



HAL
open science

Figures divines et démoniaques : les Ōtsu-e, peintures populaires japonaises de l'époque d'Edo

Christophe Marquet

► **To cite this version:**

Christophe Marquet. Figures divines et démoniaques : les Ōtsu-e, peintures populaires japonaises de l'époque d'Edo. *Arts Asiatiques*, 2011, 66 (1), pp.45-68. <10.3406/arasi.2011.1752>. <halshs-02535377>

HAL Id: halshs-02535377

<https://shs.hal.science/halshs-02535377v1>

Submitted on 7 Apr 2020

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

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



HAL Authorization

Figures divines et démoniaques : les *Ōtsu-e*, peintures populaires japonaises de l'époque d'Edo

Christophe Marquet

Citer ce document / Cite this document :

Marquet Christophe. Figures divines et démoniaques : les *Ōtsu-e*, peintures populaires japonaises de l'époque d'Edo. In: Arts asiatiques, tome 66, 2011. pp. 45-68;

http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1752

Document généré le 01/09/2016

Résumé

Les « images d'Ōtsu » (Ōtsu-e), sont un genre de peinture populaire japonaise produit au cours de l'époque d'Edo, entre le XVIIe et le XIXe siècle. Elles étaient vendues aux pèlerins et aux voyageurs au relais d'Ōtsu, près de Kyōto, et dans les villages environnants, le long de la route du Tōkaidō. Ces peintures anonymes de style naïf et à la manière enlevée puisèrent d'abord leurs thèmes dans le répertoire de l'iconographie bouddhique traditionnelle. Elles devinrent par la suite des images profanes de bon augure, à caractère satirique ou moral, dont les thèmes s'élevèrent à plus d'une centaine. Leur message, parfois énigmatique, peut être interprété grâce aux poèmes moraux qui accompagnent certaines d'entre elles à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Longtemps oubliées, ces peintures fragiles et éphémères, dont il ne subsiste que quelques centaines d'exemples, furent redécouvertes et étudiées dans les années 1920 grâce au penseur Yanagi Sōetsu (1889-1961), qui œuvra pour la reconnaissance des « arts populaires » (mingei) au Japon. Elles ont été l'objet, depuis, de nouvelles interprétations. Cet article retrace l'histoire et interroge le sens de cette imagerie encore mal connue en Occident, où se côtoient figures divines et démoniaques issues des croyances populaires. Nous nous sommes intéressé en particulier à deux œuvres sur le thème de la divinité protectrice du Vajra au visage vert, conservées au musée Guimet, ainsi qu'aux variations autour de la figure du démon, jusqu'à sa réinterprétation satirique par des artistes de la fin du XIXe siècle.

Abstract

Ōtsu-e (« pictures of Ōtsu ») are folk paintings produced in Japan during the Edo period, between the 17th and the 19th centuries. These images were sold to pilgrims and travelers in the shops of Ōtsu, the first post-station after Kyōto, and in many surrounding villages along the Tōkaidō Road. Ōtsu-e are painted very quickly in a primitive style. During the first period, their subjects came from traditional Buddhist painting repertoire. Later, secular themes appeared in these paintings and they acquired auspicious, satirical or moral meanings. The number of subjects increased to more than a hundred. The significance of Ōtsu-e is sometimes enigmatic, but verses added to some paintings from the last half of the 18th century can help us to understand it better. These fragile and ephemeral paintings have long been forgotten and today only a few hundred pieces remain. They were rediscovered and studied in the 1920s by the philosopher Yanagi Sōetsu (1889-1961), who developed the “Folk Art Movement” (Mingei) in Japan at the time. Ever since, Ōtsu-e have been subject to new interpretations. This paper examines the history and meaning of these folk paintings, little known in the West, which combine divine and demonic figures related to popular beliefs. We have particularly focused our interest on two paintings of the protective deity called “Green Face Vajra”, kept at the Musée Guimet in Paris. We have also examined the evolution of the representation of goblins and its satirical adaptation by Japanese artists at the end of the 19th century.

Figures divines et démoniaques : les *Ōtsu-e*, peintures populaires japonaises de l'époque d'Edo

Résumé

Les « images d'Ōtsu » (*Ōtsu-e*), sont un genre de peinture populaire japonaise produit au cours de l'époque d'Edo, entre le xvii^e et le xix^e siècle. Elles étaient vendues aux pèlerins et aux voyageurs au relais d'Ōtsu, près de Kyōto, et dans les villages environnants, le long de la route du Tōkaidō. Ces peintures anonymes de style naïf et à la manière enlevée puisèrent d'abord leurs thèmes dans le répertoire de l'iconographie bouddhique traditionnelle. Elles devinrent par la suite des images profanes de bon augure, à caractère satirique ou moral, dont les thèmes s'élevèrent à plus d'une centaine. Leur message, parfois énigmatique, peut être interprété grâce aux poèmes moraux qui accompagnent certaines d'entre elles à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle. Longtemps oubliées, ces peintures fragiles et éphémères, dont il ne subsiste que quelques centaines d'exemples, furent redécouvertes et étudiées dans les années 1920 grâce au penseur Yanagi Sōetsu (1889-1961), qui œuvra pour la reconnaissance des « arts populaires » (*mingei*) au Japon. Elles ont été l'objet, depuis, de nouvelles interprétations. Cet article retrace l'histoire et interroge le sens de cette imagerie encore mal connue en Occident, où se côtoient figures divines et démoniaques issues des croyances populaires. Nous nous sommes intéressé en particulier à deux œuvres sur le thème de la divinité protectrice du Vajra au visage vert, conservées au musée Guimet, ainsi qu'aux variations autour de la figure du démon, jusqu'à sa réinterprétation satirique par des artistes de la fin du xix^e siècle.

概要

「大津畫」（大津繪）是一種日本民間繪畫，出現在十七到十九世紀之間的江戶時代。這些畫在毗鄰京都的大津驛站和東海道沿途的周邊村落裡出售給朝聖者和旅客。這些匿名畫作風格稚拙，卻生動活潑，其主題首先來自傳統的佛教圖像寶庫，繼而變成具有預兆、諷刺或道德特徵的世俗繪畫，主題擴展至上百個。畫中的信息有時像謎一般難解，多虧了十八世紀下半葉起題在某些畫上的倫理詩，這些信息才能被解讀。這些畫長期湮沒無聞，易損難存，只有數百幅保留下來，到1920年代才被重新發現和研究，這要歸功於努力使「民間藝術」（民藝）在日本得到承認的思想家柳宗悅（1889-1961）。從柳宗悅以來，大津繪得到了新的闡釋。大津繪在西方還鮮為人知，出自民間信仰的、魔形象並存其中。本文描述了大津繪的歷史，並考察了它的意義。我們尤其關注收藏於吉美博物館的兩幅青面金剛護法女神畫像，同樣關注魔鬼形象的各種變體，甚至關注十九世紀末藝術家對魔鬼形象的諷刺性再詮釋。

Abstract

Ōtsu-e (« pictures of Ōtsu ») are folk paintings produced in Japan during the Edo period, between the 17th and the 19th centuries. These images were sold to pilgrims and travelers in the shops of Ōtsu, the first post-station after Kyōto, and in many surrounding villages along the Tōkaidō Road. *Ōtsu-e* are painted very quickly in a primitive style. During the first period, their subjects came from traditional Buddhist painting repertoire. Later, secular themes appeared in these paintings and they acquired auspicious, satirical or moral meanings. The number of subjects increased to more than a hundred. The significance of *Ōtsu-e* is sometimes enigmatic, but verses added to some paintings from the last half of the 18th century can help us to understand it better. These fragile and ephemeral paintings have long been forgotten and today only a few hundred pieces remain. They were rediscovered and studied in the 1920s by the philosopher Yanagi Sōetsu (1889-1961), who developed the “Folk Art Movement” (*Mingei*) in Japan at the time. Ever since, *Ōtsu-e* have been subject to new interpretations. This paper examines the history and meaning of these folk paintings, little known in the West, which combine divine and demonic figures related to popular beliefs. We have particularly focused our interest on two paintings of the protective deity called “Green Face Vajra”, kept at the Musée Guimet in Paris. We have also examined the evolution of the representation of goblins and its satirical adaptation by Japanese artists at the end of the 19th century.

要約

大津繪は江戸時代に描かれた民衆的絵画である。十七世紀から十九世紀にかけて、東海道の宿場町である大津やその周辺の街道沿いの村々で制作され、巡礼者や旅行者に売られていた。この無銘で軽妙な筆づかいの素朴な絵画は、初期には仏教図像をその画題の源とした。その後、画題は世俗化し、吉兆のシンボル、揶揄的な、あるいは道徳的な意味合いを持つようになり、百以上もの種類が現れるようになった。その絵柄は、今では解釈困なものもあるが、十八世紀後半から一部の天津絵に添えられている教訓的な道歌によって解き明かすことができる。この簡素で長期保存に向かない絵は、長い間忘れ去られ、現在では数百点ほどの作例しか残っていない。それを一九二〇年代に再発見し、再評価したのは、民藝運動の主唱者として有名な思想家・柳宗悦（1889-1961）である。以来、大津繪はさまざまに解釈されるようになった。本論は、西欧ではいまだに知られていない大津繪の歴史を振り返り、その意味を問うことを目的とする。まず、パリの国立ギメ東洋美術館所蔵の青面金剛を画題とした二つの作例を紹介した。そして、民間信仰に基づいた鬼が生き生きと描かれている代表的な大津繪を数点取り上げた。さらに十九世紀末から二十世紀初頭にそれを風刺画に見立てた版画について論じた。

Le Japon a connu plusieurs formes de peintures populaires qui relèvent de l'« imagerie ». Ces productions graphiques anonymes, que leur statut et leur nature par essence éphémère ne destinaient pas *a priori* à être conservées, n'ont pas été étudiées au même titre que d'autres œuvres artistiques plus « nobles » qui focalisent généralement l'intérêt des historiens d'art¹. C'est le cas des « images d'Ôtsu » (*Ôtsu-e* 大津繪), un genre de peinture populaire qui se développa au cours de l'époque d'Edo, entre le xvii^e et le xix^e siècle. Alors qu'un autre genre d'art graphique populaire qui lui est contemporain, l'*ukiyo-e*, a fait en France depuis le milieu du xix^e siècle l'admiration des artistes et des collectionneurs, ces images y sont restées presque totalement ignorées jusqu'à nos jours². Et ce malgré l'intérêt que leur porta, par exemple, dès la fin des années 1930 le jeune ethnologue André Leroi-Gourhan, qui envisageait de leur consacrer une exposition au musée Guimet ainsi qu'une étude dans un ouvrage inachevé sur les *Formes populaires de l'art religieux au Japon*³.

Cet article se propose de retracer l'histoire et d'interroger le sens de cette imagerie japonaise où se côtoient figures divines et démoniaques issues des croyances populaires.

Une origine controversée et légendaire

La ville d'Ôtsu 大津 ou le « Grand Port », située au bord du lac Biwa, à trois lieues de Kyôto, devint au début du xvii^e siècle l'un des cinquante-trois relais de la route menant à Edo. Par sa fonction de port de la capitale, cette bourgade joua aussi un rôle majeur pour le transport et le négoce du riz, au point qu'on la qualifia parfois de « petite Ôsaka ». Ce fut aussi un important centre religieux, de par la présence du monastère Onjō-ji 園城寺 (appelé couramment Mii-dera 三井寺), temple principal de l'une des branches de la puissante secte Tendai, et de l'Ishiyama-dera 石山寺, grand monastère de la secte Shingon, qui font partie des trente-trois sites du pèlerinage de l'Ouest du Japon. Ôtsu offrait donc un emplacement idéal pour vendre

une production de « souvenirs » aux pèlerins et aux voyageurs de passage.

L'origine des images d'Ôtsu reste néanmoins obscure. On estime que les premières peintures auraient pu être réalisées au cours de l'ère Kan'ei (1624-1644), c'est-à-dire au début de cette époque d'Edo marquée par la stabilisation de la situation politique et militaire du Japon, mais on ne dispose d'aucun document pour prouver l'existence d'une production picturale à Ôtsu ou dans ses environs avant la fin du xvii^e siècle⁴. Cette période correspond au développement des grands axes de communication, dont cette fameuse route du Tôkaidô entre Edo, la capitale politique, et Kyôto, la capitale impériale. Avec la mise en place, à partir de 1635, du système de résidence alternée des seigneurs feudataires entre leur domaine et Edo, cette route prit une importance particulière et Ôtsu en devint l'un des relais majeurs.

Parmi les facteurs qui stimulèrent la production de ces images, notons aussi l'essor des pèlerinages au sanctuaire shintô d'Ise, en particulier dans les années qui suivirent la reconstruction de l'édifice entreprise à intervalle régulier tous les vingt ans. Dans le cas des pèlerinages de masse (*okage-mairi* 御陰參), qui apparurent au milieu du xvii^e siècle, des centaines de milliers, voire plusieurs millions de pèlerins parcouraient les routes, notamment depuis la capitale impériale (fig. 1). On trouve ainsi dans un guide illustré des sites célèbres le long de la route de pèlerinage menant de Kyôto à Ise⁵, une représentation détaillée du village d'Oiwake, près d'Ôtsu, et de l'échoppe d'un imagier qui propose ses productions aux voyageurs. La légende précise que « de nombreuses boutiques y font le commerce des aiguilles [de couture], des bouliers et des images d'Ôtsu »⁶. Ces dernières sont également appelées « images d'Oiwake » (*Oiwake-e* 追分繪). Cette gravure, qui date de 1797, est l'un des plus anciens témoignages illustrés que nous connaissons de cette activité artisanale.

Une autre illustration, plus précise encore, nous est fournie par le *Guide des sites célèbres de la route du Tôkaidô*, publié la même année, où l'on distingue un peintre au travail, dans son échoppe largement ouverte sur la rue (fig. 2). On peut identifier parmi les peintures représentées sur cette gravure les thèmes familiers de ce genre. Deux enfants sont figurés, qui semblent être parmi les destinataires de ces images populaires. La légende précise :

Les images d'Ôtsu commencèrent à être peintes par Iwasa no Matabei, lorsqu'autrefois il séjourna en ces lieux, et aujourd'hui encore elles conservent la vigueur

1. Nous tenons à remercier les personnes qui ont facilité nos recherches et nous ont autorisé à reproduire les œuvres présentées dans cet article : Mme Hélène Bayou (musée Guimet), M. Koizumi Yoshinaga, M. Ogyū Shinzō (Mingeikan), M. Suzuki Kenkō (Université Seika, Kyôto), Mme Utsumi Teiko (Mingeikan) et M. Yokoya Ken'ichirō (musée d'histoire d'Ôtsu).

2. Il faut néanmoins citer l'exposition *Art populaire japonais, 17^e-19^e siècle. Ôtsu-e*, qui s'est tenue en 1962 à la galerie Janette Ostier, lors de laquelle vingt-neuf peintures d'Ôtsu furent montrées pour la première fois en France. En 1928, une exposition d'*Ôtsu-e* (quarante-quatre numéros) fut organisée à Londres par Yamanaka & Compagny, succursale d'un marchand d'art d'Ôsaka, accompagnée d'un bref catalogue : *Otsuye. Old Japanese Caricatures*. Aux États-Unis, une première présentation fut organisée par Yanagi Sôetsu en 1930, sous le titre « Japanese Peasant Painting » (environ cinquante numéros), au Fogg Art Museum (Harvard University) et deux expositions se sont tenues plus récemment au Minneapolis Institute of Arts (coll. Spencer, vingt-quatre numéros, WELCH 1994) et au Pacific Asia Museum (vingt-sept numéros, McARTHUR 1999).

3. Voir LEROI-GOURHAN 2004, p. 72, 77 et 292. Trois des peintures d'Ôtsu qu'il réunit à Kyôto entre 1937 et 1939 sont conservées au musée du quai Branly.

4. Sur les hypothèses concernant l'origine des *Ôtsu-e*, voir KATAGIRI 1984, p. 1-37.

5. AKISATO 1797.

6. Voir YANAGI Sôetsu 1982, p. 121.

巡見
禮大
津繪



後
大
津
繪

息
首
朱
キ
ソ

英
一
蝶
圖
子

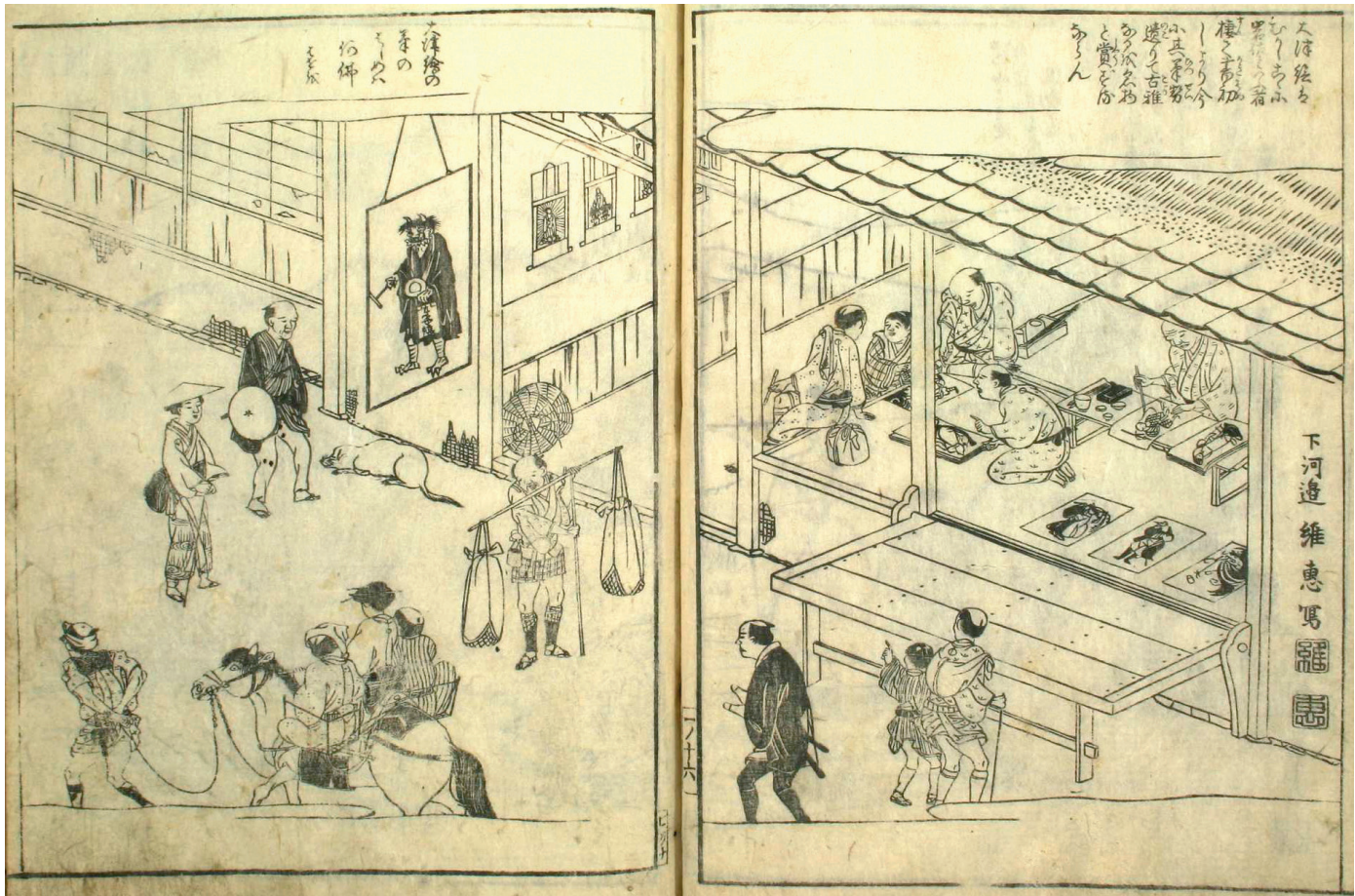


Fig. 2 : L'échoppe d'un imagier à Ōtsu, illustration de Shimokōbe Shūsui d'après le *Guide des sites célèbres de la route du Tōkaidō* (*Tōkaidō meisho zue*) d'Akisato Ritō, livre xylographique, Kyōto, 1797.

de son pinceau et possèdent un charme ancien, ce qui leur vaut d'être admirées comme une spécialité locale.⁷

Ce texte fait donc remonter les images d'Ōtsu à un artiste célèbre de la première moitié du xvii^e siècle, Iwasa Matabei 岩佐又兵衛 (1578-1650), que l'on a considéré aussi parfois comme le créateur de la peinture de genre appelée *ukiyo-e*. On sait cependant qu'il s'agit là d'une origine purement légendaire. Elle prend sa source dans une pièce de théâtre du grand dramaturge Chikamatsu au début du xviii^e siècle, dans laquelle est évoqué le commerce de ces images « vendues trois à cinq sous aux voyageurs de passage comme souvenir pour amuser les enfants »⁸.

Sur la partie gauche de la gravure, on distingue l'enseigne de la boutique, qui représente le « démon invoquant le nom

du Buddha » (*oni no nenbutsu* 鬼の念佛), l'un des thèmes de prédilection de ces images d'Ōtsu. Par ailleurs, un poème est inscrit en marge. Ce *haikai* particulièrement célèbre constitue la première occurrence du terme « Ōtsu-e ». Il fut composé par un grand poète de la seconde moitié du xvii^e siècle, Matsuo Bashō (1644-1694), lors de son passage dans cette ville au tout début de l'année 1691 : « Sur l'image d'Ōtsu / peinte au début de l'an / quel buddha ? » (*Ōtsu-e no / fudehajime wa / nani botoke*). Ce tercet conduit à supposer qu'à cette époque ce sont les thèmes bouddhiques qui dominaient parmi les *Ōtsu-e* et que ces images étaient produites notamment au tout début de l'année : le terme *fudehajime* 筆初め désigne en effet la première peinture ou la première calligraphie exécutée au Nouvel An. Ces images à fonction apotropaïque étaient notamment destinées à être offertes à cette occasion.

Ce que l'on appelle aujourd'hui de manière générique les « images d'Ōtsu » désigne en fait à cette époque une imagerie populaire à thème majoritairement bouddhique, produite et vendue dans plusieurs villages (principalement Oiwake et

7. AKISATO 1797. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 120.

8. CHIKAMATSU Monzaemon 近松門左衛門, *Keisei hangon-kō* 傾城反魂香 (L'encens qui rappelle les âmes des courtisanes), pièce pour le théâtre de poupées, donnée à Ōsaka en 1708. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 105-108.



Fig. 3 : Le buddha Amitābha, peinture d'Ōtsu sur papier, xvii^e siècle, 32 x 18,5 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

Ōtani 大谷), situés à quelques kilomètres après Ōtsu sur la route menant à Kyôto. Un routier de la fin du xvii^e siècle⁹ mentionne d'ailleurs la production d'« images bouddhiques » (*hotoke-e* 佛繪) non pas à Ōtsu même, mais bien à Ōtani, tandis qu'un ouvrage de fiction de la même époque mentionne des « images de porteur de lance » vendues dans le même village¹⁰.

Ces images furent aussi remarquées par l'un des rares Occidentaux qui séjournèrent au Japon à l'époque d'Edo, le médecin allemand Engelbert Kaempfer (1651-1716). Ce dernier passa à Ōtsu en mars 1691 – quelques mois après le poète Bashô –, avec l'ambassade hollandaise qui se rendait à Edo auprès du *shōgun*, et il évoque en ces termes le « grand village d'Ojiwaki [Oiwake] » :

[...] il consiste en une longue rue de quatre ou cinq cents maisons, habitée par des serruriers, des tourneurs en bois & en ivoire, des ciseleurs, des faiseurs de poids selon les reglemens, des tireurs d'or & d'argent, & surtout par des peintres, & autres personnes qui vendent toute sorte d'Idoles, & d'Images.¹¹

Ce témoignage confirme la présence d'une communauté de peintres à Oiwake en cette fin du xvii^e siècle, dont l'activité principale semble avoir été la production d'images de dévotion.

Mais quelle est l'origine de cette corporation ? Deux thèses majeures ont cours sur l'origine des *Ōtsu-e*. La première serait le déplacement de la communauté des peintres d'images bouddhiques du monastère Hongan-ji de Kyôto. Au tout début du xvii^e siècle, le nouveau *shōgun* Tokugawa Ieyasu imposa, en vue d'affaiblir son influence qui était alors considérable, la partition de ce monastère principal de la secte véritable de la Terre pure (Jōdo shinshū) et la création du monastère Higashi-Hongan-ji, faisant déplacer dans les villages au pied de la passe d'Ōsakayama, peu avant le relais d'Ōtsu, les populations d'artisans qui vivaient à cet endroit : fabricants d'aiguilles et peintres d'images pieuses notamment. Cette thèse s'appuie principalement sur un passage du guide illustré sur la route du Tōkaidō¹² et sur le fait que parmi les sujets bouddhiques des images d'Ōtsu, le buddha Amitābha – vénéré en particulier par cette secte – aurait été fréquemment représenté (alors même que les exemples conservés sont très peu nombreux). Ce buddha sauveur dressé sur une fleur de lotus, qui accueille les fidèles dans le paradis de la Terre pure, est caractérisé par son nimbe rayonnant et la position de ses mains qui forment le geste de l'accueil (fig. 3). Certains historiens d'art ont néanmoins mis en doute cette hypothèse, en avançant le fait que le style rudimentaire des peintures de dévotion d'Ōtsu pouvait

9. HISHIKAWA Moronobu 菱川師宣, *Tōkaidō bunken ezu* 東海道分間繪圖 (Carte à l'échelle de la route du Tōkaidō), Edo, 1690. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 103.

10. KATAOKA Shijo 片岡旨恕, *Kōshoku tabi nikki* 好色旅日記 (Journal d'un voyage libertin), Kyôto, 1687. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 103.

11. KAEMPFER 1732, p. 27.

12. *Tōkaidō meisho zue* (1797). Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 120.

difficilement être le fait d'artisans de métier spécialisés dans les effigies bouddhiques, au travail beaucoup plus soigné¹³. D'autres chercheurs ont remis en cause la fiabilité même de la source de cette hypothèse, postérieure de près de deux siècles aux faits, en arguant notamment que les monographies locales du début du XVII^e siècle ne mentionnent pas l'installation de cette communauté de peintres¹⁴.

La seconde thèse est liée à la proscription du christianisme, qui se radicalisa à partir de 1614. Les outils de contrôle du pouvoir à l'égard des chrétiens furent, d'une part, l'affiliation obligatoire à un monastère bouddhique et, d'autre part, le recours à des images saintes de la Vierge ou du Christ que l'on obligeait les habitants à « fouler aux pieds » (*fumi-e* 踏繪) lors de visites organisées en début d'année de maison en maison, pour prouver l'absence de lien avec cette religion. Cette dernière pratique qui fut instituée vers 1629 semble avoir été limitée à Nagasaki et à quelques autres villes de l'île méridionale de Kyūshū. On a néanmoins imaginé que les images d'Ōtsu à caractère bouddhique auraient pu elles aussi apparaître dans ce contexte, visant à afficher sa non-appartenance à la religion chrétienne. Cette hypothèse se fonde essentiellement sur un ouvrage¹⁵ composé de récits édifiants qui entourent la vie de Tōsui Unkei 桃水雲溪 (1612-1683), un moine zen excentrique du XVII^e siècle qui passa la fin de sa vie à voyager à travers tout le Japon en pratiquant divers petits métiers manuels.

Ce livre conte le séjour de Tōsui au relais d'Ōtsu au cours de l'ère Kanbun (1661-1673), où il se serait consacré pendant deux années à fabriquer des sabots de paille pour les chevaux comme un modeste artisan, tout en habitant un logis de fortune. Un beau jour, un palefrenier et un porteur de palanquin lui rendirent visite et lui demandèrent pourquoi aucune effigie bouddhique n'était accrochée dans sa demeure, car, expliquèrent-ils, « on dit que ceux qui n'ont point de Buddha sont chrétiens ». Ce à quoi le vieil homme répondit,

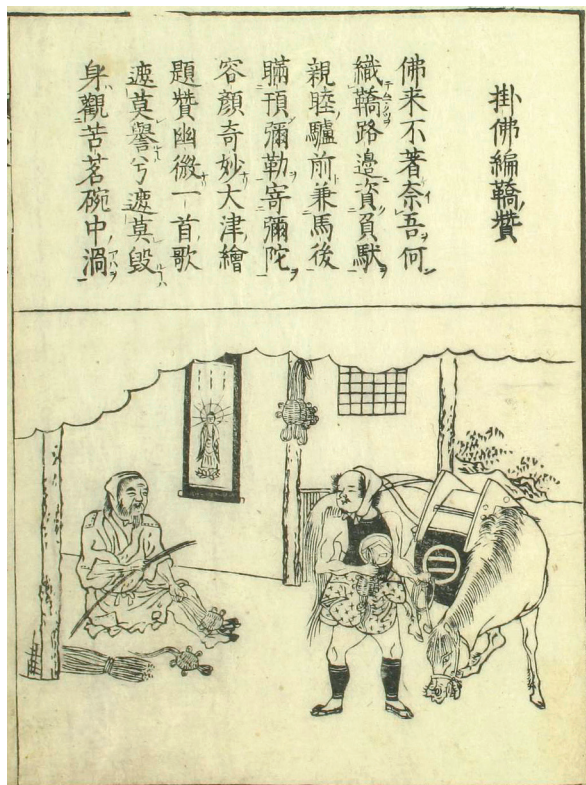


Fig. 4 : Le moine Tōsui à Ōtsu, d'après la *Biographie élogieuse du moine Tōsui (Tōsui oshō densan)*, livre xylographique, Kyōto, 1768.

en provoquant le rire de ses visiteurs, que Buddha répugnerait sans doute à se retrouver dans un pareil endroit. Le lendemain, un des palefreniers apporta à Tōsui une image d'Ōtsu à l'effigie d'Amitābha, le sauveur de la Terre pure de l'Ouest, et l'accrocha au mur malgré le refus du vieux moine (fig. 4).

Si cette anecdote – rédigée un siècle après les faits rapportés – tend à prouver que les Ōtsu-e à thème bouddhique auraient pu être utilisées comme « certificat » de non chrétienté après l'interdiction de cette religion au début du XVII^e siècle, elle ne saurait néanmoins expliquer véritablement à elle seule l'essor de ces images. En effet, cela n'explique pas pourquoi seuls Ōtsu et ses villages environnants ont vu se développer ce type d'imagerie bouddhique populaire, alors que la répression du christianisme toucha d'autres régions du pays. Il faut donc sans doute plutôt y voir l'un des multiples facteurs de l'essor de cet art populaire à ses débuts.

Les représentations religieuses à caractère apotropaïque

Bien que l'origine de ces images d'Ōtsu, peu documentée, reste assez obscure, on considère généralement aujourd'hui qu'elles furent d'abord des œuvres à thème religieux, et ce presque tout au long du XVII^e siècle¹⁶.

On y retrouve tout d'abord les figures les plus populaires du panthéon bouddhique, comme la Triade d'Amida « qui s'en vient accueillir » (*Amida sanzō raigō* 阿彌陀三尊來迎) ou le Roi de science Acala, l'Immuable (*Fudō myōō* 不動明王), qui, au Japon, est le patron des résolutions et a pour vertu de protéger de tous les périls. Certaines images bouddhiques d'Ōtsu représentent simplement des tablettes funéraires, surmontées d'Amitābha, qui étaient destinées à y inscrire le nom posthume des ancêtres. Plusieurs exemples qui remontent à la seconde moitié du XVII^e ou

13. TAKI Seiichi 1943, p. 385.

14. SUZUKI 2009, p. 109-110.

15. Menzan Zuihō 面山瑞方, *Tōsui oshō densan* 桃水和尚傳贊 (*Biographie élogieuse du moine Tōsui*), Kyōto, 1768. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 114-115.

16. Un certain consensus s'est établi depuis les travaux de YANAGI Sōetsu publiés dans *Shoki Ōtsu-e* 初期大津繪 (*Les premières peintures d'Ōtsu*, 1929) pour considérer que les Ōtsu-e primitives furent des peintures bouddhiques. Des arguments sérieux ont néanmoins été invoqués (NAKADA 1943, p. 11-17, p. 283-284) pour démontrer que certains thèmes profanes à caractère satirique existaient avant l'apparition des thèmes bouddhiques qui ne remonteraient qu'à la fin du XVII^e siècle.

au milieu du XVIII^e siècle sont conservés. Ce sont d'ailleurs les rares œuvres qui puissent être datées avec certitude¹⁷.

On rencontre aussi parmi ces *Ôtsu-e* bouddhiques la représentation des « treize buddha » invoqués dans les cérémonies funéraires qui se poursuivent jusqu'au trente-troisième anniversaire posthume. D'autres peintures figurent les patriarches de courants bouddhiques populaires comme Kōbō Daishi, pour la secte Shingon, ou Hōnen pour la secte Jōdo. On y trouve aussi Bodhidharma, le patriarche du zen, figuré d'une manière étonnamment elliptique, bien caractéristique de ces peintures exécutées prestement en quelques coups de pinceau, selon une gestuelle infiniment répétée par les artisans (fig. 5).

Ces peintures, achetées par les fidèles, étaient donc destinées à des pratiques rituelles privées, au sein du foyer. Elles étaient placées à l'endroit de l'autel domestique à la manière d'icônes ou accrochées dans l'alcôve décorative de la demeure, au moment d'une cérémonie particulière. Elles servaient ainsi de support à la pratique individuelle du culte et possédaient une vertu protectrice.

On a pu recenser jusqu'à une vingtaine de types de ces *Ôtsu-e* à thème religieux¹⁸. Elles peuvent être réparties en trois catégories : 1°) les images bouddhiques ; 2°) les images syncrétiques shintō-bouddhiques, avec par exemple Uhō dōji 雨寶童子, « l'enfant qui fait pleuvoir les trésors », Shōgun jizō 勝軍地藏, le bodhisattva Kṣitigarbha de l'armée victorieuse, ou Hachiman-jin 八幡神, le dieu de la guerre qui chevauche un cheval blanc ; 3°) les images liées à des croyances populaires, qui représentent des personnages comme les Sept dieux du Bonheur – en particulier le dieu de la Fortune Daikoku

17. SHINODA 2009, p. 64, mentionne deux peintures de ce type portant, l'une, les dates de 1661 et 1685 et, l'autre, la date de 1746, qui sont les années de décès des ancêtres. Voir aussi les trois exemples dans *Ôtsu-e no sekai*, 2006, n° 22, 23 et 25, datés de 1742, 1746 et 1747.

18. YANAGI Muneyoshi 1930, p. 31 ; YANAGI Sōetsu 1982, p. 260-272.

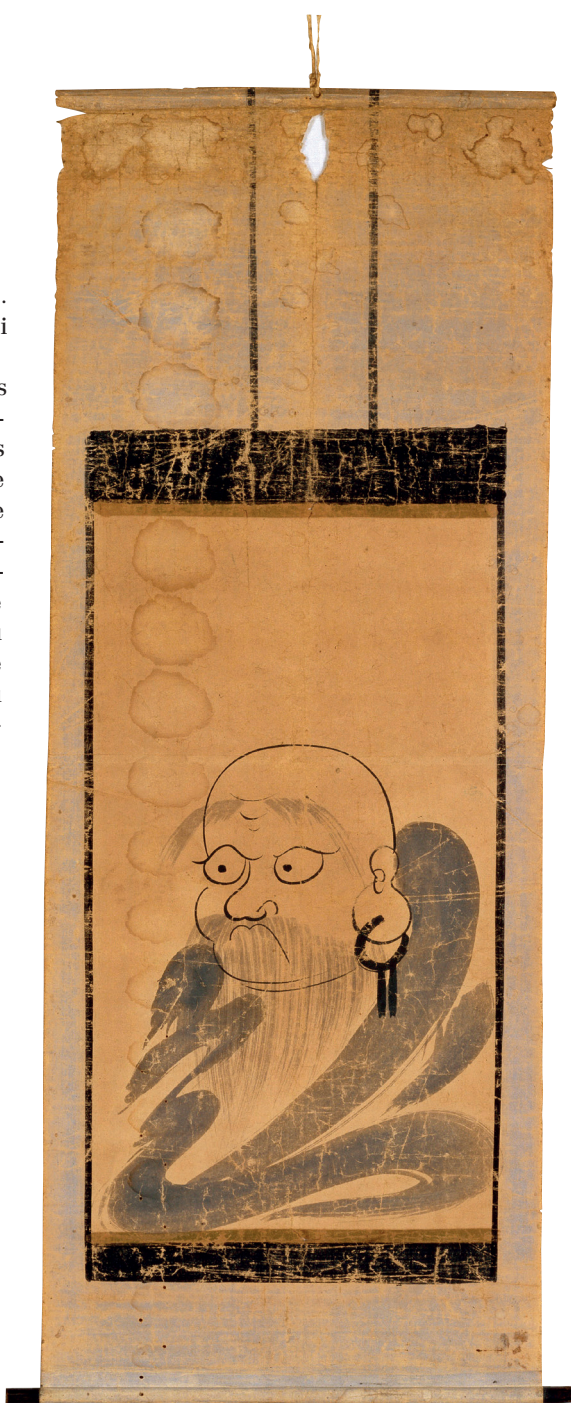


Fig. 5 : Bodhidharma, peinture d'Ôtsu sur papier, XVII^e-XVIII^e siècle, 60,2 x 23 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tōkyō.

大黒 et le dieu de la Longévité Gehō 外法 -, ou Shōki 鍾馗, le chasseur des démons et des maladies associé à la fête des petits garçons. Parmi cette dernière catégorie, on compte aussi Tenjin 天神, la figure déifiée du lettré Sugawara no Michizane, qui est l'objet d'une vénération populaire comme dieu du savoir, protecteur de la calligraphie et des études.

Le rapprochement entre ces peintures d'Ôtsu primitives et les gravures bouddhiques sur les mêmes thèmes suggère que ces dernières ont dû servir de modèle iconographique aux artisans. Mais cette confrontation révèle aussi la simplification plastique, l'expression naïve, voire maladroite, de cette iconographie populaire où la schématisation est poussée à son paroxysme. En outre, au point de vue technique, on note le recours à différents procédés qui visent à rationaliser le mode de production de ces images, pour gagner en rapidité et réduire les coûts de fabrication. Il s'agit, notamment, de l'usage de la règle et du compas pour les formes géométriques, et de celle de petits bois gravés appliqués par tamponnage, pour les lignes de contour de certains motifs. Les imagiers recouraient également parfois à des pochoirs, de plus ou moins grande dimension, pour réaliser les aplats de couleurs. Le nombre même de ces coloris est limité à cinq ou six : principalement l'ocre (pour les fonds), le vermillon, le vert, le blanc, le gris et le noir. Cette palette traditionnelle et ce travail au pochoir sont encore aujourd'hui en usage à Ôtsu, chez la dernière

famille qui réalise ce type d'image. Traditionnellement, les artisans se transmettaient des cahiers de modèles qui leur permettaient de connaître les motifs mais aussi les couleurs à appliquer, car ces images d'Ôtsu sont fondées sur la répétition d'un nombre limité de sujets, selon des conventions plastiques préétablies. Un très rare exemple de ce genre de cahier, sans doute utilisé dans un petit atelier familial, est exposé au musée de l'*Ôtsu-e* du monastère Enman-in monzeki 圓滿院門跡.



Fig. 6 : Vajra au visage vert, peinture d'Ôtsu sur papier, xvii^e-xviii^e siècle, 85,9 x 30,2 cm, musée national des arts asiatiques – Guimet (MA 2524).



Fig. 7 : Vajra au visage vert, peinture d'Ôtsu sur papier, xvii^e-xviii^e siècle, 107,6 x 43,2 cm, musée national des arts asiatiques – Guimet (MA 1581).

Revenons à la question des peintures d'Ôtsu à thème religieux. Parmi ces images bouddhiques, le thème le plus fréquemment représenté – avec plus d'une trentaine d'exemples conservés au Japon¹⁹ – est sans aucun doute Shōmen kongō 青面金剛 ou

19. Nous avons pu en identifier trente-trois exemples différents dans les publications suivantes : MORII 1926 ; YOKOI 1958, p. 15 ; KATAGIRI 1971, p. 19-23 ; Ono 1974 ; *Kaidō ni umareta minga. Ôtsu-e* 1987, p. 17-23 ; Ogyū 2005, p. 26-29 et p. 136-137 ; *Ôtsu-e no sekai* 2006, p. 20-25.

le « Vajra au visage vert », une divinité effrayante qui possède quatre bras et trois yeux, et dont la vertu originelle est de protéger des maladies ou de lutter contre les démons. Ce sujet est particulièrement intéressant, car il peut nous éclairer sur l'origine et la fonction de certaines de ces images d'Ôtsu. Examinons-le à travers deux œuvres des collections du musée Guimet, qui sont parmi les rares *Ôtsu-e* conservées dans les collections publiques françaises.

La première œuvre, exécutée sur un support de grand format fait de quatre feuilles assemblées, a été donnée en 1962 par le peintre Umehara Ryūzaburō (1888-1986), originaire de Kyōto (fig. 6)²⁰. Le Vajra, dressé sur un rocher, possède quatre attributs : il tient à gauche une lance et un lasso, et à droite, un glaive et un joyau. Le glaive et le lasso sont également, rappelons-le, les attributs d'une autre divinité protectrice capable d'écarter tous les périls, Fudō myōō, que l'on trouve également représentée dans les *Ōtsu-e* bouddhiques. Ce Vajra est entouré de deux jeunes assistants qui portent respectivement un encensoir et un sceptre. Ce registre supérieur est complété par un couple de singes, ainsi qu'un coq et une poule, messagers de la divinité, tandis que sont figurés tout en haut les astres solaire et lunaire.

Ce Vajra au visage vert était à l'origine une divinité du bouddhisme ésotérique, mais au Japon elle fut l'objet d'un culte populaire sous le nom de Kōshin-sama 庚申様, la divinité du jour de la conjonction du Singe et de l'ainé du Métal, que l'on priaît pour cette raison tous les soixante jours. « À l'époque d'Edo, rappelle Bernard Frank, s'instaura l'habitude de placer la liturgie du Kōshin sous le patronage de Shōmen Kongō, présenté comme une manifestation d'Indra et qui est sans doute une forme de Vajrapāṇi à laquelle a été donné l'aspect d'un personnage de la tradition ésotérique, aux traits particulièrement effrayants. »²¹

Une seconde œuvre sur ce thème appartient au musée Guimet, qui l'acheta en 1954 au collectionneur et marchand d'art japonais Felix Tikotin (1893-1986) (fig. 7). Le Vajra aux quatre bras, qui tient cette fois un serpent à la place du glaive, est accompagné au tout premier plan des « quatre démons » (*shi-yasha* 四夜叉) vêtus de culottes en peau de tigre et armés, aux corps vert, bleu, jaune et blanc. Cette représentation est conforme au texte d'un *sūtra* du VII^e siècle²² qui mentionne

20. Cette œuvre fut commentée à plusieurs reprises par Yanagi Sōetsu (YANAGI Sōetsu 1982, p. 225, p. 263-264, p. 320-321, et p. 347) et reproduite dans KOBAYASHI 1994, p. 250, pl. 88.

21. FRANK 1991, p. 247.

22. « Dai-Shōmen kongō juhō daiju » 大青面金剛呪法大呪 (*Le pouvoir magique du Vajra au visage vert*), dans *Darani jikkyō* 陀羅尼集經 (*La Somme des formules*) vol. IX. Cf. *Taishō shinshū dai-zōkyō* 大正新脩大藏經, vol. XVIII, 1928, p. 866-867, et YANAGI Sōetsu 1982, p. 265.



Fig. 8 : Moine mendiant portant une peinture du Vajra au visage vert, d'après l'*Encyclopédie illustrée des activités humaines* (*Jinrin kinmō zui*), Ōsaka, 1690.

les pouvoirs magiques de ce Vajra au visage vert, ainsi qu'aux illustrations des dictionnaires iconographiques du bouddhisme publiés à l'époque d'Edo, comme le *Butsuzō zui* 佛像圖彙 (*Répertoire illustré des images bouddhiques*, 1690). Néanmoins, la présence de ces démons n'est pas attestée dans les autres peintures d'Ōtsu sur ce thème, ce qui pourrait laisser penser que cette œuvre est en fait une peinture bouddhique populaire plus classique. Nous y retrouvons néanmoins l'une des caractéristiques des *Ōtsu-e*, à savoir le montage de la peinture dessiné sur l'œuvre elle-même, en imitant les véritables montages réalisés, eux, à l'aide de matériaux nobles comme la soie. Au point de vue technique, cette seconde peinture, contrairement à la précédente, ne recourt pas à la coloration au pochoir, caractéristique des *Ōtsu-e*, mais elle a été peinte au pinceau, avec une gamme de couleurs plus étendue. Elle offre donc, à la fois icono-

graphiquement et techniquement, des similitudes avec d'autres représentations de Vajra au visage vert plus élaborées, comme celles conservées au musée des arts populaires à Tōkyō²³ ou au monastère Enman-in monzeki d'Ōtsu.

Ce type de peinture de Vajra au visage vert était sorti principalement à l'occasion d'un rite dit de la « Vigile du jour du Singe et de l'ainé du Métal » (*Kōshin-machi* 庚申待), pour s'assurer la protection de la divinité. Cette cérémonie consistait à veiller toute la nuit durant, pour éviter que pendant le sommeil les « trois vers » (*sanshichū* 三尸虫), ces parasites logés dans le corps, ne s'échappent pour se rendre auprès du Souverain céleste et pour dénoncer les fautes. Ce culte taoïste d'origine continentale²⁴ fut introduit au Japon dès la période antique de Heian, mais il se répandit plus largement à l'époque d'Edo.

Ce rite relativement contraignant, qui se répétait donc tous les soixante jours, donna naissance à des pratiques de substitution, confiées à des moines contre rétribution. Cette pratique est attestée par un album consacré aux métiers, publié à la

23. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 264, fig. 1.

24. Voir le catalogue de l'exposition *Dōkyō no bijutsu*, p. 288-291, qui présente trois peintures de Shōmen kongō des XIV^e et XV^e siècles, qui sont parmi les plus anciennes conservées au Japon.



Fig. 9 : Stèle du Vajra au visage vert, 1709, temple Nezu jinja, Tôkyô.

Fig. 10 : Le démon-moine en prière, peinture d'Ôtsu sur papier, XVIII^e-XIX^e siècle, 33,8 x 24,1 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

fin du XVII^e siècle²⁵ (fig. 8). On y voit un moine mendiant qui passe de maison en maison, portant fixée sur une hampe une peinture du Vajra au visage vert.

Selon une récente hypothèse, ces peintures de Vajra auraient pu également être utilisées par des moines itinérants pour des séances de commentaire oral des images (*etoki* 繪解き), données aux carrefours des routes à l'endroit de la passe d'Ôsakayama, près d'Ôtsu²⁶. Cette pratique s'expliquerait par la proximité du monastère Onjō-ji d'Ôtsu, qui appartient à un courant ésotérique de la secte Tendai et qui était de ce fait particulièrement lié au culte de Kōshin.

Ce motif du Vajra au visage vert peut aussi être comparé à celui des stèles bouddhiques en pierre sur ce thème (*Kōshintō* 庚申塔) qui étaient installées à la croisée des chemins comme des divinités tutélaires des voyageurs. Un ensemble de six stèles de Kōshin a, par exemple, été réinstallé dans les jardins du sanctuaire Nezu jinja à Tôkyô. Ces bas-reliefs, dont les noms des donateurs sont connus, sont de provenances diverses et ont été réalisés en 1632, 1668, 1680, 1692 et 1709. Quatre d'entre eux recourent à l'iconographie classique du Vajra au visage vert. La divinité est montée sur une figure démoniaque incarnant les « trois vers » malfaisants, qui n'apparaît plus dans les images d'Ôtsu (fig. 9). Leur rôle de protection des voyageurs explique sans doute le succès des *Ôtsu-e* sur ce thème, qui étaient destinées aux pèlerins parcourant la route du Tōkaidō.

Enfin, cette divinité est également le « vénéré principal » de certains temples qui lui sont dédiés. Une statuette du Vajra au visage vert en bois laqué et polychrome, d'une cinquantaine de centimètres, dont la provenance est malheureusement inconnue, est conservée au Panthéon bouddhique du musée Guimet²⁷. De même trouve-t-on naturellement cette divinité figurée sur des talismans imprimés (*ofuda* 御札) provenant des temples de Kōshin (*Kōshindō* 庚申堂). Les deux plus célèbres sont celui de Yasaka à Kyôto et celui du monastère Shitennō-ji d'Ôsaka²⁸. On a coutume, aujourd'hui encore, de s'y rendre le jour du rite et de s'y procurer ce genre d'image protectrice. Dans le cas du temple du Shitennō-ji, la statue consacrée du Vajra n'est dévoilée qu'une fois tous les soixante ans (lors de la conjonction de l'année du Singe et de l'ainé du Métal) et c'est une peinture à son effigie qui la remplace lors des cérémonies.

25. *Jinrin kinmō zui* 人倫訓蒙圖彙 (*Encyclopédie illustrée des activités humaines*), Ôsaka, 1690.

26. SUZUKI 2009, p. 113-115.

27. FRANK 1991, p. 247. Musée Guimet, n° d'inventaire MG 10537.

28. On en trouvera trois exemples provenant de la collection de Bernard Frank dans la base de données <http://ofuda.crcao.fr/>. Voir aussi FRANK 2006, p. 185-186 ; KYBURZ 2011, p. 258.

慈あま水みづしるく悟あきらもふめて念ねん仏ぶつを

とあるる人ひとはあやまん

誠まことを記しる

墨すみ染ぞめ此こゝ

心こゝろれ

何なにをいし

のられ世よ乃のだより地ちをかとあひひに
よさたる僧そうとあるぞうかかーさ



Diversité des thèmes profanes et variations autour des créatures démoniaques

Si les thèmes religieux, au nombre d'une vingtaine, occupent une part non négligeable des peintures d'Ōtsu dans une première phase au XVII^e siècle, ce n'est pas ce qui constitue l'aspect le plus original et le plus caractéristique de cette imagerie. La vraie spécificité de ces peintures réside dans leurs sujets profanes. Les travaux pionniers de Yanagi Sōetsu menés dès la fin des années 1920 ont permis d'en recenser environ quatre-vingts.

Ces sujets non religieux apparaissent semble-t-il dès les années 1680, comme le suggère un célèbre roman de Saikaku, *Vie d'un libertin*, publié à Ōsaka en 1682²⁹. L'auteur y décrit un paravent orné de cinq images produites à Oiwake près d'Ōtsu, dont une seule présente un thème religieux, le portrait de Kōbō Daishi, le premier patriarche de la secte Shingon. Les autres thèmes évoqués par Saikaku proviennent de contes populaires ou sont des représentations d'acteurs de *kabuki*. Les estampes *ukiyo-e* et les livres illustrés populaires publiés à cette époque servirent en effet sans doute de source iconographique aux premières *Ōtsu-e* à thème profane. Il est à noter aussi que cette description concerne une maison de courtisanes située dans le port d'Izumozaki, dans la province septentrionale d'Echigo (actuel département de Niigata), ce qui témoigne de la présence probable d'images d'Ōtsu dans des régions très éloignées de la capitale.

L'importance des thèmes profanes à cette époque est prouvée par ailleurs par une anthologie de *haikai* sur des images d'Ōtsu intitulée *Shūinkyō tandai Oiwake-e* 春興探題追分繪 (*Poèmes pour le Nouvel An improvisés sur des images d'Oiwake*)³⁰, compilée en 1709. Sur les quarante-deux sujets illustrés, seuls trois sont encore bouddhiques.

Parmi ces nombreux thèmes, celui qui semble le plus emblématique des images d'Ōtsu par sa pérennité et sa présence multiforme est sans aucun doute celui du « démon » (*oni* 鬼), une créature issue de l'univers des enfers bouddhiques. Ce démon infernal a pour particularité de posséder une apparence et des dons humains, combinés à des caractéristiques physiques monstrueuses. Il se présente sous la forme d'un être cornu au corps rougeâtre, muni de crocs de tigres, à l'expression terrifiante. Il est le plus souvent nu, muni d'un simple pagne en peau de tigre.

Cet *oni* se retrouve sur les enseignes des marchands d'images d'Ōtsu, dans sa forme la plus commune, celle du démon incarnant un moine mendiant qui récite des incantations bouddhiques³¹. La caractéristique du démon dans les images d'Ōtsu

étant qu'il se substitue toujours à des activités humaines, en guise de parabole.

Cette figure, déclinée sous pas moins d'une dizaine de thèmes, est aisément reconnaissable à sa posture et à ses attributs : le démon est vêtu de la robe noire des moines, il porte dans la main gauche un carnet pour y inscrire les offrandes et dans la main droite un maillet en bois avec lequel il frappe le gong sur sa poitrine, pour accompagner ses incantations. Dans son dos est accroché le parapluie du voyageur. Son visage est tout aussi caractéristique, avec ses deux immenses canines, ses yeux exorbités, sa chevelure hirsute et ses deux cornes, dont l'une est cassée, en signe de conversion.

Comment interpréter le sens de cette représentation apparemment contradictoire, qui fait jouer à l'incarnation même du mal, le démon, le rôle de sauveur ? Le *nenbutsu* est, rappelons-le, cette prière consistant à invoquer le nom du buddha Amidha (« Namu Amida Butsu »), qui est censée permettre au croyant de renaître dans le paradis de la Terre pure et que pratiquent en particulier les adeptes de la secte du même nom (Jōdo-shū). En effet, comme dans la plupart des images d'Ōtsu, le démon n'est pas un diable maléfique, mais une figure de la rédemption, qui agit pour le bien des hommes. Les inscriptions portées sur certaines de ces représentations de la figure du démon en prière à partir de la fin du XVIII^e siècle peuvent en outre nous guider pour comprendre le message qu'on leur attribua. Citons-en deux à titre d'exemple, portées sur la même peinture (fig. 10) : « Sans miséricorde / ni compassion / l'homme qui invoque / le nom d'Amida / ressemble [au démon] » (*Jihi mo naku / nasake mo nakute / nenbutsu wo / tonauru hito no / sugata toya sen*) ; « Sans sincérité / même vêtu / de la robe noire [du moine] / le démon de votre cœur / sera visible » (*Makoto naki / sugata bakari wa / kurozome no / kokoro no oni ga / araware ni keru*).

On notera que la représentation de ce démon débonnaire habillé en moine sera déclinée également sous la forme de statuettes en bois, comme celle qui appartient au musée Guimet. Cette œuvre, sans doute rapportée par Émile Guimet lui-même de sa mission au Japon en 1876, fut présentée au public dès l'ouverture du musée à Lyon en 1879³², puis reproduite dans le *Petit guide illustré au Musée Guimet* (1890) édité par le conservateur Léon de Milloué (fig. 11)³³. Ce guide nous apprend que l'objet était exposé dans la galerie Boissière du musée parisien, à la suite des œuvres bouddhiques japonaises, dans une vitrine réunissant des « sujets de contes et légendes populaires ». Il s'agit d'une sculpture en bois polychrome d'une cinquantaine de centimètres, datée du XVII^e siècle, qui représente, dit le catalogue, « le diable devenu moine bouddhiste », avec cette

29. IHARA 1982, p. 95.

30. Voir YANAGI Sōetsu 1982, p. 109-110 et *Ōtsu-e no sekai*, 2006, p. 106-109.

31. Ce thème du démon en prière est évoqué dans un *haikai* de 1703, son apparition dans l'iconographie des *Ōtsu-e* devant remonter probablement à la fin du XVII^e siècle. Cf. *Kokka*, p. 47.

32. La sculpture fut présentée dans le catalogue du musée dès 1880. Voir MILLOUÉ 1880, p. 80 : « Un vieux diable à la corne émoussée est devenu moine mendiant, et ne songe plus qu'à faire le bien. »

33. Une photographie de l'œuvre est également reproduite dans WEBER, 1923, vol. 2, p. 141.



Fig. 11 : Le démon-moine en prière, bois sculpté, H. 50 cm, musée national des arts asiatiques - Guimet (MG 411), d'après le *Petit guide illustré au Musée Guimet*, 1890.

amusante précision : « un vieux diable qui, ne pouvant plus faire de mal, a pris la robe rouge, le vase à aumônes et le parapluie du moine mendiant, et cherche à émouvoir, par ses airs béats, la charité des passants. » Cette œuvre, malheureusement remise aujourd'hui dans les réserves du musée, peut être comparée à une statuette en bois peint du même genre qui provient du monastère Ishiyama-dera d'Ôtsu³⁴. Cet exemple montre comment, dès l'époque d'Edo, certains thèmes profanes de l'iconographie populaire des images d'Ôtsu furent transposés en sculpture. Il seront d'ailleurs déclinés, jusqu'à aujourd'hui, sous de multiples autres supports : calebasses, plaquettes en bois, céramiques, etc.

L'exemple de cette peinture du démon-moine (fig. 10) montre aussi que vers le milieu du XVIII^e siècle, alors que les *Ôtsu-e* adoptent des formats plus réduits (environ 34 x 24 cm), apparaissent en marge des inscriptions appelées *dōka* 道歌 ou « poèmes moraux » d'inspiration bouddhique ou confucéenne, particulièrement précieux pour comprendre leur sens et leur usage. Yanagi Sōetsu a recensé près de cent quarante de ces poèmes de cinq vers – essentiellement notés en caractères syllabiques faciles à comprendre – et qui pouvaient aisément être retenus à la manière de brèves comptines³⁵.

Dans la préface d'un rouleau de la fin du XVIII^e siècle qui réunit un ensemble de peintures d'Ôtsu, on explique que le but de ces images accompagnées de poèmes était d'inculquer, en particulier aux enfants, des valeurs morales, la combinaison du texte et de l'image ayant avant tout un but didactique³⁶. Il faut néanmoins prendre ces poèmes avec prudence, car ils sont pour la plupart postérieurs à la réalisation des peintures et visent à leur donner un sens qu'elles n'avaient pas nécessairement à l'origine. On observe ainsi dans certains cas le passage, au cours du XVIII^e siècle, d'un sens satirique à un sens moral pour une même œuvre. La multiplicité des poèmes pour une même image – on en compte par exemple jusqu'à sept pour le démon-moine – montre aussi que plusieurs interprétations étaient possibles. Ils révèlent en tout cas que ces peintures d'Ôtsu furent utilisées à partir de cette période pour inculquer des valeurs morales (comme l'honnêteté, la loyauté ou la piété filiale), notamment en s'inspirant des principes d'une philosophie populaire appelée *shingaku* 心學 – littéralement la « discipline [pour le développement] intérieur » –, qui combine les enseignements moraux du bouddhisme, du confucianisme et du shintō.

34. *Ôtsu-e no sekai*, 2006, n° 204, p. 89.

35. YANAGI Sōetsu 1982, p. 177-202. On trouvera des traductions de ces poèmes dans McARTHUR 1999, p. 85-91.

36. *Ôtsu-e zusetsu* 大津繪圖説 (« Explication illustrée sur les images d'Ôtsu »), texte rédigé par la corporation des peintres d'Ôtsu au début des années 1780. Deux versions sont reproduites dans MORII 1926 et KATAGIRI 1971, p. 171-172. Voir aussi YANAGI Sōetsu 1982, p. 178-179.



Fig. 13 : Le démon prenant son bain,
peinture d'Ôtsu sur papier, xviii^e-xix^e siècle,
63 x 22,5 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tōkyō.



Fig. 14 : Le démon jouant du *shamisen*,
peinture d'Ôtsu sur papier, xviii^e-xix^e siècle,
62 x 22 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tōkyō.

いそや
心焼

かます

あま
あま



道みち

あま
あま

あま
あま



Fig. 15 (page de gauche) : Le singe à la gourde et le poisson-chat, peinture d'Ôtsu sur papier, XVIII^e-XIX^e siècle, 33,8 x 24,1 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

Fig. 16 : Le dieu du Tonnerre repêchant son tambourin, peinture d'Ôtsu sur papier, XIX^e siècle, 57 x 21 cm, coll. de l'auteur.

Une autre image est liée à ce rite populaire de la chasse aux démons le 4^e jour du 2^e mois, pour fêter l'arrivée de la nouvelle année. C'est celle qui représente Daikoku, monté sur des balles de riz, qui poursuit le démon en lui jetant des poignées de fèves censées l'éloigner. Or, dans certaines peintures d'Ôtsu, cette scène traditionnelle – qui rappelle le rite familial consistant à chasser le malheur et à faire entrer la bonne fortune chez soi – se trouve renversée. C'est cette fois le dieu de la Fortune Daikoku qui est chassé par le démon qui lui jette des poignées de fèves et on peut lire sur cette image la forme morale suivante : « Si dans votre cœur / grandit le démon / comment la fortune / dans votre maison / pourrait-elle rester ? » (*Ware to iu / kokoro no oni ga / tsunorinaba / nani tote fuku ga / uchi ni iru beki*).

Cette dimension parodique, qui vise à produire un effet comique et, par contrecoup, à faire réfléchir, s'observe dans de nombreuses autres images d'Ôtsu. C'est le cas par exemple de la représentation du singe qui tente vainement d'attraper un poisson-chat à l'aide d'une gourde (*hyôtan namazu* 瓢箪鯰 ; fig. 15). Dans la figuration classique de ce thème iconographique d'origine chinoise diffusé au Japon grâce à des albums de peinture³⁷, c'est un moine qui tente de faire la même opération, pour résoudre l'énigme zen (*kōan*) qui lui a été posée. L'imagerie populaire tourne en ridicule ce type d'interrogation insoluble qui au Moyen Âge avait été l'objet de représentations picturales célèbres, comme celle connue sous le nom de *Hyōnen-zu* 瓢箪圖 (*La gourde et le poisson-chat*) qui fut commandée par le *shōgun* Ashikaga Yoshimochi au moine-peintre Josetsu (actif vers 1394-1428) du grand monastère zen Myōshin-ji de Kyōto, avant d'être vulgarisée à l'époque d'Edo par des reproductions livresques³⁸. Sur les images d'Ôtsu, plusieurs poèmes complètent la représentation parodique, comme celui qui affirme : « Désirant une chose / insensée / l'esprit / du singe des montagnes / sombrera dans l'abyme » (*Michi naranu / mono wo hoshigaru / yamazaru no / kokorogara to ya / fuchi ni shizuman*).

Cette transposition parodique des rôles apparaît également dans une représentation de Bodhidharma, le fondateur mythique du bouddhisme zen, accoutré en courtisane, qui se tient à côté d'une prostituée habillée en moine. Derrière l'effet purement comique de ce travestissement mutuel se trouve naturellement une morale issue du basculement entre le « sacré » et le « trivial ». Notons que cette peinture – dont un seul exemplaire est connu – s'inspire sans doute de représentations similaires dans la gravure livresque et l'*ukiyo-e*, dont l'une des plus anciennes figure dans un album d'Okumura Masanobu du début du XVIII^e siècle qui met en scène des

37. Ce sujet est représenté dans un recueil de thèmes picturaux chinois, l'*Ehon hokan* 繪本寶鑑 (*Le précieux miroir pour l'étude de la peinture*), publié à Ōsaka en 1688. Cf. SHINODA 2009, p. 91-92.

38. L'œuvre de Josetsu fut reproduite par le peintre Ōoka Shunboku 大岡春卜 dans l'album *Gakō senran* 畫巧潛覽 (*Révélation des secrets de l'art de peindre*, 1740) et par Kitamura Nobuyo 北村信節 dans son essai *Gareki zakko* 瓦礫雜考 (*Réflexions éparées et futiles*, 1818). Voir KATAGIRI 1984, p. 89-90.

Fig. 17 : Le joueur de luth aveugle, peinture d'Ōtsu sur papier, XVIII^e-XIX^e siècle, 66,1 x 23,4 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

Fig. 18 : Le porteur de lance, peinture d'Ōtsu sur papier, XVIII^e-XIX^e siècle, 62 x 22,8 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

courtisanes parodiant des immortels chinois issus de thèmes iconographiques traditionnels³⁹.

Le dieu du Tonnerre a lui aussi une apparence démoniaque et il est vêtu du même pagne en peau de tigre (fig. 16). Dans les images d'Ōtsu, où il ne semble apparaître qu'à la fin du XVIII^e siècle, il est invariablement représenté dans une posture comique peu avantageuse, en train de tenter de repêcher dans les flots son précieux tambourin au bout d'une corde à laquelle est fixée un grappin. Cette représentation parodie celle, bien plus glorieuse et terrifiante, du dieu du Tonnerre (Raijin 雷神 ou Raikō 雷公), dont l'origine continentale est fort ancienne, comme en témoignent les peintures murales de Dunhuang. Dans le bouddhisme japonais, ce personnage devint, avec son pendant le dieu du Vent, l'un des vingt-huit protecteurs de la « déesse aux mille bras » (Senju Kannon), mais il fut aussi considéré comme la réincarnation de l'âme vengeresse de Tenjin (Sugawara no Michizane), cet homme d'État du IX^e siècle qui se serait vengé de ses ennemis politiques en incendiant le palais impérial.

Plus qu'une dimension morale, il faut sans doute voir dans cette représentation un aspect simplement comique ou satirique, qui vise à démystifier le personnage, comme le suggère le poème bouffe associé à cette image dans une anthologie poétique de la fin du XVIII^e siècle : « Ce n'est pas un nombril / qu'il cherche / dans l'océan / mais son tambour / le dieu du Tonnerre » (*Heso narade / aounabara wo / sagasu no wa / kaminari dono no / taiko naru ran*)⁴⁰. Ce poème se réfère à un dicton populaire selon lequel le dieu du Tonnerre s'empare du nombril des enfants – lieu symbolique de la naissance et de la vie – là où frappe la foudre. À partir du XIX^e siècle, cette image du dieu du Tonnerre repêchant son tambourin comptera finalement parmi les « dix sujets » favoris des *Ōtsu-e* et prendra un tout autre sens, puisqu'on lui attribuera une simple valeur de protection contre la foudre.

Ce personnage en principe terrifiant de l'*oni* prend donc des airs familiers et comiques dans toute la gamme de ses variations. Car l'humour et la satire comptent parmi les traits caractéristiques des images d'Ōtsu à partir du XVIII^e siècle. Cet esprit humoristique apparaît à merveille dans la représentation du joueur de luth aveugle (*zatō* 座頭) qui marche aidé d'une canne et dont un chien errant tente d'arracher le pagne (fig. 17). Quelle morale tira-t-on de cette image au sens apparemment mystérieux, mais qui compta parmi les plus populaires des *Ōtsu-e* de cette période ? Voici ce que disent les deux sentences poétiques les plus répandues qui lui sont associées : « Prenez garde / si vous entrouvrez / la porte de votre cœur / sous peine de vous faire mordre / par un animal » (*Osorubeshi / kokoro no shimari / yurumareba / tsui chikushō ni / kuwaeraru nari*) et

« Pourquoi / est-il ridiculisé / par un chien ? / Parce que restent clos / les yeux de son cœur » (*Inu nado ni / naburaruru no mo / nani yue zo / tada honshin no / me ga akanu yue*). Néanmoins, avant de posséder ce sens moral tardif, cette image était d'abord une représentation satirique. Les *zatō*, ces musiciens ambulants qui faisaient aussi office de masseur et d'acuponcteur, appartenaient en effet à une corporation protégée par le pouvoir et jouissaient de certains privilèges, dont celui d'exercer le métier d'usurier. Cette mise en scène peu glorieuse de ce personnage mal aimé qui trébuche peut donc être interprétée comme un défi à leur arrogance et à leur pouvoir.

Dans le même genre, la représentation du porteur de lance ornée de plumes d'oiseaux (*yari mochi yakko* 槍持奴) – un personnage à la fois admiré et redouté – a elle aussi été interprétée comme une satire de l'expression arrogante du pouvoir (fig. 18). Ce mercenaire de bas rang, simple figurant qui marchait en tête des cortèges seigneuriaux, en prenant un air supérieur et menaçant, se trouve ici ridiculisé. Pour Yanagi Sōetsu ce type d'image apparemment banale possédait une véritable force satirique, à une époque où la censure interdisait de s'exprimer librement par les mots⁴¹. Ce motif, sans doute particulièrement apprécié pour cette raison, sera représenté tout au long du XVIII^e siècle. Néanmoins, au siècle suivant, il perdra peu à peu ce sens satirique pour devenir un simple talisman censé protéger les voyageurs.

Deux autres images tout aussi comiques mettent en scène deux des Sept dieux du Bonheur qui furent l'objet d'un culte populaire au Japon. Ces divinités sont représentées dans des postures inattendues et des situations détournées. Dans la première, le dieu de la Longévité, reconnaissable à son long crâne dégarni, est en train de se faire raser par le dieu de la Fortune, Daikoku, vêtu d'un simple pagne et coiffé de son béret, monté sur une échelle (fig. 19). Dans certaines versions, le premier personnage est en train de courir tandis que Daikoku est perché en haut de son échelle, ajoutant une dimension comique à cette scène pour le moins invraisemblable. Il est difficile de dire quel était le message véhiculé par cette représentation très courante, car les deux poèmes qui l'accompagnent parfois sont purement descriptifs. Certains ont voulu y déceler une satire de la fatuité du dieu de la Longévité qui prend grand soin de son apparence en demandant à se faire raser son long crâne⁴². Notons que ce thème est attesté sur un tableau votif (*ema* 繪馬), aujourd'hui disparu, qui fut offert au monastère Kiyomizu-dera de Kyôto à la fin du XVII^e siècle, ce qui suggère que des liens étroits unissaient les peintures d'Ōtsu et ces ex-voto déposés dans les temples⁴³.

39. Okumura Masanobu 奥村政信, *Yūkun sennin* 遊君仙人 (*Immortels en courtisanes*), ca. 1710, British Museum.

40. Hakuensai Baikō 白縁斎梅好, *Kyōka ehon. Ōtsu miyage* 狂歌画本 大津みやげ (*Poèmes bouffes illustrés. Souvenirs d'Ōtsu*), Ōsaka, 1780.

41. YANAGI Sōetsu 1982, p. 325.

42. WELCH 1994, p. 39.

43. SHINODA 2009, p. 147-148.



Fig. 19 : Le dieu de la Fortune rasant le dieu de la Longévité, peinture d'Ôtsu sur papier, XVIII^e-XIX^e siècle, 63,3 x 24 cm, The Japan Folk Crafts Museum, Tôkyô.

Ces deux divinités populaires de la Fortune et de la Longévité se retrouvent dans une toute autre situation : une lutte à main nue à la manière d'un combat de *sumô*, dont le gagnant varie selon les cas, mais qui se trouve le plus souvent être le second. Ici le message semble plus clair, à savoir la victoire de la bonne santé sur l'aisance matérielle. Cette représentation est également une parodie d'une lutte célèbre, celle entre les guerriers Kawazu et Matano, rapportée dans le roman épique des frères Soga au XVI^e siècle.

À partir du début du XIX^e siècle, les sujets de ces images d'Ôtsu, dont le nombre s'était élevé à plus d'une centaine, vont définitivement se réduire à une dizaine. De plus, elles vont perdre leur sens satirique ou moral et prendre une simple valeur de porte-bonheur, de talisman : la jeune fille à la glycine est censée favoriser un bon mariage, le guerrier légendaire Benkei qui brandit une lourde cloche garantit la force et la fortune, le singe à la gourde et au poisson-chat permet de résoudre tous les problèmes et d'entretenir de bonnes relations avec autrui, le guerrier aiguisant sa flèche aide à atteindre son objectif, le démon en moine chasse les démons et fait cesser les pleurs des enfants, les dieux de la Longévité et de la Fortune assurent longue vie, le porteur de lance protège les voyageurs, le fauconnier apporte le profit et permet de retrouver un bien perdu, le musicien aveugle prévient les chutes, et le dieu du Tonnerre protège de la foudre. Ce sont ces dix sujets qui, aujourd'hui encore, ornent les images d'Ôtsu – désormais le plus souvent imprimées et non plus peintes à la main – vendues aux pèlerins et aux touristes dans les boutiques des temples locaux.

Images d'Ôtsu et parodies modernes

Mais le destin de ces images d'Ôtsu ne s'arrête pas là. De par leur nature foncièrement satirique, elles se prêtèrent à merveille à une réutilisation parodique. Dès la fin du XVIII^e siècle, on vit ainsi apparaître des estampes, puis des peintures qui en reprurent et en détournèrent les thèmes familiers, dans une optique d'abord comique.

C'est en premier lieu dans le domaine de l'estampe de théâtre que l'on vit surgir les thèmes familiers des images d'Ôtsu. En effet, la création de ces peintures fut dès le début du XVIII^e siècle l'objet d'une adaptation pour le théâtre de poupées, puis pour le *kabuki*, par le grand dramaturge Chikamatsu. À la suite, d'innombrables autres pièces mirent en scène les personnages traditionnels de ces images, faisant passer ces thèmes dans la troisième dimension, puisque cette fois, des acteurs de *kabuki* incarnèrent les différentes situations picturales.

Par la suite, de nombreux artistes s'emparèrent de ces images. C'est le cas du grand peintre satirique Kawanabe Kyōsai 河鍋曉齋 (1831-1889), qu'Émile Guimet rencontra lors de son voyage au Japon. Ce peintre réalisa à partir des années 1860 une série de peintures et de gravures qui en détournent les thèmes.





Fig. 20 : Kawanabe Kyōsai, *Le voyage des images d'Ôtsu vers l'Est*, xylographie polychrome, 18 x 12 cm, ca. 1863.

Dans une petite gravure intitulée « Le voyage des images d'Ôtsu vers l'Est »⁴⁴, l'artiste a mis en scène les figures familières des images d'Ôtsu, en imaginant un improbable cortège de ces personnages soudain doués de vie, qui traverse la rivière Ôigawa, avec le mont Fuji en arrière-plan (fig. 20). L'ironie veut que ce soit le musicien aveugle qui leur serve de guide, en portant sur ses épaules la jeune fille à la glycine, tandis que le porteur de lance, censé ouvrir la marche, est relégué au dernier plan.

Cette réutilisation comique des images d'Ôtsu connaîtra son point d'orgue dans les toutes premières années du xx^e siècle, avec la guerre russo-japonaise. À cette occasion, plusieurs peintres s'empareront des thèmes classiques pour en faire de merveilleuses caricatures. Celle qui fut imaginée par Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915) est un chef-d'œuvre dans le genre de la parodie (fig. 21). Kiyochika a transposé tous les attributs du démon-moine dans cette représentation d'un soldat russe après la défaite cuisante lors de la bataille de Nanshan qui opposa Russes et Japonais sur le territoire chinois en mai 1904. Le carnet à offrandes devient un drapeau blanc, le parapluie dans le dos du démon un navire de guerre, et le gong une bourse (par un jeu de mot sur *kane* qui signifie à la fois « gong » 鉦 et « argent » 金). L'expression du personnage ébouriffé à la barbe rousse est elle-même merveilleusement rendue, les cornes brisées du démon devenant des canons détruits par l'ennemi. Le texte qui accompagne cette œuvre, sous l'intitulé parodique *Ôchie no oni* 大痴穢の鬼 (*Le démon abruti et immonde*), est un bijou de satire, qui fut rédigé par l'écrivain Nishimori Takeki sous le nom drolatique de Koppi Dôjin, l'« Ermite à la peau sur les os » :

Au premier abord, le soldat russe ressemble à un démon barbare sans miséricorde ni compassion⁴⁵, mais, en vérité, une fois la guerre venue, c'est un vrai poltron ; c'est pourquoi, dans ce dessin bizarre et grotesque, il a été représenté sous l'aspect du démon en moine mendiant des peintures d'Ôtsu. Ses cornes sont des canons brisés et son parapluie un vaisseau rafistolé bien encombrant. Il a en guise de socques des torpilleurs détruits et pour carnet à offrandes un drapeau blanc. Il tient à la main un manche de pelle à la place du maillet et son gong est remplacé par une bourse, mais comme elle ne contient pas une pièce sonnante et rébuchante, il n'en tire aucun son. La véritable image du démon en moine mendiant a pour vertu de faire cesser les pleurs des enfants la nuit, c'est pourquoi on la colle sur les petits paravents placés aux chevets des femmes enceintes, mais cette image du démon [russe] doit absolument être

proscrite à ces dernières, car les Russes se sont pris une raclée à la bataille de Nanzan [NDT : *nanzan* signifie aussi un « accouchement difficile »].

Un siècle après ces détournements satiriques, que reste-t-il aujourd'hui de cette imagerie à Ôtsu ? Une famille, les Takahashi, tente depuis le début du xx^e siècle de maintenir contre vents et marées la tradition en poursuivant la production de peintures à la main, alors que les objets décorés et les cartes imprimées de motifs de plus ou moins mauvais goût ont envahi les boutiques de souvenirs des temples.

Il existe encore à Ôtsu deux ateliers. Celui de Takahashi Wadô 高橋和堂 a vu sa production s'arrêter depuis la mort en 2005 de son fondateur, mais des reproductions continuent d'y être vendues. Dans un autre atelier, encore en activité, Takahashi Shinsuke 高橋信介, son neveu, essaye de s'adapter au goût du jour en recourant à de nouveaux types de support, comme les dragonnes décoratives pour téléphone portable (fig. 22). Son père, Takahashi Shôzan IV 四代目高橋松山 (né en 1932), qui a encouragé le renouveau du genre depuis les années 1960⁴⁶, soutient l'initiative de jeunes graphistes du cru, comme Yamazaki Taisuke 山崎太佑, qui présenta en 2009 dans les locaux de la télévision régionale une exposition de ses dessins réalisés par ordinateur, en adaptant les motifs traditionnels de l'imagerie d'Ôtsu à un style proche de celui des personnages de *manga*. Ces images ont donc perdu aujourd'hui toute vertu apotropaïque pour devenir de simples motifs décoratifs, qui continuent de séduire par leur caractère naïf.

En conclusion, on pourrait appliquer aux *Ôtsu-e* la distinction entre « image » à valeur culturelle et « peinture » à statut d'œuvre d'art établie par Hans Belting à propos de l'image médiévale occidentale⁴⁷. L'histoire plus que bicentenaire des peintures d'Ôtsu a suivi une évolution en trois grandes étapes, liée à leur changement de fonction. Elles sont passées de l'iconographie religieuse – destinée à un usage privé – à l'image satirique, puis à l'imagerie morale ou didactique, pour finalement, à partir du milieu du xix^e siècle, connaître un usage public et détourné avec la caricature sociale ou politique. Mais qu'il s'agisse de ses premières manifestations sous la forme de peintures iconiques à thème bouddhique ou de ses formes profanes ultérieures, à vocation apotropaïque, ces *Ôtsu-e* ont toujours eu une fonction précise, qui les distingue des œuvres destinées à la pure contemplation artistique. C'est d'ailleurs la présence de cette fonction non strictement contemplative qui les fit considérer par le théoricien de l'art populaire, Yanagi Sôetsu, comme relevant de ce qu'il appela, d'une formule restée célèbre, l'« esthétique de l'usage » (*yô no bi*).

44. Cette œuvre appartient à une série de gravures intitulée *Kyôsai hyakuzu* 狂齋百圖 (*Cent dessins de Kyôsai*), publiées entre 1863 et 1866.

45. Cette expression parodie les deux premiers vers du poème qui figure sur certaines peintures du démon en moine : « Sans miséricorde / ni compassion / l'homme qui invoque / le nom d'Amida / ressemble [au démon] ».

46. Voir la monographie qui lui a été consacrée : TAKI 1993.

47. BELTING 2007.



Fig. 21 : Kobayashi Kiyochika, *Le démon stupide et impur*, xylographie polychrome, 36 x 24 cm, août 1904, Bibliothèque municipale de Noda, Japon.

De ce fait, ces peintures d'Ōtsu, qui étaient des objets de consommation, ont été très mal préservées, et il n'en subsiste que quelques centaines, dont une majorité sont conservées à la Maison des arts populaires (Mingeikan) fondée à Tōkyō en 1936 par Yanagi Sōetsu, qui fut le premier à s'y intéresser et à les étudier de manière systématique. Ces œuvres modestes témoignent de l'existence au Japon au cours de la période pré-moderne d'une imagerie d'une originalité et d'une richesse sans précédent. La nature de ses thèmes, son mode de production et sa destination la distinguent d'autres formes d'art graphique populaires comme les *ukiyo-e* qui, en partie grâce au regard « artistique » des écrivains, des artistes et des amateurs européens du XIX^e siècle, ont, été sauvées de l'oubli.

Christophe Marquet,
INALCO, Centre d'études japonaises

Fig. 22 : Takahashi Shinsuke, *La moniale mendicante joueuse de flûte*, 7,5 x 2,3 cm, peinture sur dragonne pour téléphone portable, 2009.



Bibliographie

- AKISATO Ritō 秋里籬島, illustrations de SHITOMI Kangetsu 蔀関月 1797 : *Ise sangū meissho zue* 伊勢参宮名所圖會 (Guide des sites célèbres de la route du pèlerinage au temple d'Ise), Ōsaka.
- Art populaire japonais, 17^e-19^e siècle. Ōtsu-e*, 1962 : Paris, Galerie Janette Ostier.
- BELTING Hans, 2007 : *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Éditions du Cerf.
- Dōkyō no bijutsu* 道教の美術 (L'art taoïste), 2009 : catalogue d'exposition, Tōkyō, Mitsui kinen bijutsukan.
- FRANK Bernard, 1991 : *Le panthéon bouddhique au Japon. Collections d'Émile Guimet*, Paris, musée national des arts asiatiques Guimet, Réunion des musées nationaux.
- 2006 : *Ofuda ni miru Nihon bukkū* 「お札」にみる日本仏教 (Le bouddhisme japonais vu à travers les talismans imprimés), Tōkyō, Fujiwara shoten.
- IHARA Saikaku 井原西鶴, 1982 : *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (Vie d'un libertin), Tōkyō, Shinchō sha, coll. « Shinchō Nihon koten shūsei ».
- KAEMPFER Engelbert, 1732 : *Histoire naturelle, civile, et ecclésiastique de l'empire du Japon*, t. III, Amsterdam, Herman Uytwerde.
- Kaidō ni umareta minga. Ōtsu-e* 街道に生まれた民画 — 大津絵 (Les Ōtsu-e. Peintures populaires nées le long de la route [du Tōkaidō]), 1987 : Kyōto, Kōrinsha shuppan.
- KATAGIRI Shūzō (dir.) 片桐修三, 1971 : *Ōtsu-e zufu* 大津絵図譜 (Album d'Ōtsu-e), Ōtsu, Ōmi kyōgei bijutsukan, Dai-honzan Enman-in monzeki.
- KATAGIRI Shūzō 片桐修三, 1984 : *Ōtsu-e kōwa* 大津絵こう話 (Causeries sur les Ōtsu-e), Hikone, Ōtsu-e bunka kyōkai.

- KOBAYASHI Tadashi 小林忠, HIRAYAMA Ikuo 平山郁夫 (dir.), 1994 : *Hizō Nihon bijutsu taikan* 秘蔵日本美術大観 (Collection sur les trésors inconnus de l'art japonais), vol. VI : « Gime bijutsukan » ギメ美術館 (Le musée Guimet), Tōkyō, Kōdansha.
- Kokka* 國華, 2001 : « Tokushū : Ōtsu-e » 特輯 — 大津繪 (numéro spécial : les Ōtsu-e), Tōkyō, n° 1267.
- KYBURZ Josef (dir.), 2011 : *Ofuda. Images gravées des temples du Japon*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études japonaises.
- LEROI-GOURHAN André, 2004 : *Pages oubliées sur le Japon*, recueil posthume établi par Jean-François Lesbre, Grenoble, Éditions Jérôme Million.
- MARQUET Christophe, 2009 : « Le discours de Yanagi Sōetsu sur la "peinture populaire" : des peintres révolutionnaires à la révolution picturale », *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, Paris, INALCO, n° 16, p. 41-70.
- MCARTHUR Meher, 1999 : *Gods and Goblins. Japanese Folk Paintings from Otsu*, Pasadena, Pacific Asia Museum.
- MILLOUÉ Léon de, 1880 : *Musée Guimet. Catalogue des objets exposés précédé d'un aperçu des religions de l'Inde, de la Chine et du Japon*, Lyon, Imprimerie de Pitrat aîné.
- MORII Toshiki 森井利喜, 1926 : *Ōtsu-e senshū* 大津繪選集 (Choix d'Ōtsu-e), Ōtsu, Ōtsu-e kai.
- NAKADA Katsunosuke 仲田勝之助, 1943 : « Ōtsu-e kō » 大津繪考 (Réflexions sur les Ōtsu-e), in *Ukiyo-e zakki* 浮世繪襍記 (Écrits divers sur l'ukiyo-e), Tōkyō, Futami shobō.
- OGYŪ Shinzō (dir.) 尾久彰三, 2005 : *Ōtsu-e. Nihon mingaikan shozō* 大津繪 — 日本民藝館所藏 (Ōtsu-e dans les collections de la Maison des arts populaires), Ōsaka, Tōhō shuppan.
- Ono Tadashige 小野忠重, 1974 : *Ōtsu-e* 大津繪 (Les Ōtsu-e), Tōkyō, Zōkeisha.

- Ōtsu-e no sekai* 大津繪の世界 (L'univers des Ōtsu-e), 2006 : catalogue d'exposition, Ōtsu, Ōtsu-shi rekishi hakubutsukan.
- SHINODA Jun.ichi 信多純一, 2009 : *Inori no bunka. Ōtsu-e moyō, ema moyō* 祈りの文化 — 大津繪模様・絵馬模様 (La culture votive. Motifs des Ōtsu-e et des peintures votives), Kyōto, Shibunkaku shuppan.
- SUZUKI Kenkō 鈴木堅弘, 2009 : « Etoki bunka kara miru Ōtsu-e ni tsuite » 絵解き文化からみる大津繪について (À propos des Ōtsu-e du point de vue des pratiques de commentaire des images bouddhiques), *Setsuwa, denshō-gaku* 説話・伝承学, Kyōto, vol. XVII, p. 107-127.
- TAKI Seiichi 瀧精一, 1943 : *Taki Setsuan bijutsu ronshū. Nihon-hen* 瀧拙庵美術論集 — 日本篇 (Écrits sur l'art de Taki Setsuan. Volume sur le Japon), Tōkyō, Zauhō kankōkai.
- TAKI Shūzō 高城修三, 1993 : *Ōtsu-e. Takahashi Shōzan gashū* 大津繪 — 高橋松山画集 (Ōtsu-e. Album de peintures de Takahashi Shōzan), Ōsaka, Tōhō shuppan.
- WEBER Victor Frédéric, 1923 : *Ko-ji hō-ten. Dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, (publié par l'auteur), Paris.
- WELCH Matthew, 1994 : *Ōtsu-e. Japanese Folk Painting from the Harriet and Edson Spencer Collection*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.
- YANAGI Muneyoshi, 1930 : « The Peasant Paintings of Ōtsu, Japan », *Eastern Art*, College Art Association, Philadelphia, vol. II, p. 5-36.
- YANAGI Sōetsu 柳宗悦, 1982 : *Yanagi Sōetsu zenshū* 柳宗悦全集 (Œuvres complètes de Yanagi Sōetsu), t. XIII, Tōkyō, Chikuma shobō.
- YOKOI Kiyoshi, 1958 : *Early Ōtsu-e*, Tōkyō, Maruyama & Co.