
*Histoire de l'architecture et des jardins du Japon pré-moderne
(milieu du XVI^e siècle-milieu du XIX^e siècle)*

Histoire de l'architecture et des jardins du Japon pré-moderne (XVI^e siècle – XIX^e siècle)

Claire-Akiko Brisset



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/2009>

DOI : 10.4000/ashp.2009

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 395-408

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Claire-Akiko Brisset, « Histoire de l'architecture et des jardins du Japon pré-moderne (XVI^e siècle – XIX^e siècle) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 148 | 2017, mis en ligne le 04 octobre 2017, consulté le 05 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/2009> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.2009>

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DES JARDINS DU JAPON PRÉ-MODERNE (XVI^e SIÈCLE – XIX^e SIÈCLE)

Chargée de conférences : M^{me} Claire-Akiko BRISSET,
correspondant de l'Institut

Programme de l'année 2014-2015 : *Peinture et discours dans le Japon pré-moderne. Étude de la section « Peinture » du Recueil des traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jû) [1254]*

Le travail mené dans le cadre du séminaire 2013-2014 a constitué une étape importante dans l'étude du *Kokon chomon-jû* 古今著聞集 (*Recueil des traditions de jadis et de maintenant*) de Tachibana no Narisue 橘成季 (?-av. 1272). Il a permis de saisir certains aspects du rôle institutionnel, politique et culturel de la peinture dans le milieu de la cour impériale japonaise, ainsi que l'évolution de son rapport avec le modèle continental, la peinture « japonaise » et ses thématiques de prédilection gagnant une légitimité accrue avec le temps, et dans un contexte où, depuis la fin du IX^e siècle, l'État japonais a cessé toute relation diplomatique officielle avec la Chine. On voit ainsi se mettre en place à partir du règne de l'empereur Daigo 醍醐 (r. : 897-930) une stratégie contrastive et complémentaire qui caractérise l'émergence d'un discours de nature identitaire portant à la fois sur la « nature », sur la poésie, la peinture et l'écriture japonaises (qui relèvent d'un même paradigme général).

L'importance de ce recueil est de fait considérable dans le domaine de l'histoire culturelle, et notamment dans celui des discours portant sur la peinture et la calligraphie. Rappelons-le, il rassemble près de sept cents anecdotes méthodiquement classées en trente sections thématiques (religion, poésie, musique, peinture, jeu, médecine, *sumô*, etc.)¹. Le projet initial du compilateur était de réunir des histoires spécifiquement en relation avec des voies comme la poésie ou la musique, et susceptibles de fournir des sujets pour des peintures. Ce projet s'est pour finir développé pour prendre une dimension encyclopédique et proposer une sorte de tableau général de la culture (au sens anthropologique) et de la société impériale du Japon classique et du début du Moyen Âge. L'auteur y fait montre d'un regard très aiguisé sur son objet et sur ses sources, et d'une dimension réflexive qui n'est sans doute pas sans lien avec l'émergence d'une conscience historique telle qu'on peut la saisir à travers des ouvrages comme le *Gukanshō* 愚管抄 (*Mes vues sur l'histoire*) du moine Jien 慈円 (1155-1225), sensiblement à la même époque.

1. Pour une présentation générale, cf. Yoshiko K. Dykstra, « Notable Tales Old and New. Tachibana Narisue's *Kokon Chomonju* », *Monumenta Nipponica*, 47, n° 4 (1992), p. 469-493 ; C.-A. Brisset, Résumé des conférences et travaux, *Annuaire. École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, 146, 2013-2014, Paris, 2015, p. 360-372.

Dans la section étudiée en 2013-2014, certaines anecdotes mettent en scène des images miraculeuses, agissantes, qui figurent au tout début de cette partie. Le peintre Kose no Kanaoka 巨勢金岡 (IX^e s.) aurait ainsi orné un écran du Palais impérial de chevaux qui, la nuit, s'échappent de leur support pour s'en aller brouter les fleurs figurées dans la Chambre des lespédèzes, non loin de là (§ 384). Le même Kanaoka aurait également peint dans le monastère Ninna-ji 仁和寺 des chevaux qui, cette fois, sortent de leur cadre afin de dévaster les rizières des environs (§ 385). Ces éléments de départ, non moins que les stratégies mises en place afin de réduire les peintures à l'impuissance, ont été abordés au cours du séminaire de l'année 2013-2014, et un premier travail a été effectué pour retrouver les sources ou prototypes continentaux². Le travail a également porté sur l'ensemble formé par la section des peintures, afin de déterminer sa structure globale et les enjeux des choix effectués par le compilateur, en partant de l'hypothèse que le corpus ainsi que son organisation constituent bien un véritable discours sur la peinture.

L'étude de ces deux anecdotes a été associée, au cours de l'année 2014-2015, à l'examen de deux autres récits tirés de la même section (§ 390-391), portant sur les peintres Asukabe no Tsunenori (飛鳥部常則 ou 経則) et Narimitsu ou Jōkō (成光).

Asukabe Tsunenori, fameux peintre de cour, a été actif pendant les ères Tenryaku 天曆 et Ōwa 応和 (947-964) environ, principalement donc pendant le règne de l'empereur Murakami 村上 (r. : 946-967). Il était de rang très modeste (8^e rang inférieur : nommé *saemon no sakan* 左衛門志 « fonctionnaire de 4^e classe de la garde des portes, section de gauche » en 954), mais son talent était très renommé puisqu'il recevait des commandes de hauts personnages de la cour, ainsi que de l'institution impériale elle-même, selon les sources documentaires dont nous disposons aujourd'hui³. La fin de l'anecdote 390 (selon le découpage adopté à l'heure actuelle par les éditeurs scientifiques) mentionne une représentation de lion peint par Tsunenori, et à la vue de laquelle un chien se serait « mis à aboyer, l'œil menaçant et tout effrayé, dit-on ».

2. Ces récits concernent principalement les peintres Cao Buxing 曹不興 (ca 220-280), Gu Kaizhi 顧愷之 (ca 345-406), Zhang Sengyou 張僧繇 (ca 495-550), Yang Zihua 楊子華 (fl. ca 550-559), Wu Daozi 吳道子 (685?-758?) et Han Gan 韓幹 (715?-751?). Le motif des chevaux animés (ou animaux assimilés) est attesté dans les récits portant sur Yang Zihua (peinture de chevaux qui émet des bruits de sabots, de mastication, et qui hennit, in Zhang Yanyuan, *Lidai minghua*, éd. Nagahiro Toshio, 2 vol. Heibonsha, coll. Tōyō bunko, vol. 305 et 311, 1977), Wu Daozi (âne mettant en pièces les biens d'un moine, in *Lushi zashuo*, Lu Yan [fl. fin IX^e s.], repris dans le *Taiping guanji*), et Han Gan (chevaux sortant d'un tableau, in *Tangchao minghua lu*, Zhu Jingxuan). On peut également noter le récit mettant en scène un peintre anonyme dont le bœuf peint broute l'herbe autour de lui (in *Yijian zhi*, Hong Mai [1123-1202]).
3. Par exemple, en Tenryaku 8-9 (954-955), selon les *Notes journalières de l'empereur Murakami* (*Murakami tennō gyōki*, préservées sous forme fragmentaire et couvrant les années 949-967), il aurait exécuté les peintures de couverture (*hyōshi-e*) d'un *Sūtra du Lotus* copié par l'empereur lui-même destiné à faire l'objet d'une lecture commentée en huit leçons ou « Octave du Lotus », pour reprendre la traduction de Jean-Noël Robert. Selon ces mêmes notes journalières, il aurait, sur ordre impérial encore, orné en 964 la Chambre des démons (*Oni no ma*) d'une représentation du roi Baize dans le pavillon Seiryōden, complétant ainsi le dispositif décoratif du palais impérial (cf. Brisset, Résumé des conférences et travaux, *Annuaire*, 146, p. 366-367). Il est également question de ce peintre dans des sources fictionnelles (*Genji monogatari*, chap. 12 et 17), des commentaires médiévaux du même *Genji* (*Kakaishō*, achevé en 1367), ainsi que dans des sources de statut intermédiaire (roman historique comme l'*Eiga monogatari*, livres 4 et 20; production anecdotique comme le *Konjaku monogatari shū*, XXIV-33), etc.

Quant à Narimitsu ou Jôkô (voire Seikô, on ignore la lecture de ce nom), le compilateur rapporte ceci (§ 391) : « Comme il avait figuré un coq sur une cloison de la résidence du Kan.in 閑院, on dit qu'un vrai coq, à cette vue, s'en prit à la peinture. Ce Narimitsu est le disciple du moine du Mii-dera 三井寺 Kôgi 興義 ». Aucune autre source documentaire contemporaine ou postérieure ne mentionne ce peintre, et le seul élément dont on dispose pour le situer dans le temps est fourni par le texte lui-même qui en fait un disciple de Kôgi, lui-même fils du lettré Fujiwara no Sanenori 藤原実範 (? - apr. 1062). Ce moine de l'école Tendai 天台 résidait au Mii-dera (ou Onjô-ji 園城寺), sur les bords du lac Biwa 琵琶. L'anecdote rapportée dans le *Kokon chomon-jû* explique que la postérité ait attribué à Kôgi lui-même un grand talent de peintre⁴.

La question du trompe-l'œil pictural peut être replacée dans une perspective sémiologique : quand le chien est effrayé par le lion peint par Tsunenori, quand le coq s'en prend à l'image de Narimitsu / Jôkô, ils confondent donc le signifiant (la représentation) avec le référent ou l'objet (l'animal représenté). Cela revient à dire qu'ils ne perçoivent pas l'image comme telle. C'est bien le principe sur lequel repose l'illusion. Mais la raison pour laquelle cette confusion est permise n'est pas précisée. Du point de vue occidental (qui domine aussi largement le discours qu'on trouve aujourd'hui, au Japon ou ailleurs, sur ce genre de récits), il est sous-entendu que cette confusion est provoquée par la perfection *imitative* de l'image : le signe fonctionnant comme une icône (au sens peircien) entretiendrait une relation d'analogie qualitative si parfaite avec le signifié (lion / coq) que l'animal vivant, chien ou coq, est pris au piège de la représentation et prend le signifiant pour un référent (pour un « vrai » lion ou coq). On aurait affaire à une sorte de « super-icône », dont la qualité (le degré) permettrait de masquer la nature (artéfact).

Construites sur un canevas rigoureusement identique, ces deux histoires présentent néanmoins des variations intéressantes, et mettent en scène le pouvoir « illusionniste » de représentations animalières dues à des peintres de génie. Un premier travail a consisté à explorer les sources documentaires chinoises afin de s'assurer de la continuité iconographique entre traditions chinoise et japonaise. Le lion apparaît tôt dans la figuration en Chine, et est extrêmement fréquent en Asie orientale et au Japon également. On trouve des témoignages iconographiques de lion à Dunhuang 敦煌 (VIII^e s., dans la grotte des *sûtra*)⁵, et des témoignages textuels anciens, comme ceux que l'on peut trouver chez Zhang Yanyuan 張彥遠 (qui achève en 847 les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives, Lidai minghuaji 歷代名畫記*, juan 5, 6 et 9) : une peinture de Dai Kui 戴逵 (325?-396) intitulée *Lion (Shizi tu 獅子圖)*, un

4. Cette identification de Kôgi avec un moine-peintre semble tardive : elle n'apparaît pas dans le *Sonpi bunmyaku (Lignées des nobles et des humbles)* compilé par le haut dignitaire Tôin Kinsada (1340-1399) au XIV^e siècle. En revanche, elle est acquise trois siècles plus tard dans le *Honchô gashi (Histoire de la peinture de notre pays)*, rédigé par Kanô Sansetsu (1590-1651) et complété par son fils Kanô Einô (1631-1697), ainsi que dans le conte d'Ueda Akinari (1734-1809), « Carpes telles qu'en songe » (*Muô no rigyo*), compilé dans son recueil *Contes de pluie et de lune (Ugetsu monogatari)*, publié en 1776.
5. Cf. le dessin au trait anonyme conservé à la Bibliothèque nationale de France, présenté dans Yolaine Escande (trad.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, vol. 2. *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 778.

Lion à onze têtes (*Shiyitou shizi* 十一頭獅子) dû à Gu Kaizhi (ca 345-406), un *Lion attaquant un éléphant* (*Shizi ji xiang tu* 獅子擊象圖) de Wang Yi 王廙 (276-322), de Ji Kang 稽康 (223-262), et de Zong Bing 宗炳 (375-443)⁶, sans compter les représentations de divinités montées sur un lion (comme le *bodhisattva* Mañjuśrī, ch. Wenshu, j. Monju 文殊). Ces peintures existaient encore au IX^e siècle d'après Zhang Yanyuan. Le thème du lion, seul ou en compagnie, était donc, on peut le supposer, courant, même si les œuvres anciennes n'ont pas été conservées. Au Japon, les thèmes étaient connus, grâce aux textes chinois comme le *Lidai minghuaqi* précisément (parvenu au Japon dès la fin du IX^e s.), ou aux objets rassemblés dans les collections impériales, telles le trésor du Shōsō-in 正倉院 de Nara 奈良 (VIII^e s.) notamment. L'histoire du lion peint par Tsunenori n'est donc pas étonnante en ce sens que l'iconographie du lion est bien connue au Japon à l'époque, comme en Chine depuis des siècles.

Les coqs faisaient également l'objet de représentations en peinture ou dans les arts décoratifs : par exemple, on trouve, toujours dans le *Lidai minghuaqi* (juan 9), la mention d'une peinture intitulée *Coqs de combat* (*Douji tu* 鬪雞圖), due au peintre Yan Lide 閻立德 (?-656)⁷. De même que la peinture du lion (dont le *Kokon chomon-jū* ne précise pas où elle était placée), le motif du coq semblait donc, un siècle plus tard, avoir toute sa place dans la décoration intérieure d'une résidence aristocratique comme le Kan.in. L'anecdote du coq agressif qui s'en prend au coq peint permet de suggérer un dispositif en miroir, non sans lien avec les combats de coq attestés depuis au moins le I^{er} s. av. J.-C. et le thème même de la peinture chinoise de Yan Lide. À la frayeur provoquée par le lion sacré sur le chien familier (le couple étant déséquilibré), se substitue un effet de double, de relation spéculaire, les deux coqs relevant par définition du même univers de référence symbolique⁸.

Pour l'étude du *Kokon chomon-jū* en tant que construction discursive, ces récits sont présentés sous forme de paires narratives, portant respectivement sur des peintures miraculeuses (les chevaux de Kanaoka), puis sur des peintures illusionnistes (le lion et le coq). Dans l'organisation de la section, le compilateur propose lui-même de façon implicite une distinction entre les deux ensembles et suggère donc une typologie, même s'il ne la verbalise pas autrement que dans l'ordre adopté pour la présentation des histoires – ce qui constitue une caractéristique des anthologies, la construction discursive étant largement élaborée par la stratégie paratactique. Ces

6. Cf. respectivement Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 786, 797, 802, 807 et 817.

7. Cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 864.

8. Ce thème sera repris beaucoup plus tard par Katsushika Hokusai (1760-1849), et notamment dans le *Dessin d'un coq confronté à un coq sculpté*, album de 19 feuilles, encre sur papier, 39,4 × 26,7 cm, 1809, Metropolitan Museum of Art, New York, sans doute préparatoire pour une illustration du roman populaire intitulé *L'histoire du maître de Hida* (*Hida no takumi monogatari*), publiée en 1809 par Rokujuen Meshimori [Ishikawa Masamochi] (1753-1830). L'épisode du récit représenté ici raconte l'histoire d'un maître charpentier nommé Suminawa de Hida, qui parvint à créer une sculpture d'oiseau telle qu'un oiseau la prit pour vrai. Cette fascination pour le dispositif spéculaire se retrouve également dans des œuvres beaucoup plus luxueuses, comme les *surimono* de Yanagawa Shigenobu (1787-1832) [*Harusame surimono-jō*, vol. 1, 1813, Metropolitan Museum of Art, New York], et de Totoya Hokkei (1780-1850) [*surimono* du Portland Museum of Art, M. and A. Ladd Collection], tous deux disciples de Hokusai. Cf. Timon Screech, *Obtaining images: art, production and display in Edo Japan*, London, Reaktion books, 2012, chap. 1.

diptyques sont clairement dissociés dans la suite de la section, les quatre récits n'étant pas présentés comme formant un tout cohérent et l'ordre adopté par le compilateur dans le recueil entraînant une discontinuité, en l'espèce entre les § 384-385 et les § 390-391. Même si le point de vue adopté par la critique moderne conduit à les traiter comme un ensemble, ce n'est pas celui de Tachibana no Narisue : à la fois d'un point de vue thématique, mais aussi parce qu'il s'agit d'une succession de récits organisée selon un ordre de nature chronologique. Cette répartition à la fois thématique et chronologique ne laisse pas de susciter des commentaires : selon Timon Screech par exemple, le passage entre peintures miraculeuses et peintures illusionnistes devrait s'interpréter en terme de décadence⁹.

La source directe des deux dernières histoires reste obscure, et leur mode de circulation, mystérieux. Cependant, il convient de les interpréter en posant l'hypothèse d'une certaine continuité entre traditions continentale et japonaise, et de les rapprocher d'autres récits du corpus chinois, en l'espèce des histoires portant sur des peintures trompeuses, ou déceptives sur le plan cognitif. Si les anecdotes précédentes ont permis de construire un peintre japonais, Kose no Kanaoka, en figure exemplaire et digne de Han Gan ou de Wu Daozi, l'enquête menée en 2014-2015 a montré que la prégnance des modèles continentaux est également évidente dans le domaine des peintures « illusionnistes », même si on peut en trouver également d'autres témoignages dans des sources japonaises¹⁰.

Par exemple les *Nouveaux récits sur les anecdotes mondaines* (*Shishuo xinyu* 世說新語) compilés par Liu Yiqing 劉義慶 (403-444)¹¹ offre une histoire mettant aux prises deux personnages historiques d'importance : Zhong Hui 鍾會 (225-264) et son neveu par alliance Xun Xu 荀勗 (?-289), le second se vengeant du premier grâce à un saisissant portrait mortuaire. Les anecdotes sont également nombreuses qui figurent dans le discours théorique chinois sur la peinture, comme l'histoire de Xu Miao 徐邈 (172-249) qui parvint à attirer et à capturer des loutres à l'aide de perches figurées

9. T. Screech, *Obtaining images, op. cit.*, p. 26 ; et « La construction d'une histoire de l'art et le pouvoir guerrier au Japon », dans Nathalie Kouamé et al. (dir.), *Historiographies d'ailleurs*, Paris, Karthala, 2014, p. 87-104, p. 92.
10. Notamment, pour la période pré-moderne, la peinture illusionniste de Kudara no Kawanari dans les *Histoires qui sont maintenant du passé* (*Konjaku monogatari-shū*, XXIV-5) ; la peinture de cascade en trompe-l'œil admirée par Minamoto no Yorimasa (1104-1180), dans son recueil de poèmes personnel *Genzanmi Yorimasa-shū* n° 668 (section « Poèmes divers »). Cf. Tsuji Nobuo, *Autoportrait de l'art japonais*, traduit et annoté par C.-A. Brisset et L. Seelenbinder-Mérand, Strasbourg, Fleurs de parole, 2011, p. 83.
11. *Shishuo xinyu*, XXI-4. Cf. Richard B. Mather (trad.), *Liu I-ch'ing, Shih-shuo Hsin-yu. A New Account of Tales of the World*, Second Edition, Center for Chinese Studies, University of Michigan Press, 2002, p. 365 ; Howard L. Goodman, *Xun Xu and The Politics of Precision in Third-Century AD China*, Leiden, Brill, 2010, p. 124. Le *Shishuo xinyu* était connu au Japon à l'époque classique et au début du moyen-âge : en témoignent les *Histoires choisies pour illustrer les dix principes* (*Jikkishō*), dont le compilateur anonyme s'inspire directement du recueil de Liu Yiqing, et ce, exactement à la même époque que le *Kokon chomon-jū* (ca 1252, d'après la postface). Cf. Nanxiu Qian, *Spirit and Self in Medieval China. The Shih-shuo hsin-yü and Its Legacy*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 332-334.

sur un panneau de bois (*Lidai minghuaji*, *juan* 4)¹². À la suite des loutres attirées par les perches de Xu Miao, Zhang Yanyuan signale également une histoire semblable à propos de Gao Xiaoheng 高孝珩 (?-577), membre de la famille impériale des Qi du Nord 北齊 (*Lidai minghuaji*, *juan* 8)¹³ : alors qu'il avait peint sur le mur de son bureau un autour des palombes (*Accipiter gentilis*), « ceux qui le voyaient se demandaient s'il était vrai (*zhen* 真), et les pigeons et moineaux n'osaient pas s'approcher ». Deux types de réactions correspondent à un effet spécifique en fonction du type de spectateurs : les humains « se demandent s'il est vrai », et les oiseaux, effrayés, sont maintenus à distance. L'illusion est donc totalement efficace avec les animaux, et ne parvient à troubler que de façon partielle la perception des spectateurs humains. Il s'agit donc, non pas d'une différence de nature, mais de degré dans la confusion induite par l'image. Si dans l'histoire précédente de Xu Miao, la peinture sert de piège perceptif permettant d'attraper intentionnellement des loutres sur ordre de l'empereur, le motif de Gao Xiaoheng a pour effet (non forcément intentionnel) de mettre à distance les oiseaux. Ce thème du prédateur peint servant à faire fuir les victimes potentielles se retrouve dans une histoire plus développée et plus tardive, illustrant le talent du maître taoïste et peintre Li Guizhen 厲歸真 (fl. 1^{re} moitié du x^e s.)¹⁴ qui, désolé que des pigeons et des moineaux souillent de leurs déjections des tablettes rituelles du monastère taoïste Xinguoguan 信果觀, peint un faucon sur un mur de la salle : « À partir de ce moment-là, ni les moineaux ni les pigeons ne les utilisèrent plus comme perchoirs ». Destinés à attirer (des poissons) ou comme répulsif (des rapaces), les images fonctionnent comme des pièges perceptifs plus ou moins intentionnels qui plongent des animaux dans la confusion.

Mais la tradition chinoise propose également d'autres récits centrés sur des réactions uniquement humaines, cette fois-ci, aux peintures illusionnistes. Le plus ancien exemple remonte au III^e siècle de l'ère chrétienne, et met en scène le grand peintre des Trois Royaumes Cao Buxing : « Sun Quan 孫權 (182-252) [fondateur de l'État de Wu 吳 des Trois Royaumes] lui fit peindre un paravent ; par erreur, Buxing fit tomber sur la soie une goutte d'encre qu'il transforma en l'aspect d'une mouche ; Sun Quan, la prenant pour une vraie (*zhen*), voulut la chasser de la main »¹⁵. L'anecdote

12. Cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 775-776. Cette histoire rapportée par Zhang Yanyuan figure également dans un recueil d'histoires fantastiques, la *Suite aux Notes sur les affaires étranges (Xu Qixie ji)* compilée par Wu Jun (469-520) et qui a servi de source directe à Zhang Yanyuan, ainsi que dans une chronique officielle, les *Chroniques du clan des Wei (Wei shi chungiu)* de Sun Sheng (ca 302-373).

13. Cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 848.

14. Guo Ruoxu (fl. ca 1070-1080?), *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture (Tuhua jianwenzhi)*, *juan* 2, cf. *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, trad. Escande, éd. La Lettre volée, Bruxelles, 1994, p. 113-114; Ônishi Hiroshi, « Nihon to chûgoku no geijutsuka no jirei o mo ôhaba ni zôho », in Ônishi et al. (trad.), Ernst Kris & Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Tôkyô, Perikansha, 1989, p. 193-244, p. 214; Glen Dudbridge, *A Portrait of Five Dynasties China. From the Memoirs of Wang Renyu (880-956)*, Oxford University Press, 2013, p. 211-212.

15. *Lidai minghuaji*, *juan* 4, cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 776-777. La tradition rapporte d'autres anecdotes au sujet de Cao Buxing, et notamment une peinture merveilleuse (ch. *miao*) de dragon réalisée pendant l'ère Chiwu de Wu (238-251), offerte à Sun Hao (243-283) qui la déposa dans la réserve impériale : « Lorsque le dragon de Cao Buxing est placé au-dessus de l'eau, aussitôt, l'eau amassée se forme en brumes et il pleut à verse (*pangpei*) pendant plusieurs jours » (*Lidai minghuaji*, *juan* 4, cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 776-777; William R. B. Acker [trad.], *Some T'ang and pre-T'ang texts on Chinese*

de la mouche de Cao Buxing est également évoquée dans la *Suite à l'Évaluation des peintres* (*Hou Huapin* 後画品) de Li Sizhen 季思貞 au VII^e siècle, qui fait remarquer que cette histoire est aussi rapportée au sujet du peintre Yang Xiu 楊脩 (175-219). Bien qu'aucun détail n'ait été conservé au sujet de l'histoire de la tache transformée en mouche par Yang Xiu peignant un éventail pour l'empereur Wen 文 des Wei 魏 ou Cao Pi 曹丕 (187-226), il semble que, comme les histoires d'animaux trompés par des images, il existait un noyau narratif relativement stable associant un peintre et un personnage détenteur du pouvoir, noyau dans lequel le premier parvient à tromper d'une façon ou d'une autre le second, en brouillant les frontières perceptives et en induisant une confusion cognitive par et dans son œuvre. Cette stabilité se constate trois siècles plus tard, avec l'histoire de Liu Shagui 劉殺鬼 (*fl. ca* 550-559) dont les moineaux parviennent à tromper l'empereur Wenxuan 文宣 des Qi du Nord, qui tente de les chasser de la main¹⁶.

La persistance de ce topos narratif est donc attestée en Chine, et laisse supposer une transmission très tôt au Japon du motif sous une forme simplifiée que l'on peut observer dans les deux anecdotes figurant dans le *Kokon chomon-jû* au XIII^e siècle. Plus tard, l'illustre peintre Sesshû 雪舟 (1420-1506) se verra lui aussi associé à ce type de récits¹⁷, désormais tenus pour essentiels dans la construction discursive de la figure du peintre ou du sculpteur de génie au Japon, comme en Chine : dans cette histoire Sesshû, âgé de douze ou treize ans, parvient à tromper, quoique bien involontairement, un vénérable abbé qui prend une souris esquissée par le moineillon pour une souris bien vivante, et tente de la chasser. L'anecdote est complexe et articule un certain nombre de motifs récurrents dans le genre biographique : découverte du talent précoce, génie contrarié, conversion de l'instance dépositaire de l'autorité et peinture trompeuse, dont la perfection abuse le spectateur sur sa véritable nature. Ces différents traits peuvent se trouver ailleurs, mais le récit du XVII^e siècle radicalise le motif de la peinture déceptive en ce que Sesshû parvient à ce résultat d'une façon qui va bien au-delà des modèles chinois : en effet, Sesshû n'est pas libre de se servir de ses mains et des outils habituels pour esquisser la souris. Attaché à un pilier par l'abbé furieux de le voir dessiner, jour après jour, plutôt que de se concentrer sur la Voie, l'enfant use de ses larmes, en guise d'encre, recourt à son gros orteil comme pinceau, et au sol poussiéreux du pavillon principal comme papier. On reconnaît ici un trait caractéristique et un enjeu fondamental de ces emprunts au corpus narratif chinois : le besoin non seulement de placer les maîtres japonais dans la continuité des maîtres continentaux – continuité assurée par la stabilité des motifs –, de les construire comme

painting, 2 vol., Leyde, Brill, 1954 et 1974, vol. 2, p. 19-20). Cette anecdote sur la peinture de dragon associée aux rites pour faire venir la pluie montre que, pour un même peintre, peintures illusionnistes et peintures miraculeuses sont mises sur le même plan, ce qui laisse à penser que, contrairement à l'interprétation de T. Screech (cf. *infra* et n. 6), loin de constituer la forme décadente ou dégradée du miracle avec le passage des siècles, le simulacre constitue au même niveau que ce dernier une modalité discursive du pouvoir de l'image.

16. *Lidai minghuaji*, juan 8, cf. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 850.

17. Cf. par exemple le *Honchô gashi*, fasc. 3, exemplaire de l'université de Waseda (〒04_03990), 1693, f. 10v.-11v. ; Sakazaki Shizuka, *Nihon garon taikan*, Tokyo, Arusu, 1927, vol. 1, p. 991 ; Ônishi, *op. cit.*, p. 198. L'interprétation de cette anecdote par T. Screech pose également quelques problèmes (*Obtaining images*, *op. cit.*, p. 22).

des héritiers légitimes, mais aussi de les rendre supérieurs à leur devanciers, en *radicalisant la matière narrative*¹⁸.

Lors de l'année 2014-2015, le travail a ainsi permis de réunir et d'étudier, à partir du corpus japonais, un premier groupe de récits chinois centrés sur le motif de la peinture déceptive, trompant des animaux ou des êtres humains, sources probables (même si indirectes) du compilateur du *Kokon chomon-jû*. La première caractéristique commune de ces récits est qu'il s'agit très majoritairement de peintures animalières. Si l'on met de côté les rares cas de peintures de paysage observables dans les documents continentaux, il est également remarquable que les œuvres soient, plus souvent en Chine qu'au Japon, utilisées dans un but précis (capturer, mettre à distance, dissimuler une imperfection), à l'exception de seulement deux cas pour le corpus source. Au Japon en revanche, la tromperie est toujours présentée comme accidentelle. Enfin, quand le spectateur trompé est un être humain, il s'agit toujours d'un personnage dont le statut est supérieur au peintre (sur le plan social, symbolique, etc.). La « leçon » donnée par le peintre à son maître, et le renversement de hiérarchie induit semblent constituer un véritable enjeu de ces récits, qu'on ne peut donc pas ne pas mettre en relation avec le *Zhuangzi* 莊子 dont certaines anecdotes obéissent à un schéma reposant sur la relation privilégiée entre un créateur et son maître (§ 3 : le boucher Ding 庖丁 et le duc Wenhui 文惠, § 13 : le charron Lunbian 輪扁 et le duc Huan 桓, § 19 : le menuisier Qing 慶 et le marquis de Lu 魯, § 21 : le peintre et le duc Yuan de Song 宋元).

Il est également possible de mettre en perspective ces récits avec d'autres anecdotes mettant en scène des peintures qui donnent l'illusion d'une présentification de l'objet peint, dans le cas des portraits (*xiezhēn* 写真) par exemple. Ces portraits pouvaient être exécutés de façon à faire face au spectateur et avec une gestuelle qui suggérerait l'impression du relief et du mouvement¹⁹. L'imminence du mouvement constitue un trait descriptif que l'on trouve ainsi souvent à partir de l'époque Tang 唐 pour évoquer la nature suggestive de la peinture. Cependant il n'y a pas là de méprise quant au statut ontologique de l'image, contrairement à l'histoire de la mouche de Cao Buxing dans laquelle Sun Quan confond la surface et l'image : il voit la mouche posée sur la surface du support, alors qu'elle est peinte dans l'espace pictural – il y a interaction

18. Il est également difficile ici de ne pas penser aux parallèles possibles dans la tradition discursive européenne : la rivalité entre Zeuxis et Parrhasios (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 36-5), les raisins de Zeuxis (Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 36-6), le cheval d'Appelle (Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 36-32), le motif de l'abeille (Philstrate, *Eikones*, Livre I, texte 23, description de Narcisse), puis à partir de la Renaissance la mouche de Giotto trompant son maître Cimabue (racontée par Vasari), motif que l'on retrouve dans les récits postérieurs portant sur les peintres flamands (Van der Mast et son maître Frans Floris, Quentin Metsys et Pierre de Vos), etc. Cf. notamment Jacques Collin de Plancy, *Légendes des artistes*, La Haye, Société néerlandaise pour les Beaux-Arts, 1842; Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, 1934 (trad. fr. L. Cahen-Maurel, Allia, 2010); Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Champs Flammarion, 1996; Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, 2008.
19. Par exemple, le portrait des fils de l'empereur Wu par Zhang Sengyou (*Lidai minghuaji*, *juan* 7); des figures célestes du monastère Zisheng-si par Yang Tan (*Youyang zazu*, *juan* 6, n° 1070, éd. Tōyō bunko, Imamura Yoshio); des figures célestes du monastère Zhao jing gongsi par Wu Daozi (*Youyang zazu*, *juan* 4, n° 1018). Cf. également l'impression de mouvement et de tactilité offerte par les peintures de paysage de Wu Daozi (*Lidai minghua ji*, *juan* 1), etc.

entre image et surface, ce qui fait que le commanditaire ne voit pas seulement une mouche, mais une mouche posé sur la soie blanche du paravent²⁰.

Dans son *Lidai minghua* (*juan 1*, « Des vicissitudes des peintures »), Zhang Yanyuan se lamente ainsi²¹ :

Hélas ! chez nos contemporains, parmi les nombreux peintres (*yi* 芸), peu sont parvenus à la réussite, et la peinture décline d'autant plus. Il n'existe plus de peintre capable de transformer une tache en mouche, et on ne voit que ceux qui, ayant raté un tigre, ne sont capables que de le faire ressembler (*lei* 類) à un chien.

Cette remarque du théoricien et historien de la peinture est très intéressante, car elle établit très clairement la distinction entre ce sur quoi fonctionne la nature déceptive de la peinture et les images « uniquement ressemblantes », i.e qui ne satisfont que le critère de la ressemblance formelle extérieure. Il est d'ailleurs remarquable que cette ressemblance formelle ne soit que très rarement évoquée en tant que telle dans les récits examinés. Quand elle l'est, comme dans cette remarque de Zhang Yanyuan, la ressemblance formelle seule ou « appariement » (*lei*) est de fait tenue en piètre estime. Ce terme doit être rapproché de *si* (似), dont l'étymologie renvoie à l'idée de « continuer la tâche d'un ancêtre », « se conformer à un acte » et donc « ressembler ». La « ressemblance » dont il s'agit n'est donc pas seulement de l'ordre de la *mimesis*, et consiste plus à reproduire un geste, une pratique, à suivre des principes qu'à se contenter de reproduire une apparence extérieure. La conception occidentale est trompeuse ici, car le chinois permet de faire une différenciation nette entre les deux formes de « ressemblance ». Dans la remarque de Zhang Yanyuan, ce qui frappe donc, c'est le mouvement d'inversion entre l'image du génie de Cao Buxing et celle du mauvais peintre : l'élévation de la tache en mouche répond à la dégradation du tigre en chien.

Dans une perspective comparatiste avec la *mimesis* occidentale, la distinction entre *lei* et *si* reste à approfondir, mais elle semble confirmée par la seule exception, dans l'ensemble du corpus réuni au cours de l'année 2014-2015, qui mentionne la « ressemblance » en tant que telle dans l'effet d'illusion produit par la peinture. Elle concerne le peintre Wei Wutian 韋無忝 (*ca* 713-756), dont il est question dans le *Catalogue des peintres célèbres de la dynastie des Tang* (*Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄, classe merveilleuse supérieure *miaopin shang* 妙品上) du théoricien de la peinture Zhu Jingxuan 朱景玄 (ix^e s.)²² : « Le vice-président de la Chancellerie impériale Wei Wutian, natif de la capitale [Chang'an 長安], fut le seul à l'époque de l'empereur Brillant [Minghuang 明皇, surnom de l'empereur Xuanzong 玄宗 (685-762)] à se faire un renom en peignant des chevaux de selle et des animaux étranges. (...) Pendant les ères Kaiyuan 開元 (713-741) et Tianbao 天寶 (742-756), un pays étranger offrit des lions à la cour. Lorsque [Wei Wutian] eut fini de les peindre, ils étaient *parfaitement ressemblants* (*gusi* 酷似) ». Et le récit de conclure : « Par la suite, lorsque les lions furent rendus à leur pays, seule demeura la peinture. *Lorsque*

20. Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, p. 15-16; et « The Painted Screen », *Critical Inquiry*, 23, 1996, p. 37-79, p. 45.

21. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 624.

22. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 578 (c'est moi qui souligne).

celle-ci était déroulée pour être examinée, tous les animaux à sa vue étaient effrayés (後獅子放歸、本國惟畫者在焉。凡展圖觀覽百獸見之皆驚懼) ». Par sa proximité thématique, on peut supposer que, sur la base de la remarquable stabilité narrative des récits de peintures illusionnistes, cette histoire des lions de Wei Wutian, associé à la remarque de Zhang Yanyuan, pourrait avoir fourni un matériau de départ à ce que nous pouvons repérer dans le corpus japonais (chien effrayé à la vue du lion peint par Asukabe no Tsunenori, coq attaquant un coq peint par Narimitsu / Jōkō, etc.).

La production anecdotique du Japon classique médiéval offre ainsi un terrain d'observation privilégié pour l'étude de la circulation des motifs entre la Chine et le Japon, pour l'examen de cette combinatoire narrative et de l'élaboration discursive propre aux compilateurs, cet ensemble de traits permettant de fournir des éléments intéressants également l'étude de la réception au Japon de la théorie picturale continentale.

Programme de l'année 2015-2016 : *Peinture et discours dans le Japon pré-moderne. Étude de la section « Peinture » du Recueil des traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jū) (1254)*

Le travail mené dans le cadre de la charge de conférences en 2013-2014 et 2014-2015 a permis de cerner certains aspects du rôle politique, symbolique, culturel et social de la peinture dans le milieu de la cour impériale japonaise, et sur le temps long (entre la fin du IX^e siècle et 1254), tel que présenté dans le *Kokon chomon-jū* 古今著聞集, ce recueil d'anecdotes achevé au milieu du XIII^e siècle. Ce travail a également permis de poser les premiers jalons d'une étude de noyaux narratifs organisés autour des thèmes de l'image agissante ou miraculeuse et de l'image illusionniste : les sources vraisemblables des récits présentés dans le recueil ont été recherchées dans les précédents observables de la tradition chinoise, et la comparaison entre les deux corpus – dont la constitution est encore en cours – a permis d'apprécier le positionnement du discours du compilateur japonais et certains enjeux de ces emprunts. On peut souligner ainsi la stabilité des modèles continentaux dans la conception de la création et dans la construction de la figure du peintre idéal au Japon. Cependant, on notera que le compilateur du *Kokon chomon-jū* propose également une autre approche de la figure du peintre idéal, en l'espèce la question du rapport au réel et notamment celle de l'expression faisant à la fin de la section des peintures l'objet d'une discussion, fondatrice à bien des égards dans la réflexion théorique japonaise, entre le moine Kakuyū 覺猷 ou Toba Sōjō 鳥羽僧正 (1053-1140) et l'un de ses disciples (§ 396).

Une telle mise en scène des discours, des jugements, voire des disputes, au sein du corpus narratif constitue donc un autre trait pertinent de cette section, trait auquel j'ai largement consacré la charge de conférences de 2015-2016. En effet nombreuses sont les anecdotes où une place prépondérante est accordée à la critique : en tant qu'expression socialement acceptable de l'expertise, elle concerne l'attribution d'une œuvre à tel ou tel peintre, la valeur esthétique d'un objet, la justesse du traitement ou du contenu par rapport au thème de la peinture, etc. Et dans ce processus de

légitimation de l'objet par la sanction des connaisseurs, la parole ou les commentaires des peintres eux-mêmes ne sont pas le moins du monde négligés.

Dans l'anecdote 388 par exemple, un homme se présente chez Fujiwara no Korechika 藤原伊周 (974-1010) pour lui proposer à l'achat un paravent anonyme, orné de peintures. Korechika est un noble de cour de haute naissance, mais dont la carrière brillante a tourné court au bénéfice d'une autre branche de la famille. La scène a certainement lieu peu après son retour d'exil en 997, à un moment où, à défaut de la fonction, il a le rang de « grand ministre honoraire » et a retrouvé pour quelque temps un train de vie qui explique, non moins que sa réputation de lettré, la démarche du vendeur. Afin de s'assurer de la qualité de la peinture, Korechika demande leur expertise à deux peintres de la lignée des Kose 巨勢, qui semble à l'époque la plus importante dans le milieu de la cour impériale et celle dont l'autorité est la plus établie : Kinmochi 公望 (*fl.* époque Tenryaku 天曆 : 947-957) et son petit-fils Hirotaka 広貴 (*fl.* époque Chôhō 長保 : 999-1004)²³. Si Kinmochi est peu évoqué dans les sources contemporaines des événements, Hirotaka est bien connu à l'époque du règne de l'empereur Ichijō 一条 (986-1011). C'est le peintre de cour le plus célèbre du temps du grand ministre Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1027), qui correspond à l'apogée de la culture courtoise. Les peintres consultés par Korechika attribuent immédiatement la peinture à Kose no Kintada 公忠 (*fl.* époque Tenryaku : 947-957), frère de Kinmochi, avec deux arguments complémentaires.

Le premier élément invoqué relève du jugement de valeur stylistique et esthétique, et porte sur certains détails de la peinture. Le paysage figuré présente en effet des bandes de plaine vallonnée (*nosuji* 野筋) et des pins, dont l'exécution est appréciée par les connaisseurs. C'est bien la qualité de la facture qui suggère à Kinmochi l'attribution de l'œuvre à Kintada. Les détails sur lesquels le peintre s'attarde montrent qu'il s'agit sans doute d'un paravent figurant un paysage japonais (*yamato-e* 大和絵)²⁴ : en effet, si les pins ne constituent pas un monopole de la peinture « japonaise », loin s'en faut, le terme *nosuji* (littéralement « muscles ou veines de la lande ») est technique et utilisé dans l'art des jardins à la cour impériale. Il apparaît pour la première fois dans

23. Cette lignée aurait été fondée par Kose no Kanaoka 巨勢金岡 (*fl.* 2^e moitié du IX^e s.-tout début du X^e s.). Cf. C.-A. Brisset, Résumé des conférences et travaux, *Annuaire. École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, 146, 2013-2014, Paris, 2015, p. 370-372. Selon le *Kokon chomon-jû* et les autres sources médiévales – tous documents très postérieurs aux faits et qui suggèrent une construction tardive de la lignée en tant que telle –, Kinmochi serait le fils de Kanaoka, et Hirotaka, son arrière-petit-fils, à moins qu'il ne faille plus entendre par lignée la succession de membres de l'atelier Kose comme chefs du bureau des peintures de la cour impériale, qu'une généalogie familiale au plan biologique strict.
24. Kintada n'est autrement connu par les sources que comme le peintre officiel auquel aurait été confiée l'exécution du paravent orné de motifs inspirés du traité de géographie chinoise *Kunyuanlu* 坤元錄 au sein du palais impérial (selon le *Nihon kiryaku* en Tenryaku 3 [949] et selon le *Gôdanhô* en 956; cf. également *Makura no sôshi* § 276, éd. NKBZ, Shôgakukan, p. 426). Araki Tadashi (*Dainihon shoga meika taikan*, 4 vol., Tôkyô, Daiichi Shobô, rééd. 1991, vol. 1, p. 331) suggère que le paravent proposé à Korechika dans l'anecdote du *Kokon chomon-jû* serait précisément une œuvre de cette série, mais il n'apporte aucun élément à l'appui de cette hypothèse. Kintada est donc plutôt associé à l'époque au genre des peintures de « goût chinois » (*kara-e*), mais l'anecdote compilée au début de l'époque médiévale (et dont la source n'est pas connue) suggère que ce peintre pouvait en fonction de la demande exécuter des peintures dans d'autres genres.

le *Sakuteiki* 作庭記 (*De la création des jardins*), rédigé par Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094) à la fin du XI^e siècle. Également connu sous le titre de *Senzai hishō* 前栽秘抄 (*Notes secrètes sur les jardins*), cet ouvrage constitue « à la fois le plus ancien traité relatif à l'art des jardins qui nous ait été conservé, et la principale source d'information pour l'étude des jardins à l'époque de Heian 平安 [ou époque classique (794-1185)] »²⁵. Dans cette peinture de paysage qui proposerait une transposition locale du « jardin d'immortalité » chinois²⁶, les reliefs sont doux, les arbres, gracieux et souples. Ce jardin dont les dominantes se résument à la souplesse des lignes, la discrétion de touche et l'horizontalité, semble contraster fortement avec les paysages qui constituent la référence des jardins chinois, « les monts et les abîmes, les lacs et les eaux courantes »²⁷, de la même façon que la peinture « de goût japonais » (*yamato-e*) est construite en opposition au « style continental » (*kara-e* 唐絵).

À ce premier jugement de valeur esthétique, s'ajoute un second argument, de nature matérielle cette fois : Kinmochi apporte en effet une preuve « codicologique », pourrait-on dire, en signalant que Kintada ne manquait jamais de signer quand il peignait un paravent. Une rapide vérification permet alors de retrouver ladite signature dissimulée dans la monture de l'objet. Bien qu'aucun détail ne soit donné sur l'origine de l'objet proposé à Korechika, non plus que sur l'identité du vendeur, cette révélation finale confirme ainsi l'expertise stylistique proposée par les maîtres Kose, naturellement portraitureurs en fins connaisseurs des pratiques des membres de leur propre atelier, et confère une grande valeur à la peinture. Le compilateur se tait sur l'issue de cet échange, et l'on ignore si la transaction a finalement eu lieu ou non, ce qui suggère que Tachibana no Narisue se souciait essentiellement de mettre l'accent sur la mise en scène et de valoriser le discours critique des peintres. Ce trait n'est pas sans rappeler une autre anecdote du même recueil, compilée dans la section « calligraphie », au livre VII (section 8, § 286), récit qui oppose deux éminents calligraphes, l'empereur Saga 嵯峨 (r. : 809-823) et son ami, le moine Kūkai 空海 (774-835). Saga ayant montré à Kūkai un rouleau qu'il considère comme un chef d'œuvre chinois de son trésor personnel, le moine affirme être l'auteur de la calligraphie, à la grande surprise de l'empereur. Il en donne pour preuve la présence d'une signature cachée dans le montage du rouleau, ce que l'empereur s'empresse de vérifier par lui-même. La révélation finale assure à Kūkai un triomphe définitif sur son impérial ami

25. Michel Vieillard-Baron (trad.), *De la création des jardins. Traduction du Sakutei-ki*, Tôkyô, Maison franco-japonaise, 2003 (2^e éd. rev.), p. 8. Cf. également Egami Yasushi, « The river style garden and the problem of the "nosuji" », *France-Asie*, Nouvelle série, n° 80, t. 19 (juillet-septembre 1963), p. 905-920 ; Nicolas Fiévé, « Les manuscrits médiévaux sur l'art des jardins », dans C. Sakai, Daniel Struve, S. Terada, M. Vieillard-Baron (dir.), *Les Rameaux noués. Mélanges offerts à Jacqueline Pigeot*, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, Paris, Collège de France, 2013, p. 127-151, p. 142.

26. Cf. Mori Osamu, *Heian-jidai teien no kenkyū*, Kyôto, Kuwana bunseidô, 1945, p. 164. Selon Akiyama Terikazu, le plus emblématique des paysages « japonais » de l'époque classique conservés aujourd'hui peut être observé dans la peinture des « neuf degrés de renaissance en Terre pure » (*Kuhon ôjô-zu*), et en particulier dans un détail du vantail est de la porte nord (« classe intermédiaire existence supérieure », *chūbon jōshō*) du Pavillon du Phénix, Byōdō-in, à Uji, datant de 1053 (cf. *La peinture japonaise*, Genève, Skira, 1977, p. 69).

27. Bernard Frank, « Histoire et philologie japonaises », *Annuaire 1976-1977. École pratique des hautes études. 4^e section. Sciences historiques et philologiques*, 1977, p. 1035-1058, p. 1040.

et protecteur. Qu'ils soient fonctionnaires de rang modeste et membres du bureau des peintures, ou moine-calligraphe, leur statut social importe peu dans ces échanges dont l'enjeu semble résider précisément dans le renversement des hiérarchies, et dans la magnification des maîtres en tant que tels, à travers la valorisation de leurs œuvres ou de leur expertise.

L'anecdote 388 du *Kokon chomon-jû* mettant en scène deux peintres professionnels est emblématique des discours portés sur la peinture dans un contexte privé²⁸. Le recueil montre ainsi l'émergence d'un discours autorisé sur la peinture au sein de la société courtoise, et ce très tôt – bien avant l'apparition des experts médiévaux (*mekiki* 目利き) qui ont notamment permis aux dictateurs militaires (*shôgun* 將軍) de constituer leurs collections. L'étude de cette circulation des discours sur la peinture, et notamment des discours critiques, au sein de la section a également été rapprochée utilement de stratégies comparables dans d'autres sections thématiques, comme on l'a vu dans le domaine de la calligraphie (livre VII, section 8, § 285-293).

Cette pratique de l'expertise dans le domaine pictural ou calligraphique n'est pas sans lien avec celle de la critique poétique que l'on voit apparaître dans les concours de poèmes (*uta-awase* 歌合), rituel social très en vogue à la cour japonaise à partir de la fin du IX^e siècle et pendant toute l'époque classique. À cet égard, le corpus de critiques privées a pu être comparé à l'anecdote 393, qui retrace un concours de peintures organisé en 1050 par l'épouse impériale du Reikeiden 麗景殿. Le principe retenu étant similaire à celui qui prévalait dans les concours de poèmes, les compétiteurs étaient répartis dans deux équipes et les œuvres, confrontées sous le regard attentif d'un arbitre. Ce dernier était chargé de décerner la victoire en fonction de la qualité des peintures présentées au concours et des poèmes qui les accompagnaient, en motivant ses choix et donc en justifiant son jugement sur la base de critères reconnus par l'ensemble des participants. Ce concours de 1050 est connu par un procès-verbal en japonais (*kana nikki* 仮名日記), rédigé très vraisemblablement peu de temps après le concours²⁹, et qui a largement servi de source pour le *Kokon chomon-jû*. Comparativement aux concours de poèmes, les concours de peintures proprement dits sont assez peu attestés dans les sources historiques. S'ils semblent avoir été en vogue pendant le règne de l'empereur Horikawa 堀河 (r. : 1086-1107), on en compte un certain nombre en particulier au début du Moyen Âge (par exemple le concours organisé par le *shôgun* Minamoto no Sanetomo 源実朝 en 1212, selon l'*Azuma-kagami* 吾妻鏡, 2^e année de l'ère Kenryaku 建暦, 11^e mois, 8^e jour)³⁰, et surtout à l'époque de

28. Cf. également les § 387 (jugement du prince de Rokujô Tomohira [964-1009] sur Kose no Hiroataka), § 389 (jugement d'Asukabe no Tsunenori [fl. époques Tenryaku-Ôwa : 947-964; cf. Brisset, Résumé des conférences et travaux de l'année 2014-2015, *Annuaire. École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, 148, 2015-2016, Paris, 2017, *supra*) au sujet de Kose no Kinmochi), § 390 (jugement de Fujiwara no Yorimichi [992-1074] au sujet de Takuma no Tamenari [fl. milieu du XI^e s.] et comparaison avec Kose no Hiroataka), etc.

29. Éd. Hagitani Boku et Taniyama Shigeru, *Uta-awase shû*, coll. Nihon koten bungaku taikei, vol. 74, Iwanami shoten, 1971 (5), p. 166-170; Hagitani Boku, coll. Heian-chô uta-awase taisei, vol. 3, 1979 (nouv. éd.), p. 930-942.

30. Cf. Yotsutsuji Hideki, « *Hazuki monogatari emaki* no kotobagaki o megutte », dans Kohitsugaku kenkyûjo (éd.), *Kohitsu to emaki*, coll. Kohitsugaku sôrin, vol. 4, Tôkyô, Yagi shoten, 1994, p. 45-61, p. 58.

Muromachi 室町 (1333-1573)³¹. L'événement de 1050 serait le plus ancien de ce type et bénéficie d'une documentation de première main, ce dont on dispose rarement dans le domaine de l'histoire de la peinture ou de la calligraphie. Une comparaison entre le texte de Narisue et celui du procès-verbal a été riche d'enseignements au sujet de la réception et la compréhension deux siècles plus tard d'un tel événement³².

Le choix effectué par le compilateur de faire figurer ce concours au sein de la section des peintures est remarquable, car intéressant la question de la documentation dont il disposait et de son accès aux sources historiographiques. Il constitue également un élément important dans sa « théorie de la peinture » (*garon* 画論) comme pratique socialisée et légitime au sein des modalités expressives du milieu organisé autour de l'institution impériale.

31. Cf. notamment Ôkôchi Yûko, « Reikeiden nyôgo on-uta-awase o meguru 2, 3 no mondai », *Bijutsu-shi* no 115 (1983), p. 15-29; Wada Hidematsu, « E-awase nitsuite » (1) et (2), *Kokka* n° 447 (1928), p. 33-38 et n° 449 (1928), p. 89-93; Karen L. Brock, « The Shogun's "Painting Match" », *Monumenta Nipponica*, 50, n° 4 (1995), p. 433-484.
32. À l'avenir, le travail sur le discours critique gagnera à être rapproché du concours, fictif celui-là, et des jugements de valeur mis en scène dans le chapitre xvii du *Dit du Genji* (*Genji monogatari*), intitulé « Le concours de peintures » (*E-awase*), qui permet de saisir une autre modalité discursive dans le domaine de la création picturale, au début du xi^e siècle.