

Kyōji TAKUBO, conseiller culturel du sanctuaire de Konpira-san

Osamu IKEUCHI

Kyōji TAKUBO est un artiste pas comme les autres. D'abord, sa présence au sein du monde japonais de l'art contemporain est extraordinaire. Et puis, sa pensée et l'étendue de sa pratique artistique sont hors du commun. Personne n'a jamais eu une activité créative comme lui. Personne n'aurait jamais pensé, d'ailleurs, qu'il existerait de tels lieux d'expression artistique.

Kyōji Tabuko a toujours aimé la peinture. Après avoir étudié dans une université artistique, il s'est tout d'abord consacré à des oeuvres d'avant-garde. Mais ce faisant, il a découvert toutes sortes d'aspects qui le chagrinaient, de points dont il doutait. A ce moment, Tabuko s'est rendu non pas dans les musées, les expositions ou les bibliothèques, mais dans les endroits où les oeuvres qui lui posaient problème avaient été créées. Je pense que c'est une attitude normale en tant qu'artiste, mais rares sont les personnes qui la mettent en pratique.

Se trouver sur le terrain de la création. Toucher le plancher, caresser les murs, écouter, regarder, afin d'appréhender les caractéristiques du lieu. La taille de l'entrée, la lumière filtrant des fenêtres, l'obscurité des coins. Ce faisant, on imagine le souffle de l'artiste. Ce n'est que lorsque la pensée s'ouvre l'espace d'un instant que la « compréhension de l'oeuvre » prend corps.

Kyōji Tabuko a expliqué en détail la théorie artistique basée sur cette pensée et cette pratique dans son ouvrage « Le terrain de la création » (Gendai Shinsho, Kodansha, 2003).

26 juin 1988. C'est le jour où Tabuko a visité la Chapelle du Rosaire, à laquelle Matisse a travaillé dans les dernières années de sa vie. Trois jours plus tôt, il dévorait des yeux les murs et le plafond de la Capella delli Scrovegni de Giotto, à Padoue.

15 août 1994. Ce jour-là, Takubo se trouvait au temple Ganshō-in, dans la banlieue d'Obusé (dépt de Nagano), où il admirait les fresques de Hokusai qui ornent le plafond.

L'année suivante, le 1^{er} juin, Takubo visitait le cabanon de Roquebrune-Cap-Martin où l'architecte Le Corbusier avait l'habitude de passer ses vacances d'été. Juste des murs en rondins recouverts d'une tôle ondulée. A peine la place pour une personne. Une fois entré dans le cabanon, Takubo s'est allongé sur le lit. Il a étendu ses bras et ses jambes, puis il est allé s'asseoir sur la chaise du bureau et a appuyé sa tête sur ses mains.

Après quoi, il est allé regarder par la fenêtre.

« J'ai réalisé tout d'un coup. Ce cabanon, c'est Le Corbusier lui-même. La petite fenêtre qui donne sur la Méditerranée, c'est l'oeil de Le Corbusier ». Si on regarde à nouveau le paysage avec de tels yeux, que voit-on ?

La façon de parler de Kyōji Takubo raconte l'homme lui-même. Une façon de parler très claire. Certaines personnes pourront penser qu'elle est même trop claire par moments. Il parle de façon concrète, précise, puissante. Il ne bredouille pas, il n'hésite pas. Il entre tout droit sur « le terrain de la création ». Il vous parle de ce qu'il a remarqué, de ce qu'il a pensé, de ce dont il a rêvé. Kyōji Takubo a des tas de choses à raconter.

Lorsqu'il a écrit « Le terrain de la création », Kyōji Takubo avait déjà réalisé un grand travail. Aujourd'hui, il parle de façon claire et assurée, avec la confiance que lui donne cette expérience.

A l'été 1989, Takubo était à Falaise, une petite ville de Normandie. Comme il n'est pas un voyageur fou, il s'est installé avec toute sa famille. Et il y est resté plus de dix ans.

A Saint-Martin-de-Mieux, un petit village pas très loin de Falaise, se trouvait une chapelle en ruines. Une chapelle construite paraît-il par un noble anglais au 16^{ème} siècle. Depuis que le dernier curé était parti au début du 19^{ème} siècle, elle était entièrement à l'abandon. Le toit menaçait de s'effondrer, les fenêtres étaient cassées et la porte était fermée par une chaîne.

C'était un ami qui lui avait parlé de cette chapelle. Après presque deux ans de préparation, Takubo a commencé à restaurer le bâtiment, avec l'autorisation de la commune.

C'était réellement une folle aventure. Un étranger sans aucun lien avec la région vient restaurer une chapelle en ruines. Il prend en charge la totalité du coût des travaux et ne revendique aucun droit une fois les travaux terminés... Les gens du village se sont méfiés. Une trop belle histoire cache toujours quelque chose. Ce Japonais fortuné n'aurait-il pas l'intention d'acquérir un grand nombre de terrains dans la région ?

Les habitants des campagnes françaises ont la réputation d'être méfiants. Si ceux de Saint-Martin ont fini par ouvrir leur cœur, par accepter le projet de Takubo et même par coopérer avec lui, c'est probablement qu'ils ont compris, à travers les nombreuses discussions qu'ils ont eues avec lui, ce qu'il représentait en tant qu'artiste. Ils ont peut-être eu quelques doutes par rapport à son art, mais ils ont à peu près compris ce que ce Japonais avait dans la tête, ce qu'il cherchait à faire. Par nature, Kyōji Takubo ne

manque ni de passion ni de capacité d'action - il a juste un peu tendance à manquer de fonds... Avec une telle passion et une telle capacité d'action, on peut certainement déplacer des montagnes. Pour cette fois-ci, laissons donc faire cet artiste japonais singulier...

Nous sommes à 200 km au nord-ouest de Paris. Le travail de restauration a commencé dans un coin de campagne paisible et vallonné. Mais l'hiver normand est froid - il n'est pas rare que le thermomètre descende jusqu'à -20°C. Alors le printemps est d'autant plus beau. La région de Falaise est connue pour ses pommes et, au printemps, les vergers se couvrent de fleurs blanches. A l'automne, les arbres croulent sous le poids des fruits. Avec ces pommes, les gens fabriquent du cidre et du calvados, qu'ils conservent précieusement dans leur cave.

La chapelle située un peu à l'écart de Saint-Martin-de-Mieux s'appelle officiellement la « chapelle Saint-Vigor-de-Mieux ». Mais depuis la restauration, on l'appelle aussi la « Chapelle des pommiers ». Kyōji Takubo a en effet peint des branches de pommiers sur les murs à l'intérieur.

Si les murs, la charpente, les fenêtres, la porte et l'autel ont été laissés en l'état, la toiture a fait l'objet d'un traitement spécial. Des tuiles de verre de sept couleurs différentes (bleu, rouge, jaune, violet, vert foncé, vert clair, translucide) ont été intercalées entre les tuiles d'origine. Elles ont toutes des teintes pastel, de sorte que, lorsqu'on lève la tête, on a l'impression de regarder le soleil à travers la mer.

Le bâtiment a été achevé en 1996. Ensuite, pendant trois ans et demi, Kyōji Takubo s'est consacré aux fresques sur les murs. Il a superposé huit couches de peinture différentes, la dernière étant blanche. Puis il a utilisé un outil pour gratter la peinture et faire apparaître les couleurs en dessous. C'était un travail à la fois de peintre, de sculpteur et d'architecte. Takubo a imaginé ce procédé pour obtenir « l'harmonie et la clarté » qu'exige avant tout une chapelle. L'ensemble présente une unité jusque dans les moindres détails - chaque partie semble être là pour servir la volonté divine.

En hiver, les pommiers perdent leurs feuilles et allongent leurs branches vers le ciel. Mais dans la petite chapelle du village, même sous le ciel d'hiver dans lequel tout semble gelé, les branches ont des feuilles bien vertes entre lesquelles des pommes rouges comme les joues d'une fillette viennent pointer le nez. Lorsqu'on referme la lourde porte, les saisons et le temps sont comme prisonniers et l'on n'entend plus que le bruit du vent de Normandie qui souffle dans la toiture.

A l'automne 1999, Takubo est rentré au Japon avec toute sa famille. La même année, la

« Chapelle des pommiers » a reçu le prix Tōgo Murano, la prestigieuse récompense décernée par la Société japonaise d'architecture. C'est à l'artiste du « terrain de la création » que ce prix a été décerné.

Comme s'il attendait le retour de Takubo au Japon, un projet magnifique s'est alors présenté. Dans la perspective de la Fête Daisenza, qui a lieu tous les 33 ans, le célèbre sanctuaire Kotohira-gū de Shikoku travaillait à un projet de rénovation de l'ensemble de ses bâtiments - projet baptisé « New Konpira-san ». Kyōji Takubo a été invité à travailler comme conseiller culturel. Ce qu'il avait réalisé avec la chapelle dans un coin de campagne française, il le ferait ici avec un budget sans commune mesure.

Depuis toujours, Kotohira-gū est un haut lieu de la foi populaire. Avec le temps, un grand nombre de bâtiments ont été construits dans la zone de collines en arrière du sanctuaire. Mais ces bâtiments, qui répondaient aux besoins de l'époque et aux demandes des visiteurs, manquaient d'uniformité entre la « zone religieuse » et la « zone culturelle », et la plupart étaient en mauvais état.

Lorsqu'il a accepté l'invitation du supérieur du sanctuaire Yasutsugu Koto'oka, Takubo a sans doute pensé qu'il y avait une ressemblance avec la relation qui existe aujourd'hui en Europe entre les mécènes et les artistes. Les leaders de la société jouent un rôle de promoteur de l'art de leur époque. Ils indiquent clairement ce qu'ils aiment et empruntent l'intelligence et la sensibilité des artistes. Ils sont comme les managers des muses. Il ne faisait aucun doute que, de ce point de vue, le « projet de rénovation de Konpira-san » resterait dans l'histoire.

Revoir de façon globale les lieux de « foi » et de « culture » ancestraux et les redresser de façon organique. Il ne s'agissait pas seulement de restaurer les bâtiments anciens, mais de les faire participer à la création contemporaine et d'en faire de nouveaux lieux de foi et de sens artistique. Pour cela, le travail ne devait pas passer par l'ordinateur ou le bulldozer, mais par des techniques manuelles anciennes et par le rythme de la vie quotidienne. La réalisation pratique prendrait 5 ou 10 ans. Sinon, cela ne mériterait pas le nom de « foi » ou de « culture ».

Avec la « Chapelle des pommiers », Kyōji Takubo avait travaillé à la fois dans les domaines de l'architecture, de l'art et du design, comme s'il avait réalisé tout seul son « Bauhaus ». Avec le « projet de renaissance de Konpira-san », cela continuerait d'être le cas. Le conseiller culturel aux multiples rôles élaborerait un plan général, donnerait ses conseils et dirigerait les opérations. Il organiserait le concept global d'une composition s'étendant sur un espace immense.

Dans ce sanctuaire Konpira-san chargé d'une longue histoire, un grand nombre

d'architectes et d'artistes ont laissé des oeuvres. Parmi celles-ci, on ne savait pas trop quoi faire du bâtiment appelé « Shin-Sho'in ». Takubo a choisi d'abord cette salle pour mettre en pratique son activité artistique. A la place des pommiers, il mettrait des camélias. Cette plante que l'on trouve dans les environs, sur la colline sacrée Zōzu-san, a une grande force de vie, et Takubo a pensé qu'elle était tout à fait adaptée pour devenir le symbole de la « renaissance » de Kotohira-gū.

C'est en 2004 que Takubo a commencé son travail. Sur une surface de 25 m de large sur 4 m de haut, il a fait apparaître les camélias les uns après les autres. Le chantier était ouvert au public et les visiteurs étaient émerveillés par la beauté des fleurs. C'est en octobre 2006 que les 14 portes coulissantes (*fusuma*) du côté sud ont été achevées.

La première phase du projet de rénovation a été achevée pour la Fête Daisenza, qui a été célébrée en 2004. Elle portait sur le réaménagement de la zone du sanctuaire, avec le Hongu, le secrétariat (*shamusho*) et les nouveaux bâtiments (*shinchōsha*), et de la « zone culturelle », avec l'Omote-Sho'in, l'Oku-Sho'in, le Hōmotsu-kan (salle des trésors) et le Shūzōko (entrepôt). La création du Tsubaki-Sho'in (Sho'in aux camélias) s'inscrivait dans la deuxième phase du projet.

Cette deuxième phase a débuté en 2005. Elle concernait principalement la construction du nouveau café et le réaménagement de la « place des chevaux sacrés » (*jinme hiroba*). Cette place, qui se trouve pratiquement au milieu des escaliers en pierre, constitue le lien entre la zone du sanctuaire et la zone culturelle. Elle aurait dû offrir un panorama grandiose, mais les bâtiments désordonnés gâchaient totalement le paysage. C'est exactement comme si les muses avaient préparé exprès cet endroit pour l'artiste du « terrain de la création »...

A l'occasion de la construction du nouveau café, Kyōji Takubo a ressenti une immense impulsion créatrice. Il a réalisé deux grandes fresques en carrelage, l'une de 3 m de haut pour 25 m de large, et l'autre de 6 m de haut pour 25 m de large. Ces fresques sont constituées d'un ensemble de 610 carreaux de faïence de 60 cm de côté.

Les fleurs de camélia couleur indigo ressortent sur le fond blanc. Recherchant une faïence parfaite, Takubo s'est rendu à l'atelier Fukagawa, à Arita. L'atelier, situé dans cette ville de poterie qui possède une histoire au moins aussi longue que celle de Kotohira-gū, a été créé par Tadatsugu Fukagawa, pionnier de l'époque Meiji. Le fond blanc tel de la neige qu'on produit dans cette maison est inimitable.

Alors que les camélias du Shin-Sho'in ont des fleurs rouge carmin qui ressortent sur les feuilles vertes, les murs du nouveau café sont ornés uniquement de traits bleus sur fond blanc. Takubo a réalisé le dessin au fusain sur l'ensemble des plaques de céramique,

sur une longueur de près de 25 m, avant de commencer à peindre. Ensuite, pendant les trois mois qu'a pris la cuisson des plaques, l'atelier a été littéralement « monopolisé » par les camélias.

Alors qu'il terminait son ouvrage « Le terrain de la création », Kyōji Takubo a ajouté un appendice appelé « Le Konpira-san de Sanuki ». Dans ce texte, il proposait de faire renaître la montagne de Kotohira-gū dans son ensemble en tant qu'« art du paysage ».

A cette époque, les lecteurs n'ont pas compris. Ils n'ont pas réalisé ce qui pouvait relier la campagne de Normandie et la petite ville de foi populaire de la Mer intérieure du Japon.

Mais aujourd'hui, le projet de Takubo est en train de se réaliser. Et ce qui va ressortir de là, c'est encore une fois un personnage « hors du commun ». Quelqu'un qui possède une conviction inébranlable concernant la fonction que l'art doit remplir dans la société et qui, de plus, la met en pratique dans la vie quotidienne. Quelqu'un qui met les différentes parties au service des grands thèmes et qui arrive à faire résonner l'ensemble. Quelqu'un qui, tout en répondant aux exigences du mécène, crée son propre lieu de vie et de revendication.

La peinture de Kyōji Takubo possède une structure robuste, tout en renfermant une dynamique délicate à l'intérieur. Son style se caractérise par le fait que, tout en offrant toujours une fonction purificatrice et en proposant un espace extérieur, il vous fait pressentir en même temps un développement intérieur. Cet homme clarifie la forme de l'espace, et pourtant, on ne peut voir sa silhouette nulle part. Les oeuvres de Kyōji Takubo sont le reflet de lui-même.

Osamu IKEUCHI, spécialiste de littérature allemande et essayiste

Les peintures modernes de Konpira-san et leur contexte historique

Motoaki KANO

« Nobunaga a construit un château-fort et un palais au sommet d'une montagne. Ces constructions, par leur structure et leur robustesse, leur richesse et leur splendeur, rivalisent avec les plus beaux châteaux construits en Europe. Ce château possède en effet des fortifications remarquables, qui dépassent souvent les 60 *palm* de haut, mais abrite aussi de splendides appartements à l'intérieur. Ces constructions, qui ont coûté beaucoup d'argent, sont d'une propreté et renferment un savoir-faire qu'il est difficile de surpasser avec la seule force humaine. Au centre de ce château, on trouve une sorte de tour, appelée « tenshu », qui est nettement plus raffinée et grandiose que les donjons que l'on peut trouver dans les châteaux en Europe ».

1.

Le missionnaire jésuite portugais Luis Frois est arrivé au Japon en 1563. Quelques dizaines d'années plus tard, il publia une « histoire du Japon », oeuvre monumentale basée sur sa propre expérience. Le paragraphe ci-dessus est un extrait de cet ouvrage relatif au château d'Azuchi. Le missionnaire y fait part de son étonnement devant la splendeur de ce château construit par Oda Nobunaga. Il n'est sans doute pas exagéré de dire que ce texte résume parfaitement les caractéristiques de l'époque d'Azuchi Momoyama, annonciatrice de l'époque moderne.

Lorsque Nobunaga naquit en tant que fils d'Oda Nobuhidé, seigneur du château de Nagoya (province d'Owari), c'était l'époque féodale de « sengoku », époque où de nombreux chefs de guerre (*bushō*) rivalisaient pour étendre leur suprématie. Il existait bien le shogunat (*bakufu*) de Muromachi, assuré sur une base héréditaire par la famille Ashikaga, mais celui-ci avait pratiquement perdu toute autorité avec l'instabilité politique consécutive à la Révolte d'Ōnin (*Ōnin-no-ran*). C'est dans ce contexte que Nobunaga a progressivement conforté ses positions, avant d'attaquer Kyoto en s'associant au shogun Ashikaga Yoshiaki. Le shogunat a alors été renversé et Nobunaga a pu étendre son autorité sur les provinces voisines. On peut dire que le château d'Azuchi a été construit pour le prestige de Nobunaga et qu'il a constitué une déclaration de victoire vis-à-vis des provinces unifiées.

Si Nobunaga a pu construire le château d'Azuchi, c'est parce qu'il avait une pensée et une politique libres qui ne s'attachaient pas trop à la tradition. Il établit dans un certain nombre de villes basses (Gifu, Azuchi, etc.) la politique du *rakuichi-rakuza*, supprimant les privilèges et favorisant l'établissement de corporations libres. Il supprima également les postes-frontières (*sekisho*) afin d'encourager le commerce et l'industrie. La prospérité s'installa alors dans les villes. Il est intéressant de noter que certains historiens, comparant la période d'Azuchi Momoyama à l'époque élisabéthaine de la fin du 15^{ème} siècle au 16^{ème} siècle, considèrent qu'il s'agit d'une période où, en plus du développement du commerce avec l'étranger, l'absolutisme naissant a été contenu. Mais on considère généralement qu'il s'agit de l'époque où les bases du système féodal ont été établies.

Quoi qu'il en soit, l'instauration du système du *rakuichi-rakuza* et la suppression des *sekisho* ont constitué des mesures économiques libérales, et l'augmentation de la productivité qui en a découlé a grandement contribué à la prospérité financière de Nobunaga. Dans le même temps, Nobunaga a incendié le temple Enryaku-ji, sur le Mont Hiei, et a opprimé le temple Hongan-ji (secte Ikkō). Il a également affaibli la secte Hokké (Nichiren) en l'impliquant dans le « débat religieux d'Azuchi » (*Azuchi shūron*). Toutes ces actions, qui correspondaient à des destructions de l'autorité moyenâgeuse, ont eu pour conséquence de concentrer l'autorité sur Nobunaga. La période Azuchi Momoyama fut aussi une telle époque de héros. C'est sur ces bases qu'est né le château d'Azuchi. Tout en annonçant la fin du Moyen-Age, ce monument superbe symbolisait le début d'une ère moderne éclairée et humaniste.

Les châteaux forts n'ont pas été construits qu'à cette époque. Il y en a eu aussi dans les temps reculés ainsi qu'au Moyen-Age. Mais ceux-ci étaient construits uniquement pour des raisons militaires. Ils devaient être faciles à défendre et difficiles à attaquer, et étaient donc généralement construits au sommet de montagnes ou de collines. On les appelle des « châteaux en hauteur ». Mais le château d'Azuchi est un château de plaine qui utilise seulement les vallonnements du terrain. Ce type de château finira par devenir très courant. Les châteaux forts ne sont plus destinés à être des bases militaires, mais le symbole d'une autorité. C'est aussi cela qui a permis aux villes basses entourant les châteaux de connaître la prospérité économique. On peut également lire dans cette évolution des châteaux forts les caractéristiques de l'époque.

L'intérieur des châteaux était décoré de splendides peintures, sur les murs et les cloisons. Là encore, ces peintures avaient pour fonction de représenter l'autorité humaine du maître des lieux. Le château d'Azuchi ne fait pas exception. A la suite du paragraphe cité en exergue, Luis Frois écrit : « Ce donjon de sept étages utilise, à l'intérieur comme à l'extérieur, des techniques architecturales tout à fait remarquables. A

l'intérieur, des peintures utilisant l'or et toutes sortes de couleurs recouvrent les murs dans toutes les directions ». Le peintre qui a réalisé ces fresques et a émerveillé Frois s'appelle Kanō Eitoku.

Petit-fils de Kanō Motonobu, le fondateur de l'école Kanō, Eitoku a suivi une éducation artistique. A 24 ans, il réalisa dans le Jukō-in du temple Daitoku-ji de Kyoto les célèbres peintures sur cloison « Fleurs et oiseaux aux quatre saisons » (*Shiki-kachō-zu*). Ces oeuvres lumineuses, d'une constitution puissante et organique, marquent la naissance des *shōheki-ga* (peintures sur cloison) de l'époque Momoyama, qui tranchent de façon nette d'avec les encres de l'époque Muromachi, beaucoup plus rationnelles. A la demande de Nobunaga, Eitoku a dirigé une équipe de disciples et s'est consacré corps et âme à la réalisation de ces peintures. Il ne fait aucun doute que cela a contribué à l'essor spectaculaire du style Jukō-in. Malheureusement, nous ne pouvons plus qu'imaginer les peintures du château d'Azuchi, qui ont été réduites en cendres lors de l'attaque du château par les forces d'Akechi Mitsuhide.

Le paravent « Mont Fuji et cèdres » (*Fujisan-sanju-zu-byōbu*) est considéré comme de la main d'Eitoku. L'énergie des cèdres qui se dressent en direction du ciel est tout à fait digne des grands tableaux d'Eitoku, qui renferment « l'énergie d'une grue qui danse et d'un serpent qui se contorsionne ». Je comprends également pourquoi il est écrit dans le « Registre des oeuvres importantes » de Kotohira-gū qu'il s'agit d'un des cent paravents d'Eitoku conservés au château de Fushimi, construit par Toyotomi Hideyoshi. Ce paravent comporte la marque de l'emplacement des poignées, et on peut donc penser qu'il s'agissait à l'origine d'une peinture sur *fusuma*. Quelle force pouvait-il avoir à l'époque ? Aujourd'hui, je suis tenté d'imaginer des peintures sur cloison représentant des arbres, ou seulement des pins, avec en toile de fond les grosses pierres du château d'Azuchi. Certains chercheurs attribuent cette oeuvre à Hasegawa Tōhaku, qui fut le grand rival d'Eitoku. Si on compare les techniques utilisées pour les arbres, il se peut que cette théorie soit exacte. Mais Tōhaku a lui aussi été fortement influencé par Eitoku. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une oeuvre très importante pour connaître les *kinpeki shōheki-ga* (peintures sur fond doré) d'Eitoku et de Tōhaku, dont il nous reste qu'un faible nombre d'exemplaires.

L'époque Azuchi Momoyama a constitué l'âge d'or de ces *kinpeki shōheki-ga*. Dans ce paravent « Mont Fuji et cèdres », les nuages dorés à la feuille produisent un effet saisissant. Mais l'utilisation de cette technique n'a été possible que grâce aux progrès réalisés par l'industrie minière, qui ont permis une augmentation de la production d'or. Si les différents chefs de guerre, à commencer par Nobunaga et Hideyoshi, se sont autant intéressés au développement des mines d'or, c'était parce que ce métal était très important sur le plan militaire ainsi que pour les récompenses. Mais il est intéressant de

noter que cela a également contribué à la formation de leur sens esthétique, de même qu'à l'évolution de l'art pictural.

2.

Le personnage qui a réussi l'unification du pays après Nobunaga est Toyotomi Hideyoshi. Après sa mort, le clan Toyotomi essuya une défaite devant le clan Tokugawa, emmené par Ieyasu, lors de la célèbre bataille de Sekigahara (1600). En 1603, Ieyasu prit le titre de *taishōgun* (généralissime) et établit le shogunat (*bakufu*) à Edo. En 1615, il anéantit une fois pour toutes le clan Toyotomi lors de la « campagne d'été d'Osaka ». Cela marqua la fin de l'époque Azuchi Momoyama et le début de l'époque d'Edo. Il est possible de diviser cette époque en trois périodes, correspondant respectivement à la mise en place, au développement et à l'affaiblissement du système politique du shogunat (*bakuhān*). Les peintures de l'époque d'Edo conservées à Kotohira-gū couvrent ces trois périodes, mais celles de la période centrale sont les plus importantes du point de vue de l'histoire de la peinture japonaise. Il est inutile d'insister sur le fait que ces œuvres constituent le cœur de cette exposition au Musée Guimet consacrée aux « trésors de Konpira-san ».

La période initiale, qui correspond à la mise en place des bases du système politique, a apporté une relative stabilité sociale. Au niveau économique, l'aménagement des rizières a progressé et la culture des produits agricoles s'est répandue. Le transport sur terre et sur mer s'est développé et le commerce a connu un grand essor. Cette amélioration de la productivité a conduit à l'apparition de ce qu'on a appelé la « culture Genroku ». Mais avec la fin de cette période de forte croissance, le shogunat a dû faire face à un grand nombre de problèmes, en particulier sur le plan financier. Les « réformes Kyōho » ont été réalisées dans le but de remédier à cette situation. C'est le 8^{ème} shogun Tokugawa Yoshimune qui a été le personnage central de cette politique. Yoshimune limita les dépenses par le biais de décrets et augmenta les revenus grâce à des réformes telles que les contributions en riz (*agemai*) imposées aux daimyos. Ces réformes permirent de redresser la situation financière du shogunat.

Mais l'idée de Yoshimune d'« encourager l'agriculture et limiter le commerce » (*kannō-yokushō*) était contraire à l'air du temps, et on ne peut pas dire que cette politique ait eu un grand succès. Pourtant, les réformes Kyōho ont produit certains résultats au niveau de la réorganisation du système politique du shogunat (*bakuhān*). On peut même dire que le succès des réformes Kyōho et la stabilité sociale qui a suivi ont constitué des éléments importants dans la prospérité que le Japon a connue au 18^{ème} siècle, y compris sur le plan artistique. Certes, les famines n'étaient pas rares et il

y avait parfois des révoltes de paysans et des répressions. Inversement, quand le prix du riz baissait suite à une récolte abondante, les paysans, mais aussi les vassaux du shogun, qui étaient versés dans l'économie urbaine tout en dépendant des dotations en riz, se trouvaient en situation difficile. Mais si les réformes Kyōho n'avaient pas été réalisées, ou si elles avaient été vouées à l'échec, il est probable que la culture et les arts au 18^{ème} siècle n'auraient pas connu le développement qui a été le leur.

Lorsqu'on analyse les réformes Kyōho du point de vue de l'histoire de la civilisation, le point le plus important est l'intérêt de Yoshimune pour la science occidentale et la science appliquée. Par exemple, Yoshimune a demandé à Katō Kinemon, maître-artisan de la province de Kishu, de fabriquer un astrolabe occidental, et a commandé une lunette astronomique à un artisan de Nagasaki, instruments dont il s'est servi pour observer les étoiles et les corps célestes. Il a fait construire à Kanda Sakuma le premier observatoire, et a fait venir à Edo un spécialiste d'astronomie occidentale, Nishikawa Joken. Yoshimune a également admiré l'art équestre du Hollandais Keirs et l'a fait apprendre à ses vassaux. Il avait toujours été très intéressé par l'équitation, mais il s'est pris de passion pour les chevaux arabes de Keirs. Ainsi, Yoshimune n'avait aucun préjugé vis-à-vis de la culture et de la science occidentales, et il les considérait au contraire comme remarquables.

La levée de l'interdiction des ouvrages occidentaux est également là pour le prouver. En 1620, Yoshimune autorisa la lecture des livres occidentaux, essentiellement hollandais. Bien entendu, dans la mesure où le shogunat interdisait formellement le christianisme, la condition était que ces textes n'aient pas de caractère religieux. Dans la pratique, il ne s'agissait que de traités de mathématiques traduits en japonais, mais cela constituait quand même le premier revirement de politique depuis presque un siècle. Yoshimune s'intéressa également à la botanique et à l'histoire naturelle. Il fit venir d'Osaka Kobayashi Kengi pour recevoir des cours, et travailla également à compléter l'encyclopédie *Shobutsurui-san* d'Inō Jakusui. Enfin, Yoshimune fit apprendre le hollandais à Aoki Kon'yō, plus connu sous le nom de « Professeur patate douce », ce qui lui permit de disposer de nombreux textes traduits. Le travail de Kon'yō fut poursuivi par Maeno Ryōtaku, ce qui contribua grandement à la diffusion des « études hollandaises » (*rangaku*).

Lorsque le directeur de l'« usine hollandaise » de Déjima Joan Aouwer alla voir Yoshimune à Edo, avant la levée de l'interdiction des ouvrages occidentaux, celui-ci lui montra l'ouvrage « Encyclopédie illustrée d'animaux » rédigé par le zoologiste polonais Jonston, et abreuva son hôte de questions. Cet ouvrage comportait de nombreuses gravures à l'eau forte et, pour Yoshimune qui ne comprenait pas le hollandais, cela devait être une source inépuisable d'intérêt. Il paraît que, lors de l'entrevue, Yoshimune

n'a pas utilisé son rideau semi-transparent et a parlé directement à Aouwer. Dans son ouvrage « Introduction aux études hollandaises », Sugita Genpaku écrit : « Lorsque j'ai présenté un livre illustré à Yoshimune, qui n'avait encore jamais vu d'ouvrage hollandais, celui-ci a été très surpris de la précision des illustrations. Il a dit que cela serait certainement très utile de pouvoir comprendre le texte et a ordonné que des gens apprennent le hollandais à Edo ». Il s'agit là de faits historiques, mais qui ont également un lien direct avec l'histoire de l'art. On peut observer dans la culture japonaise du 18^{ème} siècle une tendance au positivisme, y compris dans le domaine de l'art, et il est probable que l'intérêt de Yoshimune pour la science occidentale et la science pratique y aura fortement contribué.

Il ne fait aucun doute que l'esprit positiviste s'est développé dans cet Edo qui constituait le fief de Yoshimune. Mais cela ne veut pas dire que la capitale historique Kyoto ait été écrasée par le poids de la tradition. Inversement, on peut même dire qu'elle était à la pointe de cet esprit. Par exemple, c'est en 1754 que le médecin Yamawaki Tōyō a réalisé la première dissection dans un centre d'exécution de la banlieue ouest de Kyoto. Mais ce n'est que 17 ans plus tard que Sugita Genpaku assista à Edo (Senju Honegahara) à la dissection d'un cadavre de condamné à mort.

3.

Le peintre le plus représentatif de la peinture de Kyoto du 18^{ème} siècle est Maruyama Ōkyo. Du point de vue de son influence, on peut dire que c'est le plus grand peintre japonais du 18^{ème} siècle. Ōkyo, né dans le village de Tampa Anoo (aujourd'hui, Kameoka, quartier de Kyoto), travailla dans une maison de jouets de Kyoto appelée Owariya. Cette boutique vendait en particulier un système d'images stéréoscopiques (*megane-e*, « images à lunettes »). Cet instrument permettait, grâce à un mécanisme constitué d'un miroir et d'une lentille convexe, de voir des paysages en relief en utilisant la loi de la perspective. Il commençait à être à la mode au Japon à cette époque. Les gens étaient très surpris par l'impression de proximité qu'il permettait d'obtenir. Ce système, qui avait été inventé au départ en Europe au 17^{ème} siècle, était arrivé au Japon via la Chine. Ōkyo a commencé à dessiner des paysages japonais pour ce système. C'est ainsi qu'il apprit la loi de la perspective occidentale, qu'il appliqua ensuite dans sa peinture. On peut également voir là l'esprit positiviste cher à Yoshimune. Par la suite, Ōkyo entra dans l'atelier d'Ishida Yūtei, de l'école Kanō, mais il eut du mal à se satisfaire du style de cet atelier basé sur la copie - ce qui n'étonnera personne.

Ōkyo finira par prendre conscience de l'importance de la peinture inspirée de la nature (*shasei*). Il avait toujours sur lui un carnet à dessin, et dessinait les plantes, les animaux

et les paysages qui lui tombaient sous les yeux. Il lui arrivait même d'utiliser des lunettes ou des jumelles. Il réalisait ensuite ses peintures à partir de ces croquis. On peut noter ici l'influence de la botanique à laquelle Yoshimune s'intéressait également. L'influence de Yūjō, supérieur du temple Enman-in, qui fut un soutien direct pour Ōkyo, est également très importante. En outre, Ōkyo a imité les peintures d'oiseaux de Watanabe Shikō, qui excellait dans les styles de l'école Kanō et de l'école Rimpa, et les suggestions qu'il a reçues de ce côté n'étaient certainement pas minces. On peut dire que l'esprit positiviste est à la base de tous ces éléments.

A partir des résultats de cette représentation de la nature, Ōkyo a établi son propre style de peintures sur cloison (*shōheki-ga*) en associant des effets décoratifs à une image traditionnelle. On peut penser que c'est dans la deuxième moitié de sa vie qu'il a mis le plus l'accent sur cet aspect. Les peintures sur cloison de l'Omote-Shō'in de Kotohira-gū sont, de ce point de vue, de véritables chefs d'oeuvre. Intéressons-nous de près à la Salle des paysages (*Sansui-no-ma*). Les trois grands motifs de la peinture de *tokonoma* de la Salle surélevée (*Jōdan-no-ma*) « Cascade et vieux pins », à savoir l'eau, les rochers et les pins, peuvent être trouvés dans le carnet à dessin d'Ōkyo. Bien entendu, ils n'ont pas été reproduits en l'état, mais il ne fait aucun doute qu'Ōkyo les a peints à partir de la nature. La « valeur tactile » élevée, que l'on ne peut pas trouver dans les oeuvres de l'école Kanō, est là pour le prouver. L'eau de la cascade, tout en ayant une forme bien définie, s'écoule vraiment en tant que liquide. On entendrait presque le bruit de la cascade. Cette opulence est le résultat de l'esprit positiviste.

Bien entendu, Ōkyo n'était pas naïf au point de croire que la représentation fidèle de la nature suffit à produire de bons tableaux. Il s'est fortement inspiré de l'école traditionnelle chinoise, et il a également pris comme sujets des éléments que l'on ne trouve pas dans la nature. Dans cette peinture également, le style appris des peintures chinoises se retrouve nettement dans les crêtes de vagues, et la célèbre peinture de la carpe qui remonte la « cascade de la Porte du dragon » n'est sans doute pas très loin. Mais ce qui distingue cette fresque de *tokonoma* des peintures d'avant le 17^{ème} siècle est la reproduction de la nature, et cela ne peut être que la conséquence de l'esprit positiviste. Par exemple, parmi les fresques de *tokonoma* qui représentent des cascades, il y a la peinture sur cloison du Kyakuden du Kangaku-in du temple Enjō-ji, qui est une oeuvre de Kanō Mitsunobu. Si on compare les deux, on comprend tout de suite à quel point Ōkyo insistait sur la représentation objective.

4.

Lorsqu'on progresse de l'Omote-Sho'in vers l'Oku-Sho'in, on est accueilli par la « Fresque des fleurs » (*Hanamaru-zu*), oeuvre de la main d'Itō Jakuchū. Cette peinture sur cloison décore la Salle surélevée (*Jōdan-no-ma*). Jakuchū, peintre de l'école Kisō de Kyoto, est particulièrement à la mode ces dernières années. Mais cette oeuvre, avec sa composition très rare au niveau du dessin, occupe une place particulière dans l'histoire de la peinture.

Fils aîné d'un grossiste en fruits et légumes de Nishiki-kōji (Kyoto), Jakuchū décida à l'âge de 40 ans de céder l'affaire familiale à son frère pour se consacrer à la peinture. Au début, il apprit la technique de l'école Kanō, mais celle-ci ne le satisfaisant pas, il s'efforça d'imiter les oeuvres de style chinois des époques Song et Yuan conservées dans les temples de Kyoto (il semble que, parmi celles-ci, il y ait eu aussi de nombreuses oeuvres de l'époque Ming). Jakuchū comprit qu'il n'arriverait pas à les dépasser même en s'y consacrant de toutes ses forces, et finit par mettre l'accent sur la représentation de la nature.

Jakuchū éleva d'abord des poules pour les prendre comme sujets, puis il élargit progressivement le spectre aux oiseaux et aux plantes. C'est ce que Daiten Kenjō, supérieur du temple Shōkoku-ji, qui entretint une amitié profonde avec le peintre, nous transmet dans le texte « Ketsumei » écrit sur une stèle à la mémoire de l'artiste. Une phrase dit en particulier : « Il n'y a rien qui surpasse le fait de regarder les choses directement et de faire fonctionner son imagination sur ce qu'on va peindre. C'est cela le plus important ». Cette phrase, très émouvante, montre bien que Jakuchū était un peintre animé de l'esprit positiviste.

La Fresque des fleurs *Hanamaru-zu* se compose de 201 dessins de plantes et de fleurs de style *ori-eda* (« branches coupées »). Si certains de ces dessins sont identiques ou presque symétriques, leur nombre est réellement impressionnant. En plus, le niveau de détail est tel qu'on a vraiment l'impression que Jakuchū a emprunté l'oeil d'un botaniste. Un travail récent de xxxx montre que la représentation des fleurs est extrêmement fidèle au niveau botanique. Il ne fait aucun doute que Jakuchū a représenté les fleurs d'après nature, ou bien qu'il les a mémorisées en les observant longuement. On ne peut pas affirmer qu'il n'y ait pas eu de copie, mais on a vraiment l'impression que l'esprit positiviste se cache en arrière-plan.

En particulier, on ne peut pas ignorer le lien avec la botanique. Le 18^{ème} siècle est une époque où cette science a fait de grands progrès, en particulier à la suite de la publication de l'ouvrage « Les plantes de Yamato » de Kaibara Ekiken. Bien entendu,

Kyoto ne faisait pas exception et, dans cette ville, le personnage central était Ono Ranzan, qui avait été l'élève de Matsuoka Joan. On connaît bien son « Introduction à la botanique », mais l'ouvrage le plus intéressant est certainement le « Recueil de fleurs », écrit en association avec Shimada Yōnan. En 1763, six volumes de cet ouvrage ont été publiés, qui sont venus s'ajouter aux deux volumes publiés quatre ans plus tôt. Ueno Masuzō a écrit : « Cet ouvrage est une encyclopédie botanique illustrée qui démontre l'indépendance de notre science naturelle ». Il est symbolique que la fresque *Hanamaru-zu* ait été réalisée l'année suivante, en 1764. Il est probable que Jakuchū aura connu Ranzan et qu'il aura eu entre les mains son « Recueil de fleurs ». En effet, le quartier où habitait Jakuchū, Nishiki-kōji, se situait tout près de Kawabara-dōri, où Ranzan avait une école privée baptisée « Shūhōken ». En tout cas, même s'il ne le connaissait pas, on peut dire que la façon de procéder est identique du point de vue de l'esprit positiviste. Il est d'ailleurs très intéressant de noter que, si Ranzan dessine l'envers des feuilles plus foncé que l'endroit, Jakuchū, dans sa fresque *Hanamaru-zu*, peint lui aussi l'endroit et l'envers des feuilles de façon différente.

Il va sans dire que la fresque *Hanamaru-zu* n'est pas une simple planche botanique illustrée. Jakuchū a cherché à mettre en scène ces fleurs pour en faire une oeuvre agréable à regarder. La forte personnalité de Jakuchū transparait à travers cette composition et parvient à charmer les contemporains que nous sommes. On peut également ressentir l'influence de la tradition de la technique chinoise des fleurs sur branches coupées, qui a été particulièrement florissante à l'époque Song, de même que celle du peintre chinois Shin Nanpin, qui vécut à Nagasaki. Mais il ne fait aucun doute que ce *shōheki-ga* n'aurait jamais pu exister sans l'oeil acerbe d'observateur de Jakuchū, c'est-à-dire sans son esprit positiviste. Par exemple, si on compare avec la fresque de plafond de la galerie du Sho'in du temple Nishi-honganji, due à la main de peintres du cercle de Kanō Mitsunobu, la différence saute aux yeux.

Le 18^{ème} siècle au Japon a été l'époque du positivisme. Maruyama Ōkyo et Itō Jakuchū en étaient les meilleurs représentants. Les deux peintres peuvent paraître totalement opposés, mais globalement, on peut dire qu'ils étaient frères. Le Kotohira-gū conserve précieusement les *shōheki-ga* de ces deux artistes. Dans cet article, j'ai présenté le contexte historique de la peinture moderne japonaise en me basant sur ces deux artistes, tout en remontant jusqu'à l'époque Azuchi Momoyama. En conclusion, je voudrais citer un extrait du « Message du maître Maruyama », ouvrage écrit par Oku Bunmei, disciple d'Ōkyo :

« Les phrases peuvent décrire la réalité, mais elles ne peuvent pas montrer l'allure des choses. Les poèmes peuvent transmettre la beauté des choses, mais ils ne peuvent pas décrire leur forme. Seule la peinture permet de le faire. Par conséquent, si un

tableau ne s'inspire pas de la réalité, on ne peut pas appeler cela de la peinture. La franchise et l'ouverture d'esprit, la vitalité et l'élégance que vénèrent les peintres traditionnels doivent s'acquérir de façon naturelle après avoir observé la nature à fond ».

Konpira-san, mécène des arts

- Konpira-san et les oeuvres d'art

Le sanctuaire Kotohira-gū, situé dans l'île de Shikoku (dépt de Kagawa), a toujours été proche des Japonais, qui l'appellent familièrement « Konpira-san ».

Cela fait près de 3000 ans que « Konpira-san » existe sur la colline sacrée de Kotohira. Mais c'est surtout à l'époque Muromachi qu'il est devenu vraiment célèbre. Avec le développement du transport maritime, les marins de la Mer intérieure et les pêcheurs ont commencé à développer une foi religieuse et, à la fin du 16^{ème} siècle, les gens venaient de l'ensemble du pays pour prier les divinités réputées éviter les naufrages, apporter la pluie et protéger les récoltes.

À l'époque d'Edo, lorsque les guerres intérieures se sont calmées et que le réseau de transport s'est développé dans l'ensemble du pays, les pèlerinages d'Isé et de Kompira sont devenus très populaires. Et aujourd'hui encore, les deux sanctuaires continuent d'accueillir de nombreux visiteurs.

Les endroits qui attirent les foules produisent naturellement leur propre culture. À Kotohira-gū, le développement de la foi populaire a contribué à la naissance de toutes sortes de cultures et d'arts. C'est la raison pour laquelle le sanctuaire renferme aujourd'hui un grand nombre d'oeuvres d'art qui comptent parmi les plus belles du Japon.

Les biens culturels de Kotohira-gū peuvent être classés en deux catégories : les dons faits par les visiteurs, et les oeuvres achetées par le sanctuaire.

À la différence de l'Europe et des États-Unis, les trésors et les biens culturels des temples et sanctuaires du Japon proviennent le plus souvent des dons faits par les visiteurs en signe de remerciement. Leur valeur artistique et culturelle est variable, mais cela explique pourquoi les anciens temples et sanctuaires renferment tous de nombreuses oeuvres d'art.

Avant la publication du « décret de séparation du shintoïsme et du bouddhisme » (1868), Kotohira-gū était un temple bouddhiste connu sous le nom de « Kotohira-daigongen », conformément à la théorie du *honji-suijaku* (apparition des divinités bouddhistes sous forme de *kami shintō*).

Il existe une période où les documents du sanctuaire Kotohira-gū ont été perdus dans le

tumulte de l'époque de « sengoku », et c'est en 1581 que Konpira-san réapparaît dans l'histoire.

Parmi ces documents, il en est un qui dit que, cette année-là, « un habitant de la province de Tosa a fait don de tissu destiné à la confection de vêtements ».

A cette époque, Kotohira-gū s'appelait Kompira-daigongen, et le chef spirituel du sanctuaire était le 3^{ème} supérieur (*bettō*) Yūgen.

Selon les documents du sanctuaire, 22 noms se sont succédés entre le premier supérieur Yūhan, mort en 1352, et le *gūji* actuel Koto'oka Yasutsugu. En particulier, pendant près d'un siècle, les 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème} et 6^{ème} supérieurs Yūgen, Yūsei, Yūken et Yūten ont travaillé de toutes leurs forces à la reconstruction du sanctuaire après les destructions liées à la guerre.

En particulier, le 4^{ème} supérieur Yūsei a défini les rites sacrés, tandis que le 6^{ème} supérieur Yūten s'est consacré à l'aménagement de la voie d'accès (*sankeidō*) et à la construction des bâtiments.

Ces quatre supérieurs étaient des personnes remarquables et de grande morale. Mais les chefs religieux de Konpira-san devaient tous avoir des compétences politiques (dans un sens différent de celui des daimyos des différentes provinces) ainsi qu'une grande culture.

- Konpira-san en tant que mécène des arts

Les oeuvres présentées dans cette exposition au Musée Guimet sont principalement les peintures sur cloison (*fusuma-e*) de Maruyama Ōkyo, réalisées à l'époque du 10^{ème} supérieur Yūzon, ainsi que celles d'Itō Jakuchū, qui était son contemporain. Mais on trouve également des oeuvres antérieures attribuées à Tosa Mitsumoto et à Kanō Eitoku. Il y a aussi 12 toiles de Takahashi Yuichi, un peintre contemporain du 19^{ème} supérieur Yūjō (devenu Koto'oka Hirotsune). Enfin, l'exposition comprend des peintures sur *fusuma* et des peintures sur faïence de Takubo Kyōji, l'artiste en charge du « plan de renaissance de Konpira-san » dans le cadre du projet « New Konpira-san » promu par l'intendant actuel Koto'oka Yasutsugu.

- L'époque de Yūzon (époque d'Edo)

Selon l'arbre généalogique de la famille Yamashita, dont est originaire le 10^{ème} supérieur Yūzon (1739-1787), celui-ci s'appelait en fait Yamashita Bennoshin. Il était né le 26 octobre 1739 (Genbun 4) en tant que fils de Yamashita Tadatsugu Sadatsune,

frère cadet du 8^{ème} supérieur Yūzan.

Yūzon était un personnage dont on peut dire qu'il est le père du Kotohira-gū actuel. Il a occupé le poste de supérieur (*bettō*) sur une période de 26 ans et 8 mois, de 1761 à 1787, pendant laquelle il a grandement contribué au développement du sanctuaire.

En particulier, Yūzon, qui avait la fibre artistique et qui a apparemment été l'élève d'Itō Jakuchū, peintre de Kyoto, connaissait de nombreux écrivains et artistes. Il a fait venir à Konpira-san non seulement Itō Jakuchū et Maruyama Ōkyo, mais aussi des artistes tels que Yosa Buson, peintre et poète de haiku, etc.

On peut dire que les oeuvres présentées dans cette exposition, à commencer par les peintures sur *fusuma* d'Ōkyo et de Jakuchū et la peinture sur rouleau « Grue au soleil levant » de Shiba Kōkan, sont toutes représentatives de la peinture japonaise. Mais de nombreuses autres oeuvres ont été acquises par le sanctuaire à l'époque de Yūzon, comme par exemple la « Belle femme » (*bijin-zu*) de Katsukawa Shunshō.

Dans le domaine de l'architecture également, Yūzon a réalisé de grands aménagements, avec la construction d'un *Kondō* de grandes dimensions (l'actuel *Asahi-no-yashiro*), la construction de l'*Emadō* (l'ancêtre des musées au Japon), etc. C'est ainsi qu'il a réussi à faire de Konpira-san l'un des grands centres de foi et de culture du pays.

Il a également organisé des tournois de sumo, des représentations de kabuki et de bunraku (théâtre de marionnettes), etc. Cette époque très riche peut être appelée la « renaissance de Konpira-san ».

Il est clair que, si ce Yūzon n'avait pas existé à l'époque d'Edo, la foi et la culture n'auraient pas été florissantes dans cette région retirée de Shikoku qu'est le pays de Sanuki (l'actuel département de Kagawa), et que les oeuvres d'Ōkyo et de Jakuchū n'auraient pas pu charmer les amateurs d'art du monde entier.

- L'époque de Yūjō, devenu Koto'oka Hirotsune (époque Meiji)

Changeons d'époque et passons à la fin du shogunat et au début de l'ère Meiji. Près de 110 ans après Yūzon, Kotohira-gū a connu un autre leader remarquable.

Renouvelant la fonction de 19^{ème} supérieur (*bettō*) du temple Kotohira-daigongen, Koto'oka Hirotsune est devenu le premier intendant (*gūji*) du sanctuaire Kotohira-gū.

Dépassant la période de troubles sans précédents que connut le Japon lors du passage de l'époque d'Edo à l'ère Meiji, il a été l'un des premiers à faire renaître les enseigne-

ments et l'esprit du shintoïsme dans le Japon moderne.

C'était la période d'« ouverture à la civilisation », où le Japon sortait de l'ère des samouraïs et se tournait vers le monde. L'envoi de missions en Europe et la participation à l'Exposition universelle de Paris sont des événements politiques qui symbolisent bien l'esprit de l'époque.

C'est dans cette période d'évolution rapide et brutale du Japon que Koto'oka Hirotsune a transformé le temple Kompira-daigongen en le sanctuaire Kotohira-gū, reconstruisant sous forme de sanctuaire shintō les installations religieuses qui avaient longtemps mélangé bouddhisme et shintoïsme, et modifiant les différents systèmes en place.

Comme Yūzon, Koto'oka Hirotsune avait dans le sang la fonction de *bettō*, transmise de génération en génération, et il était en outre né à Kyoto, une ville qui constituait depuis toujours le cœur de la culture japonaise. En plus de ses compétences religieuses et politiques, il était doté d'une grande culture et d'un sens artistique aiguisé.

L'organisation de l'« exposition de Konpira-san » constitua un événement très important.

Les expositions organisées au Japon après les participations aux expositions universelles de Londres (1862) et de Paris (1867) avaient pour but d'encourager les Japonais, qui avaient été en contact avec la civilisation occidentale, à moderniser eux-mêmes leur pays. Mais le fait d'avoir organisé une exposition non pas à Tokyo ou à Kyoto, les centres politiques et culturels du Japon à cette époque, mais au Konpira-san de l'île de Shikoku, revêtait une grande signification.

On peut percevoir la clairvoyance et la détermination de Koto'oka Hirotsune dans le fait d'avoir réussi à imposer, peu de temps après la tenue des premières grandes expositions à Tokyo et à Kyoto, l'organisation d'une exposition à Konpira-san.

Les oeuvres qui ont été acquises à l'occasion de cette exposition de Konpira-san sont les huiles de Takahashi Yuichi présentées ici au Musée Guimet. Takahashi Yuichi est considéré comme le père de la peinture à l'huile au Japon, mais on peut certainement dire que c'est aussi le peintre qui possède le plus l'esprit du « talent occidental dans une âme japonaise » cher à l'ère Meiji.

- L'époque de Koto'oka Yasutsugu (actuellement)

Kotohira-gū a bénéficié jusqu'à présent d'une série de leaders remarquables, et le lecteur aura certainement compris que ces leaders ont veillé à protéger les fondements de la société et de l'âme japonaises, que ce soit sur le plan religieux, politique ou

culturel.

Le système européen des musées n'a été introduit au Japon que bien après le début de l'ère Meiji. Jusque-là, c'était les temples et sanctuaires qui soutenaient la culture et l'art japonais. Aujourd'hui encore, ils continuent à assurer cette fonction, aux côtés des musées.

Le leader actuel de Kotohira-gū est Koto'oka Yasutsugu. Il est le 22^{ème} chef spirituel de ce site religieux depuis Yūhan, le premier *bettō* de Kompira-daigongen. Depuis sa prise de fonction comme intendant (*gūji*) en 1995, il a entrepris une réforme en profondeur suivant les deux grands axes de la « foi » et de la « culture ».

Entre le 19^{ème} intendant Koto'oka Hirotsune et le 22^{ème} Koto'oka Yasutsugu, il y a eu les trois époques Meiji, Taishō et Shōwa, et le Japon a également connu une série de guerres.

Après les guerres contre la Chine (1894-95) et la Russie (1904-05), le Japon s'est engagé dans la première guerre mondiale. Puis, avec la guerre sino-japonaise et la deuxième guerre mondiale, il a pris le monde pour ennemi et a fini par connaître les affres de la défaite.

C'était aussi l'époque de l'empereur Shōwa, dont le règne a été le plus long parmi tous les empereurs du Japon (63 ans), une époque qui a vu une évolution considérable de la façon de penser des gens entre avant et après la guerre.

Après la deuxième guerre mondiale, le Japon a introduit activement les valeurs de la démocratie, du capitalisme et de l'économie de marché qui lui avaient été montrées par son vainqueur, les Etats-Unis. Sur les cendres de la guerre, les Japonais ont travaillé avec acharnement à reconstruire le pays sur le plan économique.

Mais le résultat a été que la conscience esthétique basée sur l'amour de la nature s'est effilochée et que la philosophie du « raser et reconstruire » imposée par la technique et le productivisme a progressé. La nature qui existe depuis longtemps a été détruite, et une vague de construction de villes sans caractère a déferlé sur notre pays. Aujourd'hui, que reste-t-il de la vraie nature japonaise ? La situation actuelle est très préoccupante.

Par chance, et peut-être du fait de leur existence en tant que haut lieu de foi, Kotohira-gū et la ville de Kompira ont été épargnés par les tumultes de la guerre, et la belle nature du Japon d'autrefois a été préservée.

L'idéal de Koto'oka Yasutsugu est la « jeunesse éternelle ». Cela veut dire que tout dans Kotohira-gū doit rester jeune.

Il existe dans les sanctuaires japonais le rite du *shikinen-sengū*, qui consiste à remettre à neuf au bout d'une période donnée l'ensemble des bâtiments et des équipements usés par le temps. Il s'agit là d'une façon de penser typiquement japonaise. A Kotohira-gū, la Fête Daisenza (*daisenza-matsuri*), qui a lieu tous les 33 ans, a été organisée en 2004, et s'est accompagnée d'un rajeunissement du sanctuaire.

Koto'oka Yasutsugu considère que protéger la nature et la tradition ne signifie pas simplement protéger ce que les ancêtres nous ont transmis, mais aussi prendre conscience de l'importance de ces éléments par le biais d'une remise en cause permanente. Pour lui, la chose la plus importante est de créer la nature et la tradition en tant que présence vivante.

Cette philosophie est tout à fait en accord avec le principe de « jeunesse éternelle » du shintoïsme.

Concrètement, la rénovation de l'ensemble du site est réalisée dans le cadre du « plan de renaissance de Konpira-san » élaboré par l'artiste TAKUBO Kyōji, invité en 2000 par Koto'oka Yasutsugu. Elle passe par la construction de nouveaux bâtiments, la réalisation d'ouvrages de génie civil, la rénovation des installations culturelles, etc.

Dépassant le genre artistique qui l'occupait jusqu'à présent, le travail de Takubo est basé sur le concept plus global de l'« art du paysage ». Takubo considère que l'activité créatrice importante réside dans le fait de « continuer de construire un paysage dans lequel rien ne change ».

Il s'agit de faire grandir le paysage naturel qu'on a devant les yeux en tant qu'existence vivante, exactement selon le principe de la « jeunesse éternelle » auquel aspire Koto'oka Yasutsugu.

Nous espérons que cette exposition au Musée Guimet, qui fait venir pour la première fois à Paris des oeuvres d'Ōkyo, permettra à un large public de ressentir le sens esthétique des Japonais à travers les oeuvres de Kotohira-gū.

Konpira-san, haut lieu de la foi populaire

Takao NISHIMUTA

L'histoire de Kotohira-gū

Kotohira-gū, connu sous le nom familier de « Konpira-san de Sanuki », fait partie du parc national marin de la Mer intérieure (*Seto-naikai*). Lieu de vénération d'Ōmono-nushi-no-kami et de l'empereur Sutoku, il se trouve au cœur de la montagne Zōzu-san (Konpira-san), qui a reçu le titre de « site naturel classé ».

La période de fondation du sanctuaire n'est pas claire, mais à l'époque Heian, il rassemblait déjà une large foi en tant que « sanctuaire de Kompira » consacré à Ōmono-nushi-no-kami. En juillet 1165 (1^{ère} année de l'ère Eiman), le sanctuaire a également accueilli l'âme de l'empereur Sutoku, décédé à Sanuki après avoir été envoyé en exil à la suite de la Révolte de Hōgen.

Conformément à la théorie du *honji-suijaku* (apparition sur terre des divinités bouddhistes sous la forme de *kami* shintō afin de sauver les gens), qui est la résultante de l'interaction entre bouddhisme et shintoïsme (*shinbutsu-shūgō*) qui avait débuté à l'époque de Nara, le sanctuaire a été rebaptisé à l'époque de Muromachi « Kompira-daigongen ». Une large organisation dans laquelle le chef spirituel du Matsuo-ji du Konkōin était le supérieur (*bettō*) de Kompira a été mise en place, organisation qui s'est perpétuée jusqu'à l'époque moderne.

En décembre 1753 (Hōreki 3), au milieu de l'époque d'Edo, le sanctuaire est devenu un lieu de prière lié à la famille impériale (*chokuganji*) et, en mai 1760, il a reçu le titre de « sanctuaire unique » (*nihon-isssha*) sur ordre de l'empereur Momozono. Jusqu'à la Restauration de Meiji, des prières pour la sécurité de la famille impériale étaient célébrées chaque année, au printemps et à l'automne. En février 1779 (An'ei 8), période du 10^{ème} shogun Tokugawa Ieharu, le sanctuaire est devenu lieu de prière du shogunat (*kigansho*), et des prières pour la sécurité de la famille du shogun ont été célébrées chaque année en mai et en septembre.

En mars 1868 (1^{ère} année de l'ère Meiji), avec l'ordre de « séparation du bouddhisme et du shintoïsme », le temple Kompira-daigongen est devenu le « sanctuaire Kotohira » (*Kotohira-jinja*), et tous les éléments bouddhistes liés à la montagne Zōzu-san ont été supprimés. En juillet de la même année, le nom a été changé en « Kotohira-gū », appellation qui est encore utilisée de nos jours.

Ōmono-nushi-no-kami, la divinité vénérée depuis les temps anciens, est l'« esprit gentil » (*nigi-mitama*) d'Ōkuni-nushi-no-mikoto. Il est vénéré non seulement en tant que « dieu de la mer » protecteur des marins et des pêcheurs, mais aussi en tant que dieu de l'agriculture, de l'industrie, de la médecine, de la technique, etc. En particulier, au milieu de l'époque d'Edo, les marins de l'archipel de Shiwaku (îles de la Mer intérieure), qui lui vouaient un culte en tant que « dieu de la mer », ont répandu cette croyance dans l'ensemble du pays, et des réseaux de transport ont été aménagés pour faciliter les pèlerinages à ce sanctuaire. Les écrits des auteurs populaires tels que Jippensha Ikku, Kyokutei (Takizawa) Bakin, etc. ont également fortement contribué à la popularité grandissante du « pèlerinage de Kompira ». C'est ainsi que Kotohira-gū est devenu un haut lieu de la foi populaire.

La foi des daimyos

A partir de l'ère Keichō (1596-1615), les daimyos des différentes provinces ont commencé à se rendre au temple Kompira-daigongen ou à envoyer des émissaires à leur place. Ce phénomène est devenu particulièrement marqué à l'ère Hōreki (1751-1764), au milieu de l'époque d'Edo, et il s'est poursuivi jusqu'à l'ère Tenpō (1830-1844), vers la fin du shogunat.

Parmi les daimyos qui sont venus en personne ou ont envoyé des représentants, on trouve, au nord, Niwa Nagataka, seigneur du château de Nihonmatsu (Ōshū) et, au sud, Matsuura Hiroshi, seigneur du château de Hirado (Kyūshū).

Il n'était pas rare que les daimyos envoient des vassaux de haut rang. Mais les daimyos de Shikoku et ceux des provinces de l'ouest (*saigoku*) venaient souvent en personne, au retour de leur année de résidence à Edo (une année sur deux). Il existe des documents qui montrent qu'ils gravissaient eux-mêmes les marches et étaient reçus à dîner par le supérieur du temple.

Indépendamment de ces visites directes ou par délégation au temple Kompira-daigongen, les daimyos vénéraient fréquemment le « dieu de Kompira » dans leur résidence d'Edo ou dans celle de leur fief, en tant que divinité protectrice. Et il n'était pas rare que ceux qui autorisaient la visite des gens du peuple les jours de fête (*ennichi*), le 10 de chaque mois, finissent par l'autoriser tout au long de l'année. On peut dire que c'est là l'un des facteurs importants qui ont contribué à faire de « Kompira » un haut lieu de foi populaire.

Nous présentons ci-dessous quelques-uns des « dieux de Kompira » vénérés par les

daimyos dans leur résidence :

- Suidobashi (Tokyo) : temple (*hokora*) de la résidence d'Edo de la famille Matsuura de Takamatsu : transfert en 1793 par le 11^{ème} chef de clan Yoritoshi → actuellement, annexe de Tokyo de Kotohira-gū
- Toranomom (Tokyo) : *Hongū-shinsatsu-chinsaisho* de la résidence de Marukamé Kyoku (1751-1764) → actuellement, Kotohira-gū de Toranomom
- Shitaya Take-chō (Tokyo) : résidence de la famille Ikoma de Takamatsu
- Shirogané (Tokyo) : résidence de la famille Matsuhira de Takamatsu
- Roppongi (Tokyo) : résidence de la famille Kyōgoku de Tadotsu
- Kōjimachi 1-chōme (Tokyo) : résidence de la famille Kyōgoku de Toyooka
- Kobiki-chō 3-chōme (Tokyo) : résidence de la famille Kyōgoku de Mineyama
- Matsushima (dépt de Wakayama) : résidence de la famille Tokugawa de Kii

Kompira, le dieu du peuple

Les visites de dignitaires et de personnes de haut rang, à commencer par les daimyos, étaient relativement fréquentes. Mais à partir de l'ère Genroku (1688-1703), à l'époque d'Edo, toutes sortes de gens ont commencé à faire des visites et des dons : paysans, marchands, pompiers, journaliers, messagers, portefaix, bateliers, etc. Kompira est devenu l'objet d'une foi intense provenant de couches sociales très diverses, et on a commencé à parler de « sanctuaire du peuple » ou de « sanctuaire de la foi populaire ».

Parmi les personnes qui ont visité Kompira-san à cette époque, on connaît les noms des personnes suivantes. Tout d'abord, Gan Tai, l'un des artistes qui ont réalisé les *shōheki-ga* que l'on peut admirer aujourd'hui dans l'Omote-Sho'in et l'Oku-Sho'in (Tenpō 15, 1844).

Ensuite, Yosa Buson, célèbre poète de *haiku*, a séjourné à Kotohira en 1767 (Meiwa 4), où il a composé les deux poèmes courts « Les yeux de l'éléphant sourient / cerisiers de montagne » et « Croissant de lune / l'éléphant aiguise sa défense / derrière le Mt Zōzu » (jeu de mots : « Zōzu » signifie en japonais « tête d'éléphant »). De la même façon, Kobayashi Issa a visité le sanctuaire en 1794 (Kansei 6), et a écrit le *haiku* : « Virevolte le papillon / va-t-il aussi à Kompira ? ».

L'auteur populaire Jippensha Ikku a visité le sanctuaire à une date inconnue, mais dans la mesure où il a écrit dans la préface de son ouvrage « Le voyage de pèlerinage à Kompira » (1810, Bunka 7) : « Dans ma jeunesse, lorsque j'habitais à Setsuyō Naniwa,

J'ai dû aller à Kōchi pour une affaire. J'en ai profité pour me recueillir au Mt Zōzu », on peut imaginer qu'il s'est bien rendu à Kompira-daigongen.

Les ouvrages de Jippensha Ikku « Le voyage de pèlerinage à Kompira » ou ceux de Kyokutei (Takizawa) Bakin « Le mouillage divin des bateaux de Kompira » ou « Le croissant de lune », etc. ont eu beaucoup de succès, et le fait que de nombreux écrivains et artistes aient ensuite visité Kompira-daigongen est une autre cause du succès du « pèlerinage de Kompira ».

Enfin, la publication de divers guides et livres illustrés, à commencer par le « Guide des sites célèbres de Kompira », a incité un grand nombre de personnes à se rendre à Kompira et a focalisé la foi de gens ordinaires de l'ensemble du pays vers cet endroit. C'est ainsi que Kompira est devenu le « sanctuaire du peuple » ou le « sanctuaire de la foi populaire », qui permettait à toutes les demandes de se réaliser, et que la ville de Kompira est devenue prospère en tant que cité de pèlerinage.

A mesure que la réputation de « Kompira » en tant que « sanctuaire du peuple » ou « sanctuaire de la foi populaire » s'est répandue dans le pays, un nombre croissant de pèlerins ont traversé la Mer intérieure pour s'y rendre. La ville toute entière a connu une prospérité grandissante, et des théâtres ont même fait leur apparition. Le « grand théâtre de Kompira » (encore appelé « Kanamaru-za »), où se tient tous les ans en avril le « Grand kabuki de Kompira », est le plus ancien de tous les théâtres permanents du Japon. Il a été construit en 1835 (Tenpō 6), et est aujourd'hui classé « bien culturel important ».

La réputation de la ville de pèlerinage de Kompira a attiré encore davantage de gens vers Kompira-daigongen. La prospérité de la cité et le développement de ses quartiers de divertissement sont ainsi étroitement liés à la propagation du « culte de Kompira ». Ce phénomène a été observé non seulement à Kompira, mais dans toutes les villes où se trouvent des temples ou sanctuaires célèbres. Kompira est certainement le meilleur exemple du développement des villes de pèlerinage fondées sur une foi populaire, que l'on a pu observer à partir du milieu de l'époque d'Edo.

Les « cinq routes de Kompira »

La voie maritime était la seule possible pour les pèlerinages depuis les régions autres que Shikoku.

Sur les « bateaux de Kompira », qui amenaient les pèlerins à Kompira-daigongen, on chantait par exemple le chant du folklore de Kagawa « Les bateaux de Kompira / on

tend la voile / ils glissent sur l'eau / Shikoku Sanshū-no-gōri / Zōzu-san Kompira-daigongen / Une fois qu'on y est allé... ».

Les « bateaux de Sanshū Kompira » constituaient la plus connue de ces routes maritimes. La plupart d'entre eux mettaient les voiles à Osaka (Yodoyabashi Minamizume, mais aussi Dotombori, Nihombashi, Ebisubashi, Shima-no-uchi, Nagahori, Tosabori, etc.), mais d'autres partaient des ports de la Mer intérieure (Harima, Bizen, Bingo, etc.). Ils arrivaient aux ports de Takamatsu, Sakaïdé, Marugamé, Tadotsu, Toyohama, etc. et, à partir de là, des routes aménagées menaient les pèlerins jusqu'à Kompira. L'aménagement de ces routes maritimes et terrestres a grandement contribué au développement de Kompira en tant que « sanctuaire du peuple » ou « sanctuaire de la foi populaire ».

Pour ces personnes qui empruntaient les « routes de Kompira », des gens du peuple qui, à l'époque, n'étaient pas autorisés à circuler librement, le « voyage de Sanuki Kompira » constituait un véritable « voyage de rêve », un moment éphémère qui les sortait de leur vie quotidienne.

Un grand nombre de routes furent aménagées pour le « pèlerinage de Kompira », au point qu'on a pu dire que « toutes les routes mènent à Kompira ». Mais les principales étaient au nombre de cinq, qui furent appelées tout naturellement les « cinq routes de Kompira ». Ces routes, qui servaient à la fois au pèlerinage et à la vie des gens, étaient équipées de bornes permettant aux gens de se repérer, et les auberges y étaient prospères. Les *torii* et les lanternes en pierre (*tōrō*) que l'on peut voir encore aujourd'hui étaient généralement des dons faits par les pèlerins.

① Route de Marugamé

Parmi les « cinq routes de Kompira », la « route de Marugamé » était apparemment la plus fréquentée. Les « hommes et femmes pieux » (*zennan-zennyō*) venus d'Edo ou de la région du Kinki par la route maritime de l'est prenaient à Osaka un « bateau de Sanshū Kompira » et arrivaient au port de Marugamé. A partir de là, ils marchaient jusqu'à Kompira, passant par Chūfu, Sakuhara, Naka, Yogita, Kumon, Dodo-no-tsuji et Yokosé. Cette route de 150 *chō* (environ 11,8 km) a été empruntée par de nombreux hommes de lettres, comme par exemple les poètes de *haiku* Kobayashi Issa et Yosa Buson.

Dans le port de Marugamé, une lanterne en pierre appelée *Tasuke-tōrō*, construite en 1838 (Tenpō 9) par un groupe d'habitants d'Edo, marque le point de départ de cette route. Une autre lanterne, appelée *Taka-tōrō*, a été construite à Kotohira en 1859 (Ansei 6).

La ville de Marugamé, qui constitue le point de départ de cette route, était connue pour les éventails (*uchiwa*) qui constituaient des souvenirs de Kompira. Encore aujourd'hui, elle est la ville du Japon qui produit le plus d'éventails.

② Route de Tadotsu

Cette route étaient empruntée principalement par les personnes originaires des régions bordant la Mer du Japon (Kyūshū, Chūgoku, Hokuriku, etc.). Les pèlerins arrivaient au port de Tadotsu et, de là, rejoignaient Kompira en passant par Tsuruhashi, Mitsui, Tsuoka, Zentsūji-monzen, Haramidō, Ōbayashi et Takayabu.

③ Route d'Iyo-Tosa

Les deux routes venant de la province d'Iyo (dépt d'Ehimé) et de la province de Tosa (dépt de Kōchi) se rejoignent à Kawanoé. De là, les gens passaient par Toyohama, Ōnohara, Kurii, Zaida-ōno, Nitta, le col d'Iyomi, Hayashi et Usshaguchi, avant d'arriver en bas des marches de la grande porte (*daimon-sekidan*). Certains personnages historiques tels que Sakamoto Ryūma ont emprunté cette route à l'époque du shogunat. Une lanterne de pierre se dresse encore de nos jours au niveau d'Usshaguchi (encore appelé col de Nishiguchi), juste avant d'arriver à Kotohira.

La section entre Usshaguchi et Tanigawa, en particulier, est très pittoresque et donne l'impression de se retrouver à l'époque d'Edo.

④ Route de Takamatsu

Cette route de 8 lieues (env. 31,4 km) part de Jōbanbashi, en bas du château de Takamatsu, et mène jusqu'à l'allée d'accès principal (*omote-sandō*) du sanctuaire, en passant par Tsuruta, Enza, Okamoto, Takimiya, Kuriguma, Okada, Hazama, Seijō, Kai, Shinmachi et Sayabashi (le pont de Sayabashi a été déplacé à son emplacement actuel en 1905). Cette route, qui était encore appelée la « route d'honneur de la famille Matsuhira », était empruntée régulièrement par le chef de clan pour les visites à Konpira-san, ce qui explique sa largeur importante pour l'époque (environ 4 m).

⑤ Route d'Awa

Cette route escarpée, qui part de la province d'Awa (dépt de Tokushima), franchit la montagne d'Asan (région montagneuse à la limite des départements de Tokushima et de Kagawa) par les cols de Santō ou d'Inohana.

Elle rejoint la route de Takamatsu via Myōjin, Uchida, Nagasumi, Yoshino, Kamino, Gojō, Awamachi-guchi et Hashiwaki, et la route de Santō via le col d'Inohana, Kurokawa, le

col de Mominoki, Miyada, Kaita et Awamachi-guchi.

Le point d'arrivée de cette route à Kotohira, appelé Awa-machi, est un quartier où se concentrent de nombreux fabricants d'outils en métal (scies, marteaux, limes, etc.).

Kompira, le dieu de la mer

① Kompira, le dieu de la mer

Ōmono-nushi-no-kami, la divinité vénérée à Kompira-daigongen, était considéré comme ayant des pouvoirs de protection dans les domaines de l'agriculture, de l'industrie, de la médecine et de la mer. En particulier, la renommée de « Kompira » comme « dieu de la mer », « dieu protecteur des bateaux » ou « dieu de la navigation » était particulièrement grande. Ce sont les marins des îles de Shiwaku qui ont le plus contribué à propager cette renommée.

L'archipel des Shiwaku est constitué d'un ensemble d'îles situées au large de Marugamé (dépt de Kagawa), la plus importante étant Honjima. Elles étaient habitées à l'époque féodale de « sengoku » par des marins appelés « flotte de Shiwaku » (*shiwaku-suigun*), qui étaient très réputés pour leurs techniques de navigation. Ces marins ont reçu des lettres frappées du sceau de Toyotomi Hideyoshi pour leurs accomplissements lors des deux expéditions militaires organisées dans la péninsule coréenne, en 1592 (Bunroku 1) et 1597 (Keichō 2). Par la suite, à l'époque d'Edo, ils n'ont dépendu d'aucun clan et ont maintenu un état autonome de type républicain, appelé *ninmyō*, qui était très rare à l'époque.

La « flotte Murakami », de la province d'Iyo, était une autre flotte célèbre de la Mer intérieure, mais il s'agissait là d'un groupe de pirates intrépides. Au contraire, les marins de la flotte de Shiwaku disposaient de techniques de construction navale et de navigation remarquables et avaient développé une culture originale brillante. On dit que, lorsque le *Kanrin-maru* a traversé le Pacifique à la fin du shogunat, avec à son bord Katsu Kaishū, Fukuzawa Yukichi, etc., 35 des 50 matelots du navire étaient originaires de cette flotte de Shiwaku.

A l'époque d'Edo, les marins qui appartenaient auparavant à la flotte de Shiwaku ont travaillé sur des bateaux assurant des liaisons régulières. Lorsque les routes maritimes de l'est et de l'ouest ont été ouvertes, les marins de Shiwaku, dont la zone d'activité avait été élargie, ont propagé la renommée de « Kompira, le dieu de la mer ». Les nombreux bateliers qui traversaient la Mer intérieure, lorsqu'ils voyaient le Mt Zōzu bien visible au-dessus de l'eau, avaient fortement conscience de l'existence du « dieu

Kompira » qui habite cette montagne. C'est ainsi que, petit à petit, Kompira a fait l'objet d'une foi particulièrement intense parmi les temples et sanctuaires du Japon, en tant que « dieu de la mer », « dieu protecteur des bateaux » ou « dieu de la navigation ».

Si, aujourd'hui, les oeuvres liées au culte de la mer sont relativement nombreuses parmi les dons qui ont été faits au sanctuaire, c'est à cause de ce culte voué à « Kompira, le dieu de la mer ».

② Les coutumes du *nagashi-hatsuho* et du *nagashi-daru*

Lorsqu'ils voulaient faire don d'« alcool sacré » à Konpira-san, les marins sur les bateaux de la Mer intérieure, qui venaient de provinces lointaines, remplissaient des fûts de saké et les jetaient à la mer ou dans le fleuve après avoir écrit « autel (*gohōzen*) de Konpira-daigongen », etc. Les fûts, portés par les vagues, parvenaient jusqu'aux côtes de Marugamé ou de Tadotsu (les marins qui les trouvaient en mer faisaient en sorte de les orienter dans la direction de Sanuki). Les pêcheurs et autres personnes qui trouvaient ces fûts les considéraient comme des présages de bonne fortune, et les apportaient à Konpira-san. C'est ce qu'on appelle les *nagashi-daru*.

Les *nagashi-hatsuho* sont les fûts qui étaient jetés à la mer après avoir été remplis non pas de saké, mais d'épis provenant des premières récoltes. Comme pour les fûts de saké, ils étaient apportés au sanctuaire par les gens qui les avaient trouvés. Aujourd'hui, les *nagashi-daru* et les *nagashi-hatsuho* sont considérés comme ayant la même signification, mais leur origine est différente. Il semble que les *nagashi-hatsuho* aient été copiés sur les *nagashi-daru*. Mais dans les deux cas, il s'agit de rites liés à la mer qui étaient déjà réalisés avant l'ère Kansei (1789-1801), à l'époque des Tokugawa. On dit également qu'il n'y avait jamais aucune fraude concernant le contenu des fûts (vidage intempestif, etc.).

Les visites en groupe

① Les « fraternités » (*kō*)

Les « fraternités » (*kō*) sont, à l'origine, des associations permanentes de personnes partageant la même foi. Par la suite, ce terme a été utilisé pour désigner des groupes très variés, comme par exemple les *mujin-kō*, qui sont des associations d'entraide.

L'origine du mot *kō* remonte à l'époque Heian, où il désignait les groupes de moines qui se réunissaient pour lire et étudier les sutras et autres textes bouddhistes. Par la suite,

le terme a été étendu aux services bouddhistes, centrés sur la lecture des sutras. Enfin, il a été utilisé pour désigner les différents rites bouddhistes (par exemple, *hōon-kō*, service à la mémoire de Shinran).

Après le Moyen-Age, alors que les fraternités se répandaient parmi les gens du peuple, le terme *kō* a été attribué à différents groupes religieux. Certains de ces groupes sont apparus de façon naturelle au sein de la société régionale, tandis que d'autres ont été introduits de l'extérieur. Les premiers étaient gérés par les « paroisses » (*ujiko*) vénérant des divinités locales (dieux tutélaires *ubusuna*, génies des lieux *ujigama*). Les groupes introduits de l'extérieur étaient le plus souvent (en tout cas au début) liés à des cultes de montagne.

Sous l'influence des moines ascétiques (*shūgenja*) qui parcouraient le pays en recommandant l'ascension des montagnes sacrées (mont Tateyama, etc.), des « fraternités de prière » (*sanpai-kō*) ont vu le jour un peu partout au Japon. S'inspirant de ces groupes, de nombreuses fraternités ont été créées pour les visites et prières aux temples et sanctuaires des différentes régions. Dans certains cas, l'ensemble des membres de la fraternité participaient au voyage (*sō-mairi*), mais le plus souvent, seules quelques personnes allaient prier au nom de l'ensemble du groupe (*daisan-kō*). Les termes *mujin-kō* ou *tanomoshi-kō*, qui désignent les associations d'entraide, tirent leur origine de ces « visites déléguées » *daisan-kō*.

② Origine des noms de fraternités

Parmi les offrandes et les constructions disséminées dans l'enceinte du sanctuaire ainsi que dans les environs, on trouve de nombreuses appellations qui suggèrent l'origine des fraternités.

- Noms tirés d'un nom de lieu : Yashima-ura-kō, Matsuyama-higashimachi-kō, Edo-shinagawa-kō, etc.
- Noms de groupes spéciaux : Ikeda-omiki-kō (saké sacré Ikeda), Ōuchigun-kabemura-nyonin-kō (femmes du village de Kabemura), Nichisan-kō, etc.
- Noms issus d'organisations professionnelles : Tadotsu-gyoton'ya-nakama-kō (mareyeurs de Tadotsu), Hikyaku-ton'ya-kō (messagers et portefaix), Ningyoza-kō (théâtre de marionnettes), Edomachi-hikeshi-kō (pompiers d'Edo), etc.
- Noms spéciaux : Shiawase-kō, Eidai-kō, Tsurugame-kō, Han'ei-kō, Chōei-kō, etc.
- Noms indiquant la finalité du groupe : Hyakumannin-kō (un million de personnes), Tōmyō-kō (lumières sacrées), Daisan-kō (visites déléguées), Gessan-kō (visites mensuelles), etc.

③ Les « auberges des fraternités » (*kōyado*)

Avec la multiplication des visites de groupes, des « auberges de fraternités » (*kōyado*) offrant toutes sortes de services ont fait leur apparition. Ces maisons, qui arboraient des enseignes telles que *Kompira gojō-yado* (« auberge habituelle de Kompira ») ou *Goyō-yado* (« auberge à votre service »), assuraient la réservation des différentes auberges, la liaison entre Kompira-san et les fraternités, etc.

Conclusion

Il est possible de se faire une idée des différentes formes de la « foi populaire de Kompira-san » à travers les nombreuses offrandes qui ont été faites au sanctuaire (ex-voto *ema*, fûts *nagashi-daru*, etc.) ainsi qu'à travers les nombreuses histoires et fables liées à « Kompira ».

Kotohira-gū, autrefois appelé familièrement « le Kompira-san de Sanuki », a attiré à travers les siècles la foi absolue d'un nombre considérable de personnes, qu'il s'agisse des membres de la famille impériale, des nobles de Heian (l'ancienne Kyoto), des héros de l'époque féodale de « sengoku », des shoguns et daimyos de l'époque d'Edo ou de tous les gens ordinaires venus des quatre coins du pays. C'est pourquoi on le retrouve dans de nombreuses histoires d'autrefois. Il repose pour toujours au coeur de la montagne de Zōzu.

(NISHIMUTA Takao, conseiller « éducation » de Kotohira-gū)

Les « chiens de Kompira », symboles de la « foi populaire de Kompira-san » rendue possible par l'honnêteté et la gentillesse des gens

A l'époque d'Edo, les gens du peuple n'étaient en général pas autorisés à s'éloigner de leur domicile, mais on dit que la règle était plus souple pour les visites sur les lieux de foi. Si le pèlerinage à Isé occupait une place à part parmi les nombreux temples et sanctuaires du pays, le fait d'aller visiter le Kompira-daigongen de Sanuki et les temples Nishi-honganji et Higashi-honganji de Kyoto constituait pour les gens ordinaires le rêve de toute une vie, en même temps qu'un événement extraordinaire.

Mais pour les gens qui habitaient à Edo ou dans le nord-est du pays, les visites à ces sites religieux étaient loin d'être toujours possibles. En outre, dans le cas de sites éloignés, il existait déjà à l'époque le système des « visites déléguées », qui permettait à une personne de visiter un temple ou un sanctuaire en tant que représentant d'une autre. Ce système était appelé en japonais **daisan (visite déléguée)**, le représentant étant appelé *daisan-nin*. Dans le cas de Kompira-san, on connaît l'exemple célèbre de Mori-no-Ishimatsu, qui a visité le sanctuaire à la place de Shimizu-no-Jirochō (Yamamoto Chōgorō) et qui, lors de la visite, a fait don du sabre que lui avait confié Jirochō.

Parmi les pèlerins qui se croisaient sur les routes du pays pour se rendre à un temple ou un sanctuaire, nombreux étaient ceux qui, par maladie ou par fatigue, devaient renoncer à leur voyage et rentrer chez eux. Dans ce cas, ils demandaient à une personne qui se rendait au même endroit d'aller prier à leur place, et leur payaient les frais du voyage ainsi que l'offrande en numéraire (*o-saisen*). Si cette personne tombait à son tour malade, elle demandait à une troisième, et ainsi de suite. Cette sorte de « relais » était l'une des coutumes liées aux pèlerinages, et on peut dire qu'il s'agissait d'une forme de « visite déléguée ».

Mais il y avait aussi des chiens qui allaient à Kompira-daigongen à la place de leur maître. Ils étaient reconnaissables à la pochette qu'ils portaient autour du cou, sur laquelle était écrit « Pèlerinage à Kompira ».

Le maître mettait dans la pochette une plaque en bois indiquant son nom et son adresse, ainsi que l'offrande *o-saisen* et les frais nécessaires au voyage, puis il demandait à une personne rencontrée en chemin de lui prendre son chien. Cette personne confiait à son tour le chien à un autre voyageur et, au bout d'un certain nombre de tels relais, le chien finissait par arriver à Kompira. N'était-ce pas là une coutume magnifique ?

Les chiens, tout en étant soignés et cajolés par un grand nombre de gens tout au long du voyage, s'acquittaient admirablement de la visite au sanctuaire en lieu et place de leur maître. Ils permettaient aux personnes qui ne pouvaient faire le « pèlerinage de Kompira » de réaliser, de façon indirecte, le rêve de leur vie. Ces chiens ont fini par être appelés *konpira-inu*, les « chiens de Kompira ».

On peut dire qu'il s'agit d'un aspect de la « foi populaire de Kompira-san » qui a été rendu possible grâce à l'honnêteté et à la gentillesse des gens vis-à-vis des « chiens de Kompira ».

Et aujourd'hui, au milieu des escaliers en pierre qui mènent au Hongu (sanctuaire principal), non loin du bâtiment consacré à Takahashi Yu'ichi et à côté de la place devant l'écurie des chevaux sacrés (*jinme-sha*), on peut voir la statue d'un chien, appelé « Gon », qui est le représentant de ces « chiens de Kompira ». Les pèlerins, quand ils montent, lui caressent la tête, de sorte que celle-ci est toute luisante. Le dessin de la statue est dû au célèbre artiste de *manga* YUMOTO Teruhiko. La tête amusante du chien est vraiment adorable.

En mémoire de ces « chiens de Kompira », les pèlerins de Kotohira-gū reçoivent un « *mikuji* porte-bonheur à l'effigie du chien de Kompira » ou un « chien porte-bonheur de Kompira », petite statue en terre cuite très mignonne.

(NISHIMUTA Takao)

Illustrations

Haut : « Chiens de Kompira » (*konpira-inu-zu*), illustration représentant les « chiens de visite déléguée » *daisan-ken*

Bas : le « chien de Kompira » (*konpira-inu*), mascotte très prisée de Kotohira-gū

TAKAHASHI Yuichi

Il a été décidé d'organiser au Musée Guimet de Paris une exposition consacrée aux nombreuses oeuvres d'art du Kotohira-gū. Parmi celles-ci, figurent 12 toiles de TAKAHASHI Yu'ichi, qui peut être appelé le père de la peinture japonaise contemporaine. Il sera intéressant de voir quel accueil le public français réservera à ces oeuvres. Je crains qu'il ne soit considéré comme un peintre de l'école naïve, qui n'est pas le courant principal de la peinture. Pour vous guider dans votre visite, je voudrais vous parler de la place de Takahashi Yu'ichi dans la peinture japonaise de type occidental. Mais avant, laissez-moi vous présenter rapidement l'histoire de la peinture occidentale japonaise, qui se divise en quatre grandes périodes.

I. Histoire de la peinture occidentale japonaise

- Première période

La période Momoyama a duré environ un demi-siècle à partir des années 1570. Arrivé au Japon en 1549, François Xavier (1506-1552) a commencé à propager le christianisme. Par la suite, le nombre de fidèles a augmenté, grâce en particulier à la protection d'Oda Nobunaga, et des séminaires ont été ouverts. La peinture faisait partie de l'enseignement dispensé dans ces séminaires. On appelle « peintures occidentales de la première période » les oeuvres réalisées à cette époque à l'aide des techniques occidentales (clair-obscur, perspective linéaire, etc.). Mais cette peinture n'a pas connu un grand développement du fait de l'interdiction du christianisme et de la politique de fermeture du pays qui ont suivi.

- Deuxième période

L'époque d'Edo, encore appelée « époque des Tokugawa », a duré environ 260 ans, entre l'installation du shogunat (*bakufu*) par Tokugawa Ieyasu en 1603 et la restauration de l'autorité impériale par le 15^{ème} shogun Tokugawa Yoshinobu en 1867. Au début de cette époque, l'interdiction du christianisme et la fermeture du pays avaient interrompu le flux d'informations en provenance de l'Occident. En 1720, le 8^{ème} shogun Yoshimune a autorisé l'importation d'ouvrages occidentaux autres que ceux liés au christianisme. A partir de ce moment, les « études hollandaises » (*rangaku*) sont devenues à la mode. Les illustrations contenues dans les livres hollandais étaient des gravures très

minutieuses qui utilisaient les techniques du clair-obscur et de la perspective. Ces techniques n'étant pas connues au Japon à l'époque, les gens ont été très surpris, et l'étude de la peinture occidentale a repris de plus belle. Parmi les peintres de cette époque, on trouve Hiraga Gennai (1728-1779), Odano Naotaké (1750-1780), Sataké Shozan (1748-1785), Shiba Kōkan (1747-1818), Aōdō Denzen (1748-1823), etc. Ces peintres ont étudié la peinture et la gravure par curiosité personnelle, et ce n'est qu'à la fin de l'époque Tokugawa que le shogunat a encouragé l'étude de la peinture occidentale de façon systématique.

- Troisième période

La troisième période s'étend de la fin de l'époque d'Edo jusqu'à un peu après le milieu de l'ère Meiji (de 1855 à 1900 environ). Le shogunat des Tokugawa a mis en place au milieu du 19^{ème} siècle un établissement pour l'étude des disciplines occidentales. Cet institut, successivement appelé « centre d'études occidentales » (*yōgakusho*) (1855), « centre d'étude des écrits occidentaux » (*bansho-shirabesho*) (1857), « centre d'instruction et de développement » (*kaiseijo*) (1863), etc., comportait un département « peinture » dans lequel la peinture occidentale était également enseignée.

Ce département était dirigé par Kawakami Tōgai (1828-1881). Takahashi Yu'ichi (1811-1894), qui y est entré à 35 ans, a commencé à étudier la peinture occidentale. L'époque du shogunat a pris fin et on est entré dans l'ère Meiji (1868-1912). Cet institut a donné naissance à l'Université de Tokyo, mais le département peinture n'a pas été transféré. Au début de l'ère Meiji, ce sont les écoles privées qui soutenaient l'étude de la peinture occidentale. Il y avait par exemple l'école « Chōkō-dokuga-kan » de Kawakami Tōgai, l'école « Tenkai-rō » de Takahashi Yu'ichi, l'école de Goseda Yoshimatsu (1855-1915), etc. Yoshimatsu, par la suite, est allé étudier à Paris.

En 1876, le ministère de l'Industrie de l'époque (*kōbu-shō*) a mis en place un Institut d'études industrielles (*kōbu-daigakkō*), au sein duquel une école d'art a été créée. Des artistes italiens tels qu'Antonio Fontanesi (peintre, 1818-1882), Vincenzo Ragusa (sculpteur, 1841-1927), etc. sont venus au Japon pour enseigner dans cette école. Fontanesi, qui était un peintre de paysages affilié à l'école de Barbizon, a enseigné les styles pré-impressionnistes. Cette école a eu une grande influence sur la peinture occidentale japonaise. Malheureusement, elle a fermé ses portes en 1883, victime du climat réactionnaire et nationaliste de l'époque.

Dans ces années-là, le ministère de l'Education réfléchissait à un projet de nouvelle école d'art, et les préparatifs avaient débuté sous la direction d'Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) et d'Okakura Tenshin (1862-1913). Il s'agit de l'« Ecole d'art de

Tokyo » (*tōkyō-bijutsu-gakkō*), ouverte en 1889 (l'actuelle Université des Arts de Tokyo). Cette école, qui avait pour but de faire revivre l'art traditionnel du Japon, a démarré avec trois sections : peinture (japonaise), sculpture sur bois et artisanat. Les peintres de style occidental, à commencer par Takahashi Yuichi, ont demandé à ce qu'une section de peinture occidentale soit également ouverte, mais cela n'a pas été accepté. Ils se sont alors regroupés et ont créé en 1889 le « Cercle artistique Meiji ». Ils se sont efforcés de propager la peinture occidentale et d'améliorer le statut de ces peintres en organisant des expositions et des conférences. Ils ont également créé l'« Ecole d'art Meiji » afin de promouvoir la formation de jeunes artistes. La peinture occidentale de cette troisième période était basée sur les techniques européennes traditionnelles. Il faut dire que les informations disponibles à la fin du shogunat provenaient presque entièrement d'ouvrages hollandais. Seuls quelques artistes appartenant à cette période étaient allés étudier à Paris après la Restauration Meiji. Compte tenu du manque d'informations et de la situation sociale de l'époque, il était certainement inévitable que cette peinture ne connaisse qu'un faible développement. Mais des études et des travaux de restauration récents ont montré que ces oeuvres étaient soignées et qu'elles possédaient l'impression de « matière » que doit normalement offrir la peinture à l'huile. Les toiles étaient en outre très résistantes grâce à leur adaptation au climat japonais. Takahashi Yuichi est le peintre le plus représentatif de cette période.

- Quatrième période

En 1896, une section « peinture occidentale » a été créée à l'Ecole d'art de Tokyo. Le professeur était Kuroda Seiki (1866-1924). Kuroda avait étudié à Paris sous la direction de Louis-Joseph Raphaël Collin (1850-1916). Le style clair et frais inspiré de Collin a été bien accueilli par le public japonais. Okada Saburōsuké (1869-1939), Fujishima Takeji (1867-1943), Wada Eisaku (1874-1959), etc. ont également enseigné dans cette école. Par la suite, Okada et Wada sont allés étudier auprès de Collin. Fujishima, lui, est devenu l'élève d'Emile-Auguste Callous-Durand (1838-1917). On a parlé de « nouvelle école », d'« école violette », etc., par opposition aux peintres de la troisième période. Ce style est devenu le courant principal de la peinture occidentale.

Voici ce que disait Kuroda à propos de la section « peinture occidentale » de l'Ecole d'art de Tokyo : « Je souhaite former les élèves de façon aussi libre que possible, c'est-à-dire non soumise à des règles, etc. », « La première année sera consacrée au croquis au fusain, la deuxième au dessin du corps humain, la troisième à la peinture à l'huile et la quatrième à l'oeuvre de fin d'études », « Bien sûr, les deux premières années, il faudra enseigner aux élèves tout ce qui touche aux préparatifs, comme par exemple l'utilisation des couleurs », « La reproduction de la nature devra constituer la

base de la peinture de paysages », « On ne fournira pas des modèles pour tout », etc. (« L'École d'art et la peinture occidentale », revue de l'Association artistique de Kyoto, Meiji 29, numéro de juin). J'ai eu l'occasion d'interroger Somiya Ichinen (1893-1994), diplômé de la section de peinture occidentale en 1916, sur le contenu de l'enseignement dispensé par Kuroda. Il paraît qu'il n'y a jamais eu un seul cours sur la technique de peinture ou les matériaux. C'était apparemment une formation de type « laisser-faire ».

Cette politique s'est poursuivie jusque vers 1955. Le résultat a été qu'un grand nombre de peintres sont sortis de cette école sans rien connaître aux techniques et aux matériaux nécessaires à la peinture à l'huile.

Normalement, la peinture à l'huile doit produire une belle impression de matière. L'huile utilisée pour la gouache est une huile séchée fabriquée à partir de lin ou de graines de pavot. Elle est utilisée aussi comme huile de dissolution au moment de l'application de la peinture. La caractéristique de l'huile séchée est qu'elle est visqueuse et qu'elle met beaucoup de temps à sécher. Après séchage, on obtient une couche de peinture solide qui offre un aspect luisant. La plupart des peintres de cette époque considéraient que c'était là un défaut. Pour accélérer le séchage, réduire la viscosité et supprimer l'aspect luisant, ils ont utilisé pour la dissolution de grandes quantités d'huiles volatiles. Un grand nombre de peintres ont eu recours uniquement à cette technique. Les huiles en question sont l'essence issue du raffinage du pétrole et la térébenthine fabriquée à partir de résine de pin. Les huiles volatiles sèchent rapidement, mais elles entraînent une diminution de l'adhérence de la gouache. On n'obtient pas non plus l'impression de matière que doit normalement procurer la peinture à l'huile. Certains peintres ont également utilisé des agents sécatifs en grande quantité afin d'accélérer le séchage. Cela a provoqué l'apparition de graves détériorations. C'est le résultat de l'utilisation de produits qui anihilaient les caractéristiques de la gouache.

Pendant les dix années qui ont suivi l'époque de Kuroda, la peinture occidentale japonaise a semblé adopter la France comme suzerain. De nombreux peintres ont rêvé d'aller étudier à Paris. Mais il n'y avait pas que les peintres. Dans son poème « En voyage » (recueil de poèmes Junjō-shōkyoku-shū, 1925), Hagiwara Sakutarō écrit : « J'aimerais aller en France, mais la France est trop loin. A la place, je m'achèterai un costume neuf et je voyagerai à ma guise (au Japon) ». La plupart des peintres qui sont allés étudier à l'étranger ont étudié les nouveaux courants d'idées qu'il y avait en France à cette époque, et les ont fait connaître au Japon. Certains ont été les élèves de Renoir ou de Vlaeminck, tandis que d'autres ont été fortement influencés par Cézanne ou Gaughin et, plus tard, par les peintres surréalistes. A cette époque, il n'existait pas de musées au Japon, et les informations fournies par ces peintres ayant étudié à l'étranger

ont eu une grande influence. Les nouveaux courants de pensée ont reçu un accueil favorable. On peut peut-être parler d'une « colonisation culturelle ». Pour de nombreux artistes, la peinture est un moyen d'expression. Les artisans doivent respecter les règles relatives aux techniques et aux matériaux, mais les artistes, eux, peuvent les ignorer. Les peintres ont commencé à raisonner de cette façon, et cela a été bien accepté par la société.

Jusqu'à-là, les artistes et la société étaient persuadés que la modernisation du Japon passait par le fait d'être à l'unisson de la France. Mais dans les années 1950, les peintres ont commencé à réaliser que, dans les oeuvres de leurs aînés, qui ne voyaient que par la France, il y avait des problèmes au niveau des techniques et des matériaux. Ceux-ci avaient imité le style de Renoir ou de Matisse de façon superficielle, mais ils n'avaient pas réussi à rendre la beauté de la matière propre à la peinture à l'huile. Ils n'avaient pas réussi à se rapprocher de l'essence même de la technique de peinture à l'huile, que les artistes français avaient élaborée pendant de longues années.

La première exposition consacrée à Takahashi Yuichi eut lieu en 1964, après sa mort, au Musée d'art contemporain de Kanagawa. Le conservateur de ce musée, Hijikata Tei'ichi, l'a présenté comme un « géant de l'ère Meiji ». Jusqu'à présent, son style était considéré comme « vieillot », etc. C'est vrai que, du point de vue des peintres postérieurs à Kuroda, qui avaient pris la France comme modèle, il pouvait paraître naïf et vieillot. Mais les gens ont compris que les oeuvres de Yuichi qui, dans un contexte de rareté des informations, exprimaient par le biais du procédé de la peinture à l'huile la pensée et le sens esthétique des Japonais, surpassaient celles des peintres qui s'étaient tournés vers la France tant au niveau de l'expression que de la beauté de la matière, de l'adaptation au climat japonais, etc.

II. La vie de Takahashi Yuichi

Takahashi Yu'ichi (appelé ci-dessous Yuichi) est né à Edo en 1828 en tant qu'enfant légitime de Takahashi Genjūrō, vassal du clan Sano (province de Shimotsuke). Son nom d'enfant était « Inosuké », et il prit le nom de « Yuichi » après la Restauration Meiji. Lorsqu'il avait deux ans, son père Genjūrō s'est séparé de sa mère, et Yuichi a été élevé par son grand-père Gengorō. Celui-ci était un maître d'archerie et de *kendo*. A l'âge de huit ans, Yuichi devint page du chef de clan Horita Tadatsugi. Celui-ci était quelqu'un d'éclairé qui s'intéressait à la peinture occidentale et aux « études hollandaises », et il eut une grande influence sur Yuichi. A l'âge de 10 ans et quelque, Yuichi, qui aimait beaucoup dessiner, commença à apprendre la peinture traditionnelle japonaise. Doté d'une nature faible, il abandonna les arts martiaux et décida de se

consacrer entièrement à la peinture. Alors qu'il avait un peu plus de vingt ans, Yuichi fut impressionné par une lithographie et décida d'étudier la peinture occidentale. En 1862, à l'âge de 34 ans, il entra enfin dans la section peinture du « Centre d'étude des écrits occidentaux » (*bansho-shirabesho*), et put se consacrer à l'étude de la peinture occidentale. En Europe, c'était l'époque où le japonisme commençait à être à la mode. Au Japon, au contraire, on commençait à étudier le style réaliste occidental.

Dans la section peinture, Yuichi reçut l'enseignement de Kawakami Tōgai (appelé ci-dessous Tōgai). Tōgai était un autodidacte, qui n'avait pas vraiment appris la peinture à l'huile et qui fabriquait ses ustensiles lui-même. Comme il n'existait pas de canevas, il utilisait du papier japonais qu'il recouvrait d'un mélange d'aluminium et de colle. Puis il réalisait le croquis à l'encre de Chine et ajoutait des couleurs à l'aquarelle. Ensuite, il appliquait ce dessin sur du papier épais, étendait par-dessus de la colle puis de l'huile, et réalisait enfin la finition à la gouache. Il fabriquait également lui-même ses couleurs à partir de poudres cosmétiques et d'huile de *perilla* séchée au soleil. Sa palette était une coupelle en cuivre de lampe portative (*andon*) et, en guise de couteau, il utilisait soit un vieux couteau de cuisine de fabrication étrangère aminci à la meule, soit une spatule servant à appliquer la laque. Le « Portrait au chignon » fait partie des oeuvres réalisées à cette époque. Dans ce tableau, Tōgai a un regard décidé et une allure combative. De fait, il était de nature combative dans la vie.

Poussé par son vif désir - qui s'est prolongé toute sa vie - de maîtriser la peinture occidentale et, ce faisant, de contribuer à la culture japonaise, il ne supportait pas le favoritisme et les injustices de ses collègues enseignants. Il n'hésitait pas à les réprimander, à les accuser et, même, à en référer directement aux magistrats de la ville (*bugyō*). Il était appelé au sein de la section peinture le « gêneur » ou « le vilain canard noir ».

Yuichi considérait que la peinture ne se résume pas à la technique, mais que l'esprit qui la sous-tend est tout aussi important. Voici ce qui est écrit dans la biographie de Takahashi Yuichi : « Un jour, un supérieur dit à Yuichi : "Tu aimes bien la théorie. Ce n'est pas une mauvaise chose en soi, mais tu ferais mieux de consacrer ce temps à la technique de la peinture". Yuichi lui répondit : "L'esprit est la base de la peinture. Ce n'est qu'après avoir lavé son esprit de ses souillures qu'on peut espérer faire de la vraie peinture" ». Cette déclaration exprime bien la façon de penser de Yuichi, artiste libre et dégagé des techniques de la peinture. Débordant de passion, le peintre ne pouvait se satisfaire de l'enseignement dispensé au département peinture. « Regrettant l'insuffisance de la méthode d'enseignement, je souhaite aller au quartier des étrangers (*kyoryūchi*) de Yokohama pour travailler avec des peintres d'outre-mer », déclarait-il. Emmenant certaines de ses oeuvres, il se rendit effectivement à Yokohama, où il

rencontra le peintre anglais Charles Wirgman (1832-1891). A ce moment, l'été 1866, Yuichi a 38 ans. Lorsqu'il voit les oeuvres dans l'atelier du peintre, Yuichi reçoit un véritable choc. « Je suis resté sans voix devant la beauté des oeuvres accrochées aux murs, et j'étais ému au point d'en oublier le chemin pour rentrer » (Biographie de Takahashi Yuichi). Souhaitant apprendre aux côtés de Wirgman, il présente en 1869 une demande d'habitat en commun au gouvernement de Tokyo (*tōkyō-fu*), mais celle-ci est refusée. On peut imaginer Yuichi qui, oubliant son âge, se consacre à fond à l'apprentissage des techniques de la peinture à l'huile.

Ces efforts incessants vont progressivement porter leurs fruits. En 1871, Yuichi reçoit le prix de l'exposition (*bussankai*) de l'école Daigaku-nankō pour son oeuvre « Chutes du Niagara ». L'année suivante, il peint la « Courtisane » (bien culturel important, Université des arts de Tokyo).

Entré dans l'ère Meiji, il enseigne, pour gagner sa vie, au ministère des Affaires civiles (*minbushō*) et à l'école Daigaku-nankō, mais cela ne dure pas longtemps. En 1873, il crée enfin son école privée de peinture, baptisée « Tenkairō » (qui deviendra ensuite « Tenkaisha » puis « Tenkai-gakusha », et fermera en 1884). Ces dix années constitueront la période de création et d'enseignement la plus intense de sa vie. Les liens avec Kotohira-gū datent également de cette époque. En 1876, l'Ecole nationale d'art et d'industrie est créée, et le peintre italien Fontanesi est nommé enseignant. Yuichi le rencontre par hasard. Il se plonge alors totalement dans l'étude de la peinture, écoutant ses critiques sur l'art, allant voir ses créations dans son atelier, etc. A cette époque, Yuichi a 48 ans, et son attitude sincère force le respect. Un certain nombre de grandes oeuvres datent de cette époque, comme « Saumon » (bien culturel important, Université des arts de Tokyo), « Katchū-zu » (sanctuaire Yasukuni), etc. A cette époque, Yuichi réfléchissait à une politique pour le développement des écoles de peinture.

En août 1878, Yuichi fit don à Kotohira-gū du tableau « Futami-ga-ura ». Et en novembre, par l'entremise de Takasaki Masakazé, il demanda la coopération du sanctuaire pour l'extension de son école Tenkairō. A cette époque, des travaux de reconstruction de grande ampleur étaient en cours à Kotohira-gū dans la perspective de l'« exposition de Konpira-san » prévue pour l'année suivante. Les tableaux « Coquillages » et « La rivière Sumida sous la lune » ont été peints en tant que peintures de *fusuma* destinées au siège de la fraternité Sūkei-kōsha. A cette époque, la série « Douze vues de Tokyo » présentée à l'Exposition universelle de Paris avait paraît-il trouvé acquéreur. En février 1879, Yuichi fit don de 35 huiles au Kotohira-gū et reçut en échange 200 yens de l'époque (le fait qu'il ne s'agisse pas d'une transaction est élégant). Ces oeuvres furent présentées lors de l'exposition de Konpira-san qui eut lieu du 1^{er} mars au 15 juin. Plus de 260.000 visiteurs se pressèrent pour voir cette

exposition, qui fut un grand succès. Les oeuvres de Yuichi étaient exposées dans les *ranma* (espaces entre le plafond et les portes coulissantes) du Sho'in.

Yuichi séjourna au Kotohira-gū de décembre 1880 à la mi-janvier 1881. A cette époque, il fit don des tableaux « Daurade », « Fleurs de cerisier », et peignit sur place la « Vue de loin de Konpira-san », le « Portrait de Koto'oka Hirotsune », etc. Il existait un document prouvant que Yuichi avait peint ce portrait, mais il avait été perdu pendant près d'un siècle. En 2001, ce document a été découvert par l'actuel *gūji* Koto'oka Yasutsugu, et cette nouvelle a été reprise par les journaux et les médias de l'ensemble du pays. A l'époque de Hirotsune, le sanctuaire Kotohira-gū avait également un rôle de mécène culturel.

Yuichi était également un vulgarisateur. Au début de l'époque Meiji, il proposa la création d'une école nationale d'art, et distribua un peu partout des documents dans lesquels il proposait de restaurer les tableaux propriété de la famille impériale et de gérer leur conservation, de reproduire les oeuvres anciennes à la peinture à l'huile, etc. C'est également à lui qu'on doit la publication de la première revue d'art du Japon. En 1881, il proposa de construire un musée d'art qui aurait une forme de spirale (*rasen-tengakaku*). A noter que ce n'est qu'en 1952 que le Musée national d'art contemporain ouvrira ses portes à Tokyo. A partir de cette année-là, à la demande de Mishima Michitsune, gouverneur de la région de Tōhoku, il commença à peindre des paysages de routes en construction et à réaliser des lithographies, laissant un grand nombre d'oeuvres majeures de paysages.

En 1882, Fenollosa donna, devant les membres de l'association artistique « Ryūchikai », une conférence consacrée à la protection des peintures japonaises et au boycott des peintures occidentales et des peintures de l'école de la Chine du sud. Cette idée fut bien reçue par le gouvernement et la société qui étaient devenus conservateurs et réactionnaires et, lors de la première « Foire domestique aux tableaux » (*naikoku-kaiga-kyōshinkai*) organisée la même année, les peintures à l'huile furent interdites. Pour les peintres de style occidental, cela signifiait le début d'une période d'austérité. C'est dans ce contexte social que l'Ecole d'art et d'industrie ferma ses portes en 1883, suivie l'année suivante par l'école privée de Yuichi « Tenkai-gakusha ». Comme il a été dit au début, le ministère de l'Education préparait à cette époque la création d'une école d'art visant au renouveau de l'art traditionnel. Yuichi a fait valoir auprès du ministre de l'Education la nécessité de développer en parallèle les peintures japonaise et occidentale et d'ouvrir aussi une section de peinture occidentale.

Les mémoires de Yuichi, qui était malade dans ses dernières années, ont été consignées par Tsuguko Genkichi dans sa « Biographie de Takahashi Yuichi » (1892). Il

s'agit d'un document précieux pour l'étude des premiers âges de la peinture occidentale contemporaine. Yuichi mourut en 1894, à l'âge de 67 ans.

Je voudrais en conclusion vous parler de ce qui fait, pour moi, le charme de la peinture de Yuichi. On dit souvent que la bonne distance pour apprécier un tableau est d'environ le double de la longueur de la diagonale. Cette distance permet en effet de voir sans effort l'ensemble du tableau. Il ne fait aucun doute que c'est approprié pour admirer les grandes oeuvres postérieures à Kuroda. Les tableaux ont été réalisés en supposant qu'ils seraient regardés à une certaine distance, et la reproduction des détails est grossière. Il arrive même qu'on ne comprenne pas ce qui est peint lorsqu'on s'approche de l'oeuvre.

Mais ce n'est pas le cas des peintures à l'huile de Yuichi. De loin, on voit très bien ce qui est peint. Et si on se rapproche, on voit des détails réalisés avec minutie. C'est un grand plaisir pour un critique d'art. Par exemple, dans le tableau « Enoshima », les personnages sur la plage sont reproduits de façon attrayante. A l'horizon, sur la droite, on peut distinguer une voile blanche grosse comme un grain de riz. Comme dans cette toile, les tableaux de paysages de Yuichi sont souvent plus allongés que le format classique des marines. Les maisons de l'époque ne comportaient pas beaucoup de murs, et les tableaux étaient souvent accrochés dans l'espace horizontal situé entre le plafond et les portes coulissantes (*ranma*). C'est pour cela que les tableaux sont souvent très allongés. Lors de l'exposition de Konpira-san, dont j'ai parlé plus haut, les peintures de Yuichi étaient placés dans le *ranma* du Sho'in. Par ailleurs, les natures mortes étaient la spécialité de Yuichi. C'est lui qui a établi la nature morte comme genre de peinture à l'huile au Japon. Et comme il s'attachait beaucoup à rendre l'impression de matière, les gens de l'époque croyaient que le sujet du tableau existait en vrai. Ce sont là des traits qui n'existaient pas jusque-là dans les peintures japonaises, et cela explique pourquoi un grand nombre de personnes se pressaient aux expositions mensuelles de l'atelier Tenkai-gakusha. Au niveau de la composition, on peut trouver des points communs avec les estampes *ukiyoé*, avec des arbres ou des plantes en gros au premier plan, un plan intermédiaire absent et un arrière-plan peint de façon minutieuse. Le charme des oeuvres de Yuichi réside dans cette association des techniques de la peinture à l'huile et de l'esthétique traditionnelle. On peut certainement dire que la curiosité intellectuelle propre à l'époque d'Edo est l'un des éléments qui expliquent le fait que Yuichi ait pu réaliser une telle oeuvre, alors qu'il n'avait jamais vu de peintures à l'huile et que les informations disponibles étaient rares. Cela peut être considéré comme puéril en tant que mode d'expression, mais c'est là que se trouve le point de départ de la peinture japonaise de style occidental.

La relation qui, il y a près de 130 ans, existait au niveau artistique entre Yuichi et le Kotohira-gū était tout à fait rare pour l'époque. Aujourd'hui, au 21^{ème} siècle, l'intendant Koto'oka Yasutsugu a commencé, en coopération avec le peintre Takubo Kyōji, une nouvelle activité basée sur les deux piliers de la foi et de la culture. Cette exposition au Musée Guimet s'inscrit dans ce cadre. J'espère qu'elle aura un grand succès.

Présentation des oeuvres de TAKAHASHI Yuichi

1. Papier pour calligraphie et livre de lecture

1874-1875

Peinture à l'huile, canevas en lin

39,0 x 54,0

Sur la table, on trouve un manuel scolaire, une planchette *hago-ita*, des osselets *o-tedama*, du papier japonais, un crayon, etc. Du papier pour calligraphie et une lanterne sont appuyés contre le mur. Cette nature morte de la première époque, qui utilise des objets de la vie quotidienne, est très attachante. Sur la page de couverture du manuel, il est écrit « ministère de l'Éducation ». En dessous de ce livre, il y a une raquette en bois *hago-ita* destinée au jeu de volant *hane-tsuki*, pratiqué par les petites filles au Nouvel An. Le manuel date de 1874. Cette année-là, la deuxième fille de Yuichi avait 7 ans et était en âge d'entrer à l'école. Du fait de la présence du jeu de Nouvel An *hago-ita*, Takashina Shūji considère que cette oeuvre a été réalisée à cheval sur 1874 et 1875. Au fond, le mur de couleur brun sombre est peint à l'aide de touches inclinées vers la droite. A cette époque, Yuichi a commencé à utiliser cette technique pour les arrières-plans de natures mortes et les ciels de paysages. Il est difficile de dire à quel point il maîtrisait la technique du glacis, qui permet d'accentuer l'impression de transparence. Mais si on regarde cet arrière-plan, on a l'impression que la couleur blanche du canevas transparaît à travers les traits de pinceau. Yuichi est sans aucun doute un peintre qui a réagi avec une grande sensibilité à l'effet de transparence offert par la peinture à l'huile.

2. Rouleau de tissu

1875-1876

Peinture à l'huile, canevas en lin

36,3 x 48,2

La caractéristique des natures mortes de Yuichi est le rendu de la matière. Ce procédé, propre à la peinture à l'huile, consiste à peindre avec précision les différences au niveau de la matière au point de donner l'impression que le sujet existe réellement. Cette technique n'existait pas dans la peinture traditionnelle japonaise, et les couleurs n'étaient pas non plus adaptées à cela. C'est pourquoi les gens de l'époque, lorsqu'ils voyaient une peinture de Yuichi, croyaient que le sujet existait en vrai. Il est également probable qu'en choisissant des objets de la vie quotidienne, Yuichi a cherché à rendre

la peinture à l'huile plus proche des gens ordinaires.

Un papier d'emballage brun posé sur le tatami, une pièce de tissu rouge posée en vrac par dessus. La composition est audacieuse. On distingue bien le lustre caractéristique de la soie, l'impression de matière offerte par la structure du tissu. Ce n'est pas le sujet principal, mais la reproduction du tatami en haut à gauche est également remarquable. Ce tableau a été réalisé en utilisant la gouache de façon volontairement opaque, sans relâcher la tension dans aucune partie.

3. Tofu

1877

Peinture à l'huile, canevas en lin

32,8 x 45,2

Pour faire connaître la peinture à l'huile auprès des gens ordinaires qui, au début de l'ère Meiji, n'en avaient jamais vu, Yuichi a choisi de peindre des sujets de la vie quotidienne. C'est lui qui a établi le genre de la nature morte au Japon. Aujourd'hui, le tōfu est un aliment connu dans le monde entier. Mais au Japon, il a toujours été un aliment très populaire, au point qu'il y avait toujours une boutique dans n'importe quel petit village. Yuichi a choisi ce sujet tellement commun que personne n'aurait pensé le peindre à l'époque. On peut ressentir ici la sûreté de l'oeil de Yuichi. Le peintre a bien rendu les textures différentes du tofu frais, du tofu grillé (*yaki-dōfu*) et du tofu frit (*age-dōfu*). La plancher à découper est vieillie par les traces de couteau, et on distingue clairement les endroits où l'eau du tofu a dégouliné. À l'inverse, la table et l'arrière-plan sont traités de façon très simplifiée. L'équilibre entre les détails soignés et les parties ébauchées, très fréquent chez Yuichi, constitue sa vraie valeur. J'ai entendu dire que le prix Nobel de littérature Kawabata Yasunari avait dit à son épouse d'aller voir absolument ce tableau, et qu'elle avait fait le déplacement exprès depuis Kamakura. Cette oeuvre est très proche du coeur des Japonais.

Le rendu de la matière du tofu est également magnifique. Mais on a l'impression qu'il manque quelque chose : la lumière. Les artistes occidentaux ont représenté le relief et l'espace par le biais des effets de la lumière, c'est-à-dire le clair-obscur. Dans ce tableau, l'intérêt pour la lumière est manifestement faible. C'est là une grande différence avec les natures mortes de Chardin. On peut penser que c'est l'un des points faibles de Yuichi. Mais on peut dire aussi qu'il s'agit d'une oeuvre pleine de charme qui ne s'intéresse qu'à la question du rendu de la matière.

4. Bonite séchée

1877

Peinture à l'huile, canevas en lin

41,4 x 54,8

La bonite est un poisson largement répandu dans les mers tropicales et tempérées. Cette espèce arrive dans les eaux japonaises au printemps, portée par le courant Kuroshio, et redescend vers le sud à l'automne. C'est l'un des poissons les plus courants au moment de l'été et, à l'époque d'Edo, on disait qu'« on serait prêt à s'endetter » pour en manger lors des premiers arrivages. La bonite séchée (*namari-bushi*) était autrefois un aliment très populaire. Pour la préparer, on découpe le poisson en trois gros filets, qu'on cuit à la vapeur et qu'on fait sécher à moitié au soleil. Le fait que le poisson soit à moitié séché permet une meilleure conservation. A noter que la bonite séchée sert à préparer le *dashi*, l'un des bouillons de base de la cuisine japonaise.

Le poisson est posé sur une écorce de bambou. Cette écorce, qui sert à protéger la pousse dans la terre, tombe naturellement lorsque le bambou grandit. L'écorce de bambou était très utilisée autrefois pour envelopper les aliments (boules de riz, etc.). Aujourd'hui, son utilisation est plus rare. Là encore, on a affaire à une reproduction très réaliste permise par la technique de peinture et les gouaches utilisées.

Les matières de la peau et de la chair du poisson ainsi que de celle de l'écorce de bambou sont peintes de façon bien différenciée. La chair de la bonite, à moitié séchée, semble légèrement moite au toucher. On ressent également l'impression de poids. La peau, quant à elle, semble bien croustillante. La reproduction est vraiment remarquable. Mais si on regarde bien, on voit que la table et le fond sont très ébauchés. Alors que la bonite et l'écorce de bambou sont peintes de façon minutieuse avec des gouaches opaques, la table et le fond sont traités de façon très rapide avec un procédé qui offre un effet de transparence. L'équilibre parfait entre ces deux aspects constitue la grande caractéristique de Yuichi.

5. Morue et fleurs de pruniers

1877

Peinture à l'huile, canevas en lin

54,8 x 75,8

La morue, poisson de couleur gris brun, vit dans les eaux profondes de la Mer du Japon et du Pacifique nord. Ce poisson est familier des Japonais qui le mangent sous forme

fraîche, salée ou séchée. La morue salée est l'un des plats mijotés les plus populaires au Japon. On cuit la morue, les légumes verts, le tofu, etc. dans une cocotte en fonte ou en terre, en ajoutant de la sauce de soja (*shōyu*), de la sauce vinaigrée (*ponzu*), etc. La morue est aussi l'un des thèmes favoris des *haiku* (poèmes courts) au moment de l'hiver. Les fleurs de prunier symbolisent le Japon du tout début du printemps. Les pruniers, qui fleurissent très tôt à la sortie de l'hiver, sont aimés des Japonais depuis l'époque de Nara. Les plantes sur la table en bas à droite sont des tiges de pétasite (*fuki*). Il s'agit de tiges à fleurs qui poussent sur le rhizome de la plante au début du printemps. On les mange en les trempant dans du *miso* (pâte de soja fermenté). Cette odeur et cette saveur sont caractéristiques du début du printemps.

Yuichi a superbement rendu les matières de la morue, des fleurs de prunier, du mortier en faïence et des fleurs de *fuki* - autant d'éléments très familiers des Japonais - comme s'ils existaient en vrai. Le rendu de la corde en paille est également remarquable. Mais par-dessus tout, on ressent une impression de qualité qui dépasse la simple description de la forme ou de la couleur. Une telle qualité de représentation n'existait pas jusqu'à présent dans les peintures ou les estampes japonaises. Yuichi a choisi des sujets familiers afin de mieux faire connaître la peinture à l'huile. Il paraît que les gens qui voyaient ses tableaux dans les expositions mensuelles de l'école Tenkaisha étaient stupéfaits par la ressemblance avec la réalité.

Qu'il s'agisse des natures mortes ou des paysages, Yuichi peignait ses tableaux en commençant par le fond, puis se rapprochait progressivement des premiers plans. Dans ce tableau également, il a peint le mortier en faïence, la morue, etc. après avoir réalisé la table et le fond.

6. Vue du Mt Fuji depuis Makigahara

1878

Peinture à l'huile, canevas en lin

51,5 x 115,1

Maki-ga-hara, dont le nom officiel est Maki-no-hara, se trouve sur un plateau à l'ouest de la rivière Ōi, qui coule dans le département de Shizuoka, à peu près au centre du Japon. Cette région est connue pour la production de thé, ainsi que pour la beauté de ses paysages. C'est de là qu'est vu le Mt Fuji. La silhouette de la montagne est toujours la même de nos jours, mais la différence avec l'époque de Yuichi, c'est qu'il y a maintenant deux ponts sur la rivière, plus un viaduc métallique pour la voie ferrée du Shinkansen, et que la ville s'est développée sur les deux rives. En 1872, Yuichi s'est vu confier la réalisation d'oeuvres pour l'Exposition universelle de Vienne, prévue pour

l'année suivante, et il a organisé des voyages dans les régions de Kyoto et du Tokaïdo afin de faire des croquis. Ce tableau, de même que la « Vue d'Enoshima » présentée ci-dessous, est issu des croquis faits lors de ces voyages.

Il existe trois types classiques de peintures à l'huile : personnages, paysages et paysages marins. Les tableaux correspondant à ce dernier type sont les plus en longueur. Mais ce tableau, de même que la « Vue d'Enoshima » et la « Vue de loin de Kotohira-san », est encore plus allongé. Pourquoi ? Les maisons japonaises sont généralement des constructions en bois, dans lesquelles les cloisons sont non pas des murs, mais des portes coulissantes (*fusuma*) ou des claustras (*shōji*). Les tableaux et les calligraphies sont souvent utilisés pour décorer les portes coulissantes. C'était le cas des « Tigres » de Maruyama Ōkyo, présentés dans cette exposition. Il est également possible d'accrocher des tableaux dans l'espace restreint du *tokonoma* (les oeuvres sont généralement changées en fonction de la saison ou de l'événement). Les peintures et calligraphies encadrées, elles, sont souvent placées dans l'espace situé entre le plafond et les portes coulissantes, appelé *ranma*. Lors de l'exposition de Konpira-san, organisée en 1879, les tableaux de Yuichi étaient paraît-il installés dans les *ranma* du Sho'in. Ils étaient exposés au-dessus des « Tigres » d'Ōkyo. Les *ranma* sont des espaces très limités en hauteur, et c'est pourquoi les tableaux de Yuichi sont très allongés.

Au centre, légèrement sur la gauche, le Mt Fuji qui sort des nuages est peint avec une grande précision. Au contraire, les côtés sont beaucoup plus ébauchés. Ceci est destiné à concentrer l'attention de la personne qui regarde sur le Mt Fuji au fond. La justesse de cet équilibre est remarquable.

7. Pierre à briquet

1878

Peinture à l'huile, papier

43,5 x 66,6

Avant la diffusion des allumettes, la pierre à briquet était quelque chose d'indispensable à la vie quotidienne, tant en Occident qu'en Orient. On frotte un objet métallique contre la pierre à briquet, qui est une variété de silex, afin de faire apparaître un étincelle qui mettra le feu à une fine lamelle de bois. Le tube en bambou posé contre le mur sert souffler de l'air pour faciliter l'inflammation.

Cette oeuvre a été réalisée en 1878. La fabrication des allumettes a débuté au Japon en 1875, et les premières exportations commencées en 1878. Yuichi a donc peint un ustensile qui était en train de disparaître de la vie quotidienne. Pourquoi ? Yuichi savait

que les peintures à l'huile sont très résistantes et qu'elles permettent une reproduction fidèle ainsi qu'un superbe rendu de la matière. Il a considéré qu'elles constituaient l'outil idéal pour conserver une information sur une longue durée. Ce tableau n'est pas une simple nature morte, il a été peint dans le but de transmettre à la postérité un aspect de la vie quotidienne à cette époque où les allumettes n'existaient pas.

Le support de ce tableau est du papier appliqué sur du tissu. Il est identique à celui que Yuichi offrait comme récompense aux élèves les plus méritants de son école Tenkaisha, lors des expositions mensuelles. La face arrière comporte l'inscription « 4 lignes? » à l'encre de Chine. Il y a également les inscriptions « secrétaire de la Tenkaisha », « Meiji 11 », « papier entoilé » et « fabriqué en mai », qui sont très précieuses en tant qu'informations.

L'analyse de cette peinture a montré que la couche de base contenait du blanc de zinc. On peut penser que les fendillements que l'on peut observer sur toute la surface du tableau sont dus à ce blanc de zinc.

8. Vue d'Enoshima

1878-1880

Peinture à l'huile, papier

47,2 x 161,5

L'île d'Enoshima, située dans le département de Kanagawa, au sud de Tokyo, est un site célèbre tirant son origine de la religion. Le shogunat Tokugawa restreignait les déplacements des gens, mais les voyages destinés à des visites à temples ou sanctuaires étaient autorisés. Les plus connus de ces pèlerinages étaient ceux de Kōpira et d'Isé. Dans la région d'Edo (ancien nom de Tokyo), les gens se rendaient à Ōyama, dans le massif de Tanzawa, ainsi qu'à Enoshima. C'est ainsi qu'à partir de l'époque d'Edo, la petite île est devenu le sujet de nombreuses peintures et estampes, et qu'elle est devenu familière des gens du peuple.

En 1872, Yuichi a fait un voyage jusque dans le Kansai (l'ouest du Japon) afin de réaliser des croquis destinés à des oeuvres qu'il devait présenter à l'Exposition universelle de Vienne. La « Vue d'Enoshima » a été peinte à partir de l'un de ces croquis. Ce croquis est réalisé avec davantage de précision que les autres, ce qui laisse deviner l'attachement que portait Yuichi à Enoshima. Il existe deux autres tableaux consacrés à cette île : « Sōshū Enoshima » (51,8 x 73,3 ; collection privée) et « Paysage d'Enoshima » (46,8 x 74,5 ; Musée départemental d'art contemporain de Kanagawa). Tous les deux ont été peints à partir de croquis réalisés en 1872.

Pour les ciels de paysages, Yuichi a utilisé au début des touches horizontales et, par la suite, des touches descendant vers la droite. Dans ce tableau, de même que dans la « Vue du Mt Fuji depuis Makigahara », le trait complexe produit une impression plus douce que dans les oeuvres de la période initiale. Cette évolution s'est produite après la rencontre avec le peintre italien Fontanesi, qui est arrivé au Japon en 1876 et qui a enseigné à l'Ecole d'art et d'industrie. Yuichi a été influencé par Fontanesi, mais il n'a pas imité son style. C'est là ce qui fait sa vraie valeur.

Si on regarde de près, on voit que les personnages (pèlerins, etc.) sont peints avec une grande précision. Sur la droite de l'île, on distingue une voile blanche minuscule au niveau de la ligne d'horizon.

9. Daurade

1879

Peinture à l'huile, canevas en lin

45,0 x 60,2

Il existe plusieurs types daurades. La daurade rose, considérée comme de bon augure, est utilisée entière (avec la tête et la queue) pour les cérémonies. C'est un poisson que l'on trouve toujours dans les mariages de style traditionnel. La langouste est également un plat qui accompagne les événements heureux. Certains critiques estiment donc que Yuichi a peint ce tableau à l'occasion d'un événement heureux. Une daurade et une langouste, mets dont raffolent les Japonais, sont posés sur le fond noir et la table brun foncé, et des produits familiers des gens ordinaires (maquereaux, radis noir *daikon*, plante aromatique *mitsuba*, citron vert *sudachi*, etc.) sont peints en tant qu'éléments décoratifs. On ne ressent pas le souci de faire ressortir le relief en différenciant les parties claires et sombres, comme dans les natures mortes de Chardin. Ce tableau est peint avec une sensibilité de Japonais.

Ce à quoi s'est attaché Yuichi dans cette oeuvre, c'est à l'harmonie des couleurs et le rendu de la matière. Le ventre de la daurade est peint avec de fortes épaisseurs de gouache pour mieux donner l'impression de matière. Sur le dos, le bleu de cobalt disséminé dans le rose accroît l'impression de fraîcheur. On peut dire que Yuichi fait preuve dans ce tableau d'un remarquable sens des couleurs. La forme de la nageoire caudale, très étirée, est agréable à regarder. Le rendu de la matière au niveau des écailles des petits maquereaux en bas à droite est également remarquable. Les citrons verts sont réalisés avec la technique du glacis, qui accroît l'impression de transparence.

10. Fleurs de cerisier

1879

Peinture à l'huile, canevas en lin

51,4 x 63,9

Les fleurs de cerisiers (*sakura*) sont les fleurs les plus aimées des Japonais. Depuis toujours, elles ont été le thème de poèmes et de chants, en même temps que le sujet de peintures et d'objets artisanaux. Les *hanami* (littéralement « voir les fleurs ») sont des parties ou des pique-niques organisés sous les cerisiers en fleurs. La floraison des cerisiers signifie que le long hiver est terminé, et apporte un sentiment de libération. Il existe de nombreuses variétés de cerisiers, la plus courante au Japon étant le *somei-yoshino*. Cette variété a été introduite et s'est répandue au début de l'ère Meiji. On dit que les cerisiers représentés dans les estampes *ukiyo-e* sont le plus souvent des *yama-zakura* (cerisiers de montagne). Dans le cas des *somei-yoshino*, les jeunes feuilles ne sortent qu'une fois les fleurs tombées. Dans le cas des *yama-zakura*, les fleurs et les feuilles sortent en même temps, et les fleurs sont simples (seulement cinq pétales par corolle). Dans ce tableau, les pétales sont superposés (*yae-zakura*), ce qui semble donc montrer qu'il ne s'agit pas d'un *yama-zakura*. Quoi qu'il en soit, on a l'impression que Yuichi, en peignant ces belles fleurs de cerisier, a voulu exprimer la joie que procure l'arrivée du printemps. On voit que le vieux baquet qui contient les fleurs a été réparé maintes fois. C'était le cas autrefois dans toutes les maisons. On ne jetait pas les baquets abîmés, on en prenait soin en considérant que ce serait du gâchis de les jeter. Cette façon de penser se poursuit encore de nos jours, même si elle a du mal à résister à la modernité.

On peut ressentir le côté populaire dans le fait que Yuichi ait placé ces fleurs de cerisier, symboles de la joie du renouveau de la nature, non pas dans un beau pot en faïence d'Imari, mais dans un vieux baquet. Yuichi s'est efforcé de faire connaître la peinture à l'huile à de nombreuses personnes. C'est pour cette raison qu'il a choisi comme sujets des objets proches de la vie quotidienne des gens.

Si on regarde le tableau de près, on voit que Yuichi a peint d'abord le ciel, puis la forêt au fond, l'herbe et, enfin, les fleurs de cerisier. Le ciel est réalisé à l'aide de coups de pinceau inclinés vers la droite, et les fleurs ont été peintes après, une fois la gouache séchée (on peut distinguer la texture du ciel sous les pétales de fleurs). Yuichi n'utilise pas la technique occidentale qui cherche à donner un effet de relief par le biais des variations de luminosité. Il a peint ce tableau d'un point de vue japonais. Au 20^{ème} siècle, un grand nombre de Japonais ont trouvé cela puéril. Mais si on se demande quel peintre représentait le plus l'esprit japonais, on est bien obligé de dire qu'il s'agit de

Yuichi.

11. Vue de loin du Mt Kotohira

1881

Peinture à l'huile, planche recouverte d'un tissu de lin

61,0 x 141,5

Yuichi, à qui le Kotohira-gū avait commandé des tableaux, s'est rendu à Kompira le 1^{er} décembre 1880. Il y a séjourné jusqu'au 15 janvier de l'année suivante. Les autres oeuvres réalisées au cours ce séjour sont le « Portrait de Fukami Hayao », « le « Portait de Kotoka Hirotsune » et la « Rivière Sumida sous la lune ». Yuichi a également fait don au Kotohira-gū de la « Rivière Ishibuchi sous le Mt Kotohira ». Toutes ces oeuvres ont été réalisées en à peine plus d'un mois.

La silhouette douce du Mt Zōzu est toujours là aujourd'hui. Les bâtiments du sanctuaire Kotohira-gū sont disséminés au coeur de la montagne, et on accède au Hongu en gravissant un escalier de 888 marches. Dans ce tableau, la reproduction du Mt Zōzu est vivante, et on ressent un regard doux qui n'existe pas dans les autres paysages. La plupart des paysages de Yuichi ont été réalisés à partir de croquis. Cela explique pourquoi certaines oeuvres laissent une légère impression de dureté. On peut penser que ce tableau a lui aussi été réalisé d'après croquis, mais le fait que Yuichi ait séjourné dans une auberge à proximité du paysage réel explique sans doute l'impression de fraîcheur que l'on ressent dans cette oeuvre.

Cette peinture a été réalisée en recouvrant une planche de 2,5 mm d'épaisseur d'un tissu fin en coton, puis en appliquant une couche de base de couleur brun. Ce type de support a été très peu utilisé par Yuichi.

12. Portrait de Koto'oka Hirotsune

1881

Peinture à l'huile, canevas en lin

64,4 x 56,8

Comme la « Vue de loin du Mt Kotohira », ce tableau a été peint lors d'un séjour à Kompira. Le document prouvant que Yuichi avait séjourné au sanctuaire avait été perdu pendant près de 120 ans. Lorsque le peintre Takubo Kyōji a été nommé conseiller culturel du projet de rénovation du sanctuaire, il a été décidé qu'il utiliserait la maison de l'intendant Koto'oka Yasutsugu et que celui-ci irait habiter ailleurs. Le document a été retrouvé lors du déménagement. C'était en 2001. Le document, soigneusement emballé,

était en bon état.

Les portraits n'étaient pas vraiment la spécialité de Yuichi, et les personnages ont souvent une expression dure. C'est particulièrement net dans le cas des portraits réalisés d'après des photographies. Mais ce tableau, qui a apparemment été réalisé en faisant poser l'intendant Hirotsune, procure une plus grande impression de proximité et de douceur. Et regardez de près la reproduction du cordon du vêtement : on pourrait presque distinguer la façon dont il est noué.

Ce portrait ne peut certes pas être qualifié de chef-d'oeuvre. Mais la signification de cette oeuvre est ailleurs. Ce portrait a constitué une aide financière précieuse pour Takahashi Yuichi, dans son travail de diffusion de la peinture occidentale. Ce tableau symbolise la relation heureuse qui existait entre Yuichi et le Kotohira-gū, qui jouait à l'époque un rôle de mécène des arts. Mais l'intendant actuel Koto'oka Yasutsugu vise, en association avec Takubo Kyōji, à redynamiser le Kotohira-gū suivant les deux axes de la foi et de la culture. Une nouvelle ère est en train de s'ouvrir.

1.

Omote-sho'in Salle des grues (*Tsuru-no-ma*)

La « Salle des grues » (*tsuru-no-ma*), également appelée autrefois « Salle des émissaires » (*shija-no-ma*), est la salle où étaient reçus autrefois les émissaires venus de tout le pays. Proche de l'entrée, elle était utilisée comme salle d'attente. C'est là que les serviteurs attendaient leur maître pendant qu'il était reçu, et c'est aussi qu'avaient lieu les rencontres avec les marchands et artisans, etc.

Les portes coulissantes (*fusuma*) des quatre côtés, y compris la partie inférieure des claustras (*shōji*) côté sud, sont décorées de peintures de grues dues à Maruyama Ōkyo (1733-1795). Les grues sont mises en scène de façon à donner un mouvement d'ensemble orienté vers la droite, qui commence aux deux grues à crête rouge qui cherchent de la nourriture sur un plan d'eau, à l'extrémité sud du côté ouest. Semblant recevoir ce mouvement d'ensemble, à l'extrémité sud du *tokonoma* côté est, deux grues à cou blanc sont arrêtées sur un pied. L'une a les yeux fermés et dort, tandis que l'autre semble sur le point de s'endormir. En plaçant un petit motif de pins tout dans le bas de la peinture, et en limitant le rendu de la profondeur afin de concentrer l'attention sur les premiers plans, Ōkyo donne l'impression que le paysage est envahi par le brouillard. Cette impression de tranquillité, née de l'expression maîtrisée qui enveloppe l'ensemble du *tokonoma*, donne le sentiment qu'on peut arriver à lire le côté mystique de la nature, et réhausse l'ambiance de la pièce entière. Il faut peut-être voir un lien avec les « quatre états » (voler, crier, dormir, manger) des oies sauvages qui apparaissent dans la fresque « Roseaux et oies sauvages ». Si on regarde bien, trois états (manger, voler, crier) sont représentés dans cet ordre entre le côté ouest et le côté nord, et on peut voir des roseaux sur le bas des *shōji* entre l'extrémité sud du côté ouest et le côté sud. On dit que les quatre états des oies sauvages symbolisent les quatre « états solennels » du bouddhisme (marcher, être arrêté, être assis, être allongé). La raison pour laquelle Ōkyo a adapté ainsi la tradition des « roseaux et oies sauvages » n'est pas claire, et il sera sans doute nécessaire d'étudier cet aspect dans les années à venir.

2.

Omote-sho'in Salle des tigres (*Tora-no-ma*)

La « Salle des tigres » (*tora-no-ma*) est une grande salle de 30 tatamis qui était utilisée principalement pour la réception des émissaires. Elle servait également de temps en

temps pour des pièces de théâtre ou des concerts.

Huit tigres sont représentés dans des postures différentes sur l'ensemble des 16 portes coulissantes (*fusuma*). La partie inférieure des claustras (*shōji*) du côté sud est également ornée de peintures de rochers et de bambous. Il semble que le gros rocher à l'angle nord-est représente le point central de la composition. L'eau qui s'écoule vers le côté est est de moins en moins élevée, de même que le sol herbeux qui va du côté nord jusqu'aux *fusuma* du côté ouest. Il n'y a pratiquement aucune expression de profondeur et tout est axé sur la représentation des premiers plans. On a l'impression que les tigres ressortent du plan des *fusuma*, et ceux qui regardent vers l'avant, en particulier, ont une présence très forte.

Dans l'« Histoire de la peinture japonaise », il est écrit que les peintures de gros animaux (tigres, etc.) doivent être réservées à la salle de rang inférieur qu'est la *hisashi-no-ma*. De fait, dans le *Jōraku-den* du château de Nagoya ou le Sho'in du temple Nishi-honganji de Kyoto, les tigres sont peints dans des salles proches de l'entrée. Mais on trouve également des peintures de tigres dans des salles d'architecture « *hōjō* », comme par exemple le Tenkyū-in du temple Myōshin-ji de Kyoto, et il semble que, même au sein de l'école Kanō, la règle n'ait pas été respectée de façon stricte. Dans le cas où des fresques de fleurs et d'oiseaux sont peintes dans des salles destinées à la réception face à face, comme les salles du Jukō-in du temple Daitoku-ji ou les deux grandes salles du palais Ninomaru du château de Nijō (Kyoto), la représentation de grands arbres produit un effet visuel plus imposant que les fleurs et oiseaux. Ce type de représentation est également adopté dans les peintures de la Salle des paons (*kujaku-no-ma*) du temple Daijō-ji de Kanazawa, réalisées par Ōkyo à la même époque que celles du sanctuaire Kotohira-gū. Inversement, la présence de ces peintures dans la Salle des tigres de l'Omote-sho'in ou dans les salles du Tenkyū-in laisse imaginer que, parmi les méthodes permettant de donner de la solennité aux réceptions face à face, il y avait la solution d'utiliser le côté imposant des animaux, sans recourir à la représentation de grands arbres.

3.

Omote-sho'in Salle des sept sages (*Shichiken-no-ma*)

La « Salle des sept sages » (*shichiken-no-ma*) était utilisée pour la réception des émissaires importants, tels que les représentants de daimyos et de nobles. Elle servait également au supérieur du temple Konkō-in.

Les peintures principales se développent des portes coulissantes du côté est vers celles du côté nord. Elles représentent, conformément au nom de la salle, les « sept sages dans une bamboueraie ». Il s'agit de personnes à l'esprit élevé qui, dans la Chine de l'époque Jin (3^{ème} et 4^{ème} siècles), ont fui ce bas monde et se sont réfugiés dans une forêt de bambous. Ce sujet était fréquemment adopté dans les peintures de personnages. La partie inférieure des claustras (*shōji*) des côtés ouest et sud est ornée des peintures « Jeunes bambous le long de la rivière » et « Rochers et bambous ».

A la différence de la Salle des grues et de la Salle des tigres, Ōkyo a donné une certaine profondeur à l'espace en superposant des bambous et des monticules de couleur plus ou moins foncée. Le mouvement d'ensemble va vers la gauche, à partir du sage accompagné de deux jeunes à l'extrémité sud du côté est. A l'extrémité ouest du côté nord, le sage arrêté qui regarde vers la droite semble recevoir ce mouvement. Cette composition, dans laquelle le mouvement continu est arrêté par une présence immobile, est dans le principe identique à celle de la Salle des grues. Aux deux extrémités de ce mouvement continu, se trouvent deux sages, manifestement plus vieux que les autres, qui s'appuient sur un bâton plus grand qu'eux. Les regards de ces deux personnages semblent se croiser à oblique, ce qui a pour effet de créer une fusion entre l'espace réel de la pièce et l'espace virtuel de la fresque. Un effet identique a été noté dans la Salle de Guō JieYi (lecture japonaise : *Kakushigi*) du temple Daijō-ji de Kanazawa, et on peut dire qu'il s'agit d'un procédé de composition des *shōheki-ga* qui plaisait à Ōkyo. Il faut également noter le fait que la pose de Guō JieYi et celle du deuxième sage à partir de l'extrémité sud du côté est sont tout à fait similaires.

4 et 5

Omote-sho'in Salle des paysages (*Sansui-no-ma*)

La Salle des paysages est une salle de 20 tatamis de surface qui se trouve au nord-ouest de l'Omote-sho'in. La partie de 10 tatamis côté nord, surélevée d'une marche, est appelée « Jōdan-no-ma » (pièce surélevée). La partie côté sud est appelée « Ni-no-ma » (pièce secondaire). Cette salle en deux parties est la zone qui se situe le plus au fond de l'Omote-sho'in, et c'est là que les visiteurs de haut rang étaient accueillis.

Sur les quatre côtés, les *fusuma* sont ornées de peintures représentant des paysages à la chinoise, qui s'organisent autour de la fresque « Cascade et vieux pins » qui décore le *tokonoma* côté nord. L'auteur de ces fresques est Maruyama Ōkyo, comme pour la Salle des grues et la Salle des tigres. On peut voir son sceau sur le *fusuma* de

l'extrémité ouest du côté sud. La date de réalisation, « Kansei 6 Kōin » (octobre 1794), est également indiquée. Il s'agit de l'année précédant la mort d'Ōkyo. On peut donc dire que les peintures sur cloisons de la Salle des paysages constituent la grande oeuvre de la fin de la vie de l'artiste.

Les motifs de la fresque « Cascade et vieux pins » sont répétés également sur la partie droite du paravent « Vue de la rivière Hozugawa », considéré comme un chef-d'oeuvre d'Ōkyo. Il s'agit donc d'un motif que l'artiste a particulièrement affectionné dans ses dernières années. Dans le cas de ce paravent, le torrent joue le rôle principal par rapport à la cascade elle-même, et on a l'impression de se trouver à proximité de la rivière. Au contraire, dans cette fresque, la cascade a une certaine hauteur et on a une vue plus en retrait qui permet de contempler l'ensemble de façon équilibrée.

A l'extrémité nord du côté ouest, le torrent issu de la cascade se cache un moment derrière la montagne, mais il réapparaît à l'extrémité sud. Le côté sud représente un ensemble de montagnes escarpées, qui se prolonge côté est par un paysage plus paisible de rivière s'écoulant à travers des collines. Il y a un étang dans le parc qui longe le côté ouest du bâtiment du Sho'in, et Sasaki Jōhei pense qu'Ōkyo, en cachant momentanément l'écoulement de l'eau côté ouest, a voulu donner l'illusion que le torrent de la fresque s'écoulait dans l'étang à l'extérieur. Sasaki Jōhei note également que le bruit de l'eau de l'étang accroît la présence de l'eau qui orne les fresques (Sasaki Jōhei, Recherches sur Maruyama Ōkyo, « La conscience de l'espace chez Ōkyo », partie 3, chapitre 2, par. 4). Il est possible de considérer cette Salle des paysages comme un lieu de création qui permet de ressentir la capacité d'imagination d'Ōkyo, qui arrive à accroître le réalisme de la peinture en unifiant l'espace réel et l'espace pictural.

Toutefois, en dehors de cette intégration au niveau du projet global, les impressions que l'on ressent lorsqu'on se trouve dans la pièce surélevée et dans la pièce secondaire sont assez différentes.

Lorsqu'on regarde vers la pièce surélevée depuis la pièce secondaire, la somptueuse cascade, le torrent qui ondule puissamment, comme s'il allait sortir du tableau, et le rocher imposant intercalé entre eux semblent barrer le regard légèrement incliné vers le haut, produisant un fort sentiment d'oppression. Cet effet, destiné à faire ressentir l'autorité de la personne de haut rang assise devant ce *tokonoma* par rapport aux personnes qui la regardent d'en bas, était certainement calculé.

A l'inverse, lorsqu'on regarde la pièce secondaire depuis la pièce surélevée, on voit une fresque de rivière s'écoulant paisiblement et un paysage de village de montagne, tout à fait propres à calmer et à libérer l'esprit. En plus du fait de produire sur les personnes de haut rang une impression visuelle de libération et un effet de relaxation, il est possible

de trouver dans cette composition une intention pédagogique, à savoir le fait de diriger le regard vers la vie paisible des gens ordinaires et de faire ressentir le devoir de la protéger.

6-7

Omote-sho'in Salle du Mt Fuji (*Fuji-no-ma*)

La « Salle Fuji » (*fujino-ma*) se compose de la pièce principale (*ichi-no-ma*) et de la pièce secondaire (*ni-no-ma*). Les deux pièces sont aujourd'hui ornées de peintures sur cloison dues à l'artiste de l'ère Meiji Murata Tanryō.

La pièce principale est décorée de paysages à l'encre de Chine, principalement des vues du Mt Fuji. Sur la fresque du *tokonoma* côté ouest, un gigantesque Mt Fuji, qui semble éclairé par une lumière très pâle, est peint avec de l'encre de Chine très diluée. Les flancs de la montagne sortent du *tokonoma* et se prolongent sur les quatre *fusuma* du côté sud, puis sur celles du côté est, formant un ensemble à la plasticité originale. Sur la partie inférieure des *shōji* côté nord, un alignement de pins très pâles s'allonge dans le sens horizontal. Il est probable que Tanryō s'est inspiré du site célèbre de Miho Matsubara, au pied du Mt Fuji.

Tanryō produit une matière transparente avec un bel ensemble de couleurs dont la base est constituée par de l'encre très pâle. On pense un instant qu'il s'est inspiré des « Huit paysages de Xiaoxiang » de Muxi (lecture japonaise : *Mokkei*), mais la sensation de transparence intelligente et bien organisée fait penser qu'il a reçu le baptême de la modernité.

Sur les côtés sud et est, le fait de réserver une grande place au support et de placer le sujet tout en bas des *fusuma* produit une impression de retenue et de maîtrise. Ajouté à la transparence de la technique de l'encre monochrome, cela fait régner une ambiance de tranquillité dans l'espace tout entier. On peut également dire que cela évite que le sujet familier du Mt Fuji et la plasticité originale ignorant les règles de l'espace ne tombent dans la vulgarité.

Dans la deuxième pièce (*ni-no-ma*), des *yamato-e* très colorées présentent, sur les quatre côtés, des vues de la chasse à courre près du Mt Fuji. Alors que la pièce principale ne comportait aucune présence vivante, la pièce secondaire, au contraire, exclut tout paysage et se concentre uniquement sur les motifs de personnes et d'animaux. Le contraste entre les deux parties est saisissant.

Au niveau de la composition spatiale, la taille des personnages et l'intensité des couleurs diminuent du côté de la pièce principale, ce qui renforce l'effet de perspective. Cela produit un fort contraste avec la pièce principale, où la reproduction était essentiellement plane.

Par ailleurs, on a l'impression que les cerfs et les biches représentés sur les *fusuma* des côtés ouest et sud vont sauter à l'intérieur de la pièce, et on est pris, qu'on le veuille ou non, dans les tumultes de la chasse. C'est tout à fait l'inverse de la pièce principale, où règnent le calme et la tranquillité.

Ainsi, la pièce secondaire est structurée de façon à assurer, à divers niveaux, un contraste avec la pièce principale. On peut dire qu'il s'agit de peintures sur cloison qui respirent l'intelligence moderne.

Mais en même temps, Tanryō a veillé à assurer la continuité entre les deux pièces, avec un effet de perspective et de recul de l'espace en direction de la pièce principale. Lorsqu'on ouvre les *fusuma* au milieu du côté ouest, le Mt Fuji apparaît, majestueux, en arrière-plan des cavaliers. On peut dire que cela utilise de façon habile les propriétés de cet élément mobile que sont les *fusuma*.

8.

Oku-sho'in Salles des saules (*Yanagi-no-ma*)

L'Oku-sho'in est un bâtiment que le supérieur du Konkō-in, intendant (*bettō*) de Kompira, utilisait comme lieu de vie privée. La date de construction n'est pas connue de façon précise, mais on dit que le bâtiment remonte, comme l'Omote-sho'in, à l'ère Manji (1658-1661). On suppose qu'une transformation importante a eu lieu dans la zone de la Salle surélevée (*Jōdan-no-ma*) vers 1717 (Kyōho 2).

Il existe également des incertitudes concernant les peintures sur cloison, mais on sait qu'en 1764 (Meiwa 1), Itō Jakuchū a réalisé des *shōheki-ga* dans la Salle des saules, la Salle des iris, la Salle du printemps et la Salle surélevée. Ces peintures, qui étaient abîmées, ont été restaurées en 1844 (Tenpo 15), à l'exception de celles de la Salle surélevée. Gan Tai (1785-1865), artiste de Kyoto, a réalisé de nouvelles peintures.

Les peintures sur cloison de Gan Tai que nous pouvons admirer aujourd'hui dans l'Oku-sho'in datent de cette époque. En particulier, la Salle des saules, avec le grand saule dont le feuillage déborde sur la partie au-dessus des *fusuma* (appelée *ranma*), est d'une composition qu'on peut qualifier de moderne. Mais le feuillage tombe lourdement

d'en haut et les aigrettes blanches ne peuvent que voler bas en dessous. Celles-ci ne semblent pas pouvoir s'échapper vers le haut et, au contraire, on a l'impression d'un espace sous le plafond.

Les postures des aigrettes, qui s'envolent et se posent, semblent peintes de façon continue malgré l'espace limité, et on ressent dans la composition de la fresque la volonté de donner du mouvement. Mais dans cet arrière-plan à l'or très intense, les aigrettes apparaissent comme figées, incapables de résister à la pesanteur ambiante. On a l'impression que la fresque est dominée par cette contradiction que représente une « nature artificielle ». Cependant, il se peut qu'à la lumière de la bougie, dans le vacillement de la pénombre, ces oiseaux commencent à se mettre en mouvement.

9.

Oku-sho'in Salle des iris (*Ayame-no-ma*)

La Salle des iris est également de la main de Gan Tai. Les *fusuma* des côtés ouest et sud sont ornés d'iris au bord de l'eau et de canards qui volent, peints sur un fond à la feuille d'or.

Du fait de l'utilisation de ce matériau, on ressent la même impression d'atmosphère chargée que dans la Salle des saules. Mais cette densité provient également de la façon dont ces iris, très serrés, sont représentés. Les feuilles allongées se recouvrent de façon complexe et semblent se tresser les unes les autres.

On peut en dire autant de la reproduction des feuilles du grand saule de la Salle des saules. Mais dans cette salle, alors que les feuilles sont peintes de façon minutieuse, avec des traits fins et des couleurs intenses, à la manière des peintres réalistes, le tronc est représenté d'une façon grossière et audacieuse qui lui confère une grande force. On a réellement l'impression que deux styles différents ont été mélangés.

Au contraire, les iris de la Salle des iris sont peints dans un style uniformément réaliste. Le fait de peindre des motifs enchevêtrés, qui semblent augmenter encore le caractère chargé dû au matériau, peut être considéré comme l'une des tendances du 19^{ème} siècle. Par exemple, on peut trouver des éléments similaires dans les deux paravents « Blé et riz » de Maruyama Ōshin (1790-1838) (collection Etsuko & Joe Price).

Mais il y a autre chose qui fait l'attrait de la Salle des iris. Ce sont les fresques de papillons qui ornent les espaces au-dessus des *fusumas* (*ranma*), sur les côtés est et nord. On dit qu'elles ont été réalisées par Gan Tai d'après des papillons collectés par le

peintre Aïba Bunzan, qui résidait à Kompira. Ces papillons ont recouvert la vie par rapport à ceux de la collection, mais la joie de cette reproduction se superpose un instant dans le cadre restreint de la peinture, et il est nécessaire de brûler cette énergie sans destination. Ce côté chargé, légèrement oppressant, ressemble d'une certaine façon à ce qu'on peut ressentir en regardant les peintures d'iris.

Certains spécialistes ont fait remarquer que l'espèce « Gifu », découverte à l'époque Meiji, figure parmi les papillons représentés dans ces fresques.

10.

Oku-sho'in Salle du printemps (*Haru-no-ma*)

Comme les salles de l'Oku-sho'in où l'on trouve des fresques de Gan Tai, la Salle du printemps est ornée de peintures non seulement sur les portes coulissantes (*fusuma*), mais aussi dans les espaces situés au-dessus de ces portes (*ranma* ou *naga-oshi*). Mais à la différence de la Salle des saules, aucun motif ne déborde du cadre des portes, et les sujets sont en principe séparés entre les *fusuma* et les *ranma*.

Les portes coulissantes sont ornées de jeunes pins disséminés sur le sol, qui semblent légèrement rapprochés et agrandis. Les espaces au-dessus des portes sont, eux, décorés de collines arrondies, traitées à la façon *yamato-e*. On peut penser que les jeunes pins des *fusuma* constituent le premier plan, et les collines des *ranma* l'arrière-plan. Cependant, il n'existe pas de continuité spatiale entre ces deux plans, et cela ne dépasse pas le stade du concept. De la même façon, en ce qui concerne le style, même si on peut trouver, au niveau des détails, des éléments de style réaliste, l'esthétique du style *yamato-e* est plus marquée que dans les autres salles, et on a affaire à une expression fortement conceptuelle. Ou alors, il se peut que l'artiste ait cherché à obtenir une esthétique classique de style Heian.

Le sujet des jeunes pins fait lui-même penser à la coutume en vogue à la cour de Heian, qui consistait à prendre de jeunes pousses au Nouvel An (*komatsu-biki*). En ce sens, il est possible qu'une signification spéciale ait été affectée à cette pièce qui se trouve juste devant la pièce surélevée. Mais on ne sait pas quelle était la fonction exacte de cette pièce.

Par contre, la présence des collines de style *yamato-e* s'explique par le fait que cette pièce était appelée avant sa rénovation la « Salle des paysages ». On suppose que Gan Tai a repris le sujet de l'époque d'Itō Jakuchū.

A la différence de la Salle des saules et de la Salle des iris, où les buttes de terrain étaient disposées de façon à « flotter » entre les plans d'eau, l'élément eau est très peu présent dans cette salle puisqu'on ne trouve qu'une petite étendue d'eau dans une peinture en bas d'un *shōji* côté ouest. Mais on voit que l'eau coule doucement entre les buttes qui se superposent sur les quatre portes coulissantes du côté nord, et qu'elle se dirige vers la Salle des iris. On peut donc supposer que Gan Tai a cherché à assurer une continuité entre les trois salles qu'il a décorées. Comme le suggère l'écoulement de l'eau, il est possible qu'il y ait eu un lien quelconque entre la Salle du printemps, la Salle des iris et la Salle des saules. Il est difficile de l'analyser à l'heure actuelle, mais certains auteurs notent également un lien au niveau des saisons : le printemps pour la Salle du printemps, le début ou le milieu de l'été pour la Salle des iris, le milieu ou la fin de l'été pour la Salle des saules (Iwatake Shōko, explication de la figure 141, « Les trésors du Kotohira-gū - peinture »). D'autres auteurs ont fait remarquer que près de 90% des espèces représentées dans la fresque « Hanamaru-zu » de la Salle surélevée (*Jōdan-no-ma*) étaient des fleurs du printemps et de l'été (Nakamura Eriko, explication de la figure 142, « Les trésors du Kotohira-gū - peinture »). Il n'est donc pas impossible que Gan Tai ait imaginé ce développement sur la base des peintures d'Itō Jakuchū qui ornaient la Salle surélevée.

11.

Oku-sho'in Salle surélevée « Fresque des fleurs »

D'après une étiquette découverte lors de la restauration réalisée en 1959 et 1960, on sait que la « Fresque des fleurs » de la Salle surélevée de l'Oku-sho'in a été réalisée par Itō Jakuchū (1716-1800) en 1764 (Meiwa 1).

La composition, dans laquelle l'ensemble des murs de la pièce est tapissé de fleurs coupées, produit un certain effet d'oppression, effet qui est accentué par l'étroitesse de la pièce (6 tatamis). Le nombre total de fleurs peintes s'élève à environ 201. Ces fleurs sont disposées de façon ordonnée suivant une grille (dont les lignes sont invisibles), l'orientation des fleurs voisines étant alternée.

Les documents dont on dispose montrent que le procédé consistant à créer une expression chargée en multipliant les motifs est une idée d'Itō Jakuchū. Les fleurs sont relativement peu déformées, mais les pétales présentent des taches ainsi que des trous laissés par les insectes, ce qui est une caractéristique de Jakuchū. Les couleurs intenses et la reproduction minutieuse ne laissent également aucun doute sur l'auteur de ces fresques.

En 1764, année où Jakuchū a réalisé ces peintures, l'artiste était également en train de travailler à son oeuvre célèbre « Le monde coloré des êtres vivants » (*Dokushoku-sai'e*), série de 30 rouleaux à accrocher (*kakejiku*). Les rouleaux achevés après la « Fresque des fleurs » présentent une plus grande planéité, et on peut considérer que cette fresque a constitué un tournant important dans l'évolution du style de Jakuchū.

12.

Paravent « Mt Fuji et cèdres » (*Fujisan-sanju-zu-byōbu*)

Attribué à Kanō Eitoku

Epoque Azuchi Momoyama

Peinture et feuilles d'or sur papier

Paire de paravents à 6 volets

Dimensions de chaque paravent : 155,5 x 342,0

Cette oeuvre est aujourd'hui un paravent, mais la présence des marques de poignées montre qu'il s'agissait au départ d'une peinture ornant une porte coulissante (*fusuma-e*). La tradition de Kotohira-gū attribue cette oeuvre à Kanō Eitoku (1543-1590), mais certains experts font remarquer que le trait au niveau des cèdres est très proche de celui de Hasegawa Tōhaku (1539-1610), qui était le grand rival d'Eitoku. En outre, la composition, avec les conifères au premier plan et les montagnes enneigées au fond, est identique à celle du paravent « Forêt de pins », oeuvre célèbre de Tōhaku. Ces similitudes laissent à penser qu'il pourrait plutôt s'agir d'une oeuvre de Tōhaku.

A la différence du paravent « Forêt de pins », ce paravent adopte le style des *kinpeki-ga* à couleurs denses, et on ne ressent pas l'atmosphère brumeuse qui enveloppe le chef-d'oeuvre de Tōhaku. Cependant, il s'agit d'un style d'expression dans lequel on ressent la nature hostile, comme si on allait se perdre dans la mer de cèdres des contreforts du Mt Fuji, et on peut penser que ce mode de reproduction de la nature, où flotte quelque part une impression de néant, se retrouve dans le paravent « Forêt de pins ». Davantage qu'ils ne dominent la peinture, les nuages dorés agissent dans le sens d'une accentuation du caractère sombre du support à base d'encre diluée, engendrant un sentiment de désolation.

Certains experts ont également fait remarquer que les éléments principaux de la peinture - les cèdres qui se dressent tout droit, les nuages qui s'étirent à plat, le Mt Fuji en forme de triangle isocèle - sont réduits à des formes très simples. Les branches sont représentées avec un trait robuste, mais elles n'ondulent pas de façon très marquée.

On peut penser que l'attitude maîtrisée que l'on peut voir dans les différents éléments, combinée au caractère expansif du trait, contribue à donner une expression abrupte et brusque.

On peut dire que cette oeuvre crée une direction différente des *kinpeki-ga* de l'école Kanō, dans laquelle le sentimentalisme littéraire est éliminé bien que le sujet soit le Mt Fuji, et une image est suggérée bien qu'il s'agisse d'une *kinpeki-ga*.

Il y a dans l'Omote-sho'in du Kotohira-gū une salle appelée « Salle Fuji », dans laquelle des fresques représentant cette montagne ont été peintes au moins à partir de la fin de l'époque d'Edo. On peut penser que le sanctuaire Kotohira-gū affectionne ce type de peintures, dont la présente oeuvre fait partie. Kotohira-gū est généralement connu comme un sanctuaire consacré au dieu de la mer, mais il s'agissait au départ d'un culte de montagne lié au Mt Zōzu. Il est possible que ce culte constitue l'origine de l'affection portée aux vues du Mt Fuji. Mais il existe sur le chemin du pèlerinage de Kōpira le Mt Iino, une montagne conique encore appelée « Mt Fuji de Sanuki », et il est également possible que cette image ait été intégrée d'une manière ou d'une autre.

31.

Paravent « Scènes du Dit du Genji » (*Genji-monogatari-zu-byōbu*)

Attribué à Tosa Mitsumoto

Epoque d'Edo

Peinture et feuilles d'or sur papier

Paire de paravents à 6 volets

Dimensions de chaque paravent : 149,8 x 349,6

L'artiste a peint sur ces paravents des scènes tirées de six livres du Dit du Genji. Sur chaque paravent, les nuages dorés qui s'étirent à l'horizontale divisent les paravents en deux parties ; dans le bas, de grands arbres séparent à nouveau cette partie en deux. Sur chaque paravent, les scènes tirées des six livres sont représentées dans chacune de ces trois parties.

Concrètement, sur le paravent de droite, la partie en bas à droite représente une scène tirée du 1^{er} livre « Kiritsubo » (Le clos au paulownia). La partie en bas à gauche est consacrée au 7^{ème} livre « Momiji-no-ga » (La fête des feuilles d'automne) et la partie supérieure au 12^{ème} livre « Suma » (ancienne ville de Suma). Sur le paravent de gauche, la partie supérieure représente une scène du 14^{ème} livre « Miotsukushi », tandis que la partie en bas à gauche est tirée du 17^{ème} livre « E-awase » et la partie en bas à droite

du 24^{ème} livre « Kochō ». Le paravent de droite est consacré à des scènes appartenant plutôt au début du roman, tandis que le paravent de gauche **relate** des épisodes qui se situent plus loin dans l'histoire.

Au niveau de la composition spatiale, les deux scènes de la partie inférieure de chaque paravent représentent des événements qui se déroulent au palais impérial, à Kyoto, tandis que la scène du haut se situe dans les environs de la capitale. Dans la partie inférieure, la scène à gauche du paravent de gauche et celle à droite du paravent de droite se situent dans les appartements avec cloisons enlevées, tandis que les scènes plus au centre ont lieu devant le jardin. Les deux paravents présentent donc une stricte symétrie au niveau de la composition. Cette symétrie est également respectée au niveau de la représentation des bâtiments. Enfin, on trouve des **éléments de symétrie** dans les moindres détails, comme par exemple les textes d'astrologie ou de chiromancie de la scène « Kiritsubo » et les peintures sur rouleau de la scène « E-awase ». On peut dire que cette disposition très ordonnée constitue l'un des charmes de ces paravents.

La tradition de Kotohira-gū attribue cette oeuvre à Tosa Mitsumoto (1530-1569), artiste de la fin de la période Muromachi ?. Mais on trouve dans ces paravents des éléments des différentes écoles du début de l'époque d'Edo : le style s'apparente aux *genji-e* (peintures sur le thème du Dit du Genji) de Kanō Tan'yū (1602-1674), la reproduction des visages de femmes présente les caractéristiques d'Iwasa Matabe'e (1578-1650), etc. On peut donc penser que des études complémentaires seront nécessaires pour déterminer avec certitude l'auteur de ces paravents. Quoi qu'il en soit, il est pratiquement certain qu'ils ont été réalisés au 17^{ème} siècle.

32.

Paravent « Kemari » (*Kemari-zu-byōbu*)

Auteur inconnu

Epoque d'Edo

Peinture et feuilles d'or sur papier

Paravent à 6 volets

Dimensions : 157,3 x 356,0

Le Kotohira-gū est l'un des rares sanctuaires du Japon où le rite du « kemari » soit encore pratiqué aujourd'hui. Le jardin de l'Omote-sho'in, bordé de pins, de cerisiers, de saules et d'érables, est transformé en terrain de jeu, et des parties de *kemari* sont

organisées de temps en temps en tant que rites annuels. Le *kemari* est un jeu de balle qu'affectionnaient autrefois les nobles. Les joueurs lancent la balle en l'air avec le pied et se la passent en essayant de ne pas la faire tomber par terre. A la période de Kamakura, ce jeu était même pratiqué par des spécialistes en tant que forme d'art. Loin d'être une compétition, ce jeu se caractérise par le fait que les joueurs coopèrent entre eux afin de ne pas faire tomber la balle.

Ce paravent est une oeuvre qui a été transmise au Kotohira-gū en liaison avec le fait qu'il organise des parties de *kemari* dans le cadre de ses rites annuels. Le style repose sur la scène « kemari » du 3^{ème} rouleau des *Nenjū-gyōji-emaki* (« rouleaux pour rites annuels »), ensemble de peintures sur rouleau (*emaki*) de la fin de l'époque Heian. On peut dire que cette oeuvre montre bien la grande influence que ces « rouleaux pour rites annuels » ont eu en tant que source d'inspiration relative à la culture de la cour de Heian.

On ne connaît pas avec précision la date de création et le contexte de réalisation de ce paravent, mais on sait que des peintres reproduisant activement les *emaki* anciens, tels que Kanō Seisen'in Osanobu (1796-1846), Reizei Tamechika, etc. sont apparus à la fin de la période d'Edo. Il est possible que cette oeuvre ait été réalisée dans le cadre de ce courant de retour au classicisme.

33.

« Soleil levant, grue et tortue sur éventail » (*Senmen-kyokujitsu-tsurukame-zu*)

Shiba Kōkan

Epoque d'Edo

Peinture sur soie

Rouleau à accrocher

Dimensions : 63,3 x 98,4

Shiba Kōkan (1747-1818) est un peintre du milieu de la période d'Edo. Il a développé différents styles, mais il est surtout connu pour avoir mis au point en septembre 1783 (Tenmei 3) un procédé de gravure à l'eau forte. Ce tournant de sa vie s'est produit alors qu'il avait 37 ans.

Cette peinture en largeur représente un éventail sur lequel ont été peints une grue et une tortue, deux animaux porte-bonheur. On peut voir dans les vagues puissantes, les rochers battus par les flots et les deux tortues qui se cramponnent, les caractéristiques du peintre chinois Shin Nanpin, qui a eu une grande influence sur le monde japonais de

la peinture au milieu de l'époque d'Edo. Avant de découvrir le procédé de la gravure à l'eau forte, le jeune Kōkan avait appris la peinture chez Sō Shiseki, qui est de la lignée de Shin Nanpin, et on voit que cette expérience a été mise en valeur dans cette oeuvre.

Selon les enregistrements de Kotohira-gū, cette oeuvre a été donnée par le clan Aoyanagi, de la province de Hizen, le 1^{er} janvier 1782 (Tenmei 2). C'était juste l'année précédant la découverte de la technique de l'eau forte, et on peut dire qu'il s'agit d'une oeuvre importante de la fin de la première moitié de la vie de Kōkan. Les deux sceaux en bas à droite de l'oeuvre, qui étaient utilisés par l'artiste au début de l'ère Tenmei, correspondent à la date de donation au sanctuaire. Il est donc pratiquement certain que cette oeuvre a été réalisée à cette époque. Les motifs de bon augure du soleil levant ainsi que de la grue et de la tortue, symboles de longue vie, correspondent bien au côté symbolique d'une donation le 1^{er} janvier, et on peut imaginer que Kōkan a achevé cette oeuvre commandée par la famille Aoyanagi avant la fin de l'année précédente.

34.

« Carpe » (*Rigyo-zu*)

Nagasawa Rosetsu

Epoque d'Edo

Encre et peinture sur papier

Rouleau à accrocher

Dimensions : 55,3 x 129,9

Nagasawa Rosetsu (1754-1799) était un disciple de Maruyama Ōkyo doté d'un talent exceptionnel. Tout en héritant du style de la peinture d'après nature de son maître Ōkyo, il a développé, à travers un choix spirituel des sujets, un trait aiguisé, une utilisation délicate de l'encre, etc., une expression forte qui n'était pas la caractéristique d'Ōkyo. C'est pourquoi il est considéré comme l'un des artistes originaux les plus importants de la peinture japonaise du 18^{ème} siècle, au même titre qu'Itō Jakuchū ou Soga Shōhaku (1730-1781).

D'après le style du sceau apposé sur la droite de la peinture, on peut penser que cette oeuvre a été réalisée vers 1781 (Tenmei 1), alors que Rosetsu avait 28 ans. La relation complexe entre la carpe et l'eau peut sans doute être attribuée à sa jeunesse et son manque d'expérience. Mais on peut sentir dans l'expression scrupuleuse et la minutie des détails, de même que dans la forme originale de la carpe, une application bien propre à la jeunesse.

Kobayashi Tadashi a fait remarquer qu'Ōkyo avait peint lui aussi des carpes dans la même posture, et on sait que Rosetsu a cherché à reproduire fidèlement les peintures de son maître (Kobayashi Tadashi, La peinture de carpe de Nagasawa Rosetsu « Kokka », no.1334).

En chinois, le caractère « poisson » se prononce comme le caractère « aisance, abondance ». Les poissons sont souvent peints comme sujets porte-bonheur, symbolisant d'une vie aisée. La carpe était également un symbole de la renaissance, comme la « carpe qui franchit la Porte du dragon ». Il est probable que cette oeuvre renferme également cette notion d'élément faste, de bon augure. En outre, Rosetsu prenait souvent le nom de « Gyo » (poisson), et il est possible que, pour lui, le sujet de la carpe se soit apparenté à l'idée de l'autoportrait.

Le rouleau « Fleurs, oiseaux et poissons », considéré comme postérieur au séjour de l'artiste à Hiroshima (1794, Kansei 6), représente une carpe pratiquement dans la même posture. On peut imaginer que c'était un sujet que Rosetsu affectionnait particulièrement. Dans ce rouleau, la relation entre la carpe et l'eau est sans ambiguïté et on voit clairement que la carpe a la tête sortie de l'eau. On peut sans doute voir là le fait que sa technique s'est développée, plus de dix ans après, avec un trait qui est devenu également plus robuste. Mais il faut peut-être voir aussi la silhouette de Rosetsu lui-même, qui était arrivé dans la force de l'âge.

Trente-six portraits de « poètes immortels » (*sanjūroku-kasen-gaku*)

Kanō Tan'yū, Kanō Naonobu, Kanō Yasunobu

Peinture et feuille d'or sur plaque de bois

36 peintures

Dimensions : 63,6 x 41,6

1648 (Keian 1)

On appelle « poètes immortels » (*kasen*) les grands auteurs de *waka* (poèmes japonais courts). Fujiwara-no-Kintō, qui a été actif entre la fin du 10^{ème} siècle et le début du 11^{ème} siècle, a choisi à l'époque 36 poètes célèbres, et ce nombre de 36 est resté la norme par la suite. Le fait de peindre les « poètes immortels » a commencé à devenir populaire vers la fin du 12^{ème} siècle. Les « peintures sur rouleau des 36 poètes immortels » (*sanjūroku-kasen-emaki*) de Sataké Bon, considérées comme réalisées au milieu du 13^{ème} siècle, sont les plus anciens *kasen-e* (portraits de poètes immortels) connus de nos jours.

On dit que le fait d'offrir à des sanctuaires des portraits sur cadre de poètes immortels a commencé au début de l'époque Muromachi. A l'époque d'Edo, c'était devenu quelque chose de très courant. Les gens croyaient en effet les poèmes étaient capables de toucher le cœur des dieux, qui pourraient alors réaliser leurs demandes.

Les « 36 portraits de poètes immortels » de Kotohira-gū ont été offerts en août 1648 (Keian 1) par Matsudaira Yorishigé, premier chef du clan local de Takamatsu. Les auteurs de ces portraits sont les trois frères Kanō (Tan'yū, Naonobu et Yasunobu), qui travaillaient au service du shogunat. Chacun d'eux a réalisé 12 portraits. Les poètes sont divisés en deux groupes de 18 personnes, emmenés par Kakinomoto-no-Hitomaro et Ki-no-Tsurayuki. Ils s'affrontent un à un dans un grand concours de poésie. Les poètes sont assis sur des tatamis surélevés, et l'utilisation de feuilles d'or permet de renforcer le caractère solennel.

D'après les documents dont dispose le sanctuaire Kotohira-gū, le frère aîné Tan'yū (1602-1674) a peint les six premiers poètes du groupe de Hitomaro et les six premiers du groupe Tsurayuki. Le deuxième frère Naonobu (1607-1650) a réalisé les 12 autres poètes du groupe de Hitomaro, tandis que le cadet Yasunobu (1613-1685) s'est occupé des 12 autres poètes du groupe de Tsurayuki. Les différences de personnalité sont bien mises en valeur, et on peut dire que c'était une bonne décision. Dans le cadre de papier de couleur du haut, 12 nobles de la cour ont calligraphié les poèmes. C'est grâce à la coopération de peintres et de calligraphes réputés du début de l'époque d'Edo que ces remarquables portraits de poètes immortels sur cadre ont pu être réalisés.