

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales
Mention - histoire civilisation patrimoine
Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Du poème à l'estampe : le *Hyakunin isshu uba ga etoki* de Hokusai (1835- 1838).

Eva DELCOURT

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur d'histoire – Université Lumière Lyon 2

Remerciements

J'adresse mes remerciements à Monsieur Philippe Martin pour avoir accepté d'encadrer mon travail, et pour ses précieux conseils, tant pour le master que pour l'avenir.

À l'INALCO, Monsieur Emmanuel Lozerand, Madame Anne Bayard-Sakai, Monsieur Julien Faury et Monsieur Michel Vieillard-Baron, pour leurs enseignements en licence qui m'ont mené à étudier ce sujet.

Au musée Guimet, Monsieur Alban François, Monsieur Vincent Lefevre et Madame Ananya Pramod pour leur accueil au pôle documentaire, et pour avoir mis à ma disposition de nombreux documents et bases de données.

Au département estampes et photographie de la BnF, Madame Valérie Sueur Hermel, à la Fondation Monet, Madame C. Lindsey, mais également à la Galerie Berès, Madame Marie-Christine Bonola, pour leurs réponses à mon enquête et les documents et images qu'elles m'ont transmis.

À Monsieur Carlos Micháns pour m'avoir indiqué l'existence de vente aux enchères d'œuvres japonaises aux Pays-Bas. Enfin, aux galeristes du Bois Debout pour avoir accepté de me montrer la reproduction d'une estampe de mon corpus.

D'un côté plus personnel je souhaite saluer mes parents et Rémi, pour leur présence et leur soutien, Mathis pour ses relectures attentives de mes écrits depuis la licence et ici encore avec des remarques pertinentes, Caroline pour sa gentillesse et son accueil lorsque je suis venue à Paris, Bruno pour avoir subi mes lectures de poèmes au cours de l'année et enfin mes camarades de promotion Clémence, Marine, Lucille, Lydie, Capucine, et surtout mon voisin Antoine, avec lesquels j'ai passé une excellente année.

Résumé : *Entre 1835 et 1838 au Japon, Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849) prépare une grande série de cent estampes japonaises ukiyo-e, illustrant les poèmes du célèbre recueil Hyakunin issu (百人一首) [De cent poètes un poème]. La série, intitulée Hyakunin issu uba ga etoki (百人一首ウバが絵解き) [Les cent poèmes racontés par la nourrice], n'est cependant pas publiée dans son intégralité. Au cours de cette étude, nous nous pencherons sur les bases de la poésie classique japonaise et des ukiyo-e, et analyserons la façon dont les poèmes ont été mis en images, mais également la place de la série dans le patrimoine français aujourd'hui, au travers de l'étude des collections de musées et de ventes depuis les années 2000.*

Descripteurs : *Hokusai, estampe japonaise, ukiyo-e, poème, France, XIX^e siècle, campagne.*

Abstract : *From 1835 to 1838 in Japan, Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849) designed one hundred ukiyo-e Japanese prints, which illustrates the poems from the well-known Hyakunin issu (人一首) [One hundred Poets, one hundred each] anthology. However, this print series, entitled Hyakunin issu uba ga etoki (百人一首ウバが絵解き) [One hundred poems explained by the nurse], isn't fully published. In this study, I will discuss about what is Japanese classical poetry and ukiyo-e print, then present an analysis of how Hokusai illustrated the poems, but also its importance in the French patrimony, by studying museums holdings and sales 2000.*

Keywords : *Hokusai, Japanese print, ukiyo-e, poem, France, 19th century, countryside.*

Droits d'auteur

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

| | |
|---|------------|
| SIGLES ET ABREVIATIONS | 8 |
| INTRODUCTION..... | 9 |
| CHAPITRE 1 : LE <i>HYAKUNIN ISSHU</i>, RECUEIL DE POEMES ET SOURCE D’INSPIRATION POUR HOKUSAI | 16 |
| I/ Contexte historique de l’époque Kamakura. | 16 |
| II/ Qu’est-ce qu’un <i>waka</i> ? | 21 |
| III / La transmission du recueil jusqu’à l’époque d’Hokusai : commentaires et illustrations..... | 26 |
| CHAPITRE 2 : L’ESTAMPE <i>UKIYO-E</i>, SUPPORT DE L’ART D’HOKUSAI | 39 |
| I/ L’époque et la culture d’Edo. | 39 |
| II/ Qu’est-ce qu’une estampe <i>ukiyo-e</i> ? | 43 |
| III/ Les différents sujets représentés par les <i>ukiyo-e</i>..... | 50 |
| CHAPITRE 3 : LE <i>HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI</i>, UNE MISE EN IMAGES ORIGINALE DU <i>HYAKUNIN ISSHU</i>..... | 59 |
| I/ « Le vieillard fou de dessins » | 59 |
| II/ Un projet ambitieux..... | 61 |
| <i>a-Présentation de la série</i> | <i>61</i> |
| <i>b-Les éléments textuels présents sur les images.</i> | <i>68</i> |
| <i>c-La fin d’un projet.</i> | <i>72</i> |
| III/ Analyse des estampes. | 75 |
| CHAPITRE 4 : LA MISE EN VALEUR DU <i>HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI</i> DEPUIS LA FIN DU XIX^E SIECLE | 115 |
| I/ Le mouvement du japonisme. | 115 |
| II/ Les résultats de notre recherche..... | 119 |
| A) <i>Les musées.</i> | <i>120</i> |
| B) <i>Les galeries d’art.</i> | <i>133</i> |
| C) <i>Les ventes aux enchères, présentées suivant l’ordre chronologique.</i> | <i>140</i> |
| III/ Étude de notre corpus. | 145 |
| CONCLUSION | 157 |
| SOURCES..... | 167 |
| Catalogues papier | 167 |
| Images de la série <i>Hyakunin isschu uba ga etoki</i>..... | 167 |
| Reproductions transmises par la Galerie Berès | 167 |
| Inventaires et registres du MNAAG..... | 169 |
| Sources accessibles en ligne | 169 |

| | |
|--|------------|
| BIBLIOGRAPHIE..... | 172 |
| Histoire générale..... | 172 |
| Poésie et littérature classique | 172 |
| Autour de l'estampe japonaise, Hokusai et le <i>Hyakunin isshu uba ga etoki</i> | 173 |
| Le japonisme et les collectionneurs | 177 |
| ANNEXES..... | 180 |
| GLOSSAIRE DES TERMES JAPONAIS | 228 |
| TABLE DES MATIERES..... | 247 |

Sigles et abréviations

Le titre de l'ouvrage *Ogura Hyakunin isshu* devient *Hyakunin isshu* dans tout notre travail, après l'introduction et la première occurrence au chapitre 1, à l'exception des parodies ou ouvrages illustrés présentant dans leur titre le terme *Ogura*.

Tous les noms d'anthologies impériales de poèmes sont abrégés après leur première occurrence dans un chapitre. Ainsi :

Gosen shū pour *Gosenwaka shū*,

Goshūi shū pour *Goshūiwaka shū*,

Kokin shū pour *Kokinwaka shū*,

Shika shū pour *Shikawaka shū*,

Shinchokusen shū pour *Shinchokusenwaka shū*,

Et *Shūi shū* pour *Shūiwaka shū*.

Fujiwara no Teika, les poètes et les différents artistes cités, tel Katsushika Hokusai, peuvent parfois être désignés par leur prénom, après une première occurrence où leur nom complet est présenté.

Nous utilisons les acronymes suivants : « RMN » pour désigner la Réunion des Musées Nationaux, « MNAAG » pour le Musée National des Arts Asiatiques Guimet, et « BnF » pour la Bibliothèque nationale de France.

Les termes japonais *In no chō* et *Seitai shōgun* sont abrégés respectivement en *In* et en *shōgun* après la première occurrence du terme complet dans le travail.

Nous abrégeons également les titres des documents cités en note de bas de page après une première occurrence dans un chapitre, en ne gardant que le nom de l'auteur et le titre. Le lecteur pourra retrouver les références complètes en consultant la bibliographie.

INTRODUCTION

« Un seul poème retenu dans une anthologie fait, pour la gloire posthume de son auteur, plus que les plus surprenantes prouesses »¹, affirme René Sieffert, en commentaire de sa traduction française de l'une des plus célèbres compilations de poèmes japonais, le *Ogura Hyakunin isshu* (小倉百人一首) [De cent poètes un poème calligraphiés à Ogura]. Ainsi, Sangi Ono no Takamura (参議小野篁, 802-852), Dame Ise (伊勢, vers 875 - vers 938) ou Fun'ya no Asayasu (文屋朝康, fin IX^e siècle) sont autant de noms qui ont traversé les âges, de par leur présence dans cette anthologie rassemblée au XIII^e siècle par le poète Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162-1241). Leurs poèmes, comme les quatre-vingt-dix-sept autres qui composent ce recueil, ont traversé les époques et aujourd'hui encore, sont lus, appris, analysés et illustrés. Ils sont également remaniés : la parodie et la réécriture font en effet autant pour la renommée de cette œuvre que l'œuvre elle-même, indiquant comment celle-ci était appréhendée à une époque donnée, son ancrage dans la culture commune, ou encore révélant les évolutions sémiques et de l'orthographe d'un mot. Un lecteur du temps de la compilation du recueil au XIII^e siècle ne comprend pas le texte et ne ressent pas les mêmes émotions qu'un autre au XVII^e ou XIX^e siècle, ni même au XXI^e siècle. Que pensaient des poèmes les différents lecteurs du *Hyakunin isshu* ? Comment voyaient-ils les images les accompagnant, ou remplaçant parfois le texte lui-même ? Quel lien subsiste-t-il entre les deux supports ?

Autant de questions que nous pouvons nous poser en abordant ici le sujet de cette étude, consistant en une reprise du recueil : une série, inachevée, de cent estampes *ukiyo-e* (浮世絵) produite au Japon par l'artiste Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849) à partir de 1835, intitulée *Hyakunin isshu uba ga etoki* (百人一首ウバが絵解き) [Les cent poèmes racontés par la nourrice]. À l'époque d'Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868), le *Hyakunin isshu* devient peu à peu une référence littéraire connue de tous, tant gens du peuple que membres des classes guerrières et nobles. L'artiste illustre donc les poèmes du recueil et les interprète à sa manière. Cependant, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons au cours de ce travail, sur les cent images prévues, seules quatre-vingt-onze sont connues de nos jours, dont vingt-sept sous une forme achevée et prête à la vente, l'estampe polychrome dite *nishiki-e* (錦絵).

Nous souhaitons ainsi présenter une première approche à cette série d'Hokusai. En effet, bien que la série soit conservée et parfois présentée dans des expositions, et que certains exemplaires soient vendus aux enchères au cours de ces vingt dernières années, elle demeure peu étudiée voire ignorée. Nous n'avons pas, au cours de nos recherches, trouvé de travail en français sur la question, et

¹ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. Publications orientalistes de France : 1993 (réédition illustrée par UESUGI Sōryū en 2008), p. 116.

relativement peu d'articles et d'ouvrages en anglais ainsi qu'en japonais. Une majorité des travaux académiques à notre disposition sont d'ailleurs plutôt anciens, écrits il y a dix ou trente ans. Nous souhaitons donc étudier le *Hyakunin isshu uba ga etoki* sous le prisme des collections en France métropolitaine, tout en rappelant le lien avec le recueil *Hyakunin isshu* et en regroupant les différentes analyses préexistantes du texte et de l'image.

L'œuvre originale et la reprise sont donc deux éléments centraux. Certains ouvrages de références que nous allons présenter nous seront utiles pour traiter l'un de ces supports, ou même parfois les deux.

D'une part, la poésie classique japonaise et le *Hyakunin isshu* ont fait l'objet de nombreuses recherches. Ainsi, nous nous appuyons sur les analyses de Joshua S. Mostow, reconnu dans le domaine de la poésie, notamment celle présente dans son ouvrage *Pictures of the heart, the Hyakunin isshu in word and image*², souvent cité dans notre travail. Ce dernier propose un historique de la réalisation des différents commentaires et mises en images du recueil, ainsi qu'une traduction et une analyse de chaque poème. De plus, pour mieux comprendre les différentes caractéristiques de cette poésie et les principes de composition de Fujiwara no Teika, que nous soulignerons dans nos propres analyses, nous avons consulté le travail de Michel Vieillard-Baron, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*³.

À l'inverse, peu de travaux universitaires ont été publiés à propos de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Le premier article recensé, que nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer, est celui de Robert de Bruijn, écrit en 1971⁴, qui présente et analyse les vingt-sept *nishiki-e*. Cependant, il ne s'intéresse pas aux autres images de la série, notamment les croquis, appelés *hanshita-e* (版下絵), qu'il considère comme étant réalisés par des copistes et non par Hokusai. Son analyse permet toutefois d'ouvrir la voie aux études sur ce sujet, sur lequel se penche en 1977 le japonais Yamaguchi Keizaburō, avec un article poursuivant l'analyse des *nishiki-e*⁵. Toutefois, par manque de place, cette dernière est peu détaillée et ne permet pas d'étudier les croquis. Ses analyses sont reprises et complétées dans d'autres travaux ultérieurs, nous ne ferons donc que très peu référence à cet article. Par la suite, en 1983, l'universitaire Roger Keyes publie son

² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press : 1996.

³ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Paris, Collège de France / Institut des Hautes Études Japonaises : 2001.

⁴ BRUIJN, R., de. « The One Hundred poems explained by the nurse ». In : KAEMPFFER, H. M.; SICKINGHE, W. O. G. (dir.). *The fascinating world of the Japanese artists*. La Hague, Society for Japanese arts and crafts : 1971.

⁵ YAMAGUCHI, Keizaburō 山口圭三郎. « Hokusai-hitsu Hyakunin isshu uba ga etoki ni tsuite ». 北斎筆「百人一首うばがゑとき」について. [A propos du *Hyakunin isshu uba ga etoki* de l'artiste Hokusai]. In : *Nihon ukiyo-e geijutsu* 日本浮世絵芸術 [Les beaux-arts de l'estampe japonaise], vol.55, 1977.

article, « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" »⁶, et propose quelques descriptions et analyses de certains *hanshita-e*, mais également une chronologie de la publication des différentes estampes de la série. Puis, six ans plus tard, en 1989, son collègue Peter Morse rassemble dans un grand ouvrage, intitulé *Hokusai, One Hundred Poets*⁷, toutes les images qu'il a pu observer : *nishiki-e*, *hanshita-e* ou reproductions, soit quatre-vingt-neuf sur cent. Il les reproduit en couleurs et à la taille d'origine, environ 25 x 37 cm (format *ōban* 大判), tout en les décrivant et les analysant. Si ce travail est utile pour consulter la série, et que nous y ferons souvent référence pour des descriptions, il est cependant parfois critiqué, notamment à propos de l'interprétation des poèmes. En outre, un an plus tard, Nagata Seiji⁸ présente dans un article deux *hanshita-e* qui n'étaient pas reproduits dans l'ouvrage de Peter Morse, permettant d'accroître le nombre d'images connues à quatre-vingt-onze. Cependant, nous n'avons pas pu nous procurer ce dernier. Par ailleurs, nous pouvons évoquer l'ouvrage de Ewa Machotka⁹, bien plus récent et complet : elle présente et analyse la série, effectue un historique de la mise en images, et explique pourquoi Hokusai s'est attelé à ce projet au travers du prisme du mouvement intellectuel des études nativistes (*kokugaku*, 国学)¹⁰. Par la suite, le musée de la ville de Machida, situé en banlieue de Tōkyō, en collaboration avec la chercheuse spécialiste des *ukiyo-e* Tanabe Masako¹¹, publie en 2011 un ouvrage regroupant les vingt-sept *nishiki-e* conservés dans l'institution. Dans l'introduction de celui-ci, nous pouvons également trouver une reproduction en petit format de l'un des deux *hanshita-e* présentés par Nagata Seiji. Relevons également un article d'Iwakiri Yuriko comparant la série d'estampes avec un livre imprimé illustrant les poèmes, le *Hyakunin isshu zue* (百人一首図絵, réalisé par Tayama Yukinori en 1804) [Collection d'images du *Hyakunin isshu*], qui aurait pu inspirer Hokusai pour son projet¹². Enfin, citons la contribution d'Alfred Haft dans le catalogue

⁶ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». In : *The Art Institute of Chicago Centennial Lectures*, vol 10. The Art Institute of Chicago : 1983, p. 310-329.

⁷ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989.

⁸ NAGATA, Seiji 永田生慈. « Katsushika Hokusai nikuhitsu kanshō -30- hanshita-e *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Kōkō tennō - ichimai, -31- hanshita-e *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Mibu no tadamine - ichimai » 葛飾北斎肉筆鑑賞-30-版下絵「百人一首乳母かゑるとき 光孝天皇」1枚, -31-版下絵「百人一首姥か衛登喜 壬生忠見」1枚. [Appréciations des originaux de Katsushika Hokusai : (30) un exemplaire du croquis du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, poème de Kōkō tennō, et (31) un exemplaire du croquis du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, poème de Mibu no Tadamine]. In : *Kobijutsu* 古美術 [Arts anciens], vol.93, 1990, p. 125-129.

⁹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. Brussels and New York : 2009 (éd 2016).

¹⁰ Mouvement intellectuel de l'époque d'Edo étudiant les textes et les traditions vernaculaires, favorisant ces derniers au profit des classiques et idées d'origine chinoises.

¹¹ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isshu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥かゑるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des *Ukiyo-e*]. 二玄社 [Nigensha éditions] : 2011.

¹² IWAKIRI, Yuriko 岩切 友里子. « Hokusai « Hyakunin isshu uba ga etoki » no gasō to « Hyakunin isshu zue ». 北斎「百人一首うばがえとき」の画想と『百人一首図絵』 [Les images des Cent poèmes racontés par la nourrice d'Hokusai et le livre imprimé *Hyakunin isshu zue*]. In : *Art Research* アート・リサーチ, vol. 17. Ritsumeikan daigaku Art Research Center 立命館大学アート・リサーチセンター [Centre de recherches en art de l'université Ritsumeikan] : 2017, p. 79-90.

d'une exposition au British Museum en 2018, présentant sur le même plan certaines images et croquis ainsi que le poème qui leur est associé¹³.

Nos sources sont donc variées, et, afin d'obtenir une vue d'ensemble des différentes images de la série, nous consulterons l'ouvrage *Hokusai, One Hundred Poets*, présenté plus haut, ainsi que le livre de Tanabe Masako, sur lesquels nous appuyons pour nos descriptions et analyses. En ligne, nous retrouvons des ensembles plus ou moins complets de *nishiki-e*, auxquels s'ajoutent parfois des croquis et des reproductions dans plusieurs musées occidentaux, les plus connus étant le British Museum de Londres et la Freer Gallery à Washington. Ces ensembles ont été acquis par des collectionneurs à partir de la fin du XIX^e siècle auprès de marchands d'images, puis légués à ces différentes institutions. Pour la France, nous observons sous forme numérique la base de données de la RMN (Réunion des musées nationaux), les collections du MNAAG (Musée National des Arts Asiatiques Guimet) ainsi que ses inventaires, les œuvres conservées à la BnF (Bibliothèque nationale de France), à la Fondation Monet et au Centre Pompidou. En outre, un autre type de sources est disponible en ligne : il s'agit des archives numériques des ventes aux enchères de différentes maisons de vente (Bubb-Kuyper aux Pays-Bas, Tessier-Sarrou, Pierre Bergé et Alde à Paris) et les sites internet de galeries d'images (Armemo et Le Bois debout), sur lesquels nous nous appuyons pour constituer un corpus. Enfin, nous avons pu consulter quelques catalogues, soit au format physique¹⁴, soit au format numérique transmis par des conservateurs¹⁵ ou par des galeristes travaillant pour la Galerie Berès¹⁶, dont les collections et les archives sont également étudiées ici.

En outre, nous allons présenter dans certaines parties quelques poèmes du recueil en français, afin d'en étudier les différentes interprétations et procédés stylistiques. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la traduction de René Sieffert. Bien que cette dernière ait bientôt une trentaine d'années, étant publiée en 1993, il s'agit d'un travail réalisé par un universitaire de référence, puisqu'il a traduit en français de nombreuses œuvres majeures de la littérature classique japonaise, notamment l'anthologie *Man'yō shū* (万葉集, compilée vers 750) [Recueil des dix mille feuilles]. De plus, nous présentons la version originale du poème, en nous appuyant sur la version japonaise présente dans l'ouvrage de Joshua Mostow, *Pictures of the Heart*. Notons d'ailleurs qu'Ewa Machotka et Alfred Haft

¹³ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isshu uba ga etoki)* ». In : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 222-239.

¹⁴ Il s'agit de : BAYOU, Hélène (dir.). *Hokusai, l'affolé de son art*. 1760-1849. Catalogue d'exposition au Musée Guimet. Paris, Editions de la RMN : avril 2008 ; et de : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017.

¹⁵ AKITEN, Geneviève ; DELAFOND, Marianne. *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts : 2003, p. 70.

¹⁶ Nous avons reçu, par échange de mails, plusieurs extraits des catalogues de la galerie Berès, il s'agit des catalogues de vente aux enchères de plusieurs pièces vendues et d'inventaires internes des œuvres encore en stock.

emploient cette version dans leurs travaux respectifs. Joshua Mostow explique¹⁷ qu'il a choisi une façon d'écrire le japonais en langue ancienne afin de coller au mieux au texte original, permettant de faire ressortir les nombreux jeux de mots et de sens, ou encore de lier visuellement les mots associés entre eux. Précisons que la traduction anglaise réalisée par Joshua Mostow est utilisée le cas échéant afin de la comparer avec la traduction française.

Enfin, grâce à nos nombreuses sources, nous avons pu constituer un corpus pour étudier la valorisation des estampes en France ces vingt dernières années. Si la plupart de nos recherches se sont faites en ligne sur les sites officiels et grâce à des numérisations transmises gracieusement par les différents conservateurs et galeristes, nous avons pu étudier sur place les collections et les inventaires numérisés du MNAAG, dans l'enceinte du pôle documentaire. Ainsi, après avoir relevé toutes les informations nécessaires et présenté la liste des différents résultats, nous avons analysé les notices accompagnant les différents catalogues afin de savoir si les informations présentées étaient identiques malgré la différence d'institution.

Dès lors, nous nous interrogerons sur la façon dont Hokusai a conçu sa série d'estampes *Hyakunin isshu uba ga etoki*, reprise d'un recueil de poèmes vieux de cinq siècles, et la place de cette œuvre dans le patrimoine français d'aujourd'hui. Puisque le *Hyakunin isshu uba ga etoki* est une mise en images du *Hyakunin isshu*, il faut tout d'abord présenter ce dernier et replacer la série d'Hokusai dans l'historique des commentaires et des illustrations de l'anthologie. Dans une seconde partie du travail, nous nous attellerons à étudier le support de la mise en images, c'est-à-dire l'estampe japonaise *ukiyo-e* et sa diversité de sujets. Par la suite, ces deux points de contexte étant posés, nous nous pencherons sur la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, afin d'étudier sa composition, sa formation, et d'analyser à l'aide de plusieurs exemples le rapport entre le texte originel et l'image. Enfin, nous nous intéresserons à la mise en valeur de cette série en France au XXI^e siècle à travers l'étude de notre corpus.

Note sur la transcription.

Tout au long de notre travail, nous employons des termes et des noms japonais, écrits avec la transcription Hepburn modifiée. Ainsi, les voyelles longues portent un macron : par exemple le « o » long devient « ō ». Le « e » se prononce « é ». De plus, les « n » (ん) syllabiques sont suivis d'une apostrophe en français pour les distinguer des sons « na » (な), « ni » (に), « nu » (ぬ), « ne » (ね) et « no » (の). Ce « n » syllabique ne s'écrit pas « m » devant les consonnes « m »,

¹⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p.XVII, « note on transliteration ».

« b » et « p ». Par ailleurs, les doubles consonnes marquées d'un petit « っ » en japonais sont indiquées en doublant la consonne sauf « ch » qui devient « tch ». Le caractère « wo » (を) est utilisé en tant qu'information grammaticale et est transcrit « wo », de même que le « は » grammatical qui est écrit « wa » et non « ha », tel qu'il est transcrit normalement lorsqu'il est employé en tant que son. Nous n'accordons pas les termes japonais : ainsi *waka* ou *ukiyo-e* ne prendront pas de « s » au pluriel. Enfin, les mots peuvent être séparés par un espace, ou rassemblés par un tiret lorsqu'ils sont sémantiquement ou grammaticalement liés. Nous ne corrigeons pas les mots japonais écrits dans une transcription différente lorsque ceux-ci sont cités, sauf si cela entrave la compréhension.

Nous suivons également les règles ci-dessous :

- La transcription en caractères latins des mots japonais est dite en japonais « *rōmaji* » et nous utilisons ce terme dans notre travail pour y faire référence. À la première occurrence dans un chapitre d'un mot ou d'une expression japonaise, ceux-ci apparaissent tout d'abord en *rōmaji* en italique, puis viennent entre parenthèses les caractères japonais. Une traduction éventuelle du terme en français peut suivre entre crochets. Exemple : *ukiyo-e* (浮世絵) [images du monde flottant].

- Concernant les expressions en français utilisées par les historiens ou plus couramment que le terme japonais, nous indiquons cette expression en typographie droite, puis entre parenthèses le mot japonais en *rōmaji* en italique et enfin les caractères japonais. D'autres informations comme des dates peuvent apparaître entre ces parenthèses. Exemple : époque d'Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868).

- Les titres d'œuvres sont indiqués en italique quelque soit la langue de ce titre. Les titres anglais ne sont pas traduits. Pour les titres japonais, nous employons en premier le titre japonais transcrit en *rōmaji* en italique, puis entre parenthèses viennent les caractères et d'autres informations si besoin est. Enfin entre crochets et en typographie droite un titre français qui peut provenir d'une traduction personnelle ou une traduction plus usitée. Exemple : *Shin shō* (新抄, 1804) [Nouveau commentaire].

- Une exception est faite pour les noms propres et les surnoms : ils sont écrits ou transcrits en *rōmaji* mais en typographie droite. Les caractères japonais suivent entre parenthèses, et éventuellement d'autres informations, telles une date. L'ordre de présentation japonaise, nom puis prénom, est respecté. Exemple : Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162-1241). En outre, les noms d'empereur sont écrits dans le corps du texte tel qu'il suit : « Empereur » ou « impératrice » + nom¹⁸, puis entre parenthèses viennent la transcription du nom en japonais *rōmaji* en italique, enfin les caractères et les dates. Exemple : Empereur Go-Toba (*Go-Toba tennō*, 後鳥羽天皇, 1180-1239).

¹⁸ Le japonais ne connaît pas le masculin et le féminin. Ainsi *Tennō* est employé pour désigner un empereur ou une impératrice.

- Nous employons les crochets pour ajouter des informations supplémentaires dans des citations, comme pour indiquer les caractères des noms ou mots japonais non présents dans le texte original. Ils sont également utilisés pour indiquer la traduction personnelle d'un texte. Nous mentionnons le texte d'origine en japonais, puis la traduction française personnelle entre crochets. Les textes anglais ne sont pas traduits, à l'exception de quelques expressions éventuelles présentes entre guillemets. Si nous citons des traductions réalisées par d'autres personnes, du japonais vers le français, elles apparaissent entre guillemets comme toutes les citations, et non pas entre crochets.

- Nous présentons les caractères japonais des mots, termes et noms propres uniquement à la première occurrence de ces termes dans un chapitre (Chapitre I, II, III, IV et conclusion). Cela vaut également pour les titres des œuvres : nous employons les titres transcrits tout au long de notre travail, plutôt qu'une traduction.

- Enfin, en fin de travail, un glossaire rassemble tous ces mots, en suivant la même présentation que le corps du texte (italique, crochets ou parenthèses) et proposant une courte définition. Si d'autres mots japonais apparaissent dans cette définition, les caractères ne sont pas mentionnés. Comme pour le corps du texte, les noms propres et les surnoms ne sont pas mis en italiques, mais les noms d'empereur et d'ère sont présentés tout d'abord avec leur transcription en italique, plutôt que les noms utilisés en français.

CHAPITRE 1 : LE *HYAKUNIN ISSHU*, RECUEIL DE POEMES ET SOURCE D'INSPIRATION POUR HOKUSAI

I/ CONTEXTE HISTORIQUE DE L'EPOQUE KAMAKURA.

Le début du XIII^e siècle voit s'opérer un changement radical dans la nature du pouvoir. En effet, à l'époque Heian (*Heian jidai*, 平安時代, 794-1192), l'empereur dirige seul le pays, bien qu'il soit en réalité fortement influencé par la famille des Fujiwara (藤原). Cette dernière est, depuis plusieurs siècles, au cœur du pouvoir politique et administratif : ses membres occupent tous les hauts postes au gouvernement et l'empereur doit épouser une femme de leur clan, ce qui permet aux Fujiwara de contrôler le souverain et d'éduquer son fils dans le sens de leurs intérêts. Mais l'institution en 1072 par l'ancien empereur Go-Sanjō (後三条天皇, 1034-1073) d'une administration particulière contrarie les intérêts du clan Fujiwara. Il s'agit de l'*In no chō* (院庁, abrégé en *in*, 院)¹⁹, c'est-à-dire un office dirigé par l'empereur retiré, qui abdique volontairement pour laisser sur le trône son jeune fils. Théoriquement, l'empereur retiré n'a plus de pouvoir, mais dans les faits c'est toujours lui qui contrôle et influence dans l'ombre le nouvel empereur : il dirige les affaires de successions, les cérémonies religieuses et les rivalités politiques.

À la fin du XII^e siècle cependant, de nombreux conflits éclatent dans la capitale, provoqués non pas par des aristocrates mais par des familles de guerriers. D'abord au service des nobles pour leur protection, ils gagnent de plus en plus d'influence et prônent des valeurs (loyauté entre les membres et la famille, éducation guerrière) différentes de celles de nobles. À la suite de quelques incidents provoqués par la rivalité entre ces familles de guerriers, la guerre de Genpei (*Genpei kassen*, 源平合戦, 1180-1185) éclate et met à feu et à sang le pays. La faction gagnante, le clan Minamoto (源), récupère une partie du pouvoir politique et fonde en 1192 à Kamakura, loin à l'est de Kyōto, le premier gouvernement du *shōgun* (將軍, abréviation de *seiitai shōgun*, 征夷大將軍) [grand général chargé de la pacification des barbares], c'est-à-dire le chef des guerriers devant protéger l'est du pays. C'est le début d'une nouvelle époque qui voit l'instauration de la puissance politique des guerriers : on appelle cette période l'époque Kamakura (*Kamakura jidai*, 鎌倉時代, 1192-1333). En 1221, l'empereur retiré Go-Toba (後鳥羽天皇, 1180-1239) tente une rébellion pour reprendre le pouvoir, appelée « troubles de l'ère Jōkyū » (*Jōkyū no ran*, 承久の乱)²⁰, mais est vaincu en moins d'un mois. Il est alors exilé dans l'île d'Oki, loin de la capitale, et

¹⁹ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010, p. 224.

²⁰ Ibid., p. 242.

ses fils sont aussi éloignés du pouvoir. Cet événement signe réellement la fin du pouvoir administratif de Kyōto qui passe « sous la houlette de Kamakura »²¹ et doit collaborer avec le nouveau régime. La capitale devient alors le siège d'une aristocratie nostalgique d'une époque révolue. Les hauts dignitaires, qui s'adonnent depuis longtemps à la poésie et se réunissaient en cercles de poètes lettrés autour des empereurs²², vont s'imposer au fil des siècles comme les garants de traditions culturelles opposées aux valeurs guerrières.

C'est dans ce contexte troublé que vit un aristocrate au cœur de notre travail, puisqu'il est l'auteur d'une célèbre anthologie de poèmes : Fujiwara no Teika, aussi appelé Sadaie (藤原定家, 1162-1241) et poète majeur de son temps. Fils d'un poète influent, Fujiwara no Shunzei (藤原俊成, 1114-1204), il est initié très jeune à la poésie et intègre vers l'âge de seize ans les cercles artistiques de la cour²³. En 1186, il est employé comme intendant de la famille Kujō (九条家), réputée pour organiser de nombreux événements poétiques²⁴, et Teika développe sans doute ses talents sous leur protection : il réalise dès lors de nombreuses séquences de poèmes à thèmes, et participe à des concours (nous aurons l'occasion de détailler plus tard dans le travail ce qu'est une séquence et un concours de poèmes) tel le *Ropyakuban uta-awase* (六百番歌合) ou [Concours de poèmes en six cent manches] à l'automne 1193, aux côtés de onze autres poètes²⁵. C'est en 1200 que Teika aura l'occasion d'intégrer l'entourage de l'empereur retiré Go-Toba, et est nommé un an plus tard compilateur d'une anthologie impériale de poèmes (*chokusen shū*, 勅撰集). Cette dernière, appelée [Nouvelle anthologie de poèmes anciens et modernes] (*Shinkokin waka shū*, 新古今和歌集), est achevée en 1205 mais est corrigée et remaniée jusqu'en 1216. Elle contient 1978 poèmes répartis en vingt livres, tous lus attentivement et approuvés par Go-Toba, qui s'adonnait à la poésie lors de son temps libre²⁶. L'anthologie doit contenir des poèmes, anciens ou contemporains des compilateurs, qui ne doivent pas avoir été retenus dans une autre anthologie, mais qui sont conformes aux idéaux esthétiques en vigueur. Fort de cette expérience, Teika compile une autre anthologie en 1235, mais cette fois-ci seul : le *Shinchokusen shū* (新勅撰和歌集) ou [Nouvelle anthologie de poèmes compilée sur ordre impérial], commandée par l'empereur

²¹ Ibid., p. 243.

²² VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Paris, Collège de France / Institut des Hautes Études Japonaises : 2001, p. 9. Pour cette courte biographie de Teika et la présentation de certaines de ses œuvres, nous nous appuyons principalement sur cet ouvrage.

²³ Ibid., p. 15.

²⁴ Ibid., p. 20-21.

²⁵ Ibid., p. 27.

²⁶ Ibid., Annexe V p. 470.

Gohorikawa (後堀河天皇, 1212-1234)²⁷, placé sur le trône par le nouveau pouvoir du *shōgun*, suite aux troubles de l'ère Jōkyū de 1221.

En parallèle de ces travaux, Teika rédige des compilations personnelles et enseigne les rudiments de son art au travers de traités de poésie : il écrit entre autres le *Kindai Shūka* (近代秀歌) [Poèmes excellents de notre temps] pour le *shōgun* Minamoto no Sanetomo (1192-1219, 源実朝) vers 1209 et en rédige une seconde version en 1215²⁸, puis le *Eiga no Taigai* (詠歌大概) [Généralités sur la composition poétique] entre 1218 et 1223 à destination d'un prince impérial. Il écrit également vers 1219²⁹ le *Maigetsu shō* (毎月抄) [Notes mensuelles], sous la forme d'une lettre apportant des corrections à une séquence qu'un de ses élèves lui avait envoyée. On lui attribue un autre texte, sans doute apocryphe, intitulé *Teika Jittai* (定家十体) [Les dix styles de Teika], dans lequel l'auteur définit les dix styles de poèmes avec de nombreux exemples³⁰. Enfin, le 27 du cinquième mois de l'an 1235³¹, il rédige pour le beau-père de son fils, Utsunomiya no Yoritsuna (宇都宮頼綱, 1178-1259), appelé aussi Renshō (蓮生), un ensemble intitulé *Hyakunin shūka* (百人秀歌) [Poèmes excellents de cent personnes]. Cette compilation est constituée de cent et un poèmes destinés à décorer sous forme de cartouche les cloisons d'une villa à Saga³². Comme l'explique alors Michel Vieillard-Baron, « cette collection servira de base pour la compilation de la fameuse anthologie appelée « De cent poètes un poème [calligraphiés à] Ogura », *Ogura hyakunin issu* 小倉百人一首 »³³. Il s'agit de cette anthologie-ci que nous allons évoquer tout au long de notre travail, sous la version abrégée de « *Hyakunin issu* ».

En quoi consiste donc cette anthologie ? Teika a choisi cent poèmes, qui proviennent de cent poètes distincts, et les a classés dans un ordre chronologique. En effet, le recueil commence au VII^e siècle et se termine avec les poèmes de ses contemporains au XIII^e siècle. De plus, c'est une paire de poèmes réalisés par des membres de la famille impériale qui débute et terminent l'anthologie : l'empereur Tenji (天智天皇, 626-671) et l'impératrice Jitō (天智天皇, 645-703), puis le souverain Go-Toba et son fils Juntoku (順徳天皇, 1197-1242)³⁴. On peut

²⁷ Ibid., Annexe V p. 470.

²⁸ Ibid., p. 63-64. La seconde version du traité possède quelques différences par rapport à la première : Teika retire dix poèmes et en rajoute soixante-huit nouveaux. De plus, il modifie légèrement la préface. Cette version aurait été écrite après 1215, mais son destinataire n'est pas connu avec précision.

²⁹ Ibid., p. 89.

³⁰ Ibid., p. 97.

³¹ Ibid., p. 56.

³² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin issu*. Brussels and New York : 2009 (éd 2016), p. 41-42.

³³ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*. p. 56. Les crochets sont présents dans le texte original.

³⁴ YOSHINO, Tomomi. « *Hyakunin issu and the popularization of classical poetry* ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 256.

arguer que cette place réservée à ces personnages permet de rappeler l'ancien pouvoir et l'importance de la poésie lorsqu'elle est placée sous le patronage impérial. Toutefois, Joshua Mostow pointe le fait que l'ordre chronologique n'est pas respecté à la lettre. Ainsi, certaines poétesses sont rassemblées au même endroit du recueil, étant donné leur poste au service d'une impératrice, qu'elles occupent de mère en fille : Izumi Shikibu (和泉式部, 976 ou 979- ? poème n°56) et sa fille Koshikibu no Naishi (小式部内侍, ? -1025, poème n°60), ou Murasaki Shikibu (紫式部, X^e siècle, mais dates incertaines, poème n°57) puis sa fille Daini no Sanmi (大式三位, XI^e siècle, mais dates incertaines, poème n°58). Mais, la poétesse Sei Shōnagon (清少納言, deuxième moitié du X^e -début XI^e siècle), connue pour les anecdotes de la cour rassemblées dans le *Makura no sōshi* (枕草子, vers 1002) [Notes de chevet], est placée après ce groupe bien qu'étant contemporaine et plus âgée que les deux poétesses-mères (poème n°62)³⁵. L'ordre n'est pas tout à fait respecté, mais cela n'impacte en rien la lecture du recueil.

Cette lecture est assez semblable à celle que l'on pourrait avoir en lisant une anthologie impériale. En effet, Teika a pioché dans les anthologies précédentes pour compiler son propre recueil, et l'on retrouve ainsi des thèmes poétiques courants. Ainsi, quarante-trois poèmes sont consacrés à l'amour, et une grande partie des poèmes restants a pour thème les quatre saisons, notamment l'automne³⁶. D'après le chapitre premier de l'ouvrage de Joshua Mostow, *Pictures of the heart, the Hyakunin issbu in word and image*, Teika a sélectionné ses poèmes en fonction de ses propres critères esthétiques, et non pas uniquement sur la base de la réputation de leur auteur. De plus, ce ne sont pas nécessairement les poèmes les plus connus d'un auteur qui sont retenus dans le *Hyakunin issbu*. Ainsi, en parlant de l'auteur du poème n°7, Abe no Nakamaro (阿倍 仲麻呂, 701-770), l'on apprend que seule une autre de ses compositions avait été retenue dans une anthologie impériale : « clearly it was the poem that was important to Teika, not the poet's entire body of work »³⁷. En outre, l'une des activités principales des aristocrates à la cour étant la poésie, tous, parents comme enfants, jeunes et moins jeunes, composaient. Cela est donc visible dans le *Hyakunin issbu*, puisque trente-quatre poètes sont apparentés directement³⁸, telles les poétesses évoquées un peu plus haut. Ainsi, par leurs liens chronologiques et familiaux, ces poèmes offrent un panorama de l'histoire poétique de l'époque Heian.

Toutefois, il est à noter qu'il subsiste une confusion entre le *Hyakunin shūka* et le *Hyakunin issbu*, puisque le premier était destiné à la villa de son parent Renshō à Saga et le second pour la villa personnelle de Teika à Ogura, et que les deux collections comportent quatre-vingt-dix-sept poèmes en commun. La date de création de l'anthologie n'est pas non plus claire, en témoignent les spécialistes

³⁵ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart : The Hyakunin issbu in Word and Image*. University of Hawai'i Press : 1996, p. 46.

³⁶ YOSHINO, Tomomi. « Hyakunin issbu and the popularization of classical poetry ». p. 257.

³⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 44.

³⁸ Ibid., p. 45.

que nous avons lus : Michel Vieillard-Baron ne donne pas de date précise et seulement la citation donnée plus haut, mais Joshua Mostow évoque la décennie 1230 puis plus précisément dans un autre article les alentours de l'année 1239³⁹. Steven Carter indique que la compilation fut créée vers 1235⁴⁰ mais Peter Morse, quant à lui, confond sans doute cette date avec celle du *Hyakunin shūka* puisqu'il cite la même année : « on the twenty-seventh day of the fifth month of the year A.D. 1235 »⁴¹. Ewa Machotka rejoint l'avis de Joshua Mostow et estime la création du *Hyakunin isshu* entre 1239, date de la mort de l'empereur retiré Go-Toba, et 1241, la mort de Teika⁴². En effet, le recueil inclut les poèmes des empereurs Go-Toba et son fils, Juntoku, lui aussi exilé après 1221, ce qui n'était pas le cas pour le *Hyakunin shūka*. La mort de l'empereur responsable d'une tentative de rébellion pourrait apaiser les rancœurs, et il aurait alors été possible de citer ses œuvres. Enfin, René Sieffert pose l'hypothèse que la création serait postérieure à Teika⁴³, puisque le nom posthume de Go-Toba aurait été attribué au défunt empereur en 1242, soit après la mort de notre poète. Mais nous pouvons nous demander si ce nom, Go-Toba, utilisé en tant que nom posthume, n'a pas simplement remplacé a posteriori le nom courant de l'empereur que Teika aurait pu avoir employé originellement dans sa collection. Ainsi, il semble difficile de trouver une date précise à la création du recueil *Hyakunin isshu*. Néanmoins tous les chercheurs s'accordent pour dire que ce dernier était présent sur les cloisons d'une villa, bien qu'il soit difficile de savoir si ces cloisons étaient décorées d'images ou ne présentaient que les poèmes calligraphiés⁴⁴.

Le *Hyakunin isshu* est donc un recueil de poèmes *waka*, compilé au XIII^e siècle par Fujiwara no Teika. Mais quelles sont les thèmes et les particularités de cette poésie ? Il est nécessaire de les définir, afin de mettre en lumière, dans la suite de notre travail, les analyses et les comparaisons entre les poèmes et les estampes du *Hyakunin isshu uba ga etoki* (百人一首ウバが絵解き) [Les cent poèmes racontés par la nourrice] de Hokusai.

³⁹ Ibid., p. 1 et p. 25 : « sometime after Gotoba's death in 1239, Teika, using the *Hyakunin shūka* as a basis, produced a new set of cartouches to decorate his own villa at Ogura. It is these that comprise the *One Hundred Poets* ».

⁴⁰ CARTER, Steven D. *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press : 2019, p. 45.

⁴¹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989, p. 8.

⁴² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 42.

⁴³ SIEFFERT, René. *De Cent poètes un poème*. Publications orientalistes de France : 1993 (réédition illustrée par UESUGI Sōryū en 2008), p. p214-215.

⁴⁴ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 42.

II/ QU'EST-CE QU'UN WAKA ?

Ainsi, nous allons nous intéresser à la définition du *waka* que donne Steven Carter en introduction de son ouvrage *How to read a Japanese poem*⁴⁵:

« *Waka* 和歌 (also referred to as *tanka* 短歌, meaning literally “short poem”) are poems of five lines, following the syllabic pattern 5-7-5-7-7, with a caesura appearing at the end of any line but most often at the end of the third line. Our earliest examples of *waka* come from the same time as our earliest *chōka*⁴⁶, and most of the writers of the latter wrote in both forms. The general topics of love and the four seasons dominate the *waka* canon from the eighth century onward, but other broad topics also appear, such as travel, Buddhism, and lamentation, and poems were also written in the context of correspondence and for ritual occasions. Our primary sources for *waka* are various kinds of groups, the largest being an entire “court” screen paintings, poems composed for poem contests, and poems contained in prose works (histories, tales, diaries, travel records, critical writings, etc.). Poets writing in the *waka* form employ parallelism only rarely but do use pillow words, pivot words, and other kinds of wordplay, while also using elliptical phrasing and other devices that allow for semantic expansion, such as borrowing phrases or lines from earlier poems ».

Le mot *waka* désigne tout d'abord la pratique poétique déclamée (les caractères composant le mot étant le *wa* (和, désignant le Japon) et le *ka* (歌, chant), ce qui donne alors « chant japonais »), de même que le mot *uta* (écrit avec le caractère 歌 mais lu autrement). Les deux termes sont interchangeables, mais, pour suivre l'exemple de Steven Carter⁴⁷, nous désignerons au cours de notre travail par *waka* la forme courte de poèmes en trente-et-une syllabes qui nous intéresse ici. Aussi, le *waka* remplace peu à peu dans l'usage le terme *tanka*, bien qu'ils désignent tous deux la même chose.

Quelles sont les occasions pour composer de la poésie *waka* ? Celle-ci est une activité quotidienne pour les aristocrates de la cour à la capitale. Elle est très fréquemment employée dans le cadre des jeux de séduction. En effet, il était de bon goût pour un homme de courtiser une jeune femme en lui envoyant un poème d'amour, que celle-ci pouvait retourner en reprenant les termes du premier poème de façon à exprimer une attirance réciproque ou, à l'inverse, son refus⁴⁸. Si un couple se formait, l'amant venait chez sa compagne à la nuit tombée, et repartait le matin venu. L'usage voulait alors qu'il envoie un poème d'amour aussitôt rentré,

⁴⁵ CARTER, Steven D. *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press : 2019, p. 3.

⁴⁶ Le *chōka* est un type de poèmes alternant lui aussi les vers en 5 et 7 syllabes, mais est beaucoup plus long que le *tanka*. Il est peu à peu supplanté par ce dernier, et à partir du début du X^e siècle n'est plus employé que pour les élégies funébres. (D'après la définition de Steven Carter, *ibid.*, p. 3).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 17.

mais oublier d'écrire un poème montrait que les sentiments amoureux s'affaiblissaient :

« En un temps où les conventions voulaient sur les hommes allassent rejoindre les femmes chez elles sous le couvert de la nuit, infinies sont les variations sur la séparation à l'aube, quand l'horizon s'éclaire vaguement à l'est et que, à son dernier quartier, la lune s'attarde encore dans le ciel à l'ouest. Le bon ton exigeait qu'à peine revenu chez lui, l'amant fit tenir à sa belle la lettre du matin. Oublier, ou négliger cette politesse, serait considéré comme une grossièreté laissant présager un refroidissement des sentiments, ou, pis encore, l'imminence d'une rupture⁴⁹ ».

En plus des poèmes du quotidien, correspondances entre famille, amis ou amants, les rassemblements festifs peuvent être une autre occasion de composer. Ainsi, les concours de poèmes, appelés *uta-awase* (歌合) sont l'occasion pour les poètes de confronter leurs talents : chacun compose en suivant un thème (*dai*, 題), le plus souvent imposé, puis les poèmes sont appariés. Les grands poètes jugent alors chaque paire et sélectionnent le meilleur *waka*, en inscrivant le résultat et la raison de ce choix sur des procès-verbaux. Certains *uta-awase* peuvent rassembler un grand nombre de poètes. Ainsi, l'empereur Go-Toba annonce en 1201 la tenue du *Sengohyakuban uta-awase* (千五百番歌合) [Concours de poèmes en 1500 manches], soit 3000 poèmes. Trente poètes sont commissionnés pour écrire chacun une séquence de cent poèmes, dont Fujiwara no Teika. Etant donné l'ampleur de l'événement, les procès-verbaux des 1500 manches prirent deux ans à être achevés, au cours de l'année 1203⁵⁰.

De plus, les meilleurs poètes écrivaient fréquemment des manuels de théorie de poésie (*karon*, 歌論) pour enseigner à certains élus les arcanes de leur art⁵¹. En effet, ces manuels étaient destinés à un seul élève, et leur contenu devait rester secret. Ainsi, Teika, comme évoqué plus haut, rédige des traités qui restent jalousement gardés par ses héritiers. Les poètes demandent également à leurs élèves de composer une série de poèmes pour s'entraîner. Ces séries prennent souvent la forme d'une suite de cent poèmes, les *hyakushu* (百首). Ces derniers, plébiscités également pour les *uta-awase*, possèdent des thèmes imposés. Le maître recevant de son élève le *hyakushu* va corriger ce dernier et commenter le résultat⁵². Mais la structure en cent poèmes peut aussi être un format demandé lors de commandes particulières. Par exemple, Minamoto no Toshiyori (源俊頼, 1055-1129) invite vers 1100 seize poètes à composer un *hyakushu* sur cent sujets différents, un par poème : « vingt poèmes de printemps, quinze poèmes d'été, vingt poèmes d'automne, quinze poèmes d'hiver, dix poèmes d'amour et vingt

⁴⁹ SIEFFERT, René. *De Cent poètes un poème*. p. 66.

⁵⁰ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*, p. 37-38.

⁵¹ COMMONS, A.E. « Japanese poetic thought, from earliest times to the thirteenth century ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 22.

⁵² VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*, p. 89.

poèmes de sujets divers ». Les 1600 poèmes ainsi composés sont rassemblés en un texte, le *Horikawa-in hyakushu* (堀河院百首), offert à l'empereur retiré Horikawa (堀河天皇, 1079- vers 1100)⁵³. Aussi, les poètes espèrent que leurs créations seront un jour sélectionnées dans des anthologies, à l'instar des grands maîtres d'antan. En effet, les empereurs peuvent commander la compilation d'une anthologie impériale, le *chokusen shū*, réalisée par un groupe de poètes mandatés spécialement. On recense ainsi entre 905 et 1439 vingt-et-une anthologies impériales, le plus souvent composées de vingt livres et classées dans cet ordre : les quatre saisons, les joies, les voyages, les noms de choses, l'amour, le chagrin, et d'autres thèmes divers⁵⁴. Dans le corps du texte, chaque poème est accompagné d'une phrase décrivant le contexte de sa création (*kotoba-gaki*, 詞書き), le sujet ainsi que le nom du poète. D'autres types d'anthologies existent, créés non pas pour célébrer un règne impérial comme le *chokusen shū*, mais à titre personnel. Le *ie no shū* (家の集)⁵⁵ est une collection privée des œuvres de la famille d'un poète donné ; le *shisen shū* (詩選集) quant à lui, est une anthologie rassemblée par un particulier sur des thèmes libres, comme les poèmes des « Six poètes immortels » de l'ère Heian, appelés *rokkasen* (六歌仙), considérés comme des génies de leur temps⁵⁶. Ces anthologies, tant *ie no shū* que *shisen shū*, reprennent souvent le même format et la répartition des thèmes poétiques que les anthologies impériales *chokusen shū*.

Comme énoncés dans la citation de Steven Carter plus haut, les sujets principaux du *waka* sont des références à l'amour ou aux quatre saisons. On retrouve ces poèmes en grand nombre dans toutes les anthologies, qu'elles soient compilées sur ordre impérial ou réservées à un usage privé. D'autres thèmes sont également présents : les voyages et la tristesse d'être loin de la capitale, les séparations ou les réjouissances, et même la religion. En effet, la plupart des membres de la cour sont de confession bouddhiste, et sont imprégnés du concept de l'impermanence, c'est-à-dire le sentiment que tout est éphémère et que rien n'est amené à durer. Pour évoquer tous ces thèmes, les *waka* doivent être écrits avec un vocabulaire limité, puisque seuls les mots japonais d'origine peuvent être employés. Cette restriction permet pourtant de jouer sur le sens des mots, puisque la langue japonaise permet de créer facilement des homonymes. On appelle ces mots les *kakekotoba* (掛詞), ou « mots-pivots ». Ainsi par exemple, le terme *matsu* peut désigner à la fois le pin (松) ou le verbe « attendre » (待つ) ; l'emploi de ce terme dans un poème permet donc de jouer sur cette sonorité, et de faire passer discrètement le message que l'auteur du *waka* attend quelqu'un, le plus souvent l'être aimé (ou inversement). On retrouve ainsi ce jeu dans le *Hyakunin isshu*,

⁵³ Ibid., p. 248-285. La citation transcrite plus haut est tirée de la page 285 du même ouvrage.

⁵⁴ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 18.

⁵⁵ Ibid., p. 19.

⁵⁶ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*, p. 186.

notamment au poème n°16 écrit par le Moyen Conseiller Yukihiro (Chūnagon Yukihiro, 中納言行平, 818-893) :

« Tachi-wakare / Inaba no yama no / mine ni ofuru / matsu to shi kikaba
/ ima kaheki-komu »⁵⁷

« Vous quittant m'en vais / en Inaba dont les pins / recouvrent les cimes
/ mais si j'apprends que m'attendez / sur l'heure je reviendrai »⁵⁸

Nous pouvons remarquer ici la version japonaise du poème, écrit en *rōmaji* (ローマ字), c'est-à-dire le japonais en caractères latins suivant la transcription Hepburn. Pourtant, à l'origine les *waka* sont rédigés grâce au syllabaire *hiragana* (平仮名) et aux caractères d'origine chinoise mais lus à la japonaise, les *kanji* (漢字). Ces derniers ne sont que peu utilisés, puisqu'ils sont des idéogrammes et véhiculent donc une idée ou un concept. À l'inverse, l'utilisation du syllabaire qui ne transmet qu'un son permet alors de faire apparaître facilement les jeux de mots et de sens dans l'esprit du lecteur.

En plus de ces *kakekotoba*, les poètes étaient friands de termes consacrés par l'usage permettant de désigner des lieux, appelés *meisho* (名所) [lieux célèbres] ou *utamakura* (歌枕) [oreiller du chant], comme la baie de Naniwa, aujourd'hui à Osaka et connue pour ses roseaux, chantés dans de nombreux poèmes⁵⁹. Un autre procédé apprécié est le « mot-oreiller », *makurakotoba* (枕詞), c'est-à-dire une expression induisant systématiquement d'autres mots à la suite, composée d'une épithète ou d'un lieu célèbre précédant un nom. Par exemple, *Isonokami / furuki miyako* (« Isonomaki Furu / la vieille capitale »)⁶⁰, désigne un village proche de l'ancienne capitale Nara, et permet, en tant que *makurakotoba*, d'introduire le terme *furuki miyako* (« ancienne capitale », « vieille capitale ») qui désigne automatiquement Nara.

Les poètes pouvaient également emprunter des vers à d'anciens poèmes japonais (*honkadori*, 本歌取り) ou chinois (*honzetsu*, 本説), mais sous certaines conditions : ces emprunts ne doivent pas dépasser les deux vers et demi, soit la moitié du *waka*, et doivent être répartis entre les vers plutôt que d'être cités « en bloc ». Enfin, ils ne doivent pas être empruntés à des poèmes trop récents. Un manquement à ces conditions donne alors une impression de plagiat pur et simple, plutôt qu'un effet de référence maîtrisée qui montrerait la connaissance et l'originalité du poète⁶¹. Selon Teika, les meilleurs poèmes japonais à prendre comme référence pour bien composer et utiliser la technique du *honkadori* sont

⁵⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 190.

⁵⁸ SIEFFERT, René. *De Cent poètes un poème*. p. 38.

⁵⁹ Ibid., p. 44.

⁶⁰ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*, p. 71-72, note de bas de page n°25.

⁶¹ Il est intéressant de voir à ce propos le chapitre 3 de l'ouvrage de Michel Vieillard-Baron (voir note n°33), intitulé « Variations et références » (Ibid., p. 251-282) et qui traite des questions du *honkadori* et du *honzetsu*.

ceux d'avant le IX^e siècle⁶², tels ceux du *Man'yō shū* (万葉集) [Recueil des dix mille feuilles], la première anthologie compilée vers 750. Cette technique de référence devient de plus en plus importante dans la composition poétique, permettant alors aux poèmes de devenir dépendants les uns des autres et de s'enrichir mutuellement :

« The preferred style of waka grew increasingly intertextual during the Heian period, and by the twelfth century the words and images used in poetry were embedded in a dense web of connotative meanings based on their use in earlier waka. A thorough knowledge of the poetic canon was thus a prerequisite for successful composition, and *karon*⁶³ from this time not only give examples of famous or admirable past poems but also explain in some detail how aspiring poets should make allusive reference to such earlier works in their own⁶⁴ ».

Enfin, les poètes sont extrêmement sensibles au sujet du poème à composer et à son essence, c'est-à-dire bien appréhender le thème, l'ensemble des expressions liées à ce thème, et les impressions que l'on souhaite donner à la lecture. Il est ainsi nécessaire de piocher dans le vocabulaire adéquat pour créer un poème enrichissant le thème, tout en respectant la tradition et en faisant référence si besoin à d'anciennes créations. L'équilibre entre tradition poétique et originalité de la composition peut être difficile à trouver, et de nombreux traités de poésie cherchent à aider le poète en lui fournissant des listes d'expressions à utiliser dans une situation donnée. Ainsi, Minamoto no Toshiyori, qui rédige son *Toshiyori-zuinō* (俊頼髓脳) [Enseignements essentiels de Toshiyori] entre 1111-1114, indique que : « quand on évoque la fonte des dernières neiges, on déplore alors la fragilité de sa propre personne », qu' « au début de l'été, on dit qu'on attend le coucou qui d'un instant à l'autre va chanter pour la première fois et que passant les courtes nuits d'été tout entières à l'attendre, on ne fait même pas de rêve paisible », ou encore que « le chagrin de la séparation au petit matin peut être exprimé d'innombrables façons »⁶⁵. La neige de l'hiver renvoie à la vieillesse des hommes, et est un sujet de désespoir lorsqu'elle fond puisqu'elle annonce la fin prochaine. Le coucou, quant à lui, est un des symboles des courtes nuits d'été, et bien qu'il ne chante que rarement, les poètes l'attendent avec impatience. Son chant est également censé appeler les esprits des défunts vers l'au-delà⁶⁶. Enfin, la séparation du matin propice à l'écriture de nombreux *waka* déchirants renvoie à

⁶² COMMONS, A.E. « Japanese poetic thought, from earliest times to the thirteenth century ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURE, David. *The Cambridge History of Japanese literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 228.

⁶³ Rappelons que le terme *karon* désigne les traités de poésie rédigés par les maîtres en la matière, comme Fujiwara no Teika.

⁶⁴ Ibid., p. 219.

⁶⁵ VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241)*. Annexe I, p. 374, puis p. 375 et p. 377. La traduction intégrale du *Toshiyori-zuinō* en annexe I se situe aux pages 373 à 382 de l'ouvrage. Pour un souci de lisibilité, nous avons retiré les crochets présents dans la traduction.

⁶⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989, p. 168.

l'étiquette des rencontres qui veut que l'amant passe la nuit près de la femme aimée mais doit la quitter au point du jour.

Ainsi, l'usage d'expressions tirées d'autres poèmes, d'images associées à une saison ou encore à un lieu célèbre sont autant d'éléments présents dans le recueil *Hyakunin issbu*. Ces éléments sont propices à de multiples interprétations, ainsi, de nombreux lettrés et artistes vont écrire des commentaires et réaliser des illustrations du recueil et ce, dès sa compilation.

III / LA TRANSMISSION DU RECUEIL JUSQU'À L'ÉPOQUE D'HOKUSAI : COMMENTAIRES ET ILLUSTRATIONS.

La tradition poétique reste l'apanage des aristocrates pendant les périodes Kamakura (1192-1333) et Muromachi (*Muromachi jidai*, 室町時代, 1333-1573). Bien que le *Hyakunin issbu* ait été compilé vers 1235, les *waka* qu'il contient ont été écrits plusieurs siècles auparavant, et ont donc déjà été étudiés et interprétés. Cette transmission des interprétations des *waka* se fait par voie orale et doit rester secrète, entre un élève et un maître travaillant autour d'un manuscrit. Pour le *Hyakunin issbu*, le plus ancien manuscrit connu à ce jour est celui écrit par Gyōko (堯孝, 1391-1455)⁶⁷. Mais ce n'est qu'au début de l'époque d'Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868) que certains arcanes de la poésie sont divulgués aux aspirants poètes appartenant aux classes guerrières ou marchandes :

« The nobility shored up its monopoly on the teaching of poetry through jealous guardianship of various secret transmissions (*hiden*) [秘伝]. What had been known generally as the *Kokin denju* (Secret Transmissions on the *Kokinshū*) [古今伝授] came in the early seventeenth century to be divided into the *Gosho denju* (Palace Transmission) [御所伝授] and various *Jige denju* (Commoner Transmissions) [次元伝授], the former restricted to courtiers while poets from the samurai and merchant classes received – sometimes purchased – the latter from their aristocratic teachers. Even the request of the third Tokugawa shogun Tokugawa Iemitsu (1604–1651) [徳川家光] to be instructed in the *Gosho denju* was rebuffed »⁶⁸.

Cette citation nous montre toutefois que certaines interprétations ne sont pas divulguées en dehors du cercle des aristocrates de la cour de Kyōto, le *shōgun* lui-même ne pouvant déroger à la règle. Le *Hyakunin issbu* n'est pas une

⁶⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 28.

⁶⁸ THOMAS, Roger. « Waka practice and poetics in the Edo period ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 471-472.

exception, et les secrets de l'anthologie sont jalousement gardés par les héritiers directs de Teika, qui se constituent dès le décès de ce dernier en trois écoles poétiques concurrentes, Nijō (二条), Kyōgoku (京極) et Reizei (京極), conservant également d'autres traités poétiques *karon* écrits par Teika⁶⁹.

Une première rupture dans cette transmission presque secrète s'opère au cours de la première moitié du XVII^e siècle avec l'entrée du recueil dans le monde des lettrés, moins proches des cercles aristocratiques que les marchands ou les guerriers de haut rang. Les lettrés peuvent appartenir eux aussi à la classe des guerriers ou des marchands, mais possèdent moins de richesses qui leur auraient permis d'acheter les interprétations *Jige denju*. Ainsi, Matsunaga Teitoku (松永貞徳, 1571-1653), un lettré ayant étudié les interprétations de certaines anthologies avec Hosokawa Yūsai (細川幽齋, 1534-1610), auteur d'un commentaire du *Hyakunin isshu*, et d'autres aristocrates comme Nakanoin Michikatsu (中院通勝, 1558-1610), effectue des lectures publiques des textes dont celui de l'anthologie. Cette décision s'est opérée sous les conseils de Hayashi Razan (林羅山, 1583-1657) un érudit proche du pouvoir shogunal qui enseignait en public les textes confucéens à partir des années 1650⁷⁰. Après ces lectures, fortement désapprouvées par les nobles, le *Hyakunin isshu* pénètre peu à peu dans la culture populaire : « thus, *Hyakunin isshu* was one of the first classical texts to enter the popular culture that was boosting the aspirations of Edo commoners »⁷¹.

Ce n'est que dans le premier tiers du XVIII^e siècle que la popularité du recueil explose. Avec cette seconde rupture, le texte se répand dans toutes les couches sociales grâce au développement conjoint de l'alphabétisation et de l'industrie des livres imprimés, permettant de produire des ouvrages à un prix abordable pour tous⁷². En effet, au cours de l'époque d'Edo, de nombreuses écoles sont fondées et éduquent filles et garçons : les *terakoya* (寺子屋) sont des écoles dans les temples et sont dirigées par des moines, tandis que les écoles de fief et les établissements privés appelés *juku* (塾) peuvent être financés par des grandes fortunes. Ainsi, une partie de la population peut lire, que ce soit au cours de leur apprentissage avec l'étude de textes anciens, ou à l'âge adulte, grâce à la variété de livres disponibles dans le commerce : « les historiens japonais ont ainsi parlé pour la période 1780-1860 d'une « société de l'écrit (*moji shakai*) [文字社会]. La lecture s'impose en effet comme une nécessité au quotidien. [...] Vers 1850, plus de 50% de la population de l'archipel sait sans doute déjà lire et écrire »⁷³. De plus, les femmes, ayant accès à l'éducation, constituent un lectorat particulier. Les éditeurs publient des ouvrages spécifiques pour ce dernier : des manuels pour apprendre la calligraphie, des livres de bonnes manières, mais également des

⁶⁹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*, p. 27-28.

⁷⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*, p. 136-137 et 139.

⁷¹ Ibid., p. 137.

⁷² Ibid., p. 139-140.

⁷³ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010, p. 411.

recueils de poésie classique, qui est recommandée pour bien éduquer les jeunes femmes : « gradually, studying vernacular poetry came to be recommended for girls as a way to both literacy and elegance »⁷⁴. Tous ces ouvrages sont souvent illustrés pour aider à la compréhension. Malgré quelques controverses à propos de certains titres – vont-ils bouleverser les bonnes mœurs ?⁷⁵-, un type particulier de manuel d'éducation féminin se démarque. Il s'agit des *ōraimono* (往来物), favorisant la lecture à voix haute de textes et de poésies. Ainsi, le *Hyakunin isshu*, considéré comme un recueil des meilleurs poèmes anciens, fait partie du cursus et devient incontournable :

« In the Edo period, *Hyakunin isshu* was repeatedly reproduced in the form of female oriented *ōraimono* and was considered a part of *jukunsho* 女訓書 (basic educational source for women) [...]. Koizumi Yoshinaga estimates that among the three thousand female-oriented *ōraimono* that are extant today, one thousand-two-hundred books feature the *Hyakunin isshu* text [...and...] an estimated three hundred-twenty-six books [were] published around the time when Hokusai was working on his *Hyakunin isshu* pictures.⁷⁶»

Nous pouvons par exemple citer le *Manpō kashira-gaki hyakunin isshu taisei* (万宝頭書百人一首体制) [Les Cent mille trésors annotés de la compilation de Cent poètes un poème], publié à Kyōto vers 1660. Destiné à un lectorat féminin qui souhaite apprendre la calligraphie⁷⁷, il contient un commentaire et des portraits de poètes.

L'étude du texte lui-même et l'analyse du sens des poèmes est un élément central pour la compréhension puis l'appropriation du *Hyakunin isshu* par ses lecteurs. D'après Joshua Mostow, ces commentaires de textes sont très nombreux⁷⁸, et apparaissent à l'écrit dès le XV^e siècle, se détachant de la tradition orale de transmission des interprétations. Si les premiers commentaires sont rédigés par et pour des personnes ayant un pied dans le monde de la cour, et donc intégrés dans les réseaux de transmission de la tradition poétique ; les suivants, notamment ceux des XVIII^e et XIX^e siècles, sont destinés au grand public, preuve

⁷⁴ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 141.

⁷⁵ KORNICKI, Peter Francis. « Publishing and the book in the seventeenth and eighteenth centuries ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 392.

⁷⁶ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 143.

⁷⁷ MOSTOW, Joshua S. « A New "Classical" Theme: The One Hundred Poets from Elite to Popular Art in the Early Edo Period ». In : LILLEHOJ, Elizabeth (dir.). *Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700*. University of Hawai'i Press : 2004, p. 138-139.

⁷⁸ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. L'auteur présente certains commentaires dans une partie de son chapitre « Historical context » (p. 28-39), et en dresse une liste plus détaillée dans son appendice B « *One hundred poets* : selected copies, editions, and commentaries » (p. 445-447). Nous nous appuyons sur ses explications pour retracer un petit historique des principaux commentaires.

de l'intérêt croissant pour le recueil grâce à sa grande diffusion. Le texte est plus simple, plus souvent illustré et s'éloigne des interprétations parfois complexes des anciennes versions, ou encore confronte plusieurs commentaires. Ainsi, le plus ancien commentaire connu est le *Ōei shō* (応永抄), écrit vers 1406 (la treizième année de l'ère Ōei, d'où son titre, le [Commentaire d'Ōei]⁷⁹) ; mais c'est le *Sōgi shō* (宗祇抄) [Commentaire de Sōgi], retranscrit vers 1471 par le poète Sōgi (宗祇, 1421-1502) qui devient la base pour les commentaires à venir. Le *Sōgi shō* contient des enseignements de l'école poétique Nijō et présente de grandes similitudes avec le *Ōei shō*⁸⁰. À la fin du XVI^e siècle, vers 1596, Hosokawa Yūsai rédige le *Yūsai shō* (幽齋抄) [Commentaire de Yūsai] en reprenant textuellement le contenu du *Sōgi shō* tout en y ajoutant des interprétations secrètes, transcrites au cours de lectures orales⁸¹. Puis, c'est avec le *Hyakunin isshu Kaikan shō* (改観抄) [Commentaire corrigé du *Hyakunin isshu*], rédigé par Keichū (契沖, 1640-1701) à partir de 1688, que les interprétations des poèmes se modernisent, en étudiant le sens de certains mots et en comparant leurs occurrences dans d'autres poèmes, tout en ajoutant des références à des classiques chinois⁸². Keichū appartient au mouvement intellectuel *kokugaku* (国学), qui souhaite étudier les textes et les traditions vernaculaires et retirer aux aristocrates le monopole de la transmission poétique. Le mouvement rejette rapidement les classiques et les idées d'origine chinoise pour ne favoriser que les textes japonais⁸³, et l'on voit cette position dans le commentaire du *Hyakunin isshu*, rédigé par un autre adepte du mouvement *kokugaku*, Kamo no Mabuchi (賀茂真淵, 1697-1769). Il s'agit de l'*Uimanabi* (宇比麻奈備) [Premières leçons], écrit vers 1765. Kamo no Mabuchi est moins intéressé par le sens du poème que par la « japonité » du texte⁸⁴.

Mais tous ces commentaires sont considérés au début du XIX^e siècle comme trop détaillés, trop obscurs ou trop anciens. Ainsi, en 1804, Ishihara Shōmei (石原正明, 1760-1821) souhaite offrir aux lecteurs de son *Shin shō* (新抄) [Nouveau commentaire], appartenant aux classes populaires, un texte plus simple à comprendre :

« Shōmei's book is designed to be useful for learning the basics – putting courtly words and sentiments into the everyday words of the present. In line with this intention, Shōmei declares, he has left out all the discussion of the etymologies of placenames and poets' family trees that can befuddle readers⁸⁵ ».

⁷⁹ Sauf indication contraire, la traduction en français des titres des commentaires et des autres œuvres présentées ici est de notre main, la plupart de nos ouvrages de référence étant en anglais.

⁸⁰ Ibid., p. 28.

⁸¹ Ibid., p. 29-31.

⁸² Ibid., p. 34.

⁸³ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 28-30.

⁸⁴ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 37.

⁸⁵ Ibid., p. 37.

Dans la continuité de cette approche, Kagawa Kageki (香川景樹, 1768-1843), développant un style de poèmes plus simples à appréhender et sans archaïsmes, rejette les commentaires des adeptes du *kokugaku* dans le *Hyakushu Iken* (百首異見, 1823) [Opinions divergentes sur les Cent poèmes]⁸⁶. Enfin, un commentaire en particulier devient très populaire et connu de tous : il s'agit du *Hyakunin isschu Hitoyo-gatari* (百人一首一夕話) [Histoires d'un soir sur le *Hyakunin isschu*], rédigé par Ozaki Masayoshi (尾崎雅嘉, 1755-1827), et illustré en 1833 par Ōishi Matora (大石真虎, 1792-1833)⁸⁷. Le texte reprend les interprétations de Keichū et présente des commentaires sur les poèmes aussi bien que des biographies des poètes⁸⁸.

Le texte originel et les commentaires du *Hyakunin isschu* ont donc quitté le cadre fermé de la cour, pour devenir connus de toute la population au cours de l'ère Edo. Mais le support du texte n'est pas le seul support du recueil. En effet, dès son écriture, les artistes vont mettre en image ce dernier. De plus, comme pour les commentaires de texte, eux aussi parfois illustrés, les interprétations par l'image vont évoluer, changer de support et de public-cible, mais également devenir de plus en plus nombreuses à mesure que le recueil devient populaire. Ainsi, les éditeurs d'Edo vont publier un nombre impressionnant de versions du recueil, de ses commentaires ou de ses nombreuses parodies, et une grande partie de ces versions sont sous la forme d'une image :

« Thus, it is clear that the popularization of the *Hyakunin isschu* was based not only on the transmission of its canonical interpretations but also on its parodies. Generally speaking, the publishing industry of the time produced an abundance of pictorial and textual interpretations of *Hyakunin isschu*. The range and power of the market is demonstrated by more than two hundred sixty pages of *Kinsei shuppan Hyakunin isschu* (Modern Publications on *Hyakunin isschu*) [近世出版百人一首] or *Hyakunin isschu nenpyō* (Chronology of *Hyakunin isschu*) [百人一首年表], which lists around 1.200 publications from the Edo period⁸⁹ ».

Nous pouvons repérer trois phases différentes dans le processus de mise en images du recueil. Ces phases, tout comme les interprétations textuelles, peuvent être rattachées à trois types de publics : 1) la tradition du *kasen-e* (歌仙絵) et de la peinture sur soie, suivant les normes prisées des aristocrates ; 2) le développement d'illustrations « parodiques » dès le début de l'ère Edo, sous l'impulsion des

⁸⁶ Ibid., p. 38.

⁸⁷ Ibid., p. 447, Annexe B.

⁸⁸ Ibid., p. 38.

⁸⁹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 56.

intellectuels aimant réinterpréter le canon originel ; 3) les livres imprimés et les *ukiyo-e*, permettant de diffuser au plus grand nombre l'anthologie.

Les premières adaptations en images du *Hyakunin isshu* voient le jour dès l'élaboration de l'anthologie, en s'inscrivant dans une tradition picturale particulière. En effet, vers la moitié du XII^e siècle, soit avant l'époque de Teika, les artistes représentent généralement des poètes célèbres, tels les « Trente-six poètes immortels » (*sanjūrokkasen*, 三十六歌仙)⁹⁰ sous la forme de portraits imaginaires, les *kasen-e*. Les personnages sont dépeints agenouillés, de plain-pied et en costume de cour, mais sans arrière-plan distinct. Ces *kasen-e* sont soit peints directement sur des paravents avec les poèmes qui leur sont associés, soit peints dans des cartouches séparés, qui seront collés dans le coin d'une cloison coulissante ou d'un paravent. Ce style est appelé *byōbu-uta* (屏風歌) [paravent-poème], car l'on trouve souvent une association avec le poème calligraphié et la scène représentée par ce poème, tous deux pouvant être présents sur le paravent. Cela crée alors des jeux de mots visuels, des « visual pivot words », pour reprendre l'expression de Joshua Mostow⁹¹. Ainsi, les poètes du *Hyakunin isshu* sont représentés sous ce format. Rappelons que l'anthologie était originellement pensée pour décorer les cloisons coulissantes de la villa de Teika à Ogura, donc l'aspect visuel des poèmes faisait dès le début partie de la réflexion pour la disposition spatiale⁹². Puis, au cours de l'époque Muromachi, cette volonté d'illustration se retrouve dans le cadre de la cérémonie du thé, plus précisément dans la décoration de la pièce accueillant le rituel. Le *tokonoma* (床の間), une alcôve dans l'un des murs, peut accueillir une composition florale, un rouleau suspendu ou une calligraphie sous la forme d'un papier carré (*shikishi*, 色紙). Les poètes célèbres sont ainsi représentés sur ces *shikishi*, avec ou sans leurs poèmes, et peuvent être admirés par les visiteurs : « in any case, the display of *One Hundred Poets shikishi* in *tokonoma* represents a significant move from read text to visual display. No longer limited to books or scrolls, the poems were now hung out for several people to see at one time⁹³ ». En outre, un passe-temps populaire parmi la noblesse fait usage des poèmes et des images associées aux poètes rassemblées dans le *Hyakunin isshu* : le *karuta* (歌留多, ou *utakaruta*, 歌歌留多). Il s'agit d'un jeu de mémoire et de rapidité entre deux joueurs, supervisés par un arbitre. Devant les deux joueurs face à face sont disposées des cartes, souvent illustrées du *kasen-e* du poète ou d'une scène poétique, où est écrit la dernière moitié d'un poème, tandis que l'arbitre possède la première moitié. Ce dernier chante le poème, et les deux

⁹⁰ Il s'agit, à l'instar des *rokksaen*, au nombre de six, de sélectionner les meilleurs poètes des temps anciens. Ici, ils sont trente-six. Vingt-cinq d'entre eux apparaissent dans le *Hyakunin isshu*. Cf : MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 23-24.

⁹¹ Ibid., p. 88.

⁹² « It is clear that the creation of the *Hyakunin isshu* anthology was triggered by an aesthetic or decorative stimulus. » In : MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 42.

⁹³ MOSTOW, Joshua S. « A New "Classical" Theme: The One Hundred Poets from Elite to Popular Art in the Early Edo Period ». p. 138.

joueurs doivent attraper le plus vite possible la carte correspondant à la fin du poème. Le jeu se transmet peu à peu aux couches populaires, lorsque les filles de bourgeois, exerçant comme femmes de chambre au service des dames nobles, sont initiées au *karuta* et le transmettent à leur tour à leur famille⁹⁴.

Puis, à l'époque d'Edo, les supports se diversifient : en plus du *byōbu-uta* et du *shikishi*, la mise en images s'effectue aussi sur des feuilles de papier ou de soie, rassemblés en recueil : les albums (*gajō*, 画帖). Par exemple, Suminokura Soan (角倉素庵, 1571-1632) illustre dans le *Saga-bon* (嵯峨本, vers 1620-1630) [Livre de Saga], les *kasen-e* des poètes du *Hyakunin isshu*. Ce *Saga-bon* est en réalité le titre d'une collection d'ouvrages qui présentaient les textes anciens tels que des anthologies de *waka* ou les grands romans écrits à l'époque Heian ou plus récemment. Pour illustrer le *Hyakunin isshu* dans son *Saga-bon*, Soan travaille en collaboration avec des courtisans, héritiers des traditions picturales. Mais la collection est produite sous la forme d'une édition plutôt luxueuse et s'est donc peu répandue en dehors du cercle de certains clients fortunés⁹⁵, bien qu'elle ait pu instaurer le début de la vague d'intérêt croissant pour la mise en images. De plus, à partir de cette époque, la représentation ne se focalise plus uniquement sur les poètes, mais aussi sur les poèmes et leur contenu⁹⁶. Ainsi, l'école Kanō (狩野派), l'école officielle du *bakufu* (幕府, autre nom pour désigner le shogunat) des Tokugawa, continue à produire des reproductions des poètes et des poèmes sur des paravents⁹⁷. Mais un de ses membres, Kanō Tan'yū (狩野探幽, 1602-1674), choisissant tout comme Suminokura Soan de travailler avec d'autres artistes et de faire réaliser la calligraphie par des aristocrates, produit ainsi un album particulier entre 1662 et 1669. Deux versions de cet album sont connues : le premier, le *Kyū-Date-ke-bon hyakunin isshu gajō* (旧伊達家本百人一首画帖) [Albums illustrés du *Hyakunin isshu* de la famille Date], est celui conservé par le clan Date, dont le chef est un seigneur de guerre puissant ; le second, le *Hyakunin isshu Gazō* (百人一首画像) [Portraits des Cent poètes du *Hyakunin isshu*], serait une copie de la première version et utilisée comme un album d'expérimentation pour Tan'yū⁹⁸. Ainsi, il teste différents pigments colorés, et dessine des paysages en arrière-plan du portrait de certains des poètes⁹⁹. Enfin, l'artiste Tosa Mitsuoki (土佐光起, 1617-1691) aurait réalisé le *Hyakunin isshu te-kagami* (百人一首手鏡) [Livre de référence de calligraphie du *Hyakunin isshu*], qui se compose uniquement d'images de poètes, sans inscriptions¹⁰⁰.

⁹⁴ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 144.

⁹⁵ Ibid., p. 44.

⁹⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 95.

⁹⁷ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 45.

⁹⁸ MOSTOW, Joshua S. « A New "Classical" Theme: The One Hundred Poets from Elite to Popular Art in the Early Edo Period ». p. 133-134.

⁹⁹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 97.

¹⁰⁰ MOSTOW, Joshua S. « A New "Classical" Theme: The One Hundred Poets from Elite to Popular Art in the Early Edo Period ». p. 134-135.

Les mises en images sont donc réalisées dans un premier temps en suivant un canon hérité de l'aristocratie et ne sortent pas du cadre du portrait *kasen-e*, malgré un changement de support et quelques expérimentations. Par la suite, c'est au cours du XVII^e siècle que l'on trouve une appropriation du canon littéraire et pictural par et pour d'autres classes sociales, et en premier lieu les plus riches et lettrées.

Se développent ainsi des illustrations de versions parodiques du recueil, en lien avec le type de variations appelé *Ishu Hyakunin isshu* (異種百人一首) [Variantes du *Hyakunin isshu*], c'est-à-dire une anthologie de nouveaux poèmes conservant le format de cent unités. Ainsi, Hishikawa Moronobu (1618 ou 1625-1694, 菱川師宣) illustre le *Buke Hyakunin isshu* (武家百人一首) [Les cent poèmes de cent guerriers], publié en 1672. Cette compilation de cent *waka* de cent guerriers célèbres reprend la même structure et l'ordre chronologique du *Hyakunin isshu* pour intéresser les guerriers de haut rang, qui connaissent l'anthologie originelle¹⁰¹. Si le *Buke Hyakunin isshu* illustre les *waka* en reprenant les codes des portraits *kasen-e* pour montrer que les guerriers restent dans la continuité de l'héritage de la cour, d'autres anthologies illustrées quittent ce monde ancien et ses traditions pour entrer dans la contemporanéité des gens d'Edo, devenue la capitale politique du pays et une ville très animée¹⁰². Par exemple, le *Inu Hyakunin isshu* (犬百人一首) [Les cent poèmes du chien], publié vers 1669, est un recueil de *kyōka* (狂歌) illustré par des scènes tirées de la vie quotidienne à Edo¹⁰³. Le *kyōka* est une forme parodique du *waka*, parfois comique, qui reprend la même structure de 31 syllabes et le thème du *waka* d'origine pour le détourner en quelque chose de plus populaire. Le *kyōka* devient plébiscité au cours de l'ère Edo, notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles¹⁰⁴. On retrouve également ce type de représentations au début de cette même période, avec notamment le *Edo meisho Hyakunin isshu* (江戸名所百人一首) [Les cent poèmes des cent vues célèbres d'Edo], un livre illustré vers 1716-1736, qui, comme son nom l'indique, associe cent *kyōka* contemporains avec des paysages de la ville d'Edo¹⁰⁵. De plus, Hokusai lui-même aurait illustré en 1803 un ensemble de *haiku* (俳句¹⁰⁶) avec des images d'acteurs de *kabuki* : le *Ehon Ogura hyakku* (絵本小倉百句) [Livre illustré des cent poèmes d'Ogura]¹⁰⁷. En outre, certaines parodies du *Hyakunin isshu* sont destinées au lectorat féminin

¹⁰¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 107.

¹⁰² Pour plus d'explications concernant le contexte historique de l'époque d'Edo et de la capitale, consultez le chapitre 2 de ce travail.

¹⁰³ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 47.

¹⁰⁴ D'après la définition d'Haruo Shirane reprise par Ewa MACHOTKA, *ibid.*, p.175; et celle de CARTER, Steven D. *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press : 2019, p. 5.

¹⁰⁵ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 55-56.

¹⁰⁶ Le *haiku* est une forme de poème en dix-sept syllabes, populaire à l'époque d'Edo, selon : CARTER, Steven D. *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press : 2019, p. 6.

¹⁰⁷ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 56.

pour leur éducation, notamment des anthologies de *waka*, composés par des poétesses et issus de différentes anthologies passées. Le précurseur de ce type d'anthologie est le *Onna hyakunin issbu* (女百人一首, 1688) [De cent poètes un poème pour les femmes], écrit sans doute par Isome Tsuna (居初津奈, active au XVII^e siècle), qui compile des poèmes anciens écrits jusqu'à la fin de l'époque Muromachi, avant le XVII^e siècle¹⁰⁸. Ces anthologies peuvent également être illustrées.

L'artiste Hishikawa Moronobu réalise d'autres livres illustrés mais qui, à l'inverse du *Buke Hyakunin issbu* évoqué plus haut, suivent le texte original du *Hyakunin issbu*. On lui attribue ainsi la création du *Hyakunin issbu Zōsan Shō* (百人一首像讚抄) [Commentaires du *Hyakunin issbu* avec portraits et inscriptions], publié en 1678. L'ouvrage comprend le commentaire du Yūsai shō, une biographie et une généalogie du poète. Les illustrations quant à elles se divisent en deux catégories, un *kasen-e* avec le nom du poète et le poème associé d'une part ; et une image de la même taille que le *kasen-e* mais qui représente une interprétation du contenu du poème d'autre part¹⁰⁹. Une autre compilation d'illustrations de Moronobu est le *Fūryū Sugata-e Hyakunin issbu* (風流姿絵百人一首) [Portraits élégants de la collection de Cent poètes un poème], publié de façon posthume vers 1695, selon Ewa Machotka¹¹⁰. Ici, Moronobu se détache de la tradition pour privilégier des portraits plus humoristiques et subversifs, ancrés dans l'époque et les mœurs. Le plus souvent, deux personnages, un homme accompagné d'une jeune femme ou d'un jeune homme, sont représentés en train de se courtiser. En arrière-plan, séparé des personnages par des nuages stylisés, un petit paysage fait référence à une interprétation populaire du contenu du poème. Si les scènes de séduction renvoient au monde particulier du quartier de plaisirs d'Edo, Yoshiwara (吉原), et les amours hétérosexuelles ou homosexuelles que le lieu abrite, les paysages de l'arrière-plan font penser à l'innovation pratiquée par Kanō Tan'yū dans ses albums : « In fact, it is quite clear that some of the *Sugata-e* pictorializations are parodies of the Tan'yū album »¹¹¹. Cette mise en image pratiquée par Moronobu dans le *Sugata-e Hyakunin issbu* montre que l'artiste connaissait bien le matériel d'origine, le *Hyakunin issbu*, et les autres interprétations ou parodies déjà créées, en l'occurrence le *Hyakunin issbu Gazō* de Tan'yū. En plus de ces deux ouvrages, Ewa Machotka cite d'autres travaux de Moronobu en lien avec le recueil *Hyakunin issbu* : le *Ogura Hyakunin issbu* (小倉百人一首, 1680) [De cent poètes un poème à Ogura], et le *Fujikawa waka hyakushu* (藤川和歌百, 1683) [Cent *waka* de Fujikawa]¹¹². La répartition et la

¹⁰⁸ KORNICKI, Peter Francis. « Women, education and literacy ». In : KORNICKI, Peter Francis ; PATESSIO, Mara ; ROWLEY, G.G (dir.). *The female as subject : reading and writing in early modern Japan*. University of Michigan Press et University of Michigan Center for Japanese studies : 2010, p. 36.

¹⁰⁹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 98.

¹¹⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 49.

¹¹¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart*. p. 110-111.

¹¹² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 49, note de bas de page.

diversité de ces œuvres tout au long de la carrière de l'artiste prouvent que ce dernier était très intéressé par le *Hyakunin isshu* et souhaitait créer des œuvres à destination de différents publics : les aristocrates grâce aux *kasen-e*, les guerriers copiant ce format pour se légitimer, ou encore les bourgeois aisés fréquentant les quartiers de plaisir. Aussi, fait rare, Moronobu signait ses œuvres, ce qui démontre l'attrait du public pour son travail. En s'inscrivant lui aussi dans une tradition d'interprétation, et en exploitant la popularité d'une œuvre, il était certain de tirer du profit et d'être encore plus reconnu¹¹³.

Après les nombreuses interprétations de Moronobu, d'autres artistes vont utiliser le support du livre illustré pour interpréter le *Hyakunin isshu*. Ainsi, Nishikawa Sukenobu (西川祐信, 1671-1750) réalise le *Ehon Ogura yama* (絵本小倉山) [Livre illustré du mont Ogura]. Quarante illustrations sont publiées en 1749, mais suite à la mort de l'artiste, les autres réalisations ne sont pas éditées. Ces dernières suivent les interprétations des poèmes les plus courantes, et peuvent être destinés aux jeunes femmes¹¹⁴. Au début du XIX^e siècle, Tayama Yukinori (ou Tayama Takanori, 田山敬儀, XIX^e siècle) illustre le *Hyakunin isshu zue* (百人一首図絵) [Collection d'images du *Hyakunin isshu*], publié en 1804. L'ouvrage présente chaque poème, associé au portrait du poète, plus un petit commentaire sur le sens du texte et une image représentant la scène décrite ou un paysage. Ces informations sont divisées en trois livres : le livre « lune » qui présente le poète, sa généalogie et le texte du poème ; et les livres « fleur » et « neige » qui présentent le commentaire du poème et l'image associée sur une double page¹¹⁵. Dans un article comparant le *Hyakunin isshu zue* et le *Hyakunin isshu uba ga etoki* de Hokusai, la série qui nous intéresse dans ce travail, l'auteur estime que le livre illustré de Tayama Yukinori pourrait constituer une source d'inspiration pour Hokusai¹¹⁶. En effet, les compositions de certaines scènes sont très semblables pour les deux œuvres : même disposition des éléments du paysage pour le poème n°4 évoquant le mont Fuji, composition en miroir des poèmes n°86 (pour le *Hyakunin isshu zue*) et le n°91 (pour le *Hyakunin isshu uba ga etoki*), ou encore la même scène représentée au poème n°87, à savoir des hommes se cachant de la pluie et enfilant des manteaux. En outre, il est à noter que les deux œuvres représentent bien plus volontiers des activités quotidiennes des gens de la

¹¹³ Ibid., p. 49, dans le corps du texte.

¹¹⁴ Ibid., p. 50-51.

¹¹⁵ IWAKIRI, Yuriko 岩切 友里子. « Hokusai « Hyakunin isshu uba ga etoki » no gasō to « Hyakunin isshu zue ». 北斎「百人一首うばがえとき」の画想と『百人一首図絵』» [Les images des *Cent poèmes racontés par la nourrice* d'Hokusai et le livre imprimé *Hyakunin isshu zue*]. In : *Art Research* アート・リサーチ, vol. 17. Ritsumeikan daigaku Art Research Center 立命館大学アート・リサーチセンター [Centre de recherches en art de l'université Ritsumeikan] : 2017, p. 79 : « 本書は、月花雪の3冊で構成され、「月」には歌仙図と歌に「古説系図」、「雪」と「花」の2冊には、見開きに各歌の注釈と図がある。 ».

¹¹⁶ « 『百人一首図絵』の図と北斎「百人一首うばがえとき」の関連を示すいくつかの例を提示し、北斎が該書に画想を導かれた可能性を指摘したい。 » [En montrant la relation entre le *Hyakunin isshu zue* et le *Hyakunin isshu uba ga etoki* de Hokusai à l'aide de nombreux exemples, je souhaiterais suggérer la possibilité qu'Hokusai ait suivi la conception et les idées de la première œuvre.], *ibid.* p. 79.

campagne (fermiers, bûcherons ou chasseurs), que des citadins ou des membres de la cour à Kyōto. Ces activités sont plus familières à un public contemporain de l'œuvre, que la vie à Kyōto d'il y a plusieurs siècles.

« ことに諸種の生業を描く特徴は、北斎の「百人一首うばがえとき」に通ずるものでもあり、北斎の画想の少なからず影響を与えたのではなからうか。 »

[Ne serait-ce pas notamment cette façon particulière de dépeindre les diverses activités, que l'on retrouve également dans le *Hyakunin issbu uba ga etoki* de Hokusai, qui aurait eu une influence considérable sur la conception des œuvres de ce dernier ? ¹¹⁷.]

Enfin, un autre livre illustré déjà évoqué plus haut, le *Hyakunin issbu hitoyogatari*, a été illustré en 1833 par Ōishi Matora. A l'inverse du *Hyakunin issbu zue* qui s'intéresse au monde d'Edo, les illustrations du *Hyakunin issbu hitoyogatari* insistent particulièrement sur les détails de la vie des poètes. Elles ont ainsi aidé la population à comprendre un monde devenu lointain pour eux, et permis de transmettre le canon littéraire dans les couches les plus populaires.

Mais le livre illustré n'est pas le seul support utilisé pour réinterpréter le recueil de poèmes. En effet, les artistes d'estampes *ukiyo-e* vont se pencher sur ce sujet et ce, dès les premiers pas de la technique des estampes polychromes, les *nishiki-e* (錦絵). Ainsi, Suzuki Harunobu (鈴木春信, 1725-1770) réalise des estampes en format moyen (*chūban*, 中判) aux alentours de 1767 et 1768. Seules seize estampes sont connues, mais toutes transfèrent l'action du poème dans le quotidien d'Edo et n'évoquent plus la cour ou la contemporanéité du poète. L'ajout de couleurs sur ces estampes permet un foisonnement de détails sans entraver la lisibilité de l'action¹¹⁸.

Ainsi, au travers de commentaires plus accessibles, de parodies, d'ouvrages éducatifs et d'images de la vie quotidienne, le *Hyakunin issbu* parvient à toucher un très large public et à se constituer comme un élément central de la culture d'élite et populaire. Aussi, en 1835, Hokusai, avec son *Hyakunin issbu uba ga etoki*, crée une nouvelle interprétation, tout en tenant compte des œuvres précédentes. Sa fréquentation des milieux intellectuels lui permet d'appréhender les parodies textuelles de type *kyōka* ou *haiku*, tout aussi bien que les livres illustrés populaires à son époque. Cela lui permet de fusionner les interprétations et les univers : il va parfois transposer l'action à son époque et surtout dans la campagne, mais à d'autres moments, il privilégie le milieu urbain et la temporalité de l'époque Heian, c'est-à-dire celle des poètes.

« The emergence of Hokusai's *Hyakunin issbu uba ga etoki* was preceded by many works – from Soan's printed book, *Kanōha gajō* through Moronobu's *hanpon*, *nishiki-e* by Harunobu to diverse enterprises of the

¹¹⁷ Ibid., p. 80.

¹¹⁸ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity*. p. 51.

Utawaga School. The anthology came to be interpreted in a variety of formats -such as *gajō* albums, illustrated books and *nishiki-e* single prints, as well as many others, such as *karuta* and *sugoroku* games – by various groups according to their particular interests. [...] The anthology provided an extremely flexible format, which could accommodate different genres – erotic pictures (by Moronobu), *bijin-ga* (by Kunisada), picture featuring narrative (by Kuniyoshi), *yakusha-e* or *musha-e* (by Kuniyoshi, Hiroshige and Kunisada), *meisho-e* (e.g., *Ishu hyakunin isshu*) etc »¹¹⁹.

Mais d'autres artistes continuent de se pencher sur la mise en images du recueil après Hokusai. Ainsi, Utawaga Kuniyoshi (歌川国芳, 1797-1861), contemporain de l'artiste, crée sa série d'estampes *Hyakunin isshu no uchi* (百人一首の内, 1836 ou 1842-1843) [L'intérieur du *Hyakunin isshu*], qui reprend le commentaire présenté dans le *Hyakunin isshu hitoyo-gatari* tout en remplaçant les poèmes dans leur action d'origine. Ainsi, les poètes portent leurs vêtements « d'époque » et évoluent dans les villas de la ville de Heian¹²⁰. Par la suite, le *Hyakunin isshu e-shō* (百人一首絵抄, 1844) [Images et commentaires du *Hyakunin isshu*], de Utawaga Kunisada (歌川国貞, 1786-1864)¹²¹ transforme les poètes en belles femmes (*bijin-ga*, 美人画) sur un arrière-plan simple ou monochrome, tandis que les poèmes ne sont évoqués que dans un cartouche dans un coin de l'image. Le lien texte-image ne tient alors qu'en un mot. Enfin, Utawaga Kuniyoshi, s'associant à Utawaga Kunisada et Utawaga Hiroshige (歌川広重, 1797-1858), publie entre 1845 et 1848 la série *Ogura nazorae Hyakunin isshu* (小倉擬百人一首) [Imitation du *Hyakunin isshu* d'Ogura],¹²². Sur les estampes, les artistes mêlent les différentes interprétations du *Hyakunin isshu* et d'autres textes littéraires, romans ou pièces de *kabuki* (歌舞伎), et présentent une scène de paysage ou d'intérieur. Un cartouche contenant le titre de la série et un texte biographique sur le poète est également présent.

Enfin, dans les ouvrages des XX^e et XXI^e siècles, les éditeurs continuent à associer écrit et image. Par exemple, la quatorzième édition du *Ogura Hyakunin isshu* (小倉百人一首) [De cent poètes un poème à Ogura], publié au format poche en 1999 par Nobarasha (野ばら社)¹²³, présente sur une double page les poèmes calligraphiés par le maître Takatsuka Chikudō (高塚竹堂, de son vrai nom Takatsuka Teiji), et la page suivante comprend le poème, un commentaire voire un croisement de plusieurs interprétations et une présentation du poète. Au bas de la page, l'artiste a illustré le poème, le plus souvent en dépeignant les poètes à la cour. Le lecteur a donc plusieurs moyens d'appréhender le texte, tant au niveau du

¹¹⁹ Ibid., p. 56-57.

¹²⁰ Ibid., p. 52.

¹²¹ Ibid., p. 53.

¹²² Ibid., p. 54.

¹²³ (s.a.). *Ogura Hyakunin isshu - Takatsuka Chikudō sho* 小倉百人一首 高塚竹堂書 [Ogura Hyakunin isshu – illustrations de Takatsuka Chikudō]. 東京 [Tōkyō], 野ばら社 [Nobarasha éditions] : 1980 (14^e édition revue, 1999).

sens qu'au niveau esthétique. Par ailleurs, les images sont souvent très semblables dans leurs compositions aux réalisations anciennes évoquées plus haut, notamment celles du *Zōsan shō* ou du *Sugata-e*, tous deux produits par Moronobu. A la fin de l'ouvrage, le lecteur peut retrouver la liste des cartes du jeu *karuta* mais également les portraits *kasen-e* des poètes¹²⁴, pour permettre un panorama détaillé de la mise en images du recueil, et ce, dans un même livre. Cette relation texte-image se retrouve également dans certaines éditions étrangères du *Hyakunin isshu*. C'est le cas de notre version de référence en français, *De cent poètes un poème*, traduite par René Sieffert. Chaque poème est accompagné d'un petit commentaire, et d'une calligraphie de Sōryū Uesugi (上杉蒼龍) sur la page d'en face.

En définitive, l'histoire du *Hyakunin isshu* ne peut se comprendre sans prendre en compte les images qui se sont développées avec et séparément du support textuel. Réservée dans un premier temps à une élite noble, cette anthologie est transmise dans les couches hautes de la population de l'ère Edo, avant de se diffuser massivement à tous. Au cours de cette transmission, fleurissent de nombreuses interprétations, adaptations et parodies, tant pour le texte que pour l'image qui l'accompagne. Témoin de cette filiation, le nom de la plupart des œuvres est un rappel du texte de Teika : on retrouve par exemple les termes « Hyakunin isshu » (dix-huit occurrences dans l'ensemble de nos vingt-sept exemples) et « Ogura », la montagne où était construite la villa de Teika (cinq occurrences). Ainsi, au fil des siècles, chaque artiste interprète et transmet à sa manière le canon originel. Intéressons-nous à présent à l'un des supports plébiscités pour illustrer le recueil, notamment par Hokusai, l'estampe japonaise dite *ukiyo-e*.

¹²⁴ Nous ne savons pas si ces portraits sont créés par Takatsuka Chikudō, ou s'ils sont issus d'une création antérieure.

CHAPITRE 2 : L'ESTAMPE *UKIYO-E*, SUPPORT DE L'ART D'HOKUSAI

I/ L'EPOQUE ET LA CULTURE D'EDO.

L'art de l'*ukiyo-e* se développe au cours de l'époque d'Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868).

Cette période commence après la bataille de Sekigahara en 1600 (*Sekigahara no tatakai*, 関ヶ原の戦い), qui marque la fin d'une période troublée par des conflits incessants¹²⁵. Tokugawa Ieyasu (徳川家康, 1543-1616) s'empare du titre de *shōgun* (將軍) et fonde sa dynastie en 1603¹²⁶. Rappelons que, bien que l'empereur soit toujours théoriquement aux commandes du pays, celui-ci n'a plus de pouvoir réel depuis plusieurs siècles, et le *shōgun* s'est imposé comme dirigeant dès le début du XIII^e siècle. Le nouveau dirigeant Tokugawa effectue le déplacement de la capitale administrative de Kyōto jusqu'à Edo, l'actuelle Tōkyō, qui n'était alors qu'un petit village de pêcheurs à l'est proche de ses fiefs. La ville d'Edo va se développer très rapidement et attirer une grande population qui compte plus d'un million d'habitants au début du XVIII^e siècle¹²⁷. Son importance au niveau politique et culturel est conséquente, mais d'autres villes sont elles aussi influentes et développent leurs propres traditions. Ainsi, Kyōto (600.000 habitants au XVIII^e siècle), étant depuis des siècles la résidence de l'aristocratie et de la cour de l'empereur, est considérée comme le berceau d'une culture d'art et d'artisanat raffiné, tandis qu'Ōsaka (500.000 habitants à la même période) est la ville-marchande par excellence, au centre d'un réseau d'échange massif de biens permettant l'enrichissement des marchands, surtout au XVII^e siècle avant d'être supplantée par Edo. Les villes sont divisées spatialement : le château abritant les seigneurs fortunés est placé dans la ville haute, et est entouré des quartiers des guerriers. On trouve ensuite dans la ville basse les zones destinées au commerce, puis les espaces religieux aux extrémités. De cette zone partent les sept grandes routes reliant les différents pôles urbains, comme la route du *Tōkaidō* (東海道), entre la région du Kansai (autour de Kyōto et Ōsaka) et le Kantō (la plaine d'Edo). Le transport terrestre et fluvial est contrôlé par des péages, mais ne permet pas un commerce avec l'étranger. En effet, avec l'arrivée au pouvoir du *bakufu* (幕府), un autre nom pour désigner le gouvernement du *shōgun*, les contacts internationaux sont prohibés à quelques exceptions près. Ainsi, les marchands hollandais et chinois avaient uniquement accès au port de l'île de Dejima, dans la ville de

¹²⁵ Cette période de conflits militaires et de troubles sociaux s'étend d'environ 1477 à 1573, date de la prise de pouvoir du seigneur de guerre Oda Nobunaga et de la destitution du dernier *shōgun* de la dynastie des Ashikaga (époque « des provinces en guerre », *Sengoku jidai*, 戦国時代) puis de 1573 à 1600 avec la bataille de Sekigahara qui voit triompher les Tokugawa (époque Azuchi Momoyama, *Azuchi Momoyama jidai*, 安土桃山時代).

¹²⁶ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010, p. 337.

¹²⁷ Ibid., p. 380.

Nagasaki, à l'extrême ouest du pays. La ville de Matsumae, à l'extrême nord de l'île principale, est dédiée au commerce avec le peuple aborigène des Aïnous résidant sur l'île d'Ezo (actuelle Hokkaidō), et des relations diplomatiques et commerciales sont maintenues avec la Corée et le royaume insulaire des Ryūkyū. Puis le statu quo se durcit avec un édit, promulgué en 1825, obligeant à refouler dans un but défensif tout bateau étranger qui s'aventurerait sur les côtes.

Ainsi, la culture de l'époque d'Edo se développe en vase clos. Cela est également dû à la vie sociale qui est alors très codifiée et hiérarchisée, favorisant le développement d'arts propres à une certaine classe. Les guerriers (*shi*, 士) sont situés au sommet de l'échelle sociale. Ils peuvent posséder des terres ou non, et être plus ou moins riches. Ils vivent des rentes qu'on leur alloue, et sont interdits de travail. Viennent ensuite les paysans (*nō*, 農), qui doivent rester dans leur région d'origine. Certains sont riches et agissent en véritables propriétaires fonciers, en employant d'autres paysans pour exploiter leurs terres. Puis, deux autres classes, les artisans (*kō*, 工) et les marchands (*shō*, 商), habitent le plus souvent en ville, et produisent puis vendent les objets d'artisanat et les marchandises. Mais, hors de ces quatre classes, il existe d'autres types de population, notamment les personnes de religion et les aristocrates. Quant aux parias, ils se répartissent en deux catégories, tout d'abord les *eta* (穢多), regroupant les métiers dits porteurs de souillure tels boucher ou équarrisseur, ou les personnes en situation de handicap et confinés dans des ghettos à l'écart ; et les *hinin* (非人) comprenant les artistes itinérants et du monde de la nuit, voyageant souvent de ville en ville¹²⁸. En théorie, personne ne peut s'élever au-delà de sa classe à moins d'un emploi ou d'un mariage avantageux.

Dès l'instauration de son nouveau statut de ville du *shōgun*, la population d'Edo est composée en grande majorité d'hommes : guerriers, constructeurs, marchands, notables ou artisans. Pour les premiers, un système de contrôle, le *sankin kōtai* (参勤交代), force les grands seigneurs de guerre, appelés *daimyō* (大名), à aller et venir entre leur province d'origine et Edo tous les six mois. Leur famille quant à elle doit rester à la capitale sous haute surveillance à titre d'otage. Mais on trouve une différence de traitement entre les seigneurs qui étaient aux côtés des Tokugawa à la bataille de Sekigahara, et ceux contre lui : les anciens alliés auront toujours plus de privilèges et de confiance de la part du régime. Le *sankin kōtai* permet ainsi de garder sous contrôle les guerriers et les grands seigneurs, et de les épuiser financièrement à force de déplacements, ce qui les empêchait de conserver des fonds pour une armée. Pour les seconds, leur présence s'explique par l'état d'Edo au début du XVII^e siècle : la ville est en perpétuel chantier, et les incendies fréquents nécessitent de reconstruire les bâtiments. Enfin marchands et artisans s'enrichissent rapidement et imposent peu à peu leurs goûts en termes d'art et de divertissement bien qu'ils n'aient pas de pouvoir politique. En effet, les déplacements des *daimyō* et de biens les accompagnant ont permis de

¹²⁸ Ibid., p. 355-361.

développer des réseaux de transport, de communication et de commerce inter-régionaux jusqu'à Edo, qui ont, d'après Marius B. Jansen, fait plus pour unifier le pays que la seule victoire de Tokugawa Ieyasu à Sekigahara¹²⁹. Mais a contrario, les guerriers s'appauvrissent à cause de toutes les dépenses qui leur sont imposées, et les plus pauvres d'entre eux en sont réduits à travailler malgré l'interdiction qui leur est faite. Grâce à leur maîtrise du sabre et des lettres, ils occupent souvent des emplois de maître d'arme ou de professeur et participent ainsi au développement de l'alphabétisation de la population.

Parallèlement à cette alphabétisation croissante, se développent une culture de la nuit et un mode de vie raffiné, qui sont très fréquemment représentés dans les estampes *ukiyo-e*. Des espaces sont alloués à ce monde particulier, il s'agit des quartiers de plaisir. Ces derniers sont pourvus d'une enceinte ainsi que de canaux et possèdent leurs maisons de thé, leurs établissements de passe et leurs théâtres. Le plus connu d'entre eux est celui d'Edo, appelé Yoshiwara (吉原) et fondé en 1618. Il est tout d'abord installé au centre de la ville à proximité de Nihonbashi, puis est reconstruit en 1657 à la suite d'un incendie. Il est déplacé à l'est de la ville à côté du temple d'Asakusa et est désigné sous le nom de Shin-Yoshiwara (新吉原) [nouveau Yoshiwara]. Si le quartier de plaisirs est un lieu de distraction, il est aussi un endroit parfait pour les notables afin de nouer des relations ou faire des affaires. Ainsi, les personnes de toutes les conditions s'y côtoient et la distinction entre les classes sociales y est plus faible, et permet donc la plus grande liberté, car chacun doit abandonner les marques de son statut en entrant dans le quartier. C'est également à Yoshiwara que le théâtre *kabuki* (歌舞伎) gagne en popularité : certains acteurs deviennent de véritables idoles, et des drames dont les thèmes deviennent connus de tous sont joués fréquemment. Ainsi, la pièce *Le Trésor des vassaux fidèles* (*Chūshingura*, 忠臣蔵) écrite vers 1748 par Takeda Izumo (竹田出雲, 1691-1756)¹³⁰, reprend l'histoire tragique de la vengeance des quarante-sept *rōnins* (浪人)¹³¹ fidèles à leur maître jusque dans la mort, et devient un incontournable des théâtres.

De plus, la prostitution fait partie intégrante de la vie des quartiers de plaisirs. Le métier de courtisane était un moyen pour certaines femmes d'assurer

¹²⁹ JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Harvard University Press : 2002, p. 128 : « The *sankin-kōtai* system, as it was known, had momentous consequences for Japan's future. It fixed the attention of the ruling class on life at the capital [...]. The system also drained the economies of provinces in all parts of Japan. It required the development of a system of national communications that did more to unify the country than Ieyasu's victory at Sekigahara. [...] The provision of materials needed for life at the capital and transporting them there provided economic opportunities for commoners, and as the merchant and artisan classes grew in size and importance a new popular culture emerged. »

¹³⁰ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010, p. 370.

¹³¹ Le *rōnin* est un samurai sans maître, suite par exemple au décès de celui-ci à la suite. Cette position peut être vue comme infamante puisque le *rōnin* doit alors se déplacer hors de sa province voire parfois travailler pour subvenir à ses besoins, il est ainsi hors des limites de sa classe sociale. La pièce de kabuki *Chūshingura* est inspirée d'une histoire réelle : au cours d'une réception, le jeune Asano Naganori (浅野長矩, 1667-1701) blesse légèrement de son sabre un autre seigneur, Kira Yoshinaka (吉良義央, 1641-1702) qui l'avait humilié en public. Asano a été contraint de se suicider en 1701 tandis que Kira était exempté de responsabilité. En représailles, quarante-sept anciens guerriers d'Asano s'introduisent dans le château de Kira et l'assassinent. Ils seront par la suite contraints au suicide en 1703, mais leur honneur et celui de leur maître aura été vengé. Cf Ibid., p. 368-369.

leur survie, bien que les conditions de travail soient très rudes. En effet, une grande partie des travailleuses provenaient d'une famille pauvre, et devaient rembourser leur dette auprès de la maison de thé qui les hébergeaient et les éduquaient. De plus, elles ne peuvent pas sortir de l'espace qui leur est réservé jusqu'au moment où elles retrouvent leur liberté. Aussi, il existe une hiérarchie entre les courtisanes, des plus novices aux plus expérimentées et recherchées. Ces dernières, ne représentant que 2% de la population du quartier estimé entre trois et cinq mille personnes¹³², sont appelées *oiran* (花魁). Elles ont reçu une instruction poussée, maîtrisent de nombreux arts de divertissement, et dictent les dernières modes grâce à leurs vêtements raffinés. Il est possible de les repérer sur les estampes grâce au nœud de leur *obi* (帯), la ceinture nouant le kimono, qui est noué devant et non derrière. A ce titre, puisqu'elles savent distraire les clients grâce à la musique ou leur conversation, elles se rapprochent un peu du métier des *geisha* (芸者), mais ces dernières ne sont pas censées passer la nuit intimement avec leur client. Cependant avec l'ouverture du Japon à l'occident, un édit de libération des prostitués est promulgué en 1872, interdisant la traite humaine et la prostitution, mais aussi le système de paiement à l'avance qui permettait aux familles pauvres de vendre leurs enfants pour survivre¹³³. Cet acte signe la fin de l'Age d'or du quartier.

Mais au cours de l'époque d'Edo, le *bakufu* s'affaiblit peu à peu en raison de sa difficulté à résoudre les divers problèmes qui frappent le pays. La fiscalité très forte malgré une succession de mauvaises récoltes prend à plusieurs épisodes de famine au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, et à une montée du mécontentement populaire. Se développe ainsi l'idée du *yonaoshi* (世直し) [Correction du monde]¹³⁴, c'est-à-dire une demande de changements et des critiques de plus en plus fortes à l'encontre du *bakufu* qui ne remplit pas son rôle de protection de la population. En réaction, dans les années 1830 et 1840 au cours de l'ère Tenpō (天保, 1831-1845), ce dernier prend une série des réformes, destinées à remettre le pays dans le droit chemin selon les valeurs confucéennes, qui conduisent à une restriction des règles d'impression, un durcissement de la censure et l'interdiction de représenter les acteurs et les courtisanes de Yoshiwara. Il persécute également plusieurs artistes et intellectuels qui avaient osé le critiquer, tel Ōshio Heihachirō (大塩平八郎, 1793-1837), arrêté puis exécuté¹³⁵. Les producteurs de textes et d'images qui pouvaient diffuser des idées chrétiennes, une religion interdite, sont également inquiétés¹³⁶. Les éditeurs commerciaux retirent alors rapidement de la

¹³² HIBIYA, Taketoshi. « Yoshiwara, quartier des plaisirs et berceau de la culture d'Edo ». Article publié en version française sur Nippon.com, le 14/09/2020, sous-partie « Yoshiwara, lieu de culture raffiné », p. 1.

¹³³ Ibid., sous-partie « L'édit de libération des prostituées, une véritable révolution culturelle », p. 2.

¹³⁴ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. Brussels and New York : 2009 (éd 2016), p. 210.

¹³⁵ Ibid., p. 211.

¹³⁶ JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Harvard University Press : 2002, p. 165.

circulation certaines œuvres qu'ils jugent promptes à être censurées, par crainte de représailles.

Ainsi, cette culture de divertissement voit le jour dans une nouvelle ville, Edo. Avec elle, théâtre, chant, poèmes, danses, art du thé, littérature et arts visuels fleurissent. Le haut taux d'alphabétisation aidant, un nouveau support, l'estampe imprimée sur bois ou *ukiyo-e* (浮世絵) [Images du monde flottant], s'impose comme un média d'information et de divertissement essentiel de cette culture d'Edo. Il est toutefois nécessaire de faire un point sur ce qu'est précisément l'*ukiyo-e*. En rappelant son histoire, ses grands artistes, les différents sujets abordés et la technique de production, nous pourrons replacer l'artiste Hokusai et la série qui nous intéresse dans ce mouvement.

II/ QU'EST-CE QU'UNE ESTAMPE UKIYO-E ?

Les *ukiyo-e* sont les images (en japonais *e*, 絵) racontant la vie quotidienne dans les quartiers du « monde flottant » (*ukiyo*, 浮世). Le « monde flottant » est un terme à connotation bouddhique : le monde passe et est impermanent, il faut alors profiter des plaisirs de la vie. Ces derniers sont donc représentés en série par des gravures sur bois (xylographie) dès le début du XVII^e siècle¹³⁷. Cette technique de gravure était déjà utilisée depuis plusieurs siècles pour imprimer des sutras bouddhiques et des illustrations sur des supports particuliers, tels des éventails. Puis, au cours de la période dite des « provinces en guerre », se développe la mode des portraits de notables et la description de la vie quotidienne des personnes ordinaires à Kyōto, peintes ou sous forme de xylographie. La technique est également employée pour imprimer les livres illustrés, appelés *e-hon* (絵本) et plébiscités par toute la population, que ce soient des romans, des écrits satiriques ou humoristiques, voire des représentations de la vie dans les quartiers de plaisir. Les artistes à cette époque illustrent aussi bien des estampes que des livres illustrés, et plus fréquemment cette dernière catégorie jusqu'à atteindre une certaine renommée :

« Most designers in the *ukiyo-e* tradition of Japanese woodblock prints also illustrated books. In fact, many started their careers as illustrators of books, primarily novels, and Katsushika Hokusai (1760–1849) was no exception. While many artists abandoned this practice once they gained a

¹³⁷ SATŌ, Mitsunobu. "Histoire de l'*ukiyo-e*". In : FAHR-BECKER, Gabriele. *L'estampe japonaise*. Köln, Taschen : 1994, p. 7.

reputation in prints, Hokusai always continued to explore its possibilities »¹³⁸.

Le pionnier de l'*ukiyo-e* est Hishikawa Moronobu¹³⁹ (菱川師宣, 1618 ou 1625-1694) qui s'installe dans un Edo encore en construction. À cette période, la technique d'impression typographique à caractère mobile était connue au Japon, mais elle n'a pas remplacé les livres gravés et imprimés et a même été presque abandonnée dès le premier quart du siècle, à la faveur d'un retour à la xylographie¹⁴⁰. Moronobu illustre alors les premiers pas du quartier de Yoshiwara et de Shin-Yoshiwara (Ill.1), et appelle ses illustrations « *yamato ukiyo-e* » (大和浮世絵, *Yamato* étant l'ancien nom de la région du centre du Japon, considérée comme le berceau de la culture traditionnelle du pays). Aussi, on considère que les deux Ages d'or des estampes sont l'ère Genroku (元禄, 1688-1704) et l'ère Tenmei (天明, 1781-1789), du fait de la multitude d'innovations et d'artistes prolifiques, qui vont répondre aux envies d'une population de plus en plus riche et en quête de divertissements raffinés. Mais dès l'ère Kansei (寛政, 1789-1801), on assiste au début du déclin des *ukiyo-e*. En effet le mouvement stagne et s'essouffle, les innovations se faisant plus rares.



Ill.1 : Hishikawa Moronobu, « Scène d'intérieur à Yoshiwara », vers 1680, *ōban* (25.7 x 38.6 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37256>)

¹³⁸ FORRER, Matthi. « Hokusai as an Illustrator of Books: The Artist as Represented in the Pulverer Collection », essai publié sur *The World of Japanese illustrated books – The Gerhard Pulverer Collection*, site internet rassemblant la collection numérisée de livres imprimés de Gerhard Pulverer, hébergé par le Smithsonian Museum. Disponible à l'adresse suivante : <https://pulverer.si.edu/node/180> .

¹³⁹ SATŌ, Mitsunobu. "Histoire de l'*ukiyo-e*". In : FAHR-BECKER, Gabriele. *L'estampe japonaise*. Köln, Taschen : 1994, p. 12-13.

¹⁴⁰ JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Harvard University Press : 2002, p. 164.

De plus, les artistes s'efforcent de varier les sujets, les formats et même les techniques, qui vont évoluer au fil du temps. Nous retrouvons ainsi différentes appellations selon les couleurs employées. Tout d'abord, le terme de *sumi-e* (墨絵), ou *sumizumi-e*, 墨摺絵) est utilisé pour désigner les estampes réalisées à l'encre noire uniquement ou en noir et blanc. Avant les années 1740, les estampes étaient rehaussées de couleurs appliquées à la main, nous pouvons ainsi citer les catégories des *tan-e*, rehaussées de vermillon, et des *beni-e* (紅絵), colorées en rouge profond semblable au pourpre. Mais à partir de 1740, la technique évolue : les couleurs sont imprimées en utilisant d'autres planches gravées, on parle alors de *benizuri-e* (紅摺絵) pour les estampes colorées souvent en rouge, jaune et vert, et enfin de *nishiki-e* (錦絵) [estampe de brocard], c'est-à-dire une image polychrome avec plus de trois teintes. Ces dernières voient le jour à partir de 1760 et deviennent très demandées, car la technique des planches gravées pour chaque couleur permet de créer facilement des œuvres très colorées. En effet, l'artiste imprimeur utilise un repère gravé dans le coin des plaques, appelé *kentō* (見当), pour stabiliser la feuille à imprimer et permettre aux couleurs de ne pas se superposer au cours des impressions successives. Enfin, une autre catégorie de technique peut être citée, celle de l'*urushi-e* (漆絵) : il s'agit d'une estampe rehaussée de laque voire de poudre métallique aux reflets dorés, permettant de faire ressortir certains éléments représentés.

En outre, le papier peut être de différentes tailles, toutes standardisées : *ōban* (大判) est une grande taille (env. 25 x 37 cm), utilisée en format horizontal pour les paysages tels ceux de Hokusai mais à la verticale pour les portraits ; un format plus petit mais très couramment utilisé est le *chūban* (中判, env. 19 x 25 cm) ; le *shishikiban* (色紙判) quant à lui, est un format carré utilisé souvent pour les cartes de vœux de type *surimono* (摺物, env. 20 x 20 cm) ; le format *hashira-e* (柱絵) [estampe pilier] est étroit et tout en longueur, pour les portraits de plain-pied (env. 73 x 12 cm) ; enfin le *tanzakuban* (短冊判) est un format vertical, parfois monté en rouleau¹⁴¹.

La technique de la xylographie peut être appelée *hanga* (版画). Pour produire une estampe, l'artiste prépare tout d'abord un croquis à l'encre de Chine, et indique ses consignes d'impression sur le dessin, ou peut apposer des repentirs éventuels pour corriger certains éléments. Ce croquis, le *hanshita-e* (版下絵), est confié au graveur, qui l'applique sur la planche de bois (souvent du cerisier, facile à graver mais suffisamment solide pour imprimer à de nombreuses reprises¹⁴²) servant de future matrice, en japonais *hangi* (版木). Puis l'artisan grave la planche

¹⁴¹ LAMBERT, Gisèle. « La technique de l'estampe et son évolution ». Extraite du site internet de la BNF consacrée à l'exposition *Estampes japonaises, images d'un monde éphémère* en 2008-2009. Disponible à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/reperes/02-2.htm>.

¹⁴² (s.a.). « How Japanese woodblock prints are made ». Article présent sur le site internet de la Japanese Gallery Kensington, (s.d.). Disponible à l'adresse suivante : <https://japanesegallery.com/references-ukiyo-e>.

pour que les traits du dessin apparaissent en relief (technique dite d'épargne), mais le *hanshita-e* est détruit dans le processus. Pour encrer, l'imprimeur applique une feuille humidifiée sur la matrice qu'il a préalablement recouvert d'encre, puis il appuie sur le verso de la feuille avec un outil, le *baren* (馬棟), pour que l'encre pénètre le papier. Une épreuve en noir et blanc est ainsi obtenue, appelée en anglais « key-block print » [impression de la matrice principale], qui présente les contours de l'image. La première matrice est testée sur différentes épreuves pour permettre de rectifier le dessin. Puis, pour ajouter des couleurs, il est nécessaire de graver autant de nouvelles matrices qu'il y aura de nuances, une pour chaque couleur, généralement une dizaine. L'imprimeur appose alors la feuille successivement sur chaque matrice, recouverte du pigment coloré adéquat mélangé à un liant¹⁴³. La feuille est bien fixée et reste immobile grâce aux *kentō* dans les coins, empêchant les couleurs de déborder les unes sur les autres et permettant d'obtenir une estampe polychrome de bonne qualité. Il est possible de nuancer les couleurs grâce à la technique du *bokashi* (ぼかし) : l'imprimeur passe un tissu sur les zones colorées pour retirer l'excédent de pigment.

Une couleur très utilisée au milieu du XIX^e siècle est le bleu de Prusse. Également appelé bleu de Berlin (en japonais *bero* ou *bero-ai*, ベロ藍), ce pigment synthétique créé en 1706 par le berlinois Johann Jakob von Diesbach (XVII-XVIII^e siècle) est peu à peu utilisé par beaucoup d'artistes européens au cours du siècle. La nouveauté résidait dans le fait qu'il ne nécessitait pas de matériaux chers, comme le lapis lazuli, et qu'il tenait facilement sur la toile, à l'inverse des pigments d'origine végétale. Il semble être arrivé au Japon à la mi-XVIII^e siècle car son usage est attesté dans certaines œuvres dont la plus ancienne serait une peinture d'Ito Jakuchū (伊藤若冲, 1716-1800) réalisée en 1766 :

« Il fut utilisé par les peintres de l'école d'Akita [école japonaise adepte du style néerlandais, active entre 1772 et 1780] et par les créateurs d'estampe - ainsi Katsushika Hokusai (1760-1849) - mais nombre de détails quant aux circonstances de son utilisation avant cette date restent inconnus. La découverte de sa présence dans le *Royaume coloré des êtres vivants* est, à ce jour, l'exemple le plus ancien attesté de son utilisation au Japon »¹⁴⁴.

Mais à cette époque il reste encore très cher à produire ou à importer, ce qui explique son utilisation relativement limitée aux seuls artistes aisés. Il faut ainsi attendre les années 1820 pour qu'il soit utilisé massivement, grâce à des techniques permettant de réduire son prix, pour produire des estampes et qu'il se répartisse dans tous les milieux sociaux. La couleur devient alors très populaire, et un type d'estampe précis la met en valeur : l'*aizuri-e* (藍摺り絵), image à dominante bleue ou monochrome. Hokusai utilise le bleu de Prusse dans de nombreuses réalisations, notamment dans sa série des *Trente-six vues du mont Fuji*

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ ŌTA, Aya. « Le royaume coloré des êtres vivants ». In : ŌTA, Aya ; MOSCATIELLO, Manuela (dir.). *1716-1800 Jakuchū, Le Royaume coloré des êtres vivants*. Paris, Paris Musées : 2018, p. 103.

(*Fugaku sanjūrokkei*, 富嶽三十六景), ou *Les cent poèmes racontés par la nourrice* (*Hyakunin isshu uba ga etoki* 百人一首ウバが絵解き).

Enfin, une fois le processus d'impression terminé, l'estampe est présentée aux autorités, qui appliquent leur sceau pour autoriser la commercialisation, ou, à l'inverse, censurer l'œuvre. Les rôles de l'artiste, du graveur et de l'imprimeur sont donc bien distincts, chacun restant spécialiste de son domaine et n'effectuant pas la tâche de l'autre. Tout ce processus est supervisé par l'éditeur, qui apporte les fonds nécessaires à la production et commercialise ensuite les images.

Dès le développement des *nishiki-e*, les *ukiyo-e* deviennent de meilleure qualité pour un prix de plus en plus bas. On peut ainsi acheter des images sur différents sujets pour le coût d'un repas de nouilles. Leurs usages sont donc multiples. En effet, « elles [les estampes *ukiyo-e*] jouaient en d'autres termes le rôle de nos mass-media, publicités, journaux et magazines ou même télévision »¹⁴⁵.

Les estampes ont en premier lieu un usage décoratif. Étant imprimées sur une feuille de papier fin mais solide, elles peuvent être accrochées sur les murs d'une habitation ou d'une boutique pour l'embellir. Elles sont également moins onéreuses que des rouleaux à suspendre. De plus, grâce à leurs thèmes variés, elles permettent de libérer l'imagination :

« Utagawa Kuniyoshi [歌川国芳] (1797-1861) avait créé un nouveau genre grâce auquel il représentait des animaux ou des silhouettes qui étaient comme les pièces d'un puzzle qui transformait ces sujets, fantômes ou animaux, en courtisanes ou acteurs. [...] Il dessine par exemple, des visages de profil, composés de plusieurs corps nus ou des chats qui ont la forme de lettres »¹⁴⁶.

Sont ainsi représentés de nombreux héros ou thèmes populaires, ou encore la vie des quartiers de plaisirs associés au divertissement. Les artistes dépeignent par exemple des acteurs de théâtre sur scène ou des courtisanes évoluant dans ces quartiers. Ces portraits permettent de faire la promotion des figures à la mode, de leurs talents et leurs vêtements luxueux. Ils peuvent alors être associés aux célébrités de nos magazines actuels, érigés en canons de beauté et faisant la promotion des maisons d'habillement : « c'est le désir de pouvoir au moins admirer chez soi les images des plus belles femmes et des acteurs les plus renommés qui a fait la popularité des *ukiyo-e* »¹⁴⁷. De la même façon, les estampes ont un caractère publicitaire, telles des images vantant les mérites d'une cosmétique ou d'un magasin populaire¹⁴⁸.

¹⁴⁵ HOSODA, Haruko. « Les estampes "ukiyo-e", ou le reflet de la force de la culture populaire ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 30/07/2012, sous-partie « L'*ukiyo-e* comme mass-media de son temps ».

¹⁴⁶ Ibid., sous-partie « La diversification des thèmes : l'imagination naît des contraintes ».

¹⁴⁷ Ibid., sous-partie « Des plaisirs familiers ».

¹⁴⁸ KOYAMA-RICHARD, Brigitte. « Les estampes japonaises, média de l'époque d'Edo ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 22/11/2013, sous-partie « Les estampes utilitaires et publicitaires », p. 2.

Les *ukiyo-e* sont censés être de prix très abordables afin de se répandre dans toute la population. Mais certains exemplaires sont produits pour être de véritables œuvres d'art. Il s'agit notamment des *surimono*, des cartes de vœux luxueuses produites pour des événements spéciaux qui peuvent employer des pigments rares, de la feuille d'or, ou du papier gaufré. Ces estampes peuvent également être inscrites dans une série, chaque exemplaire étant publié soit en bloc, soit réparties dans le temps afin de provoquer une envie de collection. Nous pouvons citer par exemple la mode des « estampes calendrier » (*egoyomi*, 絵暦) à partir de 1764, marquant le début de l'hégémonie de la technique du *nishiki-e*, notamment grâce aux séries de Suzuki Harunobu (鈴木春信, 1725-1770). Aussi, les images érotiques, appelées *shunga* (春画) sont également publiées en album, afin d'éviter la censure, qui ne contrôle que les premières images, généralement les moins explicites.

Par ailleurs, les estampes sont faciles à transporter, puisqu'elles sont constituées d'une simple feuille de papier qu'il est possible de plier ou de rouler. Ainsi, il était courant que les visiteurs en vadrouille à Edo, tels des paysans vendant des objets au marché, ou les guerriers de passage, acquièrent des exemplaires qu'ils emmènent chez eux en tant que souvenir et cadeau à leurs proches¹⁴⁹. Grâce à cette facilité de diffusion, l'estampe *ukiyo-e* peut faire office de relais d'information, tel un journal :

« Les estampes japonaises furent aussi très utiles, à une époque où les journaux n'existaient pas encore, pour faire circuler l'information dans les provinces les plus reculées. On vendait ainsi des estampes présentant, en une feuille illustrée, de grands faits divers comme le décès d'un grand acteur de *kabuki*, des catastrophes naturelles, des crimes, etc »¹⁵⁰.

Ainsi, suite à un séisme destructeur à Edo en 1855, fleurissent quelques jours après des estampes *namazu-e* (鯰絵) pour évoquer la catastrophe¹⁵¹. Le *namazu* (鯰) est une figure de poisson-chat gigantesque qui, d'après le folklore, vit sous terre et se réveille parfois, provoquant alors des tremblements de terre. L'apparition du *namazu* sur ces images permet alors de le conjurer. Les estampes sont également utiles au cours du voyage lui-même, en jouant le rôle de guide touristique pour découvrir les vues célèbres (*meisho*, 名所) ou guider les pèlerins vers le temple à visiter. Certains lieux sont souvent représentés comme le mont Fuji qui devient alors un symbole connu par tous et peu à peu nationalisé aux XIX^e et XX^e siècles¹⁵².

¹⁴⁹ McMANAMON, Sean P. « Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity ». In : The History Teacher, vol. 49, n°3. Society for History Education : 2016, p. 448.

¹⁵⁰ KOYAMA-RICHARD, Brigitte. « Les estampes japonaises, média de l'époque d'Edo », sous-partie « Les estampes pédagogiques, ludiques et médiatiques », p. 3.

¹⁵¹ McMANAMON, Sean P. « Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity », p. 451.

¹⁵² Ibid., p. 453.

Toutefois, le support des *ukiyo-e*, c'est-à-dire la feuille volante, n'est pas intouchable. À l'instar des images populaires européennes comme celles d'Épinal, les estampes peuvent être découpées et ensuite collées sur différents supports. La forme de l'objet est alors prédéfinie : arrondie pour les éventails, parties de maquettes ou habits de poupées utilisées par les enfants comme des jouets. En plus de cet aspect ludique qui convient aux plus jeunes mais également aux adultes, les estampes peuvent être un support d'apprentissage, comme la lecture :

« On en imprima également pour leur faciliter l'apprentissage de la lecture des *kana* (仮名) ou des idéogrammes, ou pour retenir les noms de fleurs, d'oiseaux, etc. À l'ère Meiji [*Meiji Jidai*, 明治時代, 1868-1912] où le Japon s'ouvrit au monde et où l'enseignement de l'anglais fit son apparition, des estampes furent imprimées pour apprendre l'alphabet et le vocabulaire de base de cette langue ».

Ainsi, Utagawa Kuniyoshi, publie une œuvre, *Rébus sur les guerriers*, entre 1847-1852 qui permet de s'amuser et de découvrir les noms des personnages et leur classe sociale¹⁵³.

Les *ukiyo-e* reflètent également la façon dont le monde d'Edo s'est diversifié et modernisé, en présentant les mœurs, les nouvelles modes ou technologies, notamment après l'ouverture du pays dès les années 1850 et 1860¹⁵⁴. Cela est particulièrement utile pour apprécier les apports et le mélange avec les techniques et idées occidentales qui arrivent depuis le port de Dejima, dès le début du XIX^e siècle, que ce soit au sein du monde des estampes ou dans les autres catégories d'art picturaux. Rappelons en effet que : « almost all the designers of *ukiyo-e* prints were originally trained as painters, and many famous artists worked both as print designers and as painters on paper and silk »¹⁵⁵. Ainsi, bien avant l'ouverture du pays, les artistes vont peu à peu représenter de nouveaux thèmes, tels des voyageurs européens ou des figures mythiques. Citons Utagawa Kunitora (歌川国虎, actif vers 1810-1830) qui représente dans la décennie 1820 l'arrivée d'un bateau hollandais dans le port de l'île de Rhodes, dont l'entrée est surmontée par le Colosse de Rhodes, l'une des merveilles du monde classique, mais en donnant à la statue un aspect « japonisé », ressemblant à un ascète des montagnes¹⁵⁶. Les dessinateurs emploient également la perspective occidentale, en représentant tout d'abord des scènes d'intérieur puis des paysages lors de la popularité de ce thème. Ainsi, les grands noms tel Hokusai s'essayaient à cette

¹⁵³ KOYAMA-RICHARD, Brigitte. « Les estampes japonaises, média de l'époque d'Edo », sous-partie « Les estampes pédagogiques, ludiques et médiatiques », p. 3.

¹⁵⁴ On retrouve ainsi des images du port de Yokohama, une ville à quelques kilomètres au sud d'Edo qui devient un lieu de passage pour les marchands étrangers, ou des technologies de transport comme le train à vapeur. Cf : McMANAMON, Sean P. « Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity », p. 455-458.

¹⁵⁵ LITTLE, Stephen. « The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World ». In : *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n°1. The Art Institute of Chicago : 1996, p. 80.

¹⁵⁶ L'œuvre, en anglais *Picture of a Dutch Ship Entering the Harbor of the Island of Rhodes*, est représentée dans : Ibid., p. 86-87.

technique nouvelle¹⁵⁷. Ces mélanges témoignent de la fascination et de l'intérêt pour l'Occident. Toutefois, les japonais ne considéraient pas les *ukiyo-e* comme de l'art, mais plutôt comme un artisanat et un produit de consommation comme un autre, pouvant être acheté et remplacé facilement. Cette vision évolue lorsque les collectionneurs européens et américains s'intéressent aux estampes, dans le cadre du japonisme¹⁵⁸.

Ainsi, au travers de tous ces exemples, nous pouvons considérer les *ukiyo-e* comme de véritables images populaires, pouvant à la fois divertir, instruire, faire consommer au quotidien et informer. À présent, évoquons plus en détail sur les différentes catégories d'estampes qui sont apparues au cours de l'époque d'Edo.

III/ LES DIFFERENTS SUJETS REPRESENTES PAR LES *UKIYO-E*.

Ces catégories d'estampes ont chacune leurs artistes phares et leur période de popularité. Nous présentons ici le *yakusha-e* (役者絵), le *bijin-e* (美人絵), le *mitate-e* (見立絵), le *fūzoku-ga* (風俗画), le *surimono*, le *kachō-ga* (花鳥画) et le *fūkei-ga* (風景画), en les illustrant par quelques exemples.

Tout d'abord, le *yakusha-e* est le type de réalisation le plus plébiscité : il s'agit de portraits d'acteurs en vogue jouant dans le théâtre *kabuki*. Les acteurs sont nommés explicitement, et sont représentés jouant un de leur rôle, avec des poses spéciales (*mie*, 見え) en lien avec l'interprétation dramatique de l'*aragoto* (荒事), style de jeu exagéré et énergique. Plusieurs écoles sont réputées pour ce type de sujet. En premier lieu, l'école Torii (鳥居) se spécialise dans ces reproductions d'acteurs et s'impose au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, grâce à une production bon marché qui vise le grand public. Son précurseur, Kiyonobu (鳥居清信, 1664-1729), dessine les premières affiches de théâtre qui étaient placardées sur les façades pour annoncer les pièces à venir. Puis au cours de la seconde moitié du siècle, l'école de Katsukawa Shunshō (勝川春章, 1726-1792) devient la plus réputée, et se destine à une clientèle fortunée et connaisseuse des différents acteurs (III.2). Enfin, l'école Utagawa (歌川), dirigée par Toyokuni (歌川豊国, 1769-1825), est connue dans les années 1790 pour ses portraits d'acteurs dépeints en gros plan. Mais d'autres artistes non affiliés à une école en particulier peuvent être cités, tel Tōshūsai Sharaku (東洲斎写楽, dates inconnues), dont la courte période d'activité, entre 1794 et 1795, a pourtant été

¹⁵⁷ Ibid., p. 78 et 89.

¹⁵⁸ Pour plus de précisions sur le mouvement du japonisme, le lecteur est prié de se référer au chapitre 4.

prolifère : il aurait réalisé 134 portraits d'acteurs aux expressions accentuées et 9 de lutteurs de *sumō*¹⁵⁹ (Ill.3).



Ill.2 (à gauche) : Katsukawa Shunshō, « L'acteur Onoe Matsusuke dans le rôle de Asahina », 1773, *hosoban* -format assez étroit utilisé surtout pour les portraits d'acteurs- (31.4 x 14.0 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36855>)

Ill. 3 (à droite) : Tōshūsai Sharaku, « L'acteur Ōtani Oniji III dans le rôle de Yakko Edobei », 1794, *ōban*, (38.1 x 25.1 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358>)

Deuxième sujet en quantité de réalisations, le *bijin-e*. Il s'agit du terme désignant les portraits des belles femmes. Un artiste, Okumura Masanobu (奥村政信, 1686-1764), développe la technique du *beni-e* et du *urushi-e* en dépeignant des femmes bourgeoises de la ville et non uniquement des courtisanes des quartiers de plaisir, comme il était courant de le faire¹⁶⁰. Il s'inspire également de la perspective occidentale qui devient de plus en plus répandue depuis le port de

¹⁵⁹ SATŌ, Mitsunobu. "Histoire de l'ukiyo-e". In : FAHR-BECKER, Gabriele. *L'estampe japonaise*. Köln, Taschen : 1994, p. 20.

¹⁶⁰ Ibid., p. 14.

Dejima. Par la suite, Ishikawa Toyonobu (石川豊信, 1711-1785) réalise des *bijinga* bien en chair qui s'imposent en tant que modèle à suivre. De façon générale tous les artistes se sont essayés à ce type de portrait : même un membre de l'école Torii, Kiyonaga (鳥居清長, 1725-1815), se démarque et innove en ajoutant en arrière-plan des paysages d'Edo (Ill.4). Enfin, un style de portrait se développe à la fin du XVIII^e siècle, l'*okubi-e* (大首絵), notamment porté par Kitagawa Utamaro (喜多川歌麿, 1753-1806). Les figures, celles de femmes ou d'acteurs, sont représentées en buste ou en gros plan (Ill.5). Enfin, d'après Sarah Thompson, il est possible de dater les estampes à partir des costumes et des coiffures des modèles, ces derniers se rattachant à certaines époques précises¹⁶¹.



Ill.4 (à gauche) : Torii Kiyonaga, « Le soir sur les rives de la rivière Sumida », dates précises inconnues (entre 1752 et 1815), *ōban* (38.4 × 25.7 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56031>)

Ill.5 (à droite) : Kitagawa Utamaro, « Trois beautés célèbres de la période Kansei », vers 1791, *ōban* (38.7 x 25.7 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55639>)

Outre les acteurs et les femmes célèbres, le public était très friand de jeux de mots et de références à d'anciennes œuvres connues. Ainsi se développe très

¹⁶¹ THOMPSON, Sarah. « The World of Japanese Prints ». In : *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, n°349/350. Philadelphia Museum of Art : 1986, p. 16.

vite une nouvelle catégorie d'estampe, le *mitate-e*, c'est à dire une adaptation ou une parodie d'une référence littéraire ou artistique. Par exemple, le dessinateur remplace un guerrier légendaire par une belle femme, ou dépeint une scène connue d'un roman de la littérature classique en la mettant au goût de l'époque. Les habits et les objets peuvent être modernisés, comme le font Hosoda Eishi (細田栄之, 1756-1829) et Suzuki Harunobu. Des jeux de mots écrits dans un coin de l'image permettent de comprendre le décalage induit par ce procédé. Ainsi, Utagawa Kuniyoshi a représenté une scène aquatique où les poissons se promenant sont surpris par une averse soudaine de petites araignées d'eau, et tentent de se mettre à l'abri de la même façon que s'il s'agissait de véritable pluie (Ill.6). La scène s'explique grâce à un jeu de mots entre les termes « averse soudaine » et « insecte d'eau », homonymes en japonais¹⁶². Finalement certaines estampes issues de séries telles que le *Hyakunin isshu uba ga etoki* d'Hokusai peuvent être considérées comme des *mitate-e* car, on le verra, certaines images mettent en scène les poètes dans un univers contemporain des gens d'Edo. Ce type de représentation et sa popularité permettent de prouver que de nombreuses personnes, surtout provenant des classes aisées et marchandes, avaient un taux de culture générale assez élevée pour pouvoir ainsi apprécier des calembours autour des auteurs classiques¹⁶³. En outre, le genre du *musha-e* (武者絵), représentant les guerriers tirés des récits héroïques, est en vogue au début du XIX^e siècle. Comme les *mitate-e*, il prouve le goût pour la mise en images de figures populaires et légendaires. Ainsi, Utagawa Kuniyoshi est connu pour avoir représenté le roman populaire *Suikoden* (水滸伝) et ses nombreux guerriers venus de Chine. On peut rapprocher également les *mitate-e* des images de genre, les *fūzoku-ga*, très populaires avant même l'époque d'Edo¹⁶⁴. Ce style trouve cependant dans l'*ukiyo-e* un support de prédilection, permettant de représenter la contemporanéité de l'artiste, de détailler les habits, les intérieurs et les objets du quotidien, et parfois de parodier ce quotidien. Ainsi, que ce soient des femmes imprimant des estampes de Kitagawa Utamaro – il s'agit d'une parodie puisque ce sont souvent des hommes qui effectuaient ce travail-, ou des estampes érotiques de type *shunga*, dépeignant la vie des quartiers de plaisirs et les ébats des amants, nous avons une multitude de détails sur la vie de l'époque, même si souvent cette dernière est idéalisée pour les besoins de l'image. Enfin, pour le dernier genre des estampes érotiques, il est à noter qu'il est théoriquement illégal. Rappelons que les *shunga* sont tout de même vendus en cachette, sous la forme d'une série de douze illustrations à la manière des estampes-calendriers, les premières images étant légères et innocentes, et les dernières plus révélatrices. Ce stratagème permettait de contourner la censure, qui ne regardait qu'une petite partie de l'album.

¹⁶² Ibid., p. 27. L'estampe décrite est appelée *A Sudden shower of waterbugs (from A set of goldenfish)*, et est réalisée entre 1838 et 1840.

¹⁶³ Ibid., p. 22 : « It testifies the high level of general knowledge among the merchant class of Edo. Literacy and literature were no longer limited to the upper class ».

¹⁶⁴ IWAO, Seiichi ; SAKAMATO Tarō ; HŌGETSU, Keigo et alii. « 212. Fūzoku-ga ». In: *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 5 : « Lettre F ». 1980, p. 123.



Ill.6 : Utagawa Kuniyoshi, « Une pluie soudaine d'insectes d'eau », tirée de la série des *Poissons rouges*, vers 1842, *chūban* (23.7 x 18.1 cm). Exemple du Philadelphia Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://philamuseum.org/collection/object/50137>)

Il faut également évoquer les *surimono*, des tirages très luxueux réalisés sur commande, utilisés pour annoncer des événements, à la manière de carte de vœux ou de faire-part. Destinés à un public fortuné et restreint, ils représentent souvent des objets du quotidien ou des scènes de vie et sont ornés de pigments précieux et de poudre d'or. Le papier peut même être gaufré, un procédé permettant de créer un relief sur le papier, qui va donc « ressortir », en faisant pression dessus, afin de l'embellir et lui donner plus de cachet. En outre, l'image est parfois accompagnée d'un poème, quelques fois humoristique (*kyōka*, 狂歌) et comportant plusieurs niveaux de lecture, que les destinataires du *surimono* se feront une joie de décrypter. La commande de *surimono* est une aubaine pour l'atelier de production et l'éditeur étant donné le soin apporté à leur réalisation et le bénéfice qui en résulte, à l'inverse des tirages moins luxueux mais plus courants, donc au prix peu élevé.

Un autre sujet fréquemment représenté est la faune et la flore, ces estampes sont alors nommées *kachō-ga*. Il s'agit tout d'abord d'un sujet apprécié en Chine, arrivé au Japon au cours de l'époque Muromachi (1333-1573), sous la forme de rouleaux peints ou d'images carrées dépeignant des fleurs et des oiseaux, afin de décorer l'intérieur des résidences riches¹⁶⁵. Puis, les artistes d'*ukiyo-e* vont s'intéresser à ce thème en diversifiant les animaux représentés et ajoutent des poèmes à leur composition. Ainsi Taito II (二代葛飾戴斗, actif vers 1810-1853)

¹⁶⁵ Ibid., p. 34.

accompagne ses estampes de poèmes chinois, tandis qu'Utagawa Hiroshige (歌川 広重, 1797-1858) préfère les *haiku* (俳句) (Ill.7). Hokusai va lui aussi représenter la nature, comme un couple de grues sous la neige (vers 1830) (Ill.8), ou une série, connue en français sous le nom de « série des grandes fleurs » (vers 1830-1834).



Ill.7 (à gauche) : Utagawa Hiroshige, « Canard sauvage et roseau sous la neige », vers 1843, *o-tanzakuban* (大短冊判, grand *tanzaku*) (37.8 x 17.1 cm). Exemplaire du Metropolitan Museum of Art. (Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53688>)

Ill.8 (à droite) : Hokusai, « Couple de grues sous un pin enneigé », vers 1833-1834, *kakemono-e* -estampe montée en rouleau- (50.8 x 22.8 cm). Exemplaire du British Museum. (Provenance de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1927-0613-0-19)

En outre, les estampes représentant des paysages et des vues célèbres, les *fūkei-ga* ou *meisho-e* (名所絵), se répandent de plus en plus avec l'arrivée au milieu du XVIII^e siècle de la perspective à l'occidentale et du pigment du bleu de Prusse. Les paysages sont d'abord représentés à l'arrière-plan, comme ceux d'Utagawa Toyoharu (歌川豊春, vers 1735-1814) et sa vue en perspective de la scène célèbre du concert de Ushiwaka et dame Jōrui, vers 1770, puis en tant que sujet de l'estampe à part entière au XIX^e siècle. Les paysages sont très populaires car il s'agit de l'un des seuls sujets autorisés après la restriction gouvernementale de représenter des acteurs et des courtisanes au cours de l'ère Tenpō entre 1830 et 1840. Ils apparaissent donc fréquemment dans des livres imprimés et sont alors

utilisés comme guides pour les pèlerinages¹⁶⁶, l'un des rares moyens de voyager à l'époque à l'exception des voyages d'affaires ou du déplacement des guerriers de leur province à la capitale, ce qui permet au peuple de connaître le pays. En outre, les estampes *fūkei-ga* sont souvent publiées en série d'une dizaine à une centaine d'images. Certaines séries sont même réimprimées plusieurs fois tant leur popularité est élevée, comme par exemple les *Trente-six vues du mont Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 富嶽三十六景) (Ill.9) ou les *Cinquante-trois étapes de la route du Tōkaidō* (東海道五十三次, *Tōkaidō gojūsan-tsugi*) (Ill.10). Les deux plus grands noms sont évidemment Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858), aux styles assez opposés (Ill.9 et 10), et qui ont réalisé les deux séries mentionnées ci-dessus. Kafū Nagai explique la différence des styles des deux artistes dans les termes suivants :

« To present mountains and waters dynamically with storms, lightning, and torrents was what Hokusai enjoyed. To add greater calm to a lonely night scene with rain, snow, moonlight, and bright stars was what Hiroshige did best. Figures in Hokusai's landscapes are strenuously at work, or if not, they gesture at landscapes in admiration or amazement. In Hiroshige's pictures, a boatman oaring does not seem to be in a hurry to get to any direction, and a traveler in a hat on horseback always seems tired or half asleep. [...] Though the two different approaches demonstrated in their works, we can easily see the completely opposite dispositions of these master landscape artists »¹⁶⁷.



Ill.9 : Katsushika Hokusai, « Le vent du sud chasse les nuages », tirée de la série *Trente-six vues du mont Fuji*, vers 1830-1834, *yoko-ōban* -grand format horizontal- (25.4 x 37.8 cm).
(Provenance de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55736>)

¹⁶⁶ Ibid., p. 40.

¹⁶⁷ KAFŪ Nagai; SELDEN Kyoko; FREEDMAN Alisa. « Ukiyo-e Landscapes and Edo Scenic Places (1914) ». In : *Review of Japanese Culture and Society*, n°24. University of Hawai'i Press : 2012, p. 218-219. Le texte original en japonais est daté de 1914, et a été traduit en anglais par Kyoko Selden et Alisa Freedman dans un article de 2012. C'est cette version qui est transcrite ici.



Ill.10 : Utagawa Hiroshige, « Le lac d'Hakone », tirée de la série *Cinquante-trois étapes de la route du Tōkaidō*, vers 1833-1834, *yoko-ōban* -grand format horizontal- (25.5 x 38.2 cm).

(Provenance de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Cinquante-trois_Stations_du_T%C5%8Dkaid%C5%8D)

Enfin, rappelons-le, les estampes *ukiyo-e* sont considérées avant tout comme des produits artisanaux. Différents artisans sont impliqués dans le processus de création : l'artiste, le graveur et l'imprimeur. Ils sont supervisés par un éditeur commercial. Ainsi, « parmi les plus connus figure Tsutaya Jūzaburō (蔦屋重三郎, 1750-1797), qui découvrit et sut s'attacher quelques-uns des plus grands talents de l'époque, comme Utamaro, Hokusai ou encore Sharaku »¹⁶⁸. À cet aspect artisanal, empreint de la volonté de créer quelque chose le plus parfait possible, s'ajoute la volonté commerciale de l'éditeur :

« C'est principalement à l'éditeur qu'il incombait de pressentir les attentes du public, d'épouser les contours d'un imaginaire collectif et contemporain, d'anticiper ainsi les sujets susceptibles de rencontrer l'adhésion la plus large quelques mois plus tard. »

Mais, puisqu' « un portrait d'acteur n'était recherché que le temps de sa notoriété, et celui d'une courtisane que le temps bref de sa splendeur et de son succès », chaque choix peut être un « risque » financier. L'éditeur cherche donc à minimiser ce risque et à obtenir des bénéfices¹⁶⁹.

Ainsi, c'est lui qui choisit les sujets à illustrer, et qui met en place l'atelier et sa boutique de vente. Il emploie également des crieurs ou des colporteurs qui vont tenter de vendre des images dans la rue ou d'attirer le client vers la boutique principale. Cette dernière possède différents présentoirs exposant les nouveautés

¹⁶⁸ KOYAMA-RICHARD, Brigitte. « Les estampes japonaises, média de l'époque d'Edo ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 22/11/2013, sous-partie « La naissance des estampes japonaises », p. 1.

¹⁶⁹ BAYOU, Hélène. « Du Japon à l'Europe, changement de statut de l'estampe *ukiyo-e* ». In : *Arts asiatiques*, tome 66. 2011, p. 162, pour les deux citations présentées ici entre la note 167 et celle-ci.

au premier plan et les estampes plus vieilles en bas des rayonnages. Des affiches promotionnelles sont placardées sur la devanture, et les futures impressions ou réimpressions d'une série populaire sont annoncées à l'avance par des tracts ou dans les livres imprimés. Tout est fait pour que le client achète les estampes. Cela est accentué par le réflexe de collection provoqué par le format sériel de ces images : celles-ci sont produites par petit paquet de cinq ou six, et leur mise en vente s'étale sur plusieurs mois voire années, en fonction du nombre d'estampes dans la série. Le client doit donc être fidèle à la boutique pour espérer collectionner toutes les images. On retrouve cette envie de collection pour les *surimono*, étant donné leur grande valeur marchande et leur tirage limité.¹⁷⁰

Ainsi, l'époque d'Edo voit fleurir les arts, ainsi qu'une société en paix, de plus en plus urbaine, ayant le temps et les moyens de consommer ces divertissements. Dans ce cadre, l'estampe *ukiyo-e* se développe : d'impression monochrome, elle devient polychrome, multiplie les sujets et les techniques d'impression. Se diffusant dans toutes les couches de la population, elle permet d'informer, de divertir et d'instruire. De nombreux artistes d'estampes deviennent recherchés pour leur spécialisation dans certains sujets en particulier, le *yakusha-e* pour le théâtre *kabuki* et ses acteurs, le *mitate* pour la parodie ou la scène de genre, ou encore le *fūkei-ga* pour les paysages. La fin de l'époque d'Edo et la modernisation du pays à l'époque Meiji ne signe pas la fin des *ukiyo-e* : certaines estampes présentent ainsi les progrès technologiques et les échanges avec les occidentaux. Enfin, au cours du XX^e siècle, la technique traditionnelle séparant les différents rôles de production disparaît peu à peu au profit d'une fusion de ces rôles par des artistes indépendants, testant de nouveaux sujets ou matériaux, dont le premier courant entre 1915 et 1930 est appelé *shin-hanga* (新版画) [nouvelles gravures].

À présent, le contexte tant du recueil *Hyakunin isshu* que de l'estampe *ukiyo-e* étant posé, tournons-nous vers la série que nous souhaitons étudier, le *Hyakunin isshu uba ga etoki* d'Hokusai.

¹⁷⁰ Ibid., p. 168-169.

CHAPITRE 3 : LE *HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI*, UNE MISE EN IMAGES ORIGINALE DU *HYAKUNIN ISSHU*

I/ « LE VIEILLARD FOU DE DESSINS ».

Katsushika Hokusai (葛飾北斎) est l'un des artistes japonais les plus célèbres. Son œuvre immense, réalisée sur près de quatre-vingts ans sous de nombreux noms d'artistes, est toujours appréciée aujourd'hui, tant par les japonais que les occidentaux. Néanmoins, sa vie toute entière est entourée de légendes.

Hokusai est né en 1760 à Edo dans le quartier de Katsushika, dans le sud du Tōkyō actuel. Il est adopté à l'âge de quatre ans par le fabricant de miroirs Nakajima Ise (中島伊勢, dates inconnues) et il manifeste très tôt des aptitudes pour le dessin, vers l'âge de six ans. A quatorze ans, il devient apprenti dans un atelier de xylographie, et s'initie à toutes les techniques essentielles à l'impression et l'édition.

Comprenant que la gravure en elle-même n'est pas sa voie, il s'oriente vers le dessin en intégrant l'école de Katsukawa Shunshō (勝川春章, 1726-1792), spécialiste des estampes *ukiyo-e* (浮世絵), dépeignant des courtisanes élégantes (*bijin-e*, 美人絵) ou des acteurs de kabuki à la mode (*yakusha-e*, 役者絵). Il réalise également l'illustration de livres imprimés : ces derniers ne sont pas produits à l'aide d'une typographie à caractères mobiles, mais sont intégralement gravés sur bois, texte comme image, puis imprimés comme une estampe. Les livres imprimés présentent pour certains un contenu sérieux ou éducatif, et pour d'autres un contenu plus léger et divertissant, pouvant par exemple associer poésie et parodie de la vie quotidienne¹⁷¹. Bien intégré, Hokusai se fait appeler Katsukawa Shunrō (勝川春朗), reprenant le nom de son maître. Pourtant, après la mort de ce dernier, il quitte l'école entre 1792 et 1793, à l'âge de 33 ans. Ce départ serait peut-être dû à une forte rivalité et de profonds désaccords entre lui et un autre élève de Katsukawa, et le fait qu'Hokusai étudiait en parallèle le style d'une école concurrente, l'école Kanō (狩野)¹⁷², spécialisée dans des images colorées de paysages ou de la vie quotidienne, et illustrant tant des estampes que des rouleaux de soie. Il aurait également étudié d'autres styles de peinture alors en vogue à Edo, et aurait pu être initié à la peinture occidentale et à l'usage de la perspective.

¹⁷¹ TAKAAKI, Kaneko. « The Printing Blocks of Woodblock-printed Books ». In : *The World of Japanese illustrated books – The Gerhard Pulverer Collection*, site internet rassemblant la collection numérisée de livres imprimés de Gerhard Pulverer, hébergé par le Smithsonian Museum, p. 1.

¹⁷² IWAO Seiichi, SAKAMATO et all. ; « 282. Hokusai (1760-1849) » ; In : *Dictionnaire historique du Japon*, volume 8, 1982. Lettre H (2), p. 42.

En 1795, il intègre l'école de style Rinpa (琳派), sous le nom de Tawaraya Sōri, troisième du nom (*Sandaime Tawaraya Sōri*, 三代目俵屋宗理). Durant cette période, il se consacre surtout à la représentation de *bijin* au visage fin et délicat, à l'illustration d'ouvrages de poèmes satyriques *kyōka* (狂歌), ou de *surimono* (摺物), des cartes illustrées et luxueuses à faible tirage, aux sujets variés : paysages, courtisanes aux costumes raffinés, vues d'Edo¹⁷³. Il intègre ainsi les milieux intellectuels de la capitale, friands de poésie et de littérature. Néanmoins, par souci d'argent, il vend une partie de ses œuvres et donne son nom d'artiste à un autre disciple de Tawaraya entre les années 1797 et 1799.

À présent libre de toute attache, il prend le nom sous lequel il est le plus connu de nos jours : Katsushika Hokusai ; « Hokusai » signifiant « atelier du Nord », et Katsushika renvoyant à son quartier d'origine. C'est à partir de cette époque qu'il développe son propre style, mélange de tous les courants qu'il a étudié, et devient de plus en plus prolifique. Il illustre tour à tour des *surimono*, des *kakemono-e* (掛物絵, composition sur rouleau vertical suspendu au mur), ou des romans à la mode comme le *Suikoden* (水滸伝), récit épique venu de Chine et transposé au Japon par l'auteur Kyokutei Bakin (曲亭馬琴, 1767-1848). Dans le même temps, il effectue des performances extraordinaires en public, comme la réalisation d'un gigantesque *daruma* (達磨), une créature du folklore, dans la cour d'un temple bouddhiste en 1804, exploit qu'il réitère en 1817¹⁷⁴. Son premier voyage dans le Kansai en 1812, vers la ville de Nagoya à l'ouest d'Edo lui permet de parcourir les cinquante-trois étapes de la route du *Tōkaidō* (東海道), l'une des sept routes reliant les provinces à la ville d'Edo, étapes qu'il avait représentées en 1803. Il se donne ensuite comme surnom Taito (戴斗) pour la décennie de ses cinquante ans, et publie en 1814 le premier de ses carnets de *Manga* (漫画)¹⁷⁵, des croquis et des études variés souvent humoristiques. Après un second voyage à Nagoya en 1816, il s'intéresse de plus en plus à des sujets campagnards et paysagers. Il explore en profondeur ces thèmes à partir de la soixantaine, sous le surnom Iitsu (為一), et produit ainsi plusieurs séries d'estampes *nishiki-e* (錦絵), telle la série des *Trente-six vues du mont Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 富嶽三十六景, 1833), dont les vues les plus célèbres sont la *Vague de Kanagawa* (*Kanagawaoki namiura*, 神奈川沖浪裏) ou le *Vent frais par temps clair* (*Gaifū kasei*, 凱風快晴). La série est impressionnante, notamment grâce à ses cadrages et sa couleur intense rehaussée par le bleu de Prusse, nouvellement arrivé d'Europe¹⁷⁶. Hokusai porte une grande attention au choix de l'artisan chargé de graver ses dessins sur les

¹⁷³ MACHOTKA, Ewa. « Appendix 1. Short biography of Katsushika Hokusai ». In : *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. Brussels and New York : 2009 (éd 2016), p. 231.

¹⁷⁴ Tōken wārudo zaidai 刀剣ワールド財団; cie. Tōken Corporation 東建コーポレーション. « Katsushika Hokusai ». In : *Tōken wārudo ukiyo-e 刀剣ワールド / 浮世絵 [Le monde du sabre et de l'estampe ukiyo-e]*. Site (en japonais) de vulgarisation sur le monde de l'estampe, de l'époque d'Edo à nos jours.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ IWAO Seiichi, SAKAMATO et all. ; « 282. Hokusai (1760-1849) », p. 43.

matrices de bois, afin qu'il puisse suivre avec précision les lignes ou ses indications de nuances.

Enfin, avec le nom Gakyōrōjin Hokusai (画狂老人北斎) [Hokusai, le vieillard fou de dessins], changé en 1834 en Hokusai Manji (北斎卍, avec le caractère bouddhique signifiant « dix mille ans » et représentant la bonne fortune), il commence en 1835 sa dernière grande série d'estampes *nishiki-e*, les *Cent poèmes racontés par la nourrice* (*Hyakunin Isshu uba ga etoki*, 百人一首ウバが絵解き). Mais sa popularité baisse face à la concurrence de l'autre artiste spécialiste des paysages, Hiroshige, bien plus jeune que lui¹⁷⁷. De plus, la grande famine de l'ère Tenpō (天保, 1831-1845), qui sévit depuis plusieurs années, atteint un pic en 1836, ce qui rend les temps très difficiles et plonge l'artiste dans la pauvreté. À cela s'ajoute l'incendie de son atelier en 1839, qui lui fait perdre une partie de ses travaux¹⁷⁸. Hokusai effectue alors quelques séjours loin d'Edo en compagnie de sa fille, Katsushika Ōi 葛飾応為 (vers 1800-1866, elle aussi artiste sous plusieurs noms, dont celui de Ēi, 栄), et tout au long de sa vieillesse, dessine quotidiennement pour garder son coup de main. Sa série des « lions chinois » dessinés entre 1842 et 1843 prouve encore son talent¹⁷⁹. Il meurt en 1849 à quatre-vingt-huit ans. Sa célébrité hors du Japon vient plus tard, lorsque ses œuvres variées provoquent un fort engouement en Europe dès le milieu du XIX^e siècle, au travers du courant du japonisme.

La série *Hyakunin isschu uba ga etoki* a donc été réalisée dans la dernière partie de la vie d'Hokusai, alors qu'il se passionnait pour les représentations de paysages. Cependant, le pays connaissait des troubles dans la décennie 1830, se répercutant sur la population. Dès lors, nous nous interrogerons sur la nature cette série, tout en prenant en compte son contexte d'élaboration.

II/ UN PROJET AMBITIEUX.

a-Présentation de la série

Au début du printemps 1835, Hokusai indique dans une lettre destinée à ses éditeurs qu'il souhaite modifier son projet de livre illustré, intitulé *Hyakunin isschu chūhon* (百人一首中本) [Moyen livre illustré du *Hyakunin isschu*]. Si les illustrations devaient être réalisées initialement par la fille de l'artiste, ce dernier

¹⁷⁷ Ibid., p. 43.

¹⁷⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989, p. 19.

¹⁷⁹ Tōken wārudo zaidai 刀剣ワールド財団; cie. Tōken Corporation 東建コーポレーション. « Katsushika Hokusai ».

décide finalement de dessiner les croquis lui-même¹⁸⁰. Le projet change alors de forme, prenant l'aspect d'une série d'estampes en couleurs (*nishiki-e*) et au format *ōban* (大判, environ 25 x 37 cm)¹⁸¹, devant être publiée dans les mois à venir sous le nom de *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Aussitôt, la série est annoncée officiellement en tant que « Dai shinpan » (大新版) [nouvelle grande publication]¹⁸², à la fin de l'ouvrage *Azami no hana koi ōguruma* (薊の花恋の苧車) [Le chardon et le grand char de l'amour] de Tamenaga Shunsui (為永春水, 1790-1844) et illustré par Utagawa Sadahide (歌川貞秀, 1807-1879). Le livre est publié par Nishimuraya Yohachi (西村屋与八, actif vers 1789-1830), l'un des éditeurs d'Hokusai : « in the last volume Nishimuraya placed an announcement of the forthcoming *Hyakunin isshu uba ga etoki daishinpan* [new big print series] designed by Hokusai »¹⁸³.

Ainsi, cette série nouvellement annoncée a pour thème, comme son nom l'indique, le *Hyakunin isshu* et se compose de cent images¹⁸⁴, une pour chaque *waka* du recueil que nous avons présenté plus haut. Mais vient ici la première particularité de la série, les différents états des images, car toutes ne sont pas achevées et publiées. La série se présente ainsi comme il suit :

Comptons tout d'abord vingt-sept *nishiki-e*, c'est-à-dire des estampes imprimées en plusieurs couleurs et prêtes à être vendues, où l'on voit les sceaux d'éditeurs et de censure sur le recto : les n° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 28, 32, 36, 37, 39, 49, 50, 52, 68, 71 et 97.

Puis, surviennent cinquante-cinq *hanshita-e* (版下絵), des croquis préparatoires dessinés à l'encre noire et rouge et pourvus parfois de consignes de la main d'Hokusai et de repentirs, c'est-à-dire des dessins collés sur le premier papier pour changer un élément. Ces croquis sont collés sur la matrice principale pour commencer à la graver. Nous recensons ainsi les n°8, 10, 13, 14, 15, 22, 23, 27, 31, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 51, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98 et 99. Peter Morse explique dans son ouvrage présentant la série que les croquis n°15 et 41 appartiennent à des collections privées au Japon et n'ont pas pu être reproduits¹⁸⁵. Cependant, l'année suivante en 1990, Nagata Seiji peut observer ces deux images et les décrit dans un article¹⁸⁶, et en 2011, Tanabe Masako,

¹⁸⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. p. 17.

¹⁸¹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 7.

¹⁸² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. p. 73-74. L'auteur reprend les informations de Nagata Seiji.

¹⁸³ Ibid., p. 74. Les crochets sont présents dans le texte original.

¹⁸⁴ Voir l'annexe 2 de notre travail, afin de consulter la liste des estampes et leur description, ainsi que le nom du poète associé, et l'état de l'image (par exemple *nishiki-e* ou *hanshita-e*).

¹⁸⁵ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 13.

¹⁸⁶ Observation indiquée par MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. p. 35, à la note n°27.

reproduit en petit format le croquis n°41 dans un ouvrage, et indique que ce dernier serait conservé au musée Hokusai Bijustukan (北斎美術館)¹⁸⁷. Ainsi, il doit avoir été donné par le possesseur privé, mais il n'est pas possible dans l'état actuel de nos connaissances d'avoir le détail du don.

Relevons également un « key block print » [impression de la première matrice], l'image n°30. Dans son ouvrage, Peter Morse récapitule les différentes étapes du procédé de publication d'une estampe et explique en quoi consiste un key block print : « Sixth, the block was inked and prints made from it in black ink on thin paper. These are key-block prints, such as the one cited above (Poem no. 30). Seventh, the key-block prints were in turn pasted onto additional woodblocks, one for each planned color in the print »¹⁸⁸. Il s'agit donc des premières impressions des traits de contour du dessin, les indications des couleurs apparaissant en noir et en nuances de gris. Ces impressions de la première matrice sont imprimées autant de fois qu'il est nécessaire afin de graver tous les blocs de couleur. Comme les *hanshita-e*, ils sont censés disparaître dans le processus car ils sont collés à la matrice qui sera gravée, mais il est possible de conserver des copies, puisqu'ils sont imprimables à volonté. Ainsi, nous avons pu lire qu'il existe un album composé de vingt-huit key-block prints, contenant les vingt-sept images publiées et le key-block n°30, objet rare dont on a perdu la trace entre 1913 d'après Morse¹⁸⁹ et 1926 d'après une vente aux enchères à Londres qui semble le présenter à l'achat¹⁹⁰. Il est néanmoins difficile de retrouver sa trace, étant donné que les actes des enchères n'indiquent pas les acheteurs, et qu'il faut attendre une vente ultérieure où l'objet réapparaît pour établir un lien entre différents propriétaires.

Outre ces trois états, *nishiki-e*, *hansita-e* et impression de la première matrice, créés au moment de la production originale de la série, nous pouvons relever deux « secondary form »¹⁹¹. Bien qu'elles soient ultérieures, ces formes secondaires nous renseignent sur des images introuvables dans l'un des trois premiers états.

Notons ainsi quatre reproductions par gillotage vers 1895 : les n°25, 53, 63 et 95. Le gillotage est un processus de zincographie ou de reproduction photomécanique, c'est-à-dire une impression depuis une photographie sur une plaque de métal. Ce système est utilisé couramment en Occident au XIX^e siècle :

¹⁸⁷ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書* [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. 二玄社 [Nigensha éditions] : 2011, p. 8.

¹⁸⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 13.

¹⁸⁹ Ibid., p. 16-17.

¹⁹⁰ Sotheby's. *Catalogue of Japanese prints, drawings and books, Chinese drawings, etc. [...]; an album of twenty-eight prints from the key blocks of "The Hundred Poets Explained by the Nurse", by Hokusai*. Catalogue de vente aux enchères du vendredi 04 juin 1926, à Sotheby & Co, Londres. Londres : Sotheby & Co, J. Davy & Sons, 1926. Notice disponible sur WorldCat : <https://www.worldcat.org/search?q=no%3A493833020>

¹⁹¹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 77.

« gillotage was a standard commercial process, used all over the world for the reproduction of line originals, without halftones, such as Hokusai's drawings »¹⁹². Si l'image obtenue ne reproduit ni la couleur ni les aplats, elle permet d'indiquer les lignes de contour, à l'instar d'une impression de la première matrice. Il est possible que ces gillotages aient été produits à partir de véritables impressions de la première matrice, plutôt que depuis des images *nishiki-e* ou *hanshita-e*. Aussi, la taille des gillotages est plus petite que les images originales, environ 14,8 x 21,3 cm. Ce serait Charles Gillot (1853-1903), le fils de Firmin Gillot (1819-1872), l'inventeur de la technique, qui aurait réalisé ces reproductions. En réalité, Gillot a reproduit la quasi-intégralité des images de la série : nous connaissons quatre-vingt-six gillotages¹⁹³, dont quatre-vingt-deux recensés sous d'autres formes, croquis ou *nishiki-e*. Son travail nous permet donc de connaître quatre images supplémentaires, inconnues sous leur forme originale.

À cela s'ajoutent quatre reproductions par Satō Shōtarō (佐藤章太郎, dates inconnues) au début des années 1920, qui tente d'imprimer en suivant les techniques de xylographie et d'impression en vigueur à l'époque d'Hokusai : les n°21, 43, 59 et 73¹⁹⁴. Satō est un éditeur de Kyōtō, qui connaissait la série et a écrit un essai à ce sujet suite à une conférence en 1886 donnée par le journaliste Ernest Hart (1835-1898)¹⁹⁵. Satō acquiert en 1920 quatre croquis de la série dans une vente aux enchères, grave des matrices et publie le résultat sous la forme d'une émission de deux-cents *nishiki-e*, le 28 octobre 1921¹⁹⁶. Mais on relève quelques différences avec les *nishiki-e* d'origine, puisque Satō ne bénéficiait ni des indications d'Hokusai ni des pigments d'origine. De plus, il est possible qu'il ait collé les *hanshita-e* d'origine sur les matrices, plutôt que d'utiliser une reproduction de celles-ci. Les reproductions de Satō sont donc les seuls moyens de connaître quatre images de la série.

Enfin, neuf images sont totalement inconnues, sous quelque forme que ce soit : les n°16, 29, 46, 48, 54, 58, 66, 94 et 100. Notons également que certains chercheurs dont R. de Bruijn estiment que seuls les *nishiki-e* sont de la main d'Hokusai, et que les croquis sont réalisés par un copiste afin de laisser l'artiste se concentrer sur une autre création¹⁹⁷. Cette opinion est contredite par les autres spécialistes, ayant réalisés des travaux plus récents. Roger Keyes estime ainsi que : « to my eye however, even the worst drawings exhibit mannerisms in their brushwork that are characteristic of Hokusai »¹⁹⁸.

¹⁹² MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 18.

¹⁹³ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 77.

¹⁹⁴ Ibid., p. 78.

¹⁹⁵ Ibid., p. 78.

¹⁹⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 18-19.

¹⁹⁷ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 75.

¹⁹⁸ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». In : *The Art Institute of Chicago Centennial Lectures*, vol 10. The Art Institute of Chicago : 1983, p. 326.

Une autre particularité de cette série est la succession de deux éditeurs en 1835 et 1836. Le premier est Nishimuraya Yohachi, chef de la maison d'édition appelée Eijudō (永寿堂)¹⁹⁹, à Edo. Il est l'éditeur de l'ouvrage où est annoncé la publication de la série d'Hokusai, mais a également commercialisé d'autres projets de l'artiste, tels les *Trente-six vues du mont Fuji*, les *Cascades* ou les séries des « Fleurs »²⁰⁰. Cependant au cours de l'été 1835, après cinq *nishiki-e* publiés (les n°1, 2, 3, 6 et 9), Nishimuraya ferme boutique, et interrompt la publication de la grande série des *Cent vues du mont Fuji*²⁰¹. Le projet du *Hyakunin isschu uba ga etoki* est alors repris par un éditeur jusque-là mineur et inconnu, Iseya Sanjirō (伊勢屋三次郎, vers 1790-1840)²⁰². Sa maison d'édition se nomme également Eijudō, mais le nom est écrit avec différents caractères homonymes (栄樹堂). Iseya publie ainsi les vingt-deux autres *nishiki-e* que l'on connaît, et il semble fortement possible qu'il ait repris la boutique et les artisans employés par Nishimuraya, pour simplement modifier les caractères du nom de l'échoppe pour marquer le changement de propriétaire : « because the quality of block cutting and printing is uniformly good throughout the *Hyakunin isschu* series, it is possible that Ise[ya] took over Nishimura[ya]'s entire shop and staff »²⁰³. Ainsi, on peut voir sur les estampes deux sceaux d'éditeurs différents, et ce détail permet de savoir lequel des deux a publié tel *nishiki-e*.

Il est donc possible d'établir une chronologie de publication des estampes, ce que Roger Keyes a réalisé et que nous reproduisons ici :

« I. Nishimuraya Yohachi. Manji in red (sometimes lacking on late impressions). Circa spring 1835.

1. Tenchi Tennō. Peasants in autumn field.
2. Jitō Tennō. Women carrying cloth away from river.
3. Kakinomoto Hitomaro. Peasants net fishing at night by smoking fire.
6. Chūnagon Yakamochi. Chinese boats moored by cliff.
9. Ono no Komachi. Peasant household by cherry tree.

II. Iseya Sanjirō. Manji in red (sometimes lacking on late impressions). Circa mid-1835.

4. Yamabe no Akahito. Travelers on path by ocean view of Mt. Fuji.

¹⁹⁹ Ibid., p. 312.

²⁰⁰ Notons qu'il ne semble pas y avoir de titre en japonais donné à ces séries par Hokusai, ces dernières étant donc désignées en français sous le nom « série des grandes fleurs » et « série des petites fleurs », et non pas par un terme japonais comme peut l'être parfois la série des *Trente-six vues du mont Fuji*.

²⁰¹ Ibid., p. 312.

²⁰² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 72.

²⁰³ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 14. Dans son travail, Peter Morse n'indique pas les [ya] à la fin des noms des éditeurs, nous les avons remis entre crochets ici.

5. Sarumarudayū. Women returning to village with baskets of leaves.
 7. Abe no Nakamaro. Poet on hilltop surrounded by Chinese friends.
 11. Sangi no Takamura. Abalone divers.
 17. Ariwara no Narihira. Peasants crossing a bridge over a stream.
- III. Iseyā Sanjirō. Manji in black. Circa late 1835.
12. Sōjō Henjō. Dancers on a high platform.
 18. Fujiwara no Shigeyuki Ason. Ship sailing to the left.
 20. Motoyoshi Shinnō. Ox and women with parasols by bay.
 24. Kanke. Ceremonial ox cart.
 37. Bunya no Asayasu. Boat in lotus pond.
 52. Fujiwara no Michinobu Ason. Palanquin bearers running down slope.
 71. Dainagon Tsunenobu. Peasants by well and open field.
- IV. Iseyā Sanjirō. Manji in black. Circa spring 1836.
28. Minamoto no Muneyuki Ason. Hunters by fire in snow.
 32. Harumichi no Tsuraki. Peasants sawing wood by stream.
 36. Kiyowara no Fukayabu. Pleasure boats on Sumida River.
 39. Sangi no Hitoshi. Poet on dyke in rice fields. (Always unsigned.)
 50. Fujiwara no Yoshitaka. Steam rising from bath. (Two states known, with and without space cut in color block at left for publisher's set.)
 58. Sanjōin. Court ceremony with full moon.
- V. Iseyā Sanjirō. Manji in black. Circa early or mid-1836.
19. Ise. Workmen tiling roof.
 26. Teishin kō. Courtier visiting temple.
 30. Mibu no Tadamine. Courtier leaving cottage at dawn. (Key-block proof only.)
 49. Dainagon Yoshinobu Ason. Palace workmen resting by gate.
 97. Gonchūnagon Sadaie (or Teika). Workman stacking wood by salt kiln. »²⁰⁴

Nous le voyons dans cette chronologie, la publication de la série est interrompue définitivement à la mi-1836, après un changement d'éditeur, vingt-sept estampes *nishiki-e* produites, et une impression de matrice principale prête à

²⁰⁴ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 313-314.

être mise en couleurs. Nous allons évoquer les raisons de cette interruption un peu plus tard dans ce chapitre, mais si nous nous penchons à nouveau sur la chronologie, nous pouvons observer que les estampes sont publiées par groupe de cinq, six ou sept ; et que si le premier éditeur, Nishimuraya, tente de suivre plus ou moins l'ordre d'apparition des poèmes tel que présenté dans le recueil *Hyakunin isschu*, le second, Iseya, ne semble pas suivre un ordre particulier et choisit peut-être les œuvres à graver selon ses affinités esthétiques.

Néanmoins, malgré l'arrêt de la publication au milieu de l'année 1836, nous savons qu'Hokusai a continué de dessiner des croquis jusqu'à au moins l'été 1838. En témoigne un élément présent sur le *hanshita-e* n°98 et que Ewa Machotka nous explique ainsi :

« This date is inscribed on the banner of the drawing accompanying the poem by JuNi'I Ietaka 従二位家隆 [1158-1237] (poem No.98). It bears inscription *kyū tsuchinoe inu shumei* 九戌戌朱明 (Summer 1838) and *noboribata* 幟旗 (Japanese "Children's Day" celebrated during the Fifth Month), which indicate the exact date »²⁰⁵.

De plus, d'autres inscriptions présentes dans certaines images permettent de confirmer la chronologie générale et le nom d'un éditeur. Peter Morse révèle ainsi que l'indication « shinpan » (新版) [nouvelle publication] sur les bannières d'un bateau présent sur le *nishiki-e* n°36, pourrait selon lui correspondre à la reprise de la série par Iseya et donc à l'une des premières images publiées par le nouvel éditeur. Notons que cette idée ne correspond pas à la chronologie proposée par Roger Keyes, qui place cette image dans le quatrième groupe de publication²⁰⁶, et non dans le deuxième groupe. Relevons également l'inscription à moitié visible du croquis n°51, « shinpan hyakunin i— » [nouvelle publication du *Hyakunin i-*], qui peut faire ici aussi référence à l'édition de la série, et indiquerait une sorte de renouveau, puisque cette image introduit la seconde moitié de la série de cent²⁰⁷. Le nom d'Iseya est aussi présent sur les lanternes des porteurs de palanquin de l'estampe n°52²⁰⁸, et sur une lanterne tenue par une femme dans le croquis n°98²⁰⁹. Hokusai semble ainsi avoir fait référence à plusieurs reprises à son nouvel éditeur, soit sur des images publiées au cours de l'année (les 36 et 52), soit sur des croquis (les 51 et 98), dans le premier cas sans doute pour rendre hommage et rappeler, dans une logique commerciale, qui a produit la série ; et dans le second cas pour inciter Iseya à reprendre la publication qui s'est arrêtée rapidement.

Ainsi, la chronologie de Roger Keyes ci-dessus est intéressante pour avoir une idée de l'ordre de publication, mais une autre spécialiste, Ewa Machotka, émet

²⁰⁵ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 74.

²⁰⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 90. Le texte original écrit « shimpan », mais la nouvelle traduction que nous employons ici ne remplace pas les « n » en « m » devant certaines lettres dont les « p ».

²⁰⁷ Ibid., p. 114.

²⁰⁸ Ibid., p. 116.

²⁰⁹ Ibid., p. 200. Ce détail est également relevé par Roger Keyes.

quelques réserves et limites, étant donné la méthode utilisée pour l'établir²¹⁰. En effet, selon elle, les conclusions dépendent beaucoup de la « range of the research », c'est-à-dire la taille de l'échantillon étudié ; or, Roger Keyes n'indique ni le nombre d'estampes étudiées, ni les institutions où ces dernières sont conservées. De plus, il indiquait que les estampes étaient placées en fonction de leur rareté dans les trois derniers groupes de publication : « the rarest prints were those published closest to the curtailment of publication. Prints have been assigned to the last three groups on this basis »²¹¹. Ainsi, selon les institutions visitées, telle estampe pouvait être considérée comme plus rare qu'une autre. Il classait également les images selon le titre de la série et les caractères utilisés, mais Ewa Machotka considère que ces titres sont motivés par l'esprit du jeu de mots et que les combinaisons de caractère, que nous allons étudier ci-après, seraient réparties de façon aléatoire tout au long de la série²¹². Elle confirme tout de même, comme les autres chercheurs, que les derniers *nishiki-e* publiés ont dû l'être aux alentours de mi-1836.

La série a donc été conçue à partir de l'année 1835, et, bien que la publication soit interrompue à la mi-1836, Hokusai continue de produire des croquis jusqu'en 1838. Penchons-nous à présent sur certaines marques importantes présentes sur les estampes et les croquis, indiquant la signature de l'artiste, le passage de la censure, mais aussi le titre et le lien avec le recueil d'origine.

b-Les éléments textuels présents sur les images.

La signature d'Hokusai est présente sur les différentes formes des images de la série, et confirme également la datation. En effet, si auparavant l'artiste signait « 前北齋 »²¹³, à partir de 1834 Hokusai ajoute un caractère à son nom pour les œuvres picturales : « 前北齋卍 » c'est à dire [Manji (卍), précédemment (前) Hokusai (北齋)]²¹⁴, et pouvant être lu « Saki no Hokusai Manji » ou « Zen Hokusai Manji ». Cette nouvelle signature est toutefois utilisée dans les travaux poétiques d'Hokusai depuis 1825²¹⁵. Ainsi, la nouveauté du nom se voit avec les premiers *nishiki-e* produits, le caractère *manji* étant parfois absent, parfois écrit à l'encre rouge au pinceau ou appliqué par un tampon. Néanmoins, passées ces premières images, tous les croquis ou estampes présentent le *manji* en noir. Cela

²¹⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 76-77.

²¹¹ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 313.

²¹² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 77.

²¹³ La lecture de ce nom est sujet à débats, Ewa Machotka transcrivant ce nom en « Saki no Hokusai Manji », alors que les autres chercheurs lui préfèrent la lecture « Zen Hokusai Manji ».

²¹⁴ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 312.

²¹⁵ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 71.

signifie qu'il était gravé sur la matrice originelle. Mais seules les images n°35 et n°39 ne présentent pas de signature, pour une raison inconnue²¹⁶.

A cela s'ajoutent d'autres marques : d'abord le sceau de censure, rond, où est inscrit le terme *kiwame* (極) [examiné]. Ce sceau est présent sur la quasi-totalité des images, *nishiki-e* comme *hanshita-e*. La présence de ce sceau montre que le pouvoir regarde et contrôle ce qui est produit, dans le cadre de la réforme du bakufu de l'ère Tenpō, qui durcit les règles et limite les sujets abordés au début des années 1830²¹⁷. Notons également un sceau de collectionneur visible sur l'arrière de près de la moitié des exemplaires, mais qu'il est difficile d'identifier²¹⁸. Il s'agirait de celui d'un collectionneur appelé Kawanabe Gyōsai, actif à la fin des années 1880, dont le nom pourrait également se lire Gyōsai Shujin²¹⁹ ou Gyōzan Shujin²²⁰. Au dos des images, il pourrait également y avoir d'autres sceaux de possession tels ceux des marchands d'images parisiens Hayashi Tadamasu ou Samuel Bing, qui ont vendu une impressionnante quantité d'estampes à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Néanmoins, cela reste une supposition, puisque nous n'avons pas vu d'exemplaires en main propre, mais seulement au travers d'ouvrages ou de copies numériques, qui ne présentaient que le recto.

En outre, le titre de la série et le poème du recueil mis en images sont inscrits sur nos estampes, dans deux cartouches situés dans le coin supérieur droit. Le plus grand est au format carré, *shikishi* (色紙), et présente le nom du poète et son poème dans une écriture cursive à la verticale. Le second cartouche est sous la forme d'une bandelette verticale, *tanzaku* (短冊), où est inscrit le titre de la série. Les cartouches sont colorés de plusieurs façons : Ewa Machotka relève ainsi du vert, du bleu, du rouge ou du blanc-crème uni pour le *tanzaku*, et du blanc avec des nuages jaunes, rouge-orangés ou beiges pour le *shikishi*²²¹. Mais arrêtons-nous un instant sur le titre de la série, *Hyakunin isschu uba ga etoki*, tel qu'il est écrit dans les cartouches. En effet, Hokusai emploie différents types de caractères, dont les *hentaigana* (変体仮名) c'est-à-dire des caractères utilisés pour leur son et non leur sens, permettant ainsi de nombreuses combinaisons et des jeux. Le titre est composé de trois ensembles : les mots *Hyakunin isschu* tout d'abord, faisant référence au recueil et toujours écrits en *kanji* (漢字), soit des idéogrammes ; viennent ensuite les mots *uba* puis *etoki*, qui, eux, sont écrits grâce aux *hentaigana*. Si nous avons découvert ce qu'est le *Hyakunin isschu* au cours de notre travail, et son importance dans la culture populaire de l'époque d'Edo, il est toutefois nécessaire de faire un petit point sur les deux derniers termes pour comprendre pleinement le titre et les intentions d'Hokusai.

²¹⁶ Ibid., p. 71.

²¹⁷ Voir le chapitre 2 de notre travail concernant le contexte historique de l'époque d'Edo.

²¹⁸ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 323; MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 72; MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 17.

²¹⁹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 17, selon la lecture d'un professeur de la Freer Gallery.

²²⁰ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 323

²²¹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 69.

Tout d'abord le terme *uba* est écrit de plusieurs façons, qu'Ewa Machotka a relevés : « うは », « 乳母 », « 姥 », « 宇破 », « 宇波 », « 乳 », « 姥母 », « う波 » et « 宇葉 »²²². Le quart des titres est écrit simplement avec les *hiragana* (la première occurrence du terme ci-dessus), et non pas la moitié comme l'indique Morse dans son analyse²²³, et le reste avec des caractères employés comme *hentaigana*. Le mot *uba* peut signifier selon les caractères soit une vieille femme, soit une grand-mère, soit une dame donnant le sein, ou encore une femme qui éduque un enfant mais qui n'allait pas forcément²²⁴. La variété de caractères employés témoigne alors d'une liberté donnée au lecteur pour l'interprétation du rôle d'*uba*. Roger Keyes relève que ce sont les caractères pour « vieille femme » qui apparaissent dans les publicités pour la série au printemps 1835, mais que c'est pourtant le terme de « nurse », sous-entendant une femme élevant des nourrissons et leur donnant le sein, qui est choisie pour les titres de la série traduits en anglais : *One hundred poems illustrated / explained by the nurse*²²⁵. Remarquons que c'est également le cas dans la traduction française, avec le mot « nourrice » dans *Les cent poèmes racontés par la nourrice*. Ainsi, Hokusai se cache derrière *uba* pour présenter la série. Par ce procédé, il s'inscrit dans une tradition de narratrices féminines écrites par des hommes, que l'on retrouve par exemple dans le *Tosa Nikki* (土佐日記, écrit vers 935) [Journal de Tosa] par Ki no Tsurayuki (紀貫之, vers 872- vers 945), et plus récemment avec Kyokutei Bakin (曲亭馬琴, 1767-1848) qui change le narrateur en narratrice dans sa réécriture du roman *Suikoden* en 1825. L'auteur Ryūtei Tanehiko (柳亭種彦, 1783-1842), quant à lui, revisite le classique de Murasaki Shikibu (紫式部, X^e siècle), le *Genji Monogatari* (源氏物語, vers 1010) [Le dit du Genji] avec un best-seller, intitulé *Nise Murasaki inaka Genji* (修紫田舎源氏) [Le Genji de la campagne par une Murasaki du peuple] et publié en 1829-1842. En plus d'introduire une narratrice, Ryūtei modernise l'intrigue, les personnages et les poèmes présents dans l'œuvre originale, et aurait pu encourager Hokusai pour remodeler à sa façon le *Hyakunin isschu*²²⁶, un autre monument de la littérature classique. Ainsi, la mission d'*uba* est simple : puisqu'elle s'occupe des enfants et de leur éducation, elle peut leur transmettre la connaissance des textes anciens. À l'époque d'Edo, les nourrices étaient fréquentes, étant de jeunes femmes originaires de la campagne ou de la basse-bourgeoisie entrant au service de familles plus fortunées pour prendre soin de leurs enfants :

« It is possible to assume that the image of a female educator was nothing unusual for Hokusai and his contemporaries and, considering the role

²²² Ibid., p. 69-70.

²²³ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 7.

²²⁴ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 146-147.

²²⁵ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 316.

²²⁶ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 148-150, pour les trois œuvres littéraires citées.

played by *Hyakunin isschu* within women's literacy, it is not surprising that he decided to introduce *uba* as a narrator of his images »²²⁷.

Uba utilise son expérience de la campagne pour présenter des références familières à son audience véritable, c'est à dire les acheteurs des estampes de la série, plutôt que de présenter des images de la cour, trop éloignés de la vie quotidienne malgré la grande tradition d'interprétation visuelle de cette dernière. Ainsi, une image décrite par *uba* peut présenter quelque chose de très différent du poème originel, le lien pouvant tenir en un mot ou un détail. Pour certains chercheurs, il faut voir dans ce procédé un décalage comique voire un peu moqueur : la nourrice ne connaîtrait pas du tout le recueil et est parfois totalement « à côté » du véritable sens²²⁸. Nous discuterons de ce point de vue un peu plus bas.

Après *uba*, vient le terme *etoki*. Lui aussi est écrit de plusieurs façons, et nous pouvons relever presque une combinaison de caractères différente par image, auxquels s'associent les multiples *uba* ²²⁹. Notons par exemple quelques combinaisons s'associant à la bonne fortune, la joie, la protection ou la bénédiction²³⁰. De plus, *etoki* signifie « raconter », « expliquer », « élucider », ou encore « résoudre une énigme » lorsqu'il est écrit avec le caractère 解 (*toku*)²³¹. Associé au caractère de l'image, 絵 (*e*), le terme *etoki* est utilisé pour parler généralement de tout type d'enseignement s'appuyant sur une image ou étudiant celle-ci²³², mais il est plus précisément associé aux nonnes qui pouvaient parcourir le pays en transmettant des enseignements bouddhiques ou les textes de la littérature classique. Ces nonnes, appelées *etoki bikuni* (絵解比丘尼), devaient posséder une grande éducation afin de pouvoir enseigner aux puissants²³³ ou à d'autres publics, ce qui signifie adapter son discours, en donnant diverses références compréhensibles. Ici, puisque le titre indique « *uba ga etoki* » (うばがえとき), c'est *uba*, qui raconte ou qui prêche : « this aspect of *etoki* furnished Hokusai with freedom to interpret a vernacular canonical work such as *Hyakunin isschu* »²³⁴.

²²⁷ Ibid., p. 154.

²²⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 11.

²²⁹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 69-70.

²³⁰ Ibid., p. 157.

²³¹ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 317. Ce même mot apparaît également sur la couverture de l'ouvrage : TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がえとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. On relève en effet les caractères *nazotoki* (謎解き), [résoudre l'énigme].

²³² Ibid., p. 316.

²³³ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 160.

²³⁴ Ibid., p. 162.

Ainsi, l'artiste présente une nourrice ou une vieille femme qui explique à sa façon le *Hyakunin isschu* en le rattachant à des références personnelles ou à celles de son public. Derrière elle, c'est Hokusai lui-même qui peut présenter son interprétation et ses idées, en insérant dans un cadre nouveau, la campagne, des énigmes et des jeux de mots, soit une certaine façon de voir le sens du poème.

c-La fin d'un projet.

Pour quelles raisons Hokusai a-t-il choisi de mettre en images le recueil ? Nous l'avons vu au cours de notre travail, le *Hyakunin isschu* est connu par l'ensemble de la population à l'époque d'Edo. Son texte, ainsi que les images qui l'accompagnent, sont lus, commentés, décrits, utilisés pour éduquer, mais aussi parodiés et réinterprétés. Hokusai lui-aussi connaît le recueil, en témoigne son illustration vers 1810 d'un recueil de *kyōka* parodiques, le *Kyōka Hyakunin isschu* 狂歌百人一首²³⁵, ou des portraits de certains poètes, le *Shiika shashin kyō* (詩哥写真鏡) [Vrai miroir des poèmes chinois et japonais], en 1833-1834 : il représente ainsi le poète Abe no Nakamaro (阿倍仲麻呂, 701-770), présent dans le *Hyakunin isschu*²³⁶. À cette connaissance du recueil s'ajoutent l'engouement de la population pour les images de lieux célèbres (*meisho*, 名所), évoqués dans certains *waka*, et les voyages ou pèlerinages à travers le pays, qui auraient pu pousser Hokusai à dessiner de nombreux paysages pour sa série²³⁷. De plus, l'anthologie n'avait auparavant jamais été publiée dans son intégralité sous la forme d'estampes, mais seulement en tant qu'illustrations pour des livres imprimés. Cette information aurait pu motiver Hokusai pour créer un projet ambitieux : « still, even by the mid-1830s, never had the anthology appeared complete in a series of colour woodblock prints. This challenge alone may have sparked Hokusai's interest in the subject »²³⁸. En outre, Peter Morse propose l'idée que l'artiste souhaiterait réécrire le *Hyakunin isschu* au moment des six cents ans de la création de ce dernier²³⁹, mais puisque le chercheur s'appuie sur la date de 1235 pour la compilation du recueil, date qui est plutôt celle de la rédaction d'un autre recueil, le *Hyakunin shuka* (百人秀歌), il est difficile de supporter cette hypothèse. Cependant, il est peut-être possible que le recueil de *waka* et le format de cent images aient une symbolique particulière pour Hokusai. En effet, un chiffre est repris dans son nom d'artiste, puisque *Manji* signifie « dix mille ans », et il souhaite produire plusieurs séries ambitieuses de cent unités au début de la décennie 1830 qui n'ont pas pu être

²³⁵ Ibid., p. 183.

²³⁶ CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 217.

²³⁷ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 197-198.

²³⁸ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isschu uba ga etoki)* ». In : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 222.

²³⁹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 14.

publiées pour la plupart²⁴⁰ ; le mot cent, *hyaku* (百), étant présent dans tous les titres des projets. Son attachement pour la série se voit également par sa persévérance à la produire : il ne délègue pas la tâche à sa fille Ōi qui avait pourtant illustré le recueil quelques années plus tôt, et il envoie de nombreuses lettres à son éditeur et ses artisans pour garder un contrôle sur la production bien qu'il soit parfois hors d'Edo. Enfin, la symbolique ancienne du *waka*, qui était lié à la religion, aurait pu toucher l'artiste, très croyant²⁴¹.

Il est donc surprenant de voir que, malgré cet investissement d'Hokusai, la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* n'ait pas été publiée dans son intégralité. Nous pouvons avancer plusieurs hypothèses pour élucider ce point. Tout d'abord, il est possible qu'Hokusai ait rencontré des difficultés pour dessiner toutes les estampes de la série. En effet, cette dernière est composée de cent images réinterprétant de façon humoristique et contemporaine le recueil *Hyakunin isshu*, il s'agit donc d'un nombre conséquent de dessins. Ainsi, Roger Keyes indique qu'entre 1835 et 1838, le style et la qualité du trait varient parfois d'une image à l'autre, et que cela pourrait traduire un désintérêt progressif et une démotivation pour la série : « Hokusai's own life and vision of art also changed during this period [...] as though the artist gradually began to lose interest in the set »²⁴². Il faut toutefois apporter une limite à cette hypothèse, car comme l'a relevé Ewa Machotka, nous connaissons actuellement quatre-vingt-onze images, principalement sous forme de *nishiki-e* et de *hanshita-e*, et il est très probable que les neuf images manquantes aient également été produites par Hokusai. Le format en cent images intéressait également l'artiste, en témoignent le projet des *Cent vues du mont Fuji*, ou ici le *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Le défi ne semblait donc pas lui faire peur. Pourquoi alors continuer à dessiner quelque chose qui ne nous tient plus à cœur ? Ainsi, l'hypothèse d'un désintérêt est, au vu de la totalité de la série, difficile à concevoir. Il est plutôt possible que l'arrêt de la publication ait été motivé par des facteurs extérieurs : « considering the existence of nearly one hundred pictures, it is possible to assume that the reason for the project suspension was external and independent from the artist's intention »²⁴³.

En effet, et c'est là la deuxième hypothèse, les deux éditeurs successifs d'Hokusai auraient pu avoir de grandes difficultés à maintenir leur commerce à flot alors que la grande famine de l'ère Tempō faisait rage, entre 1833 et 1838. Cette famine survient dans un contexte troublé : les terres agricoles sont inégalement réparties entre des paysans propriétaires qui emploient les plus pauvres, incapables d'acquérir de la terre. La population s'appauvrit de manière générale, et en conséquence, une partie d'entre elle part s'installer dans des villes de plus en plus peuplées. Mais cette population urbaine ne produit pas sa

²⁴⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. p. 214-215.

²⁴¹ Ibid., p. 216.

²⁴² KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 325-326.

²⁴³ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. p. 75.

nourriture, et est donc dépendante des campagnes qui rencontrent des difficultés croissantes à produire suffisamment. A la suite de plusieurs saisons de mauvaises récoltes, la famine s'installe en 1833, avec un pic en 1836, déclenchant de nombreuses révoltes²⁴⁴. Cette date coïncide avec la production de la série *Hyakunin isschu uba ga etoki* et l'implication de son premier éditeur, Nishimuraya Yohachi. Cependant, du fait de la famine, les clients se font plus rares, réservent leur argent pour leur nourriture et sont donc moins enclins à se divertir. Ainsi, Nishimuraya disparaît des documents officiels et plus aucune publication n'est signée de son nom : il aurait pu faire faillite ou succomber à la famine²⁴⁵. Iseyo Sanjiro prend alors sa place en tant que second éditeur de la série, mais malgré ce changement, la série s'interrompt à la fin de l'année 1836 et ne reprend pas, sans doute par manque de moyens. En effet, en parallèle de ce problème global, l'éditeur aurait pu avoir une difficulté à trouver et rémunérer les artisans produisant les matrices et les *nishiki-e* pour Hokusai. Ce dernier dessinait avec beaucoup de minutie, et il était alors impossible pour un graveur commun de reproduire sur le bois tous les détails du dessin sans détruire des parties de la matrice. Il aurait fallu beaucoup de matériel ou un graveur expérimenté et talentueux pour cela, ce qui revenait trop cher pour l'époque : « but could another reason have been that it simply was not possible to inject sufficient capital into the project to be able to cut the extremely fine drawings well enough to satisfy Hokusai's demands? »²⁴⁶. Ainsi, la série aurait pu être suspendue à cause de facteurs économiques et pratiques.

Une troisième hypothèse est à chercher dans la vie personnelle d'Hokusai. Ce dernier a soixante-quinze ans en 1835, et il semble qu'il ait eu des soucis de santé dès la fin de la décennie 1820, qui auraient pu s'aggraver par la suite :

« In the late 1820s he suffered a stroke that permanently affected his drawing. Although he recovered and taught himself to draw again, he never regained his former fluency and he became more dependent on the assistance of his daughter Eijo (art name Ōi, about 1800 - after 1857) »²⁴⁷.

Il est ainsi rapporté qu'il était alité au cours de la période de la famine²⁴⁸. S'ajoutent également des conflits avec son entourage qui auraient pu le forcer à quitter Edo pour un temps afin d'éviter des représailles²⁴⁹, ce qui le déconcentre de son travail. Il serait alors resté à Uruga, sur la péninsule de Miura, située dans la province de Sagami, lieu qui pourrait être d'après certains la région d'origine d'Hokusai ou de sa famille avant d'arriver à Katsushika, ou encore le lieu où,

²⁴⁴ SOUYRI, Pierre-François. Nouvelle histoire du Japon. Paris, Perrin : 2010, p. 417-418.

²⁴⁵ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 14.

²⁴⁶ CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. p. 37. Notons une différence de nom pour Ōi, qui semble avoir plusieurs transcriptions.

²⁴⁷ KEYES, Roger. « Hokusai : the final years ». In : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 9-11.

²⁴⁸ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 66-67.

²⁴⁹ Ibid., p. 66-67.

orphelin, il était envoyé en attente d'être adopté²⁵⁰. De plus, comme évoqué dans la biographie plus haut, d'autres artistes tels Hiroshige commencent à être connus et à concurrencer Hokusai, notamment pour les sujets ayant trait aux paysages. Il a également été avancé que, malgré l'intérêt de certains publics pour les jeux de mots et les références littéraires, la plupart du public n'était pas attiré par la série et qu'elle était trop complexe à comprendre²⁵¹. En effet rappelons qu'en 1830, de très nombreuses adaptations et commentaires du *Hyakunin isschu* circulaient sur le marché, tant pour l'éducation des femmes que pour le divertissement. Le *Hyakunin isschu uba ga etoki* n'étant qu'une mise en images de plus, il est possible que cela ait joué en la défaveur de la série. Ewa Machotka apporte pourtant une limite à cette idée : « considering extant sources, the prints were not rare, which proves their popularity at the time. Thus, their rejection by the public because of their specific non-direct poem-picture relation is not axiomatic »²⁵². À cela s'ajoute l'incendie de la demeure d'Hokusai en 1839, faisant disparaître une très grande partie de ses possessions et de ses projets. Certains des croquis pour la série, et peut-être les neuf images inconnues de nos jours, auraient pu compter au nombre des pertes²⁵³. Ce dernier événement a sans doute joué dans la décision de ne pas reprendre la publication de la série, bien que la période de grande famine soit passée.

En réalité, nous pensons qu'il n'y a pas qu'une seule et unique raison à l'arrêt de la publication du *Hyakunin isschu uba ga etoki*, mais plutôt une combinaison de ces différents événements et hypothèses : la famine créant des difficultés économiques, Hokusai devant chercher à se nourrir en produisant des œuvres faciles à achever puis ayant des soucis personnels, ce qui le pousse à se détourner de ses projets principaux. Ainsi, même après la fin du plus gros de la famine, vers 1837-1838, la série est abandonnée, malgré la préparation de presque ou de la totalité des images, l'intérêt initial de la part de l'artiste et la popularité du thème au sein de la population.

III/ ANALYSE DES ESTAMPES.

Penchons-nous à présent sur l'analyse de certaines images, afin de donner des clefs pour une meilleure compréhension de celles-ci : codes, symboles, détails et comparaison de traduction.

Il nous faut tout d'abord noter différentes interprétations entre plusieurs chercheurs, notamment Peter Morse et Ewa Machotka. Pour le premier, les illustrations sont divisées en quatre catégories : 1) celles représentant fidèlement le

²⁵⁰ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 318.

²⁵¹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 75-76. Elle reprend l'idée de Yamaguchi Keizaburō, approuvée par Nagata Seiji.

²⁵² Ibid., p. 76.

²⁵³ Ibid., p. 67; et MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 19.

contenu du poème ou l'« occasion of its composition » ; 2) celles ne suivant pas totalement à la lettre le propos du *waka* mais sans changer son sens, ou qui placent l'action dans la contemporanéité d'Hokusai ; 3) celles montrant des « misunderstanding -often hilarious- by Hokusai's nurse of the meaning of a poem », c'est-à-dire des décalages prêtant à sourire ou à rire lorsque l'on connaît le contenu du poème d'origine ; 4) enfin, des images au lien si ténu avec le *waka*, tenant en un jeu de mot, qu'il est difficile de le remarquer au premier abord, autrement dit des « complete and utter travesties of the poems », que l'on peut considérer comme des « visual *kyōka* »²⁵⁴. Ainsi pour Peter Morse, il existe une gradation entre les images, depuis celles représentant le poème, à celles semblant présenter une œuvre totalement nouvelle et sans lien avec le recueil, résultat d'une incompréhension de ce dernier, souvent involontaire mais prêtant à rire, par *uba*.

Pour la seconde, les quatre catégories sont différentes, centrées sur les oppositions contenu/contexte et cour/contemporanéité. Elle les présente ainsi dans son annexe 2 : 1) tout d'abord les *uta-e* (歌絵), qui mettent en images le contenu textuel du poème, « pictorialization of a poem content » ; 2) les *yomibito, dai* (詠人, 題), soit une interprétation du contexte dans lequel le poème a été composé, « pictorialization of a poem reading » ; 3) ensuite les *ga* (雅), c'est-à-dire une image faisant référence à la cour et les aristocrates poètes, « pictorialization with reference to the court milieu » ; 4) et enfin, les *zoku* (続), plaçant l'image dans la contemporanéité d'Hokusai, « pictorialization transposing a poem from the court milieu to Edo period *shomin* culture »²⁵⁵. Ainsi, si Peter Morse s'appuie sur l'idée qu'Hokusai ait caché de nombreux jeux de mots et décalages dans ses illustrations, à l'instar d'un *kyōka* visuel, Ewa Machotka doute que cela soit aussi simple : pour elle, le *Hyakunin isschu uba ga etoki* est une parodie mais non une imitation purement destinée à se moquer de ceux ne connaissant pas bien le recueil d'origine²⁵⁶. L'ouvrage est connu de tous et souvent parodié, donc cela paraît peu probable que la nourrice se trompe sur tous les points. Elle relève également quelques erreurs dans les interprétations de son collègue, notamment un anachronisme autour d'un jeu de mots sur le lin, une plante n'étant pas connue au Japon à l'époque d'Hokusai²⁵⁷.

Que retenir de ces deux interprétations parfois opposées ? Nous estimons de notre côté que la division d'Ewa Machotka est plus compréhensible, et nous allons reprendre ici ses quatre catégories dans notre analyse. Cependant, comme Peter Morse, nous ne pouvons pas rejeter l'aspect humoristique de certaines images et les interprétations facétieuses ou difficiles à repérer au premier coup d'œil. En effet, il nous paraît étrange qu'il n'y ait pas cet élément d'humour dans cette série, alors que d'autres travaux d'Hokusai peuvent prêter à sourire, tels les *Manga*, bien

²⁵⁴ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 11, pour les quatre citations.

²⁵⁵ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. Appendix 2, p.233-244.

²⁵⁶ Ibid., p. 176.

²⁵⁷ Ibid., p. 174-175.

que les poèmes *kyōka* soient difficilement compréhensibles pour les européens. Mais cet humour n'a, en effet, pas pour objectif de se moquer ou d'être mordant. Si la nourrice transforme les images, elle le fait pour adapter son propos à différents publics, plus ou moins familiers avec le milieu de la cour, et si elle se trompe, elle le fait sciemment. Et pour reprendre, rendre hommage à sa façon ou parodier, il lui faut connaître le canon d'origine. Elle suit ainsi tous les autres artistes avant elle, qui ont illustré et commenté le recueil : chacun trouve dans les *waka* sa propre interprétation, et peuvent choisir de faire rire si c'est ainsi qu'ils conçoivent un poème en particulier. Ainsi, nous l'avons dit plus haut au cours de notre analyse du titre et du sens du mot *uba*, cette dernière provient sans doute de la campagne et est une personne du commun. Son interprétation est donc empreinte de ce milieu, nous allons le voir avec une partie des exemples que nous analyserons. Grâce à elle, Hokusai peut représenter la campagne et la vie rurale, des sujets qui lui tiennent à cœur : « one of his [Hokusai] favorite subject – landscape and his fellow-commoners »²⁵⁸. Ainsi, nous pouvons nous demander dans quelle mesure les poèmes du *Hyakunin isschu* ne sont pas un prétexte pour créer des scènes de genre, des *fūzoku-ga* (風俗画). Ce genre pictural représente des personnes anonymes, souvent de condition modeste, se plaçant en opposition aux portraits de personnages connus. Les personnages sont mis en scène dans leur vie quotidienne, leur maison, leurs activités, souvent à la campagne. Mais si l'image peut être très réaliste, elle peut être également embellie ou fantasmée. De plus, les scènes de genre ont un lien avec les scènes de paysage, car les deux dépeignent souvent la nature.

Nous allons donc présenter quatorze images, dans l'ordre de la série. Rappelons que la plupart de nos ouvrages de référence se sont concentrés sur les *nishiki-e*, soit parce qu'ils ne reconnaissaient pas la qualité des *hanshita-e* et des autres formes, soit parce qu'ils ne les avaient pas à portée de main. Nous devons faire de même, car les images analysées sont les mêmes que nous retrouvons dans notre corpus d'étude de la valorisation en France²⁵⁹, et qu'elles sont constituées de quatorze *nishiki-e* plus d'un croquis *hanshita-e*. Ainsi, nous présentons d'abord le poète et analysons le sens du texte, puis nous étudions l'estampe en la décrivant, et nous penchons sur le lien texte-image et en effectuant un parallèle avec d'autres mises en images.

**L'estampe n°1*

L'empereur Tenchi, aussi appelé Tenji (Tenchi Tennō, 天智天皇, 626-671), est connu pour avoir renforcé le pouvoir impérial à l'aide de plusieurs réformes appelées par la suite Réformes de Taika (*Taika no kaishin*, 大化の改新, 646) : les terres privées de certains grands membres de l'aristocratie passent sous le contrôle

²⁵⁸ Ibid., p. 90.

²⁵⁹ A ce sujet, voir le chapitre 4 de notre travail.

de l'État, et une administration se développe rapidement, constituant « la deuxième grande vague de modifications institutionnelles allant dans le sens de la mise en place d'un État centralisé avec à son sommet le souverain »²⁶⁰. Le poème de l'empereur Tenchi, présent à la première place dans le *Hyakunin isschu*, provient originellement de la section « automne » de l'anthologie *Gosen shū* (abréviation de *Gosenwaka shū*, 後撰和歌集, en 951) mais pourrait avoir un lien avec un autre *waka* sur le même thème présent dans le *Man'yō shū* (万葉集, vers 750). Les chercheurs débattent ainsi de l'attribution de ce poème.

« Aki no ta no / kari-ho no iho no / toma wo arami / wa ga koromo-de
ha / tsuyu ni nuretsutsu »²⁶¹

« Aux champs de l'automne / sur le toit de la cabane / grossière est la
natte / et le poignet de ma manche / en est de rosée trempée »²⁶²

La cabane indiquée dans le poème est une petite cabane temporaire (*kari iho*, 仮庵), construite dans les champs pour surveiller et protéger les récoltes des assauts des animaux²⁶³. Nous pouvons relever un « mot-pivot » (*kakekotoba*, 掛詞²⁶⁴), *kari ho* (刈り穂), signifiant « les grains fauchés », qui est presque semblable au terme *kari iho*. Ici, le poète se met à la place d'un paysan qui doit effectuer ce travail ingrat de surveillance dans la nuit et l'humidité. L'automne, saison mélancolique et annonciatrice de la vieillesse, augmente encore le désarroi du narrateur. Il se met alors à pleurer, ce qui trempe sa manche, les larmes étant désignées poétiquement par la rosée, rappelant l'humidité des champs alentours. Cette manche mouillée est un cliché fréquemment employé par les poètes cachant leur visage dans leur longue manche de robe pour pleurer de tristesse ou d'amour²⁶⁵. Ainsi, on retrouve les manches mouillées dans de nombreux autres poèmes du recueil, mais également dans des œuvres littéraires de la période Heian, roman, journal personnel ou compilation de *waka*. Aussi, le poète ici est l'empereur, et l'idée qu'il pleure devant les difficultés de ses sujets et leur dur labeur indique qu'il est un bon souverain, selon les valeurs confucéennes²⁶⁶. Ce respect des valeurs est donc de bon augure pour ouvrir l'anthologie, Teika souhaitant se placer sous l'auspice d'un empereur, qui plus est

²⁶⁰ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. p. 101 et 103.

²⁶¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press : 1996, p. 141.

²⁶² SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. Publications orientalistes de France : 1993 (réédition illustrée par UESUGI Sōryū en 2008), p. 8.

²⁶³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 142 ; SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 8.

²⁶⁴ Rappelons qu'un *kakekotoba*, le « mot-pivot », est un terme en poésie désignant un mot ou une expression possédant plusieurs sens, grâce à l'homonymie de la langue.

²⁶⁵ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 26.

²⁶⁶ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 84. L'empereur est le « père » de la nation et doit se soucier du bien-être de ses sujets, qui sont comme ses enfants à ses yeux.

celui qui a instauré le clan Fujiwara au sommet de la politique du pays, clan dont fait partie le compilateur²⁶⁷.



Ill.1 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°1, poème de Tenchi Tennō. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1902-0212-0-356)

Pour la première estampe de la série, Hokusai représente de façon idyllique²⁶⁸ la campagne et les champs. Nous sommes en automne, visible grâce aux nombreuses petites pyramides de pousses de riz qui sèchent après avoir été récoltées, et en soirée : le soleil se couche derrière une colline en arrière-plan, et la brume se lève, apportant l'humidité sur la scène. Quelques paysans rentrent chez eux après leur journée de travail, portant leurs outils ou des ballots de riz sur le dos ou les épaules. À l'exception d'un petit enfant marchant gaiement devant ses parents, tous semblent fatigués et baissent la tête, de sorte qu'on ne voit aucun visage. Ils semblent porter des vêtements typiques de l'époque d'Edo²⁶⁹, ce qui place alors l'action dans la contemporanéité d'Hokusai (ce qu'Ewa Machotka qualifie de *zoku*). Deux voyageurs passent sur un chemin traversant un champ et s'approchent du premier plan. Aucun personnage ne semble être plus important qu'un autre, tous sont au même statut :

²⁶⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 142.

²⁶⁸ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 86.

²⁶⁹ Ibid., p. 86.

« この絵の主人は誰？ », « 人々は決して主人公ではなく、風景の一部となっています。 »

[Qui est le personnage principal [de cette scène] ?], [Ces gens ne sont pas du tout des personnages principaux, ils se transforment en une partie du paysage.]²⁷⁰.

Au pied de la colline, on aperçoit quelques habitations au toit de chaume, et au premier plan à gauche une petite cabane montée sur piliers qui sert à protéger le grain des intempéries, rappelant les cabanes temporaires citées dans le poème d'origine. Ainsi, bien que l'on retrouve dans cette estampe les éléments chantés dans le *waka* (catégorie *uta-e*) tels que la cabane temporaire, l'humidité ou le décor champêtre, le poète n'est pas présent (pourrait-il s'agir ici d'un paysan ou d'un voyageur ?), ce qui contraste fortement avec d'autres représentations qui montrent l'empereur dans sa résidence songeant aux travaux des champs. De plus, d'autres mises en images, telle celle d'Utawaga Kuniyoshi en 1842-1843²⁷¹, dépeignent des paysans en plein travail de fauchage des grains tandis qu'ici, les fermiers ont fini leur tâche et rentrent sans se presser pour se reposer. La scène présentée montre donc une vision de la vie quotidienne de la campagne, et pourrait s'apparenter, de façon plus moderne, à un plan d'ouverture d'un film qui pose le décor de l'histoire à venir, en l'occurrence le recueil de poèmes.

*L'estampe n°3

Kakinomoto no Hitomaro (柿本人麻, dates inconnues) est l'un des patrons de la poésie, faisant partie des Trente-six poètes immortels (*Sanjūrokkasen* 三十六歌仙). Son poème présent dans le *Hyakunin isschu* provient du *Shūi shū* (abréviation de *Shūiwaka shū*, 拾遺和歌集, vers 1005), mais se retrouve également avec quelques variantes dans le *Man'yō shū* et le *Shinkokin shū* (abréviation de *Shinkokinwaka shū*, 新古今和歌集, achevé entre 1205 et 1216)²⁷².

« Ashi-biki no / yama-dori no wo no / shidari-wo no / naga-nagashi yo wo / hitori kamo nemu »²⁷³

« Autant que la queue / queue traînante de l'oiseau / des âpres montagnes / longue longue cette nuit / dormirai-je solitaire »²⁷⁴

²⁷⁰ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 15.

²⁷¹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 85.

²⁷² SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 12.

²⁷³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 149.

²⁷⁴ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 12.

Chapitre 3 : Le *Hyakunin isschu uba ga etoki*, une mise en images originale du *Hyakunin isschu*.

Relevons le « mot-oreiller »²⁷⁵ (*makurakotoba* 枕詞) *ashi-hiki no* (足引の), qui induit souvent le terme *yama* (山), montagne²⁷⁶. Les trois premières lignes du *waka* permettent d'introduire le terme *naga-nagashi* (長々し), la queue longue du faisan, cet oiseau des montagnes qui est supposément censé dormir loin de sa partenaire, à l'instar des nobles qui quittent leurs épouses le matin et vivent dans des demeures séparées, ne se retrouvant que quelques soirs dans la semaine. L'impression de tristesse du poème est renforcée par les sons [o] répétés à toutes les lignes, traînants comme les pattes (*ashi*, 足) de l'animal. Ainsi, le poète solitaire ne peut trouver le sommeil et attend que la longue nuit d'automne passe, en se souvenant du faisan à la longue queue qui dort lui aussi seul, partageant sa tristesse.



III.2 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°3, poème de Kakinomoto no Hitomaro. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920-0514-0-11)

Cette troisième estampe de la série met en images le contenu du poème, mais de façon plus moderne (*uta-e*, *et zoku*), en nous présentant au premier plan huit pêcheurs pieds nus qui tirent un lourd filet sans doute plein de poissons, afin

²⁷⁵ Rappelons que le *makurakotoba*, le « mot-oreiller », est un terme de poésie désignant une expression induisant automatiquement à sa suite d'autres termes, tel un lieu célèbre ou une épithète.

²⁷⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 150.

de remonter la rivière. Sur la rive de droite, un petit feu de bois se consume en produisant un filet de fumée qui s'étire vers la gauche et semble accompagner les pêcheurs. En arrière-plan, une petite maison au toit de chaume située au pied de la montagne abrite une personne accoudée à la fenêtre qui observe la scène. Les couleurs sombres du ciel et de la nature semblent induire la nuit, comme chantée dans le poème. Nous pouvons alors imaginer que le personnage solitaire dans sa maison est le poète, qui songe à sa solitude : « 漁師でも農夫のようでもなく、おそらくはこの人物こそが、歌人その人なのでしょう。 » [Peut-être que ce personnage, ne ressemblant ni à un pêcheur ni à un fermier, est en réalité le poète ?]²⁷⁷. Bien que ce point-ci puisse être facilement élucidé, il est toutefois difficile au premier abord de comprendre d'autres éléments. En effet, pourquoi des pêcheurs sont-ils représentés, alors que le *waka* d'origine évoquait un faisan dans les montagnes ? Peter Morse explique²⁷⁸ que le filet tiré par ces personnages peut se prononcer *hikiami* (引き網), et que le *hiki* peut s'apparenter au verbe *hiku* (引く) signifiant « tirer » ou « trainer ». Le filet, aussi appelé *nagashiami* (流し網), fait également référence au *nagashi* (長し), long, qualifiant la « queue » de l'oiseau. De plus, la fumée du feu, allumée par les pêcheurs pour se réchauffer, est elle aussi employée pour rappeler la queue du faisan, que l'on imagine caché dans les montagnes en arrière-plan. Cette fumée est orientée vers la gauche de l'image, permettant d'attirer le regard sur la petite maison abritant le poète. En outre, le feu est une métaphore courante pour évoquer l'amour et la passion brûlante qui anime les amants²⁷⁹. Ainsi, s'il n'y avait pas eu de pêcheurs sur l'image, il n'y aurait pas eu de feu, donc de rappel du poème :

« 漁師たちからたき火の煙、そして孤独な歌人の姿へ、巧みに鑑賞者の視線を誘う北斎の構成は見事です。 »

[La composition d'Hokusai, la fumée du feu allumé par les pêcheurs qui va vers la silhouette du poète solitaire et guide adroitement le regard de l'observateur, est admirable.]²⁸⁰.

Enfin, d'autres mises en images présentées par Joshua Mostow dépeignent généralement le faisan avec ou sans sa compagne marchant dans la montagne²⁸¹, ou à l'inverse se focalisent sur la maison du poète et ce dernier observant la nuit, seul, sur une course. Si le poète est bien représenté chez Hokusai, la majeure partie de

²⁷⁷ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 23.

²⁷⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 30.

²⁷⁹ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 320.

²⁸⁰ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 23.

²⁸¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 150-151.

l'image est occupée par la scène de pêche, pas si anodine qu'elle ne le laisse croire au premier abord.

**L'estampe n°5*

Sarumaru Dayū, appelé aussi Taifu (猿丸太夫, VIII^e-IX^e siècle environ), est un poète peu connu mais dont le talent était célébré par ses pairs, puisqu'il fait partie des Trente-six poètes immortels. Ses *waka* apparaissent notamment dans le *Kokin shū* (abréviation de *Kokinwaka shū*, 古今和歌集, vers 905).

« Oku-yama ni / momiji fumi-wake / naku shika no / kowe kiku toki zo / aki ha kanashiki »²⁸²

« Au fond des montagnes / foulant le rouge feuillage / va bramant le daim / et quand j'entends sa voix / ah que l'automne est poignant »²⁸³

Ce poème d'automne chante la tristesse de la saison et la solitude amoureuse. Le brame du daim est en effet souvent associé à ces éléments :

« Le daim qui brame, parfois tout près des maisons, passe pour appeler sa compagne, d'où son apparition dans les poèmes d'amour pour exprimer l'amertume du déclin d'un sentiment que ternit la lassitude, *aki* [飽き], dont un homonyme désigne l'automne [秋] »²⁸⁴.

Ainsi, *aki* pourrait être considéré comme un « mot-pivot ». De plus, outre la mélancolie de l'automne qui fait écho à la propre vieillesse des hommes et du poète lui-même, René Sieffert propose l'idée que la liaison se ternit : à l'automne de l'amour, le cerf appelle sa compagne qui s'éloigne et ne veut plus de lui. Une question reste cependant en suspens : du cerf ou du poète, qui marche sur les feuilles jaunes-rouges tombées au sol ?²⁸⁵ Les interprétations diffèrent sur ce point, mais, du fait de la position du *waka* au sein d'un groupe de poèmes ayant pour thème le cerf, c'est la première qui est la plus souvent retenue. Les traductions française et anglaise penchent elles-aussi pour la première interprétation, imaginant que le poète voit ou entend le cerf dans la forêt : « when I hear the voice / of the stag crying for his mate / stepping through the fallen leaves / deep in the mountains – then is the time / that autumn is saddest »²⁸⁶. Pour Kamo no Mabuchi et les intellectuels du mouvement *kokugaku* au contraire, il s'agit du poète²⁸⁷.

²⁸² Ibid., p. 155.

²⁸³ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 16.

²⁸⁴ Ibid., p. 16.

²⁸⁵ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 155-156.

²⁸⁶ Ibid., p. 155.

²⁸⁷ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 90-91.



Ill.3 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°5, poème de Sarumaru Dayū. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920-0514-0-2)

Ici encore, l'estampe dépeint une scène de soirée d'automne dans un village de montagne, et non pas à la cour de l'empereur (*uta-e*, *et zoku*). Des femmes portant des paniers sur leur dos et des outils ressemblant à des râpeaux marchent en direction de leur village, à droite. Certaines conversent et forment des petits groupes, mais deux d'entre elles regardent vers la colline embrumée située en arrière-plan à gauche, l'une d'elles pointant du doigt et écoutant le cri d'un animal, s'exclamant : « 鹿はどこにいる ? » [Où est le cerf ?]²⁸⁸. En effet, sur cette colline, on peut apercevoir un couple de cerfs sous les arbres aux feuilles rougies, le mâle levant la tête et bramant. Il s'agit du cerf du poème qui a ici retrouvé sa compagne. Hokusai suit avec cette image d'autres illustrations du recueil qui représentent généralement les deux animaux, bien que le poème n'en n'évoque qu'un seul. En outre, les cerfs ne sont pas au centre de l'image, mais dans un coin de celle-ci. Les lignes du chemin et de la colline agissent alors telles des lignes de fuite, pointant vers les animaux. La couleur rouge orangé du soleil couchant et des feuilles d'automne, ainsi que les teintes bleutées des collines et de la brume indiquent que la scène se déroule en soirée, et l'on ressent, plus qu'une impression

²⁸⁸ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 31.

de solitude et de mélancolie, le calme et la tranquillité de la campagne²⁸⁹ : « シリーズの中でも、とりわけしみじみとした抒情性と生活感を感じさせる作品です。 » [Dans toute la série, c'est surtout cette image qui a une nature profondément lyrique et qui fait ressentir l'atmosphère de la vie quotidienne.]²⁹⁰. Enfin, comme pour une majorité des interprétations du poème, c'est le cerf qui marche sur les feuilles mortes et non pas le narrateur, qui est ici absent.

*L'estampe n°7

Abe no Nakamaro part étudier très jeune les arcanes de la poésie en Chine, et est remarqué pour son talent de composition. Il tente de rentrer au Japon vers l'âge de cinquante ans mais fait naufrage, et termine sa vie en Chine. Son poème présent dans le *Hyakunin isschu* est compilé pour la première fois dans le *Kokin shū*, à la première place de la section « voyage ». Ce *waka* est souvent cité en exemple dans des textes littéraires tels le *Tosa nikki* : « entre la Chine et le Japon, les langues différent, mais l'ombre de la lune est la même et le cœur des hommes n'est qu'un »²⁹¹.

« Ama no hara / furi-sake mireba / kasuga naru / mikasa no yama ni / ideshi tsuki kamo »²⁹²

“La plaine du ciel / levant les yeux je contemple / est-ce bien la lune / qui se lève à Kasuga / dessus le Mont Mikasa »²⁹³

Ce poème a été composé à l'occasion du banquet de départ d'Abe no Nakamaro, ce dernier voyant la lune se lever et songeant à son pays natal. Le temple sur la montagne Mikasa près de Kasuga, à proximité de l'ancienne capitale²⁹⁴, était le lieu où les ambassadeurs priaient pour un voyage serein, et sert donc de « mot-oreiller »²⁹⁵. Mais la comparaison avec la lune est ici temporelle et non spatiale : « thus Nakamaro is not comparing the moon he sees in China to the moon that rises over Kasuga [...], but to the moon that rose (*ideshi*) [出でし] the night he prayed there »²⁹⁶. Le poète pense ainsi au moment où il a prié pour un voyage sain et sauf et espère la même chose maintenant qu'il souhaite repartir. De plus, le terme *sake*, tiré du verbe *sageru* (掲げる), signifie «to carry in one's

²⁸⁹ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 91.

²⁹⁰ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 31.

²⁹¹ NAKAMURA, Ryōji ; DE CECCATTY, René. *Mille ans de littérature japonaise. Anthologie du VIII^e au XVIII^e siècle*. Picquier : 1982 (édition revue en 2005), p. 28.

²⁹² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 161.

²⁹³ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 20.

²⁹⁴ Ibid., p. 20.

²⁹⁵ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 93.

²⁹⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 162.

hand » et dans toute la phrase « seeing it [la lune] as if one had taken it in one's hands », ce qui peut dès lors signifier que la lune serait toute proche et visible facilement, comme à portée de main²⁹⁷.



Ill.4 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°7, poème d'Abe no Nakamaro. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-574)

Ici, Hokusai dépeint la scène du moment où le poème a été créé (*yomibito/dai*), c'est-à-dire quand le poète Abe no Nakamaro (*ga*) aperçoit la lune. Il est représenté dans des habits japonais au sommet d'un petit promontoire dominant la mer, entouré de suivants chinois. Quelques bateaux sont amarrés dans la baie au loin, symbole du départ proche. Pourtant, le destin de l'ambassadeur semble déjà scellé, en témoignent les bannières flottant au vent en premier-plan qui annoncent la tempête l'empêchant de rentrer²⁹⁸, mais qui font aussi souffler le vent de chez lui jusqu'en Chine²⁹⁹. Néanmoins, la lune porteuse des souvenirs du poète n'est pas présente dans le ciel, car est cachée par les nuages, et seul son reflet dans l'eau est visible. L'astre est donc moins proche et à portée de main que dans certaines interprétations textuelles du poème. Notons que dans le croquis préparatoire réalisé par Hokusai, la lune est, à l'inverse, placée dans le ciel : « by this compositional device Hokusai evoked a melancholic atmosphere of the poem, where the moon is not real but faint and fragile as the poet's memory »³⁰⁰. De plus,

²⁹⁷ Ibid., p. 162.

²⁹⁸ KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». p. 320.

²⁹⁹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 38.

³⁰⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 94.

le poète est placé en hauteur, rappelant, comme le relève Ewa Machotka, la pratique du *kunimi* (国見) c'est-à-dire un rituel au cours duquel l'empereur tout juste intronisé monte au sommet d'une montagne pour contempler le pays qu'il va diriger. Abe no Nakamaro semble dominer ses acolytes chinois, preuve de ses exploits à la cour comme ambassadeur et poète³⁰¹ : « in Hokusai's print, Abe no Nakamaro is clearly a personage of some importance »³⁰². Cette mise en image par Hokusai permet ainsi de continuer à transmettre la légende autour du personnage et d'en faire un parfait symbole du mal du pays. Elle se rapproche des autres illustrations du recueil, qui présentent également cette même scène de contemplation de la lune. Rappelons également que l'artiste a déjà représenté le poète Abe no Nakamaro dans sa série le *Véritable miroir des poètes chinois et japonais*, mais que ce dernier était habillé de vêtements chinois et observait une lune visible dans le ciel. Le processus visuel du reflet de la lune est donc innovant et permet ainsi de renforcer les sentiments de tristesse et de nostalgie à l'égard du pays.

*L'estampe n°9

Ono no Komachi (小野小町, début mi IX^e siècle), est une poétesse légendaire. Seule femme parmi les Six poètes immortels (*Rokkasen* 六歌仙), elle fait l'objet de nombreux textes littéraires ou pièces de théâtres centrés sur sa vie, sa beauté et ses amours. Son poème dans le *Hyakunin isschu* apparaît pour la première fois dans le *Kokin shū*, et est très connu y compris en Occident. Ce *waka* a ainsi été beaucoup traduit en anglais.

« Hana no iro ha / utsurinikeri na / itadzura ni / wa ga mi yo ni furu / nagame seshi ma ni »³⁰³

« La couleur des fleurs / a fini par s'altérer / sous les longues pluies / cependant qu'au fil du temps / vainement je me morfonds »³⁰⁴

Nous retrouvons dans le poème un double « mot-pivot » que René Sieffert explique ainsi :

« Les longues pluies, *nagame* [長雨], ont altéré la couleur des fleurs de cerisier. Or, le verbe *nagamu* [ou *nagameru*, 眺める] signifie, entre autres choses, regarder longuement, d'où s'ennuyer, se morfondre, ce qui est le cas lorsque les longues pluies empêchent de sortir et qu'on est réduit à les

³⁰¹ Ibid., p. 94.

³⁰² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 38.

³⁰³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 168.

³⁰⁴ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 24.

Chapitre 3 : Le *Hyakunin isschu uba ga etoki*, une mise en images originale du *Hyakunin isschu*.

regarder tomber en attendant qu'elles cessent ; cependant le temps passe, *furu*, forme verbale homophone de *furu* [古], vieux. »³⁰⁵

Ajoutons que le terme *furu* (降る) peut également être utilisé pour désigner le verbe pleuvoir. Ainsi, la poétesse déplore que le temps, au sens propre comme au figuré, passe et altère la couleur des cerisiers, et peut évoquer discrètement sa propre jeunesse qui se fane : « clearly, then, the flowers are to be taken as symbolic of various aspects of decay, including the poet's decline »³⁰⁶. Aussi, le terme *itazurani*, « en vain », (いたずらに) peut être lié soit à la disparition malheureuse des fleurs, soit au fait d'avoir traversé le monde sans avoir eu d'impact sur celui-ci. Cette double interprétation est bien retranscrite dans la version anglaise avec le terme *itazurani* à la troisième ligne du poème, encadrant les deux idées³⁰⁷.



Ill.5 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°9, poème d'Ono no Komachi. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1902-0212-0-355)

Ici encore, Hokusai a représenté le contenu du poème (*uta-e, et zoku*), en dépeignant la vie quotidienne d'un village paisible, traversé par une rivière et bordé par des champs inondés visibles au loin, sans doute des rizières. Sur le seuil d'une demeure, deux femmes teignent une pièce de tissu, ce qui peut rappeler le

³⁰⁵ Ibid., p. 24.

³⁰⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 168.

³⁰⁷ Ibid., p. 169.

mot *iro* (色, couleur), présent dans le poème³⁰⁸. Un homme portant sur son dos un filet pour capturer des poissons ou des petits oiseaux vient de traverser un pont à gauche, et croise une femme lavant le contenu d'un panier dans une rivière. En arrière-plan dans la rizière, un homme pousse sa charrue tirée par un cheval. Enfin, au centre, un autre villageois balaye les pétales d'un grand cerisier qui sont tombés à terre. Tous ces habitants sont plongés dans leurs activités, à l'exception d'une vieille dame sous le cerisier, vêtue d'un kimono bleu et s'appuyant sur une canne, qui contemple l'arbre, immobile. Il est possible que ce soit elle qui prononce le poème, se sentant pareille à ces fleurs qui vont disparaître très bientôt sous les pluies du printemps. Son identité est pourtant ambiguë : « 桜を眺める老婆は誰 ? » [Qui est cette vieille dame qui contemple les cerisiers ?]³⁰⁹. Cette dernière peut avoir un lien avec les légendes entourant Ono no Komachi, l'une d'elles rapportant que la poétesse aurait sillonné le pays lors de ses dernières années³¹⁰. Hokusai a ainsi peut-être choisi de dépeindre la poétesse elle-même, plutôt qu'une villageoise anonyme. De plus, il est possible que l'artiste s'identifie avec ce personnage³¹¹, puisque rappelons qu'en 1835, Hokusai a soixante-quinze ans. La question de la vieillesse, du temps qui passe et de la beauté qui fane est universelle. En effet, tout comme pour la première estampe de la série, cette scène du monde villageois est sans âge, et pourrait tant se dérouler à l'époque de la composition du poème qu'au cours de l'époque d'Edo. L'atmosphère très mélancolique d'une femme de cour pleurant sa beauté perdue est quelque peu atténuée au vu de l'agitation du monde villageois dépeint ici³¹², mais revient fortement au moment où l'on aperçoit cette dame âgée. Ainsi, Hokusai reprend les éléments importants du poème, à savoir les fleurs et l'évocation de la vieillesse, mais ici encore, rompt avec d'autres mises en images du recueil, qui présentent le plus souvent la poétesse dans sa villa à la capitale, regardant en direction du jardin où fleurissent des cerisiers.

*L'estampe n°11

Sangi Ono no Takamura (参議小野篁, 802-852), est un poète connu pour sa maîtrise des styles chinois et japonais, mais également des arts guerriers. Il est ainsi souvent représenté avec des armes dans les *kasen-e*³¹³, à la différence d'autres nobles en tenue de cour, plus conventionnelle. Mais suite à un différend, il est

³⁰⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 42.

³⁰⁹ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 42.

³¹⁰ MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 97; et MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 42.

³¹¹ Ibid., p. 42.

³¹² MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isschu*. p. 97.

³¹³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 175.

exilé en 837 dans l'île d'Oki pendant un an, avant de bénéficier d'un retour en grâce. Son poème présent dans le *Hyakunin isshu* provient du *Kokin shū*.

« Wata no hara / yaso shima kakete / kogi-idenu to / hito ni ha tsugeyo / ama no tsuri-bune »³¹⁴

« Vers les octante îles / de la vaste plaine marine / je m'en vais voguant / va-t'en le lui annoncer / ô la barque du pêcheur »³¹⁵

D'après Joshua Mostow, la note du *Kokinshū* qui précède le poème indique que ce dernier aurait été composé alors que le poète partait en bateau en direction de son lieu d'exil, et aurait été envoyé à quelqu'un habitant la capitale. Mais le destinataire du poème est inconnu, il pourrait s'agir de sa mère ou d'une amante. Le terme *yaso shima kakete* (八十島かけて) pourrait se traduire en anglais par « aiming or heading toward the innumerable islands » ou « passing or threading through innumerable islands », donc s'approcher ou louvoyer entre les myriades d'îles³¹⁶. Il n'est cependant pas certain si l'apostrophe à la barque est ironique ou si le poète souhaite réellement faire passer un message d'adieu³¹⁷. Le mot « octante » présent dans la traduction française désigne « des choses ou des êtres trop nombreux pour être comptés »³¹⁸, rappelant ainsi la multitude d'îles aux alentours de la grande île d'Oki. Si la version en français du poème semble anodine et presque joyeuse, notamment à la lecture du commentaire de René Sieffert qui n'explicite que le terme octante, la traduction et les commentaires de Joshua Mostow rendent le poème bien plus triste et ironique, fruit de l'amertume d'un homme qui part en exil.

³¹⁴ Ibid., p. 175.

³¹⁵ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 28.

³¹⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 175.

³¹⁷ Ibid., p. 176.

³¹⁸ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 28.



Ill.6 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°11, poème de Sangi Ono no Takamura. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-575)

Cette estampe ne semble au premier abord n'avoir que peu de lien avec le poème d'origine, si ce n'est les barques voguant dans la baie. Pourtant, l'embarcation s'éloignant à gauche entre des îlots peut être considérée comme celle du poète qui part en exil et qui tente de crier aux personnages du premier plan son poème et sa tristesse³¹⁹. Le reste de l'image est occupé par une scène de pêche : des femmes dénudées nageant et récupérant des coquillages, tandis que leurs compagnes sur une arche rocheuse attendent de plonger à leur tour. Des hommes passent sous cette arche dans leur barque pour récupérer les prises des nageuses. Relevons une opposition entre les deux groupes, d'une part les femmes à la peau blanche, au visage concentré et presque de marbre (« inorganique » 無機的な³²⁰), rappelant les *bijin* souvent représentées dans les estampes *ukiyo-e* ; et d'autre part les hommes plus bruns et expressifs, le plus à gauche ouvrant la bouche pour parler ou rire : « 海女に対して、男たちの表情には人間性を感じている » [A l'inverse des plongeuses, l'expression des hommes semble plus humaine]³²¹. Les pêcheurs évoqués dans le poème sont donc bien représentés ici, et

³¹⁹ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 46.

³²⁰ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 47.

³²¹ Ibid., p. 47.

le terme utilisé, *ama*, qui peut désigner le ou la pêcheuse³²², permet alors à Hokusai de représenter deux rôles de pêche bien distincts, les hommes dans la barque pouvant utiliser des filets, tandis que les femmes étaient chargées de la plongée et des coquillages. Néanmoins, Peter Morse indique que ce type de pêche ne se pratique pas à proximité des îles d’Okî, là où est exilé le poète³²³, ce qui montre qu’Hokusai ne tient pas compte de la véracité géographique de son image. Nous retrouvons toutefois un rappel de cet exil grâce aux nombreux îlots répartis dans le paysage, et qui forcent le petit navire à louvoyer entre eux. Enfin, il est à noter que d’autres illustrations de ce *waka* présentent également un paysage maritime et des pêcheurs jetant leur ligne depuis la rive ou dans une barque. Le poète est parfois clairement représenté dans une embarcation, qui s’éloigne vers le large, d’où émergent des rochers. L’originalité de cette estampe ici est de présenter deux rôles de pêche distincts à l’époque d’Hokusai, qui occupent une grande partie de l’image, tandis que la barque du poète est reléguée à l’arrière-plan, signe de son exil (*uta-e*, et *zoku*).

*L’estampe n°17

Ariwara no Narihira (Ariwara no Narihira Ason, 在原業平朝臣, 825-880) fait partie des Six et des Trente-six poètes immortels, et est donc un compositeur de renom. Son poème dans le *Hyakunin isschu* provient de l’anthologie du *Kokin shû*.

« Chihayaburu / kami-yo mo kikazu / tatsuta-gaha / kara-kurenawi ni / midzu kuguru to ha »³²⁴

« Jamais fût-ce au temps / des dieux impétueux / l’on n’a ouï-dire / de la Tatsutagawa / qu’elle ait eu des eaux si rouges »³²⁵

La rivière Tatsutagawa est un torrent près de la capitale Nara, beaucoup chanté dans les *waka* et représenté dans d’autres arts : « 古くより紅葉の名所として知られており、紅葉の竜田川は、古くから絵画や工芸品の意匠として表されてきました。 » [Connue comme un endroit célèbre pour ses feuilles rouges, ces dernières flottant sur la Rivière Tatsutagawa sont depuis longtemps un motif représenté en peinture et sur les objets d’art]³²⁶. Les feuilles rouges de l’automne dans l’eau forment un « brocart aux chatoyantes couleurs »³²⁷, et servent de

³²² MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 46.

³²³ Ibid., p. 46.

³²⁴ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 192.

³²⁵ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 40.

³²⁶ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sôsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 57.

³²⁷ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 40.

contexte à la création de ce poème. De plus, Teika aurait également pu suivre l'interprétation qui voudrait que le poète ait changé le mot *kukuru* (括る) [teindre] en *kuguru* (潜る) [couler sous]³²⁸. La traduction anglaise suit cette interprétation : « unheard of / even in the legendary age / of the awesome gods : / Tatsuta River in scarlet / and the water flowing under it »³²⁹. En revanche la traduction française évoque la première version, puisque « ait eu des eaux si rouges » semble référer à une teinture, plutôt qu'une surface de feuilles rouges, où l'eau bleue coule dessous.



Ill.7 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°17, poème d'Ariwara no Narihira. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-577)

Pour cette estampe, Hokusai a choisi de transférer le contenu du poème dans un monde contemporain (*uta-e*, et *zoku*). Par une soirée d'automne, plusieurs couples passent sur un pont en dos d'âne : à gauche, deux paysans portant leur récolte sur le dos commencent l'ascension du pont, tout en regardant en direction de la rivière. Au sommet du pont, un couple richement vêtu est à l'arrêt, l'homme portant son enfant sur le dos et la femme pointant du doigt deux pêcheurs en contrebas qui tentent d'attraper quelque-chose : l'un d'eux sort de l'eau et grimpe sur la berge, et l'autre fouille la rivière de son bâton. Enfin, au pied du pont à droite, deux guerriers, manifestement ivres et reconnaissables à leurs sabres, commencent à monter et tiennent à deux un paquet enveloppé de tissu. La rivière - s'agit-il de la Tatsutagawa du poème, ou d'une autre rivière proche d'Edo ? - coule

³²⁸ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 192-193.

³²⁹ Ibid., p. 192.

fortement sous le pont, et on aperçoit de nombreuses feuilles d'érable rouges flottant à la surface. En arrière-plan, les arbres sur les montagnes environnantes portent également des feuilles rouges, signe de l'automne. Étonnamment, la couleur bleue de l'eau est bien visible, les feuilles ne forment pas un matelas ou un tissu rouge uniforme qui cacherait totalement la rivière. Hokusai a peut-être préféré l'interprétation la plus récente du poème avec le terme *kuguru*, en l'occurrence couler sous le pont. Le bleu de la rivière fait écho aux tons bleus des vêtements des différents protagonistes, tandis que les feuilles rouges, presque invisibles, sont rappelées par les teintes du soleil couchant, du bois du pont, du chaume d'un toit dans le coin inférieur droit, et quelques éléments sur les costumes des personnages. Cependant Peter Morse indique que « the orange color in this print has an unfortunate tendency to tarnish »³³⁰, ce qui donne sur certains exemplaires une impression plus sombre que ce qui était voulu originellement. Enfin, notons que sur le croquis que nous avons pu observer, l'on remarque des repentirs sur tous les groupes de personnages, excepté sur les paysans à gauche. Les feuilles rouges n'étaient pas non plus dessinées dans la rivière, et ont été ajoutées ultérieurement lors de l'impression en couleurs. Ainsi, plus que la rivière elle-même, Hokusai semble avoir voulu montrer différents contemporains, guerriers, paysans, petits bourgeois, qui se rencontrent au même endroit, vaquant à leurs activités, et admirant le paysage. L'atmosphère est joyeuse et détendue, et non pas nostalgique comme on pourrait attendre d'un soir d'automne selon la tradition poétique. En outre, notons que les autres interprétations visuelles du poème sont souvent centrées sur le poète, Ariwara no Narihira, installé dans sa demeure, et observant soit une rivière coulant au fond du jardin et charriant avec elle des feuilles rouges, soit un paravent où est représentée ladite rivière. On retrouve encore ici une version plus contemporaine de la scène, où, contrairement à la « tradition » inchangée depuis l'âge des divinités, la rivière n'est pas couverte totalement d'un brocard écarlate.

*L'estampe n°19

Ise (伊勢, vers 875 - vers 938) est la fille d'un aristocrate du clan Fujiwara occupant le poste de gouverneur de la région d'Ise. De nombreuses légendes entourent sa vie et ses relations avec d'autres nobles et même un empereur. Elle fait partie des Trente-six poètes immortels, et son *waka* est présent pour la première fois dans le *Shinkokin shū*.

« Naniha-gata / mijikaki ashi no / fushi no ma mo / ahade kono yo wo / sugushiteyo to ya »³³¹

« Fût-ce un temps si bref / que l'entre-nœud du roseau/ de la baie de Naniwa / ne vous laisser voir serait-ce / que vous méditez ma perte »³³²

³³⁰ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 54.

³³¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 198.

La baie de Naniwa est un *meisho* que l'on retrouve dans d'autres poèmes du *Hyakunin isschu*, désignant une baie près d'Ōsaka, connue pour ses champs de roseaux utilisés pour les toitures. L'entre-nœud du roseau est une métaphore du temps très court, fin comme « la partie creuse de la tige entre deux nœuds de roseau ou de bambou »³³³. Joshua Mostow ajoute qu'il s'agit du *yo* de *kono yo* (このよ) qui peut désigner ce segment dans la tige de la plante, ou « cette vie ici-bas », créant ainsi une association avec le terme *ashi no fushi no ma*, « l'entre-nœud du roseau », (葦の節の間)³³⁴. Ici, le poème étant envoyé à un amant la délaissant, Ise indique qu'elle souffre qu'ils ne se voient même pas un seul instant. Bien que cet instant soit trop court, cette brève rencontre était mieux que rien à ses yeux.



Ill.8 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°19, poème d'Ise. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1919-0715-0-3)

Cette estampe nous présente une scène contemporaine (*uta-e*, et *zoku*) : au centre de l'image, une courtisane de Yoshiwara est accoudée à la balustrade de sa chambre, accompagnée d'une servante ou d'une apprentie. Elles observent d'un air ennuyé les silhouettes des hommes allant et venant sur le chemin entre les rizières

³³² SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 44.

³³³ Ibid., p. 44.

³³⁴ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 198.

de l'arrière-plan. Ce chemin, appelé *Nihon-tsutsumi* (日本堤), était l'un des trois chemins utilisés pour accéder au quartier de plaisirs, alors excentré du centre-ville d'Edo. Sur le toit de la maison, trois hommes sont affairés à poser des tuiles, l'un d'eux s'appêtant à en lancer une à son compagnon. On aperçoit également dans le coin inférieur gauche un prunier en fleurs, signe de la fin de l'hiver, et des fêtes de fin d'année. Cette période aurait dû être très chargée pour la courtisane, mais il n'en est rien ici³³⁵, elle occupe son temps à observer le paysage, établissant ainsi un parallèle avec la poétesse Ise, esseulée et attendant son amant. Le champ de roseaux est pourtant transformé en rizières bordant Yoshiwara, transférant la scène spatialement, de Kyōtō à Edo, et temporellement, de l'époque Heian au IX^e siècle à l'époque d'Edo au XVII^e siècle. Peter Morse propose que le *naniwa-gata*, la baie de Naniwa (難波潟), soit ici lu *naniwa ga ta*, soit « les champs à Naniwa » (難波が田), ce qui expliquerait le changement à l'image³³⁶. De plus, il semble possible de dater précisément l'estampe au printemps 1835, car à cette date un feu ravagea le quartier de Yoshiwara. Les hommes plaçant des tuiles sur le toit semblent donc être des charpentiers affairés à reconstruire le quartier. Le feu a peut-être aussi fait fuir les clients, qui ne viennent plus en attendant que tout soit remis en ordre. Morse estime à l'inverse que cette scène pourrait être celle d'une maison bourgeoise aisée, peut-être dans la cité commerciale d'Ōsaka, faisant lien avec le véritable emplacement de la Baie. Les deux femmes seraient alors mère et fille, telle Ise et sa fille, elle aussi poétesse³³⁷. Il semble toutefois que la femme la plus âgée porte son *obi* (帯), la ceinture de son kimono, noué sur son ventre et non son dos, symbole son statut de courtisane. Cependant, contrairement au décor semi-urbain présenté ici, la plupart des autres mises en images montrent Ise près d'un champ de roseaux. Elle n'est pourtant pas prostrée et succombant au chagrin telle qu'on pourrait l'imaginer à la lecture du *waka*³³⁸, mais plutôt ennuyée comme dans notre estampe.

*L'estampe n°20

Motoyoshi Shinnō (元良親王, 890-943) est le fils cadet d'un empereur mais également un poète. Certaines de ses compositions, dont le *waka* présent dans le *Hyakunin isshu* sont compilées dans le *Gosen shū*.

« Wabinureba / ima hata onaji / naniha naru / miwotsukushite mo /
ahamu to zo omofu »³³⁹

³³⁵ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isshu uba ga etoki)* ». p. 225.

³³⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 58.

³³⁷ Ibid., p. 58.

³³⁸ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 198-199.

³³⁹ Ibid., p. 201.

« Tant je me tourmente / qu'à présent bien peu me chaut / de ma renommée / à corps perdu je désire / en effet vous rencontrer »³⁴⁰

D'après René Sieffert, le poème aurait été adressé à « la Dame de la Chambre de Kyōgoku », c'est-à-dire une femme ayant donné naissance au fils ou à la fille d'un empereur, qu'importe sa condition ou son statut³⁴¹. Le vrai nom de cette Dame est Fujiwara no Hōshi (藤原輔子, dates inconnues), et elle entretenait une relation avec Motoyoshi Shinnō, qui aurait été rendue publique, empêchant par conséquent les amants de se retrouver³⁴². Remarquons le « mot-pivot » *miwotsukushi* signifiant à la fois les balises marquant les voies d'eau accessibles dans une baie, en l'occurrence celle de Naniwa, et le terme *mi wo tsukushite* (身を尽くして), « à corps perdu ». La traduction anglaise choisit de faire apparaître les deux interprétations : « Miserable, / now, it is all the same. / Channel-markers at Naniwa- / even if it costs my life, / I will see you again ! »³⁴³ ; tandis que la version française ici ne relève pas l'interprétation maritime, et n'évoque pas du tout la baie. Les interprétations des différents commentateurs varient également sur *ima hata onaji* (今はた同じ), « now, it is all the same » : le terme est soit lié à *miwotsukushite*, signifiant que malgré la présence des gardes pouvant empêcher la rencontre, Motoyoshi tentera de voir la dame au péril de sa vie (comme dans la version anglaise) ; soit lié au *na* de Naniwa, qui deviendrait à son tour un « mot-pivot » évoquant le nom (名) et la réputation, et pouvant sous-entendre que la Dame elle-même ne souhaite plus voir son amant pour ne plus impliquer sa renommée³⁴⁴. Cette dernière interprétation est celle choisie par Sieffert. Le *meisho* de la baie de Naniwa est donc repris deux fois de suite dans le recueil, aux poèmes n°19 et 20, ce qui indique un choix de mise en relation des poèmes selon des thèmes semblables. Nous pouvons même y lire une évolution des sentiments et de l'histoire d'amour : si le *waka* n°19 évoque la tristesse des amants de ne pas se voir, le n°20 peut se lire comme une affirmation d'un souhait de rencontre, et presque un passage à l'acte immédiat.

³⁴⁰ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 46.

³⁴¹ Ibid., p. 46.

³⁴² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 201.

³⁴³ Ibid., p. 201.

³⁴⁴ Ibid., p. 201-202.



III.9 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°20, poème de Motoyoshi Shinnō. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-578)

Au bord de l'eau, deux femmes richement vêtues, partiellement cachées par des ombrelles et accompagnées d'un garçon portant un paquet, observent le rivage d'où émergent des poteaux servant de balises. La baie représentée pourrait correspondre à la baie de Naniwa, bordée de balises indicatrices, comme mentionné dans le *waka* :

« 和歌の中の難波にちなんで、大阪ゆかりのこの島を遠景に描いたものでしょうか。 »

[Le poème étant associé à la Baie de Naniwa, se pourrait-il que l'île ait un lien avec Ōsaka et soit représentée en arrière-plan ?]³⁴⁵.

Devant les deux femmes, un bouvier s'arc-boute et tire difficilement un grand bœuf, sur le dos duquel sont installés des boisseaux de riz en pyramide. La scène semble anodine, représentant des dames se promenant tandis qu'un éleveur effectue ses tâches quotidiennes. Mais un regard attentif remarque la selle cachée sous les boisseaux, peut-être occupée par une personne qui pourrait être l'amant de l'une des deux femmes, obligé de se cacher pour la voir, ou même le paysan lui-

³⁴⁵ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 69.

même qui serait alors un déguisement, ce qui expliquerait les difficultés pour tirer le bœuf³⁴⁶. Ainsi, Hokusai présente une scène colorée qui rappelle le contenu du poème (*uta-e*, et *zoku*), située dans un milieu campagnard, bien que l'on aperçoive la ville au loin. Mais, au contraire d'une scène présentant des personnes du commun, les autres représentations du poème montrent souvent, de façon plus traditionnelle, le poète devant les rideaux de la villa de sa dame, demandant à entrer. Dans un coin de l'image, on peut retrouver les roseaux et les balises de la baie qui rappellent les « mots-pivots ».

*L'estampe n°24

Sugawara no Michizane (菅原道真, 845-903), aussi appelé Kanke (菅家), terme référant à la famille Sugawara³⁴⁷, est un lettré et homme d'État. Il se hisse au sommet de la hiérarchie grâce à l'empereur Uda (Uda Tennō, 宇多天皇, 867-931), qui souhaitait faire obstacle à l'hégémonie Fujiwara sur toutes les hautes fonctions administratives. S'attirant la jalousie de ces derniers, il est impliqué dans un scandale et est exilé loin de la capitale. Après sa mort, toujours en exil, de nombreuses catastrophes se déclenchent, chacun y voyant alors la vengeance de son esprit. Il est donc pardonné publiquement et divinisé en tant que protecteur des études³⁴⁸. Son poème, composé bien avant sa disgrâce, est présent dans le *Kokin shū*.

« Kono tabi ha / nusa mo tori-ahezu / tamuke-yama / momiji no nishiki / kami no mani-mani »³⁴⁹

« Je n'ai cette fois / point apporté de nusa / au Mont des Offrandes / brocart de rouge feuillage / veuille le dieu agréer »³⁵⁰

Le Mont des Offrandes semble être un lieu précis entre Kyōto et Nara, plutôt qu'un endroit vague désignant un col de montagne quelconque. Il est d'ailleurs présenté en majuscules dans les traductions françaises et anglaises. Les voyageurs passant par le Mont des Offrandes apportent au dieu protecteur du lieu du *nusa* (襦袢), des « bandelettes, autrefois d'étoffes de cinq couleurs, plus récemment de papier blanc, fixées à l'extrémité d'un bâton »³⁵¹. Cependant, le poète choisit d'offrir des feuilles rouges de l'automne qui, on l'a vu plus haut, sont comparables à un tissu de brocard écarlate. Le *waka* est composé en 898 lorsque le poète accompagne l'empereur, qui vient tout juste d'abdiquer à la faveur de son fils, en voyage jusqu'à Nara³⁵². Ainsi, *tabi* est un « mot-pivot » pour « occasion » (

³⁴⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 60

³⁴⁷ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 213.

³⁴⁸ Ibid., p. 213.

³⁴⁹ Ibid., p. 213.

³⁵⁰ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 54.

³⁵¹ Ibid., p. 54.

³⁵² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 213.

度) et « voyage » (旅), ce qui s'applique au contexte, mais les deux traductions ont choisi de prendre le seul sens d'occasion. Cependant, pourquoi le poète n'a-t-il pas pu apporter les bandelettes rituelles ? D'après certains commentaires, Michizane n'aurait pas eu le temps de les préparer, car le voyage de l'empereur était décidé à la dernière minute. D'autres pensent que comme le voyage et les événements associés (tels des prières ou des fêtes) étaient centrés sur l'empereur, Michizane n'aurait pas pu aller faire sa dévotion personnelle faute de temps³⁵³. Il est aussi possible que le poète offre des feuilles pour célébrer la beauté de la nature environnante à l'automne³⁵⁴.



Ill.10 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°24, poème de Sugawara no Michizane. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1919-0715-0-4)

Tout comme pour l'estampe n°7, la scène ci-dessus dépeint le moment précis de la composition du poème (*yomibito/dai* et *ga*). L'image est occupée par un grand char à bœufs à trois roues, richement marqueté de motifs orangés pouvant rappeler les feuilles (*momiji no nishiki*, 紅葉の錦, « brocard de rouge feuillage »). Le char est à l'arrêt devant des lanternes de pierres s'apparentant à celles d'un temple³⁵⁵, effectuant un parallèle avec la dévotion évoquée dans le poème. Le bœuf

³⁵³ Ibid., p. 214.

³⁵⁴ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isschu uba ga etoki)* », p. 226.

³⁵⁵ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 68.

est allongé entre les brancards, et à sa droite plusieurs guerriers de l'escorte sont assis ou debout. Deux courtisans sont visibles à côté du char, en train de parler à une troisième personne dont la manche est visible. L'identité de cette troisième personne est sujette à débats : « 牛車に乗っていたのは ? » [Qui est l'occupant du char à bœuf ?]³⁵⁶. Serait-ce le poète Michizane ? Cela est probable, d'autant plus que les tons orangés de la scène et les feuilles rouges tombant en arrière-plan rappellent le contenu du poème, ce qui crée une atmosphère délicate et raffinée : « 美しく、雅な作品です。 » [Il s'agit d'une œuvre magnifique et élégante.]³⁵⁷. Pour Peter Morse cependant, l'occupant du char est l'empereur retiré lui-même, et l'un des deux courtisans est Michizane, qui s'adresse au premier pour déclamer le poème et s'excuser³⁵⁸. Ainsi avec cette image, Hokusai suit les autres illustrations du poème, qui montrent le poète s'avancant vers le temple pour effectuer son offrande, et étant parfois accompagné d'une escorte, voire voyageant dans un char à bœufs. Ce dernier est associé aux légendes entourant Michizane : au cours de l'enterrement du poète, la dépouille transportée par un char à bœuf avait dû être enterrée à l'endroit où l'animal s'arrêta et refusa d'aller plus loin³⁵⁹. Il est aussi raconté que le poète divinisé se déplace à dos de bœuf. Cependant, l'artiste fait ici le choix de ne pas montrer directement le poète, pour se concentrer sur sa suite et de présenter en détail sa propre vision de l'équipement employé lors d'un voyage d'aristocrates, que les gens du commun à l'époque d'Edo pourraient ne pas connaître : char richement décoré, bœuf protégé par une couverture brodée de motifs de pivouines et de nombreux guerriers bien habillés servant d'escorte.

*L'estampe n°28

Minamoto no Muneyuki (Minamoto no Muneyuki Ason, 源宗之朝臣, ? – 939) est connu pour sa poésie, présente dans trois anthologies impériales. Son poème choisi par Teika pour le *Hyakunin isschu* est issu du *Kokin shū*.

« Yama-zato ha / fuyu zo sabishisa / masarikeru / hito-me mo kusa mo /
karenu to omoheba »³⁶⁰

« Mon séjour des monts / l'hiver est plus désolé / qu'en autre saison /
car nul plus ne vient me voir / et desséchées sont les herbes »³⁶¹

Ce *waka* chante l'hiver en réponse à un autre poème qui déclamaient que l'automne était la saison la plus morne, mais serait avant tout un simple exercice

³⁵⁶ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 73.

³⁵⁷ Ibid., p. 73.

³⁵⁸ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 68.

³⁵⁹ Ibid., p. 68 ; et MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 214.

³⁶⁰ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 226.

³⁶¹ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 62.

de style de la part d'un noble aisé plutôt que d'un véritable ermite³⁶². Joshua Mostow explique qu'entre le moment de composition du poème à l'époque Heian, et la compilation du recueil à l'époque Kamakura, la vision de l'hiver et des villages de montagne change totalement : « while poets during Muneyuki's time thought that mountain villages, removed from life at the capital, were sad and neglected during all four seasons, by Teika's day aesthetic reclusion was viewed in a positive light and "mountain villages" became places to appreciate nature »³⁶³. Cette vision plus positive serait la raison pour laquelle Teika aurait sélectionné ce poème. Relevons en outre le « mot-pivot » avec *kare* (かれ), désignant à la fois le dessèchement des herbes qui se flétrissent et le fait d'éviter ou de tenir à distance d'autres personnes, bien retranscrits en français et en anglais : « both have dried up, the grasses and people's visits »³⁶⁴.



Ill.11 : *Hyakunin isshu uba ga etoki*, estampe n°28, poème de Minamoto no Muneyuki. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920-0514-0-10)

Pour cette estampe, Hokusai présente une scène d'hiver dans la montagne. Cinq chasseurs, certains étant équipés de fusils, un équipement inconnu à l'époque Heian (*zoku*), tendent les mains vers un grand feu de bois, qui projette ses flammes et sa fumée haut dans le ciel. Le lien avec le poème d'origine se fait grâce à la

³⁶² Ibid., p. 62.

³⁶³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 226.

³⁶⁴ Ibid., p. 226.

présence de la hutte au pied d'un grand pin enneigé, dans la partie droite de l'image. On aperçoit à l'intérieur un petit chaudron vide et froid, qui servira pour le repas des chasseurs, souhaitant passer la nuit dans cette petite cabane³⁶⁵. Cette dernière semble pourtant en mauvais état, comme s'il n'y avait pas eu de voyageurs depuis longtemps pour l'entretenir, faisant écho au séjour du poète qui ne reçoit pas de visite. Les chasseurs semblent être ravis d'être ensemble et se réchauffent joyeusement devant le feu³⁶⁶. Cependant, Roger Keyes estime³⁶⁷ que l'on peut apercevoir des figures fantomatiques dans la fumée, et que les chasseurs tentent de les repousser avec leurs mains tendues. Leur expression est également ambiguë, oscillant entre la joie et la peur, comme pour l'homme à gauche couvert par un tissu jaune. Quoi qu'il en soit, l'aspect chaud et convivial du feu contraste avec l'idée d'un poète solitaire se désolant de l'hiver dans le froid. Cette illustration est également l'occasion pour Hokusai de présenter des chasseurs, plutôt que des nobles, tout en glissant certaines références subtiles au poème de base (*uta-e*). Les autres interprétations du poème mettent l'accent sur la retraite hivernale du poète, parfois visible à la fenêtre ou dans le jardin, observant la neige tomber.

*L'estampe n°37

Fun'ya no Asayasu (文屋朝康, fin IX^e siècle), aussi désigné sous les noms Bun'ya no Asayasu ou Fun'ya no Tomoyasu, est un poète très peu connu. Il est le fils de Fun'ya no Yasuhide (文屋康秀, ? -vers 885), l'un des Six poètes immortels (*Rokkasen*), dont l'un des poèmes est aussi sélectionné par Teika au sein du *Hyakunin isshu* (poème n°22). Le poème d'Asayasu, quant à lui, est écrit dans la décennie 890 et est compilé dans le *Gosen shū*.

« Shira-tsuyu ni / kaze no fuki-shiku / aki no ta ha / tsuranuki-tomenu /
tama zo chirikeru »³⁶⁸

« Lande de l'automne / lorsque le vent éparpille / la blanche rosée / ce
sont perles dispersées / que nul fil n'a retenues »³⁶⁹

Les rangs de perles sont évoqués dans certains poèmes apparaissant dans le *Man'yō shū*, la première anthologie impériale, mais ce thème serait devenu rapidement un lieu commun du temps de Teika, alors que les aristocrates ne portaient plus de parures en perles³⁷⁰. Il semble pourtant que ce dernier appréciait

³⁶⁵ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isshu uba ga etoki)* ». p.228.

³⁶⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 76.

³⁶⁷ Nous n'avons pas retrouvé de référence précise où Roger Keyes présentait cette interprétation, elle est en réalité rapportée par Peter Morse dans : *Ibid.*, p. 76.

³⁶⁸ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 252.

³⁶⁹ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 80.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

ce poème et l'ait inclus dans d'autres compilations personnelles, bien que les autres œuvres d'Asayasu soient inconnues³⁷¹. Le fil évoqué dans le poème peut être associé au fil fragile de la vie qui s'est brisé et disperse les perles. Une autre interprétation mentionne que ces perles n'ont jamais été rassemblées par un fil et qu'il est malheureusement trop tard pour le faire puisqu'elles sont dispersées par le vent. Cette métaphore du fil de la vie se retrouve dans un autre poème du *Hyakunin isschu*, le n°89, composé par la princesse Shokushi (Shokushi Naishinnō, 式子内親王, ? -1201) : « O fil de ma vie / si dois te rompre romps-toi / car si je survivs / jamais je n'aurai la force / de longtemps dissimuler »³⁷²



III.12 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°37, poème de Fun'ya no Asayasu. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920-0514-0-1)

Sur cette estampe, la lande d'automne a été remplacée par une mare où poussent de nombreux plants de lotus. Le milieu de la cour est pourtant bien là, puisque les cinq personnes dans la barque sur l'eau sont habillées comme des jeunes nobles, des « court page boys »³⁷³, ou [des jeunes novices officiant dans un

³⁷¹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 252.

³⁷² SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 184.

³⁷³ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isschu uba ga etoki)* ». p. 232.

temple], « 寺院に仕える稚児たち »³⁷⁴ (*uta-e* et *ga*). Ces derniers tentent de collecter des feuilles de lotus qui ont perdu leur fleur, et amassent leurs prises au fond de la barque. Si deux garçons au centre sont assis et se reposent, un autre à droite se penche pour attraper avec sa pique une dernière feuille. Sur la gauche, deux autres garçons tiennent des perches pour manier l'embarcation, mais semblent éprouver quelques difficultés : ils entrechoquent leurs outils, et sont peut-être déstabilisés par le vent qui souffle et fait bouger les hautes herbes en arrière-plan³⁷⁵. En comparant d'autres images de la série représentant de véritables bateliers, nous pouvons trouver cette situation comique, Hokusai ayant peut-être souhaité parodier des jeunes nobles³⁷⁶. De plus, le vent et les herbes effectuent un rappel du poème, de même que les petites perles blanches sur certaines feuilles de lotus, pouvant s'apparenter à de la rosée. Mais pourquoi récupérer ces feuilles ? : « その葉を仏事や季節の行事に使うのでしょうか。 » [Ces feuilles serviront peut-être pour un service bouddhique, ou à une activité saisonnière]³⁷⁷. Le lotus est en effet une plante associée au bouddhisme, et par extension au concept de l'impermanence de toutes choses, aussi fragiles que des perles de rosée. De plus, il semblerait qu'il y ait des mares à lotus à Edo, et la racine étant utilisée pour la consommation, cette image parlerait plus volontiers aux lecteurs contemporains qu'une plaine :

« 秋の野原一面の露というよりも、蓮の葉の露という方が想像し易かったことでしょう。 »

[Il semble que la rosée des feuilles de lotus soit plus simple à imaginer que celle sur la lande sauvage d'automne.]³⁷⁸.

Cette dernière est pourtant représentée dans les autres mises en images, où le poète peut observer la brume qui se lève et la rosée emportée par le vent.

*L'estampe n°49

Ōnakatomi Yoshinobu (Ōnakatomi Yoshinobu Ason, 大中臣能宣朝臣, 921-991), est l'un des compilateurs de l'anthologie impériale *Gosen shū*, et fait partie des Trente-six poètes immortels. Mais dans le cas présent, des doutes subsistent

³⁷⁴ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 95.

³⁷⁵ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isschu uba ga etoki)* ». p. 232.

³⁷⁶ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 92.

³⁷⁷ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 95.

³⁷⁸ Ibid., p. 95.

quant à l'attribution de ce *waka*, présent originellement dans le *Shika shū* (abréviation de *Shikawaka shū*, 詞花和歌集, commandé en 1144).

« Mi-kaki-mori / weji no taku hi no / yoru ha moe / hiru ha kietsutsu / mono wo koso omohe »³⁷⁹

« Aux portes du Palais / les feux qu'allument les gardes / flambent la nuit / et le jour venu s'éteignent / ainsi que font mes soucis »³⁸⁰

Nous retrouvons ici encore la métaphore du feu qui désigne la passion amoureuse : *omohi* (思ひ), terme employé pour évoquer les pensées, surtout amoureuses, s'associant à *hi* (火), le feu : « la passion « flambe » les nuits où l'amant, pour une raison ou une autre, est empêché de venir »³⁸¹. C'est le cas ici pour le poète qui n'a pas pu voir sa dame et se tourmente. De plus, le terme *hiru ha kie* (昼は消え) semble ambigu, le *kie* pouvant référer au verbe *kieiru* (消え入る) signifiant « être épuisé de chagrin »³⁸². D'autres commentateurs estiment que, plutôt que d'être abattu, le poète arrive à cacher ses sentiments la journée, ou les oublie temporairement grâce aux actions quotidiennes. Joshua Mostow note que la première interprétation est suivie par une partie des chercheurs actuels, et le transmet ainsi dans sa traduction³⁸³. Cependant la version française est plus ambiguë et pourrait suivre en réalité la deuxième ou la troisième interprétation.

³⁷⁹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 287.

³⁸⁰ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 104.

³⁸¹ Ibid., p. 104.

³⁸² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 287.

³⁸³ Ibid., p. 287.



Ill.13 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°49, poème de Ōnakatomi Yoshinobu. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1921-0614-0-19)

Nous trouvons ici une scène correspondant au moment où le poète compose son *waka* (*yomibito/dai* et *ga*). Au premier plan, six sentinelles sont assises, debout ou allongées autour d'un feu de bois presque éteint. Les gardes ne le rallument pas, car il semble que l'aube se lève à l'horizon. Tous semblent détendus et discutent entre eux, ne semblant pas avoir de soucis en tête, malgré leur rôle pourtant important de gardes du palais et de la personne impériale. À l'inverse, le poète, présent en arrière-plan n'est pas aussi joyeux : il est assis sur la colline avec son serviteur près de lui, et observe le paysage, sans doute plongé dans ses pensées. Il est séparé des gardes par une haute barrière de bois qui les cachent, mais également par la perspective du cerisier en fleurs, signe du printemps : « spring has come, and there is less need to tend the fire through the day »³⁸⁴. Hokusai représente ainsi le poème tel qu'on peut l'imaginer :

« 内容の多いこのシリーズの中では、和歌の意味を比較的忠実に描き出した作品といえるでしょう。 »

³⁸⁴ MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 110.

[Dans cette série aux nombreuses images au riche contenu, l'on peut dire qu'il s'agit [ici] d'une image où est dessiné relativement fidèlement le sens du *waka*.]³⁸⁵.

Ici, le poète semble toujours écrasé de chagrin malgré la venue du matin, ce qui rapproche cette illustration de l'interprétation textuelle souvent retenue. Les autres mises en images montrent souvent le poète près d'une maison, et quelqu'un d'autre se réchauffant auprès d'un feu, pouvant ressembler à un garde du palais ou une autre personne de la capitale. Le feu est soit par terre, soit suspendu dans un petit panier. Ces différentes illustrations ressemblent ainsi à l'estampe produite par Hokusai, bien que ce dernier ait choisi de centrer l'action sur les gardes et d'isoler le poète, qui est presque oublié.

*L'estampe n°52

Fujiwara no Michinobu (Fujiwara no Michinobu Ason, 藤原道信朝臣, 972-994) est un jeune poète décédé à l'âge de 23 ans. Son talent est pourtant reconnu, en témoigne son appartenance aux Trente-six poètes immortels. Le *waka* présent dans le *Hyakunin isschu* est compilé dans le *Goshūi shū* (abrégé de *Goshūiwaka shū*, 後拾遺和歌集, vers 1078).

« Akenureba / kururu mono to ha / shiri-nagara / naho urameshiki / asaborake kana »³⁸⁶

“Quand le jour se lève / la nuit ne tardera guère / j'ai beau le savoir / la lueur du point du jour / ne m'en est pas moins odieuse »³⁸⁷

Ce poème est le parfait « exemple de ces messages du lendemain que tout galant homme se doit de faire tenir à la femme qu'il vient de quitter à l'aube »³⁸⁸. Mais ici, Michinobu se plaint du jour : il est encore trop long à ses yeux et la nuit tarde à venir, alors qu'il souhaite désespérément retrouver son amante. Il effectue ainsi un renversement original puisqu'il est d'usage de blâmer les nuits qui passent trop vite, même les longues nuits d'été. Il est également possible d'après certains commentaires que le narrateur du poème soit une femme³⁸⁹. En effet, la tristesse de devoir quitter son amant est ressentie de la même façon par les deux protagonistes.

³⁸⁵ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 103.

³⁸⁶ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 296.

³⁸⁷ SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. p. 110.

³⁸⁸ Ibid., p. 110.

³⁸⁹ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 296.



Ill.14 : *Hyakunin isschu uba ga etoki*, estampe n°52, poème de Fujiwara no Michinobu. Conservée au British Museum. (Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-581)

À l'inverse d'une maison de la cour, qui abriterait l'amante que quitte un noble, tel qu'il a pu l'illustrer dans l'impression de première matrice n°30, Hokusai représente ici un chemin au petit matin. L'aube n'est pas encore levée, en témoignent les tons gris et noirs qui recouvrent une grande partie de l'image. Le chemin est arpenté par de nombreuses personnes : cinq litières portées par deux hommes courants, des serviteurs à pied tenant des lanternes pour éclairer la route (au premier plan et à l'arrière-plan) et deux ouvriers portant des paquets s'arrêtant et tournant le dos à la procession. Les porteurs se dépêchent afin que les occupants puissent profiter de la journée et peut-être même ouvrir leur commerce :

遊女との後朝を惜しんだお店者は、日本堤に出てすぐに降りる田圃の道を、店の開店に間に合うよう駕籠かきを急かしているのです。

[Les marchands, qui regrettent le matin venu leur nuit passée auprès de leur courtisane, pressent les porteurs de palanquin afin d'être à l'heure pour l'ouverture du magasin, et descendent rapidement le chemin des rizières, quittant Nihon-tsutsumi.]³⁹⁰.

³⁹⁰ TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isschu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho* 葛飾北斎百人一首姥がゑとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]. p. 111.

Cet élément fait ainsi écho au poète (*uta-e, et zoku*) qui souhaite que le temps passe plus vite, mais cette fois pour retrouver sa dame, et non pour commercer. Les volets des litières sont baissés afin que personne ne puisse reconnaître leur occupant. La plus visible contient peut-être le narrateur qui médite et aurait pu composer le poème, triste de devoir quitter sa courtisane. Nihon-tsutsumi, évoqué plus haut dans la traduction, est un chemin menant à Yoshiwara³⁹¹, et il est peut-être possible que la route représentée soit la même que celle visible à l'image n°19 mais vue d'une autre perspective. La seule personne dont on voit le visage est l'un des deux porteurs de paquets, qui fait face directement au spectateur et semble lui jeter un regard, peut-être de connivence. Il est possible de distinguer les caractères peints sur la lanterne rouge, et se lisant « ise san » et pouvant faire référence à l'éditeur Iseya. Le sujet de l'estampe est donc un peu plus trivial et moins « noble », mais également plus contemporain, bien que la tristesse du départ à l'aube de chez l'amant soit inchangée depuis des siècles. Les lecteurs de l'époque d'Edo peuvent donc se sentir liés à la douleur émanant du poème. Les autres représentations classiques s'intéressent parfois au poète qui, voyant l'aube, s'apprête à partir ou est déjà en route. Mais dans certains cas, le personnage principal est une femme, qui quitte un homme de plus haut rang qu'elle et qui lui tend une lettre où est inscrit le poème³⁹².

Ainsi, nous avons pu voir que de nombreux exemples représentent la ruralité de l'époque d'Edo. Mais à l'inverse, d'autres restent dans un contexte plus traditionnel. Cette opposition des scènes peut interroger, notre échantillon est-il une exception ou reflète-t-il une tendance dans toute la série ? Alfred Haft dans sa présentation de la série dans un catalogue d'exposition, indique en effet que : « thirteen designs are respectful illustrations of the classical past. The vast remainder depict ordinary people of Hokusai's own day : farmers, labourers, travelers, tradesmen and an occasional low-ranking samurai [...] Similarly, while a few designs illustrate the contents of a particular poem, many others take the poem in a new direction »³⁹³. Afin de confirmer cette assertion, nous avons donc décidé de regarder si effectivement les images du *Hyakunin isshu uba ga etoki* présentaient en très grande majorité des personnes dans la campagne.

Nous avons listé les personnages et leurs métiers par estampe, en les regardant une par une et en nous appuyant sur les descriptions proposées par Peter Morse. Les chiffres soulignés correspondent aux images que nous avons analysées dans ce travail.

Paysan : les n°1, 5, 8, 9, 13, 14, 17, 23, 25, 30, 39, 47, 52, 72, 77, 83, 84, 88 et 91 (total 19).

³⁹¹ Ibid., p. 111 ; et MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. p. 116.

³⁹² MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. p. 269-297.

³⁹³ HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isshu uba ga etoki)* ». p. 222.

Chapitre 3 : Le *Hyakunin isschu uba ga etoki*, une mise en images originale du *Hyakunin isschu*.

Voyageur (à pied ou à cheval) : les n°1, 2, 4, 10, 14, 18, 19, 25, 27, 34, 38, 40, 51, 60, 64, 73, 74 et 98 (total 18).

Bûcheron : les n°31, 32, 55 et 97 (total 4).

Chasseur : les n°8, 9, 13 et 28 (total 4).

Pêcheur / batelier / marin : les n°3, 6, 11, 17, 27, 36, 37, 69, 74 et 76 (total 10).

Charpentier / maçon / constructeur / couvreur : les n°19 et 35 (total 2).

Moine / pèlerin / devin / ermite : les n°10, 23, 26, 34, 38, 40, 56, 68, 71, 79, 82, 86, 95 et 98 (total 14).

Personne (homme ou femme) de haute condition (aristocrate, poète, empereur, bourgeois) : les n°7, 12, 15, 17, 20, 25, 26, 30, 35, 37, 39, 42, 49, 50, 57, 63, 67, 68, 72 et 77 (total 20).

Guerrier / garde : les n°7, 15, 17, 24, 26, 29, 35, 39, 42, 49, 57, 62, 63, 73, 84, 87 et 99 (total 17).

Courtisane : les n°19, 59, 80, 89 et 90 (total 5).

Porteur de palanquin / porteur de chaises : les n°4, 8, 15, 35, 52 et 83 (total 6).

Serviteur (servant, escortant et/ou portant des paquets) / personne s'occupant d'un cheval ou de bétail : les n°14, 20, 21, 24, 30, 34, 47, 51, 52, 56, 57, 59, 64, 67, 71, 72, 77, 80, 84, 87, 89, 90 et 96 (total 23).

Personne préparant ou servant de la nourriture / du thé / puisant de l'eau : les n°34, 36, 42, 51, 55, 69, 72, 73, 78, 79 et 82 (total 11).

Tisserand / Nettoyeur de tissu / teinturier : les n°2, 8, 13, 42, 45 et 65 (total 6).

Enfant ou nourrisson : les n°1, 13, 14, 15, 17, 32, 33, 39, 44, 47, 57, 73, 75, 91, 93 et 98 (total 16).

Autres : les n°9 et 96 (balayage de feuilles), n°12 (fête de cour, danseurs, musiciens), n°22 (personnes courbées sous le vent et perdant leurs affaires), n°29 (foule de personnes en ville, groupe de musiciens et de danseurs), n°33 (personnes entretenant un bateau en brûlant du bois), n°43 (femme accomplissant un rituel la nuit dans un temple), n°44 (renard transformé en femme), n°50 (personnes prenant un bain), n°53 (femme portant une lanterne et attendant à l'extérieur quelqu'un), n°55 (fêtards et musiciens), n°61 (groupe d'hommes tirant un arbre posé sur un chariot), n°70 (groupe de personnes de tout âge partant pour un festival, équipés de tambours ou de lanternes), n°75 (foule se pressant dans un temple), n°84 (danseur), n°81 et 85 (femme réveillée dans la nuit et regardant dehors) et n° 93 (personnes tressant une corde) (total 17).

Images manquantes mais décrites par Peter Morse : les n°15 et 41 (total 2).

Image totalement inconnue : les n°16, 29, 46, 48, 54, 58, 66, 94 et 100 (total 9).

Avec cette liste, nous voyons en effet une grande diversité d'activités, le plus souvent réalisées par des personnes en milieu rural ou de condition modeste. Il y a bien quelques guerriers ou aristocrates, mais la plupart du temps ils sont entourés d'autres personnes et présents dans un décor qui rappelle la nature plutôt que dans un palais. De plus, pour les estampes que l'on a analysées plus haut, notons que la n°7 et la n°24 présentent Abe no Nakamaro et Sugawara no Michizane, deux poètes très connus qui sont entrés dans la légende, et qu'Hokusai les a dépeints suivant la tradition de représentation, avec leurs « attributs » : le décor chinois pour le premier et le char à bœufs pour le second. D'autres poètes cependant, telle Ono no Komachi, pourtant très connue et représentée même au théâtre, sont mis en scène de façon originale. En outre, la quasi-totalité des actions se déroule à l'extérieur, et l'on voit souvent des personnes en voyage, de toute condition. Cela a un rapport avec la mode des voyages et des pèlerinages qui se développe au cours du XIX^e siècle, et des estampes *fūkei-ga* (風景画) qui représentent de nombreux chemins commerciaux ou destinés aux pèlerinages. Relevons toutefois quelques exceptions où la scène est centrée sur l'intérieur d'une habitation ou dans des rues, mais l'on retrouve toujours un petit élément rappelant l'extérieur tel un arbre du jardin visible. La ville n'est donc pas omniprésente.

À l'inverse, même en pleine nature, la civilisation n'est pas loin : nous pouvons toujours apercevoir un bout de route, le toit d'une habitation dans la végétation, un pont ou une barque qui sort de la brume au loin. Notons également des éléments associés à la religion : un temple immense, un autel en pleine campagne ou dans la montagne, des pèlerins ou des moines itinérants, ou encore une lanterne en pierre sur le bord du chemin. De plus, les hommes ne sont pas les seuls à être représentés en action, les femmes sont aussi au travail : tissage, pêche, ramassage de champignons, balayage, porteuses d'eau ou encore courtisanes rentrant du travail. Nous retrouvons également quelques enfants ou nourrissons, certains accompagnant leur mère, et d'autres travaillant à leur échelle, comme en ramassant du bois ou des boisseaux de riz et le transportant sur leur dos. Si une partie des personnages est en mouvement, certains préfèrent au contraire s'arrêter et observer le paysage qui se dévoile sous leurs yeux (pin, baie, sommet d'une colline, vallée), car la nature est partout et peut dominer littéralement l'image : les arbres et les montagnes sont immenses, visibles dans le lointain ou prenant une grande place au premier-plan.

Aussi, lorsque l'on compare cette série avec d'autres mises en images, telles celles de Moronobu ou de l'édition japonaise illustrée de 1999 du *Ogura Hyakunin isshu*, nous voyons que ces dernières présentent, pour une très grande majorité des poèmes, des scènes ancrées dans le quotidien des poètes et de la cour, même si certaines se déroulent en extérieur. À l'inverse, le parti-pris de représenter des personnes du peuple, est suivi par le *Hyakunin isshu zue* (百人一首図絵, 1804), de Tayama Yukinori (田山敬儀), qui le premier choisit de dépeindre des ruraux à

leurs activités, et qui semble inspirer Hokusai pour réaliser trente ans plus tard le *Hyakunin isschu uba ga etoki*³⁹⁴.

Étant donné l'intérêt général pour le recueil *Hyakunin isschu*, qui fait partie de la culture populaire, et le soin apporté à la création de la série et l'envie de la dessiner lui-même, il semble bien qu'Hokusai soit véritablement motivé par le défi de mettre en image les poèmes. Par exemple, une scène se passe en automne si le *waka* chante cette saison, et fait apparaître un personnage particulier ou un détail qui rappelle le double sens d'un « mot-pivot ». Mais le lien est parfois ténu ou caché, comme lorsque le poète est réellement présent (pensons à Ōnakatomi Yoshinobu du poème n°49), ou qu'un détail rappelle le poème d'origine (rappelons le poème n°3) : ces éléments ne sont généralement pas placés au centre de l'image, mais dans un coin. L'accent est alors mis sur les autres personnages qui vaquent à leurs obligations, le poème ou le poète étant évoqué de façon subtile, comme une sensation ou une arrière-pensée qui pourrait survenir en regardant un paysage. Cette stratégie peut faire référence à la technique poétique du *honkadori* (本歌取り), c'est-à-dire la reprise d'un poème préexistant pour l'incorporer dans le sien. Mais cette fois-ci chez Hokusai, le *honkadori* est visuel.

Cependant, l'artiste effectue des choix originaux dans son interprétation, en choisissant de créer des scènes de paysages et de genre. En effet, il aime représenter des gens du commun dans des activités quotidiennes, et ce dans de nombreux travaux : carnets de dessins *Manga* ou séries d'estampes. Ici, avec le *Hyakunin isschu uba ga etoki*, il brosse le portrait de la campagne de son époque. Il apporte ainsi une nouvelle vision et une nouvelle interprétation au recueil, avec parfois des touches d'humour bien à lui, qui peut être appréciée de ses contemporains car il les représente eux et leurs goûts, et non pas des personnes de la cour vivant dans un temps et un espace reculé : cinq à huit siècles depuis la composition des *waka*, et de Kyōtō à Edo. Rappelons toutefois qu'une scène de genre n'est pas tenue au réalisme. La vie à la campagne des gens du commun qui n'est pas toujours facile, notamment au cours de la période de famine extrême qui frappe le pays au moment de la création de la série. De plus, les illustrations faisant référence à la cour ou dépeignant les poètes dans leur milieu, bien que minoritaires, peuvent également être idéalisées et modernisées sans le vouloir par l'artiste, influencé par d'autres visions dominantes au XIX^e siècle. Ainsi, nous ne pouvons donc pas considérer les estampes de la série comme des témoignages fidèles d'un mode de vie et d'une époque, malgré les détails apportés dans les images.

³⁹⁴ IWAKIRI, Yuriko 岩切 友里子. « Hokusai « Hyakunin isschu uba ga etoki » no gasō to « Hyakunin isschu zue ». 北斎「百人一首うばがえとき」の画想と『百人一首図絵』» [Les images des Cent poèmes racontés par la nourrice d'Hokusai et le livre imprimé Hyakunin isschu zue]. In : Art Research アート・リサーチ, vol. 17. Ritsumeikan daigaku Art Research Center 立命館大学アート・リサーチセンター [Centre de recherches en art de l' université Ritsumeikan] : 2017, p. 79-90.

Chapitre 3 : Le *Hyakunin isschu uba ga etoki*, une mise en images originale du *Hyakunin isschu*.

En définitive, Hokusai présente dans une série ambitieuse d'estampes *ukiyo-e* une nouvelle interprétation des images, parfois drôles, parfois décalées, parfois suivant les traditions de commentaires ou d'illustrations, en se cachant derrière *uba*, une nourrice, qui tente d'expliquer à sa façon le recueil de poèmes. Le contexte historique et économique des années 1830 empêche cependant l'artiste de publier totalement sa série, et plus de la moitié des images du *Hyakunin isschu uba ga etoki* sont sous forme de croquis annotés. Deux personnes, Charles Gillot et Satō Shōtarō, vont reproduire certaines des estampes ou croquis sous d'autres supports, permettant de faire connaître huit images maintenant perdues. Ces images, comme de nombreuses autres estampes *ukiyo-e* créées par l'artiste et ses contemporains, ne sont pas oubliées et connaissent une popularité en occident, notamment en France dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Il est donc intéressant de se pencher à présent sur la mise en valeur de la série *Hyakunin isschu uba ga etoki* à partir de cette période.

CHAPITRE 4 : LA MISE EN VALEUR DU *HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI* DEPUIS LA FIN DU XIX^E SIECLE

I/ LE MOUVEMENT DU JAPONISME.

Comment se fait-il que des artistes de l'époque d'Edo soient aussi renommés, et que certaines de leurs œuvres soient conservées en France aujourd'hui ? Cela est dû au courant du japonisme survenu aux XIX^e et XX^e siècles. Olivier Gabet, dans l'introduction de son ouvrage *Japonismes*, définit le mouvement comme il suit :

« Le japonisme, c'est l'influence des arts du Japon, à partir du milieu du XIX^e siècle et dans l'ensemble du monde occidental, sur les artistes, au-delà de toute hiérarchie, peintres, architectes, sculpteurs, designers, ornemanistes, manufacturiers, artisans, à une période où l'intérêt pour le Japon s'amplifie au fil du déploiement militaire, diplomatique et commercial des empires européens et américain. Le japonisme est moins un mouvement artistique qu'un phénomène esthétique qui bouleverse la création artistique en profondeur, pendant plusieurs décennies, par l'intégration de références multiples à ce Japon si riche et si fascinant »³⁹⁵.

Ainsi, dès l'ouverture du Japon au commerce avec l'occident, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux artistes européens s'intéressent et s'inspirent des créations japonaises, notamment les estampes, reprenant les couleurs et les aplats, la composition et les thèmes abordés. Bien qu'il y ait eu quelques exportations d'ouvrages illustrés et de xylographies en Europe avant l'ouverture du Japon³⁹⁶, les premières diffusions massives d'art japonais en Europe et plus particulièrement en France ont lieu dès 1858³⁹⁷, lorsque sont signés les premiers accords commerciaux d'échange. Ainsi, une boutique parisienne, tenue par le couple Desoye, ouvre ses portes vers 1860 et se spécialise dans les objets d'arts japonais, principalement les estampes *ukiyo-e*³⁹⁸. S'y pressent alors Félix Bracquemond (1833-1914), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), les frères Edmond et Jules de Goncourt (respectivement 1822-1896 et 1830-1870), Philippe Burty (1830-1890), Émile Zola (1840-1902) ou encore le conservateur du musée du Louvre Frédéric Villot (1809-1875)³⁹⁹. Ces artistes, écrivains ou

³⁹⁵ GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 4.

³⁹⁶ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°13. 1961, p. 117.

³⁹⁷ SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010, p. 428-429.

³⁹⁸ LACAMBRE, Geneviève. « Les collectionneurs japonais au temps des Goncourt ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°4 : « Hommage à Edmond de Goncourt pour le centième anniversaire de sa mort ». 1995, p. 164. Il est à noter qu'il semble y avoir une confusion à propos du nom de cette boutique. Certaines sources l'associent au nom « La porte chinoise », tandis que d'autres font la distinction entre l'échoppe des Desoyes et le magasin « La porte chinoise », qui serait située dans une autre partie de Paris et serait ouverte depuis plus longtemps.

³⁹⁹ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 120.

intellectuels constituent la première génération de japonistes qui collectionne ardemment. Les objets achetés, porcelaines, kimonos, bijoux, estampes, paravents ou éventails, sont alors les symboles d'un fantasme et d'une recherche d'exotisme, d'autant plus qu'ils sont encore peu nombreux sur le sol français et ont donc beaucoup de valeur⁴⁰⁰. Les amateurs rassemblent leurs objets dans des pièces ou des pavillons spéciaux, qu'ils agrémentent de jardins à la japonaise. Ainsi, l'écrivain Pierre Loti (1850-1923) construit une maison japonaise à Rochefort⁴⁰¹ et Hugues Krafft (1853-1935) fait de même aux Loges-en-Josas⁴⁰². Mais les artistes ou savants peu attirés par ces objets étrangers appellent alors « japoniaiserie » cette envie de collecter pêle-mêle tout ce qui arrive dans les magasins spécialisés⁴⁰³.

L'intérêt pour le Japon reste pourtant cantonné à un cercle d'amateurs jusqu'en 1867, date d'une exposition universelle à Paris où le gouvernement japonais présente au grand public des estampes et leur permet même d'en acheter certaines⁴⁰⁴. C'est alors l'engouement total : on peut retrouver des estampes et d'autres types d'art partout à Paris. Les artistes et artisans « vivent l'art japonais », et leurs créations sont imprégnées des thèmes ou des techniques nipponnes, tels des joailliers ou des orfèvres qui reprennent des images prises dans les albums *Manga* (漫画), réalisés par Hokusai⁴⁰⁵. Cette deuxième phase dans l'appréciation de l'art japonais est celle de l'imitation⁴⁰⁶. De plus, un an après l'exposition universelle, Ernest Chesneau (1833-1890) rédige *Les nations rivales dans l'art* (1868), où il présente chaque peuple et leurs arts afin de les comparer aux arts dits « occidentaux », comme les œuvres grecques antiques. Les arts japonais y sont décrits en termes élogieux, ce qui renforce encore leur popularité et multiplie les imitations. La fin de la décennie 1860 voit également l'apparition des premières sociétés savantes, comme la Société japonaise du Jinglar, dirigée par Félix Bracquemond et ses amis, qui se réunissent habillés en kimono pour étudier les *ukiyo-e* et vanter leurs mérites⁴⁰⁷. Enfin, certains artistes ou diplomates effectuent eux-mêmes des voyages au Japon, et ramènent avec eux de nombreux objets. C'est le cas par exemple en 1871-1872 d'Henri Cernuschi (1821-1896) et de Théodore Duret (1838-1927)⁴⁰⁸ ; ou encore en 1876-1877 d'Emile Guimet (1836-1918) et de Félix Regamey (1844-1907)⁴⁰⁹. L'intérêt pour l'art japonais s'étend peu à peu à

⁴⁰⁰ Ibid., p. 120.

⁴⁰¹ LACAMBRE, Geneviève. « Les collectionneurs japonisants au temps des Goncourt ». p. 169.

⁴⁰² Ibid., p. 167.

⁴⁰³ CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». In : *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, n°2. University of Manitoba : 1998, p. 3.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 6.

⁴⁰⁵ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 120-121. La citation provient également de cet article, aux mêmes références.

⁴⁰⁶ CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». p. 3.

⁴⁰⁷ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle [...] ». p. 122.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 123.

⁴⁰⁹ REY, Marie-Catherine. « Emile Guimet (1836-1918) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 105.

l'international jusqu'en Amérique, où d'autres artistes vont à leur tour partir en expédition. Mais ce n'est qu'en 1875 que le terme « japonisme » est écrit pour la première fois, pour désigner la « prédilection pour les produits et les œuvres artistiques du Japon et leur imitation »⁴¹⁰. La vogue touche toute l'Europe en 1878 grâce à une nouvelle exposition universelle à Paris. Des magasins spécialisés sont alors très populaires, notamment celui de Hayashi Tadamasu (1853-1906), venu en 1878 organiser l'exposition universelle mais qui s'installe en France pour commercer à partir de 1881⁴¹¹ ; et de Samuel Bing (1811-1893). Néanmoins, face aux véritables objets japonais présentés, certains critiques comme Chesneau commencent à trouver les imitations occidentales trop « vulgaires » et artificielles par rapport à leurs modèles⁴¹².

En réaction, au cours de la décennie suivante, les premiers travaux de recherche sont écrits afin d'établir des listes des principaux maîtres des estampes. Louis Gonse (1846-1921) rédige ainsi *L'art japonais* (1883), qui établit une chronologie détaillée de l'histoire de l'art du pays. Les frères Goncourt quant à eux, publient en 1891 et 1896 les biographies d'Utamaro puis d'Hokusai⁴¹³. Si, au début du mouvement, les japonistes, qui d'ailleurs ne parlaient pas japonais pour la grande majorité d'entre eux, s'intéressaient particulièrement aux artistes les plus récents ayant produit des estampes de paysages, la redécouverte à partir de 1890 des estampes *ukiyo-e* des premiers temps de l'ère Edo, telles celles de Moronobu, change la donne. En complément de ces travaux de recherche, des revues présentant des reproductions d'estampes, de tissus ou d'accessoires de théâtre sont créés. La plus connue est *Le Japon artistique*, dirigée par Samuel Bing entre 1888 à 1891 et publiée simultanément en français, anglais et allemand, preuve d'un intérêt international pour les arts japonais⁴¹⁴. Ces derniers, notamment les estampes, continuent d'influencer la création artistique mais de façon plus modérée qu'auparavant. Ainsi, à partir de 1895, les courants du naturalisme et de l'art nouveau exploitent des thèmes proches tout en évitant d'imiter trait pour trait l'art japonais. Il s'agit de la phase d'absorption de ce dernier, c'est-à-dire « the assimilation of certain stylistic approaches and design principles »⁴¹⁵. En outre, des grandes expositions sont organisées, rassemblant de nombreux artistes et permettant de donner aux estampes leurs lettres de noblesse, et de les séparer des bibelots de moins bonne qualité. Nous pouvons ainsi citer « L'exposition de la gravure japonaise », ayant eu lieu du 25 avril au 22 mai 1890 à l'École des Beaux-Arts de Paris où de nombreux amateurs sont invités à participer au comité⁴¹⁶. En

⁴¹⁰ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 124.

⁴¹¹ LEE, Jeehyun. « Le langage universel des beaux-arts : la promotion de l'art japonais par Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18 : « Sœur Philomène - Autour du japonisme ». 2011, p. 69-70.

⁴¹² THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 125.

⁴¹³ Ibid., p. 126.

⁴¹⁴ CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». p. 12.

⁴¹⁵ EVETT, Elisa. *The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe*. Ann Arbor : UMI Research P, 1982, VIII. Citée par CHIBA, Yoko. Ibid., p. 3.

⁴¹⁶ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 128.

parallèle, l'artiste graveur Charles Gillot (1853-1903) utilise des techniques de reproduction pour créer des nouvelles copies d'estampes, comme certaines estampes de la série d'Hokusai *Hyakunin isshu uba ga etoki*⁴¹⁷. Enfin, l'exposition universelle de 1900 à Paris permet à tous de découvrir des trésors gracieusement prêtés par la maison impériale. Le raffinement et le luxe impressionnent les collectionneurs qui réalisent alors la richesse artistique du pays, tandis qu'eux-mêmes n'en effleurent qu'une infime partie qui arrive jusqu'en Europe⁴¹⁸. Si certains cercles d'amateurs continuent toujours de se réunir, tels Les Amis de l'art japonais, le grand public perd peu à peu son intérêt pour le japonisme au cours du premier quart du XX^e siècle.

Ainsi, la réputation d'Hokusai comme grand artiste se construit tout au long de la période que nous avons retracée. En effet, c'est au cours la première vague du japonisme, à la fin des années 1860, que Philippe Burty écrit un article sur Hokusai, estimant que son travail, notamment ses *Manga*⁴¹⁹, était supérieur aux œuvres d'art asiatiques d'autres régions. Il le compare également à des maîtres d'art occidentaux comme Daumier, Goya ou Rubens⁴²⁰. Chesneau reprend lui aussi ces éloges en 1868 dans *Les nations rivales dans l'art*. Selon Shigemi Inaga, les artistes occidentaux estiment en effet qu'Hokusai possédait des points de vue artistiques innovants⁴²¹ et similaires à ceux que partageaient les mouvements réalistes et naturalistes de l'époque. Ces derniers s'opposent aux traditions occidentales et à la hiérarchie choisie par les académies des Beaux-arts⁴²². Par extension, l'art japonais, et en particulier celui d'Hokusai, devient le porte-parole de cette opposition. Mais malgré cette admiration, il subsiste toutefois une forte confusion entre les différents artistes d'*ukiyo-e*, et certains amateurs prennent alors pour du Hokusai ce qui était en réalité créé par Hiroshige, ou encore confondent les dates de naissance et de mort de chacun. Par ailleurs, après son voyage au Japon avec Cernuschi en 1872, Théodore Duret considère Hokusai comme le grand maître japonais : « In that article [« L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokusai », publié en 1882 dans *Gazette des Beaux-Arts*], Duret, a follower of Herbert Spencer, recognized Hokusai as the culminating figure of Japanese art, incarnating by himself the whole evolution of its history »⁴²³. Cette consécration est reprise par Louis Gonse dans son ouvrage *L'art japonais*, où un

⁴¹⁷ LACAMBRE, Geneviève. « Les collectionneurs japonisants au temps des Goncourt ». p. 170.

⁴¹⁸ THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». p. 129.

⁴¹⁹ CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». p. 4 : « Manga remained, for the next several decades, the most popular of all Japanese prints and *objets d'art comme* [...] and it became the staple among collector's items ».

⁴²⁰ INAGA, Shigemi. « The Making of Hokusai's reputation in the context of Japonisme ». In : *Japan Review*, n°15. International Research Center for Japanese Studies, National Institute for the Humanities : 2003, p. 77-78.

⁴²¹ Ces points de vue innovants, que l'on retrouve dans les estampes *ukiyo-e*, sont les suivants : « Asymmetry, irregularity of the composition, diagonal design, off-centered arrangement, decorativeness, empty space, lack of perspective, light with no shadows, brilliant color on flat surfaces, the rhythmic use of varied patterns and depth ». In : CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». p. 6.

⁴²² INAGA, Shigemi. « The Making of Hokusai's reputation in the context of Japonisme ». p. 78.

⁴²³ *Ibid.*, p. 80.

chapitre entier est consacré à l'artiste⁴²⁴. Enfin, la biographie des frères Goncourt, intitulée *Hokousai* (1896)⁴²⁵ est publiée, sans le savoir, au même moment qu'une biographie en japonais par Kobayashi Bunshichi et Kyoshin Iijima Hanjūrō (1893), ainsi qu'une thèse rédigée par Michel Revon, *Étude sur Hokousai* (Faculté des lettres de la Sorbonne, soutenue en 1896). Bien que ce dernier trouve l'enthousiasme des japonistes un peu exagéré⁴²⁶, il reconnaît les talents d'Hokusai.

La notoriété de ce dernier devient internationale, grâce aux travaux de recherche et les événements organisés au cours de l'âge d'or du japonisme. Mais même après l'essoufflement du mouvement, et le don des collections des japonistes aux musées français, Hokusai demeure populaire et apprécié du grand public, en témoignent les nombreuses rétrospectives ou ventes aux enchères consacrées à son art jusqu'à aujourd'hui. Cependant, la lumière est faite sur certaines séries en particulier, telles *Les trente-six vues du mont Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 富嶽三十六景) ou les différents carnets de la *Manga* ; tandis que d'autres restent peu connues et étudiées. Ainsi, il est important de recenser les musées qui conservent ces séries peu réputées, mais également les ventes aux enchères qui permettent à ces estampes-ci de passer d'un collectionneur à un autre, de façon à en savoir plus à leur sujet.

II/ LES RESULTATS DE NOTRE RECHERCHE.

Nous nous sommes demandés quelles étaient les estampes de notre série, le *Hyakunin isshu uba ga etoki*, qui étaient soit conservées dans des institutions, soit vendues en France. Nous avons ainsi pris contact avec différents musées et galeries d'art, et nous avons parfois pu nous rendre sur place. Nous avons par la suite complété notre étude avec des recherches en ligne, en consultant les archives de maisons de vente aux enchères des vingt dernières années (entre 2002 et aujourd'hui), et la base photographique de la Réunion des Musées Nationaux (abrégée par la suite en « RMN »)⁴²⁷. Nous présentons ci-dessous nos résultats, classés par type d'institution, puis nous analyserons plus loin dans cette partie les informations apportées par notre corpus.

⁴²⁴ Ibid., p. 80.

⁴²⁵ Ibid., p. 93.

⁴²⁶ Ibid., p. 93 : « excessive praise ».

⁴²⁷ Pour cette base photographique de la RMN, nous avons effectué plusieurs recherches avec différents mots-clefs : « Hyakunin isshu uba ga etoki », « Les cent poèmes racontés par la nourrice », « Hokusai », « Les cent poèmes ». C'est avec le mot-clef « Hokusai » que nous avons eu le plus de résultats, car la base nous présentait un grand nombre d'œuvres de l'artiste, conservées dans différentes institutions françaises, mais également le British Museum de Londres et le Metropolitan Museum of New York. Ainsi, nous avons relevé une à une les informations de la base, que nous avons ensuite confrontées avec les réponses de différents conservateurs, ou une enquête sur place. Le lien pour consulter la base comme nous l'avons fait : <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCIGZ8XC64&SMLS=1&RW=1366&RH=615#/SearchResult&VBID=2CMFCIGZ8XC64&SMLS=1&RW=1366&RH=615&PN=1>

A) Les musées.

A.1. Le Musée National des Arts Asiatiques Guimet (MNAAG).

Nous avons pu effectuer une séance de travail au pôle documentation du musée Guimet le 18 mars 2022, et comparer les résultats de la base photographique de la RMN avec la base de données interne de l'institution. En effet, si la plupart des œuvres du musée était déjà recensées dans la RMN, il manquait des indications quant à la provenance de l'œuvre ou la date d'entrée dans les collections. Ainsi, en consultant la base de données et les inventaires internes de Guimet, nous avons pu récupérer ces informations. De plus, avec la lecture de quelques catalogues d'expositions et d'ouvrages mis à notre disposition, nous avons également noté l'apparition de ces estampes dans les expositions correspondantes.

L'estampe n°1 (poème de Tenchi Tennō) :

N° inventaire à Guimet : MNAAG EO243 ; Réserve Japon, SS1, Bte 037. Cliché RMN n°00-020147. Dimensions : 26.00 x 37.30 cm. L'estampe provient de la collection privée de Charles Jacquin, qui en fait don au musée du Louvre en 1894. Elle entre ensuite dans les collections de Guimet en 1945. Elle est présentée à l'exposition « Monet et le Japon, le temps des nymphéas » au Palazzo Reale de Milan, du 27 avril au 27 septembre 2009.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne simplement : « Hokusai. La rizière d'automne (Les 100 poésies). Don de Ch. Jacquin. [et en très pâle le numéro 3573] ».



Ill.1 : Image de l'estampe n°1 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Harry Bréjat : <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-020147-2C6NU0V5O5O5.html>

***L'estampe n°1** (poème de Tenchi Tennō) :

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO1984 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°14-506048. Dimensions : 54.20 x 41.80 cm (il s'agit sans doute d'un montage car les dimensions sont plutôt semblables à l'estampe n°9 de la même collection qui est un montage). L'estampe provient de la collection privée d'Isaac de Camondo, qui en fait don au musée du Louvre en 1911. Elle entre ensuite dans les collections de Guimet en 1945. On retrouve cette estampe exposée au cours de l'événement « Hokusai, l'affolé de son art » au musée Guimet, du 21 mai au 04 août 2008.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne : « Hokusai. Paysans dans les champs ».



Ill.2 : Image de l'estampe n°1 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-506048-2C6NU0LQSRFK.html>

***L'estampe n°3** (poème de Kakimoto no Hitomaro) :

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO1951 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°14-505710. Dimensions : 25.10 x 37.70 cm. L'estampe provient de la collection privée d'Isaac de Camondo, qui en fait don au musée du Louvre en 1911. Elle entre par la suite dans les collections du musée Guimet en 1945. On retrouve cette estampe exposée au cours de l'événement « Hokusai, l'affolé de son art » au musée Guimet, du 21 mai au 04 août 2008.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne : « Hokusai. Les tireurs de filets dans le courant ».



Ill.3 : Image de l'estampe n°3 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-505710-2C6NU0LOKMOU.html>

***L'estampe n°5 (poème de Sarumaru Dayū) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO1931 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°09-512742. Dimensions : 26.30 x 36.30 cm. La signature est coupée. L'estampe provient elle aussi de la collection privée d'Isaac de Camondo. Il en fait don au musée du Louvre en 1911, et elle entre à Guimet en 1945. Elle est présentée dans l'exposition « Louvre Abu Dhabi » à Abu Dhabi, du 06 septembre au 24 novembre 2018 ; mais également dans « Monet et le Japon, le temps des nymphéas » au Palazzo Reale de Milan, du 27 avril au 27 septembre 2009.

L'estampe est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne : « Hokousai. Paysage de montagne. Les porteurs x porteurs [en très pâle l'inscription « cat 696 »] ».



Chapitre 4 : La mise en valeur du *Hyakunin issu uba ga etoki* depuis la fin du XIXe siècle.

Ill.4 : Image de l'estampe n°5 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/09-512742-2C6NU09LCSVC.html>

***L'estampe n°5 (poème de Sarumaru Dayū) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO3289 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°14-504336. Dimensions : 25.00 x 36.50 cm. L'estampe provient de la collection privée de Raymond Koechlin. Elle est donnée à sa mort au musée du Louvre en 1932, puis devient une possession du musée Guimet en 1945. Elle est exposée au cours de l'événement « Ukiyoe, il mundo fluttuante » au Palazzo Reale à Milan, du 07 février au 30 mai 2004 ; mais apparaît également dans l'exposition « Hokusai, l'affolé de son art » au musée Guimet, du 21 mai au 04 août 2008.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne « H.0,25 L.0,365. De la série : Les cent poésies de cent poètes : les érables ».



Ill.4 : Image de l'estampe n°5 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-504336-2C6NU0L43JRQ.html>

***L'estampe n°9 (poème de Onō no Komachi) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG MA12344 ; Réserve Japon, SS1, Bte 037. N'est pas présente dans la base de la RMN. Dimensions : 26.1 x 38.1 cm (image), 41.5 x 54 cm (montage). L'estampe a été acquise par le musée Guimet à la faveur de la vente aux enchères de la collection privée d'Huguette Berès, le 17 septembre 2010, par la maison Pierre Bergé. Le bulletin d'activités du musée Guimet, publié dans la revue *Arts asiatiques* en 2011 (n°66) en fait référence, mais

une erreur de datation s'est glissée dans le texte. En effet, la vente aux enchères a eu lieu en 2010, mais il est inscrit « 2011 » dans le bulletin⁴²⁸.

L'estampe est recensée dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Catalogue général 8 – MA12088 à 13134 ». L'entrée correspondante confirme l'arrivée de l'œuvre et la date de 2010 : « acquise en vente publique du 17 septembre 2010 (Pierre Bergé, « Ukiyo-e », Vente II, n°548), achat 7000 euros hors frais. Tirage parfait, marges entières, cachet « Berès » au verso ». Il est également fait mention d'une consultation du conseil artistique des musées nationaux le 15 septembre 2010, puis d'une consultation d'urgence du conseil scientifique le 17 septembre 2010, sans doute pour choisir d'acquérir l'estampe le jour de la vente. On retrouve enfin une décision inconnue du MGA en octobre 2010.



Ill.5 : Capture de l'estampe n°9 tirée du catalogue de vente aux enchères de la maison Pierre Bergé, à Drouot Montaigne -Paris, le 17 septembre 2010 : <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540554?offset=150&>

***L'estampe n°11 (poème de Sangi no Takamura) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO255 ; Réserve Japon, SS1, Bte 112 Hok. Cliché RMN n°00-023882. Dimensions : 25.60 x 36.60 cm. L'estampe provient de la collection privée de Paul Blondeau. Elle entre au musée du Louvre en 1894, puis au MNAAG en 1945. Elle est exposée au cours de l'événement « Monet et le Japon, le temps des nymphéas » au Palazzo Reale de Milan, du 27 avril au 27 septembre 2009.

⁴²⁸ BAYOU, Héléne. Section Japon du bulletin d'« Activités du musée Guimet ». In : *Arts asiatiques*, tome 66. 2011, p. 251-258. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1767?q=hokusai

Chapitre 4 : La mise en valeur du *Hyakunin issyu uba ga etoki* depuis la fin du XIXe siècle.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne : « idem [Hokusai]. Les plongeuses. Don de M. Blondeau [et en très pâle le numéro 5585] »



Ill.6 : Image de l'estampe n°11 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Harry Bréjat : <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-023882-2C6NU0V7X25X.html>

***L'estampe n°11 (poème de Sangi Ono no Takamura) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG MA7093 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°14-503889. Dimensions : 25.2 x 36.7 cm, plus montage mais taille inconnue. L'on peut noter une restauration terminée en juin 2019. L'estampe provient de la collection privée de Norbert Lagane qui en a fait don au musée le 26 juin 2001.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Catalogue général 7 – MA6065 à 12087 ». L'entrée correspondante mentionne « Japon. Estampe : Pêcheuses. De la série « Les cent poèmes expliqués par la nourrice ». Signée Zen Hokusai Iitsu Hitsu. [...] Paysage maritime : pêcheuses d'awabi perchées sur un promontoire rocheux ou plongeant dans les flots. Très bon tirage. Donation Norbert Lagane ».



Ill.7 : Image de l'estampe n°11 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-503889-2C6NU0LKXFT4.html>

***L'estampe n°28 (poème de Minamoto no Muneyuki) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO994 ; Réserve Japon, SS1, Bte A. Cliché RMN n°89-004478. Dimensions : 24.80 x 36.80 cm. L'estampe provient de la collection privée de M. Drouhet, qui en fait don au musée du Louvre en 1910. Elle entre ensuite dans les collections du musée Guimet en 1945. Elle est présentée dans l'exposition « Monet et le Japon, le temps des nymphéas » au Palazzo Reale à Milan, du 27 avril au 27 septembre 2009.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne « idem [Hokusai]. Les 100 Poètes. Le feu en plein air. XIX^e. Legs de M. Drouhet. »



Chapitre 4 : La mise en valeur du *Hyakunin isshu uba ga etoki* depuis la fin du XIXe siècle.

III.8 : Image de l'estampe n°28 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Mathieu Ravaux : <https://www.photo.rmn.fr/archive/89-004478-2C6NU0H3OUTJ.html>

***L'estampe n°28 (poème de Minamoto no Muneyuki) :**

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG AA382 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°90-006098. Dimensions : 25 x 36.50 cm. L'estampe provient de la collection privée de Madame Charles Jacquin. Cette dernière en fait don au Louvre en 1938, puis elle entre au MNAAG en 1945. On retrouve l'œuvre dans l'événement « Exposition itinérante au musée Ota » à Tokyo, du 03 janvier au 27 mai 2007 ; mais également dans « Hokusai, l'affolé de son art » au musée Guimet, du 21 mai au 04 août 2008 ; et enfin dans « Chefs d'œuvre d'Asie, exposition itinérante », organisée par la Direction des Musées de France de 1969 à 1972⁴²⁹.

L'estampe est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Catalogue des Collections du département des arts asiatiques A.A.1 à A.A. 2000 ». L'entrée correspondante mentionne « Estampe imprimée en couleurs sur papier. De la série « les cent poésies », n°28. Poésie de Minamoto no Muneyuki. Chasseurs se réchauffant en hiver. Format oban yokoe. Signée : Saki no Hokusai Manji. Editeur Yeijudo. Japon 1836-1849. Dimensions 0,365 (h), 0,25 (l). Legs de Mme Charles Jacquin (suite) ».



III.9 : Image de l'estampe n°28 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / image RMN-GP : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-504375-2C6NU0L4ARFX.html>.
(Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'image de cet exemplaire de meilleure qualité.)

⁴²⁹ La base de données du musée Guimet ne donnait pas d'indications concernant cette exposition. Toutefois, nous avons pu trouver l'organisateur et les dates de l'événement sur un site de vente internet du catalogue intitulé : AUBOYER, Jeannine et all. *Chefs d'œuvre d'Asie*. Catalogue d'exposition. Paris : Direction des Musées de France, 1969. Disponible sur : https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=1302875968&searchurl=an%3Dauboyer%2Bjeannine%26n%3D100121503%26sortby%3D20%26tn%3Dchefs-doeuvre%2Bdasie&cm_sp=snippet--srp1--image2 .

*L'estampe n°52 (poème de Fujiwara no Michinobu) :

N° d'inventaire à Guimet : MNAAG EO1932 ; Réserve Japon, SS1, Bte 058. Cliché RMN n°14-505711. Dimensions : 24.80 x 36.70 cm. L'estampe provient de la collection privée d'Isaac de Camondo. Il en fait don au musée du Louvre en 1911, puis l'œuvre entre dans les collections du MNAAG en 1945. Elle est présente dans l'exposition « Exposition itinérante au musée Ota » à Tokyo, du 03 janvier au 27 mai 2007 ; mais également dans « Hokusai, l'affolé de son art » au musée Guimet, du 21 mai au 04 août 2008.

Elle est inscrite dans l'inventaire interne « Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74 ». L'entrée correspondante mentionne « idem. idem. idem. [en très pâle la mention « cat 695 »] ». Il s'agit de l'entrée juste après l'estampe n°5, EO1931, où il était écrit « Hokusai. Paysage de montagne. Les porteurs x porteurs ».



Ill.10 : Image de l'estampe n°52 tirée de la RMN, Photo (C) RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-505711-2C6NU0LOK3T9.html>

Ainsi, le musée Guimet possède onze estampes de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Deux exemplaires de la même image sont conservés pour les estampes n°1, 5, 11 et 28 ; tandis que d'autres ne sont présents qu'en un seul exemplaire, les n°3, 9 et 52. À l'exception de l'estampe n°9, la plus récente en termes d'acquisition, toutes ont été exposées au moins une fois. La plupart du temps, plusieurs des estampes de la collection de Guimet étaient présentées au public à l'occasion d'un même événement.

A.2. La BnF, département des Estampes et de la photographie.

Nous avons pu prendre contact avec une personne travaillant au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France. D'après sa réponse, l'institution conserve deux estampes de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. La première est une illustration du **poème n°37** de Funya (ou Bunya) no Asayasu, au titre descriptif : « Barque au milieu des lotus ». De dimensions 24.6 x 36.0 cm, elle est cotée « Réserve DE-10 (41)-Boîte écu ». Au cours de nos recherches, nous avons pu la voir apparaître dans l'exposition « Estampes Japonaises. Images d'un monde éphémère » (2008-2009), organisée conjointement par la BnF et la Fundació Caixa Catalunya.

La deuxième estampe évoquée brièvement par notre interlocuteur, peut être recoupée avec une donnée de la base RMN : il s'agirait de **l'estampe n°1**, illustrant le poème de Tenchi Tennō. Le n° de cliché de la RMN est le 13-652501, et le n° d'inventaire mentionné semble être celui de la BnF (« Réserve DE-12-BTE FOL »). Les dimensions de l'œuvre sont toutefois inconnues. Ces deux estampes proviennent de la collection d'Atherton Curtis, qui les a léguées à la BnF en 1943. Elles étaient auparavant dans la collection du marchand Samuel Bing.



III.11 : Image de l'estampe n°1 tirée de la RMN, BnF, Photo (C) BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF : <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-562501-2C6NU05R214R.html>



Ill.12 : Capture de la page internet consacrée à l'estampe n°37 dans le cadre de l'exposition « Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère » :

<http://expositions.BnF.fr/japonaises/grand/102.htm>

A.3. La Fondation Monet.

L'enquête à la fondation Monet à Giverny s'est déroulée en deux temps. Tout d'abord, nous avons pu visiter virtuellement les salles d'exposition permanentes de maison, sur le site internet de l'institution. Au cours de cette visite, nous avons pu relever deux ou trois estampes qui ressemblaient fortement à des exemplaires de notre série d'Hokusai. Nous avons par la suite pris contact avec la conservatrice des estampes de la fondation. Sa réponse a confirmé notre impression : deux estampes du *Hyakunin isschu uba ga etoki* sont effectivement conservées à Giverny. Il s'agit de **l'estampe n°11**, poème de Sangi no Takamura, dimensions 23.4 x 35.8 cm ; et de **l'estampe n°37**, poème de Funya no Asayasu, dimensions 25.2 x 35.8 cm.



Les deux images (Ill.13, n°11 en haut et Ill.14, n°37 en bas) proviennent de la page 70 du catalogue des œuvres de la Fondation Monet : AKITEN, Geneviève ; DELAFOND, Marianne. *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts : 2003, p. 70. La page numérisée nous a été transmise par la conservatrice C.Lindsey.

A.4. Le Centre Pompidou.

Au cours de nos recherches dans la base de données de la RMN, nous avons trouvé deux estampes du *Hyakunin isschu uba ga etoki*, conservées dans les collections du centre Pompidou. Tout d'abord **l'estampe n°11**, poème de Sangi no Takamura. N° d'inventaire : AM81-65-1255 ; cliché RMN n°11-53173 ; dimensions : 33.7 x 48.7 cm (montage). Puis **l'estampe n°20**, poème de Motoyoshi shinnō. N° d'inventaire : AM81-65-1048(1) ; cliché RMN n°11-536876 ; dimensions : 33.7 x 48.7 cm (montage).

Chapitre 4 : La mise en valeur du *Hyakunin isshu uba ga etoki* depuis la fin du XIXe siècle.

Elles proviendraient toutes les deux d'un legs de Nina Kandinsky en 1981. L'appartenance à cette collection peut se voir dans les dimensions des deux œuvres, qui sont montées sur des cartons de dimensions identiques. Toutefois, il ne s'agit sans doute pas des premiers tirages de la série, qui ont eu lieu vers 1835 et 1836. En effet, la notice RMN indique « le bois aurait été fait d'après le bois original d'Hokusai », malgré l'indication de la date de création de la série dans la notice. Nous retrouvons pourtant les cachets d'éditeurs de Nishimraya et d'Eijudō. Nous pouvons alors nous demander si ces deux estampes ont été produites du vivant des éditeurs originaux mais après la date officielle d'édition de la série (quelques mois ou quelques années plus tard), ou si l'éditeur ayant réédité ces estampes a posteriori avait en sa possession les sceaux d'éditeurs.

Malheureusement, faute de temps et de moyens, nous n'avons pas pu élucider cette question, ni fouiller plus profondément dans les collections de la bibliothèque Kandinsky afin d'obtenir plus d'informations sur les deux estampes et savoir s'il y en avait d'autres. Ce travail pourrait faire l'objet d'une recherche ultérieure.



Ill.15 : Image de l'estampe n°11 tirée de la RMN, Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat : <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-531773-2C6NU005V5V5.html>



Ill.16 : Image de l'estampe n°20 tirée de la RMN, Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat : <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-536876-2C6NU001EIJ.html>

B) Les galeries d'art.

Nous avons contacté plusieurs galeries vendant des œuvres d'art et des images, et présentons ici les estampes possédées par trois galeries qui nous ont répondues. Il faut préciser dès maintenant que les notices des estampes présentées dans les catalogues d'exposition, de vente et en ligne sont analysées en détail dans l'annexe 3 et que la synthèse de l'analyse est reproduite plus bas dans cette partie de notre travail.

B.1. La galerie Berès (Paris).

Cette grande galerie, fondée par Huguette Berès, propose des pièces d'art contemporain et quelques estampes japonaises. La personne que nous avons contactée nous a envoyé de nombreuses informations et des pages de catalogue, que nous reproduisons dans notre travail en la mentionnant. Ainsi, à la date du mail, reçu le 12 mars, la galerie Berès possède deux estampes en stock⁴³⁰ :

D'une part l'estampe n°7, illustrant le poème d'Abe no Nakamaro (il est écrit « Nakamura » dans la fiche-produit que nous avons reçue). Dimensions : 24.7 x 37 cm. Un commentaire indique : « très belle épreuve, pliure centrale. Légèrement tronquée ». D'autre part l'estampe n°24, illustrant le poème de

⁴³⁰ Malheureusement, nous n'avons pas pu récupérer une reproduction de ces images. Nous les reproduisons cependant dans notre chapitre 3, avec les autres estampes analysées, en reprenant la numérisation du fonds du British Museum. La n°24 est présentée ici mais il ne s'agit pas de celle en stock dans la galerie Berès.

Sugawara no Michizane. Dimensions : 25.7 x 36.9 cm. Un commentaire indique : « Mouillures. Couleurs fanées. Contrecollée sur carton léger. »

Mais Huguette Berès possédait d'autres estampes, qui ont été mises aux enchères à plusieurs reprises. Ainsi, trois estampes ont été vendues en 2002 et 2003, et trois autres en 2010 et 2011.

***L'estampe n°49**, poème d'Onakatomi Yoshinobu Ason. Dimensions : 25 x 36.8 cm, lot n°105. La vente a eu lieu chez Sotheby's le 27 novembre 2002, mais nous n'avons pas retrouvé d'archives du catalogue de Sotheby's en ligne. Nous avons toutefois les références de l'œuvre à la page 142 du catalogue transmis par la galerie Berès. Le prix de départ de la vente était fixé à 6000-8000 euros, mais on ne connaît pas le prix final. Le catalogue de Berès fait également mention d'une exposition où figurait cette estampe, à Milan en 1999.



Ill.17 : Image de l'estampe n°49 tirée du catalogue de la maison Berès. (reproduction transmise par la galerie Berès).

***L'estampe n°17**, illustrant un poème d'Ariwara no Narihira Dimensions : 25.5 x 37.3 cm, lot n°101. La vente a eu lieu chez Sotheby's le 25 novembre 2003, mais ici encore nous n'avons pas retrouvé d'archives du catalogue de Sotheby's en ligne. Nous avons toutefois les références de l'œuvre à la page 95 du catalogue de vente de la galerie Berès. Le prix de départ était fixé aux alentours de 12000-15000 euros, mais on ne connaît pas le prix final.



III.18 : Image de l'estampe n°17 tirée du catalogue de la maison Berès. (reproduction transmise par la galerie Berès).

***Le croquis de l'estampe n°17**, poème d'Ariwara no Narihira. Dimensions : 26.1 x 38.1 cm, lot n°195. Il s'agit ici d'une image préparatoire (*hanshita-e*) à l'encre noire et rouge. Ces dessins préparatoires sont plutôt rares, puisqu'ils sont généralement détruits dans le processus de gravure des matrices. Nous pensons qu'il s'agit de la même image que celle reproduite dans l'essai *Hokusai* d'Alexis Baatsch⁴³¹, car l'auteur indique dans les crédits photographiques l'avoir trouvée dans la galerie Berès. La vente a eu lieu chez Sotheby's le 25 novembre 2003, la même que pour l'estampe *nishiki-e* n°17 reproduite plus haut. Les références du catalogue transmis par la galerie Berès sont quant à elles à la page 195. Le catalogue souligne que le dessin est plutôt abîmé, mais qu'il a été mis sous verre, sans doute pour le protéger d'autres dégradations. Malgré son état, le prix de départ pour ce croquis était de 10400-13800 euros, mais on ne connaît pas le prix final. Il est tout de même probable que ce lot se soit vendu très cher, étant donné la rareté de l'objet. Il est également possible qu'il ait été acheté par la personne qui a acquis l'estampe n°17, pour établir une continuité dans la collection et posséder les deux états de l'image, en tant que croquis et en tant qu'objet terminé.

⁴³¹ BAATSCH, Henri-Alexis. *Hokusai. Le fou de dessin*. Paris, Hazan : 1985 (éd. 2014), p. 158-159 (reproduction du croquis) et p. 222 (crédits).



Ill.19 : Image du croquis n°17 tirée du catalogue de la maison Berès. (reproduction transmise par la galerie Berès).

*L'estampe n°17, poème d'Ariwara no Narihira. Dimensions : 25.4 x 36.8 cm. Il s'agit d'un exemplaire différent de celui vendu en 2002. Cette estampe apparaît dans deux ventes distinctes. Tout d'abord dans celle du 17 septembre 2010, vente II « Estampes japonaises », chez Pierre Bergé, en tant que lot n°547⁴³². L'estampe n'a toutefois pas été vendue malgré un prix de départ de 3000-4000 euros. Elle a été ensuite présentée et cette fois-ci achetée le 03 mars 2011 dans une autre vente, « vente V », organisée par Pierre Bergé. Il s'agissait du lot n°2622, dont on retrouve trace à la page 370 du catalogue de la galerie Berès, dont nous n'avons pas eu de copie, ni retrouvé trace en ligne. Nous pouvons nous demander s'il y a eu une raison particulière à cette double vente. Puisqu'une estampe semblable et un croquis préparatoire, tous deux proposés par la même galerie, ont été achetés en 2003, il est possible que l'estampe n°17 soit plus « fréquente » que les autres estampes de la série, donc qu'il y avait moins d'acheteur potentiel la première année car les collectionneurs l'avaient déjà. Ou était-elle de trop mauvaise qualité donc plaisait-elle moins ? Elle ne semble pourtant pas trop endommagée.

⁴³² Les références sont à la page 86 du catalogue transmis par la galerie Berès, mais les archives sont également disponibles en ligne sur : <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540553?offset=150&>



Ill.20 : Capture tirée de la page de la vente aux enchères du lot en 2010 <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540553?offset=150&>

***L'estampe n°9**, poème d'Ono no Komachi. Dimensions : 26 x 38.1 cm, lot n°548. La vente, « vente II Estampes japonaises », a eu lieu chez Pierre Bergé le 17 septembre 2010. Les références sont quant à elles à la page 87 du catalogue transmis par Berès. Le prix de départ pour cette œuvre était de 4000-6000 euros, et elle a été vendue 7000 euros sans frais. Nous savons qui a acheté cette estampe. En effet, en croisant avec les informations de la base de données et l'inventaire du musée Guimet, nous pouvons confirmer qu'il s'agit bien de l'estampe acquise par le musée. Un commentaire sur la page de vente de Pierre Bergé est repris tel quel dans les inventaires du musée. Il indique l'état suivant : « Très belle épreuve aux coloris très frais. Marges entières. Fine impression and colour, full size. ». Étant donné sa bonne conservation, il est compréhensible que le musée ait souhaité l'acquérir, d'autant plus qu'il s'agit là d'une estampe que l'institution ne possédait pas.

***L'estampe n°24**, illustrant un poème de Sugawara no Michizane. Dimensions : 23.4 x 35.7 cm, lot n°1734. La vente a eu lieu chez Pierre Bergé, mais avec deux jours de décalage par rapport aux autres estampes mentionnées ci-dessus : il s'agit de la « vente IV Estampes japonaises » du 19 septembre 2010. Nous pouvons retrouver les références à la page 238 du catalogue de Berès. Il est à noter qu'ici, le prix estimé et le prix de vente sont bien plus bas que pour les autres estampes : seulement 800-1000 euros, et une vente à 1400 euros sans frais. Cela tient peut-être à son état, « un peu abimé par des vers », bien que l'image soit issue d'un « 1^{er} tirage ».



Ill.21 : Capture de l'estampe n°24 tirée de la page de vente du lot <https://www.pbauctions.com/lot/7216/1541738?offset=350&>

En plus de ces huit estampes conservées ou vendues par la galerie Berès, nous avons également trouvé deux sites de ventes en galerie. Mais ici, ce ne sont pas des originaux mais des reproductions.

B.2. Le site Artmemo HA68, une galerie vendant des estampes et des reproductions en ligne.

Une réédition de **l'estampe n°37**, du poème de Funya/Bunya no Asayasu aurait été vendue en mars 2019, mais le prix est inconnu. Dimensions : 40,8 cm x 26,8 cm. La page indique clairement qu'il s'agit d'une réédition, et précise le nom de l'éditeur, de l'artisan graveur et de l'imprimeur :

« Réédition ancienne entre 1960 et 1970 avec des bois regravés. Editeur OEDO MOKUHANSHA (cachet dans la marge droite). Artisan graveur : Matsuda Torazo. Artisan imprimeur : Fukumoto (Noms du graveur et de l'imprimeur dans la marge droite) ».

Nous pouvons voir ici plus d'informations sur les personnes ayant gravé et imprimé l'estampe, alors que durant toute l'ère Edo ces artisans étaient dans la majorité des cas anonymes. Il est également à noter que l'indication du format est inversée pour la hauteur et la largeur sur le site, nous l'avons reproduite telle quel. Aussi, puisqu'il s'agit d'une réédition, l'œuvre s'est sans doute vendue moins cher qu'une estampe issue d'un tirage original, bien que ce qui pourrait lui ajouter de la valeur soit le fait qu'elle ait une soixantaine d'années.



III.22 : Capture tirée de la page du site Artmemo consacrée à la reproduction de l'estampe n°37 : <http://www.artmemo.fr/Estampes-japonaises-Fiches/Fiche-HA68-Hokusa-100-poemes-nourrice-37.htm>

B.3. Le site du magasin Le Bois Debout, à Lyon.

Nous pouvons trouver dans les estampes en stock une reproduction datant des années 1950 de **l'estampe n°52** (poème de Fujiwara no Michinobu), qui est en vente (d'après les informations consultées en avril 2022) pour 65 euros seulement. L'indication sur la page du site internet mentionne la date de création, le format *ōban* et les dimensions : 24 x 37 cm (image) et 26 x 40 cm (feuille). On remarque également des inscriptions dans la marge à droite de l'image, qui doivent correspondre à un nom d'éditeur et de graveur, comme c'est le cas pour la reproduction chez Artmemo ci-dessus. Au cours de notre échange avec le gérant de la boutique que nous avons pu rencontrer par la suite, nous avons compris qu'il n'a pas eu entre les mains d'autres estampes de cette série, tant originales que reproductions et qu'il n'avait pas entendu parler de cette œuvre jusqu'à présent. Au début du mois de juin 2022, l'estampe a été achetée, et la page présentant l'œuvre sur le site internet supprimée.



III.23 : Reproduction de l'estampe n°52 de la galerie lyonnaise Le Bois Debout (photographie personnelle).

C) Les ventes aux enchères, présentées suivant l'ordre chronologique.

C.1. Chez Pierre Bergé.

Un exemplaire de l'estampe n°5 (poème de Sarumaru) s'est vendu au sein de la vente « Estampes japonaises » du 17 septembre 2010 organisée par Pierre Bergé à Paris (Drouot Montaigne). Mais à l'inverse des estampes présentées dans cette même vente plus haut, l'exemplaire ici n'appartenait pas à la collection d'Huguette Berès. Dimensions : 26 x 37 cm, lot n°768. Étonnamment, le prix de départ était établi aux alentours de à 4000-5000 euros, mais l'estampe a été vendue 3000 euros sans frais indiqués. Le prix est donc plus bas que celui estimé. Cela peut peut-être s'expliquer par le nombre d'estampes en circulation pour ce poème. De plus, le catalogue ne semble pas indiquer qu'elle soit trop fortement abîmée, ce qui aurait pu justifier un prix bas : « Très belle épreuve aux coloris frais. Légèrement oxydée. Fine impression and colour. Slight oxidation ».



III.24 : Capture de l'estampe n°5 tirée du site de vente du lot : <https://www.pbauctions.com/lot/6804/1540772?offset=350&>

C.2. Chez Tessier-Sarrou.

Un lot, le n°245, comprenant deux reproductions des **estampes n°9** (poème d'Ono no Komachi) et **n°19** (poème d'Ise), a été mis en vente par la maison Tessier-Sarrou à Drouot (Paris) au cours de la vente intitulée « Arts du Japon » le 28 octobre 2019. Le prix de départ était fixé à 100-150 euros, et le lot a finalement été vendu 125 euros (avec frais). Nous pouvons bien voir la différence de prix avec une estampe originale, due à la nature des images puisque ce sont ici des reproductions. Cela est visible à la lecture du catalogue, qui indique clairement l'état : « D'APRES HOKUSAI -Deux oban yoko-e, tirages, de la série Hyakunin isshu uba ga etoki, les 100 poèmes racontés par la nourrice. Dim. 37,4 x 26,3 cm. Encadrés sous verre ». L'indication de la longueur et de la hauteur a ici été inversée.



Deux captures des reproductions de l'estampe n°9 (Ill.25, en haut) et n°19 (Ill.26, en bas), issues de la page de vente aux enchères du lot : <https://www.tessier-sarrou.com/lot/100896/10920294?offset=200&>

C.3. Chez Bubb Kuyper.

Nous pouvons trouver une estampe de notre série au cours de la vente aux enchères n°72, du 26 au 29 mai 2020, organisée par la maison Bubb Kuyper, aux Pays-Bas. Le lot n°5183 présente en effet un exemplaire de l'estampe illustrant le

poème n°24 de Kanke/Sugawara no Michizane. Les dimensions ne sont pas affichées, bien que le format, *ōban* prouve que l'estampe devait avoir une taille plutôt similaire aux autres exemplaires de notre corpus. De plus, sur le site internet présentant la liste des lots, nous pouvons observer les notices détaillées et munies d'une image. En dessous de cette notice, semblent marqués les prix : tout d'abord de prix de départ, en l'occurrence 70-90 euros, puis des chiffres en rouge correspondant sans doute au prix adjugé, ici 2750 euros. Il est à noter que le prix est relativement bas par rapport à d'autres estampes, mais est plutôt semblable à l'exemplaire du poème n°24 vendu par la galerie Berès par l'intermédiaire de Pierre Bergé en 2010, qui était de 1400 euros sans frais. Cette illustration semble moins susciter l'intérêt des acheteurs, à l'inverse d'autres estampes vendues plus de 5000 euros.



III.27 : Capture de l'estampe n°24 tirée de la page de vente aux enchères :

https://www.bubbkuyper.com/index.php?option=com_virtuemart&view=category&limitstart=17515&limit=10

C.4. Chez Alde.

Deux lots nous intéressent dans une vente, « Estampes japonaises », organisée à Paris, rue Guynemer par la maison Alde, le 8 juin 2021 :

D'une part, le lot n°81 présentant **l'estampe n°5** illustrant le poème de Sarumaru. Dimensions : 25 x 37,6 cm. Si l'on ne trouve pas de prix de départ, le catalogue des résultats indique pourtant que l'estampe a été adjugée 4000 euros (sans frais). Elle proviendrait de la « Collection B. », d'après la page d'accueil sur le site de la vente. Le catalogue nous informe sur l'état, et l'on comprend mieux qu'elle ne se soit pas vendue très cher, puisqu'elle est assez abimée : « Quelques

trous d'usure, taches, traces de colle et de papier collé au revers, papier très jauni, légèrement coupée en haut ».



Ill.28 : Capture de l'estampe n°5 tirée de la page de la vente : <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-1>

D'autre part, le lot n°82 présentait l'estampe n°1 (poème de Tenchi Tennō). Dimensions : 24,6 x 36,4 cm. Tout comme l'estampe précédente, nous ne trouvons pas de prix de départ, et simplement le prix de vente : 4625 euros (sans frais). Elle proviendrait elle aussi de la « Collection B. », d'après la page d'accueil de la vente. Malgré un état assez semblable à l'estampe du lot précédent, le prix ici est légèrement supérieur : « Quelques trous d'usure, taches, traces de colle au revers, papier très jauni, coin inférieur droit abimé, marges en haut et à droite coupées, tracé à l'encre en haut et à droite, estampe rognée, manque la signature ».



III.29 : Capture de l'estampe n°1 tirée de la page de vente aux enchères : <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-2>

III/ ÉTUDE DE NOTRE CORPUS.

Que peut nous apprendre ce corpus d'estampes conservées dans les musées, vendues aux enchères ou dans des galeries ? Tout d'abord, nous ne trouvons que peu d'estampes dans les musées français, et elles sont souvent en plusieurs exemplaires. Ainsi, nous n'avons relevé que des estampes *nishiki-e* conservées ou disponibles à la vente dans la galerie Berès, pour un total de dix-neuf estampes. Seulement neuf poèmes différents sont représentés⁴³³ : le n°1 (3 exemplaires), le n°3, le n°5 (2 exemplaires), le n°9, le n°11 (4 exemplaires), le n°20, le n°28 (2 exemplaires), le n°37 (2 exemplaires), et le n°52. Ce n'est pas un chiffre très impressionnant, en particulier lorsqu'on le compare avec le British Museum ou la Freer Gallery qui, elles, possèdent toutes deux les séries en entier, plus d'autres croquis *hanshita-e*. Pour ces derniers, il est à noter que le seul croquis (le n°17) qui est recensé dans notre corpus n'est pas conservé en institution, mais a été vendu par la galerie Berès au cours d'enchères en 2003. S'il ne nous a pas été possible de trouver le prix adjugé, le prix de départ est conséquent, entre 10.400 et 13.800 euros. Il semble probable qu'au vu de la rareté des *hanshita-e*, celui présenté à la vente ait été acheté assez cher, malgré son état.

En outre, il semble que les œuvres conservées dans des musées ne soient pas exposées dans les parcours permanents, à l'exception de celles de la fondation

⁴³³ Pour plus de détails, voir annexe 2.

Monet. On peut les apercevoir en effectuant la visite virtuelle sur leur site internet. Les autres possèdent une cote qui font référence à une réserve : Réserve DE-10 (41)-Boîte écu) pour la BnF, et indication dans le catalogue du MNAAG « Réserve Japon, SS1, Bte *** » avec différents numéros de boîte. Ils ne sortent donc de la réserve qu'à l'occasion d'une exposition temporaire. Cela peut s'expliquer par la quantité d'estampes contenues dans les musées, donc l'impossibilité de toutes les exposer au public. S'ajoutent également les contraintes de conservation et de restauration, qui peuvent expliquer qu'elles ne soient pas sorties trop fréquemment des collections pour éviter de les endommager. De plus, d'après les reproductions numériques que nous avons pu consulter, les estampes semblaient toutes légèrement différentes, notamment leurs couleurs et leurs dimensions, variables, qui pouvaient par exemple être faussées par un montage. Nous avons relevé par exemple les deux estampes du poème n°5, conservées au musée Guimet : l'une possède des couleurs différentes pour les arbres, la vallée et les herbes entourant les villageoises (couleurs de coucher de soleil et de feuilles d'érable, donc brun, ocre ou rouge), tandis que l'autre est dominée par des tons bleus sur ces éléments-ci. On peut se demander s'il s'agit d'oxydation, puisque l'on retrouve ces tons bleus dans d'autres estampes qui sont conservées au musée de Machida ou au British Museum.

Nous avons également retrouvé la présence de six estampes du MNAAG dans le catalogue d'une exposition consacrée à Hokusai, qui s'est tenue à Paris en 2008. Il s'agit de la moitié de la collection, c'est-à-dire un exemplaire de chaque poème représenté. Il semble également que l'on ait sélectionné celles qui étaient les plus belles et en bon état pour l'exposition. Nous pouvons ici encore reprendre l'exemple des deux exemplaires du poème n°5 : c'est celle qui présente des couleurs variées qui a été choisie, et non celle dominée par le bleu. En outre, nous avons trouvé la trace d'une exposition organisée par la BnF en 2008-2009 au sujet des *ukiyo-e*. Les œuvres présentées au cours de cette exposition ainsi que leurs explications sont disponibles en ligne sur le site internet de la BnF. Ainsi, nous avons pu voir qu'une estampe (la n°37) appartient aux collections de l'institution et a été présentée à cette occasion. Néanmoins, pour des raisons inconnues, l'autre estampe conservée par la BnF (la n°1) n'a pas été exposée. Enfin, nous avons pu relever un catalogue d'une exposition consacrée à Hokusai au British Museum de Londres en 2017 : *Hokusai, beyond the great wave*. Ici, un chapitre est consacré à la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, et une dizaine d'estampes provenant des fonds du British Museum y sont présentées et analysées. Ces estampes sont donc présentes en musée et parfois montrées au public, à l'occasion d'événements centrés sur Hokusai et son œuvre, ou le monde des estampes *ukiyo-e*. Bien qu'elles soient moins connues que les autres grandes séries de l'artiste, elles ne sont tout de même pas invisibles et peuvent attirer l'attention des chercheurs.

Il nous faut à présent étudier les collectionneurs qui ont possédé puis donné à des institutions les estampes présents dans notre corpus. Certains d'entre eux sont très connus et leur vie est documentée, tandis que pour d'autres les informations

sont très restreintes. Mais il semble qu'ils aient tous un rapport avec le monde de l'art, puisqu'ils collectionnent des estampes, et que certains produisent (peintures, sculptures, photographies ou gravures), ou tentent de contribuer aux collections des musées au cours de leur vie ou au travers de dons posthumes. Ainsi, certains de nos collectionneurs ont fréquenté les arts japonais dès les débuts de la période du japonisme : **Claude MONET** et **Isaac DE CAMONDO**. Claude Monet (1840-1926) d'une part, est un artiste impressionniste très prolifique qui s'inspire des arts asiatiques pour innover dans ses travaux. Il constitue une collection d'œuvres japonaises et d'estampes, et semble avoir cherché à l'agrandir progressivement : « l'artiste collectionne en effet, dès les années 1860, les estampes japonaises. Constituée au fil des ans, faite d'achats chez les marchands Tadamasa Hayashi ou Siegfried Bing, ou d'échanges contre des tableaux, la collection fait la part belle à Utamaro, Hokusai et surtout Hiroshige »⁴³⁴. Ainsi, d'après la conservatrice de la fondation Monet à Giverny, l'artiste aurait acquis une grande partie de la collection via les magasins d'images à Paris, après avoir emménagé dans sa demeure et lorsqu'il était plus prospère. Elle explique également qu'il est probable qu'il ait acheté quelques exemplaires près du port du Havre dans sa jeunesse vers 1856, puis d'autres lors de ses campagnes de peinture en Hollande. Isaac de Camondo, d'autre part (1851-1911), est originaire de Constantinople. Banquier, il s'intéresse comme le reste de sa famille à la musique et aux arts. Il constitue alors une collection variée, où les estampes japonaises ont une grande place, avec l'aide de l'éditeur et graveur Michel Manzi⁴³⁵. Isaac de Camondo fait ainsi partie des premières vagues des japonistes : « c'est son intérêt pour les masques du théâtre *nō* et surtout pour les estampes japonaises qui le classe parmi les meilleurs japonisants de son époque »⁴³⁶. Il fait peu à peu don de ses objets au Louvre à partir de 1897, puis 1903, 1906 et le reste en 1911, associé à une clause qui stipulait que la collection devait rester entière pendant cinquante ans.

Soulignons également la présence de deux marchands d'art, déjà mentionnés dans ce travail, et qui ont été centraux pour la diffusion de l'art japonais et la rencontre avec les amateurs, collectionneurs et artistes. Il est en effet fortement probable qu'ils aient vendu des œuvres aux personnes mentionnées ici. Le premier est Samuel Bing (1838-1905), un marchand d'art et collectionneur né à Hambourg (lors de sa naturalisation française, il change son prénom Siegfried en Samuel). Il voyage au Japon à plusieurs reprises, où il récupère de nombreux objets destinés à alimenter sa boutique, ouverte à Paris en 1878 rue Chauchat⁴³⁷. Il dirige également entre 1888 et 1891 la revue *Le Japon artistique*. Il fait partie des organisateurs de certains événements tel l'exposition à l'École des Beaux-Arts en 1890, et invite les

⁴³⁴ PERRIN, Paul. « Autour de Manet et des impressionnistes. Le 1^{er} japonisme en peinture ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 48-49.

⁴³⁵ REY, Marie-Catherine. « Isaac de Camondo (1851-1911) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 193.

⁴³⁶ Ibid., p. 193.

⁴³⁷ REY, Marie-Catherine. « Siegfried Bing (1838-1905) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 51.

japonistes à des réceptions artistiques où il montre sa collection d'œuvres rares. L'autre marchand connu à la capitale est Hayashi Tadamasa (林忠正, 1853-1906). Ce japonais a joué un rôle majeur dans la diffusion des arts de son pays en France. Il participe à l'élaboration de l'exposition universelle de 1878, et, nous l'avons évoqué en début de chapitre, tient une boutique à Paris à partir de 1881, aussi prisée que celle de Samuel Bing. S'il travaille parfois avec ce dernier, il aide également Louis Gonse à rédiger son ouvrage *L'art japonais*⁴³⁸ et fréquentait de nombreux japonistes comme les frères Goncourt.

D'autres collectionneurs de notre corpus, tels **Raymond KOEHLIN** et **Atherton CURTIS**, appartiennent à la troisième génération du japonisme, après 1883. Ainsi, Raymond Koechlin (1860-1931), est un amateur et collectionneur d'art, notamment japonais. Si dans sa jeunesse il se destine à une carrière de diplomate, il se consacre par la suite à sauvegarder et agrandir le patrimoine des musées français et organiser des expositions : « il le fit en tant que membre, puis vice-président de l'Union centrale des arts décoratifs, membre, puis président de la Société des amis du Louvre, et surtout en qualité de membre et finalement président du Conseil des musées nationaux »⁴³⁹. On lui doit ainsi six expositions d'estampes japonaises au Musée des arts décoratifs de Paris. Son intérêt pour l'art s'étend également aux œuvres d'Orient et d'Extrême-Orient, les ivoires gothiques ou la Chine. Raymond Koechlin semble avoir un intérêt scientifique et une méthodologie, contrairement à la génération précédente qui collectait tout ce qui arrivait en France sans distinction, ce qui était également dû à un manque de documentation peu à peu comblé :

« Kœchlin fut en effet l'un des premiers collectionneurs à se consacrer aux arts asiatiques – musulman, chinois, japonais – avec une approche scientifique rigoureuse et une profonde connaissance des objets et de la culture qui les avait produits, se distinguant ainsi consciemment des amateurs de la génération précédente, tel Edmond de Goncourt. [...] Les débuts de Kœchlin en tant que collectionneur furent tardifs : entraîné par son ami Paul Poujaud à visiter l'exposition d'estampes japonaises organisée par Siegfried Bing à l'École des beaux-arts en 1890, il en fut foudroyé. Ses achats furent d'abord timides, car les ressources lui manquaient. Mais la mort de son père, en 1895, le laissa dans une condition très aisée, et il put donner libre cours à sa passion »⁴⁴⁰.

⁴³⁸ LEE, Jeehyun. « Le langage universel des beaux-arts : la promotion de l'art japonais par Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18 : « Sœur Philomène - Autour du japonisme ». 2011, p. 74.

⁴³⁹ TOMASI, Michele. *KOEHLIN, Raymond*. Notice biographique disponible sur le site de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), mise à jour le 02 décembre 2008. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html>

⁴⁴⁰ Ibid.

Atherton Curtis (1863-1943), de son côté, est un collectionneur d'art américain qui emménage à Paris en 1903. Il semble passionné d'art égyptien, mais possède des estampes d'Hokusai et d'Hiroshige depuis 1896 et continue à les collectionner pendant quarante ans. Il fait un don d'environ 800 estampes japonaises à la BnF en 1939, et le reste entre dans l'institution à sa mort en 1943⁴⁴¹. Les estampes de notre corpus provenant de sa collection font donc partie de la seconde vague de dons.

En outre, d'autres collectionneurs sont moins connus, tels **Charles JACQUIN** et **Paul BLONDEAU** qui donnent tous deux leurs œuvres en 1894 et semblent donc avoir connu les arts japonais assez tôt. Nous n'avons pas trouvé beaucoup d'informations pour le premier, à l'exception d'une notice de quelques photogravures. Si ces dernières sont à présent conservées au Musée d'Orsay, elles faisaient partie depuis 1894 de la collection d'Anatole Jean Sosthènes Pector (1836-1910), le secrétaire adjoint de la Société française de photographie⁴⁴². Ainsi, Charles Jacquin était sans doute un photographe ou un artiste qui aurait pu fréquenter d'autres japonistes. Son don au Louvre en 1894 coïncide avec l'entrée des photogravures dans la collection de Pector, il s'agit alors peut-être d'un cadeau ou d'un don posthume, par testament ou vente aux enchères. Ce manque d'informations concerne également Paul Blondeau. Il semble qu'il s'agisse d'un artiste peintre français, rattaché au courant du naturalisme, et actif notamment dans la dernière décennie du XIX^e siècle et la première du XX^e siècle. Mais même ses dates de naissance et de mort sont inconnues, bien qu'un catalogue de vente de sa collection soit paru en 1926⁴⁴³. Si cette vente est posthume, nous avons ici une indication de la date de mort de notre artiste, puisque les ventes ont lieu quelques mois voire un an après la mort de quelqu'un. Ainsi, étant donné les dates trouvées, Charles Jacquin et Paul Blondeau auraient pu avoir fréquenté les boutiques de Hayashi et Bing, qui étaient déjà ouvertes.

Cependant, les pistes sont encore plus rares pour **M. DROUHET**, qui donne sa collection au Louvre en 1910, c'est-à-dire au moment de l'essoufflement du mouvement japoniste. Nous ne savons pas à quoi fait référence le « M ». S'agit-il d'un prénom : Marguerite, Marie, Marcel, Marc ; ou au mot « Monsieur/Madame » ? Cette lettre est un moyen de s'anonymiser, et on la retrouve dans les catalogues internes du musée Guimet, les inventaires et la base photographique de la RMN. En outre, nous ne trouvons pas d'informations

⁴⁴¹ (s. a.) « Atherton Curtis (1863-1943) ». Biographie sur le site de Gallica BnF (s. d.) : <https://gallica.bnf.fr/html/und/asia/atherton-curtis-1863-1943?mode=desktop>. Et *Atherton Curtis*, article wikipedia en anglais. Dernière mise à jour le 20 décembre 2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Atherton_Curtis

⁴⁴² JACQUIN, Charles. *Crépuscule à Pont-de-l'Arche* (en 1894). Épreuve photomécanique conservée par le musée d'Orsay. Disponible sur : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/crepuscule-pont-de-larche-31877>.

⁴⁴³ Une courte biographie de Paul Blondeau en anglais est disponible sur le site des galeries Rehs (New York), bien qu'il n'y ait pas d'indications concernant ses collections d'œuvres japonaises : (s. a.). *BIOGRAPHY - Paul-Jérôme Blondeau (Active 1898 - 1911)*. (s. d.). https://rehs.com/eng/default-19th20th-century-artist-bio-page/?fl_builder&artist_no=157&sold=1. Nous pouvons trouver en outre la mention d'un ouvrage intitulé : « *Collection Paul Blondeau. Objets d'Art d'Extrême-Orient*. Paris, 1926. (Catalogue de vente.) », dans (s. a.). « Chronique ». In : *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome n°27. 1927, p. 429. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1927_num_27_1_4404?q=paul+blondeau.

biographiques au sujet de **Madame Charles JACQUIN**, probablement l'épouse de l'artiste mentionné plus haut, puisqu'il était courant d'adopter les noms et prénoms de l'époux dans les papiers officiels. Nous savons cependant qu'elle donne en 1938, sans doute au moment de sa mort, non seulement les estampes de notre série en sa possession, mais également d'autres œuvres : d'après la base de la RMN, il s'agit par exemple d'une estampe de Torii Kiyonaga⁴⁴⁴ et d'une estampe de la série des Trente-six vues du mont Fuji de Hokusai, qui sont conservées à Guimet. Il est toutefois difficile de savoir si ces œuvres lui appartenaient en propre, ou si elles étaient des fragments de la collection de son mari données plus tardivement.

C'est également le cas pour **Nina KANDINSKY** (1899-1980) puisque ni les buts ni la composition du don ne sont précisés. Nina Kandinsky est une artiste, tout comme son époux Vassily Kandinsky. Nina Kandinsky se charge du don des œuvres de ce dernier au centre Pompidou, et les siennes y figurent également après sa mort⁴⁴⁵. Néanmoins, nous ne connaissons pas le contenu de sa collection, ni dans quel contexte Nina Kandinsky a pu acquérir les deux estampes de notre corpus. Enfin, plus récemment en 2001-2002, **Norbert LAGANE** donne ses œuvres au Musée Guimet. Ce dernier, pharmacien de métier, était passionné par les objets d'art du Japon et les collectionnait depuis les années 1960⁴⁴⁶. Il fait partie des amis d'Aoyama Saburo, propriétaire d'une boutique d'art et successeur spirituel de Hayashi Tadamasu. Il a donc pu se faire conseiller de façon précise pour agrandir sa collection. En 1990, il contacte le musée Guimet et décide de faire don de sa collection en 2001 : « ainsi, une dizaine de peintures, près de 130 estampes et divers objets sont entrés dans les collections du musée Guimet en 2001 »⁴⁴⁷. Cette collection plus récente montre qu'il subsiste toujours des collectionneurs d'estampes de nos jours, et qu'ils cherchent dans les ventes aux enchères ou les boutiques spécialisées les œuvres rares. Son action fait écho à celle de **Christine BERÈS**, amatrice d'art et gérante d'une galerie parisienne, qui se fournissait elle aussi dans les ventes. Nous savons également, en regardant la notice de l'estampe n°49 de la série vendue en novembre 2002, qu'il y avait au dos de l'œuvre le cachet de Hayashi Tadamasu. L'estampe provenait donc de sa boutique. Il semble peu probable que Christine Berès ait connu Hayashi Tadamasu de son vivant, elle aurait donc pu acquérir l'une des œuvres de la boutique au travers des ventes aux enchères du fonds de cette dernière, ou grâce à d'autres ventes de collectionneurs. En effet, un bulletin d'activités du musée Guimet explique qu'elle aurait récupéré une partie de la collection d'Henri Vever, un

⁴⁴⁴ Il s'agit de l'estampe de Torii Kiyonaga intitulée *Femme s'habillant aidée de deux servantes*, <https://www.photo.rmn.fr/archive/90-005487-2C6NU0H3FZLS.html> ; et de « Le lac Suwa de la province de Shinano », de la série *Trente-six vues du Mont Fuji* sur la base de la RMN, <https://www.photo.rmn.fr/archive/98-009168-2C6NU0XF8RLT.html>.

⁴⁴⁵ *Nina Kandinsky*. Article wikipedia en français. Dernière mise à jour le 1^{er} avril 2022. https://fr.wikipedia.org/wiki/Nina_Kandinsky

⁴⁴⁶ BAYOU, Hélène. « Japon », sous-section d'un bulletin : JARRIGE, Jean-François (dir.). « Activités du musée national des Arts asiatiques – Guimet ». In : *Arts asiatiques*, n°57. 2002, p. 171. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2002_num_57_1_1485?q=norbert+lagane.

⁴⁴⁷ JARRIGE, Jean-François. « Avant-propos ». In : BAYOU, Hélène (dir.). *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*. Catalogue d'exposition au Musée Guimet. Paris, Editions de la RMN : avril 2008, p. 10.

japoniste ayant constitué une collection d'œuvres assez rares⁴⁴⁸. Il aurait pu se fournir chez Hayashi Tadamasu.

Ainsi, les dons de notre corpus arrivent au cours du temps, de la part de personnes ayant découvert l'art japonais à différentes périodes. Nous avons pu le voir, en ce qui concerne l'origine des collections des différents musées, plusieurs noms apparaissent souvent notamment celui d'Isaac de Camondo (qui a donné quatre estampes en 1911, toutes différentes, sur les onze de la collection à Guimet). Seules deux estampes de notre corpus, tous musées compris, ont été acquises récemment : il s'agit de la n°11 grâce à un don en 2001 de Norbert Lagane, et de la n°9 en 2010 au cours d'une vente aux enchères. Toutes les autres estampes ont été récupérées par différentes institutions dès la fin du XIX^e siècle au début de l'engouement pour le japonisme, puis tout au long du XX^e siècle. Ainsi, les onze estampes conservées actuellement au musée Guimet faisaient partie initialement des collections du musée du Louvre. Mais à la suite d'un accord d'échange de fonds décidé en 1945, les estampes entrent au MNAAG, et ont donc une double provenance :

« À partir de 1945 dans le cadre d'une vaste réorganisation des collections nationales, le musée Guimet envoie au Louvre ses pièces égyptiennes et reçoit en retour l'ensemble des œuvres du département des arts asiatiques du Louvre. Dès lors l'institution de la place d'Iéna devient l'un des tout premiers musées d'arts de l'Asie dans le monde »⁴⁴⁹.

Il est pourtant étonnant de ne pas trouver un grand nombre d'estampes de notre série dans les collections françaises, malgré le grand engouement pour le japonisme en France et les nombreux marchands d'images et collectionneurs en activité aujourd'hui encore. Les séries de *nishiki-e* complètes sont conservées notamment au Japon, au musée de la ville de Machida, ou dans des pays anglophones, comme au British Museum de Londres ou à la Freer Gallery de Washington. De même, nous retrouvons dans ces institutions des reproductions par gillotage ou par l'éditeur Satō Shōtarō (佐藤章太郎, dates inconnues), et parfois quelques croquis ou impressions de première matrice. Si ces derniers sont présents en France, ils sont aux mains de collectionneurs privés.

En plus des estampes du *Hyakunin isshu uba ga etoki* conservées dans les musées, nous avons pu repérer des exemplaires apparaissant dans différentes ventes de ces vingt dernières années, entre 2002 et 2021 plus précisément. Les maisons de ventes aux enchères et les boutiques d'images ont proposé différentes estampes, tant des originales que des reproductions. Ainsi, nous avons pu recenser treize estampes, illustrant huit poèmes différents : le n°1, le n°5 (deux

⁴⁴⁸ BAYOU, Héléne. « Japon », sous-section d'un bulletin : (Coll.) « Activités du musée national des Arts asiatiques – Guimet ». In : *Arts asiatiques*, n°58. 2003, p. 117. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2003_num_58_1_1502.

⁴⁴⁹ (s. a.) « Histoire du musée Guimet ». Article sur le site officiel du Musée National des Arts Asiatiques Guimet (MNAAG), (s. d.). <https://www.guimet.fr/musee-guimet/histoire-du-musee-guimet-2/>.

exemplaires), le n°9 (deux exemplaires dont une reproduction), le n°17 (trois exemplaires dont un *hanshita-e* c'est-à-dire un croquis préparatoire), le n°19 (reproduction), le n°24 (deux exemplaires), le n°37 (reproduction) et le n°49, vendues par des galeries ou des maisons de vente. De plus, une reproduction, celle du poème n°52, était, jusqu'en juin 2022, disponible à la vente dans une boutique lyonnaise Le Bois Debout. Deux estampes originales, la n°7 et la n°24, sont en stock dans la galerie Berès, d'après nos informations datant de mars et d'avril 2022. En outre, nous avons pu observer que les prix des ventes varient en fonction de l'état propre à chaque objet, et selon leur origine et type (croquis préparatoire, estampe *nishiki-e* ou reproduction ultérieure). Bien entendu, une reproduction se vend plus de dix fois moins cher qu'une originale : ainsi, 125 euros avec frais pour le lot des deux reproductions pourtant en bon état et déjà encadrées. Néanmoins, certaines estampes originales ont été achetées moins cher que leur prix estimé, et nous pouvons nous demander si cela est dû à leur état, ou à leur rareté. En effet, si une estampe est produite en plus grand nombre qu'une autre, elle aura tendance à se vendre moins cher, voire à ne pas être achetée, puisque les collectionneurs ont plus de chance de l'avoir déjà en leur possession. Par exemple, une estampe originale du poème n°5 s'est vendue 3000 euros sans frais malgré son très bon état, alors qu'un exemplaire du poème n°17 était estimé à 12000-15000 euros en étant pourtant abîmé par endroits. Étant donné la présence de deux estampes n°5 dans des musées et d'une autre dans les ventes aux enchères de notre corpus, nous pouvons nous dire qu'il s'agit là bien de rareté, ou plutôt de non-rareté, qui conditionne le prix. Les ventes présentant les estampes de la série *Hyakunin isslu uba ga etoki* ne sont pas toutes anciennes, puisque nous avons pu relever un événement en juin 2021 et des reproductions et estampes originales sont toujours disponibles à la vente. Ces estampes circulent alors, mais ce sont toujours les mêmes, d'ailleurs assez semblables à celles présentes dans les musées : certains poèmes apparaissent de façon récurrente, comme les n°1, n°5, n°9 ou n°37. À l'exception du *hanshita-e* n°17, très rare, le reste présente l'état « terminé » de l'estampe c'est-à-dire la forme *nishiki-e*. En outre, à partir du n°52, il n'y a plus d'estampes recensées, ni vendues, ni en vente, ni conservées par des musées. Cela peut s'expliquer par la concentration de *nishiki-e* surtout dans la première moitié de la série de cent, le reste étant en grande partie des *hanshita-e*, donc plus difficiles à conserver et qui ne sortent que très rarement des collections⁴⁵⁰.

Néanmoins, malgré nos résultats, il semble probable que l'on puisse retrouver des estampes de la série dans d'autres institutions ou galeries en France. De plus, pour les ventes aux enchères, nous ne nous sommes penchés que sur des grands noms ou sur les premiers résultats de recherche par internet. Aussi, notre corpus n'est pas très grand, surtout lorsqu'on le compare à d'autres séries d'Hokusai ou de l'autre maître des paysages, Hiroshige. Puisque ces séries ont été produites totalement et ont pu être conservées en entier dans plusieurs musées, elles sont bien plus connues. Nous pouvons par exemple citer l'exposition de 2019

⁴⁵⁰ Voir l'annexe 2 pour consulter la liste détaillée des estampes et *hanshita-e* de la série.

sur les *Cinquante-trois étapes du Tokaidō* (*Tōkaidō gojūsan-tsugi*, 東海道五十三次) au Musée Guimet. Ces séries plus populaires sont également bien plus présentes dans les ventes aux enchères, présentant tant des originaux que des reproductions.

Nous avons étudié dans l'annexe 3 les notices des catalogues d'exposition, les inventaires de musées, les cartels des galeries et de ventes aux enchères de notre corpus. Ainsi, nous avons pu voir que la façon de présenter les estampes est bien différente pour chaque notice de tout type, et qu'elle peut se rattacher à des logiques opposées : identification, valorisation, vente exceptionnelle.

Tout d'abord, les inventaires de musées (via la base de la RMN, la base du musée Guimet et les inventaires internes de Guimet) se contentent de décrire l'exemplaire, en donnant le titre de la série, le poète et le nom d'Hokusai pour l'identifier dans une collection. Le poème associé n'est pas essentiel ici. Cependant, les catalogues d'expositions temporaires ou permanentes peuvent décrire les estampes présentées, et ajoutent parfois des indications concernant le contexte de création de la série, le lien texte-image, ou encore une présentation du poème. Mais même au sein de ces catalogues d'exposition, certains d'entre eux sont plus succincts que d'autres. Ainsi l'ouvrage de l'exposition de 2008 au musée Guimet ne faisait que cataloguer, et n'expliquait ni le contexte, ni le lien avec le recueil *Hyakunin issyu*.

De plus, pour les cartels des estampes en vente, en plus du prix, information capitale, nous trouvons une indication de l'état de l'œuvre. Cette indication est parfois traduite en anglais dans les catalogues des grandes maisons de vente aux enchères, afin d'attirer un public international. Mais ce n'est pas toujours la même indication qui est traduite : parfois le titre, parfois l'état, parfois une courte présentation de la série. Il n'y a donc pas de norme de présentation que suivent toutes les maisons aux enchères. Ici encore, certaines notices sont plutôt succinctes, tandis que d'autres sont très détaillées et décrivent bien l'image, comme celles des ventes de Bergé et de Berès. Seules ces dernières évoquent le lien direct entre l'estampe mise en vente et le poème du recueil correspondant : traduction en français et petite explication du sens. En outre, toutes les notices de vente, sauf celle du Bois Debout, indiquent tout de même le titre de la série, le nom d'Hokusai voire celui du poète. Ces informations semblent donc plutôt importantes à la vente, car elles attirent le collectionneur qui recherche les estampes de cette série en particulier au sein de toutes les œuvres d'Hokusai proposées à l'achat. Pourtant, il n'est pas certain que les acheteurs s'intéressent particulièrement au poème et à son sens, en témoignent le peu d'occurrences de cette information.

Comme expliqué plus haut, nous retrouvons toujours certaines informations apparaissant dans toutes les notices de ventes et de musées. Il s'agit du nom d'Hokusai, et du titre de la série, traduit en français, sauf pour le Bois Debout. Puis, nous relevons fréquemment des indications sur le titre de la série en *rōmaji*

(le japonais transcrit en caractères latins), les dates de création, les signatures et les sceaux d'éditeur et de censure, les dimensions, le nom du poète associé. Ce dernier semble important à indiquer, bien que parfois la transcription du nom ne soit pas uniforme (Fun'ya ou Bun'ya, des « no » qui disparaissent). Cependant, certains éléments sont moins fréquents, tel le lien avec le poème et une petite explication de la mise en image. Nous avons relevé ces informations dans les catalogues de vente aux enchères liés à la Galerie Berès (en japonais *rōmaji* et traduction en français d'un auteur inconnu), le catalogue de l'exposition à Londres de 2017, et l'exposition de 2008-2009 à la BnF. Enfin, certaines informations sont vraiment rares. Ainsi, le titre de la série en japonais a été vu seulement chez Alde, mais une erreur s'est glissée dans la transcription en *rōmaji* : « Uba » a un « u » en trop. Également, nous ne trouvons le nom du traducteur du poème que dans le catalogue de Londres, qui indique clairement que la traduction en anglais du poème provient de Joshua Mostow. Dans les autres cas de traduction, nous ne savons pas qui en est l'auteur.

En outre, d'autres éléments varient très fréquemment et traduisent une confusion dans la saisie des termes : il s'agit de la signature d'Hokusai d'une part et de la date de création de la série d'autre part. Ainsi, cette signature peut être lue de plusieurs façons différentes : « *Zen Hokusai Manji* », « *Saki no Hokusai Manji* », « *Zen Hokusai* », « *Zen Hokusai Katsushika* », « *Zen Hokusai* avec cachet rouge *Manji* », ou encore « *Manji*, précédemment Hokusai ». Ici, c'est la première de ces signatures qui est la plus fréquente dans notre corpus. C'est d'ailleurs celle-ci qui est employée par les chercheurs, à l'exception d'Ewa Machotka, qui préfère le terme « *Saki no Hokusai Manji* » et qui explique que les caractères composant cette signature étaient auparavant lus d'une mauvaise façon⁴⁵¹.

La date est également très confuse, l'examen des notices permettant de relever les dates de : « **1835** » (Catalogue de l'exposition de Guimet de 2008, notice RMN de l'estampe n°11 de Pompidou) ; « **vers 1835-1836** » (Vente de Armemo, notices du stock de Berès n°7 et 24, notice de vente de Bergé n°5 de 2010, notice de vente d'Alde n°5 et n°1 de 2021) ; « **1836** » (Catalogue de l'exposition de Londres de 2017) ; « **vers 1835-1838** » (Notice de vente de Berès n°17 de 2003, notice de vente de Berès n°17 dessin préparatoire de 2003, notice de vente de Berès n°49 de 2002) ; **vers 1835-39** (Exposition de la BnF 2008-2009) ; « **vers 1839** » (Catalogue de Giverny, notice de vente de Berès n°17 et n°9 de 2010, notice de vente de Bergé n°17 et n°9 de 2010 (mêmes notices), notice de vente de Bubb Kuyper n°24 de 2020) ; « **au XVIII^e siècle** » (Notice RMN de l'estampe n°1 de la BnF), ou encore « **au XIX^e siècle** » (Notice RMN de l'estampe n°20 de Pompidou). De plus, aucune date n'est indiquée pour la notice de la reproduction du Bois Debout, pour la notice de vente de Berès n°24 de 2010, la notice de vente de Bergé n°24 de 2010 (mêmes notices), et pour la notice de vente de Tessier-Sarrou n°9 et 19 de 2019. Nous pouvons voir que cette variété de

⁴⁵¹ MACHOTKA, Ewa. Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu. Brussels and New York : 2009 (éd 2016), p. 71.

dates traduit une perplexité quant à la datation de la série. Nous nous sommes demandés si cela pouvait refléter des dates différentes qui seraient alors propres à différentes éditions des exemplaires de la série, mais ces dates sont les mêmes que celles proposées par les chercheurs, qui ne sont pas sûrs non plus de la datation précise de la série⁴⁵².

Enfin, nous pouvons également relever quelques erreurs de saisie comme « Nakamura » pour le nom du poète Abe no Nakamaro, « Uuba » pour désigner « uba » dans le titre de la série, ou encore des titres non normés en italique, quelques majuscules oubliées, les mots en japonais comme *ōban* écrits parfois avec une majuscule ou une minuscule, avec un accent circonflexe ou sans, et enfin l'inversion des dimensions hauteur/largeur dans certaines notices qui peuvent porter à confusion.

Notre analyse a ainsi permis de montrer que ces notices présentent toutes l'exemplaire et quelques informations basiques permettant de l'identifier au sein d'un catalogue et de l'ensemble de l'œuvre d'Hokusai. Mais le choix de rattacher l'estampe à une série et à un poème d'origine ne se fait pas souvent. Nous retrouvons ces informations surtout dans le cadre d'une exposition pour présenter les œuvres au public et aux chercheurs, ou pour ajouter une grande valeur à la vente en s'adressant à des collectionneurs qui connaissent déjà la série. Elles ne sont pas normées d'une quelconque façon, mis à part les normes propres à chaque institution ou magasin.

Il semble donc que la volonté derrière la collection soit différente d'une personne (ou institution) à une autre : si certains, notamment au début du mouvement du japonisme, souhaitent acquérir des estampes surtout pour leur attrait esthétique, ils sont également attirés vers certaines œuvres grâce aux noms des artistes, en l'occurrence celui d'Hokusai. Il s'agit également d'un critère important pour les ventes aux enchères, certains acheteurs souhaitant acquérir du Hokusai simplement pour posséder un objet portant son nom, et non pour l'histoire et les références littéraires présentes sur l'œuvre. Cependant, l'acquisition par des musées des estampes de la série *Hyakunin isschu uba ga etoki*, semble suivre la volonté de constituer l'ensemble le plus complet possible, dans un but historique, pédagogique (la présentation lors d'une exposition) et de conservation de l'objet matériel (certaines œuvres étant parfois restaurées). Mais il est également possible que certains acheteurs en galerie ou en vente aux enchères connaissent le *Hyakunin isschu* et ses mises en images, et souhaitent alors acquérir des exemplaires de la série d'Hokusai pour parfaire cette connaissance. En effet, savoir analyser et décrypter une œuvre lui ajoute plus de valeur et de prestige. C'est pourquoi les informations concernant les *waka* d'origine sont parfois présentes dans des notices de catalogues de vente.

⁴⁵² Voir le chapitre 3.

Chapitre 4 : La mise en valeur du *Hyakunin isshu uba ga etoki* depuis la fin du XIX^e siècle.

Ainsi, notre recherche a permis de construire un corpus de trente-deux exemplaires des estampes de notre série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Ces exemplaires illustrent les poèmes suivants : le n°1, le n°3, le n°5, le n°7, le n°9, le n°11, le n°17, le n°19, le n°20, le n°24, le n°28, le n°37, le n°49, le n°52. Quatorze estampes sont donc représentées. Certaines sont conservées dans des musées qui les restaurent et peuvent les mettre en valeur au travers d'expositions temporaires ou permanentes qui présentent parfois leur lien avec les poèmes du recueil *Hyakunin isshu*. Elles sont entrées dans les collections des institutions grâce aux dons de collectionneurs répartis de la fin du XIX^e siècle au début du XXI^e siècle. Nous avons également trouvé des estampes et des reproductions dans différentes ventes aux enchères et galeries. Ces exemplaires se vendent à des prix différents, en fonction de leur état et de leur rareté au sein de la série, les reproductions étant moins chères que les originales. Les galeries et les maisons de vente aux enchères présentent parfois la série et le rapport texte-image développé avec les poèmes. Ainsi, bien que la série ne soit pas conservée dans son intégralité dans les institutions, ou même vendue -bien qu'il soit possible que des collectionneurs puissent posséder un nombre conséquent d'estampes de la série-, nous avons pu en trouver en France et retracer leur histoire.

CONCLUSION

Au début des années 1230, le poète Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162-1241) compile un recueil de cent *waka* (和歌) composés par cent poètes différents, afin de décorer les cloisons d'une villa. Ce qui, à l'origine, était une compilation privée comme une autre, traverse les âges, pour être encore lue de nos jours. Durant ces huit siècles d'existence, les poèmes du recueil sont analysés, retenus, récités, mais également parodiés et réécrits. Le *Ogura Hyakunin isshu* (小倉百人一首) [De cent poètes un poème à Ogura] est également illustré sous de multiples formes, livres, paravents ou estampes *ukiyo-e* (浮世絵). Ainsi, au XIX^e siècle, l'artiste Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849) s'empare de ce sujet, afin de proposer sa propre mise en images des cent poèmes, intitulée *Hyakunin isshu uba ga etoki* (百人一首ウバが絵解き) [Les cent poèmes racontés par la nourrice].

Notre étude est partie d'un constat simple : Hokusai étant l'un des artistes d'estampes les plus connus, exposés et étudiés, tant au Japon qu'en France, nous pourrions penser que la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* ait fait l'objet de nombreux travaux universitaires. Cependant, ces recherches demeurent peu nombreuses, et ce point a attiré notre attention. L'ambition de notre travail était donc de mieux comprendre ce qu'est précisément la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* et sa place au sein du patrimoine français de nos jours, et, d'ouvrir modestement la voie à de futures recherches sur ce sujet dans l'hexagone.

Pour répondre à notre problématique, il nous a fallu dans un premier temps étudier le matériel d'origine de la mise en images, à savoir le *Hyakunin isshu*, mais également le support physique de la série, c'est-à-dire les estampes japonaises *ukiyo-e*. Après avoir posé ces bases, qui nous permettent de mieux comprendre le contexte matériel et intellectuel dans lequel Hokusai a créé son projet, nous avons étudié plus précisément ce dernier et le processus de mise en images au travers de quelques exemples, ces derniers constituant également notre corpus de valorisation, présenté en dernière partie. Ces quatre étapes nous ont donc permis de définir précisément ce qu'est la série, exposant les raisons qui ont incité Hokusai à mettre en images un recueil vieux de six siècles, ainsi que les moyens utilisés pour la produire, et nous permettant d'étudier les différents aspects de sa mise en valeur en France.

Rappelons un instant quelles ont été les sources, tant primaires que secondaires, que nous avons utilisées. Pour les trois premiers chapitres, nous nous sommes appuyés sur divers travaux universitaires, notamment ceux de Joshua Mostow et Michel Vieillard-Baron concernant la poésie classique, la vie de Fujiwara no Teika et l'anthologie ; et ceux de Peter Morse, d'Ewa Machotka, de

Roger Keyes, d'Alfred Haft et de Tanabe Masako pour étudier en détail la série. Nous avons également consulté des traductions accompagnées de commentaires en français par René Sieffert et en anglais par Joshua Mostow. De plus, grâce à l'ouvrage de Peter Morse, nous avons pu voir et apprécier les détails des quatre-vingt-neuf visuels de la série qu'il a recensé, ce qui nous a permis de nous y référer fréquemment.

Concernant la valorisation du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, il nous a fallu constituer un corpus. Pour ce faire, nous avons tout d'abord étudié la base numérique de la RMN, afin d'avoir un premier aperçu des collections, puis nous avons contacté différentes institutions (MNAAG, BnF, Fondation Monet, Centre Pompidou) afin d'approfondir cet aperçu. Si certaines d'entre elles nous ont fourni des informations par échanges de mails, le pôle documentaire du MNAAG nous a invité à étudier sur place leur catalogue interne des collections et leurs inventaires numérisés. Ainsi, nous avons listé chaque œuvre, retracé le collectionneur d'origine, la date de son don à l'institution mais également les expositions où ces œuvres sont apparues. Nous avons pu approfondir ce dernier point grâce à des catalogues d'exposition que le pôle documentaire a mis à notre disposition. En outre, nous avons aussi étudié les archives numériques de différentes maisons de vente aux enchères (Pierre Bergé, Tessier-Sarrou, Alde et Bubb-kuyper), en regardant un à un les catalogues de vente et en relevant l'apparition des estampes de notre série, les différentes informations concernant la vente, la date ou encore la notice associée. Nous avons effectué ce même travail en contactant les galeristes ou en consultant le site internet de trois galeries d'images (Galerie Berès, Artmemo et le Bois Debout). Puis, ce corpus mis en place, nous avons pu d'une part étudier les différents collectionneurs et les replacer dans la chronologie du japonisme, et d'autre part analyser et comparer entre elles toutes les notices (d'exposition, de catalogue ou de vente). Ce corpus nous a permis de comprendre comment les œuvres étaient présentées, quels étaient les prix de vente et l'état des objets, et si une référence au matériel de base (le *Hyakunin isshu*) était effectuée, afin de voir si le public français s'intéressait à cette série.

Nous avons débuté notre travail en étudiant le contexte historique du Japon du début du XIII^e siècle. Il s'agit d'une période troublée, marquée par le changement de pouvoir qui passe aux mains du *shōgun* (將軍) à Kamakura suite à la guerre de Genpei (*Genpei kassen*, 源平合戦, 1180-1185), tandis que les empereurs ne conservent qu'un pouvoir symbolique. L'aristocratie, dont fait partie le poète Fujiwara no Teika, devient garante des traditions, notamment celles de la poésie *waka*. Certains poètes compilent sur ordre impérial des anthologies, travail colossal prenant plusieurs années. Dans ce contexte, au cours de la décennie 1230, Teika rédige le *Hyakunin isshu*, recueil de cent poèmes par cent poètes, afin de constituer un historique du meilleur de la poésie.

Cette dernière obéit à de nombreuses règles, régissant tant le fonds que la forme du *waka* : d'abord le mètre, mais également les règles de reprise et de

référence à des œuvres anciennes, appelés *honkadori* (本歌取り) et *honzetsu* (本説), ou encore l'emploi d'expressions particulières, les « mots-pivots » (*kakekotoba*, 掛詞) et les « mots oreillers » (*makurakotoba*, 枕詞), permettant d'induire de multiples termes et images dans la tête des lecteurs. Notons également des mots associés à certains sujets, tels le printemps et les cerisiers, l'automne et les feuilles rouges, la passion qui brûle les amants, ou encore la neige ou les fleurs qui rappellent le sentiment d'impermanence et le fait que tout dans ce monde change. Ces règles, théorisées par Teika et ses contemporains, se retrouvent donc dans le *Hyakunin isshu*.

De plus, nous avons constaté que ce dernier et les différentes interprétations des poèmes qu'il contient ne sont pas largement diffusés. En effet, le recueil reste l'apanage d'un petit groupe de poètes de l'aristocratie, héritiers des savoirs de Teika, qui ne se le transmettent qu'oralement. Au cours de l'époque Kamakura et Muromachi, quelques commentaires, rédigés par des nobles ou des lettrés, apportent de nouveaux points de vue concernant les *waka*, leur sens pouvant parfois être ambigu suite à des évolutions depuis l'époque de composition du poème ou de compilation du recueil. En parallèle, des illustrations sur paravent et sur soie représentent des poètes, dont ceux du recueil, sous forme de portrait imaginaire de plain-pied, appelé *kasen-e* (歌仙絵). À l'époque d'Edo cependant, ce système de transmission confidentiel d'images et d'interprétations vole en éclats, et le recueil commence à être connu, lu et enseigné auprès de l'ensemble de la population sans distinction de classe, mais également de plus en plus commenté, illustré, considéré comme un manuel d'éducation et parodié. Les maîtres de l'estampe *ukiyo-e* s'intéressent donc à ce sujet, faisant partie de la culture populaire de leur époque.

Cette période, appelée époque d'Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868), voit une ère de paix relative, propice au développement économique, démographique et intellectuel du pays. La ville d'Edo, l'actuelle Tōkyō, siège du shogunat, devient un point central où se croisent guerriers, marchands, artisans et parfois membres de la paysannerie. Les arts et les divertissements fleurissent, tout comme le milieu de l'édition. En effet, en raison d'un haut niveau d'éducation, une majorité de la population adulte a la capacité de lire, ce qui crée une forte demande de cette dernière pour la publication d'ouvrages et d'images divertissantes.

Ainsi, nous avons mis en évidence que les *ukiyo-e*, les « images du monde flottant », sont très populaires. Cette xylographie artisanale est de très bonne qualité pour un prix raisonnable, ce qui favorise sa diffusion et son rôle d'image populaire, pouvant à la fois informer, éduquer, distraire, ou amener à la contemplation. L'estampe est donc un média associé à cette période. Certains créateurs d'estampes innovent, en utilisant de nouveaux pigments, tel le bleu de Prusse, en reprenant des éléments occidentaux comme la perspective, ou en produisant de véritables œuvres d'arts luxueuses destinées à être collectionnées.

De plus, nous avons pu recenser différents thèmes prisés par les artistes et le public d'Edo. En premier lieu, le théâtre *kabuki* (歌舞伎) et ses acteurs, mais

également les *bijin* (美人), de belles jeunes femmes. Les uns comme les autres sont les icônes de la mode et du milieu du divertissement. Retrouvons également les *mitate-e* (見立絵), images parodiques, et les *fūzoku-ga* (風俗画), images de genre, elles aussi très appréciées, car elles présentent des scènes érotiques, reprennent les légendes populaires, inversent les genres des personnages et proposent une vision du quotidien en ville ou à la campagne. En outre, citons les *fūkei-ga* (風景画), des estampes de paysages en vogue à partir du XIX^e siècle, permettant à chacun de voyager et de connaître certains lieux qui deviennent alors emblématiques.

Ainsi, si Hokusai s'essaie au cours de sa longue carrière à tous les genres possibles d'illustrations et d'estampes, il est surtout connu pour ses paysages et ses séries d'estampes, telles *Les trente-six vues du mont Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景, 1833). Néanmoins, ce n'est qu'en 1835, à l'âge de soixante-quinze ans, qu'il décide de créer sa série ambitieuse, mêlant paysage et image de genre tout en reprenant les poèmes du recueil *Hyakunin isshu*, intitulée *Hyakunin isshu uba ga etoki*.

Cette série de cent images n'a cependant été publiée qu'entre 1835 et 1836, la production s'arrêtant à la vingt-septième estampe prête à la commercialisation. Le reste des images, dessinées par Hokusai, nous sont connues sous différentes formes : croquis *hanshita-e* (版下絵), une impression de première matrice, mais également reproductions ultérieures. À travers un titre original et volontairement flou, comme l'a démontré Ewa Machotka, Hokusai présente le point de vue d'une nourrice (*uba*, うば) expliquant (*etoki*, えとき) à sa manière le recueil de poèmes, puisant dans ses références campagnardes et son humour. De nombreux facteurs peuvent expliquer l'arrêt de la série, le plus important étant la famine de l'ère Tenpō (天保, 1831-1845), frappant le pays de 1833 à 1837 et paralysant l'économie. Ainsi, deux éditeurs se succèdent pour la publication mais ni l'un ni l'autre ne parviennent à achever le projet.

Ce constat posé, nous avons étudié quatorze estampes afin de comprendre le sens du poème d'origine et son lien avec l'image créée par Hokusai. Ainsi, nous avons confronté diverses interprétations du *waka* relevées par René Sieffert et Joshua Mostow, puis décrit l'image pour retrouver les éléments du poème, en nous appuyant sur les différentes analyses des chercheurs Peter Morse, Roger Keyes, Tanabe Masako ou encore Ewa Machotka. Si certains de ces éléments étaient visibles au premier coup d'œil, d'autres sont plus subtils et témoignent de la part de l'artiste d'une connaissance du recueil et de certaines interprétations, cachées derrière un jeu de sens et de détail. Grâce à l'intervention de la nourrice, la plupart des illustrations de la série prennent place dans un milieu rural et présentent des habitants vaquant à leurs occupations, souvent des fermiers, des pêcheurs, ou de simples voyageurs. Ce parti pris se détache de la plupart des mises en images précédentes, qui présentent les poèmes dans le milieu de création original, à la cour impériale et centrée sur le poète déclamant son texte. Seules quelques illustrations d'Hokusai suivent une vision plus commune, telle la représentation du poète Abe no Nakamaro (阿倍仲麻呂, 701-770) en Chine observant la lune, ou

encore celle Sugawara no Michizane (菅原道真, 845-903) dans un char à bœufs. Hokusai présente donc une mise en images originale, déplaçant parfois le lieu et le temps de l'action, tout en glissant des références aux poèmes originaux, qui, s'ils sont parfois cachés, ne sont jamais absents.

Par la suite, nous nous sommes demandés par quels moyens l'occident en est venu à s'intéresser aux arts japonais, notamment les *ukiyo-e* et leurs créateurs. Nous avons ainsi mis en lumière qu'à la faveur des nombreuses expositions universelles de la fin du XIX^e siècle, un mouvement d'intérêt pour l'art et la culture japonaise se développe, appelé japonisme. Ainsi, les artistes européens s'inspirent du style et des thèmes japonais pour leurs propres travaux, et les collectionneurs constituent de riches ensembles d'estampes, en se fournissant dans des magasins d'images parisiens tels ceux de Samuel Bing (1838-1905) et de Tadamas Hayashi (林忠正, 1853-1906). Peu à peu, des travaux de recherche voient le jour, permettant de recenser les œuvres et de mieux connaître les artistes. Hokusai devient ainsi l'un des plus réputés et des plus recherchés, réputation encore valable aujourd'hui.

Constatant l'intérêt du collectif pour ce dernier, nous avons cherché à savoir si et comment la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* était mise en valeur en France ces vingt dernières années. Ainsi, nous avons constitué un corpus d'une vingtaine d'œuvres, présentes dans les collections de différentes institutions, vendues ou encore disponibles à la vente. Quatorze *nishiki-e* (錦絵) et un *hanshita-e* ont donc été recensés, et nous avons pu voir qu'aucune institution ne semblait posséder l'ensemble des vingt-sept *nishiki-e*, contrairement aux fonds d'autres musées à l'international. Les collections sont tout de même présentées au public dans des parcours permanents ou des expositions temporaires tant en France qu'à l'étranger. En outre, des reproductions ultérieures de certaines images existent et peuvent être vendues, tout comme plusieurs exemplaires originaux, souvent en bon état, signe que les œuvres de la série intéressent certains collectionneurs, ou même des musées, tel le MNAAG qui acquiert en 2010 un exemplaire de l'estampe n°9 pour l'ajouter à ses fonds.

Cependant, les expositions recensées ne permettent pas forcément de connaître précisément la série et le recueil d'origine, car elles s'intéressent surtout à l'œuvre d'Hokusai en tant qu'objet, mentionnant parfois le titre de l'œuvre et le poète mais n'explicitant que rarement les raisons et l'inspiration à l'origine du projet. De même, seules quelques commentaires d'œuvres vendues aux enchères présentent en détail ces liens avec le *Hyakunin isshu*, il ne s'agit donc pas d'un critère essentiel pour inciter à l'achat d'une estampe. Aussi, comme pour les expositions, la plupart des notices de vente se réduisent à l'indication d'informations importantes : le nom de l'artiste, l'état, les caractéristiques physiques et parfois le nom de la série. En outre, nous avons pu présenter les différents collectionneurs qui ont été à l'origine de dons dans ces institutions et parfois dans des ventes publiques : ces derniers ont acquis les œuvres du corpus à différentes périodes allant de la fin du XIX^e siècle au début du XXI^e siècle,

montrant un intérêt pour Hokusai et pour la série elle-même qui ne faiblit pas. Il est toutefois difficile de connaître précisément la typologie de chaque collection et les raisons qui ont pu pousser certaines personnes à l'achat, outre un intérêt esthétique pour les *ukiyo-e*. Enfin, comme nous avons pu le voir, les estampes sont très détaillées et peuvent demander une analyse et une connaissance préalable pour être appréciées, ce qui peut expliquer pourquoi la série est bien moins populaire que d'autres grandes œuvres réalisées par l'artiste, et par conséquent exposée, reproduite ou vendue moins fréquemment.

En définitive, nous avons pu mettre en évidence ce qu'est la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* : une mise en images originale du *Hyakunin isshu*, qui s'appuie sur le poème auquel il fait référence, tout en exploitant les centres d'intérêt d'Hokusai pour les paysages et les scènes du quotidien, au travers d'un support plébiscité et fortement diffusé à son époque, l'estampe *ukiyo-e*. Cependant, la relative complexité et rareté des œuvres dans des collections en France et des ventes aux enchères, due notamment à l'arrêt brutal de la publication, fait que la série est peu connue dans l'hexagone tant au niveau de la recherche que du grand public, et si elle est mentionnée, rarement présentée sous l'angle d'une adaptation d'un canon plus ancien. Nous avons tout de même tenté de donner un point de départ à la recherche sur ce sujet en France : en utilisant les données françaises, et en poursuivant le travail antérieur de certains chercheurs de comparaison des images, tout en proposant diverses interprétations au travers de plusieurs traductions.

Nous avons cependant rencontré quelques difficultés, notamment pour accéder à certaines sources. En effet, nous avons exploité ces dernières principalement sous des formes numériques, et nos échanges avec des conservateurs ou des galeristes se sont principalement effectués par mail. Nous avons tout de même pu réaliser un travail de terrain en recherchant dans les bases de données (numériques) et les catalogues d'expositions (physiques) conservés au sein du pôle documentaire du MNAAG, et en rencontrant le galeriste lyonnais responsable de la boutique le Bois debout pour observer une reproduction d'une estampe qu'il avait en stock. En outre, nous avons également rencontré ces mêmes difficultés pour consulter certains travaux universitaires, notamment pour constituer notre historiographie du sujet, certains articles en japonais ou anciens n'étant pas accessibles facilement en ligne ou présents dans des bibliothèques.

Au cours de notre travail, une réflexion nous est venue à l'esprit : une analyse d'un texte ou d'une image n'est pas universelle et ne devrait pas tendre à l'être. En effet, chaque lecteur ou spectateur peut y voir des choses différentes, bien que certaines interprétations puissent dominer pendant une époque et guider la lecture. Nous avons également montré que les chercheurs peuvent parfois s'opposer sur la façon d'interpréter une image ou de lire et traduire un poème. Mais, malgré cela, chacun est libre d'y voir ce qu'il veut et comment il le souhaite,

ou même d'apprécier l'œuvre sans obligatoirement chercher à disséquer chaque mot ou chaque trait dessiné pour en ressortir un sens, qui sera le sens à suivre et qui éliminera les autres. Ainsi, comme l'a énoncé Joshua Mostow :

« Every period finds something new, something of itself, in the poem. A definitive translation is a murdering translation, one that claims there is nothing more to be said. The translations in Part Two [de l'ouvrage *Pictures of the heart*], then, are offered as just one more in what we have seen is a long chain of receptions of the *One Hundred Poets* »⁴⁵³.

Ce dernier propose l'idée d'une interprétation textuelle dans une autre langue, qui n'est pas la traduction définitive mais plutôt une nouvelle couche, un nouveau maillon dans un ensemble de visions qui peuvent parfois se contredire, parfois se compléter, et qui forment la richesse du texte, avec toutes ses zones d'ombre et d'interprétations multiples. Selon nous, nous retrouvons le même phénomène dans une image, qui possède plusieurs niveaux de lecture qui cohabitent et se révèlent différemment selon la personne qui la regarde. Ainsi, notre travail de description, d'analyse du sens du poème puis de l'estampe, ne tend pas vers un sens unique qui s'impose, et nous avons au contraire cherché à présenter sur le même plan les différentes interprétations. Le lecteur est cependant libre de choisir son sens favori ou de ne pas, tout simplement, analyser l'image. Par ailleurs, c'est une chose de savoir que le *Hyakunin isshu uba ga etoki* est une reprise du recueil *Hyakunin isshu*, mais c'en est une autre de pouvoir déceler les références et les détails au poème d'origine, les diverses interprétations et jeux de mots ou d'images dans chaque estampe d'Hokusai. Cette connaissance est intéressante, et permet de mieux appréhender la série, mais est-ce si important que cela lors d'un achat ou d'une exposition ? Est-il important de tout devoir analyser en détail, plutôt que de simplement être subjugué par la beauté d'une estampe, et son premier niveau de lecture qui apparaît simplement sous nos yeux ? Ainsi, dans notre corpus, il est possible que certains acheteurs et conservateurs, chercheurs ou public ayant pu observer les estampes en exposition, puissent effectuer ce travail d'analyse et le pousser dans le moindre détail. Il s'agit d'un bonus profitable certes, qui peut parfois augmenter la valeur de l'objet à l'achat, mais ce n'est pas, pour nous, la condition première pour pouvoir apprécier et admirer la série.

Par ailleurs, l'image fixe, telle l'estampe, n'est pas le seul support d'une mise en image, puisque l'image animée comme le cinéma permet d'adapter une œuvre. On entend parfois des controverses au sujet de telle adaptation qui n'est pas assez fidèle au texte d'origine, et dont les partis-pris « dérangeant » certaines personnes. C'est la même chose pour le théâtre, où le texte est mis en scène, cette dernière pouvant parfois être critiquée. Ainsi, est-ce qu'à l'époque d'Hokusai les images des poèmes modernisées semblaient gêner ? Cela est sans doute peu probable, puisque la société d'Edo était friande de caricatures, d'images de genre et de réécriture de différents textes et légendes ou encore appréciait mettre en

⁴⁵³ MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press : 1996, p. 86.

scène au théâtre des histoires plus ou moins récentes et la vie de différentes personnalités historiques. En outre, est-ce que des images fixes, soit populaires soit plus « nobles » (comme la peinture) dérangeaient et dérangent aujourd'hui lorsque le sujet consistait ou consiste en une reprise ou une parodie ? Si oui, cela dérange-t-il autant, plus ou moins que pour les supports du spectacle vivant ou le cinéma ? Pourtant, à nos yeux cela ne devrait pas tant l'être puisque, on l'a dit, chaque adaptation, populaire ou non, permet de voir comment un metteur en scène, un artiste, ou un écrivain conçoit l'œuvre de départ et l'interprète. Ces nouvelles œuvres entretiennent un lien plus ou moins ténu avec elle, et forment une nouvelle couche qui enrichit l'œuvre première et son « histoire ». Il paraît également naturel et inévitable que l'œuvre d'origine, passant de mains en mains et parfois de siècle en siècle, finisse par échapper à son milieu initial et se fasse revendiquer ou remodeler par d'autres groupes, change de propos ou suive les questionnements de l'époque. Si l'œuvre ainsi créée ne plaît pas, il est toujours possible de passer son chemin ou d'en trouver une autre qui convienne.

Nous avons étudié au travers de notre corpus différentes estampes conservées ou vendues en France. Devant cet ensemble nous nous sommes plusieurs fois interrogés sur la manière permettant de valoriser au mieux cette série. Cela est peut-être très idéaliste, mais il nous semble qu'une bonne façon de procéder serait de préparer une exposition, centrée sur le *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Il serait possible de présenter en parallèle d'autres travaux peu connus d'Hokusai ou d'autres artistes d'estampes, tels des livres illustrés autour des poèmes ou des classiques littéraires, ou encore la série *Le véritable miroir des poètes chinois et japonais* (*Shiika shashin kyō* 詩哥写真鏡). Cette exposition permettrait de mettre en avant ces œuvres moins connues et quelque peu éclipsées par la renommée d'autres grandes réalisations comme les *Trente-six vues du mont Fuji* ou les albums *Manga* (漫画). Ainsi, les musées et institutions présenteraient les œuvres que nous avons recensées dans notre corpus, et, si possible, ajouter les « doublons », afin de faire comprendre au public la différence entre image de la série et exemplaire, et comment ces derniers peuvent évoluer indépendamment les uns des autres (couleurs qui changent, traces d'usure et restaurations). Il serait également judicieux de pouvoir apporter des exemplaires de la série depuis d'autres institutions à l'étranger comme le British Museum, puisque cela permettrait d'augmenter la quantité d'œuvres exposées, et même de présenter une vue d'ensemble des vingt-sept *nishiki-e* produits. De plus, il serait pertinent, à l'instar de l'exposition de Londres de 2017 *Hokusai, beyond the great wave*, et de notre travail, de compléter les cartels en présentant le recueil et les poèmes du *Hyakunin isshu* pour que les visiteurs puissent en savoir plus, s'ils le souhaitent, sur l'inspiration d'Hokusai.

Une autre solution serait de présenter ces mises en images dans des ouvrages complets rassemblant poèmes et illustrations, ce qui rappellerait le travail de Peter Morse. Le texte serait cette fois-ci en français, et accorderait une place

égale au texte du *Hyakunin isshu* et à l'image. Si cela est possible, tant au niveau de la langue que pour les moyens employés, une nouvelle traduction essayant de rassembler le plus d'interprétations et de double sens pourrait être proposée, faisant écho à celle que Joshua Mostow a fait en anglais. Sinon, l'ouvrage pourrait associer plusieurs traductions françaises (préexistantes et peut-être des nouvelles) commentées, avec les mises en images de différents époques et supports : *kasen-e*, estampes du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, livres illustrés ou calligraphie. Ainsi, pouvoir rassembler en un volume plusieurs traductions, commentaires, analyses d'images et illustrations serait plus pratique pour les lecteurs que d'avoir sous les yeux une dizaine de livres différents, et proposerait un panorama plus complet.

Enfin il nous est venu à l'idée que d'autres types de littérature japonaise, tels que romans, pièces de théâtre, journal personnel, légendes populaires ou religieuses, récits historiographiques, pourraient faire le sujet d'études similaires à la nôtre (cela est peut-être déjà fait ?). En effet, nombre des textes dits « classiques » ont été commentés, illustrés et parodiés, et il serait intéressant de se pencher sur leur processus d'entrée dans la culture populaire. Y-a-t-il eu, comme pour le *Hyakunin isshu*, le même phénomène de modernisation du propos par quelques artistes tandis que les autres ont suivi une voie « traditionnelle » ? Ces textes ont-ils eu un impact sur les représentations d'autres œuvres ? On peut penser que des écrits et illustrations du *Genji Monogatari* (源氏物語, Murasaki Shikibu, vers 1010) [Le dit du Genji] ou du *Makura no sōshi* (枕草子, Sei Shōnagon, vers 1002) [Notes de chevet] ont pu, de par leur popularité, influencer la manière de représenter les amants, les dames de cour ou d'autres sujets. Et quid du *Nise Murasaki inaka Genji* (修紫田舎源氏) [Le Genji de la campagne par une Murasaki du peuple], que nous avons évoqué, et qui modernisait l'intrigue et les poèmes présents dans le texte ? Il serait également possible de se poser les mêmes questions mais pour les textes européens, tel *Le roman de Renart* ou des fabliaux : ces textes, écrits à la même époque que le recueil, ont traversé les siècles et ont pu être représentés. Comment ont-ils été appropriés par les gens du XVIII^e et XIX^e siècle et comment nos contemporains se les approprient et les transposent encore aujourd'hui ?

Avant de clore ce travail, nous souhaitons présenter différents points autour de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* qui pourraient être approfondis par des recherches ultérieures :

Tout d'abord il serait intéressant de poursuivre l'analyse texte-image, mais en se concentrant sur les *hanshita-e*, l'impression de première matrice, les quatre reproductions de Satō Shōtarō (佐藤章太郎, dates inconnues) et les photogravures de Charles Gillot (1853-1903), tant les quatre images inédites que l'ensemble des reproductions par cette technique. Nous avons vu au cours de nos lectures que ces quatre formes ne sont que peu étudiées, à l'inverse des vingt-sept *nishiki-e*. Elles pourraient permettre de mieux comprendre la manière par laquelle Hokusai concevait ses croquis et imaginait le résultat final, mais aussi les techniques

utilisées par Gillot et Satō pour reproduire ces images et leur perception du travail de l'artiste japonais.

De plus, une étude pourrait être centrée sur la matérialité des œuvres, en analysant entre autres le papier et les jeux des rééditions. Cette analyse permettrait de tracer les exemplaires, de savoir quelles images de la série sont les plus populaires au vu du nombre de rééditions, mais également d'étudier les évolutions de format ou les changements de pigments employés. Cette étude pourrait être reliée avec l'analyse des reproductions de Gillot et Satō, puisque ces dernières sont réalisées avec des techniques et du matériel différent de celui employé par Hokusai.

Enfin, un approfondissement pourrait être mené au sujet de l'itinéraire des estampes de leur arrivée en France jusque dans les collections actuelles. Plusieurs axes sont possibles :

- retrouver les archives des expositions organisées pendant la période du japonisme, telle celle de 1890 qui a suscité un engouement massif pour les arts japonais, afin de comprendre lesquelles étaient exposées, et qui les possédaient ou les ont achetées à l'issue de l'événement.

- agrandir le corpus établi dans notre travail, en cherchant à savoir si des œuvres sont conservées dans d'autres musées français, ou vendues dans des enchères et des galeries à des dates antérieures aux années 2000. Il serait enrichissant d'effectuer cette recherche dans des institutions à l'étranger, tant pays limitrophes où le japonisme était en vogue, qu'au Japon lui-même.

- accéder en main propre aux différentes œuvres afin de repérer les marques de collection, permettant d'établir un historique des différents propriétaires, mais qui ne sont pas souvent écrits dans les catalogues et que nous n'avons pas pu relever. Dans la même optique, on pourrait constater la présence d'un montage, les annotations éventuelles ou les marques de détérioration, apportant des informations sur la vie de l'exemplaire au sein de la collection. Cette étude de l'objet lui-même nous semble importante pour retracer l'histoire de l'objet et mieux comprendre la typologie du collectionneur.

- interroger plus de marchands ou de collectionneurs afin d'étendre cet historique à une période contemporaine.

Par cette étude, j'espère avoir pu révéler les liens qu'entretiennent une œuvre littéraire et sa mise en images, le *Hyakunin isshu* et le *Hyakunin isshu uba ga etoki*. L'univers des estampes *ukiyo-e* est complexe mais riche de perspectives nouvelles : découvrir de nombreux artistes ou séries, célèbres ou non, leurs œuvres originales ou parodies. Cette connaissance permettra à tous, je l'espère, de mieux comprendre et mettre en valeur les fonds de nos institutions.

SOURCES

CATALOGUES PAPIER

AKITEN, Geneviève ; DELAFOND, Marianne. *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts : 2003, p. 70.

BAYOU, Hélène (dir.). *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*. Catalogue d'exposition au Musée Guimet. Paris, Éditions de la RMN : avril 2008.

CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017.

IMAGES DE LA SERIE *HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI*

MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989.

TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isshu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho 葛飾北斎百人一首姥がゑるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]*. 二玄社 [Nigensha éditions] : 2011.

Collections en ligne du British Museum, résultats de la recherche avec le mot-clef « Hyakunin isshu uba ga etoki 百人一首うばがゑるとき ». Cette recherche permet de visualiser des reproductions numériques de certaines estampes. <https://www.britishmuseum.org/collection/search?title=Hyakunin%20isshu%20uba%20ga%20etoki%20%E7%99%BE%E4%BA%BA%E4%B8%80%E9%A6%96%E5%A7%A5%E3%81%8C%E3%82%91%E3%81%A8%E3%81%8D> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

REPRODUCTIONS TRANSMISES PAR LA GALERIE BERES

Deux pages du catalogue interne à la galerie Berès, recensant les œuvres en stock en 2022 (tire précis et n° de page inconnus) :

« HOKUSAI Katsushika (1760-1849) STOCK, Abe no Nakamura », page du catalogue interne à la galerie Berès présentant l'estampe n°7 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Disponible à la vente (données de mars 2022).

« HOKUSAI Katsushika (1760-1849) STOCK, Kan Ke. Sugawara no Michizane », page du catalogue interne à la galerie Berès présentant l'estampe n°24 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Disponible à la vente (données de mars 2022).

Diverses photographies de catalogues conservés par la galerie Berès. Bien que nous n'ayons pas les titres précis, il semble qu'il s'agisse des versions papier des catalogues présentant les divers lots mis aux enchères (nous retrouvons la version numérique de certains de ces catalogues sur les sites internet des différentes institutions) :

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 25 novembre 2003, p. 95.

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant le dessin préparatoire de l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 25 novembre 2003, p. 195.

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010, p. 86.

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°49 (poète Onakatomi Yoshinobu Ason) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 27 novembre 2002, p. 142.

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°9 (poète Ono no Komachi) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010, p. 87.

Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 19 septembre 2010, p. 238.

INVENTAIRES ET REGISTRES DU MNAAG

Musée Guimet – Registre EO1 à 3678, et AA1 à 74.

Musée Guimet – Catalogue général 7 – MA6065 à 12087.

Musée Guimet – Catalogue général 8 – MA12088 à 13134.

Musée Guimet – Catalogue des Collections du département des arts asiatiques
A.A.1 à A.A. 2000.

SOURCES ACCESSIBLES EN LIGNE

Base photographique de la RMN (Réunion des Musées Nationaux), recherche « Hokusai » sans autres critères, dans laquelle nous avons pu faire des observations préparatoires pour la valorisation dans les musées français.
<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCIGZ8XC64&SMLS=1&RW=1366&RH=615&PN=1> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

BAYOU, Hélène. Section Japon du bulletin d' « Activités du musée Guimet ». In : *Arts asiatiques*, tome 66. 2011, p. 251-258.
https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1767?q=hokusai
[dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°37 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, présentée dans l'exposition *Estampes japonaises, images d'un monde éphémère*, organisée par la Fundació Caixa Catalunya et la Bibliothèque nationale de France en 2008 et 2009. L'estampe est disponible en ligne sur le site internet consacré à l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/102.htm> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°17 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°547, « Hokusai Katsushika (1760-1849) ». In : *Vente II. Ukiyo-e. Les images du monde flottant. Peintures, estampes, livres et dessins de la Chine et du Japon*. Catalogue de vente aux enchères de la maison Pierre Bergé, à Drouot Montaigne -Paris, le 17 septembre 2010. <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540553?offset=150&>
[dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°9 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°548, « Hokusai Katsushika (1760-1849) ». In : *Vente II. Ukiyo-e. Les images du monde flottant*.

Peintures, estampes, livres et dessins de la Chine et du Japon. Catalogue de vente aux enchères de la maison Pierre Bergé, à Drouot Montaigne -Paris, le 17 septembre 2010. <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540554?offset=150&> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°5 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°768 « Hokusai Katsushika (1760-1849) ». In : *Vente II. Ukiyo-e. Les images du monde flottant. Peintures, estampes, livres et dessins de la Chine et du Japon*. Catalogue de vente aux enchères de la maison Pierre Bergé, à Drouot Montaigne -Paris, le 17 septembre 2010. <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540772?offset=350&> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°24 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°1734, « Hokusai Katsushika (1760-1849) ». In : *Vente IV. Ukiyo-e. Les images du monde flottant. Peintures, estampes, livres et dessins de la Chine et du Japon*. Catalogue de vente aux enchères de la maison Pierre Bergé, à Drouot Montaigne -Paris, le 19 septembre 2010. <https://www.pba-auctions.com/lot/7216/1541738?offset=350&> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Reproduction des estampes n°9 et n°19 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°245, « D'après Hokusai ». In : *Arts du Japon* ». Catalogue de vente aux enchères de la maison Tessier-Sarrou, à Drouot Richelieu -Paris, le 28 octobre 2019. <https://www.tessier-sarrou.com/lot/100896/10920294?offset=200&> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°24 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n°5183, « Hokusai (1760-1849). Poem By Kanke Sugawara Michizane. ». In : Catalogue n°72 de vente aux enchères de la maison Bubb-Kuyper – Pays-Bas, les 26-29 mai 2020. https://www.bubbkuyper.com/index.php?option=com_virtuemart&view=category&limitstart=17515&limit=10 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°5 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n° 81, « KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849). Série 100 poèmes de 100 poètes expliqués par la nourrice. *Hyakunin IsshuUba Ga Etoki*. 百人乳母がゑるとき ». In : *Estampes japonaises*. Catalogue de vente aux enchères de la maison Alde à Paris, le 8 juin 2021. <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-1> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Estampe n°1 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, lot n° 82, « KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849). Série 100 poèmes de 100 poètes

expliqués par la nourrice. Hyakunin IsshuUba Ga Etoki. 百人乳母がゑとき ». In : *Estampes japonaises*. Catalogue de vente aux enchères de la maison Alde à Paris, le 8 juin 2021. <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-2> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

« Une estampe originale d'Hokusai (1760-1849), Nom de famille : Katsushika ». Page de vente d'une réédition de l'estampe n°37 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, sur le site Artmemo HA68. <http://www.artmemo.fr/Estampes-japonaises-Fiches/Fiche-HA68-Hokusa-100-poemes-nourrice-37.htm> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

« Estampe japonaise » Page de vente d'une réédition de l'estampe n°52 de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*, sur le site Le Bois debout. [Lien mort car l'estampe a été achetée début juin]. <https://leboisdebout.com/fr/estampes-japonaises/1575-estampe-japonaise.html> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE GÉNÉRALE

JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Harvard University Press : 2002.

SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle histoire du Japon*. Paris, Perrin : 2010.

POESIE ET LITTERATURE CLASSIQUE

CARTER, Steven D. *How to Read a Japanese Poem*. Columbia University Press : 2019.

COMMONS, A.E. « Japanese poetic thought, from earliest times to the thirteenth century ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 218-229.

KORNICKI, Peter Francis. « Women, education and literacy ». In : KORNICKI, Peter Francis ; PATESSIO, Mara ; ROWLEY, G.G (dir.). *The female as subject : reading and writing in early modern Japan*. University of Michigan Press et University of Michigan Center for Japanese studies : 2010, p. 7-38.

KORNICKI, Peter Francis. « Publishing and the book in the seventeenth and eighteenth centuries ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 382-395.

MOSTOW, Joshua S. *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press : 1996.

MOSTOW, Joshua S. « A New "Classical" Theme: The One Hundred Poets from Elite to Popular Art in the Early Edo Period ». In : LILLEHOJ, Elizabeth (dir.). *Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700*. University of Hawai'i Press : 2004, p. 133-168.

NAKAMURA, Ryōji ; DE CECCATTY, René. *Mille ans de littérature japonaise. Anthologie du VIII^e au XVIII^e siècle*. Picquier : 1982 (édition revue en 2005).

SIEFFERT, René. *De cent poètes un poème*. Publications orientalistes de France : 1993 (réédition illustrée par UESUGI Sōryū en 2008).

THOMAS, Roger. « Waka practice and poetics in the Edo period ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 471-478.

VIEILLARD-BARON, Michel. *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*. Paris, Collège de France / Institut des Hautes Études Japonaises : 2001.

YOSHINO, Tomomi. « Hyakunin Isshu and the popularization of classical poetry ». In : SHIRANE, Haruo (dir.) ; SUZUKI, Tomi ; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press : 2016, p. 256-258.

(s.a.). *Ogura Hyakunin issyu - Takatsuka Chikudō sho* 小倉百人一首 高塚竹堂書 [Ogura Hyakunin issyu – illustrations de Takatsuka Chikudō]. 東京 [Tōkyō], 野ばら社 [Nobarasha éditions] : 1980 (14^e édition revue, 1999).

AUTOUR DE L'ESTAMPE JAPONAISE, HOKUSAI ET LE HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI

BAATSCH, Henri-Alexis. *Hokusai. Le fou de dessin*. Paris, Hazan : 1985 (éd. 2014).

BAYOU, Hélène. « Du Japon à l'Europe, changement de statut de l'estampe ukiyo-e ». In : *Arts asiatiques*, tome 66. 2011, p. 155-176. www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1759 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

BRUIJN, R., de. « The One Hundred poems explained by the nurse ». In : KAEMPFER, H. M.; SICKINGHE, W. O. G. (dir.). *The fascinating world of the Japanese artists*. La Hague, Society for Japanese arts and crafts : 1971.

HAFT, Alfred. « *One hundred poems by one hundred poets, explained by the nurse (Hyakunin isshu uba ga etoki)* ». In : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 222-239.

HIBIYA, Taketoshi. « Yoshiwara, quartier des plaisirs et berceau de la culture d'Edo ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 14/09/2020. <https://www.nippon.com/fr/japan-topics/g00885/?pnum=1> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

HOSODA, Haruko. « Les estampes "ukiyo-e", ou le reflet de la force de la culture populaire ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 30/07/2012. https://www.nippon.com/fr/column/g00036/?cx_recs_click=true [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

IWAKIRI, Yuriko 岩切 友里子. « Hokusai « Hyakunin isshu uba ga etoki » no gasō to « Hyakunin isshu zue ». 北斎「百人一首うばがえとき」の画想と『百人一首図絵』 » [Les images des *Cent poèmes racontés par la nourrice* d'Hokusai et le livre imprimé *Hyakunin isshu zue*]. In : *Art Research* アート・リサーチ, vol. 17. Ritsumeikan daigaku Art Research Center 立命館大学アート・リサーチセンター [Centre de recherches en art de l'université Ritsumeikan] : 2017, p. 79-90.

IWAO, Seiichi ; SAKAMATO Tarō ; HŌGETSU, Keigo et alii. « 212. Fūzokuga ». In: *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 5 : « Lettre F ». 1980, p. 123. www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1980_dic_5_1_882_t2_0123_0000_2 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

IWAO, Seiichi ; SAKAMATO, Tarō ; HŌGETSU, Keigo et alii. « 282. Hokusai (1760-1849) ». In : *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 8 : « Lettre H (2) ». 1982, p. 42-44. www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1982_dic_8_1_894_t1_0042_0000_1 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

KAFŪ, Nagai; SELDEN, Kyoko; FREEDMAN, Alisa. « Ukiyo-e Landscapes and Edo Scenic Places (1914) ». In : *Review of Japanese Culture and Society*, n°24. University of Hawai'i Press : 2012, p. 210-232. <http://www.jstor.org/stable/42801051>. [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

KEYES, Roger. « Hokusai's Illustrations for the "100 Poems" ». In : *The Art Institute of Chicago Centennial Lectures*, vol 10. The Art Institute of Chicago : 1983, p. 310-329. <https://www.jstor.org/stable/4104343> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

KEYES, Roger. « Hokusai : the final years ». In : CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 8-11.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte. « Les estampes japonaises, média de l'époque d'Edo ». Article publié en version française sur *Nippon.com*, le 22/11/2013. <https://www.nippon.com/fr/views/b02305/?pnum=1> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

LITTLE, Stephen. « The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World ». In : *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 22, n°1. The Art Institute of Chicago : 1996, p. 75–96. <https://doi.org/10.2307/4104359> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

MACHOTKA, Ewa. *Visual genesis of Japanese Identity : Hokusai's Hyakunin isshu*. Brussels and New York : 2009 (éd 2016).

McMANAMON, Sean P. « Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity ». In : *The History Teacher*, vol. 49, n°3. Society for History Education : 2016, p. 443–464. <http://www.jstor.org/stable/24810554> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

MORSE, Peter. *Hokusai : One Hundred Poets*. New York : 1989.

NAGATA, Seiji 永田生慈. « Katsushika Hokusai nikuhitsu kanshō -30-hanshita-e *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Kōkō tennō – ichimai, -31- hanshita-e *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Mibu no tadamine - ichimai » 葛飾北斎肉筆鑑賞 -30-版下絵「百人一首乳母かゑるとき 光孝天皇」1枚, -31-版下絵「百人一首姥か衛登喜 壬生忠見」1枚. [Appréciations des originaux de Katsushika Hokusai : (30) un exemplaire du croquis du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, poème de Kōkō tennō, et (31) un exemplaire du croquis du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, poème de Mibu no Tadamine]. In : *Kobijutsu* 古美術 [Arts anciens], vol.93, 1990, p. 125-129.

ŌTA, Aya. « Le royaume coloré des êtres vivants ». In : ŌTA, Aya ; MOSCATIELLO, Manuela (dir.). *1716-1800 Jakuchū, Le Royaume coloré des êtres vivants*. Paris, Paris Musées : 2018, p. 93-112.

SATŌ, Mitsunobu. "Histoire de l'ukiyo-e". In : FAHR-BECKER, Gabriele. *L'estampe japonaise*. Köln, Taschen : 1994, p. 7-22.

TAKAAKI, Kaneko. « The Printing Blocks of Woodblock-printed Books », p. 1-7. In : *The World of Japanese illustrated books – The Gerhard Pulverer Collection*, site internet rassemblant la collection numérisée de livres imprimés de Gerhard Pulverer, hébergé par le Smithsonian Museum <https://pulverer.si.edu/node/1217> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

TANABE, Masako 田辺昌子 ; Machida-shi Ritsukokuzai Hanga Bijutsukan 町田市立国際版画美術館 [Musée des arts graphiques de la ville de Machida] (dir.). *Katsushika Hokusai Hyakunin isshu uba ga etoki - Nazotoki Ukiyo-e sōsho 葛飾北斎百人一首姥がゑるとき - 謎解き浮世絵叢書 [Les Cent poèmes de Katsushika Hokusai - collection sur les secrets des Ukiyo-e]*. 二玄社 [Nigensha éditions] : 2011.

THOMPSON, Sarah. « The World of Japanese Prints ». In : *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, n°349/350. Philadelphia Museum of Art : 1986, p. 1–47. <http://www.jstor.org/stable/3795440> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Tōken wārudo zaidai 刀剣ワールド財団; cie. Tōken Corporation 東建コーポレーション. « Katsushika Hokusai ». In : *Tōken wārudo ukiyo-e 刀剣ワールド／浮世絵 [Le monde du sabre et de l'estampe ukiyo-e]*. Site (en japonais) de vulgarisation sur le monde de l'estampe, de l'époque d'Edo à nos jours. <https://www.touken-world-ukiyoe.jp/ukiyoe-artist/katsushika-hokusai/> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

YAMAGUCHI, Keizaburō 山口圭三郎. « Hokusai-hitsu *Hyakunin isshu uba ga etoki ni tsuite* ». 北斎筆「百人一首うばがゑるとき」について. [A propos du *Hyakunin isshu uba ga etoki* de l'artiste Hokusai]. In : *Nihon ukiyo-e geijutsu 日本浮世絵芸術 [Les beaux-arts de l'estampe japonaise]*, vol.55, 1977.

(s.a.). « How Japanese woodblock prints are made ». Article présent sur le site internet de la Japanese Gallery Kensington, (s.d.). Disponible à l'adresse

suivante : <https://japanesegallery.com/references-ukiyo-e> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

LE JAPONISME ET LES COLLECTIONNEURS

AUBOYER, Jeannine et all. *Chefs d'œuvre d'Asie*. Catalogue d'exposition. Paris : Direction des Musées de France, 1969. Disponible sur : https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=1302875968&searchurl=an%3Dauboyer%2Bjeannine%26n%3D100121503%26sortby%3D20%26tn%3Dchefs-doeuvre%2Bdasie&cm_sp=snippet--srp1--image2 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

CHIBA, Yoko. « Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century ». In : *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, n°2. University of Manitoba : 1998, p. 1–20. <http://www.jstor.org/stable/44029769> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

(Coll.) « Activités du musée national des Arts asiatiques – Guimet ». In : *Arts asiatiques*, n°58. 2003, p. 98-120. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2003_num_58_1_1502 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014.

INAGA, Shigemi. « The Making of Hokusai's reputation in the context of Japonisme ». In : *Japan Review*, n°15. International Research Center for Japanese Studies, National Institute for the Humanities : 2003, p. 77-100. <http://www.jstor.org/stable/25791270> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

JACQUIN, Charles. *Crépuscule à Pont-de-l'Arche* (en 1894). Épreuve photomécanique conservée par le musée d'Orsay. Disponible sur : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/crepuscule-pont-de-larche-31877> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

JARRIGE, Jean-François. « Activités du musée national des Arts asiatiques – Guimet ». In : *Arts asiatiques*, n°57. 2002, p. 156-171. https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2002_num_57_1_1485?q=norbert+lagane. [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

JARRIGE, Jean-François. « Avant-propos ». In : BAYOU, Hélène (dir.). *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*. Catalogue d'exposition au Musée Guimet. Paris, Editions de la RMN : avril 2008, p. 10.

LACAMBRE, Geneviève. « Les collectionneurs japonisants au temps des Goncourt ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°4 : « Hommage à Edmond de Goncourt pour le centième anniversaire de sa mort ». 1995, p. 164-170. www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_1995_num_1_4_1565 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

LEE, Jeehyun. « Le langage universel des beaux-arts : la promotion de l'art japonais par Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu ». In : *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18 : « Sœur Philomène - Autour du japonisme ». 2011, p. 69-82. www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2011_num_1_18_1054 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

PERRIN, Paul. « Autour de Manet et des impressionnistes. Le 1^{er} japonisme en peinture ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 43-49.

REY, Marie-Catherine. « Emile Guimet (1836-1918) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 105.

REY, Marie-Catherine. « Isaac de Camondo (1851-1911) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 193.

REY, Marie-Catherine. « Siegfried Bing (1838-1905) ». In : GABET, Olivier (dir.). *Japonismes*. Paris, Flammarion : 2014, p. 51.

THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°13. 1961, p. 117-130. www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1961_num_13_1_2193 [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

TOMASI, Michele. *KOECHLIN, Raymond*. Notice biographique disponible sur le site de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), mise à jour le 02 décembre 2008. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Sotheby's. *Catalogue of Japanese prints, drawings and books, Chinese drawings, etc. [...]; an album of twenty-eight prints from the key blocks of "The Hundred Poets Explained by the Nurse", by Hokusai*. Catalogue de vente aux enchères du vendredi 04 juin 1926, à Sotheby & Co, Londres. Londres : Sotheby & Co, J. Davy & Sons, 1926. Notice disponible sur WorldCat : <https://www.worldcat.org/search?q=no%3A493833020> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Wikipedia. *Atherton Curtis*, article wikipedia en anglais. Dernière mise à jour le 20 décembre 2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Atherton_Curtis [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

Wikipedia. *Nina Kandinski*. Article wikipedia en français. Dernière mise à jour le 1^{er} avril 2022. https://fr.wikipedia.org/wiki/Nina_Kandinsky [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

(s. a.) « Atherton Curtis (1863-1943) ». Biographie sur le site de Gallica BnF (s. d.) : <https://gallica.bnf.fr/html/und/asie/atherton-curtis-1863-1943?mode=desktop> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

(s. a.). *BIOGRAPHY - Paul-Jérôme Blondeau (Active 1898 - 1911)*. (s. d.). https://rehs.com/eng/default-19th20th-century-artist-bio-page/?fl_builder&artist_no=157&sold=1. [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

(s. a.). « Chronique ». In : Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. Tome n°27. 1927, p. 421-518. https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1927_num_27_1_4404?q=paul+blondeau [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

(s. a.) « Histoire du musée Guimet ». Article sur le site officiel du Musée National des Arts Asiatiques Guimet (MNAAG), (s. d.). <https://www.guimet.fr/musee-guimet/histoire-du-musee-guimet-2/> [dernière consultation le 02 / 06 / 22].

ANNEXES

Table des annexes

| | |
|---|------------|
| ANNEXE 1 : LISTE DES COMMENTAIRES ET MISES EN IMAGES DU <i>HYAKUNIN ISSHU</i> | 181 |
| ANNEXE 2 : LISTE DES ESTAMPES DU <i>HYAKUNIN ISSHU UBA GA</i> <i>ETOKI</i>, LOCALISATION ET VENTES | 184 |
| ANNEXE 3 : ANALYSE DETAILLEE DES NOTICES | 205 |

ANNEXE 1 : LISTE DES COMMENTAIRES ET MISES EN IMAGES DU *HYAKUNIN ISSHU*

Liste chronologique des commentaires et des adaptations, illustrées ou non, du *Hyakunin isschu*, telles que citées dans notre travail.

Vers 1235 : *Hyakunin isschu* 百人一首 de Fujiwara no Teika. Le manuscrit le plus ancien est celui de Gyōko copié au début du XV^e siècle.

Vers 1406 : *Ōei shō* 応永抄 [Commentaire d'Ōei]. Le plus ancien commentaire du recueil.

Vers 1471 : *Sōgi shō* 宗祇抄 [Commentaire d'Ōei], rédigé par le poète Sōgi. Il devient le commentaire de référence pour tous ceux qui suivent, le reprenant ou le réfutant.

Vers 1596 : *Yūsai shō* 幽齋抄 [Commentaire de Yūsai], rédigé par Hosokawa Yūsai, qui mêle les textes précédents et des interprétations secrètes.

Entre 1617 et 1691 : *Hyakunin isschu te-kagami* 百人一首手鏡 [Livre de référence de calligraphie du *Hyakunin isschu*], par Tosa Mitsuoki. La date de création de l'ouvrage est inconnue et celle mentionnée ici reprend les dates biographiques de Tosa Mitsuoki. L'ouvrage est composé uniquement d'images des poètes du recueil mais sans texte.

Vers 1620-1630 : *Saga-bon* 嵯峨本 [Livre de Saga], par Suminokura Soan. Un album de portraits de poètes du type *kasen-e*.

Vers 1662 et 1669 : Deux albums illustrés par Kanō Tan'yū : le *Kyū-Date-ke-bon hyakunin isschu gajō* 旧伊達家本百人一首画帖 [Albums illustrés du *Hyakunin isschu* de la famille Date], conservé par le clan Date ; et le *Hyakunin isschu Gazō* 百人一首画像 [Portraits des Cent poètes du *Hyakunin isschu*], une version d'expérimentation pour l'artiste.

1669 : *Inu Hyakunin isschu* 犬百人一首 [Les cent poèmes du chien]. Recueil de *kyōka* et d'illustrations de la vie quotidienne d'Edo.

1672 : [*Chū-iri Kashira-zu*] *Buke Hyakunin isschu* 武家百人一首 [Les cent poèmes de cent guerriers]. Ce recueil de *waka* composé par des guerriers est illustré de leurs portraits *kasen-e* par l'artiste Hishikawa Moronobu.

1678 : *Hyakunin isschu Zōsan Shō* 百人一首像讚抄 [Commentaires du *Hyakunin isschu* avec portraits et inscriptions]. Ensemble de *kasen-e* et d'illustrations interprétatives des poèmes réalisés par Hishikawa Moronobu.

1680 : *Ogura Hyakunin isschu* 小倉百人一首 [De cent poètes un poème à Ogura], illustré par Moronobu.

1683 : *Fujiwkawa waka hyakushu* 藤川和歌百首 [Cent *waka* de Fujikawa], illustré par Moronobu.

1688 : *Hyakunin issyu Kaikan shō* 改観抄 [Commentaire corrigé du *Hyakunin issyu*], rédigé par Keichū. Le commentaire a une approche plus moderne et tisse des liens avec certains classiques chinois.

1688 : *Onna Hyakunin issyu* 女百人一首 [De cent poètes un poème pour les femmes], compilé par Isome Tsuna. Il s'agit de la première anthologie parodique sur la forme du *Hyakunin issyu* destinée aux femmes.

1695 : *Fūryū Sugata-e Hyakunin issyu* 風流姿絵百人一首 [Portraits élégants de la collection de Cent poètes un poème], illustré par Moronobu. Des images subversives et des arrière-plans de paysage accompagnent les poèmes.

Entre 1716-1736 : *Edo meisho Hyakunin issyu* 江戸名所百人一首 [Les cent poèmes des cent vues célèbres d'Edo]. Recueil de cent *kyōka*, illustrés par des paysages d'Edo.

1749 : *Ehon Ogura yama* 絵本小倉山 [Livre illustré du mont Ogura]. Nishikawa Sukenobu réalise quarante illustrations, mais le projet s'arrête à sa mort et reste inachevé.

1765 : *Uimanabi* 宇比麻奈備 [Premières leçons] de Kamo no Mabuchi. Le commentaire privilégie les thèses du *kokugaku*, un mouvement intellectuel favorisant tout ce qui est né et développé au Japon, par contraste aux influences chinoises dans l'art ou les lettres.

1803 : *Ehon Ogura hyakku* 絵本小倉百句 [Livre illustré des cent poèmes d'Ogura] par Hokusai. Illustrations d'acteurs de *kabuki* pour un recueil de cent *haikus*.

1804 : *Shin shō* 新抄 [Nouveau commentaire], rédigé par Ishihara Shōmei. Il présente un texte plus accessible, et se diffuse fortement au sein de la population.

1804 : *Hyakunin issyu zue* 百人一首図 [Collection d'images du *Hyakunin issyu*]. Le commentaire repris du *Yūsai shō* est illustré par Tayama Yukinori (Tayama Takanori).

1823 : *Hyakushu Iken* 百首異見 [Opinions divergentes sur les Cent poèmes], rédigé par Kagawa Kageki. Il présente un commentaire rejetant les interprétations prônées par les auteurs du mouvement *kokugaku*.

1833 : *Hyakunin issyu Hitoyo-gatari* 百人一首一夕話 [Histoires d'un soir sur le *Hyakunin issyu*], rédigé par Ozaki Masayoshi et illustré en 1833 par Ōishi Matora. L'ouvrage est très populaire.

1834-1838 : *Hyakunin issyu uba ga etoki* 百人一首ウバが絵解き [Les cent poèmes racontés par la nourrice]. Ensemble de *nishiki-e* par Hokusai illustrant les poèmes du recueil. La série n'est pas publiée totalement.

1836 ou 1842-1843 : *Hyakunin isschu no uchi* 百人一首の内 [L'intérieur du *Hyakunin isschu*], par Utagawa Kuniyoshi. Les estampes *nishiki-e* replacent l'action et les poètes dans leur époque d'origine, l'époque Heian.

1844 : *Hyakunin isschu e-shō* 百人一首絵抄 [Images et commentaires du *Hyakunin isschu*], par Utagawa Kunisada. De belles femmes occupent une grande partie de l'image, et les poèmes sont inscrits dans des cartouches.

1845-1848 : *Ogura nazorae Hyakunin isschu* 小倉擬百人一首 [Imitation du *Hyakunin isschu* d'Ogura], réalisé par Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Kunisada et Utagawa Hiroshige. Les illustrations mêlent de nombreuses interprétations antérieures.

1980 : *Ogura Hyakunin isschu* 小倉百人一首 [De cent poètes un poème à Ogura]. Publié en japonais en 1980 (quatorzième réédition en 1999) par Nobarasha. Contient des calligraphies et des illustrations de l'artiste Takatsuka Chikudō, mais également des commentaires, une biographie des poètes, des cartes du *karuta* et des astuces mnémotechniques, et les portraits *kasen-e*.

1993 : *De cent poètes un poème*, traduction française de René Sieffert (PUF, réédition en 2008). La version la plus récente contient, en plus des poèmes et d'un commentaire, une calligraphie de Sōryū Uesugi.

ANNEXE 2 : LISTE DES ESTAMPES DU *HYAKUNIN ISSHU* *UBA GA ETOKI*, LOCALISATION ET VENTES

I/ Liste des estampes de la série et leur localisation dans les musées et les galeries d'art.

Note : certaines des œuvres étant inconnues, nous avons inscrit dans les cases correspondantes un « ? ».

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|----------------------|------------------|--|--|
| 1 | Tenshi Tennō | <i>Nishiki-e</i> | Des paysans et des voyageurs traversent des champs, un soir d'automne. Du riz est mis à sécher près de petites huttes dispersées. | *BnF, département estampes et photographie (Réserve DE-10 (41)-Boîte écu), legs d'Atherton Curtis en 1943. *Guimet, MNAAG EO243, don de Charles Jacquin au Louvre (1894, puis Guimet en 1945). *Guimet, MNAAG EO1984, don d'Isaac de Camondo au Louvre (1911 puis Guimet en 1945). |
| 2 | Jitō Tennō | <i>Nishiki-e</i> | Des villageois nettoient du tissu blanc dans la rivière, et le mettent à sécher. On aperçoit le mont Kagu au loin. | |
| 3 | Kakimoto no Hitomaro | <i>Nishiki-e</i> | Des pêcheurs tirent un lourd filet et remontent une rivière. Un feu de bois sur la droite produit un long trait de fumée qui part vers la gauche. Une personne en arrière-plan dans une maison observe la scène. | *Guimet, MNAAG EO1951, don d'Isaac de Camondo au Louvre (1911 puis Guimet en 1945). |
| 4 | Yamabe no Akahito | <i>Nishiki-e</i> | Un groupe de voyageurs (femmes, hommes et porteurs de palanquin) marche sur une falaise. La baie s'ouvre devant eux, et l'on aperçoit le mont Fuji qui émerge de la brume à | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|----------------------|-------------------|---|--|
| | | | gauche. | |
| 5 | Sarumaru Daiyū | <i>Nishiki-e</i> | Un groupe de femmes portant des paniers dans le dos rentre dans leur village un soir d'automne. Deux d'entre elles s'arrêtent pour observer un couple de cerfs au sommet d'une colline au loin. | *Guimet, MNAAG EO1931, don d'Isaac de Camondo au Louvre (1911 puis Guimet en 1945). *Guimet, MNAAG EO3289, don de Raymond Koechlin au Louvre (1932 puis Guimet 1945). |
| 6 | Chūngon no Yakamochi | <i>Nishiki-e</i> | Des bateaux de style chinois naviguent dans une baie. Des marins à leur bord pointent du doigt trois oiseaux -des pies- qui volent près du navire. | |
| 7 | Abe no Nakamaro | <i>Nishiki-e</i> | Le poète se tient au sommet d'un promontoire d'où il peut apercevoir la baie, des bateaux et le reflet de la lune dans l'eau, cette dernière n'étant pas visible dans le ciel. Des serviteurs chinois se prosternent autour du poète. | *Galerie Huguette Berès, Paris. En stock (données de mars 2022). |
| 8 | Kisen Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Des porteurs de palanquin croisent des paysans dans un endroit vallonné. A l'arrière-plan, deux chasseurs visent au fusil un couple de cerfs. | |
| 9 | Ono no Komachi | <i>Nishiki-e</i> | Au centre de l'image, une vieille dame appuyée sur une canne contemple un cerisier en fleurs. Autour d'elle les villageois s'activent à leurs tâches quotidiennes. | *Guimet, MNAAG MA12344, acheté lors de la vente de la collection privée de Huguette Berès le 17 septembre 2010. |
| 10 | Seminaru | <i>Hanshita-e</i> | Le poète portant son <i>biwa</i> (un instrument à cordes) est devant sa cabane. Derrière lui, des voyageurs passent | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--------------------|-------------------|--|---|
| | | | sur un chemin. On ne peut pas voir leurs visages. | |
| 11 | Sangi Takamura | <i>Nishiki-e</i> | Trois femmes nagent dans la mer pour trouver des coquillages. Trois autres sont installées sur des rochers, attendant de plonger. Une barque contenant trois hommes s'approche des nageuses pour récupérer leur prise. | <p>*Fondation Monet, obtention après l'arrivée à Giverny en 1883, ou au cours de la 3^e campagne de peinture en Hollande (fin XIX^e siècle).</p> <p>*Guimet, MNAAG EO255, don de Paul Blondeau au Louvre (1894 puis Guimet en 1945).</p> <p>*Guimet, MNAAG MA7093, don de Norbert Lagane en juin 2001.</p> <p>*Centre Pompidou, don de Nina Kandinsky (1981). Réédition d'après le bois original.</p> |
| 12 | Sōjō Henjō | <i>Nishiki-e</i> | Des nobles assis assistent à une représentation de danse, l'un d'eux tourne la tête vers la scène. Sur une estrade colorée, deux femmes dansent, accompagnées de six musiciens de cour. Un cerisier en fleur surplombe l'ensemble. | |
| 13 | Yōzei-in | <i>Hanshita-e</i> | Des villageois préparent des filets, plantent des pousses et nettoient du linge à proximité d'une rivière plutôt agitée. | |
| 14 | Kawara no Sadaijin | <i>Hanshita-e</i> | Un matin d'automne, des voyageurs se mettent en chemin, l'un d'eux est posté sur une structure enjambant une rivière et observe le ciel. Des paysans partent exploiter les champs. | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|-------------------------------------|-------------------|---|---|
| 15 | Kōkō Tennō | <i>Hanshita-e</i> | Dans un paysage enneigé, des nobles portant des paquets s'approchent d'une porte à droite, surveillée par un garde impérial, et entouré de quatre courtisans. | |
| 16 | Chūnagon Yukihira | ? | ? | ? |
| 17 | Ariwara no Narihira | <i>Nishiki-e</i> | Trois groupes de personnes sont sur un pont en dos d'âne : celui de gauche porte des boisseaux de riz, celui du milieu observe la rivière sur laquelle flotte des feuilles rouges, celui de droite est composé de guerriers portant leurs sabres. En bas, des pêcheurs s'activent au bord de l'eau. | |
| 18 | Fujiwara no Toshiyuki Ason | <i>Nishiki-e</i> | Un immense bateau navigue dans la baie, et deux personnes sont installées à la fenêtre d'une cabine pour observer l'eau. Dans le lointain, on aperçoit un village, et des oiseaux volant en groupe. | |
| 19 | Ise | <i>Nishiki-e</i> | Une courtisane et sa servante observent depuis leur chambre, à Yoshiwara, des voyageurs au bord des champs dans le lointain. Des artisans posent des tuiles sur le toit de la maison. | |
| 20 | Motoyoshi Shinnō | <i>Nishiki-e</i> | Deux femmes équipées d'ombrelles et un jeune garçon portant un paquet observent la baie et la ville au loin. A côté d'eux, passe un homme tirant un bœuf. Ce dernier est sellé et des | *Centre Pompidou, don de Nina Kandinsky (1981). Réédition d'après le bois original. |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--|-------------------------------|--|---|
| | | | boisseaux de riz sont posés sur son dos. | |
| 21 | Sosei Hōshi | <i>Satō</i> <i>Shotarō</i> | Un vieil homme portant un chapelet marche en direction de la cloche d'un temple à gauche de l'image. Il est précédé d'un homme portant des torches. Une silhouette féminine les observe dans une maison en arrière-plan. | |
| 22 | Fun.ya no Yasuhide | <i>Hanshita-e</i> | Six marcheurs se courbent face au vent fort qui emporte la bannière annonçant un festival, le chapeau d'un voyageur et des livres calligraphiés. | |
| 23 | Ōe no chisato | <i>Hanshita-e</i> | Plusieurs voyageurs (prêtre itinérant, famille de bûcherons, vieille femme accompagnée d'une servante) portant des lourds fardeaux se rencontrent sur une route de campagne, par une journée d'automne. | |
| 24 | Kanke – Sugawara no Michizane | <i>Nishiki-e</i> | Un chariot à bœuf richement décoré et son équipage attendent le retour du maître. Le bœuf est allongé entre les brancards, et certains gardes sont assis et semblent s'ennuyer. | Galerie Huguette Berès, Paris. En stock (données de mars 2022). |
| 25 | Sanjō no Udaijin | Gillot | Une dame, au visage caché par un tissu, et accompagnée d'une servante, s'approche d'une maison située au pied des montagnes, d'où s'envolent des oiseaux. La dame croise des voyageurs et un paysan qui semble la reconnaître. | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|---------------------------|---|---|---|
| 26 | Fujiwara Tadahira | <i>Nishiki-e</i> | Le jeune empereur entouré de ses familiers rend visite à des moines dans un temple, l'un d'eux s'inclinant avec respect. On aperçoit le char impérial à droite, et en arrière-plan le jardin d'automne. | |
| 27 | Chūnagon Kanesuke | <i>Hanshita-e</i> | Une grande barque remplie de voyageurs passe dans la rivière. Un homme est penché sur sa perche pour faire avancer l'embarcation. | |
| 28 | Minamoto no Muneyuki Ason | <i>Nishiki-e</i> | Cinq chasseurs se réchauffent en tendant leurs mains vers un grand feu, un soir d'hiver en montagne. À droite, une cabane abandonnée semble leur servir d'abri. | *Guimet, MNAAG EO994, don de M. Drouhet au Louvre (1910 puis Guimet 1945). *Guimet, MNAAG AA382, don de Madame Charles Jacquin au Louvre (1938 puis Guimet en 1945). |
| 29 | Ōshikōchi no Mitsune | ? | ? | ? |
| 30 | Mibu no Tadamine | Key block print [impression de la première matrice] | Un noble quitte la maison de sa dame aux premières lueurs de l'aube. Il rencontre devant la barrière deux paysans, l'un d'eux le regardant et l'autre se penchant pour resserrer ses chaussures. | |
| 31 | Sakanoue no Korenori | <i>Hanshita-e</i> | Des hommes habillés chaudement transportent sur leur dos ou grâce à des piques, des troncs depuis une rivière jusqu'à une hutte sous la neige. | |
| 32 | Harumichi no Tsuraki | <i>Nishiki-e</i> | Quatre charpentiers découpent des planches au bord d'une rivière où | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|----------------------|-------------------|--|--------------------------------|
| | | | flottent des feuilles d'érable rouge. Près d'eux, une mère et son enfant traversent la rivière sur un petit pont en bois. | |
| 33 | Ki no Tomori | <i>Hanshita-e</i> | Des paysans brûlent de l'enduit sur un grand bateau installé sur la rive afin de l'entretenir. Des femmes apportent des nouveaux fagots de bois. On aperçoit un cerisier en fleurs en arrière-plan. | |
| 34 | Fujiwara no Okikaze | <i>Hanshita-e</i> | Plusieurs personnes sont installées sur des estrades au pied d'un grand pin, que tous admirent, à l'exception d'une femme préparant le thé pour les visiteurs. | |
| 35 | Ki no Tsurayuki | <i>Hanshita-e</i> | Un voyageur passe la porte d'une grande maison, suivi d'une escorte. Les serviteurs restés à l'extérieur s'affairent à sortir les bagages d'une chaise à porteurs. Sur le mur d'une maison voisine, le propriétaire applique de l'enduit et ignore la scène. | |
| 36 | Kiyohara no Fukuyabu | <i>Nishiki-e</i> | Un grand navire de divertissement et deux petites embarcations sont sur une rivière. En arrière-plan, on voit défiler des habitations. Dans les barques, des hommes s'activent à préparer le repas, chauffer des braises ou rincer des assiettes, destinées au grand navire. | |
| 37 | Fun'ya/Bu n'ya no | <i>Nishiki-e</i> | Cinq jeunes hommes dans une grande barque pagaient | *BnF, département et estampes |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|----------------------|-------------------|--|---|
| | Asayasu | | avec difficulté vers des feuilles de lotus pour les cueillir, ce que tente de faire celui de droite, équipé d'une perche avec un crochet au bout. | photographie (Réserve DE-10 (41)-Boîte écu), legs d'Atherton Curtis en 1943. *Fondation Monet, obtention après l'arrivée à Giverny en 1883, ou au cours de la 3 ^e campagne de peinture en Hollande (fin XIX ^e siècle). |
| 38 | Ukon | <i>Hanshita-e</i> | Deux hommes et deux femmes s'approchent d'un temple, et croisent trois ouvriers occupés à décorer le <i>torii</i> d'une corde (grande barrière rouge d'un temple). | |
| 39 | Sangi Hitoshi | <i>Nishiki-e</i> | Un noble et ses deux guerriers traversent une digue séparant une rizière d'un champ de roseaux. Deux hommes s'agenouillent sur leur passage, tandis que cinq jeunes garçons portant du riz dans leurs paniers se relèvent une fois les avoir salués. | |
| 40 | Taira no Kanemori | <i>Hanshita-e</i> | Un voyageur de bonne famille et ses porteurs se sont arrêtés devant un stand au bord de la route. Le marchand sur son estrade tend un miroir au voyageur. | |
| 41 | Mibu no Tadami(ne) | <i>Hanshita-e</i> | Par une nuit d'été, une foule observe des artistes de rue au bord de la rivière. On aperçoit des nobles, des musiciens, un guerrier, des vendeurs de nourriture ambulants. | |
| 42 | Kiyohara no Motosuke | <i>Hanshita-e</i> | Un noble et un guerrier discutent et observent la baie toute proche, où des | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|-------------------|-------------------|--|--------------------------------|
| | | | hommes semblent sécher un tissu ou sortir un filet hors de l'eau. Le guerrier pointe du doigt les arbres en fleurs et la montagne au loin. | |
| 43 | Chūnagon Atsutada | Satō Shōtarō | Au milieu de la nuit, une femme tout en blanc et portant des chandelles sur un trépied posé sur sa tête plante des clous dans le tronc d'un pin sacré, entouré d'une petite balustrade. Elle semble accomplir un rituel. | |
| 44 | Chūnagon Asatada | <i>Hanshita-e</i> | Une belle dame s'approche d'un homme et de son fils assis au pied d'un <i>torii</i> . Du riz sèche à côté d'eux, et au loin on distingue les silhouettes de nombreux renards. L'image reprend une histoire populaire, où la femme est en réalité un renard transformé en humain. | |
| 45 | Kentokukō | <i>Hanshita-e</i> | Quatre femmes sont affairées dans un jardin à préparer du fil sur un grand métier, tandis qu'une dame à la fenêtre d'un bâtiment tisse ce même fil. Les arbres sont en fleurs. | |
| 46 | Sone no Yoshitada | ? | ? | ? |
| 47 | Egyō Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Sur le parvis d'une petite maison où sèchent le riz et des feuilles de tabac, un homme lave son cheval, une jeune femme lui apporte une selle à nettoyer. Une autre femme fait tomber des graines sur un tapis qu'un | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--------------------------------|-------------------|--|--|
| | | | jeune garçon éventa. Au loin volent des oiseaux migrateurs, symbole de l'automne arrivant. | |
| 48 | Minamoto no Shigeyuki | ? | ? | ? |
| 49 | Ōnakatomi no Yoshinobu no Ason | <i>Nishiki-e</i> | Un noble et son page sont assis au bord d'une falaise et observent le paysage. Ils sont séparés par une haute barrière d'un groupe de gardes qui se reposent près d'un feu mourant alors que le jour se lève. | |
| 50 | Fujiwara no Yoshitaka | <i>Nishiki-e</i> | Des voyageurs profitent d'une maison de bains. Les effluves de vapeur partent dans le ciel. Deux femmes et un homme observent dans la mare en arrière-plan deux oiseaux noirs. | |
| 51 | Fujiwara no Sanekata Ason | <i>Hanshita-e</i> | Au pied d'une montagne, deux voyageurs font une pause dans une auberge, où ils se font servir du thé, pendant qu'un serviteur inspecte les fers d'un cheval. Un petit temple dans la montagne surplombe l'auberge. | |
| 52 | Fujiwara no Michinobu Ason | <i>Nishiki-e</i> | Des porteurs de palanquins équipés de lanternes commencent leur journée de travail dans l'aube naissante. Les rideaux des palanquins sont baissés, pour éviter que leurs occupants soient reconnus par les rares passants. | *Guimet MNAAG EO1932, don d'Isaac de Camondo au Louvre (1911 puis Guimet en 1945). |
| 53 | Udaishō | Gillot | Une jeune femme à moitié | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| | Michitsuna no Haha | | endormie sort sur le porche de sa villa, pour attendre un visiteur. Elle tient une lanterne. Le jardin printanier est désert. Dans la maison, nous pouvons apercevoir un lit, ainsi qu'une pipe et une boîte de tabac. | |
| 54 | Gidōsanshi no Haha | ? | ? | ? |
| 55 | Dainagon Kintō | <i>Hanshita-e</i> | Au printemps, un groupe de fêtards profite d'un repas en plein air et de musique au pied d'une immense cascade, visible dans la gauche de l'image. Un bûcheron apporte du bois pour un petit four à côté du groupe et reçoit du saké en retour. | |
| 56 | Izumi Shikibu | <i>Hanshita-e</i> | Une jeune femme est allongée sur sa couche dans une chambre ouverte vers le jardin. Sa servante à l'entrée du domaine tend une lettre à un homme portant un arc d'où pendent des morceaux de papier. Il s'agit, d'après son équipement, d'un devin. | |
| 57 | Murasaki Shikibu | <i>Hanshita-e</i> | Une chaise à porteurs, accompagnée d'un guerrier, d'une dame et de deux servants s'éloignent d'une rivière. Ils semblent être reconnus par un autre groupe, composé de deux femmes, d'un enfant, et d'un homme portant des paquets. L'une des femmes pointe du doigt dans la direction du premier groupe. | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| 58 | Daini no Sanmi | ? | ? | ? |
| 59 | Akazome Emon | Satō Shōtarō | Une courtisane richement vêtue, précédée d'une servante portant une lanterne, et suivie d'une autre emmenant un coffret, emprunte une allée couverte en pleine nuit, sans doute pour rejoindre sa chambre ou un client. | |
| 60 | Koshikibu no Naishi | <i>Hanshita-e</i> | Un groupe de voyageurs épuisés s'arrête au pied de l'escalier d'un temple, surmonté d'un cerisier. L'un d'eux admire la vue : une grande baie courbe entourée d'arbres, la célèbre Ama no hashidate. | |
| 61 | Ise no Tayū | <i>Hanshita-e</i> | Des hommes font passer un cerisier déraciné, installé sur un chariot, au travers de la porte d'entrée d'un palais. Deux autres hommes équipés de bâtons et relevant leurs robes sur leurs jambes supervisent l'opération. | |
| 62 | Sei Shōnagon | <i>Hanshita-e</i> | Un grand groupe de guerriers entre dans l'enceinte d'un palais, dont la porte est ouverte. Un des guerriers descend d'un arbre, où il s'était perché. | |
| 63 | Sakyō no Daibu Michimasa | Gillot | Trois guerriers gardent l'entrée d'une villa. La rue juste devant est coupée par un drap tendu. De l'autre côté de ce dernier, à gauche, un noble et son guerrier sont éconduits par deux | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|------------------------------|-------------------|--|--------------------------------|
| | | | autres nobles. | |
| 64 | Gochūnagon Sadayori | <i>Hanshita-e</i> | Un voyageur à cheval contemple la baie, le pont et la montagne qui apparaissent en face de lui dans la brume. Il croise d'autres voyageurs et des porteurs de palanquin. | |
| 65 | Sagami | <i>Hanshita-e</i> | Dans la cour d'une maison, une femme à gauche tisse un matelas, tandis qu'une autre au centre met à sécher des longues bandes de tissu. Un homme s'apprête à porter du tissu séché sur ses épaules, un autre entre dans la cour en portant un panier. | |
| 66 | Saki no Daisōjō Gyōson | ? | ? | ? |
| 67 | Suō no Naishi | <i>Hanshita-e</i> | Sur une coursive, un noble à allongé sur son flanc passe son bras sous la tenture d'une maison pour l'offrir à une dame. Ses suivantes observent la scène par une porte coulissante. En arrière-plan, d'autres nobles en conciliabule observent également l'action. | |
| 68 | Sanjō-in | <i>Nishiki-e</i> | Une cérémonie dans un temple se déroule en pleine nuit. Le prêtre au centre brandit un bâton de cérémonie (<i>gohei</i>) où sont accrochés des bandelettes de papier. D'autres prêtres à droite s'inclinent, et trois nobles sont agenouillés et prient sur une coursive à droite. | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|---------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| 69 | Nōin Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | De grands radeaux descendent la rivière Tatsuta, empourprée de feuilles d'érables. Un homme sur le radeau du milieu commence à allumer un feu pour se réchauffer. Sur la berge, des pêcheurs tentent d'attraper des prises. | |
| 70 | Ryōzen Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Un groupe de passants marche un soir d'automne et passent devant un petit temple. Certains d'entre eux portent des tambours, et d'autres des tissus sur leurs épaules. Au loin, des oiseaux passent au-dessus de la baie. | |
| 71 | Dainagon Tsunenobu | <i>Nishiki-e</i> | Un soir d'automne, des femmes s'affairent à puiser de l'eau dans un grand bassin débordant à gauche. Deux hommes portent des paniers accrochés à une longue perche. L'un d'eux observe le paysage au loin et les oiseaux migrateurs, tout comme le fait un pèlerin. | |
| 72 | Yūshi Naishinnō-ke no Kii | <i>Hanshita-e</i> | Au pied d'une dune, un noble descend d'une chaise à porteurs afin d'admirer la mer au loin. L'un de ses serviteurs lui tend ses sandales. Un de ses compagnons s'approche d'une paysanne à droite, et la retient par la manche pour lui demander quelque chose. | |
| 73 | Gon-chūnagon | Satō Shōtarō | Un grand nombre de personnes arrive au sommet | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|----------------------------|-------------------|--|--------------------------------|
| | Masafusa | | d'une colline. Trois guerriers sont installés à gauche pour y admirer les cerisiers en fleurs ou dormir. Deux femmes puisent de l'eau d'une source à droite. D'autres voyageurs fatigués arrivent seulement au sommet. | |
| 74 | Minamoto no Toshiyori Ason | <i>Hanshita-e</i> | Deux pèlerins quittent une auberge de montagne, l'un d'eux ploie sous le vent. Deux autres voyageurs à l'entrée de l'auberge semblent récupérer de la nourriture. D'autres habitants portant des paniers semblent pêcher dans la rivière en contrebas ou ramener du poisson. | |
| 75 | Fujiwara no Mototoshi | <i>Hanshita-e</i> | Une foule se presse dans un temple bouddhique. De grandes lanternes peintes indiquent le nom de la fête en cours. Des banderoles flottent au vent. | |
| 76 | Fujiwara no Tadamichi | <i>Hanshita-e</i> | Dans une petite barque au toit couvert, des marins s'arque-boutent sur leurs rames pour faire avancer le navire au cœur de la mer déchaînée. | |
| 77 | Sutoku In | <i>Hanshita-e</i> | Une dame noble et sa suite de serviteurs passent sur un pont, ils croisent une paysanne portant des fagots de riz. La dame et la paysanne observent le courant qui passe sous elles, la rivière étant prise entre les rochers. | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|--------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| 78 | Minamoto no Kanemasa | <i>Hanshita-e</i> | Trois femmes emmènent un petit tonneau roulant près de grandes cuves à saké posés sur des rondins sur la gauche de l'image. | |
| 79 | Sakyō no Daiyū Akisuke | <i>Hanshita-e</i> | Quatre hommes sont en pleine préparation de la pâte à <i>mochi</i> et la frappent avec leurs maillets. Un fermier sort de son champ à côté d'eux, et croise un moine et son serviteur portant une torche. Ces derniers observent la pleine lune dans le ciel. | |
| 80 | Taikenmon-in no Horikawa | <i>Hanshita-e</i> | Deux servantes portant un récipient d'eau et une boîte sont sur une coursive et s'approchent d'une dame à l'intérieur d'une villa. Cette dernière, pensive, fait reposer sa tête sur sa main gauche. | |
| 81 | Gotokudaiji no Sadaijin | <i>Hanshita-e</i> | A l'aube, une dame encore endormie est assise pour mettre ses sandales. Elle observe le ciel en direction de la lune, les yeux plissés, et aperçoit un coucou volant. | |
| 82 | Dōin Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Un prêtre est assis dans une maison, la tête penchée. Est-il pensif ou endormi ? Un jeune garçon à côté de lui évente un petit fourneau pour faire chauffer de l'eau. Dans le jardin, une roue de char est à moitié enterrée dans le sol près de la barrière. | |
| 83 | Kōtaigōgū no Daibu | <i>Hanshita-e</i> | Deux femmes installées dans des grands paniers | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|---------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| | Shunzei | | suspendus à une falaise, grattent cette dernière pour trouver des champignons. Un paysan et un guerrier les regardent faire. Un homme dans une chaise et ses deux porteurs observent quant à eux un couple de cerfs sur une colline à distance. | |
| 84 | Fujiwara no Kiyosuke Ason | <i>Hanshita-e</i> | Dans la campagne, un danseur amuse un groupe de voyageurs : une personne âgée, un porteur, deux dames, un guerrier et son escorte. Le danseur et le guerrier semblent se regarder dans les yeux. | |
| 85 | Shun.e Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Sur le seuil de sa villa, une jeune femme pensive observe le dehors. Un croissant de lune se révèle dans la brume de l'aube. | |
| 86 | Saigyū Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Un vieux moine, assis sur le perron de sa retraite solitaire, observe la pleine lune. Il semble méditer. | |
| 87 | Jakuren Hōshi | <i>Hanshita-e</i> | Huit guerriers s'empres- sent de sortir leurs capes et chapeaux de pluie pour s'abriter d'une forte averse. Deux d'entre eux, ayant terminé de se préparer, protègent un cheval. | |
| 88 | Kōmakon-in no Bettō | <i>Hanshita-e</i> | Trois hommes dénudés poussent un lourd chariot rempli de leur récolte. Leurs vêtements sont jetés sur cette dernière. Ils approchent d'un village au bord de l'eau. | |
| 89 | Shokishi | <i>Hanshita-e</i> | Une courtisane agenouillée | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| | Naishinnō | | sur son estrade est endormie, tout comme ses deux suivantes allongées dans la pièce, proches d'un réchaud à thé. Elles semblent avoir attendu quelqu'un qui n'est pas venu. Une calligraphie de style chinois représentant un cheval est accrochée dans la pièce. | |
| 90 | Inpumon-in no Tayū | <i>Hanshita-e</i> | Trois pêcheuses portent leurs paniers, leurs manches de vêtement retroussées pour ne pas les mouiller. Elles croisent un marchand itinérant et un palefrenier posant une couverture sur un cheval. | |
| 91 | Fujiwara no Yoshitsune | <i>Hanshita-e</i> | Une dame seule installée dans sa chambre regarde avec ennui en direction de son jardin, où l'on aperçoit des arbres et des hautes herbes. | |
| 92 | Nijōin Sanuki | <i>Hanshita-e</i> | Deux hommes tirent un petit chariot rempli de pierres, un troisième portant un panier rempli. Une mère portant son bébé dans son dos, et accompagnée de son jeune garçon, portent quant à eux, grâce à un râteau, des paniers contenant des coquillages. | |
| 93 | Kamakura no Udaijin | <i>Hanshita-e</i> | Cinq hommes sont affairés à tresser une grande corde à partir de trois petites, montées sur une machine. Un jeune garçon passe près d'eux en courant pour apercevoir les oiseaux volant | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|---------------------------------------|-------------------|---|--------------------------------|
| | | | en arrière-plan. | |
| 94 | Sangi Masatsune | ? | ? | ? |
| 95 | Saki no Daisōjō Jien | Gillot | Une procession de prêtres bouddhistes et d'acolytes portant des paquets s'approchent d'un escalier à gauche, en direction de l'autel. Par les ouvertures, on aperçoit des pins à l'extérieur. | |
| 96 | Nyūdo Saki no Daijō Daijin | <i>Hanshita-e</i> | Une bonne et une jeune servante balayent et ramassent les pétales de fleurs ou des feuilles tombées dans le jardin. La bonne semble ennuyée, triste ou en colère, et jette un regard en direction de l'arbre au-dessus d'elle. | |
| 97 | Gochūnagon Sadaie (Fujiwara no Teika) | <i>Nishiki-e</i> | Des villageois sont occupés à brûler des algues pour extraire le sel. L'homme devant le four protégé à droite ravive le feu, une femme lui apportant un fagot de bois. Deux hommes au premier plan se lancent des fagots pour en faire une pile, déjà bien haute. A l'arrière-plan, deux femmes portant des seaux remplis passent près d'eux. | |
| 98 | Ju Ni.i letaka | <i>Hanshita-e</i> | Des gens de tout âge se croisent à l'entrée d'un temple situé à côté d'une rivière. Un prêtre tenant un <i>gohei</i> attend un couple et leur petit enfant assis sur les épaules du père et tenant une lanterne. Dans le temple, un homme | |

| Poème n° | Auteur du poème | Type d'estampe | Description | Lieu de conservation en France |
|----------|-----------------|-------------------|--|--------------------------------|
| | | | agenouillé prie. Un vieillard quitte le bâtiment. | |
| 99 | Gotoba-in | <i>Hanshita-e</i> | Des soldats à pied équipés de lanternes et de <i>naginata</i> (lame placée sur une longue perche) courent à côté d'un guerrier à cheval. L'air déterminé, ils s'apprêtent à entrer dans la cour d'une villa de la capitale. D'autres soldats équipés de la même manière sont déjà à l'intérieur. | |
| 100 | Juntoku-in | ? | ? | ? |

II/ Liste des estampes et des reproductions de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* qui ont été vendues.

| Poème n° | Type d'estampe | Description | Informations concernant la vente |
|----------|---------------------------|---|---|
| 1 | <i>Nishiki-e</i> original | État plutôt abimé, papier jauni et marges coupées. | Alde, 8 juin 2021. Lot n°82, « collection B. », vendu 4625 euros. |
| 5 | <i>Nishiki-e</i> original | Traces d'usure, papier jauni, et légèrement coupé en haut. | Alde, 8 juin 2021. Lot n°81, « collection B. », vendu 4000 euros. |
| 5 | <i>Nishiki-e</i> original | Très bon état malgré quelques légères traces d'oxydation. | Pierre Bergé, 17 septembre 2010. Lot n°758, vendu 3000 euros (sans frais). |
| 9 | Reproduction en couleurs | Reproduction encadrée sous verre. | Tessier-Sarrou, 28 octobre 2019. Lot n°245 (deux estampes), vendu 125 euros (avec frais). |
| 9 | <i>Nishiki-e</i> original | « Très belle épreuve aux coloris très frais. Marges entières ». | Pierre Bergé, 17 septembre 2010. Lot n°548, vendu 7000 euros (sans frais). Racheté par le musée Guimet et entré |

| Poème n° | Type d'estampe | Description | Informations concernant la vente |
|----------|---------------------------|---|---|
| | | | dans les collections. |
| 17 | <i>Nishiki-e</i> original | Estampe un peu salie mais restaurée. | Sotheby's, 25 novembre 2003. Lot n°101, prix de départ 12000-15000 euros (prix vendu inconnu). |
| 17 | <i>Hanshita-e</i> | Encre noire et rouge. Épreuve abîmée, mise sous verre. | Sotheby's, 25 novembre 2003. Lot n°195, prix de départ 10400-13800 euros (prix vendu inconnu). |
| 17 | <i>Nishiki-e</i> original | « Épreuve aux coloris très frais [...] marges légèrement rognées ». | *Pierre Bergé, 17 septembre 2010. Lot n°547, prix de départ 3000-4000 euros mais non vendue. *Pierre Bergé, 3 mars 2011. Lot n°2622, (prix vendu inconnu). |
| 19 | Reproduction en couleurs | Reproduction encadrée sous verre. | *Tessier-Sarrou, 28 octobre 2019. Lot n°245 (deux estampes), vendu 125 euros (avec frais). |
| 24 | <i>Nishiki-e</i> original | Pliure centrale. | *Bubb Kuyper, Pays-Bas, 26-29 mai 2020. Lot n°5183, vendu 2750 euros. |
| 24 | <i>Nishiki-e</i> original | « Un peu abimé par des vers ». | *Pierre Bergé, 19 septembre 2010. Lot n°1734, vendu 1400 euros (sans frais). |
| 37 | Reproduction en couleurs | « Réédition ancienne entre 1960 et 1970 avec bois regravés ». Mention des artisans dans la marge. | *Site de la galerie Artmemo HA68, mars 2019. Prix inconnu. |
| 49 | <i>Nishiki-e</i> original | Coloris frais. | *Sotheby's, 27 novembre 2002. Lot n°105, prix de départ 6000-8000 euros (prix vendu inconnu). |
| 52 | Reproduction en couleurs | « Estampe japonaise de 1950 environ, d'après Hokusai. [...] Bon état. » | *Boutique Le Bois debout, Lyon. Vendue 65 euros (début juin 2022). |

ANNEXE 3 : ANALYSE DETAILEE DES NOTICES

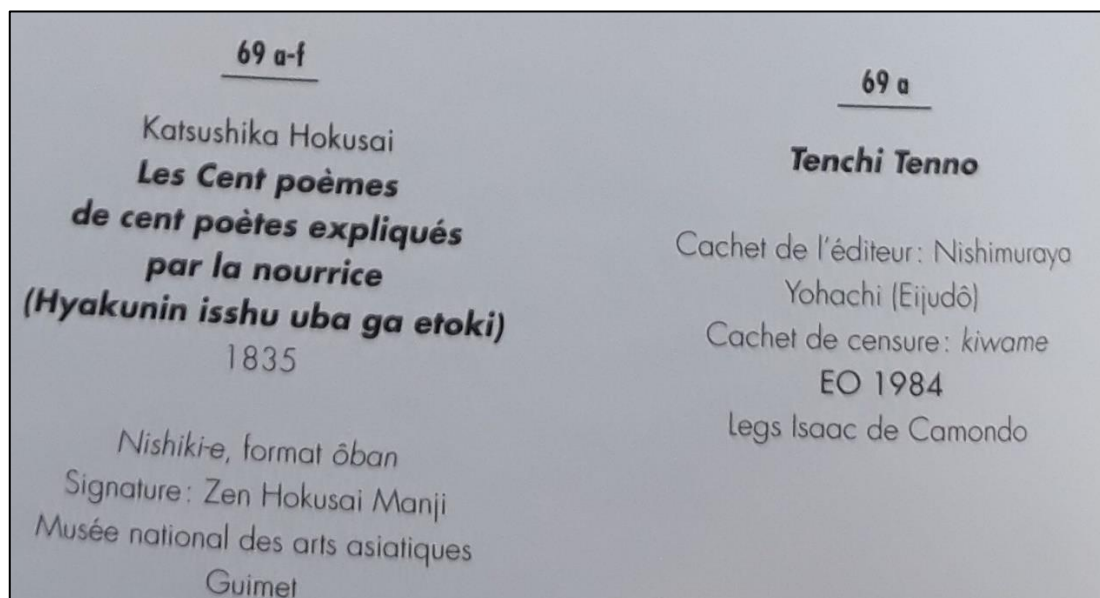
Nous présentons dans cette annexe les notices correspondant aux estampes de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* que nous avons recensées dans le chapitre 4 du présent travail. Ces notices sont de quatre types : celles contenues dans des catalogues d'exposition temporaire, celles apparaissant dans des bases de données d'institutions ou des catalogues des collections permanentes, et enfin celles soit vendues par des galeries ou toujours en stock, soit apparaissant dans des ventes aux enchères. Chaque notice sera brièvement décrite afin de faire ressortir ses particularités, en les comparant avec d'autres notices du corpus. Pour la synthèse et les images des œuvres correspondant aux notices, se référer à notre partie II et III du chapitre 4.

I/ Les expositions.

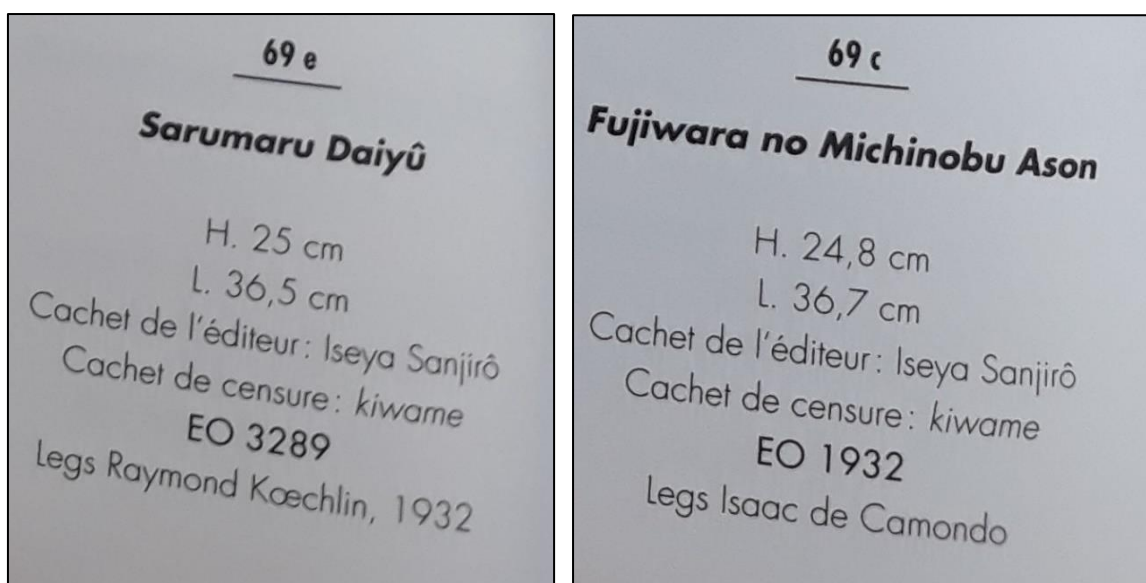
La première exposition en date dans notre corpus est celle organisée par le MNAAG en 2008. Ci-dessous sont représentés les cartels des pages 158, 160 et 162, correspondant aux estampes des poèmes n°1, 5 et 52 (Ill.1 à 3). L'indication « 69 a-f » à gauche de l'illustration 1 correspond à une indication globale de la série : présentation du titre, de l'auteur, le format entre autres. Les lettres permettent de désigner les estampes présentées dans l'exposition, au nombre de six. Nous avons pourtant choisi de ne faire figurer ici que trois notices, les autres présentant un format semblable. Après le numéro de l'estampe, le nom du poète figure en gras juste en dessous. Sont aussi présentés les dimensions (sauf pour 69 a qui est un montage), les cachets d'éditeur et de censure, le numéro d'inventaire permettant de replacer l'œuvre dans la collection de Guimet, et la provenance (nom et date si elle est précisée). Ces notices sont placées en bas de chaque page du catalogue, le haut étant réservé à la représentation de l'estampe concernée. Les notices dans ce catalogue ne présentent que des indications formelles et ne développent pas de description de l'image ou d'explication de la série d'Hokusai et son choix de mise en images. Néanmoins, il est probable que d'autres explications étaient présentes dans la salle d'exposition.

Nous avons pu relever un autre catalogue d'exposition où figuraient les estampes de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* : celle organisée par le British Museum en 2017 et intitulée *Hokusai, beyond the great wave*. Il est à noter que les informations et indications présentes diffèrent de celles du musée Guimet. En effet, un article de présentation signé par Alfred Haft (pages 222-239) retrace la genèse de la série et est placé avant les notices des estampes exposées. Nous avons sélectionné trois cartels sur les quinze figurant dans le catalogue, celles des pages 225, 226 et 232 présentant l'illustration des poèmes n°19, 24 et 37 (Ill.4 à 6). Chaque estampe exposée est représentée en haut de la page, avec en-dessous des indications sur deux colonnes : après le numéro dans l'exposition et le nom du poète en gras, les informations factuelles (dates, signatures, éditeur, dimensions,

origine du don, références, lieux de conservations) sont écrites en premier. Viennent ensuite le poème associé à l'estampe, en japonais transcrit en caractères latins (cette transcription est appelée *rōmaji*) et en anglais, avec la traduction de Joshua Mostow. Puis le lecteur peut trouver une description de l'image, une explication du contexte du poème ou des choix de mise en images de Hokusai. Le tout est signé Alfred Haft (son nom est abrégé en « AH »), comme l'article introductif cité plus haut. Ainsi, l'exposition du British Museum ne s'intéresse pas uniquement à l'image, mais également à son rapport au texte original. Le visiteur ou le lecteur du catalogue possède donc plusieurs clefs pour interpréter l'image et son contexte de création.



III.1 : Paragraphe de présentation des six estampes exposées (à gauche) et de l'estampe n°1 du poète Tenchi Tenno (à droite), dans BAYOU, Hélène (dir.). *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*. Catalogue d'exposition au Musée Guimet. Paris, Editions de la RMN : avril 2008, p. 158. (photographie personnelle)



III.2 (à gauche) : Notice présentant l'estampe n°5 du poète Sarumaru Daiyū dans le catalogue d'exposition *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*, p. 162. (photographie personnelle)

III.3 (à droite) : Notice présentant l'estampe n°52 du poète Fujiwara no Michinobu Ason, dans le catalogue d'exposition *Hokusai, l'affolé de son art. 1760-1849*, p. 160. (photographie personnelle)

| | |
|---|---|
| <p>133 Poet Ise</p> <p>About 1835–1836</p> <p>Signature: Saki no Hokusai Manji ('Manji, the former Hokusai')</p> <p>Colour woodblock, published by Iseya Sanjirō,</p> <p>26.3 × 37.7 cm</p> <p>Literature: Morse 1989, no. 19; MSU 1992, no. 13; Mostow 1996, pp. 198–199; Keyes & Morse 2015, no. 663</p> <p>British Museum, 1919,0715,0.3</p> <p>Osaka only</p> <p>Poem 19: <i>Naniwagata / mijikaki ashi no / fushi no ma no / awade kono yo o / sugushite yo to ya</i> (To go through this life, not meeting / for even as short a time as the space / between two nodes of a reed / in Naniwa inlet – / is that what you are telling me?) (Trans. Joshua Mostow.)</p> | <p>A courtesan of Yoshiwara pleasure quarter sits at the upper-storey window of a teahouse, accompanied by her young attendant (<i>kamuro</i>). She appears unconcerned by the workmen repairing the restaurant's tile roof, but gazes longingly towards the Embankment of Japan (Nihon-tsutsumi), the path that led Yoshiwara patrons from the Sumida river through rice fields to the pleasure quarter. A flowering plum tree at lower left suggests that the season is the New Year or early spring, ordinarily one of Yoshiwara's busiest periods. Hokusai's illustration transfers the poet Ise's verse to Edo, and interprets it as a lament of the pleasure quarters, with the courtesan disappointed to learn that she has lost a client. Perhaps Hokusai imagined her having to rebuild her client-base with new lovers. More concretely, in the second month of 1835 Yoshiwara burned to the ground, and the roof repairs might allude to the rebuilding, helping to date the publication of the series. AH</p> |
|---|---|

III.4 : Présentation par Alfred Haft de l'estampe n°19 (poétesse Ise), dans CLARK, Timothy (dir.). *Hokusai, beyond the great wave*. Catalogue d'exposition au British Museum. Thames & Hudson : 2017, p. 225. (photographie personnelle)

134
Poet Kan Ke (Sugawara no Michizane)

About 1835–1836

Signature: Saki no Hokusai Manji ('Manji, the former Hokusai')

Colour woodblock, published by Iseya Sanjirō,

25.7 × 37.0 cm

Literature: Morse 1989, no. 24; MSU 1992, no. 15;

Mostow 1996, pp. 213–214; Keyes & Morse 2015, no. 665

British Museum, 1919,0715,0.4

Poem 24: *Kono tabi wa / nusa mo tariaezu / Tamukeyama /
momiji no nishiki / kami no manimani* (This time around /
I couldn't even bring sacred streamers / – Offering Hill
– / but if this brocade of autumn leaves / is to the
gods' liking ...) (Trans. Joshua Mostow.)

One of the few designs in the series to give the ancient poem a courtly setting, this print shows an imperial carriage parked outside a shrine, with servants, guards and decorated oxen patiently awaiting the return of their passenger, as autumn leaves start to fall. The scene appears to be based on the circumstances behind the poem's composition. In AD 898, Kan Ke (Sugawara no Michizane, AD 845–903) accompanied Emperor Uda (AD 887–897) on an autumn excursion to Offering Hill in Nara, and recognizing the beauty of the surrounding foliage, imagined that a 'brocade of autumn leaves' might serve as a suitable gift for the gods. AH

Ill.5 : Présentation par Alfred Haft de l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane), pour l'exposition *Hokusai, beyond the great wave*, p. 226. (photographie personnelle)

140
Poet Bunya no Asayasu

About 1835–1836

Signature: Saki no Hokusai Manji ('Manji, the former Hokusai')

Colour woodblock, published by Iseya Sanjirō,

26.1 × 37.1 cm

Provenance: James Tregaskis

Literature: Morse 1989, no. 37; MSU 1992, no. 20;

Mostow 1996, pp. 252–253; Keyes & Morse 2015, no. 671

British Museum, 1920,0514,0.1

Osaka only

Poem 37: *Shira-tsuyu ni / kaze no fuki-shiku / aki no ta wa /
tsuranuki tomenu / tama zo chirikeru* (In the autumn fields /
where the wind blows repeatedly / on the white

dewdrops, / the gems, not strung together, / do scatter about indeed.) (Trans. Joshua Mostow.)

Five court page-boys harvest lotus leaves from a pond. As two of them sort the harvest, another one strains to hook a final leaf before the wind carries their boat away, defeating the two inexperienced pole-men at the stern, who seem to be fighting each other more than the wind. Asayasu's poem revises the ancient association between dew and gems by imagining the 'dew/gems' in their natural state, 'not strung together', as yet untouched by human hands. Following the poem, Hokusai shows dewdrops on leaves, but transfers the scene from fields to a pond and employs light comedy to convey the strength of the wind. This and the previous print (cat. 139) seem to form a pair of boating scenes. AH

Ill.6 : Présentation par Alfred Haft de l'estampe n°37 (poète Bunya no Asayasu), pour l'exposition *Hokusai, beyond the great wave*, p. 232. (photographie personnelle)

En outre, une autre exposition française consacrée au monde de l'*ukiyo-e* et organisée par la BnF en 2008-2009, présente elle-aussi une estampe de notre série et son rapport au texte original. Une seule estampe a été montrée au public, la n°37 qui illustre le poème de Fun'ya (ou Bun'ya) no Asayasu. Sur la page internet consacrée à l'exposition, nous pouvons trouver l'estampe, accompagnée d'explications en dessous (Ill.7). En orange figurent les explications factuelles, et

en blanc la description de l'image, ainsi que la traduction du poème et la présentation de la série. Cette notice décrit également les deux cartouches situées en haut à droite de l'estampe, qui contiennent le titre de la série d'une part et le poème en japonais d'autre part. L'auteur (« J.B. ») précise également qu'il s'agit là de l'une des vingt-sept estampes connues. La présentation de l'estampe est donc assez complète, d'autant plus qu'il s'agit de la seule de la série exposée. Le visiteur doit donc comprendre rapidement les origines de la série.

Ill.7 (page suivante) : Présentation de l'estampe n°37 (poète Fun'ya no Asayasu) pour l'exposition *Estampes japonaises, images d'un monde éphémère*, organisée par la Fundació Caixa Catalunya et la Bibliothèque nationale de France en 2008 et 2009. Lien internet menant à cette notice sur le site de la BnF : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/102.htm> (pour des raisons de format, nous avons préféré insérer l'image à la verticale afin de permettre sa lecture complète).

Barque au milieu des lotus

Les « Cent poèmes [de cent poètes] expliqués par la nourrice » (*Hyakunin isshu uba-ga-etoki*)

Hokusai Katsushika (1760-1849), vers 1835-1839.

L'une des 27 planches connues

Signé : « zen Hokusai Manji »

Inscriptions : dans le cartouche rectangulaire, en haut à droite, figure le nom de la série (*Hyakunin isshu uba-ga-etoki*) et, dans le cartouche carré, le nom du poète (« Funya no Asayasu ») et son poème (« *Shiratsuyu ni / kaze no fukishiku / aki no no wa / tsuranuki tomenu / tama zo chiri keru* »), qu'illustre l'estampe

Éditeur : Eijudō (Nishimuraya Yohachi) et Iseya Eijudō

Cachet de censure : *kiwame*

Nishiki-e ; format *ōban yoko-e*, 246 x 360 mm

BnF, département des Estampes et de la Photographie, RESERVE DE-10, J. B. 807

© Bibliothèque nationale de France

Le poème évoqué dans cette estampe, de Funya no Asayasu, date du X^e siècle : « Dans les champs d'automne quand souffle ce vent sans pitié sur la pure et blanche rosée, les myriades de graines sont éparpillées en tous sens. » Hokusai s'en fait l'interprète en représentant cinq jeunes hommes à bord d'une barque rouge, récoltant fébrilement sur un étang des graines de lotus, mets très apprécié des Japonais.

Cette estampe est extraite de la série des *Cent poèmes expliqués par la nourrice*, dernière suite importante que Hokusai fit paraître vers 1835-1839, illustrant des poèmes japonais. Il s'agit de la reprise des poèmes d'une célèbre anthologie japonaise classique, composée au début du XIII^e siècle sous la direction de Fujiwara no Teika, le Hyakunin isshu, que tout japonais connaissait alors par cœur. Hokusai associe librement une image à un poème dont le texte, accompagné du nom de son auteur, est retranscrit sur l'estampe elle-même dans des cartouches différenciés.

La publication de cette série fut interrompue à la vingt-septième planche par la famine et la crise économique qui frappèrent sévèrement le Japon, causant la faillite du principal éditeur de Hokusai, Nishimuraya Yohachi. Le maître perdit en outre la plupart des documents qu'il avait accumulés pour cette série dans l'incendie de sa maison, qui brûla en 1839. (J. B.)

II/ Les collections permanentes et les bases de données.

Au cours de nos recherches, nous avons pu recenser deux autres estampes présentes dans les expositions permanentes d'une institution, la Fondation Monet à Giverny. Il s'agit des n°11 et n°37 (Ill.8 et Ill.9) de la série. Le catalogue les inventoriant, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet* présente côte à côte à la page 70 les estampes et leur cartel, reproduit ci-dessous. Il est très simple, présentant en premier le poète, puis le nom de la série (en japonais *rōmaji* et en français), la signature d'Hokusai, le format et les dimensions, ainsi que des références bibliographiques. Un petit paragraphe présentant brièvement la série et l'anthologie *Hyakunin isshu*, mise en images par l'artiste, accompagne le tout. Ainsi, bien que les poèmes n'aient pas pu être présentés en détail et comparés avec l'estampe associée, les lecteurs du catalogue peuvent avoir quelques explications qui peuvent les inciter à rechercher ultérieurement.

79

Poème de Bunya no Asayasu.

Une estampe de la suite:

Hyakunin Isshu uba-ga-etoki. Cent poèmes expliqués par la nourrice.

Signature de l'artiste:

Zen Hokusai Manji.

Format: ōban yoko-e;

H. 25,2; L. 35,8 cm.

Bibl. : Goncourt, n° 37, p. 241 – U. Taikei VIII, n° 164, repr. – Vever III, n° 738, repr. – Exp. Marais, n° 227, fig. 246.

78

Poème de Sangi Takamura.

Une estampe de la suite:

Hyakunin Isshu uba-ga-etoki. Cent poèmes expliqués par la nourrice.

Signature de l'artiste:

Zen Hokusai Manji.

Format: ōban yoko-e;

H. 23,4; L. 35,8 cm.

Bibl. : Goncourt, n° 11, p. 239 – V. et I., 1913, n° 347, pl. CVII coul. – T.N.M. III, n° 3886, repr. – U. Taikei VIII, n° 173, repr. – Vever III, n° 735, repr. – Lane, n° 437, repr.

Ill.8 (à gauche) : Notice de l'estampe n°11 (poème de Sangi Takamura) dans le catalogue AKITEN, Geneviève ; DELAFOND, Marianne. *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2003, p. 70.

Ill.9 (à droite) : Notice de l'estampe n°37 (poème de Bunya no Asayasu) dans le catalogue *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, p. 70.

De plus, la deuxième estampe de la série conservée par la BnF, la n°1, se trouve dans les réserves de l'institution. Elle n'a pas été exposée au public en même temps que la n°37. Nous pouvons toutefois reprendre la notice de la base photographique de la RMN (Ill.10), bien que celle-ci, comme celles des autres estampes, soit parfois incomplète. Ce sont également les notices de cette base de données qui ont permis de retrouver deux estampes conservées au centre Pompidou (la n°11 et la n°20, Ill.11 et Ill.12). Le format de ces trois notices est relativement

le même malgré plusieurs différences : tout en haut un titre, composé soit d'un titre descriptif, soit du titre officiel de la série, voire des deux plus le nom du poète. Vient ensuite le nom d'Hokusai et ses dates. Figurent plus bas plusieurs numéros permettant d'identifier l'estampe dans l'inventaire de l'institution et au sein de la base de données, puis des descriptions de la signature et des cachets, de la matière, des dimensions, le legs et sa date, la localisation et les crédits photographiques. Mais les notices ne présentent pas toutes ces informations, tant pour le nom de Hokusai, les dates, ou les noms des donateurs, et l'on peut relever quelques erreurs. Ainsi, la notice de l'estampe n°1 (Ill.10) explique que cette dernière a été réalisée au XVIII^e siècle, plutôt qu'au XIX^e. La base de la RMN ne présentait pas non plus toutes les estampes conservées par le musée Guimet. Il manquait en effet l'estampe n°9 achetée en 2010, c'est-à-dire l'œuvre acquise le plus récemment. Ainsi cette base de données n'est pas totalement complète, mais peut permettre des premiers repérages. L'approfondissement grâce à d'autres catalogues est tout de même nécessaire, et nous avons pu le faire sur place pour les estampes du musée Guimet.

| | |
|--|--|
| Paysage avec rizière et travailleurs | |
| Hokusai Katsushika (1760-1849), peintre, graveur | |
| COTE CLICHÉ | 13-562501 |
| N° D'INVENTAIRE | RESERVE DE-12-BTE FOL |
| FONDS | Arts Asiatiques |
| NOTE DE L'IMAGE | RC-B-04677 |
| PÉRIODE | 18e siècle Japon (période) - période Edo |
| SITE DE PRODUCTION | Japon (origine) |
| TECHNIQUE/MATIÈRE | par estampe japonaise |
| LOCALISATION | Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF) |
| CRÉDIT | Photo (C) BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF |
| MOTS CLÉS | art japonais, Japon (représentation), Japonais (représenté), outil agricole, passerelle, paysan, pont japonais, portage (sur l'épaule), récolte, riziculture, rizière, ukiyo-e (estampe) |
| RÉSOLUTION | 4379 X 3164 pixels |
| PERMALIEN | https://www.photo.rmn.fr/archive/13-562501-2C6NU05R214R.html |

Ill.10 : Notice présente dans la base de données en lignes de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) pour l'estampe n°1 (poète Tenchi Tenno) conservée à la BnF :
<https://www.photo.rmn.fr/archive/13-562501-2C6NU05R214R.html>

| Les Cent Poèmes de Cent Poètes racontés par la nourrice (Hyakunin Isshu Uba ga Etoki). Sangi no Takamura. Pêcheuses Hokusai Katsushika (1780-1849), peintre, graveur | |
|---|--|
| COTE CLICHÉ | 11-531773 |
| N° D'INVENTAIRE | AM81-85-1255 |
| FONDS | Arts Asiatiques |
| DESCRIPTION: | Signature : "Zen Hokusai Manji". Editeur : "Iseya Sanjirô". Cachet de l'artiste en haut à droite. Inscription sur le montage, en bas à gauche : "Hokusai". Tout en bas à gauche : "1745". Le bois aurait été fait d'après le bois original de Hokusai |
| NOTE DE L'IMAGE | 4N51413 |
| DATE | 1835 |
| PÉRIODE | Japon (période) - période Edo |
| TECHNIQUE/MATIÈRE | carton, gravure sur bois |
| DIMENSIONS | Hauteur : 0.337 m Largeur : 0.487 m |
| MODE D'ENTRÉE | Legs de Mme Nina Kandinsky en 1981 |
| LOCALISATION | Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle |
| CRÉDIT | Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat |
| NOTES CLÉS | barque , estampe nishike-e , Japonais (représenté) , paysage (genre) , pêche (technique) , ukiyo-e (estampe) , vague (mer) |
| RÉSOLUTION | 4948 X 3452 pixels |
| PERMALIEN | https://www.photo.rmn.fr/archive/11-531773-2C6NU005V5V5.html |

Ill.11 : Notice présente dans la base de données en lignes de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) pour l'estampe n°11 (poète Sangi no Takamura) conservée au Centre Pompidou : <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-531773-2C6NU005V5V5.html>

| | |
|---|--|
| Les Cent Poèmes de Cent Poètes racontés par la nourrice (Hyakunin Isshu Uba ga Etoki) Hokusai Katsushika (1760-1849), peintre, graveur | |
| COTE CLICHÉ | 11-536876 |
| N° D'INVENTAIRE | AM81-65-1048(1) |
| FONDS | Arts Asiatiques |
| DESCRIPTION: | Date de la première édition : 1835-1836 Signature : "Zen Hokusai Manji". Cachets d'éditeurs : "Nishimuraya" et "Iseya Eijudō". Inscription sur le montage en bas à gauche : "Katsushika Hokusai (1760-1854)". Tout en bas à gauche : "4928". Le bois aurait été fait d'après le bois original de Hokusai |
| NOTE DE L'IMAGE | 4N52220 |
| PÉRIODE | 19e siècle Japon (période) - période Edo |
| TECHNIQUE/MATIÈRE | carton, gravure sur bois |
| DIMENSIONS | Hauteur : 0.337 m Largeur : 0.487 m |
| MODE D'ENTRÉE | Legs de Mme Nina Kandinsky en 1981 |
| LOCALISATION | Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle |
| CRÉDIT | Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat |
| MOTS CLÉS | estampe nishike-e, fleuve (paysage), Japonais (représenté), ombrelle, portage (sur l'épaule), ukiyo-e (estampe) |
| RÉSOLUTION | 5024 X 3568 pixels |
| PERMALIEN | https://www.photo.rmn.fr/archive/11-536876-2C6NU001EIJP.html |

III.12 : Notice présente dans la base de données en lignes de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) pour l'estampe n°20 (poète Motoyoshi Shinnō) conservée au Centre Pompidou : <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-536876-2C6NU001EIJP.html>

Ainsi, au cours de nos recherches au pôle documentaire du MNAAG, nous avons pu consulter la base de données interne à l'institution, ainsi que les inventaires numérisés du musée. Bien que nous n'ayons pas pu prendre une copie numérique de ces derniers, nous avons pu inscrire quelques informations à la main sur nos notes, et les reporter dans le travail à chaque fois que nous présentions l'une des onze estampes conservées par le musée. Ainsi, il nous semble important d'indiquer que le catalogue interne présente les informations factuelles de chaque estampe (auteur écrit en grosse police, titre de la série en français et titre descriptif, poète, taille, format, signature et sceaux, numéro d'inventaire, zone de rangement dans la réserve), mais également les expositions et les restaurations éventuelles, parfois de la bibliographie complémentaire, ainsi que des informations sur sa provenance. Ces trois derniers points n'étaient pas présents dans les notices RMN des estampes de Guimet, que nous n'avons pas reproduites ici puisqu'elles sont incomplètes et ne présentent pas toutes les estampes conservées. Les inventaires sont quant à eux succincts, présentant rapidement l'estampe à l'aide d'un titre descriptif ou du titre officiel. De plus, il n'y a pas d'uniformisation du

titre ni de l'auteur : nous avons pu relever « les cent poésies », « les cent poésies de cent poètes », « Hokusai » ou « Hokousai » (sic). Les dimensions et le nom du donateur ne sont parfois pas bien indiqués. Aussi, les inventaires du musée datant du XX^e siècle sont moins développés et la notice de l'estampe tient en une ligne, alors que ceux plus récents sont plus longs. Par exemple la notice de l'estampe léguée par Mme Charles Jacquin en 1938 contient le numéro dans la série, l'auteur, une petite description, le format et les dimensions, la signature, l'éditeur, l'origine (« Japon »), la date de création « 1836-49 » et l'origine du don. Celle donnée par Norbert Lagane apporte en plus un état physique de l'objet. Enfin, l'estampe n°9 acquise au cours des enchères de 2010 décrit l'état, indique les informations concernant la vente et le prix d'achat, ainsi que la mention d'une consultation du conseil scientifique pour la récupérer. Ainsi, ces bases propres au musée Guimet jouent un rôle d'inventaire et d'identification de l'œuvre au sein d'une vaste collection. Contrairement aux expositions, elles n'ont pas pour objectif de présenter la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* et son contexte de création, ni le lien entre le poème original et l'illustration.

III/ Les galeries et les ventes aux enchères.

Nous avons relevé plusieurs endroits où étaient vendues les estampes de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Il s'agit soit de galeries, soit de maisons de ventes aux enchères. Le plus souvent, les estampes que nous avons recensées sont, à l'heure actuelle, vendues. Mais quelques-unes sont toujours dans le stock des galeries.

| |
|---|
| <p>Une estampe originale d'Hokusai (1760-1849), Nom de famille : Katsushika</p> <p>Titre : Un poème de Bunya no Asayasu (planche n° 37 de la série)</p> <p>Série : 100 poèmes expliqués à la nourrice (Hyakunin isshu uba ga etoki)</p> <p>Signature : Saki no Hokusai Manji</p> <p>Réédition ancienne entre 1960 et 1970 avec des bois regravés</p> <p>Editeur OEDO MOKUHANSHA (cachet dans la marge droite)</p> <p>Artisan graveur : Matsuda Torazo Artisan imprimeur : Fukumoto (Noms des graveur et imprimeur dans la marge droite)</p> <p>Etat : Excellent état général.</p> <p>Editeur d'origine : Iseya Sanjirô (Eijudô)</p> <p>Date de la première publication : 1835-36</p> <p>Format oban : 40,8 cm x 26,8 cm (HA68)</p> |
|---|

Ill.13 : Notice de la réédition de l'estampe n°37 (poète Bunya no Asayasu), vendue sur le site Artmemo : <http://www.artmemo.fr/Estampes-japonaises-Fiches/Fiche-HA68-Hokusai-100-poemes-nourrice-37.htm>

Tout d'abord, la page du site de vente d'images Artmemo (Ill.13) présente la reproduction de l'estampe et des détails, puis la fiche avec les informations formelles. En gras, nous trouvons un titre assez intrigant : « Une estampe originale d'Hokusai (1760-1849), Nom de famille : Katsushika ». Notons qu'il est un peu incorrect de déclarer l'estampe à vendre comme originale, puisqu'il s'agit en réalité d'une réédition produite dans les années 1960 et 1970, ce que nous voyons plus bas dans la notice. « Originale » sert sans doute à attirer le client potentiel, ou à rappeler que l'image en elle-même a été créée originellement par Hokusai, et non pas reproduite depuis un autre artiste. La mention « Katsushika » pour désigner le nom de famille d'Hokusai est quant à lui erroné puisqu'il s'agissait de l'un de ses noms d'artiste, mais qu'il n'utilisait pas au moment de la création de cette série. Malgré ces quelques détails, le reste de la fiche est plutôt complète : mention du n° dans la série, signature, nom de l'éditeur d'origine et dates de première publication, format et dimensions. A cela s'ajoutent les informations concernant la réédition à proprement parler, à savoir l'éditeur et le nom des artisans, inscrits dans la marge à droite de l'exemplaire. Ces noms sont intéressants car ils permettent de renseigner sur les artisans, ce qui était généralement impossible de savoir aux XVIII^e et XIX^e siècles puisque les créateurs d'estampe, à l'exception du dessinateur original et de l'éditeur, étaient anonymes. La seule information manquante est l'indication de prix. En parcourant le site, nous pouvons apprendre que cette reproduction a été vendue, peut-être le prix a-t-il alors été retiré pour signifier qu'elle n'est plus disponible à l'achat ? Ainsi, bien que la notice ne présente pas plus de précisions concernant la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* et les origines de la création, le lien de l'estampe avec un poème est tout de même précisé. Le visiteur curieux peut alors se renseigner par lui-même.

Mais, contrairement à la fiche du site Artmemo, celle du magasin lyonnais Le Bois Debout est plus sommaire. Avant la vente de l'estampe en juin 2022, nous avons pu relever certaines informations sur la page internet de l'œuvre, que nous reprenons ici dans l'image ci-dessous (Ill.14). Il faut préciser que nous avons effectué une retouche d'image, car ces informations étaient dispersées tout au fil de la page, et ont été rassemblées ici au même endroit pour plus de lisibilité. Le titre de la fiche-produit, en haut de la page, est « Estampe Japonaise », sans plus de précisions. Puis viennent le prix, une référence interne au magasin et une phrase permettant de comprendre que l'estampe est une réédition ultérieure. Dans une autre partie de la page, outre l'image, nous trouvons plus d'informations : auteur, dimensions, état, date de publication. Ici encore, la mention d'une réédition est écrite clairement : « d'après Hokusai ». Le format, « paysage », est écrit en français, plutôt qu'en japonais, ce qui peut faire penser que la clientèle du magasin est en grande majorité française et ne connaît pas forcément les termes du monde de l'estampe (*ōban* faisant référence à un grand format, souvent en paysage. On

peut parler également de *yoko-ōban*, soit de grand format allongé). De plus, il n'y a pas de liens avec la série de Hokusai, tant pour le titre que pour le poète original. Il s'agit ici juste d'une fiche-produit axée sur la vente d'une image sans lien avec le texte. Puisque les deux images de Armemo et du Bois Debout sont des reproductions et non pas des originales, il n'y a peut-être pas lieu de préciser les motivations d'Hokusai quant à la mise en images du recueil *Hyakunin issyu*, comme cela peut être le cas, on l'a vu, dans des musées.

Estampe Japonaise

65,00 € TTC

Référence bd211010_5

Estampe japonaise de 1950 environ.

| Description | Détails du produit |
|---|--------------------|
| Estampe japonaise de 1950 environ, d'après Hokusai (1760-1849). | |
| Bon état. Paysage. | |
| Date de publication : 1950 | |
| Auteur : Hokusai | |
| Dimensions de la feuille : 26 cm X 40 cm | |
| Dimensions de la gravure : 24 cm X 37 cm | |

Ill.14 : Notice présente sur la page de vente d'une réédition de l'estampe n°52 (poète Fujiwara no Michinobu Ason) sur le site du magasin Le Bois Debout : <https://leboisdebout.com/fr/estampes-japonaises/1575-estampe-japonaise.html> (l'image a été retouchée ici afin de présenter au même endroit des éléments dispersés sur la page internet, le lien est à présent mort car l'estampe a été vendue au début du mois de juin 2022).

De plus, la galerie Berès, rappelons-le, possède deux estampes originales en stock, et en a vendu six autres au cours d'enchères, en 2002, 2003, 2010 et 2011. Les deux estampes toujours disponibles à la vente sont les n°7 et 24 (Ill.15 et Ill.16), et leurs notices sont semblables : tout d'abord la mention du nom d'Hokusai en gras, ses dates puis en rouge et en capitales le mot « STOCK » (sans mention de prix). Le nom du poète est souligné, signalons à ce propos une inversion des lettres du nom « Nakamaro », devenu sur la fiche « Nakamura » (Ill.15). Viennent ensuite une description de l'image et la mention explicite que l'estampe est inspirée du texte du poète. Plus bas, nous trouvons le titre de la série, en *rōmaji* et en français, la date, les sceaux d'éditeur et de censure, le nom du format et les dimensions. Enfin, une phrase sur l'état de l'exemplaire et une biographie indicative complètent le tout. Ces deux notices font donc référence à la série et au poème, bien que ce dernier ne soit pas écrit ni expliqué en détails.

HOKUSAI Katsushika

(1760-1849)

STOCK

Abe no Nakamura

Le poète Abe no Nakamura sur une colline

L'estampe s'inspire du poème de *Abe no Nakamura*.

L'estampe représente le poète sur une colline, regardant le reflet de la lune sur la rivière, où voguent deux barques.

Deux personnages semblent se prosterner devant lui.

De la série *Hyakunin isshu uba-ga-etoki*. Les cent poèmes expliqués par la nourrice. (27 estampes connues, ici la 7ème)

Date: circa 1835-1836

Signé *Zen Hokusai manji*

Sceaux de censure *Kiwame*

Editeur *Eijudô (Iseya Sanjirô)*

Format *Oban yoko-e* H. 24,7 L. 37 cm

Très belle épreuve, pliure centrale. Légèrement tronquée.

Bibliographie:

Lane, p. 272, n° 141 (série décrite) - Hokusai, Bridging East and West, exposition itinérante au Japon, en commémoration du 150ème anniversaire de la mort de Hokusai, ed. Nihon Keisai Shimbun, 1998, pp. 61 et 186, pl.70.

Ill.15 : Page du catalogue interne à la galerie Berès présentant l'estampe n°7 (poète Abe no Nakamuro) disponible à la vente. (reproduction transmise par la galerie Berès).

HOKUSAI Katsushika
Kan Ke, Sugawara no Michizane

(1760-1849)

STOCK

Un char impérial à trois roues, en forme de temple, et attelé d'un boeuf, est arrêté sur le bord de la route. Le boeuf est couché entre les brancards et les serveurs attendent que revienne l'empereur qui admire les érables rougis par l'automne.
Le poème illustré par cette estampe est de Kan Ke (Sugawara no Michizane)

De la série *Hyakunin Isshu uba ga Etoki*. Les cent poèmes racontés par la nourrice (27 estampes connues)

Date circa 1835 - 1836

Signé *Zen Hokusai Manji*

Editeur *Eijudō* Sceau de censure: *kiwame* Cachet rouge légèrement effacé.

Format *oban yoko-e* H. 25,7 L.36,9 cm

Mouillures. Couleurs fanées. Contrecollée sur carton léger.

Bibliographie:

Lane, p.272, 141 série décrite (et datée vers 1939), n° 15 - Vignier et Inada, p. 53, 346, pl. CVIII (108) -

Ill.16 : Page du catalogue interne à la galerie Berès présentant l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane) disponible à la vente. (reproduction transmise par la galerie Berès).

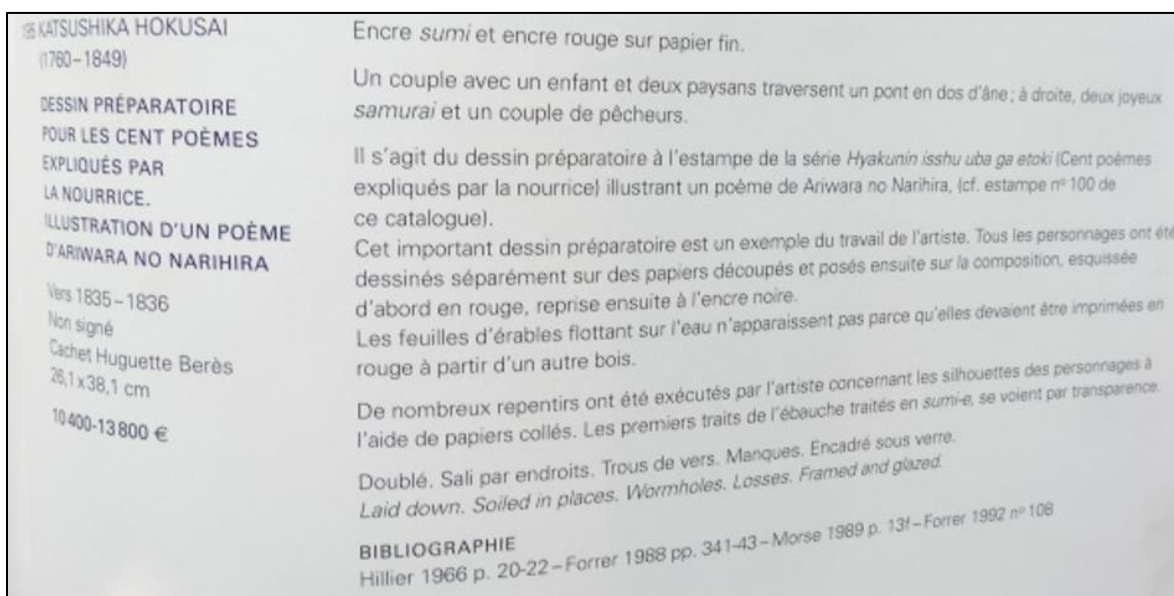
Ces mentions sont présentes sur les notices des estampes de la galerie Berès mises aux enchères (Ill.17 à 22) par la maison Pierre Bergé. En effet, en plus des informations factuelles, de l'état et de la bibliographie, nous pouvons retrouver le prix de vente estimé, plus une description de l'image et du poème, retranscrit en japonais *rōmaji* et traduit en français (nous ignorons de qui est la traduction), ainsi que la présentation de la série et la position de l'estampe dans celle-ci. Il est à relever que ces présentations ne sont pas totalement uniformes et varient d'une notice à l'autre et d'un catalogue à un autre. De plus, les informations présentes dans les catalogues transmises par Berès ci-dessus sont identiques et dans le même ordre que celles présentées sur le site de la vente de Pierre Bergé de 2010 (Ill.23, 24 et 26), c'est-à-dire les estampes n°9, 17 et 24. En effet, il semble probable et logique que la galerie Berès ait reçu un exemplaire du catalogue de vente publié en version papier pour l'occasion, que nous pouvons alors comparer avec les archives de la vente consultables en ligne sur le site internet de la maison Bergé. Nous pouvons dès lors supposer que les catalogues des ventes de 2002, 2003 et 2011 (celle de 2011 montre à la vente la même estampe n°17 que celle de 2010, car elle ne s'était pas vendue à ce moment-là) présentaient les mêmes informations que ce

qui est décrit dans les copies des catalogues transmises par la galerie Berès (Ill.17, 18 et 20), bien que nous ne les ayons pas retrouvées en ligne pour vérifier. En outre, seule la description, tant chez Berès que chez Bergé, de l'estampe du poème de Sugawara no Michizane (aussi appelé Kanke, poème n°24, Ill.22 et 26) est très succincte, ce qui détonne face à l'afflux d'informations concernant les autres œuvres. Nous trouvons même moins de descriptions que dans la notice de l'exemplaire du n°24 encore en stock dans la galerie. Est-ce que parce que les vendeurs avaient moins d'informations sur les raisons de la mise en images particulière du poème, de sa traduction ? Ou que les acheteurs potentiels le savaient déjà ? En outre, il est à noter pour le dessin préparatoire au poème d'Ariwara no Narihira (n°17 dans la série, et Ill.18) la description de l'image varie par rapport à celle du *nishiki-e* vendu en même temps (Ill.17), mais qu'il est explicitement mentionné à trois reprises qu'il s'agit d'un dessin préparatoire. Sont également mentionnés les encres noires et rouges utilisées pour le croquis, l'apparition des repentirs de l'artiste et les éléments de l'estampe qui n'apparaissent pas encore sur le croquis. Enfin, toutes ces notices de ventes aux enchères, tant celles de Berès que de Bergé, tant celles de 2002-2003 que de 2010, ont une partie écrite en anglais, celle mentionnant l'état de l'exemplaire. Cela permet alors au public international de comprendre l'essentiel, puisque l'état de l'objet conditionne les enchères. Le reste, c'est-à-dire la description de l'image et le lien avec le poème, n'est pas traduit.

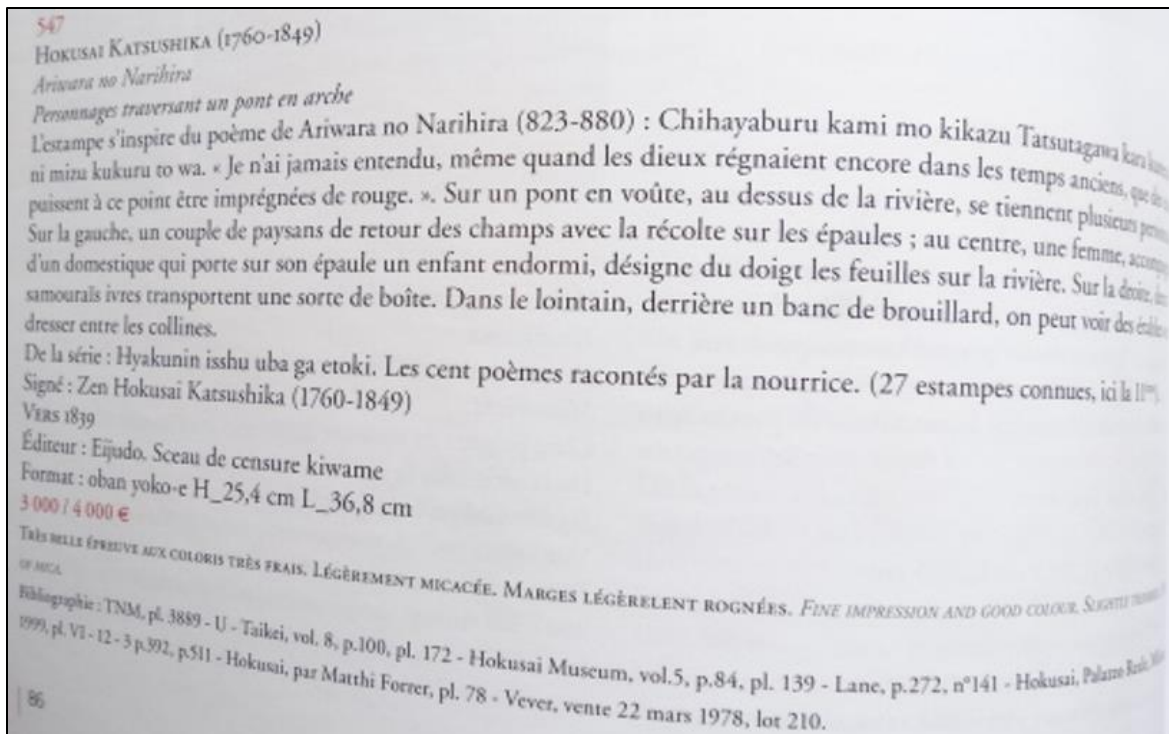
Nous avons également recensé une autre estampe de la série vendue par la maison Pierre Bergé au cours des ventes de septembre 2010 en même temps que les exemplaires de la galerie Berès, mais elle ne provient pas de cette dernière collection. Il s'agit de l'estampe n°5 (Ill.25). Les informations sont les mêmes que pour les autres estampes vendues par Pierre Bergé, avec une emphase sur le poème et sa traduction. Nous pouvons en conclure que les notices de la maison de vente sont donc dans l'ensemble au même format, qu'importe le possesseur d'origine.

| | |
|--|--|
| <p>171 KATSUSHIKA HOKUSAI (1760 – 1849)</p> <p>ARIWARA NO NARIHIRA. LE POÈTE ARIWARA NO NARIHIRA</p> <p>Série <i>Hyakunin isshu uba</i> ga etoki (Cent poèmes expliqués par la nourrice) Vers 1835 – 1838 Signé Zen Hokusai Cachet de l'éditeur <i>Eijudō</i> (ise Sanjurō) Cachet de censure <i>kiwame</i> Cachet Huguette Berès Format oban 25,5 x 37,3 cm 12 000-15 000 €</p> | <p>TRÈS BELLE ÉPREUVE. COLORIS FRAIS</p> <p>Quatre-vingt-sept estampes composent cette série, identifiées chacune par un poète et son poème ; ici Ariwara no Narihira (825 – 886) considéré parmi les six grands poètes.</p> <p>Des couples de personnages traversent le pont en dos d'âne. L'homme parvenu au sommet, avec un enfant sur le dos indique le chemin à deux <i>samurai</i> apparemment ivres. À gauche, un couple de paysans grimpe, de lourds fardeaux sur le dos. Sur la rive au premier plan, un pêcheur retient sa ligne. Des feuilles d'érable aux couleurs automnales flottent sur la rivière.</p> <p>Le poème est inscrit dans le cartouche : <i>Chihayaburu/kami yo mo Kikazu/Tatsuta-gawa/kara-kurenai ni/Mizu kukuru towa</i> : je n'ai jamais entendu dire, même jadis quand les dieux gouvernaient le monde, que l'eau était d'une couleur aussi rouge qu'ici, pour le fleuve de Tatsuta.</p> <p>Légèrement salie sur le bord supérieur, petites lacunes restaurées. <i>Very good impression. Slightly soiled on top edge with signs of repair.</i></p> <p>BIBLIOGRAPHIE HUT n° 66 (épreuve H. Berès) – Morse n° 6 Autres épreuves : Tokyo National Museum (TNM 3 n° 3889) – Honolulu Academy of Arts (Milan p. 392 n° VI.12.3)</p> |
|--|--|

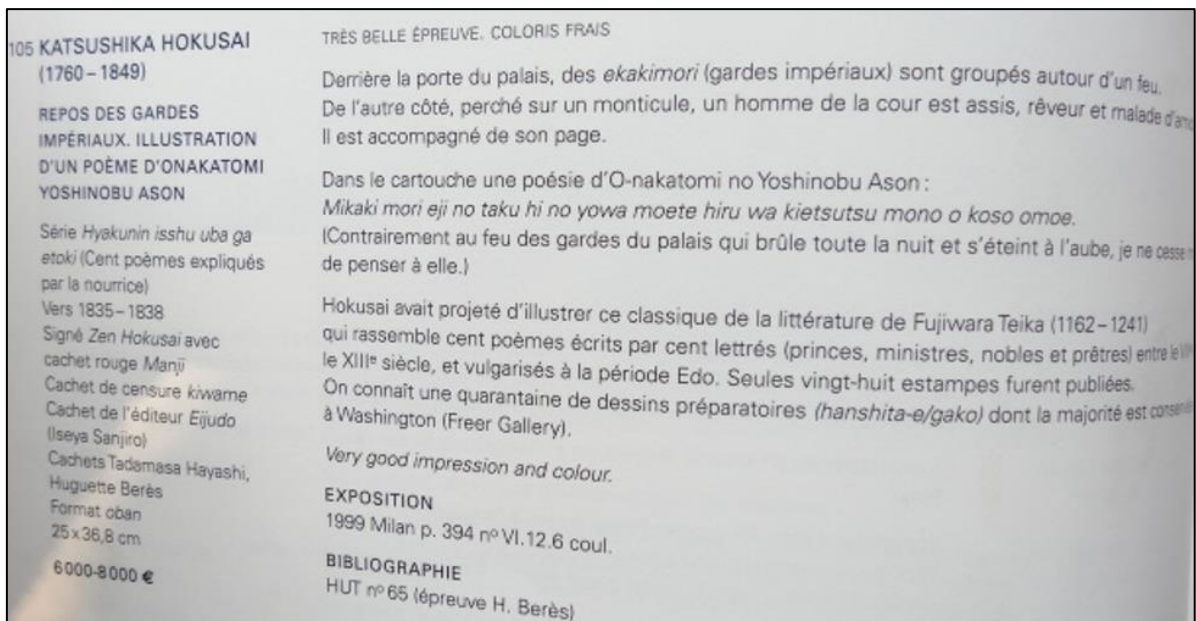
III.17 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 25 novembre 2003, p. 95. (photographie transmise par la galerie Berès).



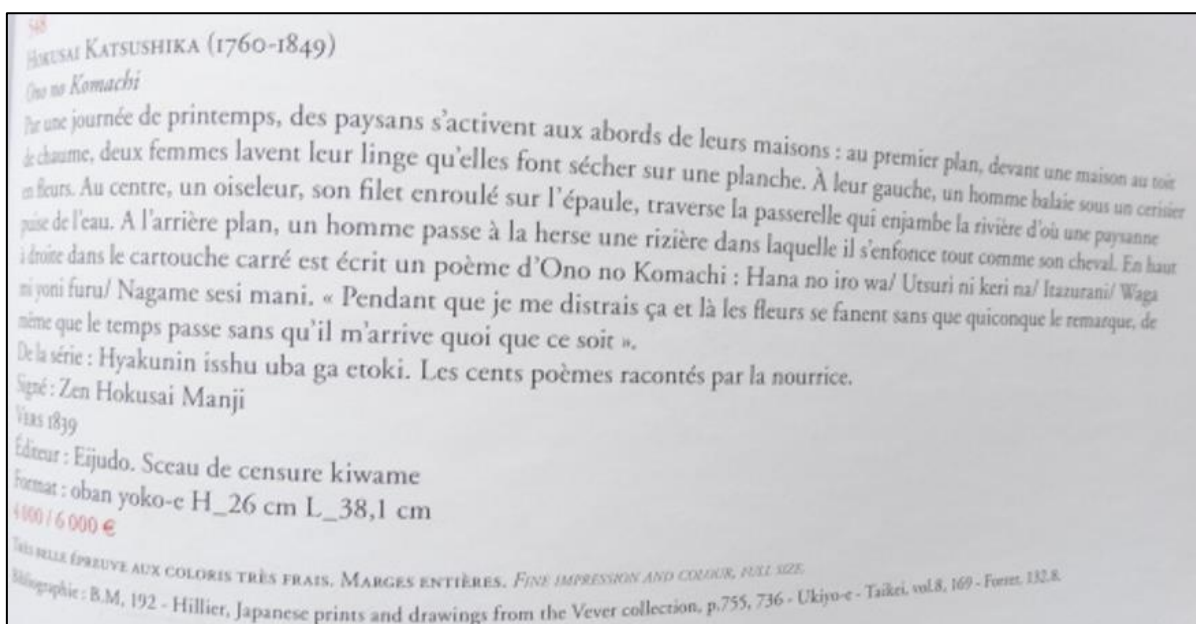
III.18 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant le dessin préparatoire de l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 25 novembre 2003, p. 195. (photographie transmise par la galerie Berès).



III.19 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010, p. 86. (photographie transmise par la galerie Berès).



III.20 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°49 (poète Onakatomi Yoshinobu Ason) lors de la vente aux enchères chez Sotheby's du 27 novembre 2002, p. 142. (photographie transmise par la galerie Berès).



III.21 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°9 (poète Ono no Komachi) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010, p. 87. (photographie transmise par la galerie Berès).

1734
 HOKUSAI KATSUSHIKA (1760-1849)
Sugawara no michizane
Le char impérial, illustration d'un poème de Kuanke
 Un char impérial à trois roues, en forme de temple, attelé
 d'un bœuf.
 De la Série : Hyakunin issu Ubaga étoki : « Cent poèmes
 racontés par la nourrice ».
 Signé : Manji, précédemment Hokusai, cachet rouge.
 Éditeur : Eijudo
 Format : oban yoko-e H_23,4 cm L_35,7 cm
 800 / 1 000 €

BELLE ÉPREUVE AUX COLORIS FRAIS. ROGNÉE SUR LES CÔTÉS. PREMIER TIRAGE.
 QUELQUES TROUS DE VERS. GOOD IMPRESSION AND COLOUR. TRIMMED ON ALL SIDES.
 FIRST EDITION. SOME WORMHOLES.
 Bibliographie : Goncourt, Hokusai, p. 240 n° 24. - Vignier - Inada, t. III, n° 346
 (reproduit).

III.22 : Notice du catalogue de la galerie Berès présentant l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 19 septembre 2010, p. 238. (photographie transmise par la galerie Berès).

547 < 547 >

3000 - 4000 EUR

Hokusai Katsushika (1760-1849)

Ariwara no Narihira Personnages traversant un pont en arche L'estampe s'inspire du poème de Ariwara no Narihira (823-880) : Chihayaburu kami mo kikazu Tatsutagawa kara kurenai ni mizu kukuru to wa. « Je n'ai jamais entendu, même quand les dieux régnaient encore dans les temps anciens, que des eaux puissent à ce point être imprégnées de rouge. ». Sur un pont en voûte, au dessus de la rivière, se tiennent plusieurs personnages. Sur la gauche, un couple de paysans de retour des champs avec la récolte sur les épaules ; au centre, une femme, accompagnée d'un domestique qui porte sur son épaule un enfant endormi, désigne du doigt les feuilles sur la rivière. Sur la droite, deux samouraïs ivres transportent une sorte de boîte. Dans le lointain, derrière un banc de brouillard, on peut voir des érables se dresser entre les collines. De la série : Hyakunin issu uba ga etoki. Les cent poèmes racontés par la nourrice. (27 estampes connues, ici la 11ème). Signé : Zen Hokusai Katsushika (1760-1849)
 Vers 1839 Éditeur : Eijudo. Sceau de censure kiwame Format : oban yoko-e H_25,4 cm L_36,8 cm Très belle épreuve aux coloris très frais. Légèrement micacée. Marges légèrement rognées. Fine impression and good colour. Slightly trimmed. Evidence of mica. Bibliographie : TNM, pl. 3889 - U - Taikei, vol. 8, p.100, pl. 172 - Hokusai Museum, vol.5, p.84, pl. 139 - Lane, p.272, n°141 - Hokusai, Palazzo Reale, Milano, 1999, pl. VI - 12 - 3 p.392, p.511 - Hokusai, par Matthi Forrer, pl. 78 - Vever, vente 22 mars 1978, lot 210.

III.23 : Notice du lot comprenant l'estampe n°17 (poète Ariwara no Narihira) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010. Site : <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540553?offset=150&>

548

4000 - 6000 EUR
Résultats sans frais

Résultat : 7 000EUR

Hokusai Katsushika (1760-1849)

Ono no Komachi Par une journée de printemps, des paysans s'activent aux abords de leurs maisons : au premier plan, devant une maison au toit de chaume, deux femmes lavent leur linge qu'elles font sécher sur une planche. À leur gauche, un homme balaie sous un cerisier en fleurs. Au centre, un oïseleur, son filet enroulé sur l'épaule, traverse la passerelle qui enjambe la rivière d'où une paysanne puise de l'eau. A l'arrière plan, un homme passe à la herse une rizière dans laquelle il s'enfonce tout comme son cheval. En haut à droite dans le cartouche carré est écrit un poème d'Ono no Komachi : Hana no iro wa/ Utsuri ni keru na/ Itazurani/ Waga mi yoni furu/ Nagame sesi mani. « Pendant que je me distrais ça et là les fleurs se fanent sans que quiconque le remarque, de même que le temps passe sans qu'il m'arrive quoi que ce soit ». De la série : Hyakunin issuu uba ga etoki. Les cents poèmes racontés par la nourrice. Signé : Zen Hokusai Manji Vers 1839 Éditeur : Eijudo. Sceau de censure kiwame Format : oban yoko-e H_26 cm L_38,1 cm Très belle épreuve aux coloris très frais. Marges entières. Fine impression and colour, full size. Bibliographie : B.M, 192 - Hillier, Japanese prints and drawings from the Vever collection, p.755, 736 - Ukiyo-e - Taïkei, vol.8, 169 - Forrer, 132.8.

III.24 : Notice du lot comprenant l'estampe n°9 (poète Ono no Komachi) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010. Site : <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540554?offset=150&>

768

4000 - 5000 EUR
Résultats sans frais

Résultat : 3 000EUR

Hokusai Katsushika (1760-1849)

Sarumarū Dayū Femmes sur le chemin du retour, au crépuscule Des femmes retournent dans leur village sur les collines, après une journée passée à ramasser des herbes ou peut être des champignons. Deux d'entre-elles s'arrêtent, à l'écoute du cri d'un cerf sur une colline. Le soleil se couche et la brume monte de la vallée. Les couleurs des feuilles indiquent que c'est l'automne. Le poème est écrit par Sarumarū Dayū, au début du 18ème siècle : Oku yama ni momiji fumiwake naku shika no koe kiku toki zo aki wa kanashiki (dans les profondeurs de la montagne, s'affairant dans les feuilles d'érables, crie le cerf errant. Quand j'entends ce cri solitaire, triste - comme il est triste - l'automne !). De la Série : Hyakunin Issuu uba ga Etoki. Les cents poèmes racontés par la nourrice (27 estampes connues) Signé : Zen Hokusai Katsushika (1760-1849) Vers 1835-1836 Editeurs : Iseya Sanjiro et Nishimuraya Yohachi Format : oban yoko-e H_26 cm L_37 cm Très belle épreuve aux coloris frais. Légèrement oxydée. Fine impression and colour. slight oxidation. Bibliographie : Ukiyo-e - Taïkei, vol 8, p. 100, 170, ill. - Dai Hokusai Ten, Asahi Shimbun - sha, 1993, p. 1993, p. 149, 243 repr. Coul - Lane P. 272, 141 série décrite.

III.25 : Notice du lot comprenant l'estampe n°5 (poète Sarumarū Daiyū) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 17 septembre 2010. Site : <https://www.pba-auctions.com/lot/6804/1540772?offset=350&>

1734

< 1734 >

800 - 1000 EUR

Résultats sans frais

Résultat : 1 400EUR

Hokusai Katsushika (1760-1849)

Sugawara no michizane Le char impérial, illustration d'un poème de Kuanke Un char imperial a trois roues, en forme de temple, attelé d'un boeuf. De la Serie : Hyakunin isshu Ubagi etoki : Cent poemes racontes par la nourrice . Signe : Manji, precedemment Hokusai, cachet rouge. Editeur : Eijudo Format : oban yoko-e H_23,4 cm L_35,7 cm Belle épreuve aux coloris frais. Rognée sur les côtés. Premier tirage. Quelques trous de vers. Good impression and colour. Trimmed on all sides. First edition. Some wormholes. Bibliographie : Goncourt, Hokusai, p. 240 n° 24. - Vignier - Inada, t. III, n° 346 (reproduit).

Ill.26 : Notice du lot comprenant l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane) lors de la vente aux enchères chez Pierre Bergé du 19 septembre 2010. Site : <https://www.pba-auctions.com/lot/7216/1541738?offset=350&>

Mais d'autres ventes aux enchères ont eu lieu plus récemment, et présentaient dans leur catalogue des estampes de la série d'Hokusai. Tout d'abord, la maison Tessier-Sarrou proposait à la vente en 2019 deux reproductions des estampes n°9 et 19 (Ill.27). Si la charte graphique et la mise en page du site de vente est semblable à celle de Pierre Bergé (sauf les couleurs du site, passant du bleu au rouge), les informations diffèrent. En effet, il s'agit ici de rééditions et le prix de vente est alors différent. La mention « D'après Hokusai » est écrite en haut et en gras juste après le prix. Nous trouvons également une petite description, identique pour les deux estampes car elles sont en lot, tenant en trois phrases. Cette dernière présente le format, les dimensions, le nom de la série (en japonais *rōmaji* et en français, il n'y a d'ailleurs pas de norme en italique pour les titres), et la mention d'un encadrement sous verre. Nous voyons ici qu'il n'y a pas de lien avec les poèmes, ni de véritable description d'image, cette dernière étant par ailleurs présente à côté de la description. Est-ce parce que ce lot est composé de rééditions et non d'œuvres originales, que la notice est bien plus courte ? Cette idée est pourtant démentie par la notice de la vente chez Bubb-Kuyper, aux Pays-Bas en 2020 (Ill.28) : bien que l'estampe soit une originale, seules les informations basiques sont mentionnées. L'acheteur potentiel connaît seulement le nom de la série et le poète illustré, mais rien de plus. Enfin, notons que ces informations sont écrites en anglais, puisque la maison de vente est ouverte à un public international.

245 < 245 >

100 - 150 EUR
 Résultats avec frais


Résultat : 125EUR

D'APRES HOKUSAI

Deux oban yoko-e, tirages, de la série Hyakunin isschu uba ga etoki, les 100 poèmes racontés par la nourrice.
 Dim. 37,4 x 26,3 cm.
 Encadrés sous verre.

Ill.27 : Notice du lot comprenant les rééditions des estampes n°9 (poétesse Ono no Komachi) et n°19 (poétesse Ise) lors de la vente aux enchères chez Tessier-Sarrou du 28 octobre 2019. Site : <https://www.tessier-sarrou.com/lot/100896/10920294?offset=200&>

72/5183
Hokusai (1760-1849). Poem By Kanke Sugawara Michizane. Col. woodcut oban, ±1839, signed Zen Hokusai Manji, publisher unread.
 - Vertical central fold; sl. fingersoiled; doubled w. thin Japanese.
 = From the series *Hyakunin Isshu Uba Ga Etoki* (One Hundred Poems Explained By The Nurse).



€ (70-90) **2750**

Ill.28 : Notice du lot comprenant l'estampe n°24 (poète Kanke / Sugawara no Michizane) lors de la vente aux enchères chez Bubb Kuyper (Pays-Bas) du 26 au 29 mai 2020. Site : https://www.bubbkuyper.com/index.php?option=com_virtuemart&view=category&limitstart=17515&limit=10

Enfin, la vente tenue en 2021 par la maison Alde présentait deux estampes originales (Ill.29 et Ill.30). Le nom d'Hokusai est toujours écrit en haut et de façon à être facilement repérable. Viennent ensuite, les titres en bleu, en français et en japonais (*rōmaji* et caractères). Nous retrouvons plus bas le nom de l'éditeur et la date de création, le support et le format, puis le nom du poète illustré. Ces informations sont par la suite traduites en anglais et se distinguent des autres paragraphes par leur typographie en italique. Enfin, sont écrits les dimensions et l'état. Cette dernière information n'est pas traduite en anglais, ce qui peut étonner car il s'agit là d'une information importante pour la vente. La maison de vente cible peut-être d'autres clients, qui sont à la recherche des estampes de la série, qu'importe leur état ou leurs salissures, plutôt que de trouver un exemplaire en exceptionnellement bon état (comme pourrait le faire par exemple un musée). En témoignent alors le titre écrit en bleu et en gros, pour bien le repérer, puis en italique et en anglais plus bas.

| | |
|---|-------------|
| lot 81 | |
| Résultat | 4 000 euros |
| Specialité | Non Précisé |
| Thème | Estampes |
| KATSUSHIKA HOKUSAÏ (1760-1849). | |
| Série 100 poèmes de 100 poètes expliqués par la nourrice. Hyakunin IsshuUba Ga Etoki. 百人乳母がゑとき. | |
| Nishimuraya Yohachi (Eijudō), ca. 1835/1836. | |
| Une estampe encre et polychromie sur papier format ōban yoko-e, poème par Sarumaru Dayū. | |
| <i>A print, ink and color on paper, ōban yoko-e format. Poem by Sarumaru Dayū, from the series One Hundred Poems Explained by the Nurse. Hyakunin Isshu Uba Ga Etoki.</i> | |
| 25 x 37,6 cm. | |
| Quelques trous d'usure, taches, traces de colle et de papier collé au revers, papier très jauni, légèrement coupée en haut. | |

Ill.29 : Notice du lot comprenant l'estampe n°5 (poète Sarumaru Daiyū) lors de la vente aux enchères chez Alde du 8 juin 2021. Site : <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-1>

| | |
|---|-------------|
| lot 82 | |
| Résultat | 4 625 euros |
| Specialité | Non Précisé |
| Thème | Estampes |
| KATSUSHIKA HOKUSAÏ (1760-1849). | |
| Série 100 poèmes de 100 poètes expliqués par la nourrice. Hyakunin IsshuUba Ga Etoki. 百人乳母がゑとき. | |
| Nishimuraya Yohachi (Eijudō), ca. 1835/1836. | |
| Une estampe encre et polychromie sur papier format ōban yoko-e, poème par Tenchi Tennō. | |
| <i>A print, ink and color on paper, ōban yoko-e format. Poem by Tenchi Tennō, from the series One Hundred Poems Explained by the Nurse. Hyakunin Isshu Uba Ga Etoki.</i> | |
| 24,6 x 36,4 cm. | |
| Quelques trous d'usure, taches, traces de colle au revers, papier très jauni, coin inférieur droit abimé, marges en haut et à droite coupées, tracé à l'encre en haut et à droite, estampe rognée, manque la signature. | |

Ill.30 : Notice du lot comprenant l'estampe n°1 (poète Tenchi Tenno) lors de la vente aux enchères chez Alde du 8 juin 2021. Site : <https://alde.fr/ventes/une-collection-d-estampes-japonaises-uvres-d-asie-sur-papier/serie-100-poemes-de-100-poetes-expliques-par-la-nourrice-hyakunin-issuuuba-ga-etoki-2>

GLOSSAIRE DES TERMES JAPONAIS

- ❖ Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 (701-770) : poète d'une ambassade diplomatique à la cour de Chine et célébré pour ses talents dans la composition. Auteur du poème n°7 dans l'anthologie *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Aizuri-e* 藍摺り絵 : type d'estampe à la forte présence de bleu (surtout bleu de Prusse) et souvent monochrome.
- ❖ *Aki* 秋 : « automne ».
- ❖ *Aki* 飽き : « lassitude ».
- ❖ *Aragoto* 荒事 : terme lié au théâtre *kabuki*, type d'interprétation dynamique et dramatique.
- ❖ Ariwara no Narihira 在原業平朝臣 (825-880) : poète faisant partie des Six et des Trente-six poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin isshu* est le n°17.
- ❖ Asano Naganori 浅野長矩 (1667-1701) : jeune samurai ayant causé une série d'événements à la cour du *shōgun* en 1701 et contraint de se suicider. Ses vassaux, loyaux jusque dans la mort, tuent en représailles le seigneur responsable de cette condamnation.
- ❖ *Ashi no fushi no ma* 葦の節の間 : expression désignant « l'entre-nœud du roseau ».
- ❖ *Ashi* 足 : « pieds », « pattes ».
- ❖ *Ashi-hiki no yama* 足引の山 : « mot-oreiller » présent dans le poème n°3 du *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Azami no hana koi ōguruma* 薊の花恋の苧車 [Le chardon et le grand char de l'amour] : ouvrage écrit par Tamenaga Shunsui et illustré par Utagawa Sadahide, à la fin duquel on retrouve la mention de la future publication du *Hyakunin isshu uba ga etoki*.
- ❖ *Azuchi Momoyama jidai* 安土桃山時代 [époque Azuchi Momoyama] (1573-1600) : période correspondant aux derniers événements des guerres entre grands seigneurs. Il est marqué par la bataille de Sekigahara en 1600, où Tokyogawa Ieyasu sort vainqueur et fonde sa dynastie.
- ❖ *Bakufu* 幕府 : autre nom pour désigner le shogunat des Tokugawa.
- ❖ *Baren* 馬棟 / バレン : outil utilisé pour faire pénétrer l'encre de la matrice dans la feuille à imprimer. Il est souvent de forme ronde, plate, et munie d'une petite poignée. L'artisan frotte le *baren* sur le verso de la feuille qui est appliquée sur la matrice.
- ❖ *Beni-e* 紅絵 : estampe rehaussée à la main de couleur rouge sombre, en vogue avant les années 1740.
- ❖ *Benizuri-e* 紅摺絵 : technique d'estampe provenant de Chine et se développant à partir de 1740. Les couleurs rouge, jaune et vert, très utilisées, sont directement imprimées grâce à d'autres planches gravées, une pour chaque couleur.
- ❖ *Bero-ai* べろ藍 : bleu de Prusse, littéralement « bleu de Berlin », qui devient populaire au Japon à partir de la décennie 1820.

- ❖ *Bijin-e/bijin-ga* 美人絵/美人画 : portrait de belles personnes. Le terme s'applique aux hommes comme aux femmes, mais le plus souvent pour ces dernières, qu'elles soient des femmes des quartiers de plaisir ou des bourgeoises.
- ❖ *Bokashi* ぼかし : technique utilisée pour obtenir différents tons de couleurs par allègement de la saturation de la couleur à l'aide d'un morceau de tissu faisant office de tampon, par exemple en essuyant le bloc de couleurs, ou en mouillant au préalable le bois.
- ❖ *Buke Hyakunin issu* 武家百人一首 [Les cent poèmes de cent guerriers], écrit par Hishikawa Moronobu en 1672. Titre abrégé de *Chū-iri Kashira-zu Buke Hyakunin issu* (nous n'avons pas trouvé les caractères pour la première partie du titre).
- ❖ *Byōbu-uta* 屏風歌 [paravent-poème] : représentation du *kasen-e* sur un paravent ou une cloison coulissante, dans une cartouche ou avec les poèmes associés au poète représenté.
- ❖ *Chokusen shū* 勅撰集 : anthologie de poèmes, compilée sous ordre impérial.
- ❖ *Chūban* 中判 : format moyen d'estampe (env. 25 x 19cm).
- ❖ *Chūnagon Yukihira* 中納言行平 [Moyen Conseiller Yukihira] (818-893) : poète dont l'une des compositions apparaît dans le *Hyakunin issu*, à la 16^e place.
- ❖ *Chūshingura* 忠臣蔵 [Le Trésor des vassaux fidèles], pièce de *kabuki* écrite vers 1748 par Takeda Izumo, et terme réutilisé pour désigner les fictions autour de l'histoire des vassaux fidèles d'Asano Naganori.
- ❖ *Dai shinpan* 大新版 [grande édition] : annonce faite d'une nouvelle édition, en l'occurrence celle du *Hyakunin issu uba ga etoki* en 1835 dans des ouvrages publiés par Nishimuraya Yohachi.
- ❖ *Dai* 題 : sujet du poème, souvent indiqué avec celui-ci.
- ❖ *Daimyō* 大名 : terme désignant les grands seigneurs de guerre.
- ❖ *Daini no Sanmi* 大弐三位 (XI^e siècle, mais dates imprécises) : auteur du poème n°58 dans l'anthologie *Hyakunin issu*.
- ❖ *Dame Ise* 伊勢 (vers 875 – vers 938) : poétesse faisant partie des Trente-six poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin issu* est le n°19.
- ❖ *Daruma* 達磨 : créature du folklore japonais, souvent représentée sous la forme d'une petite figurine ronde et rouge. Le *daruma* est associé à la chance et la prospérité.
- ❖ *Edo jidai*, 江戸時代 [Époque d'Edo] (1603-1868) : période marquée par la domination du shogunat Tokugawa, et du déplacement de la capitale administrative à Edo (l'actuelle Tōkyō).
- ❖ *Edo meisho Hyakunin issu* 江戸名所百人一首 [Les cent poèmes des cent vues célèbres d'Edo] : livre illustrant par des vues de la ville cent *kyōka*, réalisé vers 1716-1736.
- ❖ *Egoyomi* 絵暦 [estampes calendriers] : au nombre de douze (une pour chaque mois de l'année). La mode devient courante grâce à Suzuki Harunobu (1725-1770) qui réalise des *egoyomi* en utilisant la technique du *nishiki-e*.

- ❖ *Ehon Ogura hyakku* 絵本小倉百句 [Livre illustré des cent poèmes d'Ogura] : recueil d'*haiku*, illustré par Hokusai en 1803.
- ❖ *Ehon Ogura yama* 絵本小倉山 [Livre illustré du mont Ogura] : illustrations du *Hyakunin issu* réalisées par Nishikawa Sukenobu. Au nombre de quarante, elles ont été publiées jusqu'à la mort de l'artiste en 1749.
- ❖ *E-hon* 絵本 : livres illustrés d'images imprimées ou réalisées à la main.
- ❖ *Eiga no Taigai* : 詠歌大概 [Généralités sur la composition poétique] : traité de poésie rédigé par Fujiwara no Teika entre 1218 et 1223 et à destination d'un prince impérial.
- ❖ Eijudō 栄樹堂 : maison de l'éditeur Iseya Sanjirō.
- ❖ Eijudō 永寿堂 : maison de l'éditeur Nishimuraya Yohachi.
- ❖ Ère Genroku 元禄 (1688-1704) : ère du calendrier japonais, considérée comme un âge d'or de l'époque d'Edo, où fleurissent arts, divertissements et économie. Elle fut aussi marquée par deux incendies frappent Edo en 1695 et 1698, ainsi qu'un séisme destructeur en décembre 1703.
- ❖ Ère Kansei 寛政 (1789-1801) : ère du calendrier japonais notamment marqué par un durcissement des politiques économiques et isolationnistes du pays. C'est également à cette période que l'art *ukiyo-e* stagne et décline, faute d'innovations marquantes.
- ❖ Ère Tenmei 天明 (1781-1789) : ère du calendrier japonais marqué par une grande famine, commençant en 1782 et durant près de six ans. Cette période est néanmoins considérée comme l'un des deux âges d'or de l'*ukiyo-e*.
- ❖ Ère Tenpō 天保 (1831-1845) : ère du calendrier japonais marquée par une grande famine entre 1833 et 1837 et une insatisfaction croissante de la population face aux réformes confucéennes strictes du *bakufu*. Cette période est considérée comme le début du déclin rapide du système de gouvernement des Tokugawa, avant leur chute finale en 1868.
- ❖ *Eta* 穢多 : terme désignant les parias effectuant les métiers porteurs de souillure ou les personnes en situation de handicap et confinés à l'écart.
- ❖ *Etoki bikuni* 絵解比丘尼 : nonnes parcourant le pays au cours de l'époque d'Edo, afin de transmettre au peuple et aux puissants les enseignements bouddhiques et les classiques littéraires, tel le *Hyakunin issu*.
- ❖ *Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景 [Les trente-six vues du mont Fuji] : série d'estampes réalisées par Hokusai en 1833.
- ❖ *Fujikawa waka hyakushu* 藤川和歌百首 [Cent *waka* de Fujikawa] : par Hishikawa Moronobu en 1683.
- ❖ Fujiwara no Hōshi 藤原輔子 (dates inconnues) : dame de cour, mère d'un enfant de l'empereur et ayant entretenu une relation avec le prince et poète Motoyoshi Shinnō, qui est rendue publique.
- ❖ Fujiwara no Michinobu Ason 藤原道信朝臣 (972-994) : jeune poète décédé à l'âge de 23 ans mais faisant pourtant partie des Trente-six poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin issu* est le n°52.

- ❖ Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) : aristocrate et poète influent, il est le père de Fujiwara no Teika.
- ❖ Fujiwara no Teika 藤原定家 (ou Fujiwara no Sadaie) (1162-1241) : aristocrate et grand poète à la cour, il rédige de nombreux traités poétiques et des anthologies, dont la plus célèbre est le *Hyakunin isshu*.
- ❖ Fujiwara 藤原 : clan d'aristocrates très influent au cours de l'époque Heian et Kamakura, occupant le poste de régent des empereurs.
- ❖ *Fūkei-ga* 風景画 : estampes représentant des paysages, thème populaire à partir du XVIII^e siècle.
- ❖ Fun'ya no Asayasu 文屋朝康 (fin IX^e siècle), aussi appelé Bun'ya no Asayasu ou Fun'ya no Tomoyasu. Poète très peu connu toutefois présent dans le *Hyakunin isshu*, à la 37^e place.
- ❖ Fun'ya no Yasuhide 文屋康秀 (? – v.885) : père de Fun'ya no Asayasu, et poète de renom faisant partie des Six poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin isshu* est le n°22.
- ❖ *Furu* 古 : qualificatif « vieux ».
- ❖ *Furu* 降る : verbe « pleuvoir », « neiger ».
- ❖ *Fūryū Sugata-e Hyakunin isshu* 風流姿絵百人一首 [Portraits élégants de la collection de Cent poètes un poème] : illustrations réalisées par Hishikawa Moronobu, publiées de façon posthume vers 1695.
- ❖ *Fūzoku-ga* 風俗画 : images de genre, souvent représentées dans les estampes *ukiyo-e*.
- ❖ *Ga* 雅 : [mise en image dans le milieu de la cour], d'après les termes employés par Ewa Machotka dans l'appendice 2 de son travail sur le *Hyakunin isshu uba ga etoki*.
- ❖ *Gaifū kasei* 凱風快晴 [Vent frais par temps clair] : une des estampes de la série des *Trente-six vues du mont Fuji*.
- ❖ *Gajō* 画帖 : album de feuilles de papier ou sur soie où peuvent être représentés les poètes ou les poèmes du *Hyakunin isshu*.
- ❖ Gakyōrōjin Hokusai 画狂老人北斎 [Hokusai, le vieillard fou de dessins] : nom d'artiste d'Hokusai vers ses cinquante ans.
- ❖ *Geisha* 芸者 : femme spécialisée dans les arts et les divertissements.
- ❖ *Genji Monogatari* 源氏物語 [Le dit du Genji] : grand roman écrit vers 1010 par Murasaki Shikibu. Il est une source d'inspiration pour de nombreuses œuvres, tant parodies textuelles que mises en images.
- ❖ *Genpei kassen* 源平合戦 [Guerre de Genpei] (1180-1185) : conflit entre les familles de guerriers Minamoto et Taira, résultant en une quasi-guerre civile, un renversement de l'ordre politique dans le pays et l'instauration du régime du *shōgun* en 1192.
- ❖ *Go-Horikawa Tennō* 後堀河天皇 [Empereur Go-Horikawa] (1212-1234) : empereur placé sur le trône par le pouvoir du *shōgun*, suite aux troubles de l'ère Jōkyū par Go-Toba en 1221.

- ❖ *Go-Sanjō Tennō* 後三条天皇 [Empereur Go-Sanjō] (1034-1073) : empereur à l'origine de la mise en place de l'office de *l'In*.
- ❖ *Gosenwaka shū* 後撰和歌集 [Collection tardive des poèmes japonais] : anthologie de poèmes compilée en 951, comprenant 1426 poèmes. Le titre est abrégé en *Gosen shū*.
- ❖ *Gosho denju* 御所伝授 : transmission poétique à la cour impériale.
- ❖ *Goshūiwaka shū* 後拾遺和歌集 : anthologie impériale compilée à partir de 1078. Elle est parfois abrégée en *Goshūi shū*.
- ❖ *Go-Toba Tennō* 後鳥羽天皇 [Empereur Go-Toba] (1180-1239) : nom de l'empereur retiré féru de poésie et instaurateur de plusieurs anthologies de poèmes. Il est également connu pour avoir tenté, sans succès, une rébellion contre l'autorité du *shōgun* en 1221. Il est par la suite exilé dans l'île d'Oki. Son poème dans le *Hyakunin isshu* est le n°99.
- ❖ *Gyōko* 堯孝 (1391-1455) : rédacteur du plus ancien manuscrit du *Hyakunin isshu* connu de nos jours.
- ❖ *Haiku* 俳句 : poème extrêmement court (seulement 17 *mores*), apprécié au cours de l'époque d'Edo.
- ❖ *Hanga* 版画 : image imprimée via la xylographie.
- ❖ *Hangi* 版木 : planche de bois (surtout du cerisier) utilisée comme matrice.
- ❖ *Hanshita-e* 版下絵 : dessin définitif de l'estampe, collée sur un bloc de bois pour créer une matrice. Mais ce dessin disparaît dans le processus de création de cette dernière.
- ❖ *Hashira-e* 柱絵 [estampe pilier] : format étroit et tout en longueur, souvent utilisé pour les portraits de plein pied (env. 73 x 12 cm).
- ❖ Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657) : érudit proche du pouvoir shogunal qui enseigne en public à partir de 1650 des textes confucéens. Il incite Matsunaga Teitoku à effectuer des lectures publiques du *Hyakunin isshu*.
- ❖ Hayashi Tadamasu 林忠正 (1853-1906) : marchand d'art japonais, installé à Paris vers 1881, qui contribue à faire connaître l'*ukiyo-e* aux Européens.
- ❖ *Heian jidai* 平安時代 [Époque Heian] (794-1192) : époque de l'antiquité japonaise, où se développe un gouvernement et une administration à la chinoise. La capitale du pays est Heiankyō (actuelle Kyōtō)
- ❖ *Hentaigana* 変体仮名 : caractères, souvent des idéogrammes *kanjis*, pouvant être employés suivant leur son, et non leur sens, permettant des jeux de caractères.
- ❖ *Hi* 火 : « feu », souvent associé en poésie à *omohi* pour désigner la passion amoureuse.
- ❖ *Hiden* 秘伝 : transmission secrète des arcanes poétiques.
- ❖ *Hikiami* 引き綱 : filet de pêche, aussi appelé *nagashiami*.
- ❖ *Hiku* 引く : verbe « tirer », « trainer ».
- ❖ *Hinin* 非人 : terme désignant les parias appartenant au monde de la nuit, souvent des artistes itinérants.

- ❖ *Hiragana* 平仮名 : l'un des deux syllabaires japonais avec les *katakana* (片仮名) en usage de nos jours. Dans le milieu poétique, le premier est souvent employé.
- ❖ *Hiru ha kie* 昼は消え : expression présente dans le poème n°49 du *Hyakunin isschu*, « le jour venu s'éteignent », désignant les tourments agitant le poète.
- ❖ Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618 ou 1625-1694) : considéré comme le pionnier de l'*ukiyo-e*. Il illustre plusieurs mises en images du *Hyakunin isschu* au XVI^e siècle.
- ❖ Hokusai Bijutsukan 北斎美術館 : musée consacré à Hokusai, situé dans le quartier de Sumida, à Tōkyō. Il est également appelé Sumida Hokusai Bijutsukan : すみだ北斎美術館.
- ❖ Hokusai Manji 北斎卍 : nom d'artiste d'Hokusai vers ses 70-80 ans.
- ❖ *Honkadori* 本歌取り : référence et emprunt à des vers d'anciens poèmes japonais.
- ❖ *Honzetsu* 本説 : référence et emprunt à des vers d'anciens poèmes chinois.
- ❖ *Horikawa hyakushu* 堀河院百首 (ou *Horikawa-in yakushu*) : seize *hyakushu* (c'est-à-dire 1600 poèmes) réalisés sous la demande de Minamoto no Toshiyori vers 1100 pour former un recueil, offert à l'empereur retiré Horikawa.
- ❖ *Horikawa Tennō* 堀河天皇 [Empereur Horikawa] (1079 – vers 1110) : empereur retiré qui se voit offrir le *Horikawa hyakushu*.
- ❖ *Hosoban* 細判 : format assez étroit (env. 32 x 15 cm), plébiscité pour les représentations d'acteurs.
- ❖ Hosoda Eishi 細田栄之 (1756-1829) : artiste notamment connu pour ses parodies avec des objets et des personnages de légende placés à l'époque d'Edo (style *mitate*).
- ❖ Hosokawa Yūsai 細川幽斎 (1534-1610) : auteur du commentaire *Yūsai shō* sur le *Hyakunin isschu*. Il enseigne certaines interprétations à Matsunaga Teitoku.
- ❖ *Hyaku* 百 : « cent ». Ce chiffre est présent dans de nombreux titres de série d'Hokusai, ou des œuvres littéraires en relation avec l'ouvrage *Hyakunin isschu*.
- ❖ *Hyakunin isschu chūhon* 百人一首中本 [moyen livre illustré du *Hyakunin isschu*] : projet initial d'Hokusai pour illustrer le recueil de poèmes, mais transformé en série d'estampes au printemps 1835.
- ❖ *Hyakunin isschu e-shō* 百人一首絵抄 [Images et commentaires du *Hyakunin isschu*] : par Utagawa Kunisada en 1844.
- ❖ *Hyakunin isschu Gazō* 百人一首画像 [Portraits des Cent poètes du *Hyakunin isschu*] : l'une des deux versions d'un album produit par Kanō Tan'yū entre 1662 et 1669.
- ❖ *Hyakunin isschu Hitoyo-gatari* 百人一首一夕話 [Histoires d'un soir sur le *Hyakunin isschu*] : commentaire rédigé par Ozaki Masayoshi et illustré en 1833 par Ōishi Matora.
- ❖ *Hyakunin isschu Kaikan shō* 改観抄 [Commentaire corrigé du *Hyakunin isschu*] : rédigé par Keichū à partir de 1688.
- ❖ *Hyakunin isschu nenpyō* 百人一首年表 [Chronologie du *Hyakunin isschu*].
- ❖ *Hyakunin isschu no uchi* 百人一首の内 [L'intérieur du *Hyakunin isschu*] : série d'estampes par Utagawa Kuniyoshi réalisée en 1836 ou 1842-1843.

- ❖ *Hyakunin isschu te-kagami* 百人一首手鏡 [Livre de référence de calligraphie du *Hyakunin isschu*] : réalisé par Tosa Mitsuoki au XVI^e siècle.
- ❖ *Hyakunin isschu Zōsan Shō* 百人一首像讚抄 [Commentaires du *Hyakunin isschu* avec portraits et inscriptions] : par Hishikawa Moronobu en 1678.
- ❖ *Hyakunin isschu zue* 百人一首図絵 [Collection d'images du *Hyakunin isschu*] : par Tayama Yukinori et publié en 1804.
- ❖ *Hyakunin isschu uba ga etoki* 百人一首ウバが絵解き [Les cent poèmes racontés par la nourrice] : série de cent images réalisées par Hokusai entre 1835 et 1838, dont seulement 27 ont pu être imprimées sous la forme d'estampes et commercialisées. Il s'agit du sujet de notre travail.
- ❖ *Hyakunin shūka* 百人秀歌 [Poèmes excellents de cent personnes] : ensemble de cent et un poèmes rédigé par Fujiwara no Teika en 1235, destiné à décorer sous forme de cartouche les cloisons de la villa de Utsunomiya no Yoritsuna à Saga.
- ❖ *Hyakushu Iken* 百首異見 [Opinions divergentes sur les Cent poèmes] : commentaire du *Hyakunin isschu* rédigé en 1823.
- ❖ *Hyakushu* 百首 : suite de cent poèmes avec des thèmes imposés. Le *hyakushu* peut être demandé pour l'entraînement d'un élève ou être le format d'un concours *uta-awase*.
- ❖ *Ideshi* 出でし : verbe « s'élever », « sortir ».
- ❖ *Ie no shū* 家の集 : collection privée des œuvres de la famille d'un poète donné.
- ❖ *Ima hata onaji* 今はた同じ : expression présente dans le poème n°20 du *Hyakunin isschu*, signifiant « à présent bien peu me chaut », d'après la traduction de René Sieffert.
- ❖ *In no chō* 院序 ou *In* 院 : office dirigé par l'empereur retiré, qui gagne une place de plus en plus importante dans la vie politique.
- ❖ *Inu Hyakunin isschu* 犬百人一首 [Les cent poèmes du chien] : recueil de *kyōka* publié vers 1669.
- ❖ *Iro* 色 : « couleur ».
- ❖ Iseya Sanjirō 伊勢屋三次郎 (dates inconnues) : second éditeur pour le *Hyakunin isschu uba ga etoki* à partir de mi-1835. Il reprend la maison d'édition Eijudō et les artisans à son service, mais change les sceaux.
- ❖ Ishihara Shōmei 石原正明 (1760-1821) : intellectuel et auteur du commentaire *Shin shō*.
- ❖ Ishikawa Toyonobu 石川豊信 (1711-1785) : artiste spécialisé dans les représentations de femmes bien en chair.
- ❖ *Ishu Hyakunin isschu* 異種百人一首 [Variantes du *Hyakunin isschu*] : terme désignant les anthologies de nouveaux poèmes gardant le même format que le *Hyakunin isschu*, cent poèmes de cent auteurs différents.
- ❖ Isome Tsuna 居初津奈 (active au XVII^e siècle) : auteure présumée du *Onna Hyakunin isschu*.
- ❖ *Itazurani* いたずらに : « en vain ».

- ❖ Ito Jakuchū 伊藤若冲 (1716-1800) : artiste spécialisé dans la peinture sur soie, représentant souvent des animaux de façon très détaillée.
- ❖ Izumi Shikibu 和泉式部 (976 ou 979- ?) : poétesse célèbre pour ses écrits littéraires et ses *waka*, l'un d'eux étant présent dans l'anthologie *Hyakunin issyu* à la 56^e place.
- ❖ *Jige denju* 次元伝授 : transmission poétique pouvant être accordée aux personnes n'appartenant pas à la cour impériale.
- ❖ *Jitō Tennō* 天智天皇 [Impératrice Jitō] (645-703) : impératrice dont un poème apparaît dans l'anthologie *Hyakunin issyu* (à la 2^e place).
- ❖ *Jōkyū no ran* 承久の乱 [Troubles de l'ère Jōkyū] (1221) : rébellion menée par l'empereur retiré Go-Toba, mais mise en échec en moins d'un mois, contre le *shōgun*.
- ❖ *Juku* 塾 : établissement d'enseignement privé souvent financé par les seigneurs.
- ❖ *Jukunsho* 女訓書 : ensemble d'ouvrages fondamentaux pour l'éducation des femmes. *L'ōraimono* fait partie de cet ensemble.
- ❖ JuNi'I Ietaka 従二位家隆 (1158-1237) : poète apparaissant dans le *Hyakunin issyu*, au n°98.
- ❖ *Juntoku Tennō* 順徳天皇 [Empereur Juntoku] (1197-1242) : fils de l'empereur Go-Toba, il est également exilé suite aux troubles de l'ère Jōkyū. Son poème est le n°100 dans l'anthologie *Hyakunin issyu*.
- ❖ *Ka* 歌 [chant] : caractère pouvant aussi être lu *uta*, et composant du mot *waka*.
- ❖ *Kabuki* 歌舞伎 : théâtre se développant au cours de l'époque d'Edo (1603-1868) surtout dans les zones urbaines.
- ❖ *Kachō-ga* 花鳥画 : estampes sur le thème de la nature (oiseaux et fleurs, puis insectes, plantes et autres animaux), en vogue au début du XIX^e siècle.
- ❖ Kagawa Kageki 香川景樹 (1768-1843) : auteur du *Hyakushu Iken*.
- ❖ *Kakekotoba*, 掛詞 [mot-pivot] : terme dans un poème possédant plusieurs sens, grâce à l'homonymie de la langue.
- ❖ *Kakemono-e* 掛物絵 : Composition sur rouleau vertical suspendu au mur.
- ❖ Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻 (dates inconnues) : l'un des patrons de la poésie et membre des 36 poètes immortels. Son poème est le n°3 dans le *Hyakunin issyu*.
- ❖ *Kamakura jidai* 鎌倉時代 [Époque Kamakura] (1192-1333) : période suivant l'époque Heian, où le pouvoir est aux mains du *shōgun* à Kamakura, une ville proche d'Edo / Tōkyō.
- ❖ Kamo no mabuchi 賀茂真淵 (1697-1769) : membre du mouvement *kokugaku* et auteur de l'*Uimanabi*, un commentaire du *Hyakunin issyu*.
- ❖ *Kana* 仮名 : abréviation désignant les syllabaires *hiragana* ou *katakana*.
- ❖ Kanagawaoki namiura 神奈川沖浪裏 [La Vague de Kanagawa] : une des estampes de la série des *Trente-six vues du mont Fuji*, représentant une vague gigantesque.
- ❖ *Kanji* 漢字 : caractères d'origine chinoise mais pouvant être lus à la japonaise, correspondant à un idéogramme.

- ❖ Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602-1674) : membre de l'école Kanō et auteur de plusieurs mises en images du *Hyakunin isshu*.
- ❖ Kanō 狩野派 : école picturale protégée par les *shōgun* Tokugawa.
- ❖ *Kare* かれ : mot-pivot employé au poème n°28 du *Hyakunin isshu*, signifiant à la fois le dessèchement des herbes qui se flétrissent et le fait d'éviter ou de tenir à distance d'autres personnes.
- ❖ *Kari ho* 刈り穂 : « les grains fauchés », mot pivot dans le poème n°1 du *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Kari iho* 仮庵 : hutte temporaire construite dans les champs pour protéger les récoltes.
- ❖ *Karon* 歌論 : manuel de théorie de poésie, destiné à un seul élève, dont le contenu doit rester secret.
- ❖ *Karuta* 歌留多 (ou 歌歌留多 *utakaruta*) : jeu de mémoire et de rapidité autour des poèmes du *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Kasen-e* 歌仙絵 : portraits imaginaires, présentant des poètes célèbres en costume de cour.
- ❖ Katsukawa Shunrō 勝川春朗 : nom d'artiste d'Hokusai lorsqu'il appartient à l'école Katsukawa.
- ❖ Katsukawa Shunshō 勝川春章 (1726-1792) : chef de l'école Katsukawa, produisant des représentations d'acteurs pour une clientèle fortunée.
- ❖ Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) : grand artiste illustrateur, auteur de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* que nous étudions dans ce travail.
- ❖ Katsushika Ōi 葛飾応為 (vers 1800-1866) : fille d'Hokusai, elle-même artiste, l'un de ses autres noms d'artiste est Ei 栄.
- ❖ Kawanabe Gyōsai, Gyōsai Shujin ou Gyōzan Shujin : collectionneur actif à la fin des années 1880, qui a apposé son sceau sur de nombreux exemplaires de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki*. Il pourrait s'agir de Kawanabe Gyōsai, un collectionneur vivant à la fin du XIX^e siècle, 河鍋暁斎 (1832-1889).
- ❖ Keichū 契沖 (1640-1701) : rédacteur du *Hyakunin isshu Kaikan shō*.
- ❖ *Kentō* 見当 : repère gravé dans le bois de la matrice, pour permettre de caler la feuille à imprimer, et ainsi éviter que les différentes couleurs se superposent.
- ❖ *Kieiru* 消え入る : verbe signifiant « être épuisé de chagrin ».
- ❖ *Kindai Shūka* 近代秀歌 [Poèmes excellents de notre temps] : traité de poésie rédigé par Fujiwara no Teika vers 1209 pour le jeune *shōgun* Minamoto no Sanetomo. Une seconde version est écrite en 1215.
- ❖ *Kinsei shuppan Hyakunin isshu* 近世出版百人一首 [Publications modernes du *Hyakunin isshu*].
- ❖ Kira Yoshinaka 吉良義央 (1641-1702) : seigneur blessé par Asano Naganori suite à une remarque humiliante de sa part. A la suite du suicide forcé d'Asano, les guerriers de ce-dernier assassinent Kira dans son château.
- ❖ Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) : artiste notamment connu pour ses portraits en gros plan (*okubi-e*).

- ❖ *Kiwame* 極 [examiné] : sceau apposé par les autorités sur les œuvres ayant été vérifiées par la censure, avant 1842.
- ❖ *Kō* 工 : terme désignant la classe des artisans à l'époque d'Edo.
- ❖ *Kokin denju* 古今伝授 : transmissions secrètes du *Kokinshū*.
- ❖ *Kokinwaka shū* 古今和歌集 [Collection de poèmes anciens et nouveaux] : anthologie de poèmes compilée en 905, et comprenant 1111 *waka*. Elle est abrégée en *Kokin shū*.
- ❖ *Kokugaku* 国学 [Études nativistes] ou [Études du pays] : mouvement intellectuel de l'époque d'Edo étudiant les textes et les traditions vernaculaires, favorisant ces derniers au profit des classiques et idées d'origine chinoise.
- ❖ *Konoyo* このよ : expression signifiant souvent « ce monde ici-bas », et alors écrit この世.
- ❖ *Koshikibu no Naishi* 小式部内侍 (?-1025) : poétesse ayant un poème (au n°60) dans l'anthologie *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Kotoba-gaki* 詞書 : contexte de la création d'un poème, sous forme de petite phrase accompagnant ce dernier.
- ❖ *Kuguru* 潜る : verbe « couler sous », en évoquant un liquide.
- ❖ *Kujō* 九条家 : Branche secondaire du clan Fujiwara. Ils prennent en charge l'éducation poétique du jeune Fujiwara no Teika.
- ❖ *Kukuru* 括る : verbe « teindre ».
- ❖ *Kunimi* 国見 : rituel d'intronisation de l'empereur, au cours duquel ce dernier monte au sommet d'une montagne pour observer son pays.
- ❖ *Kyōgoku* 京極 : l'une des trois écoles poétiques constituées par les héritiers de Fujiwara no Teika.
- ❖ *Kyōka Hyakunin isshu* 狂歌百人一首 [De cent poètes un *kyōka*] : grande série d'illustrations sous forme de *surimono* par Hokusai vers 1810, d'un recueil de *kyōka* parodiques.
- ❖ *Kyōka* 狂歌 : poèmes au format du *waka* mais souvent satyriques ou humoristiques.
- ❖ *Kyokutei Bakin* 曲亭馬琴 (1767-1848) : écrivain de romans populaires à l'époque d'Edo.
- ❖ *Kyū tsuchinoe inu shumei* 九戌戌朱明 : inscription présente sur la bannière du croquis n°98 du *Hyakunin isshu uba ga etoki*, et relevée par Ewa Machotka, signifiant « été 1838 ».
- ❖ *Kyū-Date-ke-bon Hyakunin isshu gajō* 旧伊達家本百人一首画帖 [Albums illustrés du *Hyakunin isshu* de la famille Date] : l'une des deux versions d'un album produit par Kanō Tan'yū entre 1662 et 1669 et conservé par le clan Date.
- ❖ *Maigetsu shō* 毎月抄 [Notes mensuelles] : traité de poésie rédigé par Fujiwara no Teika vers 1219.
- ❖ *Makurakotoba* 枕詞 [mot-oreiller] : expression induisant à sa suite d'autres termes, composée d'une épithète, d'un terme ou d'un lieu célèbre précédant un nom. À ne pas confondre avec les *utamakura*, désignés aussi par le terme *meisho*, soit des expressions désignant des lieux célèbres. Le terme « oreiller » induit l'idée que le

poète peut se reposer sur une expression qui vient instinctivement, facilitant alors la composition.

- ❖ *Makura no sōshi* 枕草子 [Notes de chevet] : notes intimes et anecdotes de la dame de cour et poétesse Sei Shōnagon, rédigées entre 990 et 1002.
- ❖ *Man'yō shū* 万葉集 [Recueil des dix mille feuilles] : la première anthologie de *waka* compilée vers 750, contenant 4516 poèmes répartis en 20 volumes.
- ❖ *Manga* 漫画 : cahiers de croquis humoristiques réalisés par Hokusai à partir de 1814, prisés par les Goncourt.
- ❖ *Manpō kashira-gaki Hyakunin isshu taisei* 万宝頭書百人一首体制 [Les Cent mille trésors annotés de la compilation du *Hyakunin isshu*] : manuel d'éducation destiné aux femmes, publié à Kyōto vers 1660.
- ❖ Matsunaga Teitoku 松永貞徳 (1571-1653) : lettré effectuant des lectures publiques de l'anthologie *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Meiji jidai*, 明治時代 (1868-1912) [ère Meiji] : période d'ouverture du Japon à l'occident et à sa modernisation. Elle débute par une guerre civile aboutissant au renversement du dernier *shōgun* Tokugawa, et à une mise en place d'un régime oligarchique centré sur la figure de l'empereur.
- ❖ Meisho 名所 : lieux célèbres, terme utilisé dans la poésie pour désigner des lieux connus et associés à des impressions ou des sentiments.
- ❖ *Meisho-e* 名所絵 : ensemble de vues célèbres et de paysages, tel le mont Fuji représenté dans la série les *Trente-six vues du mont Fuji* par Hokusai entre 1831-1833.
- ❖ *Mi wo tsukushite* 身を尽くして : « à corps perdu ».
- ❖ *Mie* 見え : pose spéciale des acteurs de *kabuki* qui se figent pendant quelques instants. Cette pose est souvent représentée sur les estampes de type *yakusha-e*.
- ❖ Minamoto no Muneyuki Ason 源宗之朝臣 (? – 939) : poète du X^e siècle. Son *waka* dans le *Hyakunin isshu* est le n°28.
- ❖ Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192-1219) : jeune *shōgun* féru de poésie.
- ❖ Minamoto no Toshiyori 源俊頼 (1055-1129) : poète aristocrate qui commande le *Horikawa yakushu* vers 1100. Il rédige également un traité appelé *Toshiyori-zuinō*.
- ❖ Minamoto 源 : nom d'une famille de nobles, spécialisés dans les arts de la guerre et la protection des familles plus puissantes. Suite à la guerre de Genpei, les Minamoto prennent le pouvoir et s'installent à Kamakura afin de fonder la première dynastie de *shōgun*.
- ❖ *Mitate-e* 見立絵 : estampes présentant une adaptation ou parodie d'anciennes œuvres, transposées dans le monde contemporain aux artistes d'Edo.
- ❖ *Moji shakai* 文字社会 : terme employé par certains historiens japonais et repris par Pierre-François Souyri pour évoquer la « société de l'écrit » de l'époque d'Edo.
- ❖ *Momiji no nishiki* 紅葉の錦 : « brocard de rouge feuillage », expression désignant le feuillage d'automne, rouge comme les tissus luxueux de brocard.
- ❖ Motoyoshi Shinnō 元良親王 (890-943) : poète et fils cadet d'un empereur. Son poème dans le *Hyakunin isshu* est le n°20.

- ❖ Murasaki Shikibu 紫式部 (X^e siècle, mais dates imprécises) : auteure du *Genji Monogatari* (vers 1010) et poétesse, l'une de ses compositions apparaît dans l'anthologie *Hyakunin issu* (poème n°57).
- ❖ *Muromachi jidai* 室町時代 [Époque Muromachi] (1333-1573) : époque suivant l'époque Kamakura, marquée par un développement artistique intense mais également des troubles politiques.
- ❖ *Musha-e* 武者絵 : estampes représentant des guerriers.
- ❖ *Na* 名 : « nom », « réputation ».
- ❖ *Nagame* 長雨 : « les longues pluies ».
- ❖ *Nagamu* ou *nagameru* 眺める : verbe « s'ennuyer », « regarder longuement dans le vague », « se morfondre ».
- ❖ *Naga-nagashi* 長々し : « la longue queue du faisan », dans le poème n°3 du *Hyakunin issu*.
- ❖ *Nagashi* 長し : qualificatif « long ».
- ❖ *Nagashiami* 流し網 : filet de pêche, aussi appelé *hikiami*.
- ❖ Nakajima Ise 中島伊勢 (dates inconnues) : père adoptif d'Hokusai, fabricant de miroirs.
- ❖ Nakanoin Michikatsu 中院通勝 (1558-1610) : aristocrate enseignant certaines interprétations du *Hyakunin issu* à Matsunaga Teitoku.
- ❖ *Namazu-e* 鯰絵 : image représentant le poisson-chat (*namazu*, 鯰), animal associé aux tremblements de terre dans le folklore.
- ❖ *Naniwa ga ta* 難波が田 : « les champs à Naniwa », expression jouant sur l'homophonie avec le terme *Naniwa-gata*.
- ❖ *Naniwa-gata* 難波潟 : « mot-oreiller » désignant la Baie de Naniwa, à proximité d'Ōsaka, connue pour ses champs de roseaux.
- ❖ *Nihon-tsutsumi* 日本堤 : l'un des trois chemins existants pour accéder au quartier de plaisirs Yoshiwara, à Edo.
- ❖ *Nijō* 二条 : l'une des trois écoles poétiques constituées par les héritiers de Fujiwara no Teika. Il s'agit de la plus influente.
- ❖ *Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 [Le Genji de la campagne par une Murasaki du peuple] : grand roman publié entre 1829 et 1842, écrit par Ryūtei Tanehiko, revisitant le *Genji Monogatari*.
- ❖ Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750) : auteur d'une mise en images du *Hyakunin issu*, le *Ehon Ogura yama*.
- ❖ *Nishiki-e* 錦絵 [estampe de brocard] : estampes polychromes, dont les couleurs ont été imprimées grâce à différentes matrices. La technique du *nishiki-e* se développe à partir de 1760 environ.
- ❖ Nishimuraya Yohachi 西村屋与八 (dates inconnues, actif vers 1789-1830) : éditeur d'Hokusai jusqu'à sa disparition soudaine à la mi-1835. Il publie cinq des images de la série *Hyakunin issu uba ga etoki*.
- ❖ *Nō* 農 : terme désignant la classe des paysans à l'époque d'Edo
- ❖ Nobarasha 野ばら社 : maison d'édition contemporaine.

- ❖ *Noboribata* 幟旗 : inscription présente sur la bannière du croquis n°98 du *Hyakunin isschu uba ga etoki*, et relevée par Ewa Machotka. Il s'agit du nom de la fête des enfants, se déroulant au cours du cinquième mois de l'ancien calendrier.
- ❖ *Nusa* 幣 : objet de dévotion composé de cinq bandelettes de tissu ou de papier collés sur un bâton, souvent offert en offrande.
- ❖ *Ōban* 大判 : grand format d'estampe (env. 37 x 25 cm), l'orientation est le plus souvent en format paysage chez Hokusai.
- ❖ *Obi* 帯 : ceinture nouant le kimono.
- ❖ *Ōei shō* 応永抄 [Commentaire d'Ōei] : écrit vers 1406, la treizième année de l'ère Ōei.
- ❖ *Ogura Hyakunin isschu* 小倉百人一首 [De cent poètes un poème à Ogura] : illustrations du recueil par Hishikawa Moronobu, en 1680.
- ❖ *Ogura Hyakunin isschu* 小倉百人一首 [De cent poètes un poème à Ogura] : titre d'une édition du recueil éponyme. La quatorzième édition est publiée en 1999 par Nobarasha.
- ❖ *Ogura Hyakunin isschu* 小倉百人一首 (abrégé en *Hyakunin isschu*) [De cent poètes un poème calligraphiés à Ogura] [De cent poètes un poème] : anthologie de cent poèmes de cent poètes célèbres, compilée par Fujiwara no Teika à la fin de la décennie 1235.
- ❖ *Ogura nazorae Hyakunin isschu* 小倉擬百人一首 [Imitation du *Hyakunin isschu* d'Ogura] : série d'estampes mettant en images le *Hyakunin isschu*, réalisée par Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Kunisada et Utagawa Hisroshige entre 1845 et 1848.
- ❖ *Oiran* 花魁 : le plus haut rang des courtisanes. Les *oiran* sont éduquées et formées aux arts du divertissement : musique, chant ou conversation. Elles sont très recherchées par les clients fortunés.
- ❖ Ōishi Matora 大石真虎 (1792-1833) : illustrateur du *Hyakunin isschu hitoyo-gatari*.
- ❖ *Okubi-e* 大首絵 : portrait en gros plan qui se développe à la fin du XVIII^e siècle.
- ❖ Okumura Masanobu 奥村政信 (1686-1764) : artiste développant la technique du *beni-e* et du *urishi-e* pour ses représentations de femmes (*bijin-e*).
- ❖ *Omohi* 思ひ : ancienne orthographe de *omoi* (思ひ), couramment « pensées », et en poésie « pensées amoureuses ».
- ❖ Ōnakatomi Yoshinobu 大中臣能宣朝臣 (921-991) : poète faisant partie des Trente-six poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin isschu* est le n°49.
- ❖ *Onna Hyakunin isschu* 女百人一首 [De cent poètes un poème pour les femmes] : anthologie de *waka* composée par des poétesses, compilée en 1688 par Isome Tsuna.
- ❖ Ono no Komachi 小野小町 (début IX^e – mi IX^e siècle) : poétesse renommée pour sa grande beauté, elle est la seule femme à être l'un des 6 poètes immortels. Son poème dans le *Hyakunin isschu* est à la 9^e place.
- ❖ *Ōraimono* 往来物 : manuel d'éducation féminin de l'époque d'Edo, favorisant la lecture à voix haute de textes et de poésies, dont le *Hyakunin isschu*.

- ❖ Ōshio Heihachirō 大塩平八郎 (1793-1837) : intellectuel arrêté et exécuté par le *bakufu* suite à des critiques envers ce dernier.
- ❖ Ō-tanzakuban 大短冊判 : format de grand *tanzaku* (env. 38 x 17.5 cm).
- ❖ Ozaki Masayoshi 尾崎雅嘉 (1755-1827) : rédacteur du *Hyakunin isshu Hitoyogatori*.
- ❖ Reizei 京極 : l'une des trois écoles poétiques constituées par les héritiers de Fujiwara no Teika.
- ❖ Rinpa 琳派 : école d'art picturale de l'époque d'Edo.
- ❖ *Rokkasen* 六歌仙 [Les Six poètes immortels] : six grands poètes de l'ère Heian considérés comme les meilleurs de leur temps : Henjō, Ariwara no Narihira, Fun'ya no Yasuhide, Kisen Hōshi, Ono no Komachi et Ōtomo no Kuronushi.
- ❖ *Rōmaji* ローマ字 : terme désignant le japonais en caractères latins suivant la transcription Hepburn.
- ❖ *Rōnin* 浪人 : samurai sans maître.
- ❖ *Ropyakuban uta-awase* 六百番歌合 [Concours de poèmes en six cents manches] : concours qui s'est tenu à l'automne 1193 et où participent douze poètes dont Fujiwara no Teika.
- ❖ Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842) : écrivain de romans à l'époque d'Edo, dont le célèbre *Nise Murasaki inaka Genji*.
- ❖ *Saga-bon* 嵯峨本 [Livre de Saga] : titre d'une collection d'ouvrages réalisés vers 1620-1630 présentant les textes anciens et les anthologies de poèmes, dont le *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Sage*, verbe *sageru* 掲げる : verbe « tenir dans sa main ».
- ❖ *Saki no Hokusai Manji* ou *Zen Hokusai Manji* 前北斎卍 : signature d'Hokusai vers 1834-1835, qui témoigne du changement de nom d'artiste.
- ❖ Sandaime Tawaraya Sōri 三代目俵屋宗理 : nom d'artiste d'Hokusai lorsqu'il appartient à l'école Rinpa.
- ❖ Sangi Ono no Takamura 参議小野篁 (802-852) : poète connaissant tout aussi bien les traditions chinoises que japonaises, exilé sur l'île d'Okii pendant une année. Son poème dans le *Hyakunin isshu* est à la 11^e place.
- ❖ *Sanjūrokkasen* 三十六歌仙 [Les Trente-six poètes immortels] : complément aux *Rokkasen*, c'est-à-dire un ensemble de trente-six poètes extraordinaires.
- ❖ *Sankin kōtai* 参勤交代 : système de contrôle mis en place par le régime Tokugawa, imposant aux grands seigneurs de résider plusieurs mois à Edo avec leur famille et plusieurs mois dans leurs fiefs seuls, ce qui permet de surveiller leurs déplacements et exactions, et utiliser leur famille en tant qu'otages.
- ❖ Sarumaru Dayū (ou Taifu) 猿丸大夫 (VIII^e-IX^e siècle environ) : poète dont la vie personnelle est inconnue, mais faisant partie des 36 poètes immortels. Son poème est le n°5 dans le *Hyakunin isshu*.
- ❖ Satō Shōtarō 佐藤章太郎 (dates inconnues) : libraire imprimeur de Kyōtō qui tente de graver et d'imprimer quatre images de la série *Hyakunin isshu uba ga etoki* selon les techniques de l'époque d'Hokusai, en 1920-1921.

- ❖ Sei Shōnagon 清少納言 (deuxième moitié du X^e – début XI^e siècle) : poème n°62 dans l'anthologie *Hyakunin issshu*.
- ❖ *Sekigahara no tatakai* 関ヶ原の戦い (1600) : bataille de Sekigahara, où est sorti vainqueur Tokugawa Ieyasu.
- ❖ *Sengohyaku ban uta-awase* 千五百番歌合 [Concours de poème en 1500 manches] : organisé par Go-Toba, il a lieu en 1201 et réunit trente poètes dont Fujiwara no Teika. Trois mille poèmes ont été composés à cette occasion.
- ❖ *Sengoku jidai* 戦国時代 [époque des "provinces en guerre"] (1477-1573) : période de conflits entre différents seigneurs de guerre.
- ❖ *Shi* 士 : terme désignant la classe des guerriers à l'époque d'Edo.
- ❖ *Shiika shashin kyō* 詩哥写真鏡 [Vrai miroir des poèmes chinois et japonais] : série d'estampes réalisées par Hokusai en 1833-1834, représentant certains poètes célèbres.
- ❖ *Shikawaka shū* 詞花和歌集 : anthologie impériale commandée en 1144. Elle est parfois abrégée en *Shika shū*.
- ❖ *Shikishi* 色紙 : papier carré où peuvent être représentés des poèmes ou des poètes. Désigne également une forme de cartouche carrée.
- ❖ *Shin shō* 新抄 [Nouveau commentaire] : commentaire du *Hyakunin issshu* rédigé par Ishihara Shōmei en 1804.
- ❖ *Shinchokusenwaka shū* 新勅撰和歌集 [Nouvelle anthologie de poèmes compilée sur ordre impérial] (parfois abrégée en *Shinchokusen shū*) : compilée en 1235 par Fujiwara no Teika seul.
- ❖ *Shin-hanga* 新版画 : mouvement artistique entre 1915 et 1930 qui tente de renouveler le genre des *ukiyo-e*, en fusionnant petit à petit les différents rôles de productions assumés par l'artiste seul, et en explorant de nouveaux sujets.
- ❖ *Shinkokin waka shū* 新古今和歌集 [Nouvelle anthologie de poèmes anciens et modernes] : compilée en 1205 mais corrigée et remaniée jusqu'en 1216, elle contient 1978 poèmes répartis en vingt livres. Fujiwara no Teika participe à sa compilation. Le titre est parfois abrégé en *Shinkokinshū*.
- ❖ *Shinpan* 新版 [nouvelle publication] : terme employé par les éditeurs afin d'annoncer un nouveau projet.
- ❖ *Shisen shū* 詩選集 : anthologie rassemblée par un particulier sur des thèmes libres.
- ❖ *Shishikiban* 色紙判 : format d'estampe souvent utilisé pour les *surimono*, plutôt carré (env. 20 x 20 cm).
- ❖ *Shō* 商 : terme désignant la classe des marchands à l'époque d'Edo.
- ❖ *Shōgun* 將軍 : titre (version abrégée de *seiitai shōgun* 征夷大將軍) décerné au « grand général chargé de la pacification des barbares », et officiant dans l'est du pays. Le terme est repris par la famille Minamoto à l'issue de la Guerre de Bōshin pour désigner celui qui a les rênes politiques du pays.
- ❖ Shokushi Naishinnō 式子内親王 (? – 1201) : princesse et poétesse, elle apparaît dans le *Hyakunin issshu* à la 89^e place.

- ❖ *Shūiwaka shū* 拾遺和歌集 [Collection des poèmes glanés] : anthologie de poésie compilée en 1005, contenant 1351 poèmes. Le titre est abrégé en *Shūi shū*.
- ❖ *Shunga* 春画 : estampes érotiques qui dépeignent la vie des quartiers de plaisirs.
- ❖ *Sōgi shō* 宗祇抄 [Commentaire de Sōgi] : écrit vers 1471 par le poète Sōgi.
- ❖ Sōgi 宗祇 (1421-1502) : poète et lettré ayant rédigé le *Sōgi shō*.
- ❖ Sugawara no Michizane 菅原道真, aussi appelé Kanke 菅家 (845-903) : poète, lettré et homme d'état. Sa brillante carrière lui attire des jalousies, et il est exilé suite à un différent. Après sa mort, de nombreuses catastrophes se déclenchent, et il est pardonné publiquement et divinisé pour apaiser son esprit vengeur.
- ❖ *Sugoroku* 双六 : jeu de société sur un plateau.
- ❖ *Suikoden* 水滸伝 : roman populaire venu de Chine, qui a connu de nombreuses mises en images.
- ❖ Suminokura Soan 角倉素庵 (1571-1632) : auteur des *Saga-bon*.
- ❖ *Sumizumi-e* 墨摺絵 (ou *sumi-e* 墨絵) : estampe à l'encre noire.
- ❖ *Surimono* 摺物 : cartes luxueuses illustrées à faible tirage, qui servent à annoncer un évènement et restent dans la sphère privée.
- ❖ Suzuki Harunobu 鈴木春信 (vers 1725-1770) : l'un des premiers à utiliser la technique de la polychromie à partir de différentes matrices (le *nishiki-e*). Il réalise également des estampes illustrant le *Hyakunin isshu* entre 1767 et 1768.
- ❖ *Tabi* 度 : « occasion ».
- ❖ *Tabi* 旅 : « voyage ».
- ❖ *Taika no kaishin* 大化の改新 [réformes de Taika] : série de réformes de l'administration et de la gestion des terres instaurées par l'empereur Tenji en 646.
- ❖ Taito II 二代葛飾戴斗 (actif vers 1810-1853) : élève d'Hokusai, il est un artiste connu pour ses *kachō-ga* accompagnées de poèmes chinois.
- ❖ Takatsuka Chikudō 高塚竹堂 (véritable nom Takatsuka Teiji) : calligraphe et illustrateur, ayant travaillé sur une édition du *Hyakunin isshu*.
- ❖ Takeda Izumo (1691-1756) : grand dramaturge de l'époque d'Edo.
- ❖ *Tan-e* 丹絵 : estampe rehaussée de vermillon appliqué à la main, en vogue avant les années 1740.
- ❖ *Tanzaku* 短冊 : format rectangulaire vertical de cartouche.
- ❖ *Tanzakuban* 短冊判 : format vertical d'estampe (env. 34 x 14 cm).
- ❖ Tayama Yukinori 田山敬儀 (ou Tayama Takanori) (XIX^e siècle) : illustrateur du *Hyakunin isshu zue*.
- ❖ *Teika Jittai* 定家十体 [Les dix styles de Teika] : traité de poésie attribué à Fujiwara no Teika mais considéré comme apocryphe. L'auteur définit dix styles de poésie que tous les poètes doivent maîtriser.
- ❖ Temenaga Shinsui 為永 春水 (1790-1844) : nom de plume de Sasaki Sadataka (佐々木貞高), auteur du *Azami no hana koi ōguruma*.
- ❖ *Tenji Tennō* 天智天皇 [Empereur Tenji] (aussi écrit Tenchi) (626-671) : poème n°1 dans l'anthologie *Hyakunin isshu*. Grand empereur à l'origine des réformes de Taika en 646 qui développent une administration et un état centralisé.

- ❖ *Terakoya* 寺子屋 : école dans les temples, où les moines enseignent aux enfants, filles comme garçons.
- ❖ *Tōkaidō gojūsan-tsugi* 東海道五十三次 [Cinquante-trois étapes de la route du Tōkaidō] : série de cinquante-trois estampes de paysage réalisées vers 1833-1834 par Utagawa Hiroshige.
- ❖ *Tōkaidō* 東海道 [Route de la mer de l'est] : l'une des grandes routes parcourant le pays, située entre la région du Kansai et le Kantō.
- ❖ *Tokonoma* 床の間 : alcôve dans l'un des murs d'une pièce de la maison, où sont suspendus des rouleaux, une composition florale ou un *shikishi*.
- ❖ Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604-1651) : *shōgun* de la dynastie des Tokugawa cherchant à recevoir l'enseignement poétique du *Gosho denju*, mais en vain.
- ❖ Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) : vainqueur de la bataille de Sekigahara en 1600 et fondateur de la dynastie shogunale des Tokugawa, qui s'installent à Edo.
- ❖ Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1725-1815) : membre de l'école Torii, connu pour avoir ajouté des arrière-plans de paysages d'Edo à ses portraits de femmes.
- ❖ Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664-1729) : précurseur de l'école Torii, spécialisée dans la représentation d'acteurs de *kabuki*.
- ❖ Torii 鳥居 : école picturale, spécialisée dans les reproductions d'acteurs *yakusha-e*.
- ❖ Tosa Mitsuoki 土佐光起 (1617-1691) : auteur d'une mise en images du *Hyakunin isshu*, le *Hyakunin isshu te-kagami*.
- ❖ *Tosa Nikki* 土佐日記 [Journal de Tosa] : récit de voyage rédigé en 935 par Ki no Tsurayuki, où ce dernier se cache derrière une narratrice.
- ❖ *Toshiyori zuinō* 俊頼髓脳 [Enseignements essentiels de Toshiyori] : traité de poésie rédigé par Minamoto no Toshiyori entre 1111-1114.
- ❖ Tōshūsai Sharaku 東洲斎写楽 (dates inconnues) : artiste actif entre 1794 et 1795 mais produisant un nombre impressionnant d'œuvres, surtout des représentations d'acteurs de *kabuki*.
- ❖ Tsutaya Jūzaburō 蔦屋重三郎 (1750-1797) : éditeur commercial renommé, ayant publié des œuvres d'Hokusai, Sharaku ou Utamaro.
- ❖ Uda Tennō 宇多天皇 [Empereur Uda] (867-931) : empereur de la fin du IX^e siècle qui place Sugawara no Michizane dans les hauts postes de l'administration, afin de contrarier les ambitions de la famille Fujiwara.
- ❖ Uesugi Sōryū 上杉蒼龍 : calligraphe ayant illustré la traduction française de 1993 du *Hyakunin isshu*.
- ❖ *Uimanabi* (pouvant aussi être écrit *Uhimanabi*) 宇比麻奈備 [Premières leçons] : commentaire du *Hyakunin isshu* écrit vers 1765 par Kamo no Mabuchi.
- ❖ *Uki-e* 浮絵 [Images flottantes] : estampes utilisant la perspective occidentale, donnant aux objets et aux personnages l'impression de flotter.
- ❖ *Ukiyo-e* 浮世絵 [Images du monde flottant] : terme général désignant les estampes japonaises. Le mot a une connotation bouddhique, le monde flottant faisant référence à l'impermanence des choses, qui invitait à profiter des plaisirs de la vie.

- ❖ *Urushi-e* 漆絵 : estampe rehaussée de laque voire de poudre métallique pour faire ressortir certains éléments. La technique est souvent utilisée pour les *surimono*.
- ❖ *Uta-awase* 歌合 : concours de poèmes, où les participants composent suivant un thème qui est souvent imposé. Les poèmes sont ensuite appariés et jugés par un jury.
- ❖ *Uta-e* 歌絵 [mise en image du contenu du poème], d'après les termes employés par Ewa Machotka dans l'appendice 2 de son travail sur le *Hyakunin isschu uba ga etoki*.
- ❖ Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) : membre de l'école Utagawa et connu pour ses estampes de paysages.
- ❖ Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1864) : membre de l'école Utagawa, il réalise le *Hyakunin isschu e-shō*.
- ❖ Utagawa Kunitora 歌川国虎 (actif vers 1810-1830) : artiste appartenant à l'école Utagawa.
- ❖ Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861) : auteur de la série héroïque dépeignant les héros du *Suikoden* et représentant beaucoup de chats dans ses œuvres.
- ❖ Utagawa Sadahide 歌川貞秀 (1807-1879) : illustrateur du *Azami no hana koi ōguruma* et appartenant à l'école Utagawa.
- ❖ Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (vers 1735-1814) : fondateur de l'école Utagawa, il étudie la perspective à l'occidentale et produit de nombreux *uki-e*.
- ❖ Utagawa Toyokuni 歌川豊国 (1769-1825) : l'un des chefs de l'école Utagawa qui développe les portraits d'acteurs en gros plan (*okubi-e*).
- ❖ Utagawa 歌川 : école picturale à partir des années 1790, connue pour ses portraits d'acteurs en gros plan.
- ❖ *Utamakura* 歌枕 [oreiller du chant] : terme induisant systématiquement d'autres mots à la suite, composés d'une épithète, d'une expression ou d'un lieu célèbre précédant un nom.
- ❖ Utsunomiya no Yoritsuna 宇都宮頼綱, ou Renshō 蓮生 (1178-1259) : beau-père de Fujiwara no Teika, qui reçoit de ce dernier le *Hyakunin shūka*.
- ❖ *Wa* 和 : caractère désignant le Japon et composant du mot *waka*.
- ❖ *Waka* 和歌 : genre de la poésie japonaise, divisé en *tanka* 短歌 (poème court en 31 mores) et en *chōka* 長歌 (poème long de plus de 31 mores). Par raccourci, le *waka* désigne le plus souvent le *tanka*, l'une des seules formes poétiques qui survit au passage du temps.
- ❖ *Yakusha-e* 役者絵 : portraits d'acteurs de théâtre *kabuki* célèbres.
- ❖ *Yamato ukiyo-e* 大和浮世絵 : terme utilisé par Hishikawa Moronobu (1618 ou 1625-1694) pour désigner ses œuvres. *Yamato* est le nom de la région du centre du Japon, considérée comme le berceau de la culture traditionnelle du pays.
- ❖ *Yaso shima kakete* 八十島かけて : expression « se diriger vers les octantes îles ».
- ❖ *Yomibito* 詠人 [personne lisant le poème] ou [mise en image du contexte de composition du poème], d'après les termes employés par Ewa Machotka dans l'appendice 2 de son travail sur le *Hyakunin isschu uba ga etoki*.

- ❖ *Yonaoshi* 世直し [Correction du monde] : concept se développant au cours du XVIII^e siècle, appelant à des changements et critiquant le régime du *bakufu*, qui ne remplit plus son rôle de protection du pays et de la population.
- ❖ Yoshiwara 吉原 et Shin-Yoshiwara 新吉原 : nom du quartier de plaisirs de la ville d'Edo, puis nom lorsqu'il est reconstruit.
- ❖ *Yūsai shō* 幽齋抄 [Commentaire de Yūsai] : rédigé par Hosokawa Yūsai vers 1596.
- ❖ *Zoku* 続 [mise en image en transposant dans la contemporanéité], d'après les termes employés par Ewa Machotka dans l'appendice 2 de son travail sur le *Hyakunin isshu uba ga etoki*.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| SIGLES ET ABREVIATIONS | 8 |
| INTRODUCTION..... | 9 |
| CHAPITRE 1 : LE <i>HYAKUNIN ISSHU</i>, RECUEIL DE POEMES ET SOURCE D'INSPIRATION POUR HOKUSAI | 16 |
| I/ Contexte historique de l'époque Kamakura. | 16 |
| II/ Qu'est-ce qu'un <i>waka</i> ? | 21 |
| III / La transmission du recueil jusqu'à l'époque d'Hokusai : commentaires et illustrations..... | 26 |
| CHAPITRE 2 : L'ESTAMPE <i>UKIYO-E</i>, SUPPORT DE L'ART D'HOKUSAI | 39 |
| I/ L'époque et la culture d'Edo. | 39 |
| II/ Qu'est-ce qu'une estampe <i>ukiyo-e</i> ? | 43 |
| III/ Les différents sujets représentés par les <i>ukiyo-e</i>..... | 50 |
| CHAPITRE 3 : LE <i>HYAKUNIN ISSHU UBA GA ETOKI</i>, UNE MISE EN IMAGES ORIGINALE DU <i>HYAKUNIN ISSHU</i>..... | 59 |
| I/ « Le vieillard fou de dessins »..... | 59 |
| II/ Un projet ambitieux..... | 61 |
| <i>a-Présentation de la série</i> | <i>61</i> |
| <i>b-Les éléments textuels présents sur les images.</i> | <i>68</i> |
| <i>c-La fin d'un projet.</i> | <i>72</i> |
| III/ Analyse des estampes. | 75 |
| *L'estampe n°1 | 77 |
| *L'estampe n°3 | 80 |
| *L'estampe n°5 | 83 |
| *L'estampe n°7 | 85 |
| *L'estampe n°9 | 87 |
| *L'estampe n°11 | 89 |
| *L'estampe n°17 | 92 |
| *L'estampe n°19 | 94 |
| *L'estampe n°20 | 96 |
| *L'estampe n°24 | 99 |
| *L'estampe n°28 | 101 |
| *L'estampe n°37 | 103 |
| *L'estampe n°49 | 105 |
| *L'estampe n°52 | 108 |

| | |
|---|------------|
| CHAPITRE 4 : LA MISE EN VALEUR DU <i>HYAKUNIN ISSHU UBA GA</i> ETOKI DEPUIS LA FIN DU XIX^E SIECLE | 115 |
| I/ Le mouvement du japonisme. | 115 |
| II/ Les résultats de notre recherche..... | 119 |
| A) <i>Les musées.</i> | <i>120</i> |
| A.1. Le Musée National des Arts Asiatiques Guimet (MNAAG)..... | 120 |
| A.2. La BnF, département des Estampes et de la photographie. | 129 |
| A.3. La Fondation Monet..... | 130 |
| A.4. Le Centre Pompidou. | 131 |
| B) <i>Les galeries d'art.</i> | <i>133</i> |
| B.1. La galerie Berès (Paris)..... | 133 |
| B.2. Le site Artmemo HA68, une galerie vendant des estampes et des reproductions en ligne..... | 138 |
| B.3. Le site du magasin Le Bois Debout, à Lyon. | 139 |
| C) <i>Les ventes aux enchères, présentées suivant l'ordre chronologique.</i> | <i>140</i> |
| C.1. Chez Pierre Bergé. | 140 |
| C.2. Chez Tessier-Sarrou..... | 141 |
| C.3. Chez Bubb Kuyper..... | 142 |
| C.4. Chez Alde..... | 143 |
| III/ Étude de notre corpus. | 145 |
| CONCLUSION | 157 |
| SOURCES..... | 167 |
| Catalogues papier | 167 |
| Images de la série <i>Hyakunin isshu uba ga etoki</i>..... | 167 |
| Reproductions transmises par la Galerie Berès | 167 |
| Inventaires et registres du MNAAG..... | 169 |
| Sources accessibles en ligne | 169 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 172 |
| Histoire générale..... | 172 |
| Poésie et littérature classique | 172 |
| Autour de l'estampe japonaise, Hokusai et le <i>Hyakunin isshu uba ga</i> <i>etoki</i> | 173 |
| Le japonisme et les collectionneurs | 177 |
| ANNEXES..... | 180 |
| GLOSSAIRE DES TERMES JAPONAIS | 228 |
| TABLE DES MATIERES..... | 247 |