le pinceau à la main. La boîte-écritoire a disparu de la composition. Nous pouvons rapprocher ces compositions de deux enluminures du Général écrivant un poème sur un pilier de rouleaux anciens : l'ensemble incomplet de Keiô et le *hakubyô* (figure 33), tous deux datés du début du XVII^e siècle. Dans le manuscrit de Keiô, le Général est dépeint après avoir écrit son poème, assis sur la galerie extérieure et en train de se faire nouer ses sandales. Proche d'une autre composition que nous étudierons plus loin, celle du lavement des pieds, cette composition montre en arrière-plan les supports sur lesquels a écrit le Général : sa tunique noire et le pilier. Entre les deux objets est posée une boîte-écritoire dont le pinceau est orienté vers

¹⁰⁸⁵ Que nous regroupons sous l'appellation « Général et ses amis » dans le tableau des correspondances dans l'annexe image II.

¹⁰⁸⁶ Hiroshima et Ichiko Teiji.

¹⁰⁸⁷ Deux rouleaux enluminés (le *hakubyô* et l'ensemble incomplet de Keiô), le codex vertical de grandes dimensions de Kyôto et celui de demi-format de Nakano Kôichi. En ce qui concerne le Nakano Kôichi, si son format permet de situer son élaboration dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, son style évoque une élaboration plus précoce comparé aux autres codex de demi-format.

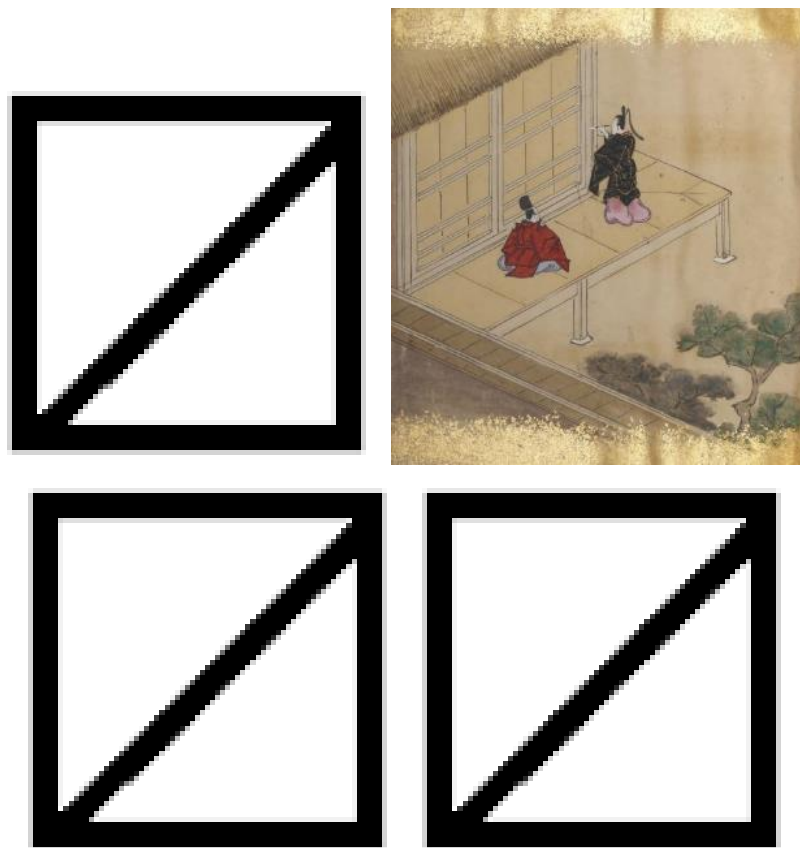
¹⁰⁸⁸ RYÛSAWA A., 2012, p. 72-106.

¹⁰⁸⁹ Image reproduite in ISHIKAWA T. 2013a, p. 223.

¹⁰⁹⁰ Ces deux codex des collections Umi-Mori Art Museum et de la Bibliothèque nationale de France sont en fait des versions enluminées de la « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » (*Genpei seisuki*), œuvre littéraire qui est une version augmentée du *Dit des Heike*. L'épisode de Sanesada traçant un poème sur un pilier est mentionné dans *Le Dit des Heike* comme nous le relevons au chapitre précédent où nous citons la traduction de René Sieffert.

le pilier. Dans la version du *hakubyô*, le Général est agenouillé, décrit de trois quart face et pris dans l'acte d'écrire sur le pilier, à la manière de Sanesada dans *Le Dit des Heike* et dans une composition proche de celle du codex de grandes dimensions de Kyôto. Nous pouvons ainsi rapprocher visuellement ces deux épisodes, Sanesada écrivant dans *Le Dit des Heike* et le Général du *Bunshô sôshi* bien que les textes et les poèmes produits soient différents. En outre, l'architecture permet de bien distinguer Sanesada qui écrit dans un ermitage retiré dont la toiture est faite de paille, du Général composant dans sa résidence fastueuse à la capitale.

Figure 33: Le Général écrivant un poème et Sanesada écrivant un poème. En haut à gauche, *Bunshô sôshi*, codex de grandes dimensions de Kyôto; en haut à droite *Genpei Seisuiki*, Bibliothèque nationale de France, Japonais 5342; en bas, *Bunshô sôshi*, rouleaux enluminés de Keiô (gauche) et rouleau *hakubyô* (droite).



De ces observations, on peut émettre l'hypothèse d'une évolution dans la mise en image du Général et de ses activités artistiques. Le Général en train de s'adonner à ces arts est une iconographie présente dans les œuvres les plus précoces de notre corpus. Ces dernières se rattacherait ainsi à un parti pris de lecture du récit faisant la part belle à la poésie présente dans ces récits illustrés¹⁰⁹¹. Cette iconographie qui montre de manière explicite un homme en train de composer un poème disparaît des ouvrages enluminés des deuxième et troisième tiers du XVII^e siècle qui lui préfèrent des compositions d'ordre plus générique (voir chapitres 1 et 4).

¹⁰⁹¹ C'est par exemple le cas pour *Le Dit du Genji*, voir SHIMIZU F., 2003, p. 53.

Bunshô est un personnage dont on ne souligne pas l'ascension sociale : il est ainsi vêtu sensiblement de la même manière de la première enluminure où il est un simple serviteur à la dernière enluminure où il est devenu Grand Chancelier. La richesse est cependant montrée par des détails ainsi qu'une composition indépendante. Le personnage est ainsi montré en tant que riche personnage, mais dont la richesse ne suffit pas à gommer la rudesse et le manque d'éducation. Il n'y a donc pas, dans le codex de Kyôto, de volonté de représenter le personnage sous un angle laudatif. En outre, les œuvres précoces ainsi que les codex oblongs, sont le reflet d'une vision très stricte et rigide de l'échelle sociale. Ainsi, plutôt que de représenter les évolutions des personnages, élévation dans le cas de Bunshô et déclassement dans le cas du Général dès lors que ce dernier est déguisé, le codex de Kyôto représente toujours les personnages dans le même costume. C'est celui de sa naissance dans le cas du Général, et celui du statut qu'il souhaite atteindre dans le cas de Bunshô. Le Général n'est jamais quant à lui visuellement déclassé et ses qualités d'homme de cour raffiné sont mises en valeur par des enluminures spécifiques.

Telles sont les caractéristiques des enluminures des codex de Kyôto et de Keiô qui sont parmi les codex les plus anciens de notre corpus. Nous leur comparerons, dans la suite de ce chapitre, deux ensembles de rouleaux qui leur sont chronologiquement proches : le *hakubyô* et les rouleaux de Tsukuba. En quoi ces deux rouleaux se rapprochent-ils de ce codex tout en annonçant les scènes privilégiées dans les œuvres enluminées ultérieures ?

III. Les rouleaux enluminés des premières décennies du XVII^e siècle : des œuvres « de transition » annonçant les rouleaux enluminés du milieu du XVII^e siècle

Le rouleau *hakubyô*, c'est-à-dire dessiné au trait et sans couleur, est le rouleau enluminé conservé intégralement le plus ancien de notre corpus¹⁰⁹². Il fait en effet partie des rouleaux de petites tailles élaborés à l'époque de Muromachi dits *ko-e* et ne dépassant pas les 15 cm de hauteur. Il est ainsi le seul rouleau de petite taille et dessiné au trait de notre corpus. L'ensemble de rouleaux de l'université Tsukuba, qui porte au colophon la date de 1631, est pour sa part composé de deux rouleaux alternant texte et enluminures en couleurs. Il s'agit du seul ensemble de notre corpus enluminé à pouvoir être daté avec précision. Faisant partie des œuvres les plus anciennes que nous étudions, nous considérerons ces œuvres au sein de la même partie.

¹⁰⁹² Il pourrait en effet être légèrement antérieur au XVII^e siècle. Un autre rouleau, conservé à la bibliothèque de l'université Keiô est également ancien et présente une parenté iconographique avec les codex verticaux de Kyôto et Keiô. Il est cependant incomplet.

Ces deux ensembles de rouleaux présentent des traits iconographiques communs au codex de Kyôto, ce qui permet de les rattacher aux tendances iconographiques du début du XVII^e siècle du *Bunshô sôshi*. Nous verrons cependant que ces ensembles peuvent être véritablement considérés comme des œuvres « de transition » en ce qu'ils développent également chacun de nouvelles iconographies qui seront reprises dans les codex et rouleaux enluminés ultérieurs.

3.1. Des compositions frontales héritières des rouleaux enluminés de l'époque de Muromachi

Dans la peinture narrative japonaise, les bâtiments sont généralement décrits selon la technique du toit enlevé ou *fukinuki yatai*. Cette technique consiste à représenter les résidences sans leur toit, ce qui permet au lecteur-spectateur de parcourir une habitation et ses occupants comme on considère une maison de poupée. La composition se fait alors selon une projection axonométrique de deux types avec ou sans point de fuite et usant de deux types de lignes : l'usage exclusif de lignes diagonales, où tous les murs ou parois d'une résidence sont alors représentés de biais et créent des formes anguleuses. Dans un second cas de figure, les lignes horizontales sont utilisées pour certaines parties du sol et certaines poutres, tandis que les diagonales permettent de creuser l'espace. Une partie du bâtiment est alors vue en frontalité¹⁰⁹³.

Ces deux principes sont utilisés de manière conjointe dans la plupart des rouleaux enluminés. À l'époque de Muromachi, les lieux de production de peintures se diversifient et ne se résument plus seulement aux grands ateliers officiels¹⁰⁹⁴. Cette expansion de la peinture dans des milieux amateurs et le changement de statut des valeurs investies dans les rouleaux de grands peintres¹⁰⁹⁵ est à l'origine d'un changement de la peinture dont Seishi Namiki a fait le sujet de tout un ouvrage en 2009¹⁰⁹⁶. Les petits rouleaux *ko-e* sont particulièrement investis par des peintres amateurs illustrant des textes de type *otogizôshi* avec peu de moyens et une certaine naïveté : c'est le cas du « Conte de l'esprit Chrysanthème » (*Kiku no sei monogatari* 菊の精物語), rouleau enluminé de petite taille daté du XVI^e siècle et conservé au musée de Harvard¹⁰⁹⁷ ou le rouleau de l'« Ondée »

¹⁰⁹³ LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 42.

¹⁰⁹⁴ SANO M., NAMIKI S., 2004, p. 182-183.

¹⁰⁹⁵ Takagishi Akira montre ainsi que les rouleaux de Tosa Mitsunobu changent de statut et ne sont plus considérés que comme des objets de collections à tenir secret, mais comme un investissement financier. Voir TAKAGISHI Akira, 2008, p. 153.

¹⁰⁹⁶ NAMIKI S., 2009, 271p.

¹⁰⁹⁷ Voir reproductions de ce rouleau in McCORMICK M., 2009, p. 210-211.

(*Shigure* 時雨) de la bibliothèque commémorative de Daitôkyû au musée Gotô¹⁰⁹⁸. Ce dernier se conclut par le colophon suivant :

この物語、絵草紙に可書由を／かたく御所望候ほとに、数々のしん酌／を捨てしるし侍、一見候は、廳而／丙丁童子にあたへさせ給へく候、永正第十 八月十七日書之、
／行年二十八歳拙女

« Comme vous avez formulé le fort souhait que j'écrive ce récit illustré je l'ai fait en rejetant toute pudeur mais après l'avoir vu veuillez jeter ces feuilles au feu. Rédigé le 17^{ème} jour du 8^{ème} mois de la 18^{ème} année de l'ère Eishô (1520) par une femme de 28 ans.»¹⁰⁹⁹

Élaborés par des peintres amateurs, ces rouleaux déclinent des compositions généralement frontales centrées sur les personnages. Ces derniers, disproportionnés par rapport aux éléments de décor qui les entourent, sont représentés souvent de face dans des espaces indistincts. Placés dans des architectures, ils sont assis face à la galerie extérieure, dans des compositions frontales où les lignes horizontales sont majoritaires. Leur présence ainsi que la figuration du bord du toit, masque aux yeux du lecteur-spectateur le fond de la pièce. L'impression donnée par de telles compositions est que les personnages sont comme enfermés dans des boîtes, ou encore qu'ils occupent le devant d'une scène dont ils masquent le décor. Dans les peintures du *Dit du Genji* contemporaines, Estelle Leggeri-Bauer a relevé que les compositions des feuilles d'album de Tosa Mitsumoto conservées au musée national de Kyôto, œuvrant entre la période Muromachi et Momoyama, soit au XVI^e siècle, utilisent peu les procédés du toit enlevé. Le point de vue adopté est abaissé afin de grandir la taille des personnages et de créer une impression de proximité¹¹⁰⁰.

De tels principes de composition se retrouvent dans le *hakubyô* ainsi que dans les rouleaux de Tsukuba dont le choix de coloris, et notamment la grande utilisation du vermillon dans les nuages, rappelle la palette colorée mais limitée de ces rouleaux amateurs. Dans le rouleau *hakubyô*, toutes les scènes qui ne se déroulent pas à l'extérieur sont représentées au sein d'une architecture placée légèrement de biais mais dont seuls la galerie extérieure et le premier *tatami* de la pièce sont visibles. C'est dans cet espace que s'activent les personnages dont la dimension laisse à penser que le point de vue adopté n'est pas une vue de dessus, comme dans la plupart des rouleaux enluminés, mais une vue de face centrée sur les protagonistes. La notation de la ligne du toit vient également arrêter le regard et confère à la composition une impression de frontalité. Cette dernière est encore plus grande lorsque l'architecture n'est pas disposée de biais, mais de face par rapport au spectateur. Ce type de

¹⁰⁹⁸ Voir SANO M., 2006, p. 22-26.

¹⁰⁹⁹ TOKUDA K., 2006, p. 194-195. La traduction en français est de notre fait.

¹¹⁰⁰ LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 332-333.

composition, qui resserre l'action est employé à cinq reprises : deux scènes montrant le Grand Prêtre et le gouverneur, le Général jouant au marchand et deux scènes de couple venant clôturer l'ensemble du rouleau. Dans ces deux dernières scènes à la thématique auspiciouse (voir plus loin), cette composition presque hiératique vient arrêter le regard et achever le récit par une image majestueuse.

Dans les rouleaux de Tsukuba, l'usage de ces compositions extrêmement frontales selon des lignes horizontales enfermant les personnages dans de véritables boîtes est beaucoup plus récurrent : la majorité des enluminures du premier rouleau répondent à ces principes. Les deux rouleaux alternent dans leurs compositions avec des scènes où les architectures sont placées de biais, mais sans réelle profondeur de champ.

Que ce principe soit majoritaire ne veut pas cependant dire que les enlumineurs des *hakubyô* et Tsukuba n'ont pas varié leurs compositions. Ainsi, le *hakubyô*, dans une scène extrêmement importante puisqu'il s'agit de la scène du concert, utilise une fois le *fukinuki yatai* en surélevant également le point de vue de manière à voir les personnages. Les enlumineurs des rouleaux de Tsukuba varient pour leur part plus régulièrement les points de vue : vue éloignée figurant une partie du sanctuaire de Kashima dans la scène de la prière au sanctuaire, ainsi que deux scènes utilisant le *fukinuki yatai*.

Les deux rouleaux *hakubyô* et Tsukuba sont ainsi les héritiers d'une tradition de la peinture narrative japonaise de l'époque de Muromachi et de compositions mises en œuvre dans une peinture amateur qui s'est développée à cette époque. Ils comportent également des images du *Bunshô sôshi* montrant à la fois leur appartenance aux œuvres les plus précoces de notre corpus, mais annonçant également des iconographies qui se développeront avec plus de succès au cours du XVII^e siècle.

3.2. La représentation de l'échelle sociale : vers davantage de souplesse

Les rouleaux de Tsukuba et le *hakubyô* présentent un certain nombre de points communs avec les enluminures du codex de Kyôto. Ces derniers ont tous pour dénominateur commun de montrer une certaine frilosité à représenter les ascensions ou chutes sociales décrites dans le récit.

Dans le rouleau *hakubyô*, tout comme dans les rouleaux de Tsukuba, l'ascension sociale de Bunshô est davantage mise en valeur que dans les enluminures de Kyôto. En effet, le personnage est représenté dans des costumes différents : vêtu d'un bout à l'autre du récit en *hitatare* et coiffé *samurai eboshi* dans le rouleau *hakubyô*, Bunshô apparaît dans la dernière enluminure en compagnie de son épouse en costume de cour (voir 3.3). Dans les rouleaux de Tsukuba, Bunta est figuré dans

la première scène tête nue et vêtu d'un *suô*. Après avoir travaillé chez les sauniers¹¹⁰¹, le personnage change de nom en même temps que de costume : il sera dès lors vêtu d'une tunique sans manche *kataginu* qu'il portera par dessus une tunique à manche courte. Le *kataginu*, tunique de type *hitatare* sans manche, est portée par les guerriers à la fin de l'époque de Muromachi. Les sources historiques le mentionnent autour des années 1467-1477. Porté à l'origine exclusivement par les guerriers de haut rang et les aristocrates, ce costume se popularisera à l'ensemble de la classe guerrière à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle¹¹⁰². Seuls les rouleaux de Tsukuba choisissent de vêtir Bunshô de la sorte. Ainsi, dans les rouleaux de Tsukuba tout comme dans le *hakubyô*, l'ascension sociale de Bunshô est clairement représentée par une évolution dans son costume. Le personnage revêt ainsi soit les costumes de cour, soit ceux dévolus aux seigneurs guerriers de l'époque d'Edo, costumes interdits à la classe bourgeoise. La représentation de ces derniers marque ainsi la volonté de figurer une ascension fulgurante voire fantasmée.

L'ascension sociale est donc clairement représentée dans ces rouleaux. Il n'en est pas de même en ce qui concerne la mise en image du Général déclassé, c'est-à-dire déguisé. Nous avons vu que le codex de Kyôto ne représente jamais le Général déguisé, et encore moins en train de se livrer à des activités de commerce. Dans les deux ensembles de rouleaux enluminés, la mise en image du personnage est davantage nuancée. Dans les rouleaux de Tsukuba, tout comme dans le codex de Kyôto, le Général est renvoyé à la sphère de la haute aristocratie par la carnation de sa peau. Cette dernière est blanche tout comme celle des femmes et du Grand Prêtre. Le Général est cependant représenté à trois reprises tête nue et vêtu d'une tunique à manche courte *kosode* à la manière des marchands du XVII^e siècle. Cette mise en image du Général marque une évolution par rapport aux codex précédents : pour la première fois dans notre corpus, le déguisement est figuré au sein de

¹¹⁰¹ Le texte ne précise ainsi pas les costumes des personnages. Cependant, au sein de notre corpus, toutes les enluminures représentant le personnage portant du bois le figurent avec la même tenue (Seul l'ensemble de rouleaux conservés à Tachikawa représente Bunta portant la même tenue que devant son maître, à savoir le *suô* et le *samurai eboshi*). Il peut au besoin revêtir une jupe courte faite de paille (*koshimono*) l'identifiant ainsi aux populations vivant en bord de mer et subsistant grâce à elle (rouleaux de Tsukuba, 1631 ; voir KURODA H., 1996, p. 243.). Enfin, des deux lignées éditoriales représentant cette scène, la lignée C le figure dans le même accoutrement. Dans la lignée D ainsi que dans le Kudô hanshi (Le Kudô hanshi suit par ailleurs de manière très fidèle les illustrations de l'édition de la lignée D. Voir partie I chapitre 4, 3.2.), le personnage revêt une tunique courte *kosode* et un *samurai eboshi*.

L'iconographie de Bunta portant des fagots est minoritaire dans les rouleaux enluminés et les codex verticaux de grandes dimensions et est majoritaire voire très majoritaire dans les codex verticaux en demi-format et dans les codex oblongs (Elle touche cinq ensembles de rouleaux, les codex verticaux de grandes dimensions de Kyôto et Francfort 12789 et 12790, neuf ensembles de codex verticaux en demi-format et 17 ensembles de codex oblongs.). Le *hakubyô* de la collection Kudô, plus ancienne œuvre de notre corpus, ne reprend pas cette iconographie. Cette dernière étant par ailleurs peu présente tant sur les rouleaux que sur les codex verticaux de grandes dimensions, il est probable qu'elle se soit diffusée après les premières impressions du *Bunshô sôshi* (la lignée D remontant à l'ère Meireki) et soit à ce titre majoritaire dans les codex oblongs et verticaux en demi-format davantage tributaires des modèles issus de l'imprimé (Voir à ce sujet partie I, chapitre 4 et partie III chapitre 5). En outre, la première occurrence dans les rouleaux enluminés de cette iconographie est celle des rouleaux de Tsukuba datés de 1631 et des codex verticaux de grandes dimensions.

¹¹⁰² MASUDA Y., 2010, p. 180, 217.

l'image. Dans le rouleau *hakubyô*, le Général est vêtu d'un *hitatare* et d'un *samurai eboshi* : il porte ainsi des costumes inférieurs à sa condition sociale et est ainsi « déguisé » (*yatsushi*), mais il ne revêt pas des habits correspondant au métier qu'il est censé pratiquer. En outre, les deux ensembles de rouleaux comportent chacun une scène où le Général prétend vendre des objets et se livre ainsi à une activité commerciale.

Les deux ensembles de rouleaux sont ainsi novateurs en ce qu'ils représentent pour la première fois le Général déguisé et commerçant. Cependant, dans les deux cas des indices visuels de l'origine aristocratique sont laissés au sein de l'image, comme si l'imagier ne pouvait pas représenter un membre de l'aristocratie impériale comme un simple commerçant et au même niveau que ce dernier. Ainsi, dans les rouleaux de Tsukuba, la carnation du personnage vient souligner son rang. Dans le *hakubyô*, c'est le costume du Général qui vient remplir ce rôle. En outre, dans les deux ensembles le Général n'est jamais placé dans une position hiérarchique inférieure à celle de Bunshô : représentés ensemble, Bunshô et le Général déguisé sont assis au même niveau, dans une posture que nous avons qualifiée plus haut d'égalitaire.

Novateurs dans leur représentation plus fine de l'ascension sociale de Bunshô et dans le déguisement du Général, les rouleaux de Tsukuba et le *hakubyô* conservent cependant une certaine réticence à choisir des compositions où l'aristocrate déguisé se trouverait en position hiérarchiquement inférieure à celle du parvenu. Ces deux ensembles de rouleaux développent cependant une iconographie qui sera déclinée avec beaucoup de succès dans les rouleaux ultérieurs : celle du Général en jeune homme à la peau pâle, vêtu comme un marchand et se comportant comme tel. Dès lors le déguisement permettra de rapprocher le Général des personnages de théâtre (voir chapitre 3).

3.3. Des iconographies spécifiques au Général : persistances et nouveautés

Dans les rouleaux de Tsukuba et le *hakubyô* nous pouvons observer des iconographies liées au Général lorsque ce dernier est à la cour. Dans le rouleau *hakubyô*, cette iconographie est proche de celle des codex de Kyôto ou du rouleau incomplet de Keiô. Les rouleaux de Tsukuba cependant, développent une nouvelle iconographie qui sera reprise dans les codex et rouleaux ultérieurs.

Le rouleau de *hakubyô* présente en effet une image du Général traçant un poème sur un pilier de la résidence de ses parents afin de rassurer ces derniers lorsqu'il serait parti. Cette iconographie, présentant le Général en grand costume de cour et en pleine activité artistique, met en valeur les qualités du personnage comme réel aristocrate de cour. Il s'agit ainsi d'une lecture du récit qui fait

la part belle aux poèmes qui y sont composés (voir 2.3). Ce type de composition n'apparaît que dans les œuvres les plus anciennes de notre corpus.

Par la suite, à la manière des rouleaux de Tsukuba, les enluminures mettant en scène le Général à la capitale présentent plutôt des compositions d'ordre générique, c'est-à-dire des compositions répondant à des *topoi* littéraire (un personnage masculin réfléchissant en admirant un jardin, un jeune couple devisant durant la nuit etc.) et dont traduction visuelle ne permet pas de spécifier à quel récit le *topos* appartient.

Une scène illustre le moment où le Général est tourmenté par son amour pour la fille de Bunshô qu'il n'a pourtant jamais rencontrée. Nous avons distingué deux manières de représenter ce moment : « le Général mélancolique » où le personnage est représenté, de trois quarts face en train d'admirer la lune, et « le Général malade d'amour » où le jeune homme est représenté alangui, appuyé à un accoudoir¹¹⁰³. Ces deux types de composition sont habituels dans la peinture japonaise, mais ne sont pas distribués de la même manière au sein des différents formats de notre corpus. Si la représentation du Général accoudé semble avoir été davantage privilégiée que celle du Général mélancolique, elle est également davantage répandue dans les rouleaux enluminés et les codex verticaux en demi-format. Aucune de ces deux compositions n'est présente au sein des livres illustrés imprimés du XVII^e siècle.

Tableau 54: Distribution des compositions "Général mélancolique" et "Général malade" en fonction des formats

	17 ensembles de codex oblongs	7 ensembles de codex verticaux de grandes dimensions	13 ensembles de codex verticaux en demi-format	13 ensembles de rouleaux enluminés
Général mélancolique	3 (Sumiyoshi Tachikawa N, Francfort 12804)	0	1 (Nakano Kôichi)	2 (Itsuô 1052, Tsukuba)
Général malade	3 toutes sont des compositions où le Général est allongé	1 (CBL 1011)	3 (Itsuô 1051, Ôtani, Spencer)	5 (Chûkyô 108, Meisei, Kudô, Spencer, Tachikawa)

À la lecture de ce tableau, plusieurs remarques peuvent être faites : d'une part, les enluminures montrant le Général réellement allongé se trouvent uniquement dans les codex oblongs. D'autre part, l'iconographie du Général malade, se trouve principalement dans des œuvres dont l'iconographie

¹¹⁰³ Dans de très rares compositions le Général est représenté réellement allongé, ce qui est exceptionnel dans la peinture japonaise : il s'agit des codex oblongs Ishikawa et Nakano Kôichi et Waseda et du rouleau enluminé Kudô. Dans les codex verticaux de grandes dimensions Nakano Kôichi, de demi-format Spencer ainsi que des rouleaux enluminés de Spencer, le Général est représenté sur sa couche et appuyé à un accoudoir. Dans le Francfort 12804, le Général est assis devant un paravent se cachant le visage au moyen de sa manche, ce qui indique qu'il pleure. Voir également notre paragraphe à propos de l'iconographie de l'homme couché dans *Les Contes d'Ise* partie II, chapitre 2, 3.2.

témoigne de rapports avec les rouleaux de Meisei (CBL1011, Itsuô 1051, Ôtani, Chûkyô 108 et les rouleaux Spencer)¹¹⁰⁴.

Si ces deux types de compositions sont d'ordre générique, celle du Général mélancolique est une composition étroitement liée aux enluminures figurant un poète en train de composer une œuvre¹¹⁰⁵. Cette formule iconographique est celle de plusieurs illustrations des *Contes d'Ise* où un homme compose un poème en admirant un paysage, tant dans la version imprimée de *Saga* que les œuvres enluminées qui lui sont affiliées. Représentant un personnage masculin abîmé dans sa contemplation, la mélancolie connaît deux types d'évolution témoignant d'une différence de lectorat selon Joshua Mostow. La représentation d'un personnage mélancolique de dos serait une invitation pour le spectateur de regarder au-dessus de l'épaule du personnage pour partager avec lui l'objet de sa contemplation. La figuration du personnage de manière frontale apparaît au XIII^e siècle et témoignerait d'une volonté d'objectifier le personnage masculin pour le plaisir d'un regard féminin¹¹⁰⁶. Cependant, à l'époque d'Edo, ce type de composition est extrêmement répandu : cette iconographie au commencement destinée aux femmes pourrait avoir été réinvestie par les hommes. Elle ne serait ainsi plus une iconographie uniquement adressée aux femmes à l'époque d'Edo. Le Général accoudé répond aux mêmes principes de composition : le Général est en effet représenté de trois quarts face, alangui et de manière frontale par rapport au lecteur-spectateur. Cette image, dont la composition puise ses origines dans la littérature enluminée destinée aux femmes, pourrait ainsi s'adresser également au lectorat féminin tout en devenant à l'époque d'Edo une iconographie d'ordre générique.

Les rouleaux de Tsukuba et le *hakubyô* comportent ainsi tous les deux des iconographies relatives au Général à la capitale et montrant le personnage comme un poète capable de s'émouvoir et d'émouvoir. Le parti pris des deux œuvres est cependant différent. Dans le *hakubyô*, l'imagier adopte une iconographie spécifique, celle du Général traçant un poème sur un pilier. Le lecteur peut ainsi identifier le récit et le passage précis illustré au moyen de cette dernière. Dans les rouleaux de Tsukuba cependant, le Général est figuré au sein de compositions génériques qui ne permettent pas d'identifier le récit ou le passage illustré précisément. Ce sont ces compositions génériques qui seront fréquemment reprises dans les codex et rouleaux produits dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

¹¹⁰⁴ Voir notre chapitre à ce sujet partie I, chapitre 4.

¹¹⁰⁵ C'est d'ailleurs à l'occasion de la contemplation de la lune que le Général compose son premier poème.

¹¹⁰⁶ MOSTOW J., 2014, p. 67.

3.4. Des iconographies qui deviendront les lieux communs des rouleaux enluminés

Les deux ensembles de rouleaux se distinguent en outre des codex de Kyôto qui leur sont contemporains en développant d'autres thèmes et motifs iconographiques qui deviendront presque incontournables dans les œuvres postérieures. Ces motifs ont pour but de montrer visuellement le caractère auspice du récit en représentant la richesse, l'élévation sociale ou encore le bonheur conjugal. Ces motifs ont également trait à l'éducation des filles de Bunshô. Enfin, les rouleaux de Tsukuba montrent l'importance accordée par les enlumineurs aux iconographies de processions qui font allusion aux processions maritales.

Bonheur conjugal et prospérité économique sont en effet deux thèmes considérés comme auspiceux et intimement liés au sein du *Bunshô sôshi*. Dans la pensée de l'époque d'Edo, l'entente conjugale est la base sur laquelle un commerce prospère peut fleurir. L'éducation des filles de bourgeois vise ainsi également à en faire des associées parfaites pour leur mari¹¹⁰⁷.

Dans les enluminures du *Bunshô sôshi* deux scènes permettent aux peintres de représenter l'étendue de la prospérité des personnages : il s'agit de celle du renvoi de Bunta et de la prospérité de Bunshô. Au sein des rouleaux enluminés du Tsukuba, tout comme dans le codex de Kyôto, la représentation de la richesse du Grand Prêtre et celle du renvoi de Bunta sont associées au sein de la même image. Plus que le renvoi de Bunta, c'est la description de la résidence du Grand Prêtre, à l'arrière de laquelle sont figurés sa femme et ses nombreux enfants, qui retient l'attention des peintres. La scène de la prospérité de Bunshô est quant à elle l'occasion de développer la représentation d'une riche demeure accompagnée d'écuries. Les scènes de chasse et d'écuries sont étroitement liées à la vie quotidienne des guerriers et sont très en vogue à la fin de l'époque de Muromachi. Élément de détail dans les rouleaux enluminés comme le « Rouleau enluminés de la légende des origines du temple Seikô » (*Seikôji engi emaki* 星光寺縁起絵巻), de Tosa Mitsunobu (1487), les écuries deviennent à la fin de l'époque de Muromachi, le sujet de paravents entiers. C'est ainsi un thème de peinture en vogue à l'époque d'Edo et intimement lié à l'univers des guerriers¹¹⁰⁸. Symboles du statut social des guerriers¹¹⁰⁹, les chevaux et les écuries seraient également des motifs de bon augure. Ainsi, dans le paravent à six feuilles conservé au musée national de Tôkyô et attribué à Kanô Motonobu, les écuries sont représentées dans un jardin merveilleux dans lequel le spectateur aperçoit un cerisier en fleurs, des grues et des canards mandarins. Le cheval tenu par la bride par un

¹¹⁰⁷ WATANABE Hiroshi, 2012, p. 296 et 301.

¹¹⁰⁸ YAMANE Y., 1967, p. 60 et 143.

¹¹⁰⁹ Les chevaux attachés à l'écurie sont également un symbole de pouvoir et de pacification du pays. Voir TSUKAMOTO Manabu, 1995, p. 56-57.

garçon d'écurie est également le sujet privilégié des peintures votives *ema* commandées au même peintre¹¹¹⁰. Par la suite, le motif des écuries sera décliné tant dans la scène du renvoi de Bunta que dans celle de la prospérité de Bunshô et deviendra un détail récurrent au sein des rouleaux enluminés (voir chapitre 3 et 4).

La représentation de la richesse se faisait, au sein du codex de Kyôto, au moyen d'une enluminure seule où le personnage se tenait debout devant un grenier à riz. Dans les rouleaux de Tsukuba et dans les œuvres ultérieures, cette enluminure est remplacée par une scène où sont représentés dans le même espace le couple de Bunshô et sa riche demeure. Signe évident de richesse, ces écuries sont des détails placés dans des enluminures dont le thème principal est celui du couple prospère. Une même scène devient ainsi auspiciuse tant par la richesse qu'elle déploie que par la représentation d'un couple harmonieux.

Les thèmes picturaux des paravents et des parois coulissantes, ainsi que certains détails animaliers, représentés au sein des peintures des rouleaux sont également un moyen de rehausser le caractère auspicius des scènes. L'un des symboles animaliers les plus connus de l'attachement amoureux en Chine comme au Japon est celui du canard mandarin, alors représenté en couple et réputé pour sa fidélité à toute épreuve. Les canards mandarins (*en.ô* ou *oshidori* selon la lecture que l'on fait des sinogrammes), sont également au cœur d'expressions liées à l'amour conjugal comme les serments d'amour échangés entre les époux (*en.ô no chigiri* le serment des canards mandarins) et la chambre nuptiale (*en.ô no fusuma* la cloison coulissante des canards mandarins). L'animal est également convoqué à plusieurs reprises dans le récit du *Bunshô sôshi* : lorsque le Général, sous couvert de faire l'article des objets qu'il prétend vendre glisse des propos amoureux¹¹¹¹ ou lorsqu'il s'introduit de nuit chez la fille de Bunshô¹¹¹². Plutôt que d'être représentés sous la forme de sujet de peintures de paravents ou de cloisons coulissantes, les canards mandarins sont dépeints dans les enluminures du *Bunshô sôshi* comme des animaux vivants. Leur figuration est rare : nous la comptons sur quatre ensembles de rouleaux uniquement : ceux de la collection de Ishikawa, de Meisei, de Tsukuba et du musée Kôno. Dans les rouleaux de Tsukuba, ce couple de canards mandarin accompagne la représentation d'un jeune couple au sein d'une demeure aristocratique : le rouleau se conclut ainsi sur une scène hautement auspiciuse où se croisent amour conjugal, richesse et élévation sociale. Il en est de même pour le rouleau *hakubyô* qui s'achève par une représentation

¹¹¹⁰ YAMAMOTO Hideo, 2006, p. 76-77.

¹¹¹¹ « Pour l'été, le motif [représente] dans une source fraîche des canards mandarins et des canards sauvages, et sur le mantelet de l'ensemble iris on a brodé jusqu'au moindre détail le sentiment amoureux ». Nous citons notre propre traduction, établie grâce à l'aide de Michel Vieillard-Baron.

¹¹¹² « Leurs rencontres se poursuivirent ainsi de la sorte et leur amour devenait incomparable, comme un couple d'oiseaux inséparables dans le ciel, comme deux arbres devenant un seul par leurs branches entremêlées ». Voir *supra*.

du couple de Bunshô vieux, en costume de cour et à la capitale¹¹¹³. Cette iconographie sera par ailleurs reprise dans des rouleaux ultérieurs (voir chapitre 3).

Les rouleaux de Tsukuba sont également le lieu du développement de deux autres types iconographiques, absents du rouleau *hakubyô*, et qui vont connaître une certaine fortune dans les rouleaux ultérieurs : la scène d'éducation des jeunes filles et le développement des scènes de procession. Dans les rouleaux de Tsukuba en effet, deux scènes montrent les jeunes filles de Bunshô écoutant la musique des dames de compagnie et devisant avec une nonne. Ces deux scènes viennent appuyer le récit qui détaille bien les activités auxquelles Renge et Hachisu sont éduquées et qui sont les fondements de l'éducation des femmes à l'époque d'Edo : la lecture/poésie et la musique. L'éducation de deux jeunes filles par une nonne peut faire penser aux compositions du dernier livre des « Cinq sutras pour les femmes » (*Onna gokyô* 女五経) publié en 1675 où une femme retirée en religion, Akashi no mae, divulgue son enseignement à des jeunes femmes regroupées autour d'elles¹¹¹⁴. La représentation des jeunes femmes apprenant le *koto* est également une image de leur bonne éducation : dans le « Récit des deux nourrices » (*Menoto no sôshi* 乳母の草子) la bonne nourrice, qui fait apprendre à sa jeune protégée le *koto* est ainsi opposée à la mauvaise nourrice qui enseigne le *biwa*¹¹¹⁵. Cette première iconographie n'a cependant pas été reprise dans les rouleaux et codex ultérieurs qui préfèrent montrer les princesses soit lisant, soit jouant de la musique (voir chapitre 3 et 4).

Tout comme dans les autres œuvres précoces de notre corpus¹¹¹⁶ les rouleaux de Tsukuba accordent une certaine importance au thème de la procession. Présente dans deux scènes, celles de l'hommage du Grand Prêtre et celle de la montée à la capitale, cette procession agrandit cette dernière de plusieurs feuillets. Ainsi, dans la scène de la montée à la capitale, la scène se déploie sur trois feuillets.

¹¹¹³ Les enluminures n'ont donc pas de signification unique et immuable et sont le lieu de lectures multiples. De nombreux historiens d'art mettent en garde contre une lecture unique des images trop réductrice. Ainsi, le médiéviste Jean Wirth invite à étudier les manuscrits médiévaux en comprenant « l'œuvre comme un dispositif pensé par son auteur à l'aide de codes, pour être compris par des destinataires compétents. Cela ne signifie pas que l'artiste ait nécessairement prévu une lecture unique et univoque de l'œuvre » (WIRTH Jean, 2003, p. 300). Robert Hegel en analysant les images des tribunaux infernaux en Chine affirme également que toute tentative d'inscrire les images dans un système faisant en sorte qu'il n'y ait qu'une seule façon de les lire et de les interpréter sans ambiguïté est un échec (HEGEL Robert E., 2002, p. 288). Enfin, Melanie Trede avance que l'analyse de motifs isolés dans les illustrations de l'*Otogi bunko* faite par Kuroda Hideo ne permet pas de comprendre les illustrations dans leur stratégie interprétative vis-à-vis des textes (TREDE M., 2003, p. 24).

¹¹¹⁴ NAKANO Mitsuko, 2014, p. 108-109.

¹¹¹⁵ Récit traduit en anglais par Shirane Haruo sous le titre de « A tale of two nursemaids », voir traduction in SHIRANE H. (éd.), 2007, p. 1112-1122.

¹¹¹⁶ Le codex incomplet d'Ise qui développe cette scène sur plusieurs feuillets ou les codex de Keiô et Kyôto qui répètent cette procession par deux fois, pour la sœur aînée puis pour la sœur cadette.

À la suite de Ôta Shôko, Melanie Trede souligne la popularité du thème de la procession et de la parade dans les peintures du XVII^e siècle, tant dans les paravents, les éventails que les enluminures de rouleaux. La procession est interprétée par la chercheuse comme à la fois une démonstration de richesse et de pouvoir et comme un thème auspiceux privilégié dans les peintures et œuvres offertes au sein des trousseaux de mariage¹¹¹⁷. Kuroda Hideo interprète également certains détails du paravent *Vues de la capitale (rakuchû)* conservé au musée Hayashibara comme des représentations de la procession de mariage de la princesse Tokugawa Masako lorsque cette dernière épouse l'empereur Gomizunoo en 1620¹¹¹⁸. Deux importants paravents représentent en outre la procession du mariage de cette même princesse sous le nom d' « Entrée au palais de Tôfukumonin » (*Tôfukumonin nyûdai zu byôbu 東福門院入内図屏風*)¹¹¹⁹. Sur ces deux paravents figurent bien la procession précédant l'entrée du palanquin de l'épouse au sein du palais impérial sous la forme de deux rangées symétriques de dignitaires et de palanquins. Dans les peintures de *Vues de la capitale* cependant, ce n'est pas la procession de mariage, mais l'envoi dans la maison de l'époux des objets constituant le trousseau qui est dépeint¹¹²⁰. Pareillement, et comme le souligne Kuroda Hideo, cette procession de coffres est décrite avec beaucoup d'attention tant dans les sources historiques que dans les *ôraimono* portant sur le sujet¹¹²¹. La « Collection des cérémonies liées aux femmes » (*Onna shoreishû 女諸礼集*) imprimé en 1660 choisit d'ailleurs cette procession comme thème d'une illustration continue sur 10 pages, ce qui fait de cette composition l'illustration la plus longue et la plus importante de tout l'ouvrage imprimé. Dans cette illustration, le dessinateur s'intéresse uniquement à représenter les différents porteurs de coffres en accord avec le texte associé. Ces coffres contiennent les objets du trousseau qui sont à la fois les porteurs d'une iconographie en lien avec le caractère auspiceux du mariage, mais également le moyen pour la famille de l'épouse de montrer sa richesse et son pouvoir¹¹²². Autrement dit, le mariage en lui-même est considéré à la fois comme un événement auspiceux et une démonstration de pouvoir. Il peut paraître vain de dissocier du mariage ces deux significations étroitement imbriquées.

Pour que la procession soit une réelle démonstration de force économique et politique trois facteurs doivent être réunis : il faut que la procession ait lieu en milieu urbain, qu'elle soit publique

¹¹¹⁷ TREDE M., 2003, p. 187.

¹¹¹⁸ KURODA H., 2007, 183-184.

¹¹¹⁹ Paravents conservées à la Mitsui bunko et dans les anciennes collections de la famille Ii, voir KURODA H., 2007, p. 188.

¹¹²⁰ Cet envoi précède généralement de deux ou trois jours l'entrée de l'épouse dans la maison de son mari. Voir partie II, chapitre 2.

¹¹²¹ KURODA H., 2007, p. 184-187. Voir également les traductions que nous donnons au chapitre 2 partie II de cette thèse ainsi qu'en annexe texte IV.1.

¹¹²² Nous renvoyons au chapitre 2 partie II de cette thèse.

(et donc que des spectateurs soient représentés au sein de ces scènes de procession) et que les coffres constituant le trousseau soient au moins en partie représentés. Dans le récit du *Bunshô sôshi* le personnage principal prépare effectivement ce voyage à la capitale comme une véritable procession de mariage, bien que l'auteur du texte n'accorde aucune importance aux objets du trousseau et ne mentionne que la décoration du palanquin :

Pensant que c'était l'occasion d'utiliser les trésors des greniers construits aux quatre directions Bunshô fit incruster les palanquins d'or et d'argent et les décora également de gemmes. Quels que soient les objets, il n'y en avait pas un qui ne nécessitât pas d'or. Le mot « beau » ne suffisait pas à les décrire. Les costumes des princesses et des dames de compagnie étaient de couleurs inconnues de ce monde, avec de l'or et de l'argent, et décorés de diverses façons. Leur beauté était sans limite. On disait que même les hauts lieux des huit provinces ne les dépassaient pas (en beauté). On fit construire des gradins tout au long de la route et ceux qui se rassemblaient en foule pour regarder (le cortège) en étaient reconnaissants. Les dames de compagnies également (qui marchaient dans le cortège), avaient été choisies pour leur beauté. Et, à l'occasion de la seconde montée à la capitale pour sa fille cadette appelée par l'empereur : Faisant sortir les sept trésors et dix mille raretés des greniers des quatre directions, Bunshô fit décorer le palanquin d'or et d'argent. Il fit accrocher des pendeloques, le terme de beauté ne se suffisait pas pour décrire (l'ensemble). De Hitachi à la capitale de nombreux serviteurs et une foule s'étaient rassemblés. Les habitants de la capitale dirent qu'il n'existait pas de chose plus belle. Les dames de compagnie et même les servantes avaient été choisies pour leur beauté et sortirent avec des atours variés.

Le texte s'attache ainsi à décrire le faste des deux processions et le caractère public de ces dernières. De même, les badauds et les porteurs de coffres ne sont peints que dans les rouleaux de Tsukuba. Nous pouvons ainsi rattacher clairement la procession des rouleaux de Tsukuba à une procession maritale. Par la suite cependant, la scène de la montée à la capitale deviendra beaucoup plus ambiguë car extrêmement générique. Les images de procession du *Bunshô sôshi* montrent ainsi que cette iconographie est entrée dans le répertoire des compositions courantes des peintres sans que la portée politique et la présence d'un message idéologique soit encore décelable¹¹²³.

¹¹²³ En étudiant les motifs de procession dans les paravents des *Vues de la capitale*, Matthew Philip McKelway explique que la reproduction image après image des processions qui avaient à l'origine une portée idéologique dilue petit à petit l'impact du message politique de l'iconographie. Entrée progressivement dans les représentations de la vie quotidienne, la procession fait partie des motifs attendus et prévisibles au sein des paravents des *Vues de ville* et ont ainsi une portée générique que n'avaient pas les premières représentations. Voir McKELWAY Matthew Philip, 2006, p. 198-199. La même remarque peut se faire sur la montée à la capitale dans le *Bunshô sôshi* : motif privilégié des premiers manuscrits enluminés de notre corpus et développé sur plusieurs feuillets, il devient, plus particulièrement au sein des codex enluminés, une scène conventionnelle et générique et ne renvoie plus à un contexte de mariage ou d'ascension sociale clairement visible.

Le rouleau *hakubyô* ainsi que l'ensemble de Tsukuba sont les premiers à comporter des scènes ou des images avec des détails de nature auspiciouse et liées à la fois au bonheur conjugal, à la richesse et à l'ascension sociale. Les rouleaux de Tsukuba renferment également des peintures liées à l'éducation des jeunes filles ou à leur montée à la capitale, c'est-à-dire des scènes liées à la vie quotidienne des jeunes femmes des riches familles. Ces compositions, détaillées et particulières au sein des rouleaux de Tsukuba, deviendront obligatoires dans les œuvres ultérieures : elles seront ainsi des images de plus en plus génériques répondant au besoin de représenter davantage des « lieux communs » comme des jeunes femmes jouant de la musique ou un jeune homme pensif, que des moments spécifiquement liés au récit du *Bunshô sôshi*.

Les deux ensembles de rouleaux complets et contemporains du codex de Kyôto, à savoir le *hakubyô* et les rouleaux de Tsukuba témoignent d'une certaine évolution dans la représentation de l'ascension sociale. Les différentes étapes du succès économique et social de Bunshô sont ainsi représentées avec davantage de souplesse, tandis que demeure une certaine difficulté à figurer un aristocrate dans un costume ou une posture indigne de sa réelle condition. Le *hakubyô*, en privilégiant certaines compositions mettant en scène le Général mélancolique ou traçant un poème, comporte ainsi des compositions identiques au codex de Kyôto. D'autres scènes cependant dans ces rouleaux sont nouvelles et seront reprises dans des œuvres ultérieures comme le Général malade ou encore les scènes liées au bonheur conjugal, à l'éducation des enfants ou aux processions. En ce sens, le *hakubyô* et les rouleaux de Tsukuba peuvent être considérés comme des œuvres de transition. En outre, les rouleaux de Tsukuba datés de 1631 marquent le début de nouvelles iconographies qui seront reprises à l'envie dans des œuvres ultérieures jusqu'à devenir extrêmement génériques.

Les œuvres du début du XVII^e siècle partagent toutes une certaine réticence à montrer une réelle ascension du personnage principal, Bunshô, ou à représenter le Général dans un costume indigne de sa condition. Les imagiers préfèrent ainsi des compositions extrêmement lisibles où les personnages sont toujours représentés de la même manière en dépit de la cohérence de l'image vis-à-vis du texte. Cependant, là où le codex de Kyôto multiplie les enluminures et présente un certain nombre d'iconographies atypiques, les rouleaux fixent un nombre plus ou moins standard de scènes qui reviendront avec une certaine régularité, bien que dans des compositions différentes, dans les œuvres ultérieures. Ainsi, là où le *hakubyô* s'attache encore à représenter le Général comme un aristocrate raffiné en insistant sur ses capacités à s'émouvoir et à composer de la poésie, les rouleaux de Tsukuba préfèrent synthétiser ces différentes qualités en une seule scène où le Général est représenté de manière générique. En outre, un certain nombre des compositions de Tsukuba liées à

la représentation du couple, de l'éducation et de la procession, deviendront des incontournables dans les rouleaux et codex ultérieurs. Cependant, ces compositions répétées et vidées de certains détails significatifs, deviendront davantage des représentations de *topoi* liés à une nécessité de représenter les grandes étapes de la vie des femmes, qu'une illustration spécifique du *Bunshô sôshi*.

Les rouleaux de Tsukuba sont datés de 1631 et précèdent de peu le milieu et la seconde moitié du XVII^e siècle dans laquelle sont produites les œuvres les plus belles de notre corpus et calligraphiées par Asakura Jûken ou le maître du *Taiheiki*. Ces œuvres, tout en développant leur vocabulaire propre, montrent à des degrés différents une certaine dette iconographique vis-à-vis des rouleaux de Tsukuba et du *hakubyô*.

CHAPITRE 3

LES ROULEAUX ENLUMINÉS DU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE : LES SPÉCIFICITÉS ICONOGRAPHIQUES DES ROULEAUX CALLIGRAPHIÉS PAR ASAKURA JÛKEN

Asakura Jûken, calligraphe que nous avons présenté dans la première partie de cette thèse, calligraphie plusieurs rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi*. Cet ensemble d'œuvres nous permet d'analyser l'iconographie de rouleaux qui peuvent sans conteste être datés du milieu du XVII^e siècle. Ces ensembles, à savoir les rouleaux de Kôno, Chûkyô 166 et Ishikawa, présentent des tendances iconographiques très proches, tout en ayant chacun un certain nombre de particularités.

Nous étudierons dans un premier temps ce qui fait la particularité de ces trois ensembles de rouleaux, à savoir une mise en image du Général déguisé proche de l'acteur de théâtre *wakashu*. Nous analyserons par la suite l'iconographie des rouleaux Kôno et Chûkyô 166 à la fois novatrice mais également influencée par les enluminures plus anciennes notamment celle des rouleaux de Tsukuba. Enfin, nous expliquerons en quoi les rouleaux d'Ishikawa sont extrêmement novateurs au sein de la mise en image du *Bunshô sôshi*. Nous nous interrogerons ainsi sur l'érotisation que connaît le personnage dans les trois œuvres du *Bunshô sôshi* calligraphiées par Asakura Jûken.

I. Un personnage à part ? Les représentations du personnage déguisé

Le Général, jeune aristocrate et fils de l'homme le plus puissant à la cour après l'empereur, incarne dans le texte du *Bunshô soshi*, le jeune premier tombant amoureux à la seule connaissance de la réputation d'une jeune femme qu'il n'a jamais vue. Il accomplit paradoxalement le chemin inverse de Bunshô : d'origine noble, il se déguisera en marchand ambulante se plaçant ainsi au plus bas de la hiérarchie sociale. En révélant sa véritable identité, il permettra au personnage principal de devenir à son tour un aristocrate.

Nous étudierons la mise en image du Général en trois temps : nous analyserons tout d'abord la représentation du Général lorsque ce dernier est déguisé, avant de souligner les éléments qui permettent, dans des mises en scène particulières, de rendre le personnage androgyne. Enfin, nous

verrons en quoi ces iconographies permettent de rapprocher le Général déguisé du jeune acteur *wakashu*.

1.1. Le déguisement du Général

Nous nous intéresserons ici aux moyens mis en œuvre par les enlumineurs pour mettre en valeur le Général et le distinguer des autres personnages du récit. Nous considérerons ici les manières employées par les peintres pour représenter son visage ainsi que son costume de marchand, avant de nous interroger sur la portée de ces dernières. Revenons dans un premier temps sur ce qui caractérise le Général dans le récit, à savoir son déguisement. Quelle signification le déguisement revêt-il dans la culture littéraire et visuelle japonaises et comment ce dernier est-il exprimé dans les œuvres du *Bunshô sôshi* ?

La principale caractéristique du Général est d'être déguisé. Pour les besoins de notre démonstration, nous utiliserons les termes de déguisement et de travestissement dans leurs acceptations et usages contemporains : nous différencions ainsi l'acte de changer de statut social par le vêtement (déguisement) de celui de changer de genre par le costume (travestissement). Cette distinction est ici nécessaire : en effet, le travestissement est un motif littéraire présent dans la littérature japonaise. Cependant, le déguisement du *Bunshô sôshi* où un homme se décline au moyen du costume est spécifique à ce récit¹¹²⁴.

La femme déguisée en homme, ou l'homme déguisé en femme, est un *topos* littéraire dès l'époque de Heian, qui sera réinterprété à ce titre dans les récits du type *otogizôshi*. Cependant, la portée de ce déguisement change : dans les récits anciens, la femme travestie est dépeinte comme la femme parfaite et idéale, son déguisement lui étant imposé par des circonstances familiales ou merveilleuses. Le récit *Ah, si on pouvait les intervertir ! (Torikaebaya 取り替えばや)*¹¹²⁵ de l'époque Heian met ainsi en scène un frère et une sœur échangeant leurs habits et leurs rôles sous les ordres de leur père. Le travestissement n'est pas moralement jugé puisqu'il est l'outil d'une ascension sociale et familiale : tout en regagnant leur genre de naissance, la sœur accède au rang d'impératrice tandis que le frère devient régent. Dans les récits de l'époque Muromachi, la femme

¹¹²⁴ Dans le récit « Le riche homme Mano » (*Mano no chōja*), l'empereur qui se fait engager en tant que bouvier est représenté comme un jeune enfant aux cheveux longs ou *chigo*.

¹¹²⁵ Traduit par Renée Garde en 2009, voir bibliographie. D'après le « Conte sans titre » (*Mumyô sôshi* 無名草子), le récit que l'on connaît serait une réécriture du XII^e siècle d'un roman plus ancien. Le titre se réfère aux regrets du père des deux protagonistes soupirant en début de roman régulièrement « Ah, si seulement on pouvait les intervertir ! » lorsqu'il constate que ses enfants ont un caractère et un talent opposés à ceux attendus du fait de leur sexe respectif.

déguisée, comme dans le « Conte du nouveau chancelier » (*Shinkurôdo* 新蔵人) l'est de son propre chef et par pure ambition. Elle est à ce titre sévèrement critiquée¹¹²⁶. La beauté masculine quant à elle, est selon Tyler Royal empreinte d'un « voile féminin » (*josei no bêru* 女性のベール). Ce voile féminin se manifeste de deux manières : en premier lieu par le canon de la beauté masculine, qui est d'être le plus androgyne possible. D'autre part ce voile est un *topos* littéraire où lorsqu'un spectateur masculin observe un bel homme, ce dernier souhaite être une femme ou que l'être regardé soit une femme¹¹²⁷. À l'époque d'Edo, le travestissement est couramment employé dans le théâtre *kabuki*, les acteurs masculins jouant les rôles des femmes. Il est également un ressort dramatique des pièces de Chikamatsu Monzaemon¹¹²⁸.

Le Général ne se travestit pas : son déguisement le fait changer de classe sociale, mais non de genre. Le texte en version longue ne mentionne le déguisement qu'à une seule reprise en employant l'expression *omi wo yatsushi tamau* 御身をやつし給ふ que nous avons traduit, en suivant les suggestions de chercheurs japonais, par «se rendre méconnaissable». Le verbe *yatsusu* やつす recouvre cependant d'autres significations en ancien japonais dont celui de prendre le costume d'une classe inférieure à la sienne ou celui de changer d'aspect après être entré en religion. Le texte du *Bunshô sôshi* dans sa version longue fait donc ainsi clairement mention du déguisement comme d'un déclassement social. C'est également le cas de la version courte¹¹²⁹.

Le déguisement ne fait pas l'objet d'un discours ou d'une description développée dans les versions du *Bunshô sôshi*. Le recours à ce dernier est cependant justifié : il n'est en effet pas imaginable qu'un aristocrate du rang du Général voyage dans une province reculée.

Bien qu'ils en aient décidé ainsi¹¹³⁰, ils se demandaient comment ils pourraient l'accompagner. Même à la capitale, le Général de second rang ne pouvait se dissimuler¹¹³¹, et comme on ne pouvait voyager ainsi, on réfléchissait¹¹³². Si l'on se déguisait en ascète on ne pourrait

¹¹²⁶ SHIKATANI Yûko, 2014, p. 149 ; EGUCHI Keiko, 2014, p. 121 et 123.

¹¹²⁷ ROYAL Tyler, 2008, p. 58-59.

¹¹²⁸ Voir notamment « Chanson de Satsuma », traduit par René Sieffert et dont les travestissements et méprises sur le sexe des protagonistes sont multiples (SIEFFERT R., 1991, p. 87-152).

¹¹²⁹ La version courte précise : « いつ召しなれたることもなき草鞋、直垂を召して、御身をやつし給ふ。御供の人々、同じくやつれ下り給ふ。 » (ÔSHIMA Tatehiko, 1974, p. 57) que nous pouvons traduire par « [Le Général] mit des sandales de paille et un *hitatare*, vêtements qu'il n'avait jamais portés et se déguisa ainsi en personne de statut plus humble. Ses compagnons se déguisèrent de même et le suivirent ». Traduction établie par nos soins en nous inspirant de celle proposée en anglais par ARAKI J., 1983, p. 231. James Araki cependant traduit *hitatare* par « robe ordinaire », entendant par cela que cette tunique est portée par le peuple et que le récit se situe avant son adoption par les guerriers en 1178 selon les textes historiques et dans la seconde moitié du XIII^e siècle pour les sources picturales (voir chapitre 2 1.3).

¹¹³⁰ C'est-à-dire, bien que le Général et ses compagnons aient décidé de se rendre à Hitachi pour voir les filles de Bunshô.

¹¹³¹ Expression qui sous-entend que parmi les nombreux nobles de la capitale, le Général ne peut passer inaperçu. Désigne sa très grande beauté.

¹¹³² Nous reprenons l'interprétation de l'éditeur.

s'approcher des filles de Bunshô. Il y avait-il vraiment une bonne solution ? « Puisqu'il s'agit de gens de la campagne, si nous nous déguisons en marchand ils devraient nous approcher » se dit-on et s'habillant (de la sorte) on chargea divers meubles et objets dans des hottes on décida que l'on voyagerait en les portant sur le dos.

Par contre, l'inadéquation entre l'aspect physique du Général et son déguisement sera soulignée par les gens de la maison de Bunshô ainsi que par la fille aînée de Bunshô. Dès le départ, cette inadéquation est reliée à une fantaisie d'aristocrate : c'est ce que pense une dame de compagnie venant de la capitale et servant chez Bunshô lorsqu'elle entend le Général et ses compagnons vendre des objets en usant de métaphores amoureuses et poétiques.

Bien que Bunshô ait beaucoup de personnel, comme ce sont des personnes de la montagne et de basse classe, personne ne comprit (ces allusions). Parmi le personnel, une dame de compagnie était de la capitale. Comme elle avait de la sensibilité, savait manier le pinceau et lier les fleurs de manière admirable, que ses dispositions et son visage étaient doux, elle avait été placée au service des princesses. Lorsqu'elle vit ces marchands, elle trouva que rien jusque dans leur allure n'appartenait aux hommes ordinaires et que (prétendre) vendre des choses ressemblait bien à une ruse de noble de la capitale. À n'en pas douter, ils avaient un comportement étrange ! Comme ses maîtresses avaient dédaigné les mots du gouverneur, ce dernier, peut-être par peine, aurait pu en faire le récit à la capitale. Ce récit entendu par la cour, ne serait-ce pas un noble qui ne voulant pas envoyer même un serviteur au fin fond de l'est se serait rendu méconnaissable en prétendant vendre des objets ? Elle trouvait cela fort étrange. « La raison en est que lorsqu'ils vendent leurs nombreux objets, leurs paroles sont pleines de sentiments amoureux » dit-elle.

La ruse d'un aristocrate ne peut ainsi n'être détectée que par une dame originaire de la capitale, signe que le récit adopte une hiérarchie de valeurs et un mépris pour la province antérieur à l'époque d'Edo (voir chapitre 2, 1.1.). En outre, l'inadéquation entre le costume et les propos du Général et de ses compagnons vient souligner la haute éducation de ces derniers : il est impensable en effet que de simples marchands puissent user de telles métaphores en vendant leurs articles. Loin de masquer la haute naissance des personnages, le déguisement vient ainsi la souligner, à la manière de l'emploi du déguisement dans le théâtre anglais de la Renaissance¹¹³³. Le moment où le déguisement sera

¹¹³³ « The rhetorical and dramatic processes of guise and disguise work (...) across social as well as theatrical texts and performances and influence the reception and responses to such texts. The mask both hides and reveals princely virtue. By having its revelation withheld and times, disguise can help translate identity into power. (...) Disguise is often used in Renaissance depictions of the prince, the courtier, and the androgynous woman, figures who foreground the processes and premises of character that run through the period's political and sexual discourses » (LLOYD David, 1999, p. 9 et 11).

révéle, s'il varie en fonction des personnages (lors du concert pour la fille aînée de Bunshô ; lors de la venue du Grand Prêtre pour les autres personnages) peut également être comparé à un procédé régulier au sein des contes européens où le héros se transfigure pour achever sa quête¹¹³⁴.

Le Général emprunte au théâtre le procédé du déguisement et au conte de fée le principe de se transformer pour atteindre l'objet de son désir. Ces deux aspects sont rares au sein des récits japonais où les personnages déguisés sont en réalité travestis, c'est-à-dire qu'ils changent de sexe. Le Général n'entre pas dans cette catégorie. Nous verrons cependant que sa représentation peut, sous certaines conditions, le rendre androgyne.

1.2. Le Général déguisé, une représentation proche de l'acteur de théâtre *wakashu*

Plusieurs éléments dans la mise en image du Général déguisé au sein de ces trois ensembles de rouleaux permettent de rapprocher le Général des jeunes acteurs de théâtre androgyne appelés les *wakashu*. Ces éléments sont les suivants : un traitement particulier du visage du Général et une mise en image du Général le montrant dans son rôle théâtral de marchand.

La manière de représenter les visages ainsi que le choix de la carnation de ces derniers dépend de la technique du peintre, mais également d'un certain discours social (voir chapitre 2, 2.2.1). Dans les rouleaux que nous étudions ici, ainsi que la grande majorité des œuvres produites dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹¹³⁵, le Général est représenté avec une peau blanche et selon les principes du *hikime kagihana*. Il est l'unique personnage masculin à avoir cette couleur de peau. Cette dernière le distingue donc des autres personnages tout en le rapprochant des visages féminins¹¹³⁶. Comme le rappelle Ikeda Shinobu, le *hikime kagihana* est au XII^e siècle un procédé technique qui ne discrimine pas les personnages en fonction de leur sexe, hommes et femmes étant représentés selon les mêmes

¹¹³⁴ PROPP V., 1970, p. 74 et 77-78. La transfiguration du héros par le biais d'un habit, ou sa reconnaissance par les autres personnages peut aller de pair avec une arrivée incognito dans sa propre maison ou chez le roi d'un pays étranger où il est embauché pour faire des basses besognes. Cette situation se rapproche de celle du Général dans le *Bunshô sôshi* et du *Mano no chôja* intégré à l'*Eboshiori* où l'empereur lui-même se fait embaucher en tant que bouvier. Dans le rouleau passé en vente à Drouot le 9 juin 2015 (cabinet Auction Art, Rémy Le Fur & associés) ainsi que dans le codex de la bibliothèque de l'université d'éducation de jeunes filles de Nara et le codex du Umi-Mori Art Museum, l'empereur déguisé en bouvier est représenté à la manière d'un jeune enfant chinois, les cheveux réunis en deux chignons à coque. Ainsi, alors même que traditionnellement l'empereur n'est pas représenté, son déguisement et sa figuration dans les enluminures ne pose pas de problème. En outre, cette manière de représenter un jeune homme en tant que garçon à la mode chinoise est adoptée par certains enlumineurs du *Bunshô sôshi* pour représenter le Général.

¹¹³⁵ Les rouleaux enluminés Umi, Ishikawa, Kôno, Spencer, Chûkyô 166, Iwase bunko, Meisei, Chûkyô 108 ainsi que les codex verticaux CBL 1011, Nakano Kôichi, Mitsui, Itsuô 1051, Iwakuni, Kudô.

¹¹³⁶ La couleur de peau des serviteurs est cependant aléatoire et ne semble pas être en lien avec le rang de ces derniers. Ils ont cependant, en très grande majorité, une peau rose. Yamamoto Yôko note pour sa part dans son étude du codex enluminé du *Dit des Heike* de la collection de la famille Sanada que les femmes et les aristocrates ont la peau blanche tandis que les guerriers ont la peau rose (YAMAMOTO Y., 2012, p. 193).

principes, mais selon leur appartenance sociale¹¹³⁷. En ce sens, il est tout à fait logique que le Général et ses compagnons soient distingués des autres personnages de rang subalterne. Il est d'ailleurs fort intéressant de remarquer que les compagnons ne sont pas représentés selon ce principe dès lors qu'ils sont déguisés en marchand : ils sont visuellement déclassés dans la hiérarchie sociale. Cependant, à cette discrimination s'ajoute une préoccupation supplémentaire : distinguer le Général du reste des personnages masculins¹¹³⁸, et le renvoyer visuellement vers le cercle des personnages féminins et enfantins au moyen d'une carnation blanche. En effet, ces derniers quels que soient leurs origines sociales et leurs rangs, sont décrits selon les principes du *hikime kagihana*. Il ne reflète donc plus les statuts sociaux des personnages et devient, tout du moins à l'époque d'Edo, un mode de représentation privilégié pour la description des femmes. Ce renvoi du Général dans la sphère féminine répondrait ainsi à deux objectifs : mettre en image fidèlement le texte qui décrit le Général comme un personnage jeune (dix-huit ans), mince et pâle¹¹³⁹ d'une part, et rendre d'autre part le personnage androgyne.

La coiffure du Général est également la même au sein des manuscrits enluminés : le personnage est ainsi représenté les cheveux longs regroupés dans une queue de cheval plus ou moins courte. Cette coiffure signifie le jeune âge du personnage qui, contrairement à ses compagnons, ne s'est pas encore rasé le haut du crâne¹¹⁴⁰. Peu d'enlumineurs font ainsi le choix de représenter le Général costumé mais le crâne rasé¹¹⁴¹. Pour le Général, cette représentation accentue ainsi à la fois la jeunesse du personnage, mais également son androgynéité.

Outre cette androgynéité, le Général est également dans les rouleaux de Kôno montré comme le centre de tous les regards. En effet, dès lors que le Général entre dans la résidence de Bunshô, lui

¹¹³⁷ IKEDA S., 1998, p. 33. Dans son étude sur certains rouleaux et codex enluminés du XVII^e siècle Yamamoto Yôkô note également que les femmes et les aristocrates sont représentés selon les principes du *hikime kagihana* au contraire des guerriers. Selon la chercheuse, cette distinction dans la représentation du visage entre guerriers et membres de la cour impériale remonterait aux premiers rouleaux enluminés décrivant des batailles de l'époque de Kamakura (YAMAMOTO Y., 2012, p. 189).

¹¹³⁸ Le Général est également le seul personnage masculin à être représenté imberbe. La représentation de ses compagnons est plus irrégulière, alternant entre des personnages barbus et des jeunes hommes imberbes. Cependant, Bunshô, le Grand Prêtre tout comme le père du Général sont représentés avec une moustache.

¹¹³⁹ Le texte précise en effet que le Général « ressemble à une éphémère » (かげろふのやうに見え給ふ). « Le Général, comme depuis le printemps passé était alité de chagrin, il avait profondément changé d'aspect et ressemblait à une éphémère. Les gens de Bunshô dirent en riant: « L'homme maigre qui ne porte pas de hotte, ne serait-il pas un seigneur? ». Nous citons notre propre traduction.

¹¹⁴⁰ Les jeunes hommes qui n'ont pas encore rasé leurs cheveux portent les cheveux longs, ce que l'on nomme *wakashu mage* (voir figure 33). Les acteurs de théâtre peuvent également porter un fichu sur la tête pour masquer leur coiffure (*Turning Point, Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan*, p. 268-272).

¹¹⁴¹ Trois ensembles de rouleaux (Umi-Mori Art Museum, Kôno, Spencer) et deux codex oblongs (Sumiyoshi, Waseda) contiennent des enluminures où le Général porte cette coiffure. Précisons qu'il s'agit moins du haut du crâne réellement rasé que d'un haut front dégarni, les cheveux se poursuivant par une queue de cheval non conforme à la coiffure des personnes adultes et des compagnons du Général.

et ses compagnons sont l'objet de tous les regards et de toutes les observations. Leurs faits et gestes sont épiés par les gens de la maisonnée de Bunshô, dont l'étonnement vis-à-vis d'un comportement qu'il leur semble étrange, préfigure le moment de la révélation de la réelle identité du Général. Ce dernier concentre ainsi toute l'attention des personnages du récit, ainsi que le lecteur-spectateur. Pour montrer que le Général est au centre de tous les regards, certains artisans peintres ont eu recours à des montreurs¹¹⁴². Il s'agit de personnages désignant du doigt un élément visible ou non visible aux yeux du lecteur-spectateur¹¹⁴³. Au sein de rouleaux où enluminures et textes alternent en de courtes sections, les montreurs perdent leur fonction de relais au sein des compositions. Dans certains ensembles de rouleaux enluminés, les compositions dont la longueur est doublée par rapport au reste des peintures¹¹⁴⁴ de l'ensemble peuvent être agrémentées de figures ayant cette fonction de relais. C'est ainsi le cas des serviteurs près du portail dans la scène « Bunta chassé » des rouleaux de Meisei ou de ceux de la scène de concert et de l'hommage du Grand Prêtre des rouleaux de Tsukuba. Dans ces deux rouleaux, les montreurs désignent des éléments représentés au sein de la composition mais placés à l'extrémité gauche. La longueur des scènes excédant l'écartement des bras, il est alors possible qu'ils endossent une fonction de relais entre les éléments d'une composition non visibles en une seule fois. D'autres montreurs apparaissent au sein des rouleaux enluminés. Ils sont liés de manière étroite à l'apparition du Général en costume de marchand et n'ont pas de fonction de relais. Ainsi, ils ne participent pas à la structure de la composition ou de la lecture de l'image. Ils sont également caractéristiques par leur répétition : en effet, si les montreurs mentionnés ci-dessus fonctionnent par groupe de deux, un personnage désignant du doigt un élément à un autre personnage, les montreurs que nous allons étudier à présent sont répétés au sein de compositions relativement étroites. Ainsi, dans la scène où le Général arrive à la demeure de Bunshô dans les rouleaux de Kôno (figure 34), plusieurs figures de montreurs sont à relever. Le compagnon et le serviteur près de la porte se désignant l'un l'autre sont des éléments récurrents dans les enluminures illustrant cet épisode. Plus exceptionnel est le nombre de montreurs à l'arrière de la demeure : trois personnages masculins dans le premier groupe et les trois femmes s'approchant de

¹¹⁴² Nous reprenons ce terme, ainsi qu'une partie de l'analyse de ce motif iconographique, à Estelle Leggeri-Bauer (voir BAUER E., 2001, p. 100-103 ; BAUER E., 1998, p. 61-70).

¹¹⁴³ Ils sont fréquemment utilisés dans les rouleaux à composition continue, c'est-à-dire les rouleaux dont les sections d'images ont une longueur supérieure à 60 cm, ce qui correspond à l'ouverture des bras et donc à ce qu'un lecteur seul peut dérouler devant lui. La plupart des compositions continues dépasse un mètre de longueur. Les montreurs ont pour fonction de suggérer ce qui n'est pas visible pour le spectateur et de l'inviter à continuer à dérouler le récit imagé, ou rappellent au spectateur ce que ce dernier vient de voir et d'enrouler dans sa main droite. Ils sont ainsi des éléments contribuant à l'unité d'une enluminure qui ne peut être comprise en un seul regard. Ce sont également des motifs permettant de guider le lecteur-spectateur dans sa lecture (voir BAUER E., 2001, p. 100-103).

¹¹⁴⁴ Voir dans le chapitre 1 de cette partie notre volet sur les compositions en double longueur.

la véranda. Ces montreurs pointent tous du doigt la même direction, à savoir le groupe du Général et ses compagnons. Cette direction est à contre-courant du sens de lecture. Ces montreurs désignent ainsi le Général, invitant le regard du lecteur-spectateur à rebrousser chemin pour regarder une nouvelle fois ce personnage. L'image est donc construite pour mettre en valeur le Général et en faire le centre du regard des personnages de l'image ainsi que de celui du lecteur¹¹⁴⁵.

Figure 34 : Les figures de montreurs dans la scène d'arrivée du Général des rouleaux de Kôno



Outre les montreurs, d'autres figures permettent de concentrer le regard du lecteur-spectateur sur le personnage du Général. Ainsi, dans la scène du lavement des pieds (tableau 58), des personnages observent la scène. Dans les compositions des rouleaux Kôno, Chûkyô 166 et Itsuô, ainsi que dans le codex d'Ise, le Général et son groupe sont épiés par des membres de la maisonnée de Bunshô. Dans ces compositions, les voyeurs sont cachés du regard du Général : ils sont ainsi placés en retrait derrière une palissade ou paroi coulissante qui fait écran (Ise, Chûkyô) ou dans une pièce attenante (Kôno, Itsuô). Ces personnages ont les mêmes fonctions que les montreurs. Ainsi, dans les rouleaux d'Itsuô et de Kôno, les personnages épiant la scène désignent clairement le Général et ses acolytes. Dans le cas du rouleau de Chûkyô et du codex d'Ise, les voyeurs semblent adopter des postures opposées : de trois-quarts dos et absorbé par la scène dans le cas de Chûkyô, de trois-quarts face et tourné vers le spectateur dans le cas d'Ise. Nous pouvons interpréter ces figures comme des personnages symbolisant le regard du lecteur-spectateur : de dos, le serviteur du rouleau de Chukyo devient une figure-relais au travers des yeux duquel le lecteur-spectateur admire lui-même la scène décrite dans l'enluminure. De face, la servante du codex d'Ise guide l'attention du lecteur-spectateur sur le groupe du Général tout en questionnant ce dernier sur son propre voyeurisme¹¹⁴⁶. Ils participent ainsi à la mise en valeur de la figure du Général.

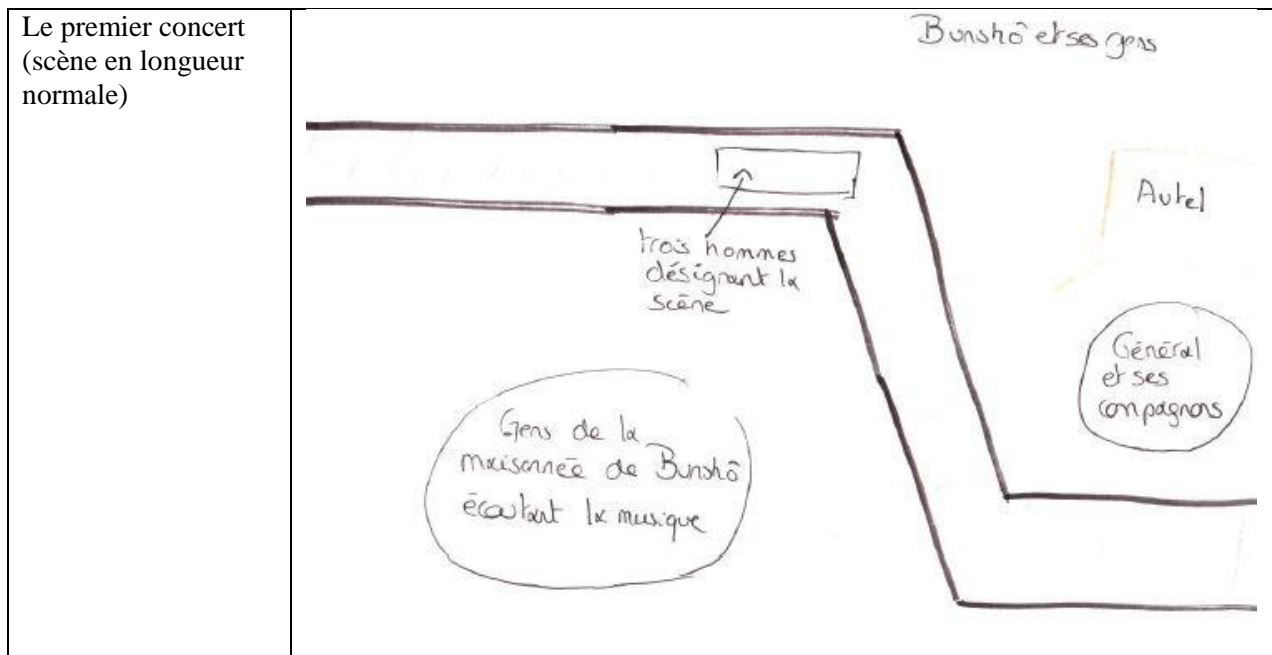
¹¹⁴⁵ Il s'agit ainsi de montreurs ayant, si nous reprenons la terminologie d'Estelle Leggeri-Bauer, pour fonction d'être des figures d'encadrement. En effet, celui qui montre et ce qui est montré sont placés tous les deux au sein du même espace visuel. Ces figures « éclairent par leur réaction le « sens de l'action » et participent ainsi à l'effet de chœur » (BAUER E., 1998, p. 68-69).

¹¹⁴⁶ MOSTOW J., 2003, p. 82.

Un ensemble de rouleaux contemporain du rouleau de Kôno s'illustre par la récurrence des montreurs au sein des enluminures : il s'agit des rouleaux de Tachikawa. Nous livrons ci-dessous des schémas des compositions où les montreurs sont présents. Ce sont trois scènes issues du deuxième rouleau et qui concernent des moments où le Général est déguisé dans la résidence de Bunshô (tableau 55). Si ce n'est la première enluminure, les compositions sont en longueur simple. Les traits noirs soulignent l'emplacement et l'orientation de la galerie extérieure (*engawa*) qui structure chaque composition. Dans la première et la troisième image, deux groupes de montreurs sont figurés : les premiers sont debouts sur l'*engawa* et désignent le Général qui est très proche visuellement et spatialement. Le second groupe, plus important, est placé dans une pièce ouverte en vis-à-vis de l'endroit où se trouve le Général, ou au bas de l'*engawa* dans le cas de la scène de concert. Dans la scène de repas, les montreurs sont placés dans la pièce attenante à celle où se trouve le Général. Ce dernier ainsi que ses compagnons sont dans une architecture vue de manière frontale par le lecteur-spectateur.

Tableau 55: Emplacement des figures de montreurs au sein des compositions des rouleaux de Tachikawa

<p>Général jouant son rôle de marchand (scène en double longueur)</p>	
<p>Général et ses compagnons se restaurant chez Bunshô (scène en longueur normale)</p>	



En d'autres termes, le Général déguisé est toujours placé, au sein de ces rouleaux, soit près de montreurs, soit face à eux. Ces figures le désignant du doigt n'ont pas pour fonction d'aider à la lecture de l'image : en effet, ils sont très proches du groupe qu'ils désignent et sont visibles en même temps que le Général et ses compagnons. Aucun ne tourne le visage vers le lecteur-spectateur, ce qui pourrait indiquer qu'ils ne s'adressent pas à ce dernier. Ils serviraient ainsi moins à orienter la lecture de l'image qu'à mettre l'accent sur le Général et à montrer le caractère exceptionnel du personnage et de sa situation¹¹⁴⁷. Dans la scène de repas, le Général est à la fois montré et face au lecteur-spectateur lui-même. Ajoutons également que la construction des compositions est telle que le Général se sait pleinement observé par les gens qui le désignent du doigt. De cette manière, la galerie extérieure devient une véritable scène de théâtre sur laquelle agit le Général prétendant être un marchand sous les yeux des spectateurs internes (les montreurs) et externes (le lecteur-spectateur) du récit. Dès lors que le déguisement est dévoilé, ces figures de montreurs disparaissent des compositions : ainsi en est-il dans la scène du second concert, où le Général est habillé en costume de cour.

Les rouleaux de Kôno et de Tachikawa, bien que probablement issus d'enlumineurs et de calligraphes différents¹¹⁴⁸, partagent un même usage des montreurs en vue de souligner la figure du

¹¹⁴⁷ En analysant des figures de montreur dans la peinture occidentale et en se basant sur les écrits de Louis Marin, Daniel Arasse suppose que ces figures de montreur, placées au bord de l'image n'ont pas pour fonction de montrer ce qu'il faut voir, mais de suggérer comment regarder ce qui est donné à voir (ARASSE D., 2000, p. 82).

¹¹⁴⁸ L'ensemble de Tachikawa a été acquis récemment et n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie quant à sa calligraphie.

Général. Ce sont également les deux seules œuvres de notre corpus à développer sur deux feuillets la scène où le Général prétend vendre des objets. Le Général jouant son rôle de marchand est l'occasion, tant dans le récit que dans l'image, à une énumération d'objets merveilleux à vendre. Cette énumération joue, selon Jacqueline Pigeot, des rôles divers ayant pour but de divertir le lecteur, de l'éduquer et d'accroître la dimension auspiciuse du récit¹¹⁴⁹. Il s'agit également d'une image où le Général se comporte réellement comme un acteur de théâtre. Doubler la longueur de cette scène est en outre un moyen de montrer l'importance accordée à cette scène.

1.3. Personnage mis en scène ou personnage de théâtre, le Général et le *wakashu*

Les manuscrits enluminés pourraient donc employer une référence commune qui ne serait pas les planches illustrées du *Bunshô sôshi*. Cette référence visuelle expliquerait ainsi que le Général porte toujours le même type de costume lorsqu'il est déguisé dans les enluminures de notre corpus. Nous verrons en effet que la description du Général correspond à celle du jeune éphèbe au théâtre : le *wakashu*¹¹⁵⁰.

Le *wakashu* est avant tout un jeune acteur de théâtre spécialisé dans les rôles féminins : suite à l'interdiction faite aux femmes en 1629 de jouer dans les pièces de théâtre, ces jeunes hommes devinrent primordiaux et rencontrèrent un grand succès¹¹⁵¹. Proches du milieu de la prostitution, leur présence sur scène fut à son tour interdite pour des raisons morales en 1652¹¹⁵² et ils seront remplacés par des acteurs adultes spécialisés dans les rôles des jeunes éphèbes et des rôles féminins : les *onna gata*¹¹⁵³. Cependant, des témoignages postérieurs à cette interdiction, datés de 1658 et 1662 et de la fin du XVII^e siècle montrent leur succès sur les planches. Leur existence crée également une expression : « *wakashu gao* » c'est-à-dire « visage de *wakashu* », qui désigne la beauté d'un type de jeune fille ayant un visage androgyne et incarnant la beauté idéale¹¹⁵⁴. Ils apparaissent

¹¹⁴⁹ PIGEOT J., 1997, p. 105,116 et 130.

¹¹⁵⁰ 若衆, littéralement jeune homme.

¹¹⁵¹ WATANABE Kenji, 1999, p. 43. Joshua Mostow explique que les représentations de *wakashu* dans le monde des estampes apparaissent réellement au XVIII^e siècle et incarnent alors un idéal de beauté féminine, MOSTOW J., 2016, p. 26-28.

¹¹⁵² À partir de cette date un nouveau mot apparaît, celui de *kagama* qui désigne le prostitué masculin. Le monde du théâtre et celui de la prostitution vont ainsi progressivement se distinguer (WATANABE Tsuneo, 1987, p. 84).

¹¹⁵³ Selon Watanabe Tsuneo, ces *onna gata* reprennent la mode vestimentaire et capillaire des *wakashu* et maintiennent, malgré leur vieillissement, un jeu stylisé basé sur la tradition du *wakashu*, sa beauté et sa sensualité. Ainsi visuellement peu d'éléments distinguent l'acteur qui est un jeune homme *wakashu* de l'homme adulte spécialisé dans les rôles féminins *onna gata* (MEZUR Katherine, 2005, p. 3).

¹¹⁵⁴ WATANABE T., 1987, p. 75-76. Cet idéal de beauté sera également suivi par les courtisanes (MEZUR K., 2005, p. 4).

régulièrement dans la culture visuelle de l'époque d'Edo et plus particulièrement dans les estampes. Ces dernières remonteraient pour les plus anciennes d'entre elles à l'ère de Kanbun et aux premières œuvres de Hishikawa Moronobu (figure 35). Elles sont ainsi contemporaines de la plupart des œuvres étudiées dans notre corpus. La mise en lumière du *wakashu* et de ses représentations au sein des estampes et des estampes érotiques est relativement récente, comme le souligne Stephen Salel lors de l'exposition *Arts of the Bedchamber : Japanese Shunga* du musée de Honolulu ainsi que dans la récente exposition de Joshua Mostow en 2016 à Ontario intitulée *A Third Gender, Beautiful Youths in Japanese Edo-Period Prints and Paintings*. L'identité sexuelle de nombreux personnages représentés au sein de ces estampes a été reconsidérée depuis¹¹⁵⁵. L'importance du jeune homme dont le crâne n'est pas encore rasé et dont l'apparence est très féminine, le *wakashu*, apparaît de plus en plus clairement au vu du nombre d'estampes dans lesquelles il est représenté. En effet, le *wakashu* étant figuré presque comme une courtisane, il a été souvent confondu avec ces dernières par les spécialistes de l'estampe japonaise : il y aurait ainsi beaucoup plus de jeunes hommes représentés dans les estampes que l'on ne le pense habituellement¹¹⁵⁶. Le *wakashu* est donc dépeint comme un jeune homme asexué au point d'être confondu avec les jeunes filles auxquelles il tient compagnie. Il fait également l'objet d'une romance érotique imprimée dès 1675 avec la parution d'*Oreiller d'essence d'aloès pour des jeux avec un jeune homme* (*Wakashu asobi kyara no makura* 若衆遊伽羅之枕) illustré par Hishikawa Moronobu et publié par la maison d'édition Urokogataya. Le *wakashu* est alors au cœur de plusieurs scénarios où il suscite le désir d'hommes plus âgés que lui, ou de femmes de tout âge¹¹⁵⁷. Il est important de souligner que le *wakashu* n'est représenté que comme acteur passif, suscitant le désir plus que ne l'éprouvant lui-même. Dans des estampes plus tardives, le jeune homme revêt les fonctions de musiciens et, le plus souvent, de vendeur ambulancier d'éventails dont la venue peut susciter l'imagination érotique de ses clientes¹¹⁵⁸. Il est important de souligner que le Général n'est jamais désigné par le terme de *wakashu* au sein du récit du *Bunshô sôshi* : le caractère androgyne de sa représentation ne découle donc pas du texte du *Bunshô sôshi*, qui est rédigé au moins deux siècles avant la vogue de ces jeunes acteurs de théâtre. En outre, le

¹¹⁵⁵ Ainsi, David Waterhouse interprète successivement une estampe de Suzuki Harunobu comme représentant deux femmes, puis un homme et une femme, puis deux jeunes acteurs grîmés en femme. Cette évolution est rappelée par Joshua Mostow in MOSTOW J., 2014, p. 394-395.

¹¹⁵⁶ Voir notamment « Issues of Gender in Early Modern Japanese Art », conférence donnée par Stephen Salel pour le musée de Honolulu lors de l'exposition "Arts of the Bedchamber : Japanese Shunga" au Doris Duke Theater, le 31 octobre 2012, enregistrement effectué par le musée de Honolulu et disponible sur youtube <http://www.youtube.com/watch?v=KHxmYLaoMuk> (dernière consultation le 20 janvier 2014, minutes 19 à 27).

¹¹⁵⁷ MOSTOW J., 2003, p. 52.

¹¹⁵⁸ Nous pensons aux estampes de Torii Kiyomitsu, *Marchand d'éventails*, vers 1760-1780 ; Okumura Masanobu, *Jeune homme jouant du tambour*, vers 1751 ; Suzuki Harunobu, *Visite d'un marchand d'éventail*, vers 1770 au musée d'art de Honolulu. Voir également "Issues of Gender in Early Modern Japanese Art".

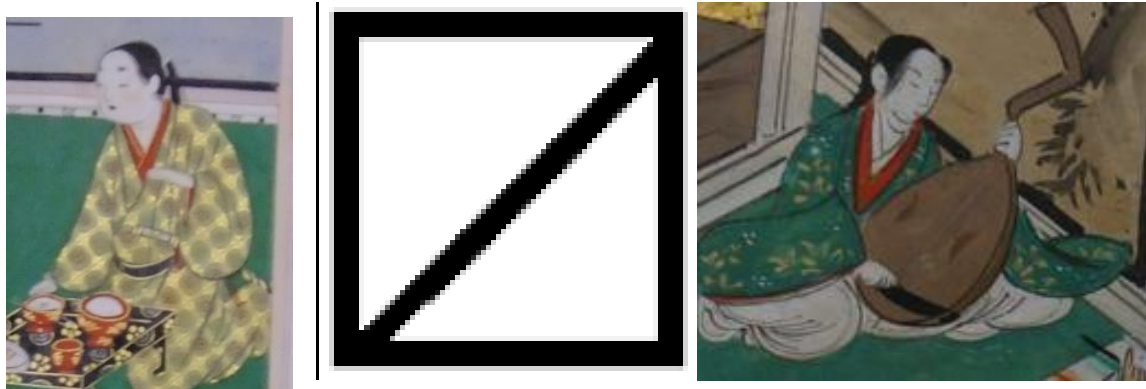
wakashu porte une coiffure élaborée proche des chignons des courtisanes dès l'ère de Kanbun (figure 37), coiffure donc bien distincte de celle du Général. Enfin, le costume du Général, au contraire du *wakashu* est différent de celui des femmes qui l'entourent au sein des enluminures du *Bunshô sôshi* (figure 36). Le parallèle proposé entre le Général déguisé et le *wakashu* est donc de deux ordres : de l'ordre physique (visage asexué) et de l'ordre de sa mise en scène (les activités du Général et ses faits et gestes observés et commentés par les gens de la maisonnée de Bunshô).

En effet, indépendamment de la dimension érotique du personnage du *wakashu* présente uniquement dans les *shunga*, il convient de souligner que le Général reprend tant le costume que les pratiques économiques (marchand ambulant) et artistiques (musicien) du *wakashu* tel que ce dernier sera décliné dans les estampes, des années 1670 jusqu'au milieu du XIX^e siècle. On peut ainsi supposer que son costume de jeune négociant porte, dès les premières décennies de l'époque d'Edo, une certaine charge érotique.

Figure 35 : Peinture de *wakashu* de la première moitié du XVII^e siècle¹¹⁵⁹



Figure 36 : La figure du Général en *wakashu* au sein des rouleaux d'Ishikawa Tôru (gauche), Kôno (centre) et du codex vertical en demi-format de Francfort 12796 (droite)



¹¹⁵⁹ Source de l'image MURASE Miyeko (éd.), *Turning Point, Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan*, 2003, p. 268-269. Cette peinture provient de la collection privée Roger L. Weston.

Figure 37 : La figure du *wakashu* dans les estampes et illustrations imprimées : dessin au trait d'après les représentations d'Okumura Masanobu (gauche) et dessin au trait d'après les illustrations du Grand miroir de l'amour mâle (Danshoku Ôkagami) écrit par Ihara Saikaku et publié pour la première fois en 1687 (droite)



Déterminer le destinataire de la charge érotique du personnage est un problème plus délicat puisqu'il relève de la réception de cette iconographie au sein de lectorats difficiles à connaître en l'absence de sources historiques¹¹⁶⁰. Au sein de l'étude des estampes érotiques, la figure du *wakashu* divise : les chercheurs japonais pensent que la représentation du *wakashu* en compagnie ou épiée par les femmes de tout âge est une preuve que ces dernières étaient également fascinées par ces jeunes hommes. Les estampes les représentant leur auraient donc en partie été destinées¹¹⁶¹. Le point de vue anglo-saxon est cependant plus nuancé : comme le souligne Joshua Mostow, que les femmes et les jeunes filles soient représentées comme des partenaires potentielles des *wakashu* au sein des estampes ne signifie pas que ces dernières sont les destinataires de ces compositions. Le discours écrit encadrant ces courtes romances est en effet adressé à une audience clairement masculine¹¹⁶².

Dans ses caractéristiques physiques, le Général est proche de l'androgynéité, caractéristique qui n'est pas suggérée par le texte sur lequel s'appuient les enlumineurs des œuvres de notre corpus. Cette androgynéité est proche de celle des *wakashu*, dont le Général reprend tant l'apparence que les activités. Remplacer des personnages de haut rang ou célèbres par des jeunes filles ou des courtisanes est un procédé courant des peintures dites *yatsushi-e*¹¹⁶³, c'est-à-dire de peintures déguisant les personnages en femmes de moindre rang. Il s'agit du même terme *yatsushi* que celui

¹¹⁶⁰ Voir introduction de notre thèse, p. 28.

¹¹⁶¹ SHIRAKAWA Yoshihiko, 2002, p. 160-164 ; SHIRAKAWA Yoshihiko, 2005, p. 160-164.

¹¹⁶² MOSTOW J., 2003, p. 65-67. Dans *Le Grand Miroir de l'Amour mâle* d'Ihara Saikaku écrit dans la seconde moitié du XVII^e siècle (1687), une courte histoire (traduite par Gérard Siary et Mieko Nakajima Siary T.II ; VI.4) qui raconte qu'un *onna gata*, à savoir un acteur spécialisé dans le rôle des femmes, se rend clandestinement en costume de femme dans une maison noble à la demande d'une princesse amoureuse de lui et finit sa nuit dans le lit du frère de cette dernière. Cette histoire serait peut être l'indice que les acteurs travestis pouvaient revêtir un certain érotisme pour les femmes de cette époque.

¹¹⁶³ Alfred Haft définit le terme de *yatsushi* comme un procédé d'adaptation d'un sujet classique dans un contexte moderne (HAFT Alfred, 2013a, p. 39). Il s'agit d'un mode parodique de modernisation des classiques en remplaçant la société établie par les codes esthétiques du monde de l'estampe *ukiyo-e* (HAFT A., 2013a, p. 173).

employé dans le texte du *Bunshô sôshi* pour désigner le déclassement social auquel se soumet le Général lorsqu'il se déguise. Cependant, il n'y a aucune preuve dans les sources historiques que ce terme de *yatsushi-e* ait été employé à l'époque d'Edo¹¹⁶⁴. Pour Joshua Mostow, ces images d'hommes célèbres remplacés par des femmes jouent moins sur une parodie des genres que sur une parodie autour des hautes classes sociales¹¹⁶⁵. Dans le cas du Général, sa représentation en *wakashu* le rend certes androgyne, mais ne le fait pas changer de sexe. Sa mise en image n'a donc pas de portée parodique, mais viserait davantage à rendre visuellement le personnage plus attirant. En outre, nous verrons en fin de ce chapitre que le personnage peut être davantage érotisé dans les rouleaux Ishikawa.

II. Archaïsmes et nouveautés dans les iconographies des rouleaux de Kôno et Chûkyô

Les deux ensembles de rouleaux Kôno et Chûkyô 166 sont produits pour la même boutique de peintures et comportent des iconographies très proches (voir Partie I. de cette thèse). Nous étudierons ci-dessous les particularités iconographiques de ces deux ensembles. Quelles sont les images qui rendent ces rouleaux similaires entre eux et uniques au sein de notre corpus ? Les deux ensembles comportent des iconographies novatrices ayant trait à l'illustration de l'élévation sociale et la richesse du personnage ainsi qu'un répertoire nouveau en ce qui concerne l'image du couple, de la rencontre amoureuse et de la vie familiale. Nous verrons enfin que les rouleaux de Chûkyô s'appuient, dans certaines de leurs compositions, sur d'autres références visuelles que les rouleaux de Kôno : ces rouleaux manifesteraient ainsi d'un attachement à des modèles plus anciens.

2.1. Des thèmes iconographiques uniques au sein de deux ensembles aux compositions différentes

Nous avons déjà abordé en première partie de cette thèse le fait que les deux ensembles de rouleaux comportent des thèmes iconographiques communs tout en employant des principes de composition différents. Au chapitre précédent, nous avons distingué deux façons différentes mais conjuguées au sein des rouleaux pour décrire et installer dans l'espace des architectures : une manière frontale où les habitations sont placées horizontalement par rapport au lecteur-spectateur et

¹¹⁶⁴ MOSTOW J., 2014, p. 389.

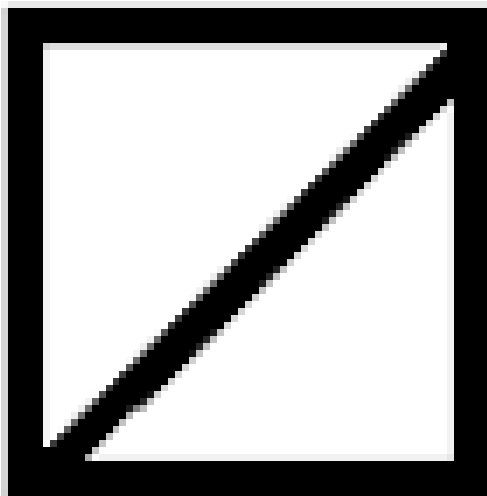
¹¹⁶⁵ MOSTOW J., 2014, p. 399-400.

où le regard ne pénètre pas dans l'espace car il est arrêté par le bord du toit, et le *fukinuki yatai*. Or, les rouleaux de Kôno et Chûkyô emploient de manière fort différente ces deux principes.

Dans les rouleaux de Chûkyô, l'emploi de compositions frontales où les bâtiments sont peu creusés et sont comme des boîtes, où des scènes de théâtre sans décor sur lesquelles les personnages se placent de manière disproportionnée, est majoritaire. Le *fukinuki yatai* n'est présent que dans trois scènes : le repas chez Bunshô, l'entrevue de nuit et la naissance à la capitale. Dans d'autres compositions, la technique du toit enlevé est traitée de manière étonnante : l'habitation est en effet représentée sans toit, mais ce dernier apparaît pour conclure la composition à gauche. Il n'y a aucune logique spatiale à ce qu'il soit figuré à cet endroit et nous l'interprétons comme un moyen, quelque peu maladroit, d'arrêter la composition. C'est le cas notamment de la scène de concert.

Au sein des rouleaux de Kôno, au contraire, l'utilisation du *fukinuki yatai* est majoritaire. Les enlumineurs alternent les scènes où, selon ce principe, les bâtiments sont placés de biais, ou parallèlement au regard du lecteur-spectateur pour créer un effet de rythme. En outre, l'usage d'une composition frontale est circonscrit, à l'exception de la scène du lavement des pieds du Général, à des scènes d'audience où la notion de hiérarchie est très présente : Bunshô et le Grand Prêtre, cadeaux offerts suite au premier concert, hommage du Grand Prêtre (figure 38). La composition frontale dans ces cas permet d'isoler un seul personnage grâce à l'architecture et de le montrer presque en majesté, face au reste des personnages. C'est tout particulièrement le cas dans la scène de Bunshô rendant visite au Grand Prêtre et de l'hommage du Grand Prêtre, où les rôles sont inversés. Dans le premier cas de figure, le Grand Prêtre est le personnage le plus haut placé installé dans son pavillon tandis que le même personnage s'agenouille humblement devant le Général assis seul dans le bâtiment de dévotion de Bunshô.

Figure 38 : L'hommage du Grand Prêtre dans les rouleaux du musée de Kôno



Les deux ensembles se rejoignent dans un traitement particulier de la scène où le Général confie une boîte dans lequel est placé un poème d'amour destiné à Renge. Dans la plupart des œuvres de notre corpus, les enlumineurs montrent soit le moment où le Général confie à une dame d'atour cette boîte, soit celui où Renge découvre et lit le poème. Ces deux ensembles de rouleaux par contre décrivent ces deux moments au sein de la même scène : il s'agit de ce que l'on pourrait appeler *iji dôzu* 異時同図 (« des moments différents dans la même scène » ou « scènes polychroniques » si nous reprenons la terminologie d'Estelle Leggeri-Bauer). Ce choix se détecte par la présence au sein de la même image par deux fois du même objet qui logiquement ne devrait être représenté qu'une seule fois : la boîte contenant le poème. Une fois fermée, elle apparaît dans les mains du Général qui la transmet à la dame d'atour. Elle réapparaît plus à gauche ouverte devant Renge déchiffrant le poème. Dans les deux ensembles de rouleaux, les enlumineurs distinguent ces deux moments narratifs par un traitement différencié de l'architecture. Dans les rouleaux de Chûkyô, la composition est frontale mais le Général et ses compagnons sont placés de biais par rapport au spectateur alors que les princesses sont figurées un peu plus loin dans un bâtiment face au lecteur. Dans les rouleaux de Kôno, le Général et ses compagnons sont placés dans une architecture dotée d'un toit tandis que les princesses s'activent dans une architecture décrite en *fukinuki yatai*.

Les rouleaux de Kôno et de Chûkyô ne répondent ainsi pas aux mêmes principes de compositions. Cependant, tous deux présentent des peintures dont l'organisation est pensée pour créer un certain rythme de lecture et marquer l'importance de certaines scènes. En outre, ces deux ensembles de rouleaux se rejoignent dans le traitement des thématiques liées à l'élévation sociale.

2.2. Images de la richesse et de l'élévation sociale

Les rouleaux de Kôno et de Chûkyô 166 soulignent tous les deux visuellement l'ascension économique et sociale de Bunshô. Plusieurs moyens sont pour ce faire employés : un changement dans le costume du personnage, une description plus approfondie de la demeure de Bunshô agrémentée d'écuries et de cuisine et enfin le choix d'une scène finale mettant l'accent sur cette ascension.

Comme nous l'avons précédemment souligné, Bunshô porte, dans la plupart des enluminures à partir de sa prospérité, le costume de guerrier *hitatare* et la coiffe *samurai eboshi*. Il s'agit pour Bunshô, et à l'exclusion des livres oblongs, d'une évolution du costume en deux temps marquant son évolution économique. Cependant, dans certains manuscrits, le costume de Bunshô varie une troisième fois. C'est le cas de l'ensemble de rouleaux Chûkyô 166, seul à décrire Bunshô dans un costume différent dès la scène de prospérité : Bunshô est ainsi habillé d'un *kariginu*, costume de cour informel, et d'une coiffe dressée *tate eboshi*. C'est dans cette tenue qu'il revoit son maître le Grand Prêtre et qu'il se rend au sanctuaire. Le personnage ne changera de tenue qu'à sa venue à la capitale, soit donc dans les dernières enluminures du troisième rouleau. Ces changements de costumes ne sont pas anodins. En reprenant des costumes réservés à la cour et portés par le Grand Prêtre, ancien maître de Bunshô, les enluminures montrent ainsi l'élévation sociale du personnage. Au contraire de sa réussite économique, l'élévation sociale n'est pas le fruit de ses mérites personnels mais de la venue au monde de ses filles qui lui permettront, par le biais du mariage, de devenir le beau-père de l'empereur¹¹⁶⁶. C'est donc par l'intervention du merveilleux, le dieu de Kashima, que Bunshô pourra s'élever socialement. Cette promotion à venir est annoncée au sein de certains exemples d'enluminures par un costume de cour.

En outre, les rouleaux de Kôno et de Chûkyô 166 dépeignent une entrevue très particulière de Bunshô avec son ancien maître : celle où, pour convaincre Bunshô de donner l'une de ses filles au gouverneur, le Grand Prêtre offre à ce dernier de prendre son titre de Grand Prêtre et lui offre son vêtement en symbole de ce marché. Visuellement, cette entrevue sera signalée par l'échange

¹¹⁶⁶ L'acquisition du pouvoir par le biais du mariage de ses propres filles est un schéma de pensée hérité de l'époque de Heian et de l'aristocratie. Michele Marra voit ainsi dans le *Bunshô sôshi* l'opposition de deux schémas de pensée : celui de Bunshô voulant absolument des fils pour assurer le destin de son entreprise commerciale, et celle de l'aristocratie visant la promotion sociale par le mariage. Ce serait donc par l'intervention surnaturelle (le dieu de Kashima et le pouvoir mystérieux du sel de Bunshô) ainsi que par le prisme des valeurs aristocratiques que Bunshô légitime son pouvoir économique et social (MARRA M., 1993, p. 142.).

d'étoffes entre les deux protagonistes. Cet épisode préfigure l'élévation de Bunshô au-dessus de son ancien maître¹¹⁶⁷.

Par le costume et le choix de scènes, ces deux ensembles de rouleaux annoncent dès le premier rouleau le destin extraordinaire de Bunshô. Ces deux œuvres tirent également profit de leur format étendu en longueur pour décrire avec beaucoup de détails la très riche demeure du personnage. Deux détails sont des signes manifestes de richesse : la représentation d'écuries, présentes dans les deux ensembles de rouleaux, et celles des cuisines dans les rouleaux de Kôno.

Dans les enluminures du *Bunshô sôshi*, les écuries sont représentées dans les scènes de Bunta chassé et de la prospérité de Bunshô. Ce sont donc des signes visuels du pouvoir économique du Grand Prêtre et de Bunshô. Motif privilégié des rouleaux enluminés (Itsuô 1052, Tsukuba, Kôno, Chûkyô 166), les écuries se feront plus rares dans les codex enluminés : nous ne l'avons ainsi relevé que dans un seul codex (le codex vertical de demi-format Mitsui dans la scène de renvoi de Bunta). Au contraire des rouleaux Itsuô 1052 ou Tsukuba, les rouleaux Kôno et Chûkyô 166 représentent les écuries à deux reprises. Signes évidents de richesse, ces écuries sont des détails placés dans ces rouleaux dans les enluminures dont le thème principal est celui du couple prospère, le Grand Prêtre comme Bunshô étant représentés à côté de leur épouse (voir 2.3 ci-dessous). De même, l'ensemble de rouleaux Ishikawa que nous étudierons à la fin de ce chapitre contient dans sa composition relative à la prospérité de Bunshô, des serviteurs portant des mets divers à l'intérieur de la demeure et un grenier renfermant des ballots de riz. Ces deux motifs seraient, depuis la fin de l'époque de Kamakura, des signes visuels de richesse¹¹⁶⁸. Bonheur conjugal et prospérité économique sont en effet deux thèmes considérés comme auspiceux et intimement liés au sein du *Bunshô sôshi*. Dans la pensée de l'époque d'Edo, l'entente conjugale est la base sur laquelle un commerce prospère peut fleurir. L'éducation des filles de bourgeois vise ainsi également à en faire des associées parfaites pour leur mari¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁷ Cette scène est rare au sein des œuvres de notre corpus : quatre rouleaux enluminés (Itsuô 1052, Umi-Mori Art Museum, Kôno et Chûkyô 166) et deux codex oblongs (Tachikawa 1 et Sumiyoshi) comportent cette scène, absente de tous les codex verticaux.

¹¹⁶⁸ GOMI Fumihiko, 1995, p. 309 et 322. Le grenier contenant des ballots de riz, motif également présent dans le codex vertical de grandes dimensions de Kyôto serait, selon l'historien, lié à la représentation de la richesse provinciale. Ajoutons également que dans les enluminures du récit *Eboshi ori* conservé au musée Umi-Mori Art Museum, une même scène ressemblant à un transport de ballots de riz jusque dans un grenier est représentée pour signifier la richesse de l'homme nommé Mano no chôja, dont l'épouse refuse de donner sa fille à l'empereur amoureux. Il s'agit en réalité de l'accomplissement par Mano no chôja d'une épreuve imposée par la cour en représailles de son refus, celle de pouvoir offrir à la cour en une journée dix mille grains de moutarde, voir ISHIKAWA Tôru, HOSHI Mizuho, 2014, p. 117.

¹¹⁶⁹ WATANABE Hiroshi, 2012, p. 296 et 301.

Les cuisines ne sont également représentées que dans certains rouleaux enluminés et sont proches à notre sens des reproductions du rouleau enluminé du *Shuhanron* (voir chapitre 4) dans les rouleaux de Kôno. Elles figurent dans la scène où le Général déguisé en marchand prend un repas en compagnie de Bunshô¹¹⁷⁰. Les rouleaux Chûkyô 166, qui partagent des thèmes et des détails iconographiques similaires aux rouleaux Kôno, n'ont pas cette représentation des cuisines. Stylistiquement plus archaïque que les rouleaux de Kôno et présentant parfois des erreurs d'attributs au niveau des personnages¹¹⁷¹, les rouleaux de Chûkyô 166 ne bénéficient pas des mêmes sources iconographiques. Nous émettons donc l'hypothèse que ce motif dépend moins du format dans lequel il est représenté que du contexte socio-culturel des peintres les représentant ainsi que de leurs clientèles. Dans le détail des cuisines sont représentés trois personnages, l'un broyant une matière blanche (ovale), le second s'activant à trier le riz (rectangle), le dernier s'attelant à la découpe d'un poisson. Les personnages peuvent être accompagnés de serviteurs transportant des plateaux. Au-delà des rouleaux proches du Chester 1186, les rouleaux de Kôno¹¹⁷² reprennent également ce motif (tableau 56).

Ce détail est très proche des représentations de cuisine du *Shuhanron emaki* (« Rouleau enluminé des mérites comparés du saké et du riz » 酒飯論絵巻)¹¹⁷³, dont la première mise en image est effectuée dans les années 1520 par Kanô Motonobu. Le succès de ces rouleaux tenus pour le modèle de référence pour toute scène touchant à la représentation des scènes de cuisine et de vie quotidienne se révèle à la lumière du nombre de copies, tant sous forme de rouleaux en couleurs que de *hakubyô* d'études¹¹⁷⁴. Les rouleaux du *Shuhanron* sont également connus du peintre Kaihō Yûsetsu (1598-1677) qui cite les scènes de banquet du *Shuhanron* dans ses rouleaux du *Taiheiki* (« Chronique de la grande paix » 太平記)¹¹⁷⁵ et *Les Heures oisives* (*Tsurezuregusa*)¹¹⁷⁶. Cependant, les enlumineurs du groupe de Meisei et du R.Kôno réunissent en une seule scène des détails issus de plusieurs scènes du *Shuhanron* : il ne s'agit donc pas d'une reprise telle quelle des détails de l'œuvre de Kanô Motonobu¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁰ Dans les rouleaux de Meisei, CBL1186 et Kôno.

¹¹⁷¹ Voir partie I, chapitre 2.

¹¹⁷² Dont nous avons souligné le caractère « savant » de l'iconographie par le biais de l'iconographie des paravents qui vient commenter les émotions des personnages principaux. Voir partie I chapitre 2.

¹¹⁷³ Voir à ce propos LEGGERI-BAUER Estelle, BERANGER Véronique, 2014, p. 45-75.

¹¹⁷⁴ NAMIKI S., 2009 (1987), p. 186.


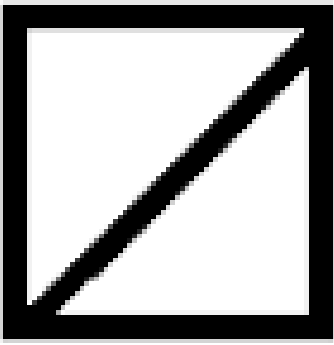
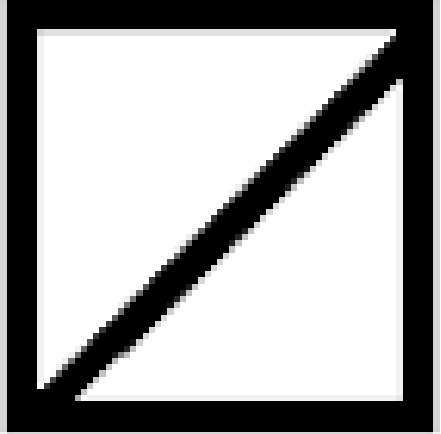
¹¹⁷⁵ Voir reproductions in MIYA Tsugio, 1992.

¹¹⁷⁶ MURASE M., 1993, p. 266.

¹¹⁷⁷ Il est cependant difficile de mesurer si les peintres citent consciemment et volontairement le *Shuhanron* : des scènes de cuisine inspirées du *Shuhanron* circulent en effet dans de nombreux rouleaux enluminés et imprimés du XVII^e siècle tels que le « Conte de la souris » (*Nezumi no sôshi*, voir SAWAI Taizô, 2012a, p. 165-167 et 179-180 et LEGGERI-BAUER Estelle, BERANGER Véronique, 2014, p. 46). Il est ainsi difficile de savoir si ces représentations de cuisine étaient encore perçues comme des citations de Kanô Motonobu.

La reprise de détails de rouleaux plus anciens, à savoir le *Shûhanron*, ou un modèle citant ce dernier, est spécifique à des rouleaux dont le style est abouti¹¹⁷⁸. *Bunshô sôshi* stylistiquement le plus proche de notre corpus de la manière de Kaihō Yûsetsu¹¹⁷⁹, l'œuvre cite également le *Shuhanron*. Ce détail à notre sens reflèterait la position sociale du peintre : la référence explicite à des rouleaux et peintres plus anciens est signe d'une éducation et situe la production de ces rouleaux au sein d'un cercle socialement plus élevé. La citation d'œuvres anciennes de l'école Kanô est également courante au sein des pratiques d'ateliers de l'école Kanô elle-même : ce détail peut donc également être un indice d'une production proche de cette dernière. Enfin, ce détail peut également être présent pour flatter l'érudition du commanditaire ou à la demande de ce dernier : en effet, le R.Spencer, que nous avons situé comme stylistiquement proche du R.Kôno¹¹⁸⁰ et s'appuyant pourtant sur une iconographie proche du groupe de Meisei¹¹⁸¹, n'a pas cette représentation des cuisines de Bunshô. Cette absence ne s'explique ni par le format, ni par le modèle iconographique, ni par la formation du peintre. On peut ainsi supposer que la présence ou non de ce détail relève de la volonté explicite d'un éventuel commanditaire.

Tableau 56 : Comparaison du détail des cuisines

Détails du <i>Shuhanron</i> (version de la Bibliothèque nationale de France Japonais 5343 ¹¹⁸²)	R.Kôno	R.CBL1186
		

¹¹⁷⁸ Voir partie I chapitre 4.

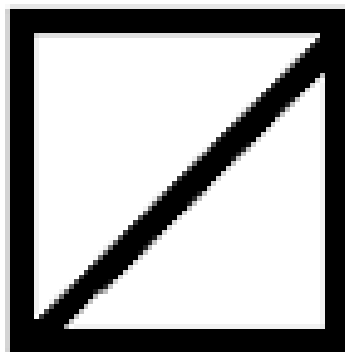
¹¹⁷⁹ Voir partie I chapitre 3.

¹¹⁸⁰ Et également proche de la production de Kaihō Yûsetsu, voir partie I, chapitres 2 et 3.

¹¹⁸¹ Voir le premier volet de ce chapitre. Le groupe de Meisei, qui, rappelons-le, présente ces détails de cuisine.

¹¹⁸² Qui serait une copie du XVII^e siècle très proche de l'original perdu de Kanô Motonobu (XVI^e siècle), voir BERANGER V., 2014, p. 166-174.

Figure 39 : Rouleau *Eboshiori* mis en vente le 9 juin 2015 à Drouot (Auction Art, Rémy Le Fur & associés)



Selon Mabuchi Miho, la représentation de serviteurs et de scènes de cuisine dans la peinture narrative est, depuis les peintures anciennes, signification de bonne fortune¹¹⁸³. Une scène de cuisine se trouve dans la première enluminure du rouleau « Le fabricant d'*eboshi* » *Eboshiori* mis en vente le 9 juin 2015 à Drouot (Auction Art, Rémy Le Fur & associés, figure 39). En outre, la connaissance et la citation de peintures plus anciennes est le fondement de la culture aristocratique et est exploitée par des peintres du début de l'époque d'Edo tels Kanô Tan'yû ou Tawaraya Sôtatsu. Ces deux facteurs peuvent expliquer les nombreuses citations des scènes de banquet et de cuisine du *Shuhanron* dans des peintures de nature différentes¹¹⁸⁴ et la présence du motif iconographique des cuisines dans le *Bunshô sôshi* pour souligner la richesse du personnage¹¹⁸⁵ ainsi que l'érudition du peintre et de son client. Ces ajouts de motifs à la scène principale ont un lien très tenu avec le contenu narratif représenté, mais ils ont un rôle de médiation entre le spectateur et l'œuvre regardée¹¹⁸⁶.

Enfin les rouleaux de Chûkyô 166 et de Kôno sont les seules œuvres qui, à la suite du *hakubyô* (voir chapitre précédent 3.3), concluent le récit sur une représentation de Bunshô vieilli, accompagné de son épouse et de dames de compagnie, assis dans de riches appartements et revêtant le grand costume de cour *sokutai*. Cette enluminure conclut le récit des trois ensembles¹¹⁸⁷. Les

¹¹⁸³ L'étude des représentations de repas ou de cuisines par Estelle Leggeri-Bauer et Véronique Béranger montre le même lien entre le repas et le signe d'une évolution bénéfique, de bonheur et de bon augure, voir LEGGERI-BAUER E., BERANGER V., 2014, p. 59.

¹¹⁸⁴ MABUCHI Miho, 2011, p. 242, 244, 316.

¹¹⁸⁵ Dans le « Conte de la souris » analysé par Taizô Sawai, les scènes de cuisine, en lien avec le mariage, servent à montrer la richesse du personnage et à accroître le potentiel auspiceux de l'image voir SAWAI Taizô, 2012a, p. 180.

¹¹⁸⁶ MABUCHI M., 2011, p. 313.

¹¹⁸⁷ Comme le Chûkyô 166 et le Kôno ont tous deux subis des manipulations qui ont bouleversé l'ordre de leurs enluminures (voir partie I, chapitre 2) il est possible également d'identifier le couple comme étant celui des parents du Général auxquels on présenterait l'épouse de ce dernier. L'enluminure ne serait alors pas la dernière des rouleaux. Cependant les parents du Général sont représentés dans le deuxième rouleau des deux ensembles comme des adultes dans la force de l'âge et non des vieillards. Il est donc plus probable que cette enluminure fasse référence au couple de Bunshô auquel on attribue une incroyable longévité.

thématiques de cette dernière sont triples et étroitement liées : l'élévation sociale signalée par le costume de Bunshô, le bonheur familial, par le couple âgé, et le caractère auspiceux du récit, par la vieillesse des personnages dont le récit nous précise qu'ils auraient vécu plus de cent ans¹¹⁸⁸.

Les rouleaux de Chûkyô 166 et Kôno reprennent des iconographies des rouleaux Tsukuba et *hakubyô* antérieurs, iconographies qu'ils développent et précisent. Parmi ces dernières, celles ayant trait à l'élévation de Bunshô ont une grande place. Par une variation du costume de Bunshô et un choix de scène particulier les enlumineurs de ces deux ensembles soulignent davantage le destin incroyable du héros. Ces deux ensembles de rouleaux, à l'instar des rouleaux de Tsukuba, reprennent une certaine iconographie du couple et de la famille associée à des images de richesse et de bon augure. Nous verrons que cette iconographie de la famille et du couple, empruntée aux rouleaux de Tsukuba, se développe de manière singulière au sein des rouleaux Kôno et Chûkyô 166.

2.3. Images du couple, de la famille et de la rencontre amoureuse

Plusieurs types d'iconographies ayant trait au couple, à la rencontre amoureuse ou encore à la vie familiale se rencontrent au sein de ces deux ensembles de rouleaux. Nous analyserons ci-dessous ces images selon plusieurs angles : l'association de la famille à une imagerie auspiceuse d'une part, la mise en image de manière particulière de la rencontre amoureuse d'autre part et l'iconographie de l'accouchement et de l'éducation des enfants en dernier lieu.

Au sein des rouleaux enlumines Tsukuba, Ishikawa, Kôno et Chûkyô 166, la représentation de la richesse du Grand Prêtre et celle du renvoi de Bunta sont associées au sein de la même image. Plus que le renvoi de Bunta, c'est la description de la résidence du Grand Prêtre avec des écuries (voir 2.2), et de la famille du Grand Prêtre, qui retient l'attention des peintres. L'image de la famille nombreuse se superpose ainsi à celle de la richesse pour former une image de bon augure. Le couple associé à la richesse est ainsi réitéré dans la scène de la prospérité de Bunshô, où le héros accompagné de son épouse entouré de nombreux serviteurs, surveillent leur maisonnée, leurs écuries ainsi que leurs fours à sel, ainsi que dans la dernière scène de Bunshô à la capitale. Les deux ensembles de rouleaux diffèrent cependant légèrement dans l'importance qu'ils accordent à l'iconographie du couple amoureux et de la vie familiale.

Les scènes précédant la représentation du couple Bunshô à la capitale diffèrent en effet d'un rouleau à l'autre. Dans les rouleaux de Chûkyô, les scènes choisies sont celles de la présentation de

¹¹⁸⁸ Dans la version traduite par James T. Araki (ARAKI J. T., 1983, p. 243).

Bunshô à l'empereur et d'une femme en couche. Dans les rouleaux de Kôno, l'enluminure choisie représente le couple du Général rendant visite aux parents de ce dernier. Les rouleaux diffèrent aussi dans leur mise en valeur des images du couple ou de la vie de famille. Cette mise en valeur s'opère par le choix des iconographies des peintures de paravents et de cloisons coulissantes qui viennent apporter une signification supplémentaire à l'enluminure concernée.

Nous avons déjà développé au chapitre précédent la symbolique particulière du canard mandarin, signe d'amour et de fidélité conjugale. Dans les enluminures du musée Kôno, le canard mandarin est représenté s'ébattant dans un étang dans la scène du concert. Il est également figuré sur la paroi coulissante derrière la tête du Général jouant du biwa. La répétition du motif du canard mandarin vient ainsi appuyer et souligner la scène du concert qui constitue l'acmé de la romance entre le Général et la fille de Bunshô. Nous relevons deux autres couples d'oiseaux représentés comme sujet de peintures de parois coulissantes dans des scènes clé de la romance du *Bunshô sôshi* : le rossignol¹¹⁸⁹ et le faisan. Le faisan est toujours représenté en couple posé sur une branche dans les rouleaux de Kôno (Entrevue de nuit et Bunshô et son épouse à la capitale). L'oiseau est associé à des images de printemps¹¹⁹⁰. Il vient également renforcer la tonalité amoureuse de la scène de rencontre amoureuse qui, sans les motifs des cloisons coulissantes et la petite sœur de Renge épiant, ne serait qu'une scène extrêmement générique d'un couple se rencontrant la nuit.

N'apparaissant dans aucune autre scène, ces motifs ont été choisis de manière volontaire et non aléatoire. Les oiseaux représentés en couple et associés au printemps et à des scènes clé de la romance viennent ainsi renforcer la représentation visuelle de cette dernière. Ils ajoutent également une dimension symbolique à des scènes dont les compositions sont extrêmement génériques.

D'autres scènes, particulières aux rouleaux de Kôno, comportent des motifs de cloisons coulissantes symboliques qui viennent ajouter une dimension supplémentaire à l'iconographie montrée. Ces scènes ont trait à la vie de famille de Bunshô et du Général.

Ainsi, les rouleaux de Kôno sont parmi les rares rouleaux de notre corpus à représenter la naissance de Renge dans une scène associant l'image d'une parturiente à celle du premier bain du nouveau-né (figure 40). La femme en couche est un motif iconographique présent dès les premiers rouleaux narratifs des XII^e et XIII^e siècles¹¹⁹¹. Ces scènes de délivrance, décrites dans des espaces

¹¹⁸⁹ Nous identifions ces oiseaux sur la base de leurs représentations dans les enluminures de notre corpus et en les comparant aux paravents et parois coulissantes conservées et recensées. Il nous est donc parfois difficile de livrer des identifications certaines. La représentation du rossignol étant très proche du moineau, nous n'excluons pas que ce que nous identifions comme des rossignols soient en fait des moineaux. Cependant, les deux espèces ayant des significations symboliques voisines, nous pensons que ce problème d'identification n'invalide pas notre analyse.

¹¹⁹⁰ KAWAI Masatomo, 1982, p. 130.

¹¹⁹¹ Les représentations de la naissance ont alors une signification ambiguë : en effet, l'accouchement s'accompagne d'une perte de sang qui rend la femme impure et est associé, dans les peintures à caractère religieux, aux

ouverts aux regards des passants, mettent en scène une parturiente debout aidée par une sage-femme qui la tient par les hanches. Sauf en cas d'extrême nécessité, les hommes sont exclus de l'espace de travail¹¹⁹². Les œuvres où apparaissent ces scènes de naissance sont des rouleaux enluminés à contenu religieux ou merveilleux comme le « rouleau enluminé de l'altesse Hikohohodemi » (*Hikohohodemi no mikoto emaki* 彦火火出見尊絵巻, XIII^e siècle, copié au XVII^e siècle), l'« Histoire des affamés » (*Gaki sôshi* 餓鬼草紙, fin du XII^e siècle) et le « Rouleau enluminé de Kitano Tenjin » (*Kitano tenji emaki* 北野天神絵巻, XIII^e siècle), où cette scène est toujours associée à une peur de l'accouchement et de la souffrance. Les rites religieux pratiqués autour et pendant l'accouchement sont également représentés¹¹⁹³. La scène d'accouchement est exclusivement disposée pour le spectateur, guidé jusqu'à la description de la femme en plein travail par des figures déictiques¹¹⁹⁴. À l'époque d'Edo, deux types de composition mettant en scène la parturiente existent : le premier type où la parturiente est représentée seule ou en association avec le premier bain du nouveau-né est celui qui est privilégié par les enlumineurs du *Bunshô sôshi*. Le second type de composition également présent dans les codex enluminés d'autres récits *otogizôshi*, est celui où la parturiente est représentée en association avec les cérémonies bouddhiques. Dans le récit « Ondée » (時雨 *Shigure*), cette représentation de la naissance accompagnée de cérémonies religieuses aurait une importance toute particulière pour les enlumineurs des codex. Illustré dès l'époque de Muromachi dans des rouleaux de petits formats, le récit narre les amours malheureux d'un Général et d'une princesse orpheline et désargentée. La fin de cette romance est aigre-douce : le Général désespéré se fait moine-ermite tandis que la princesse, ayant suscité de l'affection dans le cœur de l'empereur, donne naissance à un prince appelé à devenir le prochain souverain. Parmi les codex enluminés relevant de ce récit, quatre codex verticaux achèvent cette histoire par la scène de la naissance de cet héritier impérial. Ce faisant, ces codex ajoutent une enluminure en double page à leur modèle d'origine, une édition illustrée xylographiée du milieu du XVII^e siècle, qui s'achevait pour sa part par une illustration d'ordre plus morale, celle montrant le Général devenu moine¹¹⁹⁵. Les enlumineurs des codex du *Shigure* ont ainsi à cœur de conclure ce récit par la

souffrances du monde humain (INAMOTO Mariko, 2003, p. 113). L'accouchement est également le moment de la venue au monde d'un héritier est donc un événement heureux (SHIOKAWA Kyôko, 1999 p. 101).

¹¹⁹²HOTATE Michihisa, 1986, p. 202-203. Michihisa Hotate avance également que la représentation de la naissance dans des espaces ouverts dans les « rouleaux enluminés de la légende des origines de la secte Yûzû nenbutsu » (融通念仏縁起絵巻 *Yûzû nenbutsu engi emaki*) démontre que l'accouchement se faisait au XIV^e siècle en lieu public. Cette thèse est fortement remise en question (voire notamment CHINO K., 1991b, p. 82).

¹¹⁹³HOTATE M., 1986, p. 187-189.

¹¹⁹⁴KAWAI M., in ISHIKAWA T., 2006b, p. 43.

¹¹⁹⁵ Nous faisons référence à l'illustration finale du troisième volume du *Shigure monogatari* conservé au musée Cernuschi de Paris et daté de l'ère de Kanbun. Cette même iconographie est également présente dans les deux codex

représentation d'un événement heureux développé en double page, et qui plus est important puisqu'il se rapporte à la continuité de la lignée impériale. Cette scène de naissance revêt ainsi une double signification : c'est à la fois un événement heureux caractéristique du destin féminin et une affirmation de la continuité du pouvoir terrestre. Cette double interprétation de l'iconographie de la naissance se place dans la continuité des rouleaux enluminés tels que le *Hikohohodemi no mikoto emaki*¹¹⁹⁶ et est également utilisée par la propagande des *shōgun* Tokugawa¹¹⁹⁷.

S'il faut attendre le XVIII^e siècle pour que les actes médicaux, dont ceux relatifs à l'obstétrique et à l'accouchement, soient clairement séparés du bouddhisme¹¹⁹⁸, la description des scènes d'accouchement se modifie dès l'époque de Muromachi. Le « Conte de l'esprit Chrysanthème » (*Kiku no sei monogatari* 菊の精物語) daté du XVI^e siècle, illustre un récit qui se prête aux thèmes didactiques tels que la procréation. L'accouchement, mis en emphase par le texte même, est représenté au moyen d'une parturiente assise, accompagnée de deux dames de compagnie tandis que l'enfant, figure absente des précédentes scènes d'accouchement, sort directement des robes de sa mère¹¹⁹⁹. La scène de naissance vient ainsi régulièrement conclure les rouleaux enluminés de petites tailles du XVI^e siècle et revêt une signification auspiciouse¹²⁰⁰. Détachée visuellement d'un contexte religieux, la scène d'accouchement voit sa formule iconographique se rigidifier à l'époque d'Edo où la parturiente se trouve décrite sur une chaise de travail spécifique et entourée d'un mobilier blanc et de paravents à motifs adéquats de grues¹²⁰¹, en association ou non avec la représentation du premier bain du nouveau-né. Dans la mise en image du *Dit du Genji*,

verticaux issus du même atelier et conservés à la Chester Beatty Library et à l'université d'éducation de Nara ainsi que dans le codex oblong de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa. Voir annexe texte III pour une explication plus poussée sur les lignées textuelles et iconographiques de ces codex. Nous ne livrons dans le corps de texte que la conclusion de notre recherche sur les différents codex du *Shigure*.

¹¹⁹⁶ INAMOTO M., 2003, p. 152.

¹¹⁹⁷ Les rouleaux enluminés de le « Rouleau enluminé de la légende des origines du temple Tōshōgū » (*Tōshōgū engi emaki* 東照宮縁起絵巻), enluminés par Kanō Tan'yū et illustrant une véritable hagiographie du fondateur du shōgunat, Tokugawa Ieyasu, réemploient un certain nombre de compositions de rouleaux antérieurs. Ainsi, pour la représentation de la naissance de Tokugawa Ieyasu, Kanō Tan'yū reprend, sous les directives du moine Tenkai, l'iconographie de la naissance de l'empereur et instaurateur du bouddhisme au Japon Shōtoku Taishi (SAKAKIBARA S., 2014, p. 293-295). Matsushima Jin considère également cette scène comme une superposition de deux autres rouleaux, les « rouleaux enluminés de la légende des origines du temple Kiyomizu » (*Kiyomizudera engi emaki* 清水寺縁起絵巻) et les « rouleaux enluminés de la légende des origines de la secte Yūzū nenbutsu » (*Yūzūnenbutsu engi emaki*) qui sont deux ensembles enluminés mettant en scène le pouvoir des *shōgun* Ashikaga. Cette reprise permet ainsi de placer Ieyasu dans la continuité de la lignée impériale et de celle des *shōgun* antérieurs (MATSUSHIMA Jin, 2011, p. 115 et 126). L'iconographie de l'accouchement lié aux cérémonies religieuses est également présente dans les rouleaux enluminés du XVII^e siècle du *Dit du Genji* dit du *Jardin d'or* dans le chapitre *Les Mauves* où le peintre saisi les moines exorcistes quand ces derniers quittent la résidence où a eu lieu un accouchement (LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 264-265).

¹¹⁹⁸ MACE Mieko, 2013, p. 32-33.

¹¹⁹⁹ McCORMICK M., 2013, p. 140.

¹²⁰⁰ McCORMICK M., 2013, p. 168.

¹²⁰¹ SAKAKIBARA S., 2005, p. 198-204 et 216-222.

l'introduction de l'iconographie de la femme en couche accoudée à une chaise de travail spécifique est précisément située aux débuts de l'époque d'Edo¹²⁰². C'est cette iconographie que reprennent les enlumineurs du *Bunshô sôshi*.

Dans les deux ensembles de rouleaux, Kôno et Chûkyô 166, la naissance des filles de Bunshô est l'occasion pour les deux équipes de peintres de faire des choix iconographiques très différents : dans le cas du R.Chûkyô 166, les enlumineurs résumant ces deux naissances en une seule peinture où les deux enfants sont réunis autour d'un repas de fête : il s'agit du type de composition le plus répandu et présent dès les premières mises en image du *Bunshô sôshi*. Dans le cas du Kôno cependant, la parturiente est clairement représentée entourée de meubles blancs conformément à l'étiquette en rigueur¹²⁰³ tandis que son enfant est baigné sur la galerie extérieure (*engawa*) devant une paroi coulissante représentant un vol de grues (figure 40). La représentation de la naissance est ainsi non seulement spécifique mais également très précise quant à l'étiquette à adopter dans cette situation. L'importance de la naissance est soulignée par le redoublement de la scène : à cette scène d'accouchement lui succède une représentation d'un repas de fête pour la naissance de la seconde fille de Bunshô. Au sein de l'univers visuel japonais de l'époque d'Edo, cette iconographie est plus particulièrement liée au domaine de l'image imprimée, largement diffusée auprès de la population. On retrouve ainsi cette iconographie au sein des livres de préceptes en direction des femmes enceintes et des jeunes mamans de Katsuki Gyûzan 香月牛山 (1656-1740) notamment dans les 5 et 6^{èmes} préceptes pour les jeunes épouses des « Écrits pour le bien-être des femmes » (*Fujin kotobuki gusa* 婦人ことふき草) imprimé en 1692¹²⁰⁴, le « Préceptes pour l'éducation et les soins à adresser aux jeunes enfants » (*Shôni hitsuyô sodate gusa* 小兒必要教育草) imprimé en 1714 ou encore associé à des représentations anatomiques de l'utérus des « Images des dix mois de l'utérus » (*Tainai totsuki no zu* 胎内十月図) dont les images étaient utilisées lors des prêches des moines itinérants¹²⁰⁵. Cette composition associant parturiente et bain du nouveau-né est également choisie par le peintre du « Paravent de la légende de l'empereur Gomizunoo (*Gomizuo tennô engizu byôbu* 御水尾天皇縁起図屏風 XVII-XVIII^e siècles, conservé au sanctuaire d'Oyama¹²⁰⁶). On retrouve enfin cette iconographie dans les dictionnaires, les manuels de culture générale et les ouvrages éducatifs destinés aux femmes comme la « Grande étude des femmes » (*Onna daigaku* 女大学) et

¹²⁰² TAKAHASHI Tôru, KUFUKIHARA Rei, NAKANE Chie (éd.), 2012, p. 204. Mais les scènes de naissance sont peu fréquentes dans les enluminures du *Dit du Genji* selon LEGGERI-BAUER E., 2007, p. 264-265.

¹²⁰³ SAKAKIBARA S., 2005, p. 198-204 et 216-222.

¹²⁰⁴ Un exemplaire est conservé à la bibliothèque de la Diète. Voir aussi TAKAHASHI Tôru, KUFUKIHARA Rei, NAKANE Chie (éd.), 2012, p. 206-207.

¹²⁰⁵ OCHIAI Emiko, in TONOMURA Hitomi, WALTHALL Anne, WAKITA Haruko (éd.), 1999, p. 195.

¹²⁰⁶ MATSUSHIMA J., 2011, p. 194-195.

les livres le reprenant. Outre ces ouvrages plus ou moins savants, l'iconographie est largement présente dans les livres au contenu éducatif fort et dirigé vers les jeunes mariées que sont les premiers *kusazôshi* et ce même dans des scènes atypiques de délivrances comme celle du « Conte de Momotarô » (*Momotarô mukashibanashi* 桃太郎昔話) où l'enfant naît de l'ingestion d'une pêche, ou celui des « Mariages entre monstres » (*Bakemono yomeiri* 化け物嫁入り) où la naissance décrite est celle d'un enfant non humain¹²⁰⁷. C'est dans ces premiers *kusazôshi* que doit s'inscrire l'exemplaire de l'édition Kashima Kyosuke de la bibliothèque de Waseda. Ce dernier s'inspire pour la plupart de ses compositions des planches illustrées des codex imprimés de la lignée B. Cependant les éditions du *Bunshô sôshi* ne représentent ni de parturiente ni de scène d'accouchement : la scène de naissance est donc la seule scène de l'ensemble du livre d'images que l'illustrateur modifie afin de pouvoir représenter une femme en couche.

Durant la seconde moitié du XVII^e siècle, l'iconographie de l'accouchement touche autant les supports manuscrits qu'imprimés. Elle se répand tant comme une iconographie d'ouvrages « savants » enseignant à leurs lectrices les gestes et le mobilier à avoir au moment de l'accouchement que pour les ouvrages ludiques destinés aux femmes. Il s'agit ainsi, dans le monde de l'édition, d'une iconographie à caractère pédagogique. L'étude de cette iconographie à travers deux récits, le *Bunshô sôshi* et le *Shigure*, nous montre également que les enlumineurs de ce récit et les illustrateurs des livres savants ou des manuels éducatifs contemporains partagent des sources iconographiques communes¹²⁰⁸. Absente des codex imprimés illustrés du récit, l'iconographie de l'accouchement sera présente uniquement dans un *kusazôshi* supposé destiné à un public plus jeune que les codex illustrés antérieurs¹²⁰⁹.

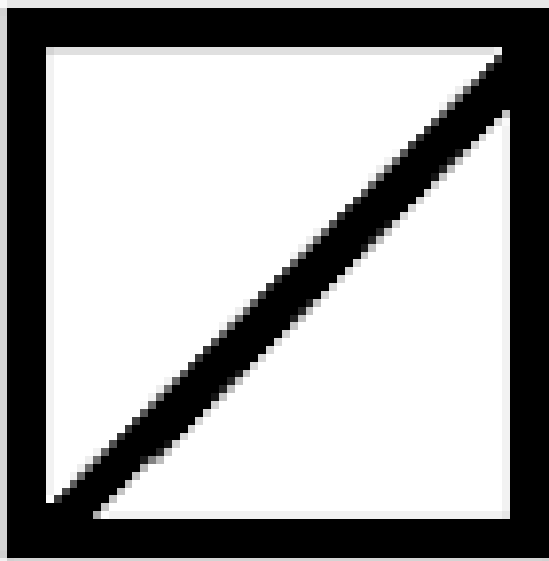
Dans les rouleaux de Kôno, la petite Renge est baignée par des servantes dans une bassine placée sur la galerie extérieure. La scène se déroule également devant une cloison représentant un vol de grues.

¹²⁰⁷ Voir reproductions de ces deux titres, KOIKE Masatane, KUSAMURA no KAI (éd.), vol 3 et 4, 1988-1989.

¹²⁰⁸ La représentation de la parturiente associée à des cérémonies religieuses que nous avons observée dans le *Shigure* est une composition qui se retrouve dans les planches illustrées de précis moraux comme le « Plantes pour grandir » (*Yashinaigusa* 養い草), imprimé pour la première fois en 1689 (voir *fac-similé* reproduit dans *Ôraimono taiki*, vol 89, 1994).

¹²⁰⁹ Voir à ce sujet KELLER KIMBROUGH R., 2008, p. 259; NAKANO Mitsutoshi, HIDA Kôzô, 1985, p. 495.

Figure 40 : La naissance de Renge dans les rouleaux de Kôno



La même iconographie de vol de grues se retrouve dans la troisième scène du deuxième rouleau, où le Général jette un dernier regard à sa mère avant de quitter ses parents (figure 41). Dans le récit, le moment des adieux donne lieu à un certain luxe de détails :

« [...] comme elle (NDT la mère du Général) l'observait avec affection elle ne savait rien depuis le début de ses intentions de partir en une province lointaine. En pensant seulement à ses sentiments lorsqu'elle réaliserait son départ, le Général de second rang fut triste. « À quoi pensez-vous? » dit-elle « Que peut-il se passer tant que nous sommes en vie? Je vous vois constamment si mélancolique et cela m'est dur. Bien que l'empereur veuille vous donner de suite les fonctions de ministre, vous voyant ainsi enclin à la tristesse, nous lui avons demandé d'avoir de la compassion pour vous et d'attendre » dirent ses parents et alors qu'ils versaient des larmes, le Moyen Général, le cœur assombri, se comporta comme s'il ne quittait pas (la capitale) et se leva. Ses parents l'accompagnaient du regard en se disant qu'ils ne pourraient se lasser de le regarder. « Quelle tristesse sans remède » se dit-il et bien qu'il veuille se retourner pour observer ses parents encore un peu, sa vue se brouilla, son cœur se troubla et comme on aurait trouvé cela plutôt étrange s'il était revenu sur ses pas il se rendit dans sa propre chambre et prépara quelques affaires. Son cœur se serrait et en pensant aux sentiments de ses parents il était pris d'une tristesse intarissable. En pensant combien ces derniers devaient soupirer, ses manches en devinrent trempées de larmes¹²¹⁰ ».

¹²¹⁰ Nous citons notre propre traduction.

Déchiré entre son amour filial et son désir de voir la fille de Bunshô, il quitte la résidence paternelle en laissant derrière lui deux poèmes afin de rassurer ses parents. C'est dans les rouleaux de Kôno que la mise en image de cette scène trouve son expression la plus forte.

Figure 41 : Le Général quittant ses parents dans les rouleaux de Kôno



Dans cette composition, le Général est debout, se dirigeant vers l'extérieur mais adressant un dernier regard à ses parents. Sa mère, dont le texte nous apprend que l'attitude étrange de son fils a éveillé son angoisse, le suit de quelques pas et croise son regard. Entre les deux personnages, le peintre a disposé une cloison coulissante ayant pour thème iconographique le vol d'une grue rejoignant sa compagne restée à terre. Ces deux oiseaux sont des motifs de bonne fortune lorsqu'ils sont représentés en association avec d'autres végétaux. Seuls et en vol ils signifient de préférence l'amour conjugal et filial. Ainsi, dans son analyse du « Conte de la pierre à encre brisée » (*Suzuriwari sôshi* 硯割り草子) illustré par Tosa Mitsunobu à l'époque de Muromachi, Melissa McCormick note la présence d'un paravent où deux grues sont séparées par un cours d'eau dans la scène où le jeune protagoniste du récit fait ses adieux à ses parents. La chercheuse interprète ce paravent comme une mise en abîme et un commentaire des sentiments douloureux de la mère et de son enfant, qui va bientôt partir pour un exil qui lui sera fatal¹²¹¹. Bien que dans le cas du *Bunshô sôshi* la mère du Général ne sache rien des intentions cachées de son fils, nous pouvons interpréter cette paroi coulissante à motif de grues de la même manière. Cette dernière est d'ailleurs placée entre les deux personnages et les deux grues, tout comme la mère et le fils, sont séparées visuellement par une poutre qui coupe l'espace en diagonale et semble annoncer la séparation future.

¹²¹¹ Voir note 302.

Nous avons souligné plus haut la difficulté que présentait le récit du *Bunshô sôshi* pour ses contemporains, à savoir de présenter des héroïnes censées être des parangons de vertu et venant du dieu de Kashima même et qui pourtant font montre à l'égard de leur père d'impiété filiale¹²¹². Dans les rouleaux de Kôno, la représentation de cette problématique de piété et impiété filiale est double : ainsi, Renge tout comme le Général apparaissent devant une iconographie hautement auspiciouse et signifiant l'attachement filial : le couple de grues. Cependant, la scène suivant la naissance de Renge, puis de sa sœur Hachisu, montre clairement Bunshô en colère accusant ses filles du doigt.

Dans les illustrations et enluminures du *Bunshô sôshi*, une composition met en image le refus obstiné des filles de Bunshô à se marier : il s'agit de la scène que nous nommons « Bunshô et les filles en pleurs ». Cette image montrant Bunshô accompagné de ses deux filles se cachant le visage avec la manche de leur habit est fidèle au texte. Ce dernier précise bien que les jeunes filles sont-elles mêmes tourmentées dans leur volonté de n'épouser aucune homme qui ne serait pas issu de la cour impériale. Les rouleaux enluminés traitent de manière très diverse cette scène. Dans les rouleaux de Tsukuba et dans le rouleau incomplet de Keiô, Bunshô est ainsi assis en face de ses filles sans qu'aucune situation de conflit ne se fasse visuellement sentir. Cependant dans les rouleaux Chûkyô 166 et Kôno, Bunshô est représenté debout, tournant le dos à ses filles qui sanglotent et les pointant du doigt comme pour leur intimer un ordre (figure 42).

Figure 42 : Bunshô et ses filles en pleurs dans les rouleaux de Kôno (gauche) et les rouleaux de Chûkyô 166 (droite)



¹²¹² Dès 1974 Satake Akihiro souligne que l'impiété filiale des filles de Bunshô, qui s'opposent par deux fois à la volonté parentale, entre en contradiction avec les valeurs éducatives contemporaines et avec les origines divines de ces enfants. Le refus des jeunes filles, et les lamentations de Bunshô à ce sujet sont relativement développés dans la version longue que nous avons traduite. Bunshô finit par ailleurs à attribuer l'obstination de ses filles à leur nature divine ainsi qu'à des fautes commises dans une vie antérieure : comme il est impensable que des enfants obtenus grâce au dieu de Kashima montrent de l'impiété, ce comportement étrange doit forcément avoir des origines religieuses. Dans la version abrégée diffusée grâce à l'*Otogi bunko*, le mécontentement de Bunshô vis-à-vis de l'ingratitude de ses filles est effacé. En d'autres termes, la version de l'éditeur Shibukawa ne garde du texte que ce qui est considéré comme auspiciouse et conclut le récit en affirmant que les filles de Bunshô sont de « bons enfants » (*yokiko*) lorsque la seconde fille devient impératrice. L'impiété filiale des deux jeunes filles est ainsi dans l'histoire de la transmission du texte du *Bunshô sôshi* progressivement escamotée (SATAKE A., 1974, p. 260-261).

Ces choix iconographiques mettent en exergue le sentiment de colère de Bunshô et son incompréhension vis-à-vis de l'ingratitude de ses filles. Cette image livre ainsi un regard critique quant à l'attitude des jeunes filles vis-à-vis de leur père et peut être ainsi perçue comme étant à visée éducative. En effet, relativement atypique dans les rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi*, elle montre clairement l'impiété filiale des filles de Bunshô. Ces deux scènes (naissance et Général rendant visite à ses parents) où l'attachement familial des personnages est rappelé et mis en abîme au moyen des motifs de cloisons coulissantes permettraient ainsi d'atténuer le caractère problématique de cette impiété filiale. La représentation de la piété filiale du Général vient ainsi contrebalancer l'ingratitude des filles de Bunshô.

Les rouleaux de Kôno présentent des iconographies insistant sur le couple, la vie de famille et la romance. Au contraire des rouleaux ultérieurs (voir chapitre 4), ces iconographies ne sont pas génériques : elles sont rendues spécifiques au moyen notamment des motifs des paravents et cloisons coulissantes qui font écho aux sentiments des personnages montrés au premier plan¹²¹³. En outre, ces iconographies trouvent leur modèle dans des ouvrages plus ou moins spécialisés destinés avant tout aux jeunes femmes. La nature des thématiques privilégiées, le couple, la famille et la romance, ainsi que les modèles convoqués pourraient ainsi être l'indice que ces rouleaux étaient destinés à un lectorat féminin. Ces iconographies montrent aussi que les peintres, même s'ils travaillaient pour une même boutique, ne disposaient pas des mêmes modèles et des mêmes références iconographiques. En effet, nous verrons ci-dessous que les rouleaux de Chûkyô montrent des choix de composition et de détail parfois très différents des rouleaux de Kôno.

2.4. Les particularités iconographique des rouleaux de Chûkyô

Dans la première partie de cette thèse, nous avons rapproché les deux ensembles de rouleaux Kôno et de Chûkyô : ils sont exécutés pour la même boutique de peintures, calligraphiés par la même personne, Asakura Jûken et ont un choix de scène extrêmement proches et singulier au sein de notre corpus. Pour autant, si l'on peut ainsi penser que les peintres ont bénéficié d'instructions

¹²¹³ Dans les rouleaux de Chûkyô encore, par deux fois est représenté un paravent avec une famille de coq, dans la demeure du Grand Prêtre la première fois (Grand Prêtre et Bunshô, à propos de la demande en mariage du gouverneur) et dans les appartements du Général d'autre part. Ce motif de la famille de coq, est également présent dans la scène du repas de Bunshô avec le Général déguisé dans les rouleaux de Meisei. Dans l'imagerie populaire contemporaine, la famille de coq est le sujet de peintures votives pour le bon sommeil des nourrissons : on offrait ainsi une image de poule pour empêcher une petite fille de pleurer la nuit, et un coq pour un petit garçon. Les deux volatiles sont également des images bénéfiques protégeant des maladies (voir SHINODA Jun.ichi, 2009, p. 86-87). Il pourrait donc y avoir là également encore un lien entre les motifs de paravent, évoquant le don d'enfants, et les scènes dans lesquelles ces paravents sont inscrits, présentant un prétendant et le futur époux de la fille aînée de Bunshô.

identiques de la part de la boutique commanditaire, cela ne veut pas dire pour autant que les compositions sont identiques. En effet, les rouleaux de Chûkyô font appel à des modèles et des schémas de compositions plus proches des rouleaux de Tsukuba que des rouleaux de Kôno. Grâce à l'étude de trois éléments, la scène du concert, les erreurs iconographiques en ce qui concerne ce dernier et enfin les costumes des femmes, nous verrons que les peintres des rouleaux de Chûkyô se sont appuyés sur des modèles différents, et montrent des préoccupations distinctes des rouleaux de Kôno.

La scène de concert est, dans la plupart des œuvres de notre corpus représentée comme se déroulant au sein d'un même et seul bâtiment où le Général joue de la musique et où les filles de Bunshô l'observent. Dès les rouleaux de Tsukuba cependant, une autre composition apparaît : celle où le Général et les jeunes filles sont dans des bâtiments distincts qui se font face. La distribution de ce type de composition peut s'expliquer par le format des œuvres : les deux bâtiments devant logiquement se faire face afin que les deux amants puissent s'observer, ce type de composition ne peut se déployer que dans des espaces longitudinaux développés. Cette répartition des personnages en bâtiments séparés pourrait également être plus ancienne puisqu'elle se retrouve en priorité dans les codex oblongs précoces ainsi que les rouleaux de Tsukuba. Les rouleaux de Chûkyô 166 pourraient ainsi se référer à des modèles plus anciens.

En outre, les rouleaux de Chûkyô tout comme ceux de Kôno représentent le moment où Bunshô offre, suite au premier concert, des cadeaux au Général. Cependant, contrairement aux rouleaux de Kôno et au texte de référence, le Général n'est pas représenté déguisé et l'instrument qui lui est plus proche n'est pas le *biwa* comme le voudrait le texte, mais un *koto*. De même, dans la scène de concert, le Général ne joue d'aucun instrument¹²¹⁴. Il ne s'agit pas, à notre sens, d'une erreur de lecture des enlumineurs.

Dans les rouleaux de Tachikawa également, le Général joue du *koto*. La finesse d'exécution des peintures de ces deux ensembles exclut que ces changements dans les attributs du Général soient le fait d'une mauvaise compréhension du texte par les peintres. Les deux ensembles montrent une composition en bâtiments séparés : les peintres privilégieraient ainsi des constructions d'images qui se réfèrent davantage aux compositions frontales et hiératiques de certains rouleaux de Muromachi qu'à des compositions plus contemporaines. Dans *Le Dit du Genji* où les scènes de concert sont

¹²¹⁴ Nous avons souligné dans la première partie de cette thèse la difficulté d'identifier le Général dans cet ensemble de rouleaux en raison des variations dans les costumes et dans le nombre des personnages. Nous identifions ici comme le Général le personnage ayant le costume hiérarchiquement le plus élevé et regardant dans la direction des princesses. Les deux personnages répondant à ces critères ne jouent d'aucun instrument : le premier semble être Bunshô puisqu'il porte une moustache et un motif vestimentaire losangé qu'il porte déjà dans les scènes précédentes. Le second est représenté à l'arrière du joueur de *biwa*, dans l'extrémité gauche de l'enluminure.

récurrentes, Iwatsubo Takeshi relève un jugement de valeur porté par les personnages du roman quant aux instruments de musique : le biwa serait un instrument masculin tandis que le *koto* serait l'instrument féminin par excellence. Ce lien entre le *koto* et la féminité viendrait d'un jeu de mot entre le « *koto* japonais » (*Azuma koto*) et son homophone « *waga tsuma koto* » qui signifie « mon épouse »¹²¹⁵. C'est à ce titre que le chapitre de l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chōhōki*) imprimé en 1692 s'ouvre sur l'enseignement de la musique en ces termes : « Le *koto* est un instrument et les saints et les sages d'autrefois et les lettrés s'amusaient à en jouer. En Chine et au Japon c'est un instrument joué par les femmes et il a connu autrefois de nombreuses virtuoses »¹²¹⁶. Si nous ne pouvons expliquer de manière satisfaisante cette variation dans les attributs du Général, cette entorse au texte est pour nous consciente et volontaire de la part des enlumineurs, peut-être pour associer au Général l'instrument que devait maîtriser toute jeune fille de bonne famille.

Le Chūkyō 166 se distingue également des rouleaux de Kōno par la représentation de servantes. Ces dernières, dans leurs costumes, sont proches de peintures dites de « Beautés de l'ère Kanbun » (*Kanbun bijin* 寛文美人 produites vers 1661-1673). La représentation des Beautés, dans des postures plus ou moins stéréotypées (voir chapitre 4) dans la peinture de l'époque d'Edo est également l'occasion pour les peintres de décrire les vêtements contemporains dans un luxe de détails. Ces peintures sont ainsi des témoignages précieux pour comprendre l'histoire et l'évolution du vêtement à l'époque d'Edo. La tunique courte *kosode*, portée par une large partie de la population, en vint ainsi à refléter les goûts de la population citadine et à répondre de plus en plus rapidement aux changements du goût esthétique de cette population : un certain sens de la mode et du renouvellement nécessaire des styles vestimentaires se développe, plus particulièrement à partir des années 1640¹²¹⁷. Ce phénomène se reflète non seulement dans les habits portés par les Beautés des peintures, mais également à travers l'impression de plus en plus fréquente de codex illustrés reproduisant des pièces de vêtements et leurs motifs décoratifs¹²¹⁸. Ce goût pour des vêtements aux

¹²¹⁵ IWATSUBO Takeshi, 2014, p. 6 et 14. Si nous poussons notre analyse plus loin, nous pourrions dire que lors de cette scène de concert telle que représentée dans les rouleaux Chūkyō 166, le Général regagne non seulement son statut social, puisqu'il est dans la plupart des cas représenté dans son costume de cour, mais également son genre car il quitte les habits du *wakashu* androgyne et joue d'un instrument symbolisant son caractère masculin.

¹²¹⁶ 琴は楽器の一つにて、古の聖人、賢人これをもてあそび給ひ、唐土、わが朝ともに女の弾ずる物にして、むかしは名人多くあり。NAGATOMO C., 1993, p. 130. La traduction est de notre fait.

¹²¹⁷ NAGAZAKI Iwao, 1994, p. 21.

¹²¹⁸ Ce sont les « livres de modèles de kimonos » (*hinagatabon* 雛形本) qui se développent à partir des années 1660. On peut ainsi mentionner « Nouvelle sélection de modèles » (*Shinsen gohinagata* 新撰御雛形) de 1667 recensant 200 *kosode*, le « Nouvelle édition de modèles de *kosode* » (*Shinpan kosode kosode hinagata* 新板小袖御雛形) avec 84 illustrations en 1677, le « Derniers modèles à la mode » (*Tōsei sōryū hinagata* 当世早流雛形) de 1684 avec 54 illustrations. Nous pouvons citer également deux livres illustrés par Hishikawa Moronobu en 1682 (« Psyché des *kosode* » *Kosode no sugatami* 小袖の姿見) et le *Tōsei sōryū hinagata* de 1684 cité précédemment. De nombreux livres diffusent également les motifs initiés par Ogata Kōrin à commencer par les « Modèles éternels des sept trésors

motifs toujours changeants se retrouve dans la description des habits de servantes dans les rouleaux Chûkyô 166, Ishikawa, le codex oblong Tachikawa 2 ainsi que les illustrations des lignées éditoriales B et l'*akahon*, plus tardif.

Les rouleaux de Chûkyô 166, ainsi que ceux d'Ishikawa nous montrent deux types différents de motifs se référant à des époques et des modes différentes. Ainsi, dans la scène de la montée à la capitale, les servantes portent des *kosode* saturés de motifs disposés de manière diagonale. Cette disposition des motifs correspond à un goût remontant à l'époque de Momoyama¹²¹⁹. Cependant, la mode du motif en diagonale se développe réellement durant l'ère de Kan.ei¹²²⁰. Dans la scène où le Général confie un poème à une servante, ou dans la rencontre de nuit des rouleaux Chûkyô 166¹²²¹, les vêtements décrits sont couverts de motifs végétaux et animaliers de grande échelle disposés en arc de cercle sur toute la surface de la tunique. Ce type de motifs¹²²² et de disposition ménageant des plages sans motif au sein du costume est plus représentatif de l'ère Kanbun¹²²³. Disposés en priorité sur les bords extérieurs et opposés des vêtements, ces motifs végétaux et animaliers peuvent également être remplacés par des roues et des motifs rayonnants (scène de concert du rouleau Ishikawa et l'un des servantes de l'édition Matsue, tableau 57)¹²²⁴. Un autre motif également très courant est celui d'une grande fleur étoilée que l'on retrouve tant dans le vêtement de l'une des spectatrices de la montée à la capitale des rouleaux Ishikawa que dans le codex oblong de Tachikawa 2 et l'édition de Matsue. Ce motif plutôt abstrait de fleur est également présent dans l'ouvrage « Nouveaux modèles de motifs » (*Shinsen gohinagatabon* 新撰御雛形本) de 1667¹²²⁵ ainsi que dans les vêtements portés par les personnages des *Vues de ville et de campagne* de Sumiyoshi Gukei

contemporains » (*Tôryû shippô tokwiwa hinagata* 当流七宝盤雛形) et « Modèles de fleurs et oiseaux » (*Kachô hinagata* 花鳥雛形) de 1700 et 1703 (MARUYAMA N., 2008, p. 80-81, 153 et 185).

¹²¹⁹ Un *kosode* présentant cette composition saturée et en diagonale est conservé au musée national de Tôkyô et est daté de l'époque de Momoyama. Voir IMANAGA Seiji, 1983, p. 40-43.

¹²²⁰ MORI Rie, 2007, p. 74.

¹²²¹ Où la fille de Bunshô est représentée endormie recouverte d'un *kosode* aux motifs de phénix. Ce motif a une double signification : symbole de l'impératrice en Chine, il peut indiquer le futur rang de Hachisu, la seconde fille de Bunshô, lorsque cette dernière donnera un fils à l'empereur. C'est également un motif auspice habituel sur les vêtements de nuit afin de protéger la personne dormant sans défense (NAGAZAKI Iwao., 2010, p. 16-17). Les peintures de phénix connaissent une grande demande à la fin de l'époque de Muromachi et durant l'époque Momoyama (TANAKA Toshio, 2013, p. 52).

¹²²² Dans les *Hinagatabon* de l'ère Kanbun, la prédilection pour les motifs végétaux ou animaliers est écrasante : ces derniers représentent 135 des 200 illustrations du livre de 1667, 51 des 84 illustrations du livre de 1677 et 37 des 54 illustrations du livre de 1684. Les motifs antérieurs à cette ère sont par prédilection géométriques et proches des blasons familiaux (MARUYAMA N., 2008, p. 80-81).

¹²²³ NAGAZAKI I., 1994, p. 22-23.

¹²²⁴ NAGAZAKI I., 1994, p. 23.

¹²²⁵ IMANAGA S., 1983, p. 120-121.




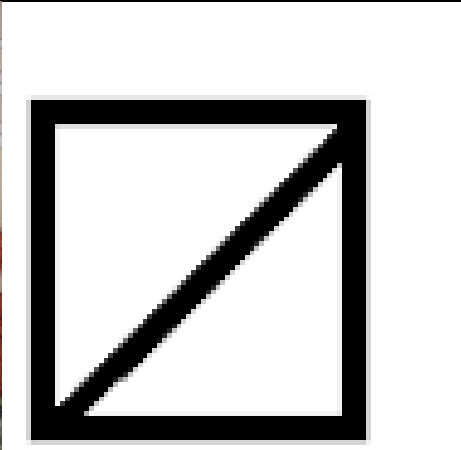
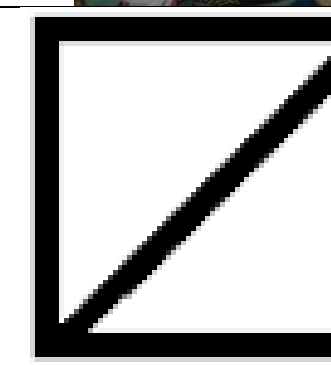
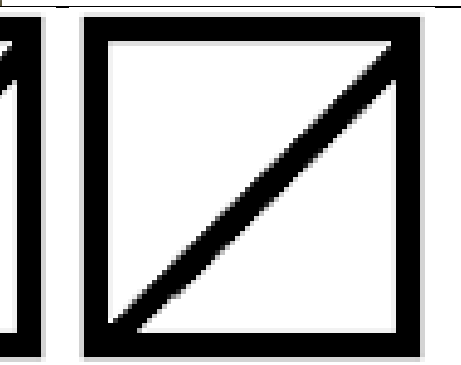
élaborées entre les années 1691-1704. Ce dernier s'inspirerait, pour représenter les commerçantes de sa peinture, des modèles de *kosode* en vogue durant l'ère de Kanbun¹²²⁶.

Ce dernier exemple nous démontre bien que le style des *kosode* ne permet pas de dater les enluminures que nous étudions. Il permet seulement de mieux comprendre les modèles utilisés par les peintres pour réaliser leurs œuvres, à l'instar de Sumiyoshi qui utilise des motifs de *kosode* vieux d'une trentaine d'années, ou des peintres ayant élaboré les rouleaux Chûkyô 166 qui représentent deux modes de vêtements issues de deux époques différentes. En outre, nous avons démontré en première partie de thèse que ces rouleaux étaient non seulement issus du même calligraphe et de la même boutique de peintures que ceux de Kôno, mais qu'ils partageaient également des consignes iconographiques identiques¹²²⁷. Dans le cas des *kosode*, seule l'équipe en charge des enluminures du Chûkyô 166 a pris soin d'habiller certains personnages de costumes reflétant les ères Kan.ei et Kanbun. Dans les rouleaux de Kôno, aucun costume ne peut être avec certitude rattaché à la mode de l'époque d'Edo. Les motifs des costumes des personnages ne devaient donc pas faire partie des consignes transmises aux peintres.

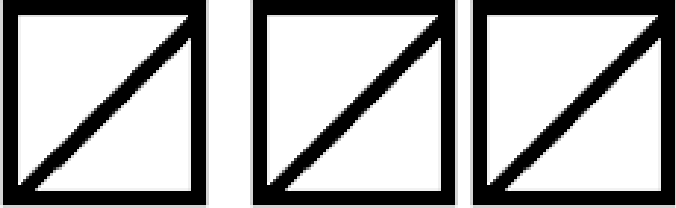
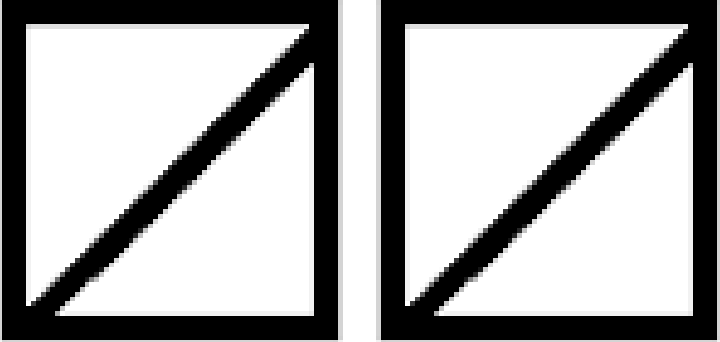
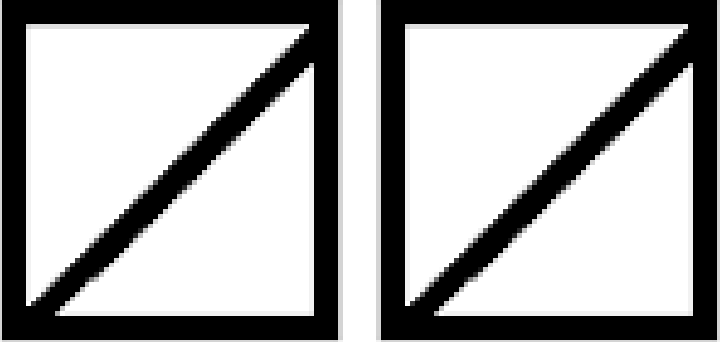
¹²²⁶ MORI Rie, p. 130 et 134. Dans le cas de l'*akahon*, la disposition des motifs est également en arc de cercle et les motifs sont végétaux. Cependant, le fait que deux espèces végétales différentes se trouvent figurées au sein du même vêtement pourrait être l'indice que l'illustrateur se réfère davantage au style des *kosode* des livres de Hishikawa Moronobu des années 1680 ainsi qu'à la mode naissante dès les années 1700 de motifs inspirés d'Ogata Kôrin, voir note 1285.

¹²²⁷ Voir partie I, chapitre 3.

Tableau 57: Comparaison des motifs décoratifs des *kosode* portés par les servantes au sein des enluminures et des illustrations du *Bunshô sôshi*

<p>Détails de Kosode, scène du Général confiant un poème (gauche) et entrevue de nuit (droite), rouleaux Chûkyô 166</p>		
<p>Détails de Kosode, scène de la montée à la capitale, rouleaux Chûkyô 166</p>		
<p>Détails de Kosode, scène du second concert, rouleaux Ishikawa (gauche) et détail de <i>kosode</i> des ères Kan.ei à Kanbun, Source de l'image : KOBAYASHI Tadashi, 1982 (droite).</p>		
<p>Détails de Kosode, scène de la montée à la capitale, rouleaux Ishikawa (gauche) ; « Vues de ville et de campagne » (<i>Rakuchûrakugai</i>) de Sumiyoshi Gukei (1631-1705) conservé au musée National de Tôkyô (droite)¹²²⁸</p>		

¹²²⁸ Source des images : site des trésors nationaux japonais : <http://bunka.nii.ac.jp/SearchDetail.do?heritageId=85790&imageNum=7>.

<p>Servante au portail, détail de la scène d'arrivée du Général, codex oblong Tachikawa 1 (gauche) ; Servantes, scène du lavement des pieds, édition Matsue, 1671, lignée B (centre) ; détail de <i>kosode</i> des ères Kan.ei à Kanbun, Source de l'image : KOBAYASHI Tadashi, 1982 (droite).</p>	
<p>Détails de <i>kosode</i> des ères Kan.ei à Kanbun, Source des images : KOBAYASHI Tadashi, 1982.</p>	
<p>Servantes, scène de la naissance des princesses (gauche) et du lavement des pieds (droite), <i>akahon</i></p>	

Les vêtements qui reflètent la mode des débuts de l'époque d'Edo ne se rencontrent que dans les exemples discutés ci-dessus : ils ne concernent ainsi que certains rouleaux enluminés, un codex que nous avons déjà rapproché stylistiquement des rouleaux enluminés¹²²⁹ et de deux éditions de l'époque de Kanbun et Genroku¹²³⁰. Seules les servantes accueillant le Général, transportant des objets ou marchant lors de la montée à la capitale, donc des femmes de moindre rang au sein de la maisonnée de Bunshô portent de tels vêtements. Dès l'ère de Kan.ei, les peintures de Beauté sont le domaine exclusif des *machi eshi*¹²³¹, peintres également des œuvres de notre corpus. Les *hinagatabon* diffusant les motifs des *kosode* sont également illustrés par ces mêmes peintres qui, à

¹²²⁹ Voir partie I, p. 166.

¹²³⁰ Et dont les compositions reprennent celles de la lignée C, voir partie I, chapitre 4, 2.2.

¹²³¹ KOBAYASHI Tadashi, 1983, p. 264.

l'instar de Hishikawa Moronobu ou d'Isome Tsuna, œuvrent tant dans le domaine de l'enluminure que dans celui de l'estampe¹²³². Il n'est donc pas étonnant de retrouver de telles figures au sein des œuvres et des éditions de notre corpus : en représentant des servantes dans les poses, coiffures et vêtements des Beautés contemporaines, les artistes puisent dans un répertoire de compositions et de motifs qu'ils maîtrisent déjà et dont la clientèle est déjà établie. Il est finalement plus surprenant de compter aussi peu de ces figures. Les peintures de Beautés concernant des personnages liés au milieu de la prostitution, il est fort probable que les enlumineurs n'aient pas voulu rapprocher visuellement les personnages féminins principaux du récit de ces compositions moralement connotées¹²³³.

Dans son étude sur les représentations du récit des mariages des souris (« Conte de la souris » ou *Nezumi sôshi*), Saitô Maori rapproche également certaines souris habillées en humain avec les peintures de Beauté du début de l'époque d'Edo et souligne l'importance des motifs des *kosode* dans le monde de l'édition, tant dans les *hinagatabon* que dans les manuels d'éducation *ôraimono* à destination des femmes¹²³⁴. Pour la chercheuse, la faveur de ces *kosode* marque la volonté des peintres de rendre plus attrayantes les enluminures en montrant au lectorat féminin des beaux vêtements correspondant aux illustrations des manuels que ce dernier connaît bien. La richesse des vêtements, associée au contenu du récit à savoir un mariage, contribuerait ainsi à accentuer le côté auspiceux des enluminures¹²³⁵. Peut-on faire les mêmes remarques en ce qui concerne les images du *Bunsô sôshi*? S'il est certain que la représentation de costumes contemporains peut être un moyen de rendre l'enluminure plus attrayante et donc de retenir l'attention du lecteur, la dimension auspiceuse de ces détails nous semble moins évidente. La scène de la montée à la capitale mise à part¹²³⁶, il est à remarquer que ces *kosode* sont présents dans des scènes concernant le Général déguisé et n'ayant pas de grande signification auspiceuse. Seul l'ensemble de rouleaux Ishikawa présente de tels vêtements dans des scènes que l'on peut considérer comme de bon augure car mettant en image des moments clé de l'histoire à savoir le concert et la montée à la capitale¹²³⁷.

¹²³² Voir partie I, chapitre 4.

¹²³³ Dans le cas des transpositions de classiques (*mitate*) comme celle concernant San no Miya du *Dit du Genji*, l'épouse du Genji est représentée comme une courtisane parce que son comportement est considéré comme indécent à l'époque d'Edo : en effet, en retenant son chat alors que des hommes jouent à la balle au pied dans le jardin, elle voit Kashiwagi, mais elle se fait également voir. Cette représentation du personnage en courtisane ira en s'accroissant dans les estampes des XVIII^e et XIX^e siècles. Voir NAKAMACHI Keiko, 2012, p. 366-367 et CROISSANT Doris, 2005, p. 113-114.

¹²³⁴ Dont « Collection des cérémonies liées aux femmes » (*Onna shoreishû* 女諸礼集) imprimé en 1660 qui consacre les 16 premières illustrations de son premier volume à des descriptions de *kosode*. Voir SAITÔ Maori, 2013, p. 56-60.

¹²³⁵ SAITÔ M., 2013, p. 62.

¹²³⁶ Voir chapitre 2, 3.4 pour une étude plus détaillée de cette iconographie.

¹²³⁷ La dimension auspiceuse de ces enluminures est renforcée par la présence d'autres motifs : végétation, canards mandarins etc.

Au sein des enluminures et des illustrations du *Bunshô sôshi*, les femmes sont représentées dans deux types de costumes, reflétant des préoccupations différentes. Le costume aristocratique de l'époque de Heian est ainsi un moyen d'idéaliser le personnage féminin, tandis que les servantes de rang inférieur sont habillées de tunique aux manches courtes reflétant au besoin les modes de l'époque d'Edo et ajoutant aux images une dimension ludique et attrayante. Représenter l'élévation sociale des femmes est une préoccupation mineure des imagiers ayant œuvré au sein de notre corpus.

Les rouleaux de Chûkyô et de Kôno présentent un certain nombre de points communs, mais également de différences. Ces différences relèvent à notre sens de modèles iconographiques différents mis à disposition des enlumineurs qui travaillent pour la même boutique de peintures et ont reçu les mêmes instructions générales. Ainsi, les rouleaux de Chûkyô présentent des compositions plus frontales et des détails qui montreraient l'attachement des enlumineurs à des références visuelles plus anciennes.

Les rouleaux de Kôno et de Chûkyô comportent tous deux des enluminures insistant sur la richesse et du bon augure associé à l'image du couple. À cette glorification du couple se superpose un jeu sur le déguisement du Général. Les rouleaux diffèrent dans leur référence visuelle : dans les rouleaux de Kôno, les motifs du couple, de la vie familiale ou de la romance sont doublés par des références symboliques placées au sein des peintures de cloison ou de paravents. En outre, les enlumineurs convoquent des schémas de composition issus d'ouvrages plus ou moins savants destinés aux femmes. Les compositions de Chûkyô semblent moins savantes dans leur symbolique mais délivrent un propos tout aussi moral en substituant un autre instrument au Général. Les enlumineurs cherchent également à séduire le lecteur-spectateur en donnant aux personnages secondaires des vêtements attrayants et contemporains. Les rouleaux de la collection Ishikawa, calligraphiés également par Asakura Jûken ont quant à eux une mise en image particulière du Général qui pourrait également avoir une volonté de séduire le lecteur-spectateur.

III. Un rythme iconographique pour mettre en valeur le Général : les rouleaux de la collection Ishikawa

Tout comme les rouleaux de Kôno et de Chûkyô 166, les rouleaux de la collection Ishikawa sont calligraphiés par Asakura Jûken. Ils partagent avec ces derniers un certain nombre de points communs iconographiques soulignés au cours de ce chapitre : jeux visuels autour du Général déguisé, représentation de l'ascension sociale, un certain attachement pour les représentations de

couple et de scènes de vie de famille. En outre, tout comme les rouleaux de Chûkyô 166, les enlumineurs des rouleaux Ishikawa font porter aux personnages féminins de rang subalterne des costumes contemporains. Cependant, bien que partageant des thématiques proches de celles des deux autres ensembles de rouleaux, l'œuvre enluminée d'Ishikawa montre des compositions différentes. Nous étudierons ces différences en trois temps : en premier lieu, nous verrons en quoi la représentation du couple ou de la vie de famille dans les rouleaux d'Ishikawa est différente de celle des rouleaux Kôno et Chûkyô. Puis, nous analyserons les différences dans le choix d'une scène que partagent les trois ensembles de rouleaux : le lavement des pieds du Général. Enfin, nous expliquerons ce qui fait la grande particularité des rouleaux Ishikawa : un certain rythme dans le choix des enluminures visant à mettre en valeur la figure du Général.

3.1. Des compositions rythmées

Tout comme dans les rouleaux Kôno et Chûkyô, les rouleaux Ishikawa disposent de peintures dont les compositions sont soit frontales, soit répondant aux principes du *fukinuki yatai*. Dans le cas des rouleaux Ishikawa, le *fukinuki yatai* est majoritairement employé. Une certaine gêne se constate en ce qui concerne la terminaison de ces images : ainsi, la plupart des scènes s'achève par la figuration d'un toit placé de manière illogique au-dessus d'une architecture dont la description au sein de la scène répond en tout point au principe du toit enlevé.

Les compositions frontales sont employées pour des scènes particulières et se répondent de rouleau en rouleau. Il s'agit de trois compositions ayant pour thématique les statuts sociaux : Bunta chassé, qui ouvre le premier rouleau, l'hommage du Grand Prêtre et Bunshô devant l'empereur placées dans le troisième rouleau (voir reproductions en annexe images I 1.3). Ces trois scènes sont construites exactement de la même manière : l'architecture est placée de biais selon une ligne diagonale qui part de haut en bas et de gauche à droite. Le personnage le plus haut placé est assis au sein de ce pavillon tandis qu'un second personnage est agenouillé à même le sol. Ainsi, entre la première scène Bunta chassé, et la seconde scène les hommes du Grand Prêtre, les rôles sont inversés : le Grand Prêtre montré comme supérieur dès le début du récit se retrouve dans une attitude humble similaire à celle de Bunta face au Général. La troisième scène marque pour sa part l'entrée de Bunshô dans le monde de l'aristocratie de cour.

Une quatrième scène emploie une composition frontale mais où le bâtiment est orienté de manière horizontale par rapport au lecteur-spectateur. Cette scène conclut le deuxième rouleau, il

s'agit du premier concert. Cette scène permet de placer en majesté le Général face à Bunshô et participe d'une mise en scène très particulière du personnage que nous analyserons plus bas.

Les rouleaux Ishikawa contiennent donc les enluminures dont les compositions sont variées et employées afin de se répondre les unes par rapports aux autres. Cela permet de créer un rythme de lecture qui met en valeur la figure du Général. En outre, l'ensemble comporte des images intéressantes pour leur vision du couple et de la famille.

3.2. Le couple et la famille dans les rouleaux Ishikawa

À l'instar des rouleaux de Kôno et de Chûkyô, les rouleaux Ishikawa déploient plusieurs iconographies du couple et de la famille conjuguées avec des images de grande richesse. Nous verrons au cours de ce volet que ces images, qui concernent exclusivement les couples de Bunshô et de Renge, idéalisent la famille et le couple et se réfèrent à des modèles moins concrets que les rouleaux de Kôno.

L'ensemble de Ishikawa est exceptionnel à plus d'un titre : signé par Asakura Jûken, ses enluminures sont particulièrement belles et ont des compositions singulières que nous exposerons ci-dessous. En outre, ces compositions se distinguent par un grand souci du détail, tant dans les éléments végétaux que des peintures des paravents et des parois coulissantes dans les scènes. Enfin tous les objets montrés sont des mobiliers de grand luxe et très précieux : étagères avec matériel pour la cérémonie du thé dans la demeure du gouverneur et du Général, vasque laquée et saupoudrée d'or dans laquelle le Général baigne ses pieds, vaisselle en laque dans laquelle le Général et ses amis mangent. À ces signes manifestes de richesse les enlumineurs ajoutent à la scène de prospérité de Bunshô une description détaillée de la demeure de ce dernier avec des greniers à riz et des employés apportant des présents et des mets divers¹²³⁸. L'ensemble s'achève également par une représentation du couple formé par le Général et Renge, accompagnés de leurs enfants au sein d'une riche demeure. Au centre de la pièce trône un trépied avec un pin miniature. Ce jardin miniature peut être rapproché d'un autre arrangement floral composé d'un pin, d'une grue miniature et des figurines des vieillards Jô et Uba. Cet arrangement fait référence au poème *Takasago* récité au

¹²³⁸ Dans le « Rouleau enluminé de la légende des origines du temple Kokawa » (*Kokawadera engi emaki* 粉河寺縁起絵巻) daté du XII-XIII^e siècle, ainsi que dans les rouleaux « Images des avatars de Kasuga » (*Kasuga gongen kenki e* 春日権現験記絵) et « Légende des origines de Matsuzaki Tenjin » (*Matsuzaki tenjin engi* 松崎天神縁起絵巻) des serviteurs apportant des mets listés par un administrateur à l'entrée d'un grenier sont représentés, ce qui se rapproche de la composition proposée par le rouleau Ishikawa. Ce motif est un signe visuel de la richesse du propriétaire de la résidence en question (GOMI F., 1995, p. 308-310).

moment des mariages. C'est également un symbole de longévité et de bonheur conjugal¹²³⁹. L'ensemble se conclut ainsi sur une image, non pas du couple mais de la famille, à laquelle sont ajoutés des symboles auspicioseux.

Au sein des rouleaux Ishikawa cependant, seuls deux couples et deux familles sont représentés associés à ces signes d'aisance et de bonheur : il s'agit du couple de Bunshô et de celui de sa fille aînée. En effet, depuis le moment où Bunshô fait fortune jusqu'à la fin du récit, le personnage est toujours représenté aux côtés de son épouse : lors de la visite au sanctuaire, au moment de la naissance des princesses ainsi que lors de l'audience de Bunshô devant l'empereur. L'iconographie du couple est ainsi très régulièrement répétée : les seules iconographies ne représentant ce dernier sont le concert, première rencontre entre le Général et Renge, et celle de l'hommage du Grand Prêtre au Général.

Outre cette iconographie répétée du couple, les rouleaux déploient des compositions étroitement associées aux étapes importantes de la vie d'une femme : l'accouchement, l'éducation des enfants ainsi que le mariage.

Une enluminure entière est consacrée à l'éducation des princesses. C'est l'apprentissage de la musique qui est choisi pour ce faire par les imagiers (figure 43). Nous avons déjà abordé la signification du *koto*, instrument, considéré comme féminin et à la base de l'éducation musicale des jeunes filles. La représentation de femmes jouant du *koto* est fréquente depuis l'époque de Heian. L'apprentissage du *biwa* n'est cependant pas mentionné dans l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chôhoki*) de 1692 : le *biwa* est censé être un instrument masculin¹²⁴⁰. Cependant, dans les rouleaux Ishikawa, les princesses sont représentées en train de jouer tant du *koto* que du *biwa* : outre la représentation par ce biais de l'excellence de l'éducation reçue par ces jeunes filles, ce détail peut également être un moyen de faire allusion à la future scène du concert où le Général les séduira par son jeu de *biwa*. En effet des symboles multiples se glissent dans cette enluminure : fleurs de lotus dans l'étang faisant référence au nom des jeunes filles et à leur origine divine¹²⁴¹ et couples de canards mandarins renvoyant à la future romance de ces deux princesses. L'association de ces deux couples de canards, annonceurs de bonheur conjugal, aux plantes symbolisant les filles de Bunshô

¹²³⁹ FORRER Matthi, 2013, p. 164.

¹²⁴⁰ Voir plus haut, p. 491.

¹²⁴¹ Dans le rouleau *hakubyô* des fleurs de lotus sont représentées à grande échelle dans la scène de naissance des princesses et ont les mêmes fonctions de rappel du nom des jeunes filles, de leur origine et de leur destin.

elles-mêmes représentées en train de jouer de la musique est ainsi un moyen de préfigurer le concert et d'insister visuellement sur la romance à venir¹²⁴².

Figure 43 : L'éducation des filles de Bunshô, rouleaux Ishikawa



En outre, l'apprentissage de l'écriture, de la composition de poèmes¹²⁴³ et de la musique font partie des fondamentaux de l'éducation des jeunes filles de l'époque d'Edo. L'*Onna Chôhōki* y consacre d'ailleurs tout un volume ; les trois premiers chapitres sont consacrés à l'écriture, la composition de poème et la pratique du *koto*. Viennent ensuite le jeu de coquillage, le jeu d'encens, le vocabulaire associé aux étoffes et quelques conseils d'ordre médical¹²⁴⁴. Nous pouvons ainsi voir dans les enluminures du *Bunshô sôshi* une mise en image des savoirs considérés comme indispensables aux jeunes filles de bonne famille.

Nous avons déjà abordé l'histoire de la représentation de la naissance d'une part et celle de la procession de mariage d'autre part. Ces deux iconographies se retrouvent au sein des rouleaux Ishikawa. Dans la scène de naissance (figure 44), les enlumineurs représentent la femme de Bunshô

¹²⁴² On peut également rapprocher cette représentation de deux sœurs jouant de la musique avec l'image traditionnelle du chapitre « Les princesses du Pont » (*Hashihime* 端姫) du *Dit du Genji* où le fils de Genji découvre dans un endroit reculé deux sœurs éduquées avec soin par leur père. Les deux sœurs sont en effet également représentées en train de jouer de la musique, l'une au *biwa*, l'autre au *koto*. Cependant, deux éléments de la composition du *Dit du Genji* ne se retrouvent pas dans l'enluminure d'Ishikawa : dans *Le Dit du Genji*, le fils de Genji épie les deux sœurs selon une formule traditionnelle dite du *kaimami* (voir p. 507). En outre, pour signifier que la scène se passe de nuit, une lune est clairement notée dans le ciel nocturne. L'enluminure du rouleau Ishikawa n'est ni une scène nocturne, ni une scène de *kaimami*, même si dans le cas présent, l'utilisation du *fukinuki yatai* et la figuration des deux sœurs absorbées dans leurs occupations quotidiennes pourraient être des moyens de placer le lecteur-spectateur directement dans le rôle du voyeur.

¹²⁴³ Ce sont les scènes de lecture du poème du Général. Dans une paire de paravent illustrant *Le Dit du Genji* et attribuée à l'école Kanô (époque de Muromachi et conservée au musée Idemitsu), l'apprentissage de l'écriture (chapitre *Tenarai*) et la composition de poèmes (chapitre *Sawarabi*) sont également mis en parallèle. Dans les deux compositions de ces paravents, les femmes sont également représentées seules. Voir *Genji-e to Ise-e*, musée Idemitsu, 2013, p. 66-67 et p. 130).

¹²⁴⁴ NAGATOMO C., 1992, p. 117.

en parturiente sur une chaise spéciale de délivrance, entourée de mobiliers et de femmes revêtues de blanc. Comme le veut le cérémonial, le paravent placé à l'arrière est également peint en blanc avec des motifs de bambous et de pins. Le nouveau-né, porté par une dame de compagnie, est présenté à Bunshô.

Figure 44 : La naissance des filles de Bunshô, rouleaux Ishikawa



Cette iconographie, bien que représentant une parturiente en compagnie du mobilier adéquat à un accouchement, est beaucoup plus convenue et générique que celle déployée dans les rouleaux de Kôno : il n'est fait nulle mention du premier bain, représenté dans les ouvrages dédiés aux soins à prodiguer aux bébés, ni de motifs symboliques liés à l'amour filial tels que le vol de grues.

Il en est de même pour la scène de la montée à la capitale, qui montre une procession de mariage sans en dépeindre tous les détails. En effet, malgré l'importance de l'iconographie de la procession à l'époque d'Edo (voir chapitre 2, 3.4.), rares sont les œuvres choisissant cette scène qui représentent la montée comme une réelle procession c'est-à-dire avec des badauds, des coffres portés ainsi que des personnages en costume cérémoniel. C'est le cas des rouleaux d'Ishikawa (figure 45). Dans ce dernier, le motif des badauds est celui qui est le plus clairement développé. Un seul porteur de coffre est représenté à l'extrême droite de l'enluminure, et ne ressemble pas aux porteurs de coffre des cérémonies de mariage décrites dans les manuels d'étiquette. En effet, les coffres de mariage se portent à deux là où le coffre de l'enluminure est porté par un personnage seul. Les costumes de cour de type cérémoniel, tels ceux des gardes archers ou des jeunes enfants autour des voitures viennent rehausser l'impression de richesse de cette scène. En outre, la grande ampleur de la scène montre l'importance que les imagiers lui ont accordée.

Figure 45 : La montée à la capitale, rouleaux Ishikawa



Tout comme pour la scène de l'accouchement, les rouleaux Ishikawa font référence à des événements précis évoquant les étapes clé de la vie d'une femme et en font des scènes reprenant l'étiquette en vigueur. Les enluminures cependant sont également plus génériques et convenues que dans le cas du rouleau de Kôno, tout du moins en ce qui concerne la scène de la naissance des filles de Bunshô. En outre, les compositions des rouleaux Ishikawa déclinent plusieurs fois une iconographie du couple associé à la vie familiale, dans le cadre idyllique d'une riche demeure. On peut ainsi voir une certaine volonté d'idéaliser les scènes de couple ou celles des grands événements de la vie familiale en représentant davantage le cérémonial et en s'intéressant davantage aux tenues qu'aux aspects plus concrets de ces scènes (bain du nouveau-né, porteurs de coffre). Cet intérêt pour la richesse des vêtements se retrouve dans les grands détails de chaque tenue, dont les motifs sont repris à l'or, et dans les costumes des servantes et personnages de bas rang vêtues de tuniques à la mode. Ainsi, les rouleaux Ishikawa glorifient la vie de famille et le couple tout en faisant appel à des compositions moins spécifiques que les rouleaux de Kôno. Cependant, dans la représentation du Général, les imagiers des rouleaux d'Ishikawa font preuve d'une plus grande originalité.

3.3. Le lavement des pieds du général : une iconographie érotique ?

La scène du lavement des pieds du Général est l'occasion, au sein du récit, de marquer le hiatus entre l'apparence du Général, qui sous son déguisement de marchand semble appartenir à la plus basse classe et sa réelle appartenance aristocratique. Le Général est lavé et servi par ses compagnons sous l'œil médusé des serviteurs de Bunshô¹²⁴⁵.

Cette iconographie est cependant peu présente au sein des manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* : quatre ensembles de rouleaux enluminés (Ishikawa, Itsuô, Chûkyô 166 et Kôno voir tableau 58)¹²⁴⁶, deux codex verticaux de grandes dimensions (Keio, Kyôto)¹²⁴⁷, un codex vertical de demi-format (Nakano Kôichi)¹²⁴⁸ et un codex oblong (Tachikawa 1)¹²⁴⁹ présentent cette iconographie. Au niveau des codex imprimés, la lignée B propose une planche sur ce sujet, mais uniquement dans les versions de Matsue (1661-1674) et Yamamoto Kuemon (1688-1704 ; tableau 59)¹²⁵⁰. La version *akahon* du récit choisit également cette iconographie (ère de Genroku 1688-1704). Au sein des rouleaux enluminés et des codex verticaux de demi-format, le Général porte son costume de jeune commerçant. Dans les compositions des rouleaux Kôno, Chûkyô 166 et Itsuô, ainsi que dans le codex d'Ise, le Général et son groupe sont épiés par des membres de la maisonnée de Bunshô. Dans

¹²⁴⁵ Le lavement des pieds est également un signe d'hospitalité et peut à ce titre figurer dans certains autres rouleaux enluminés, bien que ce type de représentation soit rare. Nous avons pu ainsi le retrouver au sein de l'ensemble de rouleaux enluminés de petite taille (17.5cm de hauteur) « Conte de la grue » (*Tsuru no sôshi* 鶴の草子) attribué à Tosa Mitsunobu et conservé au musée national de Kyôto. Dans ce rouleau, le personnage principal masculin se fait laver les pieds par une dame de compagnie lorsqu'il arrive à la résidence de la femme-grue. Dans le précis moral « Préceptes familiaux pour les femmes » (*Onna kakun* 女家訓) imprimé en 1683, lui-même une adaptation du *Kagamikusa* publié en 1647, une illustration montre une jeune femme lavant les pieds de sa belle-mère sous la légende « Précepte pour l'épouse : obéir à son époux et à sa belle-mère » (婦順しゅうとしゅうとめにしたがう). Voir fac-similé dans le volume 39 de *Edo jidai josei bunko*, 1995. Deux autres représentations proches du lavement des pieds existent mais n'entretiennent pas de lien avec la scène du *Bunshô sôshi*. La première est une section des rouleaux de la « Légende des origines du sanctuaire Kasuga » (*Kasuga engi emaki* 春日縁起絵巻) où la divinité, dont les pieds exhalent un parfum mystérieux, se fait lécher les pieds par une fidèle qui ainsi guérit d'une maladie qui lui meurtrissait la bouche (KURODA H., 1986, p. 11-12 ; HOTATE M., 1988, p. 164). Le Général n'endosse cependant pas le rôle de divinité ou de guérisseur. La seconde est présente dans les codex enluminés du *Dit des Heike* du Umi-Mori Art Museum qui présentent une enluminure montrant l'empereur Tenmu se baignant les pieds dans une vasque en or reposant sur un plateau en argent. Ce dispositif conseillé par les dieux permet à l'empereur de se rendre invisible de l'armée du prince Ôtomo qui le poursuivait (ISHIKAWA T., HOSHI M., 2013, p. 80). Cependant dans le *Bunshô sôshi*, la scène des lavements de pieds n'a aucune propriété magique.

¹²⁴⁶ Sur un total de 13 ensembles complets. Les rouleaux d'Itsuô mis à part, les trois ensembles de rouleaux mentionnés sont calligraphiés par Asakura Jûken, voir p. 76.

¹²⁴⁷ Sur un total de 7 ensembles complets, auxquels on peut ajouter le codex incomplet d'Ise.


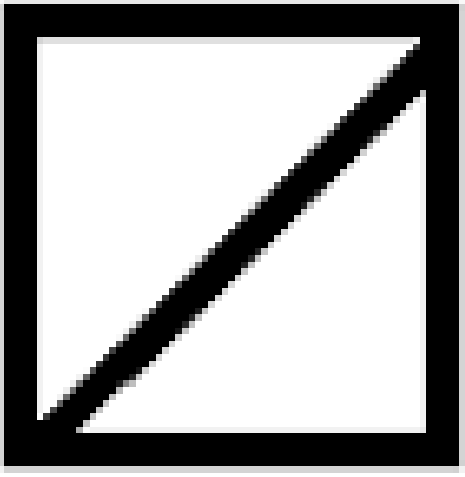
¹²⁴⁸ Sur un total de 13 ensembles complets, auxquels on peut ajouter un codex de Francfort que nous n'avons pu consulter dans son intégralité.

¹²⁴⁹ Sur un total de 17 ensembles complets.

¹²⁵⁰ Au préalable développée en page simple, au sein de l'édition de Matsue, l'illustration de cette scène est étendue à une double page dans l'édition de Yamamoto Kuemon.

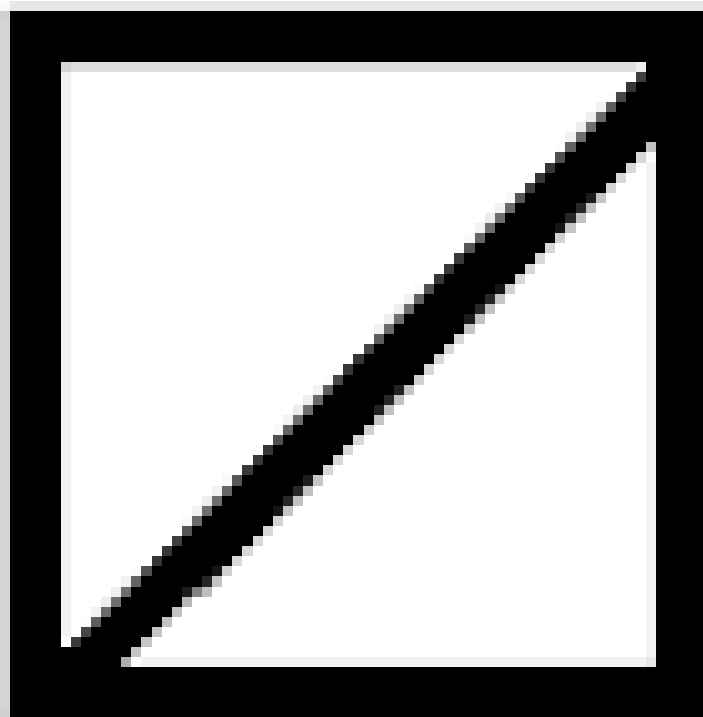
ces compositions, les voyeurs sont cachés du regard du Général : le Général ne se sait ainsi pas observé¹²⁵¹.

Tableau 58 : Enluminures du lavement des pieds des rouleaux enluminés

Rouleaux de Chûkyô 166	 Une enluminure japonaise montrant une scène intérieure. Un homme est assis dans un bain de pieds, tandis que d'autres personnes sont présentes dans la pièce. Le style est caractéristique de l'école Chûkyô, avec des couleurs vives et des détails fins.
Rouleaux de Kôno	 Une enluminure simple, consistant en un carré blanc entouré d'une bordure noire épaisse, avec une diagonale noire traversant le carré de l'angle inférieur gauche vers l'angle supérieur droit.

¹²⁵¹ Rien d'ailleurs dans le texte n'indique que le Général ou ses compagnons soient conscients qu'ils sont l'objet des regards ainsi que de la moquerie du personnel de Bunshô.

Rouleaux d'Itsuô



Les compositions des rouleaux Ishikawa ainsi que les codex verticaux de demi-format Nakano Kôichi et Francfort relèvent pour leur part des principes du *topos* littéraire nommé le *kaimami* : le Général et son groupe sont observés par des jeunes femmes cachées derrière les stores (Ishikawa) ou derrière les cloisons coulissantes (Nakano Kôichi, Francfort 12789¹²⁵²).

Le *kaimami* (垣間見 littéralement « observer à la dérobée ») est un archétype littéraire et visuel de la première rencontre amoureuse consistant en une composition où l'homme, profitant d'un trou dans un store, d'un interstice entre deux paravents ou d'une fente dans une palissade observe à la dérobée la jeune femme dont la renommée l'a rendu amoureux mais qu'il n'a pu

¹²⁵² Il est à remarquer que la composition de Nakano Kôichi est proche de celle de l'édition Matsue. L'enluminure de Francfort est exceptionnelle en ce qu'elle multiplie les personnages dénudés, ce qui est en contradiction avec le texte du *Bunshô sôshi*. Dans le récit, le Général est servi par ses compagnons qui lui frottent les pieds, lui tendent une serviette et une cruche à eau. Ces derniers ne sont donc pas censés se baigner eux mêmes. C'est pourtant le cas au sein de l'enluminure de Francfort, où les compagnons procèdent à leur propre toilette corporelle sur la galerie extérieure (*engawa*). Ce type de composition pourrait être rapproché de certains détails de peintures de Vues de ville dans lesquelles des scènes de bain public sont décrites. Ces peintures sont très en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles, de manière contemporaine donc à l'élaboration des œuvres de notre corpus. Dans les rouleaux illustrant le « Conte de la souris » (*Nezumi no sôshi* 鼠の草子) de la fin de l'époque de Muromachi, la future mariée est également représentée nue dans son bain (SAWAI T., 2012a, p. 166). Enfin, dans certains codex enluminés du « L'écuelle en couvre-chef » (*Hachikazuki* 鉢かづき), racontant l'histoire d'une jeune femme de haute noblesse obligée de s'occuper de chauffer l'eau du bain dans une demeure, le jeune seigneur de la maison est parfois représenté nu dans sa baignoire.

rencontrer¹²⁵³. Ce thème est un *topos* littéraire et fait partie des images « de goût féminin »¹²⁵⁴. La jeune femme est entièrement offerte au regard masculin sans avoir conscience d'être vue. Objet du regard masculin tant au sein de l'image (le personnage masculin figuré) qu'extérieur (le spectateur de l'illustration), ce type de composition incarne pour la plupart des chercheurs l'exemple absolu du contrôle de la femme par le regard masculin à travers la construction d'une image¹²⁵⁵. Cette iconographie connaît une évolution de sa composition entre les premières œuvres narratives du XII^e siècle comme *Le Dit du Genji* et les œuvres plus tardives comme le rouleau enluminé *Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu emaki* 紫式部絵巻). Dans les premiers temps, homme et femme sont représentés assis dans une distribution de l'espace symétrique. La posture du personnage masculin évolue par la suite vers une station debout. Plus grand que son homologue féminin dont la pose ne change pas, il est représenté dans une composition désormais asymétrique. L'homme domine la jeune femme regardée, représentée plus petite dans un espace précieux et fermé, tel un objet d'art dans un écrin¹²⁵⁶. La femme dans la scène de *kaimami* évolue ainsi d'un sujet de regard à un objet de désir même au sein de compositions *a priori* dévolues aux femmes.

Le Général, sous son déguisement de jeune marchand, est introduit dans la résidence de Bunshô par des femmes séduites par son discours. Il sera également sous le regard constant des serviteurs et servantes de Bunshô, qui s'étonneront à plusieurs reprises de l'apparence frêle et élégante d'un personnage censé avoir un statut social bas. Le texte n'indique pas clairement le sexe des serviteurs qui scrutent avec attention et étonnement le Général et ses compagnons. La mise en image du récit, cependant, livre un discours différent, plus particulièrement au sein de l'iconographie du lavement des pieds du Général, que nous détaillerons plus bas.

Conduits dans la salle de réception, ils reçurent de l'eau chaude pour leurs pieds. Alors que l'adjoint de l'office des chevaux de droite lavait les pieds du Général, le vice ministre de la garde des gendarmes les essuyait avec une serviette de soie de fils décreusés¹²⁵⁷. Le Général, comme depuis le printemps passé était alité de chagrin, il avait profondément changé d'aspect et ressemblait à une éphémère. Les gens de Bunshô dirent en riant: « L'homme maigre qui ne porte pas de hotte, ne serait-il pas un seigneur? C'est inhabituel que lorsqu'il se lave les pieds dans notre précieux bassin à ablutions un autre prenne une belle serviette de soie et les lui essuie! ».

¹²⁵³ CHINO K., 1991b, p. 95-96.

¹²⁵⁴ Voir plus haut chapitre 1, 3.3.

¹²⁵⁵ IKEDA S., 1998, p. 35.

¹²⁵⁶ IKEDA S., 1998, p. 58.

¹²⁵⁷ 練貫. Cf VON VERSCHUER C., *Op cit.*.p. 253.

Bunshô dit « Ces marchands de la capitale m'intriguent. Faites leur un repas magnifique! » et sur les hauts plateaux¹²⁵⁸ on prépara divers plats, et comme on les portait ainsi tous identiques, les compagnons du Général prenaient ces plats et les descendaient et mangeaient ainsi avec déférence. À nouveau en voyant cela les gens de Bunshô dirent en riant: « Comme ces gens venus de la capitale sont étranges! De faire manger ainsi ce jeune homme maigre, d'abaisser ainsi leurs plats, ne seraient-ils pas habitués à manger de la sorte, ceux qui l'accompagnent, en abaissant leurs plats des plateaux ? Leurs actes ne correspondent pas à leurs voix et visages ! »

Les illustrateurs soumettent en effet volontiers le Général déguisé au regard féminin et curieux des servantes et dames de compagnie de Bunshô, dans une composition de *kaimami* inversant les genres. Ce type d'inversion existe dans la littérature et l'iconographie narrative depuis la fin de l'époque de Heian, tant au sein du *Dit du Genji* que des *Contes d'Ise*. Le *kaimami* inversé, où l'homme fait l'objet de la curiosité féminine, n'est donc pas le propre du *Bunshô sôshi* ni une invention liée à ce dernier¹²⁵⁹. Dans l'épisode « Rivière aux bambous » (*Takekawa* 竹河) du *Dit du Genji*, le jeune Kaoru, considéré comme trop timide, fait l'objet de moqueries féminines. L'enluminure de cet épisode la plus ancienne produite vers 1130-1140 et conservée au musée Tokugawa de Nagoya, décrit alors trois femmes observant à travers les stores une silhouette masculine¹²⁶⁰. L'homme est ainsi montré comme la cible de femmes effrontées. Le *kaimami* inversé est également présent dans *Les Contes d'Ise*. Le chant 63 met en scène une vieille femme épiant son jeune amant. Cette femme est représentée de manière ridicule afin de susciter le rire du spectateur¹²⁶¹. L'iconographie de la femme épiant un homme sous la forme d'un *kaimami* inversé existe donc bien dans la tradition picturale japonaise. Dans les récits illustrés *Le Dit du Genji* ou *Les Contes d'Ise*, ce motif met en scène des femmes au caractère non exemplaire voire ridicule, qui doivent être l'objet de la réprobation ou du rire du spectateur-lecteur du récit. En cela, l'iconographie du *kaimami* inversé présent dans le *Bunshô sôshi* peut être lue différemment.

En effet, le premier *kaimami* oppose le Général déguisé en marchand et servi par ses amis, au personnel provincial de la maisonnée de Bunshô. Si cette scène contribue avant tout à souligner le

¹²⁵⁸たかへき。 Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

¹²⁵⁹ Doris Croissant oppose deux compositions : le *kaimami*, mettant en scène un homme regardant une femme par un interstice et le *monogoshi* où une femme regarde un homme à travers un store. Le *kaimami* serait l'archétype du regard actif voire agressif de l'homme envers la femme tandis que le *monogoshi* montrerait le regard passif de la femme. Les enluminures montrant le Général observé adoptent les deux types de dispositifs — personnages épiant par l'entrebâillement d'une porte ou à travers un store — nous préférons garder l'expression de « *kaimami* inversé ». Cette expression permet, outre d'unifier les *kaimami* et les *monogoshi* des enluminures du *Bunshô sôshi* sous un même terme, de relier ces dernières à la composition du *kaimami* mieux étudiée et théorisée que celle du *monogoshi*. Voir CROISSANT Doris, 2005, p. 105-107.

¹²⁶⁰ SOPER Alexandre C., 1955, p. 11-12 ; LEGGERI-BAUER E., 2007, T.2, p. 103.

¹²⁶¹ CHINO K., 1991b, p. 96.


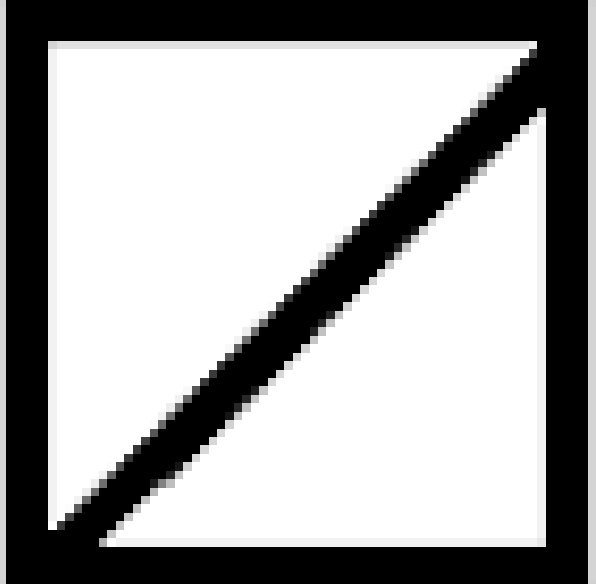
haut statut du Général, ce dernier à cause de son déguisement est hiérarchiquement très proche des servantes qui l'observent. Ces dernières n'ont, ni par le discours qu'elles tiennent dans le récit ni par leur attitude au sein de l'image, de caractéristiques visant à les tourner en ridicule. Le *kaimami* inversé, au contraire de son occurrence dans *Les Contes d'Ise*, ne semble ainsi avoir aucune volonté moralisatrice.

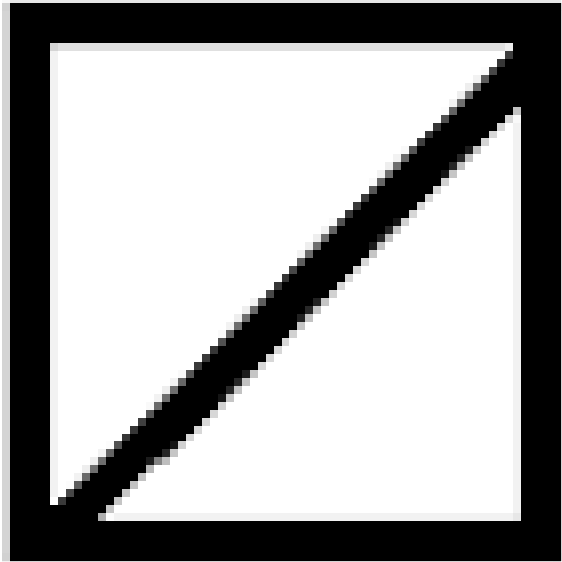

Nous retrouvons dans les enluminures ci-dessous les principes de composition du *kaimami* : un personnage assis et en activité observé à son insu par un autre personnage debout. Cette composition reprend ainsi les codes classiques de la rencontre amoureuse en inversant la posture des sexes : c'est désormais l'homme qui est observé. À cette inversion se superpose un rapport hiérarchique déséquilibré. Dans les *kaimami* « traditionnels », l'homme voyeur et la femme observée sont de rang équivalent, appartenant tous deux à l'aristocratie impériale. Dans le cas de notre scène, l'homme est un aristocrate déguisé en marchand observé par plusieurs servantes de la maisonnée d'un négociant provincial¹²⁶². En outre, le Général se trouve assis alors que les femmes qui l'épient sont debout et le dominant donc visuellement. Enfin, en étant placé sur la galerie extérieur le regard tourné vers les stores où sont les femmes, le Général est situé dans un espace qui peut être interprété comme érotique en ce qu'il est placé entre l'espace extérieur masculin, et l'espace intérieur féminin¹²⁶³.

¹²⁶² Dans le cas du rouleau Ishikawa, les voyeuses ne sont pas que des servantes : des demoiselles de haut rang sont également représentées en train d'épier la scène, sans que l'on puisse déterminer avec certitude si ces demoiselles sont les filles de Bunshō.

¹²⁶³ C'est notamment ce qui est reproché à San no Miya dans *Le Dit du Genji* : en essayant de retenir son chat, elle s'avance sur la galerie extérieure et voit donc Kashiwagi et se fait voir par la même occasion. Voir CROISSANT D., 2005, p. 113-114.

Tableau 59: Scènes du lavement des pieds du Général dont la composition relève pleinement du *kaimami* ou *monogoshi*

<p>Rouleaux Ishikawa</p>	
<p>Édition Matsue</p>	

<p>Codex vertical en demi-format Nakano Kôichi</p>	
<p>Codex vertical de grandes dimensions Francfort 12789</p>	

La figuration du Général dans la scène du lavement des pieds a une connotation érotique. Personnage observé à la dérobée, le Général relève son vêtement de manière à ce que son pied, sa cheville et parfois même le genou soient visibles du lecteur-spectateur. Lorsque ces parties anatomiques appartiennent à une femme elles sont, selon Motoda Yoichi dans son étude des estampes et des *shunga*, des régions corporelles marquées par un fort érotisme¹²⁶⁴.

À travers l'étude des enluminures représentant le Général dans la résidence de Bunshô, nous avons vu que les compositions des rouleaux enluminés Kôno, Chûkyô 166 et Ishikawa ont une certaine tendance à souligner visuellement le personnage du Général. Tour à tour objet de tous les

¹²⁶⁴ MOTODA Yoichi, 2006, p. 153-156.

regards et érotisé à travers les yeux des servantes, il devient, lorsqu'il endosse à nouveau son costume de cour dans la scène du second concert, l'objet d'une romance où homme et femme sont placés sur le même plan. Le Général est également montré de manière successive comme musicien ou poète. Le désir érotique masculin étant suscité et associé tant à l'origine sociale de la femme épiée que de ses aptitudes en musique et poésie¹²⁶⁵, ces mises en situation du personnage masculin du Général perpétuent les codes visuels de la romance. Ces iconographies sont bien des moyens de mettre en scène le Général dans la posture du personnage érotisé et observé. Au sein des trois ensembles de rouleaux cependant, seuls les rouleaux Ishikawa montrent clairement le Général comme l'objet de la curiosité et des regards féminins à travers une composition de *kaimami* inversé.

3.4. Une mise en image particulière du Général

Le lavement des pieds du Général fait l'objet d'une mise en scène très spécifique au sein des rouleaux Ishikawa. Cette composition n'est pas le seul moyen auquel recourent les imagiers pour mettre en valeur le personnage du Général. En effet, la représentation du Général fait l'objet, tout au long des enluminures le représentant, de mises en scène particulières créant un rythme de lecture pour susciter l'intérêt et le suspens auprès du lecteur-spectateur.

Dans cet ensemble, le Général n'est mentionné dans le texte calligraphié qu'à partir du deuxième rouleau. Ce dernier s'ouvre, après une séquence de texte, sur une demeure aristocratique richement meublée où de nombreux personnages s'affairent. Le personnage principal n'est cependant pas représenté dans son intégralité : le lecteur le devine à la place d'honneur dans une seconde pièce, son buste et son visage sont coupés par des nuages (figure 46).

¹²⁶⁵ PANDEY Rajyashree, 2006, p. 211-212.

Figure 46 : Le Général dans sa résidence, rouleaux Ishikawa



Ces personnages sont placés à côté d'une étagère où sont posés des objets pour le thé. Leur disposition est conforme aux conseils donnés par Sôami et Nôami pour la disposition des objets du thé dans leur ouvrage sur les collections d'art et de céramiques chinois du shôgun « Carnet du secrétaire d'art du Shôgun » (*Kundaikan sôchôki* 君台觀左右帳記) rédigé durant l'époque de Momoyama. Cette disposition est également celle utilisée dans la cérémonie du thé actuelle¹²⁶⁶. On retrouve également cette étagère dans la maison du gouverneur de Hitachi. Ajoutons que l'on peut réellement distinguer du thé vert dans le bol tenu par un compagnon devant le Général : il existe donc une certaine importance accordée à la cérémonie du thé dans les rouleaux Ishikawa. On retrouve le même arrangement d'objets du thé accompagné d'un paravent du même type dans les détails d'un paravent du *Dit du Genji* et daté du XVII^e siècle et illustrant l'exil de Genji à Suma¹²⁶⁷. Cet arrangement de thé pourrait ainsi être un moyen de montrer visuellement le raffinement des aristocrates¹²⁶⁸. Ces objets du thé sont donc des marqueurs visuels de la haute éducation des personnages qui les possèdent. Ils forment également un lien visuel entre la dernière scène du premier rouleau (la maison du gouverneur) et la première peinture du deuxième rouleau (le Général à la capitale). La suppression du visage du personnage masculin permet aussi de créer un effet

¹²⁶⁶ TANAKA Senô, 1996 (2009), p. 55-56.

¹²⁶⁷ Une paire de paravent à six pans, 154.0 x 348.0 cm. Don de la compagnie d'assurance Dai.ichi au musée d'art de l'Australie du Sud, galerie Adelaïde en 1990. Voir reproduction in SANO M. (éd.), 2011, volume d'images, p. 226.

¹²⁶⁸ Nous retrouvons des motifs rappelant le thé dans d'autres rouleaux du *Bunshô sôshi*, mais jamais dans des arrangements aussi précis : ainsi, dans les rouleaux de Tsukuba et du Umi-Mori Art Museum, un poêle pour chauffer l'eau pour le thé est représenté dans la résidence de Bunshô.

d'attente au sein du lectorat de ces rouleaux. Il invite ce dernier à davantage dérouler le récit pour découvrir le visage du jeune premier. Ce dernier apparaît dès la seconde enluminure où le personnage est figuré en pied dans une attitude chargée d'émotion : s'apprêtant à quitter ses parents, il se retourne pour les regarder dans un sursaut de regret alors que ses pas le dirigent vers l'extérieur (figure 47). À la capitale, le Général est ainsi représenté comme un personnage accessible à la fois à une romance et à l'attachement familial, c'est-à-dire comme un homme de cour accompli.

Figure 47 : Le Général rendant visite à ses parents, rouleaux Ishikawa



Les scènes suivantes du rouleau, rencontre d'un vieillard sur le chemin qui le mène jusqu'à la demeure de Bunshô, et l'arrivée dans la demeure de ce dernier, sont cependant plus convenues dans leur composition. Le personnage est à nouveau mis en scène de manière particulière dans une suite d'enluminures : le lavement des pieds du Général¹²⁶⁹ et les deux scènes de concert.

Dans l'enluminure du premier concert, le Général est représenté de manière frontale dans son costume de cour (figure 48). Placé face au spectateur du rouleau, sa posture marque une rupture dans le déroulement narratif des enluminures précédentes où les personnages sont représentés de 3/4 dos ou de 3/4 face. Cette rupture peut également être perçue comme une invitation à marquer un temps d'arrêt dans la lecture du rouleau. Outre cette représentation frontale qui interpelle le lecteur-spectateur, les personnages sont opposés tant dans leurs costumes que dans leur placement spatial aux gens de la maisonnée et au Bunshô, ces derniers étant représentés dans des attitudes diverses de surprise et à même le sol. Placés dans un espace religieux, puisque le concert a lieu dans un hall dévolu aux dévotions privées de Bunshô et de ses filles, le Général et ses compagnons sont

¹²⁶⁹ Où le personnage en costume de *wakashu*, est épié par des femmes dans une composition qui relève du *kaimami* inversé, voir ci-dessus.

disposés d'une manière très hiérarchique. Le Général est ainsi séparé de ses compagnons par la présence de colonnes qui viennent souligner sa supériorité et le mettre en valeur. Le bâtiment est vu en frontalité, tout comme le Général, assis sur une natte soulignée par des lignes horizontales qui renforcent l'impression de stabilité et de solidité que dégage le personnage. La maisonnée de Bunshô placée tout autour du bâtiment renforce cette mise en scène : leur disposition en arc de cercle et leur attitude affolée isole ainsi le Général et ses compagnons, calmes et impassibles, de l'agitation générale et permet ainsi de concentrer toute l'attention du lecteur sur la figure du Général.

Figure 48: Le premier concert, rouleaux Ishikawa



Cette disposition permettant la représentation du personnage de face est également une invitation pour le lecteur du rouleau à continuer sa lecture et à capter son attention en le maintenant en haleine.

La scène du concert est ainsi redoublée d'un rouleau à l'autre : leur présence permet ainsi par le moyen de l'image de relier les deux rouleaux. En outre, les personnages s'enfuyant vers la gauche dans la scène de premier concert se déplacent vers le hors-champ de l'image et sont donc, comme les figures de montreurs analysés par Estelle Leggeri-Bauer¹²⁷⁰, des incitations à continuer la lecture des rouleaux. Il est également important de souligner qu'avant de pouvoir observer la seconde scène de concert, réelle scène de rencontre amoureuse, le lecteur devra avant tout ré-enrouler l'intégralité du deuxième rouleau et revoir à rebours toutes les enluminures. Dans ces conditions matérielles de lecture¹²⁷¹, la première et la dernière image sont sans doute les iconographies les plus marquantes

¹²⁷⁰ Voir notre sous-partie à ce sujet chapitre 3, 1.3.

¹²⁷¹ Nous empruntons cette expression à Estelle Leggeri-Bauer, cf BAUER E., 2001, p. 46-49.

pour le spectateur. Elles entretiennent également un lien très fort l'une avec l'autre, depuis l'image d'un jeune premier entièrement caché dans la première peinture jusqu'à ce corps entièrement dévoilé de manière frontale dans la dernière enluminure.

Ce jeu visuel entre le personnage caché puis entièrement révélé de la première et dernière enluminure du deuxième volume de l'ensemble Ishikawa est également un emprunt à la tradition picturale de représentation des empereurs. Représenter un personnage de dos ou de manière à cacher son visage, ce qui est le cas du Général dans la première enluminure, est en effet un privilège réservé à la description des dieux et des empereurs¹²⁷². Cependant, dans les rouleaux du « Légende des origines du mausolée Konda » (*Konda sôbyô engi* 誉田宗廟縁起) de Tosa Mitsunobu, l'empereur a le visage caché tandis que les dieux sont entièrement représentés : l'empereur étant en effet le donateur de l'ensemble enluminé, le peintre aurait choisi de le représenter comme hiérarchiquement supérieur aux dieux. Ne pas représenter un personnage, ou cacher le visage dudit personnage est donc un moyen de le montrer comme supérieur aux autres et de placer sur ce personnage une certaine emphase visuelle. Dans le cas de l'enluminure des rouleaux Ishikawa, la représentation du Général avec le visage caché a le même but : isoler le personnage et le montrer comme supérieur à tous les autres personnages représentés au sein des rouleaux. Cependant, le Général étant le moteur de la romance du *Bunshô sôshi*, il ne peut être caché indéfiniment. La scène du premier concert qui clôture le rouleau emprunte, dans une certaine mesure ses principes de compositions aux peintures de « Rencontre au palais intérieur dans le pavillon de la Pureté et de la Fraîcheur »¹²⁷³ (*Chûden gokai zu* 中殿御会図). Il s'agit de compositions illustrant des cérémonies de cour ayant eu lieu du temps de l'empereur Juntoku et réalisées entre 1218 et 1246¹²⁷⁴. L'empereur est représenté en train de jouer du biwa sur une estrade. Les aristocrates sont assis autour de lui en arc de cercle à bonne distance de l'empereur. Le biwa, qui est également l'instrument du Général, est une des trois *regalia* confiées par les dieux à l'empereur du Japon. La performance musicale publique de l'empereur est un acte de sanctification dont le propos est politique¹²⁷⁵. Il est peu probable que la représentation du Général dans la première scène de concert ait un but politique. Cependant, la mise en scène du

¹²⁷² YAMAMOTO Yûko, 2006, p. 51-52 et p. 157-161.

¹²⁷³ Nous reprenons ici les traductions proposées par Marie Maurin dans l'*Atlas historique de Kyôto*, FIÉVÉ Nicolas (éd.), 2008, p. 67.

¹²⁷⁴ ITÔ Daisuke, 2011, p. 159. Pour une analyse du cérémonial représenté voire SATA Yoshihiko, 2008, p. 327-366. Pour une analyse de la manière dont l'empereur et les aristocrates sont représentés, voir YAMAMOTO Y., 2006, p. 169-175. Les circonstances de l'élaboration de ces peintures ainsi que leur peintre ne sont pas connues. Cependant, Itô Daisuke analyse ces iconographies comme des traductions visuelles de la peur du déclin du pouvoir impérial ainsi que du désir de restauration de ce dernier dans une période de troubles et de guerres civiles (ITÔ D., 2001, p. 175-176).

¹²⁷⁵ Cette cérémonie joue en effet un rôle important dans la succession impériale, voire ITÔ D., 2011, p. 177.

personnage emprunte à nouveau des codes issus de la représentation des empereurs¹²⁷⁶, ce qui montre à notre sens une volonté délibérée de la part de l'enlumineur de bien marquer visuellement le caractère exceptionnel du personnage.

Les rouleaux de la collection Ishikawa contiennent des enluminures dont les compositions montrent tour à tour le Général comme un héros caché, déguisé, montré et observé à la dérobée. Cet ensemble est le seul de notre corpus à contenir un tel éventail de procédés picturaux permettant de donner à la figure du Général une connotation érotique.

Les rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi* calligraphiés par Asakura Jûken contiennent des enluminures dont les compositions, par des procédés picturaux, visent à rendre androgyne le Général, ou à le désigner comme objet de tous les regards et de toutes les curiosités. Le Général endosse ainsi le rôle du personnage observé, rôle généralement dévolu au personnage féminin¹²⁷⁷. Ces procédés donnent au personnage une connotation érotique¹²⁷⁸. En outre, ces rouleaux associent à l'iconographie du couple des images de richesse et déploient à des degrés divers des scènes de vie familiale qui, par leur idéalisation ou leur précision, peuvent avoir un but didactique.

Interpréter à travers l'iconographie le lectorat pour lequel cette dernière est créée est une tâche dont nous avons souligné la difficulté dans l'introduction de cette thèse. Il est par ailleurs parfois tout aussi périlleux d'éclairer les choix iconographiques opérés dans un manuscrit enluminé lorsque le destinataire de ce dernier est connu¹²⁷⁹. Cependant, le cas des iconographies où le Général est androgyne, observé à la dérobée ou déguisé interrogent en plusieurs points :

¹²⁷⁶ De nombreuses peintures de l'époque d'Edo, tant issues des *machi.eshi* que des peintres de l'école Kanô, ou encore d'Iwasa Matabei et de Tawaraya Sôtatsu figurent le visage de l'empereur. Ce dernier est également fréquemment représenté entièrement dans les illustrations des livres imprimés (YAMAMOTO Y., 2006, p. 219). L'interdit sur la représentation de l'empereur semble moins présent à l'époque d'Edo. On peut donc supposer que les principes de représentation habituellement dévolus à l'empereur et aux dieux se soient alors étendues aux représentations de personnages qui ne sont ni divins ni impériaux.

¹²⁷⁷ John Berger souligne en 1972 le double regard auquel sont soumises les femmes en ces termes : « Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight » (BERGER John, 1972, 1972). Joshua Mostow interprète de la même manière la composition du *kaimami* (MOSTOW J., 1997 (réédition en 2003), p. 76).

¹²⁷⁸ En analysant les mythologies européennes des spectateurs séduits par une œuvre, David Freedberg souligne qu'en Occident le désir masculin est implicite à la vision et au regard.

¹²⁷⁹ Le livre d'heures de Jeanne d'Evreux avait été ainsi analysé par Madeline H. Caviness comme contenant des iconographies visant spécifiquement à éduquer Jeanne d'Evreux en vue de son mariage, position contestée par Jean Wirth arguant que les mêmes iconographies se retrouvent dans les livres destinés aux évêques comme le bréviaire de Renaud Bar (WIRTH Jean, 2003, p. 292-293).

- Le Général ainsi représenté figure dans des compositions où le rôle dévolu à chaque genre est renversé : l'homme est regardé et la femme épie ; l'homme joue de la musique et la femme écoute cachée.
- Les qualités du Général qui séduisent la fille aînée de Bunshô sont des qualités à l'origine dévolues aux femmes : don pour la musique, don pour la poésie et apparence physique. Il est en effet plus habituel dans la littérature que ce soit l'homme qui, attiré par le son d'un *koto* ou d'un *biwa*, découvre une beauté féminine cachée dans un pavillon.
- La grande majorité des manuscrits contenant de telles compositions a été élaborée dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, qui est également le moment où la conscience du lectorat féminin se développe¹²⁸⁰.

En élaborant de telles enluminures, les peintres des manuscrits de notre corpus reprennent des compositions généralement appréciées des hommes et en renversent les codes. Un tel procédé au moment où le lectorat féminin se développe et fait l'objet d'un réel marketing conduit nécessairement à se demander si les artisans n'avaient pas pour but, par cette iconographie, de toucher ce lectorat précisément. Autrement dit, afin de susciter l'intérêt du lectorat féminin, les peintres reprennent des compositions appréciées des hommes et inversent les rôles des personnages. La potentielle femme lectrice peut ainsi admirer à loisir la figure du beau jeune homme offert à son regard dans les enluminures du rouleau qu'elle lit. Ces compositions auraient ainsi eu pour but de toucher, ou tout du moins de susciter l'intérêt du lectorat féminin. Les imagiers s'adressent également à ce lectorat en revêtant certains personnages de costumes contemporains à la mode et en répétant des iconographies du couple et de la vie familiale visant à les idéaliser et à instruire les jeunes femmes. Il est cependant impossible de savoir si ce lectorat a réellement vu ces œuvres, ou perçu la connotation érotique du personnage du Général.

¹²⁸⁰ Voir partie II, chapitre 3, 2.2.

CHAPITRE 4

DU ROULEAU AU CODEX : ICONOGRAPHIES PARTICULIÈRES ET IMAGES GÉNÉRIQUES DANS LES ROULEAUX ET CODEX DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE

Dans les deux derniers chapitres, nous avons souligné les particularités iconographiques de deux groupes de manuscrits, l'un produit au début du XVII^e siècle, l'autre calligraphié par Asakura Jûken et élaboré au milieu du XVII^e siècle. C'est dans ce second groupe que naissent des iconographies qui connaîtront un certain succès dans la mise en image du *Bunshô sôshi* : iconographies appuyées de la richesse, représentation fine de l'élévation économique et sociale de Bunshô, mise en valeur du couple et de la vie familiale associée à des symboles auspicioseux et jeux autour du Général et de son déguisement représenté à la fois en parfait homme de cour mais également en beau jeune homme susceptible de devenir érotique.

Nous n'avons pas constaté d'influence de l'iconographie des rouleaux enluminés sur les codex, à l'exception d'un groupe de manuscrits que nous avons appelé le « groupe de Meisei » (voir partie I, chapitre 3 et 4). Ce groupe est constitué de quatre ensembles de rouleaux à l'iconographie identique (Meisei, CBL 1186 et 1178, Chûkyô 108), des rouleaux de Spencer, calligraphié par le calligraphe de Taiheiki, et dont le style pictural est différent tout en montrant des détails iconographiques très proches, ainsi que de quatre ensembles de codex (CBL1011, Nakano Kôichi, Tôkyô, Ôtani, voir partie I chapitre 4, 1.2.). Nous avons vu dans les deux chapitres précédents des manuscrits comprenant des iconographies spécifiques. Dans ce chapitre, à partir de l'étude des œuvres du groupe Meisei, nous verrons comment, au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, la mise en image du *Bunshô sôshi* devient de plus en plus conventionnelle et se rapproche d'images que l'on pourrait qualifier de générique.

I. Les rouleaux enluminés du groupe de Meisei : des iconographies spécifiques diverses

Les rouleaux enluminés du groupe de Meisei témoignent d'iconographies spécifiques au *Bunshô sôshi*. Nous avons déjà repéré certaines d'entre-elles au cours des deux précédents chapitres. Nous verrons ci-dessous que les rouleaux enluminés du groupe de Meisei montrent des points communs avec les rouleaux enluminés de Chûkyô 166 et Kôno, ainsi que d'un choix de scènes parfois proche des rouleaux Ishikawa. Cependant, ces rouleaux renferment également des iconographies qui leur sont spécifiques.

1.1. Les rouleaux de Meisei et les rouleaux de Spencer : une influence iconographique certaine malgré des parti pris de composition parfois différents

Les rouleaux de Meisei (reproduits en annexe images I 1.2) et des collections Spencer partagent un certain nom de motifs iconographiques que nous avons déjà analysés. Les différents ensembles de rouleaux ne sont cependant pas de la même main : s'ils illustrent peu ou prou les mêmes moments narratifs avec les mêmes détails allant parfois à l'encontre de ce que mentionne le texte, ils ne le font pas selon les mêmes modes de composition, ni avec les mêmes moyens.

Les rouleaux de Spencer et de Meisei situent tous deux la plupart de leurs actions dans des architectures décorées de peintures de parois coulissantes ou de paravents exécutées au lavis et à la poudre d'or. Ce style de peinture, habituellement réservée aux espaces religieux, a tout à fait sa place dans la résidence du Grand Prêtre ou dans la scène de concert, qui se déroulent dans des pièces dédiées à la dévotion. Leur présence systématique dans toutes les architectures, et plus largement dans la plupart des œuvres du *Bunshô sôshi* nous montre que cette distinction des espaces par le style de peinture n'avait que peu d'importance pour les peintres de ces rouleaux. Probablement essayaient-ils de combiner deux styles dans la même scène, peinture narrative et en couleurs et peinture de paysage ou de fleurs et oiseaux au lavis, soit pour démontrer leur habileté dans les deux styles, soit pour charmer le lecteur-spectateur.

Les deux ensembles de rouleaux en outre utilisent avec grande habileté le procédé du *fukinuki yatai*. Prépondérant, ce procédé permet aux enlumineurs de détailler les intérieurs et de délimiter, par le biais des lignes de *tatami* des espaces. Ainsi, dans les deux ensembles, la scène de Bunta chassé se déroule de la même manière : Bunta, agenouillé, fait face au Grand Prêtre. Ce dernier est

assis devant une cloison qui le sépare des appartements des femmes. Les hommes présents dans cette scène sont tous alignés sur des *tatamis* aux lignes diagonales. Les femmes à l'arrière sont quant à elle assises sur des nattes placées de manière horizontale par rapport au lecteur-spectateur. De la même manière, les rouleaux de Spencer alternent ces compositions avec des scènes vues de manière plus frontales où le toit, ou au besoin la disposition spatiale du bâtiment, viendra arrêter le regard et ne permettra de découvrir qu'une portion congrue du bâtiment. Dans la scène de prospérité de Bunshô, le couple de Bunshô est ainsi représenté assis dans un pavillon et séparé visuellement par un pilier. On retrouve cette même séparation du couple vue de manière frontale dans la scène du Général et de ses parents. À l'inverse, les scènes de romance (rencontre de nuit ou famille du Général) ou encore la seconde scène de prospérité n'utilisent pas ou peu de tels procédés. Une colonne vient cependant séparer Renge du Général lors de la Rencontre de nuit. Les rouleaux de Spencer distingueraient ainsi deux sortes de couples : le couple d'aristocrates idéaux (le couple du Grand Prêtre et les parents du Général) toujours distingués visuellement par une cloison ou un pilier, et le couple romantique base d'une vie de famille à venir (le Général et Renge). Bunshô et son épouse, représentés selon ces deux principes, navigueraient ainsi entre ces deux images.

Dans les rouleaux de Spencer, le Général est également séparé visuellement du reste de ses compagnons. Dans la première scène du deuxième rouleau, il est ainsi représenté de manière frontale et séparé des autres hommes par une colonne. Il est assis dans le seul espace de l'image couronné d'un toit. Dans la seconde enluminure employant le procédé du *fukinuki yatai* il est assis sur une estrade. Enfin, dans la scène où lui et ses compagnons se déchaussent ainsi que dans la scène de l'hommage, il est le seul personnage assis dans une architecture couronnée d'un toit. En d'autres termes le Général semble être mis en valeur, presque mis en majesté par rapport aux autres personnages masculins. Dans d'autres scènes cependant, celle du repas avec Bunshô ou celle de la visite à ses parents, le personnage n'est pas représenté avec un procédé particulier.

Dans les rouleaux de Meisei, l'usage du *fukinuki yatai* est beaucoup plus systématique et la mise en scène paraît moins travaillée et plus automatique. Les deux seules scènes où les bâtiments sont couronnés de toits qui viennent arrêter le regard sont celles de la prospérité et de l'hommage (figure 49). Arrêtons-nous sur cette image. Lorsque le lecteur-spectateur déroule le rouleau, il découvre dans un premier temps Bunshô paniqué courant sur la galerie extérieure placée de manière parallèle au lecteur-spectateur. Le bâtiment est ainsi représenté de manière latérale et horizontale. Dans le jardin en-dessous de Bunshô s'agenouille le Grand Prêtre. Après Bunshô, la galerie extérieure tourne et longe un bâtiment orienté selon une ligne diagonale dans lequel est assis le Général. Le toit de ce bâtiment, qui vient arrêter le regard, et terminer aussi l'ensemble de la composition. Dans les rouleaux de Spencer, la composition est absolument identique, ce qui laisse

penser dans ce cas précis d'une copie directe d'une œuvre sur l'autre. Cependant, là où les enlumineurs de Meisei imaginent un toit, les enlumineurs de Spencer emploient le *fukunuki yatai* et décrivent plus en profondeur le pavillon où est installé le Général (figure 49).

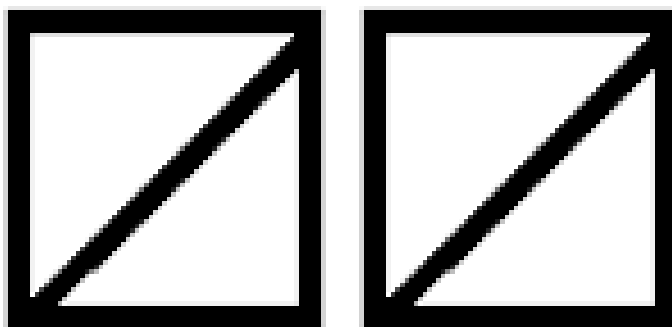
Figure 49 : L'hommage du Grand Prêtre dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite)



Penchons-nous enfin sur deux scènes qui se succèdent, celle du concert et de l'entrevue de nuit. Dans ces deux scènes, tout en disposant de compositions différentes, *fukinuki yatai* pour les rouleaux de Meisei (figure 51), plus frontales dans le cas des rouleaux de Spencer (figure 50), une communauté de motifs est à relever, dont celui des femmes jouant de la musique que nous étudierons plus loin. Il ne fait à notre sens pas de doute qu'il y a là un rapport d'inspiration d'une œuvre sur l'autre. Cependant, outre une différence dans les compositions générales des scènes, le rouleau de Meisei se distingue également de son homologue de Spencer par une relative cohérence des espaces. Dans les rouleaux Spencer, les deux scènes, se déroulant respectivement dans un espace religieux puis dans les appartements de Renge, prennent place dans des intérieurs intégralement décorés de paysages à l'encre, au lavis et saupoudré d'or, à la manière des peintures dites à la chinoise (*kanga-e*). Ces dernières, outre les espaces religieux, étaient également privilégiées dans les espaces publics et officiels dit, dans la terminologie employée par Chino Kaori, masculins¹²⁸¹.

¹²⁸¹ Chino Kaori a consacré de nombreux articles à ce sujet où elle oppose peintures publiques à sujet chinois et de préférence au lavis, aux peintures à sujet japonais et couleurs vives (*yamato-e*) qui prennent place dans les lieux privés. Les lieux publics, notamment salle d'audience, sont des espaces exclusivement masculins, et leur logique décorative serait ainsi en opposition aux lieux intimes, où vit le maître de maisons avec sa famille et qui serait ainsi davantage féminin. Nous renvoyons ici à son article paru dans la revue *Bijutsushi*, voir CHINO K., 1994 (a), p. 235-546.

Figure 50 : Le concert et l'Entrevue de nuit, rouleaux de Spencer



Dans les rouleaux de Meisei cependant (figure 51), deux espaces se font jour. Celui où jouent les hommes, décorés de paysages à la chinoise, et celui où jouent les femmes dont les parois coulissantes sont à motifs de plantes automnales légèrement relevées de touches de couleurs. Ce dernier motif est à consonance japonaise et s'inscrit dans la tradition du yamato-e. On le retrouve traité de la même manière dans les appartements de Renge. Il y a ainsi une opposition entre espace féminin et espace masculin, opposition à laquelle répondent les différentes représentations du couple étudiées plus haut : le couple aristocrate spécialement séparé par une colonne ou une paroi (le couple du Grand Prêtre, les parents du Général) et le couple romantique du Général et de Renge. En outre, en reprenant strictement les mêmes motifs, les peintres semblent suggérer que l'espace où les femmes jouent de la musique et celui où se rencontrent le Général et Renge est le même. Il y aurait ainsi une volonté de présenter une certaine cohérence spatiale démentie cependant par l'histoire — le concert ayant lieu dans un espace de dévotion et la rencontre de nuit dans les appartements de Renge — et par la logique architecturale. Notons d'ailleurs que le peintre prend soin d'entourer les dames de compagnie dormant dans la salle attenante à la rencontre de nuit de cloisons coulissantes tendues de bleu. Le lecteur-spectateur ne retrouve ainsi pas le paysage à la chinoise de la scène de concert. Le peintre montre ainsi visuellement qu'il n'est pas possible que les deux scènes se déroulent dans le même espace.

Figure 51 : Le concert et l'Entrevue de nuit, rouleaux de Meisei



Tout en étant très proches iconographiquement, les rouleaux de Spencer et de Meisei ne témoignent pas de la même maîtrise des compositions. Les rouleaux de Meisei déploient ainsi des images aux compositions conventionnelles et dont le principe du *fukinuki yatai* est repris avec habileté, mais avec une certaine répétitivité. Les rouleaux de Spencer par contre créent un certain sens du rythme en conjuguant différents principes de compositions. Ce rythme permet de distinguer deux types de couples ainsi que de mettre en valeur, sans pour autant l'érotiser, comme dans le cas des rouleaux Ishikawa, la figure du Général.

1.2. Des iconographies partagées avec les rouleaux Kôno et Chûkyô 166

Les rouleaux enluminés du groupe de Meisei partagent avec les rouleaux de Kôno et de Chûkyô 166 des points communs d'ordre iconographique. En effet, tout comme les deux autres rouleaux, le groupe de Meisei développe avec un certain luxe de détail les scènes montrant la prospérité et l'élévation sociale de Bunshô. Cette insistance sur l'ascension fulgurante du personnage contraste avec une certaine réticence dans ce groupe à représenter le Général déguisé dans une posture hiérarchique inférieure à Bunshô.

Nous avons vu au cours des deux précédents chapitres que l'ascension sociale de Bunshô pouvait être représentée ou non, et se faisait essentiellement par une modification dans la vêtue du personnage. Le cas le plus courant est une représentation du personnage en deux temps : tête nue devant le Grand Prêtre et *samurai eboshi* dès lors que le personnage est devenu riche. Dans les rouleaux de Kôno, Chûkyô 166 ainsi que dans les rouleaux Ishikawa, l'évolution se découpe en trois

étapes : aux deux premières étapes succède une troisième où Bunshô est représenté en grand costume de cour soit en compagnie de son épouse (R.Kôno, R.Chûkyô 166), soit lorsqu'il est présenté à l'empereur (R.Ishikawa). Dans les rouleaux du groupe Meisei, l'évolution se fait en quatre temps : après la naissance de ses filles, Bunshô sera coiffé d'un *tate eboshi*. Puis, lorsqu'il est présenté seul à l'empereur à l'avant-dernière enluminure, il est vêtu d'un grand costume de cour.

Cette graduation appuyée de la promotion sociale et économique du personnage s'accompagne au sein de ces ensembles par deux particularités : Bunshô n'est jamais représenté en train de travailler. En outre, les scènes dédiées à l'illustration de sa prospérité économique sont au nombre de deux. Dans un premier temps, Bunshô est assis au sein d'une riche demeure et regarde les sauniers travailler. Ce type de composition permet de ne pas représenter le protagoniste en train de travailler tout en suggérant le travail du sel par lequel il a fait fortune. Puis, dans une seconde composition, Bunshô est assis en compagnie de son épouse et entouré de nombreux serviteurs au sein de sa demeure. Les rouleaux du groupe de Meisei placent dans cette seconde composition des signes visuels manifestes de grande aisance économique : les écuries ne sont pas des détails retenus par les enlumineurs, mais ces derniers associent au riche couple un grenier contenant des ballots de riz. Ce dernier motif, également présent dans les rouleaux Ishikawa, serait selon certain historien un signe manifeste de richesse provinciale¹²⁸². Ainsi, dans les rouleaux du groupe de Meisei, les motifs de la prospérité économique sont exclusivement associés au couple de Bunshô et non plus à l'idée générale du couple, comme dans le cas des rouleaux Kôno et Chûkyô 166 où dès la première enluminure la famille du Grand Prêtre était également associée à des images de haute richesse.

À cette insistance sur la promotion de Bunshô répond en contraste une certaine mise en retrait de l'iconographie du Général déguisé. Dans les rouleaux de groupe de Meisei, le Général est bel et bien déguisé en marchand ambulancier, mais les scènes le représentant dans ce costume sont peu nombreuses : rencontre du vieillard, arrivée chez Bunshô et repas chez Bunshô. Ces scènes n'offrent pas de double lecture du costume qui permettrait d'érotiser le personnage ou de jouer sur la dimension théâtrale de ce dernier. À aucun moment le Général n'est représenté en train de prétendre être un marchand et vendre des articles.

En outre, dans la scène du repas avec Bunshô, le Général et Bunshô sont disposés d'une manière que l'on pourrait qualifier d'égalitaire, à l'encontre de ce que précise le texte. En effet, le Général est placé devant un paravent et assis aux côtés de Bunshô. Ce parti pris n'est pas présent dans tous les rouleaux du groupe Meisei : en effet, dans les rouleaux de Spencer, c'est Bunshô qui est assis à la place d'honneur (figure 52). Dans les rouleaux de Meisei, outre la posture égalitaire

¹²⁸² GOMI F., 1995, p. 309 et 322.

des deux protagonistes, le repas s'accompagne d'une représentation des mets, autre iconographie symbole de richesse (voir chapitre 3, 2.2 et figure 52). Les rouleaux du groupe Meisei se distinguent cependant en plaçant deux autres éléments significatifs au sein de cette enluminure : le paravent devant lequel est assis le Général, que nous étudierons plus tard, et la famille de coq au premier plan devant les cuisines. Ce coq, ainsi que sa famille, était présent à titre de motif de paroi coulissante dans le rouleau de Kôno (voir p. 170). Nous ne pouvons expliquer avec satisfaction la présence de ce motif. Tout au plus pouvons-nous dire que d'autres rouleaux associent la représentation de cuisines, de riche repas et d'une famille de coq : ainsi dans la version de Tosa Mitsunobu (1530-1569) du *Shuhanron*, conservée à la Seikadô bunko de Tôkyô, rouleau de petites dimensions (17,6cm de hauteur), le peintre place ses personnages banquetant devant un paravent à motif de basse-cour tandis que s'activent le personnel dans les cuisines attenantes¹²⁸³.

Figure 52 : Le repas avec Bunshô dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite)



Enfin, tout comme dans les rouleaux de Chûkyô 166, les enlumineurs des rouleaux de Meisei inscrivent les personnages féminins de haut rang dans une certaine intemporalité tout en faisant revêtir aux personnages féminins subalternes des costumes et des poses à la mode. En effet, la posture de la servante au portail des rouleaux Meisei, et des rouleaux et codex qui suivent le même modèle¹²⁸⁴ entretient une étroite relation avec celle des femmes décrites dans les peintures dites de Beautés (*Bijinga* 美人画) de l'ère de Kanbun (tableau 60). En réalité, ces peintures de jeunes femmes et de *wakashu*¹²⁸⁵, dérivent directement de la vogue des peintures de mœurs qui s'est développée durant l'époque précédente de Momoyama. À partir de l'ère Kan.ei (1624-1645) et

¹²⁸³ Voir reproduction in LEGGERI-BAUER E., BÉRANGER V., 2014, p. 50-51.

¹²⁸⁴ Voir à ce sujet partie I, chapitre 4.

¹²⁸⁵ Ces derniers apparaissent de manière plus tardive à partir de l'ère Kanbun. Leur fréquence de représentation est alors égale à celle des courtisanes, ce qui montre un succès fulgurant de ce nouveau sujet de peinture (KOBAYASHI T., 1982, p. 146).

jusqu'à l'ère Kanbun (1661-1674), se développe la représentation d'une figure seule, décrite sur un fond neutre dans des attitudes stéréotypées¹²⁸⁶. Ce sont les peintures de Beautés ou *bijinga*, domaine des peintres anonymes *machi eshi*. Les personnages représentés concernent toujours de près ou de loin le milieu de la prostitution de haut rang de ces débuts de l'époque d'Edo¹²⁸⁷.

La servante au portail s'avance en tenant de la main droite un pan de son manteau, sa main gauche cachée dans la manche de son vêtement. Si les motifs de son costume ne sont pas forcément représentatifs d'une époque particulière, cette attitude d'une main tenant le vêtement tandis que l'autre demeure cachée est caractéristique. Héritée des représentations transposées en costume contemporain (*mitate*) de la section 23 des *Contes d'Ise* et de San no Miya, épouse du Genji (*Le Dit du Genji*), ces compositions apparaissent durant l'ère Kan.ei mais connaissent un réel succès à l'ère Kanbun à la fois grâce à la vogue des *mitate* de classiques mais également des représentations de *kabuki*¹²⁸⁸. Cette formule iconographique ne se rencontrant pas dans les illustrations des *Contes d'Ise* et du *Dit du Genji* avant l'époque d'Edo, ni dans les illustrations de l'édition de Saga, elle est considérée comme récente et propre à l'époque d'Edo¹²⁸⁹. Moins qu'une citation de classique, nous pensons que la servante au portail est un moyen pour les enlumineurs d'ajouter une touche moderne et familière à leurs lecteurs-spectateurs. Dans les rouleaux de Spencer, la pose et le costume contemporain de la servante disparaît : la jeune femme s'avance les mains découvertes et vêtue d'un costume non spécifique.

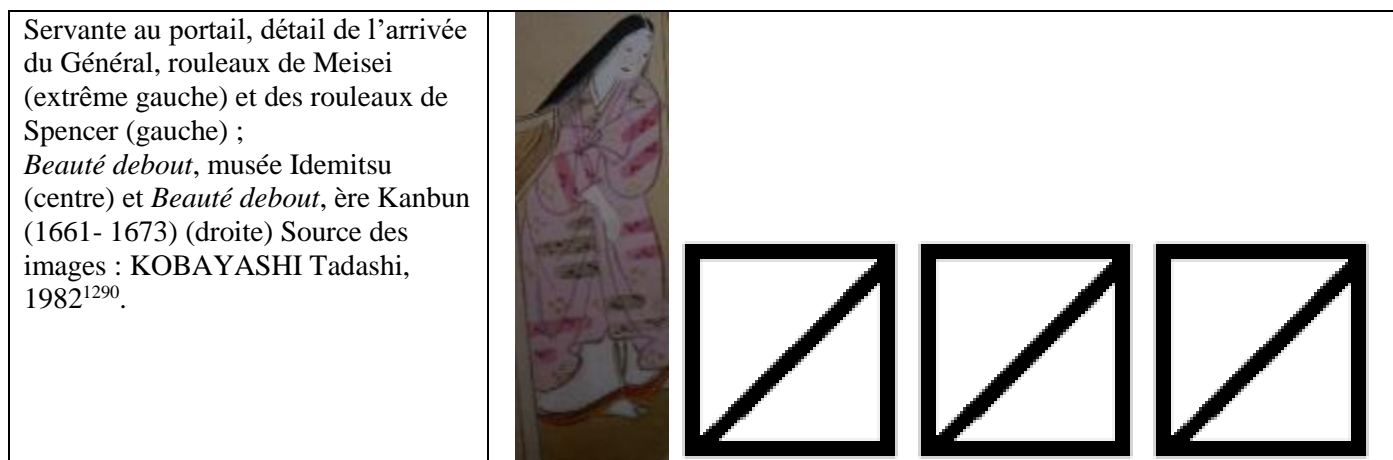
¹²⁸⁶ Les peintures de Beautés présentent toutes des poses, des types de vêtements et de coiffure communs quels que soient les ateliers ou les peintres œuvrant à leur réalisation (KOBAYASHI T., 1982, p. 134). Cependant, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, avec l'activité de Hishikawa Moronobu et de Kaigetsudô Andô, de nouveaux types de représentation de Beautés apparaissent : il s'agit notamment de la composition de la femme qui se retourne, qui sera également reprise souvent dans le monde grandissant de l'estampe (NARASAKI Muneshige, 1987, p. 30-31). Pour ces raisons, on sépare clairement les Beautés dites de Kan.ei et de Kanbun, qui sont des œuvres exclusivement peintes, de ces représentations de la deuxième moitié du XVII^e siècle qui se déclinent tant en peintures qu'en estampes.

¹²⁸⁷ KOBAYASHI T., 1983, p. 263-264 ; NARASAKI M., 1987, p. 20-22.

¹²⁸⁸ ÔKUBO Jun.ichi, 2006, p. 27-30.

¹²⁸⁹ ÔKUBO J., 2006, p. 29.

Tableau 60 : Comparaison de la posture de la servante au portail et des poses des Beautés représentées durant l'ère de Kanbun



Les rouleaux de Meisei partagent avec les autres rouleaux étudiés précédemment une certaine volonté d'appuyer visuellement la réussite économique et sociale du personnage principal. Ainsi, les symboles de promotion sociale, par le vêtement, ou d'élévation économique, par les détails de grenier à riz ou de scènes de cuisine, sont les moyens de signifier visuellement cette destinée extraordinaire de Bunshô. Ces images de richesse sont cependant moins associées au couple et à la famille que dans les précédents rouleaux. En outre, les rouleaux de Meisei atténuent la portée du déguisement du Général en diminuant au maximum le nombre de scènes le représentant et en plaçant au centre de la composition de l'arrivée du Général, non pas le personnage, mais une servante en costume contemporain dans une pose faisant référence aux peintures de beautés contemporaines. Les rouleaux de Spencer, tout en étant tributaires des compositions de Meisei, atténuent ces différents points : l'élévation de Bunshô ne s'accompagne ni de représentation de grenier, ni de scènes de cuisine, le Général est placé, comme le veut le texte, dans une position digne de son déguisement et aucun vêtement contemporain n'est représenté.

1.3. Des choix de scène proches des rouleaux Ishikawa

Les rouleaux du groupe Meisei ne sont pas uniquement tributaires des iconographies des rouleaux Kôno et Chûkyô 166. Deux scènes choisies par ces enlumineurs ne figurent pas dans les deux précédents rouleaux : il s'agit de l'hommage du Grand Prêtre et de Bunshô devant l'empereur. Ces deux scènes, révélation d'un statut social d'une part et promotion d'autre part, sont toutes deux

¹²⁹⁰ Pour une explication plus détaillée de cette peinture du musée Idemitsu voir ÔKUBO J., 2006, p. 6.

présentes dans les rouleaux Ishikawa. Nous verrons cependant que les enlumineurs du groupe Meisei se réapproprient ces scènes de manière particulière.

Dans le récit, Bunshô découvre avec horreur son ancien maître, le Grand Prêtre, s'inclinant devant le Général, qu'il prend toujours pour un marchand errant. Cette horreur fait place à de la stupeur et à de l'étonnement, presque de l'hystérie, lorsqu'il apprend la réelle identité du Général. Cet épisode est présent dans toutes les versions du texte, courtes comme longues. La stupeur de Bunshô à l'annonce de la réelle identité du Général est considérée comme décrite avec davantage de talent dans la version longue :

Bunshô, vit son maître descendre de palanquin et vit son empressement et son agitation. Le vice-ministre de la garde des gendarmes sortit et dit « Sadamitsu, venez plus près ». Comme il disait cela, Bunshô perdu de surprise courut chez lui et dit à tous : « C'est incroyable ! Les personnes dont il faut se méfier, ce sont les marchands de la capitale ! Je reste sans voix devant cet honteux manque de respect envers mon maître ! Sont-ils possédés (par un démon), sont-ils devenus fous ? » et alors qu'il tremblait de colère les servantes qui écoutaient ne comprenaient pas. « Le Général de second rang est le marchand. Le marchand est un personnage de haut rang. Le noble personnage est un marchand. Votre gendre est le Général de second rang » alors que plusieurs voix allaient de-ci de-là en disant cela se demandant ce qui se passait on se rendit au hall de dévotion pour voir (ce qui se passait).

L'étonnement de Bunshô lorsque ce dernier découvre la réelle identité du Général est un motif iconographique rare. La scène de l'hommage est fréquente dans les rouleaux de la seconde moitié du XVII^e siècle, et figure dans la totalité des codex verticaux de grande taille¹²⁹¹, la moitié des codex verticaux de demi-format (sept ensembles) et peu de codex oblongs (quatre ensembles)¹²⁹². Cependant, la majorité de ces œuvres, ainsi que dans les rouleaux Ishikawa, la surprise de Bunshô est peu visible. Représenté agenouillé, le personnage manifeste sa surprise en levant les bras vers le ciel. Cette attitude plus pondérée fait place, dans les rouleaux du groupe de Meisei, à de véritables gesticulations. Bunshô est alors représenté en train de courir sur la galerie extérieure, les bras levés au ciel ou retourné dans une posture improbable. La particularité de cette composition pourrait avoir deux buts : présenter le personnage dans son côté de provincial ridicule tout en renforçant le caractère extraordinaire de la révélation qui se déroule sous ses yeux. Les gesticulations de Bunshô ajouteraient ainsi encore plus de relief au haut statut du Général.

¹²⁹¹ Dont le codex incomplet d'Ise et celui du musée de Francfort dont les enluminures mélangeant texte et image, sont à dater du tout début du XVII^e siècle.

¹²⁹² Voir tableau de correspondances à l'annexe image II.

Les rouleaux Ishikawa présentent une autre scène liée au statut social, celle de la présentation de Bunshô à l'empereur. Dans ces rouleaux qui insistent sur le couple, Bunshô est présenté au souverain en compagnie de son épouse. Bunshô devant l'empereur est une iconographie qui montre l'apogée de l'ascension sociale du personnage. L'entrevue de Bunshô et de l'empereur n'est cependant aucunement narrée dans le récit du *Bunshô sôshi*. Les peintres choisissant ce thème iconographique ne se réfèrent ainsi pas au récit de manière littérale, mais puisent dans les sous-entendus de ce dernier : en effet, la seconde fille de Bunshô étant appelée à devenir impératrice, il est tout à fait plausible qu'une telle entrevue ait lieu. Bunshô devant l'empereur est une iconographie très rare en dehors des rouleaux enluminés. La composition s'organise selon deux principes qui se retrouvent d'enluminures en enluminures : l'empereur est suggéré par un store ou par le regard des personnages dirigé vers l'espace hors champ¹²⁹³ et Bunshô, revêt le grand costume de cour *sokutai* et s'incline devant son souverain. Cependant, contrairement aux rouleaux Ishikawa, les rouleaux du groupe de Meisei présentent Bunshô seul face au souverain (figure 54). Tout comme pour l'image de la prospérité de Bunshô décrite plus haut, les rouleaux du groupe de Meisei n'insistent pas visuellement sur une vision du couple associée à la richesse et à la promotion sociale. Cette composition permet également un rapprochement visuel avec deux scènes tirées des rouleaux enluminés du Jouvenceau buveur (*Shuten dôji* 酒呑童子) où l'empereur apprend que des démons enlèvent des jeunes filles et où Minamoto Raiko reçoit l'ordre de l'empereur d'éradiquer ces mêmes démons (figure 53).

Figure 53 : Scènes du Jouvenceau buveur : L'empereur apprenant que des femmes sont enlevées par des ogres (gauche) et Raiko recevant l'ordre de chasse ces démons (droite). Enluminures d'après Kanô Motonobu, XVII-XVIII^e siècle, rouleau de la galerie Kapandji Morhange, acheté à Drouot en 2016 par la Bibliothèque nationale de France.



¹²⁹³ Voir chapitre 3, 3.4. pour une explication des codes de représentation des empereurs.

Figure 54 : Bunshô devant l'empereur dans les rouleaux de Meisei (gauche) et dans les rouleaux de Spencer (droite)



Cette scène, présentant le héros du récit à même la terre et en position de soumission par rapport au monde de la cour régi par l'empereur permet d'analyser le récit et ses mises en image comme une œuvre tout à la fois à la gloire des guerriers et réaffirmant la prééminence du pouvoir impérial quelque peu fantasmé¹²⁹⁴. Ce type d'iconographie entre tout à fait en concordance avec le contexte de l'époque d'Edo où le *shôgun*, à travers une politique de mariage, tente d'adoucir ses relations avec la cour impériale et l'empereur et prévenir toute tentative de ce dernier d'organiser un coup d'état¹²⁹⁵. La dernière mise en image du personnage de Bunshô montre ainsi son ultime soumission au pouvoir impérial.

Par le choix de deux scènes, l'hommage du Grand Prêtre et la présentation de Bunshô à l'empereur, les rouleaux du groupe de Meisei témoignent d'un choix iconographique proche des rouleaux Ishikawa. Cependant, ils se distinguent de ces derniers en accroissant le fossé hiérarchique entre le Général, calme et en costume de cour, assis à l'intérieur de la résidence, et Bunshô en costume de guerrier et gesticulant en courant sur la galerie extérieure. En outre, les rouleaux du groupe de Meisei présentent la promotion sociale de Bunshô comme une affaire d'homme : Bunshô n'est ainsi pas représenté au côté de son épouse dans cette ultime étape de son ascension.

1.4. Des motifs iconographiques spécifiques au groupe de Meisei

Nous verrons plus loin qu'en effet les rouleaux de Meisei ne font pas appel à des images particulières pour évoquer le couple et la vie de famille au contraire des rouleaux que nous avons

¹²⁹⁴ Voir notamment PIAUGER Sophie, 2011, p. 137.

¹²⁹⁵ Cette politique de mariage est étudiée par Yamamoto Hirofumi (YAMAMOTO Hirofumi, 2005 (2008)).

étudiés précédemment. Cependant, ces œuvres ne sont pas dénuées d'iconographies atypiques qui ne seront d'ailleurs pas reprises en dehors de ce groupe. Outre la servante au portail et Bunshô surpris, ou encore l'apparition du dieu de Kashima, détails qui se justifient par une stricte fidélité au texte, d'autres comme la représentation des filles de Bunshô jouant de la musique en même temps que le Général posent question et n'ont pas été repris dans tous les manuscrits de ce groupe. Ce sont ces spécificités qui nous ont permis de regrouper ces différentes œuvres sous une même influence iconographique (voir partie I chapitre 4). Outre ces spécificités nous étudierons également deux autres particularités de ce groupe de rouleaux : une insistance particulière sur l'idée du luxe convoquée notamment par un goût prononcé pour une profusion de motifs textiles et décoratifs, l'usage de l'iconographie du Général malade et accoudé, ainsi qu'un usage particulier de la distribution de fleurs décoratives et de certains motifs de paravents et de cloisons coulissantes au sein des compositions. Enfin nous discuterons d'une représentation atypique, celle de Bunshô accoudé.

La visite au sanctuaire est une scène représentée dans la plupart des œuvres de notre corpus, selon des modalités de composition diverses. Dans la plupart des enluminures, Bunshô est accompagné de son épouse et prie devant les offrandes dédiées au dieu de Kashima¹²⁹⁶. Cependant, seuls les rouleaux du groupe de Meisei font le choix de faire apparaître le dieu de Kashima au sein de cette scène.

¹²⁹⁶ Plusieurs types de compositions peuvent être listées :

- Bunshô et son épouse sont représentés à découvert et en prière devant le portique (*tori.i*) du sanctuaire de Kashima. Ils sont au besoin accompagnés d'offrandes, des rouleaux de tissus et d'une armure (rouleaux : Ishikawa, Chûkyô 166 ; deux codex oblongs : Tachikawa 2, Nakano Kôichi ; trois codex verticaux de grandes dimensions : Kudô, Francfort 12789 et CBL 1011). Dans l'illustration de Yamamoto Kuemon, le couple est représenté devant un autel en compagnie d'un prêtre.

- Le couple est représenté en prière dans un pavillon attenant au sanctuaire. Ce type de composition est celle retenue par l'illustrateur de l'*Otogi bunko*, les enlumineurs d'un codex oblong (bibliothèque municipale de Yonezawa) et un code vertical en demi-format (Kudô E 1520). Dans le *hakubyô*, le couple est accompagné d'offrandes alimentaires. Dans l'ensemble du Umi-Mori Art Museum, les offrandes sont des armures et des rouleaux de tissu.

- Le couple est représenté en prière sur la galerie extérieure du sanctuaire avec des offrandes (alimentaires pour les rouleaux de la collection Kudo, un éventail pour les codex verticaux de grandes dimensions de Keiô et de Kyôto). Le principe de composition le plus répandu est cependant la figuration du couple sans offrande : elle concerne les rouleaux de Kôno, le codex de grandes dimensions Francfort 12790, une grande partie des codex verticaux de demi-format (7 ensembles : Francfort 12792, Nakano, Waseda, British Library, Itsuô 1051, Agishi, Mitsui) et des codex oblongs (10 ensembles : Francfort 12804, Itsuô 1088, Takada Kyôdo, Miyagi, Tachikawa1, Kyûshû, Hiroshima, Spencer, Waseda, Ishikawa). Le codex vertical en demi-format de la collection Spencer ajoute à cette composition en premier plan une prêtresse effectuant des danses rituelles.

- Le couple est représenté endormi dans un pavillon attenant au sanctuaire avec ou sans offrande. Cette composition concerne les rouleaux de Spencer, le codex vertical de grandes dimensions Nakano Kôichi, les codex verticaux de demi-format Ôtani et Okumi (ainsi que le codex incomplet Iwakuni) et le codex oblongs Tôkyô (danse rituelle également figurée dans le codex vertical en demi-format Spencer où le couple prie sur la galerie extérieure *engawa*).

- Enfin, les rouleaux de Tsukuba ne représentent pas le couple en prière au sein du sanctuaire, mais une danse rituelle effectuée par une prêtresse.

En principe les visages des dieux shintô ne sont que peu figurés dans la peinture japonaise. Ils sont, la plupart du temps et à la manière de l'empereur, soit cachés par un élément du décor, soit représentés de manière à ce que l'on ne puisse pas distinguer leur visage. Ainsi, dans son étude sur la représentation des dieux et des empereurs, Yôko Yamamoto note qu'au sein des rouleaux de l'époque de Kamakura, seules sont représentées les divinités prenant la forme de moine, de femmes, les divinités représentées dans leur vie terrestre (comme Urashima Tarô ou Sugawara no Michizane futur Kitano Tenjin), ou encore les divinités shintô intervenant dans des histoires à fond bouddhique¹²⁹⁷. Au cours de l'époque de Muromachi, du fait de la multiplication des copies des récits et des rouleaux narrant les fondations de temple cette règle de non représentation des dieux semble se perdre¹²⁹⁸. De fait, dans les rouleaux enluminés de petites dimensions de l'époque de Muromachi, l'intervention divine résout tous les *otogizôshi* illustrés¹²⁹⁹. Ainsi, dans le *Jouvenceau buveur* (*Shuten dôji* 酒呑童子), que ce soit dans sa version du XIV^e siècle ou dans celle de Kanô Motonobu du XVI^e siècle qui servira de modèle à la majorité des peintures illustrant ce récit à l'époque d'Edo, les dieux qui aident les guerriers à chasser le démon Shuten dôji sont clairement représentés¹³⁰⁰. Les codex et rouleaux enluminés du début de l'époque d'Edo seraient les héritiers directs de cette nouvelle manière de représenter les dieux. Ainsi, le dieu de Sumiyoshi, décrit en vieillard dont la tête est recouverte d'un fichu, apparaît dans le récit du *Shuten dôji*, mais nous le retrouvons aussi apparaissant à plusieurs personnages : Goshikawara.in dans la « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike » (*Genpei Seisuiiki*) du Umi-Mori Art Museum¹³⁰¹, au général aux cerisiers dans le récit éponyme (*Sakura chûjô* 桜中将) et à Fujiwara no Kamatari dans la « Conte de la pierre à encre brisée » (*Suzuriwari*) de la Bibliothèque nationale de France¹³⁰².

Dans les enluminures du *Bunshô sôshi* cependant, la représentation du dieu de Kashima est extrêmement rare : elle concerne les rouleaux de Meisei et ses copies, un codex en demi-format de la collection Ishikawa et deux codex oblongs¹³⁰³. Cette iconographie n'est ainsi pas reprise par les enlumineurs de codex ayant pourtant un rapport avec les rouleaux de Meisei : le codex Ishikawa en effet a davantage de liens textuels et iconographiques avec l'édition A qu'avec les rouleaux

¹²⁹⁷ YAMAMOTO Y., 2005, p. 61, 67-81.

¹²⁹⁸ YAMAMOTO Y., 2005, p. 115. Elle est cependant présente dans les créations nouvelles, comme le *Tôshôgu engi emaki* narrant la vie de Tokugawa Ieyasu divinisé et peint par Kanô Tan.yû (YAMAMOTO Y., 2005, p. 81.).

¹²⁹⁹ MC CORMICK M., 2008, p. 477.

¹³⁰⁰ Dans la version du XIV^e siècle les dieux sont au nombre de quatre : il s'agit des dieux de Sumiyoshi, Hachiman, Kumano et Hie. Dans la seconde lignée de cette légende, celle du XVI^e siècle, les dieux sont au nombre de trois : Sumiyoshi, Hachiman et Kumano (TAKAHASHI Masaaki, 1992, p. 67-69.).

¹³⁰¹ ISHIKAWA T., HOSHI M., 2012, p. 49.

¹³⁰² *Sakura chûjô* : Japonais 4260 et *Suzuriwari* : Japonais 5345.

¹³⁰³ Ichiko Teiji et université Keiô.

enluminés¹³⁰⁴. Au contraire du dieu de Sumiyoshi, le dieu de Kashima ne semble pas connaître de représentation stable : si selon le *Conte de la rivière Sakura* (*Sakuragawa monogatari* 桜川物語) le dieu de Kashima apparaît comme un enfant, les autres récits où le dieu intervient ne précisent pas son apparence et ne sont pas enluminés¹³⁰⁵. En effet, à l’instar du dieu de Sumiyoshi et du vieux devin que rencontre le Général, le dieu de Kashima est représenté en vieillard dans le codex de demi-format de la collection Ishikawa, et comme un adulte vêtu du vêtement de chasse *kariginu* et de la coiffure droite *tate eboshi* dans les rouleaux. Dans les codex oblongs qui relèvent en fait d’un modèle commun¹³⁰⁶, le dieu de Kashima est représenté sous la forme d’un enfant tenant deux lotus qui donneront leur nom aux princesses à naître. C’est également cette représentation qui est retenue par l’illustrateur de la lignée C et par celui de l’*akahon* de l’éditeur Kashima Kyosuke¹³⁰⁷.

Nous ne pouvons pas expliquer de manière satisfaisante cette première particularité iconographique, si ce n’est rappeler ce que nous avons souligné dans le premier chapitre de cette partie : le dieu de Kashima connaît plusieurs rôles et la manière dont il est célébré dans le *Bunshô sôshi* semble bien différente de ses actions guerrières au sein de la mythologie shintô. En outre, la vision que donnent les rouleaux du groupe Meisei du dieu est proche de celle donnée du devin rencontré par le Général dans les montagnes (figure 55), lui-même pouvant être confondu avec les prêtres affiliés au dieu de Kashima appelés *kotobure*. Cette proximité des deux figures s’arrête cependant au costume : japonais pour le dieu, chinois pour le devin. Enfin, les peintres des rouleaux de Meisei ont pu s’inspirer de l’iconographie du dieu de Kashima chevauchant un daim et alors représenté comme un homme d’un certain âge. C’est sous ces traits que le représente une des plus célèbres peintures du dieu conservée au sanctuaire Kasuga de Nara et datée de 1383.

¹³⁰⁴ Voir à ce sujet p. 245.

¹³⁰⁵ Si la « Légende des origines du sanctuaire de Hachiman » (*Hachimangû engi* 八幡宮縁起) connaît de nombreuses reproductions enluminées, les autres récits ne connaissent pas d’enluminures. Le *Sakuragawa* est imprimé et illustré par l’éditeur Matsue en 1671 (TOKUDA K. (éd.), 2002, p. 199,263-264, 394-395.) En outre, certaines études du texte du *Bunshô sôshi* expliquent l’origine du récit comme un conte visant à faire l’apologie du dieu de Kashima réputé pour répondre aux prières des couples sans enfant et dont les pouvoirs magiques font prospérer les industries de sel de la province de Hitachi (ARAKI J. T., 1983, p. 244.).

¹³⁰⁶ Voir à ce sujet p. 227.

¹³⁰⁷ Il existe également deux ensembles de rouleaux qui ne font pas partie de notre corpus mais qui présentent des iconographies atypiques. Le premier est conservé au musée Fogg Art et représente le dieu de Kashima sous la forme d’une divinité bouddhique Fudô Myôô. Cet ensemble présente également des particularités au sein de son texte : les noms des princesses sont différents, le cérémonial shintô est amplement décrit, des anecdotes historiques ont été rajoutées dans le souci de rendre le récit didactique, et d’autres sanctuaires, ceux de Kandori et de Kasuga sont mentionnés (voir CRANSTON Fumiko E., 1984, p. 193). Un autre rouleau renfermant des enluminures sans texte représente le dieu de Kashima sous l’apparence d’un bodhisattva. Ses compositions montrent des emprunts aux rouleaux de Meisei (femmes jouant de la musique dans la scène de concert ou Bunshô épiant le Général dans la scène de l’arrivée du Général). Ce rouleau, conservé à Saint Pétersbourg, nous a été présenté par le professeur Tsuji Eiko que nous remercions vivement.

Figure 55 : Dieu de Kashima partant du sanctuaire de Kasuga, 1383, sanctuaire de Kasuga, Nara (gauche)¹³⁰⁸, Dieu de Kashima (centre) et devin (droite), rouleaux de Meisei, seconde moitié du XVII^e siècle



D'autres particularités cependant s'expliquent de manière plus aisée. Nous avons plus haut avancé que les rouleaux du groupe Meisei ne comportaient pas de compositions témoignant d'une mise en scène particulière du couple. En effet, nous verrons plus bas que la plupart de ces compositions sont proches de scènes que l'on pourrait qualifier de génériques. Cependant, deux iconographies tendent à rapprocher le couple de Renge et du Général du couple idéal, l'image d'Épinal du couple : l'archétype du couple noble décrit dans *Le Dit du Genji*. Pour ce faire, les enlumineurs ont recours à deux moyens : faire une entorse au texte illustré d'une part et représenter le Général comme un noble alangui.

¹³⁰⁸ Sources de l'image : <http://www.pref.nara.jp/secure/152266/H27sitei-3.pdf> et [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasuga_Deities_Departing_from_Kashima_Shrine_\(Kasuga_Taisha\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasuga_Deities_Departing_from_Kashima_Shrine_(Kasuga_Taisha).jpg) (dernière consultation le 26 août 2016).

Figure 56 : Le concert dans les rouleaux de Meisei



Les princesses jouant de la musique de concert avec le Général (figure 56) est en effet une entorse au texte. Cette particularité iconographique est l'un des éléments qui permettent d'isoler les œuvres s'inspirant des compositions de Meisei du reste de notre corpus enluminé¹³⁰⁹. La composition générale, notamment le placement des personnages et le choix de montrer Bunshô accoudé se retrouve cependant dans les rouleaux de Kôno (figure 57).

Figure 57 : Scène du concert dans les rouleaux de Kôno



Nous avons également relevé que ce choix iconographique était le fait des peintres des rouleaux enluminés uniquement : aucun codex enluminé proche iconographiquement et textuellement du groupe de Meisei ne comporte de scène de concert où les filles de Bunshô jouent également de la musique. Dans les compositions des rouleaux du groupe de Meisei et de Spencer,

¹³⁰⁹ Voir partie I, chapitre 4.

les filles de Bunshô¹³¹⁰ sont représentées derrière les stores légèrement soulevés jouant du koto alors que le Général joue du biwa. Ce type de représentation rejoint les illustrations du *Dit du Genji* où de nombreux couples, séparés ou non par des stores ou des paravents, jouent de la musique ensemble¹³¹¹. Nous pensons qu'il existe, dans cette mise en image du concert, une volonté de se rapprocher de la scène dite du concert des femmes, prenant place dans le deuxième livre des *Jeunes herbes* dans *Le Dit du Genji*. Ce livre, où Genji donne une leçon de *koto* à San no Miya et insiste sur l'importance de maîtriser cet instrument connaît son apogée par un concert féminin donné par les femmes du Genji en présence de ce dernier : Murasaki, San no Miya et l'impératrice fille de Genji au *koto*, et la dame d'Akashi au *biwa* tandis que sur la galerie extérieure les fils et petit-fils du Genji des femmes qui lui ont été proches jouent de la flûte et de l'orgue à bouche. Nous avons déjà souligné, pour l'époque d'Edo et la description de la beauté féminine dans les récits de type *otogizôshi*, l'importance du personnage de San no Miya. Dans ce chapitre, elle est décrite avec attention, comparée au saule pleureur et chaque autre épouse de Genji est décrite de la même manière. C'est donc l'ensemble du livre *Jeunes herbes* qui joue un rôle d'influence dans la manière de décrire la beauté féminine. C'est une image d'apogée du couple San no Miya et Genji, qui se sent pour la première fois fière d'être son épouse et qui jamais après ce livre ne sera représentée aux côtés de son époux comme un couple uni. C'est également un chapitre central pour insister sur l'importance du *koto* dans la bonne éducation des jeunes filles et leur pouvoir de séduction, importance confirmée et réaffirmée à l'époque d'Edo (voir chapitre 1, 2.1.)¹³¹². C'est enfin une scène qui, bien que ne connaissant pas forcément une représentation très exacte des instruments de musique évoqués dans le texte du *Dit du Genji*, connaît beaucoup de mises en image dans des formats divers, y compris l'édition, à l'époque d'Edo¹³¹³. Il s'agit donc d'une image largement diffusée et comprise par les peintres ainsi que par les lecteurs-spectateurs. Cette entorse au texte viserait ainsi à représenter la fille de Bunshô et le Général dès la scène de concert comme un couple

¹³¹⁰ Comme les filles de Bunshô portant toujours les mêmes motifs sur leurs costumes il n'y a pas d'ambiguïté.

¹³¹¹ Voir notamment l'illustration des chapitres *Concours de peintures* (*Eawase 絵合*), *Jeunes herbes 2* (*Wakanage 若菜下*) par Tosa Mitsuyoshi à l'époque de Momoyama (mémorial de Kubo, ville d'Izumi), du chapitre *Flûte traversière* (*Yokobue 横笛*) par Tosa Mitsunori au début de l'époque d'Edo (musée Tokugawa de Nagoya) (*Gôka Genjje no sekai, Genji monogatari*, 1988, p. 87, p. 178 et 187). Dans la scène de Wakana, les épouses du Genji jouent en sa présence du koto tandis que les fils d'amis du Genji jouent de l'orgue à bouche et de la flûte sur la galerie extérieure *engawa* (MURASE M., 1983, p. 205).

¹³¹² MIMURA Yuki, 2009, p. 117 et 120.

¹³¹³ TAKAHASHI Tôru, 2009, p. 128-131. Le chercheur note que la particularité de ces images est de se focaliser davantage sur San no Miya au détriment des autres femmes, ce qui montre une nouvelle fois le succès de ce personnage à l'époque d'Edo, pourtant jugé de manière plutôt défavorable par l'auteur du roman, Murasaki Shikibu (voir TAKAHASHI T., 2009, p. 139).

issu directement du monde fantastique et idyllique de la cour impériale de l'époque de Heian¹³¹⁴. Il s'agirait donc d'un détail permettant de renforcer le propos amoureux de la scène.

Nous avons souligné que les enlumineurs des codex proches du groupe de Meisei ne suivent pas cette entorse faite au texte. Il en est de même pour le rouleau incomplet du *Bunshô sôshi* exposé à Drouot le 23 juin 2016 (cabinet Portier) qui suit pourtant les compositions de Meisei (figure 58). Nous pouvons ainsi supposer que cette volonté de superposer le *Bunshô* au *Genji* pour renforcer le propos faste et romantique n'a pas été comprise par tous les peintres.

Figure 58: Le concert, rouleau exposé le 23 juin 2016 à Drouot, cabinet Portier



Ce rouleau suit avec davantage de fidélité d'autres spécificités des rouleaux de Meisei, qui se retrouve également dans les rouleaux CBL 1186 et 1178 avec plus ou moins de bonheur : une certaine insistance sur le luxe et l'opulence au moyen d'une grande profusion de motifs textiles. En effet, dans les rouleaux de Meisei nous découvrons une grande attention portée par les peintres aux costumes des personnages. Parmi ces derniers, les costumes de cour noirs des compagnons du Général recèlent d'une particularité qui ne peuvent se découvrir qu'en manipulant le rouleau à la lumière : le noir du costume est relevé de motifs en laque transparente qui scintillent à la lumière (figure 59). Nous retrouvons le même procédé technique dans la même scène du rouleau CBL 1186 ainsi que dans le costume de *Bunshô* lorsque ce dernier est présenté à l'empereur.

¹³¹⁴ TAKAHASHI T., 2009, p. 139.

Figure 59 : Les costumes des compagnons du Général vus avec et sans lumière, rouleaux de Meisei



Dans les costumes des femmes également (figure 60), les peintres des rouleaux de Meisei témoignent d'une réelle habileté à décrire des étoffes luxueuses et des motifs élaborés, et d'insister ainsi sur une certaine idée de luxe. Ces motifs foisonnants et complexes, avec des dégradés sur les traînes des dames de compagnie, ne sont pas repris avec la même habileté ou le même intérêt par les autres peintres (figure 61).

Figure 60 : Comparaison du costume d'une dame de compagnie dans la scène de naissance des princesses, rouleaux de Meisei (gauche), rouleaux de Chûkyô 108 (droite)



Figure 61 : Comparaison des tentures entourant la mère du Général, rouleaux de Meisei (droite) et CBL 1186 (gauche)



Enfin, cette impression de grand luxe passe également par une grande profusion de ces tentures qui protègent les femmes nobles des regards. Ces tentures, prétexte même d'une débauche de motifs qui se rapproche, quoique stylistiquement différente, de la peur du vide du peintre Iwasa

Matabei et de son école, sont présentes en grand nombre. Ainsi, dans la scène de Bunshô et ses filles (figure 62), les deux princesses ainsi que leur mère, assises côte à côte, sont protégées par deux tentures. Il y a donc deux écrans de tissu entre elles, ce qui ne se justifie pas et ne rencontre pas d'autre occurrence dans les enluminures du *Bunshô sôshi* ou d'autres récits enluminés comme *Le Dit du Genji*. Cette disposition des femmes alignées et protégées par de riches tentures en présence d'un seul homme peut également se rapprocher du concert des femmes du chapitre *Jeunes herbes* du *Dit du Genji*. Il y a là une surenchère pour montrer la richesse de Bunshô et certainement éblouir le lecteur-spectateur.

Figure 62 : Bunshô et ses filles, rouleaux de Meisei



Le Général, tourmenté par son amour pour la fille de Bunshô qu'il n'a pourtant jamais rencontrée, tombe malade de mélancolie. Ce moment narratif se décline en deux types de composition : « le Général mélancolique » où le personnage est représenté, de trois quart face en train d'admirer la lune, et « le Général malade d'amour » où le jeune homme est représenté alangui, appuyé à un accoudoir¹³¹⁵. Ces deux types de composition sont habituels dans la peinture japonaise, mais ne sont pas distribués de la même manière au sein des différents formats de notre corpus. Si la représentation du Général accoudé semble avoir été davantage privilégiée que celle du Général mélancolique, elle est également davantage répandue dans les rouleaux enluminés et les codex verticaux de demi-format. Aucune de ces deux compositions n'est présente au sein des livres illustrés imprimés du XVII^e siècle. L'iconographie du Général malade, se trouve principalement

¹³¹⁵ Dans de très rares compositions le Général est représenté réellement allongé, ce qui est exceptionnel dans la peinture japonaise : il s'agit des codex oblongs Ishikawa et Nakano Kôichi et Waseda et du rouleau enluminé Kudô. Dans les codex verticaux de grandes dimensions Nakano Kôichi, de demi-format Spencer ainsi que des rouleaux enluminés de Spencer, le Général est représenté sur sa couche et appuyé à un accoudoir. Voir également notre paragraphe à propos de l'iconographie de l'homme couché dans *Les Contes d'Ise*, partie II, chapitre 2, 3.2.

dans des œuvres dont l'iconographie témoigne de rapports avec les rouleaux de Meisei (CBL1011, Itsuô 1051, Ôtani, Chûkyô 108 et les rouleaux Spencer)¹³¹⁶.

Si ces deux types de compositions sont d'ordre générique, celle du Général mélancolique est une composition étroitement liée aux enluminures figurant un poète en train de composer une œuvre¹³¹⁷. Cette formule iconographique est celle de plusieurs illustrations des *Contes d'Ise* où un homme compose un poème en admirant un paysage, tant dans la version imprimée de *Saga* que les œuvres enluminées qui lui sont affiliées. Représentant un personnage masculin abîmé dans sa contemplation, la mélancolie connaît deux types d'évolution témoignant d'une différence de lectorat selon Joshua Mostow. La représentation d'un personnage mélancolique de dos serait une invitation pour le spectateur de regarder au-dessus de l'épaule du personnage pour partager avec lui l'objet de sa contemplation. La figuration du personnage de manière frontale apparaît au XIII^e siècle et témoignerait d'une volonté d'objectifier le personnage masculin pour le plaisir d'un regard féminin¹³¹⁸. Cependant, à l'époque d'Edo, ce type de composition est extrêmement répandu : cette iconographie au commencement destinée aux femmes pourrait avoir été réinvestie par les hommes. Elle ne serait ainsi plus une iconographie uniquement adressée aux femmes à l'époque d'Edo. Le Général accoudé répond aux mêmes principes de composition : le Général est en effet représenté de trois quart face, alangui et de manière frontale par rapport au lecteur-spectateur. Cette image, dont la composition puise ses origines dans la littérature enluminée destinée aux femmes, pourrait ainsi s'adresser également au lectorat féminin tout en devenant à l'époque d'Edo une iconographie d'ordre générique.

Le Général n'est pas le seul personnage représenté accoudé : c'est également le cas de Bunshô. En effet, les rouleaux de Meisei et de son groupe, et les rouleaux de Spencer, sont également frappants car ils figurent Bunshô, dans les scènes le mettant aux côtés de femmes exclusivement (Prospérité de Bunshô, Naissance des princesses, Bunshô et ses filles, Concert) s'appuyant sur un accoudoir laqué or. Dans les images où Bunshô se trouve confronté aux hommes (Bunshô et le Grand Prêtre, Repas du Général avec Bunshô) le personnage est redressé. Habituellement, l'accoudoir est réservé aux personnages âgés ou affaiblis par la maladie, ce qui est le cas du Général. Rien dans le récit ne justifie que Bunshô, bien portant et dans la force de l'âge, s'aide d'un tel mobilier. De nombreux portraits à l'époque d'Edo présentent leur modèle accoudé, selon un mode de composition proche de ce que nous constatons dans les rouleaux de Meisei. Ces portraits

¹³¹⁶ Voir partie I, chapitre 4.

¹³¹⁷ C'est d'ailleurs à l'occasion de la contemplation de la lune que le Général compose son premier poème.

¹³¹⁸ MOSTOW J., 2014, p. 67.

superposent ainsi à leur modèle deux personnages mythiques, Kakimoto Hitomaru et Yuima¹³¹⁹. Le premier, poète célèbre et faisant partie des anthologies comme *De cent poètes un poème* et les *Trente-six poètes illustres*, dont l'illustration, bien que débutant dès 1230 connaît un réel succès autour de 1615-1623,¹³²⁰ est représenté en costume *hitatare* et coiffé d'un *eboshi* mou. C'est un vieillard à la barbe blanche, alanguiné et la tête relevée, regardant en diagonale¹³²¹. Il est divinisé par la suite pour devenir le dieu de la poésie et est à ce titre le sujet de peintures votives¹³²². Yuima, pour sa part, est un vieillard docte, sage et riche qui gagnera une joute verbale contre le bodhisattva Monju. Sa première représentation sous la forme d'une sculpture en argile dans la pagode du Kôfukuji à Nara de 711 le représente accoudé, un linge sur le front pour montrer sa vieillesse et sa maladie et la bouche entrouverte pour montrer son éloquence¹³²³. Cette image de l'homme vieux et sage circulera jusqu'au début du XVII^e siècle dans le paravent dit de Hikone. Ce dernier dispose de figures pratiquant divers arts disposées en miroir et qui se répondent selon leurs poses et leurs attributs¹³²⁴. Une femme accoudée fait ainsi directement écho à une jeune femme agenouillée qui désigne du doigt la droite et fait face à une femme assise écrivant, elle-même figure-miroir d'un homme tenant un rouleau à la main et placé derrière la femme accoudée¹³²⁵. Selon Okudaira Shunroku, cette femme accoudée serait une parodie visuelle, ou *mitate* des figures de Yuima¹³²⁶. Faisant partie des peintures de genre la plus recopiée à l'époque d'Edo, les iconographies du paravent de Hikone ont beaucoup circulé¹³²⁷. Nous ne pensons pas que Bunshô accoudé soit l'expression d'une parodie visuelle renvoyant directement à Yuima. Cependant, l'image d'un vieil homme, respectable par son savoir et sa richesse, circule au Japon bien avant l'élaboration des rouleaux de Meisei, que cette image soit consciemment ou non un renvoi au personnage religieux de Yuima. Ainsi, lorsque les peintres de Meisei choisissent de figurer Bunshô parmi sa femme et ses filles, c'est-à-dire en maître incontesté de sa demeure, ils choisissent de l'appuyer à un accoudoir comme une figure d'autorité économique et morale. Cette posture change lorsqu'il est confronté à plus élevé que lui, que ce soit avec le Général déguisé ou non, le Grand Prêtre ou encore l'empereur.

¹³¹⁹ MATSUBARA Shigemi, 1998, p. 80.

¹³²⁰ MOSTOW J., 2004, p. 133 et 138.

¹³²¹ NAKANO Mitsutoshi, KÔNO Minoru, 2013, p. 29.

¹³²² SHINODA J., 2009, p. 34-35.

¹³²³ BERTHIER François, 1981, p. 8.

¹³²⁴ OKUDAIRA Shunroku, 1980, p. 13.

¹³²⁵ OKUDAIRA S., 1980, p. 13.

¹³²⁶ TAKAKI Fumie, 2008, p. 116.

¹³²⁷ USADA Daisuke, 2012, p. 39. Pour Okudaira Shunroku, Yuima comme Kakimoto Hitomaru véhiculent les images d'hommes de lettres, sages, retirés du monde et recherchant la transcendance (OKUDAIRA S., 1996, p. 75-77).

Outre ces compositions, les rouleaux du groupe de Meisei présentent des motifs végétaux et animaliers disposés selon une certaine fréquence. Ainsi, un couple de canard mandarins ouvre le premier volume puisqu'il est placé à l'extrémité droite de la première enluminure, représentant Bunta chassé par le Grand Prêtre. S'il n'entretient donc pas de lien symbolique avec la scène dans laquelle il est représenté, le canard mandarin annonce ainsi toute la thématique amoureuse et auspiciuse à venir¹³²⁸. D'autres détails peuvent être disposés à l'intérieur des compositions enluminées pour leur donner un caractère auspiciux ou accroître la signification de bon augure attribuée à ces dernières : le cerisier en fleurs et les fleurs décoratives représentées à grande échelle, à savoir des roses et des pivoines. La représentation de ces végétaux a avant tout une valeur décorative. La présence de ces fleurs décoratives est un critère stylistique déterminant pour Akiya Osamu. En outre, la technique employée pour dépeindre les cerisiers en fleurs est également spécifique selon la formation des peintres¹³²⁹. Outre leur valeur décorative, ces deux motifs, les cerisiers en fleurs et les fleurs représentées à grande échelle, peuvent revêtir une signification auspiciuse puisqu'ils renvoient tous deux au printemps. Les grandes fleurs sont également présentes dans les scènes mettant en avant le couple idéal par excellence de Yang Guifei et de l'empereur Minghuang dans le rouleau sur soie *Chant des regrets éternels* (*Chôgonka* 長恨歌) de Kanô Sansetsu (Chester Beatty Library) ou dans le paravent du même thème de Kanô Einô (Kôzu kobunka kaikan, Kyôto)¹³³⁰. C'est ainsi un motif qui allie romance, caractère auspiciux et peut-être, un certain exotisme. À ce titre, les scènes dans lesquelles ils sont représentés ne doivent rien au hasard.

Les fleurs sont représentées à grande échelle dès la scène où Bunta est chassé, mais également dans la scène de la naissance d'une des deux filles de Bunshô. La rareté de la présence de ces fleurs serait un indice d'une signification particulière qui leur est accordée. L'enluminure de la naissance de la fille de Bunshô représente un événement hautement auspiciux puisqu'il est annonciateur de la promotion à venir du protagoniste. Dans la scène de renvoi, ces fleurs sont regroupées avec des cerisiers en fleurs et des canards mandarins, autres motifs considérés comme de très bon augure. Ces motifs de prospérité illustrent la première phrase du récit annonçant la tonalité auspiciuse du conte. Ces grandes fleurs sont également des marqueurs stylistiques et se retrouvent dans les enluminures d'autres récits : à la Bibliothèque nationale de France, les codex verticaux « Conte de

¹³²⁸ Il est également représenté en association avec des motifs d'ordre auspiciux. Sa présence ne s'explique donc pas exclusivement par la symbolique d'ordre amoureuse.

¹³²⁹ Voir p. 84 et p. 141.

¹³³⁰ McKELWAY M. P., 2009, p. 145. La pivoine est également symbole de richesse, de beauté féminine et de gloire impériale et est à ce titre choisie comme sujet de cloisons coulissantes pour le Daikakuji shinden peintes par Kanô Sanraku, voir LILLEHOJ E., 2011, p. 133-134.

la pierre à encre brisée » (*Suzuriwari* 硯割り 草子 Japonais 4260), « Histoire du festival du septième jour du septième mois » (*Tanabata no engi* 七夕の縁起 Japonais 4442) et « Conte du mont Hôrai » (*Hôrai monogatari* 蓬莱物語 Smith-Lesouëf Japonais 23)¹³³¹. Dans les enluminures clés de ces récits, ce même type de fleurs se retrouve. Dans le *Hôrai monogatari*, de grandes pivoines sont représentées dans une enluminure en double page décrivant la résidence des immortels au mont Hôrai, dans le *Tanabata*, de grandes roses poussent dans le jardin de la résidence opulente où vivent Amewakahiko et son épouse ainsi que dans la résidence du père d'Amewakahiko. Enfin, dans le « Conte de la pierre à encre brisée », ces fleurs sont représentées avec des cerisiers dans les deux seules enluminures en double page de l'ensemble représentant les étapes clé de la vie de Shishiu no kimi : sa décapitation par son père et sa réapparition miraculeuse dans les bras d'un moine lors de ses propres funérailles.

Enfin, les rouleaux de Meisei ainsi que les rouleaux qui lui sont très proches, à savoir les CBL 1186 et 1178 présentent un certain nombre de peintures dans la peinture au moyen des motifs des cloisons coulissantes et des paravents. Nous avons déjà relevé la présence des grues dans la scène de naissance. D'autres motifs peuvent être mentionnés, comme ce paravent montrant des moineaux volant au-dessus de branches enneigées derrière le Général malade. Écho d'une saison morne et froide, ce paravent vient appuyer et illustrer le sentiment d'abattement du personnage éperdument amoureux. Dans la scène qui suit cette enluminure, celle du Général parmi ses amis et prenant la décision de partir, se glisse derrière le *tokonoma* une paroi coulissante représentant le mont Fuji. À la fin du même rouleau, c'est une plaine où pousse des herbes d'automne et couronnée d'un énorme soleil (ou bien est-ce une lune ?) rougeoyant qui est le thème du paravent devant lequel est assis le Général déguisé, festoyant avec Bunshô (figure 63). Cette plaine, sans doute la plaine de Musashi, et le mont Fuji sont, à l'époque d'Edo deux thèmes étroitement liés et qui se font écho dans les compositions de paravent¹³³². Ces deux lieux célébrés en poésie et sujet de peintures sont, avec les Huit Ponts de Mikawa évoqués dans le texte du *Bunshô sôshi* et que nous avons étudié au chapitre

¹³³¹ Ces deux derniers relevant peut-être d'un même atelier puisqu'ils ont le même calligraphe (*Ochikubo*), les mêmes dimensions, les mêmes techniques de reliure et le même style d'enluminures. Voir partie I, chapitre 3, 2.3.

¹³³² Voir à ce sujet Ôhara Yukako qui recense les paravents de l'époque d'Edo et montre que l'association plaine de Musashi, lune/soleil et mont Fuji connaît de nombreuses variations mais prédomine à la fin de l'époque de Muromachi et de l'époque d'Edo, avec une grande mode pour ce motif autour des ères Keichô, Genna et Kan'ei. Les paravents illustrant ce thème sont en fait représentés dès le XVI^e siècle dans les rouleaux de Tosa Mitsunobu (*Ishiyama engi emaki*, *Suzuri wari emaki*) et de Tosa Mitsunari (*Kuwanomi dera engi emaki*). La plaine de Musashi est un lieu célébré dans la poésie depuis le *Recueil des mille feuilles* (*Man'yô-shû*). Elle est traduite en images diverses. Ainsi, dans *Les Contes d'Ise* cette plaine évoque le printemps, tandis que dans le *Journal de Sarashina* elle évoque l'automne. Par la suite, et ce même dans les œuvres illustrant *Les Contes d'Ise*, la plaine de Musashi sera représentée avec des plantes automnales. À l'époque d'Edo, dans le « Récit du faiseur de perles » (*Tama tsukuri monogatari* 玉造物語), la plaine de Musashi est associée au sein d'un poème avec le mont Fuji. Voir ÔHARA Yukako, 2016, p. 1-6.

1, les lieux les plus célèbres de l'Est du Japon. Ils constituent ainsi le paysage idéal et poétique de ce qui se trouve à l'est de la capitale Kyôto¹³³³ et par conséquent, de ce qui se trouve près de la province de Hitachi. Ils illustrent donc le voyage vers l'Est, image même de l'exil dont la figure la plus évocatrice est Narihira des *Contes d'Ise* fuyant la capitale après des déboires amoureux. Le mont Fuji dans la scène du Général avec ses amis viendrait ainsi mettre en image la décision qui est prise par le personnage, celle de se rendre à l'Est. La plaine de Musashi quant à elle, corollaire du mont Fuji, intervient dans la scène qui clôt à la fois le deuxième rouleau mais également l'errance du Général, celle de son repas avec Bunshô.

Figure 63 : Cloison avec le mont Fuji, *tokonoma* de la scène le Général et ses amis (gauche); paravent avec la plaine de Musashi, scène du repas du Général avec Bunshô (droite), deuxième rouleau de l'ensemble de Meisei.



Les rouleaux du groupe de Meisei présentent des particularités iconographiques qui ne seront pas reprises dans les autres œuvres : telle est le cas de la représentation du dieu de Kashima ou des filles de Bunshô jouant de la musique avec le Général, d'un certain goût pour le luxe des étoffes ou encore une certaine culture poétique diffusée à travers les motifs des paravents et cloisons coulissantes. Dans le cas de la scène de concert, cette entorse au texte vise, avec d'autres types iconographiques d'ordre générique, à idéaliser le couple de Renge et du Général comme d'un couple tout droit issu du *Dit du Genji*. Ainsi à la lecture du *Bunshô sôshi* se superpose la lecture de ce classique. Les enlumineurs de Meisei disposent également leur composition de manière à ce que les espaces féminins et masculins soient clairement lisibles et distincts et ne placent dans l'entourage de Bunshô, alanguï sur un accoudoir, que des femmes. Enfin, le placement de détails iconographiques dans des compositions spécifiques montre la volonté de l'enlumineur à rendre le récit auspiceux avant tout.

Dès les premières phrases du récit du *Bunshô sôshi*, l'aspect auspiceux de ce dernier est mis en avant :

¹³³³ PIGEOT J., 71.

Parmi les traditions auspicieuses d'hier et d'aujourd'hui on raconte l'histoire d'un homme nommé Bunshô le vendeur de sel, vivant dans la province de Hitachi. Cet homme de basse extraction s'éleva de façon singulière dans le monde et ne connut aucune souffrance de toute sa vie, quel bon augure ¹³³⁴!

Le récit s'achève par la phrase suivante :

Il n'y a pas d'homme plus heureux que Bunshô ou qui ne l'envie pas. Nombreuses sont les choses heureuses. Ceux qui lisent ce livret dans ce monde en paix verront leurs désirs réalisés. Quel bon augure! Quel bon augure!¹³³⁵

C'est également cet aspect qui est retenu par en 1843 Ryûtei Tanehiko lorsqu'il explique le succès du récit du *Bunshô sôshi* dans son essai « Boîte aux choses utiles et inutiles » (*Yôshabako* 用捨箱) : son caractère auspiceux qui en fait une lecture adéquate lors du Nouvel An¹³³⁶. De ce fait, les rouleaux du groupe de Meisei montrent une certaine volonté de représenter des détails montrant la richesse de Bunshô et la promotion sociale de ce dernier tout comme les rouleaux étudiés au chapitre précédent. Ils se démarquent cependant en séparant la thématique du couple du caractère auspiceux du récit. Ce dernier est ainsi marqué dans la première scène du récit et dans une scène de vie familiale, la naissance de Renge. Le couple est ainsi dédoublé : le couple lié à la vie familiale, représenté par Bunshô et son épouse, et le couple illustrant la romance idéale, figuré par Renge et le Général. Ce sont ces compositions, faisant appel à des *topoi* littéraires et visuels, qui seront le plus souvent reprises dans les codex influencés par les rouleaux du groupe de Meisei.

II. L'iconographie du *Bunshô sôshi* : des rouleaux enluminés aux codex à peintures

Nous étudierons au cours de cette partie trois codex enluminés verticaux dont nous avons expliqué, au cours de la première partie de cette thèse, les liens iconographiques étroits avec les rouleaux du groupe de Meisei. Il s'agit des codex verticaux de grandes dimensions Nakano Kôichi

¹³³⁴ Nous citons notre propre traduction, voir annexe texte VI.

¹³³⁵ Dans la version que nous traduisons, le récit s'achève par une phrase similaire à la toute première avec le terme de « bon augure » (*medetaki* めでたき). Celle traduite par Araki James, version de la lignée D et de l'*Otogi bunko*, s'achève sur une recommandation claire de lire ce récit pour le Nouvel An. Kanno Kakumyô oppose deux types de récits auspiceux : ceux dont le caractère auspiceux se trouve dans le choix d'un certain champ lexical et ceux, comme le *Bunshô sôshi* et une grande part des récits de l'*Otogi bunko* qui sont d'ailleurs promus tout au long du XVIII^e siècle comme des récits auspiceux (voir partie II chapitre 3, 2.3.), dont le caractère auspiceux découle du dénouement heureux de l'histoire racontée (KANNO Kakumyô, 1990, p. 117-119 et 122-123).

¹³³⁶ Voir partie II, chapitre p. 362. Barbara Ruch considère que cette citation est la preuve que l'on attribuait aux codex enluminés et aux récits qu'ils contiennent des propriétés magiques puisque l'on pensait que la lecture de cette histoire de réussite sociale favoriserait la réussite de sa propre famille (RUCH B., 1991, p. 108).

et CBL 1011 et le codex vertical de demi-format Itsuô 1051, dont les enluminures sont aujourd'hui remontées en un rouleau.

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette thèse, ces codex sont tributaires des rouleaux de Meisei quant à leur choix de scènes et iconographies de certaines de leurs enluminures. Ils manifestent également de parti pris qui montrent une certaine indépendance des peintres quant aux choix de scènes et de compositions. Dans un premier temps, nous verrons en quoi les codex verticaux CBL 1011 et Nakano Kôichi sont très proches stylistiquement et iconographiquement. Puis, dans un second temps, nous analyserons le codex Itsuô 1051 dont les choix iconographiques, plus étonnants, montre une certaine porosité vis à vis des rouleaux enluminés d'une part, et des codex imprimés d'autre part.

2.1. Un choix de scène témoignant d'une double influence

Dans la première partie de cette thèse, nous avons démontré les liens étroits unissant les codex Nakano Kôichi et CBL 1011 avec les rouleaux du groupe de Meisei. Nous avons expliqué comment ces codex adaptaient un modèle iconographique, les rouleaux de Meisei, à un format plus étroit en longueur qu'est celui du codex. Au cours de ce processus, certains motifs iconographiques très spécifiques des rouleaux de Meisei disparaissaient : la représentation du dieu de Kashima d'une part, et celle des filles de Bunshô jouant de la musique avec le Général d'autre part.

Les codex Nakano Kôichi et CBL1011 sont très proches en termes de format et de style. Le pinceau ayant présidé à leurs enluminures est très précis, tant pour les détails vestimentaires que pour les représentations du mobilier ou des peintures de paravents et de parois coulissantes. Les visages sont également élaborés avec beaucoup de minutie et font presque penser à ceux de poupées. En ce qui concerne le CBL 1011, le pigment utilisé pour les cours d'eau semble se rapprocher d'une teinture végétale, peut-être de l'indigo, davantage utilisé à partir de la fin du XVII^e siècle. Cette proximité s'accompagne d'un choix de scènes presque identiques et présentées dans le même ordre.

Les codex Nakano Kôichi et CBL1011 alternent des compositions usant du *fukinuki yatai* avec d'autres scènes où les bâtiments sont placés de biais et couronnés d'un toit. Il n'y a aucune composition à proprement parler frontale. Les compositions en *fukinuki yatai* sont employées dans le Nakano Kôichi pour la naissance, le Général et ses parents, le Général faisant transmettre un poème à Renge, l'entrevue de nuit et la famille à la capitale, c'est-à-dire toutes les scènes clé de la romance et de la vie familiale. Dans le CBL 1011 par contre, le principe du toit enlevé est employé de manière plus indifférente. Le premier volume, narrant les événements en Hitachi, ont des

enluminures dont le principe de composition est toujours le bâtiment placé de biais et couronné d'un toit. Le toit enlevé apparaît dans les deuxième et troisième volumes où il alterne avec le premier principe. Nous pouvons peut-être lier cet emploi à une volonté de mettre en valeur les scènes se déroulant à la capitale.

Tableau 61: Tableau comparatif du choix des scènes des codex de grandes dimensions Nakano Kôichi et CBL 1011

Nakano Kôichi	CBL 1011
Tome 1	Tome 1
Renvoi de Bunta	Renvoi de Bunta (double page)
Prospérité de Bunshô (double page)	Prospérité de Bunshô
Prière au sanctuaire	Prière au sanctuaire
Naissance de Renge	Naissance de Renge
Célébration de la naissance de Hachisu	Célébration de la naissance de Hachisu
Bunshô et le Grand Prêtre	Bunshô et le Grand Prêtre
Tome 2	Tome 2
Général et ses amis	Général et ses amis
Général accoudé	Général et ses amis (2)
Général et ses parents	Général et ses parents
Départ du Général déguisé	Départ du Général déguisé
Rencontre du vieillard	Rencontre du vieillard
Arrivée chez Bunshô	Arrivée chez Bunshô
Général remettant des cadeaux aux filles de Bunshô	Repas avec Bunshô
Tome 3	Tome 3
Concert (double page)	Concert (double page)
Entrevue de nuit	Entrevue de nuit
Hommage du Grand Prêtre	Hommage du Grand Prêtre
Montée à la capitale	Montée à la capitale
Bunshô devant l'empereur	Bunshô devant l'empereur
Le couple du Général avec leurs enfants	Le couple du Général avec leurs enfants

Comme la lecture de ce tableau nous l'indique, la plupart des dix-neuf scènes qui ponctuent ces deux ensembles des codex sont identiques. Elles sont également communes aux rouleaux de Meisei : on y retrouve en effet l'absence de l'iconographie de Bunta travaillant, l'association au sein de la même image du couple de Bunshô et des fours des sauniers, le redoublement de la scène de naissance et la représentation de Bunshô surpris au sein de la scène de l'hommage. En ce qui concerne cette scène en outre, nous pouvons supposer que ces deux codex partagent le même modèle. En effet, dans les rouleaux du groupe de Meisei, Bunshô figure sur la galerie extérieure en haut et à droite de la scène, les bras levés vers le ciel et courant. Dans ces deux codex, en revanche Bunshô est représenté dans une attitude plus pondérée et moins démonstrative, et se déplace dans le coin gauche inférieur de l'image.

Partageant donc un modèle commun, ces deux codex ne montrent pas un choix de scène strictement identique, et ne sont pas uniquement tributaires des enluminures apparaissant dans les

rouleaux de Meisei. Nous apercevons, dans ce tableau, l'apparition de la scène « départ du Général déguisé ». Dans le Nakano Kôichi, il s'agit d'une enluminure où le Général, déguisé et assis dans une architecture, observe ses compagnons debout sur la galerie extérieure, s'aider mutuellement à mettre sur leur dos des hottes de voyage. Dans le CBL 1011, le Général et ses compagnons s'éloignent déguisés du portail d'une demeure au sein de laquelle sont assis des hommes en grand costume de cour. Ce type de scène, rare au demeurant dans notre corpus, ne peut être rapproché des rouleaux de Meisei. Nous pouvons cependant y voir un écho d'une enluminure des rouleaux de Spencer où le Général et ses compagnons, une fois arrivés chez Bunshô, ôtent leurs hottes et leurs chaussures sur la galerie extérieure.

En outre, le Général à la capitale ne connaît pas exactement le même type de représentation dans les deux codex. Le Nakano Kôichi déploie deux enluminures, l'une où le Général devise avec ses amis, l'autre où le Général est accoudé, en proie à une profonde mélancolie. Ce choix de scène et de compositions répond exactement à celles contenues dans les rouleaux de Meisei. En revanche, le codex CBL 1011 choisit de réitérer deux fois l'iconographie du Général devisant avec ses amis. Ce type d'iconographie est plus proche des compositions imprimées contemporaines. En outre, le repas chez Bunshô, présent uniquement dans ce codex, montre Bunshô et le Général dans une posture égalitaire, qui est bien celle adoptée par les enlumineurs des rouleaux de Meisei, mais également celle de l'illustrateur de la lignée A, lignée dont le texte a servi de modèle au texte calligraphié dans les rouleaux de Meisei.

Les codex de grandes dimensions Nakano Kôichi et CBL 1011 témoignent d'une grande proximité entre eux, mais également avec les rouleaux de Meisei et de Spencer dont ils reprennent certains détails iconographiques. D'autres iconographies semblent cependant plus proches des compositions imprimées dont la circulation va en grandissant dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Ces deux codex, exceptionnels dans leur richesse matérielle et stylistique, témoignent de ce fait d'une pluralité de sources et d'influences qui va au-delà des rouleaux du groupe de Meisei ou des livres imprimés.

2.2. Un discours iconographique proche des rouleaux enluminés qui lui sont contemporains

De cette pluralité de sources naît dans ces deux codex un discours iconographique, plus précisément une certaine vision du couple et de la famille véhiculée par les images, proches des rouleaux enluminés contemporains. Cette vision du couple et de la romance puise tant dans le

modèle le plus présent, celui des rouleaux du groupe de Meisei, que des autres rouleaux que nous avons étudiés au chapitre précédent.

Tout comme les rouleaux du groupe de Meisei, les codex Nakano Kôichi et CBL 1011 s'ouvrent sur la représentation d'un couple, celui du Grand Prêtre, et s'achèvent sur celui d'une famille, le Général entouré de son épouse et de ses enfants au sein d'une riche demeure. Ils partagent également avec ces précédents rouleaux une vision de l'ascension sociale où le couple est banni : Bunshô est ainsi présenté seul à l'empereur dans l'avant-dernière scène. Là où les deux codex diffèrent, c'est dans la représentation des différentes étapes de cette ascension sociale. Ainsi, le codex Nakano Kôichi tout comme les rouleaux de Meisei montrent une ascension sociale en quatre temps grâce aux évolutions du costume de Bunshô : tête nue lorsqu'il est chassé, *samurai eboshi* lorsqu'il devient riche, bonnet mou et plié (*ori eboshi*) lorsqu'il devient père et enfin grand costume de cour lorsqu'il est présenté à l'empereur. Le codex montre ainsi bien la paternité comme une forme d'élévation sociale. Le codex CBL 1011 par contre montre une ascension en trois temps où la paternité ne semble pas être un tournant majeur : *samurai eboshi* lorsqu'il est chassé et *ori eboshi* lorsque Bunshô devient riche. Il garde cette coiffe jusque dans l'avant-dernière scène où le personnage est présenté devant l'empereur.

Les codex CBL 1011 ainsi que le Nakano Kôichi, tous deux, se rapprochent des rouleaux enluminés de Kôno par deux scènes : celle de la remise de la boîte contenant une lettre d'amour à Renge dans le cas du Nakano Kôichi et, dans le cas du CBL 1011, dans la scène de naissance de Renge. En effet, dans cette scène, nous retrouvons l'association précédemment étudiée d'une parturiente entourée du mobilier blanc de rigueur ainsi que du paravent blanc aux motifs de grues et de tortues et du premier bain du nouveau-né qui prend place sur la galerie extérieure. Cette composition n'est présente ni dans les rouleaux de Meisei, ni dans les autres rouleaux ou codex influencés par ces derniers.

Il existe deux types de compositions pour illustrer la remise de la boîte contenant la lettre d'amour à Renge. Le premier dispositif est générique : il consiste à représenter la fille de Bunshô, entourée de ses dames et lisant la lettre du Général, la boîte écrioire posée devant elle. C'est une composition générique, en ce qu'aucun élément ne permet, en dehors du texte accompagnant l'image, d'identifier la scène au *Bunshô sôshi*. En effet, l'envoi et la lecture de poème est un *topos* littéraire très répandu et ce dès *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji*¹³³⁷. La lecture du poème fait

¹³³⁷ Nous pensons notamment aux illustrations effectuées par Tosa Mitsuyoshi pour les chapitres *Les asters* (*Fujibakama* 藤袴), *Les pousses de fougère* (*Sawarabi* 早蕨), *À l'ombre du chêne* (*Shiigamoto* 椎本) et *Le pavillon* (*Azumaya* 東屋) à l'époque de Muromachi (voir le catalogue du musée Idemitsu *Genji-e to Ise-e, egakareta koi monogatari*, 2013, p. 66-67). Les enluminures du *Bunshô sôshi* diffèrent cependant sur un point : dans les illustrations

également partie des compositions génériques présentes dans le répertoire des *onna.e* de l'époque de Heian¹³³⁸. C'est ce principe de composition, qui peut accompagner et qui se superpose à n'importe quelle romance, que la plupart des enlumineurs adoptent : six ensembles de rouleaux, quatre codex verticaux de grandes dimensions, la quasi totalité des codex verticaux en demi-format ainsi que les codes oblongs montrent ce type de composition¹³³⁹. Un second dispositif, plus rare, consiste à représenter au sein du même espace pictural deux temps différents de l'action, ce que l'on nomme *ijidôzu* (« temps différents dans une même image » 異時同図, traduit par « image polychronique » par Estelle Leggeri-Bauer)¹³⁴⁰. Dans le cas de cette scène du *Bunshô sôshi*, l'imagier représentera au sein de la même enluminure le Général confiant la boîte contenant le poème à une dame de compagnie ou à Bunshô et la fille de Bunshô lisant le poème avec la boîte devant elle. La boîte, cadeau et moyen de transmission du poème, sera ainsi représentée deux fois dans des scènes qui, bien que ne se déroulant pas en même temps, sont représentées dans le même espace pictural. En les plaçant dans deux pièces différentes, l'enlumineur les sépare visuellement et permet ainsi au lecteur de mieux les interpréter. Ce principe de composition est adapté selon l'espace pictural disponible. Dans les rouleaux de Chûkyô 166 et Kôno, les deux temps sont disposés dans deux pièces se succédant longitudinalement décrites selon le procédé du toit enlevé¹³⁴¹. Dans le cas cependant du codex vertical de grandes dimensions de Nakano Kôichi, l'espace pictural est plus étroit. L'imagier place alors les deux scènes dans des pièces se succédant dans la hauteur, avec au premier plan le Général confiant son cadeau à Bunshô lui-même.

Enfin, les deux codex se rejoignent sur la présence de motifs auspicioseux : grues dans la scène où Bunta est chassé (CBL 1011 qui en outre déploie cette scène sur une double page), la naissance de Renge et l'arrivée du Général chez Bunshô (Nakano Kôichi), vol d'oies sauvages à la naissance de Renge (CBL 1011) ou encore phénix posé sur sa branche dans la scène d'entrevue de nuit et de la scène finale (Nakano Kôichi). Ces thèmes décoratifs sont ainsi placés dans des images ayant trait aux étapes de la vie et de la formation du couple. Les deux codex également vont plus loin que l'ensemble des autres œuvres de notre corpus dans la représentation du Général. Nous avons étudié

du *Dit du Genji*, ce sont les dames de compagnie qui lisent à leur maîtresse le contenu des missives. Dans les images du *Bunshô sôshi*, ce sont les filles de Bunshô elles mêmes qui lisent les missives reçues.

¹³³⁸ IKEDA S., 1984, p. 34. Le chercheur liste ainsi les différents thèmes de ces compositions génériques : les scènes de *kaimami*, un homme cherchant à rencontrer une femme lors d'une visite, un homme et une femme devisant face à face, un homme ou une femme seul(e), un homme ou une femme écrivant une lettre.

¹³³⁹ Le codex en demi grandeur de Kudô prend un parti légèrement différent puisque la fille de Bunshô n'est pas représentée en train de lire, mais admirant pensivement le jardin. Il s'agit cependant également d'une composition générique évoquée dans certaines notes journalières de l'époque de Heian, voir IKEDA S., 1998, p. 104-107 et 111-114 ; SANO M., 1997, p. 504-508.

¹³⁴⁰ BAUER E., 2001, p. 117-122.

¹³⁴¹ Voir chapitre précédent.

au chapitre précédant les mises en image particulière du Général dans certains rouleaux, iconographies visant à rapprocher le Général du *wakashu*. Cependant, même dans ces rouleaux possédant des compositions particulières, aucun ne figure le Général dans son costume de jeune marchand à l'occasion de la scène de concert. C'est pourtant le parti pris de ces deux codex qui déploient sur une double page le concert en présence d'auditeurs et des filles de Bunshô. Au passage, les enlumineurs soulignent la dimension religieuse du lieu où se déroule le concert en plaçant des éléments de mobilier relevant du rituel bouddhique. Bien que se rapprochant des mises en image du *wakashu*, cette iconographie singulière ne relève pas à notre sens d'une volonté d'érotiser le personnage : en effet, aucune autre mise en scène ne vient appuyer cette dimension du personnage.

Les deux codex de grandes dimensions Nakano Kôichi et CBL 1011 déploient des enluminures développant une vision du couple et de la famille proche des rouleaux enlumines : insistance sur l'importance de donner naissance à des enfants, association du couple romanesque constitué du Général et de Renge avec des symboles auspiceux et d'attachement amoureux et mise en image à la fois de l'ascension sociale de Bunshô jusqu'à la capitale et d'une famille heureuse et prospère qui conclut l'ensemble du récit. L'insistance sur l'iconographie du couple se fait également par la représentation de la famille du Grand Prêtre, figurée dans la scène où Bunta est chassé. Cette iconographie se fera par la suite plus discrète.

2.3. Les codex en demi-format : vers une iconographie plus stéréotypée ?

Nous nommons codex Itsuô 1051 un ensemble qui se présente aujourd'hui sous le format d'un rouleau enluminé. Les enluminures de ce rouleau, d'un format étroit et invariable d'une peinture à l'autre, sont issues d'un codex en demi-format. Il s'agit ainsi d'un remontage sous forme de rouleau de ce qui était à l'origine un codex. Ce dernier appartient au groupe des rouleaux de Meisei en ce qu'il présente un certain nombre de points communs d'ordre iconographique (voir partie I, chapitre 4.). Nous verrons cependant qu'à travers un certain nombre de choix iconographiques, cet ensemble opère un glissement vers des compositions de plus en plus stéréotypées qui font écho à l'ensemble du corpus des codex en demi-format du *Bunshô sôshi*.

Les peintures du Itsuô 1051 conjuguent trois types de compositions que nous avons déjà rencontrées dans les autres œuvres : bâtiments aux toits enlevés, architecture placée de biais et couronnée par un toit, bâtiment placé face au lecteur-spectateur en vue frontale. Ce dernier type de composition est privilégié pour les images illustrant le couple de Bunshô et sa vie de famille : la prospérité ainsi que les deux scènes de naissance. C'est également le principe de composition retenu

pour la scène du repas avec Bunshô. À l’instar des deux codex précédents, les scènes se déroulant à la capitale sont organisées avec le principe du toit enlevé. Les compositions paraissent ainsi un peu répétitives : ainsi, pour les deux concerts et la scène de l’hommage, les artisans imagiers emploient exactement la même structure qu’ils répètent trois fois : le Général assis dans un pavillon placé de biais avec un toit tandis qu’au fond de l’image sont placés Bunshô et ses filles. Cette répétitivité conduit d’ailleurs à une entorse vis-à-vis du texte illustré : en effet, les filles de Bunshô ne devraient pas être présentes dans la scène de l’hommage.

Observons à présent les scènes mises en peinture dans ce codex :

Tableau 62 : Les scènes du manuscrit Itsuô 1051

Renvoi de Bunta	Le Général mélancolique	Le concert pour les filles de Bunshô
Travail de Bunta chez les sauniers	Le Général et ses parents	Hommage du Grand Prêtre
Prospérité de Bunshô	Le Général rencontrant un vieillard	Montée à la capitale
Visite au sanctuaire	Arrivée du Général chez Bunshô	Couple à la capitale
Naissance de Renge	Repas chez Bunshô	Bunshô devant ses petits-enfants
Naissance de Hachisu	Renge lisant le poème du Général	
Bunshô et ses filles		
Bunshô et le Grand Prêtre	Le premier concert	
Le Général à la capitale		

Le codex Itsuô 1051 comporte en tout deux compositions de plus que les codex Nakano Kôichi et des choix iconographiques différents de ces derniers. Ainsi, les scènes du départ du Général déguisé et de l’entrevue de nuit disparaissent. Les peintres choisissent au contraire trois compositions inédites, le travail de Bunta, Bunshô et ses filles et le premier concert, et cumulent deux compositions, qui n’existaient auparavant jamais ensemble : le repas chez Bunshô d’une part et Renge lisant la lettre du Général d’autre part. Enfin, l’ensemble s’achève sur une scène où Bunshô, en grand costume, est face à ses petits-enfants de sang impérial, placés devant lui sur une estrade.

Ce choix de scènes du codex Itsuô 1051 est proche des autres codex verticaux en demi-format sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre suivant. La représentation de Bunta au travail n’est ainsi pas un choix relevant d’une influence du groupe de Meisei, où cette iconographie n’est pas présente, mais d’un contact privilégié avec les autres codex enluminés et imprimés. Il en est de même pour la scène de Bunshô avec ses filles.

Nous étudierons ce contact au chapitre suivant. Ce que nous souhaitons mettre en avant ici, c’est que malgré une plus grande profusion d’images dans le codex Itsuô 1051, l’iconographie du couple romantique est presque absente des compositions de cette œuvre. Ainsi, le couple du Grand Prêtre disparaît complètement. En outre, le couple romantique

composé du Général et de Renge, n'est pas mis en avant dans ce codex. La rencontre amoureuse est diminuée d'une scène, celle de l'entrevue de nuit, et le couple n'est représenté qu'une seule fois, dans l'environnement de la capitale, à l'avant dernière scène. Il est ainsi non pas associé à la romance, mais à la prospérité économique de la même manière que le couple de Bunshô. En effet, Bunshô et son épouse apparaissent dès la troisième enluminure dans la scène de prospérité caractéristique des œuvres du groupe de Meisei : un couple dans une demeure surveillant de loin des fours à sel. À cette scène succèdent quatre scènes où Bunshô est représenté avec sa femme : la visite au sanctuaire, les deux scènes de naissance et Bunshô et ses filles. Il s'agit donc de scènes dont le cœur et la thématique est la recherche et la constitution d'une famille et l'obtention d'enfants. La dernière scène du codex réaffirme cette importance des enfants puisqu'elle place Bunshô en grand costume de cour devant ses petits-enfants. La répétition de la scène de naissance montre par ailleurs l'importance accordée à cet événement. Cependant, là où les précédentes œuvres étudiées montraient une iconographie où le processus de naissance était montré dans ses détails, le codex d'Itsuô déploie par deux fois une composition plus stéréotypée : Bunshô aux côtés de son épouse accoudée, et faisant face à une nourrice d'une part, et Bunshô, son épouse et leurs deux jeunes filles célébrant un événement, l'acte de célébration étant signifié par la présence d'un plateau à trois pieds, utilisé lors des banquets d'autre part.

La thématique du couple romantique est très faible dans le codex Itsuô 1051, le couple étant représenté de manière privilégiée en relation avec la famille. Cette famille est directement liée également avec l'élévation économique et sociale du personnage : le couple apparaît ainsi dès la scène de prospérité et se prolonge avec des scènes familiales. La thématique du couple et de la famille conclut également le récit et est également à cette occasion étroitement associé au thème de la prospérité puisqu'il se déroule à la capitale : le couple du Général à la capitale montre ainsi deux jeunes couples parfaitement interchangeables en grand costume de cour (il pourrait s'agir soit du couple du Général et du couple de l'empereur, soit du couple de Général et de ses parents) réunis autour d'une table portant un jardin miniature et Bunshô, en grand costume de cour en tant que régent s'inclinant devant deux jeunes enfants juchés sur une estrade¹³⁴².

En outre, si ce n'est la scène de prospérité avec la présence des fours à sel, et la scène de concert, le codex Itsuô ne déploie aucune scène spécifique, à savoir dont les détails

¹³⁴² L'ascension sociale de Bunshô est par ailleurs soulignée dans les enluminures de ce codex par la scène de l'hommage du Grand Prêtre, où l'affolement de Bunshô montre le caractère merveilleux de la révélation de l'identité du Général, et la fulgurante élévation qui va s'en suivre.

permettraient, sans lire le texte, de pouvoir identifier le récit du *Bunshô sôshi*. Ce codex montre une tendance observée dans beaucoup de codex verticaux et oblongs que nous étudierons dans le chapitre suivant : dans leur majorité, les imagiers font appel à un répertoire de composition fortement générique. Les enluminures de la romance et de la famille se confondent ainsi visuellement avec une multitude d'autres romances amoureuses au premier rang duquel figurent les épisodes du *Dit du Genji*.

Les trois ensembles de codex que nous avons étudiés montrent des degrés divers de relation à un modèle commun, les rouleaux de Meisei, et des contacts avec d'autres œuvres tant sous forme de rouleaux enluminés que de codex imprimés. Ainsi, malgré un modèle commun, ces trois œuvres montrent une vision quelque peu différente du récit. En effet, du codex de grandes dimensions au codex de demi-format, un changement dans l'iconographie du couple et de la famille s'opère. Les scènes se font plus génériques et sont davantage tournées vers la mise en avant de la famille que de celle d'une romance. L'autre moteur du récit, l'élévation sociale, est représenté selon des modalités différentes. Les trois codex reprennent l'iconographie caractéristique de Meisei, celle de l'hommage du Grand Prêtre accompagnée de la représentation de Bunshô affolé. Cette dernière donne à la révélation du statut du Général une tonalité presque merveilleuse et oppose deux visions, l'aristocrate calme restauré dans ses droits, et l'homme de province affolé qui va bientôt se hisser dans les hautes sphères de la société. Par contre, les codex diffèrent dans le choix des autres scènes illustrant cette élévation : dans les codex de grandes dimensions, Bunta n'est pas représenté en train de travailler, mais Bunshô se soumet à l'autorité de l'empereur dans l'avant-dernière scène. Dans le codex Itsuô 1051 cependant, le dur labeur de Bunta fait l'objet d'une scène à part entière et ce n'est pas devant l'empereur mais devant ses propres petits-enfants, et la puissance de sa propre famille, que le personnage principal s'incline dans la dernière enluminure.

Nous avons étudié au cours de ce chapitre l'iconographie des rouleaux appartenant au groupe de Meisei, iconographie la plus souvent reprise dans les rouleaux et codex enluminés du *Bunshô sôshi*. En effet, au terme de nos recherches nous avons trois ensembles de rouleaux reprenant fidèlement les rouleaux de Meisei (CBL 1178, CBL 1186, Chûkyô 108) ainsi que des fragments de rouleaux (collection Ishikawa, vente du 9 juin 2016 de Kyôto), trois ensembles de rouleaux influencés par ce modèle (Spencer, Vente Pescheteau Badin du 23 juin 2016, collection de Saint Petersburg) ainsi qu'un certain nombre de codex enluminés (CBL 1011, Nakano Kôichi, Itsuô 1051, CBL 1009). La grande particularité de ce rouleau est de multiplier

les étoffes et d'apporter un grand soin à leurs motifs pour donner une grande impression de luxe, de figurer Bunshô accoudé à la manière d'un sage, de montrer le dieu de Kashima ainsi que la surprise de Bunshô dans la scène de l'hommage et surtout de représenter les filles de Bunshô jouant de la musique avec le Général à la manière des concerts du *Dit du Genji*. À l'exception du CBL 1009, aucun codex ne reprend cette dernière particularité, qui est proche d'une entorse faite au texte. Tel n'est pas le cas de l'ensemble de Spencer, qui cependant ne reprend pas toutes les compositions du groupe de Meisei de la même manière. Ainsi, rouleaux et codex enluminés n'adaptent pas de la même manière un même modèle.

Diffusant des images du couple plus conventionnelles voire stéréotypées, les codex enluminés bénéficient d'autres sources iconographiques. Notre étude met ainsi en avant une alliance étonnante au sein de ces codex entre la représentation des scènes clé du récit mises en images de manière très convenue (voir tableau p. 547) et des scènes extrêmement atypiques et isolées qui ne trouvent aucune comparaison dans d'autres codex ou d'autres rouleaux enluminés du *Bunshô sôshi*.

CHAPITRE 5

LE *BUNSHÔ SÔSHI* À TRAVERS LES CODEX ENLUMINÉS ET IMPRIMÉS : UNE MISE EN IMAGES STÉRÉOTYPÉE ?

Nous avons, au cours des trois précédents chapitres, étudié des manuscrits indépendants ou en groupe pour définir des tendances iconographiques issues soit d'une évolution de la mise en image du *Bunshô sôshi* (chapitre 2) ou caractéristiques de groupes restreints de rouleaux (chapitres 3 et 4). Ce faisant, nous avons laissé de côté un nombre considérable d'œuvres figurant dans notre corpus : les codex verticaux en demi-format ainsi que les codex oblongs et les codex imprimés. Ces œuvres constituent cependant quantitativement la grande majorité de notre corpus. Comment présenter et étudier leur iconographie ? Témoignent-ils d'une mise en image particulière du récit ? Nous souhaiterions ici leur consacrer un chapitre.

De prime abord, les codex verticaux et oblongs semblent partager un certain nombre de points communs iconographiques avec les rouleaux enluminés d'une part, et avec les codex imprimés d'autre part. Il se dégage cependant de ces deux types d'œuvre une impression très différente : les codex verticaux comportent des enluminures au style soigné et aux pigments coûteux là où les codex oblongs, tout en disposant des mêmes matériaux, contiennent des enluminures plus naïves et dénuées de soin dans les détails. De plus, comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette thèse, bien que dès les recherches d'Ono Tadashige des relations d'influences entre les formats enluminés et les formats imprimés probables aient été avancées, elles sont dans le cas du *Bunshô sôshi* difficiles à prouver (voir chapitre 4).

Nous étudierons dans ce chapitre les codex enluminés verticaux et oblongs en présentant dans un premier temps certains codex contenant des choix de scènes ou des choix de compositions n'appartenant pas à la norme que nous avons tenté de définir au chapitre 1 et que nous repreciserons au cours de ce chapitre. Nous reviendrons ensuite sur les compositions partagées tant par les livres imprimés que par les livres enluminés et tenterons d'en expliquer les particularités. Cette démonstration nous permettra, dans un dernier temps, d'exposer ce qui fait des codex enluminés des œuvres de luxe contenant des iconographies très stéréotypées.

I. Rouleaux et codex enluminés : des manuscrits illustrant le même récit mais aux partis pris différents

Au-delà du style des peintures et du format de ces dernières, sujets étudiés aux parties 1 et 2 de cette thèse, existe-t-il des différences d'ordre codicologique et iconographique entre les rouleaux enluminés et les codex ? Les codex enluminés verticaux de demi-format et oblongs se distinguent des autres codex et rouleaux dans le choix du papier utilisé pour calligraphier le texte. Nous verrons par la suite que ces codex partagent un certain nombre de choix iconographiques différents des rouleaux étudiés précédemment. Nous pouvons ainsi définir une forme de typologie ou de norme englobant les enluminures des codex. Cependant, comme nous le soulignerons à la fin de cette partie, cette norme se voit contredite par l'examen de manuscrits qui recèlent toujours des particularités.

1.1. Des variations dans le luxe : une étude des motifs à l'or dispersés sur les feuilles de calligraphie

Ce qui distingue les rouleaux enluminés des codex enluminés n'est ni l'association d'un texte manuscrit avec des peintures, ni les matériaux utilisés au sein de ces peintures. Nous avons ainsi relevé au chapitre 3 (partie II de cette thèse) que l'ensemble de ces manuscrits relevait de produits de luxe au moment où les codex imprimés illustrés se démocratisaient. Cependant, l'impression qui se dégage des codex et des rouleaux est très différente lorsque l'on observe ces enluminures. En effet, les moyens stylistiques du peintre (Partie I, chapitre 3, 1.2.) ainsi que la manière dont il dispose des pigments et des matériaux précieux (Partie II, chapitre 3, 1.2.) s'avèrent très différents d'une œuvre à l'autre.

L'usage d'un papier au préalable décoré de motifs tracés à la poudre d'or ou d'argent pour calligraphier des textes est attesté au Japon depuis les premiers rouleaux enluminés comme ceux du *Dit du Genji* du XII^e siècle dont des fragments sont conservés au musée Tokugawa de Nagoya. Dans les premiers temps, ces motifs sont peu figuratifs et consistent surtout en des paillettes d'or disséminées (*kirihaku*), des nuages ou des rinceaux décoratifs¹³⁴³. Sur les rouleaux de l'« Anthologie des poèmes à chanter chinois et japonais » (*Wakan rôeishû* 和漢朗

¹³⁴³ Pour plus de renseignements sur ces papiers décorés, voir EGAMI Yasushi, 1999.

詠集) calligraphiés en 1018, une certaine organisation des motifs décoratifs s'observe en fonction des feuillets. Ces motifs ne sont donc pas systématiquement distribués au hasard¹³⁴⁴. La disposition la plus répandue de ces motifs est celle qui suit l'ordre des quatre saisons¹³⁴⁵.

Les papiers de calligraphie décorés sont utilisés dans les œuvres de notre corpus au sein des rouleaux enluminés¹³⁴⁶ et de certains codex verticaux. Présents sur les deux codex de grandes dimensions que nous datons du milieu du XVII^e siècle (CBL1011 et Nakano Kôichi¹³⁴⁷) ces motifs à l'or sont rares au sein des codex en demi-format (les codex Okumi, Spencer et Iwakuni uniquement) et inexistantes au sein des codex oblongs.

Contrairement aux motifs en vogue notamment dans l'atelier de Sôtatsu au début du XVII^e siècle, où ils sont développés à grande échelle et disposés par ordre saisonnier, ceux observés dans les œuvres de notre corpus sont exclusivement végétaux et de petites tailles. Ils sont disposés dans l'espace de la feuille sans former d'espace cohérent. En d'autres termes, les motifs sont décoratifs et ne composent pas de scène ou de paysage. En outre, chaque feuille de texte a son motif propre : ainsi, au sein d'une section de texte comportant plusieurs feuilles, les motifs décoratifs diffèrent d'une feuille à l'autre. Leur arrangement étant aléatoire, ils n'entretiennent pas de relation avec le texte qu'ils décorent. Tout au plus peut-on dire que les motifs liés à l'automne sont nombreux : les herbes de la pampa et les feuilles d'érable font partie des motifs les plus réguliers. Ces motifs sont communs au vocabulaire décoratif des objets en laque contemporains¹³⁴⁸. Une certaine constante s'observe cependant dans les papiers de calligraphie employés pour les rouleaux enluminés. En effet, dans chaque volume des ensembles, la première section de texte est calligraphiée sur un papier dont les motifs à l'or sont placés de manière plus dense. En outre, on trouve dans ces premières sections des motifs d'arbres représentés en pied, de montagnes, de toits de chaume et de cours d'eau : en d'autres termes, la première section de texte de chaque volume est la seule à comporter des motifs arrangés de manière à former un véritable paysage spatialement cohérent. En outre, la première section de chaque volume semble être la seule à avoir bénéficié d'un choix de papier particulier, puisque ce dernier se distingue du reste des feuilles employées dans la suite du rouleau. Dans les rouleaux Chûkyô 108, ce paysage est présent dans les papiers de calligraphie de chaque

¹³⁴⁴ TAMAMUSHI Satako, 2012, p. 212-214.

¹³⁴⁵ TAMAMUSHI S., 2012, p. 166.

¹³⁴⁶ À l'exception des rouleaux Itsuô 1052, *hakubyô* ainsi que de l'ensemble de Tsukuba, c'est-à-dire des ensembles les plus anciens.

¹³⁴⁷ Sur ce dernier codex, les feuilles décorées sont au nombre de trois au début de chaque volume puis alternent avec des feuilles non décorées.

¹³⁴⁸ Notamment dans les laques *nanban* et les laques de style Kôdaiji.

section. Cette particularité du Chûkyô 108 peut s'expliquer par l'élaboration plus tardive de cet ensemble par rapport aux autres œuvres de notre corpus¹³⁴⁹.

Melanie Trede note dans les œuvres du *Taishokkan* la présence de motifs dits auspiciose sur ces papiers de calligraphie¹³⁵⁰. Parmi ces motifs considérés comme de bon augure, nous pouvons citer les grues, tortues, pins et bambous disposés au moment de la naissance¹³⁵¹, mais également les motifs liés au printemps comme le cerisier en fleurs. Si les pins et bambous sont bien présents au sein des motifs décoratifs de notre corpus, nous n'avons relevé aucun motif animalier ni de fleurs liées au printemps, si ce n'est l'iris. En outre, le placement aléatoire des motifs les uns par rapport aux autres nous semble au contraire l'indice du peu d'importance accordée à la signification des motifs décoratifs.

Une exception dans notre corpus cependant demeure : il s'agit de l'ensemble enluminé de l'Iwase bunko. Ce dernier est composé de deux volumes dont seule la première section de texte est décorée. Ces deux sections comportent chacune des motifs de grues, pins et bambous, une association considérée comme étant de très bon augure.

Ainsi, dans la plupart des œuvres employant du papier de calligraphie préalablement décoré, le décor de ce dernier ne joue pas de rôle symbolique signifiant. Il vient cependant renforcer l'impression de richesse qui se dégage de l'ensemble enluminé. Dans cette perspective, nous observons une fois de plus que les codex oblongs se distinguent du reste du corpus¹³⁵². Les rouleaux enluminés emploient largement ce type de papier, tandis que seuls les codex de grandes dimensions tardifs le font également. L'emploi de tels papiers décorés n'est donc pas l'apanage de la majorité des livres enluminés de notre corpus.

1.2. Des tendances iconographiques spécifiques ?

Les différentes œuvres étudiées partagent un certain nombre de scènes, qui constituent les thèmes-clés du récit : le renvoi de Bunta, la prospérité de Bunshô, la visite au sanctuaire, une scène de naissance, Bunshô et ses filles, la rencontre du vieillard, l'arrivée du Général, une scène de repas chez Bunshô, le concert pour les filles de Bunshô, l'entrevue de nuit, la montée

¹³⁴⁹ Voir partie I, chapitre 3, 2.2.

¹³⁵⁰ TREDE M., 2003, p. 206.

¹³⁵¹ SAKAKIBARA S., 2005, p. 216-222.

¹³⁵² Cette remarque n'est valable que pour les œuvres de notre corpus. Nous connaissons des codex oblongs employant des papiers de calligraphie décorés, comme le codex du *Sumiyoshi* conservé à la Bibliothèque nationale de France (Smith-Lesouëf Japonais 177). Dans ce cas, tout comme dans le cas des codex verticaux employant ce type de papier, il s'agit d'œuvres élaborées avec un très grand soin.

à la capitale et une scène de famille concluant le récit. Certaines scènes sont presque exclusives aux rouleaux enluminés : Bunshô et le Grand Prêtre, le redoublement des scènes de prospérité et de naissance, le Général et ses parents, le Général jouant au marchand, le lavement des pieds, l'hommage du Grand Prêtre, Bunshô devant l'empereur et un vieux couple à la capitale. Ces compositions ont trait tant au couple, à la vie de famille qu'à l'élévation sociale et à un jeu plus ou moins érotique sur le costume du Général. Enfin, quelques scènes sont davantage présentes dans les codex que dans les rouleaux enluminés : le travail de Bunta, le Général et ses amis.

Le format serait donc un facteur expliquant et le style, et la fréquence de certaines scènes ou de certains choix iconographiques. C'est aussi le format qui conditionne l'importance accordée à certaines scènes. Les moyens employés par les peintres pour donner de l'importance à une scène sont de deux sortes : développer une enluminure sur un espace plus important que le reste des compositions d'un ensemble, ce que nous nommons les enluminures en double page, et placer une enluminure à un endroit stratégique de l'ensemble, c'est-à-dire en première ou dernière place au sein d'un manuscrit enluminé. Enfin, nous reviendrons sur une scène, la montée à la capitale, pour souligner la multiplicité de lectures et d'interprétations qu'une seule et même scène peut susciter. La plupart des enluminures du *Bunshô sôshi* occupent une seule feuille, qui mesure autour de 50 cm de longueur dans le cas des rouleaux, entre 16 et 23 cm dans le cas des codex verticaux et entre 23 et 30 cm dans le cas des codex oblongs. Certaines compositions occupent cependant deux feuilles placées l'une à côté de l'autre¹³⁵³, ce que nous nommons les enluminures en double page. La présence et la fréquence du nombre de ces compositions varient en fonction des formats et de la richesse des œuvres concernées. Elles sont ainsi plus nombreuses dans le format du rouleau et des codex verticaux que dans celui du codex oblong. Certaines scènes sont cependant privilégiées par les peintres quel que soit le format adopté.

Le tableau ci-dessous récapitule par format et par scène le nombre de compositions développées en double longueur. Deux scènes sont très fréquemment développées en double longueur quels que soient les formats : il s'agit de la scène de concert et de la montée à la capitale. Le concert étant le moment de la réelle rencontre amoureuse, appuyer l'importance de cet épisode par une enluminure en double longueur est adéquat. Nous reviendrons dans le dernier temps de ce volet sur les significations que l'on peut attribuer à la scène de la montée à la capitale.

¹³⁵³ Dans le cas du codex vertical de grandes dimensions d'Ise, les compositions peuvent même occuper plusieurs pages de suite.

Tableau 63: Les scènes en double longueur

	Rouleaux (13 ensembles)	Codex vertical de grandes dimensions (7 ensembles)	Codex vertical de demi-format (13 ensembles)	Codex oblong (17 ensembles)
Renvoi de Bunta	6	1	1	0
Prospérité de Bunshô	7	2	0	0
Visite au sanctuaire	0	1	1	0
Naissance d'une princesse	0	0	1	0
Éducation des filles	0	0	1	0
Arrivée du Général chez Bunshô	2	2	0	1
Le Général jouant son rôle de marchand	2	0	0	0
Concert	8	4	7	9
Hommage du Grand Prêtre	2	0	0	0
Montée à la capitale	7	2	3	4
Dernière enluminure	0	2 (scène de couple)	0	1 (montée)

La lecture de ce tableau permet également de mettre en lumière l'importance de certaines scènes dans des formats particuliers : ainsi, les rouleaux et les codex verticaux développent en double longueur le renvoi de Bunta, représentation de la richesse du Grand Prêtre et première enluminure de l'ensemble. Ces mêmes formats développent également volontiers l'enluminure de la prospérité de Bunshô. En d'autres termes, c'est une nouvelle fois les enluminures représentant la richesse et le bonheur conjugal des personnages qui sont privilégiées. Le rouleau enluminé est également le seul format où les hommage du Grand Prêtre envers le Général et le Général jouant son rôle de marchand peuvent être développés en double longueur. Les compositions de ces deux scènes comportent, comme nous l'avons souligné aux chapitre 2 et 3, à la fois des représentations d'un certain ordre hiérarchique et un jeu sur le travestissement.

La première section de texte-image des rouleaux enluminés a une importance particulière pour les artisans des manuscrits enluminés. Le papier de calligraphie, avec des motifs extrêmement denses, accompagne ainsi une enluminure représentant avant tout l'extrême richesse du Grand Prêtre. C'est donc la prospérité, thème considéré comme auspiceux, qui est au cœur de cette première section. La dernière enluminure des manuscrits a-t-elle la même importance ? Quel en est le thème ?

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette partie, les récits de type *otogizôshi* n'ont pas tous une conclusion heureuse. Cependant, les copistes de ces derniers tendent à modifier les fins des légendes sur lesquelles ils se basent pour rendre leurs fins plus souriantes et auspicieuses. L'image sélectionnée pour conclure le récit a donc une grande importance pour convoquer cette impression de fin heureuse et de bon augure. Bien que la dernière enluminure du récit du *Bunshô sôshi* soit rarement développée en double page, le choix de sa thématique revêt une certaine importance. La lecture du tableau récapitulatif ci-dessous souligne que le thème du couple entouré d'enfants est le sujet de la plupart des enluminures finales quel que soit le format de ces dernières. Il s'agit donc d'une iconographie représentant le bonheur familial qui s'inscrit dans la continuité des scènes de la vie familiale privilégiées par les enlumineurs de codex verticaux et de rouleaux enluminés et étudiées au chapitre précédent.

Tableau 64: La thématique de la dernière enluminure

	Rouleaux (13 ensembles)	Codex vertical de grandes dimensions (7 ensembles)	Codex vertical de demi-format (13 ensembles)	Codex oblong (17 ensembles)
Concert	0	0	0	1
Montée à la capitale	0	0	2	2
Couple avec enfants	5	5	4	7
Couple sans enfant	4	0	2	2
Bunshô devant l'empereur/Bunshô en costume de cour	4	2	2	1
Femme en couche à la capitale	0	0	0	1
Repas entre hommes à la capitale	1	0	3	1

La représentation de Bunshô en costume de cour, image montrant l'immense élévation sociale du personnage, est une autre thématique choisie par les enlumineurs des rouleaux. Elle est cependant peu présente en dehors de ce format : elle concerne en effet deux codex verticaux de grandes dimensions (Nakano Koichi et CBL 1011), un codex de demi-format (Itsuô 1051) ainsi qu'un codex oblong (Nakano Kôichi). Elle n'est pas, dans ces différents codex, l'ultime enluminure. C'est cependant le cas des deux codex verticaux de grandes dimensions de Francfort (12789 et 12790) que nous étudierons plus bas. Au sein des livres imprimés, seule la lignée C adopte cette illustration qui conclut d'ailleurs le récit. Il s'agit de la même lignée qui ouvrait le récit par une illustration en double page de la richesse du Grand Prêtre : la première

et dernière enluminure de cette lignée ont ainsi une thématique liée à la richesse et à l'élévation sociale. Dans la version du *Bunshô sôshi* de 1797¹³⁵⁴ dont les illustrations sont attribuées à Katsushika Hokusai également, l'ensemble se conclut sur un portrait de Bunshô en costume de régent. Rare au sein des codex enluminés, la représentation de Bunshô devant l'empereur et en tenue de cour connaît un certain succès dans les rouleaux enluminés ainsi que les deux codex verticaux de grande taille du milieu du XVII^e siècle. Quatre rouleaux enluminés s'achèvent en outre sur une scène où Bunshô est représenté en costume de cour concluant ainsi le récit non pas sur une image de bonheur familial mais sur celle d'une élévation sociale exceptionnelle¹³⁵⁵.

Les codex oblongs et verticaux n'ont pas à proprement parler de tendances iconographiques en ce qu'ils ne privilégient pas d'iconographies spécifiques. Ils déploient au contraire des compositions attendues qui reprennent les étapes-clés du récit. En outre, les compositions déployées en longueur ou placées en exergue à la fin de l'ouvrage sont également des scènes extrêmement génériques : le concert, moment de la rencontre amoureuse, ainsi que le voyage à la capitale ou une scène de famille.

Tableau 65: Récapitulatif des choix de scènes dans les codex verticaux et oblongs

Nom de scènes	Spécifique au codex ou non
Le renvoi de Bunta	X
Le travail de Bunta	O
La prospérité de Bunshô	X
La visite au sanctuaire	X
La naissance de Renge	X
Bunshô et ses filles	X
Le Général et ses amis	O
La rencontre du vieillard	X
L'arrivée du Général	X
Repas chez Bunshô	X
Le concert pour les filles de Bunshô	X
L'entrevue de nuit	X
La montée à la capitale	X
Scène de famille	X

Les codex verticaux et oblongs partagent un même choix de papier dépourvu de décors exécutés à l'or. En outre, leurs enluminures sont généralement moins détaillées et soignées que les peintures des codex verticaux de grandes dimensions ou des rouleaux enluminés. Enfin, ces

¹³⁵⁴ Ouvrage ayant pour titre extérieur « Le roman de Bunda, maître saunier à la capitale » *Shioyaki Bunda miyako monogatari* 鹽焼文太都物語 et pour titre intérieure « Bunda » *Bunta* ぶんた ; exemplaire conservé à la bibliothèque de l'université Waseda.

¹³⁵⁵ Voir chapitre 2.

codex ne déploient que peu de compositions spécifiques : les scènes choisies par les enlumineurs sont toutes des illustrations des événements-clés du récit. Il n'existerait donc pas d'originalité iconographique dans ces œuvres, à l'inverse des grands codex verticaux ou des rouleaux enluminés.

1.3. La norme à l'épreuve du corpus, étude de codex aux iconographies particulières

Cependant, lorsque l'on observe les manuscrits un à un, il est difficile de pouvoir en proposer une typologie qui ne serait pas démentie par telle ou telle œuvre. Chaque manuscrit, quelle que soit sa finesse ou sa richesse présente toujours une surprise au détour d'une page, d'une iconographie, d'une scène difficile à identifier. Les tableaux de correspondance témoignent de cette disposition dans les codex, à présenter une ou plusieurs enluminures qui n'ont ni modèle, ni autre occurrence dans d'autres œuvres. Nous présenterons ci-dessous trois ensembles de manuscrits appartenant aux collections de Francfort. Nous partirons d'un premier ensemble, qui semble relativement conventionnel, pour présenter deux autres œuvres dont les mises en page et les iconographies sont uniques en leur genre.

Le premier ensemble (Francfort 12792) est constitué de trois volumes verticaux en demi-format dont les enluminures sont particulièrement soignées. Les visages sont poupins, quoique le nez de certains personnages soit pointu, le pinceau de l'enlumineur est assuré, précis et méticuleux dans la description des étoffes. On observe dans cette œuvre, tout comme dans les rouleaux de Meisei, une multiplication de motifs textiles qui se superposent les uns aux autres et un certain plaisir dans la représentation de costumes féminins chatoyants et aux coloris notés en dégradés.

Figure 64 : Détails des motifs d'étoffe du Francfort 12792, Entrevue de nuit (gauche) et Naissance de Hachisu (droite)



Dans les costumes masculins, plus précisément celui de Bunshô, ainsi que dans les motifs de fleurs, plus précisément des fleurs de cerisiers, le peintre emploie un pigment blanc en relief, très probablement du *gofun*. Là encore, l'application se fait avec une extrême finesse. En outre, l'enlumineur applique d'une manière généreuse et particulière des pigments minéraux bleus pour décrire les pins et les broussailles.

Figure 65 : Francfort 12792, Bunshô et ses filles, Bunshô (gauche) et détail de cerisier (centre) et végétation (Visite au sanctuaire, gauche)



À cette très grande beauté dans la facture des enluminures s'allie un choix de scènes qui de prime abord est conventionnel et que nous avons déjà analysé plus haut : le codex met ainsi en avant le couple, associé à la richesse (Bunta chassé) et se finit par une représentation du couple à la capitale, place une certaine importance dans la représentation de la naissance au moyen d'une composition en double page. Il élude toute représentation du gouverneur, deuxième prétendant des princesses, pour ne représenter que le Général. Ce dernier apparaît pour la première fois en costume de cour en train d'admirer son jardin à la lueur de la lune, dans les termes d'une composition récurrente notamment dans les planches illustrées des *Contes d'Ise* de la version de Saga (figure 66).

Figure 66 : Francfort 12792, Général et ses amis (gauche), Commerce du sel (droite), *Ise monogatari* version de Saga (BNF Dd3264) section 4 (centre)



Comme beaucoup de manuscrits déjà analysés, le manuscrit allie ainsi des scènes génériques correspondant à des *topoi* littéraires (Général et ses amis, repas entre hommes, Femme lisant une lettre, entrevue de nuit, couple dans un environnement aristocratique) avec des scènes plus spécifiques au récit de Bunshô (commerce du sel en figure 66, concert développé en double page, Général rencontrant le vieillard ou encore l'hommage du Grand Prêtre). Le manuscrit correspond ainsi à deux normes que nous avons établies au cours de cette thèse : les manuscrits en demi-format sont finement exécutés en alliant des scènes génériques à des iconographies plus spécifiques mais s'intégrant toujours dans une certaine tradition de la mise en image du *Bunshô sôshi*.

Cependant, tout comme le diable se loge dans les détails, certains choix iconographiques ou certains détails d'une page enluminée ne s'inscrivent ni dans le générique, ni dans une certaine tradition de mise en image du récit. Par exemple, dans la scène de Bunta chassé (figure 67), l'essentiel de l'enluminure est consacré à la description de la résidence du Général et de ses gens. Bunta est rejeté dans le coin droit de l'image, assis sur la galerie extérieure. Le sujet de l'enluminure est donc moins Bunta licencié par son maître que la richesse de ce dernier.

Figure 67 : Francfort 12792 Bunta chassé (gauche), Entrevue de nuit (droite)



Dans la scène de l'entrevue de nuit (figure 67), la composition ne se distingue pas du reste des enluminures sur le même sujet. Un détail cependant interpelle : il s'agit du baquet creusé dans un tronc et surmonté d'une louche à eau. Ce mobilier n'est pas incongru dans un jardin japonais, mais est souvent représenté dans les enluminures pour signifier un lieu retiré. Or, les appartements de Renge ne se situent pas dans un ermitage, mais au cœur même de la demeure de Bunshô. Enfin, le codex 12792 est le seul à notre connaissance à revêtir les personnages masculins secondaires de costumes de l'époque d'Edo : ainsi, dans la scène de la visite au sanctuaire, deux serviteurs sont vêtus à la manière des guerriers-fonctionnaires de l'époque d'Edo, portant une grande veste noire par-dessus leur costume et ceignant le double sabre.

Deux autres ensembles de la collection de Francfort comportent des enluminures très particulières. Il s'agit de deux ensembles verticaux de grandes dimensions, format rare dans notre corpus. Le premier (12790) comporte des compositions avec des inscriptions en leur sein. Il s'agit d'un indice qui, ajouté à des facteurs stylistiques et au format du manuscrit, permet de le dater du début du XVII^e siècle. Le second (12789) est à l'image du codex 12792 que nous venons de décrire : s'intégrant de prime abord parfaitement dans le cadre du corpus et de la mise en image du *Bunshô sôshi* que nous avons défini tout au long de cette thèse, il s'en démarque par la présence d'une enluminure unique en son genre.

Le codex 12790 comporte dix images et s'ouvre sur une enluminure montrant Bunta chassé et s'achève sur une scène où Bunshô, en costume de cour, est assis aux côtés de Hachisu devenue impératrice. D'emblée, la mise en page de la première enluminure interroge. En effet, elle se décompose en une scène principale, celle où Bunta est chassé, et d'une scène secondaire placée dans la partie supérieure de l'image (figure 68). Dans cette dernière, le spectateur

observe une vue éloignée de la baie de Tsuneoka où Bunta, devant des fours à sel, rencontre le maître saunier. Il y a donc deux scènes figurées au sein de la même composition et étagées en hauteur. Un nuage conventionnel sépare les deux images qui n'entretiennent aucun rapport entre elles : elles ne se déroulent pas dans le même espace, ni dans une quelconque continuité spatiale. Le même procédé de mise en page sera adopté pour la scène d'arrivée du Général déguisé (figure 68) : dans la partie basse de l'image, le spectateur-lecteur pourra distinguer le Général déguisé et ses compagnons devant le portail de la demeure de Bunshô tandis que dans la partie supérieure se déploie une vue éloignée du sanctuaire de Kashima vers lequel se dirigent les silhouettes du Général et de ses compagnons. Dans cette dernière image, la montagne sert de délimitation naturelle entre la scène de pèlerinage au sanctuaire de Kashima et celle de l'arrivée chez Bunshô.

Figure 68 : Francfort 12790. Bunta chassé (gauche) et Arrivée du Général chez Bunshô (droite)



Une autre spécificité de ce codex est de placer du texte au sein des compositions. L'intégration de texte au sein des images est une caractéristique des rouleaux enluminés de l'époque de Muromachi¹³⁵⁶. Dans la « Bataille des douze animaux du zodiaque » (*Jûnirui kassen* 十二類合戦) ou dans « Récit de [la déconfiture de] Fukutomi » (*Fukutomi sôshi* 福富草子) sont inscrits au sein de l'image des éléments de dialogue qui ne seront pas repris dans les sections texte. L'introduction de texte dans l'image est un des marqueurs utilisés pour repérer

¹³⁵⁶ Wakasugi Junji considère que le texte intégré au sein de l'image contient spécifiquement des éléments de dialogue et se développe de la sorte dans les rouleaux *otogizôshi* à partir du XIV^e siècle. Voir WAKASUGI Junki, 2010, p. 420.

et dater les codex et rouleaux les plus anciens du *Bunshô sôshi*. Tel est le cas des rouleaux de Tsukuba ainsi que du codex 12790. Cependant, dans les œuvres qui nous intéressent, les éléments écrits ne concernent plus des dialogues ou des portions du texte narratif, mais marquent seulement l'identité et le rang des personnes représentées. Ainsi, dans la scène de Bunta chassé (figure 68) peut-on lire en partie basse « Grand Prêtre » et « Bunta » et dans la partie haute « sel du rivage de la baie Tsunooka » (つのおかいそのしよや), « Bunda » et « maître saunier » (しよやのあるじ). Ce texte ne se contente pas de légèrer les personnages principaux, mais certains objets ou certains personnages représentés au sein des images car il est *logique* de les y trouver sans que le récit du *Bunshô sôshi* ne les mentionne. Ainsi, trouve-t-on dans l'image de la visite au sanctuaire (figure 69), à côté de la mention « couple de Bunshô » et « Dieu de Kashima » celle de « personnes les accompagnant » (とものひと) sous deux serviteurs endormis. Dans l'image montrant le Grand Prêtre et le gouverneur dialoguant (figure 69) nous pouvons également lire « homme racontant » (ものかたりのおとこ) et « rouleaux reliés » (まきもの結はり). Enfin, dans la première enluminure du second volume où le Général apparaît déguisé (figure 69), figure une barrière avec la mention « barrière » (道切).

Figure 69 : Francfort 12790 Visite au sanctuaire (gauche), Grand Prêtre et gouverneur (centre) Voyage du Général déguisé (droite)



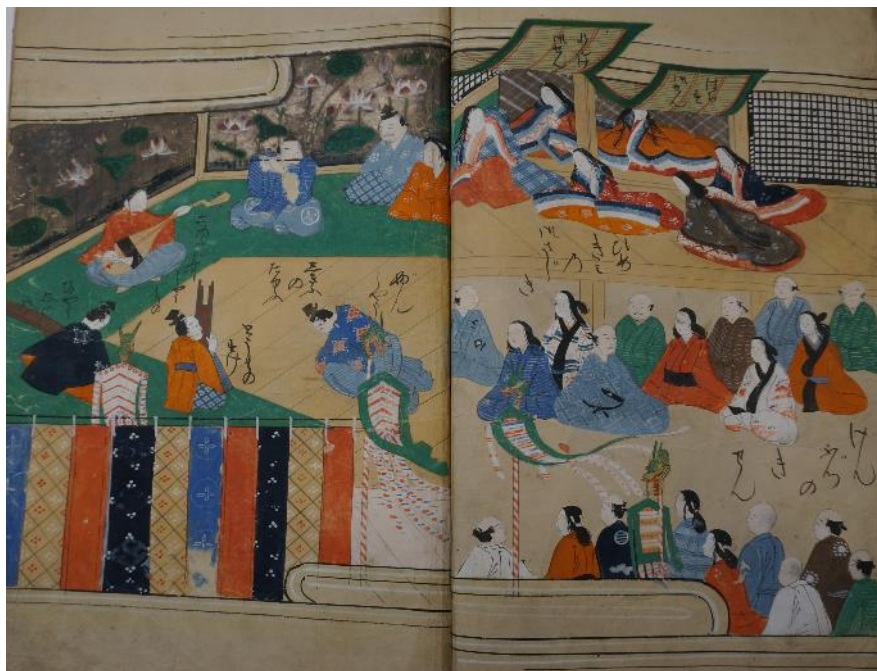
Les inscriptions n'aident ainsi pas seulement à reconnaître les personnages principaux mais précisent les actions de personnages secondaires et nomment des objets qui sont reconnaissables même sans légende. Dès lors, la fonction de telles inscriptions interroge. Il y a sans doute une volonté d'aider le lecteur à décrypter l'image et surtout à reconnaître les personnages principaux. Mais pourquoi préciser que la barrière représentée est une barrière ou que les rouleaux sur la table sont des rouleaux ? Selon Jacqueline Pigeot, le fait de nommer les objets marque une première étape dans l'acte de posséder ces choses en question¹³⁵⁷. Cependant,

¹³⁵⁷ PIGEOT J., 1982, (2009), p. 35.

dans le présent manuscrit, la barrière ne fait pas partie d'objets considérés comme auspicioeux et désirables.

Enfin, le codex 12790, bien que faisant partie des codex les plus anciens de notre corpus, n'hésite pas à représenter le Général dans un costume de jeune commerçant. Les enlumineurs évitent par contre de placer le personnage dans une posture inférieure à celle de Bunshô : ainsi, dans la scène de repas, Bunshô et le Général sont assis sur le même plan. En outre, bien que Bunshô soit représenté en habit de cour dans la dernière enluminure et que cette dernière soit donc visuellement soulignée, aucune image ne place Bunshô dans une posture hiérarchique supérieure à celle du Général ou du Grand Prêtre. Fait exceptionnel, alors que le Général déguisé en jeune commerçant joue de la musique en présence des jeunes filles, Bunshô est représenté en train de s'agenouiller, certainement pour montrer son admiration devant la musique qu'il qualifie de divine (figure 70).

Figure 70 : Francfort 12790, le Concert



La mise en page du codex 12789 est pour sa part classique : les scènes se déroulent en pleine page, dans des espaces pauvres en détails mais saturés de pigments minéraux verts et bleus. L'ensemble des compositions dégage une impression de naïveté. Le vide des espaces intérieurs est compensé par une multiplication des personnages comme dans la scène de naissance de Hachisu où les servantes et dames de compagnie s'agitent et se répondent, ou encore dans la scène de lavement des pieds (chapitre 3, 3.4.). Dans cette dernière, on observe un glissement : ce n'est pas tant le lavement des pieds du Général, mentionné dans le texte, qui

est décrit, mais la toilette complète du Général et de ses compagnons dont il n'est jamais fait mention dans le texte. Les nombreuses enluminures, au nombre de 25, multiplient les scènes d'entrevue masculine et l'identification des personnages est brouillée par la multiplicité des costumes que les peintres font porter aux mêmes personnages. Tout comme dans le codex précédent, les enlumineurs soulignent l'ascension de Bunshô en achevant le récit par une scène plaçant le personnage devant l'empereur. En outre, une composition entière est dédiée à décrire Bunshô dansant dans ses appartements après avoir appris la réelle identité du Général, composition permettant de souligner le comique du personnage et le caractère merveilleux de la révélation. Le comique, voire le ridicule, du personnage est d'ailleurs représenté dès la scène du concert où Bunshô se précipite avec un bâton pour châtier ceux qui, pense-t-il, détruisent sa maison.

Les enluminures de ce codex sont, à l'exception de la scène de bain, très fidèles au texte. En témoignent certains détails ainsi qu'une composition exceptionnelle. En effet, les enlumineurs prennent le parti d'associer au voyage du Général vers l'est des motifs de tristesse et de mélancolie. Ainsi, dans la scène de voyage, le Général est clairement représenté en train de pleurer. Dans la première enluminure du second volume, on aperçoit un personnage masculin pleurant à côté d'une étoffe. Un pan d'habit à gauche de l'image nous indique qu'une femme assiste à la scène, tandis qu'à l'extérieur de la demeure, deux hommes en costume de cour s'agitent (figure 71). Cette scène illustre un passage court du récit où les parents du Général recherchent sans relâche leur fils. Citons le récit dans notre traduction :

À la capitale, on allait et venait appelant le Général en second se demandant s'il n'avait pas disparu, et le Général de second rang n'apparaissait pas. À cause de son humeur mélancolique sans que l'on sache ce qui le blessait autant, on s'inquiétait. Lorsque l'on s'était rendu chez lui pour le voir (on découvrit) le poème sur le pilier et le vêtement du Général de second rang posé. Lorsqu'on lut le poème composé sur la manche de la robe intérieure, on fut un peu rassuré. On se rendit en dévotion et sans relâche dans les sanctuaires des montagnes sacrées.

Il s'agit donc d'une illustration extrêmement précise de cette séquence puisque l'on observe le père inquiet, les serviteurs qui s'agitent, et le vêtement sur lequel le Général a tracé un poème. Cette mise en image des conséquences du départ du Général n'a qu'une seule occurrence dans l'ensemble de notre corpus.

Figure 71 : Francfort 12789 le Voyage du Général déguisé (gauche) et les Parents du Général découvrant les poèmes de leur fils (droite)



On peut associer ces deux illustrations de douleur au concept du *michiyuki-bun* tel que l'a défini Jacqueline Pigeot. Comme nous l'avons remarqué précédemment (voir chapitre 1, 2.1.), le *Bunshô sôshi* ne fait pas exception lorsqu'il associe le fait de voyager loin de la capitale à la mélancolie et aux lamentations sur les tourments de l'amour. Le voyage est également un prétexte à la production de poèmes. Cependant, au contraire d'autres récits comportant des mentions de voyages, peu de lieux célèbres sont évoqués. En outre, il est rare que ces lieux ou que l'aspect mélancolique et triste du voyage soient représentés. Ainsi, tout en restant extrêmement fidèles au récit représenté, les enluminures du 12789 sont exceptionnelles dans l'attention qu'elles portent au voyage du Général et à ses tourments : trois enluminures lui sont dédiées (le voyage, la rencontre du vieillard et les parents du Général cherchant leur fils), là où la plupart des autres manuscrits résumant cette séquence en une seule image, celle de la rencontre du vieillard. Il est également singulier que la visite du Général à ses parents avant son départ, illustration de sa piété filiale, ne soit pas représentée : les illustrateurs appuient ainsi davantage sur la douleur des parents, qui n'est pourtant pas décrite avec beaucoup de détails dans le texte, que sur celle du fils qui fait l'objet d'un passage beaucoup plus conséquent dans la version longue du texte.

Le corpus des codex enluminés du *Bunshô sôshi* est extrêmement vaste. Pour pouvoir nous y repérer avec plus de facilité, nous avons essayé de le définir en fonction de tendances iconographiques et de normes. Nous avons ainsi souligné que la plupart des enluminures des

codex illustrent des moments-clés du récit et sont communes aux livres imprimés. Cette vision globale ne doit pas pour autant faire oublier l'individualité de chaque manuscrit dont les enlumineurs, tout en déclinant un certain panel de compositions attendues, choisissent parfois des scènes extrêmement rares, voire des moments narratifs très peu mis en image. Peut-on parler de modèles lorsque l'on aborde les enluminures des codex enluminés, et quels seraient ces derniers ?

II. Codex enluminés et codex imprimés : des points communs iconographiques ?

Nous opposons ici une certaine originalité iconographique des rouleaux enluminés à une illustration du récit plus convenue contenue dans les codex verticaux et oblongs. Nous entendons par « originalité iconographique » que les choix de représentation contenus dans les rouleaux se distinguent des autres œuvres tant dans les modèles utilisés par les artistes, les détails insérés dans les compositions que la sélection de ces dernières. Cette sélection pourrait ainsi délivrer un certain message iconographique spécifique aux rouleaux : insistance sur la richesse, élévation sociale et économique en relation avec une mise en avant du couple et de la famille, jeux autour du déguisement du Général et de son prétendu rôle de marchand. À l'inverse, les codex verticaux et oblongs dans leur ensemble ne se distinguent ni les uns des autres, ni des rouleaux enluminés. Ils se caractérisent en outre par un nombre réduit d'enluminures et de personnages au sein de ces dernières représentés dans des poses statiques et dans des compositions contenant peu d'éléments de détails. Il n'y aurait ainsi de prime abord pas de message, ou de volonté particulière de la part des enlumineurs d'insister sur un aspect particulier du récit mis en image. Nous verrons ci-dessous que ces compositions « génériques » sont également celles que l'on retrouve dans les codex imprimés. Après avoir présenté ces dernières, nous les comparerons aux codex enluminés et essaierons d'expliquer les raisons de cette récurrence.

2.1. Les illustrations imprimées du *Bunshô sôshi*

Les éditions illustrées du *Bunshô sôshi* s'échelonnent entre les années 1620 et les années 1720¹³⁵⁸. Ces éditions sont importantes dans la transmission du texte du récit : elles fixent en effet sans le modifier une version textuelle qui sera par la suite reprise par les calligraphes des versions manuscrites qui modifieront le texte de ce dernier à l'occasion, de manière volontaire ou involontaire. L'influence des compositions illustrées de ces éditions au sein des manuscrits est plus difficile à établir¹³⁵⁹. Au cours de ce volet, nous étudierons ces éditions illustrées en considérant en premier lieu le « succès » que ces dernières ont connu. Nous reviendrons dans un second temps sur le choix des scènes illustrées de ces éditions et sur l'interprétation du *Bunshô sôshi* que ces dernières nous livrent.

Peut-on évaluer le succès connu par les différentes éditions du *Bunshô sôshi* ? Nous entendons par le terme de succès celui de réussite commerciale : une édition qui aurait été largement plébiscitée par le lectorat et qui aurait été davantage reproduite et vendue que les autres versions. Pour établir avec certitude la réussite commerciale d'une édition, de nombreuses données sont manquantes : le nombre de réimpressions et de rééditions ne peut être comptabilisé que si ces dernières sont d'éditeurs différents précisant leur nom dans un colophon. Or la grande majorité des livres imprimés du XVII^e siècle ne porte aucune mention de ce genre et seul l'examen des variations au sein des compositions illustrées permet de déceler une éventuelle re-gravure des planches servant à la xylogravure. En outre, aucune donnée ne nous permet de savoir avec précision le nombre d'exemplaires imprimés et vendus à une période donnée¹³⁶⁰. Enfin, le nombre d'exemplaires conservés aujourd'hui n'est pas représentatif du nombre d'exemplaires imprimés et diffusés à l'époque d'Edo : en effet, les incendies étant nombreux au Japon, bon nombre de ces codex imprimés ont été perdus.

Aucune des données dont nous disposons, à savoir le nombre de réimpressions et de rééditions et le nombre d'exemplaires conservés ne sont des critères suffisants en soi pour déterminer si une édition a connu ou non un certain succès. C'est donc avec une certaine prudence qu'il faut considérer ces chiffres. Cependant, en étudiant de front ces deux critères, il apparaît que les lignées ayant connu le plus de réimpressions et de rééditions sont également

¹³⁵⁸ Si on ne considère que les éditions portant un colophon avec le nom de l'éditeur et l'année d'impression. En effet, de nombreuses éditions ne portent pas de telles mentions et peuvent être considérées comme « pirates ». Il devient alors difficile de pouvoir les dater. La mention du nom d'éditeur et de l'année de parution devient obligatoire à partir de 1722 (SUZUKI Jun, ELLIS Tinios, 2013, p. 82-83).

¹³⁵⁹ Voir partie I, chapitre 4.

¹³⁶⁰ NEWHARD J. L., 2013, p. 119.

celles dont le plus grand nombre d'exemplaires est aujourd'hui conservé. Ces données se recoupant, il est fort probable que les lignées éditoriales qu'elles désignent sont les plus susceptibles d'avoir fait l'objet d'un succès commercial à l'époque d'Edo.

Le tableau ci-dessous croise ces deux données en prenant pour base le nombre d'éditions que nous avons recensées ainsi que le nombre d'exemplaires que nous avons pu consulter au cours de nos recherches. Si cette dernière donnée numérique n'a donc pas prétention à être exhaustive, elle demeure indicative de la quantité encore existante de livres relevant d'une seule édition. La lecture de ce tableau permet ainsi de souligner que les deux lignées les plus souvent réimprimées et rééditées, les lignées A et B, sont présentes en nombre dans les collections actuelles. Cependant ce tableau élude l'importance de la lignée D, qui est celle de l'*Otogi bunko*. En effet, cette dernière ne connaît pas, après Shibukawa Seiemon, d'éditeur ayant repris à son compte les planches de cette édition. Cependant, le XVIII^e siècle voit la parution d'un certain nombre d'éditions « pirates » et anonymes reprenant cette lignée éditoriale¹³⁶¹. Ainsi, si la lignée D est de moindre importance au XVII^e siècle elle devient, au XVIII^e siècle l'édition certainement la plus connue des Japonais en ce qui concerne le *Bunshô sôshi*.

Tableau 66 : Récapitulatif du nombre de rééditions et du nombre d'exemplaires conservés par lignée éditoriale

	Nombre de réimpressions et de rééditions (entre le début du XVII ^e siècle et le premier tiers du XVIII ^e siècle)	Nombre d'exemplaires conservés ¹³⁶²	
Lignée A	4	Tanrokubon, Nagaya et Asami et : 17	Fukuroya : 2
Lignée B	5	Matsue, Yamamoto et Nishimuraya : 6	Mizuta : 3
Lignée C	2	6	
Lignée D	2	2	

La lignée A est issue de la version imprimée la plus ancienne du *Bunshô sôshi*, un *tanrokubon* de l'ère Kan.ei. Son texte influence une part significative des manuscrits enluminés. Ses compositions sont les seules illustrations imprimées dont une influence directe sur les enluminures se remarque. Cette influence s'expliquerait en grande partie par le succès que connut cette lignée éditoriale. En termes de choix illustratifs, la lignée A comporte six illustrations par volume et deux compositions en double page, trois dans le cas du *tanrokubon*. Ces scènes sont en majorité des scènes d'entrevues entre hommes où la situation hiérarchique

¹³⁶¹ Voir à ce sujet ISHIKAWA T., 2008b, p. 499-510.

¹³⁶² D'après le catalogue de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa et de l'Iwase bunko, ainsi que les collections des universités Waseda, Keiô et de la Bibliothèque nationale de France.

de chaque personnage est clairement définie et montrée par son costume et sa position spatiale¹³⁶³. Les compositions en double page sont toutes relatives au développement de la romance du Général : arrivée du Général, concert et montée à la capitale. Cependant, le couple formé par le Général et la fille aînée de Bunshô n'est jamais représenté. La dernière illustration montre par ailleurs seulement des hommes prenant leur repas à la capitale. Dans la version de Fukuroya Heibei, qui connut moins de reproductions, la dernière composition montre Bunshô incliné devant l'empereur. C'est donc la réussite sociale et économique d'un seul personnage, Bunshô, et non pas de toute une famille, que les illustrateurs de cette lignée éditoriale auraient privilégiée. La famille par ailleurs, ne se trouve représentée que dans deux compositions, la naissance des filles de Bunshô et les filles de Bunshô refusant de se marier. Dans ces deux illustrations, Bunshô n'est pas représenté aux côtés de son épouse mais est assis seul, les femmes assises en arc de cercle à bonne distance de lui. Autrement dit, les illustrations montrent moins le couple avec ses enfants que la figure d'un patriarche entouré de sa maisonnée.

Les deux éditions de la lignée D sont proches, dans leur structure, des manuscrits enluminés : partition en trois volumes et grand nombre d'illustrations mettant en image les scènes les plus emblématiques du récit. En effet, toutes les scènes illustrées dans cette lignée sont également majoritairement présentes dans les manuscrits enluminés. Pourtant, le texte du *Bunshô sôshi* rendu célèbre grâce au succès de l'*Otogi bunko* au XVIII^e siècle est peu diffusé au sein des manuscrits. En outre, cette lignée éditoriale est la plus récente des éditions du récit, sa première occurrence étant située aux alentours de l'ère Meireki¹³⁶⁴. Enfin, les compositions des illustrations de la lignée D n'ont également que peu influencé les enluminures contemporaines¹³⁶⁵. Dès lors, il paraît probable que la sélection des scènes à illustrer pour la première occurrence de la lignée D se soit faite en prenant pour inspiration les pratiques des codex enluminés oblongs, mais en adoptant des compositions différentes.

Les illustrations de la lignée D présentent également des particularités qui les distinguent grandement de celles de la lignée A. En premier lieu, malgré le grand nombre d'images choisies, seules trois entrevues masculines sont représentées. Au contraire des gravures de la lignée A, elles ne se focalisent pas sur la rencontre de deux personnages à la position spatiale et sociale opposée et hiérarchisée, mais sur des groupes de personnages, le gouverneur et le Grand Prêtre, le Général et ses amis, le Général avec ses amis dans la demeure du Grand Prêtre aux statuts hiérarchiques plus proches. Aucune de ces compositions ne concerne le personnage de Bunshô.

¹³⁶³ Voir chapitre 2.

¹³⁶⁴ Voir Introduction, p. 37.

¹³⁶⁵ Voir partie I, chapitre 4.

En outre, le motif du couple est présent à six reprises et constitue la dernière illustration du récit : trois illustrations montrent le couple de Bunshô dans des situations familiales (mariage, visite au sanctuaire et naissance) et trois autres celui du Général et de sa romance (concert, entrevue de nuit, scène finale). Le couple est ainsi un motif prédominant qui jalonne tout le récit et est représenté sous la forme de deux individus côte à côte ce qui traduirait, selon Kuroda Hideo, une certaine idéologie du couple¹³⁶⁶. Ainsi, dans les illustrations de la lignée D, la représentation de la réussite sociale de Bunshô s'efface au profit de compositions mettant en scène le couple et la famille.

Les lignées B et C présentent un texte proche de la lignée A. Ayant eu peu d'influence dans les enluminures des codex et rouleaux du *Bunshô sôshi*, ce sont les seules lignées qui ont été recopiées à la main au début du XIX^e siècle¹³⁶⁷. Leurs partis pris iconographiques diffèrent cependant. La lignée B serait, si l'on en croit Ono Tadashige, issue d'une version *tanrokubon* de l'ère Kan'ei¹³⁶⁸. Aucun exemplaire aussi ancien de la lignée B ne nous est toutefois parvenu : la plus ancienne édition retrouvée de cette lignée est celle de Matsue datée de 1671. Cependant, certaines compositions, l'arrivée du Général et la montée à la capitale, sont très proches de celles de la lignée A. L'édition de Matsue pourrait ainsi dériver du *tanrokubon* de la lignée A. En s'inspirant de ce *tanrokubon*, l'éditeur Matsue aurait entrepris de modifier le choix des scènes à illustrer. Ce choix n'a pas toujours été suivi par les éditeurs postérieurs de cette lignée. En effet, en 1671 Matsue choisit 8 illustrations, la plupart en double page. Dans deux d'entre elles Bunshô est représenté, dès lors qu'il a fait fortune, en costume de cour informel *kariginu* et *tate eboshi* et dans un contexte familial : il s'agit de la naissance de ses filles et de la scène où ses filles refusent de se marier. Il est cependant toujours représenté isolé de son épouse et de ses filles, ce n'est donc pas l'image du couple qui est privilégiée. La grande particularité de Matsue est surtout d'insérer une image représentant le lavement des pieds du Général, illustration extrêmement atypique au sein des livres imprimés. L'édition se conclut avec une représentation en double page de la montée à la capitale, iconographie qui mêle à la thématique amoureuse celle de l'élévation sociale. La version imprimée Matsue comporte ainsi des

¹³⁶⁶ KURODA H., 1990, p. 242-243.

¹³⁶⁷ Un ensemble anonyme et conservé à la Tôyô bunko reproduit la version imprimée de Matsue. Un autre exemplaire conservé à l'Iwase bunko reproduit pour sa part, en modifiant certaines illustrations incompréhensibles, le texte et les images de l'édition de Fûgetsu Shôzaemon. Voir *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku*, 2007, p. 78-79 et *Tôyô bunko no meihin*, 2007, p. 102-103.

¹³⁶⁸ ONO T., 1978, p. 194-196.

illustrations mettant l'accent sur l'élévation sociale de Bunshô par son costume¹³⁶⁹, ainsi que des compositions que nous avons analysées plus haut¹³⁷⁰ érotisant le personnage du Général.

Il existe deux autres éditeurs au sein de cette lignée B : Mizuta Jinzaemon et Yamamoto Kuemon, tous deux actifs autour de l'ère Genroku. Ces deux éditeurs apporteront des modifications dans le choix des illustrations du *Bunshô sôshi* : Yamamoto Kuemon reprend les compositions de Matsue en ajoutant cependant une illustration, celle de la prière au sanctuaire, où le couple de Bunshô est représenté priant l'un à côté de l'autre. Dans les compositions de la naissance des princesses et de celle où les filles de Bunshô refusent de se marier, l'illustrateur ajoute des détails significatifs : des jeunes pins dans le paravent de la première, signifiant le caractère auspiceux de l'événement, et des livres ouverts devant les jeunes femmes dans la seconde montrant leur bonne éducation. Mizuta Jinzaemon pour sa part supprime les deux illustrations montrant Bunshô et ses filles ainsi que celles du lavement des pieds du Général et ajoute deux illustrations d'entrevues masculines (Bunshô et son maître ; le Général et ses amis) dont les compositions sont très proches de celles du même thème de la lignée A. L'illustrateur de Mizuta Jinzaemon pourrait ainsi s'être référé tant aux illustrations de Matsue qu'à celles de la lignée A. Il glisse également dans deux illustrations (la naissance et le concert) un vol de grues, symbole d'amour filial et conjugal.

La lignée C du *Bunshô sôshi* est celle qui comporte le moins d'illustrations, trois illustrations par volume, dans un ordre curieux puisque les deux compositions montrant la visite au sanctuaire et les filles de Bunshô rejetant leurs prétendants sont placées après les pérégrinations du Général déguisé en marchand. Au début du XIX^e siècle lorsque cette lignée éditoriale fut copiée manuellement, ces deux compositions incomprises furent remplacées par celles de la naissance des princesses et de la montée à la capitale. Ces deux scènes étaient donc considérées comme indispensables par le peintre du XIX^e siècle, mais pas par l'illustrateur de l'édition Yamadashi Heibei en 1658, dont les planches sont reprises sans modification par Fûgetsu Shôzaemon. La première particularité de cette lignée éditoriale a déjà été relevée plus haut : deux illustrations sont consacrées à Bunta vendant son sel à la campagne et en ville. La seconde singularité tient à la première et à la dernière illustration. La première consiste en une composition en double page montrant le Grand Prêtre, son épouse et leurs enfants, entourés des symboles de leurs richesses (laques, paravents, servantes) et de leur bonheur (jardin miniaturisé faisant référence au poème Takasago). Elle fait écho à la dernière composition où Bunshô entouré de ses filles et sous le regard du Général et de son père, s'incline devant l'empereur.

¹³⁶⁹ Ainsi que les deux premières illustrations qui montraient Bunta chassé et Bunta suppliant le saunier.

¹³⁷⁰ Chapitres 2 et 3.

Cette lignée éditoriale s’ouvre et se referme sur deux illustrations ayant pour thème la richesse, le bonheur familial et l’élévation sociale. Ce sont en outre les seules compositions à représenter des familles.

L’étude des choix illustratifs dans les différentes lignées éditoriales indique les différents aspects du *Bunshô sôshi* que les illustrateurs souhaitaient mettre en valeur. En la matière, les lignées éditoriales oscillent entre deux choix : celui d’accentuer l’élévation sociale de Bunshô, ce qui est le cas de la lignée A et C, ou celui de développer davantage les compositions mettant en scène la romance. Ces deux tendances coexistent dans l’évolution d’une seule lignée, la lignée B, où les éditeurs Matsue et Yamamoto privilégient le contenu romantique quand l’éditeur Mizuta reprend les compositions plus hiérarchiques de la lignée A. La lignée éditoriale la plus récente, la lignée D, tout en multipliant les illustrations sans doute sous l’influence des manuscrits enluminés contemporains, privilégie également la lecture romantique du récit. En outre, l’élévation sociale de Bunshô n’est représentée dans aucune illustration de cette lignée.

2.2. Illustrations imprimées et enluminées

Les éditions illustrées du *Bunshô sôshi* témoignent ainsi de choix iconographiques différents qui montrent des interprétations diverses du récit mis en image. Nous avons à plusieurs reprises montré qu’il était difficile d’établir des rapports d’influence certains entre des éditions et des codex enluminés : en effet, peu de codex enluminés et de codex imprimés partagent exactement les mêmes scènes et les mêmes compositions (voir Partie I, chapitre 4). Nous démontrerons en effet que les codex enluminés ne puisent par leurs sources à une seule édition, mais à un ensemble de modèles issus du monde de l’imprimé. Cette communauté de modèles pourrait ainsi expliquer la récurrence dans ces formats de compositions peu spécifiques.

Nous pouvons résumer nos observations sur les illustrations imprimées du *Bunshô sôshi* et leurs différentes lignées par les deux tableaux suivants :

Tableau 67 : Récapitulatif des scènes illustrées dans les différentes lignées éditoriales

Lignée A	Lignée A’	Lignée B Matsue	Lignée B’ Mizuta	Lignée B’’ Yamamoto	Lignée C	Lignée D
Le renvoi de Bunta	Le renvoi de Bunta	Le renvoi de Bunta	Le renvoi de Bunta	Le renvoi de Bunta	La richesse du maître de Bunta	Le renvoi de Bunta
Bunshô et le Grand Prêtre	Bunshô et le Grand Prêtre	Bunta suppliant le saunier	Bunta suppliant le saunier	Bunta suppliant le saunier	Bunta chez les saieurs	Le travail de Bunta

Naissance des deux princesses	Naissance des deux princesses	Visite au sanctuaire	Bunshô et le Grand Prêtre	Visite au sanctuaire	Bunta à la ville	La prospérité de Bunshô
Bunshô et ses filles	Bunshô et ses filles	Naissance des deux princesses	Naissance des deux princesses	Naissance des deux princesses	Le Général en second et le vieillard	Naissance des deux princesses
Entrevue de deux personnes	Entrevue de deux personnes	Bunshô et ses filles	Le Général et ses amis	Bunshô et ses filles	? prière au sanctuaire	Le gouverneur et le Grand Prêtre
Le Général et ses amis	Le Général et ses amis	Arrivée du Général	Le concert	Lavement des pieds du général	? les princesses convoitées	Bunshô et ses filles
Voyage du Général déguisé	Voyage du Général déguisé	Lavement des pieds du général	Montée à la capitale	Le concert	Bunshô devant l'empereur	Le Général et ses amis
Arrivée du Général	Arrivée du Général	Le concert		Montée à la capitale	une illustration serait manquante	Le Général rencontrant un vieillard
Repas du Général	Repas du Général	Montée à la capitale				Audience du Général chez Bunshô
Le concert	Le concert avec auditeurs					Repas du Général
Montée à la capitale	Montée à la capitale					Le concert
Repas entre hommes à la capitale	Bunshô devant l'empereur					Entrevue de nuit
						Repas avec le Général
						Montée à la capitale
						Famille à la capitale

Tableau 68 : Comparaison des scènes choisies dans les codex et dans les lignées imprimées

Nom de la scène	Présence dans les éditions
Le renvoi de Bunta	A, B, D
Le travail de Bunta	D
La prospérité de Bunshô	D
La visite au sanctuaire	B, B''
La naissance de Renge	A, B, D
Bunshô et ses filles	A, B, D
Le Général et ses amis	A, B', D
La rencontre du vieillard	D
L'arrivée du Général	A
Repas chez Bunshô	A, D

Le concert pour les filles de Bunshô	A, B, D
L'entrevue de nuit	D
La montée à la capitale	A, B, D
Scène de famille	D

Nous voyons ainsi que toutes les scènes illustrées dans les codex, y compris celles qui sont spécifiques aux codex, sont également des scènes sélectionnées par les illustrateurs des livres imprimés. Les événements-clés, communs à la plupart des œuvres enluminées, se retrouvent également dans les lignées imprimées A, B et D. D'autres scènes, comme la prospérité de Bunshô, ne se retrouvent que dans l'édition D mais dans des modalités de compositions différentes : dans les codex oblongs et verticaux de demi-format ainsi que dans l'édition D, cette scène est figurée au moyen du couple Bunshô dans sa demeure. Seuls les rouleaux enluminés associent à ce couple la représentation des fours à sel. Enfin, les scènes identifiées comme spécifiques aux codex, à savoir Bunta au travail et le Général et ses amis, sont toutes deux des scènes présentes dans la lignée D.

2.3. Présence ou absence de modèle dans les codex oblongs et verticaux en demi-format

Nous comparerons ici quatre ensembles de codex aux illustrations des éditions imprimées. Nous avons choisi deux codex oblongs, l'ensemble d'Ishikawa et l'ensemble de Spencer. Ces deux ensembles comportent des enluminures proches dans leurs thématiques. Cependant, le codex de Spencer, dont les peintures montrent un plus grand souci du détail, détient quatre scènes de plus que le codex Ishikawa. Ces scènes ont toutes trait à la romance ou à la famille : scène de naissance, Général chez ses parents, entrevue de nuit ou famille à la capitale¹³⁷¹. En outre, les deux ensembles de codex, bien que répétitifs tous deux dans leur choix de composition, n'adoptent pas les mêmes principes : dans le cas du codex Ishikawa, toutes les enluminures décrivant une action se déroulant à l'intérieur d'une résidence placent les personnages dans une architecture vue de biais et couronnée par un toit. La seule exception à cette règle est la scène du repas avec Bunshô qui reprend le principe du toit enlevé. Dans le cas du codex oblong de Spencer par contre, les bâtiments sont systématiquement placés de biais et décrits avec le *fukinuki yatai*. Seule la première scène, celle de Bunta chassé, place le Grand Prêtre dans un

¹³⁷¹ Voir tableaux de comparaison complet présenté en annexe image II.

pavillon couronné par un toit, ce qui accroît visuellement la différence hiérarchique entre Bunta et son maître.

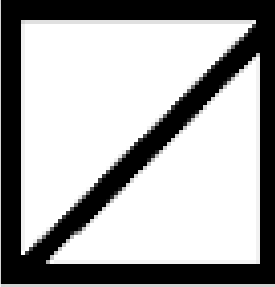



Nous avons également choisi de confronter deux codex verticaux : le codex Waseda, dont nous avons déjà explicité les liens avec l'édition de Nagaya Heibei en première partie de cette thèse, et le codex vertical de Spencer. Dans ces deux codex également, nous avons constaté une gradation du soin du détail et des choix iconographiques parfois particuliers, ce qui justifie notre sélection. Les deux ensembles de codex présentent dans leurs principes de composition une plus grande diversité que les codex oblongs. Ainsi, dans le codex vertical de Spencer, le principe du toit enlevé est majoritaire. L'imagier choisit une composition frontale avec un bâtiment placé de manière horizontale et achevé par un toit dans le cas d'entrevues mettant en scène des rapports hiérarchiques : Bunta chassé et le Général et le gouverneur. D'autres compositions placent les bâtiments de biais mais maintiennent un champ de vision limité mettant en valeur le personnage assis au sein du pavillon : il s'agit des scènes où l'ordre social est visuellement flou voire brouillé (Bunshô et le Grand Prêtre, l'arrivée du Général déguisé, le second concert et l'hommage). Dans le cas du Waseda, le choix des principes de composition est bien sûr influencé par les illustrations de l'imprimé pris pour modèle. Ce codex détient cependant une enluminure unique : il s'agit d'une scène sans personnage où figurent seulement les instruments qui serviront au concert¹³⁷². Nous comparerons ci-dessous les enluminures de ces ensembles que nous avons définis comme spécifiques aux codex, à savoir Bunta au travail et le Général et ses amis. Nous considérerons également deux scènes figurant Bunshô et ses filles : la naissance des filles de Bunshô et Bunshô et ses filles.

Bunta au travail est une peinture figurant dans les codex oblongs de Spencer et Ishikawa et dans le codex vertical de Spencer (tableau 69). Dans les lignées imprimées, seule la lignée D choisit ce thème pour sujet d'une illustration. Le codex vertical Spencer ainsi que le codex oblong Ishikawa montrent Bunta portant des fagots et faisant face au maître saunier. Est également représenté un four à sel, qui deviendra l'instrument de travail et de réussite de Bunta. Ces éléments sont gardés par l'illustrateur de la lignée D, qui multiplie les figures de sauniers. Enfin, dans le codex oblong Spencer, deux fours à sel sont installés sur les berges. Bunta cependant, ne porte pas de fagots mais puise l'eau de mer nécessaire à la fabrication du sel. Le

¹³⁷² Illustrer des scènes sans les protagonistes devient habituel à l'époque d'Edo pour les scènes du *Dit du Genji* ou des *Contes d'Ise*. Il s'agit du *rusu mon.yô* (留守文様 ou « motif gardé ») qui concerne des extraits de classiques si célèbres qu'ils sont compris de tous à partir d'un seul élément de décor, comme par exemple les iris qui résument à eux seuls l'intégralité du chant 9 des *Contes d'Ise*. Ce procédé est cependant rare en dehors de ces deux classiques, et inexistant dans le cas du *Bunshô sôshi*. Dans notre corpus nous ne comptons que deux scènes ne montrant aucun personnage : le codex de Waseda avec les instruments de musique et le *hakubyô* qui pour l'entrevue de nuit ne figure qu'une couche et une oie sauvage.

côté provincial de la région de Hitachi est pour sa part signifié par la représentation de montagnes derrière des nuages conventionnels plats *suyari gasumi*.

Tableau 69 : Comparaison de la scène « le travail de Bunta »

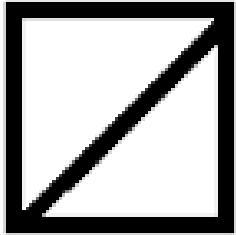
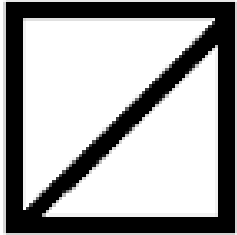
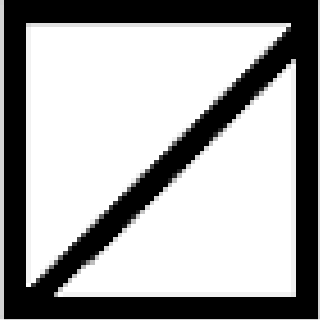
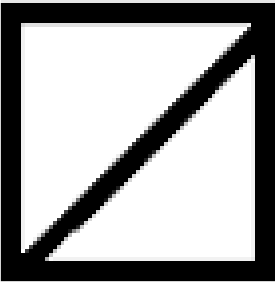
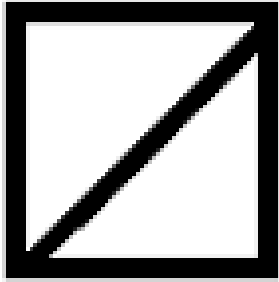
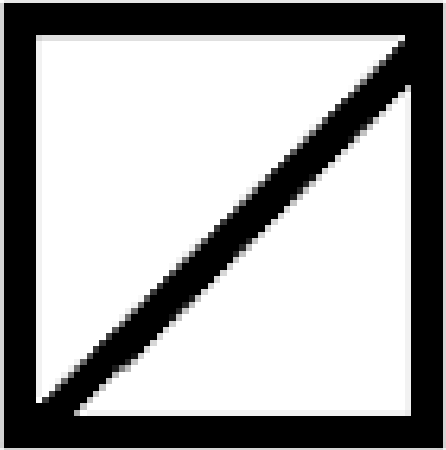
Codex vertical Spencer	Codex oblong Ishikawa	Codex oblong Spencer	Imprimé D
			

Il existe donc des éléments communs à ces scènes : le four à sel d'une part, et le personnage au travail d'autre part. Peut-on pour autant parler d'une influence d'un modèle commun à ces enluminures ou supposer qu'il y ait un rapport d'influence entre les enluminures et les illustrations imprimées ? La distribution de ces éléments communs, leur orientation ainsi que le nombre de personnages secondaires ne sont pas les mêmes d'une composition à l'autre. Partant de cela, nous pouvons supposer que la présence de ces éléments communs ne s'explique pas par l'existence d'un même modèle, mais par la nécessité d'illustrer le même récit.

Considérons à présent la scène de naissance des filles de Bunshô (tableau 70). Nous avons déjà souligné des différences dans les compositions des rouleaux enluminés et des codex ayant trait à cette scène. Ainsi, dans les rouleaux Kôno, Ishikawa et Meisei les enlumineurs privilégient la figure de la parturiente au sein de mobiliers dédiés à l'accouchement. Nous avons souligné que cette composition, proche dans le cas des rouleaux de Kôno des représentations imprimées de l'accouchement insérées dans les livres dédiés aux jeunes filles ou aux professionnels, devient dans les rouleaux Ishikawa et Meisei plus générique. Le codex oblong Spencer reprend également le motif de la parturiente. Les vêtements et le mobilier blanc avec des motifs auspiciose, liés au protocole autour de la naissance, sont moins finement représentés. Le bébé dans les bras d'une nourrice, ainsi qu'une jeune fille derrière un paravent indiquent que la naissance est celle de Hachisu. Cette composition est ainsi très proche de l'illustration de la lignée D où une nourrice vient présenter le nouveau-né à Bunshô, l'épouse de ce dernier étant à ses côtés devant un paravent. Le mouvement de main de la dame de compagnie en bas au centre de l'enluminure est cependant très proche de celui du même personnage en bas à gauche de l'illustration de la lignée A. Dans le cas des codex verticaux Spencer et Waseda, l'influence

du modèle imprimé A peut plus facilement se ressentir dans le nombre des personnages, leur disposition spatiale et leur orientation. Cependant, là où l'imprimé et le codex de Waseda nous montrent la naissance de Hachisu, en plaçant Renge enfant entre ses deux parents, le codex de Spencer présente les deux naissances en même temps dans une composition synthétique : Renge et Hachisu sont à l'état de nouveau-nés, et ce sont donc à la fois les célébrations de la naissance de l'aînée que de celles de la cadette qui sont représentées.


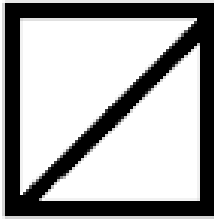
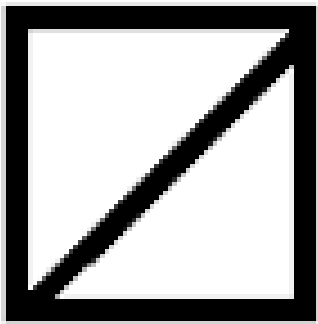
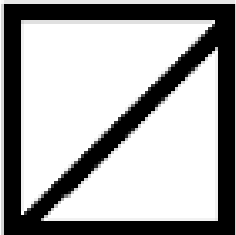
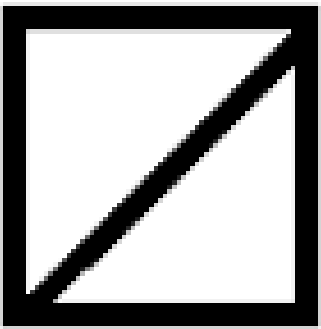
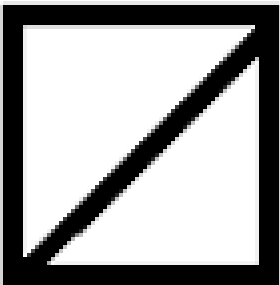
Tableau 70 : Comparaison de la scène « Naissance des filles de Bunshô »

Codex Ishikawa	Codex oblong Spencer	Imprimé
X		 (D)
Codex vertical Spencer	Codex vertical Waseda	 (A)  (B)
		

À travers ces deux exemples, nous voyons que les rapports entre les codex imprimés et enluminés sont divers. Ces derniers peuvent entretenir des relations d'influence, comme c'est le cas pour la scène de naissance. La similarité de leur composition peut également s'expliquer

par le fait qu'ils illustrent un même texte. Il en va de même pour la scène du Général et de ses amis, privilégiée dans les codex enluminés et illustrés par rapport aux rouleaux (tableau 71). Il s'agit, dans toutes les compositions, de montrer le Général comme un personnage de haut rang entouré de ses futurs compagnons de voyage. Il sera ainsi placé le plus au fond d'une pièce ou d'une architecture. Les différentes compositions ci-dessous montrent bien ces partis pris moins dictés par une communauté de modèles que par la nécessité de représenter un texte qui est le même d'un codex à l'autre. Dans ces différentes enluminures, la seule particularité décelable est celle d'élever ou non le Général en le plaçant sur une estrade, option retenue par l'illustrateur de la lignée D et les enlumineurs des deux codex, oblong et vertical, de Spencer.

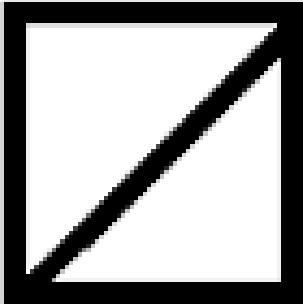
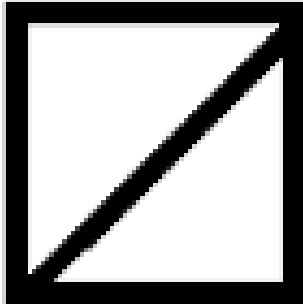
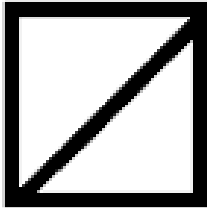
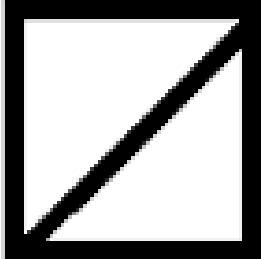
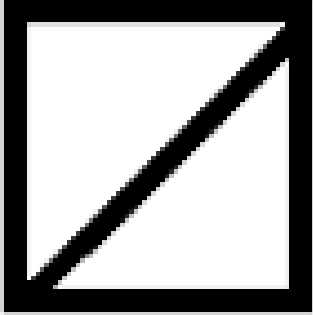
Tableau 71 : Comparaison de la scène « Général et ses amis »

Codex oblong Ishikawa	Codex oblong Spencer	Imprimés
		 (A)  (D)
Codex vertical Spencer	Codex vertical Waseda	
		

Vient enfin un dernier cas de figure : celui où la thématique de la scène est commune aux codex, rouleaux et imprimés. Nous considérerons ci-dessous la scène de « Bunshô et ses filles » (tableau 72). En effet, dans la quasi-totalité des œuvres que nous étudions figure une scène où Bunshô se confronte à ses filles. Cette scène se décline selon plusieurs modalités : Bunshô en colère désignant ses filles tout en les quittant (rouleaux Kôno et Chûkyô 166), Bunshô assis calmement en compagnie de ses filles (rouleaux Meisei, Ishikawa, où la scène représentant Renge et Hachisu jouant de la musique fait suite à cette dernière, lignée D), Bunshô se rendant chez ses filles qui se livrent à des activités de lecture (lignée B) et Bunshô parmi ses filles pleurant

(lignée A). Dans les codex qui nous occupent ici, nous observons deux tendances. Dans les codex oblongs, la composition retenue est celle de Bunshô parmi ses filles dans des positions spatiales et des orientations diverses. Le codex vertical de Spencer ne retient aucun de ces partis pris. Il développe par contre en double page une scène relative à l'éducation : on y voit les filles de Bunshô dans un pavillon, entourées de livres.

Tableau 72 : Comparaison de la scène « Bunshô et ses filles »

Codex oblong Ishikawa	Codex oblong Spencer	Imprimé
		 (D)  (A)
Codex vertical Spencer		 (B)

Nous voyons à travers ces exemples qu'il est difficile, même dans des scènes privilégiées par les codex enluminés et imprimés, de percevoir un lien d'influence entre les deux médiums. En d'autres termes, la similarité des compositions ne s'explique pas uniquement et unilatéralement par un supposé modèle commun et donc une proximité entre les différentes œuvres étudiées. L'explication est davantage à trouver dans le texte illustré qui est le même. Est-ce à dire que puisqu'illustrant le *Bunshô sôshi*, toutes les compositions de ces codex sont spécifiques à ce récit ? Nous verrons par la suite la part que l'on peut faire une distinction entre

les compositions spécifiques au *Bunshô sôshi* et celles qui sont génériques et qui, sorties de leur contexte, peuvent s'appliquer à une part plus grande des récits à caractère romantique.

Nous observons dans les illustrations imprimées les mêmes tendances iconographiques qui parcouraient les rouleaux enluminés. Cependant, au lieu d'associer les thématiques du couple et de la famille à celles de la prospérité, de l'ascension sociale et de la romance, les livres imprimés les séparent. Les scènes des lignées A, qui privilégient la représentation de l'ascension sociale, et D qui insistent davantage sur la romance. Ces deux lignées ont, du point de vue de la sélection des scènes, des points communs avec les codex enluminés. Nous verrons ci-dessous que ces scènes partagées, aux compositions parfois proches, alternent entre des compositions spécifiques étroitement liées au *Bunshô sôshi*, et des compositions génériques pouvant se superposer à de nombreux autres récits de romances amoureuses.

Les lignées éditoriales A et D ainsi que les codex oblongs et verticaux partagent des choix de scènes communes selon des modalités multiples : les thématiques des scènes seules peuvent être communes, mais parfois les compositions adoptées sont également étroitement proches. Les codex contenant toujours davantage d'enluminures que les livres imprimés d'illustrations, nous ne pouvons affirmer que ces derniers sont influencés et reprennent des compositions issues du monde imprimé. Cette communauté de scènes, et parfois de compositions, s'explique tant par des relations d'influences, déjà abordées en première partie de thèse, que par la nature générique ou spécifique des scènes en question. En regard des compositions imprimées, ces œuvres, au contraire des rouleaux enluminés, ne disposent d'aucune iconographie extérieure au *Bunshô sôshi*. L'absence de détails dans certaines peintures permet en outre de superposer ces dernières à beaucoup d'autres compositions illustrant des romances amoureuses.

III. Les codex du *Bunshô sôshi* : vers une mise en image stéréotypée et générique ?

Comment peut-on définir les enluminures des codex du *Bunshô sôshi*. S'agit-il d'illustrations spécifiques et précises du seul récit du *Bunshô*, ou relèvent-elles de compositions utilisées par les enlumineurs pour des situations et des récits divers, leur caractère générique pouvant ainsi permettre aux peintres d'utiliser les mêmes modèles et les mêmes sources pour des récits fort différents ? Nous tenterons de répondre à cette question en considérant de plus près les tableaux de correspondance. Dans un premier temps, nous comparerons les scènes

sélectionnées par les enlumineurs des rouleaux enluminés avec celles figurées dans les codex oblongs Ishikawa et Spencer, ainsi que dans les codex verticaux Itsuô 1051, Spencer et Nakano Kôichi. Nous essaierons par la suite de distinguer ce qui appartient aux compositions spécifiques, de ce qui relève des compositions génériques. Puis nous chercherons, au moyen de l'étude du codex oblong de Francfort 12804, à définir ce qui est le propre des codex oblongs.

3.1. Les compositions spécifiques : les peintures permettant d'identifier le récit du *Bunshô*

Nous appelons compositions spécifiques celles qui, en illustrant des éléments spécifiques du *Bunshô sôshi*, permettent d'identifier le texte illustré indépendamment des autres enluminures de l'ensemble auquel cette composition appartient, et indépendamment de la lecture du texte. Ainsi, une même scène peut être spécifique ou non en fonction des détails que l'enlumineur place au sein de cette dernière : la prospérité de Bunshô par exemple, ne devient qu'une simple scène de couple si les fours à sel ne sont pas figurés dans la peinture.

Comparons dans un premier temps la présence de scènes spécifiques selon les œuvres que nous avons analysées jusqu'à présent.

Tableau 73 : Les scènes spécifiques dans les rouleaux et codex du *Bunshô sôshi* étudiés¹³⁷³

Rouleau Kôno	Rouleau Chûkyô 166	Rouleau Ishikawa	Rouleau Meisei	Nakano Kôichi	Itsuô 1051	Codex vertical Spencer	Codex oblong Spencer	Codex oblong Ishikawa
Bunta chassé								
X	Bunta au travail	X			Bunta au travail			
Prospérité de Bunshô						X		
Général rencontrant le vieillard				Départ du Général déguisé	Général rencontrant le vieillard			
				Général rencontrant le vieillard				
Arrivée du Général déguisé						X	Arrivée du Général déguisé	

¹³⁷³ « X » signifie que l'œuvre étudiée ne comporte pas la scène en question, ou que la scène ne comporte pas d'élément qui rende cette dernière spécifique au récit du *Bunshô sôshi* seul.

Général déguisé jouant au marchand		X	Général déguisé jouant au marchand	Le concert 1	X
Lavement des pieds					
Hommage après le premier concert	Le concert 1				
Le concert pour les filles de Bunshô					
Hommage du Grand Prêtre				X	

Tableau 74 : Nombre de scènes spécifiques par œuvre

	Rouleau Kôno	Rouleau Chûkyô 166	Rouleau Ishikawa	Rouleau Meisei	Nakano Kôichi	Itsuô 1051	Codex vertical Spencer	Codex oblong Spencer	Codex oblong Ishikawa
Nombre de scènes spécifiques	9	10	9	6	8	8	5	5	5
Nombre d'enluminures	24	23	21	19	19	21	23	12	14

Comme ce tableau nous l'indique, il y a davantage de scènes spécifiques dans les rouleaux enluminés et les codex influencés par ces derniers que dans les autres codex de notre corpus. Cette fréquence n'est pas liée au nombre total d'enluminures : ainsi les codex oblongs, ainsi que le codex vertical de Spencer ont sensiblement le même nombre de compositions que le codex Itsuô 1051 ou que le Nakano Kôichi mais comportent beaucoup moins de scènes spécifiques. Chaque ensemble de codex comportant trois volumes, on observe qu'il y a donc au moins une composition spécifique par volume. Dans le cas du premier et du dernier volume, cette dernière ouvre le livre : Bunta chassé, première composition du premier volume, et le concert pour les jeunes filles, première composition du troisième volume. Ainsi, le peintre de la paire de paravents de Nice¹³⁷⁴ ne s'y trompe pas : lorsqu'il souhaite montrer le *Bunshô sôshi* parmi les romans illustrés dispersés dans son paravent, c'est une scène spécifique à ce dernier, à savoir Bunta chassé, que ce dernier choisit.

Lorsque l'on s'interroge sur la nature de ces cinq scènes spécifiques qui se retrouvent dans toutes les œuvres étudiées ci-dessus, nous remarquons que deux d'entre elles ont trait au

¹³⁷⁴ Voir l'introduction de notre thèse p. 38 à ce sujet.

destin de Bunta/Bunshô, deux sont relatives à la romance et l'une relève du merveilleux : il s'agit de la rencontre du vieillard. Romance et élévation économique et sociale sont donc ainsi une nouvelle fois les thématiques privilégiées des scènes spécifiques mais sont dissociées les unes des autres.

Les codex verticaux en demi-format et les codes oblongs comportent donc moins de scènes spécifiques au *Bunshô sôshi* que les rouleaux enluminés, mais suffisamment pour que le lecteur, en parcourant tout un volume, puisse reconnaître au moins une fois le récit sans le lire. Il faut également mentionner des compositions qui ne sont pas spécifiques au *Bunshô sôshi*, mais qui dans le cadre de ce dernier, sont spécifiques aux codex oblongs : il s'agit du Général alité (voir chapitre 2, 3.3).

Les codex enluminés verticaux et oblongs comportent peu de scènes dites spécifiques, c'est-à-dire permettant d'identifier le *Bunshô sôshi* sans prendre en considération ni le texte, ni les autres compositions qui l'accompagnent. Il s'agit de scènes très emblématiques du *Bunshô sôshi* aux thématiques d'élévation grâce au travail et au merveilleux, et à la romance. Si le lecteur peut, en saisissant n'importe quel volume, identifier le récit sans le lire grâce à au moins une enluminure, la majorité des peintures montrent donc des compositions qui ne sont pas spécifiques, mais génériques.

3.2. Les compositions génériques : le *Bunshô sôshi* à l'ombre des archétypes de la romance

La définition de l'image narrative formulée en 1957 par Carl Kraeling dessine en creux celle de l'image dite générique. On différencie ainsi le thème de l'image, entendu comme contenu général, du sujet de l'image dont le contenu serait particulier. Se forme ainsi une opposition entre l'image thématique, constituée d'un ensemble d'éléments dont la répartition et l'assemblage excluent la référence à un lieu ou une situation concrète, et l'image narrative dont les éléments constitutifs vont présenter un fait, une action dont la spécificité permettra de renvoyer à une référence textuelle précise. Le terme d'image générique regroupe ainsi toute image qui, prise indépendamment de son contexte textuel et des autres illustrations auxquelles elle est associée, ne présente aucun signe distinctif permettant de l'attribuer à un unique récit¹³⁷⁵. Ce sont ces images dites génériques qui sont majoritaires dans les codex oblongs et verticaux.

¹³⁷⁵ BAUER E., 2007, p. 38-39.

Le codex vertical de Spencer comporte beaucoup plus d'enluminures que les deux codex oblongs étudiés ci-dessus. Pourtant, il est intéressant de noter que les peintures ajoutées ne sont pas des scènes spécifiques au *Bunshô sôshi*, mais des compositions très génériques. Outre diverses entrevues masculines supplémentaires, nous nous pencherons sur les quatre compositions suivantes : filles de Bunshô lisant, Renge lisant le poème du Général, seconde montée à la capitale et famille à la capitale. Toutes ces enluminures ont en commun de ne pas figurer dans les codex oblongs mentionnés plus haut et qu'aucun motif ou détail iconographique ne permettrait de les attacher spécifiquement au *Bunshô sôshi*.

Les deux dernières enluminures ne sont en effet qu'une répétition des enluminures précédentes : la première montée à la capitale et une scène de famille à la capitale. La seule différence est que succédait à la première montée à la capitale une scène de banquet entre femmes à la capitale, là où la seconde montée à la capitale précède une réelle scène de famille, un couple avec enfant. On remarque ainsi que le codex de Spencer redouble les scènes de retrouvailles familiales et de banquet, c'est-à-dire les compositions mettant en valeur le couple, la famille et la prospérité dans un décor de riche demeure qui pourrait tant être celle du *Bunshô sôshi* que n'importe quelle demeure des aristocrates peuplant les autres *otogizôshi*, mais également *Le Dit du Genji* ou *Les Contes d'Ise*. À ces compositions s'ajoute celle de l'entrevue de nuit, image de la rencontre amoureuse qui elle aussi, en tant que *topos* littéraire, devient un *topos* iconographique donc une image générique¹³⁷⁶.

Les deux autres compositions sont relatives à la lecture et à la poésie. L'importance que cette dernière a pour l'enlumineur se traduit par la répétition de cette thématique et par le développement de l'apprentissage de la lecture sur une double page, fait exceptionnel dans l'ensemble de notre corpus. L'iconographie cependant d'une femme à son pupitre se retrouve dans d'autres codex de notre corpus : dans trois codex oblongs (Takada Kyôdo, Tachikawa 1 et Keiô), ainsi que dans deux codex verticaux (Spencer et Nakano Kôichi). C'est ainsi l'apprentissage de l'écriture, de la lecture et de la poésie qui est représenté. Cette iconographie de la femme à son pupitre a de multiples résonances : dans les illustrations accompagnant *Le Dit du Genji*, l'auteur du roman, Murasaki Shikibu, est fréquemment représentée à son pupitre avant le début du roman. Cependant, plus qu'une référence au *Dit du Genji*, cette iconographie de l'éducation de jeunes filles par des femmes fait écho aux nombreuses planches illustrées sur ce thème dans les manuels pour jeunes filles contemporains. L'éducation des jeunes enfants, puis des filles est en effet considérée comme l'un des principaux devoirs de l'épouse. Ce devoir

¹³⁷⁶ Voir à ce sujet l'article de KATSUMATA Takashi, 2010, p. 1-16.

est d'ailleurs la raison d'être des manuels éducatifs à l'époque d'Edo et l'un des facteurs de la progression du taux d'alphabétisation : éduquer les épouses afin qu'elles puissent éduquer à leur tour leurs enfants et leur permettre de s'élever dans la société. Tout comme la représentation de la naissance, cette mise en image de l'éducation montrerait ainsi à son lectorat ce qu'il faut inculquer aux enfants.

L'apprentissage de l'écriture, de la composition de poèmes¹³⁷⁷ et de la musique fait partie des fondamentaux de l'éducation des jeunes filles de l'époque d'Edo. De nombreuses scènes ayant pour thème l'écriture ou la lecture essaient les précis moraux à destination des jeunes filles comme l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chōhōki*), la « Liste des cérémonies pour les femmes » (*Onna shiki moku*, 1660) où des jeunes femmes lisent *Le Dit du Genji*, ou encore le « Coffre à trésors de la Grande Etude pour les femmes » (*Onna daigaku takarabako*, 1772), une scène dépeint des femmes nobles lisant des missives, suivie de plusieurs images décrivant des bourgeoises dans leur intérieur apprenant à leurs enfants la lecture et l'écriture. Nous pouvons ainsi voir dans les enluminures du *Bunshō sōshi* une mise en image des savoirs considérés comme indispensables aux jeunes filles de bonne famille. Bien que le développement de cette scène sur une double page soit exceptionnel, son importance pour les enlumineurs des codex enluminés est indéniable : ainsi, même dans le codex de Waseda pourtant très proche des imprimés, l'enlumineur consacre une nouvelle scène à l'épisode de Renge recevant et lisant le poème du Général en présence d'une dame de compagnie.

La majorité des compositions du *Bunshō sōshi* sont génériques. Dans les compositions ayant trait à la romance ou à la vie familiale, ces images peuvent se superposer à d'autres compositions présentes dans les manuels éducatifs et les grands classiques romanesques comme *Les Contes d'Ise* et *Le Dit du Genji*. Cependant, cette résonance n'apporte pas, à notre sens, d'intertextualité à ces enluminures. Il n'y a en effet pas de correspondance possible entre l'histoire du *Bunshō sōshi* et *Le Dit du Genji* qui prennent pour personnages principaux des hommes et des femmes issues de réalités sociales et géographiques différentes. Nous pouvons cependant supposer que le caractère générique des images est explicable par le recours des enlumineurs à d'autres modèles de référence que les illustrations du *Bunshō sōshi*. Ce procédé

¹³⁷⁷ Dont la mise en pratique est représentée dans les scènes de lecture du poème du Général. Dans une paire de paravents illustrant *Le Dit du Genji* et attribuée à l'école Kanō (époque de Muromachi et conservée au musée Idemitsu), l'apprentissage de l'écriture (chapitre *Exercices d'écritures Tenarai* 手習) et la composition de poèmes (chapitre *Les pousses de fougère Sawarabi* 早蕨) sont également mis en parallèle. Dans les deux compositions de ces paravents, les femmes sont également représentées seules. Voir *Genji-e to Ise-e*, musée Idemitsu, 2013, p. 66-67 et p. 130).

était sans doute destiné à rehausser le prestige du récit en le rendant visuellement assimilable aux classiques littéraires de l'époque de Heian.

3.3. Être auspiceux avant tout ? Le cas du codex oblong Francfort 12804 et de la « fonction » des manuscrits

Les enluminures des codex oblongs et verticaux, parfois très similaires entre elles, ne sont pas uniquement héritières d'un modèle ou d'un rapport d'influence avec les imprimés. Les compositions des codex se retrouvent ainsi de manière plus ou moins fréquente dans différentes lignées d'imprimés, comme si les imprimés puisaient dans différents codex, ou que les codex puisaient à différents imprimés. À moins tout simplement que cette similarité ne soit que le fruit du fait que ces œuvres illustrent la même histoire de manière littérale. Malgré cette fidélité littérale au texte, les codex oblongs et verticaux en demi-format privilégient davantage les compositions génériques pouvant convenir à un grand nombre de récits, que les compositions spécifiques relatives au *Bunshô sôshi* exclusivement. En alliant ainsi une iconographie si épurée qu'elle en devient générique à un style parfois naïf, ces enluminures rejoignent ce qu'André Grabar nomme, tout en ayant des réserves sur le terme, l'iconographie populaire. Les codex oblongs et verticaux déclinent ainsi des iconographies « standards » voire « rustiques » dans des manuscrits dont la nature, une copie manuelle s'adressant à des lettrés, ne s'adresse pas aux couches dites populaires de la société.

« En ce qui concerne l'iconographie médiévale, la notion populaire peut être assimilée aux images maladroites et opposées en cela aux figurations de techniciens savants. Car, partout et toujours, l'artiste éduqué et de talent s'est fait payer plus cher que les autres, et de ce fait avait pour clients les mécènes qui appartenaient au sommet de la hiérarchie sociale. (...) Mais d'imitation en imitation, on voit s'altérer ces qualités (esthétiques et intellectuelles), et les images, sans se séparer en principe des mêmes modèles, n'en gardent que de vagues souvenirs. Les œuvres de ce genre constituent la première catégorie des images populaires. (...) cet art de reflet des œuvres d'une couche sociale, tout en perdant certaines valeurs de l'original, en crée d'autres à la place, qui concernent aussi bien l'esthétique que le contenu intellectuel (par exemple la simplification des images en favorise la signification symbolique). Mais le défaut principal de cette façon de définir l'art populaire, c'est la difficulté de tracer la ligne de séparation avec les œuvres savantes (...) Les meilleurs exemples de ce genre de difficultés nous sont fournis par les enluminures des manuscrits. Car les illustrations de certains d'entre eux peuvent bien être

tout ce qu'il y a de rustique, il reste entendu que seuls les lecteurs du manuscrit en question sont amenés à se servir de ses images, c'est-à-dire des gens qui savent lire et ont l'habitude de manier des livres. Ce qui, au Moyen-Âge surtout, n'est pas une démarche « populaire ¹³⁷⁸».

Nous rencontrons les mêmes difficultés en ce qui concerne les codex du *Bunshô sôshi* : employant les mêmes matériaux que les plus beaux rouleaux enluminés, ils illustrent un même récit et s'adressent à une clientèle sachant lire et ayant les moyens de s'offrir un produit que l'on peut considérer comme luxueux au moment même où circule le même récit sous forme imprimée. Ils ne sont donc pas des œuvres populaires et nous avons, dès l'introduction de cette thèse, récusé l'emploi de ce terme. Il n'en demeure pas moins que l'observation des enluminures de ces codex permet de souligner une certaine répétitivité des compositions qui perdent en détails et en finesse et qui paraissent moins travaillées et moins riches en signification que les compositions des rouleaux enluminés qui paraissent, si nous reprenons les termes d'André Grabar, plus savantes.

À défaut de pouvoir définir les codex du *Bunshô sôshi* dans des catégories, fort pratiques mais très imparfaites et floues, d'œuvres savantes ou populaires, nous décelons des priorités dans ce qui est mis en image. Nous avons déjà relevé le goût plus ostentatoire de l'or, appliqué en feuille et de manière généreuse, dans les codex oblongs (voir partie II, chapitre 3, 1.2.). Les codex oblongs s'opposent aussi au reste du corpus du point de vue stylistique ¹³⁷⁹, ainsi que sur un autre aspect, que nous n'avons que peu abordé au cours de cette thèse : leur état de conservation. En effet, au contraire des rouleaux et des codex verticaux qui sont, de manière générale, bien conservés, les codex oblongs nous sont parvenus de manière plus fragmentaire : compositions manquantes, pages mangées par les insectes ou déchirées, pigments d'origine minérale (vert ou bleu) tombés, pages noircies. Les dégâts causés par les insectes s'expliquent par la nature même du papier utilisé pour les codex oblongs, qui se prête davantage aux appétits des insectes bibliophages. La chute des pigments ainsi que les noircissures par contre s'expliquent davantage par la manipulation régulière de ces livres. En d'autres termes, les codex oblongs ont été davantage manipulés, c'est-à-dire lus, que les codex verticaux.

Le codex oblong de Francfort 12804 est intéressant dans ses enluminures car ces dernières peuvent nous éclairer, ou tout du moins nous donner des indices, sur les usages faits de ces œuvres. Cet ensemble de deux volumes comporte un nombre conséquent de compositions, 24 au total, employant des matériaux luxueux et appliqués en grande quantité, or, pigments

¹³⁷⁸ GRABAR André, 1979 (rééd 2008), p. 396.

¹³⁷⁹ Voir p. 87.

minéraux vert et bleu. L'aspect fruste des images se conjugue à cette richesse matérielle. Les compositions adoptées ne déployant que peu de détails rendent l'identification de certaines scènes peu aisée. Il ne nous est du reste pas possible dans l'état actuel de nos connaissances d'identifier la dernière scène du volume qui représente un homme observant à la dérobée une jeune femme allongée. Cette scène n'est en effet pas présent dans le récit. Bien que les compositions de ce codex ne soient pas exceptionnelles en soi, certains détails nous paraissent très éclairants. Il s'agit des thèmes adoptés pour les peintures de paravents, qui se déploient toujours sur un fond de feuilles d'or (figure 72). Le codex s'ouvre ainsi sur l'image de Bunta chassé où le Grand Prêtre trône devant un paravent ayant pour thème un vol de grues. Ce thème est repris dans le second codex dans la scène où Renge et Hachisu lisent le poème du Général. Dans la scène de Prospérité de Bunshô où ce dernier est figuré aux côtés de son épouse en train de regarder des fours à sel, derrière le couple est placé un paravent avec un couple de martins huppés posés sur une branche. Ces paravents ont ici une fonction auspiciouse par leurs motifs, dont nous avons déjà détaillé la symbolique plus haut.

Figure 72 : Détails des paravents du Francfort 12804, Bunta chassé (gauche), Prospérité de Bunshô (centre), Renge et Hachisu lisant le poème du Général (droite)



Le codex dispose d'une autre composition significative : il s'agit de la scène où le Général joue son rôle de marchand (figure 73). Dans cette scène, divers objets à vendre sont posés de manière éparse sur la galerie extérieure. On y reconnaît notamment diverses étoffes, des boîtes en céramique et en laque, des rouleaux et codex et même une coiffe droite à ruban plat portée par les hommes de la cour.

Figure 73 : Francfort 12804, détail de la scène du Général jouant son rôle de marchand



La scène du Général jouant son rôle de marchand est davantage présente dans les rouleaux que dans les codex enluminés. Cependant, dans les rouleaux, les images ne détaillent pas les objets proposés à la vente : seuls sont représentés les coffres contenant tous ces trésors. C'est alors le texte qui se charge de détailler ces derniers. Il y a donc une grande différence entre les rouleaux et les codex oblongs qui, lorsqu'ils disposent de cette scène, préfèrent des compositions où les objets, les plus fantastiques et luxueux possibles, sont clairement représentés et identifiables. Les codex oblongs ne se contentent donc pas d'évoquer : ils montrent. Ce détail en outre peut également être un indice de l'ancienneté de l'œuvre : en effet, parmi les œuvres les plus anciennes de notre corpus, le rouleau *hakubyô* privilégie aussi une composition où les objets à vendre sont représentés. Notons dans le codex de Francfort la présence de la coiffe droite, signe évident d'ascension sociale. Nous y trouvons également des codex. Le codex contient ainsi une enluminure le représentant lui-même, dans une scène montrant la richesse au sein d'un récit illustré dont les détails iconographiques accentuent le caractère auspiceux de ce dernier. Or il semble qu'indépendamment du récit représenté, le codex et le rouleau enluminé en soi étaient considérés comme un objet de bon augure : ainsi, la fondation Baur de Genève détient deux plats en porcelaine de Nabeshima du XVIII^e siècle dont le décor a pour thème des objets considérés comme auspiceux au rang desquels on reconnaît les codex et les rouleaux enluminés.

À la vue de ces détails au sein de compositions plus frustes, plusieurs remarques peuvent être faites. Tout comme le fait d'énumérer les objets permettrait de les détenir, ne peut-on pas penser que les représenter, et posséder cette représentation, est aussi un moyen d'acquérir ces objets fabuleux ? Ainsi, le fait que les codex oblongs soient plus ostentatoires dans leurs matériaux et disposent de symboles auspiceux plus explicites (grues ou liste figurée d'objet)

remplirait les mêmes fonctions que la liste d'objets, ou que la lecture à voix haute de textes censée protéger de maladies telle que la mentionne Barbara Ruch¹³⁸⁰. On pourrait ainsi considérer les codex oblongs comme des œuvres qu'il faut lire et montrer, par opposition aux rouleaux enluminés qui sont des objets à posséder¹³⁸¹.

Au cours de ce chapitre, nous avons essayé de définir les codex verticaux et oblongs par opposition aux rouleaux enluminés en termes de style et d'iconographie. Tout en disposant d'iconographies plutôt convenues et en reprenant des choix de scènes identiques à celles des imprimés, les codex gardent certaines iconographies originales qui ne peuvent s'expliquer ni par un rapport d'influence, ni par l'éventualité d'un modèle. Leur facture ainsi que les détails visant à accroître le caractère auspiceux du récit sont pour nous l'indice d'une différence avec les rouleaux non pas dans leur clientèle, mais dans leurs usages. Souvent plus abîmés et plus ostentatoires, les codex oblongs seraient les œuvres lues et faites pour être montrées, là où les rouleaux seraient, par le seul fait d'être possédés, l'indice d'un certain rang social et économique sans qu'ils soient réellement pensés pour être effectivement lus.

Nous avons opposé, tout au long de notre analyse iconographique, la plupart des codex oblongs aux autres œuvres de notre corpus en raison de leur iconographie que nous qualifions de non dédiée car elle ne comporte aucun détail ou motif iconographique singulier. Les enluminures de ces ensembles deviennent ainsi extrêmement génériques.

Les codex oblongs présentent un choix de scènes très proches les unes des autres. Cette sélection vise en priorité des scènes en lien avec le Général et sa romance. L'ascension sociale de Bunshô est très peu représentée : la plupart de ces codex éludent toutes les compositions où Bunshô devrait être représenté comme socialement plus élevé que les autres personnages ainsi que les compositions où Bunshô devrait porter le grand costume de cour. Cependant, cette homogénéité dans le choix de scène ainsi que dans le costume de certains personnages est trompeuse en ce qu'elle pourrait laisser croire que ces codex partagent un modèle commun. Or, aucune composition d'un codex à l'autre n'est identique. De même, si les thématiques des

¹³⁸⁰ RUCH B., 1991, p. 107-108.

¹³⁸¹ Rappelons que Takagishi Akira observe dès l'époque de Muromachi deux valeurs qui investissent les rouleaux enluminés de Tosa Mitsunobu : lorsque ces rouleaux sont gardés secrets au sein des collections, ils revêtent peu ou prou les mêmes fonctions qu'un bien financier, c'est à dire un investissement. Cependant, dès lors qu'on reconnaît dans ces œuvres la manifestation d'un pouvoir politique et économique se ressent le besoin de les montrer : les rouleaux deviennent alors des biens mobiliers. Les codex s'inscriraient dans cette dernière hiérarchie de valeurs. Voir TAKAGISHI A., 2008, p. 153.

enluminures sont fort proches, aucun codex enluminé à moins d'être la stricte copie de son homologue, ne présente un choix de scène strictement identique à un autre codex oblong.

Les enluminures des codex oblongs sont donc similaires dans leurs thématiques et ont de grands airs de ressemblance les unes par rapport aux autres sans pour autant avoir les mêmes compositions ni partager les mêmes modèles. Cet air de ressemblance est en soi intéressant : si des peintres livrent, sans concertation ni modèle commun, des enluminures aux thématiques proches, c'est que ces thématiques étaient attendues dans le cas de la mise en image du *Bunshô sôshi*. Autrement dit, les peintres ne représentent que ce qu'ils pensent, ou savent, que les lecteurs désirent voir au sein du *Bunshô sôshi* dans un respect strict au texte¹³⁸². Les codex oblongs nous livrent ainsi la manière dont le *Bunshô sôshi* était communément lu au cours du XVII^e siècle : un récit presque exclusivement dédié à la romance et où tout ce qui a trait à l'élévation sociale ou à la subversion sociale des humbles sur les aristocrates se trouve effacé ou atténué. Il s'agirait ainsi d'une réception du récit différente des premières versions enluminées du début du XVII^e siècle.

¹³⁸² Barbara Ruch parle à ce propos d'une illustration qui accomplit un rôle d'unificateur social car elle permet aux lecteurs d'avoir la même vision d'un récit se déroulant dans une époque où un milieu social que ces derniers ne peuvent pas se représenter seuls (RUCH Barbara, 1981, p. 9). La communauté de thèmes et de détails iconographiques dans les enluminures des codex oblongs du *Bunshô sôshi* serait ainsi l'indice d'une unification par l'illustration achevée, les peintres reproduisant les mêmes types d'images sans modèle commun. Ernst Hans Josef Gombrich parle à ce propos d'une attitude mentale qui conditionne les attentes des spectateurs des images, c'est-à-dire ce que ces spectateurs cherchent à trouver dans une image et la façon dont ils interpréteront cette dernière. Cette attitude mentale est elle-même fixée par une époque et un milieu culturel donné et conditionne également le style des artistes (GOMBRICH E.H., 1960 (1996), p. 51-53 et 62-73). La communauté de thèmes iconographiques que nous décelons pourrait ainsi s'expliquer par une même attitude mentale partagée par les enlumineurs du *Bunshô sôshi*.

L'analyse des enluminures de notre corpus au cours de cette partie rejoint sur de nombreux points les remarques formulées par Jérôme Baschet lorsque ce dernier théorise son approche sérielle de l'iconographie médiévale¹³⁸³. Il existe en effet au sein de notre corpus une gradation entre des œuvres à l'iconographie novatrice, principalement les rouleaux enluminés et les codex verticaux de grandes dimensions, et des œuvres se référant davantage à des formules établies comme les codex oblongs et certains codex verticaux de demi-format. Cependant, Jérôme Baschet comme Michel Foucault nous mettent en garde : en opposant trop fortement le banal et l'original, tout comme une seule œuvre pour toutes les autres, nous perdons rapidement de vue l'extrême diversité du corpus étudié au profit d'une apparente fausse homogénéité¹³⁸⁴.

En revenant sur les différentes thématiques que nous avons analysées au cours de cette partie, nous souhaitons parcourir l'ensemble de notre corpus en nous posant les questions suivantes : existe-t-il, au final, des tendances iconographiques spécifiques à certains formats ou à certaines œuvres ? Ces spécificités témoignent-elles d'une lecture orientée du récit du *Bunshô sôshi* faite par l'enlumineur ou son commanditaire/lectorat ? Existe-t-il un facteur, autre que le format¹³⁸⁵, permettant d'expliquer ces variations iconographiques ?

Nous reviendrons en premier lieu sur l'ensemble des thématiques abordées au cours de cette partie que nous relierons à la question épineuse du lectorat féminin. Puis, dans un second temps, nous replacerons l'évolution iconographique que nous avons tenté de définir dans la plus vaste évolution de la réception du récit aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Il est difficile d'observer une réelle évolution des tendances dans les choix iconographiques des versions imprimées, ces dernières oscillant entre une lecture sociale ou une lecture romantique au sein même d'éditions contemporaines. Le succès de l'*Otogi bunko* au XVIII^e siècle et les copies manuscrites au XIX^e siècle des éditions Matsue et Fûgetsu Shôzaemon modifiées de deux images montrent cependant qu'une lecture mettant l'accent sur le contenu romanesque du récit aurait été prédominante dans la deuxième moitié de l'époque d'Edo. Qu'en est-il au sein des manuscrits enluminés de notre corpus ? Nous nous pencherons

¹³⁸³ Jérôme Baschet s'exprime deux fois à ce sujet en 2003 au sein du collectif *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, History and Images Towards a New Iconology*, et en 2008 dans son livre *L'iconographie médiévale*.

¹³⁸⁴ BASCHET J., 2003, p. 94.

¹³⁸⁵ « L'analyse sérielle montre qu'au sein d'une gamme de variations, il n'y a pas de régularités sans ondoyement des possibilités de transformations. Ce n'est pas là l'effet d'une pure liberté des créateurs ou d'une simple mécanique combinatoire, mais plutôt la conséquence du caractère hétérogène des œuvres qui constituent la série. Les variations de matériaux, de localisations, de format, d'usage, d'environnement d'époque, de relation avec les traditions figuratives contribuent à faire varier la mise en œuvre d'un ensemble thématique. », voir BASCHET J., 2008, p. 270.

dans un premier temps sur les rouleaux les plus anciens de notre corpus : les ensembles de rouleaux *hakubyô*, Tsukuba ainsi que le livre imprimé (*hanpon*) attribué à Tosa Mitsunobu, ainsi que les codex verticaux de grandes dimensions d'Ise, Keiô et Kyôto. Nous verrons par la suite quelle évolution peut se dessiner au sein des manuscrits quant aux motifs ayant trait au caractère auspiceux du récit ou aux iconographies pouvant être reliées à l'émergence du lectorat féminin.

Les premiers manuscrits enluminés du *Bunshô sôshi* partagent plusieurs points communs. En premier lieu, toutes ces œuvres s'achèvent sur une image du couple à la capitale, bien que seuls les codex enluminés représentent une famille complète avec des enfants. En second lieu, les enluminures de ces œuvres, mis à part les rouleaux de Tsukuba¹³⁸⁶ ont une certaine réticence à dépeindre le Général dans son costume de marchand. Ainsi, si le Général est bien figuré en train de jouer son rôle, sa vêtue demeure celle d'un homme de cour. En outre, la scène où le Général prétend vendre des objets n'est présente que dans les rouleaux enluminés, à l'exception des rouleaux de Tsukuba. De même, Bunshô n'est représenté dans son costume de cour que dans les rouleaux *hakubyô* et la copie d'étude (*funpon*) de l'école de Tosa où la dernière scène, si l'on en croit les inscriptions, décrit Bunshô s'inclinant devant sa fille devenue impératrice. Les premières œuvres enluminées du *Bunshô sôshi* ne traduisent pas en image l'évolution sociale des personnages, préférant toujours représenter ces derniers selon les mêmes modalités.

Ces manuscrits enluminés comportent peu d'iconographies « dédiées », c'est-à-dire d'iconographies dont le thème, la composition ou la présence de certains motifs permettrait de souligner les grandes thématiques du *Bunshô sôshi* à savoir la richesse, l'élévation sociale, la vie des femmes au sein de la famille ou encore une représentation du Général pouvant s'adresser à un public féminin. Tout au plus peut-on souligner une certaine prédilection pour les représentations de processions, que ces dernières concernent la venue du Général, les déplacements des seigneurs locaux ou du Grand Prêtre chez Bunshô ou encore de la montée à la capitale. Dans le codex d'Ise ainsi que dans les rouleaux de Tsukuba, la montée à la capitale occupe ainsi trois feuillets consécutifs. En outre les rouleaux *hakubyô* ainsi que le rouleau incomplet de Keiô et les deux codex de grandes dimensions Keiô et Kyôto ont tous une composition figurant le Général en train de composer un poème, scène qui se fera extrêmement rare dans les manuscrits plus tardifs.

Enfin, les rouleaux de Tsukuba se distinguent du reste de ces manuscrits enluminés. Outre la représentation du Général dans son costume de marchand, les enluminures de cet ensemble

¹³⁸⁶ Cette copie d'étude attribuée à Tosa Mitsuoki n'est pas suffisamment précise dans son dessin ou dans ses mentions portées sur la peinture quant au costume porté par le Général.

concernant l'enfance des princesses sont plus nombreuses avec notamment une scène où ces dernières jouent de la musique. Des détails de nature symbolique visant à représenter la richesse (écuries dans la scène de prospérité de Bunshô) et l'amour conjugal (canards mandarins et cerisiers dans la dernière scène de l'ensemble) contribuent également à singulariser les peintures de cet ensemble. Les compositions de Tsukuba portent ainsi les germes de tendances iconographiques qui seront reprises par les enlumineurs des rouleaux par la suite : rendre le récit visuellement auspiceux en y ajoutant des symboles de richesse et d'amour, mais également développer les scènes de vie de famille et du couple ainsi qu'une représentation spécifique du Général.

La disposition de motifs permettant de souligner la richesse ou le bonheur conjugal, les deux allant souvent de pair car considérés comme étant « auspiceux », est une particularité des rouleaux enlumines élaborés à partir du milieu du XVII^e siècle. Le cas de l'ensemble de l'Iwase bunko est dans cette optique intéressant à relever : empruntant son texte et ses compositions à la lignée A qui ne comporte aucune iconographie que l'on pourrait catégoriser d'auspiceuse, les rouleaux comportent une première section de texte dont le papier de calligraphie est saturé de motifs peints à l'or tous empruntés au vocabulaire de la bonne fortune. Ainsi, dans ce cas précis, le choix du papier de calligraphie vient pallier le manque de détails réjouissants des peintures. À l'exception du codex oblong Tachikawa 1, ces détails sont absents de toutes les enluminures des codex. Il est difficile de savoir si cette omission s'explique par un format plus étiqué limitant de ce fait l'abondance de détails, ou s'il s'agit d'une volonté délibérée de la part des peintres. Cependant, ces motifs dits auspiceux ne se trouvant que dans les rouleaux enlumines, format de surcroît considéré comme prestigieux à l'époque d'Edo, n'y aurait-il pas corrélation entre le format et les motifs auspiceux représentés en son sein ? Autrement dit, la présence de ces motifs viserait à renforcer le prestige du format, le rouleau enlumine, donc de l'œuvre en elle-même en vue de flatter la clientèle visée.

Il est difficile, en l'absence de tout document écrit permettant de l'attester, d'affirmer qu'une œuvre précise a été effectivement lue par une femme. Il pourrait cependant être plus aisé de comprendre ou tout du moins de supposer à partir d'une analyse iconographique, si une œuvre a été élaborée dans l'intention de s'adresser à une femme.

La question du lectorat féminin du *Bunshô sôshi*, bien qu'elle soit épineuse, doit être posée. En effet, c'est ce même lectorat féminin qu'évoque Ryûtei Tanehiko pour expliquer le succès du *Bunshô sôshi*. En outre, c'est également l'élaboration des trousseaux de mariage destinés aux femmes qui justifie aux yeux de beaucoup d'historiens la multiplication des codex et rouleaux enlumines au XVII^e siècle au sein desquels le *Bunshô sôshi* est un récit très

régulièrement reproduit. Nous avons vu que les sources historiques ne peuvent pas fermement relier le *Bunshô sôshi* à ces pratiques. Qu'en est-il de l'iconographie du récit ? Au cours de l'analyse iconographique du récit menée dans cette partie, deux types d'iconographie qui pourraient être dédiés à un public féminin ont été dégagés :

- celles à contenu éducatif, montrant surtout la jeune fille et la femme dans ses activités quotidiennes, familiales ainsi que dans les grands événements qui jalonnent sa vie comme la naissance ou le mariage.
- celles à contenu ludique afin de délasser et de divertir la lectrice, mais également de susciter sa curiosité et son attention. Ces iconographies consistent surtout en des mises en image particulières du Général et des étapes de la romance.

La première catégorie est répandue dans tous les formats dès lors que les compositions utilisées sont issues de modèles convenus et génériques. Les scènes faisant appel à des modèles issus des manuels destinés aux jeunes filles, ainsi que les compositions à caractère ludique sont cependant plus rares. Encore plus rares sont les œuvres où ces deux types d'iconographie sont présents : seuls les rouleaux Ishikawa et Kôno les cumulent en effet. Les autres ensembles enluminés comportant ces iconographies destinées aux femmes sont tous datés du milieu et de la deuxième moitié du XVII^e siècle : il s'agit de la très grande majorité des rouleaux enluminés et des codex verticaux en demi-format de notre corpus ainsi que des deux codex de grandes dimensions CBL 1011 et Nakano Kôichi.

Les particularités iconographiques de ces œuvres interrogent quant au but de leur création et leur mode d'acquisition. Ces deux questions peuvent paraître éloignées mais sont très proches sur le point qui suit : une œuvre se détachant du reste du corpus par des détails iconographiques singuliers comporte probablement ces détails car le peintre a ressenti le besoin de les représenter¹³⁸⁷. Ce besoin peut venir de lui-même sans autre justification que de vouloir toucher une clientèle précise, ou avoir été demandé par une tierce personne, le maître d'œuvre ou le client. Dans les deux derniers cas, la présence du maître d'œuvre ou d'une relation avec le client en amont de la réalisation de l'œuvre est l'indice que cette dernière est une commande. En outre, ces détails sont notés pour un but précis qui intéresse de très près la commande et la réalisation même de l'œuvre.

¹³⁸⁷ De la même manière que le récit littéraire est, selon les dires de Roland Barthes, entièrement fait de fonctions, c'est-à-dire que tout, à des degrés divers signifie quelque chose pour le bon déroulement de l'histoire. L'auteur/narrateur ne retient que ce qui est notable. Selon le chercheur, les récits les plus fortement fonctionnels sont les contes populaires, catégorie à laquelle appartient le *Bunshô sôshi*. Voir BARTHES Roland, 1977, p. 17 et 21.

La présence de motifs signifiant la richesse ou l'amour conjugal relève de ces détails qui ont pu être demandés aux peintres ou que ce dernier a pu ajouter afin de flatter sa clientèle. Il en est de même des iconographies qui ont pu s'adresser à des femmes. Cependant, leur caractère générique ne permet pas de penser qu'elles ont été élaborées en vue d'une personne bien précise : les codex verticaux de grandes dimensions et les rouleaux enluminés seraient ainsi plutôt des œuvres réalisées sans destinataire précis mais en vue d'un lectorat féminin et aisé. Parmi ces œuvres, trois ensembles de rouleaux, l'ensemble Ishikawa, l'ensemble Kôno et le Chûkyô 108¹³⁸⁸ se distinguent par un dispositif plus ou moins élaboré pour mettre en valeur la figure du Général combinée à des iconographies liées aux activités et à la vie féminines. Contenant également des motifs à caractère auspiceux, ces rouleaux peuvent être considérés comme des œuvres de commande à destination de femmes.

Les premières œuvres du *Bunshô sôshi* comportent peu d'iconographie à caractère romanesque et montrent une certaine gêne dans la représentation de statuts sociaux. Les œuvres du milieu du XVII^e siècle montrent cependant des compositions où le contenu amoureux et potentiellement éducatif du récit est davantage mis en lumière. Certaines de ces œuvres par leurs grandes dimensions (rouleaux et codex verticaux de grandes dimensions), la finesse de leur exécution et la présence d'iconographies élaborées et atypiques peuvent avoir été élaborées en vue d'un commanditaire. Ces œuvres-là ne sont cependant qu'une faible minorité au sein d'un ensemble plus vaste de codex enluminés verticaux en demi-format ou de codex oblongs.

Nous avons tenté, au cours de cette partie, d'étudier la mise en image du *Bunshô sôshi* à travers plusieurs angles de lecture : la représentation des statuts sociaux et de l'élévation sociale, celle du jeune aristocrate déguisé, des femmes dans leur vie quotidienne et de la romance et enfin de détails liés à la richesse et au caractère auspiceux que l'on prête au récit. Cette analyse a tenu compte de la disparité des formats et de la chronologie des différents codex et rouleaux du *Bunshô sôshi*.

Les premiers codex et rouleaux enluminés du début du XVII^e siècle donnent aux images ayant trait à l'ascension sociale de Bunshô une place importante, tout en montrant une certaine gêne vis-à-vis de la représentation de l'aristocrate déguisé. La place faite aux iconographies relatives à l'éducation des jeunes filles et à la romance se développe à partir des rouleaux de Tsukuba datés de 1631 et devient majeure dans les rouleaux enluminés du milieu et de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Ces derniers ajoutent également dans leurs compositions des détails visant à renforcer le contenu auspiceux du récit. Ce sont les œuvres les plus finement

¹³⁸⁸ Probablement élaborée sous les indications d'un même maître d'œuvre, voire partie I, chapitre 2.

exécutées de notre corpus, dont le soin des compositions, les références ainsi que les particularités laissent supposer qu'elles pourraient être issues de commandes. Les codex verticaux de la seconde moitié du XVII^e siècle privilégient des iconographies relatives à la vie quotidienne des femmes et à la romance dont les compositions sont d'un ordre plus générique. Dans certains d'entre eux, le placement spatial des personnages se trouve modifié afin de ne pas représenter le Général déguisé comme inférieur socialement à Bunshô : il pourrait s'agir là d'une réticence de la part des peintres à représenter la subversion sociale qui est pourtant l'un des moteurs du récit du *Bunshô sôshi*.

Cette lecture se verra dans les enluminures élaborées tout au long du XVII^e siècle doublée d'une attention davantage portée à la romance. Ainsi, la dernière enluminure des premiers ensembles enluminés où Bunshô est représenté en grand costume de cour aux côtés de son épouse, est dédoublée, dans les rouleaux enluminés et les codex verticaux, en deux scènes montrant dans un premier temps Bunshô en costume de cour s'inclinant devant l'empereur et dans un second temps le couple formé par Renge et le Général. Dans les codex oblongs, seule la dernière composition montrant le jeune couple à la capitale est retenue. En outre, les rouleaux enluminés du milieu du XVII^e siècle montrent une plus grande attention portée aux détails relatifs à la richesse et au caractère auspiceux attribué au récit. Un nombre restreint de rouleaux enluminés pourrait être le fruit d'une commande. Une part plus importante de rouleaux enluminés et de codex verticaux serait élaborée par des artisans ayant à cœur de s'adresser à un lectorat féminin auquel on dédie des compositions susceptibles de leur plaire, soit par leur propos éducatif, soit par leur propos ludique. À ces manuscrits s'opposent les codex oblongs dont le choix des scènes et les compositions génériques sont davantage concentrés sur la romance, et dont le propos socialement gênant est balayé. Ces derniers révèlent la lecture, ou la réception du récit, qui sera prédominante au cours du XVII^e siècle, puis au XVIII^e siècle grâce à la diffusion de l'*Otogi bunko*.

Rouleaux, codex verticaux et codex oblongs font tous partie d'un artisanat d'un certain luxe : à une époque où la reproduction en grand nombre est permise grâce à l'imprimerie profane, ces manuscrits sont reproduits manuellement, en employant des pigments qui peuvent s'avérer coûteux et se vendent à des prix peu accessibles pour une personne du commun¹³⁸⁹. S'ils s'adressent ainsi à une clientèle riche et issue du même milieu social, la bourgeoisie aisée et urbaine, rouleaux et codex ne sont pas élaborés de la même manière et destinés aux mêmes usages. Les rouleaux, œuvres les plus fastes et les plus abouties de notre corpus, seraient ainsi

¹³⁸⁹ Voir partie II, chapitre 3, 1.3.

des œuvres de commande, réalisées selon les avis et les commentaires d'un maître d'œuvre ou du commanditaire lui-même. Les codex pour leur part seraient davantage tournés vers des œuvres de marché, et les codex verticaux seraient proches dans leur style et dans certaines iconographies des rouleaux enluminés. Leur bonne conservation indique en outre qu'ils n'ont été que peu manipulés. Il ne s'agit donc pas d'œuvres qui ont été fréquemment lues, mais d'œuvres qui ont été conservées et transmises, à titre d'héritage familial aux générations ultérieures et, au besoin, au sein de trousseaux de mariage. Les codex oblongs, qui au sein des codex enluminés constituent la part la plus importante en terme de quantité, ont pour leur part une iconographie plus convenue et moins aboutie. Ils sont cependant davantage manipulés et lus que les codex verticaux : ils seraient ainsi des codex élaborés pour un usage plus courant, c'est-à-dire la lecture concrète du *Bunshô sôshi*.

CONCLUSION

Au cours de nos recherches, une question s'est progressivement imposée : pourquoi, malgré le nombre important de ses copies au cours du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, le *Bunshô sôshi* n'est à l'heure actuelle connu que des spécialistes de la littérature et de l'histoire de l'art ?

En effet, la renommée du *Bunshô sôshi* semble décroître avec le déclin des codex enluminés au milieu du XVIII^e siècle : en témoigne le petit nombre d'exemplaires de ce récit conservés sous forme de livre d'images (*akahon* ou *kibyôshi*). La dernière version du récit est illustrée sous la forme d'un livre pour adultes dont les compositions sont attribuées à Hokusai en 1797 intitulé « Le roman de Bunda, maître saunier à la capitale » (*Shioyaki Bunda miyako monogatari* 鹽焼文太都物語). L'un des rares exemplaires connus de cette version est conservé à la bibliothèque de l'université Waseda. Retracer la postérité du récit entre la fin de l'époque d'Edo et nos jours serait un travail dépassant largement du cadre de cette thèse : nous ne sommes ni historien de la littérature, ni spécialiste du Japon contemporain. Nous pouvons cependant faire quelques remarques générales. En premier lieu, à l'exception d'un récit pour enfants publié en 1914¹³⁹⁰, le récit qui nous intéresse n'est pas publié, à l'ère Meiji tout comme à l'époque contemporaine, de manière indépendante, mais toujours en tant que premier livre de cette compilation de vingt-trois récits réalisée deux siècles plus tôt par Shibukawa Seiemon. Paru une fois durant l'ère de Meiji (1868-1912), deux fois durant l'ère Taishô (1912-1926) et trois fois entre 1926 et 1938¹³⁹¹, le récit est toujours publié comme partie d'un ensemble et non pas comme une histoire à part entière. Si nous parcourons à grands traits la littérature et la culture populaires du Japon de la seconde moitié du XX^e siècle, nous relevons plusieurs œuvres qui font référence aux *otogizôshi* : le livre éponyme de Dazai Osamu, publié en 1945, où un père lit des contes à ses enfants lors des bombardements du Japon, un *manga* illustrant certains

¹³⁹⁰ Du moins nous avons trouvé un exemplaire conservé dans la bibliothèque de l'université pour jeunes filles d'Osaka daté de 1914. Cet exemplaire publié en tant que sixième volume de « L'*Otogi bunko* du Japon » (*Nihon Otogi bunko* 日本御伽文庫), écrit par Iwaya Sazanami (巖谷小波 1870-1933) et illustré par Kubota Beisai (久保田米斎 1852-1906). Nous n'avons pas pu consulter ce livre.

¹³⁹¹ ICHIKO T., 1938 (2003), p. 349-352.

récits dessiné par Yamada Murasaki en 2000 ainsi que deux dessins-animés, l'un éponyme mettant en scène des personnages dont les noms font écho aux récits en question (*Otogizôshi* écrit par Tajima Shôeji et produit par le studio Production I.G. en 2004) ainsi qu'une série diffusée depuis 2012 intitulée « Résurrection du pays natal, vieux contes du Japon » (*Furusato Saisei Nihon no Mukashi Banashi* ふるさと再生 日本の昔ばなし) diffusée par TV Tôkyô. Ces ouvrages se réfèrent ou reprennent des éléments des contes de l'*Otogi bunko*. Cependant, aucun d'entre eux ne mentionne le *Bunshô sôshi* ou l'un des personnages du récit. Le conte que nous étudions n'est donc plus de nos jours considéré comme intéressant pour le lectorat ou le public, ce qui explique ainsi que son histoire soit si peu connue. Le *Bunshô sôshi* n'est pas le seul récit dont le succès n'a pu survivre à l'époque d'Edo : c'est le cas de beaucoup de récits d'amours ou d'amours contrariés ne mettant en scène ni monstres, ni guerriers, ni éléments issus de légendes plus anciennes et antérieures à l'époque de Muromachi comme « Ondée » (*Shigure*), « Le chrysanthème solitaire » (*Hitomoto giku*) ou encore les « Vingt-quatre parangons de la piété filiale » (*Nijûshikô*). Cette perte de notoriété trouve peut-être ses racines dans la première moitié du XX^e siècle où l'on privilégia avant tout les légendes et les contes qui pouvaient se prêter à une interprétation nationaliste et à une propagande de guerre et où étaient mis en avant des héros vainqueurs de démons tels Momotarô, Yoshitsune ou encore Yuriwaka¹³⁹².

Le *Bunshô sôshi* est ainsi l'un de ces récits qui ne survécurent pas à la disparition des codex enluminés, qui étaient leur principal support de diffusion. Cependant, ce qui distingue notre récit de ces autres exemples, c'est non seulement le nombre important d'œuvres élaborées et conservées de nos jours, mais également la présence de nombreux rouleaux enluminés.

Après un bref rappel de nos avancées aux cours de ces recherches doctorales, nous exposerons les futurs axes d'enquête que ces dernières ouvrent et permettent.

1. Chaînes de coopération artistique dans le Japon du XVII^e siècle

Notre enquête sur les enluminures de ces œuvres nous a plongée dans l'univers peu connu des peintres anonymes ou qui travaillaient en dehors des grands ateliers de peintures, et que l'historiographie nomme les « peintres de ville » (*machi eshi*). Ces artisans exécutaient des peintures pour un marché bourgeois et urbain et ne signaient pas leurs œuvres. Le statut de

¹³⁹² ANTONI Klaus, 1991, p. 167.

machi eshi est ainsi le rang le plus bas dans la hiérarchie des peintres au XVII^e siècle où une importance croissante est accordée aux signatures et aux attributions des œuvres d'art, ainsi qu'à l'origine de ces œuvres¹³⁹³. Avant le XV^e siècle, le peintre qui ne fait ni partie d'un atelier de cour, ni d'un atelier religieux, était considéré comme un artisan et à ce titre, il était ambulancier. Il se déplaçait pour travailler dans les demeures de ses commanditaires. À partir du XV^e siècle apparaît le terme de *ya* pour désigner un lieu de production et un lieu de vente. Se développe alors la notion de « boutique » et de « boutique de peintures »¹³⁹⁴. Ces dernières connaissent un grand essor au XVII^e siècle : évoquée dans des témoignages écrits dès 1482, elles ne sont représentées dans les vues de villes et autres peintures de genre qu'à partir de la fin du XVI^e siècle, pour devenir un élément incontournable des paravents qui représentent Kyôto au XVII^e siècle¹³⁹⁵. Les peintres anonymes travaillent de manière étroite avec ces boutiques. Le cas de Kaihō Yûsetsu est un bon exemple de la relation qui unie ces boutiques aux peintres : travaillant dans la première moitié de sa carrière pour une boutique, le peintre ne signe pas ses œuvres de son nom de clan, Kaihō, mais de celui de la boutique ainsi que du nom de Chûzaemon. Grâce à sa collaboration avec Kanō Tan'yû pour le château des *shōgun* à Edo et à des commanditaires prestigieux, Kaihō Yûsetsu reprend l'atelier paternel ainsi que son nom, celui de Kaihō.

Kaihō Yûsetsu est l'un des rares peintres *machi eshi* qui soit sorti de l'anonymat. Dans les œuvres de notre corpus, comme dans beaucoup de manuscrits enluminés du XVII^e siècle, les signatures sont exceptionnelles. En ce qui concerne les manuscrits du *Bunshō sōshi*, ces dernières se trouvent en priorité sur les rouleaux enluminés. Il s'agit soit du nom du calligraphe, dans notre cas Asakura Jûken, soit du sceau d'une boutique de peintures appelée Kidono. Le corpus d'œuvres de la main d'Asakura Jûken, qui nous est connu grâce aux recherches d'Ishikawa Tôru, nous indique que ce calligraphe prolifique a travaillé pour des boutiques et des peintres différents. En outre, les œuvres issues de plusieurs boutiques portent autant de similarités stylistiques dans leurs peintures que les enluminures d'une même boutique. À partir de ces observations, nous avons entrepris des comparaisons stylistiques afin de comprendre comment peintres, calligraphes et boutiques de peintures travaillaient ensemble.

Au terme de nos comparaisons, il nous est apparu que les boutiques de peintures que nous étudions ne jouent pas à proprement parler le rôle d'atelier. Travaillant avec des peintres et des calligraphes différents, eux-mêmes liés à d'autres boutiques, les *eya* auraient à notre sens une fonction d'agent de coordination des différents artisans intervenant au sein des manuscrits

¹³⁹³ TAKEUCHI M., 2004, p. 97.

¹³⁹⁴ AMINO Y., 1992, p. 154.

¹³⁹⁵ TAKEUCHI M., 2004, p. 97.

qu'ils distribuent. Donnant certainement des consignes voire des modèles aux artistes, ces boutiques pourraient également leur avoir fourni les papiers décorés sur lesquels ils travaillaient. Ce rôle joué par les boutiques expliquerait ainsi la grande cohésion de ces œuvres, leurs dimensions similaires et, pour la boutique Koizumi tout du moins, une facture du papier identique¹³⁹⁶.

Les boutiques au XVII^e siècle auraient agi ainsi en tant que maître d'œuvre et d'intermédiaire entre le commanditaire et les nombreux peintres anonymes. Elles participaient ainsi d'une chaîne de coopération, concept que nous reprenons d'Howard S. Becker. Le chercheur constate que ces chaînes de coopération conditionnent les œuvres produites par l'artiste intégré dans ces dernières¹³⁹⁷. De la même manière, l'intégration d'un coordinateur dans cette chaîne influence les œuvres produites par cette dernière en leur donnant une plus grande cohésion et cohérence.

Ce système de coopérations multiples et mouvantes n'est pas propre au Japon : il est caractéristique de l'organisation des enlumineurs médiévaux européens. Ainsi, en Occident, les enlumineurs s'installent dans les centres urbains à partir de 1200, avec le développement des universités. Les enlumineurs urbains vivent alors dans les mêmes quartiers et travaillent ensemble. Une même commission pouvait ainsi être partagée entre différents peintres qui ne faisaient pas forcément partie du même atelier¹³⁹⁸. En outre, un même atelier pouvait être constitué de membres aux statuts très divers : scribes, parcheminiers, enlumineurs ainsi que les « libraires »¹³⁹⁹. Avec l'accroissement de la demande en livres, la production de livres profanes augmente, ce qui conduit à une spécialisation grandissante dans la commercialisation et la fabrication de ces livres enluminés. Apparaissent alors les « libraires » qui fournissent le matériel nécessaire aux artisans et se chargent des contrats et des commissions avec l'aval des artisans et des universités. À partir du XIII^e siècle, ces libraires reçoivent des universités des sections de textes à copier qu'ils confient à des scribes¹⁴⁰⁰. Ils jouent ainsi pleinement le rôle

¹³⁹⁶ Communication d'Ishikawa Tôru à l'occasion du colloque international sur les rouleaux et codex enluminés de Nara, 8 août 2015.

¹³⁹⁷ BECKER H. S., 1982 (1988), p. 50-53.

¹³⁹⁸ BROWN Michelle P., 1994, p. 70 ;125-126.

¹³⁹⁹ BROWN M. P., 1994, p. 116.

¹⁴⁰⁰ BROWN M. P., 1994, p. 97. Les libraires pouvaient également recevoir des sections de texte de manuscrits qui appartenaient à des particuliers. Ce système, que l'on appelle *pecia* (pièce ou section en latin) était contrôlé par les universités. Les listes des œuvres dont les libraires possèdent des sections à copier sont affichées dans les boutiques de ces libraires, ce qui permet aux étudiants de faire leur choix. En outre, si trop de fautes sont constatées dans la copie, le libraire responsable se doit de les corriger sur ses propres deniers. Il existe cependant encore beaucoup de controverses sur les modalités de fonctionnement de ce système des *pecia*. (DE HAMEL Christopher, 1994, p. 130-134).

d'intermédiaire, d'agent et de maître d'œuvre tout comme les boutiques de peintures dans le Japon du XVII^e siècle. De même, en Chine jusqu'à l'époque des Qing (XVII^e siècle), des studios de peintures comme celui de Chen Hongshou peuvent fonctionner selon un mode collaboratif en faisant appel à divers peintres spécialisés¹⁴⁰¹. Ces peintures pouvaient être acquises et/ou commanditées dans des boutiques d'éventails et répondaient ainsi à une logique de marché¹⁴⁰².

Les signatures ou les sceaux de boutiques que portent les œuvres de notre corpus s'inscrivent aussi dans ce système de coopération artistique. Leur présence montre ainsi que le manuscrit en question répond aux standards d'une entreprise administrée de manière collective et garantit la qualité du travail indépendamment de la qualité créative de l'œuvre en question. Cette division du travail se retrouve également dans le monde chinois¹⁴⁰³ ainsi que dans les ateliers de l'école Kanô¹⁴⁰⁴ au XVII^e siècle.

En ce qui concerne les collaborations artistiques entre des peintres de formation différente ou entre peintres et calligraphes, de nombreuses recherches sont encore à faire. De la même manière que Kaihō Yūsetu travaillait en collaboration avec les ateliers Kanō sans en faire partie, peintres et calligraphes pouvaient œuvrer pour des ateliers et des boutiques différents. C'est en continuant à examiner la carrière du calligraphe Asakura Jūken que nous pensons que de nouvelles découvertes pourraient être faites. Calligraphe extrêmement prolifique, ce dernier a collaboré avec Kaihō Yūsetsu et des recherches récentes le relient à des ateliers de peinture Tosa. En effet depuis 2012 sont menées des investigations autour d'un groupe de rouleaux et d'albums où *Le Dit des Heike* est illustré sous forme d'éventails en association avec le texte du même classique. Parmi ces ensembles, trois albums conservés à Berlin, au musée Nezu de Tôkyô ainsi qu'au musée Tokugawa de Nagoya seraient issus du même atelier de peinture, à savoir l'atelier des Tosa¹⁴⁰⁵. L'album du musée de Tokugawa aurait été calligraphié par Asakura Jūken¹⁴⁰⁶.

¹⁴⁰¹ CAHILL James, 1994, p. 109-112.

¹⁴⁰² Ces boutiques vendaient également le papier et les pinceaux nécessaires aux artistes. Les clients pouvaient non seulement y consulter des œuvres plus anciennes, mais également une liste des prix et commander des peintures à des artistes contemporains. Pour ce faire, ils achetaient une pièce de support (papier, soie, album etc.) dont la taille déterminait le prix et sur lequel était inscrit le sujet voulu ainsi que le nom du client pour être identifié et pour une dédicace. L'artiste consulté déposait l'œuvre finie dans la boutique où le client venait la chercher (CAHILL James, 1994, p. 48). Les artistes pouvaient également disposer dans leur studio d'un stock de peintures finies qu'ils montraient aux éventuels visiteurs (CAHILL J., 1994, p. 49).

¹⁴⁰³ CLUNAS Craig, 1991 (2004), p. 65-66.

¹⁴⁰⁴ GERHART Karen M., 2003, p. 21-22.

¹⁴⁰⁵ MATSUBARA Shigeru in *Heike monogatari gajō*, Musée Nezu, Tôkyô, 2012, p. 7 et 9. L'album de Nezu est attribué à Tosa Mitsunari (1647-1710) et serait du XVIII^e siècle tandis que l'album du musée Tokugawa serait l'œuvre d'un peintre Tosa du XVII^e siècle (RYŪSAWA A., 2012, p. 72-73).

¹⁴⁰⁶ Cette information n'a pas encore fait l'objet de publication. Nous remercions Ryūzawa Aya de nous avoir communiqué cette information.

Les œuvres de notre corpus dont nous pouvons identifier les calligraphes et constater que de nombreux artistes ont été sollicités, sont des rouleaux ou des codex verticaux délicatement exécutés. L'iconographie des rouleaux enluminés entretient peu de liens avec les éditions illustrées qui se développent de manière contemporaine, mais elle influence les codex enluminés produits dans leur entourage proche. En outre, la qualité d'exécution de ces œuvres permet d'attribuer à ces manuscrits des commanditaires socialement élevés, voire des *daimyô*. Aussi, de nombreuses œuvres se voient attribuées la fonction de livre de dot.

2. Livres et rouleaux de dots luxueux

La pratique d'intégrer des livres et des rouleaux enluminés dans les trousseaux luxueux se répand en effet à l'époque d'Edo et expliquerait, pour certains chercheurs, le grand nombre de manuscrits enluminés produits au XVII^e siècle. Deux sources nous permettent de connaître les ouvrages intégrés dans ces trousseaux : les listes établies dans les précis d'éducation à destination des femmes ou à l'occasion d'inventaires précédant le mariage, et les œuvres qui subsistent. Ces sources présentent cependant des limites : les sources écrites ne sont pas précises quant aux types d'œuvres offertes (à savoir si ce sont des rouleaux, des codex verticaux, des codex horizontaux ou des codex imprimés) et les œuvres qui subsistent sont certes associées à des collections féminines, mais elles résultent soit d'héritage, soit ont été offertes lors d'un mariage bien ultérieur à leur élaboration.

Les sources écrites citent pour principal thème des peintures et des manuscrits enluminés offerts aux jeunes mariées, les « classiques ». *Le Dit du Genji* est sans aucun doute l'œuvre littéraire la plus souvent sollicitée pour ces peintures, que ces dernières soient sous forme de paravent ou d'œuvres plus petites. Signe de la bonne éducation de la mariée, ces peintures sont, de l'avis de certains chercheurs, un moyen pour rendre propice et auspiceux le mariage en question¹⁴⁰⁷. Nous pourrions ainsi presque affirmer que l'association entre un mariage faste et les peintures du *Dit du Genji* est évidente pour les Japonais de l'époque d'Edo. Un rouleau du XVII^e siècle illustre ainsi *Le Dit du Genji* en dépeignant les scènes clé du récit sur des objets d'une dimension inhabituelle disposés au-dessus d'un cours d'eau. Ces objets sont entre autres, des éventails, des rouleaux enluminés, des feuilles d'album, divers instruments de musique dont un *koto*, un paravent, des miroirs, des parois coulissantes, des boîtes pour le jeu des coquillages à assembler. Ces objets sont offerts aux jeunes épouses au moment de leur mariage et leur usage

¹⁴⁰⁷ YOSHIKAWA M., 2012, p. 54.

est expliqué dans des précis d'éducation comme l'« Encyclopédie pour les femmes » (*Onna chōhōki* 女重宝記). Il s'agit ainsi d'objets de la vie quotidienne de femmes d'un certain rang, inclus dans un paysage et d'une taille dont la démesure les fait entrer dans l'irréel¹⁴⁰⁸. Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans ce *Rouleau enluminé d'illustrations du Genji au fil de l'eau* du temple Ishiyama est cette adéquation parfaite entre les objets constitutifs du trousseau d'une part et les chapitres du *Genji* illustrés sur leur surface d'autre part. Au cours de nos recherches sur les objets des trousseaux, nous n'avons pas trouvé d'autre récit ou œuvre littéraire qui ait été aussi étroitement associé aux objets du mariage que *Le Dit du Genji*. Aucun autre récit n'a non plus fait l'objet d'autant de mises en images tant en peinture qu'en laque sur les objets nécessaires à la vie quotidienne des femmes de haut rang.

Pour autant, dans le format qui nous intéresse, le codex enluminé, *Le Dit du Genji* est très minoritaire. La majeure partie des codex et des rouleaux enluminés créés au XVII^e siècle n'illustre pas *Le Dit du Genji* ou les autres classiques cités comme exemple dans les dots de mariage. Pourtant les plus beaux rouleaux et codex sont souvent associés à ces mariages. Cela s'explique par deux facteurs : la qualité d'exécution des œuvres et leurs thèmes¹⁴⁰⁹. Les mentions historiques sur les livres donnés aux jeunes mariées étant, comme nous l'avons rappelé, rares, peu précises et stéréotypées, ces hypothèses sans source à l'appui sont inévitables. Nous souhaitons cependant souligner qu'elles ne doivent pas être faites de manière systématique.

En ce qui concerne le *Bunshō sōshi*, trois sources le mentionnent précisément au sein de collections liées à des mariages : une inscription sur une boîte de rouleaux qui fait référence au mariage de la princesse Chiyo, mais dont les rouleaux en rapport avec l'inscription sont manifestement perdus ; une mention dans l'inventaire de Seitai-kō mais dont le format n'est pas précisé ; et enfin un ensemble de rouleaux attribués à Asakura Jūken dans les collections du musée Tokugawa de Nagoya, mais associé à un mariage ayant eu lieu au début du XIX^e siècle.

Plus que ces mentions, nous pensons que ce qui explique cette association fréquente du *Bunshō sōshi* aux ouvrages de dot par les chercheurs est une citation de l'écrivain Ryūtei Tanehiko (1783-1842) au XIX^e siècle, qui affirme que chaque famille détient un exemplaire du

¹⁴⁰⁸ Voir à ce sujet LEGGERI-BAUER E., 2011, p. 213-230.

¹⁴⁰⁹ Ainsi en 2007 Watanabe Takeshi affirme qu'un ensemble « Illustrations des trois liens » a été forcément créé pour un trousseau de mariage de par la beauté de son exécution et son thème, des modèles de sacrifices féminins chinois et coréens. Cependant, aucune mention historique ne permet d'étayer son hypothèse. Voir WATANABE Takeshi, 2007, p. 138-142.

récit, particulièrement lu par les jeunes filles¹⁴¹⁰. Le lectorat féminin se développe en effet à partir du XVII^e siècle et se distingue progressivement du lectorat masculin et enfantin. Il faut cependant attendre le milieu du XVIII^e siècle pour que les récits de l'*Otogi bunko*, puis le *Bunshô sôshi*, soit explicitement conseillés comme lecture pour les femmes. De même, distinguer les ouvrages destinés aux enfants de ceux destinés aux femmes n'est pas une tâche aisée, les récits n'étant pas forcément adaptés au lectorat auquel ils sont destinés¹⁴¹¹.

Nous avons ainsi confronté les sources contemporaines de l'époque d'Edo sur les trousseaux de mariage et le développement du lectorat féminin avec les œuvres conservées de nos jours. Cet examen nous a permis de considérer avec prudence les associations systématiques du *Bunshô sôshi* avec les ouvrages de dot et de nous pencher sur l'iconographie du récit et son évolution au cours de l'époque d'Edo.

3. L'évolution de la mise en image entre le XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle

Nous avons analysé l'iconographie relative au *Bunshô sôshi* selon quatre thématiques intimement liées aux spécificités du récit : l'ascension sociale du personnage principal, la mise en images du jeune premier et aristocrate déguisé, le choix de scènes à destination du lectorat féminin et les motifs iconographiques signes d'opulence et manifestant le caractère auspiceux du récit. Nous avons observé qu'une iconographie plus savante était déclinée dans les rouleaux enluminés et dans les codex en demi-format où ces quatre thématiques se combinent pour livrer une mise en images du récit fine et fidèle au texte susceptible d'attirer le regard du lectorat féminin et de lui plaire.

Nous avons également observé une évolution dans l'interprétation visuelle du texte. Cette dernière concerne la représentation des statuts sociaux des personnages, à savoir l'ascension du simple serviteur et le déguisement d'un aristocrate en homme du peuple. Dans les premiers temps du XVII^e siècle, l'aristocrate ne porte jamais son déguisement : la représentation du statut social du personnage prime sur la fidélité au texte. L'évolution sociale du personnage principal

¹⁴¹⁰ « Autrefois, après les livres auspiceux du nouvel an, les jeunes filles lisaient comme première lecture de l'année le *Bunshô sôshi*. » 昔は正月吉書の次に、冊子の読初とて、女子は文正草子を読みしとなり。ÔSHIMA Tatehiko (éd.), SNKBZ n°63, 2002 (rééd 2007), p. 459. RYÛTEI Tanehiko, 1841, fac-similé édité en 1927 non paginé.

¹⁴¹¹ Dans une statuette bouddhique scellée avaient été cachés et conservés les livres ayant appartenu à un enfant de la classe marchande nommé Chôkurô, décédé en 1678. Ces livres, analysés par R. Keller Kimbrough s'avèrent être des récits très violents et qui n'ont aucune valeur didactique pour un jeune enfant. Voir KIMBROUGH K. R., 2015, p. 114.

est également diminuée. Au cours du XVII^e siècle, l'aristocrate déguisé sera de plus en plus représenté et rapproché de personnages de théâtre. Cependant, Bunshô n'est pas représenté en tant que serviteur ou marchand ayant socialement réussi, mais en tant que membre de la classe guerrière.

Les mises en images du *Bunshô sôshi* se raréfient au milieu du XVIII^e siècle à l'exception de deux copies manuscrites d'imprimés illustrés (Tôyô bunko et Iwase bunko) et d'un livre illustré par Hokusai en 1797 (Bibliothèque de l'université Waseda). Il est difficile à partir de seulement trois œuvres de deviner quelle était l'interprétation du récit qui généra ces images. Nous pouvons cependant remarquer que pour le manuscrit de l'Iwase bunko¹⁴¹² et l'imprimé de Waseda, proches au niveau chronologique, présentent des partis pris différents.

Dans le livre illustré par Hokusai, l'ascension sociale du personnage est explicitement montrée. Bunshô est ainsi représenté comme un travailleur manuel, puis comme un marchand. La dernière illustration, qui conclut l'ensemble en présentant d'autres livres du même éditeur, montre Bunshô en habits de cour derrière une table sur laquelle repose des éléments rappelant son ancienne condition de saunier. Cette représentation la plus explicite de son ascension sociale peut aussi avoir un but commercial : montrer un homme riche pour inciter les lecteurs à se procurer les ouvrages mentionnés. Les scènes d'entrevue où un personnage montre sa déférence envers un autre sont également très nombreuses. À l'inverse, les scènes narrant la romance sont absentes. Mis à part la scène de prière au sanctuaire, aucun couple n'est représenté. De même, le Général n'est jamais représenté déguisé et même la scène du concert, pourtant capitale aux époques précédentes, n'a pas été choisie.

Le manuscrit conservé à l'Iwase bunko réadapte des illustrations du XVII^e siècle. Daté du tout début du XIX^e siècle et donc fort proche chronologiquement de l'exemplaire de Hokusai, ce manuscrit adopte un parti pris légèrement différent. Bunshô est représenté à deux reprises, tantôt comme un vendeur puis, dès la naissance de ces filles, comme un noble. En outre, les scènes à caractère romantique, scène du concert ou de la rencontre de nuit, ne sont pas choisies par l'enlumineur. Ces choix s'expliquent par le modèle de base, l'édition de Fûgetsu Shôzaemon, qui n'avait pas non plus retenu ces thèmes pour en faire une illustration. Cependant, au XIX^e siècle, l'enlumineur remplace deux illustrations d'origine qui n'étaient plus comprises. Il est à cet égard intéressant de noter qu'à cette occasion il ne choisit pas des scènes romantiques, mais des scènes de la vie familiale qui sont en outre des étapes clé de la vie des femmes : la

¹⁴¹² La reproduction manuscrite conservée à la Tôyô bunko est une copie stricte et fidèle de l'édition de Matsue imprimée au milieu du XVII^e siècle. Il n'est donc pas possible d'y percevoir une évolution de la réception du récit.

naissance et le mariage (par la représentation de la montée à la capitale). En outre, le récit s'ouvre et se clôt par deux représentations auspicieuses : la richesse du Grand Prêtre et Bunshô devant l'empereur. Autrement dit, l'illustrateur du XIX^e siècle privilégie les illustrations répondant à deux critères : rendre le récit propice et livrer des illustrations s'adressant au lectorat féminin. On retrouve ici en arrière-plan l'influence de l'affirmation de Ryûtei Tanehiko pour qui le *Bunshô sôshi* est un récit lu par les jeunes femmes au nouvel an.

À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, le choix des illustrations concernant le *Bunshô sôshi* a changé. Les scènes de romance, où le jeune premier est représenté comme un acteur de théâtre, sont délaissées au profit d'images montrant plus explicitement l'élévation sociale, le caractère auspiceux du récit ou la vie familiale.

4. Jeux d'association de poèmes et enluminures : des pratiques étroitement liées à l'éducation des femmes et aux mariages ?

Notre thèse approfondit deux aspects de la recherche sur les rouleaux et les codex enluminés de l'époque d'Edo. Il s'agit en premier lieu d'une typologie stylistique qui nous a permis de préciser comment calligraphes, peintres et boutiques de peintures travaillent ensemble au XVII^e siècle. En outre, notre enquête dans les sources contemporaines de ces manuscrits concernant les trousseaux de mariage est à notre sens inédite dans la recherche sur l'histoire de l'art japonais en langue occidentale et ne demande qu'à être poursuivie.

En dehors des manuscrits du *Bunshô sôshi*, notre travail de recherche apporte une nouvelle pierre à l'étude des enluminures de l'époque d'Edo et peut s'étendre à d'autres types de manuscrits. Pour preuve, nous souhaitons aborder ici le cas de l'album des *Contes d'Ise* conservé à la Bibliothèque nationale de France (Smith Lesouëf 165¹⁴¹³). L'iconographie de cet album est très reconnaissable : il s'agit d'une copie des illustrations de la version *Saga-bon* des *Contes d'Ise*. Les dimensions des enluminures ainsi que le style des enluminures permettent de situer l'élaboration de ce manuscrit dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Il est ainsi caractéristique de ces codex en demi-format prenant pour thème principalement les classiques littéraires enluminés dans des matériaux luxueux et dans un style soigné. Dans le cas du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, l'ensemble des enluminures relève d'un même style, où les motifs des vêtements sont exécutés avec une grande précision et où les

¹⁴¹³ Visible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509026n.r=smith-lesouef%20165?rk=42918;4>

visages des personnages ont des nez plutôt pointus et allongés. Il ressemble stylistiquement au codex de Francfort 12792 que nous avons présenté plus haut.

Au contraire des codex enluminés des *Contes d'Ise*, les peintures du Smith-Lesouëf n'accompagnent pas le texte complet du classique littéraire. Des poèmes sont cependant calligraphiés dans les parties supérieure et inférieure de l'enluminure, au-dessus des nuages décoratifs saupoudrés d'or *suyari gasumi*. Ces poèmes correspondent tous à ceux des sections des *Contes d'Ise* qu'illustrent les planches *Saga-bon* prises pour modèles. Quatre poèmes cependant ne correspondent pas aux enluminures auxquelles elles sont associées. Il s'agit dans ce cas de jeux d'association ou *idandôzû-hô* (異段同図法 littéralement « procédé d'emploi d'une même image pour des sections différentes »)¹⁴¹⁴ où une iconographie devient emblématique de plusieurs sections différentes des *Contes d'Ise*. Ainsi, si le contexte narratif de plusieurs sections est similaire, comme un couple devisant pendant la nuit en attendant le chant du coq, un couple dialoguant à travers un store ou un homme composant un poème en admirant son jardin, une seule image peut servir à représenter plusieurs sections, même si les poèmes présents au sein de ces dernières sont différents. Dans la quatrième enluminure, un homme accomplissant une cérémonie de purification en employant des offrandes rituelles en papier appelées *o-nusa*, le calligraphe du Smith-Lesouëf remplace le poème normalement associé à cette scène par un autre issu d'une section différente où la fidélité d'un homme est comparée à un *o-nusa* changeant de direction avec le vent.

Ces enluminures et leurs poèmes montrent ainsi un jeu d'association entre le texte et l'iconographie sélectionnée. Ce jeu ne peut être perçu que si le spectateur a à l'esprit les sections illustrées à l'origine dans le *Saga-bon* pris pour modèle. Il doit donc connaître de manière approfondie *Les Contes d'Ise* et son iconographie. Comme nous l'avons souligné au cours de notre recherche, *Les Contes d'Ise* ainsi que *Le Dit du Genji* font partie des rares œuvres littéraires que nous pouvons relier avec certitude à la pratique des livres donnés en dot. Ils sont en effet mentionnés à de nombreuses reprises dans les sources relatives aux trousseaux de mariage et fournissent une iconographie régulièrement utilisée pour les objets de ces trousseaux. Ces deux classiques forment les thèmes privilégiés de peintures de paravents ou de cloisons coulissantes dans les appartements privés et féminins des résidences du *shôgun* et des *daimyô* de l'époque d'Edo. En outre, les poèmes de ces deux classiques sont au cœur d'un jeu particulièrement prisé au moment du mariage, celui des coquillages assemblés. Symbolisant l'harmonie dans le couple, ce jeu consiste à assembler deux valves de coquillage portant des

¹⁴¹⁴ Terme repris de IWATSUBO T., 2011, p. 29-54.

iconographies similaires de ces deux classiques. Les boîtes contenant ces coquillages, appelées *kai-oke* font partie des seuls objets ayant un rituel de transmission spécifique au moment où les objets du trousseau sont déplacés de la maison de la mariée à celle de l'époux. Ainsi, jeux d'association de poèmes et iconographies de ces deux classiques sont étroitement liés aux pratiques maritales. Selon Laura W. Allen ce sont ces jeux d'association de poèmes permettant de montrer l'accomplissement littéraire des femmes qui auraient motivé la mise en place d'un vocabulaire iconographique stable des *Contes d'Ise* et *Dit du Genji* à l'époque d'Edo¹⁴¹⁵.

Le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France participe de cet engouement pour ces jeux association. Son thème, la délicatesse de son exécution et cette dynamique existant entre les inscriptions et l'iconographie pourraient inscrire cette œuvre dans la pratique des livres de dot. Le Smith-Lesouëf serait ainsi un de ces manuscrits offerts aux mariées. Cependant, rien dans son iconographie ne permet de confirmer cette hypothèse : en effet aucune illustration n'a été modifiée par rapport à son modèle d'origine pour gommer les éléments gênants ou rajouter des détails à caractère auspiceux¹⁴¹⁶.

5. Les codex oblongs, des œuvres dont on ne sait que peu de choses

Au cours de nos recherches, nous avons systématiquement isolé les codex oblongs du reste de notre corpus. Différents dans leur style, ces codex enluminés semblent avoir été créés en dehors de la chaîne de collaboration artistique que nous avons décrite en première partie. Ils entretiennent cependant davantage de lien avec les illustrations des codex imprimés qu'ils ont vraisemblablement influencé par leurs choix de scènes. Enfin, les scènes choisies par les enlumineurs sont convenues et dépouillées de tout détail non significatif. D'un style parfois proche de la naïveté, les peintures de ces manuscrits agrémentent le texte mais n'apportent pas à ce dernier un éclairage nouveau. Elles ne se comprennent ainsi que si on connaît ou si on lit le texte. Illustration littérale du récit, elles pourraient cependant agir, comme le suggérait Barbara Ruch en 1991, comme unificateur social : elles donnent à tous la même image du récit et de ses protagonistes. Elles donnent ainsi au lecteur une image de ce qu'il ne peut pas se représenter seul¹⁴¹⁷.

¹⁴¹⁵ ALLEN L. W., 2004, p. 116-117.

¹⁴¹⁶ Voir à ce sujet partie II chapitre 2, 3.2. de notre thèse.

¹⁴¹⁷ RUCH B., 1991, p. 140-142.

Les codex oblongs sont des manuscrits enluminés et élaborés à la main dans un contexte où la reproduction mécanique du même récit est possible. Ils s'inscrivent donc dans une économie du luxe au même titre que les codex verticaux et que les rouleaux à peintures. Plus abîmés que leurs homologues verticaux, exécutés avec moins de soin et d'une iconographie moins savante, ces codex oblongs pourraient remplir d'autres fonctions et être destinés à d'autres besoins. Là où codex verticaux et rouleaux enluminés pourraient avoir une fonction symbolique, à savoir manifester le prestige de son propriétaire et/ou revêtir un rôle magique¹⁴¹⁸, les codex oblongs satisferaient un besoin pratique : celui de lire et de montrer tout simplement les récits qu'ils contiennent.

Pendant près de deux cent ans le récit du *Bunshô sôshi*, où se mêle romance et récit d'un *self made man* aidé par le dieu de Kashima, a connu une grande faveur. Il a été reproduit dans de nombreuses techniques, supports et avec des styles variés, allant de la grande minutie, du soin du détail, de l'anecdote et de l'iconographie savante à un style plus naïf, simple et impersonnel. S'adressant à une clientèle bourgeoise voire très fortunée, ces œuvres malgré leur style parfois très fruste ne relèvent pas de l'art populaire.

Avant de devenir un conte pour enfants édité à une seule reprise puis de tomber progressivement dans l'oubli, le *Bunshô sôshi* était un récit très apprécié, mais on demeure plus réservé quand il s'agit d'en expliquer les raisons. Certes, si l'on en croit Ryûtei Tanehiko, le récit est aimé et connu car il est lu au Nouvel An et recommandé aux femmes. Pour l'essayiste de la première moitié du XIX^e siècle, seule cette affirmation est à même d'expliquer le nombre important de copies du récit. Par la suite, nombre d'hypothèses s'appuieront sur cette allégation. Nous pouvons supposer que Ryûtei Tanehiko se fondait sur plusieurs arguments, tous issus du texte même, mais sans les expliciter, pour avancer ce qui deviendra par la suite une vérité générale. D'une part, il y a l'activité par laquelle Bunshô devient riche, c'est-à-dire produire et vendre du sel. Le sel en lui-même n'est pas un élément central de l'histoire mais il est au cœur de nombreuses cérémonies liées au Nouvel An. En outre, l'incipit même du récit semble inviter le lecteur à lire cet ouvrage pour commencer l'année sous de bons auspices. Ces deux facteurs, le sel et l'incipit de l'ouvrage, ont sans doute conduit l'auteur à conclure que l'ouvrage était effectivement lu au Nouvel An. Enfin, Ryûtei Tanehiko écrit au moment même où l'on cherche à vendre auprès de la clientèle féminine les vingt-trois récits de l'*Otogi bunko*, au premier rang duquel figure le *Bunshô sôshi*. Comme l'intrigue la plus développée au sein du récit est

¹⁴¹⁸ RUCH B., 1991, p. 107-108.

l'histoire d'amour entre le Général et Renge, l'essayiste a ainsi pu conclure que le récit était lu par des femmes. C'est ainsi la particularité même du récit *Bunshô sôshi*, c'est-à-dire son aspect hybride avec d'une part le destin de Bunshô et de l'autre celui de Renge, qui serait à l'origine de son grand succès.

Cependant, Ryûtei Tanehiko écrit bien tard, et les pratiques qu'il suppose ne sont pas forcément celles du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle. En l'absence de documents mais face à cette multitude d'œuvres anonymes, il ne nous reste qu'à observer les images pour essayer de déceler ce qu'elles peuvent nous apprendre des objectifs pour lesquels elles ont été produites et connaître les interprétations du texte, et donc la réception du récit, dont elles sont l'indice. C'est ce que nous avons essayé de faire au cours de cette thèse, qui laisse cependant derrière elle de nombreuses questions en suspens : pourquoi une telle diversité de styles pour des œuvres de format proche, s'adressant à une clientèle similaire et illustrant le même récit ? Quel est le destin de récits qui conserveront leur popularité tout au long de l'époque d'Edo comme le « Jouvenceau buveur » (*Shûtendôji*) ou « Momotarô » (*Momotarô*) ? C'est à ces questions, ainsi qu'à l'exploration de nouvelles sources historiques concernant les trousseaux de mariage, que nous souhaiterions consacrer nos recherches futures.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages sont présentés par ordre alphabétique puis par ordre chronologique.

I. Ouvrages et articles de recherche

Amerika ni watatta monogatari アメリカに渡った物語絵 [Peintures narratives ayant voyagé jusqu'aux Etats Unis], Kokubungaku kenkyû shiryôkan 国文学研究資料館 (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 2013, 258p

Les Contes d'Ise, traduction de Renondeau Gérard, collection Connaissance de l'Orient, Gallimard, Unesco, 1969, 181p

Dictionnaire des sources du Japon classique, Collège de France et Institut des Hautes Etudes Japonaises, Paris, 2006, 576p

Edogo daijiten 江戸語大辞典 [Grand dictionnaire de la langue d'Edo], MAEDA Isamu 前田勇 (éd.), Kôdansha 講談社, Tôkyô, 2003, 1078p

Edo jidaigo daijiten 江戸時代語辞典 [Grand dictionnaire de la langue de l'époque d'Edo], EBARA Taizô 穎原退蔵 (éd.), Kadokawa Gakugei shuppan 角川学芸出版, Tôkyô, 2009, 1343p

Gôka Genji-e no sekai, genji monogatari 豪華「源氏絵」、源氏物語 [Le monde des luxueuses peintures du Genji, Le Dit du Genji], SATÔ Akira 佐藤昭 (éd.), Gakushû kenkyû 学習研究, Tôkyô, 1988, 318p

Ise monogatari emaki ehon no taisei 伊勢物語絵巻絵本大成 [Livres et rouleaux enluminés des Contes d'Ise], Hagaromo kokusai daigaku nihon bunka kenkyûjo 羽衣国際大学日本文化研究所 (Centre d'étude de la civilisation japonaise de l'université internationale Hagaromo) (éd.), 角川学芸出版 Kadokawa gakugei shuppan, Tôkyô, 2007, deux tomes, 239-246p

Kaigai shozô nara ehon 海外所蔵奈良絵本 [Nara ehon conservés à l'étranger], Kôdansha 講談社, Tôkyô, 1979, 58p

Nihon bijutsu yôgo jiten 日本美術用語辞典 [Dictionnaire des termes de l'art japonais], Tôkyô bijutsu 東京美術, Tôkyô, 1990 (rééd 1998), 793p

Nihon kotenseki shoshigaku jiten 日本古典籍書誌学事典 [Dictionnaire de bibliophilie et des livres anciens japonais], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 1999, 716p

Otogizôshi no sekai 御伽草子の世界 [L'univers des Otogizôshi], Nara ehon kokusai kenkyû kaigi 奈良絵本国際研究会議 [Colloque de recherche sur les Nara ehon], Sanseidô 三省堂, Tôkyô, 1982, 169p

Sôtatsu Ise monogatari zu shikishi 伊勢物語図色紙 [Les shikishi des Contes d'Ise de Sôtatsu], Hagaromo kokusai daigaku nihonbunka kenkyûjo 羽衣国際大学日本文化研究所 (Centre d'étude de la civilisation japonaise de l'université internationale Hagaromo), Ise monogatari-e kenkyûkai 伊勢物語絵研究会 [Groupe de recherches sur les peintures des Contes d'Ise], Shibunkaku shuppan 思文閣出版, Kyôto, 2013, 209p

Tosaha kaiga shiryômokuroku (roku) emaki funpon (ni) 土佐派絵画資料館目録 (六) 絵巻粉本 (二) [*Répertoire des documents relatifs à l'école Tosa (n° 6), rouleaux enluminés et œuvres préparatoires (2)*], Kyôto shiritsu geijutsudaigaku geijutsu shiryôkan 京都市立芸術大学芸術資料館 (Service de documentation de l'université des Beaux-Arts de la municipalité de Kyôto), Kyôto, 1996

Zaigai nara ehon 在外奈良絵本 [*Nara ehon à l'étranger*], Nara ehon kokusai kenkyû kaigi 奈良絵本国際研究会議 [*Colloque de recherche sur les Nara ehon*] (éd.), Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1981, 298p

ABE Motoko 阿部素子, «*Nara ehon emaki Utsuho monogatari ni tsuite, Manjihan no eikyô*» 奈良絵本絵巻『うつほ物語』について、万治版への影響 [«*À propos des Nara ehon et emaki de l'Utsuho monogatari, de l'influence de l'édition de l'ère Manji*»], in *Shokei daigaku kenkyû kiyô* 尚絅大学研究紀要 [*Bulletin de recherche de l'université Shokei*], n°219, 2006, p. 1-28

ABE Motoko 阿部素子, «*Enpôhan Utsuho monogatari no e ni tsuite*» 延宝版『うつほ物語』の絵について [«*À propos des illustrations de l'édition de l'ère Enpô de l'Utsuho monogatari*»], in *Shokei daigaku kenkyû kiyô* 尚絅大学研究紀要 [*Bulletin de recherche de l'université Shokei*], n°1, 2007, p. 1-15 et n°2, 2008, p. 1-44

ABIKO Rie 阿美古理恵, «*Genji-e no sezokuka, den Hishikawa Moronobu-ga Osana Genji no seiritsu haikai*» 源氏絵の世俗化、伝菱川師宣画『おさな源氏』の成立背景 [«*Popularisation des peintures du Genji : arrière plan de la constitution des peintures du « Jeune Genji » attribuées à Hishikawa Moronobu*»], in *Gakushuin daigaku jinbun kagaku kenkyûka* 学習院大学人文科学研究科 [*Recherches en sciences humaines de l'université Gakushuin*], n°17, 2008, p. 33-68

ADACHI Keiko 安達敬子, «*Bunshô sôshi shiron, Otogizôshi ni miru Genji monogatari juyô no ichirei*» 『文正草子』試論、御伽草子にみる『源氏物語』需要の一例 [«*Essai sur le Bunshô sôshi, Un exemple de la réception du Dit du Genji dans les otogizôshi*»], in *Kokugo kokubun* 国語国文 [*Japonais et littérature japonaise*], vol.25, 1996, p. 182-205

AISO Yutaka 相磯裕, *Kan.eikan Bunshô no sôshi* 寛永刊ぶんしやうのそうし [*L'édition de Kan.ei du Bunshô sôshi*], Benseisha bunko n°108 倭誠社文庫, Tôkyô, 1982, 128p

AKAI Taturô 赤井達郎, «*Nara ehon ni tsuite*» 奈良絵本について «*À propos des Nara ehon*», in *Kokka* 国華 [*Fleurons japonais*], n°813, 1959, p. 451-461

AKAI Taturô 赤井達郎, «*Nihon no « ko ehon »* 日本の「古絵本」 [«*Les « livres illustrés anciens » japonais*»], in *Geijutsushinchô* 芸術新潮 [*Renaissances des arts*], juin 1976, p. 5-20

AKAI Taturô 赤井達郎, «*Nara ehon no kôzu*» 奈良絵本の構図 [«*Compositions des codex enluminés*»], in *Tenri Toshokan zenpon sôsho geppô* 天理図書館善本叢書月報 [*Bulletin annuel sur les livres précieux de la Bibliothèque Tenri*], n°33, mars 1977, p. 1-3

AKAI Taturô 赤井達郎, «*Nara ehon kenkyûshi*» 奈良絵本研究史 [«*Histoire de la recherche des Nara ehon*»], in *Otogizôshi no sekai* 御伽草子の世界 [*L'univers des Otogizôshi*], Nara ehon kokusai kenkyû kaigi 奈良絵本国際研究会議 [*Colloque de recherche sur les Nara ehon*], Sanseidô 三省堂, Tôkyô, 1982, p. 41-50

AKIYA Osamu 秋谷治, « *Nara ehon no hitori eshi shôkô* » 「奈良絵本」の一絵師小考 [« Réflexions sur un illustrateur de *nara ehon* »], in *Gengobunka* 言語文化 [Culture linguistique], n°44, 2007, p. 51-65

AKIYA Osamu 秋谷治, « *Nara ehon no hitori eshi kô ; zoku* » 「奈良絵本」の一絵師考 (続) [« Réflexions sur un illustrateur de *nara ehon* ; suite »], in *Gengoshakai* 言語社会 [Société linguistique], n°3, 2009, p. 203-214

AKIYA Osamu 秋谷治, « *Idemitsu bijutsukanzô, Ise monogatari byôbu ni tsuite* » 出光美術館蔵『伊勢物語屏風について』 [« À propos du paravent de l'*Ise monogatari* conservé au musée Idemitsu »], in *Gengobunka* 言語文化 [Culture linguistique], n°48, 2011, p. 93-108

AKIYA Osamu 秋谷治, « *Igirisu ni aru dôitsu eshi nara ehon sanbon ni tsuite* » イギリスにある同一絵師「奈良絵本」三本について [« À propos de trois *Nara ehon* d'un même peintre conservés en Angleterre »], in *Jinbun, shizen kenkyû* 人文・自然研究 [Recherches culturelles et naturelles], vol 6, mars 2012, p. 63-92

AKIYAMA Terukazu 秋山光和, « *Genji monogatari emaki no kôsei to gihô* » 源氏物語絵巻の構成と技法 [« Les rouleaux enlumines du *Dit du Genji* : composition et techniques »], in *Heian jidai sezokuga no kenkyû* 平安時代世俗画の研究 [Recherches sur la peinture séculaire de la période de Heian], Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 1964, 213-264

ALEXANDER Jonathan J.G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1992, 214p

ALLEN Laura W., « Japanese Exemplars for a New-Age, Genji Paintings from the Seventeenth-Century Tosa School », in LILLEHOJ Elizabeth (éd.), *Critical Perspectives on classicism in Japanese Paintings, 1600-1700*, Hawaii Press, Honolulu, 2004, p. 99-132

ALPERS Svetlana, *Rembrandt's enterprise: the studio and the market*, University of Chicago Press, London, 1988, 308p

ALPERS Svetlana, « The view from the Studio », in *The Studio Reader, On the Space of Artists*, JACOB Mary Jane, GRABNER Michelle (éd.), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 2010, p. 126-149

AMINO Machiko 網野善彦, *Shokunin utawase* 職人歌合 [Joutes poétiques des métiers], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2012, 238p

ANESAKI Iroko 姉崎彩子, « *Kyôdai bigakuhon Bunshô* » 京大美学本『ぶん正』 [« Le *Bunshô* conservé au centre de recherches des arts et littératures japonais de l'université de Kyôto »], in *Kyôto daigaku zô, muromachi no monogatari* 京都大学蔵室町の物語 [Romans de l'époque de Muromachi conservés à l'université de Kyôto], vol 7, Rinsen Shoten 臨川書店, Kyôto, 2002, p. 475-490

ANSART Olivier, *Une modernité indigène, Ruptures et innovations dans les théories politiques japonaises du XVIII^e siècle*, Belles Lettres, collection Japon, Paris, 2014, 290p

ANTONI Klaus, « Momotarô and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shôwa Age », in *Asian Folklore Studies*, vol 50, n°1, 1991, p. 155-188

AOKI Shin.ichi 青木慎一, *Supensâ korekushonzô nara ehon genji monogatari ni tsuite* スペンサーコレクション蔵奈良絵本源氏物語について [À propos du *Nara ehon du Dit du Genji de la collection Spencer*], pdf en ligne paginé p. 93-99, non daté

http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/12_%E9%9D%92%E6%9C%A8%23_No.8.pdf, 2010, (dernière consultation 23/05/2015)

ARAKI James T., «*Otogizôshi and Nara ehon: A field of Study in Flux* », in *Monumenta Nipponica*, vol 36, Sophia University, Tôkyô, 1981, p. 1-20

ARAKI James T., «*Bunshô Sôshi. The Tale of Bunshô, the Saltmaker* », in *Monumenta Nipponica*, vol 38, n°3, Sophia University, Tôkyô, 1983, p. 221-249

ARASSE Daniel, *Le sujet dans le tableau*, Champs arts, Flammarion, Paris, 1997 (2006), 299p

ARATA Yajima 新矢島, «*Sôboku.e, sono keifû to miryoku* » 素朴絵、その系譜と魅力 [«*Les peintures naïves, leur lignée et leur charme* »], in *Shûbi 聚美 [Arts divers]*, n°9, automne 2013, p. 2-29

ASAMI Kazuhiko 浅見和彦, «*Bunshô sôshi : yomeiri-bon no kôzô* » 文正草子—嫁入り本の構造 [«*Bunshô Sôshi : Structure des livres de mariage* »], in *Otogizôshi no sekai 御伽草子の世界* [«*L'univers des Otogizôshi* »], *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû 国文学解釈と教材の研究 [Études de la littérature nationale : recherches sur les interprétations et les matériaux pédagogiques]*, vol 22, n°16, décembre 1977, p. 96-97

ASANO Nagataka 浅野長孝, «*Eijuin-sama odôgu mokuroku ni tsuite*» 『永寿院様御道具目録』について [«*À propos de l'inventaire des objets de Eijuin*»], in *Museum*, n°443, février 1988, p. 24-34; n°444, mars 1988, p. 21-35

ASANO Shûgô 浅野秀剛, «*Kinsei ehon no tanjô wo megutte, genzonrei to yôrei wo chûshin*» 近世絵本の誕生をめぐって、現存例と用例を中心 [«*À propos de la naissance des livres illustrés de l'époque moderne, exemples conservés et illustrations* »], in *Edo no ehon, gazô to tekisuto no ayanseru sekai 江戸の絵本—画像とテキストの綾なせる世界 [Livres illustrés d'Edo : le monde de l'interaction du texte et de l'image]*, SUZUKI Jun 鈴木淳, ASANO Shûgô 浅野秀剛 (éd.), Hachiki shoten 八木書店, Tôkyô, 2010, p. 21-38

ASANO Shûgô 浅野秀剛, «*Jû.nana seiki no e.iri hanpon no eshi ni tsuite*» 十七世紀の絵入版本の絵師について [«*À propos des artistes des livres imprimés illustrés du XVII^e siècle* »], in *Biblia, Bulletin of Tenri Central Library*, n°136, octobre 2011, p. 3-32

ASAO Naohiro 朝尾直弘, «*Kinsei no mibun to sono hen.yô* » 近世の身分とその変容 [«*Les statuts sociaux de l'époque moderne et leurs évolutions*»], in *Nihon no kinsei 7, Mibun to kakushiki 日本の近世 7 身分と格式 [Le Japon de l'époque moderne 7, Statuts sociaux et règles sociales]*, Chûô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1992, p. 7-40

ARAKAWA Hirokazu, 荒川浩和, HAINO Akio 灰野昭郎, KOMATSU Taishû 小松大秀, «*Kinsei daimyô konrei chôdo ni tsuite* » 近世大名婚礼調度について [«*À propos des mobiliers de daimyô de l'époque moderne*»], in *Museum*, n°419, février 1986, p. 19-28; n°420, mars 1986, p. 17-27

AUMONT Jacques, *L'Image*, Armand Colin, Paris, 2011, 304p

BARTHES Roland, «*Introduction à l'analyse structurale des récits* », in BARTHES R., KAYSER W., W.C. BOOTH, Ph. HAMON, *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Machecourt, 1977, p. 7-57 article originellement publié dans *Communications*, n°8, 1966

BASCHET Jérôme, «*Pourquoi élaborer des bases de données d'images ? Propositions pour une iconographie sérielle* », in BOLVIG Axel, LINDLEY Phillip (éd.), *Medieval Texts*

and Cultures of Northern Europe, History and Images Toward a New Iconology, Brepols, Turnhout, 2003, p. 59-106

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, collection Folio Histoire, Gallimard, Saint-Amand, 2008, 468p

BAUER Estelle, « Les montreurs, ou quelques problèmes relatifs à la composition des peintures narratives sur rouleaux aux XII^e et XIII^e siècles », in *Japon Pluriel 2 – actes du deuxième colloque de la société française des études japonaises*, Éditions Philippe Picquier, Arles, 1998, p. 61-70

BAUER Estelle, « Le temps du récit- Le temps du regard. Production et réception de la peinture narrative dans le Japon du XI^e au XIII^e siècle », Thèse de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales sous la direction de François Macé, janvier 2001, 579p

BAUER Estelle, « Réflexions sur la représentation des lieux dans les *emaki* des XII^e et XIII^e siècles », in *Japon Pluriel 4 – actes du quatrième colloque de la société française des études japonaises*, Éditions Philippe Picquier, Arles, 2002, p. 149-162

BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New-Haven et Londres, 1986, 147p

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1982 (traduit en français en 1988), 381p

BÉRANGER Véronique, « *Furansu kokuritsu toshokan shahon shissô shuhanron emaki ni tsuite* » フランス国立図書館写本室蔵『酒飯論絵巻』について [«À propos de la copie conservée à la Bibliothèque nationale de France du rouleau enluminé du *Shuhanron* »], in ABE Yasurô 阿部泰郎, ITÔ Nobuhiro 伊藤信博 (éd.), *Shuhanron emaki no sekai* 『酒飯論絵巻』の世界 [L'univers du rouleau enluminé *Shuhanron*], *Intriguing Asia* [アジア遊学] n°172, Bensei Shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2014, p. 166-174

BERGER John, *Ways of Seeing*, Pinguin Books, Londres, 1977, 166p

BERRY Mary Elizabeth, *The Culture of Civil War in Kyôto*, University of California Press, Berkeley, 1994, 373p

BERRY Mary Elizabeth, *Japan in Print, Information and Nation in the Early Modern Period*, University of California Press, Berkeley et California, 2006, 325p

BERRY Paul, « 'Shunga' : the Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period », in *Archives of Asian Art*, vol 54, 2004, p. 7-22

BERTHIER François, *Arts du Japon, Masques et portraits*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1981, 157p

BERTHIER François, *Bestiaire du Japon*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1989, 205p

BERTHIER-CAILLET Laurence (dir.), *Fêtes et rites des quatre saisons au Japon*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1981, 613p

BITÔ Masahide 尾藤正英, *Edo jidai to ha nanika, Nihonshi jô no kinsei to kindai* 江戸時代とはなにか、日本史上の近世と近代 [Qu'appelle-t-on époque d'Edo ? L'époque moderne et l'époque contemporaine dans l'histoire du Japon], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 2006, 282p

BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du Jugement*, Éditions de Minuit, Lonrai, 1979 (rééd 2012), 670p

BRISSET Claire-Akiko, « Art Bouddhique et cryptographie : le « Salut des femmes » dans le Japon du XII^e siècle », in « Du bon usage des images : Autour des codes visuels en Chine et au Japon », in *Extrême-Orient Extrême Occident*, n°30, 2008 (a), p. 113-143

BRISSET Claire-Akiko (éd.), « Introduction », in « Du bon usage des images : Autour des codes visuels en Chine et au Japon », *Extrême-Orient Extrême Occident*, n°30, 2008 (b), p. 7-14

BRISSET Claire-Akiko, PIGEOT Jacqueline, STRUVE Daniel, VIEILLARD-BARON Michel, TERADA Sumie, *Regards critiques. Quatre réflexions sur la littérature classique dans le Japon des XVII^e-XVIII^e siècles*, Collège de France / de Boccard, 2009, 71p

BROCK Karen L., « The Shogun's Painting Match », in *Monumenta Nipponica*, vol 50, n°4, 1995, p. 433-484

BROKAW J. Cynthia, CHOW Kai Wing, *Printing and Book Culture in late imperial China*, University of California Press, Londres, 2005, 539p

BROWN Michelle P., *Understanding Illuminated Manuscripts, A Guide to technical terms*, Paul Getty Museum, 1994, 120p

BROWN Yu-Ying, *Japanese Book Illustration*, The British Library Board, Londres, 1988, 64p

BUSSOTTI Michela, « Gravures de Hui, Étude du livre illustré chinois de la fin du XVI^e à la première moitié du XVII^e siècle », *Mémoires archéologiques*, n°26, École Française d'Extrême-Orient, Paris, 2001, 494p

BUTLER Kenneth Deam, « The *Heike Monogatari* and the Japanese Warrior Ethic », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 29, 1969, p. 93-108

CAMILLE Michael, « Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Litteracy and Illiteracy », in *Art History*, T.8, 1, mars 1985, p. 26-49

CARRE Guillaume, « Naissance de la société prémoderne », in *L'Histoire du Japon, des origines à nos jours*, HERAIL Francine (éd.), Hermann éditeurs, Paris, 2009 (a), p. 551-578

CARRE Guillaume, « Statuts sociaux et communautés », in *L'Histoire du Japon, des origines à nos jours*, HERAIL Francine (éd.), Hermann éditeurs, Paris, 2009 (b), p. 699-754

CHARTIER Roger, « La culture de l'imprimé », in *Les usages de l'imprimé*, CHARTIER Roger (éd.), Fayard, Paris, 1987, p. 6-18

CHARTIER Roger, *Cultural History, Between Practices and Representations* (traduction par Lydia G. Cochrane), Polity Press, Cambridge, 1988, 209p

CHARTIER Roger, *Forms and Meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995, 144p¹⁴¹⁹

CHARTIER Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Petite Bibliothèque Payot 167, éditions Payot & Rivages, Paris, 2003, 323p

¹⁴¹⁹ Ces deux ouvrages n'ont pas été publiés en français à ce jour, voir <http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/bibliographie.htm> (consulté la dernière fois le 14/06/2016)

CHIBBETT David, *The History of Japanese Printing and Book Illustration*, Kodansha International, Tôkyô, 1977, 264p

CHILDS Margaret H., « Didacticism in Medieval Short Stories : *Hatsuse Monogatari* and *Akimichi* », in *Monumenta Nipponica*, 42, 3, 1987, p. 253-288

CHINO Kaori 千野香織, « *Emaki no jikan hyôgen : shunkan to renzoku* » 絵巻の時間表現——瞬間と連続 [« Expression du temps dans les *emaki*: l'instant et la continuité »], in *Nihon no bigaku* 日本の美学 [L'Esthétique japonaise], vol 1, n°2, 1984, p. 74-90

CHINO Kaori 千野香織, « *Kotoba to imêji: monogatari kaiga kenkyû no genzai* » 言葉とイメージ——物語絵画研究の現在 [« Mots et images: état présent des recherches sur les peintures narratives »], in *Rettô no bunkashi* 列島の文化史 [Histoire de la culture de l'archipel], 7, septembre 1990, p. 1-10

CHINO Kaori 千野香織, « *Ise monogatari emaki* » 伊勢物語絵巻 [« Les rouleaux enlumines des *Contes d'Ise* »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°301, 1991 (a), 94p

CHINO Kaori 千野香織, NISHI Kazuo 西和夫, *Fikushon toshite no kaiga, bijutsushi no me, kenchiku no me* フィクションとしての絵画、美術史の眼、建築の眼 [La peinture en tant que fiction, regard de l'histoire de l'art, regard de l'architecture], Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 1991 (b), 233p

CHINO Kaori 千野香織, « *Nihon bijutsu no jendâ* » 日本の美術のジェンダー [« La sexualité dans l'art japonais »], in *Bijutsushi* 美術史 [Histoire de l'art], vol 43, n°136, mars 1994 (a), p. 235-246

CHINO Kaori 千野香織, KURODA Hideo 黒田日出男, TOKUDA Kazuo 徳田和夫, « *Otogizôshi no parareru wârudo* » 御伽草子のパラレル・ワールド [« Mondes parallèles dans les *Otogizôshi* »], in « *Otogizôshi : moji to e to monogatari* » 御伽草子——文字と絵と物語 [« *Otogizôshi* : écriture, illustrations et narration »], *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究 [Études de la littérature nationale : recherches sur les interprétations et les matériaux pédagogiques], vol 39, n°1, janvier 1994 (b), p. 6-29

CHINO Kaori 千野香織, *Chosakushû* 著作集 [Œuvre complète], Brücke, Tôkyô, 2010, 1117p

CLARK Timothy, GERSTLE Andrew C., « What was *Shunga* ? », in *Shunga : sex and humour in Japanese art, 1600-1900*, London British Museum, Londres, 2013, p. 18-33

CLUNAS Craig, *Superflous Things, Material Culture and Social Status in Early Modern China*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1991 (rééd 2004), 219p

CLUNAS Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books, Londres, 1997, 224p

COBBI Jane, « Naissance de la gastronomie japonaise », in LEGGERI-BAUER Estelle, BÉRANGER Véronique, BRISSET Claire (éd.), *Des Mérites comparés du Saké et du riz illustré par un rouleau japonais du XVII^e siècle*, Bnf et Diane du Selliers, Paris 2014, p. 209-213

CRANSTON Fumiko E., *Hâbâdo daigaku Fôggu bijutsukan kitaku beppon Bunshô* ハーバード大学美術館, 寄託別本ふんせう [Variantes du *Bunshô*, en dépôt au musée de l'université de Harvard], Kyôto daigaku kokugo kokubun shiryôkan sôsho bekkann 3 京都大学

国語国文資料館叢書別巻 3, Satake Akihiro 佐武昭広 (éd.), Rinsen shoten 臨川書店, Kyôto, 1984, 195p

CROISSANT Doris, « Visions of the Third Princess. Gendering spaces in the Tale of Genji illustrations », in *Arts asiatiques*, vol.60, 2005, p. 103-120

DAZAI Osamu 太宰治, *Otogizôshi* 御伽草子 [*Otogizôshi*], Shinchôsha 新潮社, Tôkyô, 1972 (2015), 410p

DEAL William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, Oxford University Press, Oxford, 2006, 415p

DE HAMEL Christophe, *A History of illuminated manuscripts*, Phaidon, London, 1986 (rééd. 1994), 272p

DEGUCHI Hisanori, « Les illustrations du *Gikei-ki* (la Chronique de Yoshitsune) : une réflexion sur les éditions imprimées du XVII^e siècle », in BRISSET Claire-Akiko, GRIOLET Pascal, MARQUET Christophe, SIMON-OIKAWA Marianne (éd.), *Du pinceau à la typographie, regards japonais sur l'écriture et le livre*, Études thématiques n°20, École Française d'Extrême-Orient, Paris, 2006, p. 209-229

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Champs arts, Flammarion, Paris, 1990 (2012), 446p

DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE Thomas (éd.), *La performance des images*, Éditions de l'université de Bruxelles, Problèmes d'histoire des religions, tome 19, Bruxelles, 2009, 264p

DODANE Claire, *La Grande Étude des Femmes*, traduction des textes de Ogawa Hikokuro et Kashiwara Kiyôemon, Monographies de la Maison Franco-Japonaise, Tôkyô, 1996, 25p

DOI Tsugiyoshi 土居次義, « Momoyama no shôhekiga » 桃山の障壁画 [« *Peintures sur parois coulissantes de l'époque Momoyama* »], *Nihon no Bijutsu 14 kan* 日本の美術 14 卷 [*Art Japonais n°14*], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1964, 160p

DORE Ronald P., *Education in Tokugawa Japan*, University of Michigan Center for Japanese Studies, Michigan, New-York, 1984, 346p

DREGE Jean-Pierre, « Le livre manuscrit et les débuts de la xylographie (en Chine) », in DREGE Jean-Pierre, ISHIGAMI-IAGOLNITZER Michiko, COHEN Monique (éd.), *Le livre et l'imprimerie en Extrême-Orient et en Asie du sud*, Actes du colloque de 1983, Société des Bibliophiles de Guyenne, Bordeaux, 1986, p. 19-40

EGAMI Yasushi 江上恭史綏, « Ryôshi sôshoku, hakuchirashi » 料紙装飾、箔散らし [« Papiers décorés de feuilles d'or dispersées »], in *Nihon no Bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°397, juin 1999, 98p

EGUCHI Keiko 江口啓子, « *Kaisetsu* » 解説 [« Explications »], in ABE Yasurô 阿部泰郎 (éd.), *Shinkurôdo emaki no sekai, muromachi jidai no shôjo kakumei* 『新蔵人』絵巻の世界、室町時代の少女革命 [*L'univers du rouleau enluminé Shinkurôdo, révolution des jeunes filles à l'époque de Muromachi*], Chikuma shobô 筑摩書房, Tôkyô, 2014, p. 119-129

EKKEHARD May, *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo Zeit (1750-1868)*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1983, 254p

EMA Tsutomu 江馬務, « *Kekkon no rekishi* » 結婚の歴史 [« Histoire du mariage »], in *Ema Tsutomu chosaku-shû* 江麻務著作集 [*Œuvre complète de Ema Tsutomu*], vol 7, Chûhō kōronsha 中央公論社, Tôkyô, 1976, p. 215-346

EMOTO Hiroshi 江本裕, *Kinsei zenki shōsetsu no kenkyū* 近世前期小説の研究 [*Recherches sur les romans de l'époque moderne*], Wakikusa shobō 若草書房, Tôkyô, 2000, 325p

EMURA Tomoko 江村知子, « Tosa Mitsuyoshi to kinsei yamato-e no keifu » 土佐光吉と近世やまと絵の系譜 [« Tosa Mitsuyoshi et la lignée de la peinture Yamato de l'époque moderne »], in *Nihon no Bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°543, octobre 2011, 96p

ELISON George, « Introduction : Japan in the Sixteenth Century », in *Warlords, Artists, and Commoners, Japan in the Sixteenth Century*, ELISON George, BARDWELL L. Smith (éd.), University of Hawaii Press, Honolulu, 1981 (a), p. 1-6

ELISON George, « The Cross and the Sword : Patterns of Momoyama History », in *Warlords, Artists, and Commoners, Japan in the Sixteenth Century*, ELISON George, BARDWELL L. Smith (éd.), University of Hawaii Press, Honolulu, 1981 (b), p. 55-86

FIÉVÉ Nicolas (dir), *Atlas Historique de Kyôto*, les éditions de l'Amateur, Unesco, 2008, 528p

FREEDBERG David, « Arousal by Image », in *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1989, p. 317-344

FORD Barbara, « Tragic Heroines of the Heike Monogatari and their Representation in Japanese Screen Painting », in *Orientalisms*, vol 28, n°2, février 1997, p. 40-47

FORMANEK Susanne, « The Spectacle of Womanhood : New Types in Texts and Pictures on Pictorial *Sugoroku* Games of the Late Edo Period », in FORMANEK Susanne, LINHART Sepp (éd.), *Written Texts- Visual Texts, Woodblock-printed Media in Early Modern Japan*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 73-108

FORRER Matthin, *Surimono in the Rijksmuseum, Amsterdam*, Hotei Publishing, Leiden, 2013, 335p

FRANKLIN Colin, *Exploring Japanese Books and Scrolls*, The British Library, Oak Knoll Press, New Castle, 2005, 156p

FUJI Akio 富士昭雄 (éd.), *Edo bungaku to shuppan media, kinsei zenki shōsetsu wo chūshin ni* 江戸文学と出版メディア—近世前期小説を中心に [*La littérature d'Edo et le media imprimé, au cœur du roman avant l'époque contemporaine*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2001, 399p

FUJII Otoo 藤井乙男, « *Nihon no bungaku* » 日本文学 [« Littérature du Japon »], in *Fujii Otoo chosaku-shū yonkan* 藤井乙男著作集四卷 [*Anthologie des œuvres de Fuji Otoo volume 4*], Kuresu shuppan クレス出版, Tôkyô, 2007, p. 323-352 ; article originellement publié in *Iwanami kōza nihon bungaku* 岩波講座書店、日本文学 [*Cours d'Iwanami, la littérature japonaise*], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 1932

FUJII Takashi 藤井隆 (éd.), *Otogizōshi kenkyū sōsho* 御伽草子研究叢書 [*Séries de recherches sur les Otogizōshi*], vol.1, 2 et 5, Kuresu Shuppan クレス出版, Tôkyô, 2003, 384, 545 et 384p

FUKAYA Katsumi 深谷克己, *Edo jidai no mibun ganbô, mi agari to jôge nashi* 江戸時代の身分願望、身上がりと上下無し [Les désirs de statuts sociaux à l'époque d'Edo, l'élévation sociale et l'impossibilité d'ascension], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 2006, 226p

FUKUDA Akimichi 福田景道, « *Kôfukuna ketsumatsu, otogizôshi to ôchô monogatari* » 幸福な結末、御伽草子と王朝物語 [« Une fin auspiciouse, les *otogizôshi* et les récit de la cour impériale »], in *Fukushi bunka* 福祉文化 [Culture du bonheur], n°3, février 2004 p. 9-19

KUKUSHIMA Yumiko 福嶋由美子, « *Bunshô sôshi to hasu* » 『文正草子』と蓮 [« Le *Bunshô sôshi* et le lotus »], in *Geinô bunkashi* 芸能文化史 [Histoire de la culture des arts], vol.25, 2010, p. 19-25

FUSAE Kanda, « Behind the Sensationalism : Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art », in *The Art Bulletin*, vol 87, n°1, mars 2005, p. 24-49

GARDNER K.B., « Illustrated Manuscripts from Japan », in *The British Museum Quarterly*, vol 23, n°4, 1961, p. 95-100

GENETTE Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 286p

GERHART Karen M, *The Eyes of Power, Art and Early Tokugawa Modernity*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, 211p

GERHART Karen M., « Kanô Tan'yu and Horin Jôshô, Patronage and Artistic Practice », in *Monumenta Nipponica*, vol 55, n°4, 2000, p. 483-508

GERHART Karen M., « Issues of Talent and Training in the Seventeenth Century Kanô Workshop », in *Ars Orientalis*, vol 31, 2001, p. 103-128; repris sous le même titre in *Copying the Master and Stealing His Secrets*, JORDAN Brenda C., WESTON Victoria (éd.), University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 9-30

GERSTLE Andrew C., « Analyzing the Outrageous : Takehara Shunchôsai's Shunga Book », in *Japan Review n°26 Special Issue Shunga*, 2013 p. 169-193

GOMBRICH Ernst, *L'Écologie des images*, Flammarion, Paris, 1983, 434p

GOMBRICH Ernst H., *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Londres, 1960 (rééd. 2002), 386p

GOMI Fumihiko 吾味文彦, FUJIWARA Yoshiaki 藤原良明, *Emaki ni chusei wo yomu* 絵巻に中世を読む [Lire le Moyen-Age à travers les emaki], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 1995, 330p

GRABAR André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Champ arts, Flammarion, Paris, 1979 (rééd. 2008), 443p

HAFT Alfred, *Aesthetic Strategies of the Floating World, Mitate, Yatsushi and Fûryû in Early Modern Japanese Popular Culture*, Brill, Leiden, 2013 (a), 216p

HAFT Alfred, « Affirming the life Erotic », in *Japan Review n°26 Special Issue Shunga*, 2013 (b), p. 99-116

HAINO Akio 灰野昭郎, « *Konrei dôgu* » 婚礼道具 [« Trousseaux de mariage »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art japonais], n°277, juin 1989, 98p

HAKUHATA Yoshi 白畑よし, *Monogatari emaki* 物語絵巻 [« Rouleaux enluminés narratifs »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°49, 1970, 118p

HARAGUCHI Shizuko 原口志津子, « *Emaki ni okeru tenkei byôsha no kinô- « Ono no Yukimi gokô emaki » ni tsuite* » 絵巻における添景描写の機能-「小野の雪見後幸絵巻」について [« La fonction des ajouts de personnages et d'animaux dans les paysages des *emaki*, à propos du *Ono no Yukimi gokô* »], in *Museum*, 462, septembre 1989, p. 4-17

HASHIGUCHI Kônosuke 橋口候之介, *Edo no hon.ya to hon zukuri* 江戸の本屋と本づくり [Librairies d'Edo et fabrication des livres], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2011 (a), 298p

HASHIGUCHI Kônosuke 橋口候之介, *Nihonjin to shobutsu no rekishi : wahan he no shôtai* 日本人と書物の歴史、和本への招待 [Histoire des Japonais et des écrits : invitation au livre japonais], Kadokawa sensho n°492 角川選書, Tôkyô, 2011 (b), 221p

HASKELL Francis, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto and Windus, Londres, 1963, 454p

HAYAKAWA Monta, « Who where the Audiences for *Shunga* », in *Japan Review n°26 Special Issue Shunga*, 2013 (a), p. 17-36

HAYAKAWA Monta, traduction de GERSTLE Andrew, *Shunga, ten Questions and Answers*, Nichibunken Monograph Series n°14, International Research Center for Japanese Studies, Kyôto, 2013 (b), 121p

HAYAKAWA Monta, « Who were the Audiences for *Shunga*? » in *Shunga : sex and humour in Japanese art, 1600-1900*, London British Museum, Londres, 2013 (c), p. 34-48

HEGEL Robert E., « Images in Legal and Fictional Texts from Qing China », in *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, tome 89, 2002, p. 277-290

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2004, 128p

HERAIL Francine, *Fonctions et fonctionnaires japonais au début du XI^e siècle*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1977, 937p

HERAIL Francine, *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga, ministre à la cour de Heian (995-1018) Traduction du Midô kanpakuki*, T1, Librairie Droz, Genève, Paris, 1987, 592p

HERBERT Jean, *Aux sources du Japon, le Shintô*, Albin Michel, Paris, 1964, 379p

HIGUCHI Kiyoyuki 樋口清之, *Nihon josei no seikatsushi* 日本女性の生活史 [Histoire de la vie quotidienne des femmes au Japon], Kôdansha gakujutsu bunko 講談社学術文庫, Tôkyô, 1977 (1990), 249p

HILLIER Jack, *The Art of the Japanese Book*, Sotheby's Publications, Londres, 1987, 1131p

HINONISHI Suketaka 日野西資孝, « *Fukusô* » 服装 [« Le vêtement »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°26, juin 1968, 106p

HIRONIWA Motosuke 廣庭基介, NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Nihon shoshigaku wo manabu hito no tameni* 日本書誌学を学ぶ人のために [À l'usage des étudiants en bibliographie japonaise], Takashima Kunio Sekai shisôsha 高島国男、世界思想社 (Éditeur Takashima Kunio, « série philosophie et sociologie mondiale »), Kyôto, 1998

HOCKLEY Allen, « Review Article : *Shunga*, Function, Context Methodology », in *Monumenta Nipponica*, vol 55, n°2, été 2000, p. 257-269

HÔJÔ Hideo 北条秀雄, « *Tokugawa Takehime no konrei to yomeiri-bon* » 徳川竹姫の婚礼と嫁入本 [« *Mariage et livres de trousseaux de la princesse Takehime Tokugawa* »], in *Bulletin* n°6, Tokai gakuen University, 1969, p. 47a-56a

HÔJÔ Hideo 北条秀雄, « *Tokugawa Takehime no konrei to yomeiri-bon, Tokugawa Takehime konrei chôdo kenjô mokuoku* » 徳川竹姫の婚礼と嫁入本、徳川竹姫婚礼調度献上目録 [« *Livres de trousseaux de la princesse Tokugawa, inventaire des objets offerts lors du mariage de la princesse Take Tokugawa* »], in *Tôkai gakuen kokubun sôsho* 2 東海学園国文叢書 2 [Séries sur la littérature nationale 2, Tôkai gakuen University], 1971, p. 1-32

HOLUB Robert C., *Reception Theory : A Critical Introduction*, New Accents, Londres Methuen, 1984, 189p

HONDA Yasuko 本多康子 « *Tôkyô kokuritsu hakobutsukanzô Tsuchigumo sôshi no monogatari furêmu saikô* » 東京国立博物館蔵「土蜘蛛草紙」の物語、フレーム再考 [« *Tsuchigumo sôshi du musée national de Tôkyô, repenser les bordures des monogatari* »], in SANO Midori 佐野みどり, KASUYA Makoto 加須屋誠 (éd.), *Chûsei kaiga no matorikksu II* 中世絵画のマトリックス [Matrice de la peinture médiévale II], Seikansha 青簡社, Tôkyô, 2014, p. 404-450

HORIKAWA Takashi 堀川貴志, *Shoshigaku nyûmon, kotenseki wo miru, shiru, yomu* 書誌学入門、古典籍を見る・知る・読む [Introduction aux études bibliographiques, voir, connaître et lire les livres anciens], Bensei shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2010 (rééd. 2012), 263p

HORIUCHI Annick (éd.), *Éducation au Japon et en Chine, Éléments d'histoire*, Les Indes savantes, Paris, 2006, 157p

HOTATE Michihisa 保立道久, *Chûsei no ai to jûzoku, emaki no naka no nikutai* 中世の愛と従属、絵巻の中の肉体 [Amour et subordination au Moyen-âge, la chair dépeinte dans les emaki], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1986, 265p

HOTATE Michihisa 保立道久, *Monogatari no chûsei, shinwa, setsuwa, minwa no rekishigaku* 物語の中世、神話・説話・民話の歴史学 [Le Moyen-âge des contes: étude historique des mythes, légendes et contes populaires], Tôkyô daigaku shuppansha 東京大学出版社, Tôkyô, 1998, 345p

HOTTA Ashio 堀田葦男, « *Nara ehon no kenkyû* » 奈良絵本の研究上・中・下 [« *Recherches sur les Nara ehon* », 3 parties], in *Shoshigaku* 書誌学 [Études historiographiques], vol 5, n°4 (octobre 1935), p. 241-260 ; vol 5, n°5 (décembre 1935), p. 378-392 ; vol 6, n°1 (mars 1936), p. 22-34

HUMBERTCLAUDE Pierre, « *Nara ehon, le livre à miniatures japonais, 1570-1730* » in *Serie Orientale Roma VII*, Institut Italien pour le Moyen et Extrême Orient, Rome, 1955, p. 111-153

ICHIKAWA Kôta 市川廣太, « *Ehon shitsugen no ichihaikai, Ehon hôkan oyobi Ôtomo kôhaiki chosha, Tachibana Muneshige no shitsujikaimei wo tôshite* » 「絵本」出現の一背景、『絵本宝鑑』及び『大友興廢記』著者、橘宗重の出自解明を通して [« *Un arrière plan de l'apparition des "livres de peintures": examen de la biographie de Tachibana Muneshige, auteur de Ehon hôkan et Ôtomo Kôhaiki* »], in *Bijutsushi* 美術史 [Histoire de l'art], n°173, vol 62, n°1, octobre 2012, p. 67-84

ICHIKO Teiji 市古貞治, «*Meiji iko kankô otogizôshi meiichiran*» 明治以後刊行お伽草子名一覧 [«*Aperçu des otogizôshi publiés à partir de l'ère Meiji*»], article publié la première fois in *Koten kenkyû* [*Recherches sur les classiques*], vol 3, n°5, 1938, puis in FUJII Takashi 藤井隆 (éd.), *Otogizôshi kenkyû sôsho* 御伽草子研究叢書 [*Séries de recherches sur les Otogizôshi*], vol.1, 2 et 5, クレス出版 Kuresu Shuppan, Tôkyô, 2003, p. 349-352

ICHIKO Teiji 市古貞次, *Mikan chûsei shôsetsu* 未刊中世小説 [*Romans médiévaux non publiés*], Rakurôshoin 楽浪書院, Tôkyô, 1942, 317p

ICHIKO Teiji 市古貞次, *Chûsei shôsetsu to sono shûhen* 中世小説とその周辺 [*Histoires courtes médiévales et leurs contextes*], Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 1981, 321p

IGARASHI Kôichi 五十嵐公一, *Kinsei kyôto gadan no nettowaku* 近世京都画壇のネットワーク [*Fonctionnement des cercles artistiques de Kyôto aux temps modernes*], Yoshikawa Inbunkan 吉川引文館, 2010, 253p

II Haruki, «*Didactic Readings of the Tale of Genji, Politics and Women's education*», in SHIRANE Haruo (éd.), *Envisioning the Tale of Genji :Media, Gender and Cultural Production*, Columbia University Press, Columbia, 2008, p. 187-170

IKEDA Hiroshi 池田廣司, «*Kyôgen to otogizôshi*» 狂言とお伽草子 [«*Farces et otogizôshi*»], in *Nihon bungaku* 日本文学 [*Littérature japonaise*], 26, 2, février 1977, p. 33-41

IKEDA Shinobu 池田忍, «*Ôchô monogatari.e no seiritsu wo megutte, onna-e kei monogatari-e no dentô wo kangaeru*» 王朝「物語絵」の成立をめぐる、「女絵」系物語絵の伝統を考える [«*À propos de l'élaboration des «peintures narratives» de la cour impériale, penser la tradition des peintures narratives de la lignée « Onna-e »*»], in *Tôkyô joshi daigaku shiron* 東京女子大学史論 [*Thèses d'histoire de l'université de jeunes filles Tôkyô*], vol.37, 1984, p. 31-78

IKEDA Shinobu 池田忍, *Nihon kaiga no joseizô. Jendâ bijutsushi no shiten kara* 日本絵画の女性像—ジェンダー美術史の視点から [*L'image des femmes dans la peinture japonaise, point de vue des gender studies dans l'histoire de l'art*], Chikuma purimâ bukkusu 120 筑摩プリマープックス, Chikuma shobô 筑摩書房, Tôkyô, 1998, 208p

IKEGAMI Eiko, *Bonds of Civility, Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, 460p

IMANAGA Seiji 今永清士, «*Kosode I*» 小袖 I [«*Kosode I*»], *Nihon no senshoku, dai yonkan* 日本の染織第四卷 [*Teintures et tissage du Japon, quatrième volume*], Chuô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1983, 277p

IMANISHI Sukeichirô 今西祐一郎, *Tsûzoku Ise monogatari* 通俗伊勢物語 [*Les Contes d'Ise populaires*], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1991, 400p

INAMOTO Mariko 稲本万里子, «*Egakareta shussan, Hikohohodemi emaki no seisaku ito wo yomitoku*» 描かれた出産「彦火々出見尊絵巻」の制作意図を読み解く [«*Les naissances peintes, lire et comprendre le « Rouleau enluminé de l'altesse Hikohohodemi »*»], in *Sei.iku girei no rekishi to bunka, kodomo do jendâ* 生育儀礼の歴史と文化、子供とジェンダー [*Histoire et culture du protocole de l'éducation, genres et enfants*], FUKUTÔ Sanae 服藤早苗, KOJIMA Naoko 小島菜温子(éd.), Shinwasha 森話社, Tôkyô, 2003, p. 109-164

ISHIDA Naotoyo 石田尚豊, «*Shokunin tsukushie*» 職人尽絵 [«Énumération des images de métiers»], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°132, 1977, 114p

ISHIKAWA Tôru 石川透, «*Nara ehon seisaku no ichisokumen* » 奈良絵本制作の一側面 [« Un aspect de la production des *Nara ehon*»], in *Chûsei Bungaku* 中世文学 [Littérature du Moyen-Age], n°43, octobre 1998, p. 4-10

ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no otogizôshi* 魅力の御伽草子 [Charme des *otogizôshi*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2000 (a), 210p

ISHIKAWA Tôru 石川透, «*Nara ehon, emaki no seisaku* » 奈良絵本、絵巻の制作 [« Fabrication des *Nara ehon* et rouleaux enlumines »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no otogizôshi* 魅力の御伽草子 [Charme des *otogizôshi*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2000 (b), p. 108-136

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon no kisoteki kenkyû* 奈良絵本の基礎的研究 [Recherches fondamentales sur les *Nara ehon*], Keiô daigaku shuppankai 慶應大学出版会 (Éditions de l'université Keiô), Tôkyô, 2001, 171p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no seisei* 奈良絵本、絵巻の生成 [La création des *Nara ehon, emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2003 (a), 532p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Zukai Otogizôshi, Keiô gijuku toshokan-zô* 図解御伽草子、慶應義塾図書館蔵 [Otogizôshi expliqués en images, collections de la bibliothèque de Keiô], Keiô daigaku shuppankai 慶應大学出版会 (Éditions de l'université Keiô), Tôkyô, 2003 (b), 126p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Otogizôshi sono seikai* 御伽草子その世界 [Otogizôshi, leur univers], Bensei shuppansha 勉誠出版社, Tôkyô, 2004, 190p

ISHIKAWA Tôru 石川透, «*Nara ehon to iu kotoba* » 奈良絵本という言葉 [«À propos du terme *nara ehon*»] in *Nara ehon emaki kenkyû* 奈良絵本絵巻研究 [Recherches sur les *Nara ehon, emaki*], n°3, 2005, p. 57-65

ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Edo zenki seisaku emakino kokubungakuteki kenkyû* 江戸前期製作絵巻の国文学的研究 [Recherche littéraire sur les emaki produits au début de l'époque d'Edo], Presses de l'université Keiô, Tôkyô, 2006 (a), 145p

ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no nara ehon, emaki* 魅力の奈良絵本・絵巻 [Emaki et *Nara ehon fascinants*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2006 (b), 258p

ISHIKAWA Tôru 石川透, «*Taheiki emaki-ehon no seisaku* » 太平記絵巻・絵本の製作 [« Élaboration des livres et manuscrits enlumines du *Taiheiki* »], in *Gunki to katarimono* 軍記と語り物 [Écrits militaires et récits], n°36, mars 2006 (c), p. 95-105

ISHIKAWA Tôru 石川透, «*Genji monogatari no eiri shahon* » 源氏物語の絵入写本 [« Manuscrits enlumines du *Dit du Genji* »], in KOJIMA Naoko 小嶋菜温子, KOMINE Kazuaki 小峯和明, WATANABE Masako 渡辺憲司, *Genji monogatari to Edo bunka, kashikasareru gazoku* 源氏物語と江戸文化、可視化される雅俗 [Genji monogatari et Culture d'Edo visualisation de l'élégance et du populaire], Shinwasha 森話社, Tôkyô, 2008 (a), p. 65-76

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Gyôsho Otogi bunko wo megutte* » 業書御伽文庫をめぐって [«À propos de l'entreprise *Otogi bunko* »], in TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizôshi hyakkaryôran* お伽草子、百花繚乱 [*Otogizôshi, profusion d'une centaine de fleurs*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2008 (b), p. 499-510

ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Hirogaru nara ehon, emaki* 広がる奈良絵本・絵巻 [*L'univers étendu des Nara ehon, emaki*], Miyai shoten 三弥書店, Tôkyô, 2008 (c), 280p

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Isome Tsuna no Ôraimono* » 居初つなの往来物 [«*Les ôraimono de Isome Tsuna* »], *Keô gijuku daigaku geibungakukai* 慶應義塾大学芸文学会 [*Journal des arts et lettres de l'université Keiô*], n°95,2008 (d), p. 170-176

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no tenkai* 奈良絵本、絵巻の展開 [*Le développement des Nara ehon, emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2009, 540p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nyûmon, Nara ehon, emaki* 入門奈良絵本・絵巻 [*Introduction aux Nara ehon et aux emaki*], Shibunkaku shuppan 思文閣出版, Tôkyô, 2010, 124p

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Ehon emaki ni miru kotenchi* » 絵本・絵巻に見る古典知 [«*Connaissance des classiques à travers les codex et rouleaux enlumines* »], in MAEDA Masayuki 前田雅之 (éd.), «*Mô hitotsu no kotenchi, zenkindai nihon no chi no kanôsei*» もう一つの古典知、前近代日本の知の可能性 [«*Une nouvelle connaissance des Classiques : de la possibilité d'un savoir du Japon moderne et contemporain*»], *Intriguing Asia* [アジア遊学] n°155, Bensei shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2012, p. 107-111

ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Chûsei no monogatari to kaiga* 中世の物語と絵画 [*Récits et peintures du Moyen-Âge*], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2013 (a), 501p

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Ehon, emaki kenkyû no kanôsei* » 絵本・絵巻研究の可能性 [«*Quelques pistes de recherches sur les rouleaux et livres enlumines* »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Chûsei no monogatari to kaiga* 中世の物語と絵画 [*Récits et peintures du Moyen-Âge*], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2013 (b), p. 11-29

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Egakareta Genpei no monogatari* » 描かれた源平の物語 [«*Le Genpei illustré*»] in *Bunka genshō toshite no Genpei seisui* 文化現象としての源平盛衰記 [*Le Genpei seisui en tant que phénomène culturel*], MATSU Ashie 松葦江 (éd.), Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2015 (a), p. 319

ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Gunki monogatari no nara ehon, emaki* » 軍記物語の奈良絵本・絵巻 [«*Nara ehon et nara emaki de récits militaires*»] in *Bunka genshō toshite no Genpei seisui* 文化現象としての源平盛衰記 [*Le Genpei seisui en tant que phénomène culturel*], MATSU Ashie 松葦江 (éd.), Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2015 (b), p. 320-327

ISHIKAWA Tôru 石川透, HOSHI Mizuho 星瑞穂, *Hôgen-Heiji monogatari emaki wo yomu, Kiyomori eiga no monogatari* 保元・平治物語絵巻を読む、清盛栄華の物語 [*Lire les rouleaux enlumines des Dits de Hôgen et Heiji, roman de la gloire de Kiyomori*], Miyai shoten 三弥書店, Tôkyô, 2012, 114p

ISHIKAWA Tôru 石川透, HOSHI Mizuho 星瑞穂, *Genpei seisui ehon wo yomu, Genji to Heike kassen no monogatari* 源平盛衰記をよむ、源氏と平家合戦の物語 [*Lire le Genpei*

seisuiki, le roman des batailles des Genji contre les Heike], Miyai shoten 三弥書店, Tôkyô, 2013, 235p

ISHIKAWA Tôru 石川透, HOSHI Mizuho 星瑞穂, *Mai no hon wo yomu, bushô ga aishita mai no sekai no monogatari* 舞の本をよむ、武将が愛した舞の世界の物語 [*Lire les Mai no hon, les récits du monde de la danse aimés par les militaires*], Miyai shoten 三弥書店, Tôkyô, 2014, 252p

ISHIKAWA Tôru 石川透, YAMAMOTO Takeshi 山本岳史, ITÔ Toshiko 伊藤敬子, ITÔ Etsuko 伊藤悦子, MATSU Ashie 松葦江, « *Chôsa hôkoku, Heike monogatari, Genpei seisuiki kanren kaiga shiryô* » 調査報告、平家物語、源平盛衰記関連絵画資料 [« Rapport de recherches : peintures et documents ayant trait aux *Dit des Heike* et *Genpei seisuiki* »] in *Bunka genshō toshite no Genpei seisuiki* 文化現象としての源平盛衰記 [Le *Genpei seisuiki* en tant que phénomène culturel], MATSU Ashie 松葦江 (éd.), Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2015, p. 677-699

ITÔ Manato 伊藤学人, « *Monogatari-e no denshō : honbun no henka wo unagasu shokubai toshite no e* » 物語絵の伝承——本文の変化をうながす触媒としての絵 [« Transmission de la peinture narrative : la peinture comme catalyseur stimulant les changements du texte »], in *Denshō bungaku kenkyū* 伝承文学研究 [*Recherches sur la littérature et sa transmission*], n°39, mai 1991, p. 38-49

ITÔ Shingo 伊藤慎吾, « *Nara ehon no kasumi — sono keishiki to igi* » 奈良絵本の霞——尊兄式子と意義 [« Les brumes dans les *Nara ehon* : aspect et signification »], in *Nara ehon — emaki kenkyū daini gō* 奈良絵本・絵巻研究第二号 [Actes de la deuxième édition de la Conférence internationale pour les *Nara ehon* et *Nara emaki*], *Nara ehon emaki kokusaikaigi* 奈良絵本・絵巻国際会議, 2004, p. 1-16

ITÔ Tetsuo 伊東哲夫, « *Kizai no ishō, kibutsu monyō* » 器財に意匠—器物文様 [« Idées de récipients, les objets comme motifs »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°517, juin 2009, 96p

ITÔ Toshiko 伊藤敏子, *Ise monogatari-e* 伊勢物語絵 [*Peintures des Contes d'Ise*], 角川書店 Kadokawa shoten, Tôkyô, 1984, 400p

IWAMA Kaori 岩間香, « *Gion matsuri to Kaihō Yûsetsu* » 祇園祭と海北友雪 [« Le festival de Gion et Kaihō Yûsetsu »], in OKA Yoshiko 岡佳子, IWAMA Kaori 岩間香, *Kan.ei bunka no nettowōku Kanmeiki no sekai* 寛永文化のネットワーク 『隔奠記』の世界 [*Le monde du Kanmeiki, le fonctionnement de la culture de l'ère Kan.ei*], Shibunkaku shuppan 思文閣出版, Tôkyô, 1998, p. 149-156

IWATSUBO Takeshi 岩坪健, « *Genji-e no kata ni tsuite, eiri hanpon Genji monogatari (Yamamoto Shunsho ga) wo chûshin ni* » 源氏絵の型について—絵入版本『源氏物語』(山本春正画)を中心に [« Les peintures du *Dit du Genji*, À propos du livre illustré du *Dit du Genji* de Yamamoto Shunshō »], in *Dôshisha kokubungaku* 同志社国文学 [*Littérature à l'université de Dôshisha*], vol 63, 2005, p. 11-36

IWATSUBO Takeshi 岩坪健, « *Ise monogatari no idandôzûhō, nijō no kasaki ni kansuru dan* » 伊勢物語絵の異段同図法、二条の后に関する段 [« Les *idandôzûhō* des *Contes d'Ise*, les sections concernant l'impératrice de la seconde avenue »], in KUGE Hirotoishi 久下裕利 (éd.), *Monogatari-e, kasen wo kangaeru, henyō no kiseki* 物語絵、歌仙を考える、変容の軌

跡 [*Les images du conte, penser les peintres des poètes illustres, les traces de changements*], Buzôno shoin 武蔵野書院, Tôkyô, 2011, p. 29-54

IWATSUBO Takeshi 岩坪健, «Genji monogatari ni okeru gengakki no jendâ, danseisei no gakki to joseisei no gakki » 源氏物語における弦楽器のジェンダー、男性性の楽器と女性性の楽器 [« Les genres des instruments à cordes dans *Le Dit du Genji*, instruments à caractère masculin et instruments à caractère féminin »], in *Dôshisha ninbunkagaku kenkyûjo* 同志社人文科学研究所 [*Recherches en lettres et sciences humaines à l'université de Dôshisha*], vol 43, n°4, février 2014, p. 1-17

IZUMI Mari 泉万里, *Hikari wo mato, chûsei kaiga, yamato-e byôbu no bi* 光をまとう中世絵画、やまと絵屏風の美 [*La peinture du Moyen-Âge nimbée de lumière, l'esthétique des paravents en peinture yamato*], Kadokawa gakugei shuppan 角川学芸出版, Tôkyô, 2007, 206p

IZUMI Mari 泉万里, «Otogizôshi-e no hôhô » 御伽草子絵の方法 [« La méthode des peinture otogizôshi »], in *Ôchô bungaku to monogatari-e* 王朝文学と物語絵 [*Littérature de cour et peinture narrative*], Takahashi Tôru 高橋透 (éd.), Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 490-514

JANG Scarlette, « Form, Content, and audience: a common theme in painting and woodblock-printed books of the Ming dynasty », in *Ars Orientalis*, vol 27, 1997, p. 1-26

JANSEN Marius B., *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Londres, 2000, 871p

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1996 (traduction française), 335p

JORDAN Brenda C., « Copying from the Beginning to End ? Student Life in the Kanô School », in *Copying the Master and Stealing His Secrets*, JORDAN Brenda C., WESTON Victoria (éd.), University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 31-59

KAMATA Tôji 鎌田東二, INADA Tomohiro 稲田智宏, HORIKOSHI Mitsunobu 堀越光信, *Sugu wakaru nihon no kamigami* すぐわかる日本の神々 [*Comprendre tout de suite, les dieux du Japon*], Tôkyô Bijutsu 東京美術, Tôkyô, 2005 (rééd. 2012), 195p

KAMEI Wakana 亀井若菜, « Muromachi jidai Tosaha wo meguru gensetsu : jendâ no shiten kara no bunseki » 室町時代土佐派をめぐる言説——ジェンダーの視点からの分析 [« Discours sur l'école Tosa de l'époque de Muromachi : analyse par le prisme des gender studies »], in *Gakushûin daigaku bungakubu kenkyû nenpô* 学習院大学文学部研究年報 [*Rapport annuel des recherches du département de littérature de l'université Gakushûin*], n°43, 1996, p. 1-20

KAMEI Wakana 亀井若菜, « Tosa-ha suitai no gensetsu ni tsuite – jendâ no shiten kara no bunseki » 土佐派衰退の言説について- ジェンダーの視点からの分析 [« À propos du déclin des Tosa : analyse du point de vue des genres »], in *Hyôshô toshite no bijutsu, gensetsu toshite no bijutsushi* 表象としての美術、言説としての美術史 [*L'Art en tant que symbole, l'histoire de l'art en tant qu'affirmation*], Brücke, 2003, p. 38-56

KAMEI Wakana 亀井若菜, « Josei hyôshô kara mietekuru otoko-tachi no kankei – Kanô Motonobu-hitsu Shuten doji emaki kaishaku no aratana kokoromi » 女性表象から見えて来る男たちの関係 - 狩野元信筆酒傳童子絵巻解釈の新たな試み [« Les relations entre les hommes du point de vue de la représentation des femmes : une nouvelle interprétation du Shuten

dôji emaki de Kanô Motonobu», in *Kôsa suru shisen –bijutsu to jendâ 2 交差する視線 - 美術とジェンダー2 [Regards croisés : l'art et les genres]*, Brücke, Tôkyô, 2005, p. 48-80

KAMEI-DYCHE Andrew Terence, «The History of Books and Prints Culture in Japan: The State of the Discipline», in *Book History*, vol 14, 2011, p. 270-304

KAMI Hiroshi 加味宏, KANÔ Hiroyuki 狩野博幸, *Genpei seisuiki emaki 源平盛衰記絵巻 [Rouleaux enlumines du Genpei seisuiki]*, Seigensha 青幻舎, Kyôto, 2009, 158p

KANAZAWA Yasutaka 金沢康隆, *Edo fukushokushi 江戸服飾史 [Histoire du vêtement de l'époque d'Edo]*, Seiabô 青蛙房, Tôkyô, 1998, 127p

KAN.NO Kakumyô 菅野覚明, « *Otogizôshi no shûgensei ni tsuite*, Hamaide sôshi wo chûshin ni » 御伽草子の「祝言」性について、『浜出草紙』を中心に [« Le caractère "auspiceux" des otogizôshi, à propos du récit Hamaide »], in *Otogizôshi 御伽草子 [Otogizôshi]*, KURODA Hideo 黒田日出男, SATÔ Masahide 佐藤正英, FURUHASHI Nobuyoshi 古橋信孝 (éd.), Perikansha ペリカン社, 1990, p. 116-137

KATAGIRI Yôichi 片桐洋一, « *Sagabon Ise monogatari kô* » 嵯峨本『伊勢物語』考 [« Réflexions sur *Les Contes d'Ise* dans la version de Saga »], in *Ise monogatari to ashiya 伊勢物語と芦屋 [Les Contes d'Ise et Ashiya]*, Musée d'art de la ville d'Ashiya, 2010, p. 177

KATSUMATA Takashi 勝俣隆, « *Chûsei shôsetsu ni okeru sashie to honbun no kankei ni tsuite* » 中世小説に於ける挿絵と本文の関係について [Du rapport entre texte et illustrations des romans du Moyen-Âge], in *Nagasaki Daigaku Kyôikugakubu Jinbunkagaku kenkyû hôkoku 長崎大学教育学部人文科学研究報告 [Rapport de recherche du département des humanités de l'université de Nagasaki]*, vol 57, 1998, p. 17-31 (a)

KATSUMATA Takashi 勝俣隆, « *Muromachi monogatari ni okeru sashie to honbun no kankei ni tsuite* » 室町物語に於ける挿絵と本文の関係について [« Du lien entre le texte et les illustrations dans les récits de l'époque de Muromachi »], in *Emaki, Muromachi monogatari to setsuwa 絵巻室町物語と説話 [Rouleaux illustrés, récits de l'époque de Muromachi et légendes]*, Setsuwa ronshû n°8 説話論集, Seibundô 清文堂, Osaka, 1998 (b), p. 253-293

KATSUMATA Takashi 勝俣隆, « *Otogizôshi shibukawa han no sashie ni okeru 'Tooyama' no kôdo ni kansuru ikkôsai* » お伽草子渋川版の挿絵における「遠山」のコードに関する一考察 [« Réflexions concernant le code des « montagnes lointaines » dans les illustrations des éditions Shibukawa des *Otogizôshi* »], in *Nagasaki Daigaku Kyôikugakubu Kiyô Jinbunkagaku 長崎大学教育学部紀要人文科学 [Journal universitaire en sciences humaines du département des humanités de l'université de Nagasaki]*, vol 76, 2010, p. 1-16

KASHIWAZAKI Junko 柏崎順子, « *Edo han kô I* » 江戸版考 I [« Réflexions sur les éditions d'Edo I »], in *Hitotsubashi Rongi 一橋論議 [Revue de recherche de Hitotsubashi]*, vol 134, n°4, 2005, p. 548-563

KASHIWAZAKI Junko 柏崎順子, « *Edo han kô II* » 江戸版考 II [« Réflexions sur les éditions d'Edo II »]; « *Edo han kô III* » 江戸版考 III [« Réflexions sur les éditions d'Edo III »], in *Jinbun, shizenkenkyû 人文・自然研究 [Recherches en culture et nature]*, n°1, 2007, p. 3-32; n°4, 2010, p. 42-73

KAWABATA Sanehide 河鱈実英, *Nihon fukusô bijutsushi 日本服装美術史 [Histoire de l'art des vêtements japonais]*, Kasei kyôikusha 家政教育社, Tôkyô, 1971, 122p

KAWABATA Sanehide 河鱒実英, *Nihon fukusô shizusetsu* 日本服装史図説 [*Histoire illustrée des vêtements japonais*], Kôseikan 光生館, Tôkyô, 1975, 122p

KAWADA Masayuki 河田昌之, « *Sumiyoshi Jokei hitsu Ise monogatari emaki (Tôkyô kokuritsu bikutsukan), kinsei Ise monogatari e ni miru Sumiyoshi Jokei no sô* » 住吉如慶筆『伊勢物語絵巻』(東京国立美術館)、近世伊勢物語絵に見る住吉如慶の創意 [« Les rouleaux enlumines des *Contes d'Ise* de Sumiyoshi Jôkei dans les collections du musée National de Tôkyô, l'originalité de Sumiyoshi Jôkei dans les peintures des *Contes d'Ise* des temps modernes »], in YAMAMOTO Tokurô 山本登朗 (éd.), *Ise monogatari, kyôju no tenkai* 伊勢物語、享受と展開 [*Les Contes d'Ise, le développement de sa réception*], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 413-439

KAWAI Masatomo 河合正朝, « *Yamato-e no kachô zu* » 大和絵の花鳥図 [« Les images de fleurs et oiseaux dans la peinture de Yamato »], in KANAZAWA Hiro 金澤弘, KAWAI Masatomo 河合正朝 (éd.), *Kachô ga no sekai (2) Suiboku no hana to tori, Muromachi no kachô* 花鳥画の世界(2)水墨の花と鳥、室町の花鳥 [*Le monde de la peinture des fleurs et oiseaux (2) Fleurs et oiseaux en peinture au lavis, Fleurs et oiseaux de l'époque Muromachi*], Gakushu Kenkyûsha, Tôkyô, 1982, p. 130-135

KAWAI Masatomo 河合正朝, « *Emaki no mikata, yomikata, bijutsushi kenkyû no tachiba kara* » 絵巻の見方、読み方、美術史研究の立場から [« Manière de regarder les rouleaux enlumines et de les lire, du point de vue de la recherche en histoire de l'art »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no nara ehon, emaki* 魅力の奈良絵本・絵巻 [*Emaki et Nara ehon fascinants*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2006 (b), p. 37-76

KAWAKAMI Shigeki 河上繁樹, « *Kôke no fukusô* » 公家の服装 [« Vêtements de la cour »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°339, 1994, 99p

KAWAZAKI Hiroshi 川崎博, « *Saga-bon Ise monogatari no sashie sakusha ni tsuite* » 嵯峨本『伊勢物語』の挿絵作者について [« À propos de l'illustrateur des *Contes d'Ise* des éditions de Saga »], in *Kokka* 国華 [*Fleurons japonais*], n°1258, 2000, p. 26-30

KAWASE Kazuma 川瀬一馬, *Kokatsuji-han no kenkyû jô* 古活字版の研究上 [*Recherches sur les anciennes impressions à caractères mobiles, premier volume*], The Antiquarian booksellers Association of Japan, Tôkyô, 1967, 338p

KEENE Donald, « Japanese Books and Their Illustrations », in *Yearbook of Comparative and General Literature*, n°24, 1975, p. 5-14

KELLER KIMBROUGH R., « Murasaki Shikibu for Children : The Illustrated "Shinpan Murasaki Shikibu" of ca 1747 », in *Japanese Language and Literature*, vol 40, n°1, 2006, p. 1-36

KELLER KIMBROUGH R., « Illustrating the Classics : The Otogizôshi Lazy Tarô in Edo Pictorial Fiction », in *Japanese Language and Literature*, vol 42, n°1, 2008, p. 257-304

KELLER KIMBROUGH R., « Bloody Hell : Reading Boy's Books in Seventeenth Century Japan », in *Asian ethnology*, vol 74, n°1, 2015, p. 111-139

KIKUCHI Hitomi 菊池ひと美, *Oedo no kekkon* お江戸の結婚 [*Mariages d'Edo*], Sanseidô 三省堂, Tôkyô, 2011, 214p

KIMURA Yaeko 木村八重子, *Kusazôshi no sekai* 草双紙の世界 [*Le monde des Kusazôshi*], ペリカン社 Perikansha, Tôkyô, 2009, 209p

KINSKI Michael, « Prodiguer des conseils, quelques remarques sur les livres de conseils représentatifs de l'époque d'Edo », in HORIUCHI Annick (éd.), *Pratiques lettrées au Japon et en Chine*, Les Indes savantes, Paris, 2010, p. 81-101

KINSKI Michael, « Treasure Boxes, Fabrics and Mirrors: On the Contents and the Classification of Popular Encyclopedias from Early Modern Japan », in HAYEK Matthias, HORIUCHI Annick, *Listen, Copy, Read, Popular Learning in Early Modern Japan*, Brill, Leiden, 2014, p. 70-90

KITA Sandy, *The Last Tosa, Iwasa Katsumochi Matabei, Bridge to Ukiyo-e*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, 412p

KITAMURA Noriko 北村典子, « Edo gōki matsushirohan sanada-ke ni miru daimyō no konrei dōgu » 江戸後期松代藩真田家にみる大名の婚礼道具 [«Objets du trousseau de mariage des daimyō d'après ceux de la famille Sanada du fief Matsushiro dans la deuxième moitié de l'époque d'Edo »], in *Matsushiro* 松代 [*Matsushiro*], n°13, 1999, p. 30-46

KO Dorothy (éd.), *Women and Confucian cultures in premodern China, Korea and Japan*, University of California Press, Berkeley, 2003, 337p

KOBAYASHI Kenji 小林健二, « Nara ehon kara e.iri hanpon he » 奈良絵本から絵入り版本へ [« Des Nara ehon aux livres illustrés imprimés »], in *Kokubungaku kaiyaku to kanshō* 国文学解訳と鑑賞 [*Traduction et appréciation de la littérature japonaise*], octobre 1985, p. 76-84

KOBAYASHI Kenji 小林健二, « Kōwakabukyoku to otogizōshi » 幸若舞曲とお伽草子 [« Pièces de kōwaka et otogizōshi »], in TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizōshi hyakkaryōran* お伽草子、百花繚乱 [*Otogizōshi, profusion d'une centaine de fleurs*], Kasama shoin 笠間書院, Tōkyō, 2008, p. 219-233

KOBAYASHI Kenji 小林健二, « Zaigai e.iri hon kenkyū no igi to tenbō » 在外絵入本研究の意義と展望 [« Développement et importance des recherches sur les livres illustrés conservés à l'étranger »] in *E ga monogataru nihon, Nyūyōku supensā korekushon wo tazunete* 絵が物語る日本、ニューヨークスペンサー・コレクションを訪ねて [*Le Japon narré par l'image, enquêtes dans les collections Spencer de New-York*], Kokubungaku kenkyū shiryōkan (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Miyai shoten 三弥井書店, Tōkyō, 2014, p. 9-22

KOBAYASHI Tadashi 小林忠, *Kan.ei kanbunki no niku hitsuga, edo no bijinga* 寛永・寛文期の肉筆画、江戸の美人画 [*Peintures des ères Kan.ei à Kanbun, les peintures de Beautés*], Gakushū kenkyūsha 学習研究社, Tōkyō, 1982, 198p

KOBAYASHI Tadashi 小林忠, *Edo kaiga shiron* 江戸絵画史論 [*Essai sur l'histoire de la peinture de l'époque d'Edo*], Rurishobō 瑠璃書房, Tōkyō, 1983, 430p

KOBAYASHI Tadashi 小林忠, « Dentō to saisei » 伝統と再生 [« Tradition et récréation »], *Ningen no bijutsu 9* 人間の美術 9 [*Histoire de l'art humain*], Gakushū kenkyū 学習研究, Tōkyō, 1990, 175p

KOGORŌ Yoshida, *Tanrokubon, Rare Books of the Seventeenth-Century Japan*, Kondansha International, Tōkyō, 1984, 228p

KOHARA Hironobu, «Narrative Illustration in the Handscroll Format », in MURCK Alfreda FONG Wen C. (éd.), *Words and Images : Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, New-York 1991, p. 247-266

KOIDA Tomoko 恋田知子, « *Edo shoki ni okeru emaki seisaku no ichi haikei, nakai masatomo sugihara seian no bunkakatsudô* » 江戸初期における絵巻制作の一背景、中井正知・杉原盛安の文化活動 [«Un arrière plan de la production de rouleaux enlumines au début de l'époque d'Edo : activités culturelles de Masatomo Nakai et Seian Sugihara»], in *Keio's Journal of arts and letters*, n°95, 2008, p. 302-318

KOIKE Masatane 小池正胤, KUSAMURA no KAI 叢の会 (éd.), *Shoki Kusazôshi shûsei, edo no ehon* 初期草双紙集成、江戸の絵本 [Livres illustrés de l'époque d'Edo, recueil des Kusazôshi des premières périodes], Kokusho kankôkai 国書刊行会, Tôkyô, 4 vols, 1987-1989

KOIKE Tôgorô 小池等五郎, «Nezumi no yomeiri to jigo ni kokoro » 「鼠の嫁入」と児童の心 [«Le mariage des souris et le cœur de l'enfance»], in *Osanaï no kyôiku* 幼児の教育 [Éducation des jeunes enfants], n°37, 1937, p. 7-17

KOIKE Tomio 小池富雄, « *Seitaikô Shokichô* » 清泰公諸器帳 [«Inventaire des objets de Seitaikô »], in *Shikkôshi* 漆工史 [*Histoire du laque*], n°9, décembre 1986, p. 33-47

KOIKE Tomio 小池富雄, « *Daimyô no konrei chôdo* » 大名の婚礼調度 [«Le mobilier du trousseau des daimyô »], in *Konrei* 婚礼 [Mariages], Tokugawa Bijutsukanzô hinshô n°7 徳川美術館蔵品抄 [Catalogue raisonné des œuvres du musée Tokugawa n°7], Musée Tokugawa, Nagoya 1991, p. 138-147

KOJIMA Naoko 小嶋菜温子, KOMINE Kazuaki 小峯和明, WATANABE Masako 渡辺憲司, *Genji monogatari to Edo bunka, kashikasareru gazoku* 源氏物語と江戸文化、可視化される雅俗 [Le Dit du Genji et Culture d'Edo, visualisation de l'élégance et du populaire], Shinwasha 森話社, Tôkyô, 2008, 427p

KOMATSU Kazuhiko 小松和彦, « *Ayashii mono taiji to irui konin* » 怪物退治と異類婚姻 [« Extermination des êtres étranges et mariage avec des êtres non humains »], in *Nihon bungaku* 日本文学 [Littérature japonaise], 26, 2, février 1977, p. 1-17

KONDÔ Kôshi, « Histoire des graveurs de caractères au Japon : du VIII^e siècle à l'époque moderne », in BRISSET Claire-Akiko, GRIOLET Pascal, MARQUET Christophe, SIMON-OIKAWA Marianne (éd.), *Du pinceau à la typographie, regards japonais sur l'écriture et le livre*, Études thématiques n°20, Ecole Française d'Extrême-Orient, Paris, 2006, p. 103-138

KONTA Yôzô 今田洋三, *Edo no Honyasan* 江戸の本屋さん [Les librairies de l'époque d'Edo], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2009, 268p

KORNICKI Peter (éd.), *The Book in Japan, A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Brill, Leiden, 1998, réédition par University of Hawaii Press, 2001, 498p

KORNICKI Peter, « Les femmes lectrices dans le Japon du XVII^e siècle », in GALAN Christian, FIJALKOW Jacques (éd.), *Langue, lecture et école au Japon*, Philippe Picquier, Arles, 2006, p. 305-319

KORNICKI Peter, « Manuscript, not Print: Scribal Culture in the Edo Period », in *Journal of Japanese Studies*, vol 32, n°1, 2006, p. 23-52

KORNICKI Peter, « Unsuitable Books for Women : Genji Monogatari and Ise Monogatari in Late Seventeenth-Century Japan », in *Monumenta Nipponica*, vol. 60, n°2, 2005, p. 147-193

KORNICKI Peter F., « Women, Education and Literacy », in KORNICKI Peter F., PATESSIO Mara, ROWLEY G.G. (éd.), *The Female as Subject : Reading and Writing in Early Modern Japan*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies n°70, University of Michigan, 2010, p. 7-37.

KUDÔ Sayumi 工藤早弓, *Nara ehon* 奈良絵本, 上 [*Nara ehon I*], Kyôto Shoin, Arts Collections 京都書院アートコレクション, Kyôto, 1997 (rééd. 2006), 255p

KUDÔ Sayumi 工藤早弓, *Nara ehon* 奈良絵本, 下 [*Nara ehon II*], Kyôto Shoin, Arts Collections 京都書院アートコレクション, Kyôto, 1998 (rééd. 2006), 255p

KUGE Hirotoishi (éd.) 久下裕利, *Monogatari-e, kassen wo kangaeru, hen.yô no kiseki* 物語絵歌仙を考える – 変容の軌跡 [*Les images du conte, penser les peintres des poètes illustres, les traces de changements*], Busôno shoin 武蔵野書院, Tôkyô, 2011, 217p

KUMAZAWA Banzan, *Questions sur la Grande Étude*, traduction et annotation de SOUM Jean-François, Monographies de la Maison Franco-japonaise, Tôkyô, 1995, 233p

KURACHI Katsunao 倉地克直, *Sei to shintai no kinseishi* 性と身体の近世史 [*Histoire moderne du genre et du corps*], Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 1998, 254p

KURODA Hideo 黒田日出男, « *Muromachi kaiga to chûseishi kenkyû* » 室町絵画と中世史研究 [«*Peintures de Muromachi et recherches historiques sur le Moyen-Âge*»], in *Museum*, n°463, octobre 1989, p. 4-8

KURODA Hideo 黒田日出男, « *Otogizôshi no kaiga kôdoron* » 御伽草子の絵画コード論 [«*Considérations sur les codes des images des Otogizôshi*»], in *Otogizôshi* 御伽草子 [*Otogizôshi*], in KURODA Hideo 黒田日出男, SATÔ Masahide 佐藤正英, FURUHASHI Nobuyoshi 古橋信孝 (éd.) Perikansha ペリカン社, 1990, p. 216-298

KURODA Hideo 黒田日出男, *Rekishi toshite otogizôshi* 歴史として御伽草子 [*Les Otogizôshi du point de vue de l'histoire*], Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 1996, 295p

KURODA Hideo 黒田日出男, *Zôho, kaiga shiryô de rekishi wo yomu* 増補、絵画資料で歴史を読む [*Édition augmentée, lire l'histoire grâce aux documents imagés*], Chikuma Shobô 筑摩書房, Tôkyô, 2007, 298p

KURODA Taizô 黒田泰三, « *Hikone byôbu no gaka, Kanô Naganobu no kanôsei* » 彦根屏風の画家、狩野長信の可能性 [«*Au sujet du peintre du paravent d'Hikone, une possibilité que ce soit Kanô Naganobu*»], in *Kôza nihon bijutsushi n°1 mono kara kotoba he* 講座日本美術史(1巻): 物から言葉へ [*Cours d'histoire de l'art japonais (volume 1) : De l'objet au mot*], SATÔ Yasuhiro 佐藤康弘 (éd.), Tôkyo daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 2005, p. 261-298

LACHAUD François, « Le corps dissolu des femmes : un autre regard sur l'impermanence », in PIGEOT Jacqueline, ROTERMUND Hartmut O., *Le Vase de Béryl, Études sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Franck*, Philippe Picquier, Arles, 1997, p. 47-62

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps, la représentation du corps du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Tout l'Art Flammarion, Paris, 2006, 264p

LEGGERI-BAUER Estelle, «*E no naka no e, Genji kosui emaki wo megutte* » 絵の中の絵、源氏湖水絵巻をめぐって [«L'image à l'intérieur de l'image, autour du rouleau enluminé du *Genji au fil de l'eau*»], in SANO Midori 佐野みどり (éd.), *Genji-e shûsei* 源氏絵集成 [Compilation sur les images du Dit du Genji], Geika Shoin 藝華書院, Tôkyô, 2011, p. 213-230

LEGGERI-BAUER Estelle, «*Atarashii yomi no chihei he, Tosa Mitsunori ga egaita genji-e* » 新しい詠みの地平へ、土佐光則が描いた源氏絵 [«Une lecture renouvelée du roman : les peintures du *Dit du Genji* de Tosa Mitsunori»], in TERADA S., KOJIMA N., HIJIKATA Y. (dir.), *Monogatari no gengo, toki wo koete* 物語の言語、時を越えて [La parole romanesque à travers les siècles], Seikansha 青簡舎, Tôkyô, 2013, p. 190-223

LEGGERI-BAUER Estelle, BÉRANGER Véronique, « Une poétique de l'art culinaire à travers la peinture japonaise », in LEGGERI-BAUER Estelle, BÉRANGER Véronique, BRISSET Claire (éd.), *Des Mérites comparés du Saké et du riz illustré par un rouleau japonais du XVII^e siècle*, Bnf et Diane du Selliers, Paris 2014, p. 45-75

LEGGERI-BAUER Estelle (éd.), SIEFFERT René, *Le Dit du Genji illustré par la peinture traditionnelle japonaise*, Diane du Selliers, Paris 2007, 3 volumes, 1260p

LEGOFF Jacques, TRUONG Nicolas (éd.), *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, Liana Levi Piccolo, Paris, 2003, 231p

LESIGNE-AUDOLY Evelyne, « *Tamamo no mae*. Élaboration et transmission d'un récit médiéval. », Mémoire de master II sous la direction de Catherine Garnier, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, mai 2006, 114p

LESIGNE-AUDOLY Evelyne, « Du texte à l'œuvre : L'édition commentée du Livre-oreiller de Sei Shônagon par Kitamura Kigin (1674) ». Thèse de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales sous la direction d'Emanuel Lozerand, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, 2013, 461 p

LEUPP Gary P. , *Male Colors, The construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, University of California Press, Los Angeles, 1995, 310p

LIEPE Lena, « On the epistemology of images », in BOLVIG Axel, LINDLEY Phillip (éd.), *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, History and Images Toward a New Iconology*, Brepols, Turnhout, 2003, p. 415-430

LILLEHOJ Elizabeth, *Art and Palace Politics in early modern Japan 1580s-1680s*, Brill, Leiden, Boston, 2011, 296p

LINHARTOVÁ Vera, *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XI^e siècle*, Gallimard, Paris, 1996, 678p

LIPPIT Yukio, *Painting of the Realm, the Kanô House of Painters in 17th Century Japan*, University of Washington Press, Seattle, 2012, 318p

LIPPIT Yukio, « The Kanô School, The first One Hundred Years », in FISCHER Felice, KINOSHITA Kyoko, *Ink and Gold, Art of the Kanô*, Philadelphia, 2015, p. 1-11

LLOYD David, *Guise and Disguise, Rhetoric and Characterization in the English Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto, 1999, 217p

LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national, naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIX^e siècle*, Belles Lettres, Paris, 2005, 389p

MACE Mieko, *Médecins et médecine dans l'histoire du Japon*, Les Belles Lettres, collection Japon, Clamecy, 2013, 438p

MARGUERAT Daniel, BOURQUIN Yvan, *Pour lire les récits bibliques, analyse narratologique*, Les éditions du Cerf, Paris, 1998, 254p

MARQUET Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », in *La nation en marche*, HAMON Claude, TSCHUDIN Jacques (éd.), 1999, p. 143-162

MARQUET Christophe (éd.), *E wo yomu, moji wo miru, Nihon bungaku to sono baitai* 絵を読む文字を見る、日本文学とその媒体 [Lire les images, regarder l'écrit : la littérature japonaise et ses supports], *Intriguing Asia* [アジア遊学] n°109, Bensei shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2008, 205p

MARQUET Christophe, « Instruire par l'image : encyclopédies et manuels illustrés pour enfant à l'époque d'Edo », in RENONCIAT Anne, SIMON-OIKAWA Marianne, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009 (a), p. 75-92

MARQUET Christophe, « Les discours de Yanagi Sôetsu sur la « peinture populaire » des peintres révolutionnaires à la révolution picturale », in *Cipango*, n°16, 2009 (b), p. 43-72

MARQUET Christophe, « Les premiers « livres de peinture » de l'époque d'Edo 1680-1720 : Naissance d'un genre et essai de typologie », ouvrage pour une Habilitation à Diriger les Recherches, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Janvier 2002, 222p.

MARRA Michele, *Representations of Power : The Literary Politics of Medieval Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993, 240p

MARTIN Christophe, « Dangereux suppléments » *L'illustration du roman en France au XVIII^e siècle*, Klincksieck, Abbeville, 2000, 183p

MARUYAMA Nobuhiko 丸山伸彦, «Buke no fukusô» 武家の服装 [«Vêtements de la cour»], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°340, 1994, 85p

MARUYAMA Nobuhiko 丸山伸彦, *Edo môdo no tanjô, mon.yô no ryûkô to sutâ eshi* 江戸モード、文様の流行とスター絵師 [La naissance de la mode d'Edo, Circulation des motifs et des peintres vedettes], Kadokawa sensho 角川選書, Tôkyô, 2008, 245p

MATSUBARA Shigemi 松原茂, « Gaka, bunjin tachi no shôzô » 画家文人たちの肖像 [« Portraits de peintres et de lettrés »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art japonais], n°386, 1998, juillet, 98p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, « Nara ehon to otogizôshi » 奈良絵本と御伽草子 [«Nara ehon et otogizôshi»], in *Nihon Bugaku* 日本文学 [Littérature japonaise], vol 26, n°2, février 1977, p. 54-62

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, *Chûsei shomin bungaku, monogatari zôshi no yukue* 中世庶民文学—物語草子のゆくへ [La littérature populaire au Moyen-Âge : sur les traces du monogatari sôshi], Kyûkoshoin 汲古書院, Tôkyô, 1989, 461p

MATSUKI Hiroshi 松木寛, *Goyôeshi Kanô-ke no chi to chikara* 御用絵師、狩野家の血と力 [Les peintres officiels du régime, la lignée et la force de la maison Kanô], Kodansha 小談社, Tôkyô, 1994, 233p

MATSUSHIMA Jin 松島仁, *Tokugawa shôgun kenryoku kanôha kaiga, tokugawa ôken no juritsu to ôchô kaiga no sôsei* 徳川将軍権力と狩野派絵画、徳川王権の樹立と王朝絵画の創生 [*Le pouvoir des Tokugawa et la peinture de l'école Kanô, établissement de la souveraineté des Tokugawa et la création d'une dynastie de peintres*], Brücke, Tôkyô, 2011, 398p

MASON Penelope E., « The House-bound Heart : The Prose-poetry Genre of Japanese Narrative Illustration », *Monumenta Nipponica*, n°35, 1, 1980, p. 21-43

MASUDA Yoshiko 増田美子, *Nihon no ifuku shi* 日本の衣服史 [*Histoire des vêtements japonais*], Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文閣, Tôkyô, 2010, 412p

McCORMICK Melissa, « *Ko-e saikô* » 「小絵」再考 [« Repenser les *ko-e* »], in TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizôshi hyakkaryôran* お伽草子、百花繚乱 [*Otogizôshi, profusion d'une centaine de fleurs*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2008 (a), p. 468-498

McCORMICK Melissa, “Monochromatic Genji, The *hakubyô* tradition and Female Commentarial Culture”, in SHIRANE Haruo (éd.), *Envisioning the Tale of Genji : Media, Gender and Cultural Production*, Columbia University Press, Columbia, 2008 (b), p. 101-128

McCORMICK Melissa, *Tosa Mitsunobu and the small scroll in medieval Japan*, University of Washington Press, Washington, 2009, 292p

McCORMICK Melissa, « *Bijutsushi kara mita Shinkurôdo emaki* » 美術史からみた『新蔵人』絵巻 [« Le rouleau enluminé *Shinkurôdo* dans l'histoire de l'art »], in ABE Yasurô 阿部泰郎 (éd.), *Shinkurôdo emaki no sekai, muromachi jidai no shôjo kakumei* 『新蔵人』絵巻の世界、室町時代の少女革命 [*L'univers du rouleau enluminé Shinkurôdo, révolution des jeunes filles de l'époque de Muromachi*], Chikuma shobô 筑摩書房, Tôkyô, 2014, p. 166-178

McKELWAY Matthew P. , « Kanô Sansetsu and Kanô Workshop, Paintings of *The Song of Lasting Sorrow* », in McCAUSLAND Shane, McKELWAY Matthew P. , *Chinese Romance from a Japanese Brush, Kanô Sansetu's Chôgonka Scrolls in the Chester Beatty Library*, Scala, Londres, 2009, p. 106-149

McKELWAY Matthew P. , *Capitalscapes: Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, University of Hawaii, Honolulu, 2006, 280p

MEZUR Katherine, *Beautiful Boys, Outlaw bodies, Devising Kabuki Female-Likeness*, Palgrave Macmillan, New-York, 2005, 319p

MIMURA Yuki 三村友希, « *Himetachi no onfûkei, San no Miya no chô warami* » 娘たちの音風景、女三宮の微笑み [« Paysage de la musique des princesses, le rire caractéristique de San no Miya »], in « *Koto no bunkashi, higashi no onfukei* » 琴の文化史、東の音風景 [« Histoire de la culture du *koto*, paysage de la musique de l'est »], in *Ajia yûgaku* アジア遊学 [*Intriguing Asia*], n°126, 2009, p. 116-127

MINOBE Shigekatsu 美濃部重克, *Chûsei denshō bungaku no shosō* 中世伝承文学の諸相 [*Aspects de la littérature de transmission populaire*], Izumi Shoin 和泉書院, Tôkyô, 1988, 336p

MINOBE Shigekatsu 美濃部重克, « *Tekisuto, matsuri, soshite jokun : otogizôshi no ron* » テキスト・祭・そして女訓——御伽草子の論 [« Textes, festivals et livres d'étiquette pour

femmes : discussion sur les *otogizôshi*», in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 [*Langue et littérature nationale*], mai 1992, p. 43-53

MITANI Eiichi 三谷栄一, «*Bunshô sôshi to haru kotobure* » 文正草子と春ことぶれ [«*Bunshô sôshi* et prédictions du printemps »], in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 [*Langue nationale et littérature nationale*], n°31, 1654, p. 21-31

MIYA Tsugio 宮次男, «*Kaihô Yûsetsu hitsu Tsurezuregusa emaki*» 海北友雪筆『徒然草絵巻』 [«*Les rouleaux illustrés des Heures oisives par Kaihō Yûsetsu* »], in *Kobijutsu* 古美術 [*Arts anciens*], n°40, 1973, p. 109-111

MIYA Tsugio 宮次男, *Kassen emaki* 合戦絵巻 [*Rouleaux enluminés de batailles*], Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1977 (a), 216p

MIYA Tsugio 宮次男, «*Otogizôshi emaki : sono gafû to kyôjusha no seikaku* » 御伽草子絵巻——その画風と享受者の性格 [«*Rouleaux enluminés d'otogizôshi : style et caractéristiques de leur audience*»], in «*Otogizôshi no sekai*» 御伽草子の世界 [«*L'univers des Otogizôshi* »], *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究 [*Littérature japonaise : recherches sur les interprétations et les matériaux pédagogiques*], vol 22, n°16, décembre 1977 (b), p. 74-82

MIYA Tsugio 宮次男, «*Genpei kassezu byôbu, Kaihō Yûsetsu hitsu* 源平合戦図屏風、海北友雪筆 [«*Les paravents des batailles de Genpei par Kaihō Yûsetsu* »], in *Kobijutsu* 古美術 [*Arts anciens*], n°92, 1989, p. 112-121

MIYA Tsugio 宮次男, SATÔ Kazuhiko 佐藤和彦, *Taiheiki emaki* 太平記絵巻 [*Rouleaux enluminés de la Grande Paix*], Kawade Shobô shinsha 河出書房新社, Tôkyô, 1992, 253p

MIYAJIMA Sin.ichi 宮島新一, «*Senmenga (chûseihen)* » 扇面画(中世偏) [«*Peintures d'éventail (ouvrage sur le Moyen-Âge)* »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [*Art du Japon*], n°320, janvier 1993, 98p

MIYAKE Shûwa 三宅秀和, «*Kanô Mitsunobu yôshiki to Genji-e* » 狩野光信様式と源氏絵 [«*Le style de Kanô Mitsunobu et les images du Dit du Genji* »], in SANO Midori 佐野みどり (éd.), *Genji-e shûsei* 源氏絵集成 [*Compilation sur les images du Dit du Genji*], Geika shoin 藝華書院, Tôkyô, 2011, p. 243-265

MIYAKOSHI Naoto 宮腰直人, «*Monogatari kaiga no bunnô wo saguru Fukutomi sôshi shôkô* » 物語絵画の〈文法〉を探る『福富草紙』小考 [«*Rechercher la « grammaire » de la peinture narrative, petite réflexion sur le « Récit de [la déconfiture] de Fukutomi* »], in *Ôchô bungaku to monogatari-e* 王朝文学と物語絵 [*Littérature de cour et peinture narrative*], Takahashi Tôru 高橋透 (éd.), Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 382-403

MIZUTANI Yumihiko 水谷弓彦, *Kohan shôsetsu sashie shi* 古版小説挿画史 [*Histoire des illustrations dans les éditions anciennes de romans*], Ôokayama shoten 王岡山書店, Tôkyô, 1935, réédité sous son nom de plume MIZUTANI FUTÔ 水谷不倒, *Mizutani Futô cho saku-shû* 水谷不倒著作集 [*Anthologie des écrits de Mizutani Futô*], vol.5, Chûhō kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1973, 409p

MORI Rie 森理恵, *Momoyama Edo no fashon riidâ* 桃山・江戸のファッションリーダー [«*Les leaders de la mode des époques Momoyama-Edo*»], Hanawa shobô 塙書房, Tôkyô, 2007, 206p

MORISHITA Misako 森下みさ子, *Edo no hanayome* 江戸の花嫁 [*Mariées de l'époque d'Edo*], Chûkôshinsho 中公新書, Tôkyô, 1992, 170p

MORRA Joanne, MARQUART Smith, *Visual Culture, Critical Concepts, in Media and Cultural Studies*, Routledge, Londres et New-York, 2006, 1696p

MOSTOW Joshua S., « *Shisen no poritikusu, Heian jidai josei no monogatari-e no yomi chikara* » 視線のポリテイクス、平安時代女性の物語絵の読み力 [« La politique du regard, pouvoir déchiffrer les peintures narratives des femmes de l'époque Heian »], in *Kôsa suru shisen –bijutsu to jenda* 1 交差する視線 - 美術とジェンダー1 [*Regards croisés : l'art et les genres*], Brücke, Tôkyô, 1997 (rééd.2003), p. 62-84

MOSTOW Joshua, « Modern Constructions of *Tales of Ise* : Gender and Courtliness », in SHIRANE Haruo, SUZUKI Tomi, *Inventing the Classics, Modernity, National Identity and Japanese Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2000, p. 96-119

MOSTOW Joshua, « The Gender of *Wakashu* and the Grammar of Desire », in MOSTOW Joshua S., BRYSON Norman, GRAYBILL Maribeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 49-70

MOSTOW Joshua, « Female Readers and Early Heian Romances, the Hakubyô Tale of Ise, Illustrated Scroll Fragments », in *Monumenta Nipponica*, vol 62, n°2, 2007, p. 135-177

MOSTOW Joshua, « Onna daigaku takarabako ni miru Genji monogatari kyôju » 『女大学玉箱』に見る『源氏物語』享受 [« Réception du *Dit du Genji* au sein de la *Boîte aux trésors de la grande étude pour les femmes*], in *Genji monogatari sennen kinen Genji monogatari kokusai fôramu* 源氏物語千年紀記念 源氏物語国際フォーラム [Commemoration du millénaire du *Dit du Genji*, Forum international du *Dit du Genji*], Kadokawa gakukugei shuppan 角川学芸出版, Tôkyô, 2009, p. 217-227

MOSTOW Joshua, « Illustrated Classical Texts for Women in the Edo Period » in KORNICKI Peter F., PATESSIO Mara, ROWLEY G.G. (éd.), *The Female as Subject : Reading and Writing in Early Modern Japan*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies n°70, University of Michigan, 2010, p. 59-85

MOSTOW Joshua S, *Courtly vision : The Ise Stories and the Politic of Cultural Appropriation*, Brill, Leiden, 2014 (2014 a), 354p

MOSTOW Joshua, « *Mitate-e, yatsushi ni miru jendâ* » 見立絵・やつしに見るジェンダー [« Les genres vus à travers les images *mitate* et *yatsushi* »] in TZVETANA I. Kristeva (éd.), *Parodi to nihon bunka* パロディと日本文化 [*Parodie et culture japonaise*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2014 (2014b), p. 388-401

MOSTOW Joshua, « *Wakashû* as a third gender and gender ambiguity through the Edo period », in *A Third Gender, Beautiful Youths in Japanese Edo Period Prints and Paintings*, MOSTOW Joshua, IKEDA Asako, MATSUDA Ryoko (éd.), Royal Toronto Museum, Toronto, 2016, p. 19-39

MOTODA Yoichi 元田與市, *Nihonteki erotishizumu no chôbô, shikaku to shôkan no yûwaku* 日本的エロティシズムの眺望、視覚と触感の誘惑 [*Panorama de l'érotisme japonais : vision et tentation du toucher*], Torikagesha 鳥影社, Tôkyô, 2006, 302p

MURAKAMI Manabu 村上学, « *Otogizôshi ni miru ikoku, ikokujin* » 御伽草子二見る異国・異国人 [« Étrangers et Pays étranges vus dans les *otogizôshi* »], in *Nihonjin mita ikoku, ikokujin, kodai kara bakumatsu made* 日本人見た異国・異国人——古代から幕末まで

[Étrangers et pays étranges vus par les Japonais de l'antiquité à la fin du Shogunat], numéro spécial de la revue *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学—解釈と鑑賞 [Littérature japonaise : interprétation et appréciation], Volume 61, n°10, octobre 1996, p. 54-60

MURAKAMI Manabu 村上学, « *Shintōshū to otogizōshi* » 神道集とお伽草子 [«Shinto et *otogizōshi*»], in *Nihon bungaku* 日本文学 [Littérature japonaise], 26, 2, février 1977, p. 42-51

MURASE Mieko, « The 'Taiheiki Emaki': the Use of the Past », in *Artibus Asiae*, vol 53, n 1-2, 1993, p. 262-289

MURASE Mieko, *L'Art du Japon*, La pochothèque, Librairie Générale Française, Paris, 1996, 414p

NAGASAKI Iwao 長崎巖, « *Machibito no fukushoku* » 町人の服飾 [« Vêtements des citadins »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°341, octobre 1994, 98p

NAGASAKI Iwao 長崎巖, *Kimono to kire no kotoba annai* きものと裂のことば案内 [Guide du vocabulaire des kimonos et des pièces de tissus], Shōgakusan 小学館, Tōkyō, 2010, 159p

NAGASHIMA Atsuko 長島淳子, « *Kinsei yome. irikon to kokazoku no tenkai* » 近世嫁入り婚と小家族の展開 [« Les mariages des temps modernes et le développement des petites familles », in FUKUTŌ Sanae 復藤早苗, *Rekishī no naka no kazoku to kekkon, jendā no shiten kara* 歴史のなかの家族と結婚、ジェンダーの視点から [Mariage et famille dans l'Histoire, du point de vue des gender studies], Moriwasha 森話社, Tōkyō, 2011, 260p

NAGASHIMA Hiroaki 長島弘明, NOBUHIRO Shinji 延広真治 (entretien), « *Kinsei shōsetsu, janru ishiki o koete* » 近世小説—ジャンル意識を超えて [« Le roman à l'époque moderne : dépasser la logique des genres littéraires »], in *Kokubungaku ; kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学—解釈と教材の研究 [Littérature japonaise : recherches sur l'enseignement et la traduction], Gakutōsha 学灯社, juin 2005, p. 6-23

NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書 [L'écrit et les pratiques de lecture à l'époque d'Edo], Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, Tōkyō, 2001, 396p

NAITŌ Masato 内藤正人, *Ukiyo-e saihaiken, daimyōtachi ga medeta ippin, zeppin* 浮世絵再発見、大名達が愛でた逸品・絶品 [La redécouverte des Ukiyo-e, les œuvres précieuses et rares aimées des daimyō], Shōgakusan 小学館, 2005, 212p

NAITŌ Masato 内藤正人, *Ukiyo-e to patoron, tennō, shōgun daimyō no aishita meihintachi* 浮世絵とパトロン、天皇、将軍、大名の愛した名品たち [L'ukiyo-e et ses mécènes, œuvres célèbres aimées des empereurs, shōgun et daimyō], Keiō Daigaku Shuppan 慶応大学出版 (Presses universitaires de l'université Keiō), Tōkyō, 2014, 203p

NAKAE Katsumi 中江克己, *Rekishī ni miru nihon no iro* 歴史に見る日本の色 [Les couleurs du Japon à travers l'histoire], PHP Kenkyūjo PHP 研究所, Tōkyō, 2007, 215p

NAKAMACHI Keiko, « Genji Pictures from Momoyama Painting to Edo Ukiyo-e, Cultural Authority and New Horizons », in SHIRANE Haruo (éd.), *Envisioning the Tale of Genji : Media, Gender and Cultural Production*, Columbia University Press, Columbia, 2008, p. 171-210

NAKAMACHI Keiko 仲町啓子, « *Muromachi kara Edo shoki no ise monogatari-e seisaku* » 室町から江戸初期の伊勢物語絵製作 [« Élaboration des peintures des *Contes d'Ise* de l'époque de Muromachi au début de l'époque d'Edo »], in YAMAMOTO Tokurô 山本登朗 (éd.), *Ise monogatari, kyôju no tenkai* 伊勢物語、享受と展開 [Les Contes d'Ise, le développement de sa réception], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 395-412

NAKAMACHI Keiko 仲町啓子, « *Genji-e no edo shoki, kôdoka to ukiyoeka* » 源氏絵の江戸初期—コード化と浮世絵化 [« Les peintures du *Dit du Genji* du début de l'époque d'Edo, codification et mise en image dans l'estampe »], in TAKAHASHI Tôru 高橋亨, KUFUKIHARA Rei 久富木原玲, NAKANE Chie 中根千絵 (éd.), *Buke no bunbutsu to Genji monogatari* 武家の文物と源氏物語絵 [Produits de la culture des familles guerrières et images du Dit du Genji], Kanrin shobo 翰林書房, Tôkyô, 2012, p. 359-373

NAKAMURA Kôji 中村興二, KISHI Fumikazu 岸文和 (éd.), *Nihon bijutsu wo manabu hito no tameni* 日本美術を学ぶ人ために [À l'usage des étudiants en art japonais], Sekaishisôsha 世界思想社, Kyôto, 2001, 415p

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, HIDA Kôzô 肥田皓三, *Kinsei kodomo no ehon-shû, kamigatahen* 近世子供の絵本集・上方篇 [Anthologie des livres pour enfants de l'époque moderne, réunion des livres de Kamigata], 岩波書店 Iwanami shoten, Tôkyô, 1985, 2 vols, 522p

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, *Shoshigaku dangi edo no hanpon* 書誌学談義江戸の版本 [Discussions de bibliophilie, les imprimés de l'époque d'Edo], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 1995, 299p

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, *Wahon no susume* 和本のすすめ [Conseils sur les livres japonais], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 2011, 260p

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, ICHIKO Natsuo 市古夏生, SUZUKI Toshiyuki 鈴木俊幸, TAKAGI Gen 高木元, « *Edo no shuppan jô : hanpon wo meguru shomondai* » 江戸の出版(上)——「版本」をめぐる諸問題 [« Publier durant l'époque d'Edo autour des livres imprimés »], in *Edo Bungaku* 江戸文学 [Littérature d'Edo], n°15, mai 1996, p. 2-23, publié et augmenté dans *Edo no shuppan* 江戸の出版 [L'édition de l'époque d'Edo], NAKANO Mitsutoshi 中野三敏 (éd.), Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 2005, p. 6-51

NAKANO Mitsutoshi 中野三敏, KÔNO Minoru 河野実, *Shiika to imêji, edo no hanpon, surimono ni miru yume* 詩歌とイメージ、江戸の版本、刷物に見る夢 [Images et la poésie, livres imprimés de l'époque d'Edo, le rêve que l'on peut voir dans les surimono], Bensei shuppan 勉誠出版, 2013, 432p

NAKANO Setsuko 中野節子, *Onna ha itsukara yasashiku naku nattaka, Edo no josei shi* 女はいつからやさしくなくなったか、江戸の女性史 [À partir de quand les femmes ne sont plus gentilles? Histoire des femmes d'Edo], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2014, 253p

NAKAO Ken'ichirô 中尾賢一郎, « *Nara ehon to no deai* » 奈良絵本との出会い [« Rencontre avec les Nara ehon »], in *Tenri Toshokan zenpon sôsho geppô* 天理図書館善本叢書月報 [Bulletin annuel sur les livres précieux de la Bibliothèque Tenri], n°33, mars 1977, p. 3-5

NAMIKI Seishi 並木誠士, «*Muromachi kôki ni okeru kaiga seisaku no ba* » 室町後期における絵画制作の場 [«*La place de la production peinte dans la seconde moitié de l'époque de Muromachi*»], in *Bigaku* 美学 [Esthétique], n°160, 1990, p. 60-71

NAMIKI Seishi 並木誠士, «*Shakado engi no gamen kosei ni tsuite – Kanô Motonobu Kenkyû* » 釈迦堂縁起の画面構成について - 狩野元信研究 [«*À propos de la structure scénique du Shakado engi : études sur Kanô Motonobu* »], in *Bigaku* 美術 [Esthétique], n° 43, 1992, p. 57-70

NAMIKI Seishi 並木誠士, «*Shuhanron emaki-ko - genpon no kakutei to sono ichizuke* » 酒飯論絵巻考 - 原本の確定とその位置付け [«*Le Shuhanron emaki : déterminer un original et sa position* »], in *Bigaku* 美術 [Esthétique], n° 177, 1994, p. 64-74

NAMIKI Seishi 並木誠士, «*Shokufûzoku byôshashi shiron, emaki ni miru shokufûzoku* » 食風俗描写史・試論、絵巻に見る食風俗 [«*Manger tel que le décrivent les représentations picturales*»], in *Kokuritsu rekishi fûzoku hakubutsukan kenkyû hôkoku* 国立歴史風俗博物館研究報告 [Journal de recherche du musée ethnologique d'histoire japonaise], n°71, mars 1997, p. 713-723

NAMIKI Seishi, «*Identification of the Original Kanô School Version and Discussion of its Position within the History of Muromachi Painting* », in *Aesthetics*, vol 8, mars 1998, p. 37-50

NAMIKI Seishi 並木誠士, *Edo no yûgi, kai awase, karuta, suguroku* 江戸遊戯、具合合わせ、かるた、すごろく [Jeux d'Edo, coquillages assemblés, cartes et sugoroku], Seigensha 青玄社, Kyôto 2007, 111p

NAMIKI Seishi 並木誠士, *Kaiga no hen* 絵画の変 [Évolution de la peinture], Chuô kôronsha 中央公論社, Tôkyô 2009, 271p

NARASAKI Muneshige 檜崎宗重, «*Nikuhitsu Ukiyoe I, Kanbun-Hôreki* » 肉筆浮世絵 I、寛文～宝暦 [«*Peintures de type Ukiyoe I, ères Kanbun à Hôreki* »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°248, janvier 1987, 97p

NEWHARD Jamie L., *Knowing the Amorous Man, A history of Scholarship on Tale of Ise*, Harvard University Press, Asia Center, Harvard, 2013, 250p

NOMURA Hachirô 野村八良, *Muromachi jidai shôsetsuron* 室町時代小説論 [Théorie sur les romans de l'époque Muromachi], Iwamatsu dôshoten 巖松堂書店, Tôkyô, 1938, 545p

OCHIAI Emiko, «*The Reproductive Revolution at the End of the Tokugawa Period* », in TONOMURA Hitomi, WALTHALL Anne, WAKITA Haruko (éd.), *Women and Class in Japanese History*, University of Michigan Press, Michigan, 1999, p. 187-216

ÔGUCHI Yûko 大口裕子, «*Nagoya shi hakubutsukanzô Ise monogatari Tekagami, ni tsuite, jûnana seiki kôhan no kyôju no ichirei* » 名古屋市博物館蔵「伊勢物語手鏡」について十七世紀後半の享受の一例 [«*Le Miroir de poche des Contes d'Ise conservé au musée municipal de Nagoya, un exemple de réception dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*»], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Chûsei no monogatari to kaiga* 中世の物語と絵画 [Récits et peintures du Moyen-Âge], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2013, p. 360-397

ÔHARA Yukako 大原由佳子, «*Musashino-zu byôbu no kenkyû, Shimane kenritsu Iwami bijutsukan hon wo chûshin ni* » 武蔵野図屏風の研究、島根県立石見美術館本を中心に

[«Recherches sur les paravents à iconographie de la plaine de Musashi, autour de la version du musée des beaux arts d'Iwami du département de Shimane »], in *Nagoya daigaku jinbunkagaku kenkyû* 名古屋大学人文科学研究 [Recherches en sciences humaines de l'université Nagoya], n°43-44, mars 2016, p. 1-15

OKABE Eiko 岡部英子, « Bunshô sôshi no honbun kenkyû » 『文正草子』の本文の研究 [« Recherches sur le texte du *Bunshô sôshi* »], in *Teikyô daigaku kokugo kokubungakkai* 帝京大学国語国文学会 [Rencontre sur la littérature et la langue japonaise à l'université Teikyô], n°9, 2002, p. 335-352

OKADA Keisuke 岡田啓助, *Bunshô sôshi no kenkyû* 文正草子の研究 [Recherches sur le *Bunshô sôshi*], Imaichô 今井肇, Tôkyô, 1983, 338p

OKADA Keisuke 岡田啓助, « Bunshô no sôshi ko shahon keitô no honmon » 『文正草子』子写本系統の本文 [« Le texte du *Bunshô ni sôshi* selon le manuscrit le plus ancien et sa famille »], in *Nihon bungakushi no shinkenkyû* 日本文学史の新研究 [Nouvelles recherches en littérature japonaise], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 1984, p. 186-197

OKADA Keisuke 岡田啓助, « Bunshô sôshi no honbun no kenkyû » 『文正草子』の本文の研究 [«Recherches sur le texte du *Bunshô sôshi*»], in *Teikyô daigaku bungakubu kiyô* 帝京大学文学部紀要 [Revue du département de littérature de l'université Teikyô], octobre 1989, p. 153-170 ; octobre 1990, p. 165-196 ; octobre 1991, p. 167-187

ÔKUBO Jun.ichi 大久保純一, «*Bijin fûzoku ga* » 美人風俗画 [« Peintures de genre et de Beautés »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°482, juillet 2006, 98p

ÔKUBO Jun.ichi 大久保純一, *Ukiyo-e shuppan ron* 浮世絵出版論 [Théories sur l'édition des ukiyoe], Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文閣, Tôkyô, 2013, 418p

OKUDAIRA Shunroku 奥平俊六, « *Hikone byôbu ni tsuite, kyôzô kankei to gachûga no mondai wo chûshin ni* » 彦根屏風について、「鏡像関係」と「画中画」の問題を中心に [« À propos du paravent d'Hikone, étude à travers le problème des relations en miroir et des peintures dans la peinture »], in *Bijutsushi* 美術史 [Histoire de l'art], n°109, 1980, p. 12-25

OKUDAIRA Shunroku 奥平俊六, *E ha kataru 10 Hikone byôbu, mugongeki no enshutsu* 絵は語る 10 彦根屏風、無言劇の演出 [L'image raconte n°10, Le paravent d'Hikone, la performance d'un théâtre silencieux], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1996, 115p

OKUDAIRA Hideo 奥平英雄, «*Emakimono* » 絵巻物 [« Rouleaux enlumines »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art du Japon], n°2, 1966, 137p

OKUDAIRA Hideo 奥平英雄, *Otogizôshi emaki* 御伽草子絵巻 [Les rouleaux illustrés d'Otogizôshi], Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1982, 200p

OKUDAIRA Hideo 奥平英雄, *Emakimono saiken* 絵巻物再見 [Redécouverte des rouleaux enlumines], Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1987, 278p

OKUMI Masao 奥見正雄, « *Otogizôshi, esôshi no mondai ni kanshite* » 御伽草子、絵草紙の問題に関して [« Les otogizôshi, autour du problème des contes illustrés »], in *Kôsa nihon bungaku* 講座日本文学 [Cours magistraux en littérature japonaise], n°6, 1979, p. 127-145

ONO Tadashige 小野忠重, *Hon no bijutsushi : Nara ehon kara kusazôshi made* 本の美術史——奈良絵本から草双紙まで [L'histoire de l'art du livre : des Nara ehon aux Kusazôshi], Kawade shobô shinsha 河出書房新社, Tôkyô, 1978, 354p

ÔSHIMA Tatsuhiko 大島建彦, « *Otogizôshi to minkan bungei* » お伽草子と民間文芸 [«Les otogizôshi et les arts populaires»], in *Minzoku mingei sôsho* 民俗民芸双書 [Série sur les arts et traditions populaires], vol XII, Iwasaki bijutsusha 岩崎美術者, 1967, p. 65-67

ÔSHIMA Tatsuhiko 大島建彦, « *Mukashibanashi to otogizôshi* » 昔話とお伽草子 [«Vieux contes et otogizôshi»] in *Nihon bungaku* 日本文学 [Littérature japonaise], 26, 2, février 1977, p. 18-32

ÔSHIMA Tatsuhiko 大島建彦, « *Bunta chôja no densetsu to sono kiban* » 文太長者の伝説とその基盤 [«La légende du riche Bunta et ses origines»], in *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 [Langue et littérature japonaise], 57, 5, mai 1980, p. 89-109

ÔYABU Koryô 大藪虎亮, *Nippon Eitaigura Shinkô* 日本永代蔵 [Repenser le Grenier Éternel du Japon], Hakutei shuppan 白帝出版, Tôkyô, 1953, 600p

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'Art*, Macula, Paris, 1994, 167p

PANDEY Rajyashree, « Desire and Disgust, Meditations on the Impure Body in Medieval Japanese Narratives », in *Monumenta Nipponica*, vol 60, n°2, été 2006, p. 195-234

PIAUGER Sophie, « Au-delà des mots, par-delà les images. Le *Shuten dôji emaki* de Kanô Motonobu » Mémoire de master II sous la direction de François Macé et Estelle Leggeri-Bauer, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, juin 2011, 160p

PIGEOT Jacqueline, « Histoire de Yokobue, Étude sur les récits de l'époque de Muromachi », in *Bulletin de la Maison Franco-japonaises*, nouvelle série, Tome IX, n°2, PUF, 1972, 180p

PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, Paris, 1982 (2009), 412p

PIGEOT Jacqueline, *Le Chrysanthème solitaire*, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Division des manuscrits orientaux, Paris 1984, 112p

PIGEOT Jacqueline, KOSUGE Keiko, *Voyages en d'autres mondes, Récits japonais du XVI^e siècle*, Philippe Picquier et Bibliothèque Nationale, Paris, 1993, 102p

PIGEOT Jacqueline, « Autour du *Monogatari* : question de terminologie », *Cipango*, n°3, 1994, p. 93-107

PIGEOT Jacqueline, « *Genjitsu kara yume he, otogizôshi no monotsukushi* » 現実から夢へ、お伽草子の物尽くし [«De la réalité au rêve, les listes dans les otogizôshi »], in *Monotsukushi, nihonteki retorikku no dentô* 物尽くし、日本的レトリックの伝統 [Les listes, tradition de la rhétorique japonaise], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1997, p. 61-146

PIGEOT Jacqueline, KOSUGE Keiko, *Histoire d'un pet, la déconfiture de Fukutomi*, Philippe Picquier, Arles, 2001, 77p

PRESTON Jennifer, « Allégories fo Love », in *Japan Review n°26 Special Issue Shunga*, 2013 p. 117-135

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, éditions du Seuil, Paris 1970, 255p

PROUST Jacques, *L'Europe au prisme du Japon, XVI-XVIII^e siècles*, Albin Michel, Paris, 1997, 313p

PROWN Jules David, « Style as Evidence », in *Winterthur Portfolio*, vol 15, n°3, 1980, p. 197-210

QUITMAN Phillips Eugene, «Honchô gashi and the Kanô Myth», in *Archives of Asian Art*, vol 47, 1994, p. 46-57

QUITMAN Phillips Eugene, *The Practices of Painting in Japan 1475-1500*, Stanford University of Press, Stanford, 2000, 267p

REIGLE NEWLAND Amy (éd.), *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2004, 256p

ROGOFF Irit, « Studying Visual Culture », in *Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 1999, p. 223-236

ROSE Jonathan, « Rereading the English Common Reader: A Preface of a History of Audiences », in *Journal of the History of Ideas*, vol.53, n.1, 1992, p. 47-70

ROSENFELD John, « Japanese Studio Practice: The Tosa and the Imperial Office in the Seventeenth Century », in *Studies in the History of Art*, vol 38, 1993, p. 78-102

ROWLEY G.G., « *The Tale of Genji* : Required Reading for Aristocratic Women » in KORNICKI Peter F., PATESSIO Mara, ROWLEY G.G. (éd.), *The Female as Subject : Reading and Writing in Early Modern Japan*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies n°70, University of Michigan, 2010, p. 39-57

RUCH Barbara, « Origins of the Companion Library: An Anthology of Medieval Stories », *The Journal of Asian Studies*, vol 30, n°3, 1971, p. 593-610

RUCH Barbara, « *Bijutsu, Bunjutsu, Majutsu* » 美術・文術・魔術 [«Beaux arts, littérature et magie »], in *Zaigai nara ehon* 在外奈良絵本 [*Nara ehon* à l'étranger], *Nara ehon kokusai kenkyû kaigi* 奈良絵本国際研究会議 [*Colloque de recherche sur les Nara ehon*] (éd.), Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1981, p. 3-10

RUCH Barbara, *Mô hitotsu ni chûseizô: Bikuni, otogizôshi, raise* もう一つの中世像——比丘尼、御伽草子、来世 [*Une différente image du Moyen-Âge : nonnes en voyage, otogizôshi et l'au-delà*], Shibunkaku 至文閣, Kyôto, 1991, 276p

RYÛSAWA Aya 龍澤彩, « *Daimyô bunka to ehon* » 大名文化と絵本 [«Culture des daimyô et livres enluminés »], in TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizôshi hyakkaryôran* お伽草子、百花繚乱 [*Otogizôshi, profusion d'une centaine de fleurs*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2008, p. 510-525

RYÛSAWA Aya 龍澤彩, «*Tokugawa bijutsukan shozô Heike monogatari zu senmen* » 徳川美術館所蔵「平家物語図扇面」 [« Les éventails à l'iconographie du *Dit des Heike* de la collection du musée Tokugawa »], in TAKAHASHI Tôru 高橋亨, KUFUKIHARA Rei 久富木原玲, NAKANE Chie 中根千絵 (éd.), *Buke no bunbutsu to Genji monogatari* 武家の文物と源氏物語絵 [*Produits de la culture des familles guerrières et images du Dit du Genji*], Kanrin shobo 翰林書房, Tôkyô, 2012, p. 72-106

SAITÔ Maori 齊藤真麻理, «*Nezumi no shûgen, shikakubunka no naka no otogizôshi* » 鼠の祝言、視覚文化の中の御伽草子 [«Le mariage des souris, un *otogizôshi* au sein d'une culture visuelle»], in *Amerika ni watatta monogatari* アメリカに渡った物語絵 [*Peintures*

narratives ayant voyagé jusqu'aux Etats Unis], Kokubungaku kenkyû shiryôkan 国文学研究資料館 (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 2013, p. 49-62

SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, « *Santorî bijutsukan bon Shuten dôji emaki wo megutte* » サントリー美術館本「酒吞童子絵巻」(上)(下) [«*Shuten dôji emaki des collections du musée Suntory*»], in *Kokka* 国華 [*Fleurs japonais*], n°1076-1077, 1984, p7-26; p. 33-56

SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, «*Kusashiyari Kidono shokô*» 草紙屋城殿小考 [«*Quelques considérations sur la boutique de récits Kidono*»], in *Hitsuzô nihon bijutsu daikan, Reiden kokuristu minzokugaku hakubutsukan* 秘蔵日本美術大観(9巻):ライデン国立民族学博物館 [*Trésors d'arts japonais en collections européennes (volume 9) : le musée national d'ethnographie de Leiden*], HIRAYAMA Ikuo 平山郁夫, KOBAYASHI Tadashi 小林忠 (éd.), Kôdansha 講談社, Tôkyô 東京, 1996, p. 268-274

SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, *Nihon kaiga no mikata* 日本絵画の見方 [*Comment regarder la peinture japonaise*], Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 2004, 342p

SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, «*Byôbu = girei no ba no chôdo, sôsô to shussan no rei ni*» 屏風=儀礼の場の調度、葬送と出産の例に [«*Le paravent, mobilier de l'espace du rituel, dans les exemples des funérailles et de la naissance*»], in *Kôza nihon bijutsushi* n°4 *zôkei no ba* 講座日本美術史(4巻):造形の場 [*Cours d'histoire de l'art japonais (volume 4) : L'espace de la création*], NAGAOKA Ryûsaku 長岡龍作 (éd.), Tôkyo daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 2005, p. 181-224

SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, *Kanô Tan.yû, goyôeshi no shôzô* 狩野探幽誤用絵師の肖像 [*Kanô Tan.yû, portrait d'un peintre officiel du régime*], Rinsen shoten 臨川書店, Tôkyô, 2014, 824p

SAKURAI Yoshirô 桜井好朗, «*Bunshô sôshi no seiritsu ni tsuite, chûsei shokunin no shisei, kôzô to sono bunkateki hyôgen keitai no bunseki*» 文正草子の成立について、中世職人の思性構造とその文化的表現形態の分析 [«*À propos de l'élaboration du Bunshô sôshi, analyse de la construction de la pensée des marchands du Moyen-Âge et des formes de leur expression culturelle*»], in *Nihon Rekishi* 日本歴史 [*Histoire du Japon*], n°153, mars 1961, p. 59-72

SANO Midori 佐野みどり, *Fûryû, zôkei, monogatari: Nihon bijutsu no kôzô to yôtai* 風流、造形、物語——日本美術の構造と様態 [*Style, création et récit : aspect et composition de l'art japonais*], Sukaido スカイドア, Tôkyô, 1997, 777p

SANO Midori 佐野みどり, «*Santorî bijutsukan-zô Ise monogatari shikishi tenpu byôbu wo megutte*» サントリー美術館蔵伊勢物語色紙貼付屏風をめぐって [«*À propos du paravent aux shikishi collés illustrant Les Contes d'Ise du musée Suntory*»], in *Kokka* 国華 [*Fleurs japonais*], n°1245, 1999, p. 15-40

SANO Midori 佐野みどり, «*Shigure emaki*» しぐれ絵巻 [«*Le rouleau enluminé Shigure*»] in *Kokka* 国華 [*Fleurs japonais*], n°1323, 2006, p. 22-26

SANO Midori 佐野みどり, NAMIKI Seishi 並木誠士, *Chûsei nihon no monogatari to kaiga* 中世日本の物語と絵画 [*Récits et peintures du Japon médiéval*], Hôsô daigaku kyôiku shinkôkai 放送大学教育振興会, Tôkyô, 2004, 244p

SASAKI Jôhei 佐々木丞平, « *Edo kaiga zenki* » 江戸絵画、前期 [« La peinture d'Edo, première période »], in *Nihon no Bijutsu* 日本の美術 [Art japonais], n°209, octobre 1983, 98p

SASAKI Takahiro, « Le livre comme réceptacle du texte : les formes de livres et leur réception », in *Études japonaises, textes et contextes, Commémoration du 50e anniversaire de la fondation de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France*, MATSUZAKI-PETITMENGIN Sekiko, SAKAI Cécile, STRUVE Daniel (éd.), Collège de France, Institut des hautes études japonaises, Paris, 2001, p. 101-115 ; texte qui fut également la base de l'intervention de SASAKI Takahiro dans le colloque *Livre et culture dans une perspective mondiale. Étude comparative du livre illustré, manuscrit et imprimé, Occident et Japon, XV-XVII^e siècle*, colloque international organisé par Christian Heck (Lille 3) et Takami Matsuda (Keiô), le 30 janvier 2013

SASAMOTO Seiji 笹本正治, « *Shokunin to shokunin shûdan* » 職人と職人集団 [« Artisans et groupes d'artisans »], in ASAO Naohiro 朝尾直弘 (éd.), *Nihon no kinsei 7, Mibun to kakushiki* 日本の近世 7 身分と格式 [Le Japon de l'époque moderne 7 ; Statuts sociaux et règles sociales], Chûô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1992, p. 79-124

SATA Yoshihiko 佐多芳彦, *Fukusei to gishiki no yûshoku kojitsu* 服制と儀式の有職故実 [Coutumes et anciennes pratiques des cérémonies et des réglementations en matière de vêtements], Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文閣, Tôkyô, 2008, 372p

SATAKE Akihiro 佐竹明広, « *Bunshô sôshi saidoku* » 『文正草子』再読 [« Une relecture du *Bunshô sôshi* »], in *Koten to gendai* 古典と現代 [Classiques et contemporanéité], TAKANASHI Shigeru 高梨茂 (éd.), Chuô kôronsha 中央公論社 2, Tôkyô, 1974, p. 255-266

SATÔ Akiko 佐藤晃子, « *Hasegawaha fûzoku ga ni miru byôshateki tokuchô ni tsuite* » 長谷川派風俗画にみる描写的特徴について [« À propos des particularités dans la manière d'exécuter les peintures de genre de l'école Hasegawa »], in *Gakushûin daigaku ninbunkagaku ron-shû* 学習院大学人文科学論集 [Réunion des mémoires de département des humanités de l'université Gakushûin], vol 10, 2001, p. 1-39

SATÔ Masahide 佐藤正英, KURODA Hideo 黒田日出男, FURUHASHI Nobuyoshi 古橋信孝, « *Otogizôshi wo yomu* » 御伽草子を読む [« Lire les *Otogizôshi* »], in *Otogizôshi* 御伽草子 [Otogizôshi], KURODA Hideo 黒田日出男, SATÔ Masahide 佐藤正英, FURUHASHI Nobuyoshi 古橋信孝 (éd.) Perikansha ペリカン社, 1990, p. 1-25.

SAWAI Taizô 沢井耐三, « *Nezumi no sôshi kaikontan to josei* » 『鼠の草子』怪婚譚と女性 [« Poème et mariage avec des non-humains dans le *Nezumi no sôshi* »], in *Muromachi monogatari kenkyû, emaki, ehon he no bungakuteki apurôchi* 室町物語研究—絵巻・絵本への文学的アプローチ [Recherches sur les contes de Muromachi, approche littéraire des livres et rouleaux enlumines], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2012 (a), p. 163-186

SAWAI Taizô 沢井耐三, « *Otogizôshi ni miru tomi ni tsuite* » 御伽草子に見る「富」について [« À propos de la « fortune » dans les *Otogizôshi* »], in *Muromachi monogatari kenkyû, emaki, ehon he no bungakuteki apurôchi* 室町物語研究—絵巻・絵本への文学的アプローチ [Recherches sur les contes de Muromachi, approche littéraire des livres et rouleaux enlumines], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2012 (b), p. 6-28

SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les Images*, Macula, Paris, 2000, 207p

SCHMITT Jean-Claude, « Images and the historian », in BOLVIG Axel, LINDLEY Phillip (éd.), *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, History and Images Toward a New Iconology*, Brepols, Turnhout, 2003, p. 19-44

SCREECH Timon, *Sex and the Floating World, Erotic Images in Japan, 1700-1820*, Reaktion Books, Londres, 1999 (rééd. 2009), 319p

SCREECH Timon, *Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, Reaktion Books, Londres, 2000, 311p

SCREECH Timon, « L'école Kanô au XVIII^{ème} siècle : splendeur et sclérose », in *Japan Pluriel 5 – actes du cinquième colloque de la société française des études japonaises*, Éditions Philippe Picquier, Arles, 2002, p. 159-176

SCREECH Timon, « Owning Edo-Period Paintings », in *Acquisition, Art and Ownership in Edo-Period Japan*, LILLEHOJ Elizabeth (éd.), Floating Worlds Editions, Warren, 2007, p. 23-51

SCREECH Timon, *Obtaining Images, Art, Production and display in Edo Japan*, Reaktion Books, Londres, 2012, 381p

SEKI Keigo, « Types of Japanese Folktales », in *Asian Folklore Studies*, vol 25, 1966, p. 1-220

SEKIBA Takeshi 関場武, « *Otogizôshi no hanpon ni tsuite* » 御伽草子の版本について [« À propos des livres imprimés d'*otogizôshi* »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no otogizôshi 魅力の御伽草子 [Charme des Otogizôshi]*, Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2000, p. 22-52

SEKIGUCHI Kazumi 関口一美, « *Sagabon Ise monogatari kara eiri seihan he, sashie no hanpon no keishô* » 嵯峨本『伊勢物語』から絵入り整版へ、挿絵の板本の継承 [« De l'édition des *Contes d'Ise* dans les livres de Saga à l'élaboration de planches pour l'édition, la succession des illustrations xylographiées »], in YAMAMOTO Tokurô 山本登朗 (éd.), *Ise monogatari, kyôju no tenkai 伊勢物語、享受と展開 [Les Contes d'Ise, le développement de sa réception]*, Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 440-464

SEKIGUCHI Sumiko 関口すみ子, *Ôedo no Himesama Petto kara kôshiire made 大江戸の姫さま、ペットから興入れまで [Les princesses d'Edo, des animaux de compagnie au mariage]*, Kadokawa sensho 角川選書, Tôkyô, 2005, 188p

SHIBATA Masao 柴田雅生, YAMAMOTO Yôko 山本陽子, KATSUMATA Moto 勝又基, YABUKI Michirô 矢吹道朗, *Meisei daigakuzô eiri wahan no kisoteki kenkyû WEB kôkai, kyôiku jissen he no ôyô 明星大学蔵絵入和本の基礎的研究とWEB公開、教育実践への応用 [Recherches fondamentales sur les livres japonais illustrés des collections de l'université Meisei, Sites public internet, applications pratiques pour l'enseignement]*, Tokubetsu kenkyûhi kenkyû seika hôkokusho 特別研究費、成果報告書 (Rapport des résultats de recherches, dépenses des recherches spéciales), Tôkyô, 2011, 52p

SHIKATANI Yûko 鹿谷裕子, « *Danseisô no monogatari toshite no Shinkurôdo emaki* » 男性装の物語としての『新蔵人』絵巻 [« Le rouleau enluminé *Shinkurôdo* en tant que conte avec un travestissement en homme »], in ABE Yasurô 阿部泰郎 (éd.), *Shinkurôdo emaki no sekai, muromachi jidai no shôjo kakumei 『新蔵人』絵巻の世界、室町時代の少女革命 [L'univers du rouleau enluminé *Shinkurôdo*, révolution des jeunes filles de l'époque de Muromachi]*, Chikuma shobô 筑摩書房, Tôkyô, 2014, p. 149-158

SHIMIZU Fukuko 清水婦久子, *Genji monogatari hanpon no kenkyû* 源氏物語版本の研究 [Recherches sur les éditions du Dit du Genji], Izumi Shobô 泉書房, Tôkyô, 2003, 604p

SHIMIZU Yoshiaki, «Workshop Management of the Early Kanô Painters, ca AD 1530-1600», in *Archives of Asian Art*, vol 34, 1981, p. 32-47

SHIMIZU Yutaka 清水泰, «Nara ehon kô» 奈良絵本考 [«Étude des Nara ehon»], in *Ritsumeikan daigaku kinbun kagaku kenkyûjo kiyô* 立命館大学人文科学研究所紀要 [Bulletin de recherche du département des sciences humaines de l'université Ritsumeikan], n°1, 1953, p. 118-134

SHIMIZU Yutaka 清水泰, *Nara Picture Books*, Zumwinkle Richard (trad.), Dawson Book Shop, Los Angeles, 1960 (écrit en japonais en 1953), 46p

SHIMOHARA Miho 下原美保 (éd.), *Kinsei yamatoe saikô, nihon, igirisu, beikoku sorezore no shitenkara* 近世やまと絵再考一日・英・米それぞれの視点か [Repenser la peinture yamato des temps modernes à travers les différents points de vue du Japon, de l'Angleterre et des États Unis], Brücke, Tôkyô, 2013, 366p

SHINODA Jun.ichi 信多純一, *Inori no bunka, ôtsue mon.yô, ema mon.yô* 祈りの文化、大津絵文様・絵馬文様 [Culture de prière, les motifs des peintures d'Ôtsu et des peintures votives ema], Shibunkaku shuppan 思文閣出版, Kyôto, 2009, 159p

SHIODE Kimiko 塩出貴美子, «*Tsurezuregusa no kaigaka, Nagusami kusa to no kankei wo chûshin ni*» 『徒然草』の絵画化、『なぐさみ草』との関係を中心に [«La mise en image des *Heures oisives*, autour du rapport entre *Les Heures oisives* et le *Nagusami kusa*»], in *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku* 徒然草、美術で楽しむ古典文学 [Les Heures oisives : apprécier les classiques à travers l'art], Musée Suntory 11juin – 21 juillet 2014, Tôkyô, p. 138-142

SHIOGAWA Kyôko 塩川京子, *Egakareta onnatachi, emaki no shufuzô kara shôwa no bijinga made* 描かれた女達、絵巻の主婦から昭和の美人画まで [Femmes peintes, des représentations des maîtresses de maison dans les rouleaux enluminés aux images de Beautés de l'ère Shôwa], Asahi shinbunsha 朝日新聞社, Tôkyô, 1999, 215p

SHIRANE Haruo シラネハルオ, «*Sôsetsu, sôzô sareta koten, Kannon keisei no paradaimu to hihyôtekitenbô*» 総説、創造された古典、カノン形成のパラダイムと批評的展望 [«Explications générales : la création des classiques, le paradigme de la formation du canon et panorama critique»], in *Sôzôsareta koten, Kannon keisei, kokumin kokka, nihon bungaku* 創造された古典、カノン形成、国民国家、日本文学 [La création des classiques, formation des canons, nationalisme et littérature japonaise], SHIRANE Haruo シラネハルオ, SUZUKI Tomi 鈴木登美 (éd.), Shin.yôsha 新曜社, Tôkyô, 1999, p. 13-45

SHIRANE Haruo, SUZUKI Tomi (éd.), *Inventing the Classics, Modernity, National Identity and Japanese Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2000, 333p

SHIRANE Haruo, «*The Tale of Genji and the Dynamics of Cultural Production, Canonization and Popularization*», in *Envisioning the Tale of Genji :Media, Gender and Cultural Production*, Columbia University Press, Columbia, 2008, p. 1-46

SHIRANE Haruo, «*Monogatari-e, zashiki, michibata no bunka*» 物語絵・座敷・道端の文化 [«La culture des peintures narratives, des chambres japonaises et de la voie des fleurs»], in *Amerika ni watatta monogatari* アメリカに渡った物語絵 [Peintures narratives ayant

voyagé jusqu'aux États Unis], Kokubungaku kenkyû shiryôkan 国文学研究資料館 (Institut National de la littérature japonaise) (éd.), Perikansha ペリカン社, Tôkyô, 2013, p. 20-36

SHOJI Masako, « L'éducation au Japon antique et médiéval » et « L'éducation japonaise du Moyen-Âge aux Temps modernes », in MIALARET Gaston, VIAL Jean (éd.), *Histoire mondiale de l'éducation, I. Des origines à 1585 ; II. De 1515 à 1815*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981, p. 125-135 et p. 49-57

SIEFFERT René, *La littérature japonaise*, Publications Orientalistes de France, Aubenas, 1973(réimp 1986), 243p

SNOW Hilary Katherine, « Ema : Display Practices of Edo Period Votive Paintings », sous la direction de Takeuchi Melinda, Université de Standford, juillet 2010, 252p

SOMEYA Hiroko 染谷裕子, « Otogizôshi no kyôtsûgo » 御伽草子の共通語 [« Vocabulaire partagé dans les *otogizôshi* »] in *Chôfu nihon bunka* 調布日本文化 [*Chôfu Japanese Culture*], n°3, 1991, p. 115-141

SOMEYA Hiroko 染谷裕子, « Otogizôshi no bijin byôsha ichi korai no bijin ni tatoeru hyôgen » 御伽草子に美人描写一古来の美人にたとえる表現 [« Description des beautés dans les *otogizôshi* 1, expressions les comparant aux beautés anciennes »], in *Chôfu nihon bunka* 調布日本文化 [*Chôfu Japanese Culture*], n°7, 1997, p. 13-38

SOMEYA Hiroko 染谷裕子, « Otogizôshi no bijin byôsha ni "hikaru" "kagayaku" "takara" wo megutte » 御伽草子に美人描写二「光る」「輝く」「宝」をめぐる [« Description des beautés dans les *otogizôshi* 2, autour des mots "lumière", "resplendir" et "gemme" »], in *Chôfu nihon bunka* 調布日本文化 [*Chôfu Japanese Culture*], n°8, 1998, p. 1-25

SOMEYA Hiroko 染谷裕子, « Kachô fûgetsu wo niru bijin byôsha, otogizôshi no baai » 花鳥風月を似る美人描写、御伽草子の場合 [« Description des beaux les comparant à la nature, le cas des *otogizôshi* »], in *Chôfu nihon bunka* 調布日本文化 [*Chôfu Japanese Culture*], n°9, 1999, p. 86-136

SOMEYA Hiroko 染谷裕子, « Otogizôshi no kokugogaku kenkyû » 御伽草子の国語学研究 [« Recherche sur le vocabulaire des *otogizôshi* »], in *Nihongo no kenkyû* 日本語の研究 [*Recherche sur le japonais*], n°123, mai 2009, p. 15-34

SÔNOKAI 叢の会, *Kusazôshi jiten* 草双紙事典 [*Dictionnaire des Kusazôshi*], Tôkyôdô shuppan 東京堂出版, Tôkyô, 2006, 388p

SOPER Alexandre C., « The Illustrative Method of the Tokugawa "Genji" Pictures », in *The Art Bulletin*, vol.37, 1955, p. 1-16

SORIMACHI Shigeo 反町茂雄, *Nara ehon shikô* 奈良絵本私考 [*Commentaires personnels sur les Nara ehon*], Kôbunsô 弘文荘, Tôkyô, 1979, 27p

SOUYRI Pierre-François, *Le monde à l'Envers, la dynamique de la société médiévale*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1998, 321p

SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle histoire du Japon*, Japan foundation, Perrin, Lonrai 2010, 627p

STEVEN Chigusa, « *Hachikazuki*: A Muromachi Short Story », in *Monumenta Nipponica*, vol 32, n°3, 1980, p. 303-333

STRAUSS Walter, BRONZE Carol, *Japanese Woodcut Book Illustrations, vol 1 : Seventeenth Century Monogatari Fiction*, Abaris books, New-York, 1979, 792p

STRUVE Daniel, *Ihara Saikaku, Un romancier japonais du XVII^e siècle*, Presses universitaires de France, Paris, 2001, 274p

STRUVE Daniel, TSCHUDIN Jean-Jacques, *La littérature japonaise*, Presses universitaires de France, Paris, 2008, 127p

SUZUKI Jun, TINIOS Ellis, *Understanding Japanese woodblock printed illustrated books, A short introduction to their history, bibliography and format*, Brill, Leiden, 2013, 136p

SUZUKI Jûzô 鈴木重三, KIMURA Yaeko 木村八重子, *Kinsei kodomo no ehon-shû, edohen* 近世子供の絵本集・江戸篇 [Anthologie des livres pour enfants de l'époque moderne, réunion des livres d'Edo], 岩波書店 Iwanami shoten, Tôkyô, 1985, 519p

SUZUKI Keizô 鈴木敬三, *Yûshiki kojitsu zuten, fukusô to kojitsu* 有識故実図典、服装と故実 [Dictionnaire illustré des coutumes et anciennes pratiques, Costumes et pratiques], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文間, Tôkyô, 1995, 196p

SUZUKI Ken.ichi 鈴木健一, *Ise monogatari no edo, koten imêji no kyôju to sôzô* 伊勢物語の江戸、古典イメージの享受と創造 [Les Contes d'Ise d'Edo, création et réception de l'image d'un classique], Shinwasha 森話社, Tôkyô, 2001, 197p

SUZUKI Sadami, « The Reception and Reformulation of “Bungaku” : from Early Times to the Tokugawa Period », in *The Concept of “Literature” in Japan*, traduction par Royall Tyler, Nichibun Monograph Series n°8, International Research Center for Japanese Studies, Kyôto, 2006, p. 59-93

SUZUKI Toshio 鈴木敏夫, *Edo no hon.ya* 江戸の本屋 [Librairies d'Edo], Chuô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1980, 2 vols, 196 et 205p

SUZUKI Toshiyuki 鈴木俊幸, *Ezôshiya, edo no ukiyoe shoppu* 絵草紙屋 江戸の浮世絵ショップ [Boutiques de esôshi, les boutiques d'estampes à l'époque d'Edo], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2010, 226p

SUZUKI Yoriko 鈴木ゆり子, «Kekkon to rikon» 結婚と離婚 [«Mariages et divorces»], in *Nihon josei no rekishi, sei, ai, kazoku* 日本女性の歴史、性、愛、家族 [Les femmes japonaises, histoire, sexualité, amour, famille], Sôgô joseishi kenkyû 総合女性史研究 [Groupe de recherche sur l'histoire des femmes] (éd.), Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1992, p. 128-140

TAJIRI Yûichirô 田尻祐一郎, *Edo no shisôshi* 江戸の思想史 [Histoire de la pensée d'Edo], Chuô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 2011, 239p

TAKAGISHI Akira 高岸輝, *Muromachi emaki no maryoku, saisei to sôzô no chûsei* 室町絵巻の魔力、再生と創造の中世 [Magie des rouleaux enlumines de l'époque de Muromachi, le Moyen-Âge de la reproduction et de la création], Yoshikawa kôbunkan 吉川弘文間, Tôkyô, 2008, 199p

TAKAHASHI Akemi 高橋あけみ, « Daimyô-ke no konrei ni tsuite » 大名家の婚礼について [«À propos des mariages dans les familles de daimyô»], *Daimyô-ke no konrei, ohimesama no yomeiri-dôgu* 大名家の婚礼、お姫さまの嫁入り道具 [Mariages dans les familles des

daimyô, *objets des trousseaux des princesses*], Musée municipal de Sendai 仙台市博物館, 21 avril-28 mai 2000, Sendai, 2000, p. 99-109

TAKAHASHI Heimei 高橋平明, « *Nara ehon no ganryô to ryôshi, keikô X sen bunseki no kekka kara* » 奈良絵本の顔料と料紙、蛍光 x 線分析結果から [« *Pigments et papiers des Nara ehon, résultats des analyses aux rayons X et par fluorescence* »], in *Nara ehon emaki kenkyû* 奈良絵本絵巻研究 [*Recherches sur les Nara ehon emaki*], n°3, 2005, p. 1-5

TAKAHASHI Masaaki 高橋昌明, *Shuten dôji no tanjô, mo hitotsu no nihonbunka* 酒吞童子の誕生—もうひとつの日本文化 [*La naissance du Shuten dôji, une autre culture japonaise*], Chûdô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1992, 234p

TAKAHASHI Tôru 高橋亨, « *Genji monogatari rokujô.in no onnagaku wo megutte* » 『源氏物語』六条院の女楽をめぐって [« *À propos du concert des femmes de la sixième avenue du Dit du Genji* »], in « *Koto no bunkashi, higashi no onfukei* » 琴の文化史、東の音風景 [« *Histoire de la culture du koto, paysage de la musique de l'est* »], in *Ajia yûgaku* アジア遊学 [*Intriguing Asia*], n°126, 2009, p. 128-139

TAKAHASHI Tôru 高橋亨, CHINO Kaori 千野香織, « *Monogatari no jikan, kaiga no jikan* » 物語の時間——絵画の時間 [« *Le temps dans la fiction, le temps dans la peinture* »], in *Nihon no bigaku* 日本の美学 [*Esthétique du Japon*], n°19, 1992, p. 60-88

TAKAHASHI Tôru 高橋亨, KUFUKIHARA Rei 久富木原玲, NAKANE Chie 中根千絵 (éd.), *Buke no bunbutsu to Genji monogatari-e* 武家の文物と源氏物語絵 [*Produits de la culture des familles guerrières et images du Dit du Genji*], Kanrin shobo 翰林書房, Tôkyô, 2012, 493p

TAKAKI Fumie, « *Hikone byôbu, denrai to kenkyûshi* » 彦根屏風、伝来と研究史 [« *Le paravent d'Hikone, transmission et histoire de la recherche* »], in *Kokuhô hikone byôbu* 国宝彦根屏風 [*Le paravent d'Hikone, trésor national*], Hikonejô hakubutsukan 彦根城博物館 [Musée du château d'Hikone], Tôkyô bunkazai kenkyûjo 東京文化財研究所 (Centre de recherches de Tôkyô sur les biens culturels) (éd.), Chûdô kôron bijutsu shuppan 中央公論美術出版, Tôkyô, 2008, p. 101-120

TAKASAKI Fujihiko 高崎富士彦 (éd.), *Otogizôshi* 御伽草子 [« *Otogizôshi* »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°52, 1970, 104p

TAKEDA Sachiko, « *Trousers : Status and Gender in Ancient Dress Codes* », in TONOMURA Hitomi, WALTHALL Anne, WAKITA Haruko (éd.), *Women and Class in Japanese History*, University of Michigan Press, Michigan, 1999, p. 53-66

TAKEDA Tsuneo 武田恒夫, « *Momoyama kaiga* » 桃山絵画 [« *Peintures de l'époque Momoyama* »], in *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°208, 1983, 98p

TAKEDA Tsuneo 武田恒夫, « *Wayô no tenkai, keibutsuga wo megutte* » 和洋の展開——景物画をめぐって [« *Développement de la japonisation dans la peinture* »], in *Nihon no Bigaku* 日本の美学 [*Esthétique du Japon*], vol.3, n°9, 1986, p. 12-29

TAKEDA Tsuneo 武田恒夫, « *Kaihô Yûshô* » 海北友松 [« *Kaihô Yûshô* »], in *Nihon no Bijutsu* 日本の美術 [*Art Japonais*], n°324, mai 1993, 98p

TAKEDA Tsuneo 武田恒夫, *Kanôha kaigashi* 狩野派絵画史 [*Histoire de la peinture de l'école Kanô*], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 1995, 468p

TAKEUCHI Lone, « Marriage Made in Otogizôshi », in FRELLESVIG Bjarke, ROY Starrs (éd.), *Japan and Korea : Contemporary Studies, Proceedings of the Fourth Nordic Symposium on Japanese and Korean Studies*, Aarhus University Press, Aarhus, 1997, p. 145-160

TAKEUCHI Melinda, « Signed, Sealed and Delivered: Tosa Mitsunobu (1434-1529) and the Afterlife of a Name » *The Artist as Professional in Japan*, Standford University Press, Standford, 2004, p. 78-102

TAKEUCHI Melinda (éd.), *The Artist as Professional in Japan*, Standford University Press, Standford, 2004, 262p

TAKIO Kimiko 瀧尾貴美子, « *Emaki ni okeru bamen to kei* » 絵巻における「場面」と「景」 [« Scène et arrière-plan dans les rouleaux enlumines »], in *Bijutsushi* 美術史 [*Histoire de l'art*], vol.31, n°1, 1981, p. 15-25

TAMAMUSHI Satoko 玉蟲 敏子, *Tawaraya Sôtatsu, kingin no kazari no keifu* 俵屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜 [*Tawaraya Sôtatsu, généalogie des décors en or et en argent*], Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 2012, 406p

TANAKA Hidemichi 田中英道, « *Otogizôshi no e to bunshô* » 御伽草子の絵と文章 [« Textes et peintures des *Otogizôshi* »], in *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究 [*Littérature japonaise: recherches sur les interprétations et les matériaux pédagogiques*], vol 22, n°16, décembre 1977, p. 68-73

TANAKA Takako 田中貴子, « *Otogizôshi no onnatachi, Jûban no mono arasoï hoka* » 御伽草子の女たち——「十番の物あらそい」ほか [« Femmes dans les *otogizôshi* : “Les dix concours” et autres récits »], in « *Otogizôshi: moji to e to monogatari* » 御伽草子——文字と絵と物語 [« *Otogizôshi: écriture, illustrations et narration* »], *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究 [*Littérature japonaise : recherches sur les interprétations et les matériaux pédagogiques*], vol 39, n°1, janvier 1994, p. 82-88

TANAKA Toshio 田中敏雄, « *Eshi Itô Chôbee no futatsu kagyô* » 絵師伊藤長兵衛の二つの画業 [« Deux travaux de peintures d’Itô Chôbee »], in OKA Yoshiko 岡佳子, IWAMA Kaori 岩間香, *Kan.ei bunka no nettowôku Kanmeiki no sekai* 寛永文化のネットワーク『隔蓐記』の世界 [*Le monde du Kanmeiki, le fonctionnement de la culture de l’ère Kan.ei*], Shibunkaku Shuppan 思文閣出版, Tôkyô, 1998, p. 75-82

TANAKA Toshio 田中敏雄, « *Kiri hôzû ni tsuite* » 桐鳳凰図について [« Sur l’iconographique des Phénix dans les paulownia »], in *Kinsei nihon kaiga no kenkyû* 近世日本絵画の研究 [*Recherches sur la peinture japonaise moderne*], Sakuhinsha 作品社, Tôkyô, 2013, p. 47-59

TINIOS Ellis, « Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Ed Period, 1615-1868 », in *East Asian Science, Technology and Medicine*, 31, 2010, p. 44-63

TÔ Minoru 東実, *Kashima jingû* 鹿島神宮 [*Le sanctuaire de Kashima*], Gakuseisha 学生社, Tôkyô, 219p

TOCCO Martha C., « Norms and Texts for Women’s Education in Tokugawa Japan », in KO Dorothy, KABOUSH Jahyun Kim, PIGGOTT Joan R. (éd.), *Women and Confucian Cultures*, University of California Press, Berkeley, 2003, p. 193-218

TODA Teisuke 戸田禎祐, EBINE Toshio 海老根聰朗, CHINO Kaori 千野香織 (éd.), *Suibokuga to chûsei emaki: Nanbokuchô, Muromachi no kaiga* 水墨画と中世絵巻——南北朝・室町の絵画 [*Peintures à l'encre et rouleaux enlumines du Moyen-Âge: peintures des époques de Nanbokuchô et Muromachi*], Kôdansha 講談社, collection *Nihon bijutsu zenshû* 12 日本美術全集, Tôkyô, 1992, 247p

TOKUDA Kazuo 徳田和夫, *Otogizôshi no kenkyû* お伽草子研究 [*Études sur les Otogizôshi*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 1988, 812p

TOKUDA Kazuo 徳田和夫, *Otogizôshi, Isoho monogatari* お伽草子、伊曾保物語 [*Otogizôshi et les Fables d'Esopé*], Shinchôsha 新潮社, Tôkyô, 1991, 111p

TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizôshi jiten* お伽草子辞典 [*Dictionnaire des Otogizôshi*], Tôkyôdô 東京堂, Tôkyô, 2002, 529p

TOKUDA Kazuo 徳田和夫, « *Otogizôshi Shigure, eishô jûnen emaki no shôkai to honkoku* » 御伽草子『しぐれ』永正十年絵巻の紹介と翻刻 [« *L'otogizôshi Shigure des rouleaux dates de 1515, présentation et transcription* »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Miryoku no nara ehon, emaki* 魅力の奈良絵本・絵巻 [*Emaki et Nara ehon fascinants*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2006, p. 194-195.

TOKUDA Kazuo 徳田和夫 (éd.), *Otogizôshi hyakkaryôran* お伽草子、百花繚乱 [*Otogizôshi, profusion d'une centaine de fleurs*], Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2008, 623p

TOKUGAWA Yoshinobu 徳川義宣 (éd.), *Oku dôgu no hana* 奥道具の華 [*Florilège des objets privés des daimyô*], Nihon hôsô shuppan kyôkai 日本放送出版協会, Nagoya, 1988, 138p

TOKUGAWA Yoshinobu 徳川義宣 (éd.), *Omote dôgu no bi* 表道具の美 [*Beauté des objets privés des daimyô*], Nihon hôsô shuppan kyôkai 日本放送出版協会, Nagoya, 1989, 138p

TORIGOE Shin 鳥越信, *Hajimete manabu nihon no ehonshi* はじめて学ぶ日本の絵本史 [*Premier Apprentissage de l'histoire du livre illustré japonais*], Mineruvia shobô ミネルヴィア書房, Kyôto, 2001, 368p

TREDE Melanie, « *Kerun tôyô bijutsukan shozô Taishokkan- no juyô bigakuteki kôsetsu* » ケルン東洋美術館所蔵たいしょかん、の受容美学的考察 [« *Une interprétation à la lumière de l'esthétique de la réception des peintures du Taishokkan du musée d'art oriental de Köln* »], in *Bijutsushi* 美術史 [*Histoire de l'art*], n°141, 1996, p. 45-63

TREDE Melanie, *Image, Texte and Audience, the Taishokan Narrative in Visual Representations of the Early Modern Period in Japan*, Peter Lang, Francfort, 2003, 380p

TREDE Melanie, «Terminology and Ideology, Coming to Terms with “Classicism” in Japanese Art-Historical Writing», in LILLEHOJ Elizabeth (éd.), *Critical Perspectives on classicism in Japanese Paintings, 1600-1700*, Hawaii Press, Honolulu, 2004, p. 21-52

TSUJI Nobuo 辻信雄, *Sengoku jidai Kanô ha no kenkyû: Kanô Motonobu wo chûshin toshite* 戦国時代狩野派の研究—狩野元信を中心として [*Études de l'école Kanô à l'époque des Provinces en guerre: focus sur Kanô Motonobu*], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 1994, 360p

TSUTSUI Sanae 筒井早苗, «*Shibukawa-han otogi bunko no gachûga “susuki ni chô” zu wo meguru ikkôsetsu*» 渋川版御伽文庫の画中画「薄に蝶」図をめぐる一考察 [«Investigations à propos du motif du “papillon dans les herbes d’automne” dans les peintures insérées dans les illustrations de l’*Otogi bunko* de Shibukawa»], in *Nihon bungaku* 日本文学 [Littérature japonaise], vol 58, n°10, 2009, p. 2-13

UENO Tomoe 上野友愛, «*Shiki-e toshite no Tsurezure-e* » 四季絵としての徒然絵 [«Les peintures des *Heures oisives* en tant qu’images des quatre saisons »], in *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku* 徒然草、美術で楽しむ古典文学 [Les Heures oisives : apprécier les classiques à travers l’art], Musée Suntory 11 juin – 21 juillet 2014, Tôkyô, p. 143-146

USAMI Hideki 宇佐美英機, YABUTA Yutaka 藪田豊, *Edo no hito no mibun 1, toshi no mibun no ganbô* 江戸の人と身分 1、都市の身分の願望 [Les statuts sociaux des gens de l’époque d’Edo 1, Désirs des status sociaux de la capitale], Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, Tôkyô, 2010, 222p

VON VERSCHUER Charlotte, « Le costume de Heian, Entre ligne douce et silhouette rigide », in *Cipango, Cahiers d’études japonaises*, Hors série *Autour du Genji monogatari*, 2008, p. 228-276

WAKASUGI Junji 若杉準治, *Emakimono no kanshō kiso chishiki* 絵巻物の鑑賞基礎知識 [Connaissances de base pour l’appréciation des rouleaux enluminés], Shibundō 至文堂, Tôkyô, 1995, 272p

WAKASUGI Junji 若杉準治, « *Nise-e* » 似絵 [« Portraits peints »], *Nihon no bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°469, juin 2005, 84p

WAKASUGI Junji 若杉準治, «*Gachûshi no aru emaki no seiritsu to tenkai* » 画中詞のある成立と展開 [« Élaboration et développement des rouleaux enluminés avec du texte à l’intérieur de l’image »], in *Ôchō bungaku to monogatari.e* 王朝文学と物語絵 [Littérature de cour et peinture narrative], Takahashi Tôru 高橋透 (éd.), Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2010, p. 406-424

WAKITA Haruko 脇田晴子, *Chûsei ni ikiru onnatachi* 中世に生きる女たち [Les femmes vivant au Moyen-Age], Iwanami shoten 岩波書店, Tôkyô, 1995, 244p

WAKITA Haruko 脇田晴子 (éd.), *Nihon chûsei joseishi no kenkyû, seibetsu yakuwari buntan to bosei, kasei, seiai* 日本中世女性史の研究、性別役割分担と母性、家政、性愛 [Recherches sur l’histoire des femmes du Japon médiéval, division, rôles et genres, maternité, ménage et sexualité], Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 1992 (1994), 295p

WAKITA Haruko, « The Medieval Household and Gender Roles within the Imperial Family, Nobility, Merchants and Commoners », in TONOMURA Hitomi, WALTHALL Anne, WAKITA Haruko (éd.), *Women and Class in Japanese History*, University of Michigan Press, Michigan, 1999, p. 81-98

WALTER Alain, *Érotique du Japon classique*, Gallimard, Paris, 1994, 546p

WATANABE Akiyoshi 渡辺昭義 (éd.), *Suibokuga no kanshō kireki chishiki* 水墨画の鑑賞基礎知識 [Connaissances de base pour l’appréciation des peintures monochromes], Shibundō 至文堂, Tôkyô, 2002, 261p

WATANABE Hiroshi, *A History of Japanese Political Thought, 1600-1901*, traduction par David Noble, International Library Trust, Tôkyô, 2012, 543p

WATANABE Kenji 渡辺憲司, «*Wakashu shumi shuyaku saikô*» 若衆趣味主役再考 [«Reconsidérer le rôle principal du goût pour les *wakashu*»], in *Bungaku* 文学 [Littérature], vol 10, n°3, 1999, p. 42-46

WATANABE Masako, « Narrative framing in the “Tale of Genji Scroll”: Interior Space in the Compartmentalized emaki », *Artibus Asiae* n° 58, 1998, p. 115-145

WATANABE Shôgo 渡辺昭五, «*Bunshô sôshi to Kashima shinkô*» 文正草子と蓮鹿島信仰 [« Le *Bunshô sôshi* et la foi en Kashima »], in *Geinô bunkashi* 芸能文化史 [Histoire de la culture des arts], vol.23, 2006, p. 1-9

WATANABE Takeshi, « Among a Bride’s Trousseau: “Illustrations of the Three Bonds” », *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2007, p. 138-142

WATANABE Tsuneo, IWATA Jun.ichi, *La voie des éphèbes, Histoire et Histoires des homosexualités au Japon*, éditions Trismégiste, Paris, 1987, 151p

WATANUKI Toyooki 綿抜豊明, « *Ôraimono, mô hitotsu no kotenchi* » 往来物、もう一つの古典知 [« *Ôraimono, une nouvelle connaissances des classiques* »], in MAEDA Masayuki 前田雅之 (ed.), in «*Mô hitotsu no kotenchi, zenkindai nihon no chi no kanôsei*» もう一つの古典知、前近代日本の知の可能性 [«*Une nouvelle connaissance des Classiques : de la possibilité d’un savoir du Japon moderne et contemporain*»], in *Intriguing Asia* [アジア遊学], n°155, Bensei shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2012, p. 90-94

WATSON William, « *Nara ehon* », in *Artistic Personality and Decorative Style in Japanese Art, Colloquies on Art and Archeology in Asia* n°6, Watson W. (éd.), Percival David Fondation, Londres, 1976 , p. 121-164

WATSON Rowan, *Les manuscrits enluminés et leurs créateurs*, Éditions Grégoriennes, Méolans-Revel, 2004, 154p

WHEELWRIGHT Carolyn, « A Visualization of Eitoku’s Lost Paintings at Azuchi Castle », in *Warlors, Artists, and Commoners, Japan in the Sixteenth Century*, ELISON George, BARDWELL L. Smith (éd.), University of Hawaii Press, Honolulu, 1981, p. 87-112

WHITNEY HALL John, MCCLAIN James L. (éd.), *The Cambridge History of Japan, vol 4 : Early Modern Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, 831p

WIRTH Jean, « Les marges à drôleries des manuscrits gothiques : problèmes de méthode », in BOLVIG Axel, LINDLEY Phillip (éd.), *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, History and Images Toward a New Iconology*, Brepols, Turnhout, 2003, p. 277-300

YAMADA Murasaki やまだ紫, *Otogizôshi* 御伽草子 [Otogizôshi], *Manga nihon no koten* n°21 まんが日本の古典 21 [Les classiques en manga, n°21], Chûô kôronshinsha 中央公論新社, Tôkyô, 2000, 254p

YAMAMOTO Hideo 山本英男, « *Shoki kanôha, Masanobu, Motonobu* » 初期加の派—正信・元信 [« La première période de l’école Kanô : Masanobu et Motonobu »], in *Nihon no Bijutsu* 日本の美術 [Art Japonais], n°485, octobre 2006, 98p

YAMAMOTO Hirofumi 山本博文, *Tokugawa shôgunke no kekkon* 徳川将軍家の結婚 [Mariages du clan des shôgun Tokugawa], Bungei shunjû 文芸春秋, Tôkyô, 2005 (2008), 212p

YAMAMOTO Masako 山本真紗子, *Tôbutsuya kara bijutsushô he kyôto ni okeru bijutsu shiba wo chûshin ni* 唐物屋から美術商へ京都における美術市場を中心に [De la boutique d'objets chinois au commerce de l'art: sur le marché de l'art à Kyôto], Kôyô shobô 晃洋書房, Kyôto, 2010, 206p

YAMAMOTO Sharon Mitsuko, « Visual and Material Culture at Hokyôji Imperial Convent: the Significance of « Women's Art » in Early Modern Japan », Thèse de l'université d'histoire de l'art de Berkeley soutenue en janvier 2010, 213p

YAMAMOTO Tokurô 山本登朗, « Ise monogatari no sekai, seiritsu to kyôju » 伊勢物語の世界、成立と享受 [«Le monde des Contes d'Ise : constitution et réception »], in *Toshokan fôramu* 図書館フォーラム [Forum des bibliothèques], n°15, 2010, p. 3-10

YAMAMOTO Tokurô 山本登朗, *Ise monogatari hanpon shûsei* 伊勢物語版本集成 [Réunion des livres imprimés des Contes d'Ise], Takerinsha 竹林舎, Tôkyô, 2011, 558p

YAMAMOTO Tokurô 山本登朗, KÔI Suke.ichi 溝井祐一 (traduction), «1608 nen no Ise monogatari to sono jûnana seiki nihon ni okeru hanpon sashie he no eikyô, Furitsu Rinpu» 1608年の伊勢物語とその十七世紀日本における版本挿絵の影響、フリッツ・リンプ [« Les Contes d'Ise de 1608 et son influence dans les livres imprimés illustrés du XVII^e siècle de Frits Rumpf »], in YAMAMOTO Tokurô 山本登朗, *Furitsu rinpu to Ise monogatari hanpon* フリッツ・リンプと伊勢物語版本 [Fritz Rumpf et les Contes d'Ise], Kansai daigaku shuppanbu 関西大学出版部, Suita, 2013, p. 3-74

YAMAMOTO Yôko 山本陽子, *Emaki ni okeru kami to tennô no hyôgen, mienu yôni egaku* 絵巻における神と天皇の表現、見えぬように描く [L'expression du dieu et de l'empereur dans les rouleaux enluminés, la représentation invisible], Chuô kôron bijutsu shuppan 中央公論美術出版, Tôkyô, 2005, 461p

YAMANE Yûzô 山根有三, « Eya ni tsuite » 絵屋について [« À propos des boutiques de peintres (eya) »], in *Bijutsushi* 美術史 [Histoire de l'art japonais], n°48, mars 1963, p. 107-117

YAMANE Yûzô 山根有三, « Momoyama no fûzokuga » 桃山の風俗画 [« Peintures de genre de l'époque Momoyama »], *Nihon no bijutsu 17 kan* 日本の美術 17 卷 [Art Japonais, n°17], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 1967, 172p

YASUMURA Toshinobu 安村敏信, « Funpon to mosha : Edo kanôha no baai » 粉本と模写——江戸狩野派の場合 [« Funpon et copies : cas de l'école Kanô à l'époque d'Edo »], in *Nihon ni Bigaku* 日本の美学 [Esthétique du Japon], n°13, 1989, p. 25-39

YOKOTA Fuyuhiko, « Imagining Working Women in Early Modern Japan », in TONOMURA Hitomi, WALTHALL Anne, WAKITA Haruko (éd.), *Women and Class in Japanese History*, University of Michigan Press, Michigan, 1999, p. 153-168

YOKOTA Fuyuhiko 横田冬彦, « Kinsei teki mibun seido no seiritsu » 近世的身分の制度の成立 [« Mise en place du système des statuts sociaux modernes »], in ASAO Naohiro 朝尾直弘 (éd.), *Nihon no kinsei 7, Mibun to kakushiki* 日本の近世 7 身分と格式 [Le Japon de l'époque moderne 7 Statuts sociaux et règles sociales], Chûô kôronsha 中央公論社, Tôkyô, 1992, p. 41-78

YOKOTA Fuyuhiko 横田冬彦, « Onna daigaku saikô, nihon kinsei ni okeru josei rôdô » 「女大学」再考、日本近世における女性労働 [« Reconsidérer la « Grande étude des

femmes » : travaux des femmes dans le Japon moderne», in WAKITA Haruko 脇田晴子, Hanley S.B.(éd.), *Jendô no nihonshi, ge, shutai to hyôgen, shigoto to seikatsu* ジェンダーの日本史下、主体と表現、仕事と生活 [*Histoire japonaise du genre, second volume : corps et expression, travail et vie quotidienne*], Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, Tôkyô, 1995, p. 363-387

YOSHIKAWA Miho 吉川美穂, «*Kinsei buke josei no genjie kyôju*» 近世武家女性の源氏絵教授 [«Réception des images du Genji au sein des femmes des familles guerrières modernes»], in TAKAHASHI Tôru 高橋亨, KUFUKIHARA Rei 久富木原玲, NAKANE Chie 中根千絵 (éd.), *Buke no bunbutsu to Genji monogatari-e* 武家の文物と源氏物語絵 [*Produits de la culture des familles guerrières et images du Dit du Genji*], Kanrin shobo 翰林書房, Tôkyô, 2012, p. 51-71

YOSHIOKA Sachio 吉岡幸雄, *Nihon no iro wo aruku* 日本の色を歩く [*Promenade dans les couleurs du Japon*], Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2007, 230p

II. Catalogues raisonnés et catalogues d'exposition

Art of the Samurai, Japanese Arms and Armor 1156-1868, 21 octobre 2009-10 janvier 2010, Metropolitan Museum of Art, New-York, 2009, 344p

A Third Gender, Beautiful Youths in Japanese Edo-Period Prints and Paintings, MOSTOW Joshia, IKEDA Asato, MATSUBA Ryoko, Royal Ontario Museum, 2016, 215p

Contes d'ici et de l'au-delà, Paravents japonais, Musée d'Extrême Orient et Arts décoratifs, Nice, 19 janvier-16 avril 2001, 12p

Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, チェスター・ビーデー・ライブラリ 絵巻絵本解題目録, The National Institute of Japanese Literature and the Chester Beatty Library 国文学研究資料館とチェスター・ビーデー・ライブラリ, Bensei Publishing 勉誠出版, Tôkyô, 2002, 2vols, 730p

Daimyô-ke no konrei, ohimesama no yomeiri-dôgu 大名家の婚礼、お姫さまの嫁入り道具 [*Mariages dans les familles des daimyô, objets des trousseaux des princesses*], Musée municipal de Sendai 仙台市博物館, 21 avril 28 mai 2000, Sendai, 2000, 128p

Den Kaihō Yûsetsu hitsu, Tôhokuin shokunin utawase emaki 伝海北友雪筆『東北院職人歌合絵巻』 [*Rouleau enluminé des concours de poésie entre métiers de Tôhokuin attribué à Kaihō Yûsetsu*], Université Meshiro, 2014, 50p

E de tanoshimu nihon mukashibanashi, otogizôshi to ehon no sekai 絵で楽しむ日本昔話、御伽草子と絵本の世界 [*Apprécier les vieux contes japonais par l'image, le monde des livres d'images et des otogizôshi*], Tokugawa Art Museum, Hosa Library City of Nagoya, 2006, 60p

Edo no yamato-e, Sumiyoshi Jokei, Gukei 江戸のやまと絵、住吉如慶・具慶 [*Peinture Yamato d'Edo, Sumiyoshi Jokei et Sumiyoshi Gukei*], Musée de Suntory, Tôkyô, 1985, 88p

Edo yokai daizuran 江戸妖怪大図鑑 [*Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyo-e*], Ota Memorial Museum of Art, Tôkyô, juillet 2014, 255p

Emaki to Nara ehon 絵巻と奈良絵本 [Rouleaux enluminés et *Nara ehon*], Musée des Beaux Arts de Gotô, 7 mai à 6 juin 1963 non paginé

Genji-e to ise-e, egakareta koimonogatari 源氏絵と伊勢絵、描かれた恋物語 [Images du Genji et de l'Ise, les romans d'amour peints], Musée Idemitsu, Tôkyô, 2013, 141p

Heike monogatari gajô 平家物語画帖 [Album de peintures du *Dit des Heike*], Musée de Nezu, Tôkyô, 2012, 119p

Hôsa bunko, rekishi to zôsho 蓬左文庫、歴史と蔵書 [Bibliothèque *Hôsa*, histoire et collections], Hôsa bunko 蓬左文庫, Nagoya, 2004, 57p

Ise monogatari, Miyabi to koi no katachi 伊勢物語、雅と恋の形 [Les Contes d'Ise, formes de l'élégance et de l'amour], 和泉市久保惣記念美術館 Musée d'art du mémorial Kuboso, Izumi, 2007, 265p

Itsuô bijutsukan shozô kokubungaku kankei shiryô kaidai 逸翁美術館所蔵国文学関係資料解題 [Documents et œuvres de nature littéraire conservés au musée d'*Itsuô*], Meiji shoin 明治書院, Tôkyô, 1991, 313p

Iwase bunko no hyakuten 岩瀬文庫の100点 [100 pièces des collections de l'*Iwase bunko*], Iwase bunko, Nishio, 2009, 75p

Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku 岩瀬文庫蔵奈良絵本・絵巻、解題図録 [Nara ehon et emaki conservés à l'*Iwase bunko*, catalogue raisonné], ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), université Keiô, Tôkyô, 2007, 69p

Kagayakeru kin to gin, Rinpa kara Kayama Matazô made 輝ける金と銀、琳派から加山又造まで [Faire briller l'or et l'argent, du mouvement Rinpa jusqu'à Kayama Matazô], Yamatane Museum of Arts, 2014, 122p

Kanô ha no sanbyakunen 狩野派の三百年 [Les trois cents ans de l'école Kanô], Musée d'Edo-Tôkyô, Tôkyô, 1995, 205p

Kinsei emaki no kôki : « monogatari » no shosô 近世絵巻の興起——「物語絵」の諸相 [Les débuts du rouleau enluminé moderne : plusieurs aspects des peintures « narratives »], Sannomaru Shôzôkan [Musée des collections impériales], Tôkyô, 1997, 41p

Konrei 婚礼 [Mariages], Tokugawa Bijutsukanzô hinshô n°7 徳川美術館蔵品抄 [Catalogue raisonné des œuvres du musée Tokugawa n°7], Musée Tokugawa, Nagoya 1991, 176p

Monogatari-e, Nara ehon to emaki ni miru inishiebito no kokoro 物語絵、奈良絵本と絵巻に見る古人のこころ [Contes illustrés, les émotions des anciens japonais à travers les rouleaux et livres enluminés], Umi Mori Art Museum, Hiroshima, 2006, 132p

Muromachi jidai no Kanôha : gadan seiha he no michi. Tokubetsu tenrankai 室町時代の狩野派——画壇制覇への道 特別展覧会 [L'école Kanô à l'époque Muromachi : vers la prédominance artistique. Exposition spéciale], Musée National de Kyôto, 1996, 263p

Nara ehon 奈良絵本 [Nara ehon], Rittô rekishi minzoku hakubutsukan 栗東歴史民俗博物館 Musée d'histoire du folklore Rittô, Benridô 便利堂, 1993, 39p

Nihon no ehon no genten, nara ehon ten 日本の絵本の原点 奈良絵本 [L'origine des livres illustrés japonais : les Nara ehon], éd. ISHIKAWA Tôru 石川透, université Keiô, Tôkyô, 2005, 60p

Nihon no monogatari-e : Airurando Chesutâ Bîti korekushon 日本の物語絵——アイルランドチェスタービーティ・コレクション [Contes illustrés du Japon : Collections irlandaises de la bibliothèque Chester Beatty], Musée Suntory, Tôkyô, 1988, 96p

Otogizôshi-e 御伽草子絵 [Peintures des Otogizôshi], 和泉市久保惣記念美術館 Musée du Mémorial de Kubosô à Izumi, Musée du Mémorial de Kubosô à Izumi, Izumi, 1987, 95p

Otogizôshi : Kono kuni ha monogatari ni afureteiru 御伽草子この国は物語あふれている [Otogizôshi, le Japon pays de contes], Musée Suntory, Tôkyô, 2012, 205p

Otogizôshi, Nara ehon 御伽草子、奈良絵本 [Otogizôshi et Nara ehon], Musée de Suntory, Tôkyô, 1979, non paginé

Sanada-ke no meikô, oyomeiridôgu 真田家の名宝—お嫁入り道具 [Trésors de renom de la famille Sanada, les trousseaux de mariées], Naganoshi kyôiku iinkaihen 長野市教育委員会編 [édité par le Comité d'éducation de la ville de Nagano], Matsushirohan bunka shisetsu kanri jumusho 松代藩文化施設管理事務所 [Bureau de gestion du musée de la culture du fief Matsushiro], 2001, 50p

Shunga : sex and humour in Japanese art, 1600-1900, London British Museum, Londres, 2013, 566p

Tesshinsai bunko shozô Ise monogatari, kinsei shahon no sekai II 鉄心斎文庫所蔵伊勢物語、近世写本の世界 II [Les Contes d'Ise conservés à la Tesshinsai bunko, le monde des copies manuscrites des temps modernes II], 30 mars 1996, 79p

Tesshinsai bunko shozô Ise monogatari, koshahon no sekai, chûsei kara edo shoki nikakete 鉄心斎文庫所蔵伊勢物語、古写本の世界、中世から江戸初期にかけて [Les Contes d'Ise conservés à la Tesshinsai bunko, le monde des anciennes copies manuscrites du Moyen-Âge au début de l'époque d'Edo], 7 avril 1997, 89p

Tesshinsai bunko shozô Ise monogatari, nara ehon 鉄心斎文庫所蔵伊勢物語、奈良絵本 [Les Contes d'Ise conservés à la Tesshinsai bunko, codex enluminés], avril 2001, 107p

The Great Japan Exhibition, Art of the Edo Period, 1600-1868, Londres, Royal Academy London, Part 1: 24 octobre-20 décembre 1981, Part 2: 28 décembre 1981- 21 février 1982, 365p

Tôyô bunko no meihin 東洋文庫の名品 [Trésors de la bibliothèque Tôyô], Tôkyô, 2007, 316p

Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku 徒然草、美術で楽しむ古典文学 [Les Heures oisives : apprécier les classiques à travers l'art], Musée Suntory 11 juin – 21 juillet 2014, Tôkyô, 184p

GRAF VON DER SCHULENBURG Stephan (éd.), *Mönche, Monster, schöne Damen, Japanische Malerei, Buch und Holzschnittkunst des 16. Bis 18. Jahrhunderts*, Musée des arts appliqués de Francfort sur le Main, édité par Gebr.Mann Verlag, Berlin, 2000, 460p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Otogizôshi* 御伽草子 [Otogizôshi], Exposition à l'université Keiô, Maruzen 丸善, Tôkyô, 2000, 156p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Zukai Otogizôshi Keiô gijuku toshokanzô* 図解御伽草子、慶應義塾図書館蔵 [*Les Otogizôshi expliqués en images, œuvres des collections de la bibliothèque Keiô*], Keiô daigaku shuppan 慶應大学出版, Tôkyô, 2003, 126p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon emaki no sekai* 奈良絵本・絵巻の世界 [*Le monde des Nara ehon et emaki*], *Shibunkaku shuppan* 思文閣出版, Tôkyô, 2005, 123p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nihon no ehon no genten* 日本の絵本の原点 [*L'origine des livres illustrés japonais*], Mizuki shoten 瑞木書店, Tôkyô, 2005, 60p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon emaki, Muromachi Edoki Sashie irimonogatari* 奈良絵本・絵巻き、室町・江戸期挿絵入り物語 [*Nara ehon et emaki, Contes illustrés des époques Muromachi et Edo*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2006, 53p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon emaki no uchû*, 奈良絵本・絵巻の宇宙 [*Univers des Nara ehon et emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2010, 119p

ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon emaki, Mukashibanashi no genten* 奈良絵本・絵巻き、昔話の原点 [*Nara ehon et emaki, l'origine des contes populaires*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2011, 59p

KEYES [R.S.], *Ehon, The Artist and the Book in Japan*, The New York Public Library, University of Washington Press, Seattle, 2006, 320p

MURASE Mieko, *Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*, New-York, Metropolitan Museum of Arts, 1975, 347p

MURASE Mieko, *Emaki, Narrative Scrolls from Japan*, The Asian Society, Nissha Printing, Tôkyô, 1983, 175p

MURASE Mieko, *Tales of Japan: Scrolls and Prints from the New-York Public Library*, Oxford University of Press, New-York, 1986, 267p

MURASE Mieko (éd.), *Turning Point, Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan*, Metropolitan Museum, 2003, 390p

RUCH Barbara (éd.), *Kaigai shozô nara ehon* 海外所蔵奈良絵本 [*Nara ehon conservés à l'étranger*], Kôdansha 講談社, Tôkyô, 1979, 58p

SORIMACHI Shigeo, *Catalogue of Japanese Illustrated Books and Manuscripts in the Spencer Collection of The New-York Public Library*, Kôbunsô, Tôkyô, 1978, 152p

USHIODA Yoshiko (éd.), *Tales of Japan, Three Centuries of Japanese Painting From the Chester Beatty Library*, Dublin, Art Services International, Alexandria, Virginia, 1992, 159p

WATANABE Masako, *Storytelling in Japanese Art*, Metropolitan Museum of Art, Yale University of Press, New-York, 2011, 112p

WHEELWRIGHT Carolyn (éd.), *Word in Flower: The Visualization of Classical Literature in Seventeenth-century Japan*, Yale University Art Gallery, New-Haven, 1989, 123p

III. Textes littéraires et reproduction de manuscrits

Nippo jisho 日葡辞書 [*Vocabulario da lingua de Iapam*], fac-similé de l'exemplaire de la Bibliothèque Bodleian de l'université d'Oxford, Benseisha 勉誠社, Tôkyô, 1973

AIGAWA Jidô 相川仁童, *Edo jidai josei bunko* 江戸時代女性文庫 [Bibliothèque pour les femmes de l'époque d'Edo], Taikûsha 大空間, Tôkyô, 1994-1998, 100 vols

ENOMOTO Yazaemon 榎本弥左衛門, *Enomoto Yazaemon oboegaki, kinsei shoki shônin no kiroku* 榎本弥左衛門覚書—近世初期商人の記録 [Souvenirs d'Enomoto Yazaemon, les mémoires d'un marchand du début de l'époque moderne], édition commentée par Ôno Mizuo 大野瑞男, Heibonsha 平凡社, Tôkyô, 2001, 377p.

FUJII Takashi 藤井隆, *Otogizôshi shinshû* 御伽草子新集 [Nouvelle réunion d'Otogizôshi], Izumi shoin 和泉書院, Osaka, 1988 (rééd 1996), 147p

GARDE Renée, *Si on les échangeait. Le Genji travesti*, Les Belles Lettres, Paris, 2009, 391p

ICHIKO Teiji 市古貞治, AKIYA Osamu 秋谷治, SAWAI Taizô 沢井耐三, TAJIMA Kazuo 田島和夫, TOKUDA Kazuo 徳田和夫, *Muromachi monogatari-shû-jô* 室町物語集上 [Anthologie des contes de l'époque de Muromachi], Shin Nihon kotenbungaku taikai 新日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店 SNKBT n°54, Tôkyô, 1989, 487p

ICHIKO Teiji 市古貞治, AKIYA Osamu 秋谷治, SAWAI Taizô 沢井耐三, TAJIMA Kazuo 田島和夫, TOKUDA Kazuo 徳田和夫, *Muromachi monogatari-shû-ge* 室町物語集下 [Anthologie des contes de l'époque de Muromachi], Shin Nihon kotenbungaku taikai 新日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店 SNKBT n°55, Tôkyô, 1992, 460p

ICHIKO Teiji 市古貞次, *Otogizôshi* 御伽草子 [Otogizôshi], Nihon Koten Bungaku Taikai 38 日本古典文学大系 38, Iwanami Shoten 岩波書店, Tôkyô, 1958, 490p

ICHIKO Teiji 市古貞次, *Otogizôshi*, 御伽草子 [Otogizôshi], Zusetsu Nihon koten 13 図説日本古典 13, Shûeisha 集英社, Tôkyô, 1980, 218p

ICHIKO Teiji 市古貞次, NOMA Kôshin 野間交辰 (ed.), *Otogizôshi, Kana zôshi* 御伽草子 仮名草子 [Otogizôshi, et Kana zôshi], Kanshō Nihon koten bungaku 26 鑑賞日本古典文学 26, Kadokawa Shoten 角川書店, Tôkyô, 1976, 440p

IHARA Saikaku, traduit par SIARY Gérard et NAKAJIMA SIARY Mieko, *Grand Miroir de l'Amour mâle, tome II Amours des acteurs*, Philippe Picquier, Arles, 1999, 217p

ISHIKAWA Matsutarô 石川松太郎 (éd.), *Nihon kyôkasho taikai, ôraimono hen* 日本教科書大系 往来編 [Série des manuels scolaires japonais, collection des Ôraimono], Kôdansha 講談社, Tôkyô, 1967-1974, 15 vol

ISHIKAWA Matsutarô 石川松太郎 (éd.), *Ôraimono taikai* 往来物大系 [Édition des Ôraimono], Taikûsha 大空社, Tôkyô, 1992-1994, 100 vol

ITÔ Toshiko 伊藤敬子, OGURO Yoshie 小黒淑江, YANAGI Hideko 柳秀子, *Honkoku, ei.in Joyô chiekagami takaraori* 翻刻・影印『女用智恵鑑宝織』 [Transcription et fac-similé de la « Boîte en brocarts du Miroir des sagesse utiles aux femmes »], Sannokai 燦の会, Tôkyô, 2000, 259p

KAEMPFER Engelbert, *Kaempfer's Japan, Tokugawa Culture Observed by Engelbert Kaempfer*, traduction en anglais par BODART-BAILEY Béatrice M., Hawaii University Press, Honolulu, 1999, 545p

KOIZUMI Yoshinaga 小泉吉永, *Joshi ôraimono kanpon sômokuroku* 女子往来物刊本
総目録 [*Répertoire des imprimés d'ôraimono pour les femmes et les enfants*], 大空社
Taikûsha, Tôkyô, 1996, 226p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, YOKOYAMA Shigeru 横山重, *Muromachi jidai
monogatari taisei* 室町時代物語大成 [*Grande anthologie des romans de l'époque de
Muromachi*], vol 2, Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1974, 617p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, YOKOYAMA Shigeru 横山重, *Muromachi jidai
monogatari taisei* 室町時代物語大成 [*Grande anthologie des romans de l'époque de
Muromachi*], vol 3, Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1975, 626p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, YOKOYAMA Shigeru 横山重, *Muromachi jidai
monogatari taisei* 室町時代物語大成 [*Grande anthologie des romans de l'époque de
Muromachi*], vol 6, Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1978, 617p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, YOKOYAMA Shigeru 横山重, *Muromachi jidai
monogatari taisei* 室町時代物語大成 [*Grande anthologie des romans de l'époque de
Muromachi*], vol 11, Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1983, 660p

MATSUMOTO Ryûshin 松本隆信, YOKOYAMA Shigeru 横山重, *Muromachi jidai
monogatari taisei* 室町時代物語大成 [*Grande anthologie des romans de l'époque de
Muromachi*], vol 12, Kadokawa shoten 角川書店, Tôkyô, 1984, 713p

NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Chôhoki shiryô shûsei* 重宝記資料集成 [*Collection
des documents sur les « Encyclopédies »*], tome 1 et 5 Kadokawa Shoten 角川書店, Tôkyô,
2004 et 2006, 46 vol

NAGATOMO Chiyoji 長友千代治, *Onna chôhoki, Nan chôhoki, Genroku wakamono
kokoro eshû* 女重宝記、男重宝記、元禄若者心得集 [*Encyclopédie pour les femmes,
Encyclopédie pour les hommes, Collection d'enseignements pour les jeunes gens de l'époque
de Genroku*], Shisôsha 思想社, Tôkyô, 1993, 393p

NAKANO Kôichi 中野幸一, « Bunshô sôshi » 文正草子 [« Bunshô sôshi »], *Nara ehon
emakishû* 奈良絵本絵巻集 [*Collections des Nara ehon et emaki*], Waseda Daigaku, Tôkyô,
vol 6, 1988, 344p

NAKANO Kôichi 中野幸一, « Hanatori fûgetsu, Hôrai emaki, Bunshô no sôshi, Fukutomi
sôshi » 花鳥風月・蓬萊絵巻・文正の草子・福富草子 [« Hanatori fûgetsu, Hôrai emaki,
Bunshô no sôshi, Fukutomi sôshi »], *Nara ehon emaki-shû beken 3* 奈良絵本絵巻集別券3
[*Collections des Nara ehon et emaki, volume annexe 3*], Waseda Daigaku, Tôkyô, 1989, 316p

NAKANO Kôichi 中野幸一, « Ôeyama, Kyôshun, Hachikazuki » 大江山・堯舜・鉢か
づき [« Ôeyama, Kyôshun, Hachikazuki »], *Nara ehon emaki-shû* 奈良絵本絵巻集
[*Collections des Nara ehon et emaki*], Waseda Daigaku, Tôkyô, vol 10, 1988, 280p

ÔSHIMA Tatehiko 大島建彦, *Muromachi monogatari-shû* 室町物語集 [*Anthologie des
contes de l'époque de Muromachi*], Shin Nihon kotenbungaku zenshû 新日本古典文学全集
Shôgakukan 小学館 SNKBZ n°63, Tôkyô, 2002 (rééd. 2007), 502p

SHIRANE Haruo, « A Tale of two nursemaids » (*Menoto no sôshi*), in *Traditional
Japanese Literature, An Anthology Beginnings to 1600*, Columbia University Press, New-York,
2007, p. 1112-1122.

ÔSHIMA Tatehiko 大島建彦, *Otogizôshi* 御伽草子 [*Otogizôshi*], Nihon koten bungaku zenshû 日本古典文学全集, Shôgakukan 小学館, NKBZ n°36, Tôkyô, 1974, 534p

RYÛTEI Tanehiko 柳亭種彦, *Yôshabako* 用捨箱 [*Boîte aux choses utiles et inutiles*] (1841), Aritomodô shoten 有朋堂書店, Tôkyô 東京, 1915, 818p

SARGENT G.W., *The Japanese Family Storehouse or The Millionaire's Gospel Modernised*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959 (1969), 286p

SIEFFERT René, *Le Dit du Genji*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1988 (rééd. 2005), 2T

SIEFFERT René, *Chikamatsu, Les tragédies bourgeoises I*, Publications Orientalistes de France, L'Aigle, 1991, 301p

SIEFFERT René, *Le Livre des contes*, P. O.F., collections « Tama », Paris, 1993, 96p

SIEFFERT René, *La légende de Saigyô*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1996, 95p

SIEFFERT René, *Le Dit des Heike*, Lagrasse Verdier, Normandie, 2012, 855p

TANIWAKI Masachika 谷脇理史, JINBÔ Kazuya 神保五弥彌, TERUOKA Yasutaka 暉峻康隆, *Ihara Saikaku-shû* 井原西鶴集 [*Œuvres de Ihara Saikaku volume 3*], Nihon koten bungaku zenshû 日本古典文学全集, Shôgakukan 小学館, Tôkyô, 1972 (rééd. 1989), 3 vol

YANAI Shigeshi 柳井滋, MUROFUSHI Shinsuke 室伏信助, OOASA Yûji 大朝雄二, SUZUKI Hideo 鈴木日出男, FUJII Sadakazu 藤井貞和, IMANISHI Yûichirô 今西祐一郎, *Genji monogatari* 源氏物語 [*Le Dit du Genji*], Shin Nihon kotenbungaku taikai 新日本古典文学大系, Iwanami shoten 岩波書店 SNKBT n°19-n°23, Tôkyô, 1993-1997, 5 vol

IV. Sources non publiées

Consultation des rouleaux de l'université Meisei : <http://ehon-emaki.meisei-u.ac.jp/> (dernière consultation le 02 octobre 2013)

Base de données de la bibliothèque Iwase bunko de Nishio : http://www.i-repository.net/infolib/meta_pub/CsvDefault.exe?DEF_XSL=default&GRP_ID=G0000048&DB_ID=G0000048kotenseki&IS_TYPE=csv&IS_STYLE=default (Dernière consultation le 16 octobre 2013)

Base de donnée de l'Institut National de la littérature japonaise : <http://base1.nijl.ac.jp/~naraehon/> (dernière consultation le 3 février 2015)

“Issues of Gender in Early Modern Japanese Art”, conférence donnée par Stephen Salel pour le musée d'Honolulu lors de l'exposition “Arts of the Bedchamber : Japanese Shunga” au Doris Duke Theater, le 31 octobre 2012, enregistrement effectué par le musée d'Honolulu et disponible sur youtube <http://www.youtube.com/watch?v=KHxmYLaoMuk> (dernière consultation le 20 janvier 2014).

Mise en ligne des manuscrits de la bibliothèque de l'université de Tôkyô : <http://rarebook.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/gazo/cgi-bin/col.cgi.cgi> (dernière consultation le 16 septembre 2016)

Mise en ligne des manuscrits de l'université d'Ôtani d'Ôsaka : <http://www2.osaka-otani.ac.jp/bunsho/index.html> (dernière consultation le 16 septembre 2016)

Base de données de la bibliothèque de l'université Waseda : <http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/search.php> (dernière consultation le 16 septembre 2016)

Site recensant tous les liens relatifs aux *Nara* ehon visibles en ligne : <http://www.hi.u-tokyo.ac.jp/personal/fujiwara/naraehon-library.html> (dernière consultation le 16 septembre 2016)

Sur la peinture du dieu de Kashima conservée au sanctuaire de Kasuga, Nara :

- <http://www.pref.nara.jp/secure/152266/H27sitei-3.pdf> (dernière consultation le 26 août 2016)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasuga_Deities_Departing_from_Kashima_Shrine_\(Kasuga_Taisha\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasuga_Deities_Departing_from_Kashima_Shrine_(Kasuga_Taisha).jpg) (dernière consultation le 26 août 2016)

INDEX

- Asai Ryôei, 84, 85, 167, 242, 243, 280, 281, 687
- Asakura Jûken, 22, 50, 57, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 123, 126, 130, 132, 133, 136, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 178, 179, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 195, 197, 199, 217, 243, 247, 258, 280, 282, 316, 337, 365, 451, 452, 483, 491, 493, 498, 511, 513, 603, 605, 607, 677, 678, 680, 684, 698, 704, 757, 804, 832, 860, 1020
- Boutiques, 30, 51, 56, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 92, 96, 98, 123, 133, 136, 148, 153, 163, 168, 178, 187, 197, 257, 324, 337, 338, 429, 603, 604, 605, 610, 653, 659, 757, 1089
- Boutiques *Voir eya, Voir sôshiya*
- Bunshô sôshi*
- Analyse textuelle, 374–94
 - Corpus, 47–51
 - Lignées textuelles, 44–47
- Codex
- Histoire, 263–69
 - Historiographie, 30–34
 - Typologie, 90–96
- eya*, 21, 56, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 79, 80, 87, 88, 89, 96, 190, 195, 603, 659
- funpon*, 191, 201, 202, 203, 204, 210, 256, 595, 616, 673
- Groupe Meisei
- Analyse iconographique, 525–40
 - Analyse iconographique, Analyse des lignées, 204–26
 - Analyse iconographique, comparaison avec le Spencer, 518–22
 - Analyse stylistique, 180–84
- Isome Tsuna, 85, 167, 242, 280, 281, 282, 285, 316, 317, 351, 490, 629, 688
- Iwasa Matabei, 21, 56, 62, 63, 68, 69, 74, 76, 78, 81, 178, 289, 303, 511, 534
- Kaihô Yûsetsu, 56, 76, 79, 80, 84, 86, 168, 170, 179, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 235, 280, 417, 471, 472, 603, 605, 630, 640, 660, 680, 694
- Kanô
- école Kanô, 20, 27, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 72, 73, 75, 78, 79, 80, 81, 84, 91, 93, 132, 164, 178, 184, 191, 192, 196, 201, 202, 203, 283, 303, 312, 334, 336, 337, 358, 361, 445, 471, 472, 473, 477, 495, 511, 524, 527, 537, 587, 603, 605, 624, 631, 632, 636, 637, 638, 639, 640, 644, 646, 647, 648, 650, 651, 654, 656, 658, 659, 661, 673, 674, 751
- Kidono, 67, 70, 71, 74, 81, 82, 84, 89, 90, 92, 96, 97, 98, 99, 123, 126, 133, 136, 148, 149, 152, 153, 162, 163, 164, 169, 187, 189, 258, 338, 603, 648, 678, 1020, 1047
- Koizumi, 67, 68, 70, 82, 83, 84, 89, 96, 136, 149, 152, 153, 163, 164, 197, 604, 678, 683, 1047
- Le Dit du Genji*, 43, 64, 85, 86, 185, 235, 272, 273, 277, 279, 284, 285, 286, 287, 288, 303, 304, 306, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 325, 327, 337, 342, 348, 349, 350, 352, 353, 357, 358, 380, 381, 382, 385, 394, 408, 436, 484, 495, 501, 502, 503, 521, 529, 531, 534, 544, 586, 587, 606, 607, 611, 615, 631, 635, 637, 666, 689, 690, 691, 693, 737, 738, 739, 740, 743, 744, 746, 748, 749, 750, 754, *Voir Voir Genji monogatari*
- Les Contes d'Ise*, 43, 85, 235, 243, 272, 273, 277, 278, 284, 286, 287, 288, 304, 306, 308, 309, 314, 316, 317, 342, 348, 349, 350, 352, 353, 357, 358, 360, 384, 393, 394, 443, 502, 503, 534, 538, 544, 586, 587, 611, 615, 627, 632, 633, 643, 648, 650, 653, 659, 661, 662, 683, 686, 689, 690, 691, 697, 738, 741, 743, 744, 746, 749, 750, 751, 752, 755
- Les Contes d'Ise *Voir Ise monogatari*
- Rouleaux Chûkyô 166
- Analyse iconographique, 483–91
 - Analyse stylistique, 98–123

Rouleaux Ishikawa
 Analyse iconographique, 491–511
 Analyse stylistique, 134–47

Rouleaux Kônô
 Analyse iconographique, 466–83
 Analyse stylistique, 123–26
 Comparaison avec le Chûkyô 166, 126–33

Saga-bon, 284, 286, 318, 341, 343, 610, 611, 633

shokunin, 72, 416, 417, 648, 649, 660

Shuhanron, 25, 471, 472, 473, 520, 619, 644

sôshiya, 66, 70, 71, 72

Tawaraya Sôtatsu, 27, 56, 62, 63, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 87, 93, 178, 336, 473, 511, 655

Tosa
 école Tosa, 34, 50, 59, 60, 61, 75, 78, 79, 80, 81, 84, 93, 94, 125, 162, 164, 191, 194, 195, 202, 203, 210, 256, 266, 275, 283, 285, 334, 352, 417, 434, 438, 439, 445, 481, 498, 510, 520, 531, 538, 544, 592, 595, 605, 616, 617, 623, 631, 634, 637, 639, 647, 655, 673, 678, 680, 684, 686, 739, 802, 803, 822, 832

Trousseaux, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 307, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 326, 328, 340, 348, 349, 448, 596, 600, 606, 607, 608, 610, 611, 614, 626, 654, 660, 662, 729, 1089

Trousseaux *Voir yomeiri-bon, Voir yomeiri-dôgu*

yomeiri-bon, 289, 299, 304, 618, 626, 1089

yomeiri-dôgu, 291, 300, 306, 653, 660

ANNEXE TEXTE

CHRONOLOGIE DE L'ÉPOQUE D'EDO (selon les classifications en cours dans les études codicologiques et bibliographiques)¹⁴²⁰

***Edo shoki* (Les débuts de l'époque d'Edo)**

Ère Keichô (1596-1615)

Ère Genna (1615-1624)

Ère Kan.ei (1624-1645)

***Edo zenki* (Première moitié de l'époque d'Edo)**

Ère Shôhôn (1645-1648)

Ère Keian (1648-1652)

Ère Jôô (1652-1655)

Ère Meireki (1655-1658)

Ère Manji (1658-1661)

Ère Kanbun (1661-1673)

Ère Enpô (1673-1681)

Ère Ten.na (1681-1684)

Ère Jôkyô (1684-1688)

Ère Genroku (1688-1704)

¹⁴²⁰ HORIKAWA Takashi 堀川貴志, *Shoshigaku nyûmon, kotenseiki wo miru, shiru, yomu* 書誌学入門、古典籍を見る・知る・読む *Introduction aux études bibliographiques, voir, connaître et lire les livres anciens*, Bensei shuppan 勉誠出版, Tôkyô, 2010 (rééd. 2012), p. 9.

***Edo chûki* (Milieu de l'époque d'Edo)**

Ère Hôei (1704-1711)

Ère Shôtoku (1711-1716)

Ère Kyôhō (1716-1736)

Ère Genbun (1736-1741)

Ère Kanpō (1741-1744)

Ère Enkyō (1744-1748)

Ère Kan'en (1748-1751)

Ère Hōreki (1751-1764)

Ère Meiwa (1764-1772)

Ère An'ei (1772-1781)

Ère Tenmei (1781-1789)

***Edo kōki* (Seconde moitié de l'époque d'Edo) de l'ère Kansei (1789-1801) à l'ère Tenpō (1831-1845)**

***Bakumatsu* (la fin du système shogunal) de l'ère Kōka (1845-1848) à l'ère Keiō (1865-1868)**

LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES

La plupart des définitions sont inspirées de l'ouvrage *Dictionnary of Japanese Art Terms*, Tôkyô Bijutsu Co, Tôkyô, 1990 (rééd. 1998)

Codex : nous employons ce terme pour désigner les œuvres littéraires et illustrées de manière manuscrite ou mécanique (imprimée) se présentant sous le format d'un ensemble de feuilles assemblées à la manière d'un cahier. Nous l'opposons au support du rouleau enluminé. Cependant, au contraire des codex occidentaux dont les feuilles sont en parchemin, les codex japonais que nous étudions sont faits de papier.

Edokoro (絵所) : bureau officiel de peintures fondé par la cour impériale dès le milieu du IX^{ème} siècle. Le personnel du bureau se divisait en *bettô* (directeur), *azukari* (responsable de l'équipe d'artistes et chef de projet), *sumigaki* (artiste exécutant), *naiju* et *jukushoku* (assistants). Après le XVII^e siècle, chaque grand temple abrite en son sein un *edokoro*.

Emaki (絵巻) : rouleau enluminé, support traditionnel de peintures.

Eshi (絵師) : littéralement, ce terme désigne celui dont le métier est de peindre. À l'époque de Heian, les peintres officiant dans l'*edokoro* sont désignés comme des *eshi*. À l'époque d'Edo, *eshi* désigne plus particulièrement les artistes des écoles Kanô et Tosa.

Fukkoku (覆刻) : terme que nous traduirons par « reprise » : se dit d'une édition se basant sur une précédente édition dont elle reprend les textes et images mais en gravant de nouvelles planches, soit pour ne pas avoir à payer le propriétaire des planches originales, soit car ces dernières sont trop émoussées pour être utilisées.

Funpon (粉本) : ensemble de modèles dessinés au trait, parfois encrés et d'annotations produits pour servir de référence à une œuvre picturale ou à un atelier. Il existe plusieurs types de *funpon*, de la reproduction fidèle du modèle que l'on souhaite conserver à une copie élaborée à grands traits, à échelle réduite ou avec annotations indiquant les couleurs et les motifs à utiliser.

Fusuma (襖) : cloisons coulissantes accueillant éventuellement des peintures.

Ganpi (雁皮), ou *gampi*, littéralement « peau d'oie sauvage ». Fibre à papier utilisant deux plantes (*diplomorpha sikokiana honda* et *wikstroemia sikokiana*). Papier d'une texture lisse d'une teinte légèrement brune idéal pour la calligraphie ou la peinture.

Goyô eshi (御用絵師) : littéralement, ce terme signifie « peintre officiellement employé ». Tout peintre officiant pour un homme de pouvoir se voit désigner par cette appellation. À l'époque d'Edo, ce nom désigne en premier lieu les peintres au service du shogunat Tokugawa ou des grands clans féodaux.

Hikime kagihana (引き目鍵鼻) : technique picturale employée dans la description des visages consistant à représenter les yeux par deux traits et le nez par un simple crochet.

Kaikoku (改刻) : terme que nous traduirons par « réédition ». Se dit de la gravure partielle ou totale de nouvelles planches.

Kumogata (雲形) : nuages ondulés indiquant un changement de scènes, de temps ou d'espaces au sein d'une peinture. Ce terme inclut les nuages plats dits *suyari gasumi*.

Kusazôshi (草双紙) : livres imprimés mêlant texte et image sur la même mise en page. On distingue ces imprimés selon la couleur de leur couverture : rouge (*akahon*), bleue (*aohon*), noire (*kurohon*) et jaune (*kibyôshi*).

Maki-e (蒔絵) : technique utilisée en laque. Sur une couche de laque, généralement noire, on dessine les motifs voulus en laque transparente, puis on saupoudre la surface laquée de particules d'or ou d'argent. Une fois la surface sèche et essuyée, seuls les motifs dessinés apparaissent en poudre d'or ou d'argent.

Maniaigami (間似合紙) : papier utilisant de la fibre *ganpi* et de la fibre de mûrier à papier.

Nara ehon (奈良絵本) : terme générique créé au début du XXe siècle pour désignent tous livres manuscrits combinant texte et image produits durant la première moitié de l'époque d'Edo.

Oku.eshi (奥絵師) : littéralement, ce terme signifie « peintre de la cour intérieure ». Cette appellation désigne, au sein de la catégorie des *goyô eshi*, les peintres du plus haut rang. Plus particulièrement, ce nom est donné à Kanô Tan.yû à partir de 1621 puis aux quatre grands ateliers Kanô (Kajibashi, Kobikichô, Naka.bashi et Hama.chô).

Ôraimono (往来物): Livres manuscrits ou imprimés à visée éducative. Michael KINSKI traduit ce terme par « Things for the Coming and Going of Letters », ce qui met en lumière le contenu principal des *ôraimono*, qui reproduisent des échanges épistolaires anciens (d'où la notion d'aller et venue, présente dans le terme japonais *ôrai*) qui doivent servir de modèles d'écriture et de manuels de lecture. Cependant, les *ôraimono* ne contiennent pas que ces reproductions de lettres anciennes : la plupart comporte également des préceptes moraux, des conseils relatifs à la vie quotidienne et des résumés des livres classiques.

Ôtsue (大津絵): peintures d'essence populaire vendues aux abords de la ville d'Ôtsu près de Kyôto sur la route du Tôkaidô. Leur thématique relève tant des sujets bouddhiques, que profanes et satiriques, et sont généralement empreints d'humour.

Shitennô (四天王) : quatre rois célestes censés garder les quatre points cardinaux des influences néfastes. Ils apparaissent aux quatre coins des autels réservés aux grandes divinités bouddhiques.

Suyari gasumi (すやり霞): nuages plats se terminant en rondeur, souvent employés dans les peintures historiques, religieuses ou laïques, placées en bordure pour indiquer un changement de scène, de temps ou d'espace.

Tanrokubon (丹緑本): terme signifiant « livre vert et rouge » et témoignant des premières tentatives pour obtenir des livres en couleurs. Les *tanrokubon* sont composés de planches de texte et d'images imprimées en noir et blanc. Les illustrations sont par la suite colorées à la main en vermillon, jaune et vert, les couleurs les plus fréquentes étant le rouge et le jaune. Les premiers livres de ce type sont produits durant l'ère Kan'ei (1624-1645)

Tokonoma (床の間) : espace surélevé ou niche au sein d'une pièce qui accueille des éléments de décoration, rouleaux verticaux, fleurs et objets d'art. La place assise devant le *tokonoma* est réservée aux personnages de haut rang.

Yamato-e (大和絵) : littéralement « peinture du Japon », terme employé par opposition à la peinture chinoise dite *kara-e* (ou « peinture de Chine »). Au contraire de cette dernière, qui prend pour thème des paysages ou des fleurs et oiseaux exécutés au lavis, la peinture *Yamato-e* dépeint des personnages, des scènes ou des romans japonais exécutés avec des couleurs vives, des pigments minéraux (les plus traditionnels étant l'azurite pour les bleus et la malachite pour les verts) et l'application de paillettes d'or et d'argent.

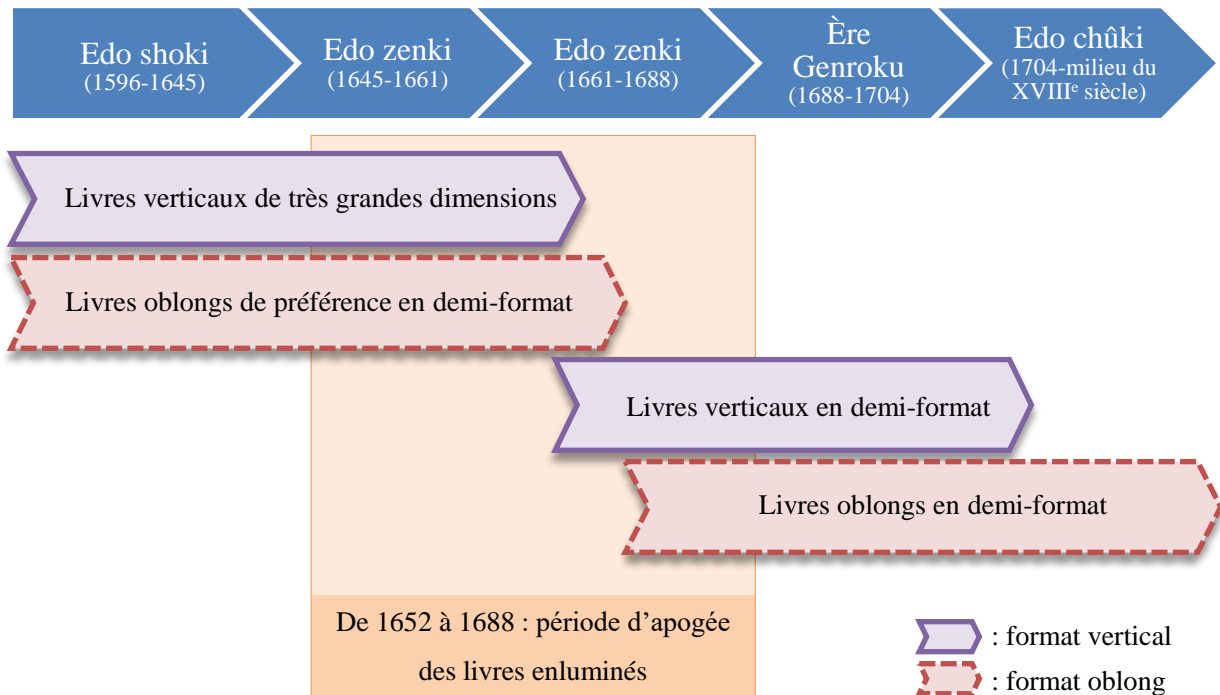
I. SYNTHÈSE DES TRAVAUX D'ISHIKAWA TÔRU ET D' AKIYA OSAMU

1. Chronologie des formats des livres et rouleaux enluminés

D'après ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no seisei* 奈良絵本、絵巻の生成 [La création des *Nara ehon/emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2003, p. 304-312.

- De l'époque de Momoyama à Edo zenki (début de l'époque d'Edo) : livres de format vertical en très grandes dimensions (à partir de 30 cm de hauteur). Le papier utilisé est du *ganpi**. Les pigments des enluminures sont riches et intenses. A l'époque de Kanbun les reliures de ces livres sont d'un papier bleu-sombre rehaussé de dessins d'or. Le format vertical de très grande dimension tombe en désuétude au cours de l'époque Edo zenki et ne sera plus produit dès l'ère de Genroku.
- Début de l'époque d'Edo : livres de format oblong de grandes dimensions (30 cm de haut) ou de demi-format (23 cm de haut) avec usage de papier *ganpi*. Les enluminures emploient des pigments intenses avec un usage abondant d'or et d'argent. Le format le plus conservé est celui en demi-format.
- Au cours du début de l'époque d'Edo, aux alentours de l'ère Kanbun : livres de format vertical en demi-format (16 cm de haut). Le papier utilisé est du *ganpi**, la reliure employée est en papier bleu sombre rehaussé de dessins d'or. Les enluminures témoignent de pigments intenses et d'emplois récurrents d'or. Ce format est produit jusqu'en Edo chûki (milieu du XVIII^e siècle).
- De l'ère Genroku au milieu du XVIII^e siècle : livres de format oblong en demi-format utilisant du papier *maniai**. Ce papier, d'une moindre qualité, est davantage attaqué par les insectes. Les couleurs des enluminures sont claires et la conservation de ces manuscrits moins bonne.
- De l'ère Kyôhō jusqu'au milieu du XVIII^e siècle : usage du format oblong en demi-format avec du papier *maniai** et de planches imprimées de l'époque de Kan'ei pour l'édition de l'*Otogi bunko*.
- Rouleaux enluminés : dès l'ère de Kanbun (1660-1673) le format privilégié est de grandes dimensions (autour de 30 cm de hauteur).

Figure 74 : Chronologie des différents formats de livres enluminés



2. Ouvrages attribués à Asakura Jûken

D'après ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no seisei* 奈良絵本、絵巻の生成 [La création des *Nara ehon/emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2003, p. 215-226 et ISHIKAWA Tôru 石川透 « *Nara ehon-emaki no seisaku* » 奈良絵本・絵巻の製作 [« Elaboration des *Nara ehon et emaki* »], *Miryoku no otogizôshi* 魅力の御伽草子 [*Charme des otogizôhi*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2000, p. 108-136. Nous excluons de ces listes les œuvres citées dans les catalogues de vente et dont l'emplacement actuel nous est inconnu, si ces dernières n'illustrent pas un des récits étudiés au sein de cette thèse ou si l'œuvre en question ne porte aucune attribution. Ces attributions sont encore sujettes à évolution.

2.1. Premier groupe : œuvres portant le sceau des maisons « Kidono » ou « Koizumi » (Asakura I)

Ce groupe est constitué des œuvres portant des sceaux ainsi que celles portant une calligraphie similaire. Cette calligraphie est attribuée à Asakura Jûken.

➤ Rouleaux enluminés

- *Shida emaki* 信田絵巻 (« Le héros Shida Kotarô »), trois rouleaux, sceaux « Kidono » et « Kidono izumi ensôshiya Fujiwara sonchô », musée national d'ethnographie de Leiden
- *Kanyôkyû emaki* 咸陽宮絵巻 (« rouleaux enluminés de Xianyang »), deux rouleaux, sceaux « Kidono » et « Kidono izumi ensôshiya Fujiwara sonchô », collection privée
- *Bunshô sôshi emaki* (« rouleau enluminé du *Bunshô sôshi* »), trois rouleaux, « Kidono » et « Kidono izumi ensôshiya Fujiwara sonchô », musée de Kôno
- *Bunshô sôshi*, un rouleau, « Kidono » et « Kidono izumi ensôshiya Fujiwara sonchô », collection privée
- *Bunshô*, trois rouleaux, inscriptions « Fujiwara sonchô » et « Kidono izumien » sur la boîte des rouleaux, Université Chûkyô
- *Gion chôja* 祇園長者 (« Le riche homme de Gion »), un rouleau, inscriptions « Fujiwara sonchô » et « Kidono izumien » sur la boîte du rouleau, musée des collections Sanada
- *Kibune no honji* 貴船の本地 (« Légende de Kibune »), trois rouleaux, enluminures attribuées à Tosa Mitsuoki, Université Iwaki Meisei
- *Tomonaga* 友長 (« Tomonaga »), deux rouleaux, sceaux « Koizumi » « zôtamazô » « Nanasaemon iyasunobu », deux rouleaux, Université Keiô
- *Tawara no tôda* 俵の藤太 (« Héros Tawara Tôda »), cinq rouleaux, musée d'histoire du département de Gunma
- *Tamamonomae sôshi* 玉藻前草子 (« Dame Tamamonomae »), deux rouleaux collés sur des paravents, musée départemental de Tochigi
- *En no gyôja* 役の行者 (« En no gyôja »), un rouleau, collections Saitama Tônomine

- *Tsukihi no honji* 月日の本地 (« Légende de la lune et du soleil »), un rouleau, Université de Tôkyô
- *Rashômon ekotoba* 羅生門絵詞 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux rouleaux, bibliothèque de Tenri
- *Tomonaga* 友長 (« Tomonaga »), deux rouleaux, Université Keiô
- *Kakurezato* 隠れ里 (« Le village caché »), un rouleau, Université Keiô
- *Daietsu monogatari* 大悦物語 (autre titre pour *Daikokumai* « Danse du dieu de la prospérité »), deux rouleaux, Bibliothèque de la Diète
- *Tsurugi no maki* 剣の巻 (« Le rouleau de l'épée »), trois rouleaux, Bibliothèque de la Diète
- *Ochikubo monogatari* 落窪物語 (« Le conte de la cave »), dix rouleaux, Université Nihon
- *Chôgonka* 長恨歌 (« Chant des regrets éternels »), Université Nihon
- *Hachiman no engi emaki* 八幡の縁起絵巻 (« Rouleaux enluminés de la légende des origines du sanctuaire de Hachiman »), deux rouleaux, musée d'Itsuô
- *Ôeyama ekotoba* 大江山絵詞 (« Texte illustré de la montagne Ôe »), deux rouleaux, musée d'Itsuô
- *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Henka arasoï* 変化あらしひ (« Concours de métamorphoses »), deux rouleaux, Umi-Mori Art Museum (fonds du musée du château Ôshajô 王舎城美術館)
- *Gangôji engi* 元興寺縁起 (« Légende des origines du temple Gangô »), un rouleau, musée de Berlin
- *Kakurezato* 隠れ里 (« Le village caché »), un rouleau, Akaki bunko
- *Tsukihi no honji* 月日の本地 (« Légende de la lune et du soleil »), un rouleau, Akaki bunko
- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), un rouleau, collections Ishikawa
- *Chôgonka* 長恨歌 (« Chant des regrets éternels »), trois rouleaux, Kyûhi bunko
- *Rashômon* 羅生門 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux rouleaux, collection particulière

- *Chôgonka* 長恨歌 (« Chant des regrets éternels »), trois rouleaux, collections Nakano Kôichi Kuyakubunko
 - *Taketori monogatari emaki* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), trois rouleaux, collections Yoshida Kôichi
 - *En no gyôsha emaki kotobagaki* 役の行者絵巻詞書 (« Rouleau enluminé d'En no gyôja »), nombre de rouleaux inconnu, collections Fujii Takashi
 - *Koochikubo* 小落窪絵巻 (« Rouleau enluminé de la petite cave »), trois rouleaux, enluminures attribuées à Tosa Mitsuoki, catalogue de vente
- **Livres enluminés verticaux de grandes dimensions**
- *Dôe* 童慧 (« Le jeune homme de la sagesse »), deux volumes, Catalogue de vente

2.2. Second groupe : œuvres signées (Asakura II)

Ce groupe est constitué des œuvres portant en colophon la signature d'Asakura Jûken ainsi que celles portant une calligraphie similaire.

➤ **Rouleaux enluminés**

- *Rashômon monogatari* 羅生門物語 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux rouleaux, Institut National de la littérature japonaise (colophon)
- *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), deux rouleaux, collection Spencer (colophon)
- *Fumushô* ふむしょう (peut correspondre à « Bunshô »), trois rouleaux, collection particulière de Kyôto
- *Chôryô* 張良 (« Le ministre Chôryô »), un rouleau, catalogue de vente (colophon)
- *Bunshô sôshi* (« Conte de Bunshô »), trois rouleaux, collection Ishikawa Tôru (colophon)
- *Chôryô* 張良 (« Le ministre Chôryô »), un rouleau, catalogue de vente (colophon)
- *Tsurezuregusa* 徒然草 (« Les Heures oisives »), vingt rouleaux, peintures de Kaihō Yûsetsu, musée Suntory
- *Kumano no honji* 熊野の本地 (« Légende du sanctuaire Kumano »), un rouleau, Université Keiô

- *Bunshô sôshi emaki* (« Rouleau enluminé du conte de Bunshô »), trois rouleaux, Agence des affaires impériales
- *Daikokumai* 大黒舞 (« Danse du dieu de la prospérité »), deux rouleaux, Institut National de la littérature japonaise
- *Ibuki dôji* 伊吹童子 (« Le jeune homme d'Ibuki »), un rouleau, bibliothèque de la Diète
- *Sumô emaki* 相撲絵巻 (« Rouleau enluminé des sumô »), un rouleau, musée des Sumô
- *Suehiro monogatari* すゑひろ物語 (« Histoire de Suwehiro »), trois rouleaux, Université de Tôkyô
- *Ibuki dôji* 伊吹童子 (« Le jeune homme d'Ibuki »), trois rouleaux, Université Tôyô
- *Soga monogatari* 曾我物語 (« Histoire des frères Soga »), trente-six rouleaux, Musée départemental de Kanagawa
- *Sasayakidake* ささやき竹 (« Le bambou murmurant »), un rouleau, Iwase bunko
- *Umezu no chôja* 梅津の長者 (« Le riche homme d'Umezu »), un rouleau, Temple Toyama zusen
- *Rashômon* 羅生門 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux rouleaux, musée National de Kyôto
- *Jûnigatsu miyako fûzoku emaki* 十二月京風俗絵巻 (« Rouleau enluminés des mœurs des douze mois de l'année à la capitale »), deux rouleaux, Temple Sanjichion
- *En no gyôja* 役の行者 (« En no gyôja »), deux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Bunshô sôshi* (« Conte de Bunshô »), trois rouleaux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Shaka no honji* 釈迦の本地 (« Légendes de Bouddha »), cinq rouleaux, collections du sanctuaire Kotohira
- *Chôryô* 張良 (« Le ministre Chôryô »), deux rouleaux, collections Spencer
- *Karaito* 唐糸 (« Fil chinois »), deux rouleaux, British Library
- *Aioi no matsu* 相生の松 (« Le pin rouge et noir »), un rouleau, Akaki bunko
- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), un rouleau, Akaki bunko
- *Shôtoku Taishi kankei emaki* 聖徳太子関係絵巻 (« Rouleau enluminé en rapport avec Shôtoku Taishi »), un rouleau, collections Ishikawa Tôru

- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), un rouleau, collections Ishikawa Tôru
- *Kyôshun* きやうしゅん (« Kyôshun »), deux rouleaux, Kuyô bunko
- *En no gyôja emaki kotobagaki* 役の行者絵巻絵詞書 (« Rouleau enluminé de l'ascète »), nombre de rouleau inconnu, collection Fujii Takeshi
- *Sake no izumi* 酒の泉 (« La source de sake »), deux rouleaux, collection Miyamoto 長興
- *Kitsunehime monogatari* 狐姫物語 (« Conte de la princesse renard »), un rouleau, collection particulière
- *Sazare ishi* さざれ石 (« Prince Sazareishi »), un rouleau, collection particulière
- *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »), trois rouleaux, collection particulière
- *Taketori monogatari emaki* 竹取物語絵巻 (« Rouleau enluminé du conte du coupeur de bambou »), trois rouleaux, collection particulière
- *Tsukiô otohime monogatari* 月王・乙姫物語 (« Le prince et la princesse de la lune »), un rouleau, collection particulière
- *Hachiman no honji* 八幡の本地 (« Légende de Hachiman »), nombre de rouleaux inconnu, collection particulière
- *Ibuki* 息吹 (« Mont Ibuki »), un rouleau, catalogue de vente
- *Bunshô sôshi* (« Conte de Bunshô »), un rouleau, catalogue de vente
- *Okoze* おこぜ (« Le rascasse »), un rouleau de petites dimensions, Université Tôyô

➤ **Livres enluminés verticaux de grandes dimensions**

- *Kibune no honji* 貴船の本地 (« Légende de Kibune »), un volume, Bibliothèque départementale d'Akita
- *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois volumes, Université Chûkyô
- *Iwa shimizu* 石清水 (« L'eau pure et la pierre »), deux volumes, Kamimiya bunko
- *Rashômon* 羅生門 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux volumes, Temple Ootsû du département Shiga

- *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »), deux volumes, université Gakushūin, sceaux *Minamoto Koizumi Yamato daigoku* 「源小泉・大和大極」 et *Rue Torimaru, ville de Sakuramaba, boutique de contes peints, Yamato daigoku* 「鳥丸通桜馬場・御絵双紙屋・大和大極」
- *Amayadori* 雨宿り (« Abri pour la pluie »), trois volumes, catalogue de vente

➤ **Livres enluminés verticaux de demi-format**

- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), un et trois volumes de deux ensembles différents, Tesshinsai bunko
- *Bontenkoku* 梵天国 (« Royaume de Brahma »), deux volumes, Bibliothèque Tenri
- *Tsurezuregusa* 徒然草 (« Les Heures oisives »), fragments collés sur un paravent, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Taiheiki* 太平記 (« Chronique de la grande paix »), quatre-vingt trois volumes, Eisei bunko
- *Tsurezuregusa* 徒然草 (« Les Heures oisives »), fragments, collections Ishikawa Tôru
- *Nijûshikô* 二十四孝 (« Vingt-quatre parangons de la piété filiale »), un volume, collections Tokuda Kazuo
- *Akashi monogatari* あかし物語 (« Histoire d'Akashi »), deux volumes, collection particulière
- *Bunshô* (« Conte de Bunshô »), trois volumes, collection particulière
- *Heike monogatari* 平家物語 (« Le Dit des Heike »), vingt-quatre volumes, collection particulière
- *Rushi chôja* るし長者 (« Le riche Rushi »), un volume, collection particulière

➤ **Livres enluminés horizontaux de demi-format**

- *Koshikibu* 小式部 (« Dame Koshikibu »), deux volumes, collections Ono Saki

2.3. Troisième groupe : le groupe « ochikubo-aki » (Asakura III)

Œuvres dont la calligraphie présente des différences avec les deux premiers groupes. Les caractères sont entre autres plus petits. Ces œuvres sont attribuées d'Asakura Jûken mais sont postérieures aux œuvres des groupes I et II.

➤ Rouleaux enluminés

- *Ôkagami* 大鑑 (« Le grand miroir »), 16 rouleaux, Musée d'histoire et du folklore
- *Tawara no tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), trois rouleaux, Gakushuin
- *Tawara no tôda* 俵の藤太 (« Héros Tawara Tôda »), deux rouleaux, Musée mémorial de Daitôkyû
- *Bunshô* (« Conte de Bunshô »), trois rouleaux, Musée mémorial de Daitôkyû
- *Taketori monogatari* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), trois rouleaux, (colophon : Tosa Hiromochi) Université de Tôkyô département de littérature
- *Urashima Tarô monogatari* 浦島太郎物語 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), un rouleau, Tôyô bunko
- *Buke hanjô emaki* 武家繁昌絵巻 (« Rouleau enluminé de la prospérité des guerriers »), deux rouleaux, musée Itsuô
- *Tsuru no sôshi* 鶴の草子 (« Conte de la grue »), trois rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Nijûshikô* 二十四孝 (« Vingt-quatre parangons de la piété filiale »), deux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Hôraisan* 蓬莱山 (« Conte du mont Hôrai »), deux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Furô fushi tsuzure no nishiki* 不老不死つづれの錦 (« Soie tissée immortelle et éternelle »), deux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Nanakusa sôshi* 七草草子 (« Conte des sept plantes »), un rouleau, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Daikokumai* 大黒舞 (« Danse du dieu de la prospérité »), deux rouleaux, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka

- *Bishamon no honji* 毘沙門の本地 (« Légende du dieu Bishamon »), trois rouleaux, Université de Takanoyama
- *Taharakasane kôsaku emaki* たはらかさね耕作絵巻 (« Rouleau enluminé des cultures en pallier de Tahara »), deux rouleaux, musée municipal de Fukuoka
- *Hôman chôja emaki* 宝満長者絵巻 (« Rouleau enluminé du riche homme aux maints trésors »), deux rouleaux, musée des beaux-arts de Fukuoka
- *Wakamidori* 若緑 (« Jeune pousse »), un rouleau, Collections Spencer
- *Urashima Tarô* 浦島太郎 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), un rouleau, British museum
- *En no gyôja* 役の行者 (« En no gyôja »), trois rouleaux, British museum
- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), un rouleau, British museum
- *Ejima monogatari* 江島物語 (« Conte d'Ejima »), un rouleau, Chester Beatty Library
- *Jûnitsuki asobi* 十式月遊び (« Jeux des douze mois »), deux rouleaux de deux ensembles différents, Chester Beatty Library
- *Tsukiô otohime monogatari* 月王乙姫物語 (« Le prince et la princesse de la lune »), deux rouleaux, musée de Berlin
- *Kasama chôja tsurukame monogatari* 笠間長者鶴亀物語 (« Rouleau enluminé du riche homme Kasama à Tsurukame »), un rouleau, collections Ishikawa Tôru
- *Hitomoto giku ekotoba* 一本菊書詞 (« Texte du Chrysanthème solitaire »), fragments, collections Ishikawa Tôru
- *Yuki onna monogatari* 雪女物語 (« Conte de la femme des neiges »), un rouleau, collections Ishikawa Tôru
- *Rashômon* 羅生門 (« Histoire de l'incident à la porte Rashô »), deux rouleaux, collections Ida Hitoshi
- *Buke hanjô* 武家繁昌 (« La prospérité des guerriers »), deux rouleaux, Ida Hitoshi
- *Urashima Tarô* 浦島太郎 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), un rouleau, collection Ukikian
- *Buke hanjô* 武家繁昌 (« La prospérité des guerriers »), deux rouleaux, Kuyô bunko
- *Ibuki dôji* 伊吹童子 (« Le jeune homme d'Ibuki »), un rouleau, collection particulière
- *Shuten dôji* 酒呑童子 (« Le Jeune homme buveur »), trois rouleaux, catalogue de vente

- *Bunshô sôshi emaki*, trois rouleaux, catalogue de vente
- *Bunshô emaki*, trois rouleaux, catalogue de vente
- *Bunshô*, trois rouleaux, catalogue de vente
- *Ôeyama koyasu monogatari* 大江山子易物語 (« Histoire du gentil enfant de la montagne Ôe »), deux rouleaux, peintures attribuées à Tosa Mitsuoki, catalogue de vente
- *Shuten dôji emaki* 酒呑童子絵巻 (« Rouleau enluminé du Jouvenceau buveur »), trois rouleaux de moyennes dimensions, Université Keiô
- *Buke hanjô* 武家繁昌 (« La prospérité des guerriers »), un rouleau de petites dimensions, Akaki bunko

➤ **Livres enluminés verticaux de grandes dimensions**

- *Ochikubo* 落窪 (« Le conte de la cave »), un et douze volumes de deux ensembles différents, Université de jeunes filles Jissen
- *Akizuki monogatari* 秋月物語 (« Conte de la lune d'automne »), un volume, Seikadô bunko
- *Sagoromo* 狭衣 (« Général Sagoromo »), trois volumes, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Bishamon no honji* 毘沙門の本地 (« Légende du dieu Bishamon »), cinq volumes, Université à cycle court de jeunes filles Aoyama d'Osaka
- *Bunshô*, trois volumes, collections Spencer
- *Bunshô*, trois volumes, Chester Beatty Library
- *Bunshô sôshi*, un volume, collections Ishikawa Tôru
- *Shigure no monogatari* 時雨の物語 (« Conte de l'Ondée »), trois volumes, collection particulière

➤ **Livres enluminés verticaux de demi-format**

- *Jûnirui utaawase no sôshi* 十二類歌合せの草子 (« Concours de poésie des douze animaux du zodiaque »), deux volumes, Université Keiô
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), deux volumes pour deux ensembles différents, Tesshinsai bunko

- *Hyakunin isshu* 百人一首 (« De cent poètes un poème »), deux volumes, Université Tôyô
- *Shijûni mono arasoï* 四十二物あらしよひ (« Quarante deux concours »), deux volumes, Université Taishô
- *Heike monogatari* 平家物語 (« Le Dit des Heike »), trente volumes, Trésors de la famille Sanada
- *Shuten dôji* 酒呑童子 (« Le Jouvenceau buveur »), trois volumes, catalogue de vente

3. Ouvrages attribués à Asai Ryôï

D'après ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no tenkai* 奈良絵本、絵巻の展開 [La propagation des *Nara ehon/emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2009, p. 52-54.

➤ Œuvres signées

- *Genpei seisui* 源平盛衰 (« Chronique de l'apogée et de la chute des Heike »), Meireki 1, 49 volumes (colophon), Collections Ishikawa Tôru
- *Akai sendan mida no songata ikku zokuritsu no engi* 赤梅檀弥陀の尊形一軀造立の縁起 (« Légende de la création d'un corps pour le Bouddha Amida au chinaberry rouge »), Kanbun 9, un rouleau (colophon), Temple Shôtoku
- *Daijô kannô hen* 太上感応編 (« Édition de la compassion ultime »), Meireki 2, un volume (colophon), Temple Shitennô
- *Shippô engi* 七宝縁起 (« Légende des sept trésors »), un rouleau, Temple Shôtoku
- *Nôshû ôurayû shôtokudera keifu* 濃州大浦邑聖徳寺系譜 (« Lignée du temple Shôtoku du village Ôoura de la province de Mino »), un rouleau, Temple Shôtoku
- *Ogasawara ke keizu* 小笠原家系図 (« Arbre généalogique de la maison Ogasawara »), un rouleau, Temple Shotoku

➤ Rouleaux enluminés

- *Tawara no tôda emaki* 俵の藤太絵巻 (« Héros Tawara Tôda »), 3 rouleaux, Université de jeunes filles Ôtani
- *Gikei miyako banashi emaki* 義経都話絵巻 (« Rouleau enluminé de Yoshitsune à la capitale »), 2 rouleaux, Umi-Mori Art Museum

- *Taharakasane kôsaku emaki* たはらさね耕作絵巻 (« Rouleau enluminé des cultures en pallier de Tahara »), 2 rouleaux, Musée municipal de Machita
- *Daigokumai* 大黒舞 (« Danse de Daigoku »), 2 rouleaux, catalogue de vente de 2004
- *Niwatori mezumi monogatari* 鶏鼠物語 (« Conte du coq et de la souris »), 2 rouleaux, Fogg Art Museum
- *Hôraisan* 蓬萊山 (« Conte du mont Hôrai »), deux rouleaux, collections Ishikawa Tôru
- *Shuten dôji emaki* 酒呑童子絵巻 («Rouleau enluminé du Jouvenceau buveur ») , un rouleau, collection privée
- *Hachiman no honji* 八幡の本地 (« Légende de Hachiman »), un rouleau, catalogue de vente
- *Biwa no yurai* 琵琶の由来 (« L'origine du Biwa »), un rouleau, Centre de documentation de la musique japonaise d'Ueno Gakuen
- **Livres enluminés verticaux de très grandes dimensions**
- *Tanabata* 七夕 (« Histoire du festival du septième jour du septième mois »), un volume, anciennes collection Sazaki Nobutsuna
- **Livres enluminés verticaux de grandes et demi-format**
- *Taiheiki emaki* 太平記絵巻 (« Rouleaux enluminés de la Chronique de la grande paix »), 24 volumes, Musée d'histoire du département de Kanagawa
- **Livres enluminés horizontaux de très grandes dimensions**
- *Gikei jigoku yaburi* 義経地獄破 (« Yoshitsune libérant les enfers »), deux volumes, Chester Beatty Library

4. **Ouvrages attribués à Isome Tsuna [Ères Jôkyô (1684-1688) et Genroku (1688-1704)]**

D'après ISHIKAWA Tôru, « Ehon, emaki kenkyû no kanôsei » 絵本・絵巻研究の可能性[« Quelques pistes de recherches sur les rouleaux et livres enluminés »], in ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), *Chûsei no monogatari to kaiga* 中世の物語と絵画[*Récits et peintures du Moyen-Âge*], Chikurinsha 竹林舎, Tôkyô, 2013, p. 11-29

➤ **Rouleaux enluminés**

- *Ise monogatari emaki* 伊勢物語絵巻 (« Rouleaux enluminés des *Contes d'Ise* »), un rouleau (fragments), Université pour femmes Jissen (colophon)
- *Higekiri hizamaru emaki* 髭切膝丸絵巻 (« Rouleau enluminé des sabres Higekiri et Hizamaru »), un rouleau, musée départemental de Saitama
- *Kosode hinagata emaki* 小袖雛形絵巻 (« Rouleau enluminé de modèles de motifs pour tuniques courtes »), un rouleau, musée départemental de Nara
- *Genji monogatari Utaawase* 源氏物語歌合 (« *Le Dit du Genji*, concours de poésie »), un rouleau, Bibliothèque de l'université de Kyûshû
- *Onna kassen emaki* 女合戦絵巻 (« Concours de poésie entre femmes »), un rouleau, collections Ishikawa Tôru

➤ **Livres enluminés de format vertical (demies et grandes dimensions)**

- *Sagoromo no sôshi* 狭衣の草子 (« Général Sagoromo »), 3 volumes, Université pour femmes Jissen (colophon)
- *Sanjûrokkasen* 三十六歌仙 (« Les trente-six poètes illustres »), 1 volume, Shibunkaku kosho shiryô mokuroku n°118 (colophon)
- *Tsurezuregusa* 徒然草 (« Les Heures oisives »), 2 volumes, Gyokueidô kikanbon mokuroku n°160 (colophon)
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 2 volumes, Kumonkodomomo Bunkakenkyûsho (colophon)
- *Shasekishû* 沙石集 (« Recueil de la pierre et du sable » recueil d'anecdotes et de légendes), 10 volumes, Nara kobaien (colophon)
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 1 volume, Gyokueidô kikanbon mokuroku n°227 (colophon)
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru (colophon effacé mais similaire à Jissen)
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru
- *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), 2 volumes, collections Ishikawa Tôru
- *Kasama chôja tsurukame monogatari* 笠間長者鶴亀物語 (« Rouleau enluminé du riche homme Kasama à Tsurukame »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru
- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru

- *Iwaya no sôshi* 岩屋の草子 (« Conte d'Iwaya »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru
 - *Matsugae hime monogatari* 松ヶ枝姫物語 (« Histoire de la princesse branche de pin »), 1 volume, collections Ishikawa Tôru
 - *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), 3 volumes, collections Ishikawa Tôru
 - *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 3 volumes, Tesshinsai bunko Ise monogatari bunkakan
 - *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »), 3 volumes, Kuyô bunko
 - *Ochikubo no sôshi* 落窪草子 (« Le conte de la cave »), 2 volumes, Bibliothèque de l'université Tôyô
 - *Genji monogatari* 源氏物語 (« Le Dit du Genji »), 54 volumes, Collections Spencer
 - *Aoba no fue* 青葉の笛 (« La flûte en feuille bleue »), 1 volume, British Museum
 - *Tsurezuregusa* 徒然草 (« Les Heures oisives »), 5 volumes, collection particulière
 - *Makura no sôshi* 枕の草子 (« Les Notes de chevet »), 7 volumes, Bibliothèque de l'université Sôai
 - *Hanayo no hime* 花世の姫 (« Princesse Hanayo »), 2 volumes, Bibliothèque de l'université Hiroshima
 - *Hanayo no hime* 花世の姫 (« Princesse Hanayo »), 3 volumes, lieu de conservation inconnu
 - *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), 3 volumes, Iwase bunko
 - *Tsuru no okina* 鶴の翁 (« Le vieillard et la grue »), 3 volumes, Bibliothèque de l'université Keiô
 - *Urashima Tarô* 浦島太郎 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), 1 volume, collection particulière
 - *Taishi Kaijôki* 太子開城記 (« Chroniques de la rédition du château Taishi »), 2 volumes, Shinshû daigaku toshokan
 - *Seishônagon* 清少納言 (« Sei Shônagon »), 7 volumes, Shibunkaku kosho shiryô mokuroku n°223
- **Livres enluminés verticaux de petites dimensions**
- *Koshikibu* 小式部 (« Dame Koshikibu »), 1 volume, Bibliothèque de l'université de Tôyô (colophon)

- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), 3 volumes, Eisei bunko
- *Sazare ishi* さざれ石 (« Prince Sazareishi »), 1 volumes, Collections Spencer
- *Genji monogatari* 源氏物語 (« Le Dit du Genji »), 2 volumes, Bibliothèque de l'université Keiô
- *Hyakunin isshu* 百人一首 (« De cent poètes un poème »), 1 ensemble de feuilles, Rakutô ihôkan
- *Kasen-e* 歌仙絵 (« Peinture des poètes illustres »), 8 feuilles, Collection particulière

5. Groupe « ochikubo-haru »

Groupe d'œuvres anonymes mais dont la calligraphie relève de la même main.

D'après ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no seisei* 奈良絵本、絵巻の生成 [La création des *Nara ehon/emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2003, p. 71-74

➤ Rouleaux enluminés

- *Tawara no tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), trois rouleaux, sanctuaire Karasawayama
- *Iwaya sôshi* 岩屋の草子 (« Conte d'Iwaya »), trois rouleaux, Eisei bunko
- *Matsuura myôjin* 松浦明神 (« Le sanctuaire Matsuura »), un rouleau, Musée d'Itsuô
- *Tamura sôshi* 田村草子 (« Conte de Tamura »), trois rouleaux, Université de jeunes filles à cycle court Aoyama, Ôsaka
- *Hôrai monogatari* 蓬萊物語 (« Conte du mont Hôrai »), trois rouleaux, Akaki bunko
- *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois rouleaux, préfecture de Saitama

➤ Livres enluminés verticaux de très grand format

- *Ochikubo, haru* 落窪春 (« Le conte de la cave, printemps »), trois volumes, Université de jeunes filles Jissen
- *Ochikubo, natsu* 落窪夏 (« Le conte de la cave, été »), trois volumes, Collection Yoshida Kôichi
- *Ochikubo, aki* 落窪秋 (« Le conte de la cave, automne »), trois volumes, Collection Ichiko Teiji

- *Bunshô sôshi*, trois volumes, Université de Tôhoku
- *Tawara no tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), trois volumes, université de Tôkyô
- *Shaka no honji* 釈迦の本地 (« Légendes de Bouddha »), trois volumes, Tôyô bunko
- *Taketori monogatari emaki* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), un volume, Université Chûkyô
- *Tsuru no sôshi* 鶴の草子 (« Conte de la grue »), un volume, Hôsa bunko
- *Shigure* 時雨 (« Ondée »), un volume, Université d'éducation de Nara
- *Shigure* 時雨 (« Ondée »), deux volumes, maison de vente
- *Tanabata* 七夕 (« Histoire du festival du septième jour du septième mois »), trois volumes, bibliothèque départementale d'Osaka
- *Hotei no eiga* 布袋の栄花 (« La gloire de Hotei »), deux volumes, Université de jeunes filles Ôtani
- *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »), trois volumes, université d'Aichi
- *Bunshô*, deux volumes, Collection Ishikawa
- *Bunshô*, trois volumes, Kyuri bunko
- *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), feuillets éparses, Collection Ishikawa
- *Nijûshikô-zu* 二十四孝図 (« Images des vingt-quatre parangons de la piété filiale »), deux volumes, Kyuri bunko
- *Taketori monogatari emaki* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), trois volumes, collection particulière
- *Saigyô monogatari* 西行物語 (« Histoire du moine Saigyô »), trois volumes, Spencer collection
- *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »), deux volumes, Spencer collection
- *Hachiman no honji* 八幡の本地 (« Légende de Hachiman »), deux volumes, Spencer collection
- *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), trois volumes, British library
- *Horikawa youchi monogatari*, deux volumes, British library
- *Kiyomizu monogatari*, trois volumes, Chester Beatty library

• *Hôraisan* 蓬萊山 (« Conte du mont Hôrai »), deux volumes, Bibliothèque nationale de France

• *Saigyô monogatari* 西行物語 (« Histoire du moine Saigyô »), un volume, Bibliothèque nationale de France

➤ **Livres enluminés verticaux de demi-format**

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *suma*, un volume, Université Tôyô

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *sakaki, akashi*, deux volumes, Université Tsurumi

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *matsukaze, asagao, gyôkô*, trois volumes, Université Chûkyô

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *kochô*, un volume, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *nowaki*, un volume, Collection Tôi Takeshi

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *yokobue*, un volume, Catalogue de vente

• *Genji monogatari*, 源氏物語 (« Le Dit du Genji ») *hatsune fujiurachô*, deux volumes, Catalogue de vente

• *Taiheiki* 太平記 (« Chronique de la grande paix »), 41 volumes (dès l'origine sans illustration), Bibliothèque départementale de Kôchi

• *Sagoromo* 狭衣 (« Général Sagoromo »), trois volumes, Spencer collection

• *Jûnigatsu asobi* 十二月あそび (« Amusements des douze mois »), deux volumes, musée national d'ethnographie de Leiden

• *Bunshô*, trois volumes, Catalogue de vente

6. Le groupe « Taiheiki »

Groupe d'œuvres anonymes mais dont la calligraphie relève de la même main.

D'après ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no seisei* 奈良絵本、絵巻の生成

[La création des *Nara ehon/emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2003, p. 347-351

➤ **Rouleaux enluminés**

- *Taiheiki monogatari* 太平記物語 (« Chronique de la grande paix »), cinq rouleaux au musée du département de Saitama, deux rouleaux dans les collections Spencer, trois rouleaux au musée d'Histoire et du Folklore, peintures attribuées à Kaihō Yūsetsu
- *Mai no hon* 舞の本 (« Livrets de danse »), six rouleaux à la Chester Beatty Library, un rouleau dans les collections Spencer, deux rouleaux à l'université Nihon, quatre rouleaux dans un catalogue de vente, deux rouleaux à l'université Keiō
- *Taketori monogatari emaki* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), trois rouleaux, Université Keiō
- *Goetsu monogatari* 呉越物語 (« Histoire des royaumes de Wu et Yue »), trois rouleaux, Université Kokugakuin
- *Taketori monogatari emaki* 竹取物語 (« Le Conte du coupeur de bambous »), trois rouleaux, Université Kokugakuin
- *Chōryō* 張良 (« Le ministre Chōryō »), deux rouleaux, Université Kokugakuin
- *Nanakusa* 七草草子 (« Conte des sept plantes »), un rouleau, Bibliothèque de la Diète
- *Nō kyōgen emaki* 能狂言絵巻 (« Rouleau enluminé de pièces de Nō et de Kyōgen »), un rouleau, Musée Century
- *Urashima myōjin engi* 浦島明神縁起 (« Légende des origines du sanctuaire de Urashima »), deux rouleaux, musée d'histoire du département de Nagano
- *Utsubo monogatari* 宇津保物語 (« Récit de l'arbre creux »), cinq rouleaux, Bibliothèque Tenri
- *Nanakusa* 七草草子 (« Conte des sept plantes »), un rouleau, temple Hōkkeji de Nara
- *Youchi soga* 夜討曾我 (« L'attaque de nuit des frères Soga »), deux rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Hōmyō dōji* 法妙童子 (« Le jeune homme Hōmyō »), trois rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Keiso monogatari* 鶏鼠物語 (« Histoire du coq et de la souris »), deux rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka (sceau sur les enluminures : « Mitsuyori »)

- *Kanyôkyû* 咸陽宮 (« Rouleaux enluminés de Xianyang »), deux rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Genjô biwa* 玄上の琵琶 (« Le biwa Genjô »), un rouleau, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Tsukitnami no kotobuki* 月次のことぶき (« Félicitations pour les mois à venir »), deux rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Jûnirui emaki* 十二類絵巻 (« Rouleau enluminé des douze animaux »), deux rouleaux, Université de cycle court pour jeunes filles Aoyama, Osaka
- *Nô kyôgen emaki* 能狂言絵巻 (« Rouleau enluminé de pièces de Nô et de Kyôgen »), un rouleau, Université de jeunes filles de Kobe
- *Buke hanjô emaki* 武家繁昌絵巻 (« Rouleau enluminé de la prospérité des guerriers »), deux rouleaux, Umi-Mori Art Museum (fonds du musée du château Ôshajô 王舎城美術館)
- *Hôgen Heiji monogatari* 保元平治物語 (« Le Dit de Hôgen et Heiji »), douze rouleaux, Umi-Mori Art Museum (fonds du musée du château Ôshajô 王舎城美術館)
- *Urashima Tarô* 浦島太郎 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), un rouleau, Université de Columbia
- *Keiso* 鶏鼠 (« Histoire du coq et de la souris »), deux rouleaux, Spencer Collection
- *Bunshô*, trois rouleaux, Spencer Collection
- *Kibune no honji* 貴船の本地 (« Légende du dieu Kibune »), trois rouleaux, Fogg art Museum
- *Tawara no tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), trois rouleaux, Chetser Beatty Library
- *Kibune no honji* 貴船の本地 (« Légende du dieu Kibune »), trois rouleaux, musée de Leiden
- *En no gyôja* 役の行者 (« En no gyôja »), trois rouleaux, Bibliothèque de la Diète de Prusse
- *Hôraisan* 蓬萊山 (« Conte du mont Hôrai »), deux rouleaux, Akaki bunko
- *Wakamidori* 若緑 (« Jeune pousse »), un rouleau, Akaki bunko
- *Suehiro monogatari* すゑひろ物語 (« Histoire de Suwehiro »), un rouleau, Akaki bunko

- *Iwaya sôshi* 岩屋の草子 (« Conte d'Iwaya »), deux rouleaux, collection particulière
 - *Hôraisan* 蓬莱山 (« Conte du mont Hôrai »), deux rouleaux, collection particulière
 - *Iwaya sôshi* 岩屋の草子 (« Conte d'Iwaya »), trois rouleaux, collection particulière
 - *Urashima Tarô* 浦島太郎 (« Conte du pêcheur Urashima Tarô »), un rouleau, collection particulière
 - *Himeyuri* ひめゆり (« Princesse Yuri »), deux rouleaux, collection particulière
 - *Shuten dôji* 酒呑童子 (« Le Jouvenceau buveur »), trois rouleaux, catalogue de vente
 - *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois rouleaux, catalogue de vente
 - *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois rouleaux, catalogue de vente
 - *Ôeyama shuten dôji* 大江山酒呑童子 (« Le Jouvenceau buveur de la montagne Ôe »), trois rouleaux, catalogue de vente
 - *Bunshô*, trois rouleaux, catalogue de vente
 - *Shuten dôji* 酒呑童子 (« Le Jouvenceau buveur »), deux rouleaux collés sur des paravents, catalogue de vente
 - *Taishokkan* 大職冠 (« Histoire du courtisan Fujiwara Kamatari »), trois rouleaux de petites dimensions, catalogue de vente
- **Livres enluminés verticaux de très grand format**
- *Wakakusa* わか草 (« Jeunes pousses »), trois volumes, Université de jeunes filles Jissen
 - *Hachikazuki* 鉢被 (« L'écuelle en couvre chef »), trois volumes, Université de Hiroshima
 - *Mai no hon* 舞の本 (« Livrets de danse »), quarante-sept volumes, catalogue de vente
 - *Tamura* 田村 (« Conte de Tamura »), trois volumes, catalogue de vente

7. Œuvres dont les enluminures sont attribuées au même atelier

D'après AKIYA Osamu 秋谷治, « Igrisu ni aru dôitsu eshi *nara ehon* sanbon ni tsuite イギリスにある同一絵師「奈良絵本」三本について [A propos de trois *Nara ehon* d'un même peintre conservés en Angleterre], in *Jinbun, shizen kenkyû* 人文・自然研究 [Recherches culturelles et naturelles], vol 6, mars 2012, p. 90.

Nous indiquons entre parenthèse les éventuelles attributions des calligraphies des œuvres faites par Ishikawa Tôru.

➤ **Rouleaux enluminés**

- *Suehirogari*, Université de Cambridge
- *Tawaraya Tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), Université Gakushuin (Asakura III)
- *Ejima monogatari* 江島物語 (« Conte d'Ejima »), Chester Beatty Library (Asakura III)
- *Tawaraya Tôda monogatari* 俵の藤太物語 (« Héros Tawara Tôda »), Chester Beatty Library (groupe Taiheiki)
- *Matsutake monogatari* 松竹物語 (« Histoire de Matsutake »), British Library (Asakura III)
- *En no gyôja* 役の行者 (« En no gyôja »), British Museum (Asakura III)
- *Hôrai monogatari* 蓬莱物語 (« Conte du mont Hôrai»), Musée d'histoire et de littérature d'Aoyama, Osaka (Asakura III)
- *Furô fushi tsurezure no nishiki* 不老不死つづれの錦 (« Soie tissée immortelle et éternelle »), Musée d'histoire et de littérature d'Aoyama, Osaka (Asakura III)
- *Sasayakidake* ささやき竹 (« Le bambou murmurant »), Iwase bunko (Asakura II)
- *Hôgen monogatari* 保元物語 (« Le Dit de Hôgen »), Umi-Mori Art Museum (fonds du musée du château Ôshajô 王舎城美術館) (groupe Taiheiki)
- *Chôgonka* 長恨歌 (« Chant des regrets éternels »), Université Tôyô
- *Jôruri gozen monogatari* 浄瑠璃御前物語 (« Histoire de dame Jôruri »), Iwase bunko
- *Suzuriwari* 硯割 (« Conte de la pierre à encre brisée »), Bibliothèque nationale de France

➤ **Peintures de genre**

- *Saga matsuri emaki* 嵯峨祭り絵巻 (« Rouleau enluminé du festival de Saga »), Chester Beatty Library
- *Shoretsutsukushi*, Musées des arts extrême-orientaux de Cologne
- *Inari matsuri emaki* 稲荷祭り絵巻 (« Rouleau enluminé du festival d'Inari »), Musée du folklore et de l'histoire nationale
- *Rouleaux des mœurs des douze mois*, Collection particulière

➤ **Paravents**

- *Ise monogatari* 伊勢物語 (« Les Contes d'Ise »), Musée Idemitsu

II. LES MANUSCRITS ENLUMINÉS DU *BUNSHÔ SÔSHI*

1. Les rouleaux du Bunshô sôshi exécutés par Asakura Jûken : Les rouleaux de Chûkyô (166) et du musée de Kôno

1.1. Etat actuel et originel des manuscrits

R.Chûkyô 166	Ordre actuel des enluminures	Ordre originel et supposé des enluminures	R.Kôno	Ordre actuel des enluminures	Ordre originel et supposé des enluminures
Rouleau 1			Rouleau 1		
1	Bunta chassé	1	1	Bunta chassé	1
2	Bunta travaillant pour les sauniers	2	2	Bunta travaillant pour les sauniers	2
3	Prospérité de Bunshô	3	3	Prospérité de Bunshô	3
4	Bunshô revoit son ancien maître	4	4	Bunshô revoit son ancien maître	4
5	La visite au sanctuaire	5	5	La visite au sanctuaire	5
6	Naissance des deux filles	6	6	Naissance de la première princesse	6
7	Bunshô et le Grand Prêtre	7	7	Naissance de la deuxième princesse	7
8	Bunshô et ses filles	8	8	Bunshô et ses filles	8
9	Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur	9	9	Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur	9
Rouleau 2			Rouleau 2		
10	Retour du gouverneur à la capitale	10	10	Retour du gouverneur à la capitale	10
11	Le Général et ses amis	11	11	Le général et ses amis	11
12	Le Général et ses parents	12	12	Le général et ses parents	12
13	Le Général rencontrant un vieillard	13	13	Le général rencontrant un vieillard	13
14	Arrivée du général chez Bunshô	14	14	Arrivée du général chez Bunshô	14
15	Audience du général chez Bunshô	15	15	Le Général jouant son rôle de marchand	15
16	Lavement des pieds	16	16	Lavement des pieds	16
17	Repas du général chez Bunshô	17	17	Repas du général chez Bunshô	17
Rouleau 3			Rouleau 3		

18	Général faisant parvenir un cadeau à la fille de Bunshô	18	18	Général faisant parvenir un cadeau à la fille de Bunshô	18
19	Bunshô offrant des cadeaux au général (suite au premier concert)	19	19	Concert (composition synthétique)	20
20	Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	21	20	Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	22
21	Concert pour les filles de Bunshô	20	21	Bunshô offrant des cadeaux au général (suite au premier concert)	19
22	Entrevue de nuit	22	22	Bunshô et sa femme à la capitale	25
23	Montée à la capitale	23	23	Entrevue de nuit	21
24	Bunshô devenant grand conseiller	24	24	Montée à la capitale	23
25	Naissance à la capitale	25	25	Couples à la capitale	24
26	Bunshô et sa femme à la capitale	26			

1.2. Les coupures texte/images

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques
Premier rouleau			
をのれとしころのまのといへともわかころにいらすいかならんところへにいらすいかならんのようをもみ侍るへしとそ給ひける	R.Kôno, R.Chûkyô : renvoi de Bunta	ふんせう申けるは千人万人の人一人にならんまで	
なのめによろこひて又なきものにそ思ひける	R.Chûkyô et R.Kôno : Bunta travaillant pour les sauniers	かくてとし月をふるほとにふんせう	
しゆたつちやうしやと申もかくやとおほえてたし	R.Chûkyô : prospérité de Bunshô	されはひたちのくにのものをしうなきもしうある	
女しにてもすゑをつくへき子一人もなし	Kôno : Bunta travaillant chez les sauniers (probablement déplacée cf <i>supra</i>) et Prospérité de Bunshô	さるほどにある人大くうしとのにまいりていひけるは	
神ほとけにまいりてなけき申子をはせよかしのたまへは	R.Kôno : Bunshô devant son ancien maître	そのときふんせうけにもとやおもひけんいそきやとへかへりて	

そのときふんせうけにも とやおもひけん【いそ き】やとへかへりて	R.Chûkyô : Bunshô devant son ancien maître	せひのことをいはず女房 をおひいたさんとするれ いならず	emplacement proche de R.Kôno
ふうふのものなのめなら すによろこひてけかうし けるそめてたけれ	R.Kôno : Visite au sanctuaire	さるほどに女ほうはやか てたゝならあすなりけれ はふんせうかきりなくよ ろこひて八かこくにすく れたるをのこをうみ給へ とそ申ける	
ふんせうかきりなくよ ろこひて八かこくにすくれ たるをのこをうみ給へと そ申ける	R.Chûkyô : visite au sanctuaire	やう／＼月日かさなりて 十月になりければ	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
ひめきみほとすゑめてた きはさふらはすと申けれ は	R.Kôno : scène d'accouchement	さらはとく／＼入てま つれとてみるにまことに こゝろも	
あねをはれんけこせんい もうとははちすこせんと そ申ける	R.Kôno : naissance de la deuxième princesse; R.Chûkyô : naissance des deux princesses	【かくて】とし月かさな るほどにひめ君たちひか りさしそふ心ちして	
子友の中にい連れに手も 何ちかむこになすへきと そおほせのたまへは	R.Chûkyô : Bunshô devant son ancien maître	ふんしやうよろこひてあ ら／＼めてたやまことに	
ふち川」へも身をなけ侍 らんとかきくときの給へ は	R.Kôno : Bunshô et ses filles en pleurs	ふんせうさめ／＼となき て申やうさしもいつすく しき御すかた	
ふんせうさめ／＼となき て申やうさしもいつすく しき御すかたをいたつに なしまいらすへき申くち おほしき申にはいたつら になしそうやすておほし めしかへとはたにいひす てゝそいてゝける	R.Chûkyû : Bunshô et ses filles en pleurs	後大くうしとのにまいり て申けるは	Emplacement proche
この事かなふものならば よろこひ申侍らんとてす なはちひきて物をそせら れける	R.Kôno : Grand Prêtre offrant son vêtement à Bunshô	かくてくらんと大くうし とのをめされ	
おものさま／＼に給けち	R.Chûkyô : Grand Prêtre offrant son vêtement à Bunshô	其後さて大くうしとのを めされ	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
めてたきめんほくいかて かあるへきとの給へは	Fin du premier rouleau de Chûkyô		
今あらむするやうにそ のゝしりける	Fin du premier rouleau de Kôno		
Deuxième rouleau			
ふんせううれしけに	Début du deuxième rouleau de Chûkyô		
さるほどにふんせうむす めともにむかひて	Début du deuxième rouleau de Kôno		
今よりは何をなくさみに か思ひ侍らんとてこくし は宮こへのほられける	R.Kôno : retour du gouverneur à la capitale	さるほどにみやこてんか の御所に人／＼まいり給 ひて	

今よりは何をなくさみに か思ひ侍らんとてこくし は宮こへのほり給ひける	R.Chûkyô :retour du gouverneur à la capitale	さるときてんかの御所に 人／＼まいり給ひて	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
御袖をかほにめてまこ とにやるかたなくそみら させ給ふ	R.Chûkyô : le Général et ses amis	御まへにありしひやうゑ のすけみとかめまいらせ て	
あき人の停止テク太らん とてそのいとなみをそこ しらへける	R.Kôno : le Général et ses amis	かくて中将とのほ母きた のまん所にいま一度まみ えたまつらん	
とかくのいらへましまさ てさらぬていにもてなし 御まへを立給ふ	R.Kôno : le Général et ses parents	北のまん所もまことにお ほつかなけに	
としふともわすれすまで よ楨はしらおもかはりせ ていまかへりこん	R.Chûkyô : le Général et ses parents	あけぬれは御しやうそく ぬきをき給ふとて御なを しの袖に	Emplacement proche de R.Kôno
翁こそ透谷に隠れ泣き水 戸を子の瀬うなりとてか きけすやうにうせにけり	R.Chûkyô et R.Kôno : rencontre avec le Général	【そのうち】【中将との は】いよ／＼たのもしく おほしめして	
めてたきものもありける 【やとをの／＼めをほろ して】【かとおほえてみ たまへとも】いひよるへ きたよりもなし	R.Chûkyô et R.Kôno : arrivée du Général	【しるに】【さても】み ちしるへしけるものうち にいりてしか	
国をさかせつゝ恋の心を あらはしてきくやるか とうり給ふ	R.Kôno : le Général jouant son rôle de marchand	ふんせうかうちのものお ほしといへとも山かつな れは	
花をさかせつゝ聞しるし とうり給ふ	R.Chûkyô : le Général jouant son rôle de marchand	恋の心によせてもしや きゝしるとうり給ふ人お ほしといえともいやしき もの	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
御あしぬくひとりいたし てぬくひまいらせけり	R.Chûkyô : lavement des pieds	中将殿はへにし冬のころ より此ことにふししつみ	
はやしうとのゝすますた らひにあしをあらふ事よ とてわらひけり	R.Kôno : lavement des pieds	ふんせう申けるは京のあ く人ははつかしきものそ	Emplacement proche
三人のもの【は】【もと りおめして】いまたくは てあたり【しはかやうの ものをいまた】【ぬたの かやうのうちくしきまい にて】くひもならはぬや らん【おほゆる】あれみ よとそわらひける	R.Kôno : repas avec Bunshô et fin du deuxième rouleau; R.Chûkyô : repas avec Bunshô	【さても】ふんせうはさ しきに出てこの人／＼に さけすゝめんとて	
ふんせうはさしきに出て この人／＼にさけすゝめ んとて	R.Kôno : début du troisième rouleau		
中将とのをはしめたてお かしくそきおほしける	R.Chûkyô : fin de deuxième rouleau		

Troisième rouleau

そののち又こゝろもことはも	R.Chûkyô : début du troisième rouleau		
給ひし事なれはあね君のにすこしもおとらさる御手箱をそをくられける	R.Kôno : le Général transmet un cadeau à Renge	つねをかあき人にむかひ申けるは	
給ふのひたさきのおとらぬほとものをうせてり給ふ	R.Chûkyô : le Général transmet un cadeau à Renge	ふんしやうあき人にむかひ申けるは	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
むこひきてものとり給ふよとてわらひあはれけり	R.Kôno : Bunshô offre des présents au Général	さても姫君はありしすゝりのしたの御ふみのうち	
給ひてはちをとのおもしろきたていなまことそおほしけれ	R.Chûkyô : Bunshô offre des présents au Général	ひめきみたちも御心そらにあこかれて	
日のくるゝををそしとこそおもはれける	R.Kôno, R.Chûkyô : le concert	【さる】ほとみくわけんもすきぬれは人／＼	
ひめきみも岩木ならねといとはしたなけにいらへつゝ引かつきふし給ふ	R.Kôno : entrevue de nuit	中将さしよりて糸のくらんとかゝたりし	
ひめきみもはつしなろはしふなけ■のたまひて■かつきふし給ふ	R.Chûkyô : entrevue de nuit	中将さしもあつれにおほしめしけれとも	Même emplacement que R.Kôno mais avec modification du texte
人のくちをよくとゝめ給へとそ申ける	R.Kôno : Hommage du Grand Prêtre	母はよろこひまし／＼せうとのゝきゝ給ひて	
二ゐの中将とうせさせ給ふとうけ給はりしに此くにゝましますを知り立松らさることのあさましさよとあきれてそみ給ふ	R.Chûkyô : Hommage du Grand R.Prêtre; Kôno : montée à la capitale	ふんせうはしうのこしよりおり給ふ	
大名一万よきにて御ともにまいり給ふ	R.Chûkyô : montée à la capitale	ふんせうか女房申けるは是に女はうおほしと申せとも	
女房たちはしたものにいたるまでこゝろもことはもをよはれすちかころのけんふつこれに過しとそ申あひける	R.Kôno : réunion familiale à la capitale; R.Chûkyô : Bunshô devant l'empereur	みち／＼にさんしきうちもんせんに市をなしけり大くうしとの	
日ころのそせうにあんとしてくたりぬ【まことにめて】たかりける事ともなり	R.Kôno : Bunshô et son épouse à la capitale ; R.Chûkyô : naissance à la capitale	さるほとに中しやう殿後さんたいあるみかと	
御たんしやうなるさるめてたりし御事なり	R.Chûkyô : Bunshô et son épouse à la capitale	さるほとにあれきみもまふけのきみあまた	

2. Les rouleaux du *Bunshô sôshi* issus d'un même modèle

2.1. Présentation des thèmes des enluminures des ensembles étudiés

Thème des enluminures	Meisei	Chûkyô 108	Chester 1186	Chester 1178	Spencer
Premier rouleau			X	X	
Renvoi de Bunta	Premier rouleau 1	Premier rouleau 1	X	X	Premier rouleau 1
Bunshô regardant travailler les sauniers	2	2	X	X	2
La prospérité de Bunshô	3	3	X	X	3
La visite au sanctuaire	4	4	X	X	4
La naissance des princesses	5	5	X	X	5
Bunshô et ses filles	6	Deuxième rouleau 1	X	X	
Le Général et le gouverneur	Deuxième rouleau 1	X	Deuxième rouleau 1	X	X
Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur					6
Le Général alité	2	2	2	X	2
Le Général et ses amis	3	X	3	6	Deuxième rouleau 1
Le Général et ses parents	4	3	4	7	3
Le Général rencontrant un vieillard	5	4	5	X	4
Le Général arrivant à la demeure de Bunshô	6	5	6	8	5
Le Général se déchaussant chez Bunshô	X	X	X	X	6
Le Général mangeant avec Bunshô	7	Troisième rouleau 1	7	X	7
Le concert (composition synthétique)	Troisième rouleau 1	2	Troisième rouleau 1	1	Troisième rouleau 1
L'entrevue de nuit	2	3	2	2	2
Le Grand Prêtre rendant	3	4	3	3	3

hommage au Général					
La montée à la capitale	4	5	4	4	4
Bunshô devant l'empereur	5	X	5	5	5
Le couple du Général à la capitale	6	X	6	9	6

2.2. Les coupures texte/images de ces ensembles : le groupe des rouleaux proches de Meisei, les livres enluminés et les livres imprimés dont le texte appartient à la lignée n°356

Nous soulignons en gras les coupures texte/images partagées par plusieurs manuscrits ainsi que les imprimés.

« R.Ishikawa » : rouleaux du *Bunshô sôshi* signé d'Asakura Jûken de la collection Ishikawa

« R.Chûkyô 108 » : rouleaux de l'université Chûkyô à Nagoya et dont le numéro d'inventaire est 108

« R.Iwase » : ensemble conservé à l'Iwase bunko, Nishio

« R.Spencer » : ensemble de rouleaux conservés à la Spencer Collection

« Spencer codex o » : codex oblong de la Spencer collection

« R.Meisei » : ensemble de l'université Meisei

« R.CBL1186 » : ensemble de rouleaux de la Chester Beatty Library 1186

« Kudo hanshi » : livre enluminé vertical de demi-format de la collection Kudo

« Waseda hanshi » : livre enluminé vertical de demi-format de la bibliothèque de l'université Waseda

« CBL1011 » : livre vertical de très grandes dimensions appartenant à la Chester Beatty Library

« Nakano » : livre vertical de très grandes dimensions anciennement dans la collection Nakano Kôichi et publié dans NAKANO Kôichi 中野幸一, « Bunshô sôshi » 文正草子 [« Bunshô sôshi »], Nara ehon emakishû 奈良絵本絵巻集 [Collections des Nara ehon et emaki], Waseda Daigaku, Tôkyô, vol 6, 1988

« Tôkyô » : livre vertical aux dimensions non connues de l'université de Tôkyô

« Keiô » : codex oblong de l'université Keiô

« Tanrokubon », « Nagaya », « Asami », « Fukuroya », « Mizuta », « Matsue » : versions imprimées nommées par leur type (Tanrokubon) ou par leur imprimeur.

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
いかならん所へも、 ゆくべし	R.Meisei, Nakano : renvoi de Bunta	思ひまをしたらは、 又まいれ	
思ひまをしたらは、 又まいれ	Kudo hanshi, CBL 1011 et R.Ishikawa: renvoi de Bunta	文太かしこまり、申 しけるは、千人まん にんが、一人になら んまでも、われは、 いのちをかきりに	Coupure très proche de R.Meisei
文太かしこまり、申 しけるは、千人まん にんが、一人になら んまでも、われは、 いのちをかきりに	Fukuroya, renvoi de Bunta	はなれまいらせし と、たぐひなく、お もひまいらせ候へど も、かく御意なれ は、ちからなく、た ちいでけり	
はなれまいらせし と、たぐひなく、お もひまいらせ候へど も、かく御意なれ は、ちからなく、た ちいでけり	Nagaya, Asami, Tanrokubon, Tôkyô, R.Iwase, R.Spencer, R.Chûkyô 108, Spencer codex o, Keiô : renvoi de Bunta	かくて、ぶんだはな く／＼あしにまかせ て、ゆくほとに、つ のおかがいそとて、 しほやくうらに、つ きにける	
かくて、ぶんだはな く／＼あしにまかせ て、ゆくほとに、つ のおかがいそとて、 しほやくうらに、つ きにける	Waseda : renvoi et rencontre du saunier	かなしき中にも、お もしろのでいや、心 あらん人に見せばや とおもひて、かくな ん	Coupure très proche de l'imprimé
いとやすき事なりと て、たき木こそ、日 に／＼とりにゆきけ る	Kudo hanshi, travail chez les sauniers	もとより、大ぢから なれば、つねのも の、五六人もつほ ど、もちければ、あ るじ、なのめならず に、よろこびて	
もとより、大ぢから なれば、つねのも の、五六人もつほ	Mizuta : renvoi et travail de Bunta, Keiô : travail de Bunta	又となきものにぞ、 思ひける	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
ど、もちければ、あるじ、なのめならず に、よろこびて			
とし月も、ふりまい らせ候が、たよりも なく、候ほとに	Matsue : renvoi	しほかま、一つたひ 候へ、わたくしも塩 をやきて、うりたく 候と、いひければ	
しほかま、一つたひ 候へ、わたくしも塩 をやきて、うりたく 候と、いひければ、 あるし、もとより、 あはれみぬる事なれ は、しほかま一つと らせけり	R.Ishikawa : Bunta supplie le maître saunier	ふんたうれして、し ほやきて、うりけ る、しかるへき	
わかしほをぞやか せる	Spencer codex o : travail de Bunta	ぶんたか塩となづけ て	
さかへてかいめぬ して、文正常岡とそ 申ける	R.Spencer : Bunshô et son épouse regardant les sauniers	四はうにくらをた て、一まんぢやう	
百人つかひける、下 す女百人、そのほ か、上中下女はう百 人、うしつかひ卅 人、つかひける	R.Meisei : Bunta riche regardant les sauniers	かゝるめてたきに、 ひとつのことの、か けたるは、なんしに ても、によしにんて も、すゑつくべき子 すゑつくべき子、一 人もなし、しかれど も、あけくれは、う えいぐわに、ほこり てぞ、すごしける	
かゝるめてたきに、 ひとつのことの、か けたるは、なんしに ても、によしにんて も、すゑつくべき 子、一人もなし、し かれども、あけくれ は、うえいぐわに、 ほこりてぞ、すご しける	Kudo, CBL 1011, Keiô : prospérité	さる程に、ある人、 大くうじどのへ参 り、申けるは、みう ちに、さふらひし	Coupure très proche de R.Meisei
【御くらゐや意味し 生ますともたらなを たてはこともさらし ものをとう申ける】	R.Ishikawa : prospérité de Bunshô	【されともこゝろに かゝりしはなりしに てもふよしにてもす ゑをほりへき子一人 もなし】	
申なりちとましよ せてきこしめせと、申 ければ	R.Spencer : la prospérité de Bunshô	大くうしとのふしき なることにおほしめ し	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
おそれありとて御ゑんまでこそ参りけれ	Nakano : Bunshô négociant son sel	いかにぶんしやうまことにかぎりなきちやうじやうになりて	
七ちんまんほうかすをしらす四方につくりならへたるくらは数を忘申候誠にめてたきくわほう哉	R.Chûkyô 108 : Bunshô riche regardant les sauniers travailler	扱すゑつくへき子は有るは一人も御さ候はぬそれは	
いのり申せと、せむひをくだきて、をしへ給ふそ、あはれなる、御じひ	Matsue : Bunta suppliant le saunier	ありがたくぞんじ、いとま申て、文正は、わかいゑにこそかへりける	
ありがたくぞんじ、いとま申て、文正は、わかいゑにこそかへりける	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon : Bunshô devant son ancien maître ; Tôkyô : Bunshô riche regardant les sauniers	にようばうを、ちかづけ、いかに、わごぜ、おもふしさいあり	
大くうし殿よりかへりて、われをおひいだすは	Fukuroya, Waseda hanshi : Bunshô devant son ancien maître	いかさま大くうしどのゝ御はからひにて	
大くうしのおほせられごとには	R.Meisei : prospérité de Bunshô	子を一人も、もたさることを	
二十や三十のとくこそうむへけれ四十になるまでむまさる子をおつとにさられちとて、いかでかうむべき	R.Chûkyô 108 : prospérité de Bunshô	そのきならばちからおよはず	
ことなるべし	Keiô : Bunshô consultant son épouse	だいくうしとのも	Proche, bien que le précédant, du Mizuta
女はう、まことにかみほとけの、御はからひならでは、なりがたき事にて候、さりなから、わか身としすぎ候へは	Mizuta ; Bunshô devant son ancien maître	たのみすくなく候へ	
ねがはくはつねおかに一人のけうしをたひ給へと、いのりけるに	Kudo, Spencer codex o : visite au sanctuaire	七日と申、やはんばかりに、とびらをひらき	
れんげを二ふさ、たまはるを、たもとにいるゝとみて、ゆめうちおとろき、なのめならず、よろこびて、ふうふ、下かう申ける	R.Meisei, R.Chûkyô 108, R.Spencer, R.Ishikawa, Nakano, CBL1011, Keiô : visite au sanctuaire	そのゝち、にようはう、ただならず、なりぬ、ふんしやうよろこびて	
よろこふことかぎりなし	Keiô : naissance de la première princesse	もりめのと、かいしやく人みめよく	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
さらばいれたてまつれて」みるにあねこせんよりもつやましにうつくしき■かきりなし	R.Ishikawa : scène d'accouchement (texte = naissance de la deuxième princesse)	もりめのとかいしやくまでもみめさまもよしき	
手づから、さしきのちり、ふきはらひ、よひまいらせて	Fukuroya et Waseda hanshin : naissance (+ prière au sanctuaire pour Waseda)	このひめ君をみるに	
ゑらひつけ侍い	Spencer codex o : Naissance des deux princesses	此姫君たちの御名をは	Proche de la coupure des imprimés (qui vient après)
れんげごぜん、いもうときみをは、はらす御せんとそ、申ける	Nagaya, R.Iwase, Asami, tanrokubon, Kudo hanshi, R.Meisei, R.Spencer, CBL1011 : naissance; Tôkyô : visite au sanctuaire	かくて、とし月ふるほとに、此ひめ君たちの、御かたちありさまは	
心さま、すかたよきを、えらひて、そへかしつき給ひけり	Mizuta, Nakano : naissance de la première princesse	されは、八かこくの、大めう、これをきゝ、われも／＼とふみたまつさの数、あめのあしよりもしけし	
女御きさきのくらみをのそみのつねのこをなみ／＼のことはしひみよふさりける	R.Ishikawa : éducation des princesses	ふんせうは八かくのうちにつれの大みやうにてもおほせにてもかたへも	
女御きさきのくらみをのみ心にかけたまひてよのつねのこをかけてもおもひよらず	Keiô : Éducation des princesses	ふんしやうは大めうかうけのおほせをかうむれは	Même endroit que pour R.Ishikawa mais texte plus fidèle à la lignée 356
きくなれは、かれを、ほかへいだす事、いかゝあるへき	Matsukai : prière au sanctuaire	さだみつか、子の中にいつれにても、よめにとるへきぞと、の給へは	
申上まいらせ候へしとてかへりける	Nakano, CBL1011 : naissance de la deuxième princesse	さてふんしやうはやどへかへりて	
ゆめ／＼、おもひより候はずと、かきくとき、の給へは	Waseda hanshi, R.Spencer codex o : Bunshô et les filles en pleurs	ふんしやう、ほゐなけに、おもひて、けに／＼常岡か、あしくこそ、候へと、ことはすくなに、いひすてゝ、たちにける	Proche de la coupure des imprimés ci-dessous
ふんしやう、ほゐなけに、おもひて、けに／＼常岡か、あしくこそ、候へと、ことはすくなに、いひすてゝ、あちにける	Nagaya, R.Iwase, tanrokubon, Asami : filles en pleurs, Tôkyô (illustration perdue) R.Spencer : Bunshô et Grand Prêtre R.Chûkyô 108 : naissance	そのゝち、大くうしとのより、たひ／＼の御つかひ	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
かさね／＼の、御つかひ、ありければ	Fukuroya : filles en pleurs	ふんしやう、むすめ とももの、かたへゆきて申けるは、ひめき みたちのことによつて、大くうしとのゝ 御せつかんにあつかり候ぞや	
御せつかんにあつかり候ぞや	Nakano : Bunshô et le Grand Prêtre à propos du gouverneur	むまれおちたまひしより、おろかならず	
大くうしどのへ申ければ	Kudo hanshi : filles en pleurs	大くうしどの、きこしめして、じひ第一の人にてましませは	
文正よろこふこと、かきりなし	R.Meisei : Bunshô et ses filles; CBL1011 : Bunshô et le Grand Prêtre ; Kudo (illustration perdue), R.Spencer : fin du premier rouleau	さるほどに此はるは、いんうちつつき まいらせたるに	
それを、しうの大くうしとのに、おほせられ候て、めし候へなどゝ、申けるはいまあはんするやうによろこび給ひて、	Fukuroya : Bunshô et le Grand Prêtre ; CBL 1011 : fin du premier volume	このおとを、いままで、きかざりつることの、ほみなさよ、 これ、かなひぬる物ならはくに十六かうのうちを、いつれにても、まいらせんと、よろこびのひき でものをぞ、さま／＼ひかせ給ひける	
それを、しうの大くうしとのに、おほせられ候て、めし候へなどゝ、申けるはいまあはんするやうによろこび給ひて、まひけり	Waseda hanshin : Bunshô et le Grand Prêtre	さめ／＼となきさらもしれほとうつくしき	
このおとを、いままで、きかざりつることの、ほみなさよ、 これ、かなひぬる物ならはくに十六かうのうちを、いつれにても、まいらせんと、よろこびのひき でものをぞ、さま／＼ひかせ給ひける	R.Meisei, R.Chûkyô 108, Nakano , Spencer codex o: fin du premier rouleau/volume; Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, : Bunshô et le Grand Prêtre; Tôkyô : naissance ; R.Spencer : le Général et ses amis	大くうしとのを、いそきめして、なにとなく、世上の物かたりに、めされいたして	
大門よりのゝしり入けるは	R.Chûkyô 108 : Bunshô et ses filles	あらめてたやまことにひめ君達	
よろこひにはこくしをゆつり申さんと のたまへは	Keiô : Grand Prêtre et le gouverneur	かしこまつておほせうけたまはり候	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
おやのいさめにもつかぬものにて候へはまいらん申してみむとてたち給ひける	R.Ishikawa : Grand Prêtre et le gouverneur	おりふしぶんせう御ともなりけるを	Proche de Keio
みな／＼うちのもの、けにかくして、御ともせよと、たゞいま、あらんずるやうに、のゞしり喜びけり	R.Meisei, R.CBL1186,CBL1011 Nakano : le Général et le gouverneur	文正、にようほうに申けるは、われ、の	
文正、にようほうに申けるは、われ、の	Mizuta : le Général et ses amis	こゝの、おやの身として、さのみはおもてをかへす	
かくこゝろをいたましめたまふ、かなしさよと、くときければ	Kudo hanshin : le Général et le gouverneur	姫君、の給ふ、まことに、おやの仰をは、いかてか、そむき申へきなれとも	
なをも、おほせ候はんならば、身をこそ、いたつらに、なし候はんずれとて、神の	Matsue : Naissance des princesses	しがらみ、せきあへず、かゝるありさま、いかなる	
ちからおよはずと候へは	Keiô : fin du premier volume	国司もこれほどは、さりともと	
かすかきなれば」みやこにつき給ひける	R.Ishikawa : fin du premier rouleau		Proche de Keio
さるほとにてんかの御所へまいり給ひけるなにおりふしくに／＼のこくしたちまいりあつまりたあひて	R.Ishikawa : début du deuxième rouleau		
うへまで、きこしめし候はんする、ことにてはなく候	Waseda hanshi : générale et ses amis (1et2)	ひたちの国の、ちんしゆに、かしまの大明神のねぎ、大くうしと申ものゝ	
あきみちて、てうの大くうしにも、まさりて候か	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano : le Général alité ; CBL 1011 : le Général et ses amis	としたり候まで、子をもつて、かしま大明神に、いのり候へは	Nakano : un passage enlevé →中将殿、つくつくと、きこしめして、それより、御心あくかれて
ふかく思ひ入たるよしを、かたり給へは	Kudo hanshi, Spencer codex o : Général et ses amis	中将殿、つくつくと、きこしめして、それより、御心あくかれて	
ふかく、思ひにしつみ、あけくれは、やまふのゆかに、ふし給ひけり	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, Fukuroya : Général et ses amis (Tôkyô, illustration perdue), R.Spencer et R.Chûkyô 108 : Général alité	てんかの北のまんどころ、御心をつくして、山／＼、寺ゝにて	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
月みれと、やるかたもなく、かなしきは、ひともとひこぬ、秋の夜すから	Keiô : le Général mélancolique	かやうゑいたまひて、御袖をかほに	Proche de la fin du premier volume des imprimés ci-dessous
せきかねて、御そでのしからみ、まことに、たへかねてそ、みえさせたまふ	Fin du premier volume (Waseda hanshi, Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, Muzudahan, Matsue); R.Meisei, R.CBL1186: Général et ses amis ; Nakano : Général et ses parents	さるほとに、これを、ひやうゑのすけ、みかどめ参らせ候	
中将殿、つくつくと、きこしめしていつしか見ぬこひに御心そしにあくかれさせ給ふ	R.Ishikawa : Général et ses amis	あさゆふこの事ゆしそおほしめしてあとをも御こゝろに	
中将殿きこしめしてなめならず御よろこひかきりなくて出たゝせ給ふ	R.Chûkyô 108 : Général et ses parents	扱この人ゝかくは申ついかゝしてくしまいらすへき	
あまりて御なみたのくみたまへは	Keiô : le Général et ses parents	■■■あねをさのみおほしめすらん	
いとゝ、かきくらす、こゝ地し給へは、御まへを、さらぬやうに、もてなして、たちたまふ	R.Meisei, R.CBL1186, Kudo, R.Spencer, CBL1011, Spencer codex o : le Général et ses parents	御心を、はり／＼、御らんしをくり給て、いまーと見まいらせんと	
なみたのとしほろをきらぬていにもてなし御まへをたち給ひぬ	R.Ishikawa : Général et ses parents	御こゝろをはるゝなみたまへ■かなしまいらんかたるゝそおほしける	
あけぬれは、ぬきをきたまふ、御しやうそくの御袖に	Waseda hanshi : cheminement + rencontre du vieillard	あふまでの、かたみなりけり、ぬきをくを、かはれる袖と、おもふなよきみ	
おもふなよきみ	CBL 1011 : Départ du Général déguisé	かやうにかきつけていゝつめしなれぬひたゝれに	
ひたゝれに、わらくつを、はき給ひ出させたまふ	Fukuroya : Cheminement du Général déguisé en marchand	御ともの人々も同じ出たらに、御身をやつし給ひて、四人の人々も、心ほそげにうちしほれたる、有様にて九月	
御ともの人々も同じ出たらに、御身をやつし給ひて、四人の人々も、心ほそげにうちしほれたる、有様にて九月	Matsue : arrivée du Général	十日あまりに、都をいで、ひたちのくにへと、おもむきたまふ	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
十日あまりに、都をいで、ひたちのくにへと、おもむきたまふ	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon : voyage du Général; Tôkyô : rencontre du vieillard	いづれも、わかき人々なれば、道すから、物あられに、おほしつゝけて	
いとゝあはれに、おほしめし	Nakano : départ du Général déguisé	ちうしやうとの、かやうにあそはしければ	
見とをしの瀬うなれとてかきけすやうにうせにけり	R.Ishikawa : rencontre du vieillard	さてそのゝちいよ／＼たのもしくおほしめして御あしのいたさもおつかす	
見とをしの上すなれとてかきけすやうに、うせにけり	R.Chûkyô 108 : rencontre du vieillard	(poèmes des compagnons) 袖の月もつゝみにひかりのはれぬへし	
かきけすやうにうせにけり	Spencer codex o, Keiô : rencontre avec le vieillard	Poèmes composés par les compagnons	Poèmes légèrement différents dans le cas de Keiô
poèmes composés par les compagnons + おきなきよかつ	R.Meisei, Nakano, CBL1011 : rencontre du vieillard, R.Spencer et R.CBL1186 (avec inversion de texte) : rencontre du vieillard	ぐしたてまつりて、くたり給ふほとに	
おきなきよかつぐしたてまつりて、くたり給ふほとに	Kudo : le Général visite un sanctuaire	すでにはや、ひたちのくにゝ、くたりつきたまひて	
あるしをたのみ、道しるへさせ	Mizuta: arrivée du Général	て、御らんすれは、まことに、いかめしきなとゝ、いふはかりなし	
申上候はんといひければ」	Keiô : arrivée du Général	うれしくおほしめしてやかてその女とともに	
とよのあかりの、せちゑのくし、たゝうかみも候	Fukuroya : arrivée du Général	こうばい、くれなゐぢむらさきもみちかさねの、うすやう、すみ、ふでなとも、御いり候なり	
めされ候はんか	Keiô : le Général jouant son rôle de marchand	秋はもみちのいろふかくちくさのはなをおりつくし	
とよのあかりの、せちゑのくし、たゝうかみも候	Waseda hanshi: arrivée du général et repas avec Bunshô	たま／＼人にあふ	Suite du texte qui sur une page ne suit plus le texte de référence
とよのあかりの、せちゑのくし、たゝうかみも候	Fukuroya : arrivée du Général	こうばい、くれなゐぢむらさきもみちかさねの、うすやう、すみ、ふでなとも、御いり候なり	Même coupure que Waseda Hanshi et proche de la coupure des autres imprimés
こうばい、くれなゐぢむらさきもみちか	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, Tôkyô,	また、めいこう、たきもの、つけほしな	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
さねの、うすやう、すみ、ふでなとも、御いり候なり	R.Spencer : arrivée du Général	とも候、まぐらのすぐれて、やさしきは、はなまぐら、うけのまぐら。はじめて人に、にゐまぐら、かやうの物なとも、御入候	
また、めいこう、たきもの、つけほしなとも候、まぐらのすぐれて、やさしきは、はなまぐら、うけのまぐら。はじめて人に、にゐまぐら、かやうの物なとも、御入候	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano, CBL1011 : arrivée du Général	ことに、すぐれて、おほゆるは、しろかねにていたる、からむま、からくら、からねすみ、うくひす、ひよとり、うそ。	Proche de la coupure des imprimés
おもしろく、ことはことに、こひの心をよせてきゝやすると、うりたまふ【こひのことはよせてもしやきゝするとそうり給ふ】	Spencer codex o : arrivée du Général, Kudo : arrivée du Général et audience; R.Ishikawa : le Général jouant son rôle de marchand	ふんしやうか、うちのもの、【山かつなれは】おほけれと、きゝする人は、なかりけり	
ふんしやうか、うちの、ものとも、むかしより、きゝつたへ、いまにいたるまで	Matsue : lavement des pieds	かやうにめつらしく、おもしろき事は候はぬ、とのさま、御いて候、御きゝ候へと、いひけれは	
をの／＼きこしめしてこれはのそむ所かなとうれしくしめしける	R.Chûkyô 108 : arrivée du Général	扱なかのていへ入参らせ御あし	
てかしこまり	Keiô : repas du Général chez Bunshô	文正かうちのものともものぞきそそめき申けるは	
あしをいまひ美しき絹いてぬくふことのおかしさことてわらひのゝめきけり	R.Ishikawa : lavement des pieds; R.Spencer : le Général et ses amis se déchaussant	ふんせうみやこあき人ははつかしきひらんなと	
さてちうしやうとのにさしまいらせけれは、この	R.Spencer : repas avec Bunshô	うへは、まいらさんも、しかるへからぬは、ちからおよはずは参りけり	
うへは、まいらさんも、しかるへからぬは、ちからおよはずは参りけり	R.CBL 1186 : repas avec Bunshô	をの／＼、見るめもくるしくて、恋の道ほとかなしきことは	Très proche de la coupure de R.Meisei
御さかつき、とらせ給へきやと思ひ、み	R.Meisei et R.Ishikawa : repas avec Bunshô	きみ、よしなきことを、おほしめしそめさせ給ひしゆへ	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
な／＼なみたをなか し【給ふ】つゝ			
しのひのなみたをな かしける	Spencer codex o, Keiô : repas du Général avec Bunshô	ふんしやう糸ひのま きれに申けるは	
みめかたち、ありが たく、すくれて、な らふ人も候はぬ、ね よけに見ゆる	Waseda hanshi : femmes recevant le cadeau et hall de dévotion vide	わかくさを、人のむ すはん、ことをしそ おもひて、月日をす こし候	
おほしめしよらせた まひ候はゝ、御ちそ う申へし	Fukuroya : repas avec Bunshô	【しはしはこれに、 御とゝまり候へと、 申ければ】中しやう とのをはしめ、おの ／＼おかしくそ、お はしめす	
しはしはこれに、御 とゝまり候へと、申 ければ中しやうとの をはしめ、おの／＼ おかしくそ、おはし めす	R.Meisei, R.CBL1186 et R.Chûkyô 108 : fin du deuxième rouleau; Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, CBL1011 : repas avec Bunhô ; Nakano : le Général faisant parvenir un cadeau	そのゝち、心もこと はもおよはぬ、ては のに、うつくしきも のともを入て	
おほしめしてとらめ たせ給ひけり	R.Ishikawa : femmes découvrant le poème du Général	いもうときみこのい ろ／＼を御らんして うらやみ給へは	
これをかくしたまへ は	Keiô : femmes découvrant le poème du Général	いもうときみうらや みたまふ	Même coupure que R.Ishikawa mais plus fidèle au texte 356
あねきみのおとら ぬ、うつくしきもの そへて、をくられけ る	Kudo : femmes seules	いもうし君、悦給ひ ける	
いもうし君、悦給ひ ける	R.Spencer, Nakano, CBL1011, Spencer codex o : fin du deuxième rouleau	さるほどに文正申け るは、たひはよのつ ね、心さひしき物に て候なり	
ことを引給ふ、とう まのすけは、しやう をふき給、しきふの たゆうは、よこ	Mizuta : concert	ふえなり、まこと に、くもゐをひゝか して、ふき給へり	
ふえなり、まこと に、くもゐをひゝか して、ふき給へり	Keiô : premier concert	文正かうちのものど もこれをききてせん なきあきひと	
しやうもんするにお もしろくてあときこ とかたりなし	R.Ishikawa : premier concert	さても是ほとおもし ろくやさしきことを いもたきかす	
こひきくものをとり 給ふのとてわらひ申 されける/これほと たつときにひきて物 申さんとてさま／＼	R.Ishikawa, Keiô : fin du deuxième rouleau; R.Chûkyô 108 : repas avec Bunshô	扱もひめきみはあり しすゝりの	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
ひき出物をそまいらせける			
しかるに姫君はありしすゝりのしたのふみのゝち人しれす御こゝろにかゝり	R.Ishikawa : début du troisième rouleau		
ひめ君たちに、きかせんと、事にて、あるらん	Matsue : concert	と、おほしめして、こんとはひきつくろひて、御たうへ、まいりたまへは、姫君たちもこゝをはれと、しやうそくをき給ふ	
おはれ、かやうの祈ふし、いかにとしてか、姫君のすかたをもみはやと、おほしめしけり	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano, CBL1011 : concert	さて中将殿、いつより御心をすまし、ひわをひき給ふ	
御かほつき、御まなさし、うつくしく、おはしますこと、ふてにもいかて、つくすへきやうもなし	Waseda hanshi : concert pour les filles	扱も、ちやうしやうとのほ、おかならん、風のたよりもかな、ひめ君を、ひとめみんとのみ、おほしめす	
ひめ君に御めを、見あはせたまひけり	Asami, Nagaya, R.Iwase, Tanrokubon, Kudo, R.Spencer : concert pour les filles; Tôkyô : hommage du Grand Prêtre	さても、みやこにて、きゝおよひしよりは、まさりて、うつくしくそ、いえさせたまふ	
ひめ君に御めを、見あはせたまひけり	R.Ishikawa : concert pour les filles de Bunshô	【こははかりることにやとむねうちたいき給ふきゝしよりもいつくしきいふいかりなし】かんのりふしんつのやうきひて	Même emplacement que ci-dessus mais avec modification du texte
ちやうもんをそしたりける	Spencer codex o : concert	さて、くわんけんすきければみな／＼	
御かうしをあけて、月のくまなきを御らんして、かいふし給	Fukuroya : concert	申しやうとのほ、しのひより給て、すゝりのしたの、ふみのこと	
扱中将殿はわかおほしめす御心をするへにてやえ九えのうちなれとも御心のまゝにうちへいらせ給ひける	R.Chûkyô 108 : concert pour les filles	いまたおとゝひなからねいり給はねはれぬならすおのこのけしきのみえければ	
あき人にちきりをむすひてはちからにいかにかいつかもいなく	R.Ishikawa : entrevue de nuit	中将とのほことはりにとおほしめしゑふ	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
おほさんもさすかる れはしひもよらすゝ の給へは		のくらんとか物かた りせしはしめより	
かすならぬ、身は秋 の夜の、みしかき と、おもひもあへ ず、しのめのそら	Keiô : entrevue de nuit	と、いひまきらかし たる	
すてに夜もあけけれ は、たちかへりたま ふ	CBL 1011, Spencer codex o : entrevue de nuit	さて又、くれをまち えて、しのひわたり 給ひけり	Très proche de la coupure de R.Meisei
すてに夜もあけけれ は、たちかへりたま ふ、さて又、くれを まちえて、しのひわ たり給ひけり	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano : entrevue de nuit	いよ／＼、たくひな く、おほしめし、天 にあらは、ひよくの 鳥、地にあらは、れ んりのえたと、ちき り給ふ	
いよ／＼、たくひな く、おほしめし、天 にあらは、ひよくの 鳥、地にあらは、れ んりのえたと、ちき り給ふ	Kudo, R.Spencer : entrevue de nuit	さるほどに、あこき かうらの、ならひに て、しのふとすれ と、人めしけゝれ は、みな人、さゝや きあへり	
ひやうゑのすけたち いてゝいかに／＼さ たみつこれへまいれ とその給ふ	R.Ishikawa : hommage du Grand Prêtre	ふんせうきも玉しゐ もうせていそきわし りかへり	
ふんしやう、きもた ましゐもうせて、い そき、わかいへに、 はしりかへり	Kudo : repas avec le Général; R.Chûkyô 108 : entrevue de nuit	をの／＼は、京人 そ、かたしけなく も、ちうしやうとの はあきひとよ	
をの／＼は、京人 そ、かたしけなく も、ちうしやうとの はあきひとよ、上ら うは、むことのよ、 むことのは、あき人 よ中将殿よと、くち にまかせて申ければ	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano, CBL 1011 : hommage du Grand Prêtre	これは、いかなるこ とそとて、人々御た うへまいりて、	
かうへを地につけ て、あたまへは	Keiô : hommage du Grand Prêtre	かのあき人たちこの ほど	
あさましさよと、お ほせける	R.Spencer : hommage du Grand Prêtre	文正、これをうけた まはり、きもたまし ゐも	
さてもてんかの御子 は、むことのそや、 あき人は、てんかの 御子そかし、てんか の御子のつまは、ひ め君よ、わかむすめ の	Waseda hanshi : montée à la capitale	とのは、中将殿よ、 あき人よ、むことの よとて、物くるひの やうに、はしりまは り、のゝしりける	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
文正かなと、うらやまねものは、なかりけり	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon, R.Meisei, R.CBL1186 Kudo, R.Spencer, Nakano, CBL1011 : montée à la capitale (Tôkyô illustration perdue); R.Chûkyô 108 : hommage du Grand Prêtre	さても、てんかの御子を、むこにとりければ、あなたこなたの、上らうたちを、申つけ	
一せならぬことなり	Spencer codex o : montée à la capitale	かくて、めてたき中にも	Proche de la coupure des imprimés ci-dessus
ちからおよはず、四はうの、くらなる、たから物ともは、いつのやうそとて	Matsue : montée à la capitale	御こしのかなものは、こかねにて、したてける、いつれの御たうぐをも、みな／＼、こかねにて、したてけり	
御こしのかなものは、こかねにて、したてける、いつれの御たうぐをも、みな／＼、こかねにて、したてけり	Fukuroya, Keiô : montée à la capitale	さて、三月十日ころに、てんかはうへのかたへ、申させたまふ	
人からやみめてたきことゝちまたにこそつて思はし候なりも思へ■ゝす	R.Ishikawa : montée à la capitale	三月十日ころに、てんかはうへのかたへ、申させたまふ	Même emplacement que Fukuroya mais avec changement de texte
ちうしやうの心のうち、をしはかられたりとそ、の	Mizuta : montée à la capitale	たまひける	
あまりなるほとにかしつきたまふ	Keiô : femmes à la capitale	さて大くうしとのはひたちのくにのこくしをたひたまふ	
かきりなくてこそくたり給ふ	R.Spencer : Bunshô devant l'empereur	これもひめきみの御いくわうなり	
せんしをくたされける	Keiô : Bunshô/Général devant l'empereur	ふんしやうかしこまつて申けるは	Proche de Waseda hanshi
あねのこひしさも、すこしは、わすれ候へ	Waseda hanshi : repas entre hommes à la capitale	き、なにと候とも、えまいらせ候ましきよしを、申ければ	
ふんしやう七十にて、さゐしやうの中しやうに、なるこそ、ふしきなれ	Nagaya, R.Iwase, Asami, Tanrokubon : repas entre hommes à la capitale RMeisei, R.CBL1186, Nakano, CBL1011 : Bunshô devant l'empereur (Tôkyô illustration perdue), R.Spencer : Famille du général à la capitale; R.Chûkyô 108 : Montée à la capitale	さて、いもうとひめ君は、みやこへつき給へは、ひたちのくにのかみの、大じんの御子に、したてまいらせて、にようごに、まいらせたまふ	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
やかてわかやきくみ ゆる中ことそふしき なれ	R.Ishikawa : Bunshô devant l'empereur	さて、ひめ君、みや こへつき給へは、ひ たちのくにのかみ の、大じんの御子 に、したてまいらせ て、にようごに、ま いらせたまふ	Même emplacement que ci- dessus mais avec modification du texte
さて、いもうとひめ 君は、みやこへつき 給へは、ひたちのく にのかみの、大じん の御子に、したてま いらせて、にようご に、まいらせたまふ	Fukuroya : Bunshô devant l'empereur	御かと御らんして、 さても、ぬ中のはて にも、かゝる人もあ りけるか	
又あくるとしひめみ やいてきたまふ	Spencer codex o : famille à la capitale	大しんとのかわんは くをもちたまふ	
うちの御もてなしに も、おとり給はず、 めてたくそおはしま しける	R.Meisei, R.CBL1186, Nakano, CBL1011 : réunion de famille	わうし七さゝにて、 御くらゐに、つくた まふ、さいしやうは	
ふんしやうなれと も、くわほうあれ は、しやうをもかへ ず、めてたきことゝ もなり	Kudo : couple à la capitale	御はゝこせんは、二 ゐにあからせたまふ	
かかるめでたき	Keiô : couple à la capitale et fin du troisième volume		
R.Ishikawa : texte plus développé sur la fin à la capitale			
まことにいよ／＼ま てたくうちの御もて なしめしつき給ふ申 しかきりなし	Réunion de famille à la capitale	さるほどに大しうや うとのほくはんはく になし	
このさうしまつはい ひのはしめにかなら ず見て世のためしに いひつとふへし	Fin du troisième rouleau		
ふんしやう、いかは かり、おこなひたま へは、かゝる、めて たき、くわほう、な るらんと、うらやま ぬ人は、なかりけり	Tanrokubon, Matsue, Mizuta, Asami, Tôkyô, R.Iwase, R.Spencer, R.Meisei, R.CBL1186 R.Chûkyô 108, Nakano, CBL1011 et Kudo : fin du troisième volume		

3. Étude des coupures texte/images des autres ensembles

3.1. Les coupures texte/images des ensembles proches de l'*Otogi bunko*

Nous soulignons en gras les coupures texte/images partagées par plusieurs manuscrits ainsi que les imprimés.

« *Otogi bunko* » : version imprimée de l'*Otogi bunko*

« Waseda o » : ensemble de codex oblongs conservés à la bibliothèque de l'université Waseda

« Hiroshima » : ensemble de codex oblongs conservés à la bibliothèque de l'université Hiroshima

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
帰り参れとのたまひえれば	<i>Otogi bunko</i>, Hiroshima, Waseda o : renvoi de Bunta	文太思ひけるは	
多くしてぞ来りける	<i>Otogi bunko</i> , Waseda : Bunta travaillant pour le maître saunier	主なのめならず喜びて	
又泣き者と思ひける	Hiroshima : Bunta regardant travailler les sauniers	かくて年月を経るほどに	proche
これには過ぎじとぞおぼえける	<i>Otogi bunko</i>, Hiroshima, Waseda o : prospérité de Bunshô	さりながら、男子にても	
消すやうに失せにけり	<i>Otogi bunko</i>, Hiroshima, Waseda o : visite au sanctuaire	さるほどに文正喜び	
みめかたちよきを揃うへて付けにけり	Waseda o : naissances des princesses	姫たちの御名をば	
姫を蓮御前と付け	<i>Otogi bunko</i> : naissances des princesses	いつきかしづき給ふほどに	proche
おほすければ	Waseda o : Bunshô et le Grand Prêtre	なんぢまことや	
申ける	Hiroshima: Bunshô et ses filles	姫達は、あさましげなる	
と嘆きける	Waseda o : fin du premier volume		
文正、さめざめと泣きて	Waseda o : début du second volume		
帰りける	<i>Otogi bunko</i> : Grand-Prêtre et gouverneur	門のほどより、あなめでたや	
と申しつつむすめ	Waseda o : Bunshô et ses filles	にむかひて申すやう	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image	Remarques à propos du texte
身を投げけんとぞ申しける	<i>Otogi bunko</i> : Bunshô et ses filles	このうへはとて、大宮司殿へ参り	
都へのぼり給ひける	Hiroshima : retour du gouverneur à la capitale et fin du premier volume		
ひかず重なりて	Hiroshima : début de second volume		
くわんげんをぞ始め	Waseda o : Général et amis	給ひ、さまさまの御遊びどもあり	
ひやうゑのすけ見とどめ申して	Hiroshima : Général et amis (musique)	このほど君の例ならぬ御こち	
御涙にむせび給ひければ	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima : Général et amis	人々申されけるは	
おのおのせん	Waseda o : Général et amis	たんびつを背負ひ	
消すやうに失せにけり	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima, Waseda o : rencontre du vieillard	さてそののちは	
うりたまふ	Waseda o : arrivée du Général	文正が内の者ども多ければ	
今一度売り給へと申せば	<i>Otogi bunko</i> : audience devant Bunshô	人々目を見あはせて	
さきのごとく売り給ふ	Hiroshima : le Général joue son rôle de marchand	あまりおもしろきに	proche de l' <i>Otogi bunko</i>
遊び候へと申しけり	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima, Waseda o : repas avec Bunshô	中将殿をはじめて	
ふみをみつれども	Waseda o : fin du second volume		
これほどいつくしき	Waseda o : début du troisième volume		
贈り給ひける	Hiroshima : fille de Bunshô lisant lettre + fin du second volume; Waseda o : Général dans une architecture	文正申しけるは殿ばらたち	
見あはせ給ひける	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima, Waseda o : concert pour les filles de Bunshô	かの姫君の御有様	
契り給ひけり	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima, Waseda o : entrevue de nuit	しのぶとすれど	
かしこまりてぞみ給ふ	<i>Otogi bunko</i> Hiroshima : Hommage du Grand Prêtre	さるほどに	
まざるはなかりける	<i>Otogi bunko</i> , Hiroshima, Waseda o : montée à la capitale	三月十日あまりに都へ	
やがてせんじをくだされけり	Hiroshima : Bunshô devant l'empereur	文正このよし聞き	
えそうに誇り給ふ	<i>Otogi bunko</i> : couple à la capitale; Hiroshima, Waseda o : famille à la capitale	さるほどに大納言は	

3.2. Les coupures texte/images des ensembles dont le texte appartient à la lignée n°358

Nous soulignons en gras les coupures texte/images partagées par plusieurs manuscrits.

« Hakodate » : ensemble de codex oblongs conservés à la bibliothèque municipale de Hakodate

« Takada » : ensemble de codex oblongs conservés à la bibliothèque Takada Kyôdo

« Ichiko Teiji » : ensemble de codex oblongs conservés dans les collections Ichiko Teiji

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image
ふんたといへとも、わか心に、あひかなはす、いかならんところへも、ゆくへし、もし又、おもひなをしてもあらはまいれと、のたまひければ	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : renvoi de Bunta	ふんた、おもひけるは、せん人、まん人か、一人にならんまでも
いとやすき事なりとて、やかて、たきゝをそとりける	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : Bunta travaillant pour les sauniers	もとより、大ちからなれば、よのもの、五六人もつほとのにをは、もちけり
めてたき事、かきりなし	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : la prospérité de Bunshô	されとも、心にかゝるは、なんしにても、女しにても
せひをいひてこそ、さり給ふへき、としころの、しるしもなく候と、うらみければ	Ichiko Teiji : Bunshô consultant son épouse	ふんしやう、これもことほりなりと、おもひて
れんげを二ふさ、たふを、たもとに、入と見て、ゆめはさめて、なのめならすよろこひ、いそきげかうす	Takada et Ichiko Teiji : visite au sanctuaire	そのうち、女はう、たゝならず、なりければ、ふんしやう大きに
あねよりも、いもうとは、いやまさりて、いつくしき事、かきりなし	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : naissance des princesses	もり、めのと、かいしやくまでも、みめさまよきを、とゝのへて、そへたり
よそへも、いてたまはねは、ちからをよはす、こひのけふりの、たえぬ所は、なかりけり	Hakodate Takada et Ichiko Teiji : jeunes filles lisant une lettre	大くうし殿も、此よしを、きゝ給ひて、ふんしやうをめして
おやのめいに、つかすと、うけたまはり候、さりなから、申て見候はんと、申されければ【たちたまひける】	Takada et Ichiko Teiji : Grand Prêtre et gouverneur	おりふし、ふんしやう、御ともなりしを、めして
みやこへつきたまひ【ける】	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : fin du premier volume	
【ほとさる】てんかの御まへゝ	Hakodate, Takada, Ichiko Teiji : début du second volume	

Texte précédant l'enluminure	Thèmes des enluminures	Texte succédant à l'image
御そでのしからみ、まことに、たへかねてそ、見え給ふ	Takada, Ichiko Teiji : Général et ses amis	これを、ひやうゑのすけ殿、みかどめたまひて
いとゝかなしき、やうなるを、御まへを、さらぬやうにて、たち給ふ	Takada, Ichiko Teiji : Général et ses parents	御うしろをはるかに見たまへは、かなしき、いはんかたなくそ、おほしけり
うれしと、おほす所に、これこそ、見とをしのせうとて、かきけすやうに、うせにけり	Takada et Ichiko Teiji : rencontre avec le vieillard	さて、そのゝちは、たのもしくおもひて、御あしのいたさも、おほえず、いそきたまふ
おりふし、下女いてゝ申けるは、いかなる人そと、申せは	Takada et Ichiko Teiji : arrivée du Général	京のかたより、物の、かす／＼は、なをし、いろのしやうそくに
くたりつきにて、すくにまいりて候へは、やととても、さためす候と、のたまへは	Takada et Ichiko Teiji : audience du Général	ふんしやう、これに御やとを、かしまいらせんと、申ければ、しかるへき事とおほしめしけり
わがおだいをは、みなとりおろし、くいける、をかしさよとて、物いひたるさま、みめにもよらぬとて、わらひける	Takada et Ichiko Teiji : repas avec Bunshô	ふんしやう、でいにてゝ、此人々に、さけをすゝめんとて、しゆ／＼の、さかなをそへて、いてけり
なんと申ければ、けにもとおほして、とゝめ給ふ	Ichiko Teiji : Femmes lisant une lettre	いもうとは、なにのあやめも、しりわかず、いろ／＼、うつくしきとはかり、おもひて、うらやみければ
よこふえを、ふきければ、まことに、おもしろく、てんちも、ひゝかしけり	Takada, Ichiko Teiji : Concert	ふんしやうが、うちのもの、これをきゝて、せんなき人を御たうに入て、かき、かへを、やふるやらん、ひしめき候と、申ければ
此人々、かねて、むこひきて物、とり給ふとて、わらひ申されけり	Takada, Ichiko Teiji : fin du second volume	
さるほどに、ひめきみたち、ありしすゝりのしたの、ふみののちは、人しれす、心にかゝりけれとも、いかゝいふへき、たよりもなし	Takada: début du troisième volume	
申しやう殿、ひめきみと、御めを、見あはせたまふ	Takada : second concert	こはいかなる事にやと、むねうちさはき給ひて
月のくまなきを、なかめつゝ、おとゝひ、かたらひふしたまふ	Takada : les princesses avant l'entrevue de nuit	ありし、すゝりのしたのふみ、又みたうにて、御めを見あはせたる事とも、あはれとおもへり
ふるひわなめき、申けるは、あらあさましや、人のめを、見せましき物は	Takada : hommage du Grand Prêtre	京のあき人なり、かたしけなくも、わがきみを
うらやみ、めてたき事と、申さぬ人は、なかりけり	Takada : montée à la capitale	三月十日に、みやこへつき給ふ、みちより、御つかひありて、てんかに、此よしを申たまふ
てん人の、あまくたりたまふあと、ふきにそ、おほしめしける	Takada : femme lisant une lettre	てんか、きこしめして、ちからなき事也、おとこ、女のならひてに
ふしきなれ、まことに、としもわかくなりて、五十はかりにそ、みえけり	Takada : seconde montée à la capitale	さても、ひめきみ、みやこにつきたまふ、ひたちのかみの御むすめに
かくて、もてなし給ふ事、まことにめてたくそ、ありける	Takada : réunion familiale à la capitale	又つぎのとし、ひめみや、いてきさせ給ふ、よろつ、御心のまゝになる事、申はかりなし

III. ÉTUDE DU *SHIGURE*

3.1. Les œuvres du groupe Ochikubo et leurs ramifications

Au cours du premier volet de ce chapitre, nous avons relevé la très grande proximité des tailles, des reliures et des enluminures des manuscrits du groupe *Ochikubo*. Comme ces manuscrits sont calligraphiés par la même main, cette similarité est troublante et invite à penser qu'ils sont créés au sein d'un atelier maîtrisant toutes les étapes nécessaires à la réalisation d'un codex enluminé. Dès lors, une œuvre présentant le même style et des compositions proches sont-elles produites par cet atelier ?

Nous allons ici étudier les compositions et les insertions de ces dernières des codex *Shigure* du musée Cernuschi, que nous comparerons au codex du même titre de la collection Chester et du codex de Nara. Le codex de Cernuschi n'a pas été étudié par Ishikawa Tôru, la paternité de sa calligraphie n'est donc pas à ce jour identifiée. Cependant, les enluminures sont d'un style similaire : c'est ce qui nous a amené à étudier de plus près ce manuscrit.

Nous résumons nos comparaisons par le tableau ci-dessous. « X » indique une composition, ou une insertion de l'enluminure dans le texte, différente entre les codex. « = » indique par contre que la composition de l'illustration concernée, ou son insertion, est identique d'un manuscrit à l'autre.

Tableau 75 : Comparaison des codex du *Shigure* de Cernuschi, Chester et Nara

Scène	Cernuschi		Chester		Nara	
	Composition	Insertion	Composition	Insertion	Composition	Insertion
Rencontre au Kiyomizudera	X	=	X	=		
Général épiant la princesse au Kiyomizudera	X	=	X	=		
Princesse réfugiée chez le Général	=	X	=	X		
Princesse passant la nuit chez le Général	X	X	X	X		
Princesse et le Général dans la demeure du Général	X	=	X	=		

Général forcé d'écrire une lettre d'amour par ses parents	X	X	X	X		
Fin du premier volume	=					
Général quittant la princesse (première nuit)	=	=	=	=		
Général quittant la princesse (deuxième nuit)	X	=	X (revient vers la princesse au petit jour)	=		
Général quittant la princesse (troisième nuit)	=	=	=	=		
Princesse livrée à elle-même	=	X	=	X		
Princesse et la dame de Tango	X	X	X	X		
L'empereur rendant visite à la princesse sous la garde du Général amnésique	=	X	=	X		
Femmes dans les appartements impériaux	=	X	=	X		
Fin du deuxième volume	=					
Princesse et empereur	X	X	X	X	Chester	Chester
Général et empereur	=	X	=	X	=	Chester
Général épiant la princesse dans le palais impérial	X	X	X	X	Chester	Chester
Général pleurant la princesse perdue	X	X	X	X	Chester	Chester
Général renonçant au monde	X	X	X	X	Chester	Chester
Naissance impériale	=	=	=	=	=	=

Ce tableau souligne en premier lieu la similarité des compositions et des insertions des enluminures entre le Chester et le volume conservé à l'université de Nara : nous pensons ainsi qu'ils sont issus des mêmes mains et du même modèle. La relation, cependant, entre le Chester et le Cernuschi est plus difficile à cerner. En effet si la distribution du texte au sein des trois volumes ainsi que le thème des enluminures sont les mêmes, les compositions et leur insertion ne sont pas identiques. On observe, sur dix-neuf enluminures, huit compositions et sept insertions similaires entre le Chester et le Cernuschi. En outre il ne semble pas y avoir de corrélation entre une composition et une insertion identique. Il est donc ainsi très difficile d'affirmer que le Cernuschi a été élaboré par les mêmes acteurs à l'œuvre au sein du Chester, ou que Chester et Cernuschi partagent le même modèle.

3.2. Les éditions et enluminures du *Shigure*

Au vu de nombre de codex illustrant le *Bunshô sôshi* conservés, il est difficile d'établir des règles systématiques régissant les rapports entre les codex enluminés et leurs homologues imprimés. Pour conclure cette étude comparative, nous aborderons un ensemble de codex illustrant le *Shigure*, dont le moindre nombre permet d'appréhender plus facilement les rapports entre les livres enluminés et les codex imprimés.

Nous nous intéresserons à présent aux codex enluminés et imprimés du *Shigure*. Le nombre réduit de ces codex permet en effet d'appréhender plus facilement les rapports que peuvent entretenir ces deux supports. Nous travaillerons sur cinq codex enluminés de format vertical. Aux *Shigure* de l'université de Nara ainsi que de la Chester Beatty Library, nous ajouterons un ensemble de même style et aux mêmes compositions enluminées conservées au musée Cernuschi de Paris. D'autre part, deux autres codex, l'un à la Bibliothèque nationale de France, l'autre à l'Institut de littérature de Kyôto, forment un second ensemble¹⁴²¹. Nous avons pu également consulter deux des trois éditions différentes conservées du *Shigure*. La première édition ne porte aucune marque ou inscription d'éditeur. Cependant, le style des illustrations dans son absence de détail des visages et des architectures et des proportions plus trapues des

¹⁴²¹ Nous excluons les deux ensembles de codex oblongs illustrant le *Shigure* de cette étude car ni les enluminures, ni le texte, ne semblent pouvoir être rapprochés des autres codex enluminés et imprimés. Nous les mentionnons cependant dans en annexe pas soucis d'exhaustivité. Aucun rouleau enluminé de l'époque d'Edo illustrant le *Shigure* n'a été repéré.

personnages peut être rapproché des illustrations des éditions de Saga. Nous supposons qu'il pourrait s'agir de l'édition des ères Shohô-Keian mentionnée par le chercheur Matsumoto Ryûshin¹⁴²². Une seconde édition porte le nom de l'éditeur Urokogataya, dont la première occurrence est répertoriée sur trois volumes datés de 1671 à la Bibliothèque de la Diète¹⁴²³. L'éditeur est également à l'origine d'un second ensemble portant la date de 1684 à l'université de jeunes filles Notre-Dame. S'il est fort probable que l'exemplaire de la Bibliothèque de la Diète ait perdu son volume intermédiaire¹⁴²⁴, le *Shigure* de 1684 est diminué d'une illustration dans son troisième volume¹⁴²⁵.

Nous dégageons de ces codex deux groupes : d'une part, les codex de la Bibliothèque nationale et l'Institut de littérature de Kyôto, et d'autre part les codex de Nara, Chester et du musée Cernuschi. Les premiers présentent une majorité de composition enluminée similaires aux illustrations éditées aux ères Shôhō-Keian. Le style de leurs enluminures est relativement simple et peu élaboré. Les seconds ont des compositions proches entre eux, et d'un style minutieux et habile avec l'emploi de paillettes d'or et de pigments minéraux¹⁴²⁶.

Nous confrontons les compositions et les coupures texte/images des différents manuscrits dans le tableau ci-dessous. Lorsque l'enluminure est de thème et de composition identique elle est marquée par le signe « O » (« X » si elle est présente mais de composition différente). Le même code est utilisé pour comparer les coupures.

¹⁴²² *Muromachi jidai monogatari taisei*, vol 6, 1978, p. 364.

¹⁴²³ Également mentionnée par Ono T., 1978, p. 55.

¹⁴²⁴ L'ensemble ne comporte en effet que deux volumes. Une édition complète de trois volumes de 1671 est cependant conservée à la bibliothèque de l'université de Tôkyô.

¹⁴²⁵ Il s'agit du Général découvrant les poèmes laissés par la princesse.

¹⁴²⁶ Voir chapitre 3 de cette partie.

Tableau 76 : Tableau comparatif des illustrations imprimées et enluminées

Scènes de l'imprimé Shôhō-Keian	Bibliothèque nationale		Kyôto	
	Composition	Coupure	Composition	Coupure
Rencontre au Kiyomizudera	X	X	X	X
Le Général essayant de faire parvenir un poème à la princesse	O	O	O	O
La princesse se réfugiant chez le général	X	X		
La princesse passant la nuit chez le général	?		O	O
Le Général et princesse pleurant en présence d'une nourrice et l'informe de son mariage forcé			O	O
Le Général quittant la princesse	X	X	X	X
La Princesse livrée à elle-même	O	O		
Visite de l'empereur sous la garde du général amnésique	O	O		
L'Empereur apercevant la princesse avec un éventail			O	X
Général apercevant la princesse au sein de la résidence impériale			O	O
Le Général épiant la princesse et l'empereur				
Le Général se retire en religion	O	O	O	O
Le couple impérial (avec enfant)			O	X

Tout d'abord, nous remarquons que les enluminures des deux groupes, lorsqu'elles sont identiques aux imprimés, sont insérées dans le texte au même endroit que les illustrations imprimées auxquelles elles correspondent : c'est le notamment de la scène de l'empereur rencontrant la princesse sous la garde du Général amnésique. Cette scène dont la composition est commune à tous les manuscrits¹⁴²⁷, est insérée au même endroit. En second lieu, il s'agit de l'édition la plus ancienne, celle datant de Shôhō (1645-1648), qui entretient le plus de rapport avec les manuscrits. Enfin, la fidélité des codex BNF et de Kyôto à l'imprimé de Shôhō n'est pas absolue : des scènes ne sont pas reprises. À l'instar des codex du *Bunshô sôshi* étudiés dans le quatrième chapitre de la première partie de notre thèse, les enlumineurs de ces codex rajoutent des scènes non illustrées dans les livres imprimés. En outre, l'examen du codex de Kyôto permet d'éclairer notre question sur la transmission du texte et de l'image d'une nouvelle lumière. En effet, cet ensemble de trois volumes compile des versions du texte différentes : le

¹⁴²⁷ Sauf le codex de Kyôto.

premier et dernier volume suit le récit du *Shigure* et reprend les images et les coupures de la version imprimée. Le second volume pour sa part suit le récit d'un autre texte : l'*Amayadori*. Livres imprimés et codex enluminés ont donc leur mode de transmission propre. Certes, textes et iconographies se croisent, mais les enlumineurs des codex ont une grande liberté vis-à-vis des livres imprimés qu'ils prennent de manière plus ou moins occasionnelle pour modèle.

IV. MARIAGES, TROUSSEAUX ET MANUSCRITS DE TROUSSEAUX

1. Les trousseaux de mariage à travers les mentions d'archive et les *ôraimono*

1.1. « Collection des cérémonies liées aux femmes » (Onna shoreishû 女諸礼集), imprimé en 1600¹⁴²⁸

一番の長持みづしのたなのどうぐ【御厨子の棚の道具】、手ばこ【手箱】、ふうし【封じ】、すずりばこ【硯箱】、れうしばこ【料紙箱】、筆たい【筆台】、ぶんだい【文台】、筆そひ

Le premier coffre contient : les instruments de l'autel privé, des boîtes, des enveloppes, des boîtes-écrivains, des boîtes à papier, des socles à pinceaux, des écrivains/tables et du matériel à écriture.

二番ながもち【長持】くろたな【黒棚】のどうぐ【道具】、かうばこ【香箱】、くろみ箱、わたし【御渡】、おはくろ付一対【御歯黒】、みゝだらひ【耳盥】、ふしつぼ【節壺】、かねつけ筆、じやうす【御水入】、つのだらひ【角盥】

Le second coffre contient du matériel pour les étagères tintes en noire, des boîtes à encens, des boîtes noires, des plateaux étroits, du matériel pour se teindre en noir les dents, un baquet deux boutons de préhension, des jarres, un pinceau pour se noircir les dents, une cruche, un baquet à quatre boutons de préhension.

三番ながもち中みおすしのどうぐ、ちやのゆ【茶の湯】の一切のどうぐ【道具】、一切のかぐ【家具】、れうりのどうぐ【磊の道具】

¹⁴²⁸ Reproduit en fac similé dans le volume 61 de la collection *Edo jidai josei bunko*. Dans l'exemplaire conservé à la bibliothèque de l'université d'éducation de Nara, le volume consacré au mariage est le volume n°2. Nous transcrivons le texte tel quel. Entre crochet figurent les idéogrammes correspondants. Lorsque nous n'avons pas pu savoir à quel objet le mot ancien fait référence, nous le signalons dans la traduction par le signe [...] . Nous nous sommes aidés également de la retranscription du *Seitaiko shokichô* proposée par KOIKE T. pour comprendre certains termes.

Le troisième coffre contient du matériel pour la cuisine, du matériel pour faire le thé et du matériel en pierre.

四番のながもち、かけばん【懸け盤】一二三まで付ふうふの分【夫婦の分】、めしつぎ、ゆつぎ【湯注】、ちうばこ【帳箱】、てうし【銚子】、ひさげ【提子】

Le quatrième coffre contient des plateaux, un à trois pas couple, une boîte repas, une verseuse en bois, récipient en bois à anse et bec verseur, une boîte à livre de comptes, une verseuse à alcool, une théière en métal (ndl pour l'eau ou l'alcool)

五番のなが持、はんざう【半挿】、つめだらひ【爪盥】、ゆつぎ【湯次】

Le cinquième coffre contient une theière à bec court, un baquet pour se laver les ongles, une verseuse en laque

六番のながもち、からびつ【唐櫃】、あふき【扇】

Le sixième coffre contient des coffres chinois et des éventails.

七番ながもち、こふくながもち【呉服長持】、大長持、半ながもち、小ながもち

Le septième coffre contient un coffre à kimono, un grand coffre, un moyen coffre et un petit coffre.

八幡長持、よるの物、ふとん、ねまき【寝間着】、枕三つ内一つにほひ枕なり【匂い枕】

Le huitième coffre contient des objets pour la nuit, un futon, des vêtements de nuit, trois oreillers dont un oreiller parfumé.

九番ながもち、だんざく箱【短冊箱】、みつひき箱【水引】、大布箱、小布箱、わたし箱【渡箱】、かうのふた【香札】

Le neuvième coffre contient une boîte à petits papiers, une boîte à rubans décoratifs pour les offrandes et les présents, une boîte à grandes étoffes, une boîte à petites étoffes, une boîte à plateaux étroits, des cartes-réponses pour le jeu d'encens

十番みだれ長持、すみあか【角赤】、かけこ、廿三まいのくし、用はこ、用はらひ【用払い】、くしはらひ【櫛払い】、かみなで、けぬき【毛抜き】、はさみ、つめきり、ものたち、用たちいた、こがたなぼこ【小刀箱】、うはざしつづみ【表刺すの袋】

Le dixième coffre contient boîte noire aux coins arrondis et rouges, des boîtes gigognes, 23 peignes, des boîtes de tout usage, des instruments de nettoyage, des brosses pour nettoyer les peignes, [...], pince à épiler, des ciseaux, des coupe-ongles, des objets divers, une planche, une boîte à petites lames, une planche pour découper des tissus

十一番の長持、よりかかり【倚懸り】、よりかかり箱【倚懸り箱】、きやうたい【鑑台】、まゆつくり、たとうがみ【畳紙】、まゆつくりのかがみ【眉作鑑】、まゆつくり筆、かがみ【鑑】、くし【櫛】、あぶらつぼ、へにざら、おしろひはこ【御白粉箱】、おしろひとき【御白粉溶】、もとゆひ箱【元結箱】、十二くみ、七つくみ

Le onzième coffre contient, un accoudoir et sa boîte, un support à miroir, du matériel pour faire les sourcils, des papiers pliés, un miroir pour se dessiner les sourcils, un pinceau pour se dessiner les sourcils, un miroir, un peigne (ndl ou une broche), une jarre à huile, une assiette pour faire le rouge-à-lèvre, boîte à poudre blanche (maquillage), instrument pour enlever la poudre (maquillage), une boîte à rubans pour se coiffer, douze ensembles, sept ensembles

十二番の長持、かうろ【香炉】、かうはし【香端】、かうぼん【香盆】、ぢんかう箱【沈香箱】、たきものつぼ【薫物壺】、火とり【火取】、けんたい【見台】、はいをし【灰押】、かくしはち【隠鉢】、ひじき箱、はいつぼ【灰壺】、たどんばこ【炭団箱】、かうづつみ【香包】、ふせがう【伏籠】

Le douzième coffre contient des brûle-encens, de l'encens, des plateaux à encens, boîte à encens d'aloès, jarre à encens, un brûle encens, un lutrin, un tisonnier, un cache-pot, boîte pour le repas *hijiki*, jarre à cendres, boîte à briquets, papier pour emballer l'encens, un encensoir

十三番 [...], になひ、ほかひ【荷い】【行品】、いかう【衣桁】二つ、れんたい【簾台】二つ、手ぬぐひかけ【手拭掛】二つ、おびばこ【帯箱】二つ、かいおけ【貝桶】二つ

Le treizième coffre contient des bagages (portés sur l'épaule), des boîtes pour transporter la nourriture, deux porte-vêtements, deux supports à stores, deux patères pour les serviettes, des boîtes à ceinture, deux boîtes de jeux d'assemblage de coquillages.

1.2. « Encyclopédie illustrée pour les femmes » (*Onnayô kinmô zui* 女用訓蒙図彙) 1687

Ouvrage en 5 volumes préfacé par Okuda Shohakuken et illustré par Yoshida Hanbei. Le premier volume présente 191 objets utilisés par les femmes selon des grandes catégories. Nous traduisons ici la catégorie « Contenants et boîtes pour les femmes » *Onna utsuwa mono* 女器賤 dans laquelle figure la mention de codex et de rouleaux enluminés.

長持ち long coffre

小袖櫃 coffre à tunique à manche courte

鋏箱 boîtes à ciseaux

葛籠 boîte à vêtement en bambou

貝桶 boîte à jeux de coquillages assemblés

荷桶 baquet

衣桁屏風 paravent pour accrocher des vêtements

屏風 paravent

衣桁 patère pour accrocher des vêtements

几帳 écrans en tissus

御簾 stores

黒棚 étagères laquées noires

御厨子 armoire

料紙箱 boîte à papiers

見台 lutrin

墨筆 pinceaux

硯箱 boîte-écritoire

短冊箱 boîte à *tanzaku* (format particulier de papier)

筆台 socle à pinceau

文函 boîte à lettres carrée

文箱 boîte à lettre longiligne

双紙 rouleaux et codex avec des récits. Le rouleau est représenté fermé, le codex est ouvert et on peut y lire :

むかしおとこういかんむりしてひらの京かすがのさとしるよししてかり
にいに ce qui est proche du début de la première section des *Contes d'Ise* むかし、おと
こ、うみかうぶりして、平城の京、春日の里にしるよしして、狩に往にけ
り。 « Jadis un homme ayant pris la coiffure virile alla chasser sur les terres qu'il possédait
au village de Kasuga, voisin de la capitale Nara. ¹⁴²⁹»

歌賀る多 cartes de poésie

水引 Rubans de papiers colorés servant à décorer les offrandes et les présents

和琴 *koto* japonais

三味線 *shamisen*

雙六盤 plateau de jeu backgammon

象戯盤 plateau de jeu *shōgi*

¹⁴²⁹ Traduction de RENONDEAU Georges, p. 17.

碁盤 plateau de jeu de *go*

角赤 boîte laquée noire dont les quatre coins sont laqués en rouge et en forme de nuage

乱笥 boîte à peigne sans couvercle

鏡台 socle à miroir

手箱 boîtes

櫛笥 boîte à peigne et maquillage

櫛の台 socle pour poser la boîte à peigne

みゝだらひ [巴盤] baquet à deux boutons de préhension

手拭掛 patère pour serviettes

鑑架 accroches pour miroir

粉黛箱 boîte à maquillage

寄懸 accoudoir. Dans l'illustration, c'est la boîte de l'accoudoir qui est représentée.

手葛籠 boîte à vêtement laquée

量箱 de nombreuses boîtes

銚子 verseuse à alcool

盃 coupes à alcool. Cette mention est accompagnée d'un autre caractère dont les *furigana* sont さかづき. Nous n'avons pu déchiffrer ce caractère.

提子 théière en métal (pour l'alcool)

すい amphore à long col étroit

瓶子 bouteille

椀家具 mobilier à feuilles d'érable

掛け盤 socle où l'on pose un plateau-repas lors des moments cérémoniels. Proche du meuble suivant.

台の膳 socle pour les repas cérémoniels

縁高 plateaux carrés superposés

長足 table à longs pieds

三方 table à trois pieds

菓子盤 plateau à gâteaux

弁当 boîte-repas

食籠 bols superposés formant une boîte-repas

提疊 nécessaire à pique-nique

御伽 littéralement « compagnon » ou « tenir compagnie ». Si l'on en croit l'illustration, sorte de poupées.

雛道具 petit mobilier pour les poupées

雛 poupées

犬張子 boîte en forme de chien en bambou, bois et papier maché

簇 bambou pour étendre le linge au moment de la lessive

綾巻 rouleau en bois pour battre le linge lors de la lessive

絹張 instrument pour tendre le linge en soie lors de la lessive

帯箱 boîte à *obi*

御座 nattes pour s'asseoir

毛氈 natte en fourrure

枕 oreiller

絵筵 natte brodée de motifs floraux au moyen de jonc.

幕 toile pour dresser un camp

守り刀 sabre porte-bonheur

長刀 hallebarde

乗物 moyen de locomotion. Sur l'illustration est dessinée une chaise a porteur portée par le haut

轆 voiture tirée par un bœuf, sur l'illustration cette voiture à un galbe simple.

高傘 parapluie cérémoniel de procession

車 voiture

轆 voiture tirée par un bœuf, sur l'illustration cette voiture a un galbe chinois

1.3. « Encyclopédie pour les femmes » (*Onna Chôhōki* 女重宝記), 1692¹⁴³⁰

一番の長持は御厨子の棚の道具、二番の長持は黒棚の道具、それより次／＼の長持は呉服、夜の物〔内に枕三つ、内一は匂枕なり〕、今は小袖櫃あり。その次の長持は手の道具いろ／＼。白長持には台所の道具〔内懸け盤一二三まで、夫婦の分〕。その次は葛籠、行器、衣桁、簾台、手拭掛、帯箱、貝桶、いづれも二つづゝ。

Dans le premier coffre, les instruments pour les étagères de l'autel privé, dans le second les instruments pour les étagères noires. Ensuite, dans les coffres suivants les vêtements, les objets pour la nuit (dont trois oreillers dont un oreiller parfumé), après les coffres à kimono à manche courte. Puis divers coffres à petits objets. Dans un coffre blanc les matériel pour la cuisine (dont des plateaux, un à trois par couple). Après cela, des paniers en bambou pour les vêtements, des boîtes pour transporter la nourriture, des porte-vêtements, des supports à stores, des patères à

¹⁴³⁰ Nous empruntons cette proposition de traduction de KINSKI M., 2014, p. 79.

serviette, des boîtes à ceintures de kimono et des boîtes pour le jeu de l'assemblage des coquillages, deux de chaque à chaque fois¹⁴³¹.

2. Les *Yomeiri-bon*

2.1. Les listes de mariage des princesses Sana (1641) et Take (1729)¹⁴³²

Sana, 1641

「ときは絵巻一卷、秋月物語二巻、滝口絵巻一卷」

Tokiwa monogatari, un rouleau (« Conte de Tokiwa »), *Akizuki monogatari* 秋月物語 (« Conte de la lune d'automne »), deux rouleaux (« Conte de la lune d'automne »), *Takiguchi*, un rouleau (« Takiguchi »)

Take, 1729

源氏一部 (有馬中務大輔から) *Le Dit du Genji*, un ensemble, offert par Arima Nakatsuka Taifu

東鏡一部 (松平隠岐守から) *Higashi kagami* (« Miroir de l'est »), un ensemble, offert par Matsudaira Oki no Kami

二十一代集 (松平丹波守から) *Nijū ichidai shū* (« Les vingt et une anthologies impériales»), offert par Matsudaira Tanba no Kami

源平盛衰記一部 (中川内膳正から) *Genpei seisuki* (« Chronique de l'apogée et de la chute des Heike »), un ensemble, offert par Nakagawa Naizen Sei

栄花物語一部 (黒田甲斐守から) *Eiga monogatari* (« Récit de la splendeur »), un ensemble, offert par Kuroda Kai no Kami

¹⁴³¹ Transcription en japonais et traduction établie à partir de la version et les notes proposés par NAGATOMO C., 1993, p. 54-55.

¹⁴³² D'après HÔJÔ H.; 1969 et 1971.

太平記一部 (鍋嶋加賀守から) *Taiheiki* (« Chronique de la grande paix), un ensemble, offert Nabeshima Kaga no Kami

曾我物語一部 (毛利甲斐守から) *Soga monogatari* (« Histoire des frères Soga »), un ensemble, offert par Môri Kai no Kami

歌かるた (大久保長戸守から) Cartes de poésie, offertes par Ookubo Nagato no Kami

徒然草、百人一首 (酒井隠岐守から) *Les Heures oisives, De cent poètes un poème*, offerts par Sakai Oki no Kami

伊勢物語、古今集一部 (仙石丹波守から) *Les Contes d'Ise, Kokinshû* (désigne probablement le *Kokin wakashû* « Recueil de poèmes anciens et modernes »), un ensemble, offerts par Sengoku Tanba no Kami

Des *daimyô* : *Le Dit du Genji* _ un ensemble, « Général Sagoromo » (*Sagoromo*) _ un ensemble, « Chronique de la grande paix » (*Taiheiki*) _ un ensemble, « Histoire des frères Soga » *Soga monogatari* _ un ensemble et des cartes de poésie.

Des fonctionnaires du bakufu : *Les Heures oisives, De cent poètes un poème, Les Contes d'Ise* et le *Kokinshû* (désigne probablement le *Kokin wakashû* « Recueil de poèmes anciens et modernes »)

2.2. « Inventaire des objets de Seitaiikô » (*Seitaiikô shokichô* 清泰公諸器帳), 1700¹⁴³³

法華經之五ノ巻、一卷 Cinquième rouleau du *Hokkekyo* (« Sutra du lotus »), 1 rouleau

女房卅六人之歌合、一冊(古筆) *Concours de poésie des 36 poètes féminins*, 1 volume (calligraphie ancienne)

新古今和歌集、二冊(古筆) *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes*, deux volumes (calligraphie ancienne)

¹⁴³³ D'après KOIKE T., 1989.

詠歌大概、一冊(古筆) *Généralités sur la composition poétique (Eika daikan)*, un volume (calligraphie ancienne)

しん卅六人之歌合、一冊(古筆) *Nouveau concours de poésie des trente-six poètes*, 1 volume (calligraphie ancienne)

百人之歌合、一卷(古筆) *Concours de poésie des cent poètes*, un rouleau (calligraphie ancienne)

源氏物語、一部(公家衆) *Le Dit du Genji*, un ensemble (aristocrate)

自賛歌、一冊 *Jisanka* (Recueil de poésies illustres de l'époque de Kamakura), un volume

古今の歌、一冊 *Kokin no uta* (« Poèmes du passé et du présent »), un volume

源氏の起、一冊 *Genji no ki* (« Origine des Genji »), un volume

拝今都、一冊 *Haikinto*, un volume

たまつしま、一卷(古筆) *Tamatsushima*, un rouleau (calligraphie ancienne)

みふのせう、一卷(古筆) *Mibu no sho* (« Écrits de Mibu »), un rouleau (calligraphie ancienne)

五拾首之和歌、一卷 *Goshûshui no waka* (désigne peut être le *Gojûshu no waka-shû* 後拾遺和歌集, anthologie impériale compilée en 1086), un rouleau

聖武天皇御筆、一卷 Un rouleau de la calligraphie de l'empereur *Shômu*

朗詠の下、一卷 *Rôei no ge* (Second volume de l'*Anthologie des poèmes à chanter*), un rouleau

土佐之将監絵、一卷 *Tosa no shôgen e* (« Peinture de Tosa Shôgen ». Tosa Shôgen est un des personnages de la pièce de kabuki *Keisei hangonkô* de Chikamatsu Monzaemon), un rouleau

二十一代首、弐部 *Nijû ichidai shû* (« Les vingt et une anthologies impériales »), deux ensembles

- 源氏物語、壹部 *Le Dit du Genji*, un ensemble
- 百人一首、一冊 *Hyakunin isshu* (« De cent poètes un poème »), un volume
- 三体の和歌、一冊 *Poèmes japonais en trois styles*, un volume
- 自賛歌、一冊 *Jisanka* (Recueil de poésies illustres de l'époque de Kamakura), un volume
- 左大将家の歌合、一部 *Concours de poésie du Général de la garde du corps, section de gauche*, un ensemble
- 増鑑、一部 *Masukagami* (« Le miroir de la promotion » récit historique prenant place dans la cour impériale entre les années 1180 et 1333), un ensemble
- 大鑑、一部 *Ôkagami* (« Grand miroir »), un ensemble
- 水鑑、一箱 *Mizukagami* (« Le miroir d'eau »), un ensemble
- 狭衣、一箱 *Sagoromo* (« Général Sagoromo »), une boîte
- 万葉集、一箱 *Man.yôshû* (« Recueil des milles feuilles »), une boîte
- 盛衰記、一箱 *Seisuiiki* (« Chronique de l'apogée et de la chute des Heike »), une boîte
- 万水、一箱 *Bansui* (désigne peut-être le *Bansui ichirô*, recueils d'enseignements sur *Le Dit du Genji* écrits par Noto Eikan), une boîte
- 空穂物語、一箱 *Utsubo monogatari* (« Récit de l'arbre creux »), une boîte
- 太平記、二箱 *Taiheiki* (« Chronique de la grande paix »), deux boîtes
- あつま鑑、二箱 *Azuma kagami* (« Miroir de l'est »), deux boîtes
- 平家、一箱 *Heike* (« Le Dit des Heike »), une boîte
- いそほ、一箱(絵有) *Isoho* (« Fables d'Esopé »), une boîte (avec images)
- 七夕、一箱(絵有) *Tanabata* (« Histoire du festival du septième jour du septième mois »), une boîte (avec images)

- 住吉、一箱(繪有) *Sumiyoshi* (« Sumiyoshi »), une boîte (avec images)
- 文正、一箱(繪有) *Bunshô* (« Conte de Bunshô »), une boîte (avec images)
- 花鳥風月、一箱(繪有) *Kachô fûgetsu* (« Les mediums Kachô et Fûgetsu »), une boîte (avec images)
- 皇代記、一箱 *Chroniques des empereurs*, une boîte
- 竹取、一箱 *Conte du coupeur de bambou*, une boîte
- 保源平治、一箱 *Hôgen Heiji* (« *Le Dit de Hôgen et des Heike* »), une boîte
- 曾我物語、一箱 *Soga monogatari* (« Histoire des frères Soga », une boîte
- 沙石、一箱 *Shaseki* (« Pierre et sable » désigne sans doute le *Shasekishû*, recueil d'anecdotes et de légendes de la deuxième moitié du XII^e siècle), une boîte
- 清少納言枕草紙、一箱, *Les Notes de chevet* de Sei Shônagon, une boîtes
- 徒然草、一箱 *Les Heures oisives*, une boîte
- 続世継、一箱 *Shoku yotsugi* (autre nom du *Nouveau miroir* (今鏡 *Imakagami*)), une boîte
- 伊勢物語、一箱 *Les Contes d'Ise*, une boîte
- 夫木抄、一箱 *Fubokushô* (désigne sans doute la *Sélection de poésie japonaise* (*Fuboku wakashô*)), une boîte
- 太子伝、一箱 *Taishiden* (« Légende du prince Shôtoko Taishi »), une boîte
- 落窪、一箱 *Ochikubo* (« Conte de la cave »), une boîte
- 太閤記、一箱 *Taikôki* (« Chroniques du Grand chancelier », biographie de Toyotomi Hideyoshi), une boîte
- 一本菊、一箱(繪有) *Hitomoto giku* (« Le chrysanthème solitaire »), une boîte (avec images)

呉越物語、一箱(絵有) *Goetsu monogatari* (« Histoire des royaumes de Wu et Yue »),
une boîte (avec images)

平家物語、一箱(目録同系図有) *Le Dit des Heike*, une boîte (mêmes images selon le
catalogue)

おみなへし、一箱(絵有) *Ominaeshi* (« Patrinia »), une boîte (avec images)

十本あふき、一箱(絵有) « Dix éventails », une boîte (avec images)

宇治拾遺、一箱 *Uji shûi* (désigne sans doute le *Supplément aux récits d'Uji (Uji shûi monogatari)*), une boîte

女訓集、一箱 *Jokunshû* (« Anthologie pour les femmes »), une boîte

椿葉記、一箱 *Chin.yôki* (« Chronique des longues années »), une boîte

三てうせんし、一箱 *Sanchô senshi*, une boîte

右京太夫、一箱 *Ukyô no taibu* (désigne sans doute le recueil de poésie de Kenreimon-
in Ukyô no Daibu *Kenreimin-in Ukyô ni Daibu-shû*), une boîte

ねん中くやうし、一箱 *Nenjû gyôji* (« Cérémonies et événements annuels »), une boîte

わか十てい、一箱 « Dix styles de poésie » (*Wakajittei*), une boîte

苔の衣、一箱 *Koke no sagoromo* (« Le vêtement de mousse »), une boîte

明德記、一箱 *Meitokuki* (« Chroniques de l'ère Meitoku »), une boîte

応永記、一箱 *Ôeiki* (« Chroniques de l'ère Ôei »), une boîte

三輪、一箱 *Miwa* (« Trois cercles », pièce de Nô), une boîte

源氏の押絵、一箱(廿四枚) Peintures du *Dit du Genji*, une boîte (24 feuilles)

本多長けん筆、一箱 Calligraphes de Honda Chôken, une boîte

忍び音、三冊 *Shinobine* (« Son caché »), trois volumes

住吉、三卷 *Sumiyoshi* (« Sumiyoshi »), trois rouleaux

犬狭衣、三卷 *Inu sagoromo* (« Le chien Sagoromo »), trois rouleaux

ちらしかき、一巻 un rouleau d'écritures éparses

伊勢物語、一箱(絵有) *Conte d'Ise*, une boîte (avec images)

碁盤、一箱 Un plateau de jeu de go

双六盤、一面 Un plateau de jeu de *sugoroku*

将棋の盤、一面 Un plateau de jeu de *shôgi*

ちいさきごはん、一面 Un petit plateau de jeu de go

双六盤、一面 Un plateau de jeu de *sugoroku*

2.3. « Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps » (*Tôsei minyô konrei shiyô keshibukuro* 当世民用婚礼仕用罌粟袋), 1750

「一百人一首 一伊勢物語 一源氏物語 / 一或は湖月集 一廿一代和歌集 一或は十三代集 / 一万葉集 一さごろも 一栄花物語 一女四書 / 一草紙類 一うたがるた 一貝合小倉和歌双六 / 一清少納言智恵板 一婚礼けし袋」

Poèmes des cent poètes, Les Contes d'Ise, Le Dit du Genji ou « Le Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac », « Recueil des Poèmes des Vingt-et-une époques » ou « Recueil des poèmes des treize anthologies impériales », *Recueil des mille feuilles, Sagoromo monogatari* (« Général Sagoromo »), *Eiga monogatari* (« Récit de la splendeur »), *Joshisho* (ou *Onna shisho* selon les lectures « Quatre livres pour les femmes »), des récits divers, des cartes à jouer de poésie, jeux de *sugoroku* et d'assemblage de coquillages, puzzle de la sagesse de Sei Shônagon¹⁴³⁴, *Konreikeshibukuro* (« Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps »).

¹⁴³⁴ Sorte de tangram auquel jouait, dit-on, la poétesse Sei Shônagon.

**2.4. « Nouvelle édition augmentée des Brocards des rites relatifs aux femmes »
(*Shinzô Onna shorei ayanishiki* 新增女諸礼綾錦), 1839**

「本類

一百人一首一伊勢物語 / 一徒然草一源氏物語 / 一湖月集一廿一代和歌集 / 一十三代集一万葉集 / 一さころも一栄花物語 / 一女四書一草紙類 / 一歌かるた一婚礼袋 / 一貝合小倉和歌双六」

Poèmes des cent poètes, Les Contes d'Ise, Les Heures oisives, Le Dit du Genji, « Le Roman du Genji. Commentaire de la lune sur le lac », « Recueil des Poèmes des Vingt-et-une époques » ou « Recueil des poèmes des treize anthologies impériales », *Recueil des mille feuilles, Sagoromo monogatari* (« Général Sagoromo »), *Eiga monogatari* (« Récit de la splendeur »), *Joshisho* (ou *Onna shisho* selon les lectures « Quatre livres pour les femmes »), des récits divers, des cartes à jouer de poésie, *Konreikeshibukuro* (« Bourse en pavot contenant les usages du mariage pour les gens de notre temps ») jeux de sugoroku et d'assemblage de coquillages.

3. Les récits mis en images au sein des livres enluminés

3.1. Les livres enluminés illustrant des classiques

Les récits guerriers

Recensement établi à partir des listes proposées par Ishikawa Tôru dans ses articles de recherche¹⁴³⁵.

Titres	Format oblong	Grand format vertical	Format vertical de demi-format	Vertical très grandes dimensions	Nara ehon au format non spécifié
<i>Le Dit de Hôgen – Dit de Heiji</i>	0	0	pour la plupart	0	6
<i>Le Dit des Heike</i> et « Chronique de l'apogée et de la chute des Heike »	0	0	0		0
Histoire des frères Soga	0	1	0	2	0

Les récits à romance et à poésie

Recensement établi à partir des listes proposées par Ishikawa Tôru et Itô Keiko dans ses articles de recherche¹⁴³⁶, des bases de données accessibles sur internet ainsi que des manuscrits

¹⁴³⁵ Pour le *Soga Monogatari* ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon, emaki no tenkai* 奈良絵本、絵巻の展開 [La propagation des *Nara ehon/ emaki*], Miyai shoten 三弥井書店, Tôkyô, 2009, p. 209-216 ; pour le *Taiheiki*, et *Heike monogatari* ISHIKAWA Tôru 石川透, *Nara ehon no kisoteki kenkyû* 奈良絵本の基礎的研究 [Recherches fondamentales sur les *Nara ehon*], Presses de l'université Keiô, Tôkyô, 2002, p. 51-56 ; pour le *Genpei seisuiiki* et *Le Dit des Heike* ISHIKAWA Tôru 石川透, YAMAMOTO Takeshi 山本岳史, ITÔ Toshiko 伊藤敬子, ITÔ Etsuko 伊藤悦子, MATSU Ashie 松葦江, « Chôsa hôkoku, Heike monogatari, Genpei seisuiiki kanren kaiga shiryô » 調査報告、平家物語、源平盛衰記[« Rapport de recherche : peintures et documents ayant trait aux *Heike monogatari* et *Genpei seisuiiki* »] in *Bunka genshō toshitenō Genpei seisuiiki* 文化現象としての源平盛衰記[Le *Genpei seisuiiki* en tant que phénomène culturel], MATSU Ashie 松葦江 (éd.), Kasama shoin 笠間書院, Tôkyô, 2015, p. 677-699.

¹⁴³⁶ Pour le *Ise monogatari* ITÔ Keiko 伊藤敬子, *Ise monogatari* 伊勢物語絵[Peintures des Contes d'Ise], 角川書店 Kadokawa shoten, Tôkyô, 1984, ISHIKAWA Tôru 石川透, « *Ise monogatari ni okeru nara ehon emaki* » 『伊勢物語』における奈良絵本・絵巻 [« L' *Ise monogatari* dans les *Nara ehon* et *emaki* »], in 山

en libre accès à l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa. Tableau complété par un entretien avec Ishikawa Tôru le 28 mai 2015.

Le Dit du Genji

Titres	Format oblong	Format vertical de demi-format	Vertical très grandes dimensions
<i>Le Dit du Genji</i>	0	6	0

Les Contes d'Ise

Titres	Format oblong	Format vertical de demi-format	Vertical très grandes dimensions
<i>Les Contes d'Ise</i>	1	28	3

本登朗 YAMAMOTO Tokurô, MOSTOW Joshua, *Ise monogatari, sôzô to henyô* 伊勢物語、創造と変容 [*L'Ise monogatari, creations et transformations*], Izumi Shobô 和泉書院, 2009, p. 207-220 ; pour le *Genji monogatari* ISHIKAWA Tôru 石川透, « Genji monogatari no eiri shahon » 源氏物語の絵入写本 [« Manuscrits enluminés du *Genji monogatari* »], in KOJIMA Naoko 小嶋菜温子, KOMINE Kazuaki 小峯和明, WATANABE Masako 渡辺憲司, *Genji monogatari to Edo bunka, kashikasareru gazoku* 源氏物語と江戸文化、可視化される雅俗 [*Genji monogatari et Culture d'Edo visualisation de l'élégance et du populaire*], Shinwasha 森話社, Tôkyô, 2008, p. 65-76. Voir aussi les catalogues des collections de l'Iwase bunko *Iwase bunko-zô nara ehon, emaki, kaidai zuroku* 岩瀬文庫蔵奈良絵本・絵巻、解題図録 [*Nara ehon et emaki* conservés à l'Iwase bunko, catalogue raisonné], ISHIKAWA Tôru 石川透 (éd.), université Keiô, Tôkyô, 2007 et du musée d'Itsuô *Itsuô Bijutsukan shozô kokubungaku kankei shiryô kaidai* 逸翁美術館所蔵国文学関係資料解題 [Documents et œuvres de nature littéraire conservés au musée d'Itsuô], Meiji Shoin 明治書院, Tôkyô, 1991.

Le Sumiyoshi monogatari 住吉物語 (« Conte du temple Sumiyoshi »)

Titres	Format oblong	Format vertical de demi-format	Vertical très grandes dimensions	<i>Nara ehon</i> vertical aux dimensions non spécifiées
<i>Sumiyoshi monogatari</i>	10	3	2	1

Les Heures oisives¹⁴³⁷

Titres	Codex oblong	Codex vertical de demi-format	Codex vertical très grandes dimensions	Codex vertical aux dimensions non spécifiées
<i>Les Heures oisives</i>	0	7	0	0

3.2. Décompte et pourcentages des manuscrits enluminés par format et par type de contenu

Contenu	Oblong	Verticaux demi-format	Verticaux ¹⁴³⁸	Petites dimensions	Rouleaux
Monde des gens du peuple					
Exotisme et merveilleux, auspiceux	11	21	13	1	62
Mariage entre humains ou avec des entités merveilleuses (animaux déguisés en humains, objets)	18	8	7	0	44
Moral et religieux	19	2	0	1	15
Réussite, légendes liées aux dieux du Bonheur	22	13	8	1	12
Récits drôles et autres	9	1	3	0	23
Batailles entre animaux ou entre êtres merveilleux	0	1	1	0	14
Total	79	46	32	3	170
Monde des guerriers					
Chasse au démon	7	4	8	0	50
Amours et couple	0	0	0	0	2
Marâtre, jalousie féminine	2	0	0	0	0
Moral et religieux	4	2	1	0	2
Vengeance, troubles familiaux	6	1	1	0	3
Batailles entre animaux, êtres merveilleux ou guerriers, héroïsme	4	3	1	0	3
Autres	2	3	4	0	0
Chroniques; Benkei; Yoshitsune	2	4	5	0	15
<i>Mai no hon</i> ¹⁴³⁹	7	0	4	0	9
Total	34	17	24	0	84
Monde de la cour					
Marâtre; amours contrariés	26	17	7	0	7

¹⁴³⁷ D'après le catalogue d'exposition *Tsurezuregusa : bijutsu de tanoshimu kotenbungaku*, Musée Suntory, 2014.

¹⁴³⁸ Nous regroupons dans cette colonne les codex que Matsumoto Ryūshin désigne sous le terme de « grande taille » et de « très grande taille ».

¹⁴³⁹ Récits issus du répertoire théâtral et réadapté en conte.

Moral et religieux	14	2	5	0	2
Poésie	3	0	3	0	11
Légende	5	1	2	0	2
Autres	0	1	0	0	3
Total	48	21	17	0	25
Monde religieux					
Fondation temple	22	11	9	0	64
Contes avec des jeunes pages ou <i>chigo</i>	4	0	0	0	11
Révélation religieuse, renoncement au monde	5	0	1	0	11
Biographie de moine, anecdotes exemplaires	7	2	6	0	14
Apparitions, métamorphoses, débats	0	0	0	0	10
Amours, jalousies	14	2	0	0	26
Total	52	15	16	0	136
Réécriture de classiques	33	7	17	0	32
Total otogizôshi	246	106	106	3	447
Classiques					
<i>Les Contes d'Ise</i>	1	28	3	0	Non dénombré
<i>Le Dit du Genji</i>	0	5	1	0	Non dénombré
<i>Conte du coupeur de bambou</i>	1	3	2	0	8
<i>Les Heures oisives</i>	0	7	0	0	6
<i>Le Dit des Heike</i>	0	10	2	0	8
Total	2	53	8	0	X
Total des classiques et des réécritures de classiques	35	60	25	0	
Total tout contenu	257	159	114	3	
% des otogizôshi au sein des codex enluminés	99,19	66,67	92,98	100	
% des otogizôshi étant des réécritures de classiques	13,41	6,60	16,04	0	7,16
% des otogizôshi étant des récits auspiceux (car exotiques ou liés à la réussite) ou ayant trait aux mariages	20,73	39,62	26,41	66,67	26,4
% des otogizôshi étant des récits moraux et à fonds religieux	36,18	19,81	20,75	33,33	34,68
% des classiques au sein des codex enluminés	0,81	33,33	7,02	0	
% des classiques et réécritures de classiques au sein des codex enluminés	14,11	37,74	21,93	0	
% du <i>Bunshô sôshi</i> au sein des otogizôshi	7,72	12,26	6,60	0	2,01
% du <i>Bunshô sôshi</i> au sein au sein des codex enluminés	7,66	8,18	6,14	0	

% des <i>Contes d'Ise</i> au sein du corpus des classiques	20,56	52,83	37,5		
--	-------	-------	------	--	--

4. Les écrits recommandés

4.1. « Miroir des sagesse utiles aux femmes » (*Joyô chie kagami* 女用智恵鏡), 1769¹⁴⁴⁰

「女中の見給ひ益有本目録

女大学宝箱、貝原先生の作/女しつけがた、源氏物語、廿四孝、百人一首

女文選料紙箱、百人一首、伊勢物語/源氏物語、歌仙、女歌仙、用文章、其外重宝数多あつむ

祝言御伽文庫、いにしへのおもしろき草紙/こと／＼くあつむ

右の外女しつけかた本、百人一首、もやう/ひながた本/ゑほんるい品多く候ゆへしるしふやし候」

Répertoire des livres dont la lecture est profitable aux femmes :

Le « Coffre à trésors de la Grande Etude pour les femmes », par le professeur Kaibara, contient « L'éducation des femmes », *Le Dit du Genji*, les « Vingt quatre enseignements confucéens », *De cent poètes un poème*

« Boîte à papiers avec sélections d'écrits pour les femmes », contient *De cent poètes un poème*, *Les Contes d'Ise*, *Le Dit du Genji*, les *Poètes illustres*, les *Poètes féminins illustres*, les « Écrits utiles » et beaucoup d'autres encyclopédies

« La collection des otogi auspiceux », recueil d'anciens récits divertissants

Outre les livres cités ci-dessus doivent être également mentionnés des livres pour le mariage des femmes, le *De cent poètes un poème*, les recueils de motifs, des modèles de kimonos et de nombreux livres d'images¹⁴⁴¹.

¹⁴⁴⁰ D'après la reproduction figurant dans l'article de SEKIBA Takeshi, 2000, p. 33. La retranscription en caractères modernes ainsi que la traduction moderne est de notre fait.

¹⁴⁴¹ D'après la reproduction figurant dans l'article de SEKIBA Takeshi, 2000, p. 33. La retranscription en caractères modernes ainsi que la traduction moderne est de notre fait.

4.2. « Trésors de brocarts du miroir des sages utiles aux les femmes » (*Jyôchie kagami takaraori 女用智恵鑑宝織*), 1769

女中の見給ひ益有本目録
女大学宝箱、貝原先生の作/女しつけがた、源氏物語、廿四孝、百人一首絵抄
女文選料紙箱、百人一首、伊勢物語/源氏物語、歌仙、女歌仙、用文章、其外重
宝数多集む
女文庫高蒔絵、女中文章つくし/女かゝみ秘伝書其外書法成事をあつむ
女用文章糸車、女筆文章つくし/女しつけがた年中行事其外重宝数多あつむ
女童子往来、百人一首、歌仙、伊勢物語、二十四孝/女重宝しつけがた物かたり
其外品ゝ集む
童子訓、貝原先生の作、男女しつけがた
絵本写宝袋、聖人、賢人、仙人、源氏絵、武者、装束/古実、草木、鳥獸、屏風、
ふすま、絵巻、和漢故事/かたはらにさいしき付を加ふ、橘守国の画
祝言御伽文庫、いにしへのおもしろき草紙/こと／＼くあつむ
右の外女しつけかた本、百人一首、もやう、ひながた本/ゑほんるい品多く候ゆ
へしるし不申候、大坂心齋橋順慶町北へ入/版元/柏原屋清右衛門

« Répertoire des livres dont la lecture est profitable aux femmes :

Le « Coffre à trésors de la Grande Étude pour les femmes », par le professeur Kaibara, contient « L'éducation des femmes », *Le Dit du Genji*, les « Vingt quatre enseignements confucéens », « De cent poètes un poème illustré »

« Boîte à papiers avec sélections d'écrits pour les femmes », contient *De cent poètes un poème*, *Les Contes d'Ise*, *Le Dit du Genji*, les *Poètes illustres*, les *Poètes féminins illustres*, les « Écrits utiles » et beaucoup d'autres encyclopédies

« Bibliothèque de femme en laque à haut relief », contient la « Collection de manuels d'écriture pour les femmes », le « Miroir secrètement transmis de femmes en femmes » et autres manuels d'écriture

« Le rouet des textes pour les femmes », contient la « Collection de manuel de maniement du pinceau pour les femmes », « L'éducation des femmes », les « Cérémonies et événements annuels », et autre encyclopédies¹⁴⁴²

Manuels épistolaires pour femmes, *De cent poètes un poème*, les « Poètes illustres » *Les Contes d'Ise*, les « Vingt quatre parangons de la piété filiale », l'« Encyclopédie pour les femmes » et autres livres éducatifs et récits

¹⁴⁴² Ce qui désigne les *chôhōki*, soit une certaine catégorie d'*ôraimono*.

« Préceptes pour les enfants », de Kaibara (Ekiken), « Manuel d'éducation pour les garçons et les filles »

Le sac à trésors de la peinture, en images : comporte des images de saints, de sages, d'immortels, du *Dit du Genji*, de guerriers, d'us et coutumes anciens, de plantes, d'animaux, d'oiseaux, [de motifs] de paravents, de parois coulissantes, de rouleaux enluminés, de légendes du Japon et de la Chine, pour lesquelles sont indiquées les couleurs. Illustrations de Tachibana Morikuni¹⁴⁴³.

L' « Otogi bunko auspiciuse », qui rassemble des récits anciens et divertissants.

Outre ces ouvrages, il existe des livres d'éducation pour les femmes, *De cent poètes un poème*, des recueils de motifs, des modèles de kimonos et beaucoup d'autres livres d'images, aussi ne pouvons nous tous les citer.

Chez Kashiwaraya Seiemon, Shinsaibashi Junkei-chô kita e iru, Osaka ¹⁴⁴⁴.

4.3. « Rouet des textes pour les femmes » (*Joyô bunshô itoguruma 女用文章糸車*), 1772¹⁴⁴⁵

女中の見たまひ益有書物目録 Répertoire des livres dont la lecture apporte des mérites aux femmes

女大学宝箱 (二冊) Coffre à trésors de la Grande Étude des femmes

女用知恵鑑 (一冊) Miroir des sagesse à l'usage des femmes

女文選料紙箱 (一冊) Boîte à papiers contenant une sélection de textes pour les femmes

¹⁴⁴³ Tachibana Morikuni (1679-1748) est un peintre et illustrateur actif à Osaka. Il est considéré comme un *machi eshi* formé par l'école Kanô. Il est l'illustrateur de livres de peintures recueillant des reproductions d'œuvres, voir MARQUET C., 2002, p. 133-137.

¹⁴⁴⁴ D'après le déchiffrement proposé dans ITÔ Toshiko 伊藤敬子, OGURO Yoshie 小黒淑江, YANAGI Hideko 柳秀子, *Honkoku, eiin Joyô chiekagami takaraori* 翻刻・影印『女用知恵鑑宝織 [Transcription et fac-similé du *Joyô chiekagami takaraori* 翻刻・影印『女用知恵鑑宝織 du *Joyô chiekagami takaraori*], San no kai 燦の会, Tôkyô, 2000. La traduction en français est de notre fait.

¹⁴⁴⁵ D'après le fac simile proposé dans le tome 93 de *Ôraimono taiki*.

祝言御伽文庫、いにしへのおもしろき箱入草紙こと／＼くあつむ二三冊
L' « Otogi bunko auspiciouse », qui rassemble des récits anciens et divertissants dans une boîte,
23 livrets

女用文章糸車 (一冊) Rouet des textes pour les femmes

女用文章倭錦 (一冊) Soieries du Japon et écrits utiles pour les femmes

女文庫高蒔絵 (一冊) Bibliothèque pour femme en laque à haut relief

女童子往来 (一冊) Manuel épistolaire pour les femmes et les enfants

万福百人一首 (二冊) Félicité de *De cent poètes un poème*

万峰百人一首 (二冊) Mains sommets de *De cent poètes un poème*

百人一首 (二冊) *De cent poètes un poème*

万玉百人一首 (二冊) Dix mille trésors de *De cent poètes un poème*

美玉百人一首 (二冊) Beauté des trésors de *De cent poètes un poème*

宝玉百人一首 (二冊) Trésor des trésors de *De cent poètes un poème*

袖沈百人一首 (二冊) Manches mouillées de *De cent poètes un poème*

伊勢物語 (二冊) *Les Contes d'Ise*

万要伊勢物語 (一冊) Nécessités des *Contes d'Ise*

古今伊勢物語 (一冊) *Les Contes d'Ise* du passé et du présent

女調法記 (一冊) Encyclopédie pour les femmes

女かな今川 (一冊) Écriture des femmes d'Imagawa

女大学手本 (一冊) Manuel de la grande étude des femmes

貝尽補の錦 (箱入三冊) Coquillages et soies en quantité

琴の組 (二冊) Les Koto

童子訓 (三冊) Préceptes pour les enfants

万読百人一首 (一冊) Dix milles lectures de *De cent poètes un poèmes*

大学百人一首 (一冊) La grande études de *De cent poètes un poèmes*

当世賭かか身の上 (六冊) Au dessus du miroir des paris contemporains

古今著門集 (二冊) *Histoires qui sont maintenant du passé*

古今奇談英筆紙 (五冊) Histoires effrayantes qui sont maintenant du passé

古今奇談繫話野 (六冊) Histoires effrayantes de Mogewaya qui sont maintenant du passé

押印比事 (五冊) À propos du temps de Ôin

面影莊子 (四冊) Ce qu'était Zhuangzi

絵本写宝袋 (十冊) Livre d'images des trésors de la peinture

絵本通宝志 (十冊) Livre d'images des trésors du lettré

絵本野山草 (五冊) Livres d'images des herbes de plaine et de montagne

絵本野山草後編 (五冊) Livre d'images des herbes de plaine et de montagne, suite

絵本忘草 (一冊) Manuel de dessins des herbes de l'oubli

絵本稽古帳 (三冊) Manuel de dessins pour l'étude

絵本清書帳 (三冊) Manuel de dessins à copier

絵本心の種 (三冊) Manuel de dessins des graines du cœur

画英 (六冊) Sublimes peintures

画宝 (六冊) Trésors de la peintures

押絵手鑑 (三冊) Miroir d'illustrations

武勇絵鑑 (三冊) Miroir des images de héros

筆勢武者硯 (五冊) Pierre à encre et calligraphie des guerriers

画筌 (七冊) La nasse à peintures

絵本吉野草おもしろき本なり (三冊) Livres d'images amusants, d'herbes sauvages et
bénéfiques

絵本和歌みどり (二冊) Livre d'images des végétations des poèmes japonais

絵本千代の姫 (二冊) Livre d'image de la princesse Chiyo

絵本宝■七種(二冊) Livres d'images des sept trésors

絵本手帳綱目 (二冊) Catalogue des manuels en images

絵本草源氏 (一冊) Le Dit du Genji herbes et images

絵本深山鹿 (三冊) Livre d'image du daim de Fukayama

初学和歌式 (七冊) Première initiation aux poèmes japonais

萩のしおも (二冊) Les buissons

和字仮名遣ひ (一冊) Jeux sur les écritures japonaises

医道重宝記 (一冊) Encyclopédie pour les médecins

医療袋 (一冊) Bourse des remèdes

小児重宝記 (一冊) Encyclopédie pour les jeunes enfants

和漢万宝全書 (箱入十三冊) Encyclopédie des arts japonais et chinois

昼夜重宝記 (一冊) Encyclopédie du jour et de la nuit

孔方図鑑 (一冊) Miroir d'illustrations sur les monnaies

■■図 (一冊)

雅遊漫録 (七冊) Notes en désordre sur les jeux élégants

4.4. « Encyclopédie du jour et de la nuit » (*Chûya chôhoki* 昼夜重宝記), 1778

御伽文庫、いにしへのおもしろき

双紙をこと／＼くあつむ

百人一首/文章双紙/鉢かづき/双六手引/女用文章大成/古今伊勢物語

女用知恵鏡、女法礼しゝつけかた婚礼式/冊文学廿一代八掛大和ことば/其外法
芸女中日この/書法をこと／＼あつむ

La « Collection des otogi », recueil d'anciens récits divertissants

De cent poètes un poème, le *Bunshô sôshi*, « L'écuelle en couvre-chef », le « Guide du sugoroku », les « Écrits utiles pour les femmes », le *Recueil de poèmes anciens et modernes*, *Les Contes d'Ise*, le « Miroir de brocarts des sages utiles aux femmes », « L'éducation des femmes », le « Cérémonies du mariage », les livrets de littérature et les précis de vocabulaire ainsi que d'autres réunions de manuels nécessaires à la vie quotidienne des femmes.

V. ÉTUDE DES VALEURS MONÉTAIRES À L'ÉPOQUE D'EDO

1. Échelle des valeurs entre 1775-1795¹⁴⁴⁶

Un *ryô* (兩) en or¹⁴⁴⁷ =

- entre 50 et 80 *monme* (匁) en argent
- entre 4000 et 6000 *mon* (文) et entre 4 et 6 (貫)
- 1 *koku* (la production en riz d'un adulte pour un an)
- 4 *bu* (分)
- 16 (朱)

Un *monme* (匁) en argent =

- 10 *bu* (分)
- 100 *rin* (厘)
- 1 000 *mô* (毛)

Un *kan* (貫, ligature de petites monnaies percées dites *mon* 文)

- 1000 *mon* (文)
- 8 à 15 *monme* (匁)

Après la dévaluation de 1718 :

Un ancien *ryô* d'or = 60 *monme* d'argent

Un nouveau *ryô* d'or = 50 *monme* d'argent¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁶ Selon YAMAMOTO M., 2010, p. 60.

¹⁴⁴⁷ L'or est en priorité utilisé à Edo tandis que l'argent est utilisé dans la région de Kamigata et donc de Kyôto.

¹⁴⁴⁸ Selon SCREECH T., 2012, p. 79.

Paie annuelle d'un ouvrier = 6 ryô

Passage en bateau entre Osaka et Nagasaki = 75 monme¹⁴⁴⁹

2. Conversion des valeurs du XVIII^e en prix contemporain¹⁴⁵⁰

	1 ryô d'or	1 monme d'argent	100 mon
Or	1 ryô	0.0167 ryô	X
Argent	60 monme	1 monme	1.5 monme
Cuivre	4 000 mon	66.67 mon	100 mon
Valeur moderne (fourchette basse)	192 000 yen	3 200 yen	5 000 yen
Valeur moderne (fourchette haute)	240 000 yen	4 000 yen	6 000 yen

3. Le prix des manuscrits enluminés à l'époque d'Edo

Feuillets trouvés par Ishikawa Tôru dans le revers des couvertures d'un ensemble de codex enluminés du *Taiheiki* conservés à la Eisei bunko dont la calligraphie est attribuée par le chercheur à Asakura Jûken¹⁴⁵¹. Nous reproduisons ci-dessous les feuillets déchiffrés par le chercheur.

Dans le trentième volume, à l'avant :

いまづ弐冊、京にて三分にうり

Imazusa deux volumes, vendus à la capitale¹⁴⁵² pour trois bu

はちかづき弐冊、四十三匁にう

Hachikazuki (« L'écuelle en couvre chef »), deux volumes, 43 monme

うら島弐冊、三十匁に

¹⁴⁴⁹ Selon SCREECH T., 2012, p. 80.

¹⁴⁵⁰ Selon HASHIGUCHI K., 2011a, p. 92.

¹⁴⁵¹ Au sujet d'Asakura Jûken voir p. 76.

¹⁴⁵² C'est-à-dire Kyôto. Pour Ishikawa Tôru, cette indication montre que des boutiques existent à l'extérieur de Kyôto dès la première moitié du XVII^e siècle. Cependant, les documents mentionnant à chaque nouvelle vente que cette dernière s'effectue à la capitale, cette boutique doit être située dans l'environnement géographique très proche de la capitale. Voir ISHIKAWA T., 2003a, p. 277.

« Conte du pêcheur Urashima Tarô », *deux volumes, 32 monme*

Au revers :

へんけい弐冊、京にて壺兩弐しゆ

« Récit du serviteur Benkei », *deux volumes, à la capitale pour un ryô et 20 shu*

うつほ弐冊、六十四匁にう

Utsubo (« Récit de l'arbre creux»), *deux volumes, 64 monme*

せんになおし絵拾弐枚、内六枚代弐十四¹⁴⁵³

Douze peintures de sages, de cet ensemble 6 peintures vendues pour 24

ちくさい三冊、京にて十六

Chikusai, trois volumes, vendus à la capitale pour 16

小おとこ壺冊、京にて五匁¹⁴⁵⁴

Ko otoko no sôshi (« Conte du nain »), *un volume, vendu à la capitale pour 5 monme*

Dans le dix-huitième volume :

むしやおし絵十二枚、京にて四十弐匁

Douze peintures de guerriers, vendues à la capitale pour 42 monme

かんやうきう三巻、百九十弐匁

Kanyôkyû (« Rouleaux enluminés de Xianyang »), *trois rouleaux, 192 monme*

十本あふき弐巻、京にて壺兩三分¹⁴⁵⁵

Juppon ôgi (« Les dix éventails »), *deux rouleaux, vendus à la capitale pour 1 ryô et 3 bu*

¹⁴⁵³ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 272.

¹⁴⁵⁴ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 273-274.

¹⁴⁵⁵ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 273.

Dans le premier volume :

おみなへし五巻、六両三分弍¹⁴⁵⁶

Ominaeshi, 5 rouleaux, 6 ryô et trois bun et 2

Dans le soixante-cinquième volume :

まくら絵巻、京にて五十めにうり

Peintures de l'oreiller¹⁴⁵⁷, un rouleau, vendu à la capitale pour 50 me

平家物語十弍冊、百九十弍匁四分¹⁴⁵⁸

Le Dit des Heike, 12 volumes, 192 monme et quatre bu

Dans le soixante-quinzième volume :

まくら絵巻

Peintures de l'oreiller¹⁴⁵⁹, un rouleau

きけいき八冊

Kikeiki, 8 volumes

つれゝ上下弍冊、京にて弍拾¹⁴⁶⁰

Les Heures oisives, 2 volumes, vendus à la capitale pour 20

¹⁴⁵⁶ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 274.

¹⁴⁵⁷ Il s'agit de peintures érotiques.

¹⁴⁵⁸ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 274.

¹⁴⁵⁹ Il s'agit de peintures érotiques.

¹⁴⁶⁰ D'après ISHIKAWA T., 2003a, p. 275.

一 祝福すべき、縁起のよい。今日の「めでたい」と同じ意味。

文正草子

二 「成り出づ」は、「なりあがる」とほぼ同じで、出世すること。

三 茨城県。

四 茨城県鹿嶋市の鹿島神宮。武甕槌命を祭る。

五 関東の八つの国。相模、武蔵、上野、下野、常陸、上総、下総、安房。

六 延喜式「民部上に、常陸国の十一郡があげられるが、のちに十六郡となつて、さらに十一郡となつた。

七 茨城県鹿嶋市の鹿島神宮。武甕槌命を祭る。

八 伊勢・阿蘇・鹿島などの神職の長。「だいじ」とも読まれたか。

九 金持。富豪。

一〇 波川版に、「四方に四まんものくらをたて」とある。富裕であることを示す慣用語。

一一 正しくは「揚州」で、中国の江蘇、浙江地方。「書経」禹貢に、金の産地としてあげられる。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「わうしゅう」。

一二 正しくは「荊州」で、中国の湖南、湖北地方。「書経」禹貢に、珠の産地としてあげられる。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「やうしゅう」。

一三 尾平兵衛版に、「やうじう」とある。

一四 正しくは「荊州」で、中国の湖南、湖北地方。「書経」禹貢に、珠の産地としてあげられる。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「やうしゅう」。

一五 斜めにうち遣えになった模様を織り出した織物。

一六 未詳。「りようら」の誤りで、「綾羅」にあたり、綾織物と薄絹とをさすか。

一七 あらゆる宝。「七珍」は、「七宝」ともいう。「法華経」に金・銀・瑠璃・琥珀・瑪瑙・真珠・玫瑰をあげるが、經典によつて異なる。

一八 牛馬などを放し飼いにする所。牧場。

一九 郎党とも書く。家来。家の子に対しては、主人と血縁関係をもたず、所領をもたない家臣をいう。

二〇 「格勤」の転じたもの。諸士の中でもっとも卑しくて、宿直を勤める番衆。御末衆。

二一 雑役を勤める下男。

二二 慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「上中下の女ばう」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「上ちうけ」、河野記念館蔵絵巻に、「上下の女房」、丹緑本に、「上中の女ばう」、丹緑横本、波川版に、「女ばうたち、なかみもの」とある。女房は、貴人の家に仕える女。

二三 身分の低い女。下女。

二四 草を刈り取る者。

昔より今に至るまで、めでたきことを聞き伝へ、中にも、賤しき者の、ことのほかに成り出でて、初めより終りまで、つひにも、憂きことなくめでたきは、常陸の国の塩売文正と申しける者にてぞ侍りける。

その故を尋ねれば、王城より東、坂東八か国の中、常陸の国十六郷の中に、鹿島大明神と申して、はやらせたまふ神ましましけるが、その宮の大宮司は、長者にてぞおはしける。四方に蔵を建て、わうしゅうの金、けひしゅうの珠、綾、れうらん、七珍万宝欠けたることなし。田地におきては一万町、牧十六郷の、家の数一万八千軒なり。郎等、格勤、雑色の中、上中下の女八百五十人、下衆女三百人、草刈千人使はれけるに、第一の宝には、若君五人おはしける。

昔から今に至るまで、めでたいことを聞き伝えているが、わけても、いやしい者が、格別に出世して、初めから終りまでも、ついにつらいことがなくめでたいのは、常陸国に住む塩売の文正と申す者であった。

そのわけを尋ねると、都より東の関東の八か国の中でも、常陸国の十六郡の中に、鹿島の大明神と申して、世にもてはやされておられる神がおありになった。その神社の神主の長にあたる大宮司は、ゆたかな長者でいらつした。四方に倉を建て、揚州の金、荊州の珠、綾織物、薄絹、ありとあらゆる宝がいつぱいで、何一つ足りないこともない。田地においては一万町、牧場は十六郷にわたり、その家の数は一万八千軒である。家臣、下級の武士、雑役の下男にまじつて、さまざまな身分の女房八百五十人、雑役の下女三百人、草刈の者千人が使われていたが、何よりもすぐれた宝として、若君が五人おいでになった。

書館蔵大形奈良絵本、丹緑本に、「けいしゅう」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「けしゆ」、京都大学蔵奈良絵本に、「けいしゅう」、寛文四年長尾平兵衛版に、「けいじう」とある。

二五 斜めにうち遣えになった模様を織り出した織物。

二六 未詳。「りようら」の誤りで、「綾羅」にあたり、綾織物と薄絹とをさすか。

二七 あらゆる宝。「七珍」は、「七宝」ともいう。「法華経」に金・銀・瑠璃・琥珀・瑪瑙・真珠・玫瑰をあげるが、經典によつて異なる。

二八 牛馬などを放し飼いにする所。牧場。

二九 郎党とも書く。家来。家の子に対しては、主人と血縁関係をもたず、所領をもたない家臣をいう。

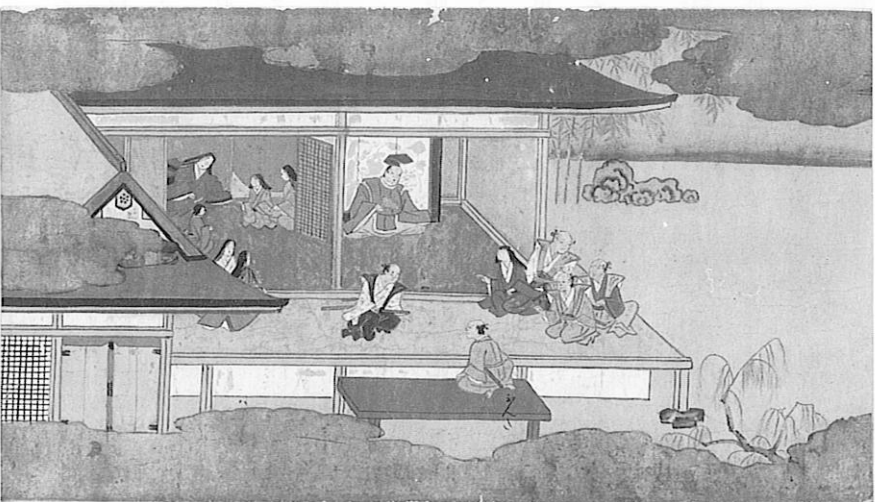
三〇 「格勤」の転じたもの。諸士の中でもっとも卑しくて、宿直を勤める番衆。御末衆。

三一 雑役を勤める下男。

三二 慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「上中下の女ばう」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「上ちうけ」、河野記念館蔵絵巻に、「上下の女房」、丹緑本に、「上中の女ばう」、丹緑横本、波川版に、「女ばうたち、なかみもの」とある。女房は、貴人の家に仕える女。

三三 身分の低い女。下女。

三四 草を刈り取る者。



一 長い間仕えてきた者。
 二人に使われる、身分の低い者。本来は「下臈」と書いて、僧としての年功の浅く地位の低い者をさした。
 二 誰にも教えられないで、心で推しはかかって、それとなく知るさま。
 三 大宮司が文太の心をためそうと思われたのか。
 四 下の者に対して用いる、第二人称の代名詞。
 五 「あひ」は、動詞について語勢、語調を整えることば。「かなふ」は、よく合って、受けいれられること。
 六 並ぶものがなく、比べるものがなく。
 七 ハしかたがなく、やむをえず。
 八 おろそかに。いいかげんに。
 九 助動詞「べし」は、一般に活用語の終止形につき、またラ変型活用の語の連体形につき、古くは上一段活用の語の連用形につき、さらに他の一段、二段活用の語の連用形にもつくようになった。
 一〇 茨城県鹿嶋市の角折の浜か。『常陸国志』によると、角折の長者屋敷は、塩売文太の住んだ跡で、後世まで、毎年この地の百姓が、鹿島神宮に塩を奉納していたという。
 一一 塩を作る小屋。塩蔵のある小屋。
 一二 そうなるはずの縁であったのだからか。
 一三 目に見えない神。
 一四 「むなし」は、内実がない、空虚であること。
 一五 あてにならない。身元の確かでない。

さても、大宮司殿の雑色に、文太といひて、年ごろの者あり。下郎ながら、心やさしくして正直にて、主の心をそらに覚り、命を背かず、夜昼宮仕ひければ、大宮司殿も、不便におぼしけれども、なほも、心を見んとやおぼしけむ、文太を召してのたまひけるは、「おのれ、年ごろの者といへども、わが心にあひかなはずおぼゆるなり。されば、いかなる所へも行くべし。また思ひ直りたらば、参り候へ」とのたまひける。

さる程に、文太思ひけるは、千人万人の一人にならんまでも、われは命を限りには、君を離れ参らせじと、たぐひなく思ひ参らすれども、かかる仰せを下さるるうへは力なく、さればとて、おろかに思ひ参らせべきならねば、仰せのごとく、命だにもあらば、またも参りなんと思ひて、いづくをさすともなく、足に任せて行くほどに、つのをかが磯とて、塩焼く浦にぞ行き給ひける。塩屋に立ち入りて申しけるは、「これに旅なる者の候ふを、いとほしくして置かせ給へ」と申しければ、しかるべきことにやありけん、主を大事と思ひなば、隠れたる神むなしからずやありけん、主、上の空なるやうにあれども、見る

ところで、大宮司様の下男に、文太といつて、長年仕えている者がいた。下郎ではあるが、心はやさしく正直で、主人の気持を推しはかってそれとなく知り、いつけにさからわないで、夜となく昼となくいつも奉公していたので、大宮司様も、いとおいしいと思つていらつしやつたが、なおなお、その心を試そうと思われたのか、文太を呼びよせて「おまえは、長年仕えている者ではあるが、わしの気に入らないように思われるのだ。だから、どのような所へでも行くがよい。また考え直してもしたならば、帰つて参るようにな」とおつしやつた。

そこで、文太は、奉公人の千人万人が一人になるまでも、自分は命の続くかぎり、主君からお別れはするまいと、並ぶ者もないほどにお慕いしてはいるが、このような仰せを下されるうへはやむをえないことで、それだからといつて、主人のことをおろそかにお思い申してはならないといふので、仰せつけられたように、命だけでも続くならば、ふたたび帰つて参ろうと思つて、どこをめざすということもなく、足のおもむくに從つて行くうちに、つのおかが磯という、塩を焼く浦に行かれた。ある塩屋にはいりこんで、「ここに旅の者がおりますので、い



ない。

一手持ち無沙汰で。所在なく。
二 できること。得意とすること。

三 塩竈用の燃料として、非常に多くの薪を要した。関東の塩焼では、藪は、藁、篠、笹を用いたという。

四 ひととおりでなく。非常に。

五 他に類のないほど役に立つ者、無二の奉公人。

六 「取りて帰りけり」または「取りてぞ帰りける」とあるべきところ。
七 行動に対するしるし。ここでは、ほうび。恩賞をいう。

八 塩を作る竈。そこで用いる釜は、その材料によって、あじろ釜・貝釜（土釜・石釜・鉄釜に分けられる。ここでは、貝釜または土釜といつて、貝殻の粉を練り合せて造ったものを用いた。

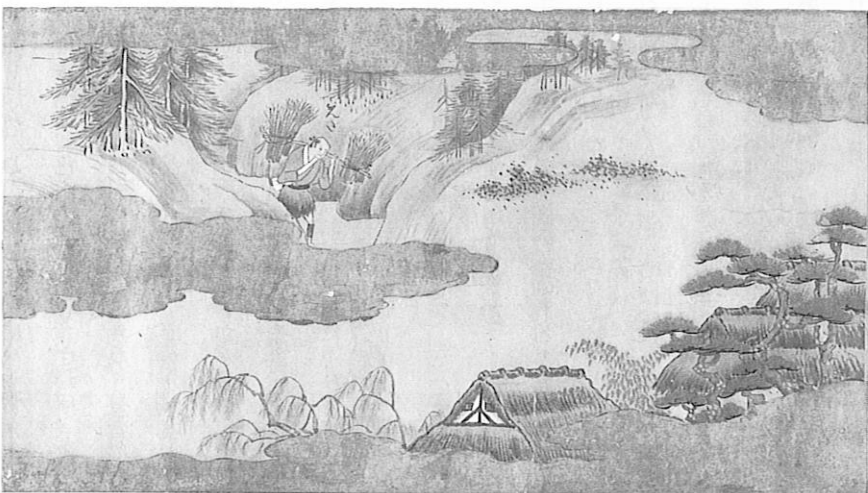
九 頼るものもなく。「たより」は、生活のよりどころをさす。

一〇 「取らす」は、与えること。

よりのとほしく思ひければ、「これにおはしませ」とぞ言ひける。

文太、いたづらにつくつくとして、日数を経る程に、主言ひけるは、「かくつれづれとしておはしますを、見奉るもいたはしければ、何事か能にはさせおはしますぞ」と言ひければ、「何事も知らず、馬飼ふ能こそ候へ」と言ひければ、主申しけるは、「わがためには、馬をば何にかし候はん。塩屋に薪こそ入り候へ。木を取りて給はり候へ」と言へば、「いとやすきことなり」とて、薪をぞ取りける。もとより大力なれば、よの者五六人持つ程の木を持ちければ、主のめならず喜びて、またもなき者と思ひける。また山へ行き、薪を取りてぞ帰りけり。

かくて年月を経るほどに、文太思ひけるは、われも塩焼きて売らばやと思ひて、主に言ひけるは、「この程、奉公申すかひに、塩竈を一つ給はり候へ。あまりにたよりなく候ふ程に、塩を焼きて売り候はん」と言ひければ、主、もとより不便に思ひければ、塩竈二つ取らせける。



とおしく思つて置いてください」と申したところが、そうなるべき縁であったのであろうか、主人を大事と思うならば、目に見えない神もあてにならないものではなかつたのであろうか、主人は、身元も確かでない者ではあるが、見るからにかわいそうに思つたので、「ここにおられよ」と言つた。

文太が、何もしないでぼんやりとして、何日もたつうちに、主人が、「こうして手持ち無沙汰でおられるのを、お見受けするの、気の毒であるし、どのようなことを得意にしておられるのか」と言つたので、「どのようなことも存じません。馬を飼うのを得意としております」と言つた。そこで、主人が、「自分にとつては、馬を何としましうか、塩屋に薪がいりますので、木を取ってきてください」と言つと、「まったくやさしいことです」と言つて、薪を取りに行つた。もともと大力なので、ほかの者が五、六人で持つほどの木を持って来たので、主人はたいそう喜んで、またとない者だと思つた。また山へ行って、薪を取つて帰つて来た。

こうして年月がたつうちに、文太は、自分も塩を焼いて売りたいと思つて、主人にむかつて、「この年月、ご奉公いた

一「病びやう」に同じ。病氣。
 二倍二倍。二倍。
 三文太の竈一つで、普通の竈十以上にあたる塩を作ったこと。渋川版に「しほのおほきつともなく三十さうばいにもほりければ」とある。
 四「いひののしるは、やかましう言いう、さわいで言うこと。
 五「なりまさる」は、ますますになつてゆく意。
 六つのおかの中に、七十五町の土地を含みこんで。「つのをかの中」は、慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「ちのうち」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「たちのうちに」、丹緑本に、「ほりのうち」とある。一町は、一般に三千六百歩、一歩は、六尺四方。七八並び。「なみ」は、並んだもの、並んださま。
 八釈迦在世中のインド舎衛国の長者。釈迦に帰依して、祇陀太子とともに祇園精舎を建立した。
 九しかるべき。相当な。
 一〇主人を選好みするな、待遇を選好みせよ。『細川幽斎教訓和歌』に「きのふまで下人なりとも果報にて威勢のあらばそれに従へ」とある。
 一〇二さきの文太にそれたる。底本には、文太が長者となつて、「文正つねをか」と名のつたことが脱落している。
 慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「なをかへてぶんしやうつねおかと申ける」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「なをかへてふんせうつ

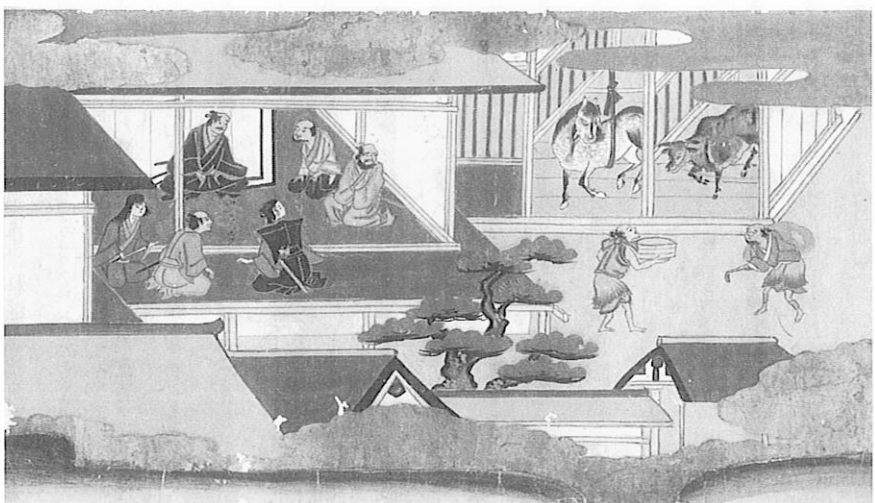
その後、塩焼きて売りけり。しかるべきことにや、文太が塩は、味はひもよく、食ふ人は、色白く病びやうもなし。されば、よの塩あなごの価たね一倍もちて買ひければ、幾程いくばくならで、限りなき長者になりぬ。されば、一つの竈かまといへども、よの竈十ばかりが塩よりもなほ多く、栄えてめでたくなる程に、つのをかが磯いその塩焼しほやきども、みなみなめでたがりて、わが塩を焼かせけるも、文太殿の塩と名づけて焼く塩多かりけり。人々、不思議に思ひて、口汚くも言はずして、めでたきことにぞ言ひののしりける。月日に添へて、めでたくのみぞなりまさりける。
 さる程に、つのをかの中、七十五町かい籠めて、四方に八並やちの蔵を建て、馬牛数知らず、家の有様いふもおろかなり。昔の須達長者といひしも、かくやおぼえてめでたし。されば、常陸の国にさもある人の貧なる人は、この頃は、「主しよな嫌ひそ、ただ恩を知れ」と申しければ、何かは苦しうあるべきとて、文正にぞ使はれける。家の子、郎等らうどう、恪勤かくきん、雑色ざしきに三百人、草刈百人、上下の女房百人、下女百人、後見うしろみ三十人ぞありける。ある時、文正、三十人の後見に申しけるは、「おのれらに預け置

しましたほうびに、塩竈を一ついたただかせてください。このままではあまりに頼るものもございませんから、塩を焼いて売ってみようと思つた」と申したところ、主人は、もともとかわいそうに思つていたので、塩竈を二つ与えた。
 それからは、塩を焼いて売つていた。そのような縁であつたのか、文太の塩は、味もよくて、これを食べる人は、色が白く病にかかるともない。そのために、ほかの塩の倍の値段で買つてくれたので、どれほどもたないで、なみなみでない長者となつた。そこで、一つの竈であっても、ほかの竈の十ほどの塩よりもいっそう多くとれて、栄えてめでたい有様になつていった。そのうちに、つのおかの磯の塩焼く人々は、誰もみなめでたいことと思つて、自分で塩を焼かせた場合にも、文太様の塩と名づけて塩を焼くことが多かつた。人々は、思いがけないことに思つて、ひどいことも言わないうで、めでたいことと言つてさわぎたてた。月日がたつにつれて、ますますめでたい有様にばかりなつていった。
 そのうちに、つのおかの中の七十五町の範囲で、四方に八並びの倉を建て、馬や牛は数知れないほどに多く、家の造作はいうまでもなくすばらしく、昔の須達

ねをかと申ける、丹緑本に、「なをさかへてかひめりして文正常岡と申ける」、渋川版に、「名をかへてぶんしやうつねをかと申ける」とある。「文正」は、年号(西暦一四六六―一四七一年)からきたもの、「つねをか」は、「常陸」を読みかえたものか。三家臣の総称。「家の子」は、本家に従属する分家の者をさす。
 三身分の低い女。下女。
 四世話役。後見人。
 五「よむ」は、数を数えること。
 六天皇の敬称。前世に十善を修めた功德で、現世に王位を受けるといふ。「十善」は、殺生、偷盗、邪淫、妄語、悪口、両舌、綺語、貪欲、瞋恚、邪見の十悪を犯さないこと。
 七底本に、脱落があつて、文意が通らない。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「御くらゐこそまし給ふらんすれ、たからにきてはいかてかましたまふへき」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「御くらゐこそまし給ふけれ、たからにきてはいかてかまさり給ふへき」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「くらゐこそさせ給ふとも、たからにおめてはいかてかまさり給ふへき」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「御くらゐこそまさらせ給へ、たからにおめてはいかてかまさり給ふへき」とある。
 八「さきの文太。」注二。
 九「ほんじの文太。ほんじ」に聞いたことや、何となく思つたことを言うのに用いる。

く宝物たからもの、めいめいに記し候へ」と言ひければ、「年月を経る真砂まごの数をば、よみ尽すとも、御宝物をばいかでかよみ記し申すべき」と申しければ、「われながら、まことにめでたく寛ゆるものかな。たとへ十善じゆぜんの君も、位ちこそまし給ふべき」とぞ申しける。さりながら、男子にても女子にても、子のなきことを歎なげきける。されども、明暮あけくれ、榮華に誇り慰みけり。
 ある時、大宮司殿だいみやうしどのに、人申しけるは、「御内に文太と申して候まごひ候ふ雑色、つのをかが磯に塩焼きて、程なく、限りなき長者になりて、宝に飽き満ちて、たとへ十善の君にてもましませ、御位こそまし給ふとも、または、大宮司殿にてもましませ、つねをかにはまさり給ふまじと申すなり。かれを召して、きこしめされ候へかし」と申しければ、大宮司殿、不思議におぼしめして、急ぎ召し給へば、嬉うれしさ限りなし、時を移さず参りける。大庭にかしこまりてあたりける。身こそ賤いやしき者といへども、かほどにめでたき者はとて召しけれども、深く恐れて参らず。たびたび仰おほせ出されければ、さのみ仰せを背くも、恐れなりと思ひて、縁の上まで参りける。大宮司殿、「いかに文正、まこ

長者とよばれた者も、こうであるうかと思われてめでたいさまである。そういうわけで、常陸国のしかるべき人で貧しい人は、今の世では、「主人をえりごのみするな、ただ恩賞の多少をえりごのみせよ」と申しているから、どうしてさしつかえがあるうかというので、文正に使われるようになった。そのために、一族その他の家臣、下級の武士、雑役の下男に三百人、草刈の者百人、さまざまな身分の女房百人、雑役の下女百人、後見役が三十人もいた。ある時に、文正は、三十人の後見役にむかつて、「おまえらに預けておく財宝を、それぞれにしろしておくように」と言つたところが、「年月を経た砂の数は、数えつくせども、おもちになる財宝は、どうして数えつくせましようか」と申したので、「自分のことではあるが、本当にめでたく思われるものであるよ。たとへ天子様であっても、御位におありになつても、自分にはまさるはずがあるうか」と申すのであつた。しかしながら、男の子にせよ女の子にせよ、子のないことを嘆いていた。そうはいつても、明けても暮れても、榮華に誇つて心を慰めていた。
 ある時に、誰かが大宮司様にむかつて、「御配下に文太と名のつてお仕えする下



男がおり、つのおかの磯で塩を焼いて、まもなく、なみなみでない長者となって、財宝に満ち足りて、たとえ天子様でいらつしゃつても、御位におつきになつていても、あるいは、大宮司様でいらつしゃつても、つねおかよりまさつておられるはずはないと申しております。この男を呼び寄せられて、お聞きくださいますように」と申したので、大宮司様は、思いがけないことと思われて、急いでお呼び寄せになると、ひととおりでなくうれしく思つて、すぐさまおうかがいした。そして、大庭にかしこまつて控えていた。身分はいやしい者であつても、これほどにめでたい者であるからと呼び寄せたのだが、ひたすら恐縮して近づかない。何度も仰せくださつたので、そのようにばかり仰せに従わないのも、恐れ多いことであると思つて、縁の上までは参つた。大宮司様が、「何と文正、ほんとうか、なみなみでない長者となり、国の内に評判になつて、よい気分になるにまかせて天子様でも、自分よりはまさつておられるはずがないと、もつたいなくもくらべ申したというのだな」とおつしやつたので、文正は、「謹んで承りました。私はいやしい身分でありながら、これだけの財宝を持つておりますことと存じており

とや、限りなき長者になりて、国内を響かして、心の誇るままに、十善の君も、われにはまさり給ふべきと、かたじけなくたとへ申したるぞや」とのたまひければ、文正、「かしこまつて承りぬ。わが身は賤しき身として、これほどの宝を持ちて候ふことよと思ひ候ふままに、何となく申して候ふ」と申しければ、「さて、いかほどの宝なれば、かやうには言ふぞ」と問ひ給へば、「君には何を隠し申すべき。金、銀、綾、れうらん、七珍万宝数を知らず、四方に造り並べたる蔵の数を知らず」と申しければ、大宮司殿、「まことにめでたき者の果報かな。末

四 不幸せな。運の悪い。
五 子宝の思想を表す。『宝物集』上に「只人の身には子にすぎたる宝なし」とあり、その類例はきわめて多い。

三 幸せ。幸運。

六 一人でも子を授けてもらうようにお願いしなさい。御伽草子や幸若舞の主人公は、多く神仏の申し子とされてゐる。

継ぐべき子はなきか」と仰せありければ、「一人も持たず候ふ」と申しければ、「それこそつたなきことなれ。人の身は、子を待ちたるこそ、第一の宝よ。何にも過ぎたるものなれば、なんぢ、いかほどの宝を持ちたるも、子なからんには、みな人の物ぞとよ。急ぎ宝を神仏に参らせ、祈誓を申して、一人の子を申すべし」と仰せありければ、その時、文正、げにもと思ひけんや。

さるほどに、文正は、急ぎ宿へ歸りて、女房を追ひ出す。こ

ますので、何ということもなく申したのでございます」と申したところが、「それでは、どれほどの財宝を持つているとになるので、このように言うのか」とお尋ねになるので、「ご主君には、何をお隠しいたしましょうか。金、銀、綾、薄絹、ありとあらゆる宝は数知れませんが、四方に造り並べた倉も数知れないほどです」とお答えした。大宮司様が、「まことにめでたいしあわせな者だな。跡を継ぐような子はいないのか」とおつしやつたので、「一人ももつておりません」とお答えした。そうすると、「それはそれは不運なことだ。人の身にとつて、子をもつてゐるのが、何よりの宝なのだぞ。何よりもすぐれたものであるから、おまえが、どれだけの宝を持つていても、子がないようならば、みな他人の物になるのだぞ。さつそくその宝を神仏にさしあげ、お祈りをいたして、一人でも子を授けてくださるようお願いせよ」とおつしやつたので、その時に、文正は、なるほどと思つたことであらうよ。

そこで、文正は、急いで家へ歸つて、妻を出てゆくようにと追いたてる。この

一心もとなひ。不安だ。

- 二 よいことと思ひのこと。
- 三 「去る」は、離別する、離縁すること。
- 四 離別される根拠。
- 五 なおざりに。いいかげんに。

- 六 不本意な。残念な。
- 七 助動詞「べし」が、一段活用、二段活用の語の連用形につく用法。→一六六注〇。
- 八 助動詞「べし」が、一段活用、二段活用の語の連用形につく用法。→一六六注〇。

- 九 しかたがない。しようがない。

一〇 不都合だ。よろしくない。

- 二 助動詞「べし」が、一段活用、二段活用の語の連用形につく用法。→一六六注〇。

- 三 「七日」は、供養や祈願の日限と考えられた。「精進」は、神に参るために、身を清めて心を慎むこと。
- 四 靈験の著しい。あらたかな。
- 五 その土地をしずめ守る神。
- 六 「三十三度」が、礼拝の回数として用いられる。

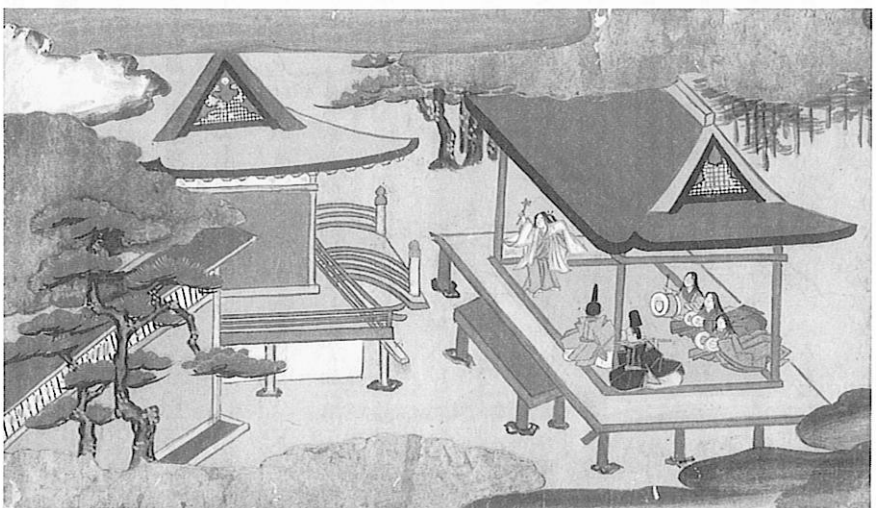
- 七 願うことにはの意。
- 八 文正をさす。この人物は、「平」の姓をもって、「つねをか」の名をつけたとされている。→二〇六注二。
- 九 孝子。孝行な子。「けう」は、「孝」の異音。
- 一〇 「たぶ」は、「たまふ」と同じ意。
- 一一 大明神が。
- 一二 蓮の花。仏がその上に座るといふもの。
- 一三 ひととおりでなく。はなはだし
- 一四 「下向」は、神仏に参拝して帰ること。

の女房思ひけるは、例ならず、大宮司殿へ召されて帰り、われを追ひ出すは、大宮司殿の御はからひにて、いづれをも妻にすべきとの仰せおはしましたるやらん、おぼつかなしと思ひて言ひけるは、「いかに、かやうにはのたまふぞや。大宮司殿の仰せを蒙りたることありけるか、または、いかなる人の女にも思ひつき給へるか、是非を言ひてこそ去らめ。さしたるしるしもなく」と恨みければ、文正、これも理と思ひて、「大宮司殿仰せを蒙ること、事もなし。人に心を移したるにもなし。おろかに思ひ奉ることはなけれども、大宮司殿の仰せらるること、まことさぞとおぼえ候ふ程に、かくは申すなり。子を持たぬこと、本意なきことに仰せ蒙り候ふあひだ、子をまうけてたび候へ」と言ひければ、「子をまうけべきならば、殿は二十一、わらはは十三の年よりあひ具して、二十、三十の時こそまうけべきに、四十になるまで産まざらん子をば、男に去られじと思へばとて、いかでこの年をして産むべき。その儀ならば、力なし。若き妻をまうけて産み給へ」と言ひければ、文正思ひけるは、今さら、子をまうけぬとて、退くべきにもあらず、され

ばとて、離れんこと、人目けしからず、また、大宮司殿も、「神仏にも申し候へ」とこそ仰せられ候ひつれと思ひて、「事の様に申しつれども、今さら、いかで離れべき。大宮司殿も、神仏に宝を参らせてみ候へとこそありつれば、さやうのこともやあるべき」と申しければ、女房、「まことに神仏の御はからひよりほかは、いかでか産むべき。さらば、参り候はん」とて、七日精進して、都にこそあらたなる神仏ましますなれども、程遠くありければ、いづれも同じ御事なれば、または、所の鎮守にてましますうへはとて、鹿島の大明神へぞ参りける。いろいろの宝物を数を尽して参らす。三千三百三十三度の礼拝を日ごとに参らせて、「願はくは、平のつねをかに、一人の孝子をとび給へ」と祈り申しけるに、七日と申す夜半に、御戸をおし開きて、まことにあらたなる御声にて、「なんぢ申すむね、さりがたき故に、この七日が間、至らぬ限なく求むれども、なんぢが子になるべき者なし。されども、あまりに申す事も不便なれば、これを給はる」とて、蓮華を二房給はるを、袂に入るると見て、うちおどろき、なのめならず喜びて、急ぎ下向する

妻は、いつになく、大宮司様へ呼び寄せられて帰り、自分を出てゆくように追いたてるのは、大宮司様のお考えによつて、誰かほかの女を妻にせよというおことばがおりになったのであらうか、心もとなひことだと思つて、「どうして、このようにおつしやるのですか。大宮司様のおいつけをいただいたことでもあつたのですか、あるいは、どなたかの娘にでも思いを寄せておられるのですか、このよしあしを言つてから離別すればよいでしょう。これというほどの根拠もありませんのに」と恨みごとを言ったので、文正は、これもつともだと思つて、「大宮司様のおいつけをいただいたこととは、何もない。ほかの女に心を移したのではない。そなたをなおざりに存するわけではないが、大宮司様のおつしやつたことは、本当にもつともだと思われるので、このように申すのだ。私が子をもたないのを、残念なことであるというおことばをいただいたので、子を産まれるように」と言つたところが、「子を産もうというのでしたら、あなたが二十一、私が十三の時から連れ添つており、二十や三十の時にも産んだらよいでしょうに、四十になるまで産まない子をば、夫に離別されないようにと思つてからとい

て、どうしてこの年になつて産めましようか。そのことならば、しかたがありません。若い妻をめぐつて産んでください」と言つたので、文正は、今になつて子を産まないからというので、それをやめることもできないし、それだからといつて、妻を離別するというのは、人に見られてもよろしくないし、また、大宮司様も、「神仏にもお願いせよ」とおつしやつたのだと思つて、「この次第を申したが、今となつて、どうして別れることができないか。大宮司様も、神仏に宝をさしあげてみるようにと言われたので、そのようなことでもしたらよいであらうか」と申した。妻も、「まったく神仏のおとりはからいによるほかは、どうして産むことができますようか。それならばお参りしましょう」といつて、七日間のつしみを守つて、都にはあらたかな神仏もおありであらうが、道のりも遠いことであるから、どちらにしても同じ神の御事でもあり、さらに、この地の鎮守であられるからにはというので、鹿島の大明神へ参詣した。いろいろの宝をできるかぎりさしあげ、三千三百三十三度の礼拝を毎日くり返して、「どうぞ、平のつねおかに、一人の子を授けてください」とお祈りした。そうすると、七日目の夜



中に、大明神が、御戸をお開きになり、まことにあらたかなお声で、「おまえの願うことは、断りにくいので、この七日の間、ありとあらゆる隅々まで捜し求めたけれども、おまえの子になるような者はない。しかしながら、あまりにも願うことがいたわしいので、これを与える」とおっしゃって、蓮華を二房下さるのを、袂に入れると見て、はっと目をさまし、ひととおりでなく喜んで、急いで家に帰ったのである。

なり。

一 普通でない。妊娠したことをいう。
 二 かならず。いかにしても。
 三 関東八か国。相模、武蔵、安房、上総、下総、常陸、上野、下野をいう。
 四 もと仏教語で、仏のそなえた三十二のすぐれた容姿。転じて、美しい女を表すのに用いられる。
 五 充足している。十分にもっている。
 六年をとった。主だった。

七内に入れるのは、自分の子として認めることである。

八子守。幼児の世話をする者。乳母親に代って、乳児に乳を与えて育てる女。うば。

九そばで世話する者。付添い。

一〇容姿のすぐれたさまを表す句。『竹取物語』『源氏物語』をはじめ、多くの物語に用いられる。

一一男か女か、どちらか。

一二どうしても。とても。

一三限度をこえたさまをいう。同じ語をくり返して、意味を強める。

その後、女房、ただならずなりければ、文正、なのめならず

に喜びて、「かまへて八か国にすぐれたらん男子をまうけ給へ」と申しける。やうやう月日重なれば、わづらふことなく、三十二相足らひたる姫御前を産みけり。文正聞きて、「いかでさしも約束申したるかひもなく、女子を産み給ふぞ」と叱りければ、常陸殿と申して、おとなしき女房ありけるが、「人の子には、姫御前こそ、めでたきことに申し候ふ。いかにかくのたまふぞ」と申しければ、「それならば、とく入れ奉れ」とて、見るに、たぐひなくうつくしき姫御前なり。文正喜ぶこと、限りなし。守、乳母、介錯にも、みめかたち足らひたるを付けらるる。

また、次の年、なほ光る程の姫御前をまうけたり。文正、「このたびは、何ぞ」と問ひければ、さきにだにも、女子とて叱り給ひしに、また女子と申すならば、よしものたまふまじと思ひて、なかなか音もせず。あまりにあまりに問ひければ、のがれがたく、「例のことぞ」と言ひける。「いまだ聞かずや、

それから、妻は、みごもったので、文正は、ひととおりでなく喜んで、「かならず関東八か国でもぬきんでた男の子を産んでください」と申すのだった。しだいに月日が過ぎると、苦しむこともなく、仏の三十二相をそなえた姫君を産んだ。文正は聞いて、「どうしてあれほどに約束を申したかひもなく、女の子を産まれるのか」としかりつけた。そうすると、常陸殿という、先輩格の女房がいたが、「人の子としては、姫君の方こそ、めでたいことと申しますよ。どうしてこのようにおっしゃるのですか」と申したので、「それでは、早くお入れせよ」と言つて、その子を見ると、くらべる者もなくかわいい姫君であった。文正が喜ぶことは、なみなみではない。子守や乳母や付添いの者までも、よい器量をそなえたのをつけておかれた。

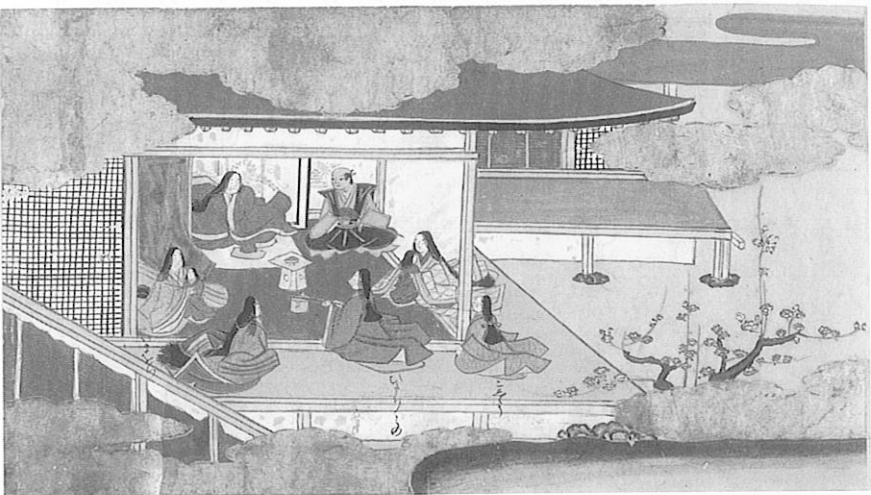
また、次の年も、さらに光るほどに美しい姫君を産んだ。文正が、「今度の子は、男か女か」と尋ねると、前でさえも、女の子というのでおしかりになったのに、また女の子と申しあげたら、よいとはおっしゃらないであろうと、どうしても何も言えない。あまりにもきびしく尋ねたので、いいのがれるのはむずかしく、「いつものことぞ」と答えた。文正は、

一 お子さまがた。もともと摂関家などの貴族の子弟をさしたるが、のちにはやや広く用いられる。
 二 さぎには約束を連れることもあったが、それにしても。ここでは、一応の肯定を表しながら、反対の思想に導くのである。
 三 ひま。ここでは、離縁をいう。
 四 連れ。伴つて。
 五 ののしるは、騒ぐこと。
 六 「男子」の誤り。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本などに、「おのこ」とある。
 七 気強いさま。心丈夫なさま。
 八 国全体。
 九 家柄のよい家。格式の高い家。特に由緒の正しい武家の家筋をいう。
 一〇 「公卿」は、「公」と「卿」との総称。公は摂政、関白、大臣、卿は大納言、中納言、三位以上および四位の参議。「殿上人」は、四位、五位および六位の藏人、昇殿を許された人。
 一一 適当な。「しかあるべき」の約。
 一二 しあわせ。幸運。
 一三 年功を積んだ僧から転じて、身分の高い女をいう。
 一四 「願ひてもありがたきこととおぼしめさずや」にあたるか。慶應義塾図書館蔵形奈良絵本に、「ねかひてもありがたきおぼしめせ」、国会図書館蔵奈良絵本に、「ねかひてもありがたき事とおぼしめさずや」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「ねかひてもありがたき御事におぼしめし候へ」とある。「ありがたき」

大宮司殿十人の公達も、姫君、若君とこそ仰せられるれ、例のことと言ふことやある。よく聞きてこよ」と叱りて、しきりに問はれければ、「女子」と申しける。文正、おほきに腹を立て、「さぎにこそ約束違へ給へるとも、いかでさのみ命を背き給ふぞ。二人産み給ふ子を、一人はなか男子を産み給はざらん。その儀ならば、暇を奉らん。とくとく子を具して出で給へ」と叱りののしること限りなし。その時、御前なるおとなしき者申しけるは、「いかで御心得なきことを仰せられ候ふらん。をのこをば何にかし給ふべき。いかでたかくおぼしめされ候ふとも、大宮司殿にこそ召し使はせ給はんずれ。姫御前たちの御姿見参らするに、天下第一のならばなきこと見えさせ給ひ候ふ。文正殿の姫君と申すとも、国の高家は申すに及ばず、都にわたらせ給ふ公卿、殿上人の公達の北の方にやならせ給はんずらん。しかるべき御事とはおぼしめさずや。御果報こそめでたくおぼしめし候へ。姫君たちの御行末、すぐれさせ給ひ候はん程に、上臈じよらふにならせ給ふべきに、願ひもありがたきこととおぼしめさずや」と申しあひければ、その時、文正、げにもと思ひけん、

「これまでに聞いたことがないぞ。大宮司様の十人のお子たちも、姫君とか若君とかおっしゃっている。いつものことと聞くことがあるものか。よく聞いて来い」としかりつけて、くり返し尋ねたので、「女の子です」と申しあげた。文正は、たいそう腹を立て、「前には約束を違えられたとしても、どうしてそうむやみに言いつけに従われないのか。二人も子を産まれながら、一人はどうして男の子を産まれぬのだからか。そういうことならば、ひまをやらう。さつさとその子を連れて出ていってくれ」と、大声でしかつたことはひととおりでない。その時に、御前にいた先輩格の者が、「どうしておわきまえないことをおっしゃいますでしょうか。男の子を何になさろうというのですか。どれだけ気強くお思いなさっていても、大宮司様にお使われなさるだけでしよう。姫君たちのお姿をお見うけすると、国全体でもつともすぐれた、くらべる者のないさまとお見えになります。文正様の姫君ではありません、都においでの方公卿や殿上人の若君の奥方におなりになることでしょうか。結構な御事とお思いにならないのですか。ご幸運はすばらしいものでいらつしやいます。

は、めつたにないさま。



姫君たちのご将来は、ぬきんでいらつしやいますので、身分の高い女房におなりになるでしょうから、願つてもめつたにかなえられないこととお思いにならないのですか」と申しあげたので、その時に、文正は、なるほどと思つたのか、「女の子も、よいことであるならば、それでは、はやくお入れせよ」と言つて、その子を見ると、姉君よりもすぐれて、美しかったので、前のように、子守や乳母や付添いの者までも、顔かたちのよいのを選んでつけておいた。姫君のお名前としては、夢の中のお告げに蓮華を下さると見たからというので、姉は蓮華御前、妹を蓮御前と申しあげた。

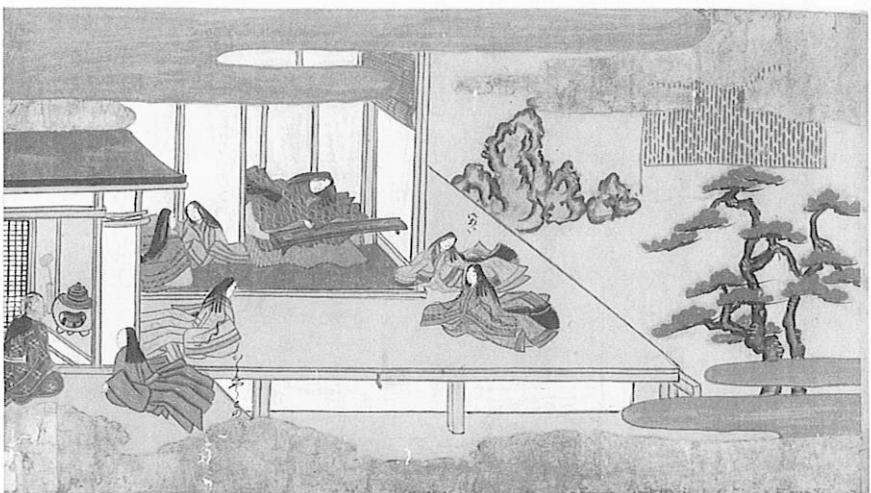
一 疾く。早く。
 二 夢の中で神仏の示現のあること。
 三 「さし添ふ」は、つけ加わること。
 四 「咲きまさる」は、いつそうさかんに咲くこと。
 五 過去と未来。
 六 「すずろに」と同じ意。何となく心ひかれるさま。
 七 底本に脱落があつて、文意が通らぬ。「とせ」は、「後世」にあたるか。慶應義塾図書館蔵形奈良絵本に、「此世の事はかりはおほさす、のちの世はねかふ御心もあり」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「此世の事はかりはおほさす、のちのよをねかふ御心もあり」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「このよはかりのやととおほしめして、こしやうをねかいたまふ心もをこたらず」、河野記念館蔵絵巻に、「この世はかりのやとおほしめして、のちの世をねかふ御心おこたらせ給はず」とある。八 なおざりな。いいかげんな。
 九 「あだ」は、まごころがないこと、忠実でないことをいう。
 一〇 四方に四季を表すことは、異郷の景観の特色として、『浦島太郎』『すゑひろ物語』『不老不死』『貴船の本地』『田村の草子』など、室町時代の物語草子に多く認められる。
 一一 「鏝む」は、刻みつけること。
 一二 召使の女。
 一三 「かしづく」は、そばに付き添つて、大切に養育すること。

「女子もよきことにてあらば、さらば、とく入れ奉れ」とて、見るに、姉君にもいやまさり、いつくしくありければ、さきのやうに、守、乳母、介錯にも、みめかたちよきを選びて添へ奉りける。姫御前の名をば、夢想に蓮華を給はるとなればとて、姉をば蓮華、妹をば蓮御前と申しけり。

かくて、年月を経る程に、姫御前たち、光さし添ふこちして、花のにほひ咲きまさりて見え給ふ。花、紅葉、月、雲につけても、心をすまし、歌など詠み給ふ。筆の跡などは、こし方行末、かかるためしなきとぞ見え給ふ。琴、琵琶の音、すぞろに涙を流すばかりなり。常におほしめすは、この世はかりの宿と、とせを願ふ心怠り給はず、何事につけても、たぐひなくめでたき有様、おろかなることぞなかりける。かかる程に、わが子なれども、あだにも言はざりけり。家の北に、四方に門をあらはし、四季の草木を植ゑ、玉をもつて飾り、金を鏝め、まことにめでたく造り磨き、姫君を据ゑ奉り、女房たち、端者までも、心ざま、姿のよきを選びて、あまた添へかしづきける。されば、八か国の大名、これを伝へ聞きて、われもわれもと

こうして、年月がたつうちに、姫君たちは、光がさして美しさが加わるように思われ、花が咲いて美しさがまさるようにお見えになる。花や紅葉や月や雲につけても、心をしづめて、歌などをお詠みになる。文字を書くさまなどは、過去にも未来にも、このような例はないとお見えになる。琴や琵琶を弾く音も、何となく身にしみて涙を流すばかりである。ふだんのお心がけとしては、この世は仮のすまいであるというので、後の世のことを願う気持ちもち続けておられ、どのようなことであつても、くらべようもなくすばらしい有様で、なおざりなところはなかつた。このようなわけで、自分の子ではあるが、実のないようには言わなかつた。家の北に、四方に門をかまえ、四季の草木を植ゑ、玉を飾りつけ、金を刻みこみ、ほんとうにすばらしく造りあげ、姫君をおすまわせして、女房たち、召使

までも、気だてや姿のよいのを選んで、おおぜいをつけて大切に育てていた。



そこで、関東八か国の大名たちは、これを伝え聞いて、われもわれもと花や紅葉につけて、求婚の手紙を送ることは数知れないほどである。しかしながら、姫君は、明けても暮れても嘆くことには、このような東国に生まれたのは悲しいことだ、人と生まれたならば、都に足跡を残して、それ相応のことを見たり聞いたりしたならば、この世に生きるかいてもあ

「花や紅葉につけて、手紙を送ることをいうか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「花もみちのことよせて、文はあめのふるかことし」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「花もみちに事よせて、かきすふみはあめのふるかことし」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「はなもちにつけて、あめのあしよりもししく文ともあり」、河野記念館蔵絵巻に、「花もみちにつけて、あめのあしよりもなをしけし」とある。「玉章」は、手紙の意で、求婚の手紙をさす。

「このような東国のはてに生まれたのは、悲しいことだの意。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「あつまのおくにもまれたる事のかなしさよ」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「かかるあつまのをくにもまれてかなしや」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「かかるあつまのおくにうまれしことこのうらめしさよ」、京都大学蔵奈良絵本に、「何とてか、るいやしきあつまのはてにはむまれけん」、丹緑本に「かかるあつまのおくにむまれけんことのおさましさよ」、波川版に、「かかるあつまにうまれけるぞや」とある。

三 女御と皇后・中宮。女御は、皇后・中宮に次ぐ高位の女官。

四 「世の常」は、世間一般のこと。ここでは、通常の結婚をさす。

五 世間に対する名譽。

六 「靡く」は、他人の意に従う、受け

「花、紅葉、玉章などを遣すこと限りなし。されども、明暮の歎きには、かかる東の輿に生れけんことの悲しさよ、人とならば、都に跡をとどめて、しかるべきことを見聞きたらば、世にあるかひもあらめ、ただ女御、後の位を望み給ふ。ただ世の常の心をば持ち給はず、これをば父母知らず、大名、高家の仰せ蒙れば、面目と思ひて、姫御前たちに、このよしを申し候へば、靡くことなし。とかく返事さへせず、郎等ども集めて、厳しく番をさすれば、心に人々思はることもかなはず。さる程に、西の方に御堂を造り、弥陀の三尊を据ゑ奉り、ほかへ参ることなれば、力及ばず、恋の煙にあこがれけり。

大宮司殿聞き給ひて、文正を召し、「まことや、おのれは、光るほどの姫を持ちたるが、大名、高家の、雨のあしたより繁く、文を通はすよし聞き候ふ。それをほかへ出すべからず、さだみつが子どもの中にて、いづれにてもこにすべき」とのたまひければ、文正、あらめでたや、まことに女子は持つべきものなり、いかにけたかしと思ふとも、男子ならば、あがることも、格勤などにこそならめ、大宮司殿のかたやけに言はれんずるこ

であるうと、ひたすら女御や後の位を望んでおられる。まったく世間なみに結婚する気持はもっておられない。このことを父母は知らないで、大名高家という名門の武家からおことばがかかるならば、このことを申し伝えると、その意に従うことはしない。あれこれと返事さえないで、家来どもを集めて、厳重に見張りをさせるので、心の中で大名たちが思っておられることもかなえられない。そうするうちに、屋敷の西の方に御堂を建て、阿弥陀の三尊をお据え申しあげ、よその神仏に参詣することもないので、どうしようもなく、あてにならない恋に心を奪われていた。

大宮司様が、お聞きになり、文正を呼び寄せて、「おまえは、ほんとうか、光るほどに美しい姫をもっていて、大名や高家が、雨の降り過ぎるよりもしきりに手紙を送ってくるって聞いている。その姫をよそへ出してはならない。さだみつの子どもの中で、誰でもよいから婿にしたらよい」とおっしゃるので、文正は、あめでたいことだ、ほんとうに女の子は持たなければならぬものだ、どのように品位があると思っいても、男の子であれば、出世するとしても、下級の武士

入れること。

七 「番」は、交代で何かをおこなうこと。ここでは、見張り番をさす。

八 西方は阿弥陀如来の極楽浄土のある所。

九 中央に阿弥陀如来、左右の脇侍に観世音菩薩、勢至菩薩をおく。

一〇 「あこがる」は、他に心を奪われて、落ち着かないこと。

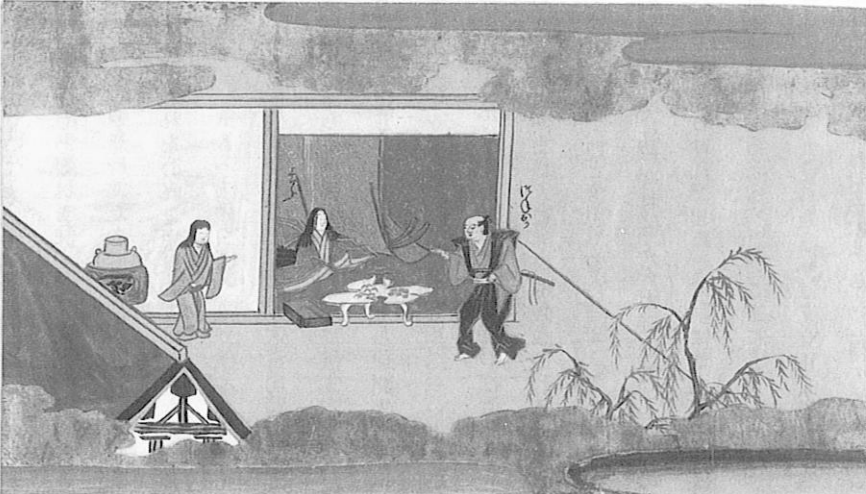
一一 「雨のあした」は、「雨のあし」の誤りか。雨の脚は、雨脚のこと。雨が降りながら通ってゆくさまをいう。丹緑本に、「あめのあしよりもしげきよし」とある。

一二 鹿島の大宮司の名。

一三 「こ」は、「むこ」の誤りで、「婿」にあたるか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「むこになすへきなり」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「むこにさためよ」、河野記念館蔵絵巻に、「なんちかむこにすへし」、丹緑本に、「よめにとるへきぞ」とある。

一四 品格が高い。上品である。

一五 「あひやけ」にあたるか。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「あひあけ」、国会図書館蔵慶安元年写本、河野記念館蔵絵巻、丹緑本に、「あひやけ」、京都大学蔵写本に、「かたいけ」とある。「あひやけ」は、「相親家」にあたり、嫁婿の双方の親どうしが、たがいに相手を呼ぶことば。



にはなれるかもしれない、大宮司様と親どうしと言われるのは、うれしいことだと思つて、「謹んで承知いたしました。それにしても、子どもに申し伝えて、ご返事申しあげましょう」といつて帰った自分の家に着いて、門口から、「ああめでたいことだ、大宮司様の若君を婿にお迎えするのだ。自分こそはと思う者は、だれもかれもお供をせよ」と言うのであった。

一 自分のことを大切に思う。

二 「あへず」は、しとげることができない。

三 ここでは、禁止の語で結んで、「けつして…するな」の意を表す。

四 盃の底に残った酒のしずく。不本意ではあるが、これだけでもの意。

五 ここでは、否定の形で結んで、「すこしも…ない」の意を表す。

六 「かきくどく」は、「くどく」を強めた言い方。しきりに思いを述べたてて、相手に訴えかけることをいう。ハ「本意なし」は、不本意だ、残念だの意。

との嬉しきよと思ひて、「かしこまつて承りぬ。さりながら、子どもに申して、御返事申しあぐべき」とて帰りぬ。宿へ行き、門より言ひけるは、「あなめでたや、大宮司殿の公達を躰に取り参らすべきなり。われをわれと思はん者は、みなみな御供せよ」と申しけり。

姫の方へ参りて、「めでたきことこそ候へ。大宮司殿の嫁御前に取り参らせて、据ゑ奉らんとの仰せを蒙りて候ふ」とて、よに心よげにうち笑みて申しければ、姫御前たち、聞きもあへず、さめざめと泣き給ふ。文正、あやしく思ひて、「いかにいかに」と申しければ、「いかでかやうのことをばおぼしめし立ち候ふらん。ゆめゆめかなふまじきことにて候ふ。われらが心には、大宮司殿公達とても、何とも思ひ参らせず。そのうへ、姫君たち、御嫁御様の末座に置かれ候ふこと候ひて、御盃の流れを給はらんことこそ悲しけれ。せめて、主にてまじませば、使はれ参らせ候はんには、参るとも、このことにおきては、ゆめゆめ思ひ寄らず」とかきくどきのたまへば、文正、よに本意なげに思ひて、「げにげに、つねをかがあしく心得て候ふ」、言

葉少くてぞ立ちにけり。

九 恥ずかしくて顔向けができない。
二〇 道理にあわないこと。まちがったこと。

二一 嫌疑を受けること。
二二 生まれつきその主君に仕えている者。

二三 このような情愛の道は、身分の上下の別にもよらないことです。「恋に上下の隔てなし」と同じ考え。「上臈」「下臈」の別は、もともと僧侶の年功についていったものであるが、のちには女官の身分についてもいうようになった。
二四 髪を剃って僧や尼になることをいう。

二五 死後に生まれるべき世。後世。「後の世を願ふ」とは、後世に仏果を得て、極楽に往生するように念ずること。

大宮司殿より、たびたび仰せられければ、文正、面目なきことながら、御返事をさへ申さであるべきかとて、「何とやらん、参らじと申し候へば、力及ばず。このうへは、おぼしめしとどまらせ給ひ候へかし」と申しければ、大宮司殿、腹を立て、

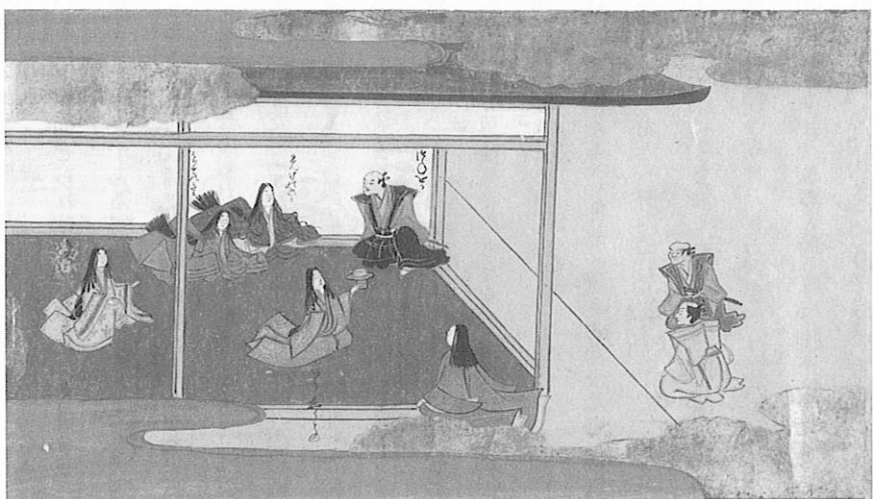
「文正が子どもとして、さだみつが子どもを嫌ふこそ、不思議なれ。急ぎ参らすべし。参らずは、僻事のものなるべし」と仰せければ、急ぎ、文正、女の方へ行き申しけるは、「姫たちのことにより、大宮司殿より、本意なきことを承り候ふ。生れ落ち給ひてより、いとほしく思ひしかひもなく、心強くわたらせ給ふものかな。親にも愛きことを思はせ給ふこそ、本意なけれ」と歎きければ、姫御前たち、「何故、過ぎせ給はん御身に、不審をば蒙らせ給ふべき。たとへ御内にわたらせ給ふとも、かやうのことは、上臈、下臈によらぬことにてこそ候へ。世を捨て、様を変へ、後の世を願ひ候はんずる。または、八か国の中に、いづれの人の方にも出で候はん時こそ、御不審も候はんずれ」とのたまひければ、文正、さめざめとうち泣きて、「さ

文正は、姫君の所へ行つて、「めでたいことだ。大宮司様の嫁君にお迎えしておすませしようというおことばをいただいてきた」といって、ほんとうに気持ちよさそうにっこりして申したので、姫君たちは、しまいまで聞きもしないで、さめざめと泣かれる。文正は、いぶかしく思つて、「いったいどうしたのか」と申したところが、「どうしてこのようなことを思い立たれたのでしょうか。いかにしてもあつてはならないこととございます。私どもの気持としては、大宮司様の若君であつても、何ともお思い申しあげません。それだけではなく、姫君たちやお嫁御様の末席におかれましてもありまして、お盃ののりをいたたくというのも悲しいことです。やむをえなければ、主人でもいらっしゃるならば、お仕え申しあげますために、うかがいましうが、このことについては、まったく思

いも寄りません」と、しきりに訴えるように言われるので、文正は、たいそう不服そうに思つて、「まったくもつて、つねおかが、まちがつて思ひこんでいた」と、ことば数もすくなく立つてしまった。

大宮司様から、何度もおつしやつてくるので、文正は、顔向けもできないことながら、ご返事も申しあげないではいられないというので、「どういうことでしようか、うかがいませんと申しますすからは、どうしようもありません。このうへは、思いとどまってくださいますように」と申したところが、大宮司様は、腹をたてて、「文正のこどもの分際で、さだみつのごどもを嫌うとは、思いもよらないことだ。急いで参らせるがよい。参らなければ、道理に合わないことであるぞ」とおつしやつたので、さつそく、文正は、娘の所へ行き、「姫たちのことにより、大宮司様から、残念であるということをうかがつてゐる。生まれてこられたから、いとおしく思つてきたかひもなく、かたくなであられるものだな。親に気の進まないことを思わせるのは、残念なことだ」と嘆いたので、姫君たちは、「何のために、くらしをたてておられる父君には、おとがめを受けられるはずがあまりましようか。たとえ家来筋でいらつ

一 底本には、脱落があつて、文意が通らない。「この国は、この頃、院内につき参らせたる、松殿殿下の御領なり」で、常陸国は、この頃は、上皇や天皇に続く地位にある、松殿殿下の御領地であるの意か。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「此くは、このころ、みんうちの御きそくめてたくましますてんかの御ことなり」国会図書館蔵奈良絵巻に、「此くには、此ころ、みんうちの御きそくめてたくましますてんかの御ふんこくなり」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「このくには、こ



しゃつても、このようなことは、身分の上下にかかわりないことでございます。この世を捨てて、尼の身となり、のちの世に極楽に往生するのを願いましよ。それでなければ、関東八か国の中で、どこかの人の家にも嫁ぎますよ。うな時は、おとがめを受けることでしようが」と答えられた。文正はさめざめと泣いて、「それにしても美しい様子なのに、どうしてそのようなことを言われるのか」と申したところが、姫君は、「私どもも、これまで人にあつたことはございません。このようにしておりますのを、よいこととお思いになっておいでください」と言われるので、それをもっともだと思つた。また、大宮司様のもとへ参つて、娘のことを、ありのままに申したところが、「それほどのことならば、しかたがない。神仏からいただいた子であるから、そのようにも思うのであろう。もつともなことでだ」というので、それからは、何もおつしやらなかつた。

のころ、まつ殿のてんかの御りやうなり、丹緑本に、「此はるは、いんうちつきまいらせたるにまつてんかの御りやうなり」とある。「院」は、法皇、上皇などの御所で、法皇、上皇そのものをさす。「内」は、内裏すなわち天皇の皇居で、天皇そのものをさす。「殿下」は、皇太子その他の皇族の敬称で、摂政・関白にも用いられ、ここでは関白をさす。天下を治めるというので、「天下」とも記された。「日葡辞書」に、「テング、関白の尊称、易林本『節用集』には、「殿下、摂政関白」とある。
 二 衛府の次官で、五位の蔵人を兼ねた者。衛府は宮中の護衛にあたる官庁、左右近衛、左右衛門、左右兵衛の六府を合せていう。
 三 「国司」は、古代・中世に六十六国二島に置かれた地方官。一般に守(長官)には中央の貴族が任じられた。常陸国は親王任国で、守には遥任で皇族があつた。介(次官)に中央の貴族が任じられた。
 四 好んで男女の交情にふけること。
 五 木こりなど、山中に住む身分の低い者。
 六 大名、貴族などの奥方の敬称。
 七 「つれづれ」は、することがなくて手持ぶさたなきさま、ひとりもの思ひにふけるさま。
 八 わびしく情けなくて。
 九 神主の下、祝のの上に位する神職。

しもうつくしき御有様を、いかできやうのことをば仰せ候ふぞや」と申しければ、「われも、いまだ見えたることも候はず候ふ。かくて候はんを、よきこととおぼしめして御入り候へ」とのたまへば、それも理と思ひける。また、大宮司殿へ参りて、女のこと、ありのままに申しければ、「それほどのことならば、力及ばず。神仏より給はりたる子なれば、さも思ふらん。しかるべきこと」とて、その後、仰せられず。

また、この頃、院中につき参らせたる、松殿殿下御領なり。その御内に、衛府の蔵人みつしげと申す人、国司を給はりて、下り給ひけり。この人、なめならず色好みにて、いかなる山賤なりとも、みめかたち、心さまよからんを見んとて、いまだ御前もなかりける。国司なりければ、大名、高家の女、われもわれもと参らせけれども、心にも入らず、一人のみこそおはしける。ある人申しけるは、「かくつれづれとしておはしますよ」と申しければ、「かくてのみ過せば、あぢきなくて、都へ上らばやと思ひ候ふ。いかなる山賤なりとも、みめかたちよからんを」とのたまへば、「鹿島の大明神の禰宜大宮司の雑色に、文

また、この国は、この頃は、上皇や天皇に続く地位にある、松殿殿下の御領地である。その家臣に、衛府の蔵人みつしげという人が、国司に任ぜられて、お下りになった。この人は、はなはだしく色好みで、どのような山家の育ちの女であっても、顔かたちや気だてのすぐれた者にあいたいというので、まだ奥方もいなかった。国司であつたために、格式の高い武家の娘を、われもわれもときし出したが、気にも入らないで、独身のままで過していらつした。ある人が、「このように、することもなくもの思ひにふけていらつしやるのですね」と申しあげると、「このようにばかりして過している」と、わびしく情けなくて、都へ上り

一「者こそ候へまたはは「者候ふ」とあるべきところ。

二「うけひかず」で、聞き入れない、承知しない意か。国会図書館蔵奈良絵巻に、「うけひかず」、慶應義塾大学蔵大形奈良絵本に、「ききいれず」、渋川版に、「もちひ候はず」とある。

三美女を形容する決り文句。

四主人の大宮司に仰せつけになって、その娘をお召しくださいよの意。

五不本意なさま。残念なさま。

六お礼をすること。謝礼。

七饗宴の時に、主人から客へ遣わすもの。

八「引く」は、引出物として遣わすこと。

九そうあるべきはずの。相応な。

一〇おとりはからず。ご処置。

一一「給はる」は「受ける」の謙讓語で、いただくの意。中世に「給ふ」と混同されて、「与える」の尊敬語で、下さるの意にも用いられる。

正と申す者こそ、光るほどの女を持ちて候ふ。大名、高家、われもわれもと仰せ候へども、うけふさず。主の大宮司、嫁に取らん候ふをも、用ひずして候ふなり。すべて文正の子ともおぼえず、天人の天降りたるかと承る。親も、主のやうにもてなしかしづき候ふ。女御、後の位を望み、心にかけて候ひて、かなはずは、一筋に世を捨てなんと申すなり。それを、主の大宮司に仰せられ候ひて、召し候へかし」と申しければ、今あらんずるやうに喜び給ひて、「このことを、今まで聞かざることを本意なさま。これかなひぬるものならば、この国十六郷の中、いづれなりとも選びて参らせん」、よろこびの引出物として、染物など、さまざまに引かれたり。

さて、大宮司を急ぎ召して、何となく物語どもして、「この国広しと聞きて候へども、狭く候ふなり。心につくべき者やあると、多くの人を迎へて見候へども、さるべきものを見ず候ふなり。まことやらん、御内に候ふなる雑色、いつくしき女を持ち候ふと承り及び候ふ。御はからひ候ひて給はり候へ。そのよろこびには、国司を譲り候はん」とのたまへば、「かしこまつ

三 鹿島の大宮司の名。一三二頁注

四 「下代註」で、「代官」にあたるか。代官は、主君に代つて、その職務をつとめる者をさす。ここでは国司の代行者。慶應義塾図書館蔵形奈良絵本に、「だいくわん」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「たいくはん」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、河野記念館蔵絵巻、丹緑本に、「たいくわん」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「代官」、京都大学蔵奈良絵本、渋川版に、「大くはん」とある。

五 いなかの人。いなかは、都会から離れた地をいう。

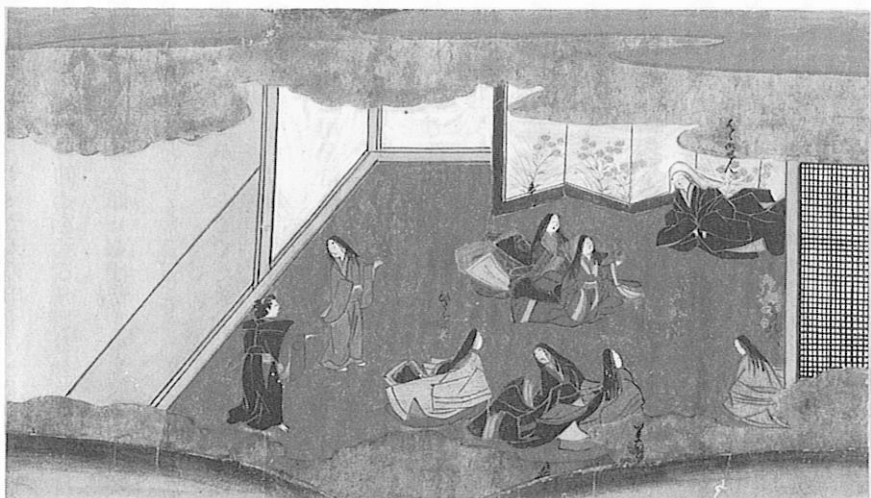
六 都の高貴な人。「上藤」は、一般には高貴の婦人をさすが、ここではひろく貴人をいう。一七八頁注三。

七 まさか。よもや。

て承りぬ。さる者は候へども、すべて人の申すことも聞かず、親の諫めをも聞かず候ふ程に、仰せを承るべしとも覚え候はねども、申してみ候はん。いかでか仰せをば背き申すべき」とて、やがて、その時、文正御供なりけるを召して、「かかるめでたきことこそあるなれ。おのが女のためできよしをきこしめし、さだみつに仰せつけられ候ひて、御台に参らせよと仰せられ候ふ。そのよろこびには、国司を給はり候はんとのたまひ候ふ。あはれ、よき女子をば持つべきものかな。おのれほどの者の子を御台になされんこと、めでたし。もしさもあらば、国司のしたたひをばおのれに給はるべし。かかる面目、いかであるべき」とのたまへば、文正聞きて、嬉しく思ひ、「かしこまつて承りぬ。親の申すことを聞かぬ者にて候へば、これをいかが申し候はんや。さりながら、田舎人をこそ嫌ひ申し候へ、京上藤にてわたらせ給へば、よもかなはじとは申し候ふべき。急ぎ参り候ひて、御返事申し候ふべし」とて、急ぎ宿へ帰りて、門よりののしりけるは、「あらめでたや、女子をば持つべきものなり。生れ落ちさせ給ひし時、女子とて捨てたりせば、いかに

かど、多くの女を迎えてあつてはみたが、これという者にあわないでいるのだ。ほんとうか、ご家中にいらるといふ下男が、美しい娘を持っていると聞き及んで、おとりはからいになられて、その娘をいただかせてほしい。そのお礼には、国司の位をお譲りしよう」とおっしゃるので、「謹んでうかがいました。そのような者はおりますが、まったく人の言うことも聞かないし、親の忠告にも従いませんので、おことばを聞き入れるであらうとも思われませんが、申してみましよう。どうしておことばに従わないでいられますようか」と答えて、すぐさま、その時に、文正もお供していたのをお呼びになつて、「このようなめでたいことがあるのだ。おまえの娘のすぐれていることをお聞きなされて、さだみつにお言いつけになられて、国司の奥方様としてさし向けよと仰せられた。そのお礼として国司の地位をわしに下さるうとおっしゃるのだ。ああ、よい女の子を持たなければならぬものだな。おまえくらいの子を、おとす方になされるのは、めでたいことだ。もしそういうことであれば、国司の代官におまえをあてられるであらう。このような名譽なことは、どうしてあるはずがあらうか」とおっしゃると、文正

は聞いて、うれしく思い、「謹んでうかがいました。親の言うことを聞かない者でございませうから、このことをどのよう
に申しませうか。そうはいいながら、いなかの人をお嫌い申しあげるとしても、都の高貴な方でいらつしやいますので、まさかお受けできませんとは申しませんでしよう。急いでうかがいまして、ご返事をいたしませう」といって、急いで家へ帰った。門のあたりから大声をあげて、「あめでたいことだ、女の子は持たなければならぬものだ。生まれ出られた時に、女の子というので捨てていたら、どうしてこのようなことがあろうか。国司のお舅になり申すのだぞ。家中の者ども、お供をせよ」と、今にもそうなるように騒ぎたてて喜んだ。



かくあらん。国司の御舅しゅうになり参らせたるなり。内の者ども、御供せよ」と、ただ今あるやうに申しののしり喜びける。

- 文正、女房にようぼうたちにむかひて申しけるは、「男の身にて、面変おもてへず、かやうのこと申すも、憚はばりなり。女親にてましますば、御身、心得てのたまへ」と申しける。母も、さらばとて、姫たちひめたちに、このよし申しければ、なほもうけふさず。文正、まことにあさましく思ひて、「これさへ聞き給ひ候はず。このことかなはずは、国司の御気色ごきしよくあしくて、大宮司殿の御勘当かんたう蒙りては、つねをか何と仕つかまつり候ふべき」など叱しかりける。「さても、かやうのことにこそ、親子の縁ゆかりともなりさふらん、心痛ましめ給ふことの悲しきよ」とかきくどきければ、姫君たち、「まことに親の仰おほせなれば、いかなることなりとも、いかでか背そむき参らせ候ふべきなれども、このことにおきては、かなひ候ふまじき。さなきだに、国内くにうちの人々を嫌ふとのみ申さるるに、いとど敵かたみを受け給ひ候はんずるぞかし。さやうに仰せ、大宮司殿にも、御不審おんふしん候はんずれ。かやうの御事、御はからひこそあしく候へ。このうへに、なほも仰せられ候はんには、身こそいたづらに候

- 一 「うけひかず」で、聞き入れない、承知しない意か。一三八注。
二 上の人の氣に入られること。
三 上の人の不興をこうむること。
四 「かき」は接頭語で、「くどく」を強めた言い方。「くどく」は、しきりに思うことを述べ訴える意。
五 恨みのある相手。
六 嫌疑を受けること。
七 生きていてもかいたないさま。

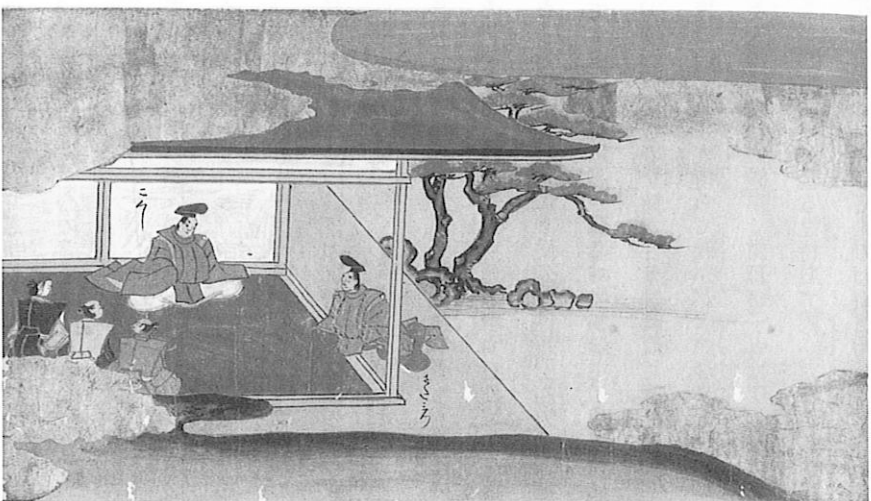
文正は、女たちに向かつて、「男の身で、顔色も変えないで、このようなことを申すのも、はばかられることだ。女親であられるので、あなたが、承知して言葉よ」と申しした。母親も、それではと
いうので、姫たちに向かつて、このことを申すと、あい変らず承知しない。文正は、ほんとうに情けなく思つて、「この話さえも聞き入れられない。この結婚がととのわないと、国司のご機嫌が悪くて、大宮司様のご不興をこうむつては、このつねおかはどのようにならうか」とか「など叱りつけた。「それにしても、このようなことによつて、親子の縁ともなるであろうに、心を苦しませられるのは悲しいことだ」とくどくどと訴えたので、姫君たちは、「ほんとうに親のおことばなので、どのようなことであっても、背き申すことはできないのですが、このことについては、お聞き入れすることはできません。そうでなくても、常陸の国内の人々を嫌うとばかり申されますので、いよいよ恨みをお受けになることではようね。そのようにおっしゃり、大宮司様にも、ご嫌疑を受けられることではよう。

一「しがらみ」は、水流をせき止めるために、川に杭を打ちならべたものに、横に柴や竹を結びつけたもの。ここでは、涙をせき止める袖にたとえる。
 二岩と木。感情のないものをいう。
 三オミナエシ科の多年草。夏秋に淡黄色の小花を付ける。

四無常でつらい世。
 五「世を」とふは、世間のわずらわしさからのがれる。

六「様を変ふ」は、出家、剃髪して、僧や尼になること。
 七後世に仏果を得て極楽に往生すること。

はんずれ」とて、袖のしがらみせきあへず。かかる有様、岩木なりとも見ゆるべし。ましてや、親の心には、世の常ならぬだにも、いとほしく思ふならひなるに、秋の女郎花、露重げなる有様、譬へん方もなく、いつくしくぞありける。げにも、子故に、いかなる咎にあたるとも、かほどに思はんことをば、いかがと思ひて、文正、大宮司殿へ参りて申しけるは、「子にて候ふ者に、仰せのやうを申して候へば、ゆめゆめかなふまじ、そのうへ、人々に見え候ふ程ならば、大宮司殿の仰せの時こそ、承り候はんずれ、憂き世は仮のならひなれば、ただ世をいとひ候はんと申し候へば、何と申すとも、かなひがたく候ふ。このよしを国司へ御申し候へ」と申しければ、大宮司殿、世に本意なげにおぼしめして、国司へ参り、申させ給ふやう、「このよし、かねてよりきこしめし候はん。文正が女は、すべて人間の心持ち候はず。幾程ならぬ夢の世に、様を変へ、後の世を願ひ候はんと申し候ふ。国内の人々、われもわれもと申し候へども、耳にも聞き入れ候はぬ者にて候ふ。仰せをかなひ候ふまじと申しければ、力及ばず」と申しければ、国司、このほど、



四二
 このような御事は、おとりはからいをされるのもよくないことです。このうえに、なおもおっしゃるようでしたら、わが身は生きるかいいないことでしょうか」といって、袖で涙をせき止めることもできない。このような様子は、岩や木のような心のないものであるとも見えるであろう。ましてや、親の心には、世間なみの者でも、かわいく思うのが常のことであるのに、秋の女郎花が、露にぬれて重そうにしている様子は、何かにたとえようもなく、愛らしいさまであった。まったく、子のために、どのようなとがめを受けても、これほどに思っていることを、どうすることもできないと思つて、文正は、大宮司様のもとへ参つて「わが子である者に、おことばのおもむきを申しますと、どうしてもお受けできません、そのうえに、どなたかにお逢いするくらいならば、大宮司様のおっしゃった時に、承知しておりましたでしよう、このつらい世は仮のものというきまりですから、ただこの世のわずらわしさからのがれてしましうと申しますので、何と申しましても、お受けできないことです。このことを国司へ申しあげてください」と申したので、大宮司様は、まったく不本意そうに思われて、国司のもとへうかがい、「このこ

とは、前々からお聞きになつていらつしやいましょう。文正の娘は、まったく人の世の心を持つておりません。どれほどもない夢のような世に、髪を剃つて尼になり、後の世に極楽に往生するのを願うと申ししております。常陸の国内の者が、われもわれもと申しこみますが、耳にも聞き入れない者でございます。おことばをお受け入れすることはできませんと申しますので、どうしうもありませんと申したので、国司は、このたびは、そうはいつても、たがいに逢えるような気でしたので、残念なことに思われた。国司は、今から後には、何に心ひかれることがあるうかというので、都へお上りになる。

「いまのち」は、「今より後」か。丹緑本に、「いまよりのちはなにをまちてすべへき」とある。

二底本に「天下」とある。ここでは、関白をさす。→三七六注。

三殿下の御子に、二位の中將殿があつて、その二位の中將殿が。二位の中將は、二位で近衛府の次官に任ぜられたもの。摂政関白などの子弟で、前途有望な貴公子は、一般にこの官に任ぜられた。
四その土地をしずめ守る神。
五ここでは、神主をいう。
六身口意でなす善悪の行為。これを因として善悪の果報を生ずる。

七「まさり」は、まさること、または、まさるもの。

八天から地に下りる。

九普通と異なる者。変り者。
一〇「あこがる」は、何かに心を奪われて、落ち着かないこと。
一一「公卿」は、三位以上および四位の参議。「殿上人」は、四位、五位および六位の蔵人。
一二世の常の。普通の。
一三前世の因縁。現世の幸福は、前世の善行により、現世の不幸は、前世の悪業によりと考えられた。
一四北の政所まこと。摂政、関白の妻の敬称。寝殿造の北の対屋に住んだためにいう。「政所」は内政を執る所。ここでは、関白の妻で、二位の中將の母をさす。
一五ここでは、霊山、靈寺をさす。
一六陰曆の八月十五日の夜。中秋の名月の夜。
一七「遊ぶ」は、管絃の遊び。音楽の演奏をいう。
一八「ながむ」は、つくづくと見つめる、もの思いをしながらじつと見ること。
一九慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、国会図書館蔵慶安元年写本に、「月みればやらかたもなきかなしきを」ととふ人のなとかなるらん、京都大学蔵奈良絵本に、「月みればやらかたもなきかなしきに」ととふ人のなとかなるらん、丹緑本に「月みれとやるかたもなきかなしきはひと」とひこぬ秋の夜すから、洪川版に、「月みればやらんかたなくかなしきを」ととふ人のなとかなるらん」とある。

さりとも、あひ見るべきこちしてありつるに、本意なくぞおぼしける。国司、今後は、何にか心のとまりてあるべきとて、都へ上り給ふ。

殿下の御所へ参りて、折節、国々の国司たち集り給ひて、おのおの諸国のことども物語ありけり。中にも、衛府の蔵人、心にかかるとまに、「いづれの国と申すとも、常陸の国ほどめづらしきことあらじ」と申しける。殿下の御子に、二位の中將殿、このよしをきこしめし、「何ごとにてあるぞ」と問はせ給ふ。

「上さままできこしめし候はんことにては候はねども、常陸の国の鎮守鹿島の大明神の禰宜の大夫大宮司と申す者の雑色文正と申す者、いかなるおこなひの業にや候ふべけん、四方に八並の蔵を建て候ひて、金銀の宝に飽き満ちて候ふ。主の大宮司にもまさりなるが、子といふものを持たざりければ、鹿島の大明神に申し、光るほどの女を二人持ちて候ふが、いづれもいつくしく、心ばへなど人にすぐれて候ふ。文正が子とは申し候へども、天人の天降るやと思ふほどなるを持ちて候ふ。みつしげ、とかく申して候へども、つひに申しあひけれども聞かず、親の

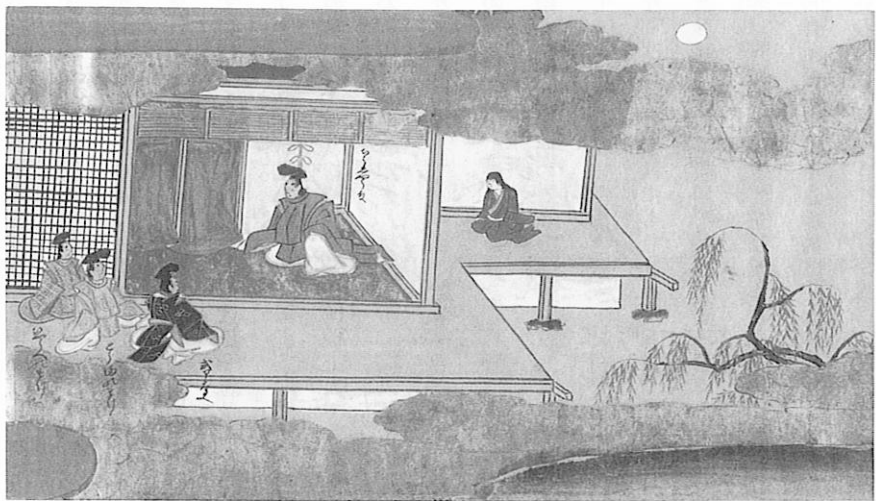
諫めをも用ひず、ただ憂き世をいとひ候はんと申し候ふ。さりながら、人間にすみ候はば、女御、後の位を望み候ひて、さらに人の申すに傾かず、われ一人を嫌ひ候はば、いかなる咎にもおこなひ候はんずれども、もとより、かやうの曲者にて候へば、この道には、さすが情なくは申されず」とて、深く思ひ入れたる気色御覽じてより、中將殿、心あこがれさせ給ふ。朝夕、心もとなくおぼしめして、うち臥し給ふ。公卿、殿上人、女をも持ちたる人々、われもわれもと申されけれども、御耳にも入れ給はず、なめのめならぬ人に、心をとめさせ給ふべきやうにもなし。いかなる世の契りにや、このことをきこしめしてより、深く思ひ入れさせ給ふ。明暮、病のこちしておはしましけるを、北の御方、心苦しくおぼしめして、山々寺々へ御祈りあり。

つながぬ月日なれば、程なく秋にもなりぬ。八月十五夜、月の隈なきに、人々参りて、中將殿、例ならず悩み給ふを、慰め参らせんとて、琴、琵琶など弾きて遊び給ふ程に、中將殿、立ち出で給ひて入らせ給ふが、月をながめて、かくなん、月見ればやらん方なく悲しきに言問ふ人のなどなかるらん

関白様のお屋敷へ参つたが、ちようどその折に、諸国の国司たちが集まられてめいめい国々のさまざまなことを語っていた。その中でも、衛府の蔵人が、気にかかっていたのにまかせて、「どこの国といつても、常陸の国ほどに世にもまれな国はありますまい」と申した。関白様の御子で、二位の中將様という方が、このことをお聞きになり、「どのようなことであるか」とお尋ねになった。そこで、「高貴の方にもお聞きいただくことではございませぬが、常陸の国の鎮守の鹿島の大明神の禰宜の神主にあたる、大宮司と申す者の下男で、文正と申す者は、どのような行為のむくいでしょうか、四方に八並の倉を建てまして、金銀の宝に満ち足りております。主人の大宮司よりもすぐれておりますのに、子といふものをもつていませんでしたので、鹿島の大明神にお願ひして、光るほどに美しい娘を二人授けられておりますが、どちらも美しく、氣だてなども人よりすぐれております。文正の子とは申しまして、

天人が天から降つたのかと思うほどのものをもつております。みつしげも、あれこれと申しこみましたが、結局は話しあつても聞き入れませぬし、親の忠告にも従ひませぬし、ひたすらこのつらい世からのがれましようとしております。そうはいつても、人の世にくらしておりますので、女御や後の位を願つております、いつこうに人の申すことにひかれもしませぬし、私だけを嫌うようであれば、どのような罪にもあてましようが、いままでもなく、このような変り者でございますから、この恋の道については、やはり情けなくは申せませぬ」と、深く思ひこんだ様子をごらんになって、それから、中將様は、そわそわと落ち着かないさまでおられる。朝晩いつでも、不安にお思ひになつて、やすんでいらつしやる。公卿や殿上人で、娘をもつてゐる人々は、われもわれもと申し入れられたが、中將は、お耳にも聞き入れられず、世の常の人をば、氣にとめられる様子でもない。どのような前世の因縁であろうか、このことをお聞きになつてから、深く思ひこんでいらつしやる。明けても暮れても、病気の氣分であらつしやるのを、母の奥方は、氣がかりにお思ひになつて、あちらこちらの霊山靈寺にお祈りをなさる。

一「紛らかず」は、紛れるようにする、紛らすこと。
 二水流をせき止めるために、川に杭を打ちならべたものに、横に柴や竹



つなぎとめられない月日なので、まもなく秋にもなった。八月十五夜の、月も曇りない夜に、人々がうかがって、中将様が、いつになく思いわずらっていらっしやるのを、お慰め申しあげようと、琴や琵琶などを弾いてお遊びになつて、中將様も、出てこられて、その場においでになつたが、月をつくづくと見て、このように、

月見れば……(月を見ると、心の晴らしようもなく悲しいのを、たずね慰める人が、どうしてないのだろうか)

を結びつけたもの。涙をせき止める袖にたとえていう。
 三兵衛府の次官。兵衛府は、宮門の守備、行幸の警固などをつかさどる役所。
 四「例ならず」は、「例ならぬ」にあたるか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「きみのれいならぬ御こちとうけ候を」、「君のれいならぬ御心ちとうけたまはり候を」、丹緑本に、「君れいならぬ御こちとみえさせ給ひ候が」、渋川版に、「きみのれいならぬ御うちいかなる御事にやと思ひ候へば」とある。

三式部省の三等官で、五位に叙せられた者。式部省は、朝廷の儀式、文官の考課などをつかさどる役所。
 六藤原氏の右馬助。右馬助は右馬寮の次官。左右の馬寮ともに、官馬の調習・飼養などをつかさどる。
 七「御なやみやう」の誤りか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「御心のなやみやう」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「御なやみのやうたい」、丹緑本に、「御なやみのやう」とある。
 八日本から中国を呼んだ名。
 九不都合な。けしからぬ。
 一〇「包む」は、心の中に包み隠すこと。

二世間にはばかられること。遠慮されること。貴い身分にふさわしくない女を迎えることに対する、世間の非難について遠慮されるのである。

御袖を顔に押し当てて、紛らかし給ふ御気色、せきかねたる袖のしがらみ、まことにたへかねて見えさせ給ふ。これを、兵衛佐見とがめ参らせ、「この程、例ならず御こちと承り候へば、いかなることにやと思ひ参らせ候ひつるに、人知れず御心にものおぼしめしけるものを、覚り参らせざることよ」とて、兵衛佐、式部大夫、藤右馬助、三人御前にて申しけるは、「君の御なやみやうを見候ひて候ふに、別の御こととは見えさせ給はず。何にても候へ、われらに御隔てあるまじく候ふ。おぼしめし候はんこと、承り候はば、いかならん唐土までも尋ね候はん。何かは苦しい候はん」などとうちくどき申しければ、いとあさましく、いかなるべしとおぼしかね、「言ひ出さんことも、便なきことなれども、今は何をか包むべき。過ぎにし春の頃、衛府の蔵人物語せし、大宮司とかや雑色に、文正が女の有様を聞きしより、一筋にせん方なく心にかかりて、われながらあさましく、人を下して召したけれども、さすが雑色の子などを召すべきこと、世の憚りにもなりぬべきことなれば、はかなき思ひに身を焦がし、かなふべしと思はず」とて、御涙せきあへさ

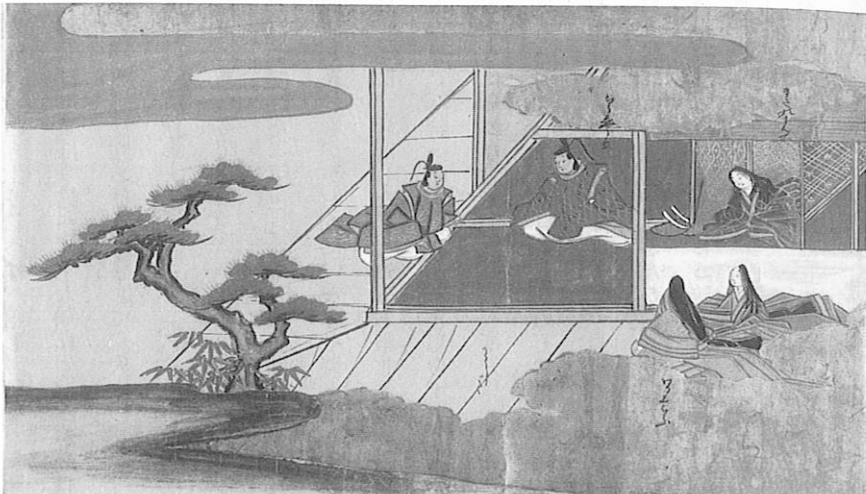
お袖を顔におし当て、気分が紛れるようにしておられるご様子、涙を止められない袖のしがらみも、まったく耐えられないようにお見えになる。これを、兵衛佐がお見とがめ申して、「近ごろ、普通でないご気分とうかがっておりますので、どのようなこととお案じ申しあげておりましたが、人知れずお心の中での思いをしつらうしやつたのを、お気づきいたさなかつたことです」と申すので、兵衛佐、式部大夫、藤右馬助が、三人で御前に参つて、「若殿のお悩みのさまを拝見しておりますと、ほかの御事とはお見受けいたしません。どのようなことでも、私どもにお心を置かれませぬようにお気持ちをお聞かせなれば、どのような唐土までもお尋ねいたしましょう。何のさしつかえがありませんか」などとしきりにお訴え申しあげたので、たいそう情けないことで、どうなるであろうとも判断しかねられて、「このようなことを言い出すのも、不都合なことではあります。今は何を包み隠しましょうか。過ぎ去つた春の頃に、衛府の蔵人が物語りましたが、大宮司とかいいう者の下男で、文正という者の娘の様子を聞いてから、いちずにどうしようもなく気がかかつて、自分ながら情けないことで、人を遣わし

一 實際にごらんにもならないで恋い
 したつてゐること。もしかして。
 二 もしかすると。もしかして。
 三 考えの深い。思慮の深い。文正の
 娘が、むやみに求婚に応じなかった
 ことをさす。
 四 さあ、いっしょにいらっしやい。
 五 助動詞「べし」が、一段活用、二段
 活用の語につく用法。↓一六六注
 六 貴い人の多い都にいてさへも、貴
 い身分であることは紛れようもなく
 ていらっしやるの。中将の美しさ
 のすぐれたさまをいう。
 七 「と思ひながら」にあたるか。慶應
 義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「あ
 つまのすゑまでもまきらうへきにあ
 らすと申ながら」国会図書館蔵奈
 良絵巻に、「あつまのおくまでもま
 きらふへきにあらすと申ながら」、
 渋川版に、「あつまのおくにてはい
 よいよまがふかたも有べからずとあ
 んじめぐらすに」とある。
 八 仏の教えに従つて、道を修めるこ
 と。特に托鉢、巡礼をさす。
 九 調度品。道具類。
 一〇 千駄櫃せんたぐい。商品を入れて高く重
 ねた櫃ぐい。商人が背負つて売り歩
 くの用にられる。『田植草紙』に、
 「おもしろいは京下りの商人、千駄
 櫃せんたぐいのうてつれば三人なり、千駄
 櫃せんたぐいには多くの宝が候よ、宝負ひては今
 日こそ殿が下りた、都下りに思ひも
 よらぬ手土産、商人を恋ゆるかや千
 駄櫃せんたぐいを恋ゆるよ、櫃ぐいの中なる芭蕉の紋の

せ給はず、よその袂たもとまで濡らし給ふ。おのおの、「やすき御こ
 とにてこそ候へ。人を下して召さんには、御覽ごらんぜぬ恋なれば、
 おのづから恋さめなどあらんには、人目もけしからぬ風情かぜづななら
 まし。また、かの人のためにも、さしも心深こころき名をとりたるに、
 恥がましくあらんも、いとほしきことなるべし。昔より今に至
 るまで、恋の道は、さもこそ常のならひなれば、いざさせ給へ。
 具し参らせて、常陸ひたちの国へ下り参らせん」と、おのおの申し給
 へば、中将殿、嬉うれしくおぼして、御下りあらんよしのたまふ。
 この人々、かくは申し候へども、いかがして具し参らせべき、
 都みやこにてさへ紛れさせ給ふ方かたなくあらんずるに、思ひながら、さ
 てあるべきことならねば、案じくらすに、修行しゆぎやうをせば、人近ひとく
 寄せまじ、いかがすべし、まことやらん、田舎いなかなる人は、商人あきびと
 をこそ近く寄するよし申し候へば、女房にようぼうの装束しやうそくして、いろいろ
 の具足ぐそくなどを千駄櫃せんたぐいに入れ持ち、背負ひつつ下らんとぞ定め給
 ふ。
 さる程ほどに、中将殿、北きたの政所まつどころに、今一度見え奉らんとて、御
 前にこそ参り給ふ。北きたの方かたのたまふは、「この日ごろ、几帳きちじやうの

て呼び寄せたいが、そうはいっても下男
 の子などを呼び寄せるようなことは、世
 間にはばかられることにもなりそうなの
 で、あてどもない恋しさに身を苦しめて
 このことがかなえられようとも思われま
 せん」とおっしゃつて、お涙をこらえき
 れないでおられ、ほかの人の袂たもとでも涙
 で濡らされるほどである。人々はそれぞ
 れに、「たやすい御事でございます。人
 を遣わして呼び寄せるならば、ごらんにも
 ならないで恋しているの、もしかす
 ると恋の心がさめたりしては、人の見る
 目もよろしくないさまになるかもしれま
 せん。また、相手の女にとつても、あれ
 ほどに思慮が深いという評判を受けなが
 ら、恥ずかしいようなことになるのも、
 かわいそうなことでしょう。昔から今に
 至るまで、恋の道は、それこそ世の常の
 ことですから、さあおいでください。お
 供申しあげて、常陸ひたちの国へ下りまし
 う」と、それぞれに申されたので、中将
 殿は、うれしくお思いになり、お下りに
 なるほうということをおっしゃる。この
 人々には、このようには申し候へるが、ど
 のようにしてお供いたそうか、都にいて
 さえも紛れようもなくいらっしやるの
 にも思ひながら、そのままにしておくわ
 けにもゆかないので、思案をめぐらした。

帷子かたびらとあって、京商人へのあこが
 れを歌っている。
 二 摂政、関白の妻の敬称。
 三 室内のしきりに用いられた道具。
 台に二本の柱を立てて、横木に靠を
 かけたもの。



ところで、仏道の修行をしていると、人
 は近くに寄せつけないであらうか、どうし
 たらよからうか、ほんとうであらうか、
 いなかにいる人は、商人をば近くに寄せ
 つけるということを申しているの、女
 房にようぼうのよそおいをして、さまざま道具な
 どを千駄櫃せんたぐいに入れて持ち、背負いながら
 下らうとおきめになった。

そこで、中将様は、母の奥方に、もう
 一度お目にかかろうとお思いになり、御
 前に参上された。奥方は、「近ごろは、
 几帳きちじやうの内うちで思いに沈んでおられる人が、
 起き上がつてこられたので、うれしさは
 このうえないことです」と、お喜びにな
 って、めずらしそうに見守られるので、
 人知れず、このような思いになり始めて
 はるかに遠くまで思いたったのだが、ま
 して、何か変わったことのある時に、
 どれほどにお思いなさるであらうと思
 やるだけでも悲しい。そして、「どのよ
 うなことをお考えになるのでしょうか。
 私がこの世にいるかぎりには、何というこ
 とがありましようか。いつとはなく、憂
 鬱うげつそうな様子を見るのも、つらいもので
 すから、すぐに官職にもつけないと帝みかどの
 おことばをいただきますが、このように、
 どういうわけか、ややもすれば悩ましそ
 うにしておられますので、かわいそうに

一「臥し沈む」は、思いに沈むこと。
 二「底本には、本文の欠落がある。」
 三「大事の時、いかばかりおぼしめさんとにあたるか。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「そのときいかにおぼしめしなげき給わんと」と、国会図書館蔵慶安元年写本に、「たちいてなんのちいかばかりおぼしめしなげき給わんと」、京都大学蔵奈良絵本に、「そのときいかにおぼしめしなげき給わんと」とある。何ということがありませぬの意か。三「何ということがありませぬよるか。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「いかならん事にも御心にたかへたてまつらん事あるまし」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「いかならん事にも御心にたかへたてまつらん事ありまし」とある。六「閉白と北の政所。」
 七「底本には、本文の欠落がある。」
 八「わが心からのことなれども」にあたるか。丹緑本に、「わが心からのことなれども」とある。
 九「底本には、本文の欠落がある。」
 十「むすぼる」は、心がふさがる。
 十一「官職。官位。」
 十二「閉白と北の政所。」
 十三「底本には、本文の欠落がある。」
 十四「わが心からのことなれども」にあたるか。丹緑本に、「わが心からのことなれども」とある。

「殿下、母上の御心思ひやるたに」にあたるか。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「てんかもおほしめしなげかんとのおもひやり給ふ。」
 国会図書館蔵慶安元年写本に、「てんか御ははらゑあかすかなしき事におほしめすをかくときこしめしなほいかにおとろきなげかせ給わんとおもひやるにも、丹緑本に、「てんかにはうへのみでもあかすかなしきことにおほしめしたるに、いかばかりかおほしめしなげかたまはんと思ひやらせ給ふにも」とある。
 一〇「心のおもむくまにも」を書く慰みのわざ。
 一一「真木の柱、檜のや杉などの柱。」
 一二「貴族の平服。袍袴に似ているが、はこえ縫腋の後の腰の部分を変のように縫ったふくらみがない。」
 一三「変れる袖は、墨染の袖に変わる、すなわち仏門に入ることをするか。渋川版に、「あつまぢのかたみとこそぬきまにかはるまでとおもふなよきみ」とある。
 一四「もと庶民の服で、武家にも用いられた。方領、袖括りがある。三葉沓ではなく、草鞋にあたるか。三姿をみすばらしく変えること。」
 一五「悲しがるらんは」悲しがるらめ」とあるべきところ。丹緑本に、「身にすればしかのこゑさへあはれなりさつまこひのかなしはるらん、渋川版に、「身をすればこひはくるしきものぞとてさこそはしかのひとりなくらん」とある。

内に臥し沈み給へる人の、起き上り給へば、嬉しき限りなく、喜び給ひて、めづらしげにまぼり給へば、人知れず、かかる心のつきそめて、はるばる思ひ立ちける。まして、大事のと□、
 □ばか□□□□めさんと思ひやるにも悲しくて、「何事をおぼしめすぞや。われ世にあらん限りは、いかなることにてやあらん。いつとなく、むすぼれたる気色見るも、苦しければ、今は官もなさばやと仰せあれども、かやうに、などや悩みがちにおはずれば、いたはしさに、しばしなどもこそと申して候へ」とて、御二所ながら、涙ぐみ給へば、いとどかきくらすこちして、御前をさらぬやうにもてなして、立ち給へば、見てもあかぬこちして、見ると何も心やすく見え給ひぬぞ、見送り給へば、あはれ、悲しきせん方なく、今ちと見返り見参らせんとおぼしめせども、目も昏れ、心惑ひ、なかなかあやしとおぼしめさんことかやと、わが御方へおはしまして、ものなどしたためて、わが心から□□□なれども、よろづ心細く、てんは、母上の御心思ひ□□□だに、あかず悲しくおぼしめすなり、いかばかりかはおぼしめし歎かせ給はんずらんと思ひやらせ給ひ、御

袂は絞るばかりなり。思ふことだにかなひなば、しばしこそあらんずらんとおぼし定めさせ給ふ。筆のすきみに、柱にとどめ給ふ。
 年経とも忘れず待てよ真木柱面変りせでまた帰り見ん
 さて、明けぬれば、御装束脱ぎ給ふとて、御直衣の御袖に、逢ふまでのかたみとてこそ脱ぎ置くに変わる袖と思ふなよ君
 と書きつけて、いつしか馴れぬ直垂に、藁沓履きて、御身をやつし給ふ。御供の人々も、同じく出で給ふ。二位の中將殿御年十八、式部大夫二十、藤右馬助二十五、兵衛佐二十二なりける。九月十日あまりの頃、都を立ち、常陸の国へ下り給ふ。
 いづれも若き人なれば、道すがら、あはれにおぼしめし続け、よろづ草むらに至るまで、目をとどめ、歌を詠み、慰め参らせて、下り給ふ折節、鹿の声、かすかにおとづれ、虫の声々、草むらに弱るを聞き給へば、御身の上とよそへつつ、中將殿、身を知れば恋は苦しきものなるにさこそは鹿の悲しがるらん

思つて、しばらくお待ちを申し上げておられます」といって、閉白、奥方の二方ともに、涙ぐんでおられるので、おそうふさぎこむ気がして、御前でさりげないようふるまいながら、立っておられると、どれだけ見ても飽き足りない気がして、逢うとどうして憂いのないようお見えないのかと、見送っておられる。そこで、ああ、悲しきはさうしようもなく、もうすこしふり返って拝見しようとお思いになるが、目もくらみ、心も迷つて、かえって変だと思ひなされるかと、自分の部屋へおいでになって、ものなどをかたづけて、自分の心からおこったことではあるが、すべてにわたって心細く、閉白や奥方のお心を思いやるだけでも、飽き足りなくて悲しくお思いになるのだ、どのようにおなげきなされることであろうかと思ひやられて、御袂は涙をしばるほどである。思うとおりにさえなるならば、しばらくはここにいようと心をおきめになる。心のおもむくまに筆をとつて、柱に書きつけられた。
 年経とも……(真木の柱よ。年月がたつても、忘れないで待っていてほしい。顔も変らないままに、ふたたび帰ってきて見よう)

し物をお脱ぎになるにあたって、お直衣のお袖に、
 逢ふまでの……(ふたたび逢うまでの形見と思つて、これを脱いで置きますが、出家して墨染の袖に変わるとは思つてくださるな、ご両親様)
 と書きつけて、ついで着なれておられぬ直垂をつけ、草鞋をはいて、お身なりをみすばらしくお変えになる。お供の人々も、同じようにみすばらしい姿でお下りになる。二位の中將様はご年齢が十八歳、式部大夫は二十歳、藤右馬助は二十五歳、兵衛佐は二十二歳であった。九月十日過ぎの頃に、都を出て、常陸の国へお下りになる。
 どなたも若い人なので、道中では、感深く思ひ続けられて、すべて草むらにまでも、目をとめ、歌を詠み、心をお慰めして、お下りになる折から、鹿の声が、かすかに聞こえてきて、虫の声々も、草むらに弱々しくひびくのを聞きになると、ご自身の境涯にひきくらべて、中將様は、
 身を知れば……(自分の身のほどを知

一上の句は、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「さらぬたにかなしきよはのそらなるに」、京都大学蔵奈良絵本に、「さなきたにかなしき夜はのそらなるに」、丹緑本に、「さなきたにかなしき秋のころなるに」とある。渋川版などにはない。

二夜が明けながら空に見える月。
三丹緑本に「うらやましよそはさやけき月かけもわかぬまにはくも夜はかな」とある。第五句は、慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「あきの夜の月」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、京都大学蔵奈良絵本、渋川版に、「あきのそらかな」とある。四丹緑本に「くものうへにめぐりありひつゆくすゑは月のひかりのてりまさりなん」。渋川版にはない。

五「雲らぬは」、「曇らん」か。「雲居」は、空をさすが、宮中をもかける。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「くもるともしはしまちみよ月かけをつみにくもみにひかりそいなん」。第二句は、慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、京都大学蔵奈良絵本に、「ほとそくらん」、渋川版に、「ほとそくらん」とある。

六愛知県知立市。『伊勢物語』九段、『古今集』騷旅における、在原業平の海道下りで、各句の上に、「かきつばた」の五字をすえて、「唐衣着つつなれにしぞ思ふ」と詠んだという。旅をしぞ思ふ「つま」「はるばる」は「衣」の縁語。「唐衣着つつ」は「なれ」

さなきだき恋は苦しきものなるにあはれを添ふる虫の声々と、有明のつれなく照らす影までも、うらやましくおぼしめし、かくなん、

うらやまし影も変らず澄む月のわれには曇る有明の月と、月影の道も、いたはしく思ひて、恋ほど悲しきものはなし、知らぬ山路を迷ふこと、まことに思ひ知られたり。兵衛佐、かくなん、

雲の上にめぐり逢ひなば月影の光ことにぞ照りまさるべきと申しければ、式部大夫、かくなん、

めぐり逢はんほど曇らぬ月影につひに雲居に光ましなんなどと祝ひゆくほどに、日数積れば、三河の国八橋のもとを行かけて、いとど蜘蛛手にもをぞおぼしける。いつならはせ給ふこともなきに、かたじけなくも、邪険の土を踏ませ給へば、御足は紅になり給ひけり。

道すがら、やうやういたはり参らせて、明けぬれば、とく出で給ふ。齡七十ばかりなる翁、山中に一人立ちて申しけるは、



つているので、恋は苦しいものではあるが、そんなにもまあ、鹿が悲しむことであらうか) さなきだき……(そうでなくてさえも、恋は苦しいものであるのに、多くの虫の声が、悲しみを加えることだ) とよんで、夜明け方の月の何でもないように照らす光までも、うらやましいとお思ひになつて、このように、 うらやまし……(うらやましい、月の光は変らず澄みわたっているが、その夜明けの月が自分には曇って見えることであるよ)

と、月の光の照らす道も、悩ましく思つて、恋ほど悲しいものはない、見知らぬ山道を迷ひあるくつらさは、ほんとうに思ひ知られることである。兵衛佐は、このように、 雲の上……(雲の上で恋人にめぐり逢うならば、月の光もことさらにひととき明るく照らすであらう)

と申したので、式部大夫が、このように、めぐり逢はん……(恋人にめぐり逢うまでの間は曇っているだろうが、その月もつひには天上で光を増すことであらう) などと幸を祈つてゆくうちに、日数も重なる、三河国八橋のあたりをお通りになる。「唐衣着つつなれにし」と詠んだ

の序詞。唐衣は女官などの礼服の表着。この歌は、親しくなれた妻を残してきたので、遠く来た旅が悲しく思われるの意。

七あれこれと思ひ乱れるさま。『伊勢物語』九段に、「そこを八橋といひけるは、水ゆく河のくもでなむ、八橋を八つわたせるによりてなむ、八橋といひける」、『続古今集』恋一に「恋せよとなれる三川の八橋のくもでに物を思ふころかな」とある。八無慈悲で、人をむごく扱ふこと。

という昔のことも、今のこのように思いつづけられて、あれこれと心は乱れてもの思ひをなさつた。いつお慣れになつたということもないのに、恐れ多いことに、あらあらしい土を踏まれるので、お足は血に染まつて紅色におなりになった。道中では、何とか大事にお扱いして、夜が明けると、早くおたちになる。そうすると、年齡七十ほどの老人が、山の中に一人で立っていて、「みなさんは、どのような人でいらつしやいますか」とお尋ねするので、「都の商人ですが、常陸国に物売に下ります」とお答えになると、「商人とはおつしやるが、ほんものの商人とはお見うけいたしません。ただ今、都で知られている、松殿の関白様の御子で、二位の中將様とお見うけいたします。恋に迷つておられるので、どのようでもかまいませんが、今年の冬の頃には、思つていらつしやる人に、かならずお逢ひなさるでしょう。この老人が、すべて拝見いたしておりますよ」と申した。言ひ当てられて、恐ろしくお思いになりながら、思う人にひき逢わせようといわれるので、うれしく思われて、お召物一かさねを取り出して、その老人に下さつた。老人は、「私は、名高い見通しの尉でございますよ」と言つて、かき消すように

「今年の冬の頃でなくては」という言い方であるが、今年の冬の頃にはの意に解される。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「このふゆ」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「この冬の比」、京都大学蔵奈良絵本に、「此ふゆは」、丹緑本に、「この冬のころは」、洪川版に、「此くれに」とある。二助動詞「べし」が、一段活用、二段活用の語の連用形につく用法。一六六注②。

三 将来を見通す老人。三谷栄一「日本文学の民俗学的研究」に、見通しの尉と鹿島の事触れとの関係について説かれている。鹿島の神人はその年の吉凶を占った。

四 心がふさいで晴れないさま。

「おのおのは、いかなる人にてましますぞ」とのたまへば、「都の商人にて候ふが、常陸の国に物売に下り候ふ」とのたまへば、「商人と仰せあれども、まことの商人とこそ見参らせ候はね。この頃、都に聞えさせ給ふ、松殿殿下の御子、二位の中将殿とこそ見参らせ候へ。恋に迷ひ給へば、何とも候へ、この冬の頃ならでは、おぼしめし候ふ人には、かならず逢はせ給ふべし。この翁が、よく見参らせ候ふ」と申せば、恐ろしくおぼしめしながら、思ふ人にひき逢はせべきとあれば、嬉しさに、御衣一かさね取り出して給はりぬ。「これこそ、聞ゆる見通しの尉よ」とて、かき消すやうに失せにけり。さて、その後は、頼もしくおぼしめして、御足の痛さもおぼえず、急ぎ下り給ふ。

都には、二位の中将殿、失せ給ひ候ふとて、人々尋ね参らせけれども、おはしませず。かかりければ、いつとなくむすぼれてありけるが、何を怨みて思ひけんとして、中将殿方へおはしませて御覧するに、御装束脱ぎ置き給ふ、真木柱に歌あり。直衣の袖にあそばしたる歌を御覧じてこそ、すこし頼もしくおぼしける。山々寺々、隈なく尋ね参らせける。

見えなくなった。さてそののちは、このことばをたのもしくお思いになって、御足の痛さも感じられず、急いでお下りになる。

五 夜通し社寺に籠って祈ること。

六 仏菩薩などに帰依して、その名をよぶ時にいうことは。「南無」も、「帰命頂礼」と同じ意で、自分の身命をささげて、仏菩薩に帰依することをいう。

七 神仏に参拝して帰ること。

八 導き。手引き。

九 何ともいいうまもない。

一〇 躊躇として。足をとめてたまたずんで。

二 天皇をはじめ百官が、朝廷の公事に着用する正式の服装。冠、袍、半臂、下襲、袖、単、表袴、大口、石帯、魚袋、剣、平緒、笏、襪、靴などからなる。

三 束帯の時に用いる上衣。

三三 指貫の誤り。国会図書館蔵奈良絵巻、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、京都大学蔵奈良絵本、丹緑本、洪川版などに、「さしぬき」とある。指貫は、裾の紐で足をくくる袴。

三四 束帯の姿で持つ細長い板。「笏の扇」は、笏として扇を用いたというのか。

三五 奈良県吉野郡吉野町。

三六 奈良県桜井市。

三七 「心をつくし」と「筑紫船」とをかける。「船」の縁で「漕がれて」を出して、「焦がれて」とかける。

さる程に、中将殿、常陸の国へ着き給ひて、鹿島の大明神へ参りて、通夜あり。「南無や帰命頂礼観音、願はくは、文正が女にひき逢はせてたび給へ」と、夜もすがら祈念させ給ひ、明くれば下向させ給ひ、小家に立ち入らせ給ひて、足をしるべに、文正が館を御覧すれば、いかめしなど申すはかりもなし。七十五町かい籠めて、門を三重に建てたりける。田舎にも、かかるめでたき所ありけるかとおぼしめす。さて、立ち寄るべきたよりを、おのおのたちやすらひてぞおはしける。下衆女房立ち出でたり。「いかなる人ぞ」と問ひければ、「都の方よりの商人にて候ふ」とのたまへば、「申し入れ候はん」と言ひければ、嬉しくおぼしめして、やがて内にぞ入り給ふ。

人々出であひければ、やがて、ものなど売り給ふ。「同じ色の装束には、冠、束帯、袍、紫のさしきぬ、笏の扇も候ふ。また、女房の装束には、春は吉野、初瀬の花を尽して織り、梅、

桜、柳の糸の、春風に乱れてものや思ふらん、契りの程は知らねども、音に姿を聞きしより、何と心を筑紫船の、こがれて出でし山吹の、色をしるべにて、逢ふに命をかけつつ、松にかか

都では、二位の中将殿が見えなくなれたというので、人々がお探し申しあげけるが、おいでにならない。このようなわけで、いつとなくふさぎこんではいたが、何を恨めしく思っていたのであろうかと、中将様のすまいにゆかれてごらんになると、お召物を脱いで置かれたところには、真木の柱に歌を書きつけてある。直衣の袖に詠まれた歌をごらんになって、いくらかたのもしくお思いになった。あちら

こちらの霊山や霊寺を、ゆきとどかぬところもなくおさがし申しあげた。そのうちに、中将様は、常陸の国へお着きになって、まず鹿島の大明神へお参りになり、夜ごものおつとめをなさる。「観音様、お願い申し上げます。どうぞ、文正の娘にひき逢わせてください」と、夜通しお祈りをなさって、夜が明けてからお帰りになる。ある小さな家に立ち寄られて、足に任せて、文正の邸宅をごらんになると、豪勢であるとも何ともいえない。七十五町の範圍にわたって、門を三重に建ててあった。田舎にも、このようなすばらしい所があったのかと思ひになる。それにしても、立ち寄れそうなつてを求めて、それぞれに足をとめてたらずんでいらっしやう。下女が現れて、「どなたですか」と尋ねたので、「都の方からきた商人でございます」とおっしゃると、「ご主人様にお取りつぎしてみましょう」と言ったので、うれしく思われて、そのまま屋敷の内におはいることになる。

人々が出あわせたので、そのまま、さまざまなものをお売りになる。「同じ色のおそおいとしては、冠、束帯、袍、紫の指貫、笏の扇もございます。女房がたの装いとしては、春には吉野や初瀬の桜

- 一 お求めになりたいですか。お望みですか。
- 二 おしどり。ガンオウ科の水鳥。
- 三 襲の色目、表は青、裏は紅梅。
- 四 女官の礼服の表衣。
- 五 襲の色目、表は白、裏は青。
- 六 未詳。京都大学蔵奈良絵本に、「十五のきよい」、洪川版に、「十五夜」とある。
- 七 「人を見」と「陸奥」とをかける。
- 八 「忍ぶ」と「信夫」とをかける。「信夫もちぎり」は、陸奥の信夫で摺り出したという布。信夫は、福島市。
- 九 蜘蛛の別名。
- 一〇 「逢ひ初め」と「藍染」とをかける。
- 一一 「袖は朽ち」と「朽葉」とをかける。朽葉色は赤みをおびた黄色。
- 一二 道ばたの草。
- 一三 色が変わる。色がさめる。
- 一四 『新古今集』雑中に、「風になびく富士の煙の空に消えてゆくへも知らぬわが思ひかな」(西行)とある。
- 一五 心が、それとなく表にあらわれること。
- 一六 裳の腰につけた帯で、肩ごしに胸の前で結ぶもの。
- 一七 室内のしきりに用いた道具。
- 一八 壁代、帳など、内外のしきりに布を張ったもの。
- 一九 道具。調度。
- 二〇 他の箱の縁にかけて、その中にはめこむ箱。
- 二一 濃い青色の玉の類。
- 二二 陰曆十一月の新嘗祭の翌日に、天皇が新穀を食べて、群臣にもこれ



花を尽して織り、梅、桜、柳の糸の、春風に乱れてもの思いをするのでしようか。契りのほどは存じませんが、うわさに姿を聞いた時からは、何と心をつくす筑紫船の、漕がれるように思いこがれて咲き出た山吹の、色をしるべにたずねて、逢うことに命をかけては、松にかかった藤の花の、結びかけた契りを、お望みでしようか。夏は涼しい泉に、鴛鴦や鴨を絵にかいて、菖蒲がさねの唐衣に、恋の気持を縫い尽くし、卯の花がさね、十五の衣、恋しい人を見る陸奥の、忍んで信夫もじ摺りの布を尋ねよと、あわれをばだれが織り出すのか、蜘蛛の巣をかけるようなしわざも、ものさびしく思われます。このようなものを、お望みでしようか。秋は紅葉の色が深く、恋しい人に逢い始める、藍染めの唐衣を何枚も重ねては、袖は朽ちた朽葉色の落ち着かぬまで、恋路に迷う路傍の草の、露をうち払う白菊の、さめていく色もございませぬ。冬は富士の煙が燃え上がって、空に消えるような身は頼りないことです。風の便りのおとずれにでも、それとなく心の中を知らせとうございませぬ。そうはいっても思いが深いので、正気を失うのも苦しいことです。袴の色はとりどりで、白いのも赤いのもございませぬ。掛帯もございませぬ。

- を賜わる儀式。
- 二三 折りたたんで懐中に入れる紙。
- 二四 襲の色目、表は濃赤、裏は青。一説に、裏は赤、裏は濃赤。
- 二五 薄くすいた鳥の子紙。
- 二六 沈香の木からとる香料。
- 二七 丁子のつぼみからとる香料。丁子は、フトモモ科の常緑高木。
- 二八 種々の香を練りあわせたもの。煉香。
- 二九 麝香鹿の雌の腹部の分泌物からとる香料。
- 三〇 「小菅の枕」か。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、洪川版に、「こすけのまくら」、京都大学蔵奈良絵本に、「すけのまくら」とある。
- 三一 唐製の陶枕か。慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「かうまくら」とある。
- 三二 初めて男女が契りを交すこと。
- 三三 唐馬、唐鞍、唐鼠「か。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、丹緑本に、「からむま、からくら、からねすみ」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「たからむま、からねすみ」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「からむま、からねすみ、からねこ」、京都大学蔵奈良絵本に、「から人、からむま、からねこ、からねすみ」とある。
- 三四 スズメ科の小鳥。
- 三五 「鶯」の誤り。鶯はスズメ科の小鳥。
- 三六 ヒヨドリ科の小鳥。

れる藤の花、結びかけた契りをや、召したくや候ふ。夏は涼しき泉に、鴛鴦、鴨を絵に描きて、菖蒲がさねの唐衣に、恋の心を縫ひ尽し、卯の花がさね、十五の衣、恋しき人を陸奥の、信夫もちぎり尋ねよと、あはれを誰かささがにの、糸のふるまひものわびし。かやうのものや、召したく候ふ。秋は紅葉の色深く、思ふ人にや藍染の、唐衣あまた重ねつつ、袖は朽葉のあぐがれて、恋路に迷ふ道芝の、露うち払ふ白菊の、移ろふ色も候ふ。冬は富士の煙の燃え出でて、空になる身のあはれなる、風の便りの御出にも、心の花を知らせばや、さすがに思ひ深ければ、消え入るこそ苦しけれ。袴の色はとりどりに、白き赤きも候ふ。掛帯も候ふ。屏風、几帳の引物も候ふ。具足のすぐれておぼゆるは、手箱、硯箱、懸子には、瑠璃の壺、豊明の節会、の、櫛、畳紙、紅梅、紅、紫の、紅葉がさねの薄糠、墨、筆なども候ふ。沈、丁子、薰物、麝香なども候ふ。枕のすぐれてやさしきは、春は花枕、こすゑの枕、沈の枕、唐枕、初めて人に新枕、匂ひの枕までも、ことにすぐれておぼゆるは、銀金にて、からしき、からくら、からねすみ、鶯、鴨、こそ、鶯、

屏風、几帳の引き物もございませぬ。道具のすぐれたものと思われは、手箱、硯箱、懸子には、瑠璃の壺があり、豊明の節会用には、櫛、畳紙、紅梅、紅、紫の、紅葉がさねの薄糠の紙、墨、筆などもございませぬ。枕のすぐれて優雅なものには、春には花枕、小菅の枕、沈の枕、唐枕、初めて恋人に逢う新枕、匂ひの枕までも、とりわけすぐれて思われるのは、銀や金で、唐馬、唐鞍、唐鼠、鶯、鴨、鴛鴦、小鳥のあるかぎりを鑄じたものを、お望みでしようか。このような優雅なものをお望みでしようか。このように優れたいませぬ。皆々様」と、おもしろく、ことさらに恋の思いをとりそえて、聞きわけてくれるかもしれないと売りことばをお述べになる。

- 一 山中に住む身分の低い人。
- 二 糸でいろいろの花の形を結ぶこと。
- 三 そばにいて世話をすること。
- 四 都の貴人。都の公卿。「上臈」は、「下臈」に対することば。本来は年功を積んだ僧のことで、一般に身分の高い女をいうが、ここでは身分の高い人をさす。

三 四位・五位および六位の藏人。

小鳥の数を尽したるを、召したくや候ふ。かかるやさしきものは、など買はせ給へや、人々」と、おもしろく、ことに恋の心を添へて、聞きや知ると売り給ふ。

文正が内の者ども多けれども、山賤なれば、知る者なし。その内にある、ある女房、都の人にて、情もあり、絵描き、花結びうつくしく、心さま、みめかたちやさしかりければ、姫御前たちの介錯にもてなして置きけり。この商人たちを見とがめ、姿有様に至るまで、ただ人ならぬ気色、売物などは、京上臈のふるまひと見えければ、いかさま、あやしきふるまひをし給ふものかな、いつぞや、国司とて下り給ひし人の仰せを聞き入れ給はねば、思ひのあまりにや、都にて語り給ひしを、殿上人などの聞き給ひて、東の奥なりければ、御使ありとも、用ひ給はじとおぼしめして、ものを売りにて、御身をやつし給へる人やらんと、あやしくぞ思ひける。「さてこそ、多くのものを売り給へる言の葉に、恋の心を尽したることをたまふぞや」と申しける。文正が内の者ども、「昔より今に至るまで、かやうにおもしろきことを聞き候はぬ」とこそ申しけれ。「殿出でさせ給

文正の身内の人々が多いが、山家育ちのために、その趣のわかる者はいない。その中にいる、一人の女房が、都の人で、情けもあり、絵をかき、糸で花の形を結ぶのも美しく、気だてや顔かたちも優雅であったので、姫君たちの世話役として扱ってそばに置いていた。その女房が、この商人を見てあやしんで、姿やふるまひに至るまで、普通の商人ではない様子で、ものを売るさまなどは、都の貴人のしわざと見えたので、いかにも、いぶかしい所作をなさるものだな、いつぞや、国司として下られた人のおことばを聞き入れられないので、思い悩んだ上のことか、都で語りあわれたのを、殿上人などが聞かれて、東国のはてであったので、お使いを出されても、受け入れられないだろうと思ひになつて、物売りをよそおつて、御身をみすばらしくしておられる方であらうかと、不審に思つた。「そういうわけで、多くのものを売られることばに、恋の思いを述べつくしたことをおっしゃるのですね」と申しした。文正の

- 六 座敷にあたる部屋。寝殿造では母屋の廂の間に設けて、客の接待などに使つた。
- 七 寝殿造では、建物の四隅にある両開きの戸。
- 八 かたがた。男子の敬称。「ばら」は複数を示す接尾語。
- 九 売り言葉をお述べください。

ひて、聞かせ給へ」と申せば、文正、出居の妻戸を押しあけて聞きければ、おもしろく思ひて、「いかに殿ばら、いづくの人にてましませば、さもおもしろくは売り給ふものかな。今一度売り給へ。聞かん」と申しければ、この人々、目を見あはせてこれこそ聞ゆる文正とて、また先のごとく売り給へば、身にしてみてもおもしろく、聞きも飽かかねば、なほなほと、二三度までこそ売らせける。

あまりのおもしろさに思ひけるは、いかにもして、この殿ばらをとめて、もの売らせて聞かんと思ひて、「いかに殿ばらたち、宿はいづくに取りたるぞ」と言ひければ、「下り着きて、すぐにこれへ参りて候ふほどに、宿も定めず」とのたまへば、文正「さらば、これにわたらせ給へ。宿貸し申さん。ものをばいづくにても売らせ給へ」と申しければ、嬉しくおぼしける。出居に入れ参らせて、御足の湯取りて参らせける。藤右馬助、御足をすませば、兵衛佐、練貫の手拭にて拭ひ参らせける。中将殿は、過ぎにし春の頃より、臥し沈み給ひて、深く御身をやつさせ給へば、かげろふのやうに見え給ふ。文正が内の者ども

身内の人々も、「昔から今に至るまで、このようなおもしろいことを聞いてはおられません」と申しした。「ご主君も、お出ましになつて、お聞きくださいませ」と申すので、文正も、座敷の妻戸をおしあけて聞いてみたところが、おもしろく思つて、「何とこの方々は、どこの人であらうと、そのようにおもしろくお売りなさるのか。もう一度売りことばをお述べください。聞きましよう」と申したので、中将のお供の人々は目を見あわせて、これこそ有名な文正だと思つて、また前のように売りことばをお述べになると、身にしみじみとおもしろく、聞いていても飽きないので、もっともつと二度三度までも述べさせた。

あまりにもおもしろいので、何とかして、この人々をとめておいて、売りことばを述べさせて聞こうと思ひ、「何とこの方々は、宿はどちらにとられたのですか」と尋ねたところが、「下り着いて、そのままここにうかがいましたので、宿も決めておりません」と申されるので、文正は、「それでは、ここにおいでください。宿をお貸ししたいしましょう。ものをどこでもお売りください」と申ししたので、うれいこととお思ひになつた座敷にお入れして、お足洗いの湯などを

- 一〇 「すますす」は、洗い清める意。
- 一一 生糸を縦糸、練糸を横糸として織つた絹。おもに小袖の布地に用いられた。
- 一二 「のごふ」は、ぬぐう意。
- 一三 春の日などのちらちらと立ちのぼる気。はかないものたえ。

一湯や水を入れるたらい。柄の半分が器の中にさしこまれているので「半挿」と名づけられた。
 二気のおけるものだ。相手がすぐれているので気おくれするさま。
 三立派に。見苦しくないように。
 四「高坏たかばい」の誤り。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、京都大学蔵奈良絵本、丹緑本、渋川版などに、「たかつき」とある。



取ってさしあげた。そこで、藤右馬助が、中将のお足を洗い清めると、兵衛佐が、練貫のお手拭でおふきした。中将様は、過ぎ去った春の頃から、思いに沈んでおられて、ことさら御身をみすぼらしくしておられるので、かげろうのようにはかないさまにお見えになる。文正の家中の人々は、「千駄櫃も持たない瘦せた男が、主人であるのだろうか。大事な半挿鹽に足を洗っていると、もう一人が、美しい絹を取り出してふいているのはおかしなことだ」と言って笑った。

高坏は、食物を盛る、高脚のついた器。

五いろいろの食葉をとりそろえての意か。「具足」は、飯に添える汁や盛り物。「名語記」巻六に、「食事、飯の具足のしる」、「鎌倉殿中以下年中行事」に、「五合行器の台の様なる中、中に折を一曲添て、白強飯を平く押して、三日の御祝の時は、御具足三」とある。

六中将以外の人々が、高坏から下に料理をおろすさま。
 七瘦せた若者。「冠者かむらひ」は、「冠者かむらひ」で、元服して冠をつけた若者。
 八正面の座席。上座。今日でも民家の囲炉裏で、一家の主人の座る席が一般に「横座」と呼ばれる。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「しやうざ」、国会図書館蔵奈良絵巻、国会図書館蔵慶安元年写本に、「しやうざ」、京都大学蔵奈良絵本に、「よこたみ」とある。

九「亭主ていしゆ閑白」ともいって、主人の權威を示すことわざ。一家の主人は、その家の中で最高の地位を占めるの意。
 一〇客にふるまうには、一献といつて、三杯飲ませてから、膳や盃を下げる。

一一しかたなくお飲みになる。
 一二目の前が暗くなり見えなくなる。目がくらむさま。
 一三身分のうえから、文正が中将より先に盃を取るとは許されなかつた。

申しけるは、「千駄箱せんたばこも持たぬ瘦せ男が、主しやうにてあるやらん。大事の半挿鹽はんさうえんにて足洗へば、今一人は、うつくしき絹を取り出して拭ぬぐふをかしさよ」と笑ひける。

文正、「京商人きやうしやうじんは恥はぢづかしきぞ。飯いなど尋常じんじやうにしたてて参らせよ」と言ひければ、たかへきに種々しゆしゆの具足ぐそくととのへて、みな同じやうにして据ゑたるを、おのおの取りおろし、かしこまつて食ひける。また、内の者ども見て、「京の人はをかしきものかな、あれほどの瘦せ冠者くわんしやにものを食はせて、ひれ臥ふしたるやうにして、食ひもならはぬやらん、供へをみなみな取りおろして食ふぞや。声こゑつき、みめにはよらぬならひのわるさよ」など笑ひける。文正、出居でいに出で、この人々に酒勧め、種々しゆしゆの肴さかなを供へて、文正、横座よこざに直り、盃取りて申しけるは、「主閑白しゆかんぱくと申すことの候へば、つねをかに飲めとこそおぼしめすらん」とこそ申しける。さる程ほどに、三度飲みて、中将殿にさし申し、参らざらんも、なかなかしかるべからずあれば、力ちからなくきこしめす。御供の人々、目めも昏こるるここちして、恋路こひぢほど悲しきものはなし、院さまよりほかは、若君わかしより先に参るべきかと、お

文正が、「京商人は気のおけるものだ、食事なども見苦しくないようにつくりあげてさしあげよ」と言ったので、高坏たかばいにさまざまな料理をととのえて、それぞれに同じようにして置いたのを、中将以外の人々は、めいめい高坏から料理をおろして、恐れつつしんで食べていた。また、文正の家中の人々が見て、「都の人はおかしいものだ、あのような瘦せた若者にものを食わせて、自分たちはひれ伏すやうにして、食い慣れたものをすべておろして食か、供えられたものをすべおろして食っているぞ。声つきや顔かたちには似合わないう行儀の悪いことだ」などと笑った。文正は、座敷に出で、この人々に酒を勧め、いろいろの肴をさしあげて、文正自身、上座にすわり、盃をとって、「亭主閑白ていしゆかんぱくということがありますので、つねにおかに飲めとお思いでしょう」と申した。そこで、三度飲んでから、中将様におさしたすが、お飲みにならないのも、かえってよくないであろうからと、しかたなく召しあがった。お供の人々は、情けな

一未詳。酒に酔ったさまをいうか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「さげのゑひのままに」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「さげにゑいて」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「ゑひのあまりに」、河野記念館蔵奈良絵本に、「さげにゑひて」、京都大学蔵奈良絵本に、「ゑひのまきれに」、渋川版に、「さげのゑひのまま」とある。二「やさしは、恥ずかしい、ひげめを感じるさま。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、国会図書館蔵慶安元年写本、河野記念館蔵絵巻、京都大学蔵奈良絵本、丹緑本、渋川版に「いやしき」とある。三もつとも愛する者。何よりもかわい人。四つねおか(文正)の主人の。五身分の高い人。貴人。六美女または遊女をいう。『漢書』外戚伝に、「一顧スレバ人城ヲ傾ケ、再顧スレバ人国ヲ傾ク」とあり、その色香に迷つて、城や国を傾けることからきたもの。七助動詞「べし」が、一段活用、二段活用の語につく用法。一六六注〇。八かまえて。かならず。

ハ墨の色の目。表は紅、裏は青など、諸説がある。ここでは紙の色。二慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「こひゆへにこひちにまよふみちしはのいろのふかさをいかにてしらせん」。三「君ゆへにこひちにまよふもちは色のかさをいかにてしらせん」。四緑本に「君ゆへにまよひきにけるみちのくしのふところをあはれとも」とある。五「恋路に迷ふ道芝の」は、も売りのことばにも使われている。一六七七行。

せん)、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「こひゆへにこひちにまよふみちしはのいろのふかさをいかにてしらせん」、京都大学蔵奈良絵本に、「君ゆへにこひちにまよふもちは色のかさをいかにてしらせん」、丹緑本に「君ゆへにまよひきにけるみちのくしのふところをあはれとも」とある。「恋路に迷ふ道芝の」は、も売りのことばにも使われている。一六七七行。

二文字の続き方。筆跡。
 三墨のつきぐあい。筆跡。
 四雨が降りながら通つてゆくさま。
 五管楽器の一種。木製の壺のふち。環状に十七本の竹管を立てて、それらの下端に金属性の簧をつけたもの。管の指穴を指で押え、壺の吹口から吹いて鳴らす。
 六かいのない。役に立たない。
 七土で造つた塀。
 八「ししめく」は、「ししめく」と同じことで、「ししし」「ひしし語」「ぎしぎし」と音をたてる意。擬声語「しし」「ひし」に接尾語「めく」のついた形。管絃の音を聞ききれないので、土の塀を破るかと思つたのである。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、京都大学蔵奈良絵本、渋川版に、「ししめき候」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「ししめきさふらふ」、河野記念館蔵絵巻に、「ししめきわたり候」、丹緑本に、「ひびきわたり候」とある。

のおの涙を流す。中将殿、よしなきことをおぼし立ちけるよ。また、あまりのゑんていのまま、文正、物語申すやう、「つねをか、やさしき者にて候へども、最愛の女を二人、鹿島の大明神より給はるが、主などのやうにもてなしたる、かたちめでたくすぐれて、並ぶ人候はぬ程に、国の大名たち、われもわれもと申され候へども、一つのかたはには、殿嫌ひの姫にて候ふ。つねをかが主の大宮司殿の公達の仰せをも聞かず、ただうつくしき姿を、いたづらに過し候ふ。都に何とかや申す上臈などの見及ばぬことを申しあひ候ふ」と語りけり。また、「女の方にみめよき女房をととのへて置いて候ふ。傾城ほしくおぼしめし候はば、十人も二十人も参らせべし。かまひてかまひて、これにしばらく御とどまり候ひて、御遊び候へ」と申しける。

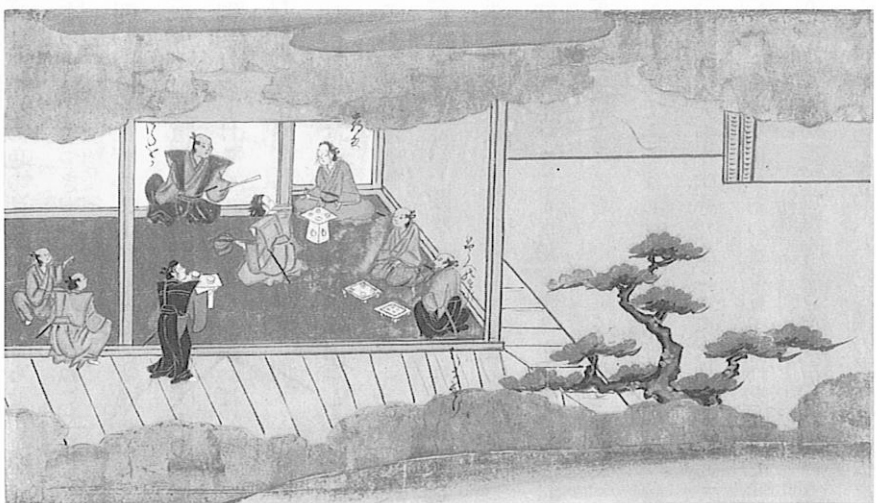
その後、心も言葉も及ばぬ手箱に、うつくしきもの入れて、硯に添へて、姫の方へとて遣はす。姫御覧じて、多くの宝を見つれども、これほどうつくしきものいまだ見ず、めづらしきとて、引き寄せて見給へば、硯の下に、人の見るべくもなく、小さき紅葉がさねの薄様に書きつけ給ふ。

君故に恋路に迷ふ道芝の色の深さをいかで知らせん
 と書き給ふ。文字の流れ、墨つき、いまだ見なれぬこちして、この年月、雨の足のやうにしげかりし玉章見つれども、心にくき文も見ざりしに、いつしかあやしく聞きつるに、さればこそとおどろき、姉御前は返しけるを、妹うらやみ給へば、かの文正聞きて、「つねをかは、女を二人持ちて候ふ。同じくは妹にも給はり候へかし」と申しければ、かねてより用意したることなれば、劣らずうつくしきものども遣はしける。
 なほなほ、文正申しけるは、「殿ばらたち、つれづれにましまさば、西の御堂へ御参り候ひて、慰み給へ」とありければ、みなみな参りて御覧するに、まことに尊くありがたきこちし給ふ。琴、琵琶など立て置きたるを、やさしくおぼしめして、琵琶ひき寄せ、おもしろくあそびしけり。兵衛佐琴を弾き、藤右馬助笙を吹き、式部大夫笛を吹き、まことに天地を響かして、おもしろく管絃し給ふに、文正が内の者ども、これを聞きて、「詮なき商人を入れさせ給ひて、垣壁を破るやらん、ししめき候ふ」と申しければ、文正腹を立て、「不思議の者かな。仏を

さに目くらむ気がして、恋の道ほど悲しいものはない、院様よりほかに、だれが若殿よりさきに盃をおとりになろうかと思つて、めいめい涙を流す。中将様も、かいのないことを思いたれたことだ。また、あまりにも酒に酔つたままに、文正は、「私つねおかは、それほどの者でもありませんが、何よりもかわいい娘を二人、鹿島の大明神からいただいておりました、まるで主人などのようにかしらずいております。器量はすばらしくずれて、これに並ぶ人もございせんので、常陸の国の大名たちが、われもわれもと所望されますが、一つの欠点として、男嫌ひの姫でございませぬ。私つねおかの主人の大宮司様の若君のお申しこみも聞き入れませんで、ただ美しい姿をもちながら、独り身でむなく過ごしておられます。都で何とかい貴人などの見も及ばないことを言いあつております」と語つた。また、「その娘のところに器量のよい女房をそろえておいております。美女がほいとお思ひならば、十人も二十人でもおそばにさし出しましょう。かならずかならず、ここにしばらくご滞在になつて、お遊びください」と申した。

君故に……(あなたゆえに恋の道に迷つて旅を続けてきましたが、道ばたの草の色のように思ひの色の深いのをどうして知らせましようか)
 文字の続き方や墨のつきぐあいはいみじくも、これまで見たこともない気がして、これまでの年月に、雨の降りそそぐやうに絶え間なく寄せられた手紙を見てきたが、おどろかしい手紙を見ることができなかつたのに、いつのまにかいぶかしく思つて聞いていたが、やはり普通ではなかつたのだとおどろき、姉御がそれを返したのを、妹がうらやまれるので、あの文正が聞いて、「私つねおかは、娘を二人もつております。どうせ同じことならば、妹にもやつてくださいませうに」と申したところが、前々から用意していたことなので、先に劣らぬ美しい物の数々をお贈りになつた。
 さらにまた、文正は、「皆様がた、ご

「いままでましまして」にあたるか。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「いままでみ給ふことよ」国会図書館蔵奈良絵巻に、「いままでみ給ふ事よ」慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「いままでましましてことよ」



退屈でいらつしやるならば、この西の御堂へ参つて、気晴らししてください」といわれたので、だれもだれも参つてごらんになると、ほんとうに尊くありがたい氣持がしておられる。琴や琵琶を立てて置いてあるのを、優雅なこととお思ひになつて、琵琶を引き寄せ、興深くお弾きになつた。兵衛佐が琴を弾き、藤右馬助が笙を吹き、式部大夫が笛を吹き、まったく天地に響きわたるほどに、興にのつて演奏をなさるので、文正の身内の人々が、これを聞いて、「役にも立たない商人をお入れになつて、土の塀を破るのでしようか、ぎしぎしと音をたてています」と申したので、文正は腹を立て、「とんでもないやつだな。仏を拜まれよ」といはしたが、これまでい残られて、そのような無法なことをするのはけしからぬ。あれをこらしめてやれ」と申した。年少の下女が、十人、二十人と行くうちに、だれもみな行つてしまつた。そこで、どうしたかかと腹を立て、帰ってくる人々を見にいったところが、女房たちまでも行つてしまつていた。そこで、文正は、「あいつらは、どのようなことがあるとこのうで、みないなくなつてしまつたのか」といって、堂を見ると、二、三百人の人々が、庭に並んですわつていた。

国会図書館蔵慶安元年写本に、「いまましましてことはいわれぬことよ」京都大学蔵奈良絵本に、「いままでおはしまさぬ事よ」丹緑本に、「ゑひのまきれ」とある。

二 無法なしわき。乱暴。

三 こらしめること。処罰すること。

四 「女童」で、少女または下女をさすか。「名語記」八に、「下女をいふ詞にめらう如何。答女童。めのわらはなり。中のわ反りてな也。めならはをめらはと云也」とある。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「うちの物とも」慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「うちのもの」国会図書館蔵慶安元年写本に、「うちの者とも」丹緑本に、「女はうとも」とある。

五 「庭」の誤り。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に「にわ」、国会図書館蔵奈良絵巻に「には」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に「ひろ庭」とある。六 「身の毛がよだつ」は、恐ろしさのあまりに、体の毛が上をむいて立つこと。

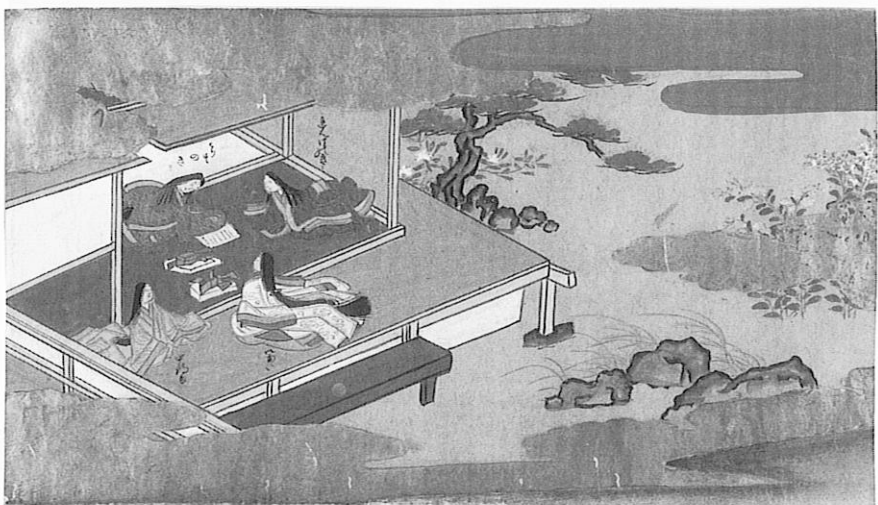
七 管絃をさすのであるが、この「こと」は、「琴」ではなくて、「事」にあたるのであろう。八 仏教でいう罪障の消滅にあたる。九 阿弥陀仏の極樂浄土をいう。二〇 主人から来客への贈物。

二 中将は文正から前もつて婿入りの引出物を受け取ったことになる。「引出物」は、結婚にあたって、舅から婿へ贈る物。

こそ拜み給へと申しつれ。いまましまして、さやうの狼藉こそ心得候はね。あれ成敗せよ」と申しける。めらうへ、十人、二十人行くほどに、みな行きぬ。その時、いかなることぞとて、腹を立て、来る者ども見に行きければ、女房たちまで行きぬ。その時、文正、「きやつばらは、何事のあれば、みな失せたるぞ」とて、堂を見れば、二三百人の者ども、なわになみみたり。文正言ひけるは、「おのれらは、何事をして、かやうにあるぞ」とて、杖を取りて打たんとしけるが、樂の音しければ、杖を捨て、あきれたる体にて、御堂の内へ参り給ふ。管絃聴聞して、身の毛もよだちおもしろき。「などや殿ばらたち、ことを今までさせ給ひぬぞ。あはれ、つねをかが、今すこし若く候はば、おもしろきことを習ひ参らせ候はんものを。この聴聞に罪も消え、生きながら浄土へ参るこちしてこそ候へ」とて、なのめならず感じ、たへかねて、引出物など参らせける。この人々申しけるは、「かねてより、引出物取りける」とて笑ひ申されける。引出物返すけれども、なかなかあしかりなんとて、とどめ給ふ。

文正が、「おまえらは、どのようなことがあつて、このようにしているのか」といって、杖を取つて打とうとしたが、演奏の音が聞えたので、杖を捨て、あきれた様子で、御堂の内へ参られる。演奏をじっくりと聞くと、体の毛も立ち上るほどに興深く感じられる。「どうしてあなたがたは、このことをこれまでなさらなかったのですか。ああ、私つねおかがもうすこし若かつたならば、この興味深いことをお習いしますのに。これを聞くことで罪も消え、生きたままで極樂浄土へ参る氣がいたします」といって、ひととおりでなく感動して、こらえかねて、贈り物をさしあげた。一行の人々は、「はやばやと、舅から婿への贈り物を取つたことだ」と言つてお笑いになった。贈り物は返さなければならぬが、かえつてよくないであろうと、返すのをおやめになる。

一つて。よい便宜。
 二この部分は、脱落などがあつて、文脈がととのわぬ。さきにお下りになつた国司とくらべても、このよくな人に返事をさしあげては、人に笑われることがある元もしれない、何かにつけて思い悩んでいらつしやつたの意か。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「さきにくたりしこしにもおとりたる人にもやあるらん、人をかしけにとおもひみたれてありけるか」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「さきにくたりしこしにもおとりたる人にもやあるらん、人をかしけにとおもひみたれてありけるか」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「さきにくたり給ひしこしにもおとりたまふ人にもやある



らんと、よろつおもひみたれ給ふ」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「さきにくたり給ひしこしよりおとりたる人にもやあらん、さすかいみしともあき人にくたりのたよりをもつたへん、人のおもわん心もはつかしければ、よろつにおもひみたれ給ふ」、河野記念館蔵絵巻に、「さきにくたりしこしよりおとりたる人にくたりわれもさすか也と、よろづ思ひみたれておはします」、京都大学蔵奈良絵本に、「みつつきはぬしにやらぬ事なれば、もしもくしにまさらぬ人にてかあるらん、人のわらひくさなるへければ、よろつにおもひみたれ給ふ」、丹緑本に、「このまへのこくしよりもおとりたる人にもやあるらん、人にわらわれぬへければ、万思ひみたれて」、渋川版に、「ひととせくんだり給ひしこくしよりしたの人にて有らんと思ひみだれ給ひしき」とある。
 三「聞かまほしき」とあるべきところ。京都大学蔵奈良絵本に、「きかまほしく、丹緑本に、「きかまほしきよ」とある。
 四武家の邸宅で、主殿より遠く離れた番所。
 五文正の二人の娘をさす。
 六召使の女。下女。
 七身支度させ。装わせ。
 八おくゆかしい。
 九「あこがるは、他に心を奪われて、落ち着かないこと。」

さて、姫は、ありし硯すずりの下の文ふみ、人知れず心にかかりておぼしめしけれども、言ふべきたよりもなし、御返事申さばやとおぼしめしけれども、前に下り給ひし国司の、かやうにもや、人に笑はれんことありと、よろづ思ひ乱れおはしける。母にのたまふは、「何よりも、琴こと、琵琶びわゆかしく、聞かましきに、この商人あきんど、琴、琵琶おもしろく弾ひくなるに、いかがして聞き候はん」とのたまへば、文正に、このよしを語りければ、「われも聞かせ参らせたく候ふ」とて、遠侍とほせに出で申しけるは、「殿はら、一日のごとく、管絃くわんげんさせ給ひ候へ。つねをかが主あまにて候ふ者、聴聞ちやうもんせんと申すなり」と言へば、あはや、姫君たちのあるにやと思ひて、今度は、いつよりもひきつくるひて、御堂へ参り給ふ。姫たち装束しやうぞくして、女房にようぼうたち、端者はたものまで、心言葉も及ばず出で立たせ、御堂の内へしづしづと入り奉る。すべて、田舎いなかの者ともおぼえず、心にきき風情ふうせいして、匂におひ薰物きんぶつ、都のこちして、いとど心もあこがれて、簾すだれをも引き上げて見ばやとおぼしける。さて、心をとめて、琴、琵琶弾き給ふ、おもしろさいふはかりなし。人々は、ただおほかたのおもしろさばかりにて、

ところで、姉の姫君は、先の硯すずりの下の手紙が、人知れず気にかかつておられたが、こちらから言うようなつてもない、ご返事をさしあげたいと思われたが、先年にお下りになつた国司とくらべても、このよくな人に返事をさしあげては、人に笑われることがある元もしれないと、何かにつけて思い悩んでいらつしやつた。母にむかつて、「何よりも琴、琵琶に心をひかれ、聞きたいのですが、この商人が琴、琵琶をみごとに弾くといふことですから、何とかして聞きとうございませ」とおっしゃるので、文正にむかつて、このことを語つたところが、「私もお聞きしたく存じている」といって、番士の詰所つみところに出でいって、「皆様方、いつぞやのように、演奏をなさってください。私つねおかの主人にあたります者が、聞かうと申しているのです」と言うので、ああ、姫君たちがいるのかと思つて、このたびは、ふだんよりも身なりをととのえて、御堂へお移りになる。姫君たちも着飾つて、女房たちや下女に至るまで、思ひもつかずことばにあらわせないほどに装わせ、御堂の内へしづしづとおうかがいする。何もかも、田舎の者とも思われないほどに、おくゆかしい様子であり、匂におひや薰物も、都のような気分であつて、

一「掻き返す」は、琴の爪または撥の裏で、絃をはねること。
 二「靡く」は、他人の意のままに従うこと。

三「すだれ」の敬称。

四「愛敬」は、容貌や言動のやさしく魅力のあるさま。

五風が吹いてくると、御簾を吹きあげて相手を見ることができるので、そのことを期待しているのである。

六ともに美人を代表するもの。李夫人は漢の武帝の愛人で、『白氏文集』に取りあげられる。楊貴妃は唐の玄宗の愛人で、『白氏文集』の「長恨歌」によって知られる。

七雲のあるところ。遠く水平線に接する空。

八その家に出入りする者の多いたとえ。
 九「袖を絞る」は、涙で濡れた袖を絞る意で、涙を流して泣くことをいう。ここでは、管絃に感動して、随喜の涙を流すのである。
 一〇「人なし」または「人ぞなき」とあるべきところ。

聞き知ることもなし。姫御前たちは、聞き知り給ひて、撥音の気高き、掻き返す手使ひ、いかで違ひあらじと、身にしみてもしほろきに、こし方行末のこともおぼえず、一筋に靡きぬとおぼしける。御身をやつし給ふといへども、いかでか世の常に見えさせ給ふべき。御簾の内、心にくげに御覧じける、目遣ひ、愛敬つき、うつくしくおはします。中将殿御心には、あはれ、いかなる風のたよりもがなと、人知れずおぼしめす。折節、御簾を風の吹き上げければ、姫と目を見あはせ給ふ。聞きしよりもまさりて、うつくしく、なかなか世の常ならず、漢の武帝の李夫人、唐の楊貴妃も、これにはいかでまさるべきと思ひ参らせ給ふ。中将殿をはじめ候ひて、前より琵琶の緒、琴の音かきあはせ、ものの音吹き立て、雲居までも聞ゆらんと、門前市をなしてぞ、聴聞しける、おもしろきに、袖を絞らぬ人ぞなし。姫君たちも、譬へん方ぞなかりける。さても、管絃過ぎければ、人々帰りぬ。

さるほどに、中将殿、姫、たがひにおぼしめすこと、人知れず、いかにして、たよりあらんとおぼしめしあひけれど、その

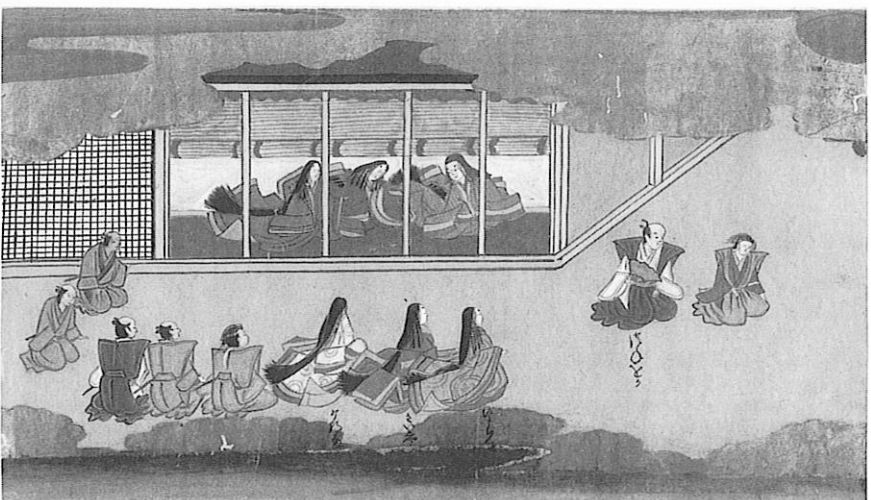
なおさら心も落ち着かないで、簾をも引き上げて見たいとお思ひになった。そこで、心をとめて、琴や琵琶をお弾きになる、その興深いさまは何ともいひようがない。その座の人々は、ただひいとうりの興深さだけで、そのよさを聞き分けることもない。姫君たちは、そのよさを聞き分けられて、撥の音の気高き、絃をはねる手さばきも、どうして深いのである、これまでやこれからのことも考えられなはずはないと、身にしみて興深いので、これまでやこれからのことも考えられないうで、ひたすらその意に従つたものと思われた。お見なりをみすばらしくお交えになつてはいるが、どうして世間の普通の人とお見えになるはずがあらうか。御簾の内の姫君も、おくゆかしそうにござんになるが、そのまなざしも魅力にあふれ愛らしくていらつしやる。中将様はお心の中で、ああ、どのような風でもよいから吹いてほしいと、人知れずお思ひになる。ちょうどその時に、御簾を風が吹き上げたので、そのすきまから姫と目をお見あわせになった。聞いていたよりもすぐれて、愛らしくて、とても世間に普通の器量とは思われないで、漢の武帝の李夫人や唐の楊貴妃も、これにはどうしてまさるであらうかとお思ひ申しあげなさい。中将様をはじめとして、一行の人々



は、前から琵琶の絃と琴の音とを弾きあわせ、楽の音を吹きたて、はるかな天までも聞えるであらうと思われるほどで、大勢集まって、聞き入っていたが、あまりのおもしろきに、涙を流さない人はいない。姫君たちも、その感激はたとえようもなかった。それにしても、管絃は終つたので、人々は帰ってしまった。

そうしているうちに、中将様と姫とが、たがいに思いあつておられることは、人に気づかれておらず、何とかして、よいつてもあつてほしいと思ひあつておられたが、そのとおりにもならない。文正

は、また、おもてなし申しあげて、中将様を目あてに盃をさして、「私つねおかにも、酒をさしてください。このようになさると、興味深いことです。聞きましよう」と申したので、琵琶や琴を取り寄せてごらんになると、姫君がそちらにおられるのかとなつかしく思われながら、たやすいことですと引き寄せて、琵琶を掻き鳴らされる。文正は、「いつぞやも申しましたが、姫君の所に、器量のよい女房たちがおおぜいおりますから、どの者でもお召しください。ここより北におります。あれにあれば」と申して、指をさしてお教えしたので、一行の人々は目を見あわせ、「よくご存じですね。文正様よ」と言って笑った。



「中将殿に思ひさして」とあるべきところ。「思ひさし」は、その人と目ざして盃をさすこと。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「申しやう殿におもひさしをそ申ける」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「中将殿に思ひさしをそ申ける」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「さかつきをはしめてちうしやう殿へさす」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「中将殿におもひさしたまふ」、京都大学蔵奈良絵本に、「わかさかつきをとりてはしめつつ、申しやう殿におもひさしとてまいらせけり」、渋川版に、「さかつきをはしらめてちうしやうとのにさしにけり」とある。

二「寝ぬれども」とあるべきところ。
三細い角材を縦横に組み合せた戸。
四兄弟。姉妹。
五かりね。仮眠。
六底本の「たふ」は、「堂」にあたる。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「みたう」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「御たう」、京都大学蔵奈良絵本、丹緑本に、「けふのたう」とある。

かひもなし。文正、また、もてなし参らせて、中将殿の思ひさしして、「つねをかにも、酒たび給ひ候へ。かくさせ給へば、おもしろく候ふ。聞き候はん」と申しければ、琵琶、琴を取り寄せて御覧するにも、その方とやなつかしくおぼしながら、やすきこととて引き寄せ、琵琶掻き鳴らし給ふ。文正申しけるは、「いつぞや申しつる、姫の方に、よき女房どもあまた候ふ、いづれにても候へ、召し候へ。これより北に候ふ、あれあれ」と申して、指さして教へ参らせければ、人々目を見あはせ、「よく知り給へり。文正殿かな」とて笑ひける。

さて、夜も過ぐべき心もし給はず、人静まりて後、忍び入らせ給ふ。姫も、昼のおもかげ忘れやらすおぼしければ、みな人は寝ねれども、格子を上げて、月隈なくあるをながめつつ、おととい、うたた寝して臥し給へる。硯の下の文、堂にて目を見合せ給ひしことなど、隔てなく語り給へば、妹の姫、あれと聞き給ひけり。さて、中将殿、思ふ心をするしにて、忍び入り給ふ。例ならず、男の影しければ、妹の姫は、もしその人にやと思ひ、おのおの方々へ入り給はんとし給ふ。姫は、かの人とは

そこで、その夜を過ごせようとも思われないので、家人が寝静まってから、ひそかにおはいりになる。姫も、屋に見たおもかげを忘れられないで慕っておられたので、だれもみな寝てしまったが、格子をあけて、月の曇りなく照るのをながめながら、姉妹どうしで、何となくうとうとしながらやすんでおられる。姉の姫が、硯の下に入れられた手紙、御堂で目を見合わせられたことなどを、うち解けて語られるので、妹の姫は、あの人のことと聞いておられる。そこで、中将様が、恋の心に導かれて、ひそかに忍び入

一 煩惱に束縛されて、仏の悟りに達することができない人。
 二 「名にし負ふ」で、かねて聞いていたこととありだの意。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に「なにしほふ」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「なにしあふ」、丹緑本に、「なにしおふ」とある。
 三 慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、「こひこひこひこひあひみし夜はのみしかきは又こん事のつきもはてぬに」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「こひこひてあひみし夜はのみしかきよまたいふ事のつきもはてぬに」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「こひこひてあひみし夜半のみしかきにまたこんなかの月もはてぬる」、京都大学蔵奈良絵本に、娘の歌として「こひこひてあひみる夜はのみしかきはまたむつことつつきもはてぬに」、丹緑本に、「こひこひてあひ夜は秋のみしかきに月はつれなこのこひありあけ」、洪川版に、「こひこひてあひ見しよはのみじかきはむつことつつきぬにみまくらかな」とある。
 四 「しのめ」は、東の空がほのかに白んでくる頃、明け方。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「かすならぬうきみは夜半のみしかきもおもひもあへずしのめのめそら」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「かすならぬうき身はよほのみしかきもおもひあへずしのめのめそら」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「かすならぬうき身はよほのみしかきもおもひぬうき身はよほのみしかきもおもひ

思へども、いつしか恐しくあさましくて、いかで近づくべき、さしもの人をば嫌ひて、いみじくも、商人に契りを結び、父母の聞かむこと、悲しく恥かしければ、かけてもあさましきよしを、はしたなくのたまへば、中将殿、理におぼしめしながら、衛府の蔵人、物語せしより、心を尽し給ひしこと、始めより終りまで、かきくどき語り給へば、あはれとぞおぼしけり。凡夫のはかなきとは、かかるとも知り給はで、父のふるまひ、さこそおはしまし候ふらんと、胸うち騒ぎ給ふ。御心尽したるかひありて、たがひに嬉しくて、思ひ浅からず契り給ふ。名にしほふ秋の夜なれども、程なく明けぬれば、たがひに悲しくおぼしめして、中将殿、かくなん、
 恋ひ恋ひてあひ見し夜半の短きはまた来んことの尽きも果てずや
 姫君、うち恥かしげにて、
 数ならぬ憂き身は夜半の短きも思ひもあへずしのめのめ空と言ひまぎらかし、よしある有様、すべて文正が子とおぼえず、よろづ情深く、都にもやごとなき人々は数ならずと観ずるに、いたくつつましげに思ひ、帰り給ひて、またの暮を待ち、忍び入らせ給ふ。度重なれば、いよいよたぐひなく思ひまさりて、天にすまば比翼の鳥、地にすまば連理の枝とぞ契り給ふ。
 かくて、忍ぶとすれども、人目も繁ければ、ささやきことを、母聞き給ひて、叱ることなめならず。「女子をば持つまじきものかな。さしもの人仰せられしをば聞かざりしを、頼もしく思ひつるに、よきをば用ひずして、今さら商人を聲に取ることの口惜しさよ。このこと、国に披露せぬ先に、商人に付けて追ひ出さん」と、腹を立てけるを、文正、「何事ぞ」と問ひければ、「詮なき商人に、宿を貸し愛し置きて、聲になりぬ、口惜しさよ。愛する人も、女を具して出でよ」と申せば、あさましげに思ひて、「さりととも、姫の心には、さやうのことをばすべきか。人の聞き違へにてぞあるらん。聞き定めぬことを」と申せば、「何とて、父親には言ふべきぞ」と申しける。文正、「まこと持つまじきものは、女子なり。さばかりの大名をば嫌ひて、商人を聲に取りたるとて、人の笑はんこと口惜しければ、ただ知らぬやうにして示し給へ。せめて、ほかへ聞えぬやうに」と、

られる。いつもと違って、男の姿が見えたので、妹の姫は、あるいはあの人かと思ひ、それぞれに自分の部屋にはいられようとなさる。姉の姫は、あの人だとは思つたが、いつになく恐ろしく情けなく、どうして近づけようか、あれほどの求婚の人々を嫌つておいて、うまうまと商人と契りを結び、父母がそれを聞くことも、悲しく恥ずかしくて、何とも情けないというのを、つれなくおっしゃるので、中将様も、もつともお思ひになりながら、衛府の蔵人の語つたことをはじめ、心をこめてできるかぎりのことをなさつたことを、始めから終りまで、くり返しお語りになると、姫君もしみじみと感深く思われた。迷いの世の人のかりそめのこととして、このようなことをもご存じなくて、父の文正のしわざは、さぞかしにががしくお思ひなかつたことであらうと、胸騒ぎして落ち着かないでいらつしやる。お心をこめてつとめたかゝりがある、たがいにうれしく思つて、思いも浅からぬ契りをおかわしになる、かねていう秋の長い夜ではあるが、まもなく明るくなってしまったので、たがいに悲しくお思ひになって、中将様は、このように、
 恋ひ恋ひて……(恋いつづけてやうと)

もあへずしのめのめそら」、丹緑本に、「かすならぬ身は秋の夜のみしかきとおもひもあへずしのめのめそら」、洪川版に、「かすならぬ身にはみじかきよはならしめてしましならぬしのめのめそら」とある。
 三 「やんごとなし」の転で。高貴であるさま。
 四 男女の深い契りを表すきまり文句。「長恨歌」に、「天ニ在ラバ願ハクハ比翼ノ鳥ト作リ、地ニ在ラバ願ハクハ連理ノ枝ト為ラン」とある。比翼の鳥は、雌雄がそれぞれ一目一翼で、つねに一体となって飛ぶという鳥。「連理の枝」は、一つの木の枝が他の枝と連なつて、木理の通じているもの。
 五 ひそそと話し合うこと。ハひろく人に知らせること。九 かいのない。役に立たない。
 六 あきれたさま。なげかわしいさま。
 七 「示す」は、さとしいましめること。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「をきたまへ」、国会図書館蔵奈良絵巻に、「をき給へ」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「はからひたまへ」、京都大学蔵奈良絵本に、「すくし給ひ候へ」とある。

逢つた夜が短いのは、またも逢うことがいつまでも終つてしまわなからであるうよ)とおっしゃると、姫君は、恥ずかしそうに、
 数ならぬ……(とるにたりない私の身として、夜の短いことなどすこしも考えないでいるうちに、思いがけなく明け方の空になつてしまいました)
 と、ほかのことを言つてその場をつくり、その風情のある様子は、まったく文正の子とも思われなくて、何につけても情けの深いままであって、何でも高貴な人々が取るにも足りないこととるにつけて、なおさら慎重に人目をばかろうと思ひ、そのまゝお帰りになって、次の日の夕暮を待ちうけ、ひそかにおはりになる。何度も続けて逢つていると、なおさらほかにくらべようもなくますます恋いこがれて、天にあるならば比翼の鳥となり、地にすむならば連理の枝となろうと契りをおかわしになつた。
 このようなわけで、二人の仲は、隠そうとするが、人の見る目も多いので、ひそそと噂していることを、母が聞かれて、ひととおりでなく叱りつける。「女の子はもつてもしようのないものだ。あれほどの人のおつしやつたことをも聞か

文正が、なほもいとほしく思ひて言ひけるよ、いかに腹を立てんと思ひてありつるに、こともなげにのたまへば、母も、嬉しさ限りなくて、うち笑みてゐたりけり。

さるほどに、世に隠れなければ、文正がもとにこそ、京よりの商人を養ひて、管絃させて聞くなればと、大宮司殿聞き給ひて、「まことにおもしろく、樂する人のおはするかや。御堂にあそばせ参らせよ。今日、参りて聴聞せん」と、仰せ遣しける。文正、「かしこまつて候ふ」と申して、この程、女故に、目をさへ見せざりけれども、知らぬ顔にもてなして、商人に申しけるは、「今日、大宮司殿の入らせおはしまし、樂聴聞あらんと、仰せ蒙り候ふ、いつよりもひきつくりひて、管絃させ給へ」と申しければ、さて、今日こそ、あらはれんずれとおぼしめして、都にてのやうに梳らはせ給ひて、御装束など持たせられたれば、それを奉り、うつくしく装束着給へば、三人の人も、けはひ装束し給へり。文正が内の者ども、これは誰やらん、神仏の現れ給へるかとおどろきあへり。また、門前に市をなして、人々、聴聞せんとぞしける。文正思ひけるは、いかなる人にて

なかつたのを、頼りになるように思っていたが、よい縁を聞き入れないで、今となって商人を婿に取るのは残念なことだ。このことを、ひろく国内に知らせないうちに、商人につけて追い出そう」と言つて、腹を立てていた。それについて、文正が、「何事か」と尋ねたところが、「役にも立たない商人に、宿を貸して大事にもてなしたら、それが婿になつてしまつたというのには、残念なことです。大事な客人も、娘を連れて出ていってほしい」と申すので、とんでもないことのように思つて、「そうはいつても、姫の気持としては、そのようなことをするはずがあらうか。だれかの聞き違えであるかもしれない。聞いて確かめもしないことを」と申すと、「どうして、父親に言うはずがありましようか」と申した。そこで、文正が、「ほんとうにもつてもしよのではないの、女の子だな。あれほどの大名を嫌つて、商人を婿に取つたというので、人の笑つたりするのも残念であるから、ただ知らぬ顔をして注意してくれ。せめて、よそへ聞かえないやうに」と言つたところが、文正は、あい変わらず娘をかわいく思つて言つているよ、どのように腹を立てるだらうかと思つていたので、大したこともないやうにおつしやるとい

- 一 二位の中將という素姓が現れるであらう。
- 二 「梳らふ」は、「梳る」の継続態。髪をとかすことをいう。
- 三 「奉る」は、お召しになること。
- 四 「けはふ」は、化粧すること。



うので、母も、この上なくうれしく思つて、にっこりとほほえんでいた。そうしているうちに、世間に知らわたつた商人を世話をして、演奏をさせて聞いているので、大宮司様がお聞きになつて、「ほんとうに興深く、音楽を奏する人がおられるのか。御堂で演奏申してほしい。今日は、参つて聞こう」と、おことばを下された。文正は、「かしこまりました」と答えて、このところは、娘のために、顔さえ合わせなかつたが、知らぬやうにふるまつて、商人にむかい、「今日は、大宮司様がおいでになつて、音楽をお聞きにならうという、おことばをいただいています。いつもより身なりをととのえて、演奏してください」と申したところが、それでは、今日こそは、素姓があらわれるであろうとお思いになり、都でするやうに髪をかされて、お召物はすべて持っておられるので、それをお召しになり、美しくよそおい立てられるので、供の三人の人々も、化粧してお召物をよそおわれる。文正の家中の人々は、これはだれであらうか、神仏がご出現になつたのかと驚きあつていた。また、そこには大勢集まつた、人々がそれを聞こうとしていた。文正は、

どのような人でもかまわない、だれでもおろそかに思つてよいものか、大宮司様さえご存じないならば、世間の人は何と言おうが、婿にしようと思つていた。



もあれ、何にてもおろそかに思ふべきか、大宮司殿だにも知らせ

給はずは、世の人は何とも言へ、聲にせんとぞ思ひける。

さる程に、大宮司殿、公達五人連れて、われは輿にて参り給

ふ。御堂の正面を一目見参らせ候ひて、輿よりころび出で給ふ

。「さてさて、殿下の御子二位の中将殿、失せ給ふとて、国々至

らぬ隈なく尋ね参らせ給ふと承り候ひつるに、この国にまし

ましけるを、知り参らせざるあさましきよ」とあきれ給へり。

文正は、主の輿より下り給へるを見て、あはて騒ぎ見れば、兵

衛佐立ち出でて、「いかにさだみつ、これへ近く参れ」とのた

まへば、文正、肝魂も失せて、宿へ走り帰りに、おのおのに申

しけるは、「あなあさまし。人の目を見すまじきものは、京の

商人ぞかし。かたじけなくも、御主をあなづりがましきこそ、

とかくいふはかりなけれ。ものの憑きたるにや。いかなるもの

に狂ふぞ」と、ふるひおののきける程に、めらうへ、聞きわけ

たることなくなくて、「中将殿は商人よ。商人は上臈よ。上臈

は商人よ。智殿は中将殿よ」と、口々に走りまはり、申しあひ

ければ、いかなることぞと、人々、御堂を見参らせければ、大

一 二本の轆轤の上に屋形を置き、人
を乗せるもの。肩でかつぎあげ、ま
た手でささえて行く。

二 呼びかけのことは。なんと。どう
じゃ。

三 大宮司の名。

四 「肝魂も失す」は、氣力も失せるこ
とで、非常に驚く意。

五 人が目をかけてはならないのはの
意か。「目を見す」は、ここではよい
目にあわせる意か。普通はひどい目
にあわせる意に用いられる。

六 「あなづりがまし」は、いかにも軽
蔑しているらしい、ばかにするきら
いがある。

七 「いふはかりなし」は、何ともいい
ようがない意。

八 「おののく」は、恐ろしくてふるぶ
るとふるえること。

九 少女。下女。一六五注四。慶應
義塾図書館蔵横形奈良絵本に、「下
女はうとも、国会図書館蔵奈良絵
巻に、「女はうともは、京都大学蔵
奈良絵本に、「めらわへ共」とある。

一〇 「聞きわけ」と、聞いてその意味
をさること。

一一 「なく」は「衍字」で、「なくて」に
あたる。慶應義塾図書館蔵横形奈良
絵本、国会図書館蔵奈良絵巻、京都
大学蔵奈良絵本に、「なくて」、河野
記念館蔵絵巻に、「なく」とある。

一二 身分の高い人。貴い人。

一三 身分の高い人。貴い人。

そのうちに、大宮司様は、若君を五人
連れて、ご自身は輿でおいでになる。御
堂の正面を一目拝見すると、輿からこ
ろがって出られる。「それにしても、閑白
様の御子の二位の中将様が、お見えにな
らなくなったというので、国々をゆきと
どかぬ所もないほどにお尋ね申してい
らっしゃるとうかがつておりますが、この
国においでになったのを、存じあげない
とは驚いたことですよ」とあきれいら

つしやる。文正は、主人が輿から下りら
れるのを見て、あわて騒いで見ると、兵

衛佐が出てきて、「なんとさだみつ、こ
こへ近く参れ」とおっしゃるので、文正

は、氣力も失せるほどに驚いて、家に走
つて帰り、身内の人々にむかつて、「あ

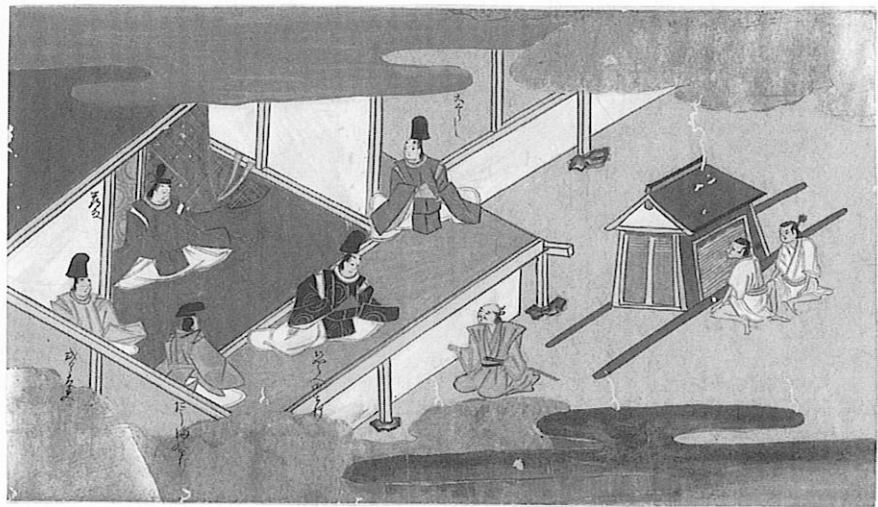
ああきれたことだ。人が目をかけてはな
らないものは、京の商人だぞ。もつたい

なくも、わが主人をあなどるようなふる
まいは、とやかくいいようもない。何か

がどり憑いたのか、どのようなことで氣
がふれたのか」と、ふるふることであ

いたところに、年少の下女が、聞いても
わけがわからないで、「中将様は商人だ。

商人は貴人だ。貴人は商人だ。婿様は中



将様だ」と、口々に走りまわり、言いあったので、どのようなことかと、その場の人々が、御堂を拝見したところが、大宮司様は、広庭にかしまつて、ご指示をいただいでいらつしやう。文正を呼び寄せ、「おまえは知らないのか、近頃、都で評判になつておられる、松殿関白様

一「広い庭。多くは宮中についているが、ここでは、御堂の前庭をさす。

二「わたる」は、「あり」「をり」の尊敬語。いらつしやるの意。

三動詞「あふ」の未然形に、否定の助動詞「ず」のついた形で、しとけることのできないさまをさす。ここでは、通ることができない意。

宮司殿は、大庭にかしまつて、仰せを承候ひておはしける。文正を召してのたまひけるは、「知らずや、この頃、都に聞え給ふ、松殿殿下の御子二位の中将殿とてわたらせ給ふ」とのたまへば、文正、これを承り候ふに、肝魂も失すこちして、さらにうつつともおぼえず、日ごろ、商人と思ひつるに、殿下の御子にてわたらせ給ひけると、嬉しくせん方なくて、宿へ行きて申しけるは、「殿下の御子は智殿ぞや。商人は殿下ぞかし。智殿は商人よ」と、ものに狂ふやうに、走りまはりののしりける。大宮司殿は、あまりに恐れにて、みづから御輿に参り、御宿所へ入れ参らせ給ふ。八か国の大名に触れければ、われもわれもと参り集りて、道あへず。国々にこのよしを聞き、「かかるめでたき幸をひき給ふべき人にて、われわれを嫌ひ給ひけるぞ」と申しあひける。

さて、中将殿、かくておはしますべきにあらねば、姫君をあひ具して、都へ上り給はんとて、御出で立ちあり。東国の大名数万余騎、御供に参られける。文正、女房に申しけるは、「これに女房多しといへども、御介錯に参るべき人もなきに、大宮

の御子で、二位の中将様という方でいらつしやるのだ」とおつしやるので、文正は、これをうかがうと、気力も失せるこちがして、まったく現実のこととは思われないで、このところ、商人と思つていたが、関白様の御子でいらつしやうとはと、うれしくてどうしようもなく、自分の家へ戻つて、「関白様のお子様は婿様だ。商人は関白様だぞ。婿様は商人だ」と、気がふれたように、走りまわり騒ぎたてた。大宮司様は、あまりにも恐れ多くて、みづから御輿をかつぎ、自分の屋敷へ中将様をお移し申し上げる。関東八か国の大名にこのことをしらせたと、われもわれもと参集してきて、道も通れないほどである。多くの国々でこのことを聞き、「姫は、これほどすばらしい幸福をおつかみにならうという人で、私もどもをお嫌になつたのだ」と言ひあつていた。

そこで、中将様は、このようにしてもいられないので、姫君を連れて、都へお上りにならうとして、ご出発になる。東国の大名数万余騎が、お供に参られた。文正は、女房にむかつて、「ここに女房はおおぜいいるけれども、お世話役としてお仕えるような人もいないので、大宮司様の輿方をお使いだていたそう」と

四そばにいて世話をする人。

「あなたの主君の貴人。「わ御前」は二人称の代名詞で、女を親しんで呼ぶのに用いられる。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「わこせかしうの上らう」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本に、「御身のしうの上らう」、国会図書館蔵慶安元年写本に、「わ御前かしう」、河野記念館蔵絵巻に、「わこせかしうの上らふ」、京都大学蔵奈良絵本に、「女はうのしうのときはもくたいの女はう」とある。

「未詳。「常警」の目代か。目代は地方官の代官。特に国司が、子弟や家人などを派遣して、その職務をおこなわせたものをいう。慶應義塾図書館蔵横形奈良絵本、国会図書館蔵奈良絵巻に、「ときはのたい」、慶應義塾図書館蔵大形奈良絵本、国会図書館蔵慶安元年写本、河野記念館蔵絵巻に、「ときはのくたう」、京都大学蔵奈良絵本には、「ときは」とある。

「雑役に従事する下級の女官。四まちはえようもない。明白な。三本来は因果の応報であるが、とくに善因善果に限られ、幸福の意味に用いられる。慶事。

七以下、宝物を借しまないで使うさへいつ役にたてようか、今をおいてはない。

六 関東八か国。
 一 見事なさま。立派なさま。
 二 物見のために、道路などに面してつくられた、床の高い仮の建物。

三 「あじきなし」は、おもしろくない、わびしく情けないさま。
 三 「あくがる」は、心が浮かれて落ち着かない、そわそわすること。
 四 仏の教えに従って道を修めること。特に托鉢や行脚などをいう。
 五 「見つく」は、見慣れること。

六 嫌疑を受けること。

司殿の上臈じやうらふをやとひ参らせん」と言ひければ、さもありませんとて、大宮司殿だいみやうしどうへ参りて申しけるは、「恐れ入りて候へども、姫君の御介錯みかいかくに参るべき人候はねば、京まで御供候ひて給はり候へ」と申しければ、女房にようばうきこしめして、「文正が子にてはあれども、殿下の御ためなれば、御供申すべき」とありければ、文正、喜びて帰りぬ。女房に申しけるは、「つねをかが主しゆうをもやとひ申す。同じくは、今一人と思ふ。わ御前ごぜんが上臈様をもやとひ参らせ候へかし」と申せば、さらばとて、ときはのかくたいの御もとへ参りて申しけるは、「われらが姫君を、殿下の御子二位の中將殿、北の御方に召されし。人々は多く候へども、しかるべき人候はず候ふ。京まで御供召されて給はり候へ」と申しければ、その身は、これに雑仕ざんしに使ひし者なれども、かかるめでたき者になりて、あまつさへ殿下の御子を簪かんざしに取り候ふ程の者なれば、力及ばず、「やすきこと」とのたまひける。あなたこなたより、紛れなき主しゆうをやとひ集めて、女の供をさせける、文正が果報くわんぱう、まことにいふもおろかなり。

かかるよろこびのことにも、姫君に離れ参らせんこと、父母ちちはは歎なげきけり。されども、これほどのことなれば、力及ばず。四方の蔵の宝物たからものども、いつの用にかとて、御輿ごこしをば銀、金を鏤あられめ、珠たまをもつて飾りける。いづれのものも、金のいらぬものぞなし。いつくしきともいふも限りなし。姫君、女房たちの装束しょうそくは、世の常の色にあらず、銀、金をもつて、さまざまに飾り、うつくしきこと限りなし。八か国の物見ものみ、これに過ぎじとぞ申しあひけり。道々に棧敷せきをうち並べ、門前市もんぜんいちをなし見参らせける、ありがたきことどもなり。女房たち、みめかたちよきを選びて参らす。大宮司殿、みづからとりいとなみ、走り参り給へる。みなみなうらやみめでたがりあへり。

さて、三月十日に、都へ着き給ふ。道よりまづ御使ごみを参らせ、殿下に申し給ふやう、「何となく、世の中あぢきなく候ひつる程に、都をあくがれ出で、東国の方へ修行し候へば、思ひのほかに、何となき者に見つきて、この三年は、知られ参らせ候はねば、いかに御怨ごうらみみ深く候はん。さりながら、御不審ごふせんあるまじく候はば、参り候ふべき」よし申し給へば、殿下夢こちして、「いかなる者の子なりとも、わが子をいとほしくせん者をば、

言ったので、それもよいだろうと、大宮司様のもとにうかがって、「恐縮ではございますが、姫君のお世話役としてお仕えするような人もございませんので、都までお供をなさってくださいませ」と申したところが、奥方が聞かれて、「文正の子ではあるけれども、関白様の御ためですから、お供いたしましょう」と言われたので、文正は、喜んで帰った。女房にむかって、「私つねおかの主人をもお使いだてするのだ。同じことならば、もう一人お願いしたいと思う。そなたのお仕えた貴いお方をもお使いだてさせてくださいよ」と申すと、そういうことであればというので、ときはのかくたいのお屋敷にうかがって、「私の姫をば、関白様のお子様の二位の中將様が、奥方様としてお召しになりました。身内の人々はおおせいおりますが、これという者はございません。都までお供をなさってくださいませ」と申したところが、女房自身は、この方のもつて雑役に使った者ではあるが、このようにすばらしい者となつて、その上に関白様のお子様を婿にお取りになるほどの者なので、どうしようもなく、「たやすきことです」とおっしゃった。あちらこちらから、あきらかな主人をやとい集めて、娘の供をさせたこととて、文正のしあわせは、ほんとうに何ともいえないほどである。

このような祝いごとにつけても、姫君とお別れるのを、父母はなげいていたしかし、これだけのことであるから、どうしようもない。文正の四方の倉の宝物の数々は、今を置いていつの役に立てようかと、御輿には銀や金を彫りこみ、珠をもつて飾りつけた。どれをとつても、金を使わないものはない。美しいといつてもなみなみではない。姫君や女房たちによそおいは、世間の普通の色ではなく、銀や金をもつて、いろいろに飾りつけ、美しいことはなみなみでない。関東八か国のすばらしいものとしては、これにまさるものはないであろうといっていた。道中には棧敷を並べてつくり、おおい集まって拜見していたのは、めつたにないことであつた。女房たちも、器量のよい者を選んでおつけしている。大宮司様が、自分でとりまかない、走りあいておられるのを、だれもみなうらやましく思つてほめあつている。

ところで、三月十日に、都へお着きになる。途中からまずお使いをさしあげ、関白様には、「何とはなしに、世の中のことをわびしく存じましたので、都を浮かれ出て、東国の方へ修行にいっており

- 一 おろそかには。疎略には。
- 二 「見参らす」の意で。面会、対面の謙称。
- 三 『源氏物語』の主人公のように、この世の者とは思われぬ美しきは、「光る」ということばでいいあらわされる。
- 四 襲の色目で、表は薄紫、裏は青。
- 五 相手を二つ重ねて着るもの。二枚がさね。
- 六 襲の色目で、表は白、裏は濃い葡萄染糸というが、そのほかにも諸説がある。
- 七 女官などの礼服。表は浮織物、裏は平絹、下に打衣と単とを重ねる。
- 八 漢の武帝の愛人。↓六八注六。
- 九 唐の玄宗の愛人。↓六八注六。
- 一〇 平安前期の女流歌人。六歌仙の一人。
- 一一 『源氏物語』の人物の一人。源氏の兄にあたる朱雀院の皇女。院のほからいで、源氏の妻となる。
- 一二 青柳の細い枝を糸にたとえたもの。
- 一三 山桜の一種であるが、黄桜にあたるなど、その品種について諸説がある。
- 一四 京都市右京区。
- 一五 オミナエシ科の多年草。
- 一六 眉の間の意で、眉そのものをさす。
- 一七 春の夜のほのかにかすんだ月。
- 一八 弓の弦を張ったような形をした。
- 一九 赤く美しい美人の唇。

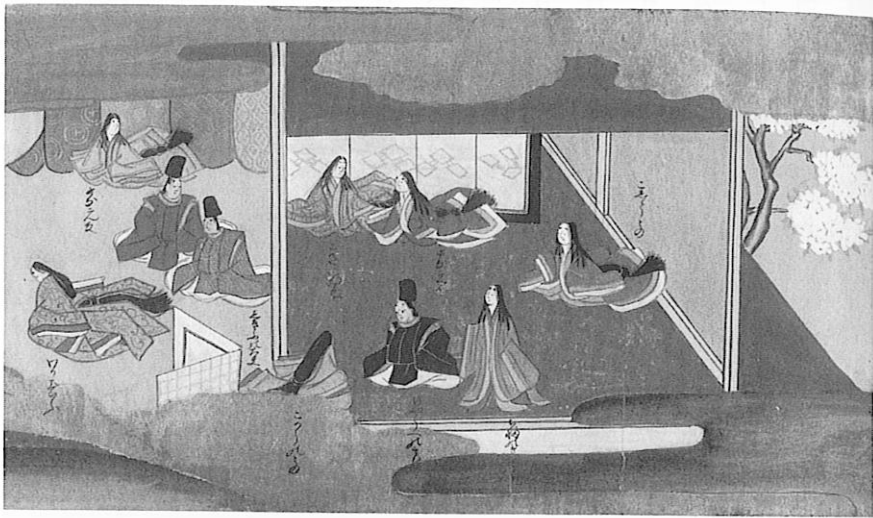
三 蓮ワスレ。スイレン科の多年草。
 三二 「理ことなし」の意で、どうにもし
 ようのないことをいう。

いかでおろかに思ふべき、御身を慰め参らせ候はんこそ嬉しけれ」とて、「入れ参らせよ」とぞ急がれる。文正が女むすめときこしめし、「さやうの者の子に近づきけるこそ、いたはしけれども、わが子の変らぬ姿を見るこそ、嬉しけれ。この人故なれば、急ぎ参らせよ」と仰せけり。

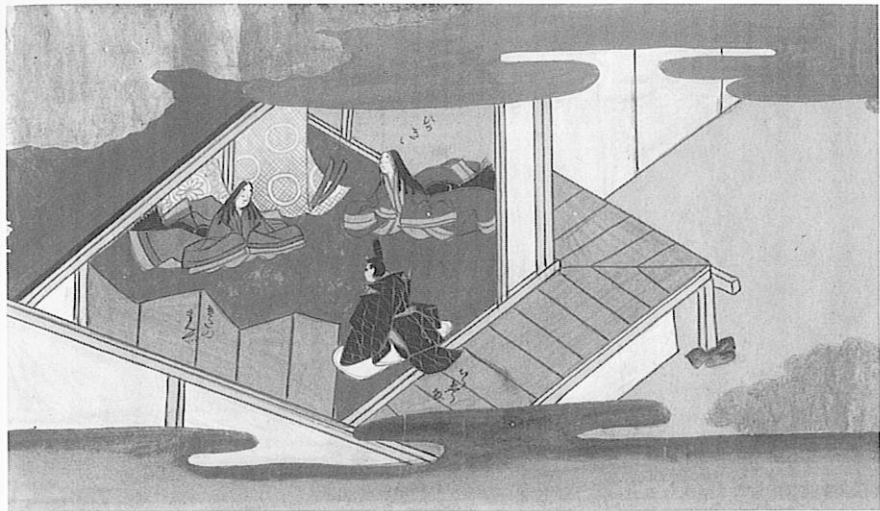
北の政所、いつしか見参し給へり。姿気高くて、まことにめでたく、心も言葉も及ばぬ程の姿、光るとは、これをこそ申し候はんとまぼり給ふに、姫君は、藤がさねの二つ衣ぎぬに、桜小桂さくらこけい、紅の袴はかま、たをやかに着なし給ふ。漢まの李夫人りふじん、皇帝の心を尽し、楊貴妃やうきひ、小野小町おののこまちが若さかり、女三にようの宮の立ち姿、青柳あざなの糸乱れて、さつとかかされる髪かみの体、年の程十四五と見え給ふ。霞かすみの内の榎えの、嵯峨野さあやまの原のの女郎花にようが、露重げなる有様ありさま、何となく見給ふ、まみあひ愛敬あいきやうつき、朧月おろつき夜に、ほのぼのとさし出で給ふ弓張月ゆみはりづき、にほひ余りて、丹花にんがの唇あざやかに、うち笑み給ふ風情ふぜい、池の蓮はすの、朝露あさつゆにうち靡なみくらんも、かくやおぼえてめでたく、北の政所、目を驚かし給ひて、さしもやんごとなき宮たちも、かほどにこそましまさめ、中将ちゆうじやう、わりなく思ふも

ました、思ひのほかに、なんということもない者になれ親しんで、この三年は、何の消息もいたしませんでしやるで、さぞかしお恨みも深くいらつしやるでしょう。そうはいっても、おとがめがないようでしたならば、おうかがいたいし「ましよう」というように申されるので、関白様も、ただ夢のような気がして、「相手の娘がどのような者の子であつても、自分の子をいとおしく思う者を、どうしておろそかに思つてよいものか、そなたをお慰めしているのはうれしいことだ」というので、「邸にお入れせよ」とお急ぎになつた。文正の娘と聞かれて、「そのような者の子に近づいたのは、かわいそうではあるが、わが子の変らぬ姿に逢うのはうれしいことだ。この人のためであるから、急いでお入れせよ」とおつしやつた。

奥方も、いつのまにかお目通りなすつていた。姿は上品で、ほんとうにすばらしく、思ひもつかずことばにもあらわせないほどの姿で、光るというのは、このことをいうのであらうと見守つておられると、姫君は、藤がさねの二つ衣ぎぬに、桜の小桂さくらこけい、紅の袴はかまを、しなやかに着こなしておられる。漢まの李夫人りふじんが、武帝ていにも思ひをさせたのははじめ、楊貴妃やうきひや小野



小町の若くて美しいさかりの頃、女三の宮の立つている姿にもくらべられ、青柳の糸が乱れて、さつとかかつた髪かみのさまであつて、年の頃は十四、五とお見えになる。霞かすみの中の榎えの、嵯峨野さあやまの原のの女郎花にようがが、露を重たそうにたたえる様子、何となくごらんになる、眉も愛らしさにあふれ、春の夜のほのかにかすむ月に、かすかに出てこられる弓を張つたような月は、照りはえる光もあまるほどで、赤い花のような唇もあざやかに、にっこりとほほえまれるおもむきは、池の蓮はすが、朝の露になびいているのも、このようであらうかと思われてすばらしく、奥方様は、見て驚かれて、あれほどに貴い皇女たちも、これほどではいらつしやらないであらう、中将ちゆうじやうが、どうしようもなく恋い慕うのはもつともだ、自分でさえも、これからは、一日も逢わなければ、恋しく思うであらうよと、中将ちゆうじやうの心中を推し量つておられる。



理なり、われだにも、今よりは、一日も見ずは、恋しからんぞかし、中将殿、心の内推し量り給ふ。

一 天皇の物を記した文書。

二 あらゆる宝。→一四六注六。
 三 天蓋^{てんがい}や仏殿などに下げる、宝玉などを連ねた飾り。

四 召使の女。下女。

五 公卿は、三位以上および四位の参議。殿上人は、四位、五位および六位の蔵人。
 六 「出仕」は、勤めに出ること。

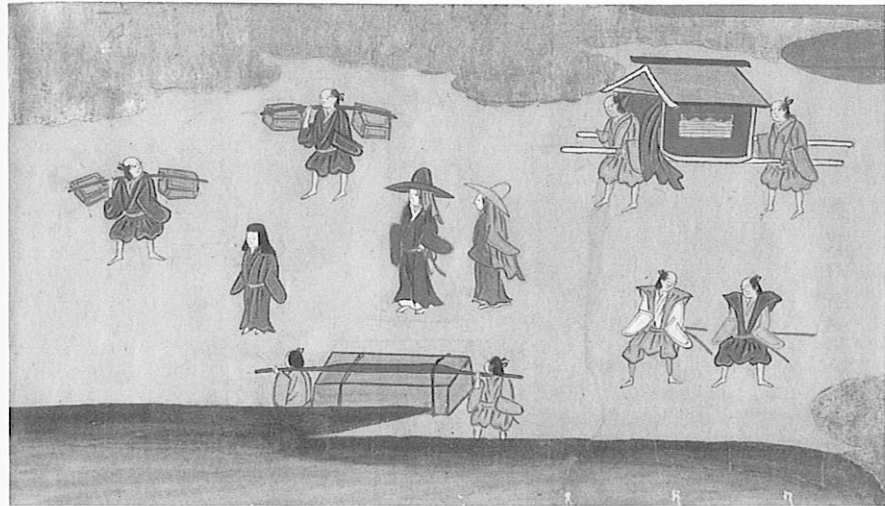
文正草子

さるほどに、時の帝^{みかど}このよしきこしめして、「文正が妹娘を后に立て参らせよ」と、宣旨^{せんじ}下りければ、文正、喜びのしることは限りなし。されども、文正も、母も、この姫君に離れることを歎^{なげ}きけり。さる程に、このよし申しければ、帝^{みかど}、重ねて宣旨をなされ、「さらば、文正も、母も、同じく御供して上るべき」よし、宣旨なりければ、喜ぶこと限りなし。同じく四月上旬の頃、后に御立ちとぞきこえける。姉君にもまさりて、東八か国の物見とぞ申しあひける。四方の蔵より七珍万宝を取り出し、銀、金にて御輿を飾り給ふ。瓔珞^{やうらく}を下げ、うつくしさいふはかりなし。常陸より都まで、種々の棧敷^{きせき}、門前市をなしかる。都の人々も、「これほどの物見なし」とぞ申しける。女房たち、端者^{はたもの}、みめかたちよきを選びて、いろいろ思ひ思ひのいで立ちなり。

さて、帝^{みかど}、その日にもなりければ、内裏^{ないり}には、公卿^{こうけい}、殿上人^{どのうぢ}、われもわれもと出仕せられける。帝は、かねておぼしめしける

そのうちに、時の帝が、このことをお聞きになって、「文正の妹娘を后にお立てせよ」と、仰せを下されたので、文正が喜び騒ぐことはひととおりでない。しかしながら、文正も、娘の母も、この姫君と別れることをなげいていた。そこで、このことを申しあげると、帝は、くり返し仰せを下され、「それでは、文正も、母親も、いっしょにつき従って上るがよい」という、おことばであったので、喜ぶことはひととおりでない。同じ年の四月上旬の頃に、后にお立ちになると知れわたった。妹姫の場合には、姉君の場合よりもすぐれて、関東八か国のすばらしいものと言いつついた。文正の四方の蔵からは、ありとあらゆる宝を取り出し、銀や金で御輿を飾りつけられる。珠を連ねた飾りを下げ、その美しさは何ともいえない。常陸から都まで、さまざまな棧敷が並んで、おおぜいの人々が集まってきた。都の人々も、「これほどすばらしいみものはない」と申ししていた。女房たちや下女も、器量のよいのを選んで、とりどりに思い思いのよそおいをしている。

八五



一 宮中の殿上にのぼること。これを許された者が、殿上人とよばれる。
 二 太政官の次官で、大納言につぐもの。
 三 「ただならず」は、普通でないさま、妊娠したことをさす。

四 太政官の次官で、大臣につぐもの。

五 綴じた書物。
 六 この世が安らかなこと。現世は、現在の世。前世や後世に対していう七物語の幸福な結末を告げるきまり文句。現行の昔話の結びにも用いられる。

より、姿有様たぐひなく、うつくしくありければ、なほあさからずおぼしめし、それよりは、片時も離れさせ給はず、御仲めでたかりける。さる程に、文正も、昇殿を許されて、中納言になされけり。母も、三位にぞなり給ふ。やがて、后、ただならずなり給ふ。幾程なくて、光る程の皇子、御誕生ありける。帝御喜び限りなし。その後、文正、二位の大納言にぞなり給ふ。皇子七歳の御年、御位を譲り給ふ。姉君も、若君、姫君まうけ給ふ。やがて、関白になり給ふ。姫君は、后に立ち給ふ。文正程、末繁昌、めでたき者あらじと、うらやまぬ者はなかりけり。めでたかりしことどもなり。この草子御覧せん人は、現世安穩にて、心に思ふこと、よろづかなふなり、めでたし、めでたし。

ところで、帝は、その日にもなったので、宮中では、公卿や殿上人が、われもわれもと勤めに出了れた。帝は、前々かと思つておられたよりも、姿や様子ぐくらべるものもなく、美しかったので、いっそう深く寵愛されて、それからは、わずかなひまもお離れにならないで、お二人の仲はずばらしいものであった。そのうちに、文正も、殿上にのぼるのを許されて、中納言に任ぜられた。后の母も、三位になられた。まもなく、后は、身重の身になられた。どれほどの月日もたないうちに、光るほどの皇子がお生まれになった。帝が、喜ばれることはなみない。それからは、文正は、二位の大納言に任ぜられる。皇子が七歳のお年に、帝の御位をお譲りになる。姉君も、若君や姫君をもうけられる。まもなく、若君が、関白におなりになる。姫君の方は、后におたちになる。文正ほどに子孫が繁昌してめでたい者はない者はない。これをうらやましく思わない者はない。この草子をごらんになる人は、この世が安らかであつて、心に望むことは、何でもかなえられるのである。めでたい。めでたい。

VI. TRADUCTION ANOTÉE DU *BUNSHÔ SÔSHI*

La traduction repose sur le texte déchiffré et annoté des rouleaux conservés à l'université Tsukuba. Proche des lignées dont les originaux, non retrouvés, peuvent être situés à la fin de Muromachi¹⁴⁶¹, le texte de cet ensemble de rouleaux appartenant à la tradition longue du *Bunshô sôshi*, est daté de la huitième année de Kan.ei (1631)¹⁴⁶². Présentant déjà un texte plus figé et standardisé, la version des rouleaux de Tsukuba popularise sous cette forme le récit du *Bunshô*¹⁴⁶³. L'*Otogi bunko* fixe pour sa part le récit dans son dernier stade de simplification, tant pour ce qui a trait à la psychologie des protagonistes que pour les passages ayant un aspect religieux¹⁴⁶⁴.

Nous nous appuyons ainsi sur le texte le plus développé et le plus proche du manuscrit d'origine possible, et non pas sur la version fixée par les éditions Shibukawa, version la plus connue et la plus retranscrite dans les anthologies de littérature classique actuelle¹⁴⁶⁵. Plusieurs considérations ont présidé à ce choix :

- La volonté, autant que faire se peut, de disposer du texte le plus complet dans sa diégèse afin de pouvoir aborder et comprendre tous les choix iconographiques et les mises en images possibles. Ainsi, plus le texte est développé, plus le panel de situations pouvant être mises en image que ce texte recouvre est important.

- La proximité du texte de Tsukuba avec d'autres textes retranscrits sur des rouleaux enluminés, notamment celui du musée de Kôno¹⁴⁶⁶. C'est d'ailleurs la plus grande popularité de la lignée textuelle de Tsukuba au détriment de celle de l'*Otogi bunko* au sein des codex enluminés qui a guidé notre choix. Nous proposons ainsi une traduction en adéquation avec la plus grande majorité du corpus d'œuvres étudiées.

- Le désir de proposer en traduction une version originale du texte, la version de l'*Otogi bunko* ayant déjà fait l'objet d'une traduction en anglais par Araki James¹⁴⁶⁷.

¹⁴⁶¹OKADA K., 1984, p. 186.

¹⁴⁶² *Muromachi monogatari-shû*, 2002 (rééd 2007), p. 459.

¹⁴⁶³ OKADA K., 1984, p. 189.

¹⁴⁶⁴ OKADA K., 1984, p. 194-197.

¹⁴⁶⁵ Le volume commenté et annoté par Ôshima Tatehiko et édité aux éditions Shôgakukan est à notre sens la seule édition proposant le déchiffrement et l'annotation de la version de Tsukuba.

¹⁴⁶⁶OKADA K., 1984, p. 188-189.

¹⁴⁶⁷ ARAKI J., 1983, p. 223-243.

Cette traduction est donc réalisée à partir du texte du manuscrit de Tsukuba, manuscrit le plus proche de celui du musée de Kôno et dont l'édition est établie par ÔSHIMA Tatehiko 大島建彦, *Muromachi monogatari-shû* 室町物語集 [Anthologie des contes de l'époque de Muromachi], Shôgakukan 小学館 SNKBZ n°63, Tôkyô, 2002 (rééd 2007), p. 14-90. Une traduction de ce récit existe en anglais, réalisée par James ARAKI (Cf "Bunsho Soshi: The Tale of Bunsho, the Saltmaker," in *Monumenta Nipponica*, vol 38, n°3, 1983, p. 223-243). Ce dernier s'appuie sur une tradition de *Bunshô* dite courte et condensée, tandis que notre traduction s'appuie sur un texte plus long et descriptif. Nous nous sommes donc appuyé sur la traduction en anglais d'Araki James que lorsque le sens général du texte posait problème¹⁴⁶⁸. Cette traduction doit également beaucoup à l'aide, la patience et les précieux conseils de Mme Lesigne-Audauly et de M. Vieillard-Baron.

Bunshô sôshi 文正草子

Parmi les traditions auspicieuses d'hier et d'aujourd'hui on raconte l'histoire d'un homme nommé Bunshô¹⁴⁶⁹ le vendeur de sel, vivant dans la province de Hitachi¹⁴⁷⁰. Cet homme de basse extraction s'éleva de façon singulière dans le monde et ne connut aucune souffrance de toute sa vie, quel bon augure !

Si on en demande la raison, la voici : dans l'un des seize villages de la province de Hitachi, l'une des huit provinces à l'est de la capitale, il y avait un dieu adoré dans le monde du nom de Kashima Daimyôji. Le Grand Prêtre¹⁴⁷¹ de ce sanctuaire était un homme riche et prospère. Il construisit un grenier dans les quatre directions et, de l'or de Yôjû¹⁴⁷², des pierres précieuses de

¹⁴⁶⁸ Voir également les éditions de la version de l'*Otogi bunko* de ce récit, cf *Otogizôshi* 御伽草子集 [Otogizôshi], in *Nihon koten bungaku zenshû* 36 日本古典文学全集 36, Shôgakukan 小学館, Tôkyô, 1974, p. 41-75 ; *Otogizôshi* 御伽草子集 [Otogizôshi], in *Nihon no koten* 49 日本の古典 49, Shôgakukan 小学館, Tôkyô, 1983, p. 9-43).

¹⁴⁶⁹ Il s'agit du nom du personnage principal. Nommé Bunta Tsuneoka au début du texte en tant que serviteur de rang subalterne du Grand Prêtre de Kashima, il sera par la suite nommé Bunshô Tsuneoka après son succès dans le commerce du sel.

¹⁴⁷⁰ Actuel département d'Ibaraki.

¹⁴⁷¹ 大宮司.

¹⁴⁷² 楊州, désigne les provinces chinoises Jiangsu et Zhejiang, réputées pour être des territoires producteurs d'or (citées en tant que telles dans le *Classique des documents* 書經 *shokyô*). Le manuscrit retranscrit ce terme sous l'appellation わうしう, nous reprenons donc la leçon de l'édition de Nagaya Heibei, 1664, proposée par l'éditeur.

Keijû¹⁴⁷³, des textiles de haut prix¹⁴⁷⁴, de la soie fine¹⁴⁷⁵, de tous ces trésors¹⁴⁷⁶ et richesses rien ne manquait. Ses terrains étaient de 10 000 *chô*¹⁴⁷⁷, ses étables de 16 *son*¹⁴⁷⁸, ses maisons étaient au nombre de 18 000. Parmi ses vassaux, domestiques et factotons¹⁴⁷⁹ il y avait 850 femmes de diverses extractions, 300 servantes et on employait 1 000 personnes pour faucher les champs, mais le plus grand trésor de tout cela était les cinq jeunes seigneurs¹⁴⁸⁰.

Parmi les factotons du Grand Prêtre, un homme du nom de Bunta servait depuis longtemps. Bien que de basse extraction il était doux et honnête, il devinait tous les désirs de son maître, ne contrevenait à aucun ordre et comme il servait de jour comme de nuit, le Grand Prêtre même le tenait pour indispensable. Cependant voulant tester sa fidélité, il fit appeler Bunta et lui dit « Bien que tu me serves depuis des années, je ne t'apprécie pas. Aussi tu peux aller où bon te semble. Lorsque tu auras reconsidéré (ton caractère) tu pourras revenir me servir ». Bunta alors pensa: « Je ne suis que l'un des mille et dix mille serviteurs, mais j'avais l'intention de ne jamais quitter mon seigneur de toute ma vie. Bien que personne n'égale en mon cœur le seigneur comme j'ai reçu un tel ordre je n'ai pas le choix. Cependant, » (se) dit-il, « j'aurai toujours de l'inquiétude pour mon seigneur, et comme il me l'a dit, un jour je reviendrai ». Il n'avait pas d'endroit particulier où se rendre et alla là où ses jambes le portaient, jusqu'aux rivages de Tsunooka¹⁴⁸¹ où l'on fabriquait du sel¹⁴⁸². Il entra dans la cabane d'un saunier et dit: « Je suis un voyageur, puissiez-vous avoir pitié de moi ». Le destin en avait-il voulu ainsi? Ou si le saunier le prit en grande affection était-ce parce qu'il était un dieu invisible et impalpable? Toujours est-il que le maître saunier, bien que le visiteur lui soit un inconnu, prit pitié de lui en le voyant et lui dit « Reste-ici ».

¹⁴⁷³ 荊州 désigne les provinces chinoises Hunan et Hubei, réputées pour être des territoires producteurs de pierres précieuses (citées en tant que telles dans le 書經 *shokyô*). Le manuscrit retranscrit ce terme sous l'appellation けひしう, nous reprenons donc la leçon de l'édition de Nagaya Heibei, 1664, proposée par l'éditeur.

¹⁴⁷⁴ 綾 terme désignant un textile généralement en soie, de haut prix et brodé de motifs. Il peut également désigner les sergés à tissage oblique. Voir VON VERSCHUER Charlotte, 2008, p. 252.

¹⁴⁷⁵ 綾羅 terme qui désignerait également de la soie fine brodée. 羅 peut désigner à la fois la gaze de soie, ou être un terme générique pour désigner les soies fines. Voir VON VERSCHUER Charlotte, 2008, p. 252. Nous nous référons systématiquement à la terminologie mise en place dans cet article pour les traductions de termes liés aux vêtements.

¹⁴⁷⁶ Littéralement « des sept raretés et dix mille trésors » (七珍万宝) désigne toutes les richesses possibles en ce monde.

¹⁴⁷⁷ 町. Nous avons suivi la proposition d'Araki James qui traduit ce terme par un suffixe numéral de surface.

¹⁴⁷⁸ 村. Nous avons suivi la proposition d'Araki James qui traduit ce terme par un suffixe numéral de surface.

¹⁴⁷⁹ 郎等、各勤、雑色. 雑色 est un nom de fonction dès le XI^e siècle et est traduit par Francine Hérail sous le terme de factoton. Voir HERAIL Francine, 1977, p. 869.

¹⁴⁸⁰ La version sur laquelle s'appuie Araki James précise que ces cinq fils sont d'une beauté extraordinaire et qu'ils ont une éducation poussée en matière de littérature et d'arts.

¹⁴⁸¹ Désigne peut-être le lieu-dit de Tsunooka du département d'Ibaraki.

¹⁴⁸² Littéralement « brûler du sel ».

Après plusieurs jours, le maître saunier dit à Bunta: « Plutôt que de rester ainsi les bras ballants, n'y a-t-il rien en particulier que tu ne puisses faire ? ». « Je ne sais rien si ce n'est nourrir les chevaux ». « Qu'irais-je faire d'un cheval? J'ai besoin de bois pour les fourneaux (à sel), va m'en chercher » répondit le saunier. « C'est une tâche simple » dit Bunta et il partit chercher du bois. Comme il avait toujours eu une grande force, il porta ce que pouvaient porter cinq à six personnes. Le maître saunier s'en réjouit beaucoup et l'en aima davantage. Il s'en retourna à la montagne et ramena à nouveau du bois.

Ainsi passèrent les mois et les années et Bunta pensa « Moi aussi, j'aimerais avoir un fourneau (à sel). » Aussi dit-il au saunier « En récompense de mes services pendant ces mois et ces années, j'aimerais avoir un fourneau (à sel). Je n'ai que peu de moyens pour survivre et voudrais produire et vendre du sel. ». Le maître saunier, qui l'appréciait beaucoup, lui donna deux fourneaux.

Après cela, il fit du sel et le vendit. Était-ce le destin? Le sel de Bunta était blanc et avait bon goût et ceux qui le mangeaient ne tombaient jamais malade. Ainsi on achetait le sel le double de son prix et de fil en aiguille Bunta devint immensément riche. De plus, un seul de ses fourneaux produisait beaucoup plus que dix fourneaux normaux, et il devint ainsi prospère et heureux. Les autres sauniers des rivages de Tsunooka aussi voulaient prospérer et demandèrent à Bunta de brûler¹⁴⁸³ également leur sel. Ainsi on appela ce sel « le sel du maître Bunta » et on en produisit encore plus. Les gens, trouvant cela exceptionnel, n'en médirent pas et se répandirent en félicitations. Les jours et les mois passant il devint de plus en plus riche.

Les terres de Tsunooka¹⁴⁸⁴ étaient de 75 *chô*¹⁴⁸⁵. Il y construisit dans les quatre directions huit greniers, on ne comptait plus ses troupeaux et l'aspect de sa maison était incroyable. Même le riche homme du nom de Sudatta¹⁴⁸⁶ ne devait pas être plus heureux que lui. Les pauvres gens de Hitachi disaient alors « On ne choisit pas son maître mais on choisit le prix de la récompense »¹⁴⁸⁷ et malgré les souffrances qu'ils avaient connues, ils se mirent au service de

¹⁴⁸³ C'est-à-dire que les autres sauniers demandent à Bunta l'autorisation de fabriquer leur sel dans les fourneaux de Bunta.

¹⁴⁸⁴ つのおか. Il n'est pas explicité s'il s'agit des terres du lieu-dit de Tsunooka ou des terres de Bunshô qui se désigne lui-même sous le nom de de Tsunooka. Nous reprenons les conclusions de l'éditeur qui s'appuient sur les autres leçons : *nara ehon* de l'université Keiô et l'édition de Shibukawa.

¹⁴⁸⁵ 町.

¹⁴⁸⁶ 須達長者 *Shûdatsu*. Référence à la vie du Bouddha, Shakyamuni. Fidèle du Bouddha, il fonda en Inde grâce à sa fortune et en compagnie de Jeta (*Gidatashi* 祇陀太子) la première communauté de moines appelée Jetavanavihara (*Gionshōja* 祇園精舎 en japonais).

¹⁴⁸⁷ Référence à une citation du « Enseignement sur la poésie de Hosokawa Yûsai » (*Hosokawa Yûsai kyôkun waka* 細川幽齋教訓和歌) 「きのふまで下人なりとも果報にて威勢のあらばそれに従へ」 « Bien

Bunshô¹⁴⁸⁸. Ses féaux, vassaux, serviteurs et factotons¹⁴⁸⁹ étaient au nombre de trois cent, ses faucheurs étaient cent. Il avait également cent servantes de différentes extractions et une trentaine d'hommes de main. Un jour Bunshô dit à ses trente hommes de main: « Faites une marque sur chaque bien que je vous ai confié ». Ils répondirent: « Si l'on dispose de mois ou d'années on peut compter les grains de sable, mais peut-on vraiment compter vos biens? ». Alors Bunshô dit « Sommes-nous donc le plus riche des hommes, le plus riche parmi les seigneurs des Dix Vertus¹⁴⁹⁰? » Cependant n'ayant ni fils ni fille, il pleurait de ne pas avoir d'enfant. Il se consolait du matin au soir dans la fierté de sa réussite.

Un jour, on rapporta au Grand Prêtre que parmi ses gens, celui qui avait servi sous le nom de Bunta avait produit et vendu du sel et en peu de temps était devenu immensément prospère. Il ne manquait pas de richesses et qu'il s'agisse des seigneurs des Dix Vertus, de l'empereur¹⁴⁹¹ ou du Grand Prêtre, personne n'égalait cet homme Tsunooka. On lui dit de faire venir ce dernier et de l'entendre. Le Grand Prêtre, attiré par la curiosité, le fit vite appeler. Pris d'une joie sans limite, Bunshô vint en peu de temps. Il s'agenouilla humblement dans le jardin. Bien qu'il eût été appelé car il était devenu un homme prospère, il était de basse extraction et n'osait donc s'approcher davantage. De nombreuses fois le Grand Prêtre lui demanda d'approcher et par peur de trop contrevenir aux ordres Bunshô grimpa sur la veranda. Le Grand Prêtre dit : « Est-ce vrai, Bunshô, que tu es devenu immensément riche, que tu es connu de par le pays et dans ta fierté tu te fais mon égal et celui des seigneurs des Dix Vertus ? Pourquoi te compares-tu avec tant de vergogne ? ». Bunshô répondit respectueusement : « J'implore votre pardon. Étant de basse extraction, en réalisant les richesses que je possède, j'ai perdu le sens commun. » et le Grand Prêtre de dire : « À combien s'étend ta richesse pour que tu parles ainsi ? ». « Que pourrais-je cacher à mon seigneur ? J'ai à ne plus pouvoir les compter de l'or, de l'argent, des textiles de haut prix et de la soie fine, sept trésors et dix-milles gemmes, ainsi que d'innombrables greniers construits aux quatre directions ». Alors le Grand Prêtre dit : « C'est

que jusqu'à présent j'aie été un subalterne si j'ai reçu comme rétribution (d'une vie antérieure) de la richesse, je m'y conformerai ».

¹⁴⁸⁸ Première occurrence du changement de nom de Bunta en Bunshô; Ce changement n'est pas expliqué au sein de la narration. Le texte sur lequel nous basons notre traduction n'appellera plus le personnage principal que par le nom de Bunshô, même par la bouche du Grand Prêtre. La version sur laquelle James Araki base sa traduction reprend par moment le nom de Bunta lorsque le personnage principal est confronté à son ancien maître. Ce nom de Bunshô serait influencé par le nom d'ère éponyme (1466-1467).

¹⁴⁸⁹ 家の子、郎等、各勤、雑色。 Cf note 1479.

¹⁴⁹⁰ 十善の君. Epithète réservée au souverain. Ce passage posant des problèmes de compréhension, les éditeurs retiennent les leçons des *nara ehon* oblongs de Keiô et de celui de la bibliothèque de la Diète. Nous avons repris pour notre part la proposition de traduction d'Araki James.

¹⁴⁹¹ 御位.

vraiment là le bonheur d'un homme qui a réussi. N'as-tu pas d'enfant pour te succéder ? » « Je n'en ai pas un seul » répondit Bunshô. « Quel grand malheur ! Il n'existe pas pour l'homme de plus grand trésor que celui d'avoir un enfant. Comme c'est le plus grand trésor, tu auras beau posséder tant de richesses, tant que tu n'auras d'enfant ces biens deviendront ceux des autres. Dépêche-toi de faire offrande de tes richesses aux dieux et bouddhas et fais leur la prière de t'accorder ne serait-ce qu'un enfant ! » dit-il et à ce moment-là Bunshô pensa que c'était raison.

Alors Bunshô rentra chez lui en toute hâte et expulsa¹⁴⁹² son épouse. L'épouse pensa avec inquiétude : « Rentré de son entrevue avec le Grand Prêtre mon époux m'expulse de façon inhabituelle, cela doit lui venir du Grand Prêtre, ne lui aurai-il pas dit de prendre une autre femme pour épouse ? » et elle lui adressa les reproches suivants : « Pourquoi vous comportez-vous ainsi ? Est-ce un ordre du Grand Prêtre ? Ou pensez-vous prendre pour épouse la fille d'un autre ? Il sera toujours bon que je m'en aille lorsque vous m'en aurez expliqué les motifs. Il n'y a aucune raison à notre séparation. ». Bunshô pensa qu'elle était dans le vrai et répondit : « Je n'ai en aucun cas reçu l'ordre du Grand Prêtre de vous expulser et mon cœur n'a pas dévié vers une autre personne. Bien que je vous prête mon affection, ce que m'a dit le Grand Prêtre est juste et je vous le dis ainsi : le fait de ne pas avoir d'enfant est le plus grand des malheurs, ayez un enfant. » « Depuis vos 21 ans et mes 13 ans nous vivons ensemble ; Si je devais porter un enfant, j'aurais pu en porter un dans ma vingtaine ou ma trentaine, mais jusqu'à mes quarante ans je n'en ai pas eu sans que vous pensiez à vous séparer de moi. Comment aujourd'hui pourrais-je porter un enfant ? Je ne le peux. Prenez une jeune épouse et demandez-le lui. ». Et Bunshô pensa « À présent qu'elle ne peut plus enfanter et que rien ne peut changer cela, me séparer d'elle pour ces raisons serait mal vu. De plus, le Grand Prêtre m'a dit de le demander aux dieux et aux bouddhas. » Il dit : « Pourquoi devrions nous nous séparer à présent ? Le Grand Prêtre m'a aussi dit d'offrir des richesses aux dieux et aux bouddhas, devrions-nous faire ainsi ? ». L'épouse répondit : « Vraiment, si ce n'est par la grâce des dieux et des bouddhas, comment pourrais-je porter un enfant ? Faisons un pèlerinage. » et, ce disant, ils¹⁴⁹³ se purifièrent le corps et l'esprit pendant sept jours, et bien qu'il y aient des dieux efficaces¹⁴⁹⁴ à la

¹⁴⁹² La version que traduit Araki James ne fait pas mention de cette expulsion. Le Bunshô se contente d'intimer à son épouse l'ordre de lui donner un enfant.

¹⁴⁹³ Araki James choisit de ne considérer comme sujet des différentes actions de dévotion que la femme de Bunshô. En revanche, notre version ne précise pas clairement au moyen des suffixes verbaux si les actions sont accomplies par l'une ou l'autre personne. Cependant, les prières étant adressées à l'adresse de Bunshô, qui se déclare 平のつねをか (que nous avons traduit par « humble personne de Tsuneoka »), nous avons choisi de considérer que les deux membres du couple sont les actants des différents verbes,

¹⁴⁹⁴ Littéralement « réputés pour bien répondre aux prières ».

capitale, comme la route était longue et que les dieux sont les mêmes quel que soit l'endroit, ils décidèrent d'aller prier la divinité protectrice de leur contrée et se rendirent au sanctuaire de Kashima. Ils offrirent une quantité infinie de trésors et passèrent des jours et des jours à prier indéfiniment « Voici notre prière : donnez à cette humble personne de Tsunooka un enfant » disaient-ils dans leurs prières. Au milieu de la nuit du septième jour de prière le dieu ouvrit les portes (du *hondô*¹⁴⁹⁵) et d'une voix divine déclara : « Ce que tu demandes est difficile à refuser et bien que pendant sept jours tu l'aies cherché sans relâche, il n'y a personne pour devenir ton enfant. Cependant, tes nombreuses prières m'ont apitoyé et je t'accorde (cet enfant). » dit-il, et donnant deux tiges de lotus, il disparut. Ils se réveillèrent brusquement, se réjouirent intensément et rentrèrent en toute hâte chez eux.

Après cela, comme l'épouse était enceinte Bunshô fut pris d'une joie exceptionnelle : « Donnez-moi un fils qui surpasse tous les hommes des huit provinces (du Kantô) ! » dit-il. Après des jours et des mois, elle mit au monde sans douleur une petite fille d'une très grande beauté¹⁴⁹⁶. Bunshô l'apprit et la gronda : « Pourquoi de la sorte n'avoir pas respecté notre promesse et avoir mis au monde une fille ? ». La dite « dame de Hitachi », une femme plus âgée qui se trouvait là, dit « Cet enfant est un événement d'autant plus auspiceux puisqu'il s'agit d'une fille ! Comment pouvez-vous parler de la sorte ? » « Si c'est le cas, prenez-là et élevez-là » et ce disant il regarda (l'enfant) et vit une fille d'une beauté sans pareille. La joie de Bunshô fut sans limite et des gardiennes aux nourrices et dames de compagnies¹⁴⁹⁷, l'enfant fut entouré de personnes de grande beauté.

L'année suivante, une autre fille d'une grande beauté naquit. Bunshô demanda « Cette fois-ci, est-ce un garçon ou une fille ? » et comme il s'était fâché à la naissance de la première fille on pensa qu'il n'en ferait pas moins en apprenant qu'il s'agissait encore d'une fille et l'on se tut. Cependant, plus il se faisait pressant dans ses questions, plus il était difficile de trouver des excuses et l'on répondit : « C'est comme d'habitude ». Bunshô se fâcha : « Je n'ai jamais encore entendu qu'il y avait une habitude (dans les naissances). Parmi les dix enfants du Grand Prêtre, il y a tant de fils que de filles. Demande bien, et reviens ! » et un serviteur ayant demandé une nouvelle fois on lui répondit que c'était une fille. Bunshô se mit dans une grande colère : « Tu as brisé une première fois notre promesse, pourquoi enfreins-tu à nouveau ce que je te dis ? Ne

¹⁴⁹⁵ Le texte sur lequel nous nous appuyons ne précise pas le bâtiment duquel le dieu ouvre les portes. Nous reprenons donc ici la proposition de James Araki de placer cette action dans le « hall aux trésors », lieu où sont présentées pour la dévotion des fidèles les statues des divinités les plus importantes du sanctuaire.

¹⁴⁹⁶ 三十二相 désigne les signes physiques d'excellence du Bouddha. Expression qui par extension désigne la beauté d'une personne.

¹⁴⁹⁷ 守、乳母、介錯. Seul le terme de 乳母 trouve une traduction officielle en français.

pouvais-tu pas, parmi ces deux enfants à naître, faire naître un garçon ? Si c'est ainsi, je me sépare de toi ! Prends vite cet enfant et sors d'ici ! » se fâcha-t-il sans limite et à grand bruit. Une personne plus âgée qui se trouvait là dit à ce moment : « Comment pouvez-vous dire de tels propos sans discernement ? Que feriez-vous d'un garçon¹⁴⁹⁸ ? Peu importe votre résolution, il ne sera (au mieux) qu'un serviteur du Grand Prêtre. Lorsque l'on aperçoit vos filles, elles sont sans égale en beauté dans tout le pays. Bien qu'elles soient vos filles, non sans considérer les grandes familles du pays, elles pourront devenir les épouses de hauts dignitaires ou de nobles courtisans¹⁴⁹⁹ à la capitale ! Ne pensez-vous pas qu'il s'agisse d'un bienfait ? C'est un bonheur merveilleux. Le futur de vos filles sera sans précédent et elles deviendront sans doute de grandes dames¹⁵⁰⁰ ! Que pourriez-vous espérer de plus¹⁵⁰¹ ? » dit-il et Bunshô, pensa sans doute qu'elle avait raison. Il dit : « Si c'est une bonne chose que ce soit une fille, prenez-la et élevez-la » et ce disant, il regarda l'enfant et il vit une fille encore plus belle que la précédente et comme cette dernière, des gardiennes aux nourrices et dames de compagnie¹⁵⁰², il choisit des personnes aux beaux visages pour son entourage. Pour les nommer, disant qu'on l'avait averti en rêve en lui donnant deux tiges de lotus, il nomma la fille aînée *Renge*¹⁵⁰³ et la plus jeune *Hachisu*¹⁵⁰⁴.

Ainsi, les mois et les années passant, les princesses devinrent de plus en plus belles, il émanait d'elles une aura de lumière, telle des fleurs de cerisiers épanouies. Leur cœur s'apaisait en contemplant les fleurs, les feuilles d'automne, la lune et les nuages, et elles composaient des poèmes. Il n'y avait personne en ce monde (dans le passé ou le futur) pour les égaler dans l'art de la calligraphie. Le son de leurs instruments *koto* et *biwa* perçait le cœur au point de faire verser des larmes. Comme Bunshô pensait que ce monde est une demeure temporaire¹⁵⁰⁵, il portait ses espoirs sans relâche vers le futur, ce qui est extrêmement louable et n'est en rien

¹⁴⁹⁸ をののこ。L'éditeur reprend la leçon du *nara ehon* de l'université Keiô.

¹⁴⁹⁹ 公卿、天上人の公達。Nous avons repris les traductions proposées par Francine Hérail, cf HERAIL Francine, *Op .cit.* p. 820 et 858.

¹⁵⁰⁰ 上臈。Ce terme désigne au XI^e siècle, nom donné à l'intendante de la garde robe, cf HERAIL Francine, *Op .cit. Ip.* 812. Nous avons pour notre part choisi de le traduire par un terme plus générique.

¹⁵⁰¹ 願ひもありがたきこととおぼしめずや。L'éditeur reprend les leçons des *nara ehon* de l'université Keiô et de la bibliothèque de la Diète.

¹⁵⁰² 守、乳母、介錯。Cf note 1497.

¹⁵⁰³ 蓮華, le lotus. James Araki traduit ce nom par « Fleur de Lotus ».

¹⁵⁰⁴ 蓮, *hachisu* est une autre lecture du caractère désignant le lotus, ce qui pousse Araki James par traduire ce nom par « Dame Lotus ». Cette lecture est cependant privilégiée pour désigner le socle en pétales de lotus sur lequel est placé le Bouddha lors de ces apparitions divines au moment de l'Eveil ou de sa descente sur terre pour recueillir l'âme du fidèle (ou *raigo*). Nous pensons qu'il y a peut-être là un jeu de mot sur les deux termes désignant le lotus et leurs connotations. Nous avons ainsi préféré garder les noms en phonétique, afin de ne pas privilégier l'une ou l'autre interprétation.

¹⁵⁰⁵ Passage corrompu. Nous reprenons, parmi les leçons proposées par l'éditeur, celle des *emaki* du musée de Kôno.

l'attitude d'une personne vaine. Aussi, puisqu'elles étaient ses filles, il reconnaissait leurs qualités. Aux portails installés dans les quatre directions au nord de la demeure et décorés de gemmes et de sculptures en or, poussaient des plantes des quatre saisons, c'était vraiment une construction merveilleuse ! Des dames de compagnie¹⁵⁰⁶ aux petites gens¹⁵⁰⁷, toutes avaient été choisies selon leur nature et leur apparence, et c'est entourées de cette multitude qu'elles furent élevées avec attention.

En entendant cela les *daimyô* des huit provinces voulurent gagner leur affection et envoyèrent de nombreuses lettres de demande en mariage attachées à des fleurs ou des feuilles d'érable¹⁵⁰⁸. Cependant les princesses se lamentaient du matin au soir, disant qu'il était triste qu'elles soient nées dans une province si reculée à l'est¹⁵⁰⁹ et que si elles étaient nées dans la capitale et que les choses s'étaient passées de la même manière leur vie aurait eu un sens et elles auraient pu aspirer au rang d'épouse impériale ou d'impératrice. Elles ne pouvaient accepter un mariage banal. Cela, leur père et leur mère ne le savaient pas. Lorsque Bunshô dit à ses filles que c'était un grand honneur de recevoir des offres des *daimyô* et des grandes familles, elles ne l'écoutèrent pas. Comme on ne pouvait savoir à quoi penseraient les *daimyô*, Bunshô rassembla ses vassaux et leur fit strictement garder la maison sans même répondre à leurs lettres. Pendant ce temps il fit construire une chapelle¹⁵¹⁰ à l'ouest, et y installa une triade du bouddha Amida, pour ne pas avoir à faire de pèlerinage à une divinité ou un bouddha d'un autre lieu. Malgré cela on était sans pouvoir et le cœur instable, prit d'une étrange anxiété¹⁵¹¹.

En entendant cela, le Grand Prêtre fit venir Bunshô : « Est-ce vrai ? Tu aurais des filles immensément belles, et qui reçoivent des lettres de *daimyô* et de grandes familles en nombre

¹⁵⁰⁶ 女房. Terme qui désigne au XI^e siècle les femmes fonctionnaires à la cour. Cf HERAIL Francine, *Op. Cit.Ip. 831*. Dans le *Bunshô sôshi* ce terme est tant employé pour désigner l'épouse de Bunshô, que pour toutes les femmes exécutant des tâches supérieures dans la maisonnée. Nous avons donc choisi de traduire ce terme, lorsqu'il ne désigne pas l'épouse de Bunshô elle-même, par celui de dame de compagnie terme avec lequel nous avons traduit la fonction de 介錯 plus haut.

¹⁵⁰⁷ 端者.

¹⁵⁰⁸ Nous reprenons ici les autres leçons proposées par l'éditeur, notamment celle du *nara ehon* oblong de l'université Keiô.

¹⁵⁰⁹ Selon les autres leçons proposées par l'éditeur, notamment celle du *nara ehon* oblong de l'université Keiô et de la bibliothèque de la Diète.

¹⁵¹⁰ 御堂. Nous reprenons la proposition de Nicolas Fiévé de traduire 堂 par chapelle. Cf FIEVE Nicolas (dir), 2008.

¹⁵¹¹ Dans la version traduite par Araki James, la connotation religieuse est plus importante : refusant tout mariage, les filles de Bunshô se préoccupent de leur vie dans l'au-delà et font de nombreux pèlerinages. De crainte que les *daimyô* ne pensent à les enlever, le Bunshô fait construire à l'ouest de sa demeure un sanctuaire dédié à la triade amidiste.

infini. Tu ne dois pas les donner à d'autres. Elles doivent devenir les épouses de mes enfants¹⁵¹², moi, Sadamitu¹⁵¹³ ». dit-il et Bunshô en fut fort réjoui. Vraiment, Bunshô ne devait avoir que des filles ! S'il avait eu des fils, quelles que soient leurs grandes qualités, quelle que soit leur élévation dans la société ils n'auraient pu devenir que subalternes¹⁵¹⁴. Heureux de pouvoir devenir parent du Grand Prêtre¹⁵¹⁵ il répondit « Je suis humblement de votre avis. Cependant, je dois en avertir mes enfants avant de pouvoir vous répondre. » puis il rentra chez lui. Entrant dans sa demeure, il dit depuis le portail : « Réjouissez-vous ! Vous pouvez devenir les épouses des fils du Grand Prêtre ! Si vous m'aimez, soumettez-vous (au désir du Grand Prêtre). ».

Se rendant chez les princesses, il dit : « Quel bonheur! Le Grand Prêtre vous prend pour brus et m'a demandé de vous installer en sa demeure. » dit-il en souriant de bonheur, mais les princesses, sans pouvoir l'écouter jusqu'à la fin pleurèrent silencieusement. Bunshô, trouvant cela étrange, dit « Que se passe-t-il donc ? » et elles répondirent : « Pourquoi avez-vous pris une telle décision ? C'est une chose qui ne pourra en aucun cas se réaliser. Même s'il s'agit des fils du Grand Prêtre, nous n'avons aucune affection pour eux. En outre les filles et les épouses (de ces maisons) sont assises à la place la moins honorable et ne reçoivent que les dernières gouttes de *sake*. Si toutefois ils deviennent nos époux nous les servirons, mais même ainsi, nous n'aurons pas la moindre affection pour eux.» dirent elle en insistant et Bunshô, mécontent, répondit : « Vraiment, méprisez-vous tellement Tsuneooka ? » et il se tint à court de mots.

Comme le Grand Prêtre le pressait de nombreuses fois, Bunshô honteux se devait néanmoins de lui répondre: « Comme vous le dire? » dit-il, « Mais mes filles s'y refusent, nous ne pouvons rien y faire. Puissiez-vous vous y résoudre ». Le Grand Prêtre se fâcha: « Il est impossible que les filles de Bunshô, étant ce qu'elles sont, rejettent les fils de Sadamitsu! Dépêche-toi de me les envoyer. Si tu ne me les envoies pas, ce serait déraisonnable! » dit-il et Bunshô se hâta chez les princesses et dit: « Le Grand Prêtre m'a dit que c'est regrettable. Depuis que vous êtes nées il n'y a pas un jour sans que je vous ai aimées, n'êtes-vous pas obstinées! Il est regrettable que vous n'obéissiez pas à vos parents! » se lamenta-

¹⁵¹² いずれにてもここにすべき。 Traduction d'après les autres leçons proposées par l'éditeur (*Nara ehon* oblong de l'université Keiô, *nara ehon* de la bibliothèque de la Diète, texte des *emaki* du musée de Kôno, *tanrokubon*).

¹⁵¹³ Nom du Grand Prêtre, c'est la première fois qu'il apparaît dans le texte. En outre, il n'apparaît que dans la bouche du Grand Prêtre lui-même.

¹⁵¹⁴ 恪勤, fonction administrative qui existe depuis l'époque de Heian. À l'époque de Kamakura et Muromachi, désigne une fonction subalterne au sein des maisons des seigneurs guerriers rattachés au bakufu.

¹⁵¹⁵ 大宮司殿のかたやけに. Traduction d'après les autres leçons proposées par l'éditeur (*Nara ehon* oblong de l'université Keiô, *nara ehon* de la bibliothèque de la Diète, texte des *emaki* du musée de Kôno, *tanrokubon*).

t-il et les princesses de répondre: « Pour quelles raisons nous blâmez vous, vous qui nous avez élevées ? Quand bien même il s'agirait de quelqu'un d'une famille de serviteurs les questions de mariage ne doivent pas être liées au rang¹⁵¹⁶. Rejetons ce monde, prenons la tonsure et prions pour notre vie dans l'au-delà ! Si nous ne nous faisons pas nonne, faudra-t-il que nous subissions vos critiques dès que n'importe qui des huit provinces du Kantô nous demandera pour épouse ? ». Et Bunshô, en pleurant silencieusement: « Avec une telle beauté, comment pouvez-vous dire des choses pareilles! » et les princesses de répondre: « Nous sommes résolues au point que jusqu'à présent nous n'avons jamais rencontré qui que ce soit. Une telle chose, veuillez en penser du bien! » et Bunshô pensa qu'elles avaient raison. Il se rendit à nouveau chez le Grand Prêtre et répéta mot pour mot les dires de ses filles: « Si elles sont à ce point déterminées, il n'y a rien à faire. Ce sont de plus les enfants que vous avez reçus des dieux et des bouddhas, c'est à cela que vous devez penser. C'est une chose admirable! » dit-il, puis il se tut.

À cette époque, vivait le Grand chancelier Matsudono¹⁵¹⁷, dont le rang était second après celui de l'empereur retiré et de l'empereur¹⁵¹⁸. Parmi ses gens un membre de la chancellerie privée du cinquième rang du bakufu¹⁵¹⁹ du cinquième rang nommé Mitsushige, chargé de gouverner la province, s'y rendit. Aimant beaucoup le badinage, il n'avait pas d'épouse et désirait une femme d'une beauté sans égale, peu importe qu'elle soit originaire d'un endroit reculé de la montagne ou qu'elle soit de basse classe. Étant gouverneur de province, les *daimyô* et les grandes familles se disputèrent pour lui envoyer leurs filles, mais aucune ne lui plut et il vivait ainsi seul. Lorsqu'un homme lui dit: « Vous, vivre toujours ainsi, célibataire! » il répondit: « Si je vis ainsi, je serai bien triste et je pense monter à la capitale. D'où qu'elle provienne, d'un endroit reculé ou d'une basse classe, pourvu qu'elle soit belle... » et on lui dit: « Parmi les factotons du Grand Prêtre desservant du culte national¹⁵²⁰ de Daimyôji il y a un homme nommé Bunshô qui a des filles d'une très grande beauté. Bien que les *daimyô* et les grandes familles se soient bousculés, elles les refusèrent tous¹⁵²¹. Même la proposition du Grand Prêtre de les prendre pour brus, elles ne l'acceptèrent pas. On ne pense absolument pas qu'elles

¹⁵¹⁶ 上臈、下臈. Désigne ici une échelle de statuts.

¹⁵¹⁷ 松殿殿下御領。殿下 est un honorifique utilisé pour désigner le Grand chancelier, cf HERAIL Francine, *Op .cit*, p. 858.

¹⁵¹⁸ Passage corrompu par des saletés. Nous reprenons les leçons proposées par l'éditeur : *Nara ehon* oblong et de grand format vertical de l'université Keiô, bibliothèque de la Diète, *tanrokubon*.

¹⁵¹⁹ 衛府の蔵人. Nous reprenons la traduction du terme par Francine Hérail (1977, p. 821) mais signalons qu'il s'agit, pour Francine Hérail, d'une fonction du XI^e siècle directement attachée à la personne de l'empereur. Araki James traduit ce terme par archiviste.

¹⁵²⁰ 禰宜. Cf HERAIL Francine, *Op .cit*. p. 830.

¹⁵²¹ うけふさず. Traduction d'après la leçon du manuscrit de la bibliothèque de la Diète proposée par l'éditeur.

sont les filles de Bunshô, mais des nymphes célestes recueillies par lui. Les parents aussi, les élèvent comme des princesses. Souhaitant accéder au rang d'épouse d'empereur ou d'impératrice, elles s'y sont résolues et si elles n'ont pas ce qu'elles souhaitent elles ne feront rien d'autre que de renoncer au monde. Ces filles, ordonnez au Grand Prêtre, leur maître, de les faire venir! » et Mitsushige se réjouit de pouvoir bientôt les voir: « Il est regrettable que je n'ai jamais entendu cela! Allez-y et faites le nécessaire, quelque soit le village des seize contrées de la province (où elles se trouvent)! » et en guise de récompense il lui donna divers habits teintés.

On fit venir en vitesse le Grand Prêtre et on lui conta l'affaire de cette manière: « J'ai entendu que cette province était vaste, mais n'est-ce pas un endroit étroit ? Me demandant s'il y avait là un être pouvant combler mon cœur, j'ai rencontré de nombreuses personnes, mais point celle qui me convienne. Est-ce vrai, que parmi tes factotons, il y en a un dont les filles sont fort belles ? Faites le nécessaire pour moi, et vous aurez en récompense le gouvernement (de cette province). » « Vous êtes fort généreux » répondit le Grand Prêtre, « Ces personnes existent bien, cependant elles n'écoutent personne, pas même les ordres de leurs parents, je ne pense pas qu'elles écouteront davantage vos paroles, mais je ferai comme vous me le demandez. Comment pourraient-elles vous refuser? ». À ce moment Bunshô accompagnait le Grand Prêtre qui le fit venir: « N'est-ce pas une chose merveilleuse! Ayant entendu que tes filles excellaient (en beauté) le gouverneur m'a demandé, moi Sadamitsu, d'en faire ses épouses. En récompense il me donnera le rang de gouverneur. Ah, il faut absolument avoir de belles filles¹⁵²²! Que tes enfants, Bunshô, deviennent épouses de gouverneur, voilà une chose merveilleuse ! S'il en est ainsi, je ferai de toi vice gouverneur¹⁵²³. Existe-t-il un plus grand honneur? ». Bunshô écoutait, et semblant heureux répondit: « Vous êtes très généreux. Cependant comme elles n'écoutent pas leurs parents, je ne sais ce qu'elles diront à ce sujet. Toutefois, disant mépriser les hommes de la province et préférer un noble de la capitale¹⁵²⁴ elles ne pourront pas me dire qu'elles refusent (cette offre). Je rentre en hâte et vous apporterai leur réponse. » et ce disant il rentra en hâte chez lui et dit à grand bruit depuis le portail: « N'est-ce pas une chose merveilleuse, que d'avoir des filles! ¹⁵²⁵ Si je les avais abandonnées à leur naissance, comment une telle chose pourrait se produire (aujourd'hui)? Je vais devenir le beau-père du gouverneur! Vous qui êtes à l'intérieur, accompagnez-nous! » se réjouit-il en parlant fort.

¹⁵²² Il s'agit exactement de la même réplique dite par le Bunshô plus haut que nous avons traduit par « Vraiment, il ne pouvait avoir eu que des filles ! ». Cette phrase sous-entend que seule la détention de filles permet une telle élévation sociale.

¹⁵²³ 国司のした. Nous reprenons la proposition d'interprétation de l'éditeur. Les autres leçons de la même lignée textuelle mentionnent pour leur part le titre de 代官.

¹⁵²⁴ 京上臈.

¹⁵²⁵ Voir note 1532, il s'agit de la même réplique.

Bunshô dit en s'avançant vers son épouse: « En tant qu'homme je n'arriverai pas à en discuter sans me mettre en colère. Toi qui es la mère, accepte de leur parler ! » Leur mère, en se tournant vers elles, leur en parla, mais elles refusèrent à nouveau. Bunshô, pensant que c'était déplaisant se fâcha: « Même cette proposition vous ne l'acceptez pas ! Si ce mariage n'a pas lieu et que le gouverneur a de mauvaises dispositions envers moi et que le Grand Prêtre me méprise, que vais-je devenir, moi, Tsuneoka? » Et il suppliait de façon insistante « Quelle tristesse que malgré nos liens filiaux vous m'infligiez autant de peine! » Et comme il suppliait de plus en plus, les princesses répondirent: « Certes, comme il s'agit des paroles de notre père nous ne devrions pas nous y opposer, quoique que ce fut. Cependant en ce qui concerne ceci nous ne pouvons accepter. Même si nous acceptions, après n'avoir fait que refuser tous les hommes de Hitachi, n'allez-vous pas vous attirer des ennemis en acceptant ? Si vous dites cela, ne seriez vous pas suspect aux yeux du Grand Prêtre ? Cette façon de régler les choses est inconvenante. Si vous continuez à nous parler ainsi, nous n'aurions plus de raison de vivre » et ce disant, leurs manches ne suffisaient plus pour faire barrière à leurs larmes. Devant un tel spectacle, pouvait-on rester de pierre? Peut-être qu'étant gens du peuple, il était évident pour leurs parents de les prendre en pitié, cependant leur apparence telle un patrinia d'automne alourdi par la rosée était merveilleuse sans comparaison. Bunshô pensa qu'elles étaient vraiment à ce point déterminées malgré la punition qu'il pourrait encourir par leur faute et s'en revint alors chez le Grand Prêtre disant: « Lorsque j'ai transmis vos paroles à mes enfants, elles ne pouvaient l'accepter. De plus, lorsque l'on insiste pour qu'elles rencontrent des prétendants, comme vous l'avez pu le comprendre vous-mêmes, quoiqu'on leur dise elles répliquent que comme le monde est une chose vaine et éphémère elles s'éloigneront des troubles de cette vie. Elles n'accepteront pas quoique l'on fasse. Veuillez transmettre ceci au gouverneur (je vous en prie) » et le Grand Prêtre, pensant que c'était regrettable, s'en retourna chez le gouverneur et lui dit : « À ce propos (le mariage), il s'est produit ce que vous aviez entendu auparavant. Les filles de Bunshô n'ont pas le cœur fait comme les gens de ce monde. Elles souhaitent, dans ce monde semblable à un rêve, prendre la tonsure et prier pour l'au-delà. Bien que les gens du pays se soient disputés pour elles, elles n'en écoutèrent pas un seul. Comme elles n'accepteront pas votre proposition, il n'y a rien à faire ». À ces mots le gouverneur pensa qu'il était bien regrettable qu'il en soit ainsi alors qu'il était décidé à les rencontrer. Disant que rien désormais ne l'attachait (à cette province), il rentra à la capitale.

Il se rendit chez le Grand chancelier, où se réunissaient juste à ce moment là des gouverneurs de différentes provinces qui échangeaient divers récits à leurs propos. En leur sein

le membre de la chancellerie privée du cinquième rang du bakufu¹⁵²⁶ raconta ce qui le préoccupait : « De toutes les provinces dont vous parlez, je doute qu'il y ait des gens plus étranges que ceux de Hitachi » dit-il. Le fils du Grand chancelier, qui occupait la fonction de Général de second rang¹⁵²⁷ entendit cela demanda ce qu'il entendait par là. « Ce fait n'est pas encore parvenu aux oreilles des nobles (de la cour), mais parmi les subalternes du Grand Prêtre du sanctuaire du dieu protecteur de Hitachi se trouve un homme appelé Bunshô qui, ce doit être par rétribution pour une bonne action (dans une vie antérieure), a dressé huit greniers dans les quatre directions comblés de trésors, d'or et d'argent. Il surpassait son maître, le Grand Prêtre, mais comme il n'avait pas d'enfant il en demanda au Daimyôji de Kashima et obtint deux filles belles comme la lumière. Elles sont toutes les deux belles et leurs dispositions surpassent les autres gens. Bien qu'elles soient les filles de Bunshô, on les croirait des nymphes célestes descendues sur terre. Moi Mitsushige, malgré toutes mes demandes, n'ai même pas réussi à leur parler, et elles n'écoutent pas non plus les avertissements de leurs parents et ne disent que vouloir quitter ce monde éphémère et fugace. Même en disant cela, elles vivent comme tout un chacun et veulent accéder au rang d'épouse d'empereur ou d'impératrice. En outre, elles ne sont point touchées par ce qu'on leur dit ou par le châtement qu'elles pourraient encourir si elles me dédaignaient. Avec de telles jeunes filles étranges, il va sans dire que cette romance (littéralement « cette voie de l'amour ») fut désespérante. » dit-il et le Général de second rang en sembla profondément affecté et en avait le cœur troublé. Du matin au soir il gardait le lit, rongé d'inquiétude. Bien que hauts fonctionnaires et courtisans et toutes les personnes ayant des filles rivalisaient (pour en faire les épouses du Général en second), il n'écoutait pas. Il n'y avait pas de raison pour qu'il arrête ses sentiments sur une personne ordinaire. Était-ce un lien issu d'une vie antérieure? Après avoir entendu le récit du gouverneur, il en avait conçu une profonde affection. Alors qu'il était ainsi malade du matin au soir, sa mère inquiète allait prier dans tous les temples de toutes les montagnes sacrées.

Alors que les jours et les mois défilaient, ce fut bientôt l'automne. La quinzième nuit du huitième mois, par une nuit de lune dégagée, on se rendit chez le Général en second, alors que ce dernier se trouvait dans un tourment sans précédent et, on joua entre autre du *koto* et du *biwa* en se disant que cela éclaircirait son humeur. Le Général en second les rejoignit, mais il observait la lune pensivement et de la sorte (composa):

Lorsque j'observe la lune, je suis pris d'une tristesse sans remède

¹⁵²⁶ 衛府の蔵人。Cf note 1529.

¹⁵²⁷ 二位の中將殿.

*Pourquoi n'y-a-t-il personne pour me rendre visite et me consoler ?*¹⁵²⁸

Et pressant son visage contre sa manche il dissimulait son chagrin et ses manches n'étaient pas un barrage suffisant pour ses flots de larmes, c'était vraiment un spectacle insoutenable. S'apercevant de cela, le vice ministre de la garde des gendarmes¹⁵²⁹ se dit que le Général de second rang était pris ces derniers temps d'une humeur inhabituelle¹⁵³⁰. Alors qu'il s'inquiétait, se demandant de quoi il pouvait bien s'agir il se rendit compte qu'il s'agissait là d'un amour insoupçonné. Le vice-ministre de la garde des gendarmes, l'adjoint principal du département des rites¹⁵³¹ et un membre Fujiwara adjoint de l'office des chevaux de droite¹⁵³² tout trois dirent (au Général en second): « On ne peut voir autre chose¹⁵³³ lorsque l'on a observé la détresse du seigneur. Quelle qu'en soit la raison, il ne faut pas que vous nous la cachiez. Si nous comprenons vos sentiments nous vous accompagnerons, même jusqu'en Chine! Qu'est-ce qui vous fait souffrir? » dirent-ils entre autre en suppliant et le Général, touché (par leurs paroles) et ne sachant ce qu'il en adviendrait leur dit: « Bien que j'aie vous le dire, c'est une chose indigne et c'est pourquoi jusqu'à aujourd'hui je devais le cacher. Au printemps passé le fonctionnaire de cinquième rang de la chancellerie privée du *bakufu* m'a conté l'apparence des filles de Bunshô, serviteur du Grand Prêtre. Sans n'en pouvoir mais, j'en ai conçu un attachement profond. Je voulais envoyer des gens, mais faire venir les filles d'un vassal le monde me l'aurait reproché. Ainsi, mon corps est brûlant d'un amour sans espoir. Je pense qu'il n'y a aucune solution. » dit-il et sans pouvoir retenir ses larmes, mouilla les manches de ses compagnons. Ils lui répondirent: « Que voilà une chose simple! Si vous voulez envoyer une personne, comme vous êtes amoureux sans les avoir vues peut-être sont-elles laides et votre amour se glacera en les apercevant. De plus, pour ces filles résolues au point d'être réputées avoir ignoré toutes les demandes cela serait un acte charitable et non point une chose honteuse. De tout temps, la voie de l'amour est une chose normale de ce monde, venez donc avec nous! Nous vous accompagnerons dans la province de Hitachi. » dirent-ils et le Général de second rang, heureux décida de partir.

¹⁵²⁸ Nous reprenons ici la proposition de traduction d'Araki James.

¹⁵²⁹ 兵衛の佐. 兵衛 désigne la garde des gendarmes au XIe siècle. Voir HERAIL Francine, *Op. Cit.* 838.

¹⁵³⁰ 例ならず. D'après les autres leçons de la même lignée textuelle citées par l'éditeur (Keiô, bibliothèque de la Diète, Shibukawa), il faut le comprendre par 例ならぬ.

¹⁵³¹ 式部の大夫. Voir HERAIL Francine, *Op. Cit.* p. 844.

¹⁵³² 藤右馬助. HERAIL Francine, *Op. Cit.* Nous reprenons également l'interprétation de l'éditeur.

¹⁵³³ 君の御なややう見候ひて. Reprise des leçons des *nara ehon* de l'université Keiô et de la bibliothèque de la Diète proposées par l'éditeur.

Bien qu'ils en aient décidé ainsi, ils se demandaient comment ils pourraient l'accompagner. Même à la capitale, le Général de second rang ne pouvait se dissimuler¹⁵³⁴, et comme on ne pouvait voyager ainsi, on réfléchissait¹⁵³⁵. Si l'on se déguisait en ascète on ne pourrait s'approcher des filles de Bunshô. Il y avait-il vraiment une bonne solution ? « Puisqu'il s'agit de gens de la campagne, si nous nous déguisons en marchand ils devraient nous approcher » se dit-on et s'habillant (de la sorte) on chargea divers meubles et objets dans des hottes on décida que l'on voyagerait en les portant sur le dos.

À ce moment, le Général de second rang voulant voir sa mère se rendit auprès d'elle. Sa mère lui dit: « Vous étiez, ces derniers temps une personne plongée dans ses pensées à l'intérieur des voiles¹⁵³⁶, aussi ma joie est sans limite de vous voir levé » se réjouit-elle en l'observant avec affection. Elle ne savait rien depuis le début de ses intentions de partir en une province lointaine. En pensant seulement à ses sentiments lorsqu'elle réaliserait son départ, le Général de second rang fut triste¹⁵³⁷. « À quoi pensez-vous ? » dit-elle « Que peut-il se passer tant que nous sommes en vie¹⁵³⁸ ? Je vous vois constamment si mélancolique et cela m'est dur. Bien que l'empereur veuille vous donner de suite les fonctions de ministre, vous voyant ainsi enclin à la tristesse, nous lui avons demandé d'avoir de la compassion pour vous et d'attendre » dirent ses parents et alors qu'ils versaient des larmes, le Général, le cœur assombri, se comporta comme s'il ne quittait pas (la capitale) et se leva. Ses parents l'accompagnaient du regard en se disant qu'ils ne pourraient se lasser de le regarder. « Quelle tristesse sans remède » se dit-il et bien qu'il veuille se retourner pour observer ses parents encore un peu sa vue se brouilla, son cœur se troubla et comme on aurait trouvé cela plutôt étrange s'il était revenu sur ses pas il se rendit dans sa propre chambre et prépara quelques affaires. Son cœur se serrait et en pensant aux sentiments de ses parents il était pris d'une tristesse intarissable. En pensant combien ces derniers devaient soupirer ses manches en devinrent trempées de larmes¹⁵³⁹. Suivant ses sentiments, il décida de rester quelques temps ici. Prenant un pinceau, il écrivit sur un pilier au gré de ses sentiments:

¹⁵³⁴ Expression qui sous-entend que parmi les nombreux nobles de la capitale, le Général ne peut passer inaperçu. Désigne sa très grande beauté.

¹⁵³⁵ Nous reprenons l'interprétation de l'éditeur.

¹⁵³⁶ 几帳, désigne des sections verticales de tissus permettant au sein des pièces de délimiter des espaces. Sous-entend donc que le Général ne sortait plus de chez lui, voire gardait le lit. Nous reprenons la traduction proposée par Nicolas Fiévé, voir FIEVE Nicolas (éd.), 2008.

¹⁵³⁷ Manuscrit corrompu. Nous reprenons les leçons des *nara ehon* de l'université Keiô et de la bibliothèque de la Diète proposée par l'éditeur.

¹⁵³⁸ Nous reprenons l'interprétation de l'éditeur.

¹⁵³⁹ Passage corrompu. Nous reprenons les leçons proposées par l'éditeur, plus particulièrement celle des *tanrokubon*.

*Avec les années attends-moi sans m'oublier, pilier de cyprès, vois mon retour avec un visage inchangé*¹⁵⁴⁰.

Puis, l'aurore arrivant, il se défit de ses vêtements et sur la manche de sa robe d'intérieur, il écrivit:

*Jusqu'à nos retrouvailles, je laisse ici ce vêtement en souvenir, mais ne pensez que cette manche soit mon renoncement au monde*¹⁵⁴¹.

Et il revêtit des habits dont il n'avait coutume auparavant, un *hitatare et waragutsu*, il se rendit ainsi méconnaissable. Ses compagnons partirent dans le même accoutrement. Le Général de second rang avait dix-huit ans, l'adjoint principal du département des rites vingt ans, l'adjoint de l'office des chevaux de droite vingt-cinq ans et le vice-ministre de la garde des gendarmes vingt-deux ans. Aux environs du dixième jour du neuvième mois¹⁵⁴² ils partirent de la capitale pour la province de Hitachi.

Comme ils étaient tous jeunes, tout le long du chemin, ils étaient profondément touchés par tout ce qu'ils voyaient, jusqu'aux plantes et aux villages. Ils composaient des poèmes et se reconfortaient. À un moment de leur voyage, visitant Kasuga en entendant les faibles chants des insectes dans les herbes, se rappelant de sa propre situation, le Général composa :

*Comme je sais que l'amour est une chose douloureuse, serait-ce cela la souffrance du daim*¹⁵⁴³?

*Même si ce n'est pas le cas, l'amour est une chose douloureuse et les chants des insectes s'ajoutent à ma mélancolie*¹⁵⁴⁴

Et enviant jusqu'à la lueur de la lune éclairant le ciel de l'aurore, il composa :

*Comme j'envie la lueur de la lune, toujours dégagée, alors que pour moi, cette lune est celle d'une aurore couverte (de nuages)*¹⁵⁴⁵

Et sur ce chemin éclairé par la lune il souffrait. Il comprit vraiment qu'il n'existe pas de chose plus douloureuse que l'amour, tel le fait de se perdre dans une montagne inconnue. Alors le vice ministre de la garde des gendarmes composa :

¹⁵⁴⁰ Ce poème, ainsi que l'ensemble de la scène du Général gravant un poème sur un pilier, est absente de la lignée sur laquelle se base James Araki. Nous reprenons pour les traduire, les interprétations de l'éditeur.

¹⁵⁴¹ Ce poème connaît une légère variante dans la lignée sur laquelle s'appuie Araki James. C'est également le cas pour les poèmes suivants : le choix de certains mots ou particules diffèrent entre les versions, mais le sens général du poème et sa thématique ne varient que très peu.

¹⁵⁴² Dans la version d'Araki James, il s'agit du 10ème jour du 10ème mois.

¹⁵⁴³ Poème présent dans la lignée traduite par Araki James.

¹⁵⁴⁴ Poème absent de la lignée traduite par Araki James. Ce poème diffère légèrement selon les leçons.

¹⁵⁴⁵ Dans la version traduite par Araki James, il ne s'agit pas de la lune d'aurore, mais de la lune d'automne. Ce poème diffère légèrement selon les leçons.

*Si je rencontre la personne aimée au-dessus des nuages, la lueur de la lune pourrait nous éclairer*¹⁵⁴⁶

Et l'adjoint principal du département des rites écrivit :

*La lueur de la lune sera-t-elle ennuagée jusqu'au moment où je rencontrerai la personne aimée ? Un jour la lumière éclairera le ciel*¹⁵⁴⁷

Dirent-ils et alors qu'ils priaient ainsi pour leur bonheur, les jours s'ajoutant aux jours, ils arrivèrent au lieu-dit des Huit Ponts dans la province de Mikawa¹⁵⁴⁸. Ils pensèrent que les jours antiques où les femmes étaient habituées à porter des vêtements raffinés¹⁵⁴⁹ ressemblaient à ceux d'aujourd'hui, et leur esprit errait ainsi dans toutes les directions. Quand précisément nul ne le sait, comme ils piétinaient une terre cruelle aux nombreuses craintes, leurs pieds en étaient rougis (de sang).

Au cours du voyage, l'affaire étant importante, dès que l'aurore venait, ils se levaient tôt. Un vieillard de près de soixante-dix ans qui se tenait seul dans la montagne leur dit : « Vous tous, qui êtes vous ? », ils répondirent : « Nous sommes des marchands venus de la capitale et nous venons vendre nos produits en Hitachi ». Et le vieillard dit : « Bien que vous vous dites marchand, vous n'en avez vraiment pas l'allure. Vous ressemblez à celui dont on parle beaucoup à la capitale, le Général de second rang fils du Grand chancelier Matsudono. Il se perd d'amour et devrait, je ne sais comment, rencontrer l'objet de ses pensées cet hiver. Moi vieillard, je le vois clairement ». Alors qu'il disait cela ils en furent stupéfaits. En joie de pouvoir rencontrer l'être aimé, le Général se défit d'un habit (qu'il lui donna). « Je suis un vieux devin renommé ¹⁵⁵⁰ » dit le vieillard et il disparut comme fumée. Après cela, trouvant ces paroles rassurantes, ils ne ressentirent plus la douleur dans leurs pieds et se hâtèrent.

À la capitale, on allait et venait appelant le Général en second se demandant s'il n'avait pas disparu, et le Général de second rang n'apparaissait pas. À cause de son humeur mélancolique sans que l'on sache ce qui le blessait autant, on s'inquiétait. Lorsque l'on s'était rendu chez lui pour le voir (on découvrit) le poème sur le pilier et le vêtement du Général de second rang posé. Lorsqu'on lut le poème composé sur la manche de la robe intérieure, on fut

¹⁵⁴⁶ Poème absent de la lignée traduite par Araki James. Ce poème diffère légèrement selon les leçons.

¹⁵⁴⁷ Poème présent dans la lignée traduite par Araki James. Ce poème diffère légèrement selon les leçons.

¹⁵⁴⁸ 三河の国八橋. Département actuel d'Aichi. Dans les *Contes d'Ise*, lieu du célèbre épisode de composition de poèmes à la vue d'iris poussant près d'un pont.

¹⁵⁴⁹ Littéralement des vêtements chinois. Nous reprenons la proposition de traduction d'Araki James. L'ensemble de cette phrase est une allusion aux poèmes des *Contes d'Ise*. Araki James note que le motif de la rencontre avec un vieillard est également issu des *Contes d'Ise*, chapitre 8.

¹⁵⁵⁰ Selon les commentaires de la version que nous traduisons, il s'agit d'une allusion à une légende d'un vieillard-devin de Kashima

un peu rassuré. On se rendit en dévotion et sans relâche dans les sanctuaires des montagnes sacrées.

Pendant ce temps, le Général de second rang était arrivé en Hitachi et s'était rendu au sanctuaire Daimyôji de Kashima pour y passer la nuit. « Oh Kannon, voici mon humble requête, puissiez-vous me faire rencontrer les filles de Bunshô » pria-t-il de la sorte toute la nuit, et l'aurore venue ils s'en retournèrent prier bouddhas et divinités. Ils s'approchèrent d'une petite demeure et, au grès de leurs pas, lorsqu'ils virent la demeure de Bunshô ils furent sans mot. Elle s'étendait sur 75 *chô*¹⁵⁵¹ et trois portails s'élevaient. Ils se demandèrent si une telle demeure pouvait exister en campagne. Cependant, alors qu'ils cherchaient à s'approcher leurs pieds se figèrent. Des servantes¹⁵⁵² sortirent et demandèrent « Qui êtes-vous? ». « Nous sommes des marchands venus de la capitale », dirent-ils et lorsqu'on leur dit d'entrer, ils furent en joie de pouvoir de suite s'introduire (dans la demeure).

Comme les gens sortaient à leur rencontre, ils vendirent à l'instant des articles. « Nous avons des vêtements de cette couleur, des coiffes, des costumes de cour, des manteaux, des pantalons bouffants violets¹⁵⁵³, des insignes de dignité et des éventails¹⁵⁵⁴. Parmi les tenues de femmes, nous en avons de printemps, tissées [de motifs représentant] toutes les fleurs [de cerisiers] de Hatsuse¹⁵⁵⁵ et de Yoshino¹⁵⁵⁶ ; les pruniers, les cerisiers, et les fines branches des saules pleureurs sont noués, enchevêtrés par le vent du printemps ; serait-ce qu'ils sont amoureux ? On ignore la teneur de leurs serments [d'amour], mais depuis qu'[on a] entendu parler de sa silhouette on ne pense [qu'à elle] — le bateau de Tsukushi, quitte le port à la rame — et on se consume comme des corètes d'or dont la couleur sert de guide lors de la visite ; et l'on risque sa vie pour la voir ; les fleurs de glycines sont accrochées aux branches de pins — le serment qu'elles ont fait vous sied-il ? [Souhaitez-vous acquérir cette tenue ?]

Pour l'été, le motif [représente] dans une source fraîche des canards mandarins et des canards sauvages, et sur le mantelet de l'ensemble iris¹⁵⁵⁷ on a brodé jusqu'au moindre détail le sentiment amoureux ; pour l'ensemble fleur de deutzia¹⁵⁵⁸, et ses quinze robes, on est allé

¹⁵⁵¹ 町.

¹⁵⁵² 下衆女房。

¹⁵⁵³ さしきぬ. Nous reprenons les leçons et interprétations proposées par l'éditeur.

¹⁵⁵⁴ Soit tout l'habillement constituant le grand costume de cour, tenue de rigueur en présence de l'empereur et tenue de travail la plus usitée au sein de la cour. Voir à ce sujet VON VERSCHUER Charlotte, *Op cit.*.

¹⁵⁵⁵ 初瀬 actuelle ville de Sakurai dans le département de Nara.

¹⁵⁵⁶ Actuelle ville de Yoshino, département de Nara.

¹⁵⁵⁷ 菖蒲, iris japonais. Terme désignant une couleur indigo sur l'endroit, rouge (紅梅) sur le revers.

¹⁵⁵⁸ 卯の花. Terme désignant une couleur blanche sur l'endroit et indigo sur le revers.

voir la personne dont on se languit [dans la province] de Michinoku¹⁵⁵⁹, et l'on s'est enquis [auprès d'elle] discrètement de la teinture de Shinobu ; qui donc a tissé pareilles émotions comme l'araignée tisse sa toile ? Que c'est triste ! Cet habit vous tente-t-il ?

Pour l'automne, les feuillages pourpres ont une couleur profonde ; on rencontre pour la première fois l'être aimé et on superpose de nombreux mantelets bleu-indigo ; les manches feuilles morte ont une teinte [qui semble] incertaine¹⁵⁶⁰, les herbes égarées sur le chemin de l'amour recueillent la rosée tout comme les chrysanthèmes blancs dont pare la couleur — cette teinte, nous l'avons également.

Pour l'hiver, de la fumée blanche jaillit du mont Fuji¹⁵⁶¹ et l'on s'apitoie sur la vanité de sa propre personne [qui semble se dissoudre] dans le ciel, et quand nous rend visite le vent messager, on voudrait lui faire part des sentiments de son cœur, et comme ceux-ci sont vraiment profonds il est difficile de les réprimer. Pour ce qui est des pantalons, on en a de toutes les couleurs, des blancs et même des rouges. On a aussi des ceintures. Et également des paravents, des écrans portables et toutes sortes d'objets servant de cloisons. Ce qui vous semblera [sans doute] des objets exceptionnels ce sont : ce coffret effets personnels, cet écritoire, cette boîte à compartiments, ce vase de lapis-lazuli. Pour la célébration de la Rougeur ou de l'Ivresse¹⁵⁶² nous avons entre autres des peignes, des feuilles de papier plié¹⁵⁶³, du papier fin [couleurs] prunier rouge, pourpre, violet et combinaison feuillage d'automne¹⁵⁶⁴, de l'encre et des pinceaux. On a également de l'aloès, des clous de girofle, des encens mélangés, et divers musc. Parmi nos oreillers exceptionnels et élégants on a : pour le printemps, un oreiller fleuri, un oreiller de laïche¹⁵⁶⁵, un oreiller d'aloès, un oreiller chinois¹⁵⁶⁶, un oreiller pour la première nuit [d'amour] et même des oreillers parfumés. Ce qui [sans doute] vous semblera particulièrement exceptionnels ce sont les oreillers d'or et d'argent [avec des motifs de] chevaux chinois, de selles chinoises, de rats chinois¹⁵⁶⁷ [ou bien] tous les petits oiseaux: passereaux, bulbuls¹⁵⁶⁸

¹⁵⁵⁹ 信夫 actuelle ville de Fukushima.陸奥 désigne une province qui couvre les actuels départements d'Aomori et d'Iwate.

¹⁵⁶⁰ Une couleur vacillante, qui semble ne jamais se stabiliser.

¹⁵⁶¹ Référence à un poème du *Nouveau recueil de poèmes anciens et modernes* (新古今和歌衆集 *Shin kokin wakashû*), anthologie impériale achevée en 1216.

¹⁵⁶² Traduction reprise de HERAIL Francine, *Midô Kampakuki*, 1987, T1, p. 96.

¹⁵⁶³ Papiers pliés se portant dans l'échancrure du kimono et servant à se moucher ou à écrire des poèmes.

¹⁵⁶⁴ Traduction à partir de la leçon proposée par l'éditeur (*nara ehon* oblong de l'université Keiô).

¹⁵⁶⁵ Traduction à partir de la leçon proposée par l'éditeur (*nara ehon* oblong de l'université Keiô).

¹⁵⁶⁶ Traduction à partir de la leçon proposée par l'éditeur (*nara ehon* oblong de l'université Keiô).

¹⁵⁶⁷ Traduction à partir de la leçon proposée par l'éditeur (*nara ehon* oblong de l'université Keiô).

¹⁵⁶⁸ Petit oiseau forestier assimilé aux passereaux.

bouvreuils¹⁵⁶⁹, tarins et autres petits oiseaux¹⁵⁷⁰. Cela ne vous dit pas? Achetez donc ces objets élégants, messieurs-dames.» disait-il de manière piquante, mêlant à ses arguments de vente des propos galants pour le cas où quelqu'un les saisirait.

Bien que Bunshô ait beaucoup de personnel, comme ce sont des personnes de la montagne et de basse classe, personne ne comprit (ces allusions). Parmi le personnel, une dame de compagnie était de la capitale. Comme elle avait de la sensibilité, savait manier le pinceau et lier les fleurs de manière admirable et que ses dispositions et son visage étaient doux, elle avait été placée au service des princesses. Lorsqu'elle vit ces marchands, elle trouva que rien jusque dans leur allure n'appartenait aux hommes ordinaires et que (prétendre) vendre des choses ressemblait bien à une ruse de noble de la capitale. À n'en pas douter, ils avaient un comportement étrange ! Comme ses maîtresses avaient dédaigné les mots du gouverneur, ce dernier, peut-être par peine, aurait pu en faire le récit à la capitale. Ce récit entendu par la cour, ne serait-ce pas un noble qui ne voulant pas envoyer même un serviteur au fin fond de l'est se serait rendu méconnaissable en prétendant vendre des objets? Elle trouvait cela fort mystérieux. « La raison en est que lorsqu'ils vendent leurs nombreux objets, leurs paroles sont pleines de sentiments amoureux » dit-elle. Et au personnel de la maison de Bunshô « Jusqu'à aujourd'hui je n'avais entendu de choses aussi intéressantes. Laissez-les entrer et écoutez-les je vous en prie! » dit-elle et Bunshô ouvrit les portes coulissantes de la salle de réception¹⁵⁷¹ et trouvant cela intéressant il dit « Vous jeunes gens, d'où venez-vous pour avoir de si intéressantes marchandises? Parlez une nouvelle fois, je vous écoute. ». Alors qu'il disait cela les yeux du Général et de ses compagnons rencontrèrent les siens et ils se dirent que là était le fameux Bunshô et le Général fit comme auparavant ses arguments de vente. Bunshô en était tellement divertie qu'il ne pouvait s'en lasser, et encore et encore, il lui fit répéter (ce discours) deux ou trois fois.

C'était tellement intéressant que Bunshô, se demandant comment retenir ces gens pour leur faire encore déclarer leurs arguments de vente dit: « Jeunes gens, où donc avez-vous élu domicile? » « À peine sommes-nous arrivés en Hitachi que nous sommes venus de suite ici, nous n'en avons aucun. » répondirent-ils. « Dans ce cas, restez-ici. Je vous prête mon toit. Vous pouvez faire vos ventes où bon vous semble. » et à ces mots, ils s'en réjouirent. Conduits dans

¹⁵⁶⁹ こそ. Selon l'éditeur, il s'agit d'une faute, il faut comprendre 「うそ」 (鸞) .

¹⁵⁷⁰ Dans la lignée traduite par Araki James, ces motifs concernent des miroirs. Une telle précision n'est pas mentionnée dans notre texte, qui dans l'ensemble est plus elliptique est moins explicatif dans l'ensemble de cette réplique.

¹⁵⁷¹ 出居の妻度.

la salle de réception, ils reçurent de l'eau chaude pour leurs pieds. Alors que l'adjoint de l'office des chevaux de droite lavait les pieds du Général, le vice ministre de la garde des gendarmes les essuyait avec une serviette de soie de fils décreusés¹⁵⁷². Le Général, comme depuis le printemps passé était alité de chagrin, il avait profondément changé d'aspect et ressemblait à une éphémère¹⁵⁷³. Les gens de Bunshô dirent en riant: « L'homme maigre qui ne porte pas de hotte, ne serait-il pas un seigneur? C'est inhabituel que lorsqu'il se lave les pieds dans notre précieux bassin à ablutions un autre prenne une belle serviette de soie et les lui essuie! ».

Bunshô dit « Ces marchands de la capitale m'intriguent. Faites-leur un repas magnifique! » et sur les hauts plateaux¹⁵⁷⁴ on prépara divers plats, et comme on les portait ainsi tous identiques, les compagnons du Général prenaient ces plats et les descendaient et mangeaient ainsi avec déférence. À nouveau en voyant cela les gens de Bunshô dirent en riant: « Comme ces gens venus de la capitale sont étranges! De faire manger ainsi ce jeune homme maigre, d'abaisser ainsi leurs plats, ne seraient-ils pas habitués à manger de la sorte, ceux qui l'accompagnent, en abaissant leurs plats des plateaux ? Leurs actes ne correspondent pas à leurs voix et visages ! ». Bunshô, entrant dans la salle de réception ordonna pour eux de l'alcool avec plusieurs amuse-bouche pour accompagnement. Bunshô s'assit à la place d'honneur, prit la coupe à alcool et dit : « Comme on le dit, le maître de maison est le seigneur¹⁵⁷⁵, je boirai donc le premier ». Alors il but par trois gorgées puis transmit la coupe au Général en second. Ne pouvant refuser même s'il ne voulait pas boire, le Général n'avait d'autre choix que d'accepter. Ses compagnons voyaient cela d'un regard assombri, pensant qu'il n'y avait pas de chemin plus douloureux que celui de l'amour, et qu'il n'y avait que l'empereur pour pouvoir boire avant leur jeune seigneur, et ainsi ils pleuraient silencieusement. Le Général en second était aussi embarrassé. Lorsqu'ils furent un peu grisés par l'alcool¹⁵⁷⁶, Bunshô conta : « Moi Tsuneokua, je suis un être de peu. J'ai deux filles que j'aime plus que tout qui m'ont été données par le dieu de Kashima. Je les ai élevées comme mes propres maîtres et comme elles excellent en beauté et ne connaissent pas d'égales, les seigneurs de la province se sont disputés leurs mains mais elles ont pour défaut de détester les hommes. Elles n'ont pas même écouté les ordres donnés par

¹⁵⁷² 練貫. Voir VON VERSCHUER Charlotte, *Op cit.*.p. 253.

¹⁵⁷³ かげろうのやうに見え給ふ. Sentiment de chose qui ne dure pas, de quelque chose d'évanescant, d'éphémère.

¹⁵⁷⁴ たかへき. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

¹⁵⁷⁵ 主関白. « Le maître de maison est grand chancelier ». Proverbe montrant les droits du maître de maison. Nous avons suivi la proposition de traduction d'Araki James. Notons que ce proverbe fait référence en filigrane au propre père du Général de second rang.

¹⁵⁷⁶ あまりのゑんていのみま. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

le Grand Prêtre, mon maître, pour les marier avec ses fils. Elles vivent ainsi seules et belles. Elles disent même ne pas vouloir recevoir un quelconque noble de la capitale. » Puis il ajouta: « J'ai établi parmi les gens de mes filles des dames de compagnies de beauté. Si l'une d'entre elles vous agréé, je vous l'enverrai, qu'elles soient dix ou douze. De tout cœur, restez-ici et amusez-vous. »

Après cela, dans une boîte qui ne laissait rien deviner de ses sentiments, le Général disposa de beaux objets ainsi qu'une pierre à encre et la fit envoyer aux princesses¹⁵⁷⁷. Les princesses regardèrent et alors qu'elles voyaient ces nombreux trésors, de beaux objets inconnus jusqu'à présent, elles pensèrent qu'ils devaient être précieux et alors qu'elles s'approchaient, elles découvrirent, sous la pierre à encre, disposé de manière à n'être vu de personne, tracé sur un papier mince couleur de feuilles d'érable¹⁵⁷⁸ le poème suivant :

*À cause de vous, J'erre sur les chemins de l'amour. Puissiez-vous connaître la profondeur de mes sentiments, aussi profonds que la couleur des herbes des bas-côtés de la route*¹⁵⁷⁹.

Le flot des caractères et les traces de l'encre étaient admirables et elles n'en avaient jamais vu de semblables. Depuis tous ces mois et ces années, elles avaient reçu des pluies de lettres, mais elles n'avaient jamais vu une calligraphie aussi raffinée. Alors qu'elles écoutaient trouvant cela mystérieux et que, surprise du caractère anormal de cette lettre, la sœur aînée allait la renvoyer, la sœur cadette en fut jalouse et Bunshô en l'entendant dit au Général: « Moi Tsuneoka, ai deux filles. Puissiez-vous envoyer la même chose à la sœur cadette » et comme on avait anticipé cela, on envoya des présents d'une égale beauté.

Alors, une nouvelle fois Bunshô dit: « Jeunes gens, si vous vous ennuyez, allez à la chapelle qui se trouve à l'ouest et consolez-y vous ». Comme il disait cela ils s'y rendirent tous pour regarder, et ils ressentirent de la piété et du respect. Comme un *koto* et un *biwa* étaient posés là, le Général les trouva merveilleux. Il fit chercher le *biwa* et en joua avec délice. Le vice-ministre de la garde des gendarmes joua du *koto*, l'adjoint de l'office des chevaux de droite de l'orgue à bouche, l'adjoint principal du département des rites de la flûte et comme ils jouaient ainsi des cordes et des vents on aurait cru entendre de la musique céleste. Les gens de Bunshô en entendant cela dirent: « On a fait entrer des marchands d'aucune utilité. Ecoutez ces bruits,

¹⁵⁷⁷ La version traduite par Araki James précise qu'il s'agit seulement de la fille aînée. Une telle précision n'est pas indiquée dans le texte que nous traduisons.

¹⁵⁷⁸ 紅葉がさね couleur feuilles d'érable ou feuilles d'automne. Désigne une couleur rouge pourpre sur l'endroit et vert-indigo sur l'envers.

¹⁵⁷⁹ Poème exactement identique dans la version traduite par Araki James. Nous reprenons sa proposition de traduction.

ils sont en train de détruire les parois ¹⁵⁸⁰». Alors qu'ils disaient cela Bunshô se mit en colère: « Quelles personnes inhabituelles! Ils ont dit aller adorer le Bouddha ! Jusqu'à maintenant¹⁵⁸¹ je n'ai jamais accepté de tels troubles! Allez les châtier! ». Il envoya dix serviteurs, vingt serviteurs, mais personne ne revint. Se demandant ce qu'il se passait il s'indigna et alors qu'il cherchait des personnes qui s'en seraient revenues, il ne vit pas même une servante revenir. À ce moment Bunshô dit: « Que font-ils donc pour que tout le monde disparaisse? » et alors qu'il se rendît au Hall de dévotion il vit deux à trois cent personnes alignées dans le jardin¹⁵⁸². Bunshô dit: « Que faites vous donc? » et alors qu'il prenait une canne pour les frapper, il entendit le son de la musique. Il jeta sa canne et stupéfait entra dans le hall de dévotion. Alors qu'il écoutait tranquillement le concert, ses cheveux se hérissèrent d'effroi. « Pourquoi, jeunes gens, maintenant seulement faites-vous cela? Quelle pitié que moi, Tsuneoka, que ne suis-je pas plus jeune, pour apprendre une chose aussi intéressante! Cette musique efface mes péchés et j'ai l'impression d'accéder à la Terre Pure en vie. » et disant cela, ému de façon exceptionnelle il leur offrit de nombreux présents de gratitude. Les gens dirent: « Plus que des présents de courtoisie, ce sont des cadeaux de mariage » et ils rirent. Le Général de second rang s'apprêtait à rendre ces présents, mais trouvant cela impoli, il s'en refréna.

Pendant ce temps, la fille aînée était intriguée par cette lettre d'un inconnu trouvée sous la pierre à encre. Elle voulait y répondre, mais craignant la moquerie des autres si, comparé au gouverneur de l'année précédente, elle répondait à un homme de la condition de marchand. Elle se tourmentait ainsi sur ce qu'elle devait faire¹⁵⁸³. Elle dit à sa mère: « Plus que tout, mon cœur est attiré par ce *koto* et ce *biwa* et je voudrais l'écouter. Ces marchands jouent aimablement du *koto* et du *biwa*, puissions-nous les entendre » et quand on conta cela à Bunshô: « Moi aussi, je veux les écouter » dit-il, et il fit envoyer des messagers¹⁵⁸⁴ dire: « Jeunes seigneurs, comme aujourd'hui, veuillez jouer à nouveau. Moi Tsuneoka, maître de maison et mes deux filles aimerions vous écouter» et en pensant que les princesses seraient présentes, le Général prit une mise plus belle que la précédente et ils se rendirent au hall de dévotion. Des princesses aux dames de compagnies et servantes¹⁵⁸⁵ toutes aussi étaient apprêtées, belles au-delà de toute description, et elles entrèrent silencieusement dans la chapelle. Rien ne laissait penser que ces

¹⁵⁸⁰ Sous-entend que les gens de Bunshô sont si peu habitués à entendre de la musique raffinée qu'ils la confondent avec des bruits de destruction et de déchirement des cloisons du hall de dévotion.

¹⁵⁸¹ いまひましあして. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

¹⁵⁸² なわ. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur qui interprète ce terme comme une faute de copie du terme *niwa* (jardin).

¹⁵⁸³ Passage corrompu. Nous reprenons l'interprétation et la leçon proposée par l'éditeur.

¹⁵⁸⁴ 遠侍. Hommes en service lointain.

¹⁵⁸⁵ 端者.

gens étaient de la campagne, leur élégance, le parfum et l'encens donnaient l'impression d'être à la capitale. Ne pouvant calmer ses sentiments, le Général pensa à soulever les stores de bambou pour regarder. Alors, se morigénant il joua du *koto* et du *biwa* de la manière la plus plaisante. Pour les gens qui écoutaient, ce n'était qu'un amusement ordinaire et ils ne comprenaient pas ce qu'ils écoutaient. Pour les princesses, elles distinguaient en écoutant la noble qualité du jeu et l'excellence de sa technique et comprenaient pourquoi on ne percevait aucune faute (dans cette musique). Comme elles étaient touchées jusqu'au corps par le caractère plaisant de cette musique, et elles suivirent les desseins du Général sans penser au lendemain. On pense que cet homme est déguisé, mais pourquoi dans le monde devrait-il se faire passer pour ordinaire? À travers les stores en bambou¹⁵⁸⁶ la sœur aînée regarda avec grâce, son regard débordait de charme et il était beau. Le Général de second rang quant à lui désirait de tout son cœur, sans que personne ne le sut, qu'un vent souffle afin de soulever les stores. Brusquement, le vent souffla et souleva les stores. Il regarda alors et son regard rencontra celui de la princesse. Il la trouva encore plus belle que les descriptions qu'il avait entendues, comme une personne extérieure à ce monde, égalant certainement Dame Li de la dynastie des Han ou Yang Guifei des Tang. Le Général puis les gens de sa suite accordèrent les cordes du *biwa* au son du *koto* et soufflèrent dans leurs instruments de telle manière à pouvoir être entendu jusque sur les nuages. Les gens se rassemblaient en grand nombre et écoutaient, et la musique était d'un tel intérêt qu'il n'y avait personne pour ne pas verser de larmes derrière ses manches. Les princesses également étaient de ceux là. Lorsque le concert fut terminé, les gens s'en retournèrent.

Pendant ce temps, le Général de second rang et la princesse, s'étaient remarqués mutuellement sans que personne ne le sache. Ils pensaient aux moyens d'entretenir des liens mais il n'y en avait aucun. Alors Bunshô une nouvelle fois montra¹⁵⁸⁷ et offrit au Général une coupe de sake disant: « Pour moi Tsuneoka, emplissez la coupe d'alcool. C'est une chose fort amusante que de faire de la sorte, je vous écouterai » et alors que le Général faisait chercher *biwa* et *koto* et tout en regardant là où s'étaient trouvées les princesses il ressentait de la tristesse et il fit résonner les cordes du *biwa*. Bunshô dit: « Je l'ai déjà dit, mais parmi les gens de mes filles il y a beaucoup de belles dames de compagnie, demandez celle qui vous plait. Elles sont au nord de ce bâtiment, là-bas » et il leur indiqua du doigt le lieu. Les gens du Général croisèrent leurs regards: « Vous êtes bien informés, seigneur Bunshô » dirent-ils en riant.

¹⁵⁸⁶ 簾.

¹⁵⁸⁷ Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur.

Plus tard, ne voulant pas passer la nuit en vain, après que l'on se soit endormi, le Général s'introduisit furtivement (chez les princesses). La princesse aînée également, ne pouvant oublier la silhouette entraperçue le jour, bien que tout le monde soit couché, souleva le treillis¹⁵⁸⁸ et regarda la lune dégagée, pendant que sa sœur était couchée et s'endormait. Comme elle avait parlé avec sa sœur entre autre de la lettre trouvée sous la pierre à encre et de l'échange de regard dans la chapelle¹⁵⁸⁹, cette dernière avait entendu parler de cette personne. À ce moment le Général, guidé par son amour, s'introduisit secrètement. Voyant, au-delà de tout exemple, la silhouette d'un homme, la princesse cadette se demanda si ce n'était pas celle de cet homme et rentra dans ses appartements. Bien que la princesse (aînée) pensa que c'était cet homme, prise de peur et de surprise elle dit « Comme pourrais-je m'approcher de vous ? À l'idée que mes parents apprennent qu'après avoir dédaigné jusqu'à ce jour tous mes prétendants j'ai échangé des promesses avec un marchand, j'en serais honteuse et triste ! Quel embarras ! » Alors qu'elle parlait ainsi en repoussant ses avances le Général apprécia ses protestations. Il lui conta sans cesse que depuis les rumeurs entendues des gouverneurs il avait été attiré par elle, et il lui répéta l'histoire depuis le fonctionnaire de cinquième rang de la chancellerie privée du *bakufu*, du début jusqu'à la fin. Alors la princesse aînée également en fut profondément touchée. En tant que personne vaine et n'ayant accès à l'éveil, sans connaître une pareille chose, elle craignait la réaction de Bunshô et elle en était agitée. Qu'ils se soient mutuellement attirés, ils en étaient tous deux heureux et ils échangèrent des serments d'amour sincère. Alors que les nuits d'automne sont longues¹⁵⁹⁰, celle-ci tourna au jour rapidement et ils ressentirent tout deux du chagrin et le Général écrivit:

*Après vous avoir tant aimé je vous rencontre enfin lors de cette courte nuit, Puisse-t-il ne jamais avoir de jour où je ne pourrai vous voir*¹⁵⁹¹

Et la princesse, avec timidité:

Quelle personne de peu de valeur suis-je, alors que je ne pensais pas à la brièveté de cette nuit, viennent les lueurs de l'aurore dans le ciel

compléta-t-elle avec goût. « Ce comportement, qu'il est inattendu pour la fille de Bunshô ! Elle est capable d'une profonde sensibilité, même à la capitale de telles personnes sont rares », et pensant cela., de plus en plus amoureux, le Général promit d'être prudent pour ne pas être découvert et ainsi il rentra. Il attendit le soir suivant, et entra à la dérobee. Leurs

¹⁵⁸⁸ 格子.

¹⁵⁸⁹ たふ. Nous reprenons la leçon proposée par l'éditeur qui interprète ce terme comme désignant 堂.

¹⁵⁹⁰ Selon la leçon proposée par l'éditeur.

¹⁵⁹¹ Si le poème de la version traduite par Araki James est similaire dans ses deux premiers vers au présent poème, les trois derniers vers en sont très différents.

rencontres se poursuivirent ainsi de la sorte et leur amour devenait incomparable, comme un couple d'oiseaux inséparables dans le ciel, comme deux arbres devenant un seul par leurs branches entremêlées.

Ainsi, même s'ils se cachaient, nombreux étaient les observants et bientôt une rumeur parvint jusqu'à la mère (de la princesse) qui se fâcha grandement: « Est-ce inévitable lorsque l'on possède des filles? Comme peu de personnes ne le disent, je crois cela digne de confiance. Après tout ce temps célibataire, quelle honte de devenir l'épouse d'un marchand! Avant qu'on ne le sache dans le pays, chassons ces marchands! » disait-elle indignée et Bunshô demanda ce qu'il se passait. « Quelle honte de devenir l'épouse d'un marchand inutile que j'ai traité avec affection et auquel j'ai prêté mon toit! Bien que je les aime, préparez ma fille et expulsez la ! » puis, pensant qu'il s'agissait d'une chose regrettable: « Cependant, les sentiments de ma fille sont-ils de cette sorte? On a pu se tromper sur ce que disent les gens. Il faut écouter et décider par nous-mêmes » dit-il. « Comment devrais-je vous le dire, père ? » lui répondit-on. « Que n'êtes-vous pas sincère, jeune fille! Vous dédaignez à ce point les seigneurs et vous devenez l'épouse d'un marchand, les gens en riront et j'en suis honteux, mais prétendez ne rien savoir et laissez-moi vous donner un avertissement. Au moins pour que personne ne nous entende » dit Bunshô, qui comme toujours tenait ses filles en profonde affection, et bien qu'il ait pensé s'indigner grandement il parla comme si rien n'était grave. La joie de la mère fut sans borne et elle esquissa un large sourire.

Cependant, bien que cela fut caché du reste du monde, le fait que dans la demeure de Bunshô étaient abrités des marchands de la capitale et qu'ils avaient joué de la musique vint jusqu'aux oreilles du Grand Prêtre. « Voilà une chose intéressante, qu'il y ait ici des gens capables de musique! Allons-nous nous divertir au hall de dévotion! Aujourd'hui, je m'y rendrai pour écouter! » fit-il dire à Bunshô qui accepta avec déférence. Ce jour-là, bien qu'à cause de sa fille il n'avait pas même croisé le regard (du Général), il prit un visage ignorant et dit au marchand: « Aujourd'hui le Grand Prêtre me fait dire qu'il viendra pour écouter votre musique. Parez-vous du mieux possible et faites-nous un concert! » et, pensant que c'était le jour de révéler son identité, le Général en second se coiffa comme il le faisait à la capitale et comme il avait emmené avec lui son costume de cour il le revêtit. Comme il portait ainsi un merveilleux costume, ses trois compagnons se maquillèrent et se revêtir. Les gens de Bunshô se demandèrent qui étaient ces gens et furent surpris se demandant s'il ne s'agissait pas d'une apparition divine. Les gens se regroupèrent devant le portail pour les écouter. Bunshô pensa « Quels que soient ces gens, peu importe! On pourra nous considérer pour fou ! Si seul le Grand Prêtre ne le sait, peu importe ce que disent les gens, je les prendrai pour gendre ! »

Pendant ce temps, emmenant avec lui ses cinq fils, le Grand Prêtre arrivait en palanquin. Il regarda au centre de la chapelle et tomba de son palanquin. « En effet, j'ai entendu que le Grand chancelier cherchait son fils, Général de second rang, dans tous les recoins du pays et sans relâche disant que ce dernier avait disparu. Je suis surpris car je ne pensais pas que vous seriez dans ce pays et que je vous rencontrerai. ». Bunshô, vit son maître descendre de palanquin et vit son empressement et son agitation. Le vice-ministre de la garde des gendarmes sortit et dit « Sadamitsu, venez plus près ». Comme il disait cela, Bunshô perdu de surprise courut chez lui et dit à tous: « C'est incroyable! Les personnes dont il faut se méfier, ce sont les marchands de la capitale! Je reste sans voix devant cet honteux manque de respect envers mon maître ! Sont-ils possédés (par un démon), sont-ils devenus fous ? » et alors qu'il tremblait de colère les servantes qui écoutaient ne comprenaient pas. « Le Général de second rang est le marchand. Le marchand est un personnage de haut rang. Le noble personnage est un marchand. Votre gendre est le Général de second rang » alors que plusieurs voix allaient de-ci de-là en disant cela se demandant ce qui se passait, on se rendit au hall de dévotion pour voir (ce qui se passait). On vit alors le Grand Prêtre, agenouillé dans le grand jardin et recevant avec déférence des ordres. Il fit appeler Bunshô et lui dit : « Ne le savais-tu pas ? Il s'agit du fils du Grand chancelier Matsudono, renommé en ce moment à la capitale et nommé le Général de second rang. » lui dit-il et Bunshô en apprenant cela eut le sentiment de perdre ses esprits et se pensa dans un rêve. Toute la journée, celui qu'il avait pensé marchand se révélait être le fils du premier ministre, il en était tellement heureux qu'il n'en pouvait se retenir. Il se rendit à la résidence et dit : « Mon gendre est le fils du Grand chancelier ! Le marchand est l'homme le plus puissant du pays ! Mon gendre est le marchand ! » disait-il comme fou et il hurlait en courant de-ci de-là. Le Grand Prêtre, prit de crainte, s'en retourna à son palanquin et invita le Général en sa demeure. Lorsque les seigneurs des huit provinces l'apprirent, ils se pressèrent chez le Grand Prêtre, au point qu'on ne pouvait plus emprunter la rue. Lorsque la nouvelle se répandit dans toutes les provinces on se disait : « Les princesses attirent à elle le faste et le bonheur ! C'est pour cela qu'elles nous ont dédaigné ! »

Le Général, ne pouvant continuer de la sorte partit disant vouloir monter à la capitale en emmenant la princesse. Les seigneurs de toutes les provinces de l'est et plusieurs dizaines de milliers de cavaliers leur firent escorte. Bunshô dit aux dames de compagnie : « Bien qu'ici les dames de compagnie soient nombreuses, il n'y a personne de suffisamment qualifiée pour servir, je demanderai une épouse du Grand Prêtre », et se disant que c'était la meilleure chose, il se rendit chez le Grand Prêtre et dit : « Avec tout mon respect, comme il n'y a personne de qualifiée pour prendre soin de la princesse, puissiez-vous l'accompagner jusqu'à la capitale » dit-il et

entendant cela, l'épouse [du Grand Prêtre] dit : « Certes il s'agit de la fille de Bunshô, mais comme c'est pour le Grand chancelier, je l'accompagnerai » et Bunshô s'en retourna heureux. Il dit à son épouse : « Moi Tsuneoka, je peux employer mon propre maître ! Il me faut une autre personne. De la même manière, laissez-moi employer une personne que vous avez servi ». Il se rendit chez Tokiwa no Kakutai¹⁵⁹² et alors qu'il rentrait dans la résidence il ajouta : « Ma fille est invitée à devenir l'épouse du Général de second rang, fils du Grand chancelier. Bien que mes gens soient nombreux, aucune personne n'est convenable. Veuillez l'accompagner jusqu'à la capitale » dit-il. « Bien que cette personne ait servi comme servante, elle est devenue une personne admirable au point de devenir la belle-mère du fils du Grand chancelier » elle ne fit pas de résistance. « c'est une chose simple » répondit-elle. Et ainsi du côté de Bunshô et de sa femme, il put faire venir à lui des personnes qui étaient indéniablement ses maîtres. De ce fait, le bonheur de Bunshô était vraiment parfait.

Bien que cela fut un heureux événement, les parents se lamentaient de devoir se séparer de leur fille. Mais comme on ne pouvait rien y faire, ils se résignèrent. Pensant que c'était l'occasion d'utiliser les trésors des greniers construits aux quatre directions Bunshô fit incruster les palanquins d'or et d'argent et les décora également de gemmes. Quels que soient les objets, il n'y en avait pas un qui ne nécessitât pas d'or. Le mot « beau » ne suffisait pas à les décrire. Les costumes de la princesse et des dames de compagnie étaient de couleurs inconnues de ce monde, avec de l'or et de l'argent, et décorés de diverses façons. Leur beauté était sans limite. On disait que même les hauts lieux des huit provinces ne les dépassaient pas (en beauté). On fit construire des gradins tout au long de la route et ceux qui se rassemblaient en foule pour regarder (le cortège) en étaient reconnaissants. Les dames de compagnies également (qui marchaient dans le cortège), avaient été choisies pour leur beauté. Le Grand Prêtre faisait partie du cortège et courait de même. Tous (en voyant cela) étaient envieux et heureux.

Ils arrivèrent à la capitale le dixième jour du troisième mois. Depuis le chemin en premier lieu on envoya un messenger au Grand chancelier pour lui dire (la chose suivante): « Alors que, d'une manière ou d'une autre, je trouvais le monde ennuyeux, je quittais la capitale avec empressement et comme je me rendais dans les provinces de l'est pour pratiquer l'ascétisme, de façon inespérée je suis devenu proche de cette personne. Pendant ces trois années, je ne vous ai fait parvenir aucune nouvelle, vous devez en être profondément meurtri. Aussi je dois vous rendre visite ». Le Grand chancelier se sentit comme dans un rêve et fit répondre: « Quels que

¹⁵⁹² Personnage inconnu, probablement l'ancien maître de la femme de Bunshô. Les autres leçons mentionnent également ce personnage. L'éditeur interprète cette appellation comme pouvant se lire 「常磐の目代」. 目代 serait le titre d'un fonctionnaire de province.

soient les parents de cette enfant, si elle est tenue en grande affection par mon fils, comment pourrais-je la dédaigner? C'est une chose heureuse que de vous voir consolé » puis il ordonna de les faire rentrer en toute hâte. Entendant qu'il s'agissait de la fille de Bunshô il ordonna : « Il m'est douloureux de voir mon fils proche de ce type de personne, mais je suis heureux de voir mon fils inchangé. Si c'est grâce à cette personne, faites la entrer de suite !».

La mère du Général également vint pour la rencontrer. Comme elle la regardait en louant l'élégance et sa beauté que les mots ne pourraient décrire, tel Hikaru Genji, la princesse revêtait, sur deux robes superposées couleur glycine¹⁵⁹³ un manteau court couleur cerisier¹⁵⁹⁴, un pantalon pourpre qu'elle portait avec élégance. Le cœur de l'empereur avait été épris de Dame Li sous la dynastie des Han, on pouvait la comparer à Yang Guifei et à la poétesse Ono no Komachi lorsqu'elles étaient jeunes et belles, ou encore comme la figure debout de dame San no Miya, ses cheveux étaient comme des fils de saule pleureur en désordre et elle semblait avoir quatorze ou quinze ans. En regardant son allure semblable aux cerisiers sauvages dans le brouillard, aux patrinias de la plaine de Saga alourdies de rosée, ses sourcils même étaient charmants. Sa beauté était telle qu'on pouvait la voir comme l'éclat discret du croissant de lune de printemps, ses belles lèvres telles des fleurs rouges au sourire chaleureux, les lotus de l'étang se courbant sous la rosée du matin. La mère du Général fut surprise par ce qu'elle voyait et dit que même si elle avait été une jeune fille de la noblesse, une telle beauté n'était pas possible. Elle comprit alors la raison de l'amour inattendu du Général et de sa peine de ne pas pouvoir la voir ne serait-ce qu'un jour.

Pendant ce temps, l'empereur de cette époque, entendant parler de ces faits envoya l'ordre suivant « Faites de la fille cadette Bunshô mon impératrice ». La joie Bunshô (en lisant cela) fut sans borne. Une nouvelle fois, Bunshô et son épouse furent peinés de devoir se séparer de leur fille. Alors l'empereur répondit « S'il en est ainsi, que Bunshô et son épouse montent à la capitale avec leur fille ». Leur joie fut sans limite. Au début du quatrième mois de la même année son statut d'impératrice fut largement connu. Dépassant sa propre sœur aînée, on la disait aussi belle que les huit hauts lieux des provinces de l'est. Faisant sortir les sept trésors et dix mille raretés des greniers des quatre directions, Bunshô fit décorer le palanquin d'or et d'argent. Il fit accrocher des pendeloques¹⁵⁹⁵, le terme de beauté ne se suffisait pas pour décrire (l'ensemble). De Hitachi à la capitale de nombreux serviteurs et une foule s'était assemblée. Les

¹⁵⁹³ 藤がさね couleur dont l'endroit est d'un violet léger et l'envers bleu-indigo.

¹⁵⁹⁴ 桜 couleur dont l'endroit est blanc et l'envers couleur raisin.

¹⁵⁹⁵ 瓔珞 désigne des colliers en jade servant à la décoration des éléments architecturaux bouddhiques.

habitants de la capitale dirent qu'il n'existait pas de choses plus belles. Les dames de compagnie et même les servantes avaient été choisies pour leur beauté et sortirent avec des atours variés.

L'empereur pour ce jour avait fait travailler dans le palais d'arrache-pied hauts fonctionnaires et courtisans. Comme l'empereur l'avait imaginé auparavant, l'aspect de la fille de Bunshô était sublime et comme elle était belle il en conçut un profond attachement. Depuis ce jour, sans connaître la moindre séparation, ils formèrent un merveilleux couple. Dès ce jour, Bunshô eut accès au palais et devint moyen conseiller¹⁵⁹⁶. Son épouse également fut élevée au troisième rang. Enfin, l'impératrice tomba enceinte. Bientôt, elle donna naissance à un prince beau comme la lumière. La joie de l'empereur fut sans limite. Après cela, Bunshô fut élevé grand conseiller de second rang. À ses sept ans, le prince devint empereur. La princesse aînée, les jeunes seigneurs et princesses vinrent le servir. Enfin, Bunshô devint Grand chancelier et la princesse fut établie impératrice¹⁵⁹⁷.

Il n'y a pas d'homme plus heureux que Bunshô ou qui ne l'envie pas. Nombreuses sont les choses heureuses. Ceux qui lisent ce livret dans ce monde en paix verront leurs désirs réalisés. Quel bon augure! Quel bon augure!¹⁵⁹⁸

¹⁵⁹⁶ 昇殿を許されて、中納言.

¹⁵⁹⁷ Ce passage listant les élévations sociales de Bunshô et de sa famille est le seul qui soit plus développé dans la version traduite par Araki James que dans la nôtre.

¹⁵⁹⁸ Si notre version se termine presque comme elle l'a commencé, à savoir sur les termes de めでたき, celle traduite par Araki James s'achève sur une recommandation claire de lire ce récit pour le nouvel an.

VII. LES AUTRES VERSIONS DU *BUNSHÔ SÔSHI*

Nous proposons dans cette rubrique les résumés d'autres récits dont le titre est relatif au *Bunshô* ou *Bunshô sôshi* mais dont le contenu narratif est différent.

7.1. « Le conte de Bunshô le marchand de sel » (*Shioya Bunshô monogatari* 塩屋文正物語), jôruribon de la Bibliothèque de la Diète

L'action se déroule en trois temps : en premier lieu, Mokubo no Sukemunetsugu, subalterne du Grand Prêtre de Kashima Sadamitsu cherche à recueillir le sang d'un daim du sanctuaire de Kashima pour soigner une dame de compagnie. Arrêté par Bunta, il cherche à le tuer quand un fonctionnaire du département du palais nommé Saburô Morichika s'interpose et le punit (illustration 1). Les deux illustrations suivantes narrent les mésaventures de Sadamitsu, dont le gouverneur libertin cherche à provoquer la chute. Son armée ayant été battue par celle de Saburô Morichika (illustration 2), le gouverneur accuse le Grand Prêtre à tort auprès de l'empereur qui convoque ce dernier à la capitale (illustration 3). L'illustration 3 place dans le coin inférieur gauche le Général en second et ses compagnons se rendant à un sanctuaire, permettant ainsi de faire une transition avec la dernière partie du récit. En effet, le Général en second et la fille de Bunta se rendent tous les deux au festival de Kashima¹⁵⁹⁹ pour faire des offrandes à la divinité. Au moment où le couple s'apprête à être uni par un prêtre, le dieu de Kashima apparaît et divulgue de bons présages sur le couple (illustration 4). Les deux dernières illustrations montrent le Général en second en compagnie de Bunshô¹⁶⁰⁰ et de son épouse, puis le mariage du Général en second en présence de Bunshô, son épouse et le Grand Prêtre de Kashima.

¹⁵⁹⁹ Dit *Hitachi obi*, il aurait lieu le 14^{ème} jour du premier mois de l'année.

¹⁶⁰⁰ Il s'agit de la première illustration où Bunta se trouve nommé Bunshô par les cartouches accompagnant les illustrations.

7.2. « Le conte de Bunta, marchand de sel » (*Shiouri Bunta monogatari* 塩売文太物語), kusazôshi de Urokogataya la deuxième année de Kannen (1749) ¹⁶⁰¹

Un pauvre marchand de sel, Bunta a une fille douée en poésie. Le Grand Prêtre la convoitant, fait appel à une entremetteuse et offre de nombreux cadeaux à cette jeune fille, dont un canard mandarin qu'il affectionne. La jeune fille, amoureuse d'un marchand de la capitale, ne se laisse pas fléchir ni par les cadeaux, ni par les tentatives d'intimidation et de torture. Apitoyée par le canard mandarin, elle le libère et s'enfuit entre-temps avec le marchand. Dans le second volume, les époux découvrent la fuite de leur fille et subissent la colère du Grand Prêtre, qui ordonne leur noyade dans la mer. Sauvés par le gouverneur, les époux aperçoivent le canard mandarin libéré par leur fille et décident de la rejoindre à la capitale. Ils découvrent alors que le marchand était en fait un Général qui se rendait régulièrement en Hitachi pour visiter les lieux poétiques.

7.3. « Le roman de Bunda, maître saunier à la capitale » (*Shioyaki Bunda miyako monogatari* 鹽焼文太都物語) Kibyôshi, Nishimuraya Yohachi, (1797)¹⁶⁰²

(壽) 鹽焼文太都物語(外題)

Le roman de la capitale de Bunda maître saunier (titre de couverture)

柱題名 ぶんだ

Titre intérieur : Bunda

出版者 西村屋与八

Éditeur : Nishimuraya Yohachi

¹⁶⁰¹ Livre retranscrit dans SUZUKI Jûzô 鈴木重三, KIMURA Yaeko 木村八重子, *Kinsei kodomo no ehonshû, edohen 近世子供の絵本集・江戸篇* [Anthologie des livres pour enfants de l'époque moderne, réunion des livres d'Edo], 岩波書店 Iwanami shoten, Tôkyô, 1985, p. 124-135 et 492.

¹⁶⁰² Transcription en japonais moderne faite avec l'aide des élèves du séminaire de Naitô Masato durant l'année 2014 à l'université Keiô. Nous leur adressons nos plus vifs remerciements.

作家 桜川慈悲成

Auteur : Sakuragawa Jihinari

所蔵印鑑 有り

Présence d'un sceau de bibliothèque

貸本弥印鑑 無し

Absence de marque montrant que le livre a circulé dans un réseau d'emprunt *kashihon-ya*

上 Premier volume.

左大臣融君は名所々の風景を/あいし奥州塩竈の浦を都六条に/うつされたり予
はもとめによつて/硯の海の瀬をくみつのおかの汐焼/文太を三冊にうつし花塩の/花
咲春の新板となしぬ

ひたちのくに十六ごろ/のうちのかしま大/みやうじんともふし/はやうらせたも
ふおん/かみなりこのおん/やしろの大くうしは/ことなきでうしや（長者）にて/おり
けるとそ申け/る大くうしどの々めし/つかひに文太といふ/としごろの正しき/おとこ
のとしひき/してありしを大く/うしどのなにおぼ/しけん文太を/しかづけ申けるは/な
んじとしごろのどの/とはいへどもわれ々が/こ々ろにかなはねばいま/よりいかなら
ん/ところへもいで/

❖ これはおもひ/がけもなひ/ぎでござり/ます

丁二

ゆくべしまだ/おもひなをなば/つかふこともあり/まづそれまでは/ながのいとま
と/もふしつけけれ/ばぶん太はおも/ひがけなき大くらし/どの々おふせにしかた/な
く々いとまごひ/していでゆきけり/おもふしさい/ありぶんだ/ながのいとま/とかはす
ぞ

裏

かつてぶん太は/なく々大くうし/どの々いへを/いであしにま/かせ (まかせ) ゆくほ/どに (程に) つのおか (つのおか) がいそとて/しほやくう/らにつきて/このあたり/のひとやた/のみみやづ/かひせんこと/とあるしほ/やにたちに/りぶん太/みのうへ/のことかく/々と申/ければ此/しほや/のあるじ/こころありてぶん/太をか々

❖ これは/三十びやう/でけた

丁三

へんと/申ける/さてあるじ申は/げいはなに/ごとをお/ぼへたると/木々けれ/ば文太は/むまつかふ/ことによく/おぼへ□と/もふすある/じしほや/にむまつ/かふわざは/いらず/ながら/ぶん/だが/しやう/じきな (正直) /りにおもひ/いれてければ/ぶんた/このやに/つかはれ/けり

❖ こちにまづつとめてください

❖ それは/ありがとう/ございます

裏

たきぎをとりてたまわれと/もふしければいとやすき/ことなりとてたきぎを/日に々とりにぞゆき/けりもとよりお々ぢ/からのぶんだなり/ければつねの/もの五六にん/もつほとぞ/もちけるゆへ/あるじ/なのめ/ならず/よろこび/またとなき/ものにぞおもひ/つかひける

丁四

ぶんだあるじにいい/けるはかりそめに/ほうこふ申ははや々/としつきもふり/まいらせんかた/よりもなきみに/そうろふほどに/なにとぞしほ/かま一つたび■へといければあるじ/もとよりあわれみ/けることなれば/しほかま一つとらせん/ともうしてければ/文太よろこびいよ々/しゆじんたいせつにぞ/おもひはげみけり

裏

それよりぶんたはしほ/やきてうりけるに文太/がしほはこ々ろもよく/いろもしろくこのしほを/くにひとはやまひもなく/いのちもながくこ々ろに/か々ることもなしとて/よのしほの十ばいを/もつてかひければいつ/しるかぎりなきでちやう/じやに

ぞなりにける/ほどにつのおかがいその/しほやきどもをみな々/したがへぶんたかし
ほ/をぞやかせるほばに/めでたくくらしける/ほどにぶんだかい

丁五

めい/して/文太/つね/おかと/ぞ申/いゑの/あり/さまいふも/おろか/なり/むかし/
すだ川/てうじやとい々/しもかくやと/みなくうはさ/したりける

裏

あるひと大くらし/どのへまいりもふし/けるは御いしにありしぶんたこそ/かき
りなき/てうじや/になり候ちとめし/よせられ候へと申/に大くらしどのふし/ぎにおぼ
しめし/文太をめしよせ/ければつねをか/よろこびとるも/のもとりあへず大/くらしど
のへまいり/けり大くらしどの/文太がたからいか/ほどやあるとき/かせければ文太/も
ふちやうここかね/しろかね七ちん/万ほう■/しらず四■/にたてならべし/くらはなん
■/これまたかつも/しらずと/もふし/ける

(壽) 鹽焼文太都物語 中

丁六

ぶんだにやうぼふ(女房)にもふし/けるは大くらし/どのあふせける/かづのたか
らを/もちてもこ/なきそほい(本意)/なしと御い/けん(御意見)なされ/ければかみ/ほと
けを/たのみ/おふくの/まいらせ/いのり申せとのことなればはやく(々?)/かみほとけ
をたのむべしとて/ふうふ(夫婦)は大みゅうじん(大明神)へ/まいらんとしたくしける

裏

ぶんだふうふは大みやう/じんへ七日つやもふし/はすをなもとにいれしと/ゆめ
こしよりによふ/ぼう【女房】みおもくなり/つよかさなりて/ひとりのむすめを/もふ
けしがそのなを/はちごぜんとつけ/てうあいしける/ほどにまた/ほどなく/いもとい
き/ければ/そのなを/れんげ/ごぜんとて/ふたりの

丁七

むすめを/ないせつに/そだてける/ほどに/そのうつくしき/はふばかりなし/あね
のはちすごせん/二八のざかりれんげ/ごぜんは/十三さいに/なりしかば/ひくてあまた
にいゝ入れれども/文太さらに/はなさ/ざりしと

裏

大くうしどの/文正がふたりのむすめをもち/なることを/きゝたまひ/よめに/せ
んとぶん/せうつね/おかをおは/せたまひ/このよし/おふせ候へは/つねをか申/ゆうお
りがた/くは候へとも/しうの大くらし/どのゝきんだちを/このつねをか/むこにせん
は/おそれあり/

丁八

ゆるし/たまは/れと/じたい/申を大くらし/どの/たつてと/もふ/されしに/文せう/
よろこひ/さゝへば/やどにかへり/ふたりに/とのよしもふ/さんと/よろこひて/たちか
へる

裏

文正つねをかよろこひの/あまりもんぜんよりおゝ/こゑにてみな/よろこび
候へ大くうしどのゝきん/たちをつねをかゝむこに/とり [候ひ]よとてそのよし/はち
すとれんげにいゝろ/とすゝめければ/ふたりのむすめなみ/たをなかしてもふし/け
るはそのやふな/のぞみなしぜひ/にとおやひとさまの/あふせ候はゝふたり/ともあま
となり/まいらせんとにべも/なくいゝければ/つねをか/ぜひなくさた/大くらしとのへ
まいりける/

丁九

つねをか大くらしとのへ/まいりふたりのむすめこと世をのか/れんとまでのじ
たい/かたせしありさま/もふしければしひ/たい一の大くうしどの/ゆへ御きゝわけ/な
されしかば/ぶん正つねをか/もふしけるは/かくもふし上/いんはゝもあし/かりなんと
そん/じけるにおん/きゝわけありて/ありがたし/とて/たちかへり/ける

裏

そのころみやこに/えふのくらんどらち/しけともふすせん/かたのありてことに/
いろこのみにておはし/けるが文正つね/をかゝむすめの/うつくしきを/きかせたまひ
て/みぬこひにあこ/がれいろくと/したまひしかは/あるひとのもふし/けるにはつね/を
かはもと大くうし/どのゝめしつか/われ候ものなれば/大くうしよりし/いれさせ給へ
と/もふすにしたかひ

丁十

くらんどみち/しげ大くらしを/めし文しうが/ふたりのむすめ/いつれなりとも/
いゝいれくれよや/そのほうびには/くに十六がうの/うちいづれ/にても/まいら/せんと
/もふされまづ/よろこびの/ひきで/ものとしていろ/＼/たまものをぞ/くだせれたり

裏

また/＼大くらしどのつねをかにそのよしもふ/されればつねをかよろこびむ
すめを/ちかづけもふしけるにふたり/ともにみをうちふし/じたいせしゆへかく/た
びゝ大くらし/どのゝおん申/あることもうふし/かへ候はゝ大くらし/とのゝ御せつか
んを/うくりぞやとてなげき/ければおもひつめし/ふたりのむすめわれ/＼/ありては
おやびとさまへも/gくろうかけ候よなきむかしと/おもひたまわれこの/世をさりま
いらせんと/もふすにぞ文せうも/しかたなくぞ/おもひし

(壽) 鹽焼文太都物語 下

丁十一

いかなるにやぶん正か/ふたりのむすめのこと/二ゐのちうじゆうどの/このよし
御たづねありし/候ばうへまできこしめし/候はんことにてはなく候/大みやうじんの
大くうし/ともふすものゝそう/しき文正と申とのゝむすめうつくしくてこゝろ/ばへ
なんどやさしく候へしか/ひとのおもひいれ申へ候へば/ほとけのみちにいらんとの/

のそみを申候はちうしやう/どのへもふしあげければ/つく／＼ときこしめしそれ/よ
り御こゝろあこがれあさゆふは/こゝろもとなく/おぼしめしけり

裏

ちうじやうどのたゝ/ふんしやうがむすめ/のことおほしめし/このほとは御こゝ
ろ/れいんらずてんでふ【天上】/ひとたちまいり/いろ／＼御なく/さめまいらせけれ/
をりも八月十五や/のことなりしかば/くまなきつきを/御らんじて/ちうじやうどの/月
みれと/やるきかたも/なくかなしきは/ひとも/こひこぬ/あきの/よすがら

丁十二

かやうし/ゑいじ/たまひて/御そでを/かまに/おしあて/たまへば/みな／＼/御こゝ
ろの/うちを/おもひやり/あわれ/なりし/と/なん

裏

二ゐのちうじやう/どのおすれたま/わぬ御ものをも/ひにとうまの/すけひやうへ
の/すけしきふの/たゆふ三にんを/御ともにていつ/しかなれぬ/ひたゝれに/わらんじは
き/たまひひそ/かにみやこを/しのびあくびとの/御みをやつしひた/ちのくにへと/おも
むきたもふ/ほどなくひたちの/くになるぶんせうが/いゑゐにつき

丁十三

たまひければ/二ゐのちうせふ/どのをはじめ/とうまのすけ/ひやうへのすけいと
おもしろき/こゑをして/あきのふものゝ/かづ／＼を/うたひまひ/たまへば/ぶんしやう
/かたには/おもしろき/あきびとの/きたりしとて/ふたりのむすめを/ものみにまねき/
かのあきひとを/みせけるとなん

裏

ふんしやうはいとおもしろき/あきびとぞ/とて四にんを/わがやによび/いれいろ
／＼/ちそふなんぞ/しけるちうぜう/どのをはじめ/三にんのつき/／＼/おかしくも/ぶん
しやうがかたに/よびいれしよと/かほみあわせて/いたりしきて/あきのふものは/なに
なるやと/なりければ/これをむすめ/ごへとてちう/じふうどの/てはこを一つ

丁十四

だしければこのてば/こをむすめのかたに/のちゆきしにたからに/ふそくなき/ふ
たりの/むすめ/やういかほと/おはくのたからは/もちしがかやう/みごとのてばこは/み
すをてふた/あけさせければ/なかにちいさき/もみちかさねの/うすやうに/きみゆへに/
まよひきに/けり/みちのくに/しのぶこゝろを/あわれともとへ

裏

ちうじやうどの/ふんひやうがむす/めにこひしたひ/ひたちのくにへ/きたまいし
と/ぶん正はじめて/しりてめんぼく/このうへなしとて/ちうじやう/どのをむこに/とり
たるは/かぎりなき/よろこひよ/とて四ほうの/くらのたからを/どれこの/たからうはい
つの/やうぞとて/御こしの/かなものは/こかねにて/かたりたて/あまたの

丁十五

めしつかひ/千にん/二千にん/御ともさせ/うつくしとも/なか／＼/もふす/はかり/
なくて/ぶんしやうが/むすめは/ちうじやうどの/御めに/たまり/このたひ/みやこへ/う
つされける/めでたきことゝも/かきり/なしとも/もふしける

ANNEXE IMAGE

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les photos que nous reproduisons au sein de cette thèse ont des sources diverses :

- Les photographies des œuvres conservées dans l'université Meisei, Chûkyô ainsi que dans des collections Ishikawa et de Francfort ont été faites par nos soins.
- Les photographies des rouleaux de l'université Tsukuba sont tirées du site internet : <http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/limedia/dlam/B98/B986771/1/normal/10076700085/10076700085.html> pour le premier volume et <http://www.tulips.tsukuba.ac.jp/pub/kichosho/picture/others/normal/10076701363/10076701363.html>
- Les photographies des codex de l'Institut National de la littérature japonaise de Tachikawa sont issues du site internet de cette institution.
- Les photographies des codes des universités Tôkyô, Ôtani, Kyôto, Hiroshima, Waseda et Ryôgoku sont tirées des sites internet de ces différentes institutions répertoriées à l'adresse suivante : <https://www.hi.u-tokyo.ac.jp/personal/fujiwara/naraehon-library.html>
- Les photographies des codex Ibaraki et Notre Dame, Takada Kyôdo, Ichiko Teiji sont issues de reproductions de microfilms conservées à l'Institut National de la littérature japonaise.
- Les photographies des rouleaux du musée Kônô, Leiden, Spencer ainsi que de la Chester Beatty Library nous ont été données par monsieur Ishikawa Tôru.
- Les photographies de œuvres de la Bibliothèque nationale de France sont reprises des fichiers pdf téléchargeables depuis le site Gallica.

I. PRÉSENTATION DU CORPUS

1. Les rouleaux enluminés

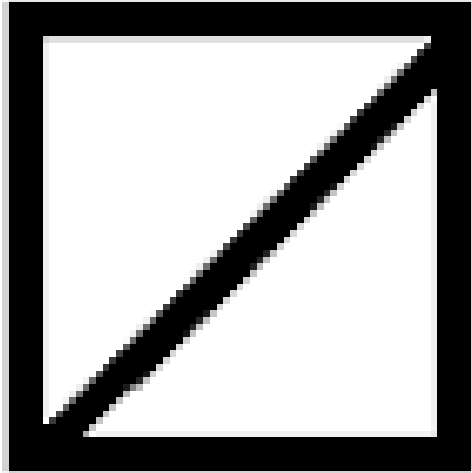
Titres inscrits ou attribués	Attributions/signatures	Datation	Nombre de rouleaux	Dimensions	Lieu de conservation	Sources (mentions et publications)	Mode de consultation	Lignée textuelle
Sans titre externe ou interne. Habituellement appelé 塩谷文正物語 (Le conte de Bunshô le saunier)	sceaux: 城殿 et 城殿和泉掾草紙屋藤原尊重 (sur la dernière sections illustrée du deuxième rouleau).		3 rouleaux. 8 à 9 sections illustrées par rouleau. Inversion de certaines scènes lors d'une rénovation	31 cm de haut, grand format	Musée du mémorial de Kôno	Ishikawa 2003	microfilms et reproduction des images en noir et blanc	Proche du texte des rouleaux de l'université Tsukuba
Sans titre. Appelé 文正草子物語	Peinture à la manière Tosa avec applications d'or et de couleurs légères. Quelques sections de texte et peinture provenant d'une autre copie et rajoutées par la suite.	Au plus tard la moitié de l'époque d'Edo (Edo chûki)	2 rouleaux. 22 sections illustrées sur le premier rouleau; 18 sur le second	Hauteur: 32,,5cm. Longueur 22m23cm (1er rouleau) 19m15cm(2d rouleau)	Musée d'Itsuo, Osaka, n°1052		microfilms en noir et blanc	Tsukuba + sections textes découpées d'autres rouleaux
Sans titre	ancien <i>nara ehon</i> transformé en <i>emaki</i>	Première moitié de l'époque d'Edo	3 rouleaux (7 sections images par rouleau)	Hauteur 26cm. Longueur 上 6m96 中 6m95 下 7m30. Chaque section de texte mesure 18cm de longueur	Musée d'Itsuo, Osaka, n°1051		microfilms en noir et blanc	lignée des tanrokubon
Sans titre			1 rouleau d'enluminures sans texte	Non connues	Chester Beatty Library n.178		microfilms en noir et blanc et reproduction couleur	

Bunshô sôshi		Huitième année de l'ère Kan.ei 1631	2 rouleaux	Hauteur 28 cm	Université Tsukuba		reproduction complète en couleur sur internet	
Bunshô	texte proche de l'édition de Nagaya Heibei (1664)		3 rouleaux. 6; 7 et 6 sections images	Hauteur: 33,1cm. Longueur 1334,9cm (1er rouleau); 1365,8 cm (2d rouleau); 1319,6cm (3eme rouleau)	Université Meisei		reproduction complète en couleur sur internet et consultation sur place	Nagaya Heibei
Sans titre		(1655-1685)	1 rouleau (中)	Hauteur 33,3	collections Ishikawa Tôru		Photographies couleurs	
Bunseu	Selon un certificat d'authenticité postérieur à l'ensemble : calligraphie d'Asakura ; peinture de Tosa Mitsusada (1738-1806)		3 rouleaux	environ 33cm de hauteur	collections Ishikawa Tôru		Photographies couleurs et consultation sur place	
Sans titre			fragments de rouleaux montés en paravent		Maison de vente Kogire (古裂会)		Photographies couleurs	
Bunshô		Première moitié de l'époque d'Edo	3 rouleaux 6 sections illustrées par rouleau	Hauteur 32,8cm Longueur 1230,5cm (1 ^{er} rouleau) ; 1298,5cm (2 ^{ème} rouleau) ; 1312,8cm (3 ^{ème} rouleau)		Kudô Sayumi, 1997	Reproduction complète en couleurs dans Kudô Sayumi, 1997	
Bunshô	Peinture à l'encre et monochromes (<i>hakubyô</i>)	Tout début de l'époque d'Edo	1 rouleau 20 images	Hauteur 15,8cm Longueur 19m80		Kudô Sayumi, 1997	Reproduction complète dans Kudô Sayumi, 1997 et photographies couleurs	
Narahen Bunshô monogatari	non renseigné	non renseigné	1 rouleau	Hauteur : une vingtaine de cm	Bibliothèque de l'université Kyushu, 913,49/B/1		reproduction complète en couleur sur internet	

Bunseu			3 rouleaux	Hauteur : 33 cm Longueur 1140,1 cm ; 1408,5cm ; 1320,4 cm	Fogg art museum		reproduction partielle dans CRANSTON 1985 et quelques clichés sur le site internet du musée	
Chûkyô 166	Calligraphie Asakura		3 rouleaux	Hauteur : 32.3cm. Longueur 1866.3cm ; 1705.7 cm ; 1728,2cm	Université Chûkyo		consultation directe	
Chûkyô 108			3 rouleaux	Hauteur : 33cm	Université Chûkyo		consultation directe	
			3 rouleaux		Iwase bunko		Photographies couleurs	
		fin Muromachi-début Edo	1 rouleau (deuxième de l'ensemble)	Hauteur : 34,2cm	Bibliothèque de l'université Keiô		Photographies couleurs	
	Calligraphe du Taiheiki		3 rouleaux	Hauteur : 32,2cm	Collections Spencer		Photographies couleurs	
			3 rouleaux	Hauteur : 34,5: Longueur 1635,3 cm ; 1285,3cm ; 1493,7 cm	Institut National de la littérature japonaise, Tachikawa		consultation directe	
			3 rouleaux	Hauteur : 33 cm	Umi-Mori Art Museum	sources <i>Monogatari, Nara ehon to emaki ni miru inishiebito no kokoro</i> , 2006	photographies couleurs	
	donnée lors d'un mariage à la fin du XIXe siècle; calligraphie attribuée à Asakura Jûken		3 rouleaux	Hauteur : 33 cm	Musée Tokugawa, Nagoya	<i>Konrei</i> , 1991	reproductions via catalogue, consultation incomplète	
	boîte portant la mention du mariage de la princesse Chiyo; attribution problématique à l'école Sumiyoshi		2 rouleaux, un manquant	Hauteur : 33 cm Longueur de 1625,1cm à 1896,2cm	Musée des collections impériales, Sannomaru Shôzôlan	<i>Kinsei emaki no kôki</i> : « <i>monogatari</i> » <i>no shosô</i> , 1997	reproductions via catalogue, consultation incomplète	

			fragments d'un même rouleau remonté en un seul rouleau, avec une seule section de texte	Hauteur : 33,2 cm Longueur 4060 cm	Vente du cabinet Portier, Drout, 23 juin 2016, Pescheteau-Badin	catalogue de vente <i>Drouot, Pescheteau-Badin, Arts d'Asie, Cabinet Portier, 23 juin 2016</i>	consultation directe, photographies couleurs	
			fragments d'un même rouleau		Vente Kyôto, 26 novembre 2015 et 27 avril 2016	catalogue du 26 novembre 2015 <i>Kosho kumiawase mokuroku</i> ; 27 avril 2016 <i>Geirinshô kosho mokuroku</i>	photographies couleurs, consultation incomplète	
			3 rouleaux	Hauteur : 31cm Longueur 1162 cm; 2275 cm; 1528 cm	Vente Tôkyô 21 janvier 2016	catalogue du 21 janvier 2016 <i>Shinshun shogafuku ippin mokuroku</i>	photographies couleurs, consultation incomplète	
			fragments de rouleaux		Vente Kyôto, 9 juin 2016		photographies couleurs, consultation incomplète	
			3 rouleaux, 15 enluminures		Vente Kyôto, 30 juin 2016	catalogue Kyôto 30 juin 2016, Tanabata kosho mokuroku	photographies couleurs, consultation incomplète	
Bunseu			3 rouleaux	Hauteur : 33 cm Longueur 1140,1 cm ; 1408,5cm ; 1320,4 cm	Fogg art museum		reproduction partielle dans CRANSTON 1985 et quelques clichés sur le site internet du musée	

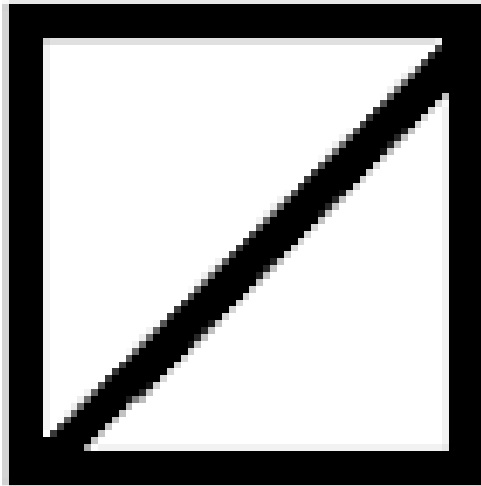
1.1. Les rouleaux du Bunshô sôshi conservés à Tsukuba



PREMIER ROULEAU

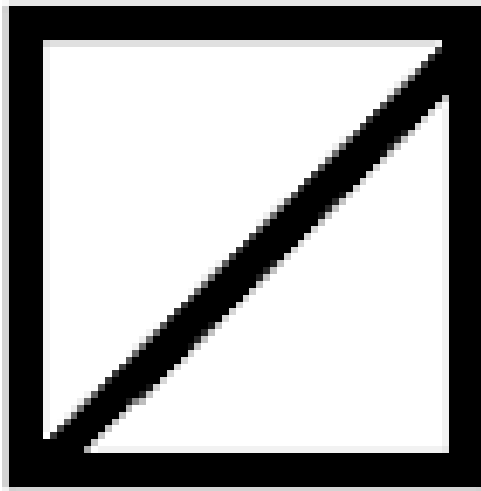
- Bunta chassé par son maître

Le Prêtre est représenté avec son épouse et ses enfants qui sont dans une pièce attenante. Bunta est figuré en kimono et avec un sabre court. Le Prêtre porte un vêtement de cour informel (*kariginu*) ainsi qu'un *eboshi* plié.



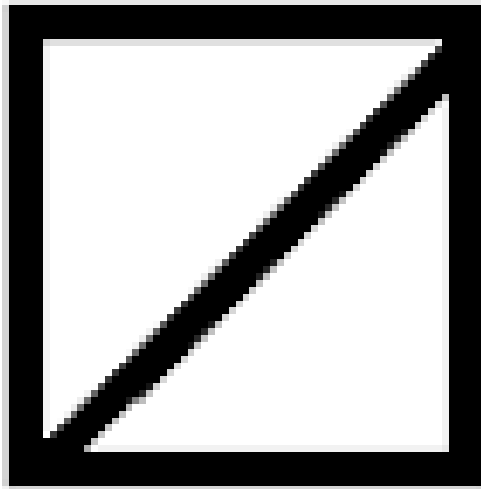
- Bunta rencontrant le maître saunier

Bunta en tenue de voyageur discute avec le saunier.



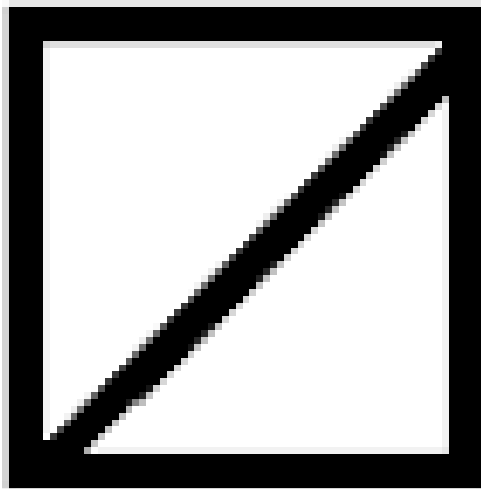
- Bunta travaillant pour le saunier

Il est représenté seul au sein d'un paysage et porte des fagots.



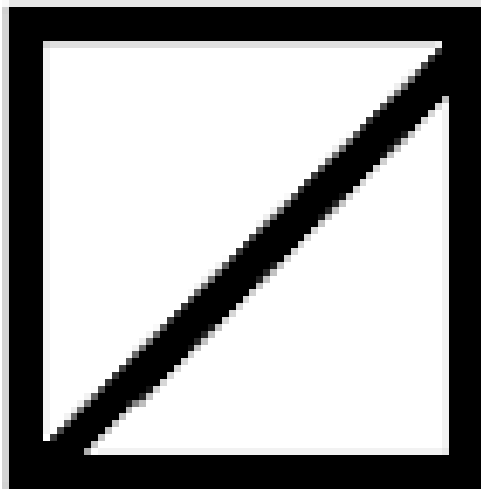
- La richesse de Bunshô

Bunshô est représenté riche et entouré d'hommes au sein d'un riche pavillon. La richesse est suggérée par la représentation d'étables dans lesquelles on aperçoit un cheval et un bœuf. Ce motif est traditionnel de la peinture narrative.



- La visite au sanctuaire

Cette visite est suggérée par la représentation d'une danse rituelle.



- La naissance des deux filles de Bunshô

Bunshô est représenté aux côtés de sa femme, les dames de compagnie tenant chacune une petite fille.

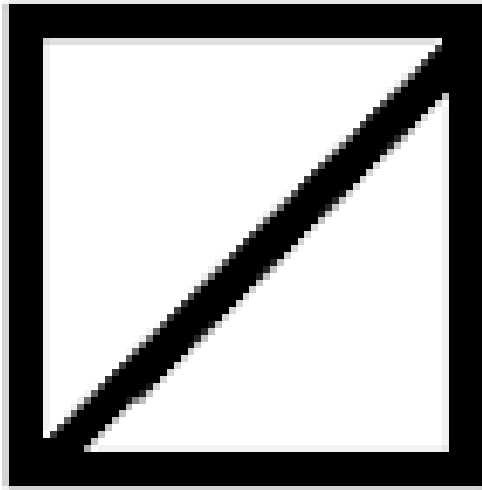


- L'éducation des jeunes filles

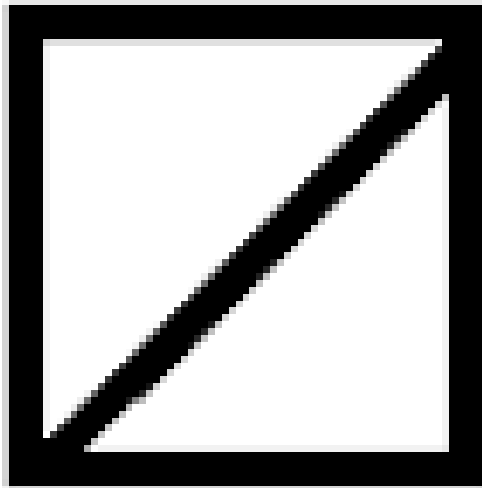
Les jeunes filles écoutent une dame de compagnie jouer de la musique. On aperçoit également dans un pavillon attenant les outils nécessaires à la cérémonie du thé.



- Bunshô et son épouse

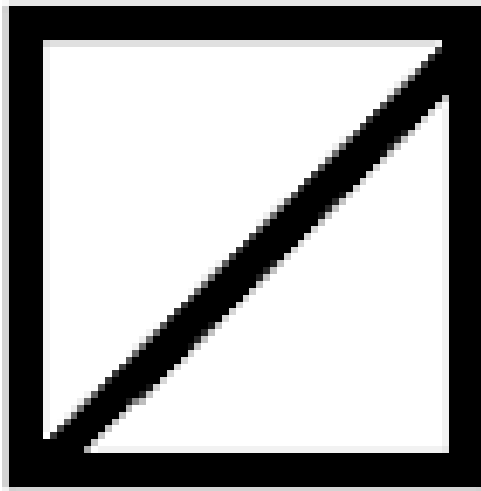


-Bunshô et ses filles



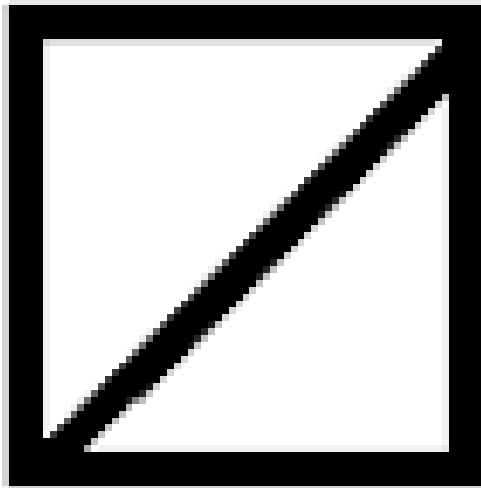
- Les filles de Bunshô

Les filles de Bunshô chez une vieille femme.



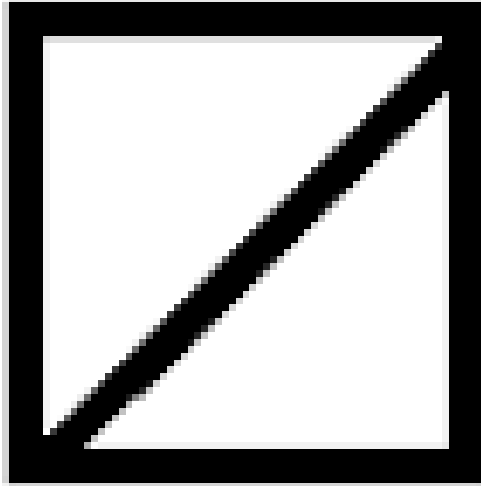
- Le gouverneur et le Grand Prêtre

Le costume du gouverneur est similaire à celui que portait le Grand Prêtre dans la première enluminure.



- Le Général de second rang et ses amis

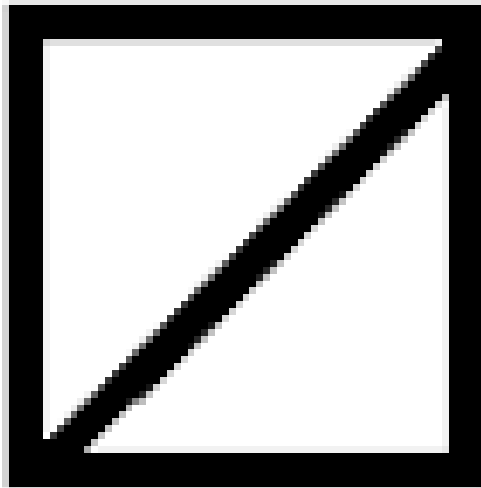
Cette scène est nocturne.



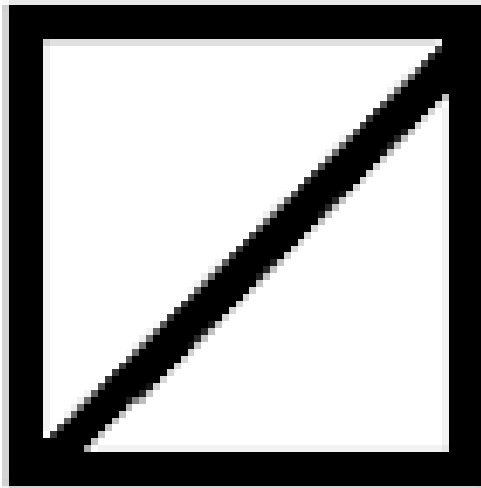
- Le Général de second rang quittant ses parents

Le Général porte le vêtement de cour officile *nôshi* et une coiffe droite *kanmuri*.

DEUXIÈME ROULEAU

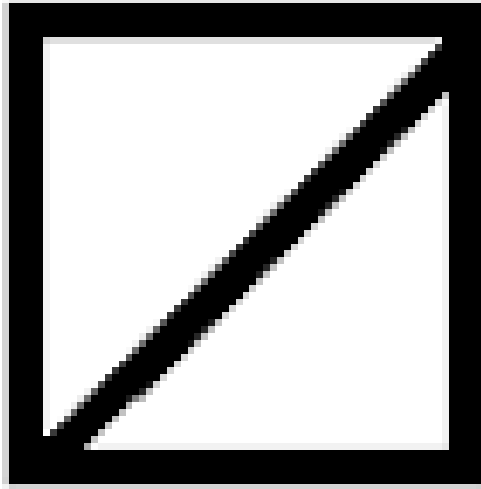


- Le Général et ses compagnons au lieu des Huit Ponts

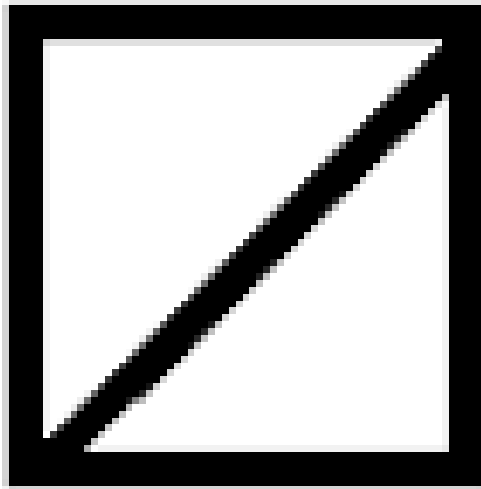


- Le Général rencontrant le vieillard

La rencontre a lieu devant un sanctuaire. Un compagnon propose au vieillard une étoffe.

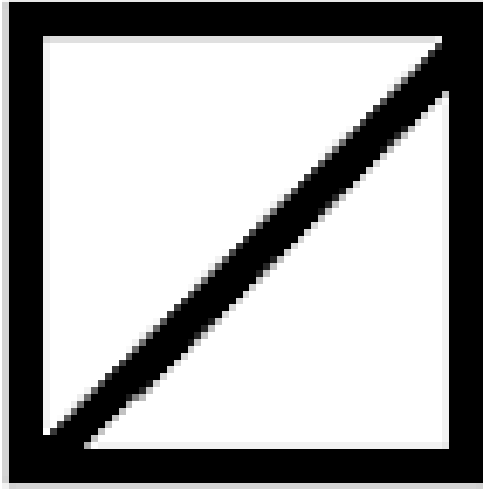


- L'arrivée du Général chez Bunshô



- Le repas du Général avec Bunshô

Bunshô et le général déguisé sont côte à côte, au fond de la pièce et face à la galerie extérieure (*engawa*).

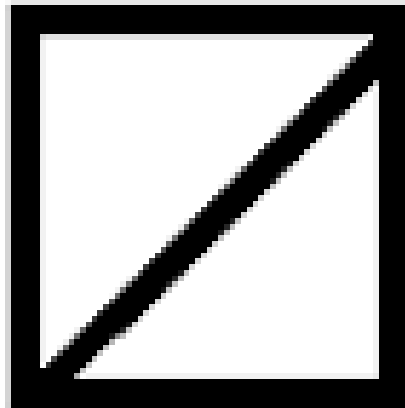


- Les filles de Bunshô recevant des cadeaux et lisant une lettre du Général

Leur pavillon est ouvert sur un jardin que le peintre a représenté avec une certaine attention.

- Le concert

L'enluminure se déroule sur deux feuilles. Les hommes sont représentés dans un espace vide, probablement extérieur. Les femmes sont placées dans une pièce à part, de sorte que si le général se tourne bien vers l'endroit où sont placées les femmes, l'illustration ne propose aucun échange de regard entre le couple.



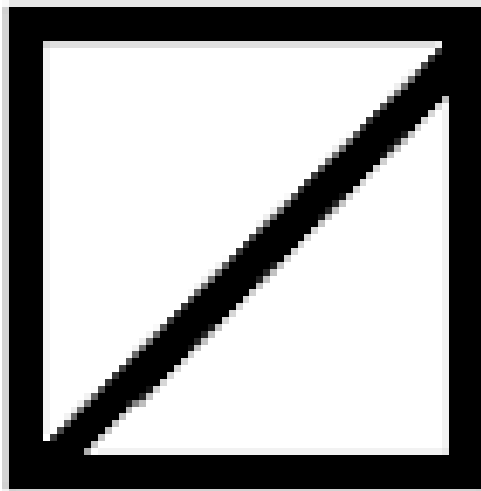
- Le Grand Prêtre reconnaît le Général

Sur deux feuillets l'illustrateur s'est attaché à représenter le palanquin du Grand Prêtre et sa suite. Le Grand Prêtre est figuré agenouillé, Bunshô quant à lui est représenté assis sur l'arrière train, dans une posture d'étonnement, au bas de la galerie extérieure (*engawa*).



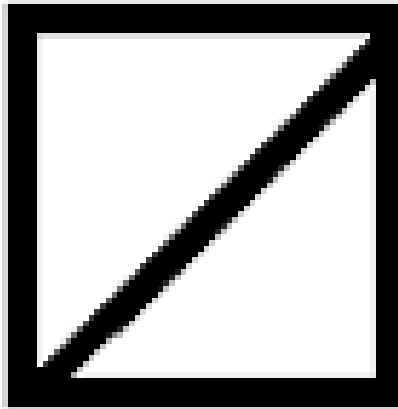
- Le Général reconnu

En tenue de cour et assisté de ses compagnons et du Grand Prêtre placés sur la galerie extérieure (*engawa*), le Général procède à une audience. Bunshô est représenté au bas de l'*engawa*.



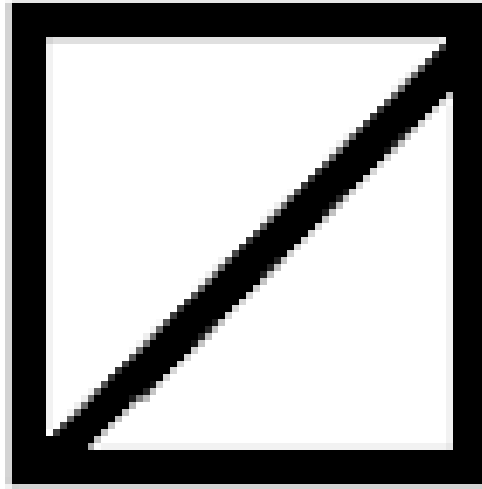
- Le recrutement des dames de la suite de la fille aînée

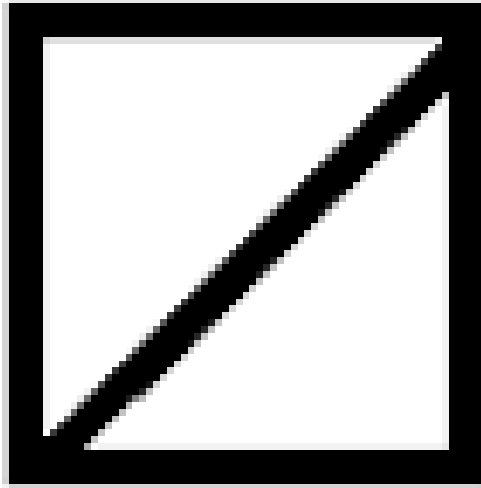
On reconnaît notamment le Grand Prêtre discutant avec son épouse



- La montée à la capitale

Sur trois feuillets l'enlumineur décrit une procession piétonne.





- Couples à la capitale

Après un très court texte, le rouleau s'achève par une peinture de deux couples, le couple impérial et le couple du général au sein d'un intérieur ouvert sur un mandarinier et un cours d'eau où nagent deux canards mandarins.

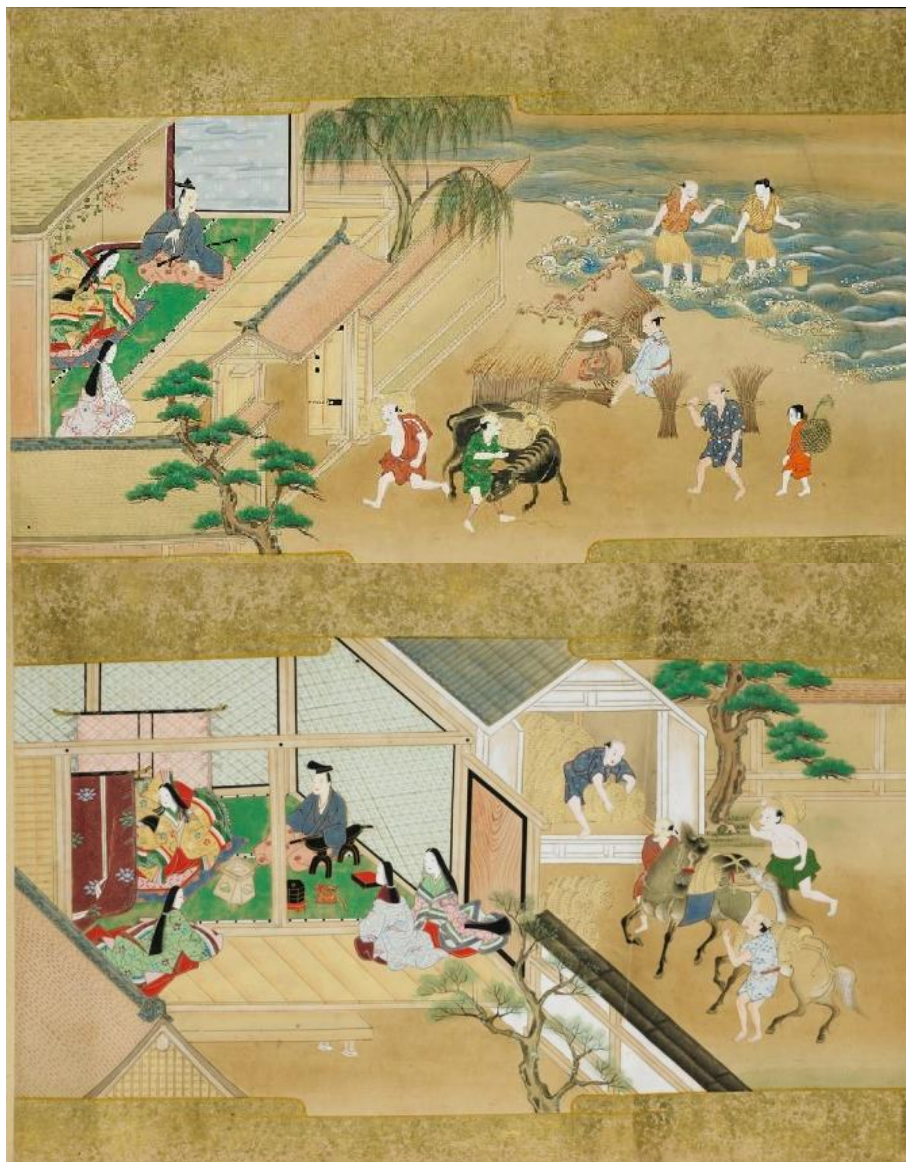
1.2. Les rouleaux du Bunshô sôshi de l'université Meisei

PREMIER ROULEAU

- Le renvoi de Bunta

Cette illustration en double longueur s'ouvre sur un jardin bordé d'un pin, de cerisiers et de grandes pivoines et d'un cours d'eau où nagent deux canards. Bunta est agenouillé par terre, vêtu d'un kimono et d'un pantalon *hakama*. Il est tête nue mais porte un sabre aux côtés. A l'intérieur de la résidence, le Grand Prêtre et sa suite sont assis. Le Grand Prêtre est vêtu du vêtement de cour informel *kariginu* et de la coiffe droite *eboshi*. Son épouse et sa suite sont représentées dans une pièce à part. Cette enluminure est ainsi l'occasion de décrire la richesse du grand Prêtre que Bunshô va surpasser.





- Bunshô, devenu riche, et son épouse, observent les sauniers travailler

Bunshô porte toujours le même costume, complété d'une coiffe de guerrier dite *samurai eboshi*. Le couple abrité dans un pavillon regarde à droite les sauniers s'activer : on voit ainsi deux fours à sel allumés, des sauniers puiser de l'eau de mer tandis que d'autres ramènent des fagots de bois. Deux artisans chargent et déchargent à dos de bœuf des ballots de sel.

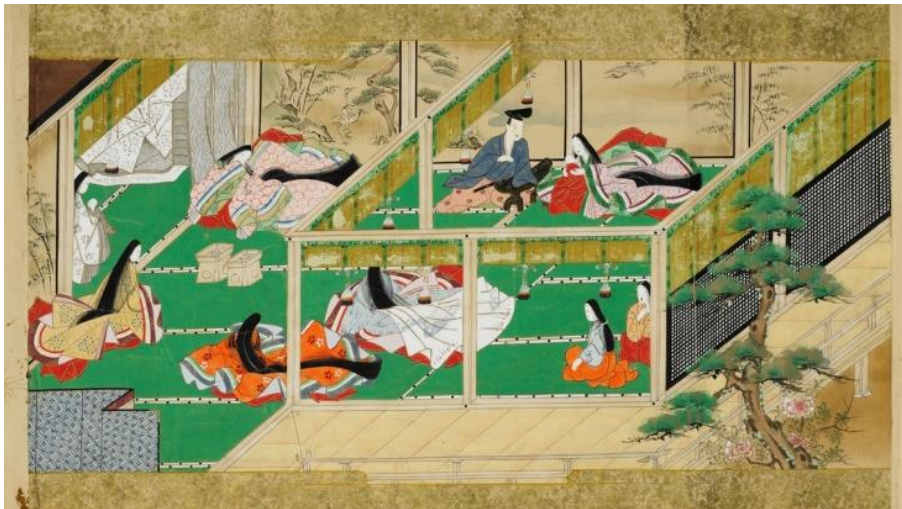
- La prospérité de Bunshô

Le couple est représenté entouré de dames de compagnie, autour d'un mobilier employé lors de fêtes tel que les trépieds et les plateaux laqués. À droite de cette scène des sauniers transportent des ballots de sel à dos de cheval jusque dans les greniers de Bunshô. Bunshô à partir de cette enluminure est représenté adossé à un accoudoir laqué.



- La visite au sanctuaire

L'illustration s'ouvre à droite par un torii. Entre ce dernier et le sanctuaire en tant que tel dorment les gens de la suite de Bunshô ainsi qu'un cheval. Dans un espace cloisonné par des *kôshi* (treillis architectural très serré) le couple dort, Bunshô adossé à son oreiller. Le dieu de Kashima lui apparaît debout sous la forme d'un homme habillé et coiffé comme un contemporain. Il porte à la main un rameau végétal.



- La naissance des deux filles de Bunshô

Le jardin est décrit à droite de l'image, agrémenté d'un pin et de grandes pivoines. Bunshô est représenté adossé entouré de dames de compagnie. À côté de lui l'une d'entre elles tient dans ses bras la plus âgée des deux enfants de Bunshô. À gauche de l'image l'œil devine la salle de travail : l'épouse alitée, représentée par des étoffes banches, vient de donner naissance à la seconde fille de Bunshô, que tient une autre dame de compagnie, également revêtue de blanc, qui s'avance en direction de Bunshô. Les peintures architecturales décrivent des grues en vol ou à terre, symbole de longue vie et d'amour filial¹⁶⁰³.

¹⁶⁰³ MCCORMICK Melissa, *Tosa Mitsunobu and the small scroll in medieval Japan*, University of Washington Press, Washington, 2009, p. 183.



- Bunshô et ses filles

Le couple ainsi que ses filles sont en compagnie de plusieurs suivantes, attablées autour d'un trépied et de plateaux laqués. Les deux époux sont représentés accoudés, Bunshô tenant négligemment un éventail. Les peintures architecturales figurent les quatre amis de l'hiver (bambous, prunier et jeunes pins), symbole auspiceux et signes de rigueur morale.

DEUXIÈME ROULEAU



- Le Général écoute le récit du gouverneur

Le Général est placé au fond d'un pavillon, habillé d'un habit de cour formel, *nôshi* et coiffé d'une coiffe droite *kanuri*. Ses compagnons, au nombre de quatre, sont habillés d'habits de cour informels *kariginu* et de coiffe droite *eboshi*. Ces costumes seront toujours les mêmes dès lors que la compagnie du Général sera en costume de cour, ce qui permet de les identifier aisément : les tuniques des amis du Général sont ainsi respectivement verte à motifs losangés, bleue à motifs de bambous, beige et orangé à motifs étoilés. Le gouverneur, agenouillé sur la galerie extérieure (*engawa*), est habillé comme Bunshô dans les scènes précédentes. À l'extérieur de la résidence, à droite, deux serviteurs tentent de calmer deux chevaux cabrés.

- Le Général est malade d'amour

Le Général est représenté alité et accoudé en compagnie de ses amis devant un paravent représentant des oiseaux (moineaux) posés sur une branche.



- Le Général et ses amis

Le Général et ses amis portent tous une tunique noire, dans un pavillon dont le *tokonoma* évoque les activités du groupe : un instrument à cordes (qin), une boîte laquée et deux rouleaux. Le Général est représenté assis, dans une posture dynamique.



- Le Général rend visite à ses parents

Le Général, accompagné de ses amis, fait face à ses parents entourés de dames de compagnie.

- Le Général et ses amis rencontrent un vieillard

Au sein d'un paysage escarpé encadré de rochers et d'une cascade, le groupe déguisé en marchand fait face à un vieillard placé à gauche de l'illustration. Ce dernier est vêtu comme un sage chinois et montre la gauche de l'image de son doigt. L'un des compagnons du Général s'avance vers lui avec une étoffe à la main.



- L'arrivée du Général et de ses amis dans la résidence de Bunshô

Le groupe est accueilli par une servante au portail d'entrée. Bunshô, debout à l'embrasure d'une porte, guette la scène. Les quatre personnages représentés entre le Bunshô et le groupe du général n'ont pas été identifiés.

- Le repas du Général avec Bunshô

La scène s'ouvre à droite sur une scène de genre décrivant des activités culinaires : découpe d'un poisson, triage et mélange du riz. Devant la résidence courent une poule, un coq et trois poussins. Dans une pièce attenante, Bunshô est représenté en compagnie du Général et de ses compagnons toujours en tenue de marchands. Le Général est cependant assis à la place d'honneur, devant un paravent et face à un trépid. Bunshô n'est pas accoudé.

TROISIÈME ROULEAU

- Le concert

Le troisième rouleau s'ouvre sur une scène une double longueur : le concert, point d'orgue de la romance du Général. Ce dernier est représenté en costume de cour, en compagnie de ses quatre compagnons, jouant de la musique face à Bunshô adossé à son accoudoir. Dans le jardin représenté à droite, bordé d'un cours d'eau, de pins et de grandes pivoines, des auditeurs sont assis à même le sol. À gauche du groupe de musiciens sont représentées les filles et dames de compagnie de Bunshô, jouant de concert avec le Général. Ce groupe n'est séparé de l'univers masculin que par un store qui vole au vent.





- L'entrevue de nuit

Dans une résidence complètement fermée, des femmes entourant la fille cadette de Bunshô dorment à la lueur d'une lampe. Dans la pièce attenante au second plan, le couple formé du Général et de la première fille de Bunshô devisent à la lumière d'une bougie.



- Le Grand Prêtre reconnaît le Général et lui rend hommage

À droite de l'image, le Grand Prêtre est agenouillé dans le jardin, faisant face au Général et à ses compagnons placés à l'intérieur d'un pavillon. Bunshô court sur la galerie extérieure (*engawa*) dans la direction opposée, les bras levés en signe d'étonnement.



- La montée à la capitale

Une procession composée d'une voiture laquée tirée par un bœuf et d'un palanquin sort des montagnes et se dirige vers la gauche, sous l'œil de badauds (deux hommes, deux enfants et un moine).



- Bunshô en audience avec l'empereur

Bunshô est figuré en grand costume de cour (*kanmuri* et *sokutai*), agenouillé sur la galerie extérieure (*engawa*) d'un bâtiment aux stores fermés que l'on peut deviner être le lieu de résidence de l'empereur.



- Une réunion familiale à la capitale

Dans une pièce décorée de peintures de pagode deux couples et deux enfants se retrouvent autour d'un repas festif. On reconnaît à son costume le Général.

1.3. Les rouleaux attribués à Tosa Mitsusada et signés par Asakura Jûken : un ensemble des collections d'Ishikawa Tôru

PREMIER ROULEAU



Le renvoi du Bunta par son maître

Bunta est figuré en tenue de samouraï de bas rang (*suô*, *ori.eboshi*, sabre court ou *wakizashi*). Ces attributs ne différeront pas des trois rouleaux. Il est agenouillé dans le jardin de la résidence, tournant le dos à un couple d'arbre dont la présence est récurrente au sein des scènes illustrées : un pin et un cerisier. Le Grand Prêtre, représenté en habit semi-formel dit de chasse (*kariginu*), coiffé d'un *eboshi* droit. La richesse du Grand Prêtre est signifié par la représentation de toute une maisonnée exclusivement masculine dont les attributs ne diffèrent pas de ceux du Bunta si ce n'est la substitution de sabre court par un sabre long.



Bunta suppliant le maître saunier

Bunta sur le rivage est agenouillé devant le maître saunier représenté penché au-dessus de la galerie extérieure (*engawa*) d'une maison de chaumes. Le maître saunier présente les mêmes attributs que Bunta. Derrière Bunta sont représentées, sur une plage bordée de pins, les activités des sauniers ainsi que deux fours d'extraction du sel. Femmes et enfants sont également associés à la scène.

- La fortune de Bunshô

Cette peinture est l'occasion d'une description plus longue d'une maisonnée et de ses dépendances. Elle s'ouvre ainsi sur la représentation d'un portail par lequel s'introduisent un guerrier et deux colporteurs. Le premier espace, figuré entre ce portail et un muret permet de voir les richesses de Bunshô : un grenier rempli de ballots chargés ou déchargés à dos de chevaux ou de charrettes à bœufs sous la surveillance d'un intendant et de son assistant. Le couple d'arbre mentionné auparavant se retrouve près du muret. Ce dernier permet une transition vers l'intérieur de la résidence de Bunshô. Vassaux et pages, assis sur la galerie extérieure (*engawa*), précèdent des dames de compagnie portant des trépiers, éléments dénotant d'un événement festif. Les femmes, quelque soit leur statut, portent toutes des vêtements semi-formels à manteau long (*hosonaga/uchiki*).



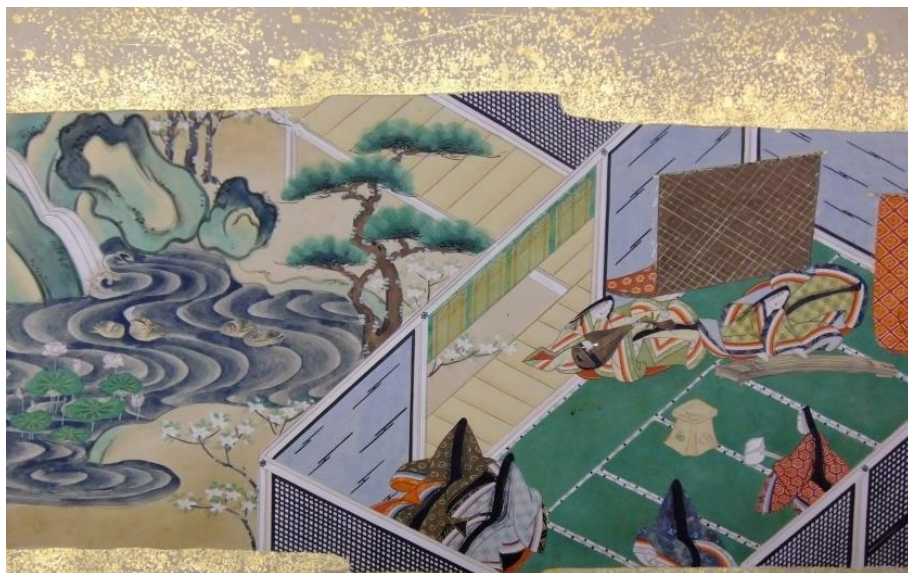


- La prière au sanctuaire du couple Bunshō

Le couple est représenté en prière devant un portail dont l'architecture relève du style chinois (notamment par le galbe justement dit à la chinoise au-dessus duquel est figuré une roue de la loi et à l'intérieur duquel est exécutée en haut-relief une rose). Un prêtre (portant le *kariginu*, *eboshi* et tenant un *nusa*) s'avance vers eux. Sur la galerie extérieure (*engawa*) du bâtiment sont représentées les offrandes de Bunshō : une armure de type *yoroï* et divers étoffes. Le couple est accompagné de vassaux, pages et dames de compagnies.

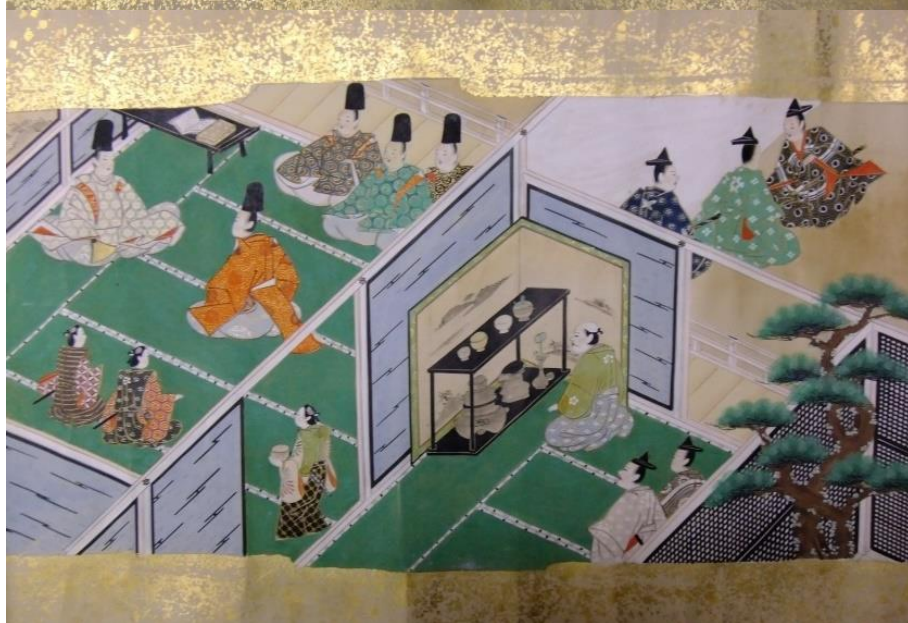
- La naissance des filles de Bunshō

Une dame de compagnon porte un trépid depuis la galerie extérieure (*engawa*). Dans la pièce est figuré Bunshō dans sa tenue habituelle (l'un de ses attributs changent cependant : il porte désormais le sabre long). Une autre dame de compagnie lui apporte un nouveau né. À sa gauche, dans le fond de la pièce sont représentées l'épouse de Bunshō en couche et quelques suivantes revêtues de blanc, placées devant un paravent représentant des pins, bambous et une grue en vol.



Les filles de Bunshô jouant de la musique

Dans un pavillon ouvert à gauche sur un jardin, les deux jeunes filles jouent du *biwa* et du *koto*. Elles sont accompagnées de dames de compagnie. Le jardin se clôt par une cascade au pied de laquelle nagent à la surface de l'eau deux couples de canards mandarins ainsi que des lotus.



Audience du Grand Prêtre chez le gouverneur

L'image se compose en deux pièces d'une résidence ouverte sur l'extérieure. La première est ouverte sur une cour dans laquelle discutent trois hommes aux attributs de guerriers de bas rang (*kimono, ori.eboshi, sabre long*). Les hommes occupant la première pièce portent les mêmes attributs. La particularité de cette salle est ses étagères, placées devant un paravent au paysage monochrome et sur lesquelles sont placées divers accessoires que l'on peut relier à la pratique de la cérémonie du thé: sur la première étagère un poêle (*furo*), un vase à eaux usagées (*mizuzashi*) et un récipient (*futaoki*) dans lequel est placée une puisette à eau (*hishyaku*). Sur l'étagère du dessus sont placés divers bols à thé. Cette disposition s'est

peu ou prou perpétuée jusque dans la cérémonie du thé actuelle¹⁶⁰⁴. Un jeune page portant un bol franchit le seuil de la pièce suivante, dans laquelle se tiennent le Grand Prêtre, le gouverneur et plusieurs vassaux, tous portant *kariginu* et *tate.eboshi*. Aux côtés du gouverneur le peintre représente une étagère avec un livre ouvert.

DEUXIÈME ROULEAU



Le Général dans sa résidence

La première peinture du deuxième rouleau s'ouvre sur la description d'une résidence en deux pavillons reliés par un promenoir. Dans le premier pavillon, placé au plus près du spectateur, discutent des hommes portant le vêtement de cour formel (*ikan*) et coiffés d'une coiffe à rubans plats tombants (*saiei*). Sur le promenoir sont placés deux personnages portant l'habit de cour des guerriers : *ikan* et coiffe à rubans enroulés (*kanmuri suijin*). Dans le deuxième pavillon, en partie masquée par un nuage, sont placés plusieurs jeunes gens en costume formel et *saiei*. De celui qui est fort probablement le Général de second rang n'apparaît que le bas du corps : torse et visage sont masqués par un nuage de convention. On retrouve une étagère où sont posés des objets relatifs à la cérémonie du thé : le contenu et la disposition de ces étagères est similaire à ce qui a été décrit pour la dernière scène du premier rouleau.

¹⁶⁰⁴TANAKA Senô 田中仙翁, *Chadô no bigaku* 茶道の美学 [L'esthétique de la voie du thé], Kodansha gakujutsu bunko, Tôkyô, 2009, p. 56.



Le Général de second rang fait ses adieux à ses parents

La peinture s'ouvre sur plusieurs vassaux portant *kariginu* et *tate.eboshi* assis sur la galerie extérieure (*engawa*). À l'intérieur de la pièce, le Général de second rang, en habit formel et coiffe à rubans plats, se dirige vers la droite et se retourne en direction de ses parents placés au fond de la pièce. Le régent, père du Général de second rang, porte la même tenue que son fils. Son épouse, ainsi que des dames de compagnie présentes, portent des vêtements à manteaux longs (*hosonaga*).



La rencontre du Général de second rang avec le vieillard

Devant un cours d'eau et une cascade, les quatre jeunes déguisés en marchands et portant des hottes de voyage font face à gauche à un vieillard courbé habillé et coiffé à la mode chinoise.



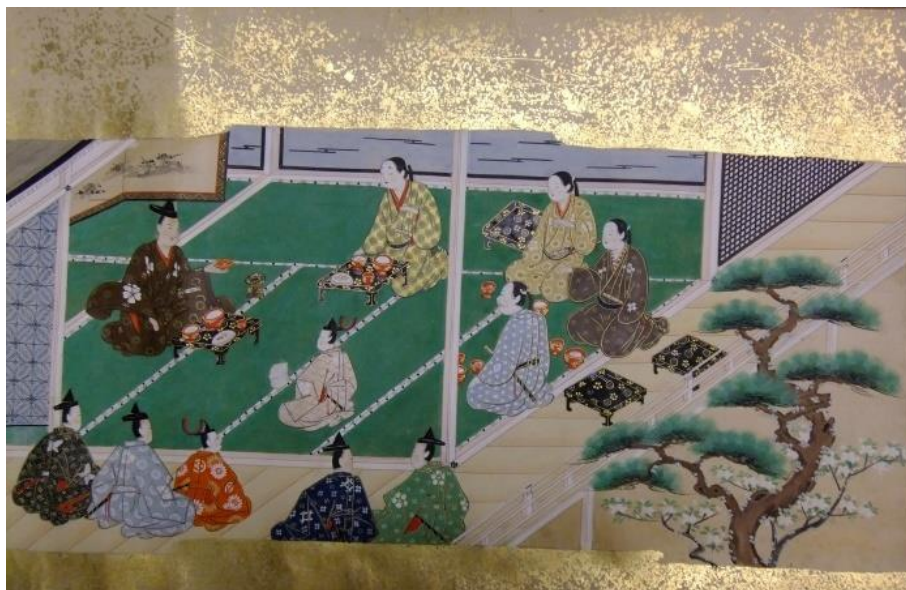
Le Général de second rang vend ses articles dans la résidence de Bunshô

Cette peinture se compose en deux scènes simultanées séparées spatialement par un muret. À gauche le Général et ses compagnons déballetent leurs articles. Le Général de second rang tend à une dame de compagnie une lettre. Cette dernière se dirige vers la gauche en tenant à la main une boîte laquée. Il s'agit probablement de la boîte et de la lettre adressée à la première fille de Bunshô. Dans une seconde pièce, Bunshô assis devant un paravent lit une lettre tandis que des dames de compagnies conversent avec lui : elles viennent probablement lui recommander la compagnie des « marchands venus de la capitale ».



Le Général de second rang se fait laver les pieds

Cette scène s'ouvre sur l'intérieur de la résidence de Bunshô où des dames de compagnie regardent par l'interstice des stores. Leur regard croise celui du Général depuis la galerie extérieure (*engawa*). Assis de manière négligée, il trempe ses pieds dans une bassine laquée. L'un de ses compagnons lui frotte les pieds et tient une serviette, un second réorganise les hottes de transport. Le dernier est en attente dans le jardin.



Le repas du Général de second rang avec le Bunshô

Sous l'oeil attentif des vassaux et de jeunes pages, le Bunshô prend un repas avec les jeunes marchands. Il est installé à la place d'honneur et tend sa coupe en direction du général. Si chaque participant au banquet a près de lui un plateau laqué, les compagnons du Général ont disposé leurs différents plats à même les tatamis.



La lecture de la lettre du Général

Les princesses et leurs dames de compagnie inspectent à la lueur d'une lampe la boîte écriteure laquée. L'une d'entre elles lit la lettre écrite par le Général de second rang.



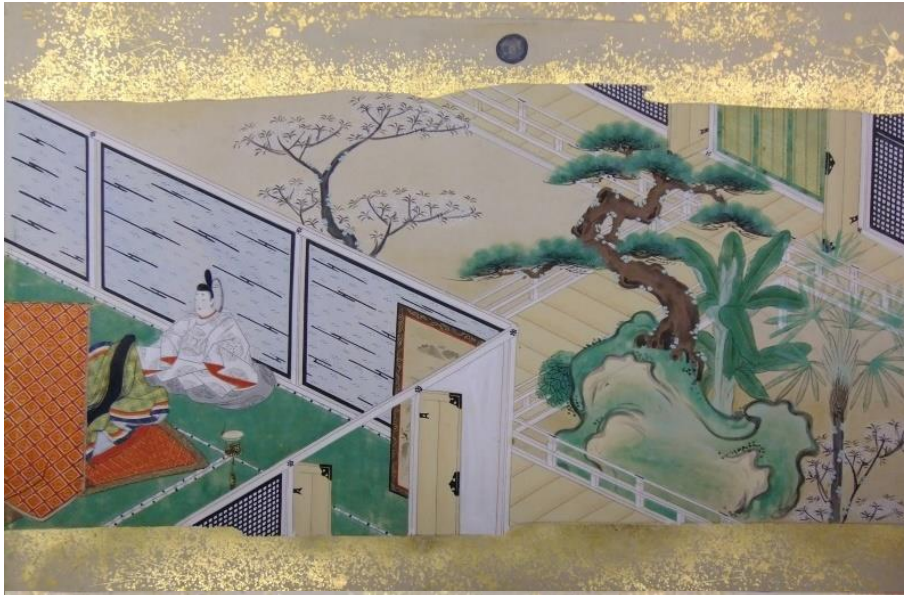
Le premier concert

Le Général et ses compagnons ont revêtu leurs tenues de cour et font face au lecteur, depuis le hall de dévotion. Ils sont ainsi placés en arrière plan. Au premier plan sont figurés en arc de cercle convexe les gens de la maisonnée de Bunshô à des stades divers d'étonnement et de surprise. Certains personnages courent vers le hors-champ à gauche, les bras levés. Le Bunshô est représenté en position statique, son bâton baissé et les yeux fixés sur le Général.

TROISIÈME ROULEAU

Le second concert. La première scène du dernier rouleau s'étend sur deux feuillets. Elle s'ouvre par la représentation des princesses et dames de compagnie écoutant le concert depuis une pièce séparée du hall des dévotions par des stores soulevés alors par le vent. Face à elles, devant l'autel sont représentés de profil le Général en tenue de cour et ses compagnons disposés en arc de cercle autour de sa personne. L'espace séparant la sphère du concert de la sphère féminine est occupée par Bunshô et sa maisonnée, vassaux et jeunes pages. L'autel clôture l'image en une ligne diagonale.





L'entrevue de nuit

Un couple s'entretient à la lueur d'une bougie dans une pièce dont les volets s'ouvrent sur un jardin. Tant la lampe que la lune figurée dans les nuages de convention nous indiquent que cette scène se passe de nuit.



Le Général en second reconnu par le Grand Prêtre

À l'extérieur de la demeure sont figurés des vassaux et un serviteur en attente aux côté d'une voiture. Le portail guide le spectateur à l'intérieur de la demeure de Bunshô. Ce dernier est figuré aux côtés du Grand Prêtre et de son fils dans le jardin, faisant face au Général et à ses compagnons qui se tiennent à l'intérieur même de la demeure. Plusieurs attitudes sont adoptées par les trois personnages agenouillés dans le jardin : le Grand Prêtre se tient assis et droit, son fils s'incline tandis que Bunshô, spectateur interdit de l'événement, adopte une attitude d'étonnement retenu.

La montée à la capitale

Une procession se déplace vers la gauche en deux feuillets. Elle est ouverte, à l'extrême gauche, par un personnage en grande tenue de cour (*sokutai* et *sai.ei*) tenant un insigne de dignité à la main, de deux archers en tenue de cour et de deux porte-faix. Une première voiture à bœufs laquée d'or ouvre le cortège, encadrée étroitement par d'autres archers en tenue de cour. La seconde voiture est également laquée et tirée par un bœuf mais semble d'un type différent. Elle est encadrée par deux pages et deux civils en tenue de cour. Trois cavaliers en tenue semi-formelle (*kariginu*, *tate.eboshi*), un porte-faix et un porteur ferment la marche. Des gens de peuple sont représentés assistant au cortège depuis une boutique ou s'agenouillant à l'approche de la procession.





Bunshô devant l'empereur

Des porte-faix sont représentés en attente devant le portail. Le Bunshô et son épouse sont agenouillés sur la galerie extérieure (*engawa*). Bunshô revêt dans cette scène le costume de cour (*ikan, sai.ei*) à l'instar des courtisans qui l'entourent. L'empereur n'est représenté que par le pan inférieur de son costume.



Réunion de famille dans la capitale

La dernière peinture de cet ensemble de rouleaux représente le Général en second en tenue de cour au milieu de femmes et d'enfants. Au centre de cette réunion sont placés des trépieds et un jardin miniature posé sur une table basse.

2. Les codex enluminés

2.1. Les codex verticaux de grandes dimensions

Numéro d'inventaire	Datation	Nombre de rouleaux	Dimension	Lieu de conservation	Sources	Mode de consultation
E1999	non renseigné	1 volume 中	Environ 30cm de hauteur, 25 cm de longueur	Musée du sanctuaire d'Ise		microfilms en noir et blanc
E1519	non renseigné	3 volumes	Hauteur 30,2 cm longueur 22,4 cm	Ida Hitoshi (井田等)	Kudô 1997 (p. 30)	microfilms en noir et blanc reproduction en couleur intégrale
CBL1011	non renseigné	3 volumes	Hauteur 30 cm longueur 22,2 cm	Chester Beatty Library	<i>Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, 2002</i>	microfilms en noir et blanc
	non renseigné	3 volumes	Hauteur 30 cm longueur 21,8 cm	Bibliothèque de l'université Kyôto		reproduction couleur sur internet
	Kanbun-Enpô	3 volumes	Hauteur 30 cm longueur 22,5 cm	Nakano Kôichi	NAKANO Kôichi, « Bunshô sôshi », 1988	Reproductions complètes
		2 volumes	Hauteur 33,4 cm longueur 23,9 cm	Université Keiô		reproduction en couleurs complète, ISHIKAWA 2003
12790 a-b	1635	2 volumes	Hauteur 33,2 cm longueur 22,5cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
12789 a-b	1665	2 volumes	Hauteur 32,8 cm longueur 24,6 cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe

2.2. Les codex verticaux de demi-format

Numéro d'inventaire	Datation	Nombre de rouleaux	Dimension	Lieu de conservation	Sources	Mode de consultation
80 ma 2,1,1	non renseigné	3 volumes	Hauteur 23cm longueur 17 cm	Collection Agishi		microfilms en noir et blanc
E2025 (mais non re-consulté)	non renseigné	3 volumes		Ancien musée municipale d'Iwakuni (Iwakuni chōkokan)		microfilms en noir et blanc
E1520	1625-1655	1 volume	Hauteur 24,7 cm, longueur 17,8 cm	Ida Hitoshi (井田等)	Kudō 1997 (p. 48)	microfilms en noir et blanc reproduction en couleur intégrale dans
E3517	non renseigné	3 volumes	non renseigné	British Library		microfilms en noir et blanc et reproductions couleurs sur internet
20061002.6	江戸前期	3 volumes	Hauteur 22.8 longueur 16,5	Ishikawa collections 2006,1002		Photographies couleurs (2006,1002,6)
he 12 5085	non renseigné	2 volumes	Hauteur 25 cm	Bibliothèque de Waseda 1205085		reproduction en couleur sur internet
	Kanbun	3 volumes	Hauteur 24,6 cm longueur 18,2 cm	Nakano Kōichi	NAKANO Kōichi, « Bunshō sōshi », 1988	Reproductions complètes
		3 volumes	Hauteur 24,3 cm longueur 17,6 cm	Kyōto, collections Okumi		photographies couleurs

		3 volumes	Hauteur 28,4 cm longueur 22,6 cm	Collections Spencer		photographies couleurs
		3 volumes	Hauteur 23,7cm longueur 18 cm	Université de Ôtani		reproductions internet
	3 volumes	3 volumes	Hauteur 23cm longueur 17,5 cm	Parker Mitsui		microfims noir et blanc
12792 a-c		3 volumes	Hauteur 24 cm longueur 17,8 cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
12796 a-b		2 volumes	Hauteur 23,8cm longueur 16cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
12806 a	3 enluminures du <i>Bunshô sôshi</i> dans un manuscrit intitulé <i>Shinkyoku</i>	2 volumes	Hauteur 23,7 cm longueur 17,5cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
	3 volumes	3 volumes reliure moderne et occidentale	Hauteur 23,1 cm longueur 16cm	Ishikawa		consultation directe
	enluminures d'un codex vertical			Vente Kyôto, 26 novembre 2015	catalogue du 26 novembre 2015 <i>Kosho kumiawase mokuroku</i>	photographie, consultation incomplète
	codex vertical remonté en paravent			Vente Tôkyô, 24 décembre 2015	catalogue du 24 décembre 2015 <i>Shibunkaku kosho kumiawase sôgô mokuroku</i>	photographie, consultation incomplète

	fragments d'un codex vertical			Vente Kyôto, 9 juin 2016		photographies couleurs, consultation incomplète
CBL 1019		1 volume	Hauteur 23,6cm longueur 17,3cm	Chester Beatty Library	<i>Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, 2002</i>	reproductions dans un catalogue, consultation incomplète
CBL 1032		1 volume	Hauteur 24,9cm longueur 18,1cm	Chester Beatty Library	<i>Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, 2002</i>	reproductions dans un catalogue, consultation incomplète
CBL 1009		3 volumes	Hauteur 23,7 cm longueur 17,2 cm	Chester Beatty Library	<i>Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, 2002</i>	reproductions dans un catalogue, consultation incomplète
CBL 1015		2 volumes	Hauteur 24,5 cm longueur 18,5 cm	Chester Beatty Library	<i>Descriptive Catalogue of Japanese Illustrated Manuscripts and Printed Books in the Chester Beatty Library, 2002</i>	reproductions dans un catalogue, consultation incomplète

2.3. Les codex oblongs

Numéro d'inventaire	Datation	Nombre de rouleaux	Dimension	Lieu de conservation	Sources	Mode de consultation
299	non renseigné	1 volume	Environ 17,6 de hauteur et 24,5 de longueur	Bibliothèque de l'université de Chûô, département de Aichi		microfilms en noir et blanc
23,6	non renseigné	3 volumes	Hauteur 16,5 longueur 24,1	Bibliothèque de l'université de Kyushu, département de littérature 23,6		microfilms en noir et blanc ; reproduction en couleurs sur internet
	non renseigné	1 volume	Hauteur 16,4 longueur 23,7	Bibliothèque centrale de l'université de Kyushu, 545 フ 2		reproduction couleur sur internet
	non renseigné	3 volumes	Environ 15 de hauteur 22 de largeur	Bibliothèque de l'université Hiroshima		reproduction en couleur sur internet
913,45	Tout début de la période Edo	1 volume	Hauteur 16,7 longueur 24,2	Documentation générale du département de Kyôto 913,45		reproduction couleur sur internet
	江戸初期	2 volumes, 7 images par livre. Images pour le premier livre dont deux perdues	Hauteur environ 18cm; longueur environ 26cm	Musée d'Itsuo, Osaka, n°1088		microfilms en noir et blanc
ho 2	non renseigné	3 volumes	Hauteur 15,7 longueur 24,5	Bibliothèque de Takada Kyôdo (appartenait à Horie Hikosaburô), département de Nara		

su 3	non renseigné	3 volumes	Hauteur 15cm, longueur 24cm	Sanctuaire de Sumiyoshi		microfilms en noir et blanc
17110	non renseigné	1 volume	Environ 17cm de hauteur et 24cm de longueur	Bibliothèque de l'université de jeunes filles Notre Dame, département de Okuyama		microfilms en noir et blanc
E1490		2 volumes		Ichiko Teiji		microfilms en noir et blanc
	non renseigné	3 volumes	Hauteur 16,4 longueur 23,7	Université de jeune fille Miyagi Gakuin	奈良絵本図録 2005, 2006, 2008	reproduction complète dans 奈良 絵本図録 2005, 2006, 2008
913,201	non renseigné	3 volumes	Hauteur 18 longueur 25,5	Bibliothèque municipale de Yonezawa		microfilms en noir et blanc et reproductions couleurs sur internet
22 487 2	environ 21 de longueur sur 15 de hauteur	2 volumes, 下 manquant	format oblong, une quinzaine de cm de haut	Bibliothèque de l'université Ryûgoku, Kyôto		reproduction couleur sur internet
	non renseigné	album	Hauteur 16cm environ longueur 24	Ishikawa collections 2011,0815		Photographies couleurs (2012)
	non renseigné	3 volumes	Hauteur 17 cm longueur 25 cm	Institut National de la littérature japonaise, Tachikawa		reproduction en couleur sur internet
	non renseigné	3 volumes	Hauteur 18cm longueur 25cm	Institut National de la littérature japonaise, Tachikawa 99,77		reproduction en couleur sur internet
	non renseigné	3 volumes	Hauteur 18 cm longueur 24 cm	Bibliothèque de Waseda 1203496		reproduction en couleur sur internet

	?	3 volumes	Hauteur 16,9 cm longueur 25cm	Nakano Kôichi	NAKANO Kôichi, « Hanatori fûgetsu, Hôrai emaki, Bunshô no sôshi, Fukutomi sôshi », 1989	Reproduction complète
89-298-5-5	?	3 volumes	Hauteur 16 cm longueur 23 cm environ	Musée d'histoire du département d'Ibaraki		
025,480,4001	?	1 volume	Hauteur 16,9cm, longueur 24,7	Bibliothèque municipale d'Hakodate		microfilms en noir et blanc
		3 volumes	Hauteur 16cm longueur 23,8cm	Collections Spencer		photographies couleurs
		3 volumes	Hauteur 17,5 cm longueur 25,5 cm	Université Keiô		photographies couleurs
12804 a-b		2 volumes	Hauteur 18cm, longueur 24,5cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
12793 a-c		3 volumes	Hauteur 15,9cm longueur 23cm	Musée des arts appliqués de Francfort		consultation directe
	codex oblong remonté en rouleau vertical			Ishikawa		photographies couleurs

3. Les livres imprimés

3.1. Liste des imprimés consultés

	Attributions/signatures	Datation	Nombre de volumes	Dimension	Lieu de conservation	Sources	Mode de consultation
Type D							
<i>Otogi bunko</i>							
Iwase bunko 111-104							
Bibliothèque de l'université pour jeune fille d'Osaka 244,913.5,B				Hauteur 17 longueur 23,6			
<i>Type A</i>							
Ishikawa 20120910,6				Hauteur 25,6 longueur 17,8			Photographies couleurs
Université de Aoyama			2 volumes	28 cm de hauteur			microfilms en noir et blanc
Université Chûkyo			2 volumes	Hauteur 27,4 longueur 19,3			microfilms en noir et blanc
Hôsa bunko, Nagoya				même choix iconographique mais construction des images 3 et 4 différentes			microfilms en noir et blanc
Gakushûin Daigaku, département des langues et littératures				même choix iconographique mais construction des images 3 et 4 différentes			microfilms en noir et blanc

Nanakanoshima 330 Nakanoshima 959 Bibliothèque Kamata Kyôzai-kai (鎌田共済会) 321 Village historique d'Aoyama 391 Collections Mazuda (益田家) マ 6,360 Kagawa Ôki Kambara (香川大神原) 913.49 Tawa bunko, préfecture de Kagawa (多和文庫) 8.7			2 volumes	Hauteur 26,6 longueur 19			microfilms en noir et blanc
			2 volumes		compositions « serrées » pour que tous les éléments essentiels tiennent sur une seule page		microfilms en noir et blanc
			2 volumes	Hauteur 25 longueur 19,5			microfilms en noir et blanc
			2 volumes	Hauteur 26,4 longueur 19,6	compositions sur une seule page		microfilms en noir et blanc
			2 volumes				microfilms en noir et blanc
	Nagaya Heibei 長尾平兵衛	Kanbun 4	2 volumes		similaire à Hosa Bunko		microfilms en noir et blanc
	Nagaya Heibei 長尾平兵衛	Kanbun 4	2 volumes		similaire à Hôsa bunko		microfilms en noir et blanc
Type B							
Ishikawa 20120910	Éditions Yamamoto		2 volumes	Hauteur 22,5cm longueur 15,8			Photographies couleurs
Musée mémoriel de l'exploitation de la ville de Date (伊達市立開拓記念館)							microfilms en noir et blanc
Bibliothèque nationale de Tôkyô				Hauteur 18,5 longueur 13,5			microfilms en noir et blanc

Iwase bunko 152-98 Bibliothèque centrale de Tôkyô Bibliothèque de l'université pour jeune fille d'Osaka 244,913.51,B						microfilms en noir et blanc	
				Hauteur 22,6 longueur 15,8		microfilms en noir et blanc	
			2 volumes	Hauteur 28 longueur 19		ajout de deux scènes : visite au sanctuaire et montée à la capitale. Mêmes compositions que Date	microfilms en noir et blanc
Bibliothèque Nakanoshima 802				Hauteur 26,3 longueur 19,4		mêmes compositions que Date, rajout d'une seconde entrevue avec le maître. 5 et 6 absentes.	microfilms en noir et blanc
Musée de Serizawa Keisuke, Shuzuoka 121 Type C				Hauteur 26,5 longueur 18		même type que Nakanoshima 802	microfilms en noir et blanc
Sanctuaire Yûtoku inari, Nakagawa bunko 上	Fûgetsu Shôzaemon 風月庄左衛門	Genroku (1688-17,4) Kyôto	上・下 中欠	Hauteur 26,36 longueur 19,4			microfilms en noir et blanc
Iwase bunko 1,141	Fûgetsu Shôzaemon 風月庄左衛門	Genroku (1688-17,4) Kyôto	上・下 中欠				microfilms en noir et blanc
musée de Chicago	Fûgetsu Shôzaemon 風月庄左衛門	Genroku (1688-17,4) Kyôto					Photographies couleurs
Nakanoshima 331				Hauteur 28,7			microfilms en noir et blanc

3.2. Les différentes lignées éditoriales

	TANROKUBON	TYPE A	TYPE B	TYPE C	TYPE D	Manuscrit reprenant un imprimé	AKAHON	TYPE E
Première édition	?	Nagaya Heibei (長屋平兵衛) 2 volumes, 6 illustrations/volume	Ere Kan.ei (1624-1645), <i>Tanrokubon</i> .	Yamadashi Heibei (山田市良兵衛)	Shibukawa Seiemon, Osaka	Iwase bunko 158-46,	Ehon, Kusazôshi	Nishimuraya Yohachi, Edo
		Kanbun 4 (1664)		Ère Meireki 4 (1658), 2 volumes, 3 illustrations (1er) 4 illustration (2d)	Ère Kyôhō (1716-1736), réemploi d'un manuscrit de l'ère Kan.ei	Ère Bunka 11 (1814)	Kashima Kyosuke (加嶋清助), à Tosabori uramachi (土佐堀裏町), Osaka, ère Genroku (?)	Texte : Sakuragawa Jihinari Illustration : Katsushika Hokusai (attribution) 1797
Rééditions et reprises	Réédition (改刻) : <i>Otogi bunko</i> de Shibukawa, Osaka, ère Kyôhō	Asami Kichibei (浅見吉兵衛), Genroku 7 (1694), 2 volumes, 6 illustrations/volume	Réédition (改刻) : Kanbun 11 (1671), Edo, Matsue 松会	Reprise (覆刻) : Fûgetsu Shôzaemon (風月庄左衛門), Kyôto.		Réemploi avec recontextualisation des planches de Fûgetsu Shôzaemon		
		Ère Kyôhō (1716-1736) Fukuroya Jûrô Heibei (袋屋十郎兵衛、京寺町二条上町)	Reprise (覆刻) : Mizuta Jinzaemon (水田甚左衛門), ère Genroku (1688-1704). 2 volumes, 4 illustrations (1er) 3 illustration (2e)					
			Réédition (改刻) de Mizuta : Edo, Yamamoto Kuemon (山本九左衛門), ère					

			Genroku 2 volumes, 4 illustrations/volume					
			Rédition (改刻) de Yamamoto Kuemon : Edo,					
			Nishimuraya (江戸西 村屋) Shôtoku 3 (1713). réunion des deux volumes en un. 7 illustrations					
Lignée textuelle	n°356	n°356	n°356	n°356				
Scènes								
	(上) Le renvoi de Bunta	(上) Le renvoi de Bunta	(上) Le renvoi de Bunta	(上) La richesse du maître de Bunta	(上) Le renvoi de Bunta	La richesse du maître de Bunta	Renvoi de Bunta	(上) Le renvoi de Bunta
	Bunta chez les sauniers	Bunshô rencontre à nouveau son maître	Bunta suppliant le saunier	Bunta chez les sauniers	Bunta chez les sauniers	Bunta chez les sauniers	Bunta suppliant le maître saunier	Bunta chez les sauniers
	La prospérité de Bunshô	Naissances des deux princesses	Mizuta : Bunshô revoit son maître	Bunta à la ville	La prospérité de Bunshô	Bunta à la ville	Prière des époux au sanctuaire	Bunta chez les sauniers
	Naissances des deux princesses	Le Bunshô parmi des femmes en pleurs	Yamamoto : Prière des époux au sanctuaire		Prière des époux au sanctuaire	Naissance des deux princesses	Naissance de la deuxième princesse	Bunta chez les sauniers
	Le gouverneur et le Grand Prêtre	Entrevue entre deux personnes masculines	Naissances des deux princesses (Mizuta et Matsue : double page et Bunshô debout)		Naissances des deux princesses	Le Général en second et le vieillard	Arrivée du Général chez Bunshô	Bunshô rencontre à nouveau son maître
		Repas entre hommes (probablement chez le Général de second rang)			Le gouverneur et le Grand Prêtre	Montée à la capitale	Le Général en second se lave les pieds chez Bunshô	
					(中) Bunshô et sa fille en pleurs	Bunshô devant l'empereur	Le Général jouant son rôle de marchand/ princesses relisant	(中) deux femmes discutant

							la lettre du Général	
					Le Général en second parmi ses gens		Le concert	Prière au sanctuaire
					Le Général en second et le vieillard		Le Grand Prêtre reconnaissant le Général / L'entrevue de nuit	Les prétendants des princesses
					Audience du Général chez Bunshô		Montée à la capitale	Les filles de Bunshô devant leur père / gardes du corps devant la maison de Bunshô
	(下) Repas du Général avec Bunshô	(下)Voyage du Général de second rang déguisé en marchand	(下) Matsue et Yamamoto : Bunshô et ses filles/ Bunshô se précipitant (dansant?) vers ses filles	(下) Le Général en second et le vieillard	(下)Repas du Général avec Bunshô		Réunion familiale à la capitale	Le gouverneur chez le Grand Prêtre
	Concert	Arrivée du Général chez Bunshô	Mizuta: Général et ses amis	? Prière au sanctuaire	Concert			Femmes et Bunshô
	Repas de fête avec le Général	Repas du Général avec Bunshô	Matsue : Arrivée du général avec Bunshô épiant	? Les princesses convoitées	Entrevue de nuit			(下)Le gouverneur et le Général
	Montée à la capitale	Le concert (avec représentation d'auditeurs placés à l'extérieur pour l'édition Fukuroya et <i>Tanrokubon</i> : sans auditeurs Nagaya Heibeï et Asamikichi Heibeï)	Matsue et Yamamoto : Le Général en second se lave les pieds chez Bunshô	Bunshô devant l'empereur	Repas de fête avec le Général			Le Général mélancolique
	Réunion familiale à la capitale	Montée à la capitale	Le concert (composition générique)	Une illustration serait manquante	Montée à la capitale			Arrivée du Général chez Bunshô

		Repas entre hommes à la capitale	Montée à la capitale		Réunion familiale à la capitale			Princesses lisant la missive du général
		(Fukuroya) Bunshô devant l'empereur à la place du repas entre homme						Montée à la capitale
		<i>Tanrokubon</i> : arrivée du général, oncert et montée à la capitale en double page						Bunshô ministre

II. TABLEAUX DE CORRESPONDANCES

1. Les manuscrits complets

1.1. Rouleaux enluminés

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Tsukuba	Umi-Mori Art Museum	Itsuo 1052	Université Chûkyô 108	Université Meisei	Asakura Jûken, Ishikawa Tôru	Kônô	Kudô couleur	Kudô Hakubyô	Iwase bunko	Université Chûkyo 166	Collections Spencer	Tachikawa
Renvoi de Bunta	N	N	N	Meisei	O	N	N	N	N	A	N	~Meisei	N
Errance jusqu'au saunier	-	-	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	-
Bunta suppliant le saunier	N (pas en position de supplicatio n //imprimé)	-	N	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-
Bunta travaillant chez le saunier	N	-	N	-	-	-	N	-	-	-	N	-	N
Bunta vendant son sel	-	-	N (mal placée)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	-	N	-	Meisei	O	-	-	Waseda vertical (grandes)	-	-	-	~Meisei	-

								dimension s~)					
Prosperité/mariage de Bunshô	N (sans femme)	N	N (mal placée)	Meisei	O	N	N + travail des sauniers	N	N	-	N + travail des sauniers	N (motifs Meisei)	N
Bunshô revoit son maître	-	N	-	-	-	-	N	-	N/A~	A	N	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	-	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	-
Visite au sanctuaire	N (paysage de sanctuaire et jeune enfant)	N	-	Meisei	O	N	N	N	N	-	N	N (motifs Meisei)	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	-	-	-	Meisei	O (compo synthétique)	N	N	N	-	-	-	N	-
Naissance de la deuxième princesse	-	-	N	-	-	-	N	-	-	-	-	-	-
Naissance des deux-princesses (en même temps)	N	N	-	-	-	-	-	-	N	A	N	-	-

Bunshô se précipitant vers ses filles	N (vers son épouse. Après éducation)	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	N	-	-	-	-	N (les quitte)	-	N (les quitte)	A	N après Bunshô et le Grand Prêtre. Il quitte ses filles	-	-
Bunshô et ses filles	N (après vieille femme)	-	N	Meisei	O	-	-	N	-	-	-	-	-
Les princesses allant prier	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	N scène représentée deux fois	N scène représentée deux fois	-	-	-	-	N	-	-	N	-	N
Bunshô consultant son épouse à propos des prétendants	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô pleurant parmi ses filles	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Princesse et vieille femme/ suivantes	N (après précipitation)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Éducation des filles	N (musique)	-	-	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-

Gouverneur et Grand Prêtre	N	-	N	-	-	N	N	N	N	A	N	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	N	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	N	N	Meisei	O	-	N	N	N	-	N	N	-
Le Général de second rang et ses amis	-	-	N	Meisei	O (après mélancolie)	N	-	N Kônô ~	N	A	-	N	N
Le Général de second rang mélancolique	N	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	Meisei	O	-	-	N	-	-	-	N	N
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	N	N	N	Meisei	O	N	N	N (déplacée)	-	-	N (mère debout)	N	-
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	-	-
Le Général de second rang voyageant	-	-	N	-	-	-	-	-	-	A	-	-	-

déguisé en marchand													
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	N	N	N	Meisei	O	N	N	-	N	-	N dans une construction	N	N
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	N avant vieillard	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	N	-	N	Meisei	O	-	N	N	-	A	N	~Meisei	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	N : Général et ses compagnons se déchaussant	-
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-	N	-	-	-	N	N	N Kônô ~	N	-	N	-	N
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-	-	N après lavement. En grandes tenues sous le regard de serviteurs, le Général près de la galerie	-	-	-	N (après lavement)	-	-	-	N général en costume de cour	-	N

			extérieure (engawa)										
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	N	N	N tenues moins prestigieuses, Bunshô à la place d'honneur	Meisei	O	N Bunshô à la place d'honneur	-	-	-	A	-	N	-
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	N (va jusqu'à la cuisse!)	-	-	N	N	-	-	-	N	-	-
Femmes et cadeau-lettres	N	N	N	-	-	N	N (en deux temps : le Général donne le cadeau et la jeune fille le reçoit)	-	N	-	N	-	N
Bunshô offrant des cadeaux suite au premier concert	-	-	-	-	-	-	N	-	-	-	N	-	-
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	-	N en grande tenue. Bunshô avec bâton	-	-	N	-	-	-	-	-	-	N
Le concert (pour les filles)	-	-	N	Meisei sans les auditeurs	-	N	-	-	N	-	N il manque des instruments . Filles dans une	-	-

											constructio n séparée		
Le concert composition synthétique	N (espace ouverte seules princesses dans espace clôt)	N	N	-	O	-	N	N Kônô ~	-	A	-	~Meisei	N
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	dans scène du concert 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
L'entrevue de nuit	-	N	N	Meisei	O	N	N (mal placé)	-	N (suggestion des personnage s par le bout d'un kimono)	-	N deuxième princesse dormant	~Meisei	N
Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	N	N	N	Meisei	O	N	N	-	N	-	N	~Meisei	N
Bunshô face au Général	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô surpris	-	Dans la scène de l'hommage	N	Dans scène d'hommage	Dans scène d'hommage	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	N (préparatifs de la seconde montée à la capitale) trois scènes sur le sujet	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Montée à la capitale	N (scène la plus longue)	N	N	Meisei	O	N	N	-	-	A	N	N	N
Femmes à la capitale	-	-	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Renge présentée aux parents du Général	N	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Visite entre couples à la capitale	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-	-	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-	-	-	-	-
Repas entre hommes à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	A	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	-	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	Meisei DERNIÈRE ENLUMIN URE	O DERNIÈRE ENLUMIN URE	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-	-	-	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-
Réunion familiale à la capitale (2)	-	-	N dernière scène. Général et jeune	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

			homme sur estrade										
Couple (général) à la capitale	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-	-	-	-	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	N	-	-	-	-
Couple (Bunshô) à la capitale, Bunshô en grand costume de cours à la capitale	-	-	-	-	-	-	N	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent/ Bunshô devant les enfants de l'empereur/	-	-	N devant sa fille	Meisei	O	N	-	-	-	-	N (audience mais avec que des femmes)	~Meisei	N DERNIÈRE ENLUMIN URE
Femme en couche à la capitale	-	-	-	-			-	-	-	-	N	-	-
l'empereur et ses enfants	-	-	N	-			-	-	-	-	-	-	-
scène non identifiable	-	-	1	-			-	-	-	-	-	-	-

1.2. Les codex enluminés verticaux de grande dimension

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Nakano Kôichi	Kudô Isumi (E1519)	Bibliothèque de l'université Kyôto	Bibliothèque de l'université Keiô	Chester J1011	Francfort 12790	Francfort 12789
Richesse du maître de Bunta	-	-	N (Bunta sur tatamis)	-	-	-	-
Renvoi de Bunta	N (avec épouse)	N	-	N (Kyôto ~)	Waseda grandes dimensions/Meisei/Album	N errance sur la même page	N
Bunta quittant son maître	-	-	N	-	-	-	-
Errance jusqu'au saunier	-	-	N	N	-	N avec Bunta chassé	-
Bunta suppliant le saunier	-	-	-	N (Kyôto ~)	-	-	-
Bunta travaillant chez le saunier	-	-	N	-	-	N	N
Bunta vendant son sel	-	-	N	N (avec également Bunshô portant fagot, compo synthétique Kyôto ~)	-	-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	N	N	-	-	-	-	-
Prospérité/mariage de Bunshô	-	N	N	N	N (servantes qui cousent)	-	N
Bunshô revoit son maître	-	-	N	N (Kyôto ~)	-	-	N
Bunshô compte ses biens	-	-	N	-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	-	N	N (Kyôto ~)	-	-	-

Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	-	N	-	-	-	-
Visite au sanctuaire	N époux dormant	N avec des offrandes	N	N (Kyôto ~)	album Ishikawa	N dieu de Kashima	N
Femme lisant une lettre	-	-	-	Bunshô rentrant du sanctuaire	-	-	-
Naissance d'une princesse	-	N	N (femme en couche?? Pas clair)	N (Kyôto ~)	-	-	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	N	-	-	-	N avec accouchée, Bunshô et bain du nouveau né sur même page	-	-
Naissance de la deuxième princesse	N	-	-	-	N scène de fête avec deux petites filles	-	N
Naissance des deux princesses (en même temps)	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô se précipitant vers ses filles	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	-	-	N	-	-	N
Bunshô et ses filles	-	N (2e volume après GP et Gouverneur)	N	N *2	-	-	-
Les princesses allant prier	-	-	N	N (Kyôto ~)	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	N	-	N	N (Bunshô s'en va)	N	-	-

Bunshô et prétendants	-	-	-	-	-	-	-
Princesse et vieille femme	-	-	-	-	-	-	-
Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	N (Bunshô et filles)	-	-	-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	-	-	-	-	-	-
Éducation des filles	-	-	-	-	-	-	-
Gouverneur et Grand Prêtre	-	N (dernière image 1er volume)	-	N	N en présence de Bunshô	N	N
Les prétendants refusés	-	-	-	-	-	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	-	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	-	-	-	N	N	N
Le Général de second rang et ses amis	N	N	N avec instruments de musique	-	N	-	N
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	N avec instruments de musique	N (Kyôto ~)	-	-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang malade	N (Meisei ~??)	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	N	N (debout sur la galerie extérieure (engawa))	N	N	N	-	-

Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	N	-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	N	-	-	-	N	-	-
Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	-	-	-	-	-	N	N Général pleurant
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	-	-	-	-	-	N dans la scène d'arrivée	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	N	N	N	N (Kyôto ~ changement de focal, plus vertical pour Kyôto)	album Ishikawa	-	N don d'étoffe
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	-	-	-	-	-
Père du Général pleurant le départ de son fils	-	-	-	-	-	-	N
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	N	-	N	-	Meisei ~/ Waseda grandes dimensions	N avec pèlerinage à Kashima	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	-	-	N (D~)	N (Kyôto ~ synthétique : arrivée et audience)	-	-	-
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	N	N	-	-	-	-	N
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-	-	-	-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	-	N Bunsô place d'honneur et séparé des jeunes hommes	N après lavement. Bunshô et général sur le même plan	N (Kyôto ~ après lavement)	N au même niveau	N	N

Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	N	N (Kyôto ~)	-	-	N
Femmes et cadeaux/lettres	-	N	N (première compo du dernier volume)	N (Kyôto ~ après repas)	-	-	N
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	-	N	N (Kyôto ~ synthétique arrivée de Bunshô avec bâton)	-	-	N
Le concert (pour les filles)	-	N encore sous déuïsement	N	N (Kyôto ~)	-	-	-
Le concert (3)	-	-	-	-	-	-	-
Le concert composition synthétique	N	-	-	-	Waseda grandes dimensions/ album Ishikawa	N Bunshô s'inclinant	N
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	N (compo indépendante; dernière du deuxième volume)	-	-	-	N dans concert 1
Juste avant l'entrevue	-	-	-	-	-	-	-
L'entrevue de nuit	N	N	N	N	N (ne sont pas seuls et aucune bougie, Waseda grandes dimensions ~)	-	N
Juste après l'entrevue	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô consultant ses filles	-	-	N	-	-	-	-
Juste avant l'hommage donné au Général	-	-	-	-	-	-	-

Le palanquin du grand Prêtre	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	N	N Général joue de la musique + Bunshô sur la galerie extérieure (<i>engawa</i>)	N	N	N	-	N
Bunshô face au général	-	-	-	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur	-	-	N	-	-	-	-
La venue du Général chez le Grand Prêtre	-	-	-	-	-	-	-
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-	N	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur (2)	-	-	N	-	-	-	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	-	-	-	-	-	-	N composition à part
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-	-	-	-	-	-	-
Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	-	-	-	-	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	-	-	-	-	-
Montée à la capitale	N	N	N	N (Kyôto ~reprise en une seule page de la compo de la venue des <i>daimyô</i>)	N	N	N
Femmes à la capitale	-	-	-	-	-	-	-

Empereur entendant parler de la jeune sœur	-	-	-	-	-	-	-
Visite entre couples à la capitale	-	-	N		-	-	-
Repas entre hommes à la capitale	-	-	-	Bunshô apprenant que sa seconde fille va devenir impératrice	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	N DERNIÈRE ENLUMINURE	N DERNIÈRE ENLUMINURE	-	N DERNIÈRE ENLUMINURE couple du Général et Bunshô	N DERNIÈRE ENLUMINURE	-	-
Réunion familiale à la capitale (deux couples et enfants)	-		N DERNIÈRE ENLUMINURE	-	-	-	-
Couple (Général) à la capitale	-		-	-	-	-	-
Couple (Bunshô) à la capitale	-		-	-	-	-	-
seconde montée à la capitale (2 ^{ème} princesse)	-		N	N après première montée	-	-	-
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	N			-	Waseda grandes dimensions ~	N Bunshô et sa fille devenue impératrice	N
scène non identifiable	-				-	-	une entrevue masculine

1.3. Les codex enluminés verticaux de demi-format

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Kudô Izumi (E1520)	Waseda	Agishi	Publication de Waseda	British Library E3517 vertical	Kyôto, Okumi	Spencer	Ôtani	Parker Mitsui	Itsuo 1051	Ishikawa hanshibon	Francfort 12792	Francfort 12796
Richesse du maître de Bunta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	N	-
Renvoi de Bunta	D	A O	N	A ~	D~	N	N	N	N	N	A	N dans la scène de richesse	A
Bunta quittant son maître	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Errance jusqu'au saunier	-	N	-	-	-					-	-	-	-
Bunta suppliant le saunier	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Bunta travaillant chez le saunier	D	-	N	N	D~	N	N		N	N	-	N	-
Bunta vendant son sel	-	-	-	-	-					-	-	N	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	-	-	-	-	-			N		-	-	-	-
Prospérité/mariage de Bunshô	D~	-	-	-	D~	N	N			N / Waseda grandes dimensions	N	-	-
Bunshô revoit son maître	-	A ~	-	A ~ (compo renversée)	-					-	A	-	A
Bunshô compte ses biens	-	-	-	-	-					-	-	-	-

Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	-	-	N	-		N			-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Visite au sanctuaire	D~ avec description de tout un sanctuaire	N	N	N	N	N (couple dormant)	N	N	N	N Album/Wa seda grandes dimension s	N avec représentation du dieu de Kashima	N	-
Femme lisant une lettre	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Naissance d'une princesse	D~	-	-	N (fait penser à A~ mais dans cette dernière compo synthétique)	abimé	N			N	N	-	-	A
Naissance d'une princesse ou des deux princesses avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant	-	-	N (les deux princesses en même temps)	-	-			N		-	-	N	-
Naissance de la deuxième princesse	-	-	-	-	-		N		N	N	-	-	-
Naissance des deux princesses (en même temps)	-	A~	-	-	-					-	A	-	-

Bunshô se précipitant vers ses filles	-	-	-	N vers une dame de compagnie (après gouverneur et Grand Prêtre)	-			N		-	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	A~	-	N (après précipitation. Pas de pleurs)	A~	N				-	A	N Bunshô quittant la pièce	A
Bunshô et ses filles	D~ (refus)	-	N	N (après éducation. À propos des prétendants)	-			N		N	-	N	-
Les princesses allant prier	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	A~ (changement de coiffe = changement de scène?)	-	-	-	N	N			-	-	-	-
Bunshô et prétendants	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Princesse et vieille femme	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Éducation des filles	-	-	-	N	-		N			-	-	-	-

Gouverneur et Grand Prêtre	N composition frontale	N	-	N	-		N			N	N/A	-	-
Les prétendants refusés	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	-	-	N	-		N			-	-	-	-
Le Général de second rang et ses amis	D~	N (A??)	N	-	A~	N				N	A	-	-
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	-	-	N	-					-	-	N	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	-	-		N	N		N	-	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	-	-	N (les deux parents debout, Général qui se retourne)	-	N en train de les quitter	N (général se retournant)	-	-	N	N	-		
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	N	-					-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	-					-	-	-	-

Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	-	A O	-	-	-		N			-	A	N	A
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	N après le vieillard	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	D~ (mais sans le vieillard)	N	N	N	N	N		N	N	N	-	N	-
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	-	-	-					-	-	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	-	A O (mais réduction en une seule page)	N (après repas car manipulation du manuscrit)	-	-					N	A	-	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	D~	-	-	N	-		N		N	-	-	-	-
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-	-	-	-	N	N				-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-	-	-	-	-		N			-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	-	A O (mais les deux ont la même coiffe)	N (Bunshô place d'honneur)	N (après lavement des pieds. Déguisé mais assis à la	N Bunshô place d'honneur	N		N	N	N Bunshô et Général côte à côte devant paravent	A	N	A

				place d'honneur)									
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	-	N	-					-	-	-	-
Femmes et cadeau- /lettres	-	N (mais sentiment de djv)	-	N (après repas)	-	N	N	N		N	-	N	-
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	N (instrumen ts sans personnag es)	-	N (Général déguise de face. Bunshô avec bâton)	-		N			N	-	-	-
Le concert (pour les filles)	D~	A O	N	A ~	N		N		N	-	A	-	-
Le concert (3)	-	-	-	-	-					N	-	-	-
Le concert composition synthétique	-	-	-	-	-	N		N		N	-	N	A
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	-	N (dans scène de premier concert)	-					-	-	-	-
Juste avant l'entrevue	-	-	-	-	-					-	-	-	-
L'entrevue de nuit	D~	-	-	N	D~		N	N	N	-	-	N	-
Bunshô consultant ses filles	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Juste avant l'hommage donné au Général	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le palanquin du Grand Prêtre	-	-	-	-	-					-	-	-	-

Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	D~	-	-	N	-	N (pendant que le général joue de la musique)	N (ne s'incline pas)	N		N présence des filles et de Bunshô surpris (cf. Meisei)	-	N Bunshô fuyant la scène	-
Bunshô face au Général	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Général dans un intérieur	-	-	-	-	-					-	-	-	-
La venue du Général chez le Grand Prêtre	-	-	-	-	-					-	-	-	-
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Général dans un intérieur (2)	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	-	-	-					-	-	-	-
Montée à la capitale	D~	A O	N	N	N DERNIÈRE ENLUMINURE	N	N	N	N	N	A	-	A DERNIÈRE ENLUMINURE

Femmes à la capitale	-	-	-	N			N			-	-	-	-
Empereur entendant parler de la jeune sœur	-	-	-	-						-	A DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-
Visite entre couples à la capitale	-	-	-	-						-	-	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-
Repas entre hommes à la capitale	-	A ~ DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	-					N (dernière enluminur e mais possibilité qu'elle ne soit pas à la bonne place)	-	-	-	A
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	-		N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-		N DERNIÈR E ENLUMIN URE	N avec bébé DERNIÈR E ENLUMI NURE	N DERNIÈRE ENLUMIN URE	-	N	-		-
Réunion familiale à la capitale (2)	-			-						-	-	-	-
Couple (général) à la capitale	D~ DERNIÈRE ENLUMIN URE			-					N	-	-	-	-
Couple (Bunshô) à la capitale				-						-	-	-	-
Seconde montée à la capitale (2eme princesse)				-			N			-	-	-	-

Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent				-				N devant ses petits enfants DERNIÈRE ENLUMINURE	-			-	-
Bunshô régent rendant visite à sa fille impératrice	-	-	-	N (avec sa fille DERNIÈRE ENLUMINURE)	-					-	-	-	-
scène non identifiable	1 (femme seule après la venue du général)									-	-	-	-

1.4. Les codex enluminés horizontaux

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Bibliothèque de Takada Kyôdo (appartenait à Horie Hikosaburô), département de Nara	Sanctuaire de Sumiyoshi	Bibliothèque de l'université de Kyushu, département de littérature 23,6	Ishikawa collections 2012,910,3	Hiroshima	Publication Waseda	Bibliothèque de l'université Tôdai taille non spécifiée	Musée d'Itsuo, Osaka, n°1088
Richesse du maître de Bunta	-	-	-	-	-	-	-	-
Renvoi de Bunta	O	N	D	D	N	D	N	A ~
Bunta quittant son maître	-	-	-	-	-	-	-	-
Errance jusqu'au saunier	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunta suppliant le saunier	-	-	-	-	-	-	-	-

Bunta travaillant chez le saunier	O	N (maitre saunier non représenté)	D ~ (Bunta perd sa coiffe)	Waseda oblong~	N	Ishikawa collections 2012.9120.3 ~	-	N
Bunta vendant son sel	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	-	-	-	-	-	-	N	-
Prospérité/mariage de Bunshô	O	-	D	-	N	Waseda oblong (composition renversée)	-	N
Bunshô revoit son maître	-	-	-	-	-	-	N	A~
Bunshô compte ses biens	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	N	-	-	-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	-	-	-	-	-	-	-
Visite au sanctuaire	O	-	D~	Waseda oblong~	N	N	N	N
Femme lisant une lettre	-	-	-	-	-	-	-	-
Naissance d'une princesse	-	N	D ~	-	-	-	-	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	O	-	-	-	-	N	-	-
Naissance de la deuxième princesse	-	N	-	-	-	-	-	-
Naissance des deux-princesses (en même temps)	-	-	-	-	-	-	N	N
Bunshô et une dame de compagnie	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô se précipitant vers ses filles	-	N	-	-	N	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	-	-	-	-	-	-	-

Bunshô et ses filles	-	-	-	N	-	-	-	-
Les princesses allant prier	-	-	-	-	-	-	N	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	N	-	-	-	-	-	-
Bunshô et prétendants	-	-	-	-	-	-	-	-
Princesse et vieille femme/ suivantes	-	-	-	-	-	-	-	-
Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	-	-	-	-	-	-	-
Éducation des filles	N	-	-	-	-	-	-	-
Gouverneur et Grand Prêtre	N	-	-	N	-	-	-	-
Les prétendants refusés	-	-	-	-	-	-	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	N	-	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	N	-	-	-	N (après Général et ais)	-	-	-
Le Général de second rang et ses amis	-	-	D ~ (mais reprise de la scène du gouverneur et du grand Prêtre)	N	N (en train de faire de la musique)	N	N	A ~
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	N	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	Waseda oblong ~	-	Ishikawa collections 2012.9120.3 ~ (pour position alitée)	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	N	-	N General debout sur la galerie	-	-	-	-	N

			extérieure (engawa)					
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	-	N	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	D~	-	D~	N	N	Ishikawa collections 2012.9120.3 ~ (déguisement différent)	N	A~
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	-	-	-	-	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	N	-	-	Tsukuba ~	-	Tsukuba ~/ Ishikawa collections 2012.9120.3 ~	-	A~
Audience du Général de second rang avec Bunshô	N	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-	-	N	-	N	-	N	-
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	N	-	-	-	-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	-	N Bunshô à la place d'honneur	N~ Bunshô place d'honneur	N (Bunshô place d'honneur)	N (Bunshô à la place d'honneur)	probable mais non lisible (déchirée)	-	A ~
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	-	-	-	-	-	-
Femmes et cadeau-/lettres	-	N	-	-	N	-	-	-

Le concert (pour Bunshô et ses gens)	N	-	-		-	-	-	-
Le concert (pour les filles)	N	-	-		N	-	N	-
Le concert (3)	-	-	-		-	-	-	-
Le concert composition synthétique	-	-	N concert en deux espaces	N en deux espaces, général encore en déguisement	-	Ishikawa collections 2012.9120.3 ~ (compo en deux espaces et même dispo spatiale)	-	A ~ (pour la construction)
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	-	-	-	-	-	-
Juste avant l'entrevue	N	-	-	-	-	-	-	-
L'entrevue de nuit	-	N	D~	-	N	-	N	N
Juste après l'entrevue	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô consultant ses filles	-	-	-	-	-	-	-	-
Juste avant l'hommage donné au Général	N	-	-	-	-	-	-	-
Le palanquin du Grand Prêtre	N	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	-	-	-	-	N avec Général jouant de la musique et Bunshô étonné	N	-	-
Bunshô face au Général	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur	-	-	-	-	-	-	-	-
La venue du Général chez le Grand Prêtre	-	-	-	-	-	-	-	-
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur (2)	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	-	-	-	-	-	-	-	-

Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	N	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	-	-	-	-	-	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Montée à la capitale	N	N	N~	N DERNIÈRE ENLUMINURE	N	Ishikawa collections 2012.9120.3 ~	N	
Femmes à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Empereur entendant parler de la jeune sœur	-	-	-	-	-	-	-	-
Visite entre couples à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Repas entre hommes à la capitale	-	-	N (A~??) DERNIÈRE ENLUMINURE	-	-	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	N	N	-	-	-	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (2)	-	-	-	-	-	-	-	-
Couple (Général) à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Couple (Bunshô) à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Seconde montée à la capitale (2eme princesse)	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	-	-	-	-	-	N DERNIÈRE ENLUMINURE	-	-
Femme en couche à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-
Scène non identifiable	-	-	-	-	-	-	-	-

	Bibliothèque municipale de Yonezawa	Tachikawa 2	Tachikawa style emaki	Waseda pdf	Université Keiô	Spencer	Francfort 12804	Francfort 12793
Richesse du maître de Bunta	-	-	-	-	-		-	-
Renvoi de Bunta	N	N	N	D~	Ichiko Teiji	N	N	N
Bunta quittant son maître	-	-	-	-	-		-	-
Errance jusqu'au saunier	-	-	-	-	-		N	-
Bunta suppliant le saunier	-	-	-	-	-		-	-
Bunta travaillant chez le saunier	N sans coiffe ainsi que maître saunier	N	N (Takada/Itsuôo 1051)	O	Ichiko Teiji	N	N	N
Bunta vendant son sel	-	-	-	-	-		-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	-	-	-	-	-		-	-
Prospérité/mariage de Bunshô	-	-	N	O/D~	Ichiko Teiji		N	-
Bunshô revoit son maître	N	N	-	-	-		N	N
Bunshô compte ses biens	-	-	-	-	-		-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	N	-	-	Ichiko Teiji		N	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	N Bunshô et son épouse à propos des prétendants	-	-	-		-	-
Visite au sanctuaire	N couple en prière devant escalier	N	N avec offrandes	Takada Kyôdo ~	Ichiko Teiji	N	N	-

Femme lisant une lettre	-	-	-	-	-		-	-
Naissance d'une princesse	-	N	-	-	N		N	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	-	-	N les deux princesses en même temps + allaitement	-	-	N	-	-
Naissance de la deuxième princesse	-	-	-	-	-		-	N
Naissance des deux-princesses (en même temps)	N Bunshô se penche vers son épouse qui tient le plus jeune bébé	-	-	D~	-		-	-
Bunshô et une dame de compagnie/ épouse	-	N (après Bunshô et le Grand Prêtre -- annonce de mariage)	-	-	-		N	-
Bunshô se précipitant vers ses filles	N les quitte, ses filles en pleurs	-	-	-	-		-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-		-	N (A~ mais dans le 2e volume après gouverneur)	-	N	N	N
Bunshô et ses filles	-	N (après annonce mariage)	N jouent musique	-	-		-	-
Les princesses allant prier	-	-	-	-	-		-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	N	N (après épouse)	-	N	-		N	-
Bunshô et prétendants	-	-	-	-	-		-	-
Princesse et vieille femme/ suivantes	N	-	-	-	-		-	-

Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	-	-	-		-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	N	-	-	-		-	-
Éducation des filles	-	N	-	-	Ichiko Teiji		-	-
Gouverneur et Grand Prêtre	--		-	N	Ichiko Teiji		N	N
Les prétendants refusés	-	-	-	-	-		-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	-		-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	-	-	-	-		N	-
Le Général de second rang et ses amis	N	N	N	D~~~~	Ichiko Teiji	N	-	N
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	-	-	-		-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	N	-	-	-		N	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	N	-		-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	-	N (juste mère)	N (les trois debout)	-	Ichiko Teiji		-	-
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	-	-		-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	-		-	-

Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	N	-	-	-	-	-	-	N Général pleurant
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	N	N	N (Takada pour la gestuelle)	N (D~~)	Ichiko Teiji	N	N	-
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	-	-	-	-	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	-	-	N (Takada pour la gestuelle)	N (Tsukuba?)	Ichiko Teiji	N	N	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	N	N (sans Bunshô)	-	-	-	-	-	N
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-	-	-	-	N	-	N	-
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-	-	-	-	N	N	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	N	N (après pied. Général à la place d'honneur déguisement)	Ishikawa rouleau (pour la construction, les costumes, la disposition des personnages et les plats au sol)	D~ (Bunshô place d'honneur)	N	-	N	N
Le lavement des pieds du Général	-	N	-	-	-	-	-	-

de second rang chez Bunshô								
Femmes et cadeau- /lettres	N	N	-	-	N		N	N
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	N (Bunshô avec bâton)	-	-	N		-	-
Le concert (pour les filles)	N	-	-	-	N	N	-	-
Le concert (3)	-	-	N (Ishikawa rouleau pour le décor mais disposition spatiale des princesses différentes)	-	-		-	-
Le concert composition synthétique	-	-	-	N	-		N	N
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	-	-	-		-	-
Juste avant l'entrevue	-	-	-	-	-		-	-
L'entrevue de nuit	N	N (s'en va)	N (traîne de cour pour le Général et deux femmes qui dorment)	N	N	N (s'en va)	N	N
Juste après l'entrevue	-	-	-	-	-		-	-
Bunshô consultant ses filles	-	-	-	-	-		-	-
Juste avant l'hommage donné au Général	-	-	-	-	-		-	-
Le palanquin du Grand Prêtre	-	-	-	-	-		-	-
Le Général de second rang salué	-	N	-	-	N		N	N

par l'ancien maître de Bunshô								
Bunshô face au Général	-	-	-	-	-		-	-
Le Général dans un intérieur	-	-	-	-	-		-	-
La venue du général chez le grand Prêtre	-	-	-	-	-		-	-
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-	-	-	-		-	-
Le Général dans un intérieur (2)	-	-	-	-	-		-	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	N	-	-	-	-		-	N composition à part
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-	-	-	-	-		-	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	-	-	-		-	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	-	-	-		-	-
Montée à la capitale	N	N	N (certains motifs comme le porteur et les deux enfants peuvent rappeler Ishikawa rouleau)	N	N	N	N	N
Femmes à la capitale	-	N	-	-	N		-	-
Empereur entendant parler de la jeune sœur	-	-	-	-	N		-	-
Visite entre couples à la capitale	-	-	-	-	-		N (probablement Renge présentée aux parents du Général)	-

Repas entre hommes à la capitale	-	-	-	-	-		-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	-	N DERNIÈRE ENLUMINURE. Bunshô et ses filles sans enfant	N DERNIÈRE ENLUMINURE	N DERNIÈRE ENLUMINURE	-		-	-
Réunion familiale à la capitale (2)	-	-	-	-	-		-	-
Couple (général) à la capitale	-	-	-	-			-	-
Couple (Bunshô) à la capitale	-	-	-	-	-		-	-
Seconde montée à la capitale (2 ^{ème} princesse)	-	-	-	-	N		-	-
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	-	-	-	-	-		-	-
Femme en couche à la capitale	N DERNIÈRE ENLUMINURE		-	-	-		-	2 ^e naissance, DERNIÈRE ENLUMINURE
scène non identifiable	-	-	-	-	-		Dernière enluminure peu compréhensible	

2. Les manuscrits incomplets

2.1. Les rouleaux enluminés

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	fragments de rouleaux Ishikawa Tôru	Chester 1186	Chester Beatty Library, emaki 178	Kyushu, 913,49/B/1	Université Keio 中	Vente Kyôto, 26 novembre 2015 et 27 avril 2016	Vente du cabinet Portier, Drout, 23 juin 2016, Pescheteau-Badin
Bunta travaillant chez le saunier	-	-	-	N	-	N	-
Prospérité/mariage de Bunshô	-	-	-	N	-	N	-
Visite au sanctuaire	-	-	-	N	-	N	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	-	-	-	N	-	N sans parturiente	-
Bunshô consultant son épouse	-	-	-	-	-	N	-
Filles de Bunshô faisant leur dévotion	-	-	-	-	-	N	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	-	-	-	N	N	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	-	-	N AUTRES ROULEAUX MANQUANTS	-	Trois enluminures sur ce thème	-
Grand Prêtre et gouverneur	-	-	-	-	-	N	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	Meisei O	Meisei	-	-	-	-	-

Le Général de second rang et ses amis	Meisei O (après mélancolie)	Meisei	Meisei O (après Bunshô devant l'empereur)	-	N	N	-
Le Général de second rang mélancolique	-	-	-	-	N	N	-
Le Général de second rang malade	Meisei O	Meisei	Meisei O (après Général et ses amis)	-	-	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	Meisei O	Meisei	Meisei O (après mélancolie)	-	N (seulement sa mère)	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	N (avec allusion aux poèmes composés)	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	Meisei O	Meisei	-	-	N	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	Meisei O	Meisei	Meisei O (après visite parents)	-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	Meisei O	Meisei	-	-	-	-	-
Filles de Bunshô découvrant les cadeaux du Général	-	-	-	-	-	-	N
Le concert composition synthétique	-	Meisei	Meisei O PREMIERE ENUMINURE DU ROULEAU	-	-	N	N
L'entrevue de nuit	-	Meisei	Meisei O	-	-	-	N
Le Grand Prêtre rendant hommage au Général	-	Meisei	Meisei O	-	-	-	N
Bunshô surpris	-	Dans scène d'hommage	Dans scène d'hommage	-	-	-	Dans scène d'hommage
Montée à la capitale	-	Meisei	Meisei O	-	-	-	N
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	-	Meisei O DERNIÈRE ENLUMINURE	Meisei O (après arrivée) DERNIÈRE ENLUMINURE DU ROULEAU)	-	-	-	N

Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent/ Bunshô devant les enfants de l'empereur/	-	Meisei	Meisei O	-	-	-	-
--	---	--------	----------	---	---	---	---

2.2. Les codex enluminés verticaux de grande dimension

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Sanctuaire d'Ise
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	N sur le revers et la face d'une page
Audience du Général de second rang avec Bunshô	D~
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	N
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	N sous les yeux de Bunshô
Femmes et cadeaux/lettres	-
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	N + Bunshô au bâton
Le concert (pour les filles)	N mais Général ne joue pas
Le concert (3)	N sur le revers et la face d'une page
Le concert composition synthétique	-
Bunshô se précipitant avec un bâton	-
Juste avant l'entrevue	-
L'entrevue de nuit	N
Juste après l'entrevue	-
Bunshô consultant ses filles	N

Juste avant l'hommage donné au Général	N sur le revers et la face d'une page
Le palanquin du Grand Prêtre	-
Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	N sur le revers et la face d'une page
Bunshô face au Général	-
Le Général dans un intérieur	N + grand Prêtre dans le jardin
La venue du Général chez le Grand Prêtre	-
La venue de tous les seigneurs du pays	N sur le revers et la face d'une page
Le Général dans un intérieur (2)	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	-
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-
Montée à la capitale	N + troisième page
Femmes à la capitale	-
Empereur entendant parler de la jeune sœur	-
Visite entre couples à la capitale	N sur le revers et la face d'une page
Repas entre hommes à la capitale	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	N DERNIÈRE ENLUMINURE
Réunion familiale à la capitale (deux couples et enfants)	-
Couple (général) à la capitale	N
Couple (Bunshô) à la capitale	-
Seconde montée à la capitale (2 ^{ème} princesse)	N
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	-
scène non identifiable	-

2.3. Les codex enluminés verticaux de demi-format

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Bibliothèque de l'université Tôkyô	Ishikawa 20061002	Iwakuni	Vente Kyôto, 26 novembre 2015
Richesse du maître de Bunta	-	-	-	-
Renvoi de Bunta	Meisei ~	-	N	-
Bunta quittant son maître	-	-	-	-
Errance jusqu'au saunier	-	-	-	-
Bunta suppliant le saunier	-	-	-	-
Bunta travaillant chez le saunier	-	-	N	N
Bunta vendant son sel	-	-	-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	Meisei ~	-	-	-
Prospérité/mariage de Bunshô	-	-	-	-
Bunshô revoit son maître	-	-	-	-
Bunshô compte ses biens	-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	-	-	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	-	-	-
Visite au sanctuaire	Meisei ~	-	N	N endormis
Femme lisant une lettre	-	-	-	-
Naissance d'une princesse	Meisei ~	-	-	N
Naissance d'une princesse ou des deux princesses avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant	-	-	-	-
Naissance de la deuxième princesse	-	-	-	-
Naissance des deux princesses (en même temps)	-	-	-	-
Bunshô se précipitant vers ses filles	-	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	-	-	-
Bunshô et ses filles	-	N ?	N	-
Les princesses allant prier	-	-	-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	-	-	-
Bunshô et prétendants	-	-	-	-

Princesse et vieille femme	-	-	-	-
Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	-	-	-
Éducation des filles	-	-	-	-
Gouverneur et Grand Prêtre	-	-	-	-
Les prétendants refusés	-	-	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	-	-	-
Le Général de second rang et ses amis	N	-	N	-
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	-	-	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	-	Kyushu 23,6	N	-
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-
Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	-	-	-	-
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	-	-	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	Meisei O	Kyushu 23,6 ~	N	-
Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	N	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	Meisei O	Ibaraki	-	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	-	-	-	-
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	-	-	-	N
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	-	Ibaraki	N	N
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	-	-
Femmes et cadeau-/lettres	-	-	-	-
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	-	-	-
Le concert (pour les filles)	-	Kyushu 23,6~ deux lieux séparés	N	-
Le concert (3)	-	-	-	-
Le concert composition synthétique	-	-	-	N
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-	-	-
Juste avant l'entrevue	-	-	-	-

L'entrevue de nuit	-	Kyushu 23,6 ~ dernière enluminure conservée et identifiée	-	-
Juste après l'entrevue	-			-
Bunshô consultant ses filles	-	-	-	-
Juste avant l'hommage donné au Général	-	-	-	-
Le palanquin du Grand Prêtre	-	-	-	-
Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	Meisei O	-	-	N
Bunshô face au Général	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur	-	-	-	-
La venue du Général chez le Grand Prêtre	-	-	-	-
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-	-	-
Le Général dans un intérieur (2)	-	-	-	-
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	dans la scène de l'hommage	-	-	-
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-	-	-	-
Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-	-	-
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-	-	-
Montée à la capitale	-	-	N	-
Femmes à la capitale	-	-	-	-
Empereur entendant parler de la jeune sœur	-	-	-	-
Visite entre couples à la capitale	-	-	N	-
Repas entre hommes à la capitale	-	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	-	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (2)	-	-	-	-
Couple (Général) à la capitale	-	-	-	-
Couple (Bunshô) à la capitale	-	-	-	-
Seconde montée à la capitale (2 ^{ème} princesse)	-	-	-	-
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	-	-	-	-
Bunshô régent rendant visite à sa fille impératrice	-	-	-	-
scène non identifiable	-	1	1	-

2.4. Les codex enluminés horizontaux

N = composition nouvelle ; ~ = composition pls ou moins similaire à ; // = cf ; case en gras et en jaune = composition en double longueur.

	Ishikawa monté en rouleau vertical	Bibliothèque de Chuô	Musée d'histoire du département d'Ibaraki	Bibliothèque municipale d'Hakodate	Bibliothèque centrale de l'université de Kyushu	Bibliothèque de l'université Ryûgoku	Documentation générale de Kyôto 913.45	Ichiko Teiji	Bibliothèque de l'université de jeunes filles Notre Dame, département de Okuyama
Richesse du maître de Bunta	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Renvoi de Bunta	-	N	-	Takada Kyôdo 0	D	D	-	N Bunta sur la galerie extérieure (<i>engawa</i>)	-
Bunta quittant son maître	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Errance jusqu'au saunier	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunta suppliant le saunier	-	N	-	-	-	-	-	-	-
Bunta travaillant chez le saunier	-	N	-	Takada Kyôdo 0	Waseda oblong ~	mélange D et Waseda	Waseda oblong ~	Waseda oblong ~ / Takada (mais plus naïf)	-
Bunta vendant son sel	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô riche, regarde travailler les sauniers	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Prospérité/mariage de Bunshô	-	N	-	Takada Kyôdo 0 ~	Waseda oblong ~	-	-	N	-
Bunshô revoit son maître	-	N	-	-	N	-	N	-	-
Bunshô compte ses biens	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants	-	N	-	-	-	-	-	N	-
Bunshô et son épouse se consultant pour avoir des enfants (2)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Visite au sanctuaire	-	N	-	-	-	N	N	N (cf. album oblong pour divinité)	-
Femme lisant une lettre	-	-	-	-	-	-	-	N	-
Naissance d'une princesse	-	N	-	N	-	N	-	N	-
Naissance d'une princesse (avec représentation d'une jeune femme en couche et/ou premier bain de l'enfant)	-	-	-	-	-	-	N (DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE)	-	-
Naissance de la deuxième princesse	-	N	-	N DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE	-	-	-	-	-
Naissance des deux princesses (en même temps)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et une dame de compagnie	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô se précipitant vers ses filles	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et les filles en pleurs	-	-	-	-	Waseda oblong ~ DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE	D~	-	-	-
Bunshô et ses filles	-	N*2	-	-	-	-	-	-	-
Les princesses allant prier	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bunshô et le Grand Prêtre	-	-	-	-	N (avant jeune fille en pleurs)	-	-	-	-
Bunshô et prétendants	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Princesse et vieille femme/ suivantes	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Les filles refusant le gouverneur et les autres prétendants	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Grand Prêtre transmettant cela au gouverneur	-	N (sans le Grand Prêtre)	-	-	-	-	-	-	-
Éducation des filles	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gouverneur et Grand Prêtre	-	-	-	-	-	-	-	N	-
Les prétendants refusés	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Retour du gouverneur à la capitale	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Entrevue du Général de second rang le gouverneur	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang et ses amis	-	N	N	-	-	Ibaraki	-	N jouent de la musique de nuit	PREMIÈRE ENLUMINUR E Ibaraki O
Le Général de second rang et ses amis (2)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang mélancolique	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang malade	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang rendant visite à ses parents	-	-	N Général debout	-	-	Ibaraki	-	N	Ibaraki O
Le Général de second rang écrivant un poème	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang quittant sa demeure/se déguisant	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang voyageant déguisé en marchand	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang visitant un sanctuaire	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Le Général de second rang rencontrant un vieillard	-	N	D ~	-	-	Ibaraki	-	album Ishikawa oblong	Ibaraki O





Le Général et ses compagnons devant les 8 ponts	-	-	-	-	-	-	-	-	-
L'arrivée du Général de second rang chez Bunshô	-	-	-	-	-	Ibaraki	-	Takada Kyôdo (~ mais style beaucoup plus naïf)	-
Audience du Général de second rang avec Bunshô	-	-	D ~	-	-	-	-	Takada Kyôdo (~ mais style beaucoup plus naïf)	Ibaraki O
Le Général de second rang jouant son rôle de marchand	N	-	-	-	-	-	-	-	-
Le repas du Général de second rang avec ses amis chez Bunshô	N	-	-	-	-	-	-	N	-
Le repas du Général de second rang avec Bunshô	N	-	D ~ pour la disposition spatiale des personnages mais orientation de la galerie extérieure (<i>engawa</i>) et du paravent inversée, Bunshô se retrouve sur l' <i>engawa</i> et le général à la place d'honneur. DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE	-	-	Ibaraki (Général place d'honneur) DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE	-	-	Ibaraki mais l'emplacement de la galerie extérieure (<i>engawa</i>) est inversé ; c'est Bunshô qui se retrouve à la place d'honneur. DERNIÈRE ENLUMINURE CONSERVEE
Le lavement des pieds du Général de second rang chez Bunshô	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Femmes et cadeau-/lettres	N	-	-	-	-	-	-	N	-
Le concert (pour Bunshô et ses gens)	-	-	-	-	-	-	-	Takada Kyôdo (~ mais style beaucoup plus naïf)	-

								légère différence dans a construction DERNIÈRE ENLUMINUR E	
Le concert (pour les filles)	-	-		-	-	-	-		
Le concert (3)	-	-		-	-	-	-		
Le concert composition synthétique	N	-		-	-	-	-		
Bunshô se précipitant avec un bâton	-	-		-	-	-	-		
Juste avant l'entrevue	N	-		-	-	-	-		
L'entrevue de nuit	N	-		-	-	-	-		
Juste après l'entrevue	-	-		-	-	-	-		
Bunshô consultant ses filles	-	-		-	-	-	-		
Juste avant l'hommage donné au Général	-	-		-	-	-	-		
Le palanquin du Grand Prêtre	-	-		-	-	-	-		
Le Général de second rang salué par l'ancien maître de Bunshô	N	-		-	-	-	-		
Bunshô face au Général	-	-		-	-	-	-		
Le Général dans un intérieur	-	-		-	-	-	-		
La venue du Général chez le Grand Prêtre	N	-		-	-	-	-		
La venue de tous les seigneurs du pays	-	-		-	-	-	-		
Le Général dans un intérieur (2)	-	-		-	-	-	-		
Bunshô dansant/ Bunshô en colère	-	-		-	-	-	-		
Représentation d'une femme lisant ou d'une femme dans un intérieur	-	-		-	-	-	-		

Le Général de second rang manifestant son désir de rentrer	-	-		-	-	-	-		
Préparatifs de la montée à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Montée à la capitale	N	-		-	-	-	-	N	N
Femmes à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Empereur entendant parler de la jeune sœur	N	-		-	-	-	-		
Visite entre couples à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Repas entre hommes à la capitale	N	-		-	-	-	-	-	-
Réunion familiale à la capitale (un couple avec enfant(s))	N	-		-	-	-	-	-	N DERNIÈRE ENLUMINUR E. Bunshô et ses filles sans enfant
Réunion familiale à la capitale (2)	-	-		-	-	-	-		
Couple (général) à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Couple (Bunshô) à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Seconde montée à la capitale (2 ^{ème} princesse)	N	-		-	-	-	-		
Bunshô et l'empereur/ Bunshô devenu régent	-	-		-	-	-	-		
Femme en couche à la capitale	-	-		-	-	-	-		
Scène non identifiable	-	-	-	-	-	-	-		

III. TABLEAUX DE COMPARAISONS

1. Les visages du R.Chûkyô 166

	Premier rouleau	Deuxième rouleau	Troisième rouleau
Bunta	 <p>Bunta chassé</p>	 <p>Arrivée Général ami à la porte</p>  <p>Rencontre du vieillard (vieillard)</p>	 <p>Général offrant un poème aux princesses (compagnon)</p>

Grand Prêtre



Bunta chassé



Bunshô et le Grand Prêtre



Rencontre du vieillard (compagnon)



Hommage du Grand Prêtre



Bunshō et le Grand Prêtre : proposition de mariage



Bunshō et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur

Serviteur de
trois-quart
dos



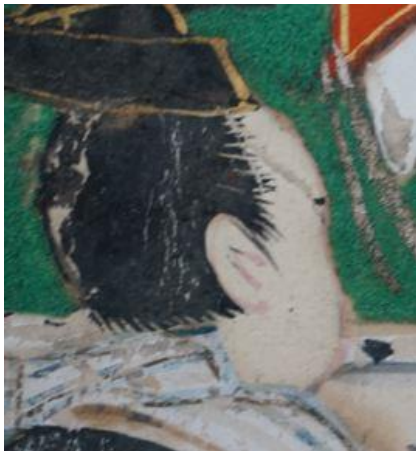
Bunta chassé



Arrivée 2



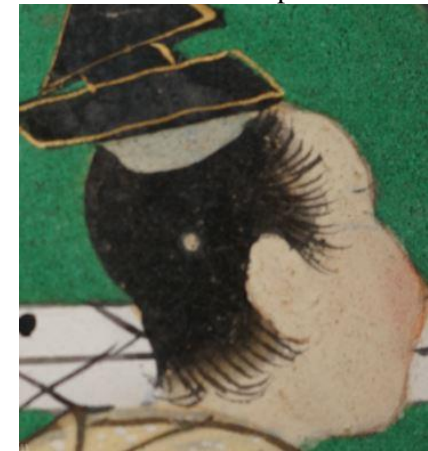
Montée à la capitale



Bunshô et le Grand-Prêtre : à propos du
gouverneur



Lavement des pieds



Bunshô offrant des présents au Général



Repas chez Bunshô



Retour du gouverneur



Bunshô et le Grand Prêtre : proposition de mariage



Prosperité de Bunshô



Bunshô et le Grand Prêtre



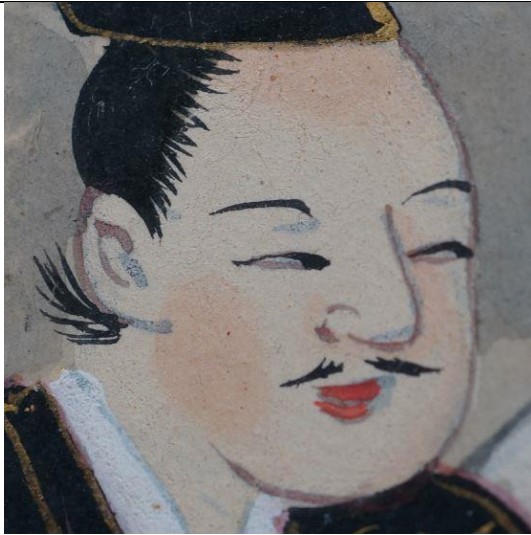
Visite au sanctuaire

Serviteur de
trois-quart
face



Lavement des pieds compagnon





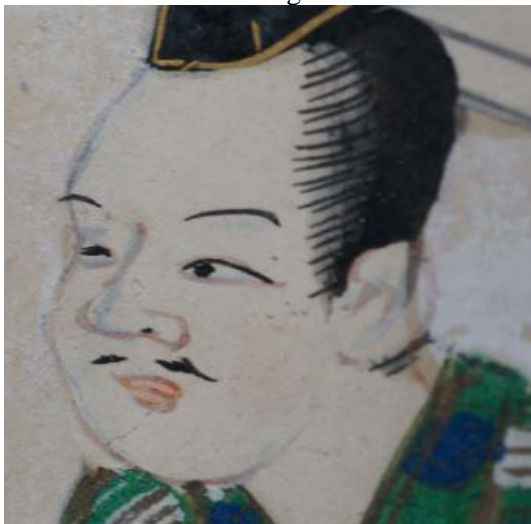
Bunta chassé



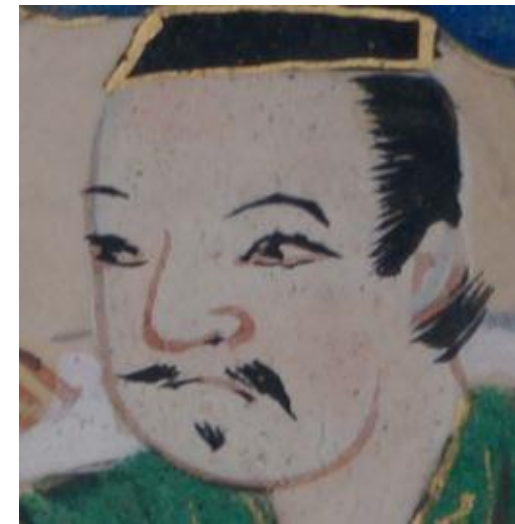
Retour du gouverneur

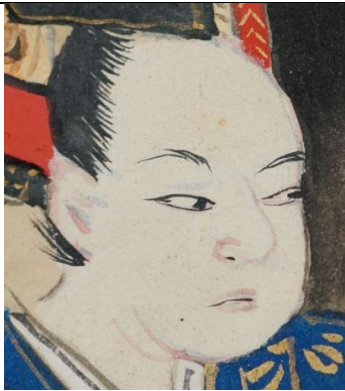


Bunshô et le Grand Prêtre : proposition de mariage

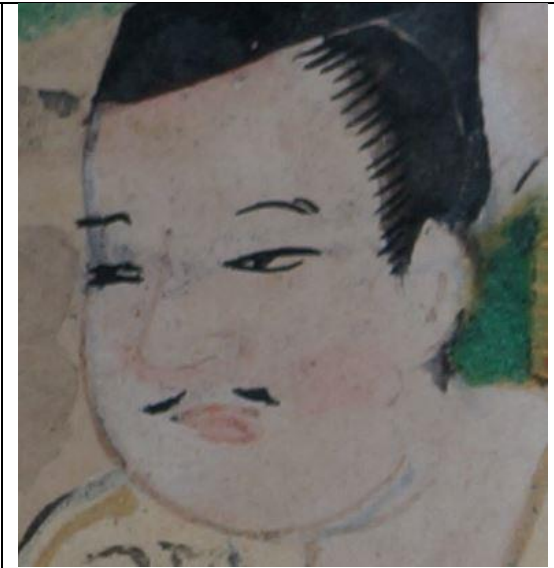


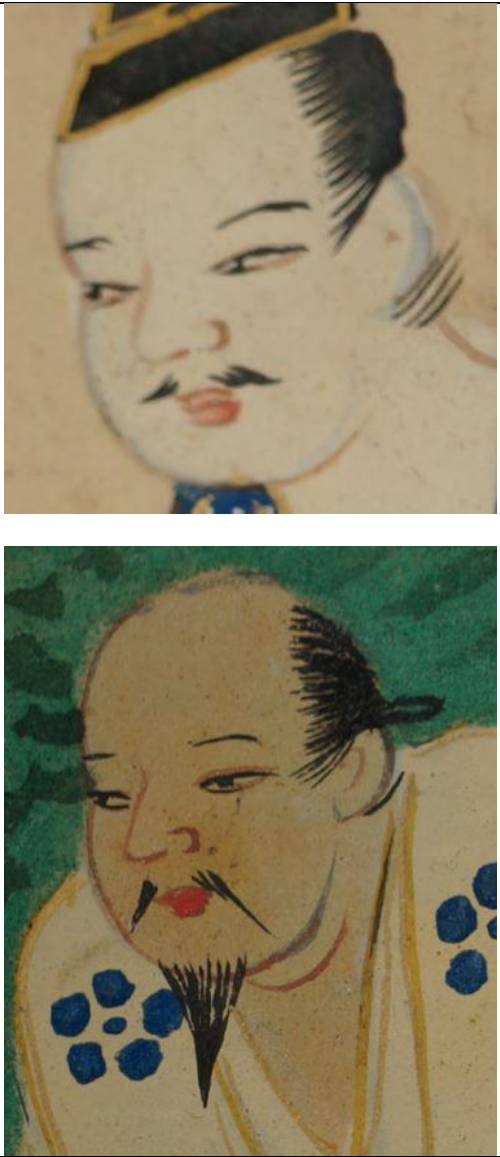
Bunshô et le Grand Prêtre

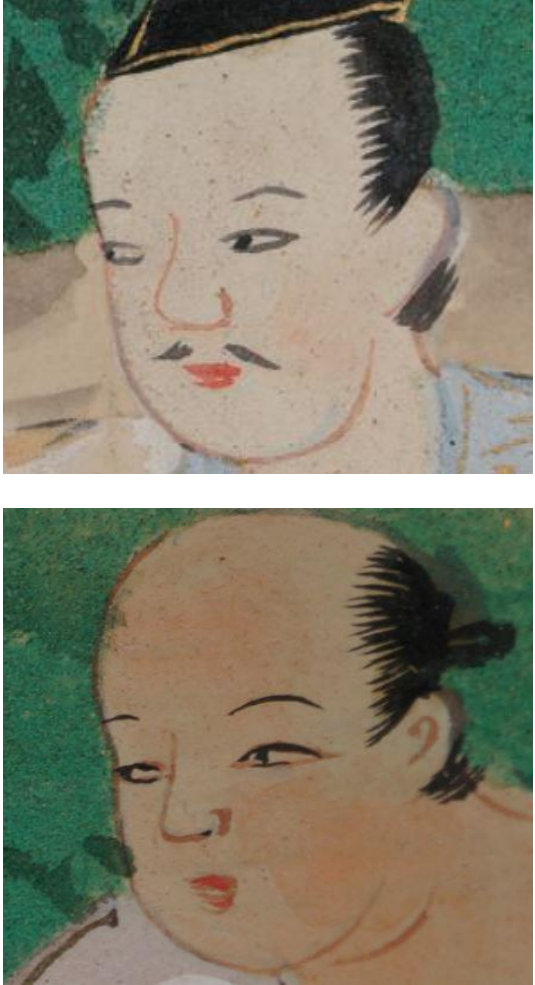




Visite au sanctuaire



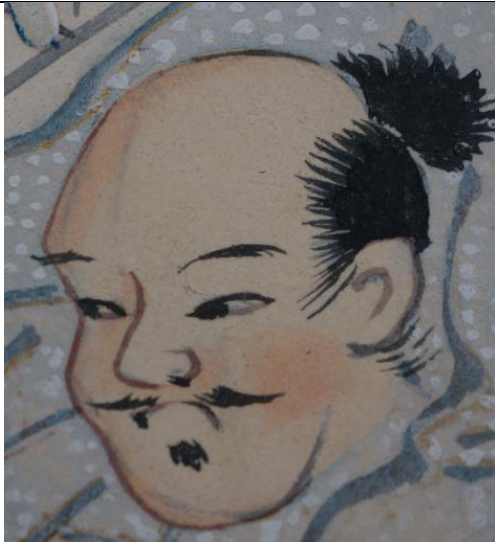
			 <p>The image contains two portrait paintings of men in traditional East Asian attire. The top portrait shows a man with a black topknot, a thin mustache, and a red mouth, wearing a blue collar. The bottom portrait shows a man with a shaved head and a black topknot, a red mouth, and a black beard, wearing a white garment with blue circular patterns on the chest and shoulders.</p>
--	--	--	--

			 <p>Montée à la capitale</p>
--	--	--	--



Bunshô offrant des cadeaux au Général

Serviteur
accroupis



Bunta chassé



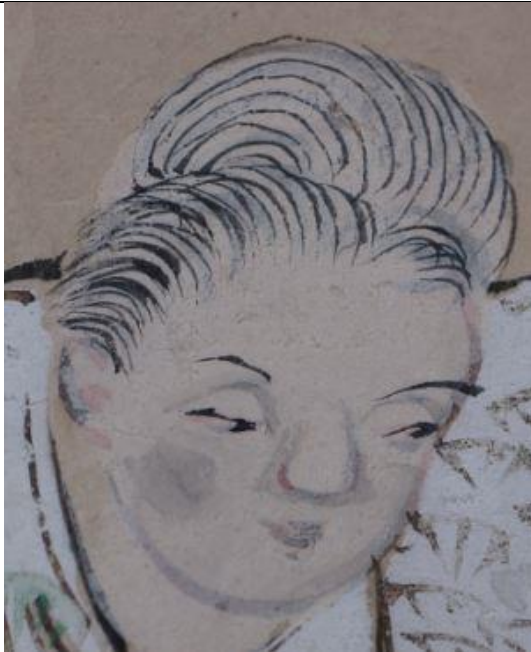
Bunshô et le Grand Prêtre : proposition de mariage



Retour du gouverneur



Montée à la capitale

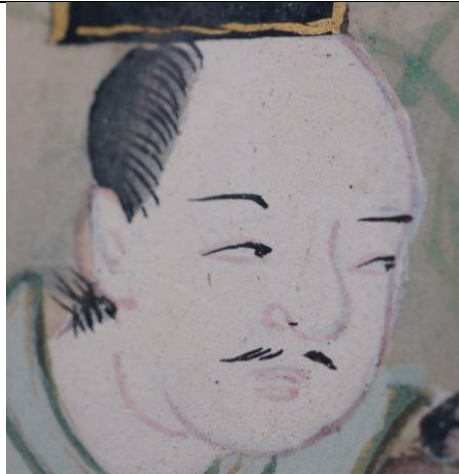


Bunta travaillant pour le saunier



Prospérité de Bunshô

Bunshô



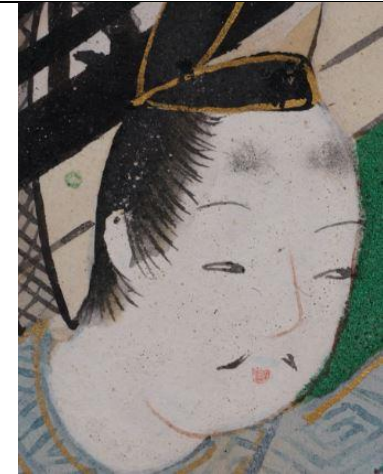
Bunshô et le Grand Prêtre : proposition de mariage



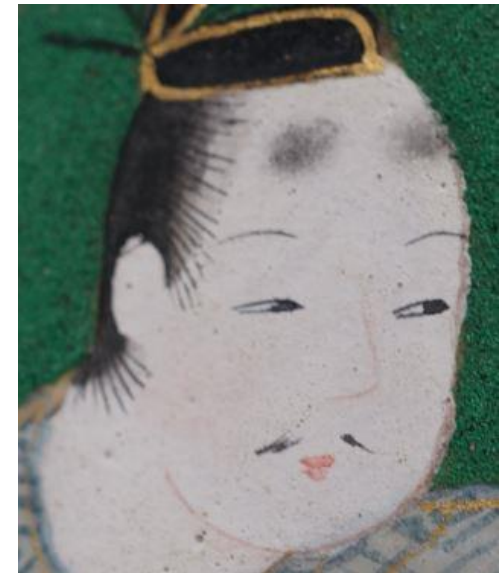
Visite au sanctuaire



Repas chez Bunshô : Bunshô ou Général



Bunshô donne des cadeaux au Général



Concert



Naissance des filles de Bunshô



Bunshô et le Grand Prêtre



Bunshô devant l'empereur



Bunshô et son épouse, vieux à la capitale



Bunshô et ses filles en pleurs



Prospérité de Bunshô



Bunshô et le Grand Prêtre : à propos du gouverneur

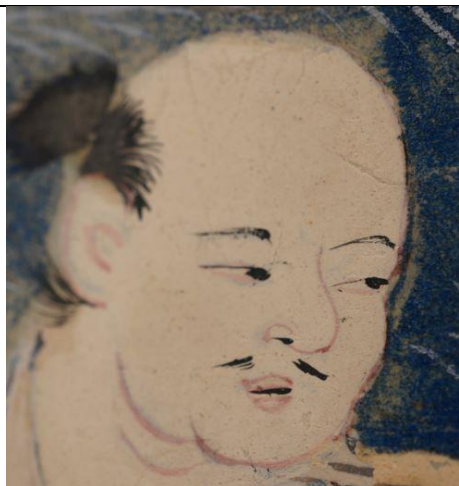
Porteurs




Prospérité de Bunshô



Montée à la capitale



Bunta travaillant chez le saunier
(peut-être Bunta)

Gouverneur		 <p>DSC00898.JPG (4912 x 3264)</p>	
Père du Général		 <p>DSC00897.JPG (4912 x 3264)</p>	

Retour du gouverneur

Général et ses parents

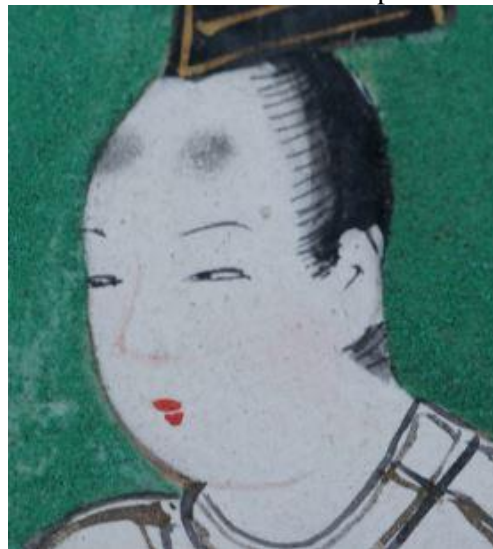
Général
(costume de
cours)



Général et ses amis à la capitale





Concert







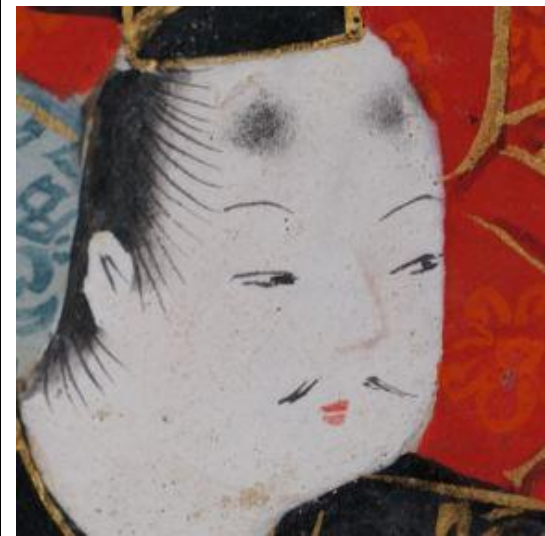
Général et ses parents



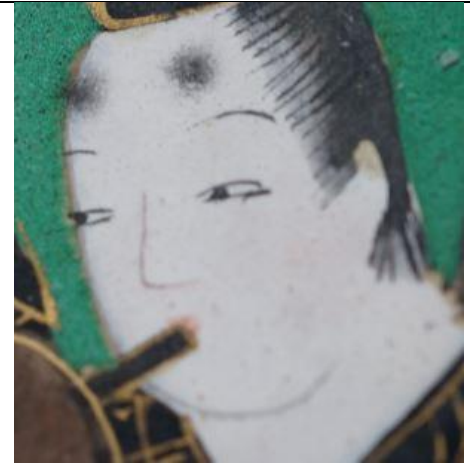
Entrevue de nuit

			 <p>Hommage du Grand Prêtre</p>
Général (déguisé)		 <p>Arrivée 2</p>	

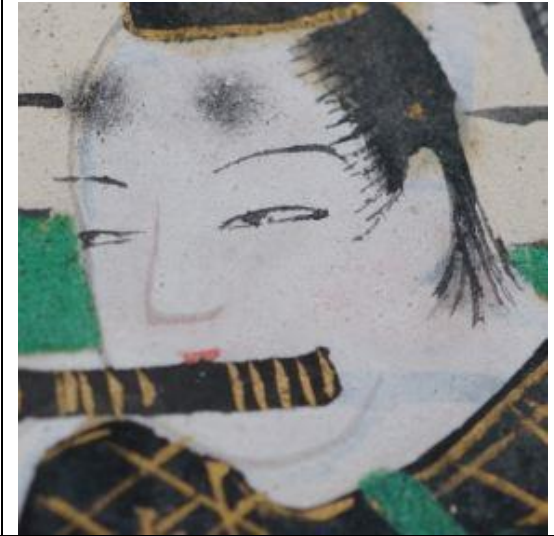
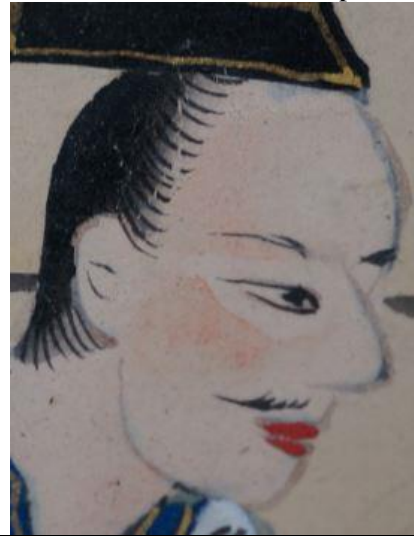
		 <p data-bbox="1093 576 1326 603">Lavement des pieds</p>  <p data-bbox="1077 932 1341 959">Rencontre du vieillard</p>	
Compagnons (costume de cours)			



Concert

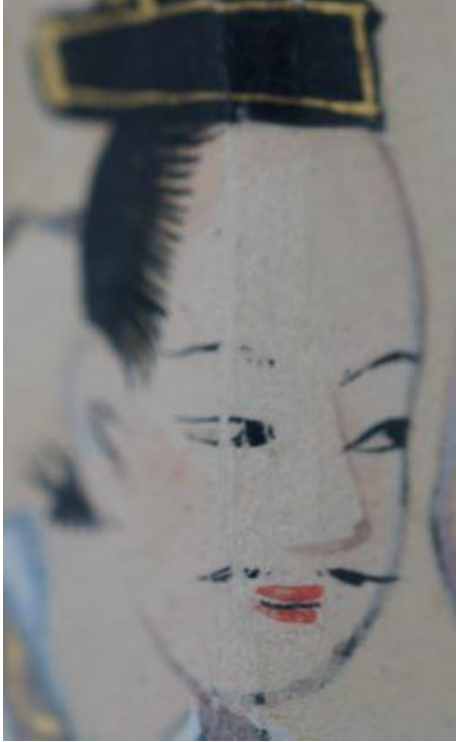




Général et ses amis à la capitale



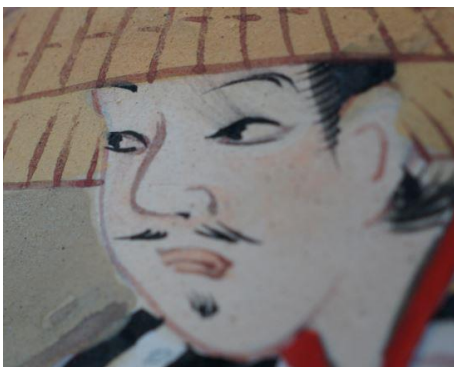


Hommage du Grand Prêtre

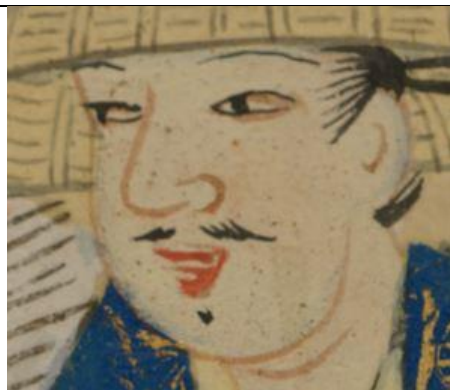
			
Compagnons (déguisé)			

Repas chez Bunshô

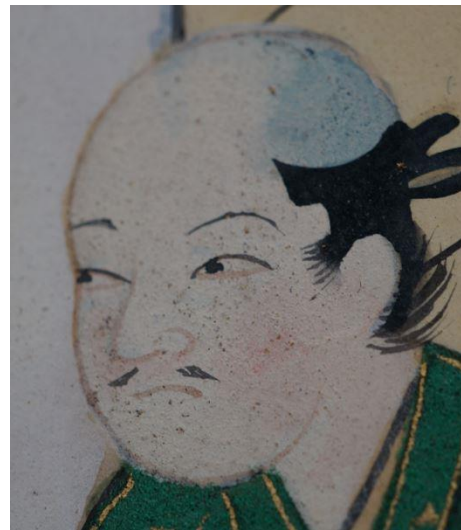
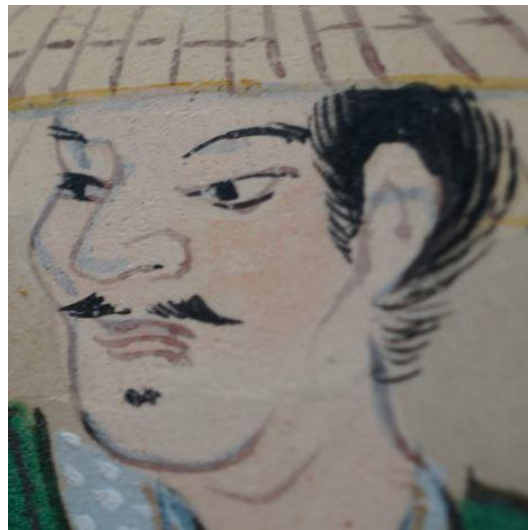
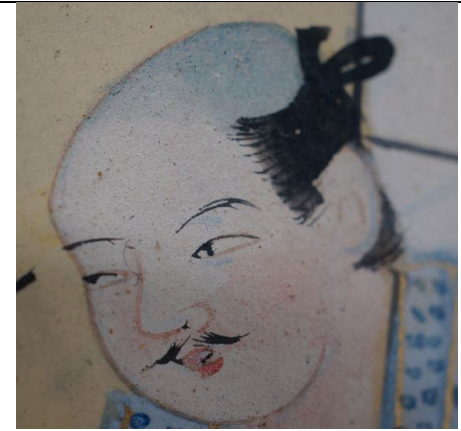
Général offrant un poème aux princesses



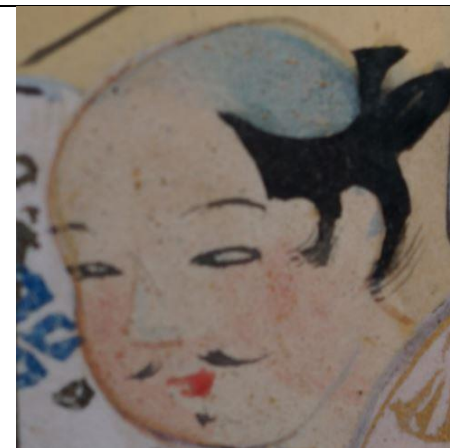
Arrivée 1



Montée à la capitale



Arrivée 2

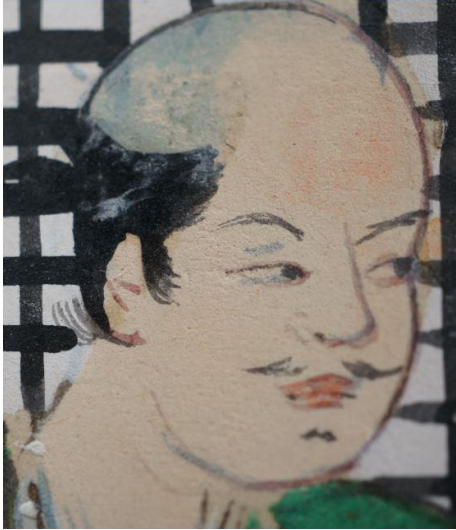

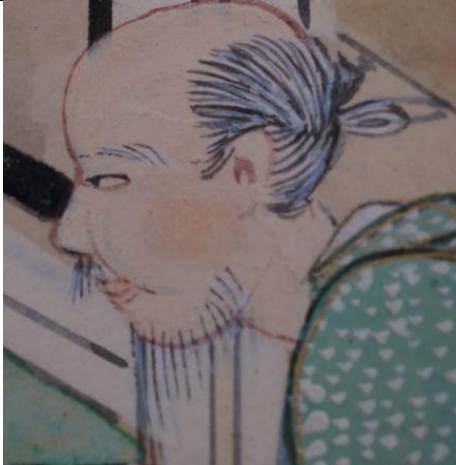



Bunshô offrant des cadeaux au Général



Lavement des pieds



			
<p>Vieillard</p>			
	<p>Bunta travaillant pour le saunier</p>	<p>Rencontre du vieillard</p>	<p>Bunshô et son épouse, vieux à la capitale (Bunshô)</p>

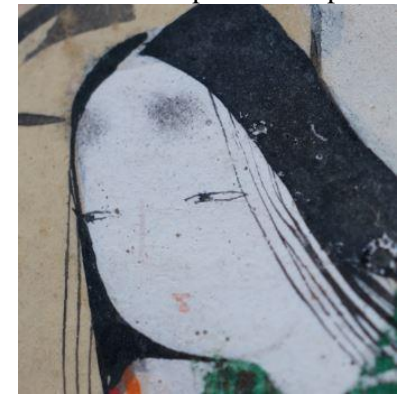
Filles de
Bunshô




Bunshô et ses filles en pleurs



Général offrant un poème aux princesses



Concert

			  <p>Entrevue de nuit</p>  <p>Naissance à la capitale</p>
--	--	--	--

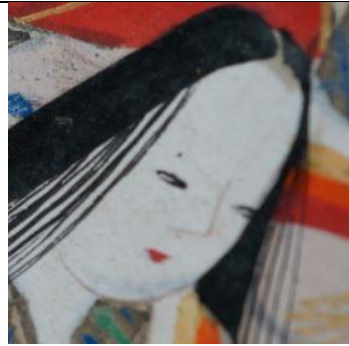
Dame de
compagnie



Naissance des filles de Bunshô



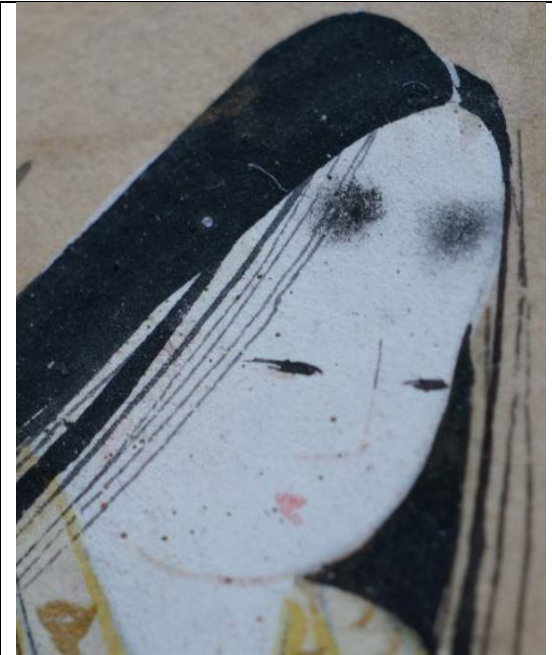
Prospérité de Bunshô



Arrivée 2



Général et ses parents



Général offrant un poème aux princesses



			 <p>Bunshô devant l'empereur</p>
--	--	--	--

			
<p>Dame de compagnie de dos</p>			<p>Bunshô et son épouse, vieux à la capitale</p>
	<p>Bunshô et ses filles en pleurs</p>	<p>Général et ses parents</p>	

<p>Mère du Général</p>			
<p>Épouse de Bunshô</p>		<p>Général et ses parents</p>	 <p>Bunshô et son épouse, vieux à la capitale</p>



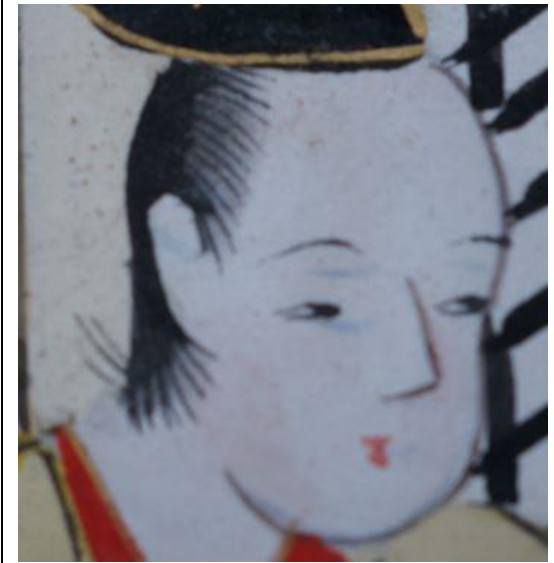
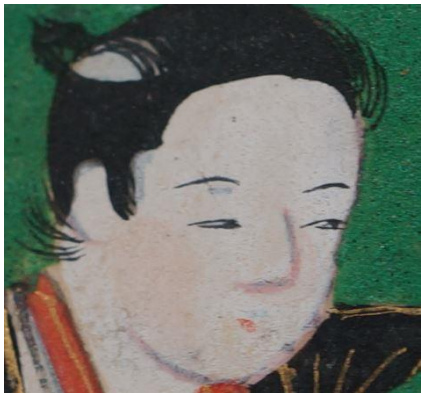
Prosperité de Bunshô

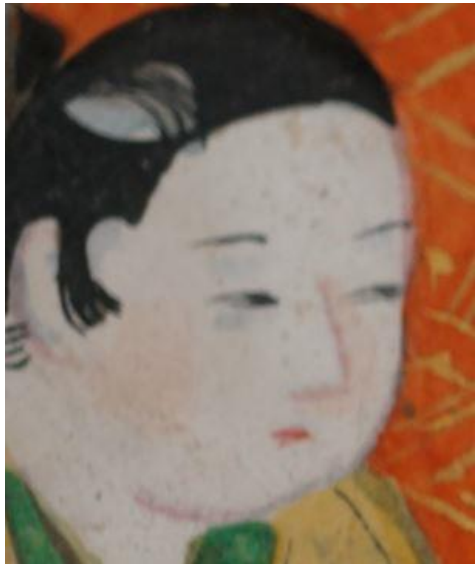
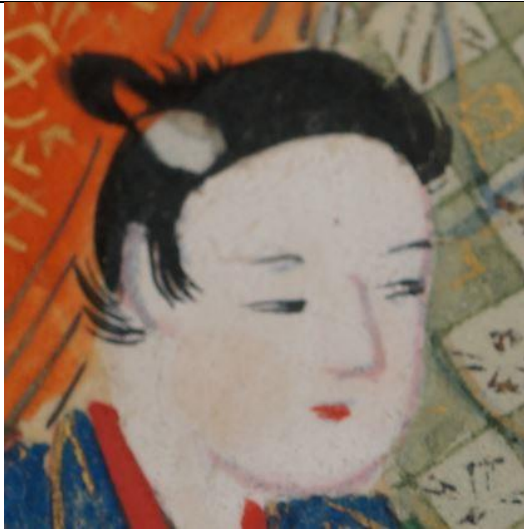
Épouse du
Grand Prêtre



Bunta chassé

Pages et
jeunes
garçons






Bunta chassé



Hommage du Grand Prêtre



Montée à la capitale

			 <p data-bbox="1630 1201 1906 1230">Naissance à la capitale</p>
--	--	--	---

Enfants et
bébés



Bunta chassé



Naissance à la capitale




Naissance des filles de Bunshô

Servantes




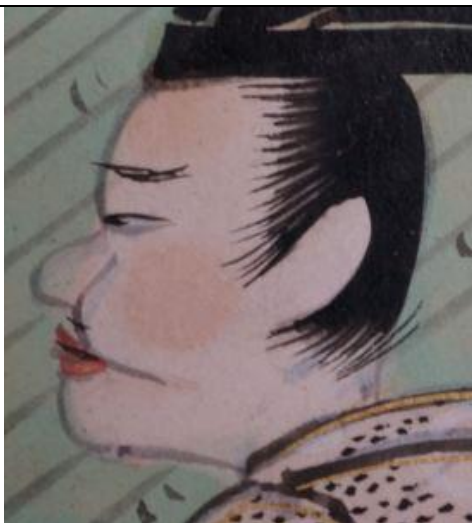


Prosperité de Bunshô

Courtisans			 <p data-bbox="1608 614 1930 643">Bunshô devant l'empereur</p>
------------	--	--	---

2. Les visages du R.Ishikawa

	Premier rouleau	Deuxième rouleau	Troisième rouleau
Bunta	 <p data-bbox="577 1369 741 1401">Bunta chassé</p>		



Bunta travaillant chez les sauniers

Grand Prêtre



Bunta chassé



L'hommage du Grand Prêtre



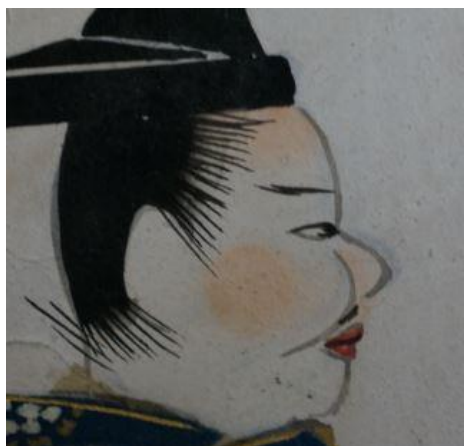
Gouverneur et Grand Prêtre

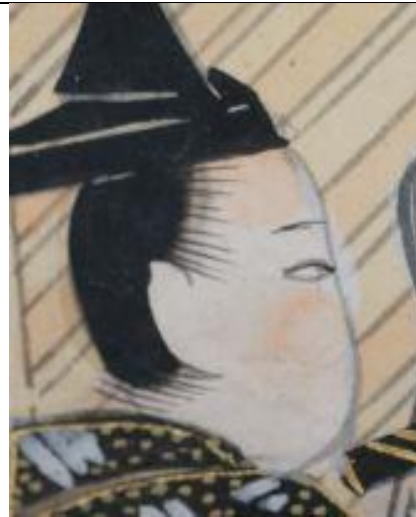
Serviteur de
trois-quart
dos





Auditeurs premier concert





Général jouant son rôle de marchand

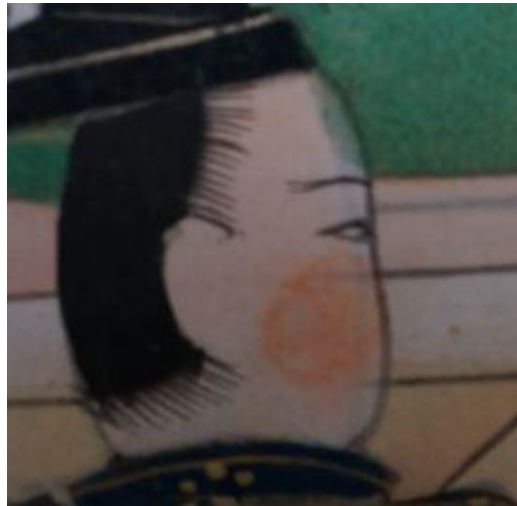
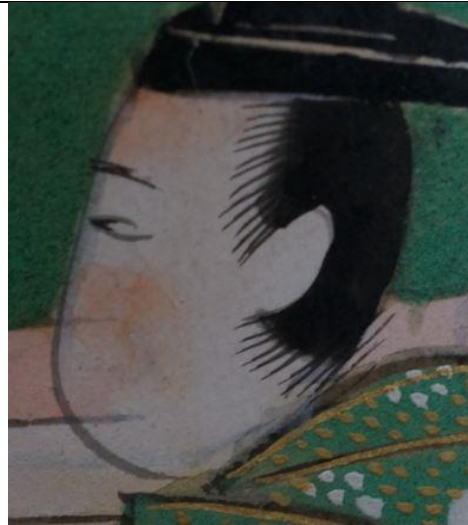
Concert pour les filles de Bunshô

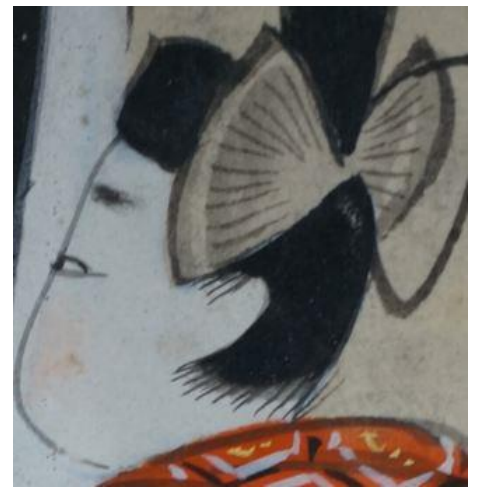
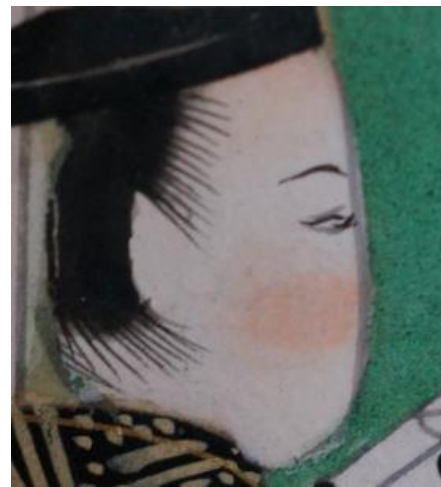
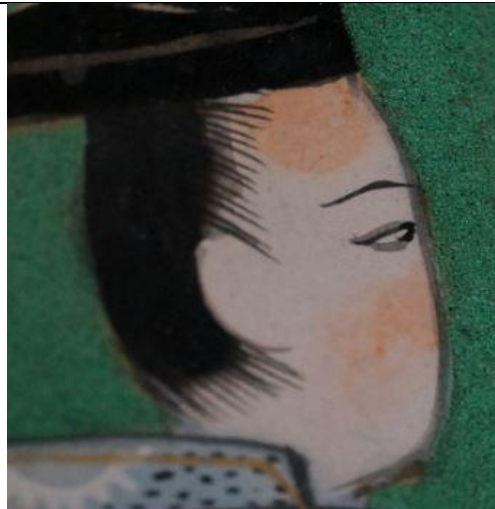


Gouverneur et Grand Prêtre

Courtisan
(Général rendant visite à ses parents)

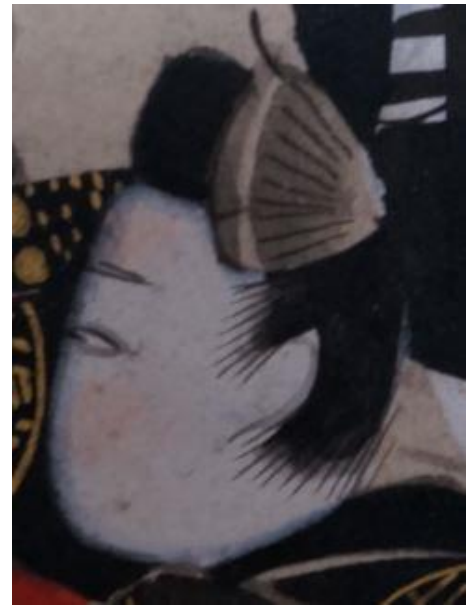
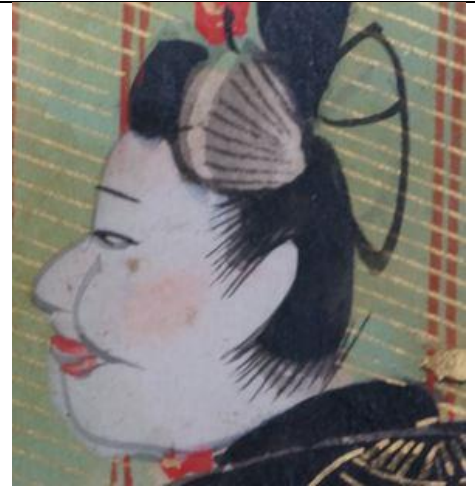
Compagnon
(concert pour les filles de Bunshô)







Repas chez Bunshô





Prospérité de Bunshô



Montée à la capitale (fantassin)



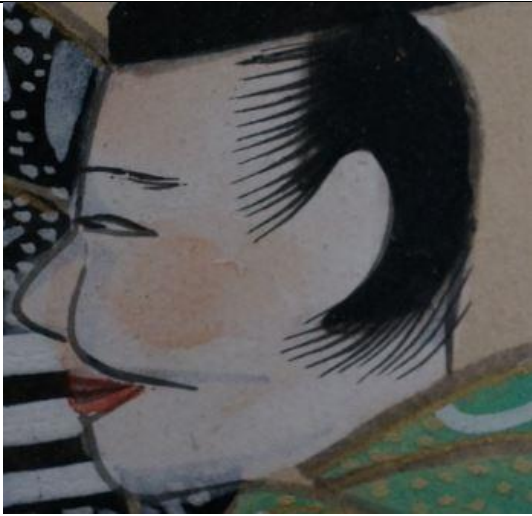


Montée à la capitale (serviteurs)



Prosperité de Bunshô





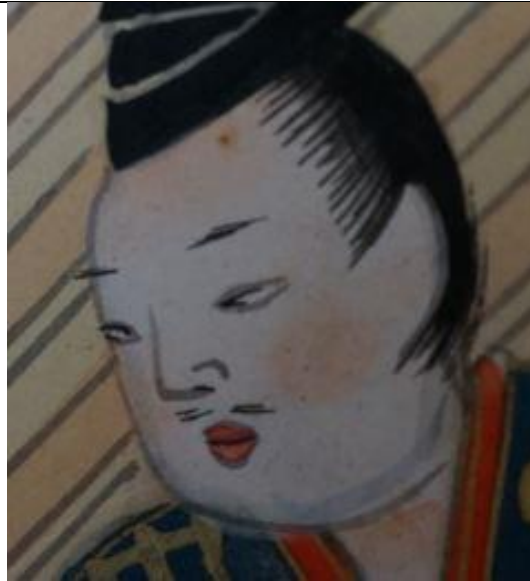
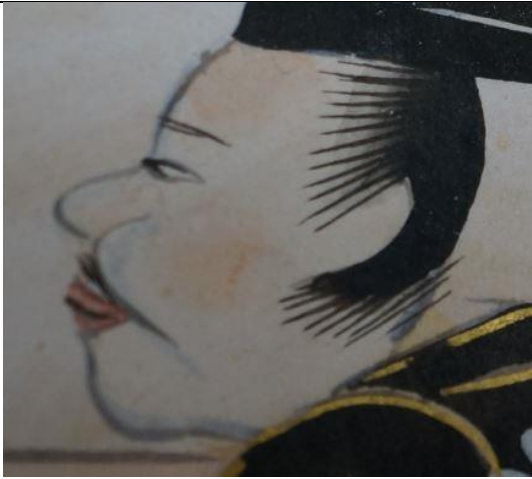
Visite au sanctuaire

Serviteur de
trois-quart
face

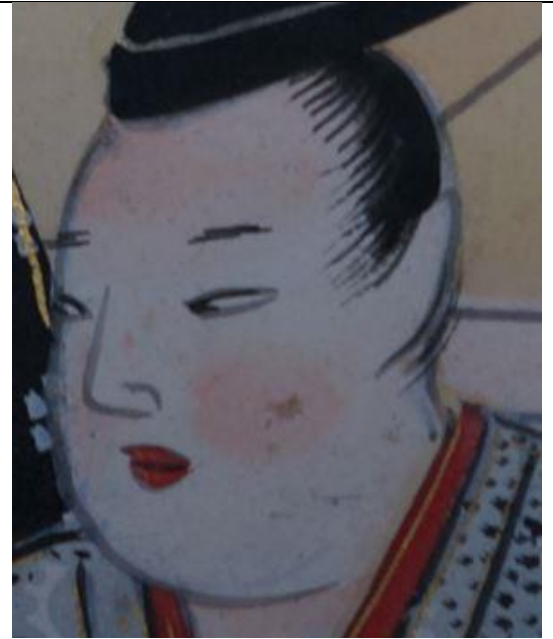


Auditeur premier concert





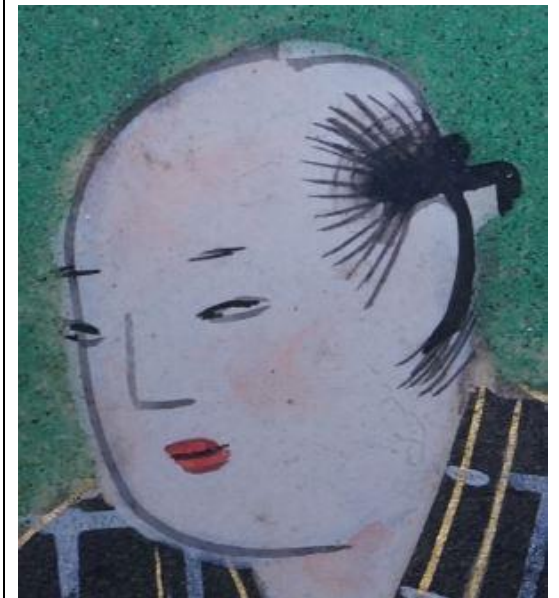
Général jouant son rôle de marchand



Concert pour les filles de Bunshô



L'hommage du Grand Prêtre

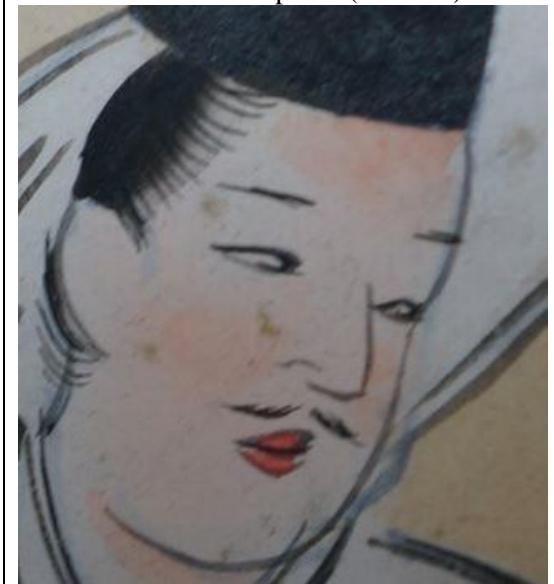




Bunta chassé



Montée à la capitale (badauds)

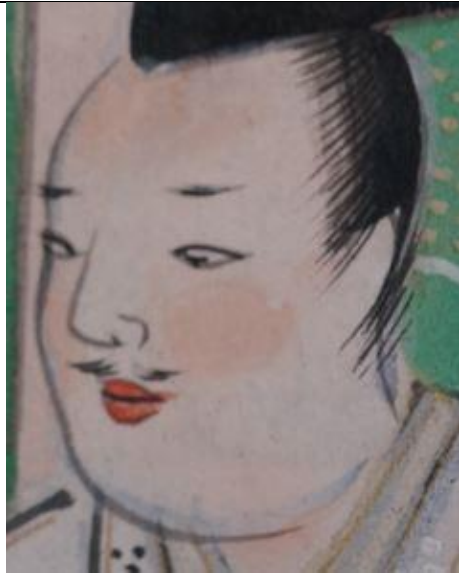




Gouverneur et Grand Prêtre



Montée à la capitale (fantassin)



Montée à la capitale (porteur)



Prospérité de Bunshô



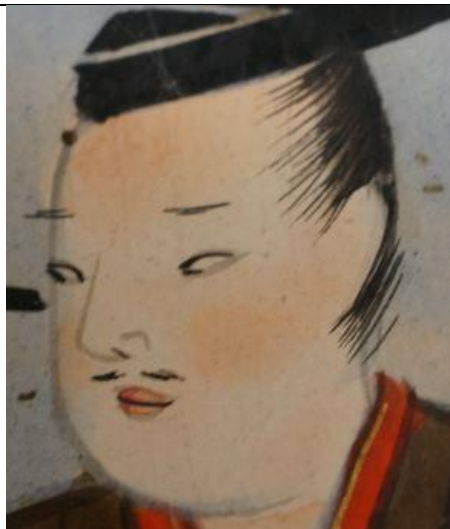
Visite au sanctuaire





Bunta travaillant chez les sauniers

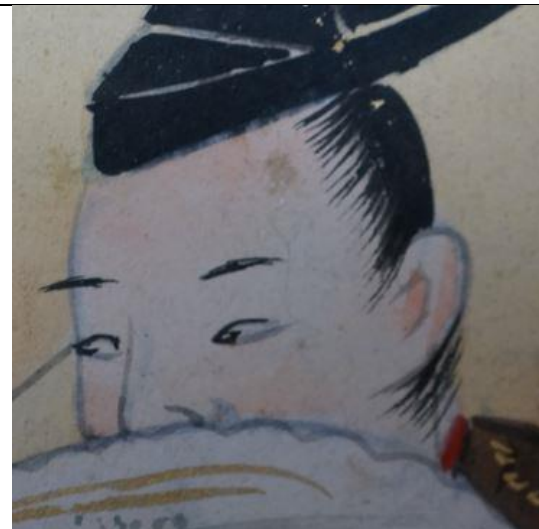
Bunshô



Naissance des filles de Bunshô



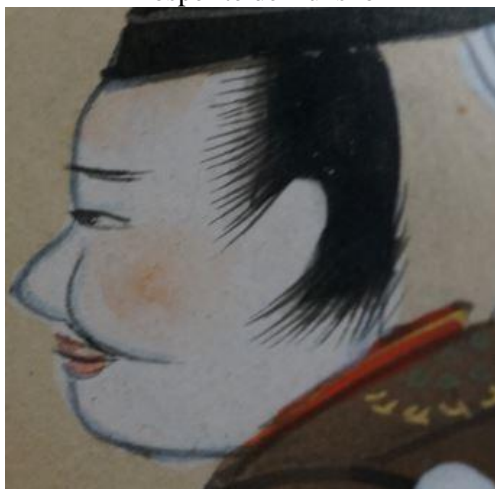
Premier concert



Concert pour les filles



Prosperité de Bunshô



Visite au sanctuaire



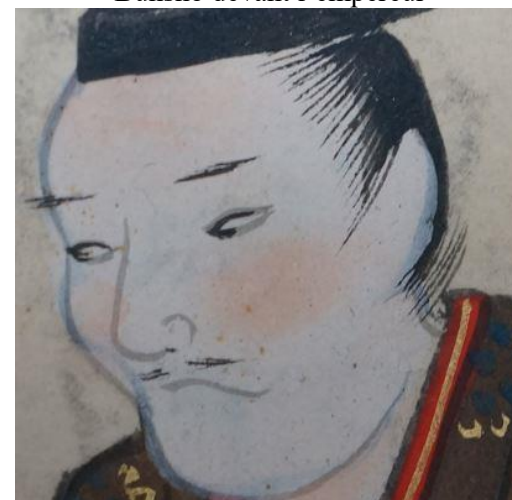
Général jouant son rôle de marchand



Repas chez Bunshô



Bunshô devant l'empereur



L'hommage du Grand Prêtre

Bouche trait



Serviteur (prospérité)



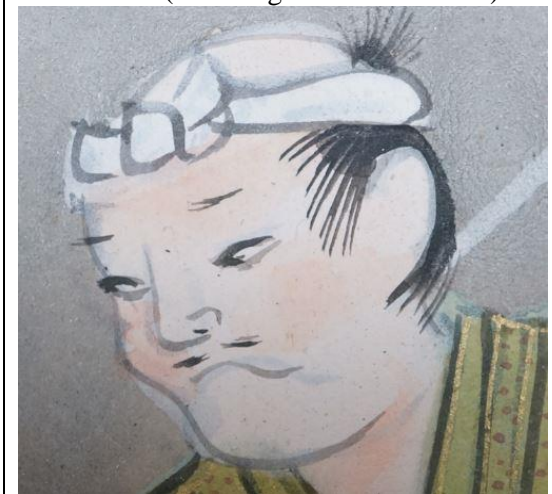
Saunier (Bunta travaillant chez les sauniers)





Auditeur (concert 1)



Bunshô (Hommage du Grand Prêtre)






Serviteur (hommage du Grand Prêtre)

			
Gouverneur			

Porteur (Montée à la capitale)

Gouverneur et Grand Prêtre

<p>Père du Général</p>			
<p>Général (costume de cours)</p>			

Général rendant visite à ses parents

Premier concert

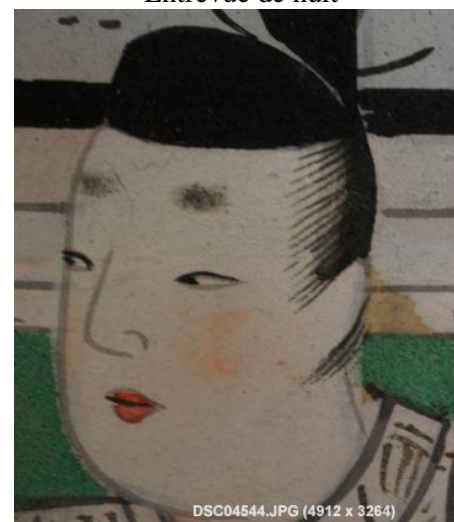
Concert pour les filles de Bunshô





Général rendant visite à ses parents






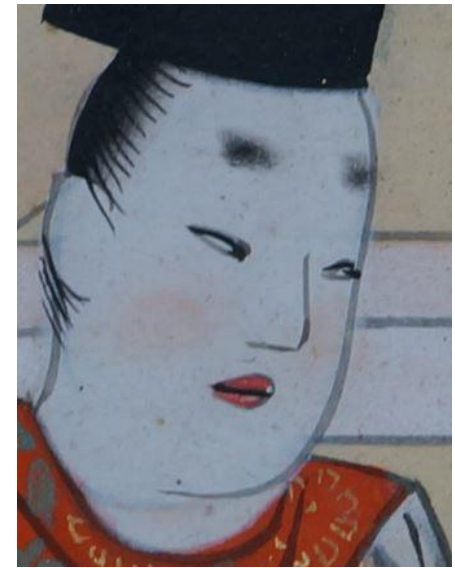
Entrevue de nuit



La famille du Général

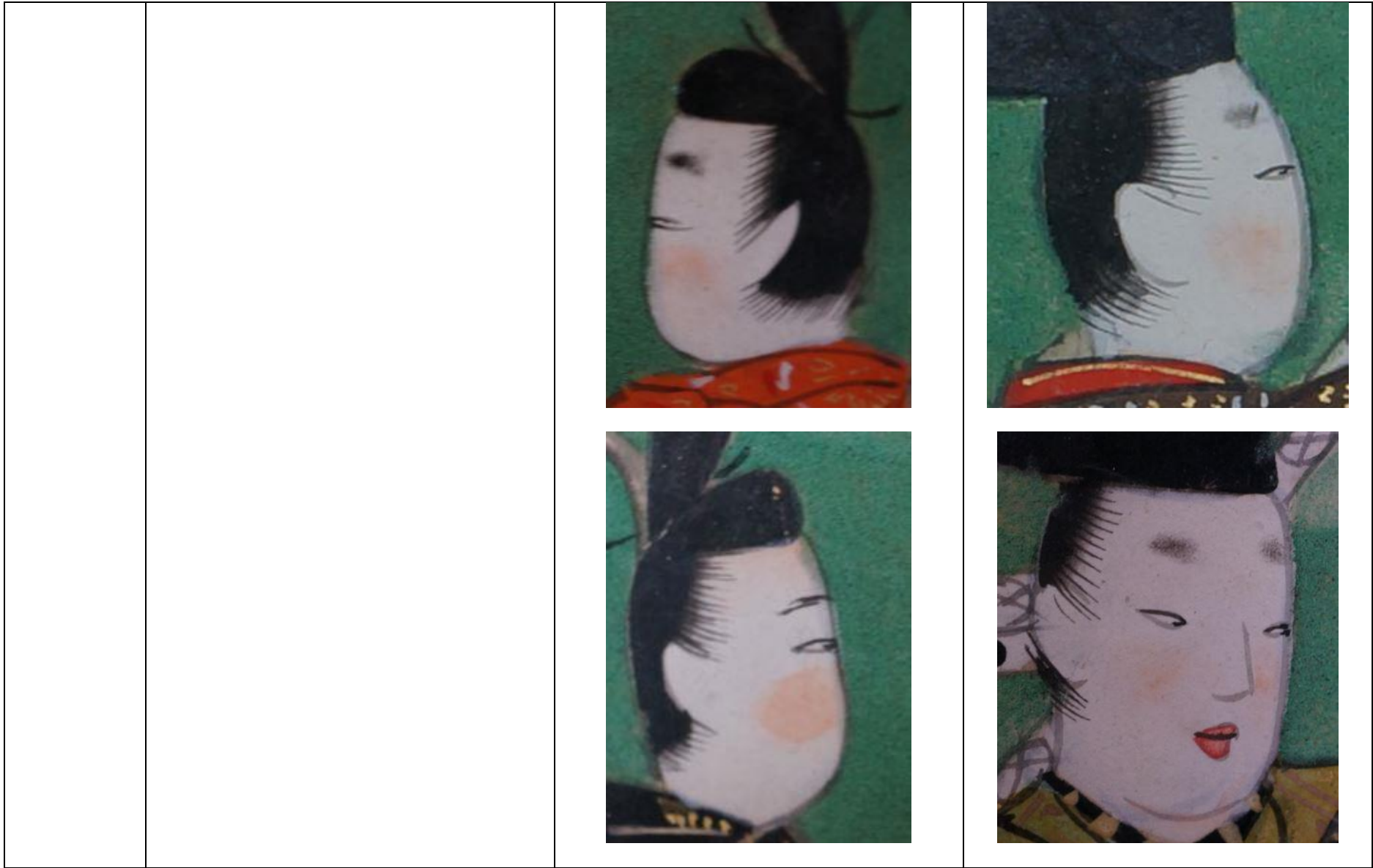
			 <p data-bbox="1608 794 1933 823">Hommage du Grand Prêtre</p>
<p data-bbox="199 831 315 895">Général (déguisé)</p>		 <p data-bbox="1093 1337 1335 1366">Lavement des pieds</p>	

		 <p data-bbox="1093 722 1335 754">Repas chez Bunshô</p>	
<p data-bbox="197 762 362 858">Compagnons (costume de cours)</p>			



Premier concert

Concert pour les filles de Bunshô



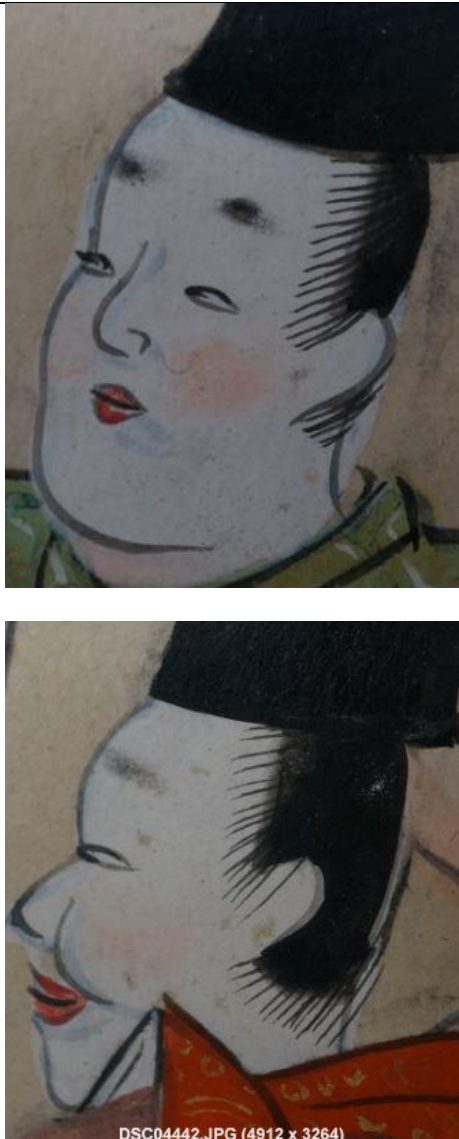


Général et ses amis à la capitale

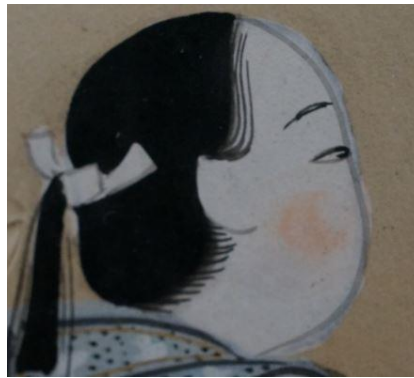


Hommage du Grand Prêtre

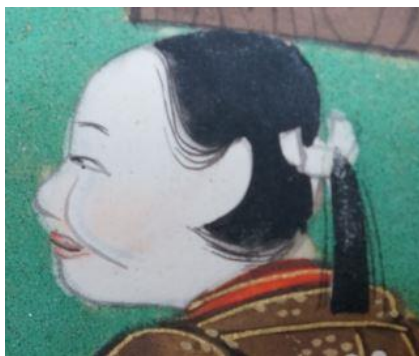
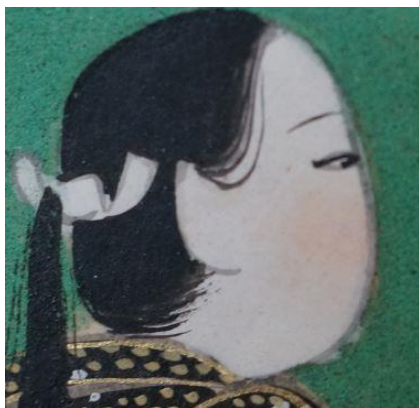


			 <p>DSC04442.JPG (4912 x 3264) Montée à la capitale</p>
--	--	--	---

Compagnons
(déguisé)

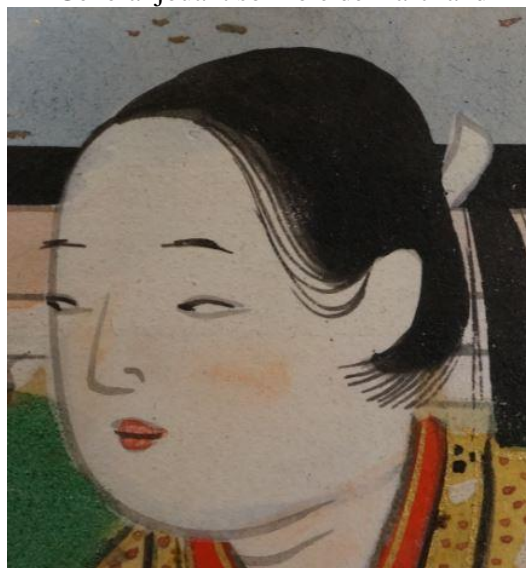


Lavement des pieds





Général jouant son rôle de marchand







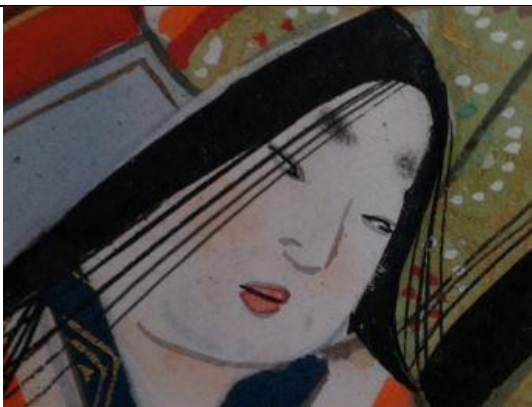


Repas chez Bunshô

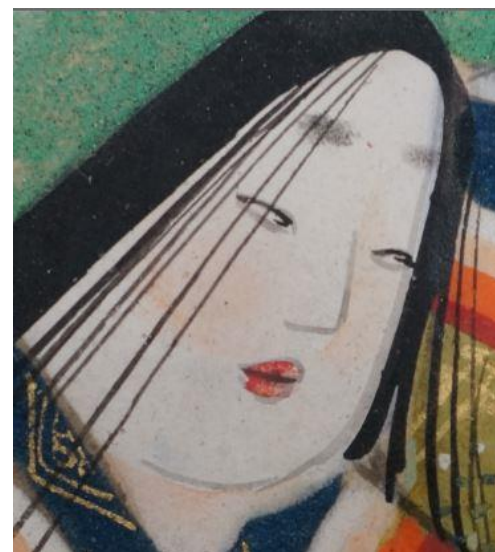
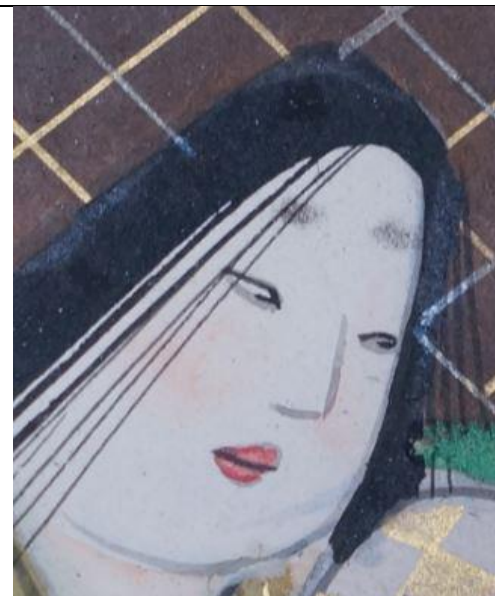


Rencontre avec un vieillard

<p>Vieillard</p>				
<p>Filles de Bunshô</p>				
		<p>Rencontre avec un vieillard</p>		
		<p>Général offrant un poème aux filles de Bunshô</p>		
		<p>Concert pour les filles de Bunshô</p>		

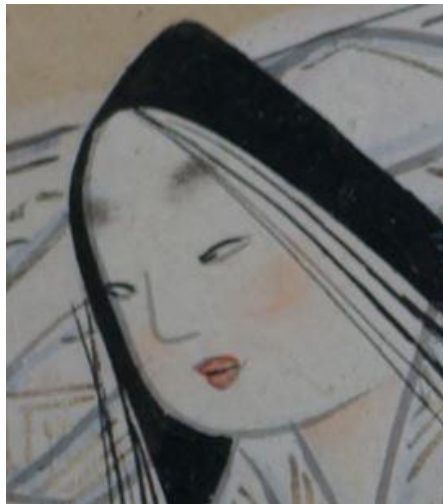


Éducation des filles



La famille du Général

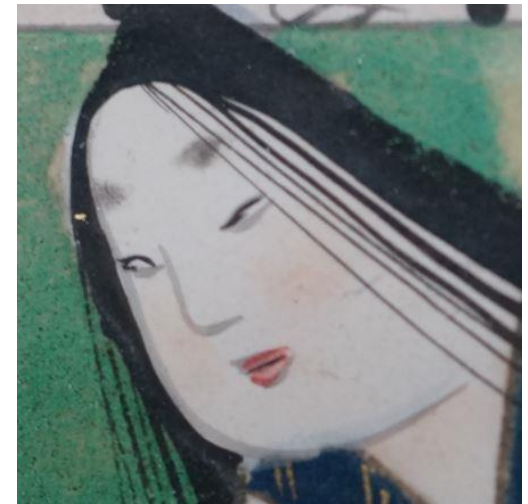
Dame de
compagnie



Naissance des filles de Bunshô



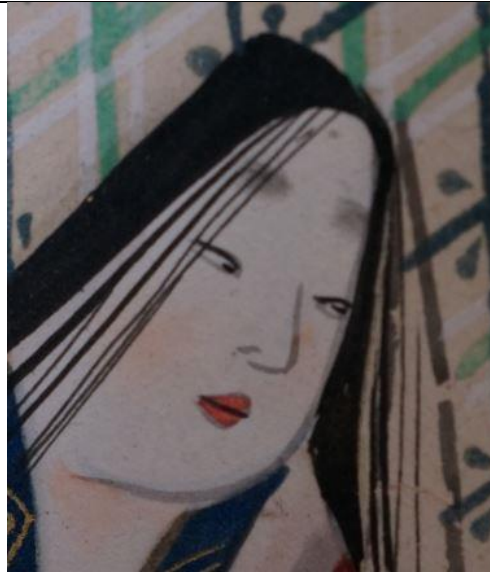
Lavement des pieds



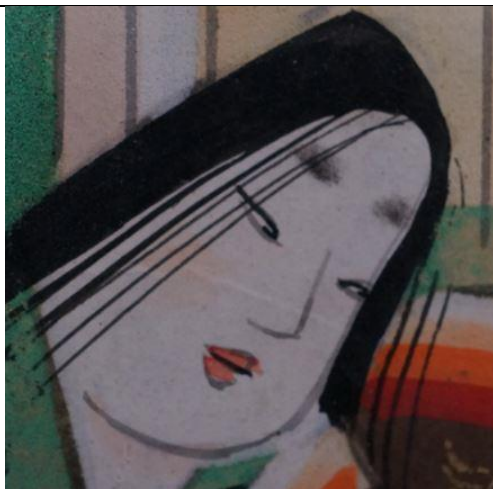
La famille du Général



Visite au sanctuaire



Général jouant son rôle de marchand



Général offrant un poème aux filles de
Bunshô

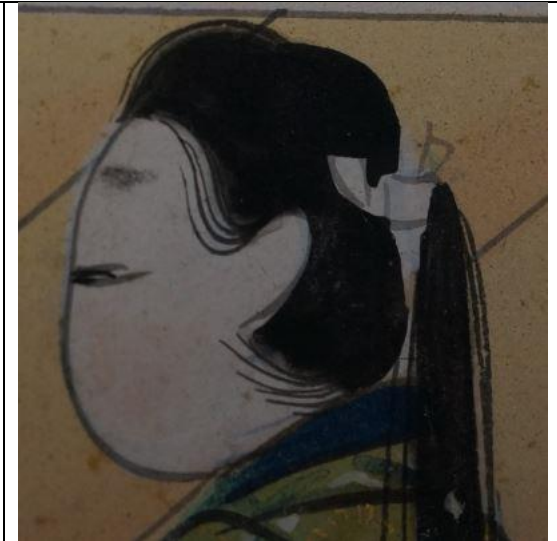
Dame de
compagnie de
dos



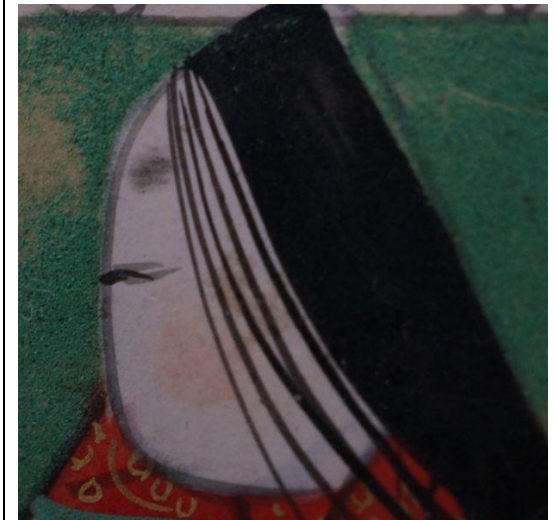
Éducation



Lavement des pieds



Naissance des filles de Bunshô

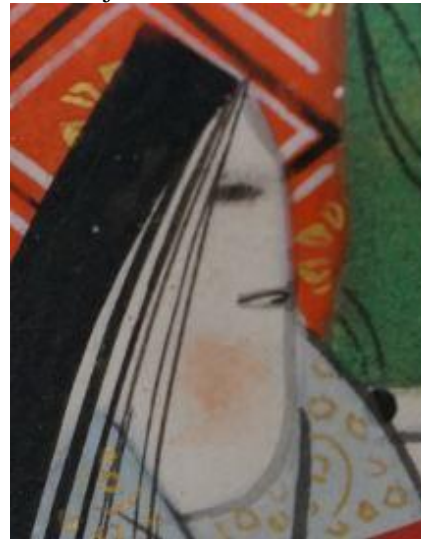




Visite au sanctuaire



Général jouant son rôle de marchand



Général rendant visite à ses parents

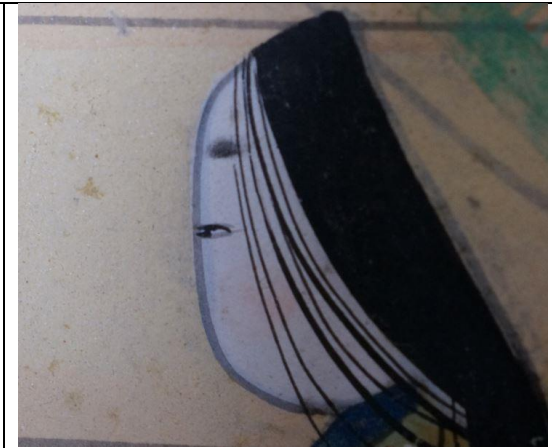







Prospérité de Bunshô



Général offrant un poème aux filles de
Bunshô



Concert pour les filles de Bunshô

<p>Mère du Général</p>			
<p>Épouse de Bunshô</p>		<p>Général rendant visite à ses parents</p>	
	<p>Naissance des filles de Bunshô</p>		<p>Bunshô devant l'empereur</p>

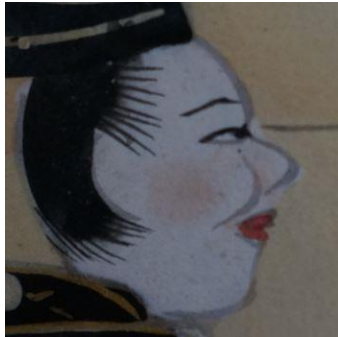


Prosperité de Bunshô



Visite au sanctuaire

Pages et
jeunes
garçons



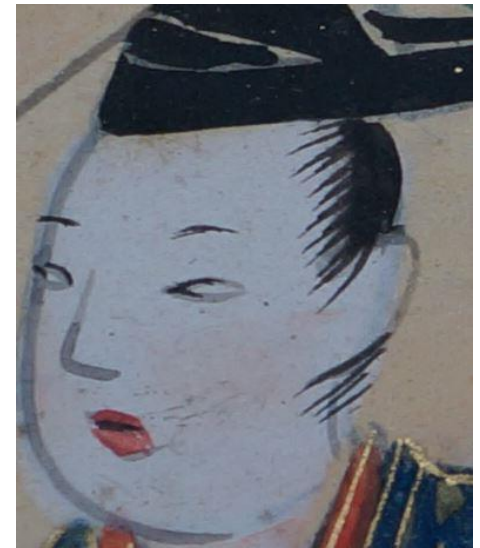
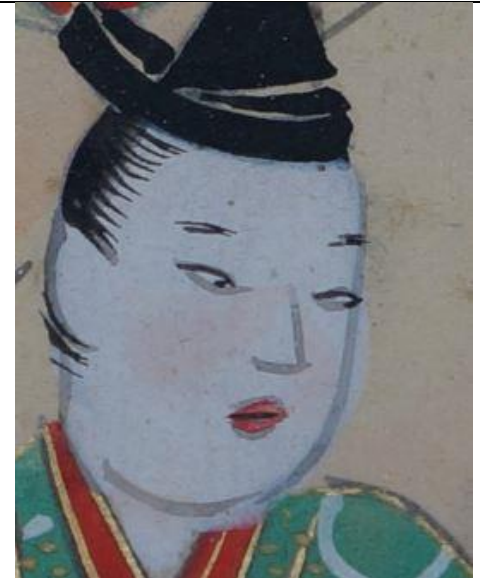
Bunta chassé



Général et ses amis à la capitale



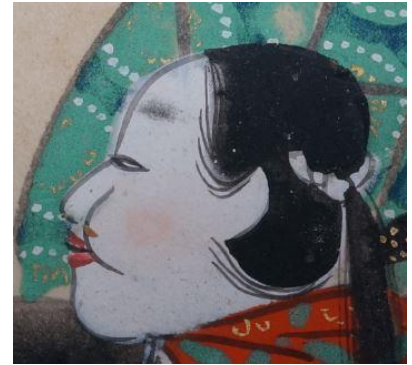
Repas chez Bunshô

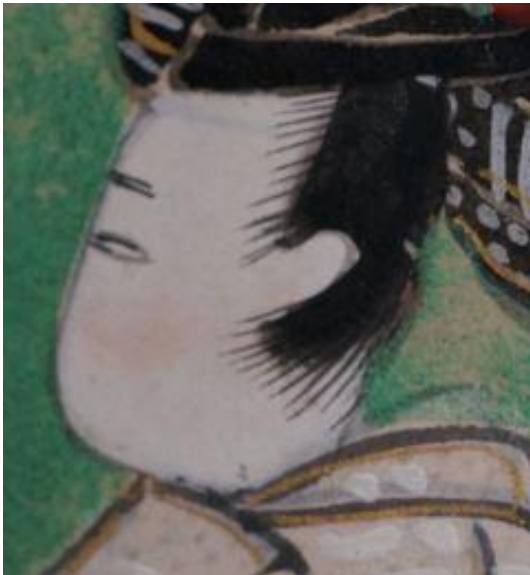


Concert pour les filles de Bunshô



Gouverneur et Grand Prêtre





Prospérité de Bunshô



Montée à la capitale



Visite au sanctuaire



Bunta travaillant chez les sauniers

Enfants et
bébés



Naissance des filles de Bunshô



Premier concert



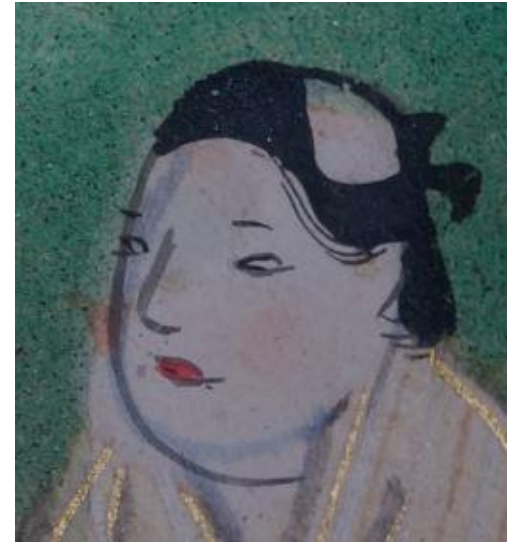
Concert pour les filles de Bunshô




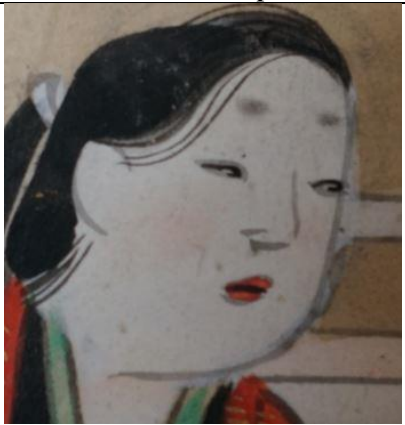


Bunta travaillant chez les sauniers



La famille du Général



			
<p>Servantes et jeunes femmes</p>			<p>Montée à la capitale</p> 



Visite au sanctuaire



Concert pour les filles





Bunta travaillant chez les sauniers



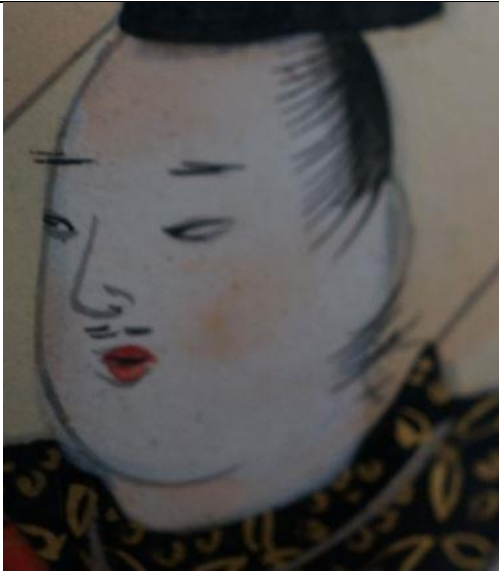
Auditrices du premier concert



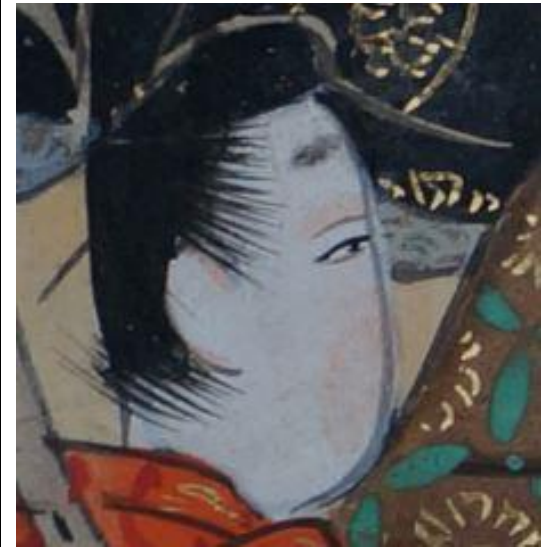
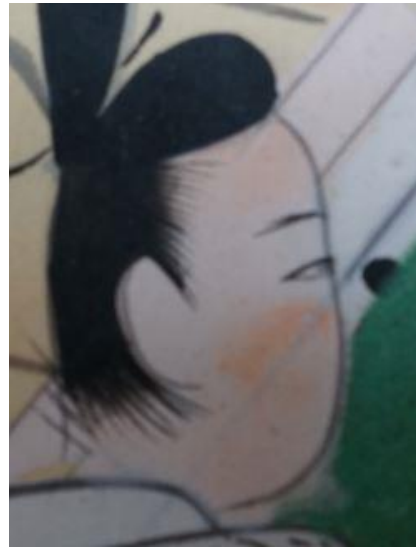
Montée à la capitale

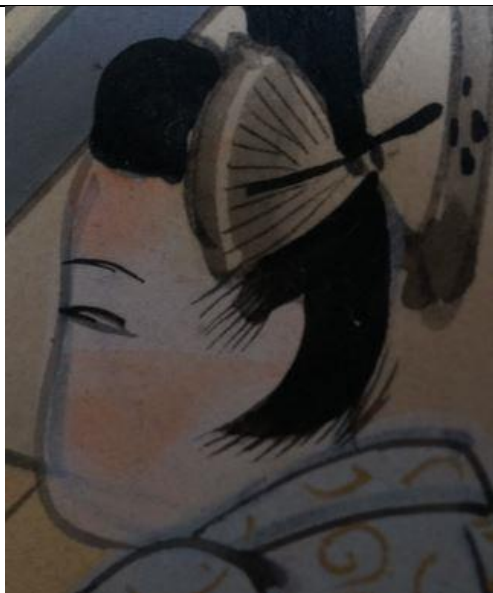
Courisans



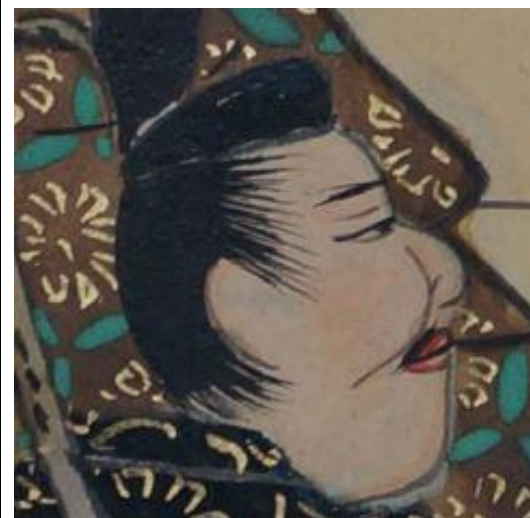


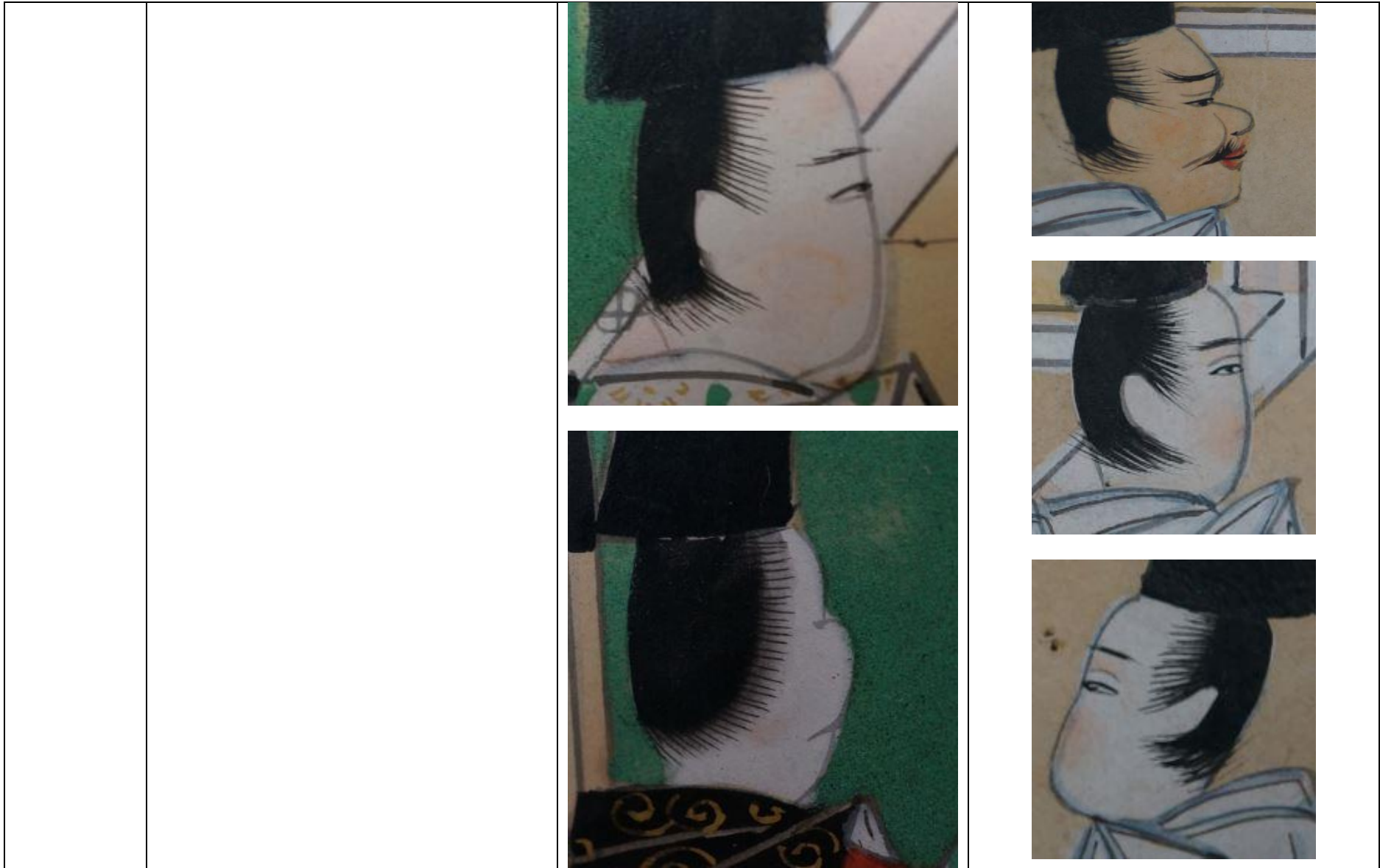
Gouverneur et Grand Prêtre

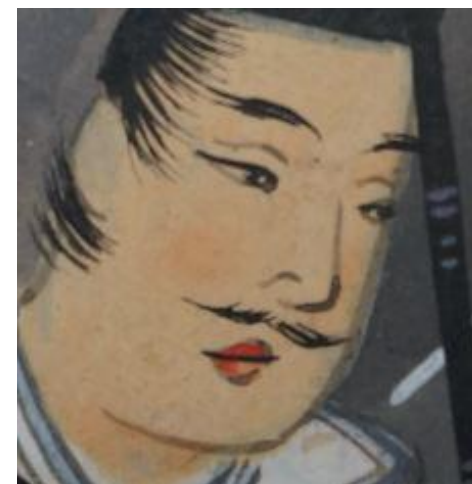





Général et ses amis à la capitale






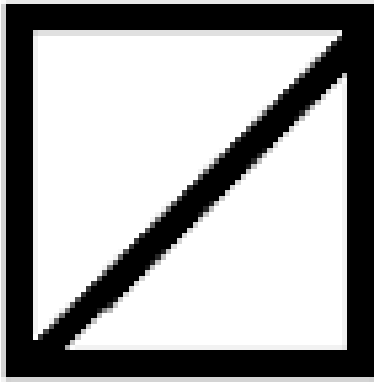
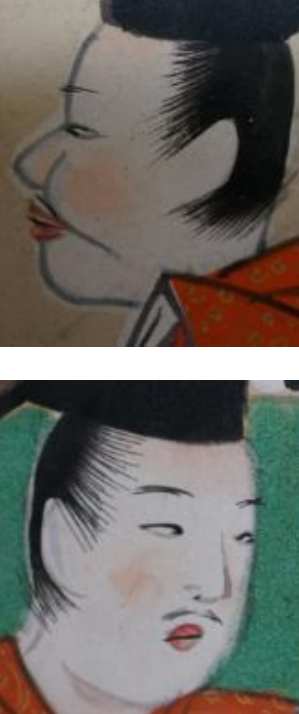


Général rendant visite à ses parents

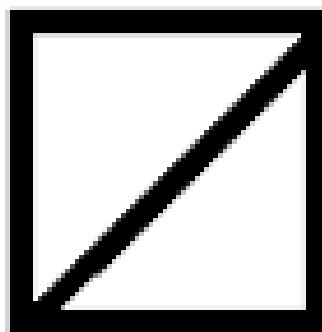
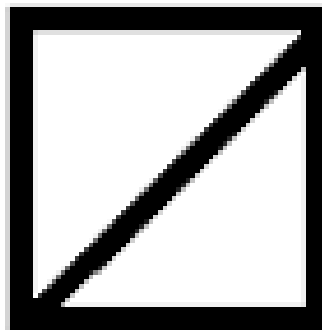
			 <p>Bunshô devant l'empereur</p>
--	--	--	---

3. Comparaison stylistique des rouleaux enluminés calligraphiés par Asakura Jûken

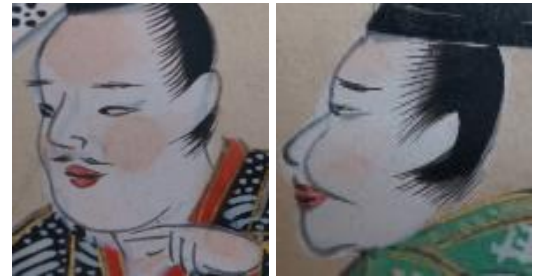
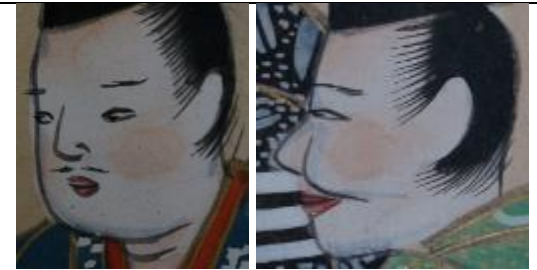
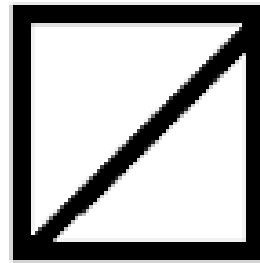
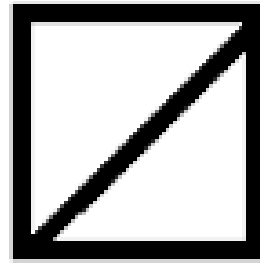
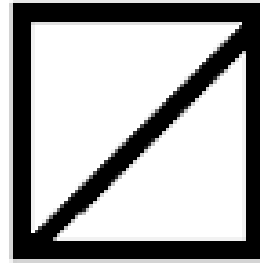
3.1. Les rouleaux du *Bunshô sôshi*


	<i>Bunshô sôshi</i> R.Chûkyo 166 (mention Kidono sur boîte)	<i>Bunshô sôshi</i> , musée mémorial de Kônô (sceau Kidono)	<i>Bunshô sôshi</i> , collection Ishikawa (signature d'Asakura Jûken)
Grand Prêtre			

Enfants et
bébés

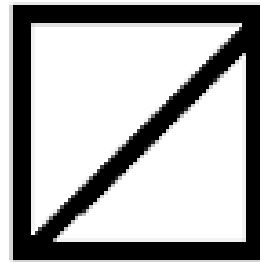
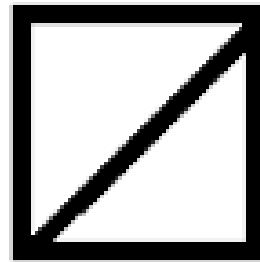


Serviteurs
Grand Prêtre
et Bunshô

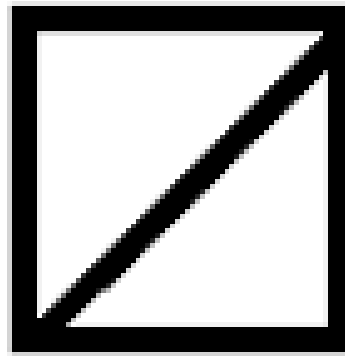


			
--	--	--	--

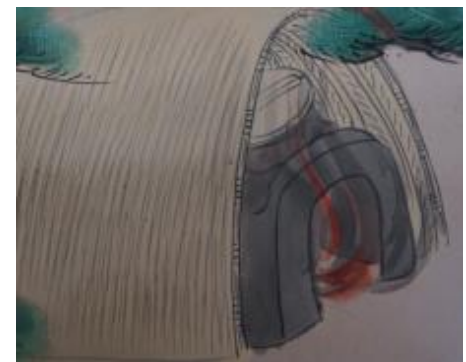
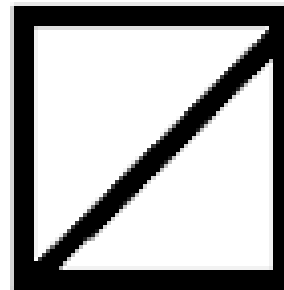
Bunta



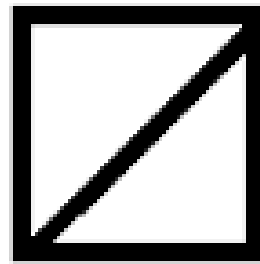
Saunier



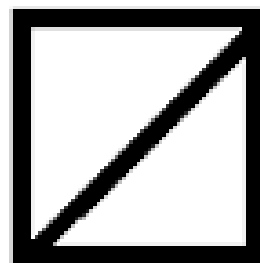
Fours



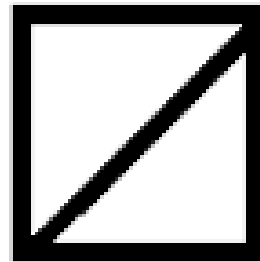
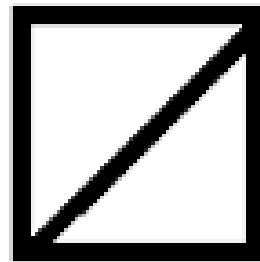
Bunshô



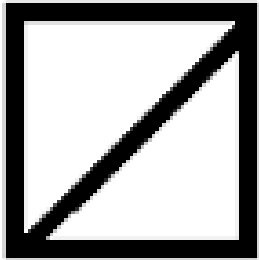



Épouse de
Bunshô

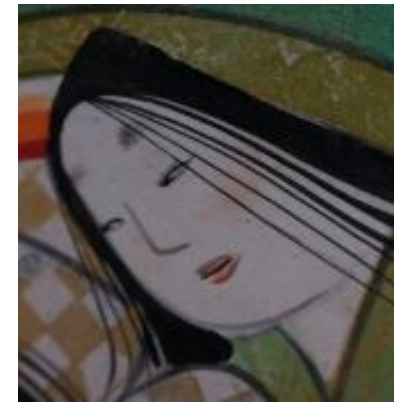
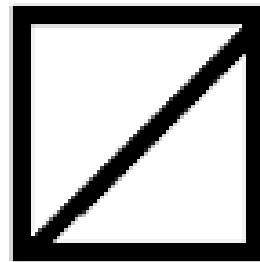




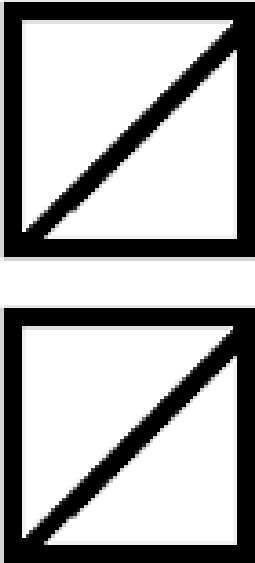
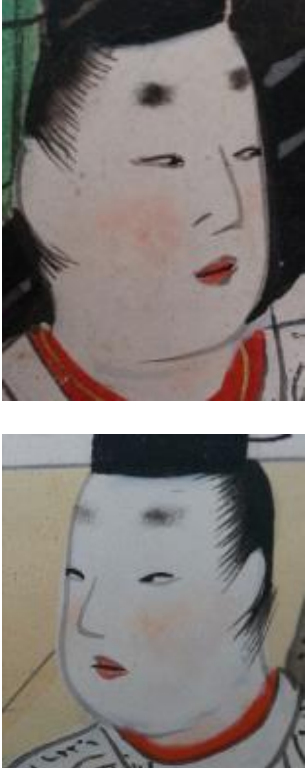
Dames de compagnie



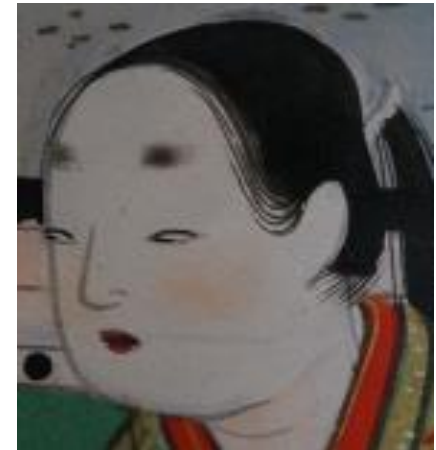
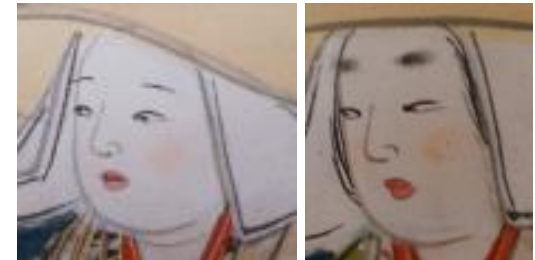
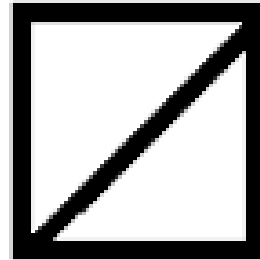
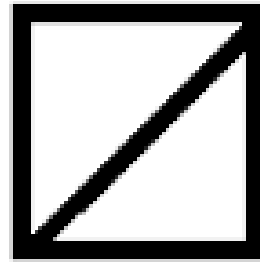
			
Gouverneur			

Princesse



			
<p>Général</p>			

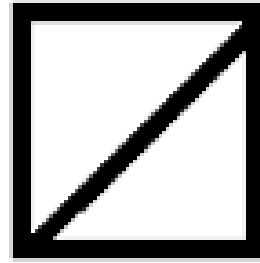
Général
devenu
marchand



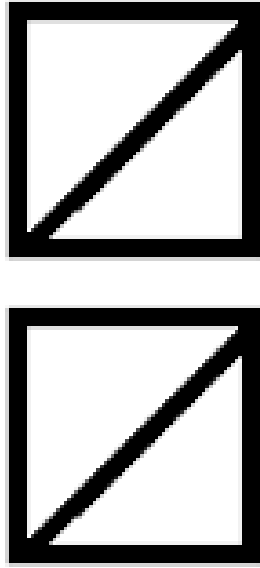
Personnages
de la cour


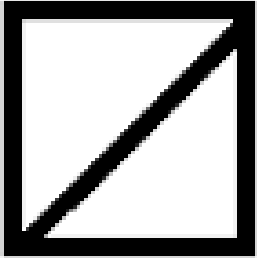

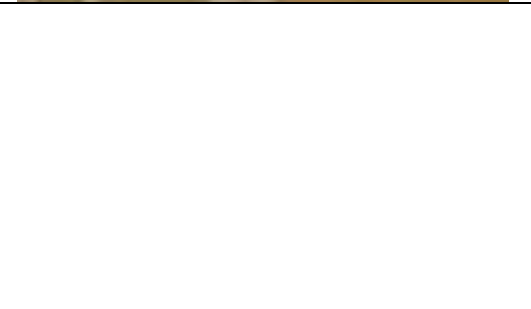
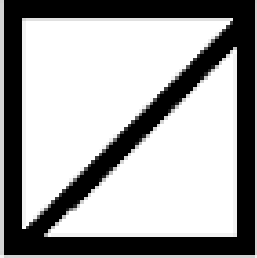


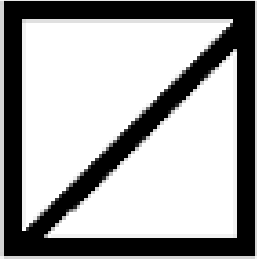



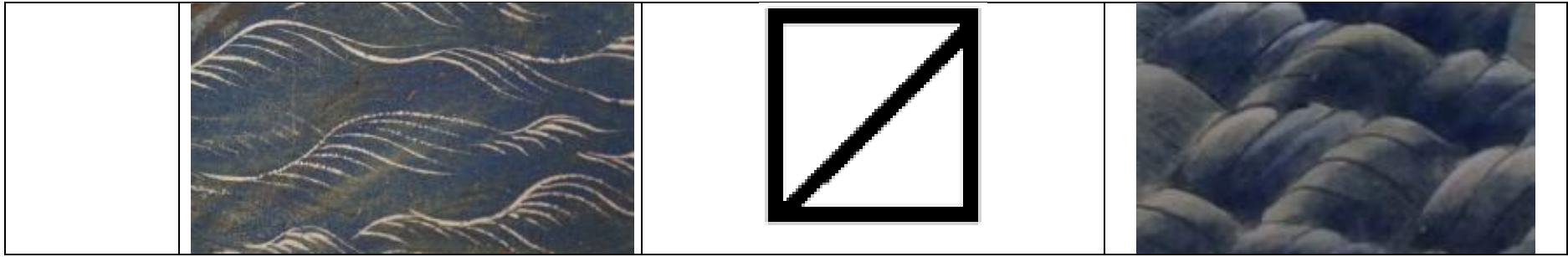
Vieillard



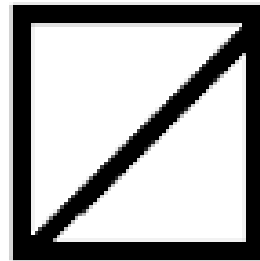
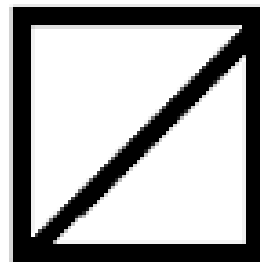
Chevaux



<p>Bœufs</p>			
<p>Canards</p>			
<p>Eau</p>			

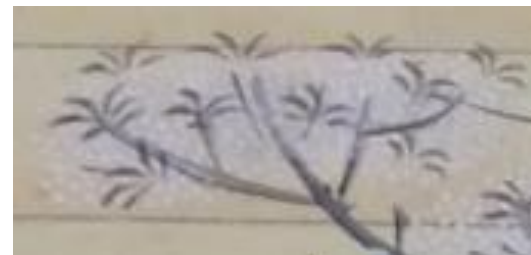


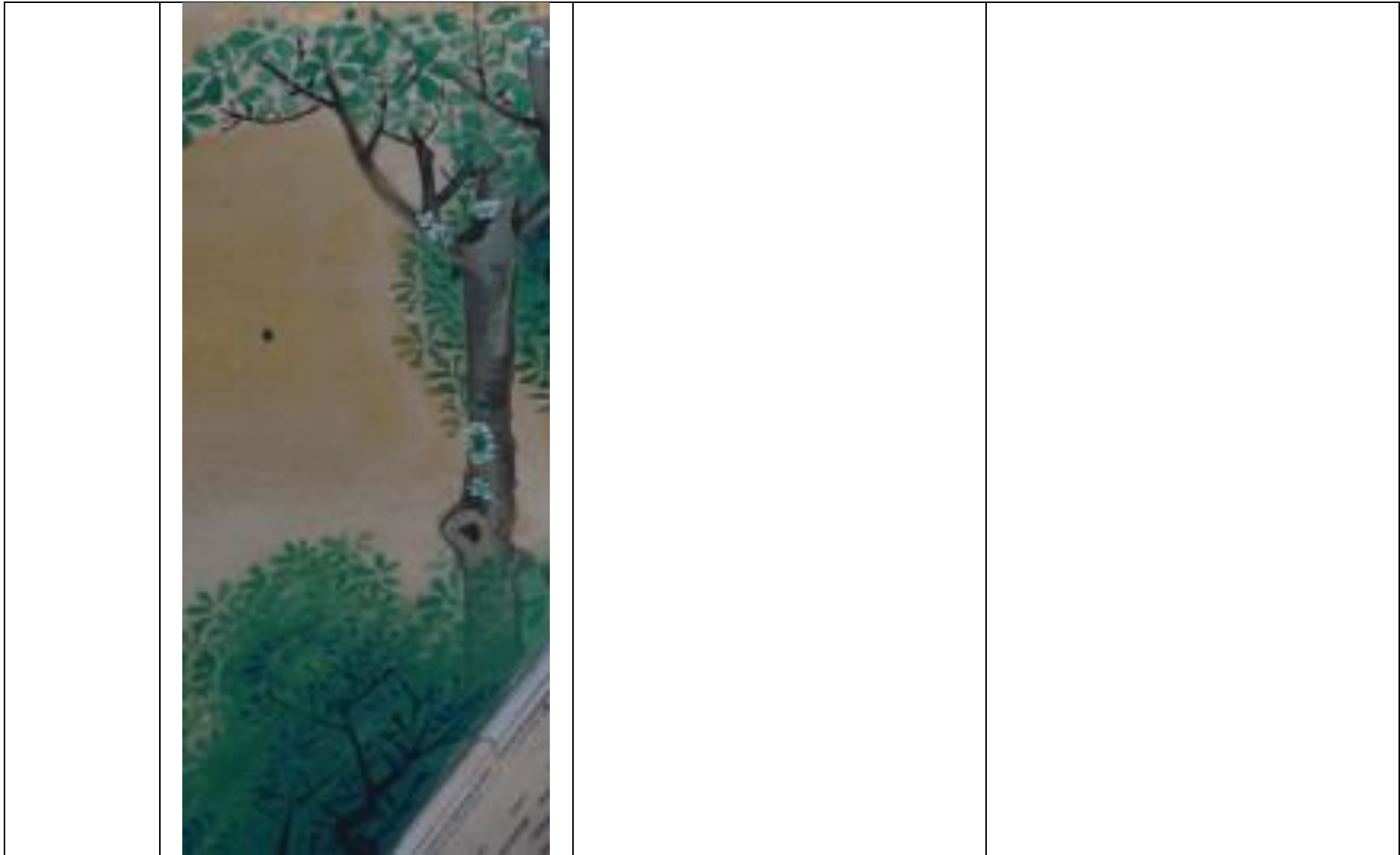
Fleurs



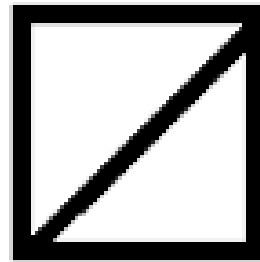
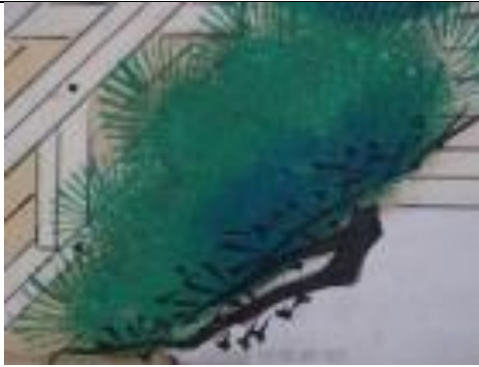


Arbres


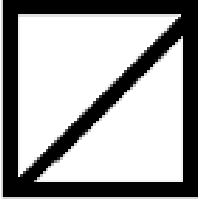


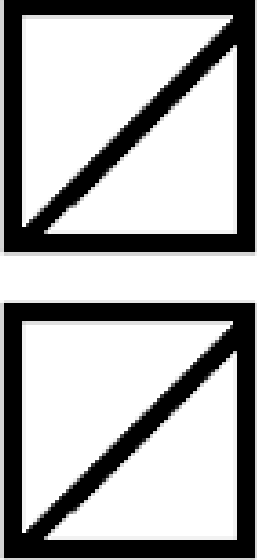





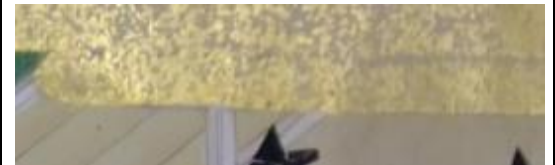
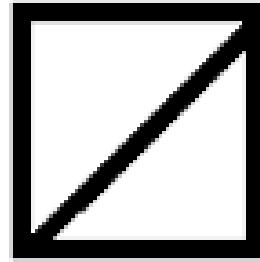
Pins



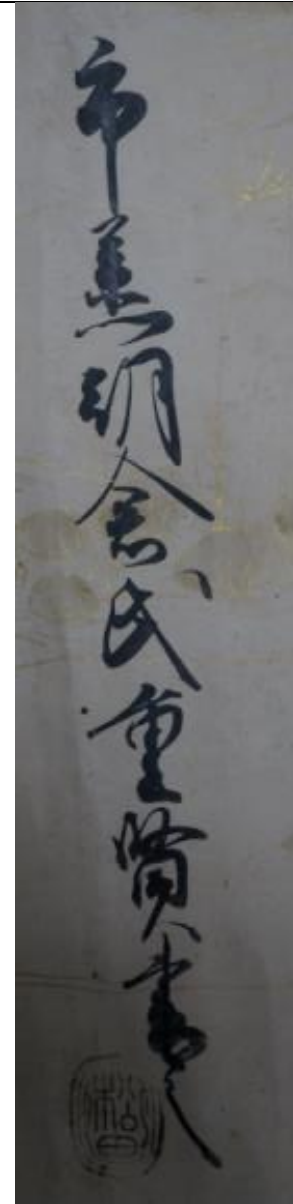
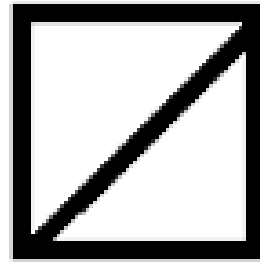


<p>Racines</p>			
<p><i>Fusuma</i></p>			

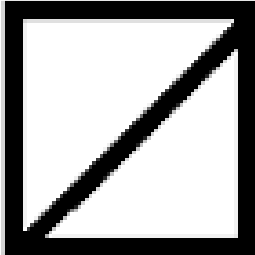
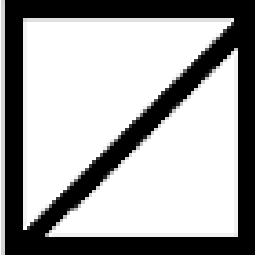
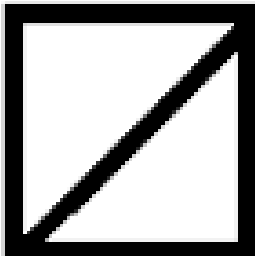
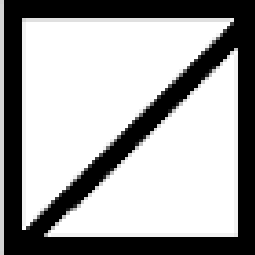
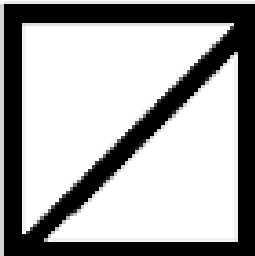

Nuages

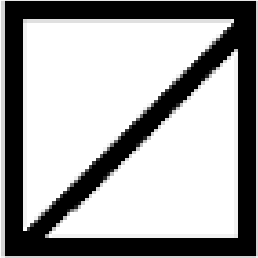
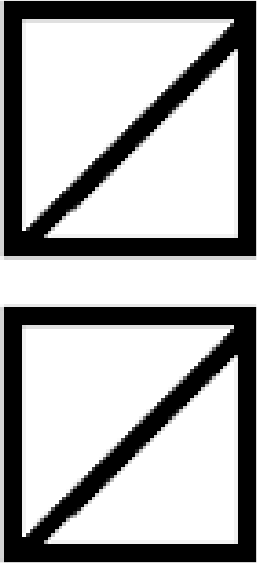





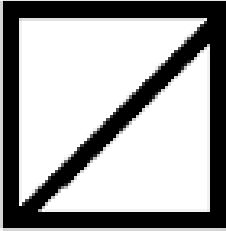
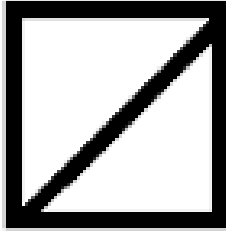
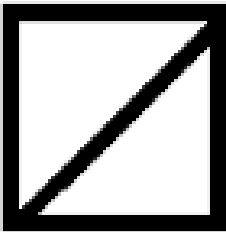
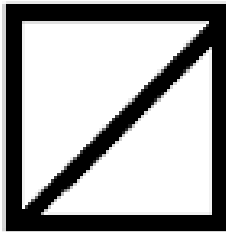

Signatures /
sceaux

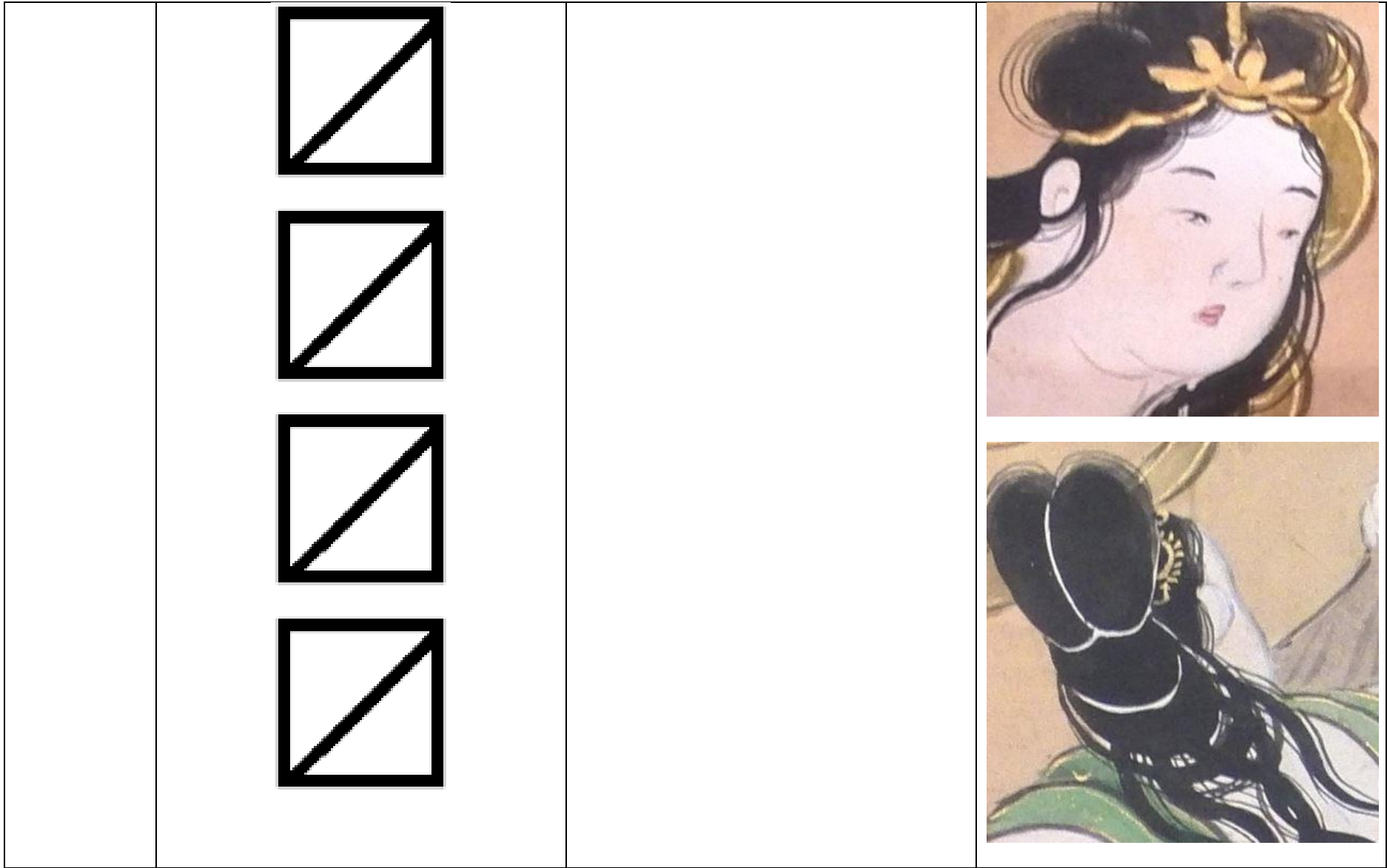


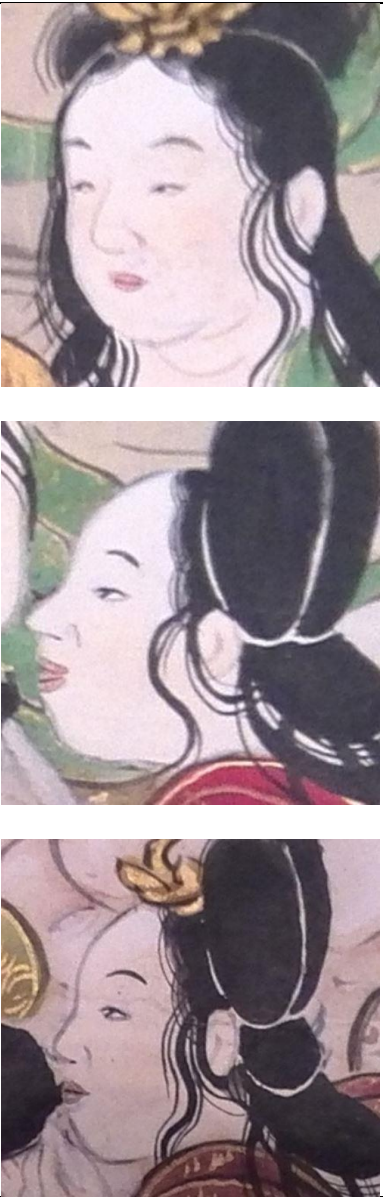
3.2. Les rouleaux illustrant d'autres récits et issus de la boutique Kidono et Koizumi

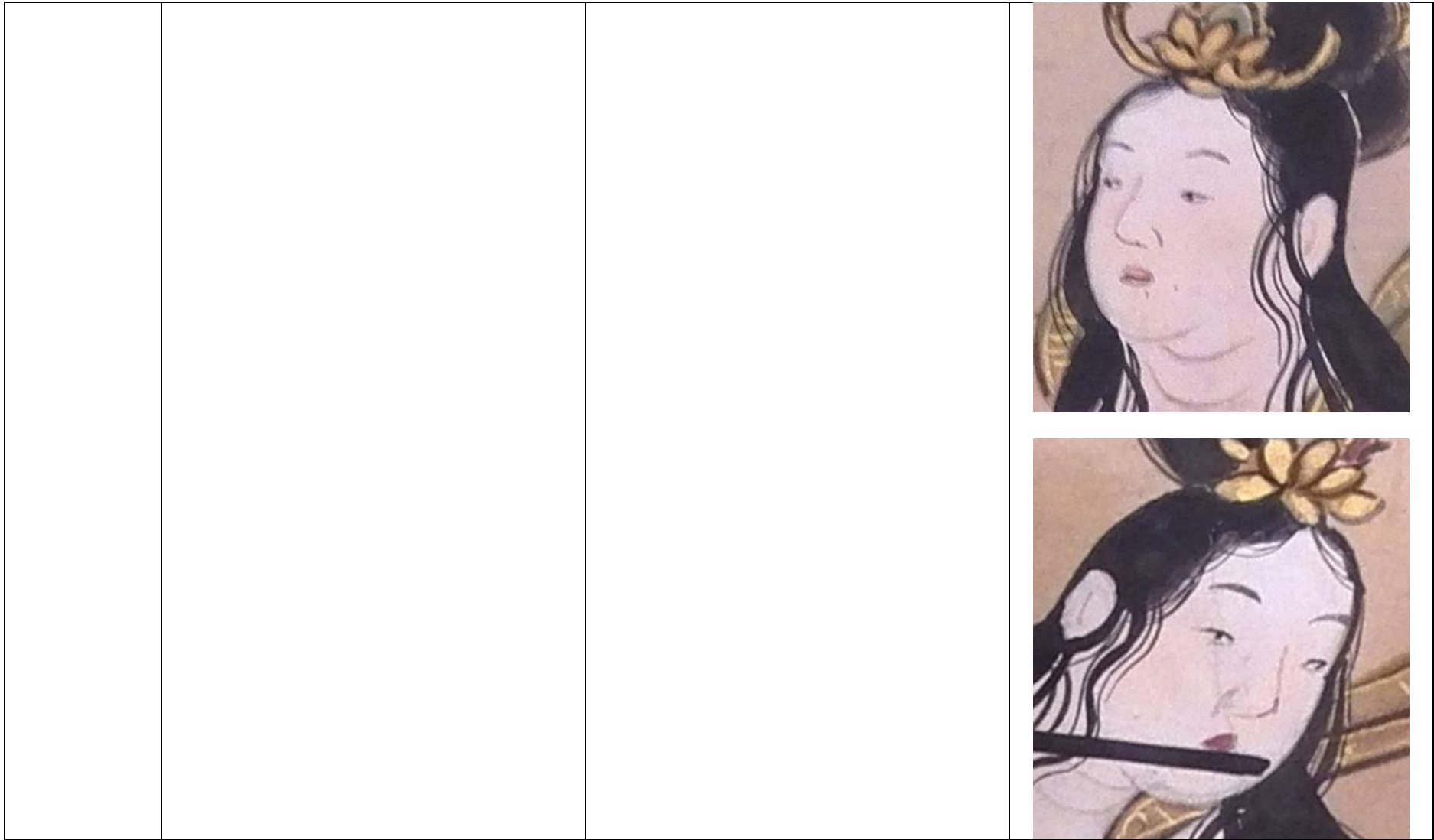
	<i>Shida</i> , collection de Leiden (sceau Kidono)	<i>Taishokkan</i> , collection de Spencer (sceau Kidono)	<i>Tanabata</i> , collection Ishikawa (sceau Koizumi)
Enfants et badauds			
Serviteurs et vieillards	 	 	

			
--	---	---	--

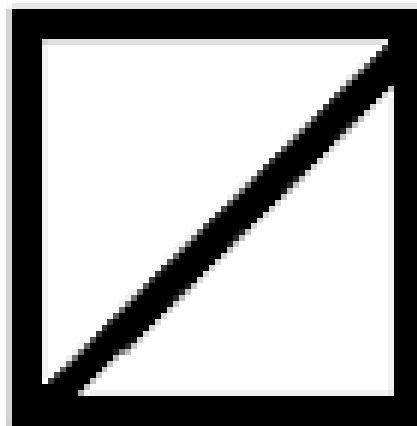
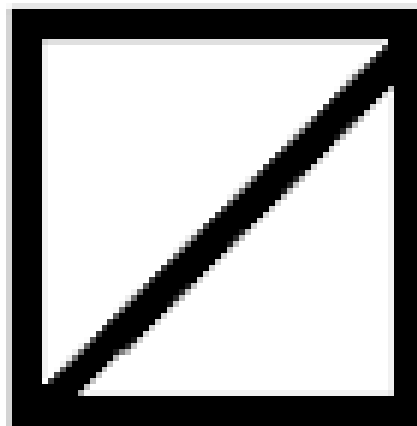
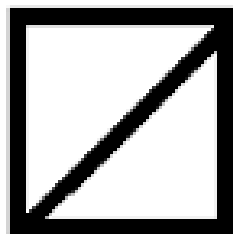
			 
Fours à sel			
Femmes du peuple, danseuses et musiciennes célestes (pour le <i>Tanabata</i>)			

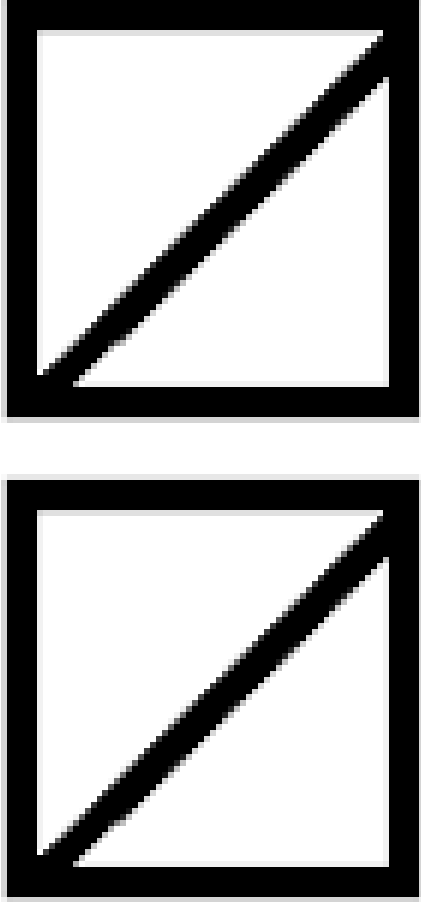
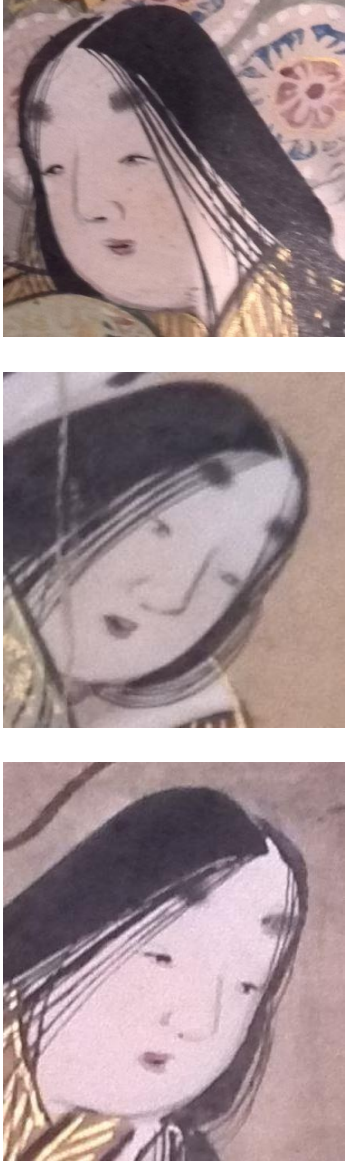



			 The image consists of three vertically stacked panels, each showing a different view of a woman's face and hair. The top panel shows a three-quarter view of the woman's face, looking slightly to the left. She has dark hair styled in a traditional Japanese fashion, adorned with a gold-colored ornament. The middle panel shows a profile view of the woman's face, looking to the left. Her hair is styled in a large, dark bun. The bottom panel shows another three-quarter view of the woman's face, looking slightly to the left. Her hair is styled in a large, dark bun, and a gold-colored ornament is visible. The background of all panels is a light, neutral color.
--	--	--	--



Femmes de la noblesse



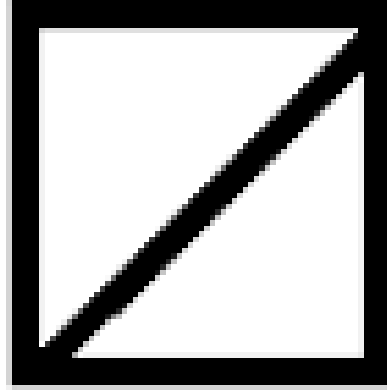
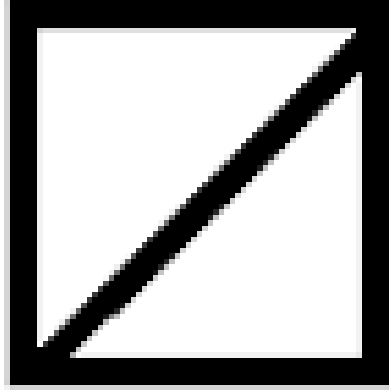
			
--	--	--	--

			 The image shows three vertically stacked panels of a Japanese ink wash painting (suiboku-ga). The top panel shows a woman's face in profile, looking slightly down and to the right. Her hair is dark and falls over her forehead. The middle panel shows the same woman's face, looking slightly down and to the left. Her hair is dark and falls over her forehead. The bottom panel shows a close-up of the woman's face, looking slightly down and to the left. Her hair is dark and falls over her forehead. The painting uses fine lines and washes of ink to create a sense of depth and texture.
--	--	--	---

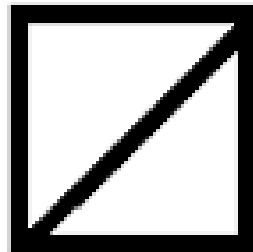
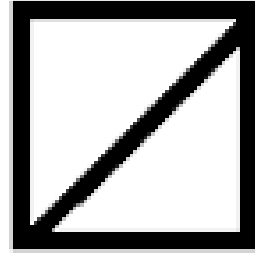
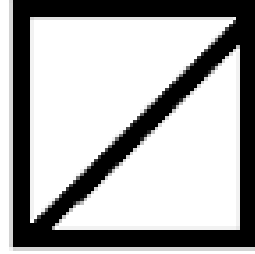
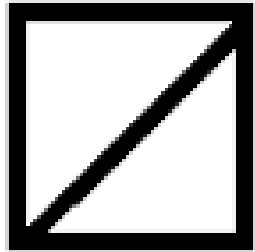
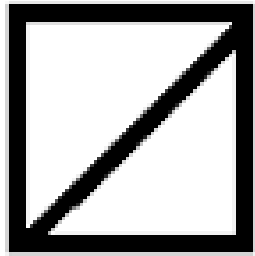
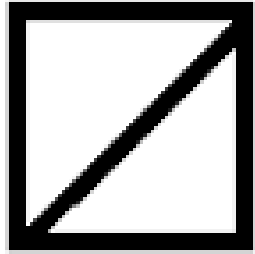
Hommes de la noblesse



Jeune premier

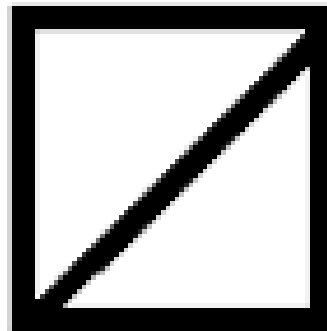
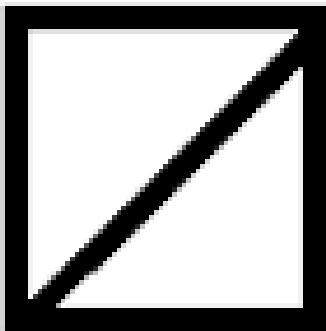
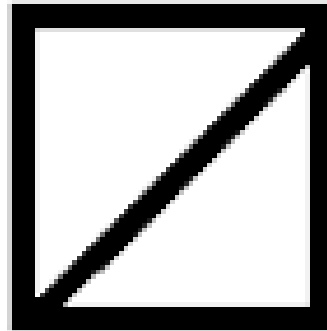
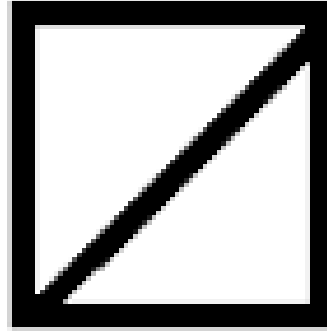
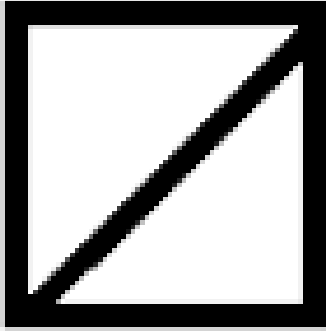


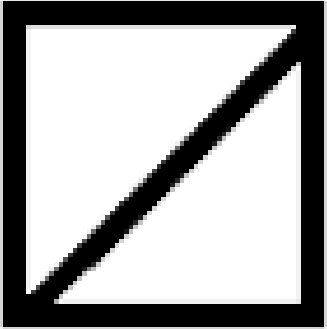
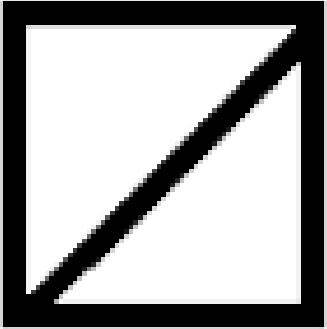
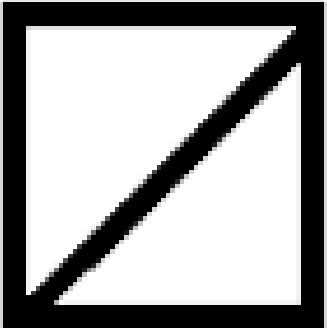
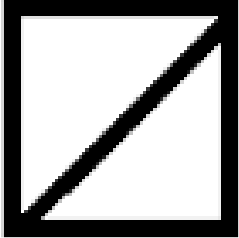
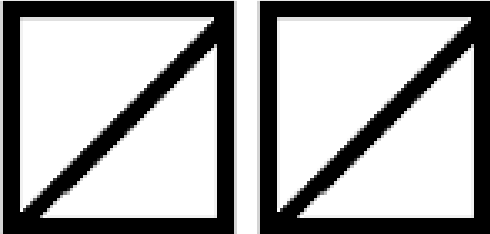

Guerriers



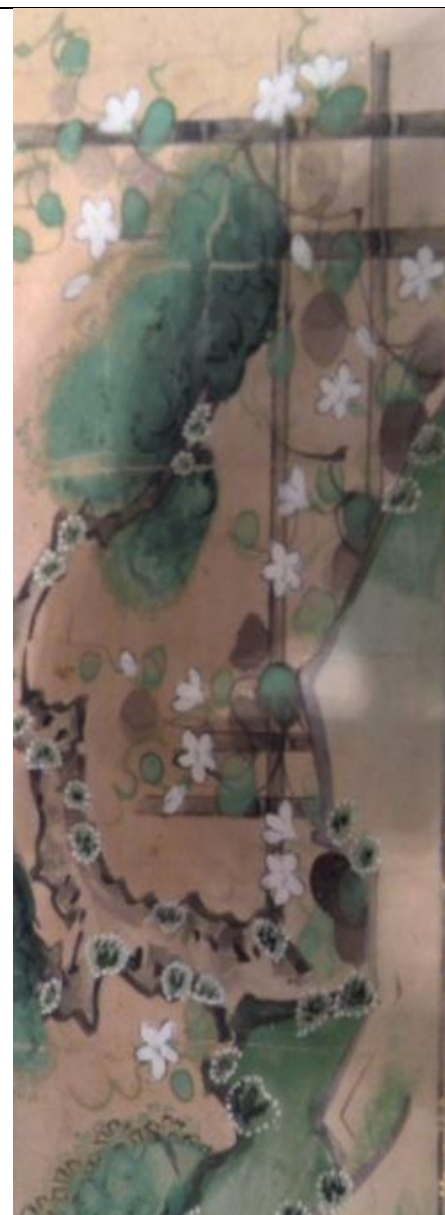
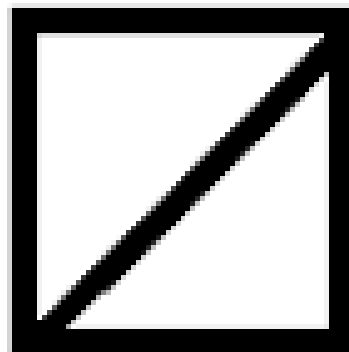
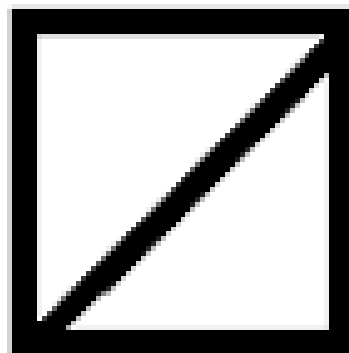
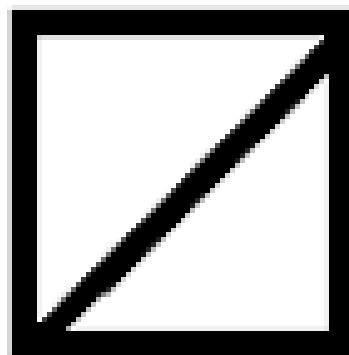
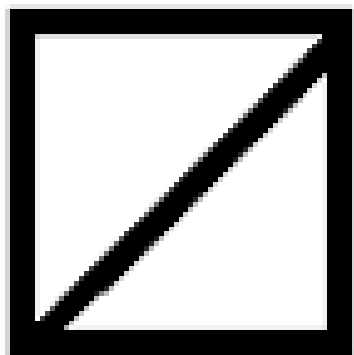
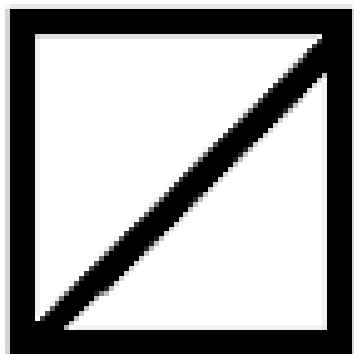
(Wanhu)

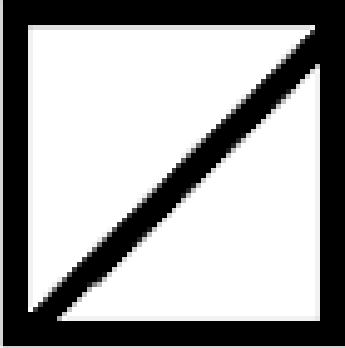
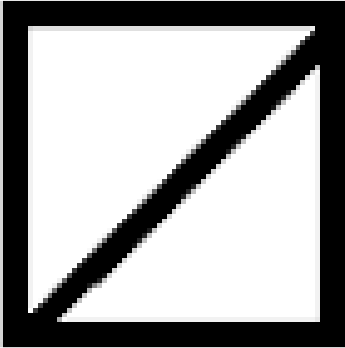
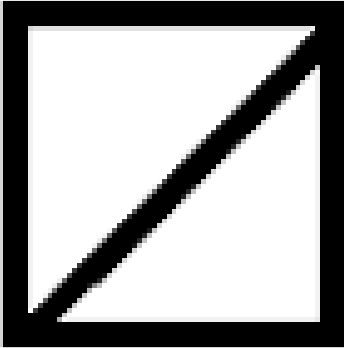
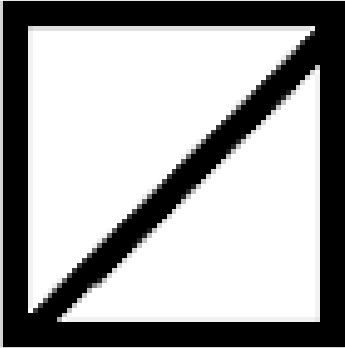
Chevaux

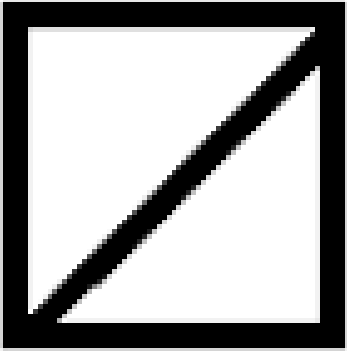
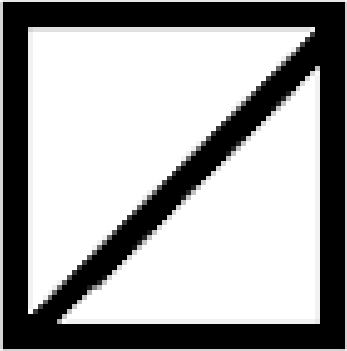
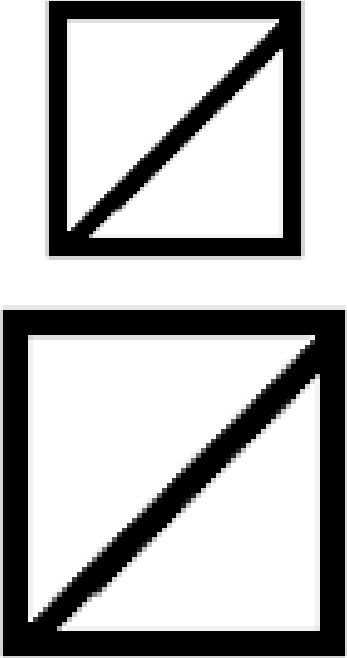




			
Eau		 	

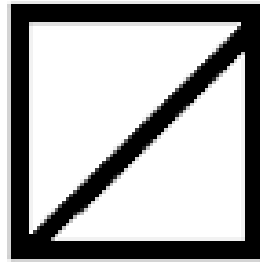
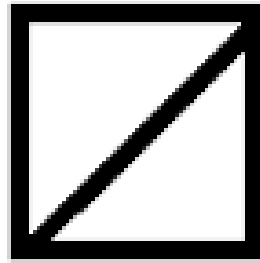
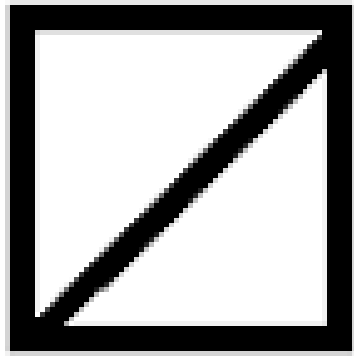
Fleurs



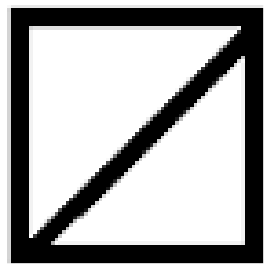
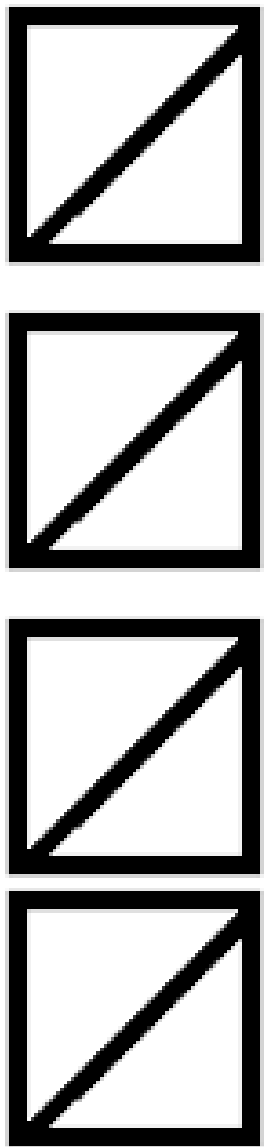
			
			
Arbres			

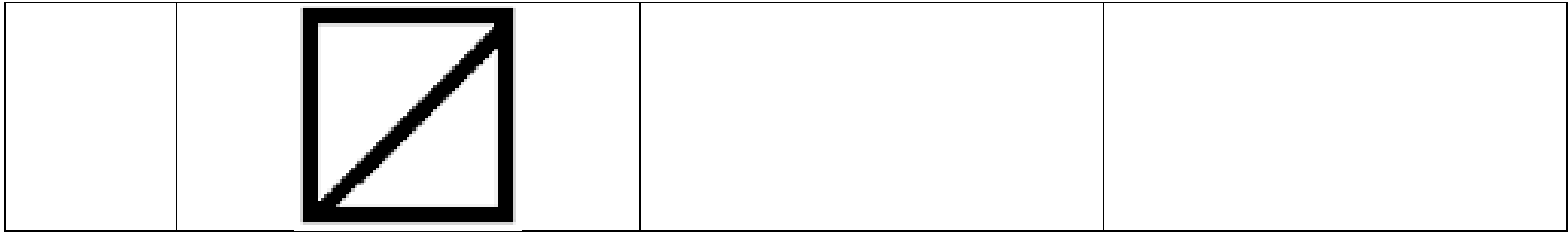
			
Pins			 

Racines

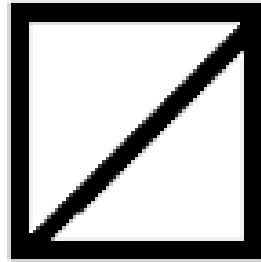


Peintures de *fusuma*

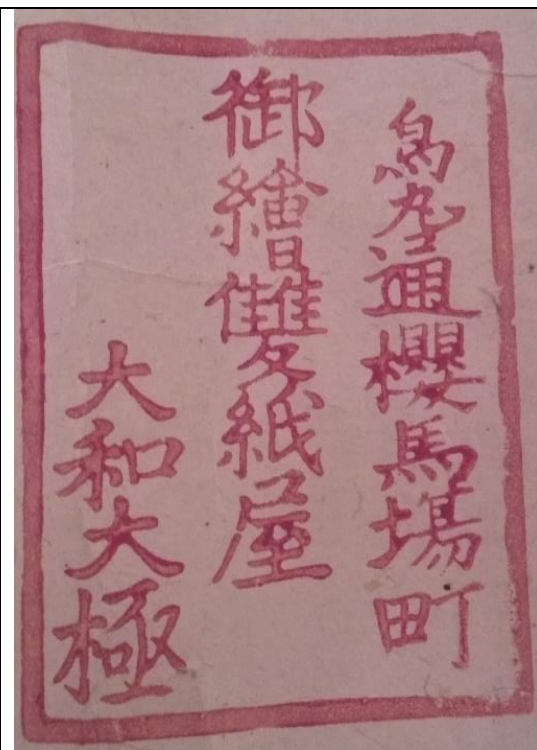
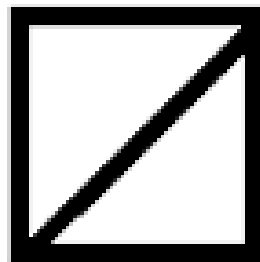
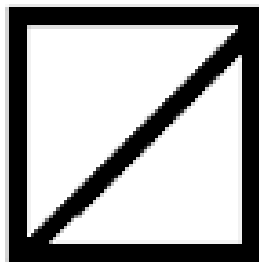








Nuages



Signatures et
sceaux



4. Les visages du codex du *Taishokkan* de la bibliothèque de l'université Chûkyô de Nagoya

	Tome 1	Tome 2	Tome 3
Chinois	 	 	



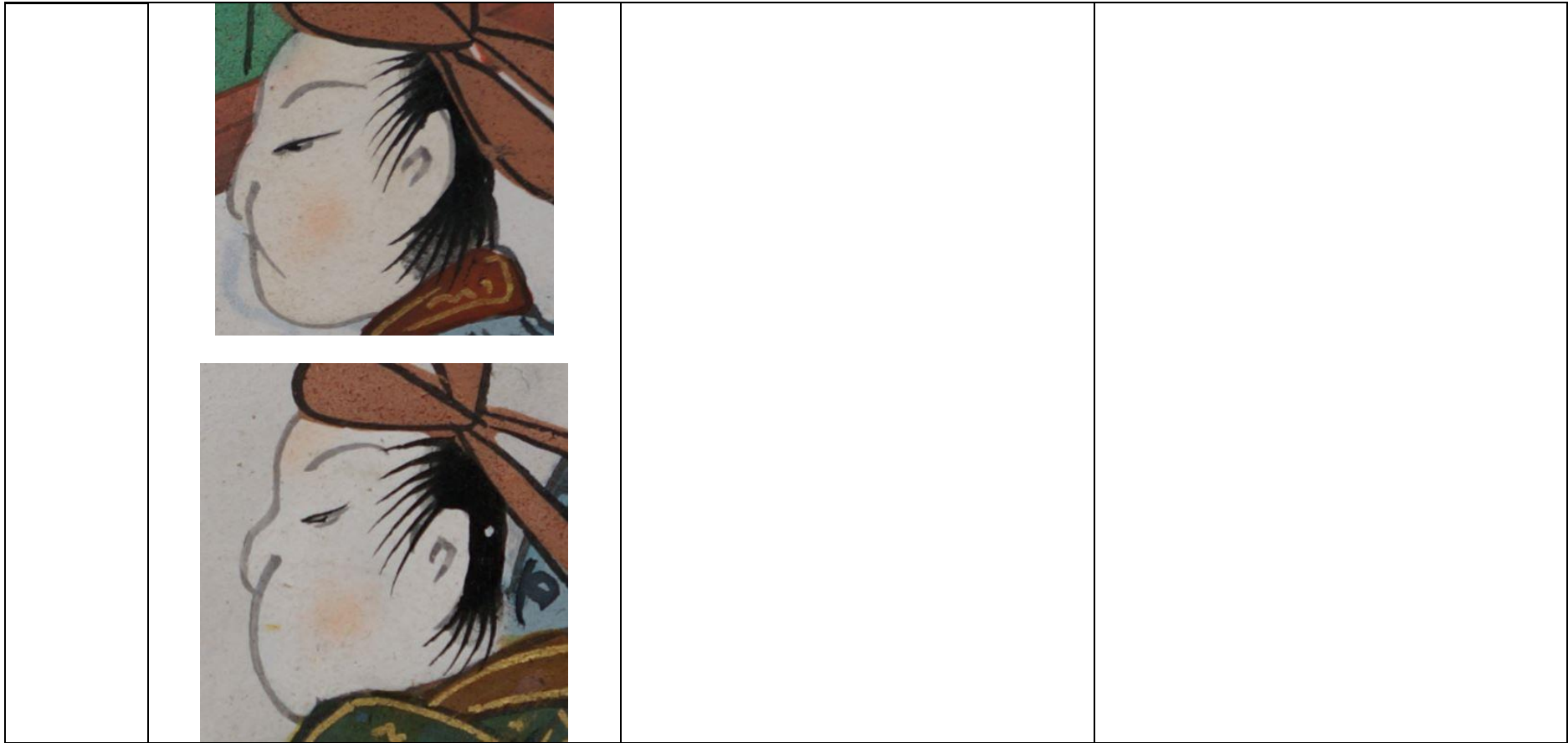
















Wanhu



Kamatari			
Serviteurs Courtisans			

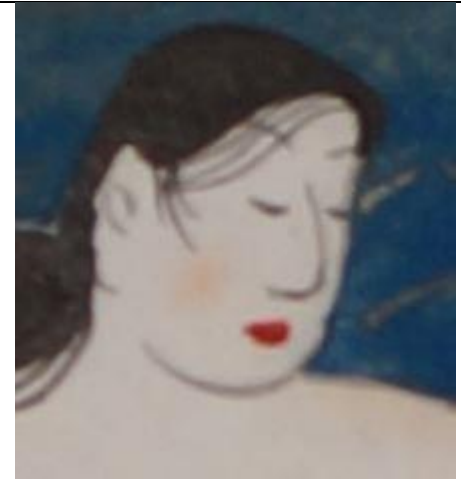










Femmes
chinoise/pl
ongeuse





			
Femme japonaise		 	



Delphine MULARD
**PRODUCTION ET RÉCEPTION DES MANUSCRITS
ENLUMINÉS JAPONAIS DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES : LE
CAS DU « RÉCIT DE BUNSHÔ » (*BUNSHÔ SÔSHI*)**

Résumé

Entre les années 1600 et 1750 au Japon, de nombreux manuscrits enluminés (*Nara ehon* et *Nara emaki*) ont été produits. Ils ont néanmoins fait l'objet d'assez peu de recherches. Cette thèse aborde ce genre en trois temps, à travers l'étude d'un récit, le « Récit de Bunshô » (*Bunshô sôshi*).

Nous considérons d'abord le processus d'élaboration de ces œuvres. Peints par des artisans anonymes, les rouleaux et les codex enluminés sont parfois signés de leur calligraphe ou portent un sceau de boutique. Travaillant pour des boutiques concurrentes, calligraphes et peintres ne forment pas véritablement avec ces dernières un atelier. Les boutiques peuvent également agir comme les maîtres d'œuvre en coordonnant les peintres et les calligraphes.

Il a été souvent dit que les rouleaux et les codex enluminés ont été élaborés pour faire partie de trousseaux de mariage (*yomeiri-bon*). En confrontant les sources historiques aux œuvres conservées, nous soulignons, dans la seconde partie, que cette affirmation est loin de se vérifier.

Enfin, nous consacrons un développement à l'évolution de l'iconographie du *Bunshô sôshi*. Histoire de l'élévation sociale d'un saunier et romance entre la fille de ce dernier et un aristocrate, le *Bunshô sôshi* comporte des scènes problématiques du point de vue de l'échelle sociale. Ces manuscrits comportent également des images spécifiques représentant le jeune héros aristocrate comme un personnage androgyne (*wakashu*), en combinaison avec des compositions génériques qui rappellent d'autres récits.

Ce travail constitue une première synthèse des recherches sur ces rouleaux et livres enluminés en français.

Mots-clés : Japon, *Nara ehon*, art japonais, littérature japonaise, livre illustré, histoire du livre, manuscrit enluminé, époque d'Edo, histoire de la réception, visual studies

English summary

In the years between 1600 and 1750 AC, many anonymous illuminated handscrolls and manuscripts were produced in Japan, which are now collected under the name of *Nara Ehon* and *Nara Emaki*. Although they are very numerous, very few is known about them. This study is focused on those related to the tale of Bunshô (*Bunshô sôshi*) and proceeds in three steps.

First, it examines the making process of these scrolls and manuscripts. Although the painters remained anonymous, a calligrapher's signature or the seal of a painting shop can sometimes be found. Calligrapher and painters could be working for several rival shops. Painting shops did not only sell painted scrolls or illuminated manuscripts, but worked the connections between the calligrapher and the painters as well.

Then, our study reconsiders the place of illuminated scrolls and manuscripts in marriages' dowries, called *yomeiri-bon*. From what we know about marriages through historical sources and the surviving illuminated manuscripts, it can be stressed that very few manuscripts can be considered as *yomeiri-bon*.

Finally, an analysis of *Bunshô Sôshi*'s iconography throughout the years says a lot about how this tale was understood. As it tells about social ascension and how a saltmaker's daughter and an aristocrat lived a romance together, there is in this tale some problematic scenes, where the social scale is turned upside down. Also, specific compositions with an androgenic character (*wakashu*) as the hero are employed with more generic compositions echoing other stories as well.

The present study represents a first extensive summary in French about those illuminated manuscripts.

Key Words : Japan, *Nara ehon*, Japanese art, Japanese literature, illuminated manuscript, history of books, illustrated books, Edo period, history of reception, visual studies