

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

La réutilisation et la réinvention du yōkai à partir de la deuxième moitié du XXe siècle

SOTTIL Manon

Sous la direction de Philippe MARTIN
Professeur en histoire moderne – Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Philippe Martin, pour sa disponibilité, son suivi et ses précieux conseils tout au long de mes recherches et de la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais ensuite exprimer ma gratitude envers ma maman, qui a pris le temps de relire mon mémoire et de lever certains doutes.

Enfin, je souhaite remercier mes amies Blanche, Cassandre et Manon pour les remarques ou précisions qu'elles ont pu m'apporter, me permettant ainsi de pousser mes réflexions plus profondément.

Résumé :

Les mangas et les animés sont un véritable phénomène culturel dans la société japonaise à partir des années 1960, au point de s'exporter à l'étranger et sur différents supports. Les yōkai, des créatures surnaturelles du folklore japonais, sont représentés depuis plusieurs siècles sur les ukiyo-e, des estampes japonaises. Leur image est réutilisée et réinventée à partir de la deuxième moitié du XXe siècle dans le domaine de la japanimation. Cette représentation moderne des yōkai est largement influencée par l'arrivée d'une culture occidentale au Japon.

Descripteurs :

Yōkai ; Japon ; shintoïsme ; manga ; animé ; japanimation ; estampes ; ukiyo-e ; représentation ; XXe siècle ; Edo ; Mizuki Shigeru ; Amabie ; Kuchisake Onna.

Abstract :

From the 1960s, manga and anime became a veritable cultural phenomenon in Japanese society, to the point where they were exported abroad in a variety of formats. Yōkai, supernatural creatures from Japanese folklore, have been depicted for centuries in ukiyo-e, Japanese prints. Since the second half of the 20th century, their images have been reused and reinvented in the field of Japanese animation. This modern representation of yōkai is largely influenced by the arrival of Western culture in Japan.

Keywords :

Yōkai ; Japan ; shintōism ; manga ; anime ; japanimation ; prints ; ukiyo-e ; representation ; 20th century ; Edo ; Mizuki Shigeru ; Amabie ; Kuchisake Onna.

Droits d'auteurs



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

INTRODUCTION.....	9
L'EVOLUTION DES REPRESENTATIONS DES YOKAI DU XVIIIIE SIECLE A LA SECONDE GUERRE MONDIALE DANS UN CONTEXTE ALTERNATIF DE REPLI ET D'OUVERTURE DU JAPON AU MONDE ...	29
Le premier bestiaire japonais de Toriyama Sekien	29
L'élucidation des mystères par la science et premiers essais de classification des yōkai par Inoue Enryō durant l'ère Meiji	41
Le yōkai comme dénominateur commun d'une identité japonaise dans la première moitié du XXe siècle	48
UNE RESURGENCE SURPRENANTE DES YOKAI DANS LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE	55
Le Japon entre assimilation d'une culture occidentale et esprit communautaire nippon : crise identitaire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale	55
Mizuki Shigeru et la réintroduction des yōkai dans la culture de masse des années 1970-1980	65
Focus sur Kuchisake Onna et Amabie : deux yōkai remis au goût du jour grâce aux médias et au contexte socio-culturel.....	72
LES YOKAI COMME ICONES DE POP-CULTURE A PARTIR DE LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE	82
Le développement des mangas et des animés pour une diffusion nationale des yōkai.....	82
Chapitre comparatif : images contemporaines des yōkai dans la japanimation et leur représentation initiale	91
Une visibilité de la culture japonaise via d'autres supports et à l'international	112
CONCLUSION	117
SOURCES	119
BIBLIOGRAPHIE.....	122
SITOGGRAPHIE	125
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	127
TABLE DES MATIERES	129

INTRODUCTION

« Supernatural creatures negotiate the extremes, creating interaction between local commercial interests [...], academic rigor (a computer database with more than thirteen thousand entries) and popular fascination »¹. En français, les créatures surnaturelles naviguent entre les extrêmes, créant une interaction entre les intérêts commerciaux locaux [...], l'étude scientifique (une base de données informatique avec plus de 13 000 entrées) et la fascination populaire. Nous retrouvons les yōkai dans de nombreux domaines. Ils font pleinement partie de l'identité collective des Japonais, d'une tradition qui se partage aussi bien horizontalement (dans tout l'archipel) que verticalement (à travers les générations). Le terme yōkai lui-même est difficile à saisir et la construction de ce concept change selon les contextes spécifiques religieux, artistiques, intellectuels ou encore politiques. Je me suis plongée particulièrement jeune dans la lecture de mangas d'horreur mettant en scène des yōkai comme ceux de Mizuki Shigeru. Mon intérêt pour la culture japonaise m'a donné envie d'en savoir plus à leur sujet.

Nous apporterons ici quelques éléments de définitions de diverses auteurs scientifiques sur la notion de yōkai. Etymologiquement, le terme yōkai est composé de deux idéogrammes : « yo » pour mystérieux, occulte et « kai » pour étrange². D'après Mizuki Shigeru, ils « désignent des phénomènes étranges, équivoques, ou plus spécifiquement des créatures effrayantes ou séduisantes »³ et le terme yōkai regroupe toutes les créatures fantastiques et mystérieuses du folklore japonais. Pour lui, la conception du surnaturel dans la culture japonaise repose sur ces créatures. De notre point de vue d'Occidentaux, ils sont l'équivalent de nos monstres, esprits, gobelins, fantômes, démons, spectres ou tout autre être fantastique présent dans les légendes et contes européens. Pendant de nombreux siècles, les phénomènes inexplicables et effrayants que la nature produit comme les tremblements de terre ou les explosions volcaniques étaient attribués au yōkai, de même que les maladies, les disparitions, les décès ou encore les crimes. Les histoires de yōkai permettent de

¹ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of yōkai*, Berkeley (Californie) : University of California Press, 2009 , p. 2, ISBN : 978-0-520-25361-2.

² MEYER Matthew, *Yōkai la parade nocturne des 100 démons*, Chermignon (Suisse) : Nuinui, 2020, 223 p., ISBN : 978-2-88935-765-9.

³ MIZUKI Shigeru, *Yōkai : dictionnaire des monstres japonais*, Tome 1 : A-K, Boulogne (France) : Pika Ed., 2008, p. 6, ISBN : 978-2-84599-812-4.

surmonter sa peur en donnant des explications rationnelles à ces manifestations. « Yōkai bridge the intangible and tangible, spiritual and material, phenomenon and object »⁴ ou, les yōkai jettent un pont entre l'intangible et le tangible, le spirituel et le matériel, le phénomène et l'objet pour Michael Dylan Foster. Ainsi, comme la nature, les yōkai créent un sentiment d'effroi mais aussi d'admiration chez les humains. Ils se manifestent essentiellement la nuit, le plus souvent à l'heure du Bœuf, c'est-à-dire à 2 h⁵, ce qui accentue leur caractère effrayant puisque la nuit, contrairement au jour, est sombre et est liée à l'idée de danger dans l'imaginaire collectif. Pour Brigitte Koyama-Richard, les yōkai se définissent par leur caractère incontrôlable, ils se manifestent par un bruit, une odeur particulière, par leur actes ou encore leur mode d'apparition et peuvent même changer d'aspect⁶. En définitive, ce n'est pas tant par leur apparence qu'ils sont reconnaissables mais plutôt par l'histoire qu'on leur associe.

Malgré l'utilisation immédiate que nous faisons du mot yōkai, ce dernier se révèle plutôt récent puisqu'il n'apparaît que sous l'ère Meiji (1868-1912) grâce aux travaux de Inoue Enryō. Le terme est un succès et son emploi se répand rapidement à tout le Japon. Pourtant, cette notion existe depuis de nombreux siècles. Des représentations de yōkai du III^e siècle ont été trouvées sur des kofun, des monuments funéraires mégalithiques. Plusieurs termes ont alors été utilisés pour définir ces créatures. Bakemono est l'un d'entre eux et a désormais comme signification plus générale celle de monstres. Les noms obake et yūrei pour fantôme et oni pour démon étaient eux aussi associés à l'idée de yōkai. Ainsi, linguistiquement, ce concept de yōkai a subi de nombreux changements en fonction des périodes historiques.

Pour ce travail, il nous est nécessaire de tenter de clarifier un autre sujet qui concerne la distinction entre les yōkai et les kami. Le sujet est délicat puisque la plupart des traités scientifiques s'accordent sur le fait que la frontière entre les deux est floue. Komatsu Kazuhiko affirme quant à lui que la différence réside dans le caractère divin des kami, à qui les Japonais rendent un culte, contrairement aux

⁴ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of yōkai*, Berkeley (Californie) : University of California Press, 2009, p. 24, ISBN : 978-0-520-25361-2.

⁵ JOLIVALT Sylvain, *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : rencontres à l'heure du Bœuf*, Paris (France) : Editions You Feng, 2007, 248 p., ISBN : 978-2-84279-329-6.

⁶ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Yōkai : fantastique art japonais*, Lyon (France) : Nouvelles éditions Scala, 2017, 250 p., ISBN : 978-2-35988-192-9.

yōkai⁷. Mais cette séparation est en réalité difficile à établir puisque certains yōkai, à certaines périodes de l'histoire, peuvent être promus au rang de kami et inversement, certains kami peuvent être déchus pour n'être plus que de simples yōkai. D'après Jean Herbert, « dans l'acceptation la plus générale [le kami] désigne toute entité digne de vénération et, dans son acceptation plus étroite, toute entité faisant l'objet d'un culte, notamment dans un temple. Il peut s'agir d'un être extraterrestre, primordial ou plus actuel, d'un être vivant, humain ou autre, ou même d'un objet matériel, soit naturel (roche, grotte, arbre), soit créé par la main de l'homme (miroir, etc.) »⁸. Encore une fois, cela dépend du culte que leur voue ou non les humains. Pour Motoori Norinaga, un philologue japonais du XIXe siècle, tout ce qui possède une qualité supérieure au genre commun est considéré comme un kami⁹. Ainsi, l'empereur Meiji, qui régna de 1867 à 1912, fût élevé au rang de kami, car il permit au Japon de rattraper son retard industriel et de devenir une grande puissance mondiale. D'après Charlène Veillon, les croyances japonaises mentionneraient l'existence de 88 millions de kami, ce chiffre n'étant pas à prendre au sens premier du terme mais plutôt au sens d'une infinité, le chiffre huit représentant cette notion¹⁰. Mizuki Shigeru, un mangaka ayant contribué au succès des yōkai dans la deuxième moitié du XXe siècle, subdivise l'ensemble yōkai en plusieurs catégories où les kami sont présents, au même titre que les oni ou les obake. Au vu des difficultés à définir clairement ces deux termes, nous traiterons les kami à la manière de Mizuki Shigeru, c'est-à-dire comme une catégorie à part entière de yōkai, en incluant bien entendu les autres espèces. Ce choix repose sur une logique d'ordre chronologique, Mizuki Shigeru étant proche de notre époque et étant le dernier grand chercheur à travailler sur les yōkai.

Si les yōkai connaissent un troisième âge d'or avec Mizuki Shigeru dans les années 1960 à 1980, ces derniers ont d'abord connu deux âges d'or. Le premier se situe lors de l'ère Heian (794-1185) et concorde avec l'apogée de la culture japonaise via la littérature, la poésie, la calligraphie et la peinture ainsi que par la

⁷ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade... op. cit.*

⁸ HERBERT Jean, *Le Japon : croyances et rites*, Paris (France) : Éditions Dervy, 2015, p. 18, ISBN : 979-10-242-0093-4.

⁹ AUROUX Sylvain, *La pensée japonaise*, Paris (France) : Presses Universitaires de France, 2019, 104 p., Quadrige, ISBN : 978-2-13-081300-2.

¹⁰ VEILLON Charlène, *L'art contemporain japonais : quête d'une identité : expression de la crise identitaire dans l'art contemporain japonais : 1990 à nos jours*, Paris (France) : L'Harmattan, 2008, 354 p., Ouverture philosophie, ISBN : 978-2-296-06106-4.

réalisation du Kojiki, un recueil contenant les mythes et les origines du Japon sur lequel nous reviendrons bien assez tôt. Les yōkai étaient représentés sur des emaki ou emakimono, des rouleaux enluminés à visée narrative réservés à une élite sociale riche. Leur objectif est d'illustrer des récits religieux ou des légendes, dont certains sont enrichis par un texte calligraphié. Ils se distinguent par leurs couleurs vives et leurs décors. Comme exemple de représentation de yōkai sur des emaki, nous pouvons penser au Hyakki Yagyō, une parade de démons qui représente toutes les insécurités présentes dans la vie quotidienne urbaine. Tous les malheurs existants dans les villes sont ainsi attribués au yōkai. Si l'origine écrite du Hyakki Yagyō n'est pas connue, il reste actuellement une soixantaine d'emaki produits entre le XVI^e et le XIX^e siècles d'après Matthias Hayek¹¹. Voici un extrait du Hyakki yagyō emaki par Sumiyoshi Hirotsura remontant à la fin de la période Edo (1603-1868)¹².



1 : Extrait du Hyakki Yagyō de Sumiyoshi Hirotsura

Le second âge d'or remonte à la période Edo (1600-1868) dans un contexte de développement proto-industrielle et de culture commerçante qui favorise les légendes urbaines et où les yōkai sont représentés grâce à des estampes gravées sur bois nommées ukiyo-e. Nous développerons plus en détail cet art graphique dans les paragraphes suivants. Le troisième âge d'or des yōkai se développe quant à lui par le prisme des mangas puis des animés comme nous le verrons par la suite. Ainsi, le monde de l'art contribue pleinement au rayonnement des yōkai à travers les époques.

La première apparition de yōkai à l'écrit se trouve dans le Kojiki. Les légendes autour des yōkai se transmettaient essentiellement à l'oral jusqu'à la

¹¹ HAYEK Matthias, *Les rouleaux illustrés de la Procession nocturne des cent démons*, Revue de la BNF, 2018, n°56, pp. 70-79, [consulté le 30/03/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/rbnf.056.0070>.

¹² HIROTSURA Sumiyoshi, Hyakki yagyō emaki [image en ligne], In : *Gallica*, mis en ligne le 31/07/2013, p. 39, [consulté le 21/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53054680q/f44.item>.

réalisation du Kojiki par Ō no Yasumaro. Il s'agit de chroniques généalogiques composées de trois rouleaux écrits en 712. Le premier conte l'origine des premiers dieux et de la création de l'archipel, le deuxième des actes héroïques des guerriers légendaires du Japon et le troisième des conflits de succession à la tête du pays. Le Kojiki, à l'origine, a été réalisé pour légitimer la dynastie au pouvoir en affirmant son ascendance divine, ce qui empêche la révocation de l'empereur. En effet, dans le Nihon Shoki, l'autre texte sacré du shintoïsme qui accompagne le Kojiki, la déesse Amaterasu aurait demandé à son petit-fils, Jimmu Tennō de régner sur Takama, un des anciens noms du Japon de 660 à 585 avant J-C. Ces textes sacrés ont permis de conserver la même dynastie jusqu'à maintenant, avec Naruhito Hiro-no-miya comme empereur actuel du Japon. Le Kojiki se fonde aussi bien sur des sources orales qu'écrites, ces dernières s'étant perdues au fil des siècles. Nous savons cependant que ces sources venaient de grand clan proche de celui de l'empereur. De fait, la réalisation de ces chroniques a donné lieu à des mécontentements de la part des autres clans qui pensaient le Kojiki comme étant trop centré sur l'empereur, ce qui permit l'écriture du Nihon Shoki en 720 par une commission de lettrés. En plus de ces deux-là, le Japon compte plusieurs textes sacrés comme le Kujiki en 620, le Fudoki, une chronique rédigée en 713 et qui regroupe certaines légendes de kami locaux, le Kogo Shūi en 807, l'Engishiki en 927 réunissant les écrits consacrés aux lois du shintoïsme, et le Norito en 967.

Comme nous avons pu le voir plus haut, les yōkai appartiennent au folklore japonais et ce dernier est largement influencé par le shintoïsme. Il nous semble important de définir et d'expliquer cette croyance afin de saisir le contexte de création et de développement des kami et surtout, des yōkai. Ses autres appellations sont le shintō, Kami no Michi, culte des kami ou encore la Voix des Dieux, le terme shintō n'existant qu'à partir de l'ère Meiji en 1868. Ce dernier est composé des expressions chinoises shen (esprit) et dao (voie), ce qui donne : chemin de l'esprit. Le shintoïsme aurait été fondé à la période Jōmon (13 000-400 av. J-C approximativement) et provient de la fusion des différents cultes des diverses tribus qui vivaient sur les îles de l'archipel japonais. Mais il s'est surtout développé dans la suivante, à l'ère Yayoi (400 av. J-C à 250 ap. J-C) dans une société essentiellement agraire. Pour Shijian Lin, le shintoïsme consisterait en un « culte rendu aux esprits

des ancêtres et aux forces de la nature »¹³. Le sacré se manifeste dans chaque élément de cette nature qui compte une infinité de kami présents dans les cascades, les forêts, les rochers etc. Ainsi, les Japonais montrent un profond respect envers cette nature. Comme elle, les kami ne sont pas toujours bons. Ils peuvent être un danger pour l'Homme et déclencher des menaces naturelles comme des sécheresses, des typhons ou des séismes. D'autant plus qu'au Japon, la nature est hostile avec seulement 12% de terres cultivables, aucun vrai réseau fluvial et près de 2 000 séismes par an dû à un territoire se trouvant à la jonction entre quatre plaques tectoniques¹⁴.

Pour tenter de calmer ces accalmies, les Japonais agissent sur les entités surnaturelles que sont les kami par le biais d'offrandes, de fêtes comme le matsuri, de danses, de combats de sumo, ou encore de faire visiter le quartier au kami en l'installant sur un autel portatif (mikoshi). La société japonaise, initialement agraire, s'est construite et développée autour de ces rituels demandant la bonne fortune, au sens de bonne météo afin de faire pousser le riz et de nourrir les habitants des villages. Le député Kamei Hisaoki l'explique comme tel : « Le Japon, à la différence de l'Occident, est une culture à base agraire et comme la plupart des événements festifs des communautés rurales sont liés au shintō, il me semble que la culture japonaise traditionnelle repose bien sur le shintō »¹⁵. Pour Philippe Bonnin et Jacques Pezeu-Massabau, « si la majorité des habitants ne pratiquent pas une religion donnée, c'est l'ensemble de la vie, la maison, l'attitude devant les grands et les petits problèmes de la vie, les langues et les jeux qui en sont marqués »¹⁶. Ainsi, le shintō est présent dans la vie quotidienne des Japonais puisqu'il est une attitude naturelle de leur part plus qu'une religion. Chaque habitation japonaise possède d'ailleurs un kaminada, une sorte d'étagère faisant lieu de sanctuaire pour prier les ancêtres de la famille devenus kami. En effet, dans le shintoïsme, lorsqu'une personne meurt, son âme ou son esprit (tama en japonais) protège les vivants et devient un kami 33 ans après sa mort. Les rituels qui lui sont associés relèvent plus d'une superstition afin de conjurer le sort plutôt que d'une réelle vénération envers

¹³ LIN Shijian, Yōkai, *Design japonais : Ukiyo-e, kabuki & nō, yōkai, kamon, motifs traditionnels*, Chermignon (Suisse) : Niunui, 2019, p. 54, ISBN : 978-2-88935-751-2.

¹⁴ TRASH, *8 pays à la pire géographie* [vidéo en ligne], Youtube, mise en ligne le 06/08/2021, 15 min, [consulté le 27/02/2023], disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=50a8WMgLnC0>.

¹⁵ GUTHMANN Thierry, *Shintō et politique dans le Japon contemporain*, Paris (France) : L'Harmattan, 2010, p. 115, Points sur l'Asie, ISBN : 978-2-296-12438-7.

¹⁶ BONNIN Philippe, PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*, Paris (France) : CNRS Editions, 2017, p. 54, ISBN : 978-2-271-08912-0.

les kami. Le shintoïsme insiste sur trois points importants : le respect de la nature, des ancêtres et plus largement de la famille et le principe du wa (harmonie). Ce dernier point explique les rapports sociaux particuliers que les Japonais entretiennent entre eux qui reposent sur une entente, une harmonie de groupe qui exclut les conflits et où le groupe est plus important que l'individu en lui-même. Nous pouvons mentionner quelques rituels, ces derniers permettant de rentrer en contact avec le divin. La cérémonie de miyamairi ressemble au baptême chrétien où le bébé est amené au sanctuaire dans les 30 jours qui suivent sa naissance. Shichi-go-san, littéralement 7-5-3, se fête le 15 novembre et consiste à apporter au sanctuaire les enfants de 3, 5 et 7 ans afin de demander leur protection aux dieux. Hatsumōde est la première visite de l'année dans les sanctuaires durant ces trois premiers jours et consiste en des offrandes et des prières afin d'avoir une bonne santé et une bonne prospérité le reste de l'année. Le shintoïsme évolue avec le temps comme nous pouvons le voir avec la fête religieuse Ōtori-sama qui a pour objectif initial d'obtenir de bonnes récoltes. Elle s'est aujourd'hui élargie aux autres domaines professionnels en parallèle des changements sociétaux.

D'après Jean Herbert, qui explique les croyances du Japon dans son ouvrage, et que nous utiliserons comme référence principale pour traiter de la genèse dans le shintoïsme¹⁷, il existerait une première génération de cinq divinités dont les membres seraient à la fois créateurs et créations, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas nés d'une union entre deux dieux antérieurs mais sont apparus sans réelle explication. Les premiers kami apparaissant dans le Kojiki et les autres textes sacrés mentionnés plus haut sont Izanagi et Izanami. Ces deux divinités ont créé la Terre et ont donné naissance à d'innombrables kami, dont Amaterasu, la déesse la plus importante du shintoïsme, et son frère Susanoo, présent lui aussi dans de nombreux contes et légendes japonais. Izanami mourut en donnant naissance à Kagutsuchi, le kami du feu et part pour Yomi, le royaume des morts. Dans la conception japonaise, lorsqu'un kami meurt, il continue tout de même d'exister et peut recevoir des offrandes, des prières ou encore des danses. Izanagi part donc à sa recherche mais échoue à la libérer du domaine des morts. Il se baigne ensuite pour se purifier de ce séjour, ce qui donne suite aux rituels shintō de purification par ablution pour éviter tout signe de pourrissement et donc de mort. De cette purification, trois kami

¹⁷ HERBERT Jean, *Le Japon : croyances... op. cit.*

naissent : Amaterasu, la déesse du soleil lorsqu'il lave son œil gauche, Tsukiyomi, le dieu de la lune et de la nuit lorsqu'il lave son œil droit et Susanoo, le kami des tempêtes lorsqu'il lave son nez. Chacune des trois divinités se voient confier un royaume : celui du Ciel pour Amaterasu, celui de la Nuit pour Tsukiyomi et celui des Plaines Océanes pour Susanoo. Ce dernier, d'une nature violente, cherche constamment à empiéter sur le territoire de sa sœur, Amaterasu. Ces deux kami sont complémentaires, et même s'il y a une confrontation entre les forces célestes de la déesse du soleil et les forces terrestres du dieu des tempêtes, ils conçoivent tout de même de nombreux kami ensemble. Les trois insignes impériaux, à savoir le miroir cérémoniel, l'épée Kusanagi et le megatama, un joyau de fertilité, proviennent des légendes ayant vu se confronter Amaterasu et Susanoo. Il existe trois niveaux d'existence dans le Kojiki : Takama ga Hara, les Plaines du Haut Ciel, où les kami résident, Ashihara no nakatsukuni, les Plaines Centrales des Roseaux, et Ne no kuni, le Pays des Racines, ou, de manière plus parlante, le royaume des morts. Si Amaterasu est le kami le plus vénéré du shintoïsme, c'est parce que son descendant direct, le prince Ninigi, est décrit comme étant le premier empereur divin du Japon, sa mission étant de pacifier la Terre. Jimmu Tennō est quant à lui le premier empereur humain, c'est-à-dire vérifié historiquement parlant. Dans la Genèse shintō, Jimmu Tennō est un descendant du prince Ninigi, ce qui explique cette attribution divine que les Japonais donnent à l'empereur et l'interdiction de révoquer ce dernier. Par son lien avec la famille impériale, Amaterasu est le kami le plus important, d'autant plus qu'elle aurait appris à l'humanité comment se loger, se vêtir, se nourrir et qu'elle apporte la lumière sur Terre. De ce fait, elle figure même sur le drapeau japonais par le biais d'un rond rouge représentant le soleil. Elle réside bien entendu dans un sanctuaire, celui d'Ise, le plus important du pays, qui est reconstruit à l'identique tous les 20 ans, afin de donner une vitalité nouvelle à la déesse du soleil.



2 : Sanctuaire d'Ise abritant le kami Amaterasu

Les sanctuaires ou jinja sont sacrés et sont construits le plus souvent autour d'un élément naturel. A l'origine, ils étaient des autels d'extérieur creusés à même la pierre pour devenir aujourd'hui des sanctuaires clos entourés de torii, des portails marquant la frontière entre le monde extérieur qui est profane, et l'espace sacré du sanctuaire abritant un kami. A l'intérieur du jinja se trouve le honden avec une représentation du kami, et le haiden, qui est la salle de prières. Jean Herbert résume la genèse shintō de cette manière : « comme la plupart des autres cosmogonies, le Shintō envisage le passage de l'incrée au crée comme un développement progressif à la fois de la matérialisation et de la multiplicité, mais il est suivi dans un deuxième stade par une confrontation entre les forces positives et les forces négatives et glisse insensiblement, dans un troisième stade, vers l'organisation du monde et la protohistoire de l'humanité »¹⁸. La première partie fait référence à la création de l'univers et des différents kami, la deuxième au conflit entre Amaterasu et Susanoo et la dernière à la création du rôle d'empereur.

Le shintoïsme n'est pas la seule religion à s'inscrire dans le folklore japonais. L'hindouisme, et plus particulièrement le bouddhisme, y prennent également part. Le bouddhisme chinois s'est exporté à travers toute l'Asie et agit comme véritable trait d'union entre ces pays. Il s'est importé en Corée, qui l'a ensuite installé au Japon vers 530 par le clan Soga. Le bouddhisme apporte avec lui un certain savoir, des techniques modernes, des coutumes, des rites et des croyances différentes de

¹⁸ *Ibid*, p. 21.

celles du shintoïsme et surtout une centralisation du pouvoir de l'Etat menant à la création du poste d'empereur. Cela explique le fait que le bouddhisme s'impose comme religion d'Etat au Japon, l'empereur se servant de la religion pour établir son autorité. Il repose sur plusieurs principes fondamentaux tel que l'annihilation de son individualité afin de rompre avec le cycle de la réincarnation et ainsi atteindre le nirvana, c'est-à-dire obtenir le salut de son âme. Le travail personnel sur soi permet d'accéder à l'éveil et donc d'atteindre la boddhéité comme Bouddha a pu le faire. Le bouddhisme se développe durant l'ère Heian (794-1185), touche de plus en plus de Japonais et des temples bouddhiques se construisent à côté des sanctuaires shintoïstes. Tout au long de ce travail, nous utiliserons le terme temple pour désigner les lieux de recueillement bouddhiques et le mot sanctuaire ou jinja pour les lieux de recueillement shintoïstes. Le bouddhisme se propage ensuite dans tout le pays à la période Kamakura (1185-1333) et trois courants principaux se développent : le sutra du Lotus de Nichiren, l'école de la Terre Pure et le Zen. Le premier refuse le désir, qui serait à l'origine de toutes les douleurs. Cette destruction du désir amène à la vérité ultime. Le second est fondé par Hōnen au XIIe siècle et repose sur la foi et la récitation de la formule du nembutsu qui permet d'invoquer le Bouddha Amida dans le but d'être accueilli au paradis. Le dernier est apporté par le chinois Eisai en 1191 et a pour objectif de faire croître la discipline intérieure et l'intuition pour accéder à l'illumination. Cette culture du zen influence beaucoup le paysage japonais, en particulier au niveau de l'architecture des temples avec la présence d'un double toit, mais aussi les jardins puisque des règles précises sont établies pour une bonne disposition des pierres, qui sont placées en fonction des points cardinaux, ce qui permettrait d'éviter de fâcher les esprits. Cette pratique, que l'on nomme le dhyana, a pour objectif de cultiver sa croissance intérieure à l'image de son jardin.



3 : Temple à double toit d'Engaku-ji



4 : Exemple de jardin zen

Comme nous l'avons vu, l'arrivée du bouddhisme au Japon bouleverse, aussi bien en apportant de nouveaux rites et coutumes qu'en modifiant le paysage japonais. Il se confronte au shintoïsme, qui, même s'il n'est pas une religion, fait partie intégrante de la vie quotidienne rizicole des Japonais. Pour autant, même si le bouddhisme s'impose assez vite comme religion d'Etat, il ne supprime pas le shintoïsme. En effet, les deux parviennent à coexister au sein de la même société.

Cela est permis par le fait que les deux doctrines ne se remettent pas l'une l'autre en question, ne s'opposent pas dans leurs principes. A contrario, l'intégration du christianisme au Japon à la fin du XVI^e siècle fut un échec en raison de son principe monothéiste qui ne permet l'existence que d'un seul dieu. Le shintoïsme et le bouddhisme ayant plusieurs dieux, la cohabitation avec le christianisme était naturellement impossible. Cette dernière religion est tout de même pratiquée par un faible taux de Japonais. Paradoxalement, la confrontation avec le bouddhisme permet de codifier le shintoïsme en commençant à le nommer pour le différencier. Le culte des kami, dont les rites étaient disparates en fonction des régions ou même entre familles d'un même village, s'homogénéise pour ressembler à un véritable système religieux. Finalement, pour Thierry Guthmann, la plupart des Japonais sont à la fois shintoïstes et bouddhistes¹⁹. En effet, les rites shintō sont célébrés au moment de la naissance et les Japonais suivent l'esprit shintō sur les questions relatives au monde réel. Quant au bouddhisme, il répond à leurs interrogations sur le salut de l'âme et la possibilité d'une vie après la mort et ce sont les rites funéraires bouddhiques qui sont observés au moment de leur mort. Ainsi, nous trouverons à de nombreuses reprises la phrase selon laquelle les Japonais naissent shintoïstes et meurent bouddhistes. La famille impériale est une exception puisqu'elle suit les rites funéraires shintoïstes aussi bien lors de la naissance que de la mort. Le mélange de ces deux religions au Japon est aussi rendu possible grâce à des notions communes à l'Asie de l'Est, comme la valeur de l'individu dans un groupe, la très grande présence de la riziculture au sein de la société et le partage de la culture chinoise, notamment par le biais de l'écriture, qui arrive au III^e siècle avant J-C au Japon. De plus, pour Denise Flouzat, à partir du moment où le shintoïsme n'offre pas de système de valeur absolu, il peut facilement coexister avec d'autres religions²⁰. Même si les cultures chinoise et japonaise sont proches, le bouddhisme doit nécessairement s'acclimater à la société japonaise. Par exemple, le nom de Bouddha laissera la place à celui d'Amida. Le bouddhisme met en avant certaines divinités comme Kannon, le protecteur des enfants, des âmes mortes et des femmes en couches, Jizō, celui de tous les êtres souffrants ou encore le dieu guerrier Hachiman qui est à la fois le dieu du temple Tōdai ji et celui du sanctuaire Kamakura. A

¹⁹ GUTHMANN Thierry, *Shintō et politique... op. cit.*

²⁰ FLOUZAT Denise, *Japon, éternelle renaissance*, 2^e édition mise à jour, Paris (France) : Presses Universitaires de France, 2004, 413 p., Quadrige, ISBN : 2-13-054253-0.

l'origine, il y a une véritable volonté de la part des bouddhistes de rendre hommage aux kami en les honorant de manière bouddhique, en intégrant par exemple des chapelles bouddhiques dans les sanctuaires shintō.

La cohabitation de ces deux doctrines au Japon se nomme le Shinbutsu shūgō, ryōbu shintō ou encore le syncrétisme shintō-bouddhique en français et débute réellement à partir du IX^e siècle. Ce principe va au-delà d'une simple coexistence de religions au sein de la même société puisqu'il est un véritable mélange des deux, ce qui est extrêmement rare dans le monde. En effet, la plupart des pays remplace une religion par une autre ou font cohabiter plusieurs religions sans que l'une se mélange à l'autre. Le syncrétisme shintō-bouddhique apparaît à partir du moment où des moines incluent les kami dans le bouddhisme pour mieux introduire ce dernier et établissent des correspondances systématiques entre les buddhas et bodhisattvas et les kami de sorte qu'il n'existe plus de différences entre ces deux types de divinités. Pour Philippe Gaudin, il s'agit donc d'une « véritable assimilation des kami à des manifestations circonstanciées »²¹ des buddhas. Ce phénomène est appelé gongen, avatāra, apparition circonstancielle ou encore la doctrine de la descente. Cette singularité de sélectionner puis d'insérer des éléments étrangers pour l'adapter à ceux de sa propre société est typiquement japonaise. Pour Edwin O. Reischauer, entre le Xe et le XII^e siècles, « les habitants de l'archipel cherchent moins à imiter systématiquement le savoir et le savoir-faire chinois qu'à assimiler en profondeur les emprunts de l'époque antérieure en les adaptant aux réalités et aux goûts japonais »²². Ainsi, Amaterasu devient la manifestation du Buddha suprême. D'autres divinités sont présentes aussi bien dans le shintoïsme que dans le bouddhisme japonais comme Inari, la divinité du riz et des richesses, Ebisu, celle de la richesse venant de la mer et de la bonne fortune, Sanbō, le dieu du feu et du foyer ou encore Suijin, la divinité des eaux. En parallèle de cette assimilation, des divinités shintō-bouddhiques sont créées comme la divinité des montagnes Zaō Gongen, Shōmen Kongō, Sanbō Kōjin ou encore Hachiman, le dieu guerrier et civilisateur. Ce dernier serait l'ancêtre de l'empereur Honda, qui a contribué à introduire la culture du continent au Japon par le biais d'une expédition punitive. Son nom

²¹ GAUDIN Philippe, La diffusion du bouddhisme, *Les grandes religions*, Paris (France) : Ellipses, 1995, p. 249, ISBN : 2-7298-9503-5.

²² PENSEREAU Michel, *Le Japon entre ouverture et repli à travers l'histoire : un rapport cyclique au monde*, Paris (France) : L'Harmattan, 2009, p. 31, Recherches asiatiques, ISBN : 978-2-296-08426-1.

signifie les huit bannières et représente les huit directions cardinales et collatérales, donc la totalité de l'espace.

Cette harmonie religieuse n'a pas toujours été si évidente dans l'histoire du Japon. En effet, à la fin de l'ère Muromachi (1336-1573), les sectes bouddhiques commencent à être réprimées car le bouddhisme est une religion provenant de l'étranger tandis que le shintoïsme est directement et uniquement relié au territoire japonais. Cette répression est rapidement stoppée avec l'arrivée des shoguns (généraux) au pouvoir durant la période Edo (1600-1868). L'empereur est relégué au simple rôle de garant des traditions et le bouddhisme japonais est restauré. L'ère Edo est caractérisée par une fermeture et un isolationnisme presque complet du pays voulu par les shoguns au pouvoir. Cette politique se nomme sakoku. Il débute vers 1612 avec une limitation de plus en plus poussée des échanges commerciaux avec l'étranger et une fermeture progressive des ports. En 1635, un édit interdit aux Japonais de se rendre dans d'autres pays et en 1639, seuls les échanges avec les Hollandais sont autorisés. Seulement quatre ports sont ouverts pour le commerce avec les Chinois, les Coréens, les Ryūkyū et les Aïnous. Le sakoku a permis de restaurer la paix dans le pays en se protégeant des ambitions de conquêtes européennes et en évitant l'implantation du christianisme qui est vu comme un danger pour l'esprit de cohésion japonais. De plus, le sakoku a permis une certaine homogénéisation du pays, de ses rites, de ses croyances et de sa culture. Le bouddhisme se développe durant cette période de shogunat. Le syncrétisme shintō-bouddhique est toujours très présent dans la société et aussi dans l'art religieux avec des statues de lion à l'entrée des temples et sanctuaires, signe de protection ou encore cet exemple de chapelle extraite de la collection Guimet où le personnage central est un bouddha et les personnages alentours des kami.



5 : Triade syncrétique shinto-bouddhique



6 : Amaterasu en manifestation du Bouddha suprême

Ce syncrétisme est réellement remis en question à partir de la restauration de Meiji en 1868, année qui signe la loi de séparation du bouddhisme et du shintoïsme, appelé aussi shinbutsu bunri. Le culte des kami est, dès lors, déclaré religion d'Etat. L'archipel sort progressivement de son isolationnisme après l'arrivée imposée de l'officier américain Matthew Perry, qui force le Japon à signer la convention de Kanagawa en 1854. Cette signature marque dès lors l'impopularité du shogunat

Tokugawa en place et conduit à son éviction. L'empereur reprend alors les rênes du pouvoir en 1868. Cette loi de séparation des deux religions conduit à une obligation des moines bouddhistes à servir les sanctuaires shintō et un retrait des ornements bouddhiques. Au total, ce sont près de 30 000 temples qui sont démantelés. Les statues et les objets bouddhiques sont vendus à prix très bas, ce dont a profité, entre autres, le français Emile Guimet pour établir sa propre collection d'objets d'arts asiatiques. Les temples sont désormais soumis à l'autorité du ministère de l'Intérieur et le shintoïsme devient la nouvelle religion d'Etat à partir de 1889. Ce rejet du bouddhisme conduit inexorablement à une séparation des deux doctrines. Cependant, le syncrétisme shintō-bouddhique a contribué à l'imbrication des deux croyances pendant plus d'un millénaire, ce qui complexifie cette différenciation. En effet, les Japonais ne savent plus à quelle religion rattacher certains comportements ou notions. Cela crée une zone de flou dont l'éclaircissement est nécessaire. Les textes sacrés shintō comme le Kojiki ou le Nihon Shoki sont de nouveau étudiés. Ce nouvel intérêt pour le shintoïsme marque une forme de nationalisme dans cette fin de XIXe siècle où le culte des kami a des liens étroits avec le militarisme et l'impérialisme japonais. Nous traiterons ce sujet plus en détail dans les pages à venir. Un autre point sur lequel nous reviendrons se trouve être la place du shintoïsme dans la société japonaise à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'occupant américain désirait détruire le shintoïsme, qui pour lui, était à l'origine de l'esprit de sacrifice des Japonais pour leur pays. L'Etat est alors contraint de se séparer du shintoïsme et les sanctuaires deviennent des institutions religieuses privées sous l'égide de la ligue politico-shintoïste. La pratique du culte shintō fut interdite pour les fonctionnaires et les textes sacrés proscrits. Cette séparation ne dure pas et le lien entre l'Etat japonais et le shintoïsme se reconstituera avec la réintroduction de la fête nationale et du système de datation par ère impériale en 1967. Pour Scott C. Littleton, ce discrédit qui affecta le shintō ne l'empêche pas de continuer à toucher une large majorité de Japonais aujourd'hui²³.

Revenons désormais à un sujet plus proche du nôtre, à savoir la représentation des yōkai. Initialement, le shintoïsme est aniconique, c'est-à-dire qu'il n'existe pas

²³ LITTLETON C. Scott, *Shintō : origines, croyances, rituels, fêtes, esprits, lieux sacrés*, Paris (France) : Gründ, 2003, 112 p., Comprendre les religions, ISBN : 2-7000-2654-3.

de représentation des kami, ce qui n'est pas le cas du bouddhisme, qui apporte cette notion d'images dans le syncrétisme shintō-bouddhique. Des illustrations commenceront à être réalisées durant la période Kamakura (1185-1333) par le biais d'estampes, de peintures et de sculptures, à l'image des sept divinités du bonheur que sont Ebisu, Daikoku-ten, le dieu des échanges et du commerce, Bishamon-ten, celui de l'autorité bienveillante, Benzai-ten, celui de la musique et des arts en général, Fukurokuju, le dieu de la popularité, Jurōjin, celui de la longévité et Hotei, le dieu de la satisfaction et de la magnanimité.



7 : Représentation de Hotei prenant un bain



8 : Jurōjin chevauchant son cerf

Logiquement, cette volonté de représentation des divinités s'étend aux kami et, plus largement, aux yōkai. Certaines caractéristiques physiques sont communes aux yōkai et sont donc récurrentes dans leur représentation. La plupart du temps, ils possèdent une grande bouche, apparaissent la nuit et ont bien souvent au moins un élément effrayant comme une arme, des griffes, plusieurs yeux ou encore des crocs.

Nous venons d'établir le contexte historique dans lequel les yōkai se sont développés. Comme nous avons déjà commencé à le faire dans les paragraphes précédents, nous nous concentrerons sur les représentations de ces créatures. Nous pouvons dès à présent poser la problématique suivante : de quelle manière la culture actuelle japonaise, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, par le prisme des mangas et des animés, réutilise et réinvente les yōkai dans un contexte de renaissance, d'indépendance et d'ouverture du Japon au monde ? Nous formulons l'hypothèse selon laquelle l'aspect d'épouvante lié aux yōkai est actuellement toujours très présent dans la société japonaise malgré le changement de média les représentant. Cette vision des yōkai n'étant plus diffusée par les emaki et les ukiyo-e, mais par les mangas et les animés désormais.

Dans une première partie, nous présenterons l'évolution des représentations des yōkai au Japon à partir du XVIIIe siècle avec le premier bestiaire de Toriyama

Sekien, en passant par leur déclin relatif à la fin du XIXe siècle, pour arriver au yōkai comme facteur commun de toute une nation aux prémices de la Seconde Guerre mondiale, le tout dans un contexte alternatif de fermeture et d'ouverture du Japon au monde. Ensuite, nous observerons dans une seconde partie une résurgence des yōkai avec Mizuki Shigeru à partir de la fin des années 1960 au sein d'un peuple japonais en proie à un manque de repères et d'identité. Pour illustrer ce phénomène, nous prendrons l'exemple des yōkai Amabie et Kuchisake Onna, réintroduit au Japon par un ensemble de conjonctures médiatique, sociale et culturelle. Enfin, nous plongerons au cœur de notre sujet dans une dernière partie qui présentera le yōkai comme une icône de pop-culture dans la deuxième moitié du XXe siècle grâce aux mangas et aux animés, cette représentation du yōkai s'exportant même au-delà des frontières japonaises.

L'EVOLUTION DES REPRESENTATIONS DES YOKAI DU XVIIIIE SIECLE A LA SECONDE GUERRE MONDIALE DANS UN CONTEXTE ALTERNATIF DE REPLI ET D'OUVERTURE DU JAPON AU MONDE

Durant la période médiévale, du VIII^e siècle au XIV^e siècles, les yōkai sont habituellement représentés sur des emaki, puis sur des ukiyo-e du XVII^e au début du XX^e siècles, qui se développent grâce à la technique de l'estampe. Cette dernière méthode apparaît dans un contexte particulier de fermeture au monde presque complète nommé sakoku et qui intervient du début du XVII^e à la fin du XIX^e siècles. Cette période fait suite à une première ouverture du Japon à l'Occident, permettant à la fois des échanges commerciaux, l'introduction des premières armes à feux sur le territoire et l'arrivée du christianisme sur l'archipel. Le sakoku a pour but de rétablir la paix dans le pays et les seuls Occidentaux autorisés à rester en contact avec les Japonais sont un petit groupe d'intellectuels Hollandais qui permettent au Japon de suivre les avancées technologiques de l'extérieur. Cette période donne lieu à un fort développement artistique, dont les yōkai profitent pleinement.

LE PREMIER BESTIAIRE JAPONAIS DE TORIYAMA SEKIEN

L'essor de la gravure au profit du premier catalogue de yōkai

Parmi les différents arts qui se développent durant le sakoku, la gravure est une technique artisanale qui connaît un essor particulièrement remarquable au début du XVII^e siècle. Les plus anciennes traces d'impressions d'images remontent au VII^e siècle en Chine. Cette technique consiste à graver sur une matrice, puis à encreur cette dernière, et enfin à l'apposer sur du papier, du tissu, du papyrus ou encore du parchemin. Durant l'ère Edo (1600-1868), les matrices utilisées sont en bois, ce qui donne le nom à la gravure sur bois ou xylogravure. Le procédé utilisé est la taille d'épargne, qui consiste en une gravure en relief. L'avantage principal de la gravure est l'impression en série permise par une utilisation répétée de la matrice qui va augmenter exponentiellement le nombre d'images produites à partir d'un modèle unique. L'estampe japonaise la plus répandue durant cette période est l'ukiyo-e. Ce terme représente à la fois un courant artistique et un type de gravure, d'estampe. Un

des premiers artistes connu pour avoir développé cet art est Hishikawa Moronobu par son attention aux motifs décoratifs présents sur les kimonos par exemple. Sa particularité réside dans l'application des couleurs puisque plusieurs bois possédant la même image sont réalisés de sorte qu'un bois est attribué à une seule couleur. Ainsi, chaque bois est apposé sur le support afin que l'impression finale possède plusieurs couleurs. Contrairement aux emaki, les ukiyo-e permettent une diffusion plus large et ne se restreignent pas à une élite sociale car ils sont moins coûteux. De plus, la technique d'impression de l'estampe permet un rythme de production plus élevé puisqu'avec une même matrice, plusieurs centaines d'exemplaires peuvent être réalisés. Les thèmes abordés par les ukiyo-e sont variés, ils dépeignent des scènes d'un quotidien urbain propre à celui de la période Edo. Les belles courtisanes (oiran), les scènes érotiques, des paysages ou encore les combats de sumo sont des centres d'intérêt récurrents. L'autre sujet principal des ukiyo-e se trouve être les yōkai, que l'on trouve régulièrement dans les œuvres de grands artistes comme Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, ou encore Katsushika Hokusai. Voici ci-dessous la très célèbre *Grande vague de Kanagawa*, un ukiyo-e de Katsuhika Hokusai produit autour de 1830.



9 : La grande vague de Kanagawa de Hokusai

Ces artistes, par leur art, vont contribuer à nourrir les légendes originelles sur les yōkai. En parallèle, le penseur Motoori Norinaga permet un retour du shintō à la fin du XVIIIe siècle, et donc un intérêt nouveau pour les yōkai, ce phénomène étant amplifié par les illustrations de ces créatures. Une des représentations les plus

connues depuis le XVI^e siècle est sans doute le Hyakki Yagyō. Aussi appelé pandemonium parade en anglais ou encore la procession nocturne des 100 démons en français, il s'agit d'une parade de yōkai qui surgit à certains moments de l'année dans les villes. Chaque être humain assistant à cette procession meurt instantanément, à moins d'être protégé par un sutra. Hyakki, qui veut dire 100, prend plutôt ici le sens de nombreux. Cette représentation des yōkai a pour but d'inspirer la peur au sein de la société japonaise. Cependant, pour Koichi Yumoto, cette propagation d'illustrations des yōkai près de la population contribue à atténuer leur côté terrifiant en les rendant presque mignons²⁴. Dans tous les cas, cet aspect mystérieux, merveilleux, éveille la curiosité des Japonais et les amène à vouloir redécouvrir les yōkai. Dès lors, cette passion des yōkai, comme toute passion pour le surnaturel, rencontre une difficulté : la notion est floue, le terme ne possède pas de définition et il est donc compliqué de savoir ce qui est, ou n'est pas, un yōkai. Comme le dit Michael Lucken, « il y a dans la revitalisation des formes vernaculaires du surnaturel quelque chose qui se rapproche d'un besoin d'ordre, de clarté, de définition précise des contours de l'univers »²⁵.

C'est une véritable volonté de taxinomie des yōkai qui apparaît donc en ce début de XVII^e siècle, des efforts étant faits pour définir, décrire, nommer ou encore catégoriser ces créatures. Durant le XVIII^e siècle, Toriyama Sekien est le premier à établir un catalogue des yōkai de manière encyclopédique, ou un bestiaire japonais de yōkai, comme nous aurons tendance à le désigner dans ce mémoire. Bien entendu, Toriyama Sekien n'est pas le premier à représenter et tenter de décrire les yōkai. Cependant, son travail est très différent de ce qui se fait à cette période. En effet, il s'attache à décrire séparément chaque yōkai. Pour cela, il n'utilise pas les rouleaux employés pour les catalogues de peintures de yōkai, mais plutôt le codex. Ce format, qui relie les pages entre elles, fait découvrir au lecteur chaque yōkai page après page, les distinguant ainsi, contrairement aux représentations de Hyakki Yagyō. Au total, ce sont plus de 200 yōkai dans quatre catalogues différents qui sont présentés par Toriyama Sekien. Le premier volume, intitulé *Gazu hyakki Yagyō* (Parade nocturne illustrée des cent démons), ne comporte que le nom et l'illustration du yōkai. Dans

²⁴ YUMOTO Kōichi, *Yōkai : créatures et esprits surnaturels du Japon*, Paris (France) : Editions de La Martinière, 2022, 508 p., ISBN : 979-10-401-1177-1.

²⁵ LUCKEN Michael, *Japon : l'archipel du sens*, Paris (France) : Perrin, 2016, p. 156, ISBN : 978-2-262-06421-1.

le second, Konjaku gazu zoku hyakki (Cent démons du présent et du passé illustrés), une courte description de l'image est ajoutée. Enfin, les deux derniers catalogues, Konjaku hyakki shūi (Supplément aux cent démons du passé et du présent) et Gazu hyakki tsurezure bukuro (Cent démons dans un sac) sont agrémentés de jeux de mots, de poésie, et Toriyama Sekien insère même des yōkai issus de sa propre imagination. En ce qui concerne ces deux derniers volumes, Michael Dylan Foster juge qu'ils ne sont pas tant des catalogues de croyances populaires, mais plutôt une forme de divertissement à visée commerciale²⁶. Ce propos est tout de même à nuancer. En effet, Toriyama Sekien se présente avant tout comme un artiste plus que comme un intellectuel, un penseur décrivant des concepts. Et pour ce qui est des yōkai, Mizuki Shigeru explique que « tout est affaire d'imagination, de culture, ou parfois d'expérience du dessinateur »²⁷. Pour ses œuvres, Toriyama Sekien s'est à la fois inspiré du thème Hyakki Yagyō, des peintures et des estampes de yōkai de la période Edo, mais aussi des témoignages qu'il a recueilli de personnes ayant vu une de ces créatures. Ses illustrations ont beaucoup inspiré les artistes des siècles suivants. Son critère de sélection principal pour déterminer qu'une chose est bien un yōkai repose sur le caractère effrayant ou intrigant qu'elle imprime sur les gens. Dès lors que des ouvrages leur sont consacrés, les yōkai deviennent célèbres et sont de plus en plus présents dans la société japonaise.

Les grandes catégories de yōkai

Dans les catalogues de Toriyama Sekien, nous retrouvons une diversité exceptionnelle de yōkai. Parmi les 200 créatures qu'il a pu illustrer, nous avons établi une sélection subjective de yōkai et nous avons relevé sept grandes catégories. Ces sept types de yōkai sont toujours très populaires, ce qui nous amène à les présenter dès maintenant, de sorte que le lecteur se fasse une idée plus précise et plus visuelle de ce que nous traitons.

Commençons avec un yōkai de la forêt : le tanuki, appelé aussi mujina dans certaines régions. Physiquement inspiré du chien viverrin, il est un canidé d'Asie orientale ressemblant à un raton laveur. Il est à la fois symbole de bonne fortune, de

²⁶ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade... op. cit.*

²⁷ MIZUKI Shigeru, *Yōkai : dictionnaire des monstres japonais*, Tome 2 : M-Z, Boulogne (France) : Pika Ed., 2008, p. 8, ISBN : 978-2-84599-850-6.

prospérité et de chance. C'est un yōkai aujourd'hui considéré comme convivial, joyeux, et bon vivant. S'il est actuellement représenté dans la catégorie des yōkai, cela n'a pas été toujours le cas, puisqu'il était le kami du saké et le roi des animaux dans l'Antiquité. Il fût ensuite détrôné par l'arrivée des buddhas en tant que nouvelles divinités japonaises. Une des caractéristiques principales du tanuki est la polymorphie qui lui permet de se transformer pour jouer de mauvais tours aux humains. Sa seconde spécificité se trouve être ses testicules, qu'il peut gonfler à loisir, ce qui donne lieu à de nombreuses représentations humoristiques. Pas tout à fait malveillant, c'est plutôt son côté malicieux qui le range aux côtés des yōkai. Dans son ouvrage intitulé *Mononoke*, Mizuki Shigeru mentionne plusieurs créatures pouvant entrer dans la catégorie des tanuki : Bozu tanuki (moine tanuki), Kayatsuri tanuki (labyrinthe à l'intérieur d'une moustiquaire, ce nom vient d'un tour joué par un tanuki), Kinu tanuki (des têtes et des queues de tanuki sur des pièces de soie), et Mame tanuki (le tanuki des pois)²⁸.



10 : Représentation de tanuki

Par leur caractéristique de métamorphose, les tanuki font partie de la famille des obake, au même titre que les kitsune. En effet, les kitsune ou renards en français, se transforment eux aussi pour jouer des tours aux humains et prennent parfois même possession de leur corps. En cela, ils sont vus comme plus dangereux et malveillants

²⁸ MIZUKI Shigeru, *Mononoke*, Bordeaux (France) : Editions Cornélius, 2021, 207 p., Collection Blaise, ISBN : 978-2-36081-191-5.

que les tanuki. Le kitsune le plus célèbre dans l'histoire des yōkai est sans doute Tamamo-no-mae, la renarde à neuf queues. Dotée d'une grande beauté et d'une grande intelligence, elle séduit de nombreux dirigeants, notamment le père de l'empereur du Japon. Cependant, ce dernier, ainsi que l'empereur, tombèrent soudainement malades. Il fût révélé que Tamamo-no-mae était à l'origine des maux de l'empereur et de son père, et la renarde fût pourchassée et tuée par des guerriers de l'empereur. Mais son esprit se réfugia dans une pierre, le Sesshō-seki, qui tue désormais tout ceux entrant en contact direct avec elle. Tamamo-no-mae serait aussi responsable de la chute de la dynastie des Shang en Chine. Cependant, comme la plupart des yōkai, les kitsune ne sont pas tout noirs. En effet, la tradition japonaise, contrairement aux cultures occidentales, est peu manichéenne. Inari, le kami du riz, est plutôt charitable et a des renards comme servants et messagers qui apportent la sagesse, le bonheur et l'abondance. Si les kitsune sont des esprits malins qui aiment faire des farces, ils sont très redevables et ne brisent jamais leurs promesses. Dans la culture japonaise, à partir de 50 ans, ces yōkai peuvent se transformer en femme, à partir de 100 ans en miko, c'est-à-dire en très belle femme, et à partir de 1000 ans, ils deviennent des renards célestes, qui sont omniscients et possèdent un pelage couleur platine. Les kitsune obtiennent une queue tous les 100 ans, jusqu'au nombre de neuf. Mizuki Shigeru évoque le Kitsune no kaze (un renard du vent de la préfecture de Saga), Osan kitsune (un renard qui se transforme en très belle femme afin que les maris trompent leur femme), Daisen no kitsunegami (une forme de possession invisible par un renard), ou encore Kinmo kyubi no kitsune (une renarde à neuf queues très belle mais aussi très cruelle possédant un pelage doré)²⁹.

²⁹ *Ibid.*



11 : Représentation de kitsune

Les ryū, ou dragons, sont une catégorie particulière de yōkai venant de Chine. En effet, ils sont plutôt considérés comme des kami de la mer et de l'eau, le plus célèbre étant Ryūjin ou Ryūo, le roi des dragons, qui règne sur toutes les créatures de l'océan, et vivant au Ryūgu-sama, un palais situé au fond de la mer. Les pêcheurs préparent des fêtes en son honneur et lui offre du saké lorsque leur matériel de pêche tombe à la mer. Associés à l'élément de l'eau, les Japonais les implorent pour faire tomber la pluie. Le Goryūsai, la cérémonie de la fête des cinq dragons, était célébrée au palais impérial de Kyoto. Chaque dragon représente à la fois une direction et un élément. Ainsi, Seiryū, le dragon bleu, protège l'Est et son élément est le Bois. Le Sud est protégé par Sekiryū, le dragon rouge, qui a le Feu comme élément. Le Métal et l'Ouest sont associés à Hakuryū, le dragon blanc tandis que Kokuryū, le dragon noir, protège le Nord et représente l'Eau. Enfin, Koryū, le dragon jaune, affiche trois éléments : le Centre, la Terre et l'Empereur. A l'image des kitsune, les ryū évoluent avec l'âge. Simples serpents ou vipères à l'origine, ils évoluent étape par étape pour devenir un dragon. Mais ce stade ultime est difficile à atteindre et seulement un serpent sur 100 millions arrivent à se transformer en dragon. D'autres créatures sont affiliées aux ryū et sont considéré comme leurs rejetons. Nous pouvons mentionner la tortue (kame), le cheval-dragon (ryūma), le kirin, un animal à mi-chemin entre le cerf et le dragon qui possède une corne et qui est le symbole d'une nouvelle ère. Nous pouvons aussi nommer le kaichi, une sorte de lion avec une corne, qui est une des figures de la justice.



12 : Représentation de ryū

De la même manière que les ryū sont des kami de l'eau, les tengu sont des protecteurs des montagnes et de la terre. Ils se trouvent plus exactement à la frontière entre le kami et le yōkai, la divinité Ama-no-Zako étant leur ancêtre commun. Les tengu ont eux aussi un côté bon et un côté mauvais. En effet, ils sont la réincarnation de grands héros ou sages, qui possèdent de nombreux pouvoirs magiques mais sont aussi vus comme des démons perturbateurs. Actuellement, les tengu sont plutôt perçus comme des esprits protecteurs de la nature. Ils seraient capables de voler, de se rendre invisibles, de se téléporter, de créer des ouragans avec un éventail, mais sont aussi des maîtres de l'illusion et ont une très bonne mémoire. Les tengu sont surnommés les renards des cieux, car le phénomène d'étoiles filantes leur était directement attribué. Physiquement, ils ont une forme humaine avec un visage rougeâtre et ressemblaient à l'origine à des oiseaux avec leur bec et leurs ailes. Sa représentation a peu à peu évolué pour transformer son bec en un nez allongé. Les différents tengu que présente Mizuki Shigeru sont le Kawa tengu (grand globe de

feu dans la nuit), Konoha tengu (un tengu ailé célèbre), ou encore Onna tengu (une nonne devenue tengu)³⁰.



13 : Représentation de tengu

A l'instar des tengu, les oni sont eux aussi des yōkai protecteurs des montagnes et de la terre. D'après Sylvain Jolival, « le terme oni désigne tant des démons infernaux, que des ogres ou des géants des montagnes, ou aussi des personnes dotées d'une force surhumaine, voire des guerriers intrépides »³¹. Cette catégorie de yōkai est donc plutôt large. La plupart du temps, les oni sont représentés avec des cornes sur la tête, des crocs et un gourdin dans la main. Très puissants, ils sont vus comme violents et cruels et sont redoutés pour leur tendance à dévorer leur victime, qui sont très souvent des personnes ayant commis des péchés. Ils leur infligent de terribles tortures pour les remettre dans le droit chemin. Les oni naissent de mauvaises personnes ayant fini dans l'enfer bouddhique et obéissent à Enma, le maître des Enfers.

³⁰ *Ibid.*

³¹ JOLIVALT Sylvain, *Esprits et créatures... op. cit.*, p. 108.



14 : Représentation d'oni

Les kappa sont des yōkai de l'eau, qui vivent dans les lacs ou les rivières. Comme les ryū, ils font partie de la catégorie des ayakashi, les yōkai de l'eau. De la taille d'un enfant, ils ont une peau bleu-vert, une sorte de bec, des mains et des pieds palmés, des griffes, une carapace sur le dos et une allure de batracien. Le sommet de leur crâne est creusé et forme un réservoir contenant de l'eau, qui est la source de leur énergie. En effet, les kappa meurent s'ils n'ont plus d'eau dans le crâne. Reconnaisables par la forte odeur de poisson qu'ils dégagent, ils peuvent se transformer, devenir invisibles, et même posséder des êtres vivants. Très intelligent, le kappa attire ses victimes près de la rive et les entraîne dans l'eau pour les noyer. Il leur retire ensuite les entrailles par le rectum. Espiègle de nature, ils ravagent parfois les champs, volent des aubergines et des concombres, ce qui amène les paysans à leur préparer des offrandes pour éviter de subir leurs actes malicieux. Cependant, les kappa ne sont pas tous malveillants et certains ont un grand sens de

la gratitude. Ainsi, si une personne leur apporte de l'aide, ils lui apprendront à préparer des remèdes contre les maladies ou lui offriront du poisson.



15 : Représentation de kappa

La dernière catégorie de yōkai que nous tenons à décrire sont les tsukumogami. Comme les kitsune et les tanuki, ils font partie du groupe des obake. Apparus durant l'ère Muromachi (1336-1573), ce sont à l'origine des ustensiles, qui, lorsqu'ils atteignent l'âge de 100 ans, s'animent et se transforment en yōkai. Nous retrouvons dans ce type de yōkai l'idée japonaise qu'il existe une anime (âme-esprit) dans chaque chose. Là encore, ces créatures jouent des tours aux hommes et provoquent des calamités. Ils sont aussi caractérisés par leur aigreur. Ce terme a deux significations : il veut dire « esprit de 99 ans », et le mot kami se traduit par « cheveux », qui fait référence aux cheveux blancs que portent les vieilles personnes. Mizuki Shigeru mentionne différents tsukumogami comme Abumikuchi (un étrier), Biwa bokuboku (un luth), Furu utsubo (un carquois), Morinji no kama (une bouilloire à thé avec une tête de tanuki) et Nyoijizai (un bâton pour se gratter le dos)³². Nous pouvons aussi évoquer Ittan momen (un tissu étrangleur) ou Jatai (une ceinture de kimono qui rampe tel un serpent pour étrangler ses victimes).

³² MIZUKI Shigeru, *Mononoke... op. cit.*



16 : Représentation d'Ittan momen



17 : Représentation de Kasa-obake

Mais le monde des yōkai ne s'arrête pas à ces sept catégories établies subjectivement. Leur diversité est exceptionnelle et nous pouvons relever d'autres yōkai intéressants comme le Nue, un hybride possédant des caractéristiques physiques animales avec une tête de singe, un corps de tanuki, une queue de serpent et des pattes de tigre. Son Goku, le roi des singes, est lui aussi considéré comme un yōkai. Il peut se transformer en 72 formes différentes et se déplace avec un nuage magique et un bâton capable de s'allonger ou de se rétrécir à loisir. Un des yōkai les plus effrayants et redoutés est une mygale géante du nom de Tsuchigumo. Umi bozu est une forme noire énorme et menaçante à l'aspect de moine qui noie les navires durant les tempêtes. Mizuki Shigeru mentionne quant à lui d'autres catégories de créatures surnaturelles japonaises tels que les mononoke, qui regroupent les esprits au sens large ; les yūrei, ce mot ayant la même signification que celui de fantôme, il évoque les personnes violemment décédées n'ayant pas atteint le paradis bouddhique et restant dans le monde des vivants, ressentant toujours une haine féroce ; les kijo sont des femmes démons ; ou encore les onibi, qui sont semblables à des feux follets. Certains yōkai ont un aspect moins effrayant mais plus malicieux, voir amusant comme Abura-akago, qui aime lécher l'huile des lampes ; Kamikiri, qui coupe les cheveux des femmes allant aux toilettes la nuit ; et Akaname, qui mange la crasse des baignoires.

L'ELUCIDATION DES MYSTERES PAR LA SCIENCE ET PREMIERS ESSAIS DE CLASSIFICATION DES YOKAI PAR INOUE ENRYO DURANT L'ERE MEIJI

Les yōkai mis en danger par l'arrivée d'une pensée scientifique venue d'Europe

Après l'ouverture forcée du Japon au monde en 1854 par les Etats-Unis, ce dernier constate son décalage avec les pays européens au niveau politique, économique, militaire et social. En effet, au milieu du XIXe siècle, l'Europe a déjà entamé sa révolution industrielle et les principes d'Etat-Nation et de capitalisme commencent à voir le jour. De plus, l'Occident domine le monde par sa puissance militaire avec la colonisation. En comparaison, les pays asiatiques, dont le Japon, sont vus comme stagnants. Dès lors, le Japon prend l'Occident comme modèle dans le but de se moderniser dans les domaines militaire, économique et institutionnel. Il

ouvre ses ports aux étrangers, envoie ses citoyens faire leurs études en Europe et rétablit un gouvernement central en restaurant l'empereur au pouvoir en 1868. Il y a une véritable volonté d'unification du pays avec une réorganisation du territoire en préfectures et la mise en place d'une monnaie nationale : le yen. Ces changements amènent à une société plus mobile et libérale. Au niveau industriel, le développement se réalise avec l'exportation de la soie et la modernisation des mines, qui permet de diminuer les importations de matériaux. Sur le plan social, l'efficacité et le talent au travail sont désormais promus à la place du rang de naissance.

Paradoxalement, en empruntant des techniques occidentales et en les adaptant à l'esprit japonais, le Japon a pour objectif d'assurer son indépendance vis-à-vis de l'Europe et des Etats-Unis pour ne plus être soumis aux traités inégaux instaurés par les Occidentaux. Ces traités sont établis à la fin du XIXe siècle entre les puissances colonisatrices occidentales que sont la France, le Royaume-Uni, le Portugal, les Pays-Bas, les Etats-Unis, l'Autriche-Hongrie, l'Allemagne et la Russie et les pays asiatiques comme le Japon, la Corée, la Chine, l'Inde, le Népal, le Siam, le Tibet, le Vietnam et Ceylan. Au Japon, le premier d'entre eux est la convention de Kanagawa signée le 31 mars 1854 entre l'états-unien Matthew Perry et les représentants du shogunat Tokugawa. Elle autorise les Occidentaux à accéder à certains ports japonais et à s'y ravitailler. S'ensuivent en 1858 la signature de traités similaires établis entre le Japon et l'Angleterre, puis avec la France afin de favoriser les échanges commerciaux. Une autre convention est signée avec la Russie en 1885 pour contraindre le Japon à une certaine neutralité militaire. Avant le sakoku, le Japon entretenait des relations diplomatiques et commerciales avec des pays d'Asie tels que la Chine, l'Indonésie, le Vietnam ou encore la Malaisie. L'archipel importait des tissus, des parfums, des médicaments, de la céramique, des livres et du sucre et exportait de l'or, de l'argent, du cuivre, du mercure, du soufre et des produits manufacturés haut de gamme comme de la laque. Les contacts avec les Occidentaux ne commencent pas soudainement avec la fin de l'ère Edo (1603-1868), puisque le catholicisme a été introduit au Japon par les Européens durant la période Azuchi-Momoyama (1573-1603). Il fût cependant interdit par l'empereur Hideyoshi en 1587, ce dernier affirmant qu'il s'agissait d'une religion fanatique. Cette fin de XIXe siècle marque désormais une ouverture commerciale globale du Japon avec les Occidentaux plus qu'un simple contact religieux. Nous devons tout de même rappeler que les Japonais ont maintenu un lien avec un groupe d'intellectuels

Hollandais, ce qui leur permettait de suivre les plus grandes avancées techniques et scientifiques européennes comme l'invention de la montgolfière ou le développement de l'architecture militaire.

Si les Occidentaux apportent leurs connaissances scientifiques et techniques au Japon, l'archipel se rend lui aussi dans les pays européens et aux Etats-Unis : il s'agit de la mission Iwakura. Cette dernière constitue un groupe d'intellectuels voyageant à travers le monde en 1871 dans le but d'observer les avancées des pays développés afin de recueillir des savoirs et de les adapter au peuple japonais. Cette initiative donne lieu à la célèbre phrase réutilisée par Izumi Saburo dans son article scientifique : « un esprit japonais, une technique occidentale »³³. Une nouvelle politique japonaise voit alors le jour et repose sur le concept wakon-yōsai, qui consiste à tirer parti des technologies étrangères permettant d'enrichir le pays, de renforcer l'armée et de promouvoir l'industrie en augmentant la production sans perdre de vue l'identité du peuple japonais. Lors de la mission Iwakura, les penseurs japonais se sont aperçus que le christianisme a joué le rôle de socle sur lequel se sont construites les sociétés européennes. Ils conseillent alors au gouvernement de placer l'empereur au centre de l'Etat, de sorte que la société japonaise s'appuie sur le système impérial et le shintoïsme de la même manière que les européens ont pu le faire avec le christianisme. Voici ci-dessous le voyage et les escales de la mission Iwakura.

³³ La mission Iwakura : quand le Japon est parti à la recherche de son propre avenir, In : SABURO Izumi, *Nippon.com* [en ligne], mis en ligne le 16/07/2019, mis à jour le 18/02/2023, [consulté le 31/07/2023], disponible à l'adresse : <https://www.nippon.com/fr/japan-topics/g00680/?pnum=1>



18 : Carte du trajet de la mission Iwakura



19 : Carte du trajet de la mission Iwakura en Europe

Pour l'exposition universelle de 1867 à Paris, le Japon envoie ses propres intellectuels, ce qui lui permet d'introduire des armes à feu et des métiers à tisser mécanique dans l'archipel. Quelques années plus tôt, en 1862, ce sont des navires et des armes américaines qui sont achetés par le Japon. Le secteur de l'aviation militaire apparait au Japon. Si ce domaine militaire japonais se développe rapidement à la fin de l'ère Edo, son industrie progresse tout aussi vite. Différents

types de bâtiments comme des phares ou des usines industrielles sont construits au Japon grâce aux ingénieurs européens. Le système de transport de l'eau et celui d'éclairage public sont eux aussi importés au sein de l'archipel. Les voitures, les tramways, le service ferroviaire et le service postal y sont désormais introduits. Les domaines de l'agriculture, du droit, de l'éducation, des institutions et de la médecine se modernisent eux aussi. Un Code civil, un Code pénal, et un Code de procédure criminelle sont ainsi créés. Au niveau industriel, la verrerie, la cimenterie et la filature de soie se développent, à tel point que le Japon devient un des plus gros exportateurs de soie à l'étranger durant l'ère Meiji (1868-1912). L'éducation, qui était uniquement destinée à une élite guerrière durant la période Edo (1603-1868), s'ouvre désormais aux gens du peuple, touchant ainsi un plus gros pourcentage de la population japonaise. Les Occidentaux modifient leur approche vis-à-vis des pays asiatiques tout au long de cette fin de XIXe siècle. Ils passent d'un point de vue extérieur où ils constatent de nombreuses différences entre ces deux univers à un point de vue intérieur reposant sur le dialogue. Ils se concentrent désormais sur chaque pays en profondeur, afin de comprendre leur dynamique, leurs ressources principales et donc, finalement, leur spécificités respectives.

Ces apports étrangers amènent finalement une nouvelle manière de penser, plus scientifique, qui cherche à rationaliser les concepts, les idées, mais aussi les mystères. Les yōkai vont faire partie de ces énigmes à résoudre en cette fin de XIXe siècle puisqu'ils sont des choses que les Japonais ne comprennent pas tout à fait. Durant la période Edo (1603-1868), le surnaturel est vu comme hors de portée et impossible à comprendre. Mais à partir de l'ère Meiji (1868-1912), les avancées technologiques et scientifiques introduites au Japon permettent de dépasser cette limite et de substituer une explication rationnelle à un phénomène mystérieux attribué jusque-là aux yōkai. Rappelons-le, chaque phénomène étrange est assigné à un ou plusieurs yōkai. Par exemple, l'électricité était un phénomène non compréhensible, inquiétant, et donc rattaché aux yōkai. La pensée occidentale va amener les Japonais à rechercher une explication scientifique et non plus surnaturelle, de sorte que les yōkai associés au phénomène de l'électricité vont avoir tendance à disparaître. En effet, leur présence servait uniquement à expliquer un fait incompréhensible. A partir du moment où ce dernier est compréhensible, rationnel, alors le yōkai qui lui est attribué n'a plus lieu d'être. Ainsi, la pensée scientifique introduite au Japon par les Occidentaux met en danger les yōkai en remettant en

cause leur existence. Cependant, de nombreux phénomènes surnaturels restent encore inexpliqués. Mais ce nouveau rapport au surnaturel éveille la curiosité des Japonais, qui cherchent désormais à les comprendre et à les étudier d'une manière plus rationnelle, en les décrivant et en essayant d'établir des catégories scientifiques. La tâche est tout de même ardue, puisqu'établir des catégories scientifiques est un travail qui se fonde sur des critères naturels. Il est donc difficile d'imposer ce type de classification à des créatures surnaturelles. Pour Michael Dylan Foster, les yōkai ne sont pas capturables, ce qui complique la tâche de rendre ces créatures compréhensibles. D'après lui, et comme nous venons de l'expliquer : « the form of the taxonomy and the principles of classification reflect the sociohistorical context of the moment »³⁴, autrement dit, la forme de la taxinomie et les principes de classification reflètent le contexte sociohistorique du moment. Nous reprendrons cette citation un peu plus loin dans notre développement, car elle se vérifie pour de nombreuses périodes.

Une réévaluation du yōkai avec les yōkaigaku d'Inoue Enryō

Dans le contexte sociohistorique que nous venons de décrire, Inoue Enryō est le plus grand penseur de l'ère Meiji à s'intéresser à la classification et à la catégorisation des yōkai. Il est un spécialiste des religions, et plus particulièrement du bouddhisme japonais, qu'il contribue à réformer. Il insère en effet une vision idéaliste, nationaliste, et surtout scientifique au bouddhisme japonais. Ainsi, le Salut et la présence du divin n'existe plus et le bouddhisme devient une forme d'expérience intérieure où la vérité et l'élévation spirituelle sont au cœur de cette nouvelle pensée.

En tant qu'intellectuel, son deuxième grand centre d'intérêt se trouve être l'explication des phénomènes étranges et surnaturels liés aux yōkai. Durant la période Meiji (1868-1912), il contribua largement à développer les études sur les yōkai, et ce de manière académique, ce qui marque une nouveauté. En effet, avant Inoue Enryō, les yōkai étaient évoqués dans le Kojiki et dans l'art japonais, qui se contentait de les représenter et de les décrire brièvement. Avec l'arrivée d'une

³⁴ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade... op. cit.*, p. 10.

pensée scientifique au Japon, les créatures surnaturelles sont étudiées de près, ce type d'études étant nommée yōkaigaku et consiste en une véritable réévaluation des yōkai. Le but, pour Inoue Enryō, n'est pas de résoudre tous les mystères de sorte que les yōkai n'existent plus. Pour lui, la science et les créatures surnaturelles ne sont pas incompatibles, il s'agit plus de supprimer les faux mystères, c'est-à-dire de résoudre avec une pensée scientifique les énigmes qui peuvent être résolues. A l'inverse, les vrais mystères sont ceux qui ne peuvent être déchiffrés. Dans son travail, il crée six grandes catégories de mystères dans lequel les yōkai peuvent être rangés : les faux mystères (kakai), les vrais mystères (shinkai), les mystères actuels, très développés (jikkai), les mystères vides (kyōkai), les mystères erronés (gokai), et les mystères artificiels, construits par les humains (gikai). Il concède tout de même que les yōkaigaku ne peuvent être pleinement objectives puisque la définition de ce qu'est un yōkai repose sur des connaissances et des expériences humaines, qui sont subjectives. Pour Inoue Enryō, ce qui se rapproche le plus du yōkai s'apparente aux domaines du mystérieux et du bizarre. En effet, les essais taxinomiques de la fin du XIXe siècle s'affairent le plus souvent à établir un inventaire des caractéristiques de chaque yōkai en mettant en avant la menace qu'ils représentent. Inoue Enryō amène une vision plus pragmatique des yōkai en excluant notamment l'eau et le feu, qui étaient considérés comme des principes de la vie-même par leur force dévastatrice, effrayante, et qui peuvent causer des incendies, des inondations, ou encore des mouvements de terrain. Les possessions d'êtres vivants par des yōkai sont rejetées elles aussi puisque Inoue Enryō explique ces phénomènes de folie par des maladies mentales. D'après Michael Dylan Foster, l'objectif d'Inoue Enryō est d'éclairer le peuple japonais grâce à la science : « In the preface to Yōkai gendan, Enryō not only explicitly states his broader objective of enlightening the common folk of Japan but also suggests that this can be done only through academic (scientific) explanation »³⁵. En français : dans la préface de Yōkai gendan, Enryō ne se contente pas d'énoncer explicitement son objectif plus large, qui est d'éclairer le peuple japonais, mais il suggère également que cet objectif ne peut être atteint que par le biais d'une explication académique (scientifique).

Expliquons désormais les termes de déclin relatif que nous avons choisi d'utiliser dans notre plan en ce qui concerne les yōkai en cette fin de XIXe siècle.

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

Nous l'avons vu, Inoue Enryō procède à une réévaluation du yōkai en expliquant certains mystères, attribués précédemment au yōkai, par des explications scientifiques. Cela conduit à une réévaluation de ces créatures surnaturelles. Ainsi, plusieurs kami vont être revus à la baisse pour n'être désormais plus que de simples yōkai et certains yōkai vont même jusqu'à disparaître dans l'ère Meiji (1868-1912). Ce déclin s'explique aussi par le manque de représentations des yōkai durant cette période. En effet, le travail d'Inoue Enryō est très différent de celui de Toriyama Sekien. Il se présente plus comme une monographie que comme un catalogue dont le but est de représenter les yōkai. Pourtant, durant la période Edo (1603-1868), ce sont bien les ukiyo-e qui ont permis à la population japonaise de découvrir ces créatures surnaturelles en imprimant une image visuelle aux croyances et aux histoires connues de tous. Nous affirmons tout de même que ce déclin reste relatif. En effet, même s'ils ne sont plus aussi importants, les ukiyo-e sont toujours d'actualité en cette fin de XIXe siècle. Nous pouvons mentionner la série d'estampes de Tsukioka Yoshitoshi intitulé Cent Aspects de la Lune (1885-1892) et dont le thème est les yōkai féminins. Cette détérioration des créatures surnaturelles japonaises reste relative car elle ne dure pas dans le temps et le yōkai fait son premier grand retour dès le début du XXe siècle.

LE YOKAI COMME DENOMINATEUR COMMUN D'UNE IDENTITE JAPONAISE DANS LA PREMIERE MOITIE DU XXE SIECLE

La nostalgie des yōkai ou le symbole d'un passé rural idéalisé

Comme nous avons pu l'observer, l'histoire des yōkai est intimement liée au contexte historique du Japon. La première moitié du XXe siècle ne fait pas exception et signe une nouvelle phase, qui se place en opposition à la précédente. Si la fin du XIXe siècle marque une disparition progressive des yōkai au profit des explications scientifiques, le début du XXe siècle annonce un premier retour des créatures surnaturelles japonaises dans les campagnes. Dans les villes, la pensée d'Inoue Enryō est toujours présente et les yōkai sont, pour la grande majorité, moqués et rejetés. De plus, nous constatons à ce moment-là un accroissement rapide et significatif des grandes villes au détriment des campagnes, ce qui contribue à

déloger les yōkai de leur habitat naturel. Rappelons-le, ces derniers sont intimement liés à l'idée de nature puisqu'ils résident dans des éléments naturels (forêts, grottes, rivières), et permettent d'expliquer les phénomènes dangereux causés par cette nature. En 1918, une crise économique liée au riz, ainsi que la propagation des mouvements ouvriers et socialistes au sein de la population japonaise contribuent à un exode rural de masse. Cette urbanisation s'explique entre autres par une augmentation démographique, un exode rural important, et bien sûr, une forte industrialisation.

Si les villes boudent les yōkai, ce n'est pas le cas des campagnes, où s'établit une véritable nostalgie du Japon authentique et pastoral grâce aux efforts d'un homme : Yanagita Kunio. Il crée les minzokugaku, des études folkloriques proches de l'ethnologie qui passent en revue l'histoire et la vie quotidienne pastorale du Japon. Il écrit le livre Tono monogatari (Les contes de Tono) en 1910, qui comptabilisent un total de 119 entrées de yōkai, de morts mystérieuses ou encore de rituels qu'il conte de manière objective, sans ajouter de commentaires personnels. Il n'utilise aucune source écrite mais se contente de rapporter des discours. Dans son travail, il se place en opposition à la pensée d'Inoue Enryō, et ce de deux manières différentes. Tout d'abord, il estime que la classification des yōkai ou des phénomènes mystérieux comme l'a fait Inoue Enryō dans ses yōkaigaku est utopique et dépassée. Ensuite, si Inoue Enryō cherche à démystifier par la science les phénomènes surnaturels, Yanagita Kunio tente au contraire d'interpréter par les yōkai les signes mystiques de la vie quotidienne. Ema Tsutomu, un historien japonais, a une approche semblable à celle de Yanagita Kunio puisque les deux étudient la vie culturelle de leur pays, en s'intéressant aux rituels, aux vêtements, ou encore à la façon de manger. Ils établissent des comparaisons générationnelles sur ces thèmes. Cependant, contrairement à Yanagita Kunio, Ema Tsutomu cherche à classer et à catégoriser ce qui n'est pas décrivable sur la base de documents écrits et a donc une démarche taxinomique. Au total, il crée cinq catégories de yōkai construites à partir de caractéristiques physiques : les yōkai ressemblant à des personnes, à des animaux, à des plantes, à des objets matériels, et à des choses naturelles.

Le succès des minzokugaku de Yanagita Kunio dans les campagnes japonaises du début du XXe siècle s'explique par une forme d'idéalisation d'un ancien Japon pastoral et agricole. Malgré le faible pourcentage de terre cultivable

(12%)³⁶, près de la moitié de la population vit de l'agriculture, et plus particulièrement de la culture du riz à la fin du XIXe siècle. Au-delà de l'idéalisation de ce mode de vie agricole survient un fort attachement aux ancêtres, déjà présent dans la société, en raison des mœurs japonaises visant la commémoration des aïeux. Et à travers la vénération des ancêtres vient celle des yōkai, puisque les Japonais du début de l'ère Meiji (1868-1912) croyaient et tenaient fermement à ces êtres. Ainsi, l'association des yōkai au passé rural idéalisé du Japon par ses citoyens ruraux est établit. Cette nostalgie des yōkai, engendrée par Yanagita Kunio, amènent les Japonais des campagnes à vouloir les redécouvrir. Cette période d'entre-deux-guerres se caractérise donc par une volonté de préservation des coutumes disparues où les yōkai sont le symbole de ce passé rural idéalisé.

Le yōkai comme identité commune d'une nation en quête d'hégémonie régionale

Nous l'avons vu, le Japon cherche à s'affranchir de l'emprise que les pays Occidentaux ont sur lui depuis la signature des traités inégaux. L'instabilité sociale et la paupérisation massive à l'intérieur du pays durant la période Taishō (1912-1926) conduit le Japon à concentrer ses efforts sur la politique internationale, en s'impliquant de plus en plus sur le plan militaire à l'échelle régionale. A partir de la restauration Meiji de 1868, le Japon est dirigé par des politiques dont les valeurs sont centrées sur le militarisme et le nationalisme. Le développement économique a pour objectif principal la défense du pays face aux Occidentaux. En effet, pour le Japon, le meilleur moyen de se libérer des traités inégaux est de se mettre à égalité avec les nations occidentales. Ces dernières dominent le monde par leur puissance militaire et leurs colonies, le Japon décide donc de suivre cet exemple. Il commence sa politique expansionniste en battant la Chine en 1895, de laquelle il obtient Taïwan et d'autres territoires chinois. Ensuite, il remporte une victoire significative contre la Russie en 1905, qui font de lui la nouvelle grande puissance asiatique. Enfin, il annexe la Corée et la Mandchourie en 1910. Cette volonté d'égalité (du moins militaire) avec les pays Occidentaux se traduit par l'alliance anglo-japonaise de 1902, formée pour endiguer l'avancée militaire russe en Asie. En 15 ans, le Japon

³⁶ TRASH, *8 pays à la pire... op. cit.*

va donc dominer militairement l'Asie et se placer comme nouvel opposant face aux puissances européennes et aux Etats-Unis.



20 : Territoires conquis par l'empire du Japon en 1942

Le Japon étant pauvre en matières premières, il va profiter pleinement de cette position pour importer du fer, du charbon, du pétrole ou encore du caoutchouc et transformer ensuite ces matières premières en produits manufacturés notamment. Les exportations japonaises ne sont pas en reste et les banques de l'archipel s'implantent également en Asie du Sud-Est. Au début des années 1940, le Japon construit même une Sphère de Coprosperité de la Grande Asie orientale dont il serait le leader. Le but de cette dernière étant de se protéger contre les Etats-Unis et les autres grandes puissances. Cependant, la Sphère de Coprosperité de la Grande Asie orientale ne fonctionne pas, car l'armée japonaise est violente envers les populations des territoires annexés, ce qui conduit à des mouvements de révoltes au sein du nouvel empire japonais. Scott C. Littleton constate une montée de l'ultranationalisme à partir de la restauration Meiji de 1868 avec une foi puissante de la société japonaise dans l'armée, une fidélité absolue à l'empereur et un enseignement patriotique allant jusqu'à modifier l'histoire du pays³⁷. En effet, dans les écoles, il était enseigné que le Japon, comme nation, voit le jour en 660 avant J-

³⁷ LITTLETON C. Scott, *Shintō : origines, croyances... op. cit.*

C avec l'avènement de Jimmu Tenno comme premier empereur et la croyance absolue que les Japonais sont les enfants des dieux. A la suite des exactions commises par le Japon sur les populations conquises, ce dernier justifie son impérialisme et sa supériorité militaire sur ses voisins par cette croyance. Avec la montée de l'ultra-nationalisme et les conseils des missionnaires de l'ambassade Iwakura, l'empereur est mis sur le devant de la scène, de même que le shintoïsme, qui légitime la place de l'empereur à la tête du pays. A partir du moment où le shintoïsme est intrinsèquement lié aux yōkai, il est normal de constater un retour de ces derniers.

Ainsi, dans ce Japon militaire et ultra-nationaliste, les yōkai jouent un rôle de premier plan. Ils sont non seulement le symbole d'un Japon pastoral idéalisé, mais aussi un repère, un socle de l'identité nationale japonaise, et une figure de proue de l'empire expansionniste japonais. Pour Michael Dylan Foster, « the existence of yōkai as a trace of this communal history identifies the Japanese as Japanese »³⁸, autrement dit : l'existence des yōkai comme trace de cette histoire commune identifie les Japonais en tant que Japonais. En effet, les yōkai en eux-mêmes ont été façonnés et ont grandis au Japon. En ce début de XXe siècle, ils n'existent nulle part ailleurs et sont un repère au sein d'une société qui a subi de nombreux changements à la suite de l'arrivée des Occidentaux sur son territoire, tant au niveau industriel, économique, et politique, que culturel. Comme l'écrit Michael Dylan Foster : « the otherworld of yōkai is imbricated in the way nation is imagined »³⁹, autrement dit : l'autre monde des yōkai est imbriqué dans la façon dont la nation est imaginée. Durant cette première moitié du XXe siècle, le Japon s' imagine grand, à égalité avec les Occidentaux après avoir assimilé leurs techniques et leurs savoirs. Mais il tient à ne pas perdre son identité, son esprit japonais, suivant l'expression *wakon yōsai* utilisée précédemment (esprit japonais, technique occidentale). En cela, les recherches de Yanagita Kunio et d'Ema Tsutomu sont importantes puisqu'elles permettent de faire ressortir une histoire commune à travers l'étude des comportements codifiés quotidiens, des coutumes et donc, des histoires de yōkai. Finalement, nous pouvons dire que les yōkai sont de véritables icônes nostalgiques de la nation japonaise.

³⁸ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade... op. cit.*, p. 147.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

Cette première partie avait pour objectif de présenter l'évolution des représentations des yōkai au Japon. Nous avons décidé de fixer la première borne chronologique au XVIII^e siècle, durant la fermeture quasi complète du Japon au monde. Par son essor artistique considérable, et surtout par le développement des techniques de gravure, cette période marque une diffusion large des images de yōkai, permettant à la population japonaise de les découvrir visuellement. Ce nouvel attrait pour les créatures surnaturelles s'accompagne d'une volonté taxinomique de la part de Toriyama Sekien de construire un bestiaire qui représente et décrit chaque yōkai séparément. Pour mieux cerner ce que sont les créatures surnaturelles japonaises, nous avons tenu à vous présenter, selon nous, les plus connues ou du moins les plus récurrentes. Durant l'ère Meiji (1868-1912), une convergence de facteurs met les yōkai en danger. Ces causes sont : l'arrivée d'une pensée scientifique au Japon, de nombreux changements sociétaux, une réévaluation à la baisse des yōkai par Inoue Enryō et une absence de nouvelles représentations de ces derniers dans l'imagerie populaire. Rapidement, les yōkai ont un nouveau rôle dans le Japon de la première moitié du XX^e siècle : celui de socle commun d'une nation toute entière. Les penseurs et historiens Yanagita Kunio et Ema Tsutomu ravivent l'intérêt des Japonais pour ces êtres surnaturels, symboles de coutumes et de croyances mises de côté durant les dernières décennies et propres à un ancien Japon pastoral. Dans un contexte politique militariste et nationaliste, les yōkai semblent être les icônes idéales de ce qu'est l'esprit japonais, chacune de ces représentations contribuant un peu plus à la popularité de ces derniers.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1;Partie to the text that you want to appear here.

UNE RESURGENCE SURPRENANTE DES YOKAI DANS LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE

LE JAPON ENTRE ASSIMILATION D'UNE CULTURE OCCIDENTALE ET ESPRIT COMMUNAUTAIRE NIPPON : CRISE IDENTITAIRE AU LENDEMAIN DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

La défaite de l'empire japonais et son occidentalisation par les Etats-Unis

L'expansion japonaise du milieu du XXe siècle s'arrête à la fin de la Seconde Guerre mondiale, que le Japon perd aux côtés de l'Allemagne et de l'Italie. Il capitule le 2 septembre 1945, un mois après le largage des bombes atomiques sur Hiroshima le 6 août et à Nagasaki le 9 août. Cette défaite entraîne de nombreuses conséquences pour le pays du soleil levant, une des plus notables étant l'occupation états-unienne sur son territoire de 1945 à 1952. D'après Denise Flouzat, cette occupation se découpe en deux périodes distinctes. La première consiste en une démocratisation du Japon et, pour cela, une éradication des structures politiques, économiques, militaires et sociales est nécessaire. La deuxième relève plus d'un sauvetage économique du Japon, de sorte que ce dernier puisse soutenir les Etats-Unis dans la Guerre Froide⁴⁰. Le général Arthur Mac Douglas devient le nouveau gouverneur militaire du Japon et se place à la tête du SCAP (Supreme Commander of the Allied Powers), un gouvernement militaire créé en 1947. La même année, une nouvelle Constitution est écrite, fondant alors une démocratie parlementaire. Si l'Etat japonais reste en place et tient à conserver une certaine forme de continuité avec le Japon d'avant-guerre, il est obligé de coopérer, car la gouvernance de l'archipel se déroule bien de manière indirecte, par le biais du SCAP, qui cherche quant à lui à rompre avec l'ordre ancien. Nous constatons donc une véritable perte d'indépendance du Japon au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

Arthur Mac Douglas procède en premier lieu à la démilitarisation du pays. Ainsi, l'armée et la marine sont dissoutes, le personnel militaire est démobilisé et l'industrie de guerre démantelée. Les criminels de guerre sont quant à eux châtiés et

⁴⁰ FLOUZAT Denise, *Japon, éternelle renaissance ... op. cit.*

le Japon se voit retirer les terres conquises durant sa politique expansionniste. L'empereur Hirohito conserve sa place à la tête du pays, mais les Etats-Unis lui retirent sa valeur divine. Son rôle est désormais uniquement symbolique puisqu'il ne possède plus aucun pouvoir politique. Plus largement, à travers l'affaiblissement de l'empereur, c'est le shintoïsme lui-même qui est mis de côté. En effet, pour les Etats-Unis, le shintō est la cause de l'esprit de sacrifice des Japonais pour leur pays, l'exemple parfait étant les kamikazes, qui meurent en vouant allégeance à l'empereur, symbole divin du Japon. Le shintoïsme, en tant que religion officielle de l'Etat japonais depuis 1889, n'est plus, et une liberté de culte est instaurée par l'envahisseur états-unien. A l'image de l'Occident, environ 80 000 sanctuaires shintō sont désormais dirigés par des institutions religieuses privées, les financements des sanctuaires shintō sont coupés et les doctrines diffusées en leur sein sont observées de près. Il est interdit pour les fonctionnaires nippones de pratiquer le shintoïsme et les textes sacrés sont prohibés. La liberté de culte s'accompagne d'une liberté de la presse et du travail, d'une protection des droits de l'Homme (inscrite dans la constitution du pays), et de l'égalité homme-femme avec une instauration du droit de vote pour ces dernières. Les Etats-Unis apportent donc de nombreux changements sociaux, avec en prime le droit de grève et la création de syndicats en 1945. Dans un contexte de Guerre Froide avec l'URSS, les Etats-Unis vont faire du Japon un véritable partenaire diplomatique et économique. Le pays du soleil levant, pour la première occupation de son histoire, va être plus passif et suiviste après la guerre, ce caractère contrastant fortement avec sa politique agressive de la première moitié du XXe siècle. Des réformes économiques sont prises avec la loi anti-monopole de 1946 et la baisse de pouvoir des zaibatsu que sont, entre autres, Mitsui, Mitsubishi et Yasuda en 1947. Ces grandes entreprises étaient présentes dans de nombreux secteurs transversaux de l'économie japonaise et l'implication des Etats-Unis au Japon contribue à retreindre le pouvoir de ces grands groupes. En 1946, une réforme agraire est mise en place et consiste en une redistribution de plus de la moitié des terres cultivées.

Les Etats-Unis, grand vainqueur de la Seconde Guerre mondiale dans le Pacifique, profitent pleinement de l'avantage géopolitique que lui confère l'occupation du Japon. Le territoire japonais devient la base arrière américaine lors de la guerre de Corée entre 1950 et 1953. Les Etats-Unis occupent alors le Sud de la Corée et l'Union soviétique le Nord du pays. Stratégique géographiquement, le

Japon est le seul point d'ancrage des Etats-Unis en Asie durant la Guerre Froide. Ces derniers se voient comme un leader et cherchent à s'impliquer de plus en plus fortement en Asie du Sud-Est et au Japon. De plus, à partir du moment où l'archipel est proche géographiquement de l'URSS, les Etats-Unis craignent une montée du communisme. Cette inquiétude n'est pas sans fondement, puisque dans les années 1960, des mouvements de protestation néo-trotskistes apparaissent au sein de la population étudiante japonaise. Les Etats-Unis estiment qu'une aide économique de leur part peut stopper l'expansion du communisme au Japon. Ainsi, non seulement les Etats-Unis vont soutenir économiquement le Japon, mais ils vont aussi introduire un mode de vie occidental pour contrer le communisme et faire du Japon une véritable « figure de proue du Monde occidental en Extrême-Orient »⁴¹.

A la sortie de la Seconde Guerre mondiale, l'Asie du Sud-Est est globalement plus pauvre que l'Afrique subsaharienne avec des rendements agricoles faibles et des infrastructures détruites. Sous la supervision des Etats-Unis, le Japon va créer le MITI (Ministry of International Trade and Industry) en 1949 dont le rôle est d'établir les stratégies économiques du pays en encadrant ses activités économiques, en orientant les stratégies des grands groupes industriels et en surveillant les échanges commerciaux internationaux. Il agit comme un Etat-entrepreneur et pousse le Japon à l'importation de matières premières bons marchés dans le but de les transformer en produits finis de haute qualité afin de les exporter. Le 8 septembre 1951, le traité de paix de San Francisco est signé par 48 pays et conduit à une émancipation du Japon vis-à-vis des Etats-Unis qui s'effectuera au cours de l'année 1952. En échange, le Japon se doit de reconnaître l'indépendance d'une grande partie des territoires qu'il a annexés et leur offrir des compensations financières. Les liens du Japon avec les Etats-Unis sont loin d'être rompus puisque le pacte de sécurité nippo-américain est ratifié ce même 8 septembre 1951. Il s'agit d'un traité autorisant les militaires états-uniens à séjourner sur le territoire japonais et à y établir des bases militaires en échange d'une protection américaine. Dès lors, le Japon se concentre sur ses échanges commerciaux et diplomatiques avec l'extérieur et adhère ainsi au GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) et au FMI (Fonds Monétaire International) en 1955, à l'ONU (Organisation des Nations Unies) en 1956 et à l'OCDE (Organisation de Coopération et de Développement Economiques) en 1963.

⁴¹ PENSEREAU Michel, *Le Japon entre ouverture... op. cit.*, p. 152.

Dans les années 1950, le Japon développe ses chantiers navals, mais aussi sa production d'acier et de fibres artificielles pour agrandir sa production de vêtements. Il réduit peu à peu ses importations et augmente ses exportations en promouvant la qualité de ses produits et de ses services. Ainsi, sa croissance économique décolle brusquement à partir du milieu des années 1950, et le Japon est peu à peu vu comme un pays novateur et technologique.

A la fin des années 1960, le Japon devient même la deuxième puissance industrielle mondiale. Pour cela, le secteur agricole est redynamisé et modernisé avec le remplacement d'outils traditionnels comme la herse, la truelle et la faux par des mini-tracteurs, ou encore des charrues à moteur. La construction de ce type d'outils par les entreprises Honda, Suzuki ou encore Toyota contribue au développement du secteur automobile. La croissance agricole précède et permet à la fois la croissance industrielle. Le toyotisme, inspiré du fordisme, se développe au Japon. Il permet de réduire le gaspillage en minimisant les stocks de sorte que l'offre réponde strictement à la demande. Les travailleurs sont pleinement impliqués dans le système de production de l'entreprise qui les instruit sur le long terme et leur octroie une certaine forme de reconnaissance. Le Japon utilise des techniques modernes de production, négocie de bons composants à bas prix et emploie une main d'œuvre qualifiée et bon marché. Il se concentre sur l'industrie lourde et chimique et importe des matières premières, notamment du pétrole, afin de les transformer en produits de haute qualité. Ainsi, les domaines de l'électronique, du plastique et des fibres synthétiques se développent dans les années 1960. Le Japon défend ses intérêts industriels et commerciaux en intégrant ses industries dans la division internationale du travail et les protège de la concurrence étrangère jusqu'à ce qu'elles aient un poids mondial. Dans la même optique, il empêche les entreprises étrangères de s'implanter dans son pays, comme il a pu le faire avec Fiat en 1960. Michel Pensereau utilise le terme de « capitalisme communautaire »⁴² pour nommer le modèle de développement industriel japonais. Ce modèle néo-mercantiliste a pour objectif final le rattrapage des pays industriels en protégeant son marché intérieur et en recherchant un certain savoir technique au contact de l'extérieur. Ce savoir, essentiellement occidental, est importé au Japon par la JETRO (Japan External Trade Organization), l'organisation japonaise du commerce extérieur et aide le MITI à

⁴² *Ibid.*, p. 157.

orienter l'appareil productif. Cette période de croissance, souvent présentée comme un miracle économique, est largement attribuée au MITI et débute à partir de la moitié des années 1950 jusqu'à dans les années 1970. En parallèle, les Jeux Olympiques de 1964 sont organisés à Tokyo, ce qui pousse le Japon sur la scène internationale et l'oblige à construire rapidement de grosses infrastructures. Ce boom économique conduit à une hausse du niveau de vie des Japonais dans les années 1960. L'année 1967 voit l'apparition de l'ASEAN (Association des Nations d'Asie du Sud-Est). Initialement créée pour contrer les bidois vietnamiens, elle se transforme rapidement en une communauté politique, économique et culturelle. Le Japon, qui ne fait initialement pas parti de l'ASEAN, la soutient et la renforce en finançant ses programmes et en investissant dans les pays d'Asie du Sud-Est. Cette aide financière permet au Japon de recréer du lien avec des pays comme la Birmanie, la Thaïlande ou encore la Malaisie.

Malgré la nouvelle indépendance économique du Japon, le traité de sécurité nippo-américain est reconduit en 1960 puis une nouvelle fois en 1990, ce qui ne plait pas à la jeunesse japonaise qui désire s'autonomiser face au géant américain. Les Etats-Unis jouent d'ailleurs un rôle dans cette croissance économique japonaise puisqu'ils financent l'industrie textile du Japon afin d'en exporter une partie chez eux. Les Etats-Unis vont copier en partie le modèle économique japonais en rationalisant sa production et en sous-traitant, ce qui va permettre d'améliorer la qualité de ses produits. Dans les années 1970, le Japon devient la deuxième puissance commerciale du monde. A partir de 1976, il se concentre plus sur la micro-électronique que sur les industries lourdes. Elle nécessite peu de matières premières (le Japon en a peu) et requière de bonnes connaissances. En effet, le pays du soleil levant a un bon système éducatif et des écoles d'ingénieurs sont créées depuis les années 1960. Cela permet au Japon de construire des transistors, des télévisions et d'autres appareils domestiques. Dès lors, il devient le champion des appareils électroniques et de la miniaturisation dans le monde. Le Japon poursuit son ouverture au monde avec l'exposition universelle d'Osaka en 1970, l'envoi de son premier satellite et la création de la Japan Foundation en 1972, qui promeut la langue et la culture japonaise à l'étranger. Grâce à la mondialisation, l'industrie japonaise est un succès. Elle lui permet de baisser les coûts de production en délocalisant dans les pays à bas salaire et de ne conserver que les industries de haute technologie, qui demande un savoir plus poussé. Le début des années 1980 marque un véritable âge

d'or pour le Japon qui devient la première puissance financière du monde et le premier pays créateur en 1984 grâce à la création et à la production de ses propres innovations technologiques. Désormais, l'objectif du Japon n'est plus de rattraper les pays industriels mais de les dépasser. Si le Japon est offensif économiquement à l'international, il voit le monde comme un marché, et en ce sens, traite uniquement avec les pays Occidentaux, qui lui apporte une ouverture technologique, ou avec les pays voisins, car ils lui permettent de subvenir à ses besoins.

Malgré ses succès économiques, la croissance du Japon commence à ralentir au début des années 1980. De plus, le pays constate une baisse de la productivité au travail par rapport aux Etats-Unis et un déclin des exportations mondiales. Ce boom économique conduit à un surinvestissement à la fois industriel et immobilier, à une folie boursière et à une très grande consommation des Japonais, qui ont pour conséquences inévitables l'éclatement de la bulle spéculative et le krach boursier de Tokyo en 1990. Cette crise économique soulève un problème majeur dans la croissance japonaise : l'archipel n'investit que sur un type de secteur fort, à savoir l'industrie, et laisse de côté le développement des secteurs de santé, de construction, ou de distribution. Ces derniers se révèlent très en retard par rapport à ceux des autres pays Occidentaux. L'année 1992 marque donc une modification de la politique budgétaire qui a pour but la réforme des secteurs publics. Pour relancer sa croissance économique, le Japon tente de lutter contre la dévaluation du yen et la Banque du Japon pratique des taux faibles, voir nuls. Ces efforts permettent une relative relance économique, mais sont vite anéantis par la crise asiatique de 1997. De plus, entre 1990 et 2001, le Japon voit une succession de premiers ministres à la tête du pays qui l'empêche d'avancer. Gérard Siary estime que cette période de crise économique dure jusqu'en 2008⁴³, où la crise mondiale prend le relais et endette le pays de plus du double de son PIB. L'incident de Fukushima le 11 mars 2011 est un coup de massue pour le Japon qui fait face à plusieurs menaces simultanées (séisme, tsunami et accident nucléaire). Il se voit dans l'obligation d'accepter l'aide, entre autres, des Etats-Unis, qui lancent l'opération Friendship-Tomodachi.

En ce qui concerne les relations entre le Japon et la Chine, elles sont compliquées et fluctuantes. Les liens amicaux présents dans les années 1970 se

⁴³ SIARY Gérard, *Histoire du Japon : des origines à nos jours*, Paris (France) : Tallandier, 2020, 460 p., ISBN : 979-10-210-3330-6.

délimitent dans la décennie suivante et les Etats-Unis contribuent à faire persister les tensions entre ces deux pays asiatiques, le Japon se trouvant bien souvent en porte-à-faux avec les deux géants. Nous pouvons prendre comme exemple la mise en avant de la candidature du Japon pour un siège permanent au Conseil de Sécurité des Nations Unies par les Etats-Unis. Par cette manœuvre, les Etats-Unis cherchent à faire barrage à la Chine pour l'empêcher d'avoir un pied dans les décisions de l'échiquier politique international. A la suite de cette affaire, la Chine reprochera au Japon son caractère suivist et international. A la veille du XXI^e siècle, le nationalisme revient en force avec Shinzō Abe, et se traduit notamment par un rejet de la supériorité de la Chine sur le Japon.

En résumé, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Japon subit de profonds changements, et ce, à tous les niveaux. Que ce soit par son économie, ses infrastructures, son système juridique ou social, les Etats-Unis remodelent l'archipel à son image, pour en faire un partenaire économique et diplomatique sur la scène internationale. La culture états-unienne s'importe au Japon avec les clubs de supporter dans les écoles ou encore le baseball, qui devient très populaire. Les Japonais se mobilisent de plus en plus pour des causes sociales comme l'égalité des sexes, l'égalité sociale, le pacifisme ou encore la défense de l'environnement. Plus qu'une culture, c'est bien un esprit, un mode de vie occidental qui se développe dans la population japonaise de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous le constatons notamment par une diffusion de la consommation de masse à partir de la fin des années 1960. Ainsi, en accord avec l'accroissement des salaires, la demande de produits occidentaux augmente et les Japonais recherchent une diminution du temps passé au travail. Les succès nationaux, puis internationaux d'entreprises comme Sony ou Toshiba contribuent à équiper les foyers japonais en télévision et autres appareils électroniques. C'est une véritable consommation de masse de l'image qui se développe donc au Japon avec l'arrivée des dessins animés, puis des jeux vidéo.

La crise identitaire du peuple Japonais

En isolant le Japon de ses voisins asiatiques et en amenant progressivement une culture occidentale dans le pays, les Etats-Unis contribuent à installer une crise identitaire chez les Japonais. En effet, si l'archipel est désormais lié au camp libéral et capitaliste du Bloc Ouest, son histoire et ses traditions relèvent de la culture

asiatique depuis plusieurs siècles. En premier lieu, nous devons mentionner la détresse du peuple japonais au sortir de la Seconde Guerre mondiale, qui perd à la fois son empire colonial, son prestige, et son indépendance. Par son essor économique et la signature du traité de paix de San Francisco en 1951, il cherche à se libérer de son passé de vaincu et un premier réarmement du Japon est envisagé par les Etats-Unis en 1976. Cette initiative est très mal vue par les pays du Pacifique, qui voit dans ce réarmement le retour du Japon militariste de la première moitié du XXe siècle. En effet, les horreurs commises par l'empire sur les territoires annexés durant la guerre d'Asie-Pacifique ne sont pas oubliées et le Japon ne présente pas d'excuses officielles claires sur ses précédents agissements. Les tensions qu'engendrent cette situation empêchent les pays d'Asie du Sud-Est de s'allier véritablement au Japon. De plus, certaines populations, comme les Aïnous, qui habitent au Japon, y sont toujours discriminées. L'exemple type de cette situation est la visite officielle des hauts dirigeants japonais au sanctuaire Yasukuni à Tokyo. La visite de ce dernier a pour but d'honorer les âmes des Japonais morts à la guerre de 1871 à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette marque de respect est problématique à partir du moment où la plupart de ces morts ont commis des atrocités durant la guerre. Ainsi, chaque visite officielle au sanctuaire de Yasukuni est accompagnée de débats mouvementés au Japon et dans les pays asiatiques.

Cet aperçu de la situation renforce d'autant plus l'association du militarisme japonais au shintoïsme, qui était déjà présente dans la première moitié du XXe siècle. De 1945 jusque dans les années 1960, le shintoïsme, qui perd son statut de religion officielle d'Etat, est relégué au second plan par les citoyens Japonais. Cette perte de croyance dans le shintoïsme et dans les yōkai par ce type de population est représentée dans le film *Pompoko* d'Isao Takahata, sorti en 1994. Le scénario présente le Japon des années 1960, en plein essor d'urbanisation, qui détruit les campagnes au profit des villes. Actuellement, 80% de la population japonaise réside dans des zones urbaines⁴⁴. Ce développement met en danger l'habitat naturel des tanuki, que les Japonais ont délaissés. Ces yōkai décident donc de se soulever en usant de leurs capacités magiques. Ce film met en scène une parade de yōkai, qui s'inspire du Hyakki Yagyō.

⁴⁴ VEILLON Charlène, *L'art contemporain japonais ... op. cit.*



21 : Représentation de Hyakki Yagyo dans Pomoko

Dans le scénario, les humains ne comprennent pas que les tanuki sont à l'origine des phénomènes étranges qu'ils perçoivent. Cette vision des yōkai rejoint celle de Mizuki Shigeru, qui pense que les yōkai nous font connaître leur existence par leurs actes, mais qui disparaissent de la vue des humains à partir du moment où ces derniers cessent de croire en eux. Cette mise en scène sert donc à dénoncer la perte de croyance des citoyens Japonais dans la magie des yōkai. Pourtant, malgré l'essor de l'urbanisation, le shintoïsme et les yōkai ne sont pas mis au placard par les ruraux et sont toujours bien présents dans les campagnes japonaises.

Pour Michel Pensereau, ce sont deux Japon très différents qui se rencontrent et tentent de coexister : le Japon occidentalisé et le Japon ancien. Si « les nouvelles institutions japonaises sont de type occidental, [...] la vie politique demeure nippone de par les liens personnels qui la tissent plus encore qu'en Occident »⁴⁵. Ainsi, au Japon, le pouvoir ne peut être détenu par une seule personne et les grosses personnalités ne fonctionnent pas car elles font émerger des conflits. L'archipel est donc gouverné par un groupe de personnes. L'arrivée d'un mode de vie occidental n'a jamais pu entacher cet esprit communautaire propre au Japon. L'orientation vers la culture de groupe et le sentiment d'appartenance à une communauté sont des caractéristiques japonaises très anciennes qui ne sont pas remises en question malgré la tentative d'introduction d'un mode de vie plus compétitif et individualiste. Ce communautarisme ne se limite pas aux campagnes puisque des groupements de

⁴⁵ PENSEREAU Michel, *Le Japon entre ouverture... op. cit.*, p. 148.

quartiers se construisent naturellement dans les villes. Ils sont différents des associations au sens où appartenir à un groupement de quartier se fait de manière automatique, sans inscription préalable. Cet esprit communautaire s'illustre aussi par un certain conformisme voulu dès l'entrée des enfants Japonais à l'école avec l'obligation du port de l'uniforme. Pourtant, ce mode de vie plus urbain et plus individualiste lié à la montée des technologies amène des mutations contemporaines telles que la déstructuration de la famille nucléaire, le divorce ou encore l'augmentation du taux de célibat. Les Japonais sont tiraillés entre une volonté de s'émanciper, de faire valoir son individualité, et en même temps de se tourner vers ses racines, qui prônent au contraire la communauté. Il s'agit bien là d'une véritable crise identitaire d'un peuple, et notamment d'une jeunesse, qui se demande qu'est-ce que c'est qu'être japonais à partir de la fin des années 1960.

Ces questionnements existentiels font ressurgir deux types de personnes parmi la jeunesse japonaise : les new breeds et les otaku. Le terme new breeds, ou shinjinrui en japonais, apparaît dans les années 1980 pour désigner les jeunes japonais nés dans les années 1970 qui se démarquent des générations précédentes par sa recherche d'individualité, son matérialisme et son oisiveté au travail. Les new breeds n'ont connu que la vie paisible et prospère du Japon, contrairement à leurs parents, qui ont vécu les traumatismes d'après-guerre. La génération des baby boomer se place bien souvent en opposition aux valeurs des new breeds et prônent la dévotion envers son pays, l'attachement à son entreprise et le travail acharné pour garantir un avenir meilleur aux générations futures. Les otaku, quant à eux, vivent en marge de la société et se réfugient dans les mangas et les animés. Ce terme se réfère initialement à la maison, au chez-soi et prend une tournure péjorative, désignant désormais des personnes passionnées de culture japonaise, ne vivant que pour leur passion, et se coupant de tout lien social. Ils sont le symbole d'une jeunesse en manque d'identité, qui recherche ses racines et se réfugie dans des mondes fictifs construits autour de la culture japonaise. Une des représentations de cette crise existentielle est la reprise japonaise du vampire qui devient une sorte de yōkai, ni bon, ni mauvais. Ce dernier se questionne régulièrement sur la manière dont il peut gérer sa propre violence et celle de l'extérieur. Les vieilles générations auront tendance à rejeter la janimation (l'animation japonaise) car ils établissent un amalgame entre les mangas, les animés et l'otakisme, qui est très mal vu dans la société japonaise. De plus, ils restent dans une optique de rejet de leur propre culture

et histoire au profit d'une assimilation de la culture occidentale. Une forme de scission apparaît donc entre les différentes générations japonaises. Pourtant, la japanimation va permettre un retour des traditions et de l'histoire du Japon. Les mangas et animés, nous le verrons, sont largement diffusés par l'essor des nouvelles technologies et deviennent même un marqueur de la société de consommation nippone. Ils mettent en lumière les nombreuses angoisses cachées des Japonais en traitant de sujets tels que les effets secondaires des bombes nucléaires, la militarisation du Japon, l'écologie ou encore la mémoire des crimes de la colonisation. En effet, la crise existentielle subie par le Japon se retranscrit par le dessin et permet de mieux digérer les souvenirs d'un passé jugé traumatisant. Nous pouvons prendre comme exemple le manga *Astroboy* réalisé de 1952 à 1968 par Osamu Tezuka, qui met en scène un petit robot pacifiste. Ce personnage aide les Japonais à se réconcilier avec les machines, pour lesquelles ils ressentaient une forme d'aversion depuis la guerre d'Asie-Pacifique. C'est en effet par le biais d'armes mécaniques monstrueuses que le Japon élimina d'autres humains. La représentation de ces machines dans un jeune robot pacifique réconcilie les Japonais avec la technologie et leur permet de se tourner vers la reconstruction industrielle de leur pays.

MIZUKI SHIGERU ET LA REINTRODUCTION DES YOKAI DANS LA CULTURE DE MASSE DES ANNEES 1970-1980

Une redécouverte des yōkai grâce aux images de Mizuki Shigeru

A partir des années 1980, la croissance japonaise décélère et ce premier aperçu de crise économique s'accompagne d'un regret des modes de vie ruraux d'autrefois. En effet, avec l'essor de l'urbanisation, les Japonais s'entassent dans des appartements très petits. L'exode rural déracine les nouveaux citadins, qui trouveront une forme de soutien dans les traditions, le passé et le folklore japonais. En parallèle, les œuvres de Mizuki Shigeru apparaissent et contribuent à un retour des yōkai à la fin des années 1960, puis à un boom des représentations de ces êtres dans les années 1970 et 1980. Il participe pleinement à une redécouverte des yōkai au Japon.

Mizuki Shigeru est un mangaka qui se spécialise dans le manga d'horreur dont les personnages principaux sont des yōkai avec *Terebi-kun* en 1965 et *Gegege no Kitarō* ou *Kitarō le repoussant* en français, publié entre 1959 et 1969. Il a été adapté en plusieurs supports comme l'animation, les films ou encore les jeux vidéo. Kitarō, le personnage principal, est un petit garçon mi-humain, mi-yōkai qui intervient comme médiateur dans les relations entre les humains et les yōkai. Ce manga signe une nouvelle ère de représentations des yōkai dans la janimation. Nous pouvons notamment mentionner le kappa du film *Un été avec Coo* de Keiichi Hara en 2007, la série animée *Mononoke* de Kenji Nakamura sorti la même année, le manga *Mushishi* de Yuki Urushibara, publié entre 1999 et 2008 ou encore la plupart des films de Hayao Miyazaki. Avec Kitarō et les autres créatures surnaturelles qu'il met en scène dans ses mangas et animés, Mizuki Shigeru s'invite dans l'imaginaire populaire des foyers japonais.



22 : Kitaro de Mizuki Shigeru



23 : Chatbus dans Mon Voisin Totoro de Hayao Miyazaki

Le travail de Mizuki Shigeru ne s'arrête pas là puisqu'il se place comme chercheur dans le monde des yōkai. Il réécrit des encyclopédies, des catalogues et des dictionnaires de la même manière que Toriyama Sekien a pu le faire deux siècles avant lui. Il reprend d'ailleurs l'œuvre du grand maître en ajoutant des détails visuels aux illustrations et développe les histoires de chaque yōkai. De plus, il en ajoute de nouveaux, comme son personnage Kitarō, qu'il relie à son manga, ainsi que des anecdotes personnelles entendues au cours de sa vie et dont la plupart ont pour source commune NonNonBa. Cette dernière était la nourrice de Mizuki Shigeru, à qui il rend hommage en réalisant, un manga portant le nom, lui aussi, de NonNonBa. Mizuki Shigeru a grandi à Sakaiminato, une petite ville de la campagne japonaise où les histoires de yōkai étaient très présentes et contées par les membres de la communauté, y compris par cette NonNonBa. Elle ne se contente pas seulement de lui raconter l'histoire de chaque yōkai et va jusqu'à les lui décrire physiquement. Elle est un véritable médium entre Mizuki Shigeru et les yōkai. Il s'appuie donc énormément sur ces souvenirs d'enfance et sur les travaux de Toriyama Sekien pour la création de son catalogue intitulé *Illustrated complete compendium of Japanese yōkai*, ou le Recueil complet illustré des yōkai Japonais. En illustrant les yōkai locaux de son enfance, présents à Sakaiminato et ses alentours, il les élève au rang de yōkai nationaux grâce à la diffusion de ses œuvres. S'il réalise une véritable adaptation du travail de Toriyama Sekien, il supprime tout de même certains yōkai, car il considère que ces derniers n'ont plus lieu d'exister ou sont voués à disparaître, tandis que d'autres continuent à émerger. Mizuki Shigeru permet une forme de résurgence des anciens yōkai dans la société en les remettant au goût du jour. Il apporte sa propre touche artistique et modernise les yōkai présentés par Toriyama Sekien en les insérant dans des décors.

Par ses œuvres, Mizuki Shigeru réintroduit non seulement les yōkai dans la société japonaise, mais il participe aussi à la création d'une référence écologique commune. Ses travaux ont comme objectif le retour d'une pensée propre au Japon d'avant-guerre, qui repose sur une forme de conscience écologique d'empathie et de respect envers la nature et les êtres qui la peuplent. Dans ses mangas, Mizuki Shigeru désire restituer cette ambiance shintoïste nommée *mono no aware*, que l'on pourrait traduire en français par la poignance des choses. Il s'agit pour le mangaka de saisir le réel et de le retranscrire par des procédés graphiques de sorte que les dessins expriment de la manière la plus vraie possible les forces vitales de la nature. Nous

l'avons vu, avec l'urbanisation du Japon, cet esprit s'est effrité. Pour les anciennes générations, le retour des yōkai ravive un sentiment nostalgique. Mais qu'en est-il des nouvelles générations nées après la Seconde Guerre mondiale ? Pour Michael Dylan Foster, la production de Mizuki Shigeru « is a history text celebrating the nation as it once was, one that introduces children to a communal past through which they can feel a sense of unity with their ancestors »⁴⁶, autrement dit, la production de Mizuki Shigeru est un écrit d'histoire qui célèbre la nation telle qu'elle était autrefois et qui présente aux enfants un passé commun à travers lequel ils peuvent ressentir un sentiment d'unité avec leurs ancêtres. Non seulement les œuvres de Mizuki Shigeru relient les jeunes Japonais à leurs racines, à leur passé, mais il installe une identité commune entre les différentes générations. Avec l'occidentalisation du Japon, une question peut être soulevée : les yōkai de Mizuki Shigeru conservent-ils toujours ce caractère effrayant qui leur était propre dans les siècles et décennies précédents, ou bien ont-ils une autre signification ? Nous l'avons vu, l'essor des représentations des yōkai durant le sakoku a contribué à rendre les yōkai moins inquiétants, en diffusant leur image dans les différentes strates de la société japonaise. Même s'ils gardent des caractéristiques effrayantes, leurs représentations changent en même temps que les mentalités de chaque époque. Ainsi, en accord avec une tradition japonaise peu manichéenne, les yōkai ne sont pas tout noirs, ils n'inspirent pas que de la peur. Ils sont constamment redécouverts, cette période ne faisant pas exception, car ils éveillent notre curiosité et peuvent aussi être source d'humour ou de jeu.

La nouvelle image des yōkai comme mascottes kawaii

En s'installant dans l'imaginaire populaire des Japonais, les yōkai deviennent petit à petit de véritables mascottes et vedettes de mangas dans les années 1980. En parallèle, le culte du kawaii apparaît dans les années 1970 au Japon, en lien avec l'arrivée de Disney dans ce même pays. Pour Joëlle Nouhet-Roseman, « c'est dans un climat de redécouverte, vaguement hippie, de la nature, des produits artisanaux et du « moi enfantin » que la mode adolescente du kawai prend son essor »⁴⁷. Ce

⁴⁶ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade... op. cit.*, p. 182.

⁴⁷ NOUHET-ROSEMAN Joëlle, Dans son tee-shirt Hello Kitty, Lolita lit des mangas. *Adolescence* [en ligne], 2006, t.24, n°3, p. 738, [consulté le 11/08/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/ado.057.0735>.

terme désigne toute chose à l'aspect mignon et adorable, que ce soient des humains, des animaux, des objets ou même des attitudes. Dans les mangas et animés, le kawaii est représenté par des graphismes ronds et doux, en agrandissant les yeux, en réduisant au maximum le nez, la bouche, les bras, les jambes et en masquant, voir en supprimant les parties génitales. Comme personnages kawaii connus, nous pouvons mentionner Pikachu, Hello Kitty, ou encore Pucca. Nintendo, le géant du jeu vidéo (Pokémon, Mario), utilise pleinement le kawaii comme argument de vente auprès d'un public familial. Les personnages kawaii sont présents dans la mode, sur des vêtements ou des sacs, mais se retrouvent aussi dans les paysages japonais. Ainsi, All Nippon Airways appose l'image de Pikachu sur ses avions, Hello Kitty figure sur les trains de la Japan Rail et la mascotte Monkichi se retrouve même sur des emballages de préservatifs.



24 : Pikachu sur un avion de All Nippon Airways



25 : Hello Kitty sur le Shinkansen



26 : Monkichi sur des emballages de préservatifs

Les yōkai, désormais présents dans l'univers de la janimation, n'échappent pas à ce phénomène et sont eux aussi kawaiisés. Certaines entreprises empruntent leur nouvelle image afin de faire des yōkai les mascottes fêtardes de leur commerce. L'image du tanuki accompagné d'un pot de saké et d'un livre de comptes est particulièrement reprise par les restaurants ou les bars japonais puisque cette créature est présentée comme un kami du sake, et est réputée comme étant un bon vivant, qui aime manger et boire. Il est un symbole de joie et de convivialité, ce qui explique sa présence régulière sur les devantures de restaurants. Mais l'utilisation des représentations des yōkai dans le paysage japonais ne s'arrête pas aux commerces. Les entreprises de différents secteurs, les mairies, le gouvernement, ou même la banque Tokyo-Mitsubishi présentent leurs produits ou services au public par le biais des yōkai. Récemment, le Comité d'organisation des Jeux olympiques et paralympiques de Tokyo a présélectionné trois paires de mascottes pour les Jeux olympiques de Tokyo, qui ont eu lieu en 2021. L'une d'entre elle est composée d'un tanuki et d'un kitsune dans leur version kawaii. Ce type de mascotte, qu'il réutilise l'image des yōkai ou non, est appelé yuru-chara. Elles sont dessinées de manière minimaliste et ont pour but de promouvoir une entreprise, un événement, ou un endroit. Les préfectures japonaises possèdent chacune leur yuru-chara, la plus connue d'entre elles étant celle de la préfecture de Kumamoto, dont le nom est Kumamon.



27 : Mascotte Kumamon



28 : Paire de mascottes pré-sélectionnés pour les JO 2020 (kitsune en haut et tanuki en bas)

Cette revitalisation du yōkai, plus mignonne, plus enfantine, contribue donc à la propagation de son image dans le paysage japonais, mais aussi dans l’imaginaire populaire et collectif. Pourtant, la nouvelle représentation kawaii du yōkai n’efface pas totalement l’aspect effrayant initial de ces créatures surnaturelles. D’après Charlène Veillon, malgré l’opposition sémantique qui existe entre le mignon et l’épouvante, du kawaii à l’horreur, il n’y a qu’un pas. D’ailleurs, le terme mignon se traduit par kawaii en japonais, tandis que kowaii est celui pour la peur, nous

constatons donc une forte ressemblance linguistique entre les deux. Une forme de mutilation est présente dans le kawaii. Le fait de ne pas laisser voir d'appareils génitaux, de raccourcir les membres, voire de supprimer les extrémités, de construire une grosse tête en opposition à un petit corps est une forme d'horreur en soi⁴⁸.

FOCUS SUR KUCHISAKE ONNA ET AMABIE : DEUX YOKAI REMIS AU GOUT DU JOUR GRACE AUX MEDIAS ET AU CONTEXTE SOCIO-CULTUREL

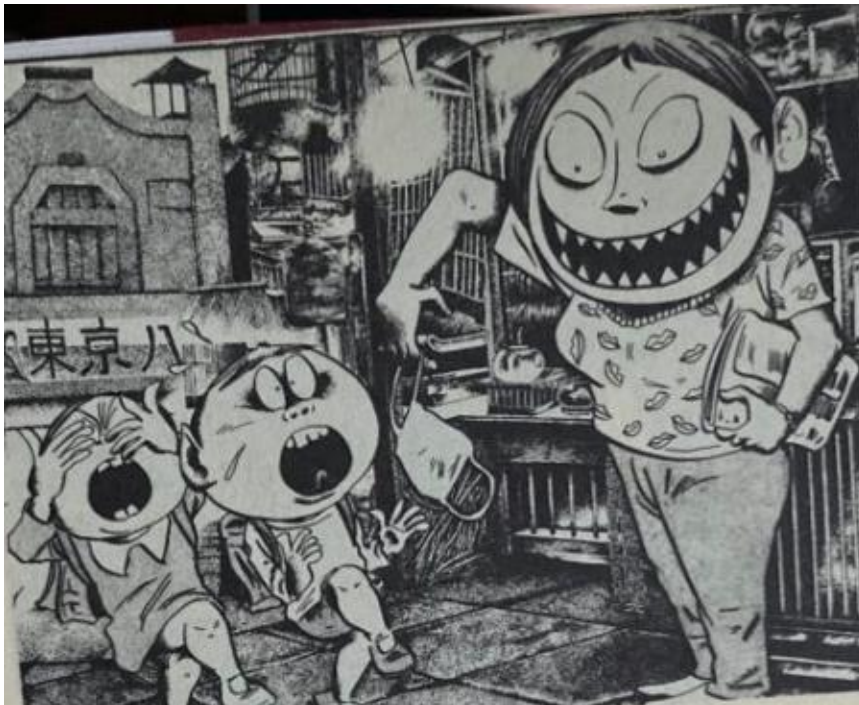
A ce moment-là, dans les années 1970, au sein de la société japonaise, de nombreux phénomènes bizarres et mystérieux resurgissent. Les Japonais vont attribuer, comme bien souvent, ces situations à des yōkai. Ces derniers sont parfois anciens, au point que leurs premières représentations remontent à plus de 100 ans en arrière. Dans les paragraphes suivants, nous nous concentrerons sur le retour de deux yōkai en particulier : Kuchisake Onna et Amabie. Ils présentent deux points communs, qui nous amènent à les étudier de près : leur retour est favorisé par le contexte socio-culturel de leur époque, et ils sont diffusés à l'échelle nationale, voire internationale par les médias.

Kuchisake Onna : une star des médias qui questionne les effets de la pollution et l'image de la femme dans la société

La première mention de Kuchisake Onna remonte à un récit de 1460, mais ce yōkai est plus largement présent dans le Japon du XVIIIe siècle. La légende d'origine conte l'histoire d'une très belle femme, qui demande régulièrement aux enfants de son village s'ils la trouvent jolie, ce auxquels ces derniers répondent toujours par l'affirmative. Un jour, son mari, un samouraï, apprend qu'elle le trompe, et devient fou de rage. Il défigure son épouse en lui fendant la bouche en un sourire qui remonte jusqu'aux oreilles et lui demande : « qui voudra de toi maintenant ? », puis la tue. Cette femme devient une sorte d'esprit vengeur du nom de Kuchisake Onna, qui porte un masque et demande à ses futures victimes si elles la trouvent belle. Si elles répondent oui, Kuchisake Onna enlève son masque de sorte que sa victime découvre sa bouche fendue, puis lui reposer la question. Que la

⁴⁸ VEILLON Charlene, *L'art contemporain japonais ... op. cit.*

réponse soit oui ou non, le yōkai tranchera la bouche de sa victime de la même manière que la sienne avec une paire de ciseaux ou une faux. La légende comporte bien évidemment de légères variations en fonction des régions, mais les caractéristiques effrayantes qui font d'elle un yōkai perdurent. Elle possède une grande bouche, comme si elle allait manger ses victimes, sort le soir, et a un attribut terrifiant (faux ou paire de ciseaux). Kuchisake Onna est un des premiers yōkai qui ressurgissent à la fin des années 1970 et la légende qui lui est associée est revisitée. L'alternative de l'origine de sa bouche fendue est plus moderne puisqu'elle est attribuée à une opération chirurgicale ou dentaire manquée. De plus, il est désormais possible d'échapper à sa vengeance en répétant trois fois le mot pommade ou en lui offrant des friandises. La victime peut aussi être sauvée en demandant si elle-même est belle, ou bien en répondant à Kuchisake Onna qu'elle est ordinaire, c'est-à-dire ni belle, ni laide. Ces deux réponses poussent le yōkai à la réflexion et laissent le temps à la victime de s'échapper.



29 : Représentation de Kuchisake Onna par Mizuki Shigeru

Kuchisake Onna, un yōkai dont l'histoire est contée dans les campagnes japonaises, revient dans un contexte de nostalgie du passé, des yōkai et du Japon rural d'autrefois, ce sentiment étant partagé par l'ensemble des Japonais. Les citadins, qui ont appris à habiter les villes, la reprennent eux aussi en l'accommodant à un environnement urbain et à un temps moderne, en intégrant par exemple une rue peu éclairée, allégorie de la ville, à la légende. C'est désormais une nouvelle

génération de yōkai qui va s'installer en zone urbaine. Dans les années 1960 et 1970, les médias alertent les citoyens sur la pollution et les maladies apportées par la croissance économique rapide du Japon. Le port du masque au sein de la population augmente et pour Michael Dylan Foster, « The simple white mask came to be emblematic of the human side of environmental destruction »⁴⁹, autrement dit, le simple masque blanc est devenu l'emblème de la destruction de l'environnement par les humains. Le masque est un symbole de maladie et établit immédiatement une barrière entre les gens. Kuchisake Onna est un yōkai dangereux portant un masque, donc cette analogie contribue au retour de ce yōkai dans un contexte de peur des maladies liées à la pollution environnementale.

Le masque, en plus d'être lié au contexte de destruction environnementale, est aussi un symbole de protestation dans ces années-là. En effet, de nombreuses manifestations voient le jour avec des revendications étudiantes, des mouvements de libération des femmes, ou encore des protestations contre l'extension de l'aéroport de Narita en 1978. La plupart de ces manifestants porte des masques chirurgicaux et une seconde analogie est établie avec Kuchisake Onna. Ce yōkai devient désormais un symbole de figure résistante.

Au Japon, de nombreuses histoires s'inspirent des familles des années 1950, où la femme reste seule au foyer en attendant que son mari rentre du travail. Ces histoires mettent en scène des femmes qui, à force de subir la pression sociale et l'isolement, perdent la tête et commettent des atrocités, allant de la simple infidélité aux meurtres en série. La situation initiale de Kuchisake Onna est semblable à celle des femmes dans la société japonaise pré-libérale, où la beauté est la qualité principale recherchée par une femme. Kuchisake Onna, en mourant et par sa vengeance, se libère totalement de l'emprise de son mari et de cette vision patriarcale de la femme. Après la Seconde Guerre mondiale, le paternalisme états-unien fait éclore de nouvelles libertés chez les femmes japonaises avec l'accord du droit de vote aux femmes en 1945 et l'abolition des discriminations entre les sexes. Nous l'avons vu, Kuchisake Onna est une figure résistante, mais elle l'est d'autant plus pour les femmes de la deuxième moitié du XXe siècle, qui voient en elle l'incarnation de la femme libre.

⁴⁹ FOSTER M. D., *Pandemonium and parade...* op. cit., p. 197.

Un autre phénomène social voit le jour dans ce nouveau contexte : il s'agit de la pression scolaire exercée par les enseignants et les parents sur les enfants Japonais. En effet, une bonne réussite scolaire, même actuellement, est très importante et est synonyme de succès professionnel et personnel dans la pensée japonaise. Cette pression est souvent appliquée par les mères, au point de causer de l'anxiété sur leurs enfants afin qu'ils soient les meilleurs à l'école. Kuchisake Onna serait la représentation même de cette mère-démon qui fait subir de l'anxiété chez les enfants Japonais et les terrifie le soir, sur le chemin de retour entre l'école et la maison. Au Japon, dans le domaine de l'horreur, les massacres aux armes blanches, qui sont rattachés à l'élément masculin, sont peu représentés. Ils laissent plutôt la place aux grandes bouches, au rouge à lèvres ou encore à des liquides gluants, qui sont des caractéristiques de la composante féminine. La culture japonaise est remplie de yōkai féminins terrifiants comme Kuchisake Onna : Yuki Onna, Nure Onna, Iso Onna, Futakuchi Onna, Hone Onna, Kerakera Onna, Taka Onna Ame Onna, Kage Onna, ou encore Ubume.

Les rumeurs sur Kuchisake Onna se sont rapidement propagées au sein de la population japonaise et en six mois, tous les enfants la connaissent. Cette diffusion de la légende de Kuchisake Onna a été permise grâce à différents médias comme la télévision, la radio ou encore les magazines. La popularité et la psychose que Kuchisake Onna arrive à installer au sein de la population japonaise est telle que de nombreuses adaptations de sa légende voient le jour. Nous pouvons notamment mentionner le manga *Kuchisake Onna Densetsu* de Kanako Inuki publié en 1995 ou encore le film d'horreur *Carved* de Kōji Shiraishi sorti en 2007. Mizuki Shigeru contribue à sa popularité en la représentant dans ses dictionnaires. Cependant, elle se retire de la scène médiatique dans les années suivantes, ce qui, d'après Mizuki Shigeru, est typique d'un yōkai contemporain⁵⁰.

⁵⁰ MIZUKI Shigeru, *Yōkai : dictionnaire... op. cit.*



30 : Kuchisake Onna dans Carved

La diffusion de l'image d'Amabie sur les réseaux sociaux pendant la pandémie du Covid-19

En 1846, à Higo, dans le département de Kumamoto, une lueur apparaît chaque nuit en bord de mer. Un soir, un fonctionnaire se dirige vers cette lumière pour enquêter et découvre Amabie, une créature écailleuse à trois jambes, avec de longs cheveux et un bec d'oiseau. Elle prédit alors de bonnes récoltes lors des six prochaines années ainsi qu'une potentielle épidémie. Pour repousser cette dernière, elle lui conseille de reproduire et de partager des images d'elle au sein de la population. L'installation de sa légende au Japon coïncide avec l'arrivée des Occidentaux dans l'archipel à partir de 1854, qui apportent avec eux de nombreuses maladies inconnues des Japonais telles que le choléra ou la peste.



31 : Représentation d'Amabie par Mizuki Shigeru

Pendant près de deux siècles, Amabie est resté dormant et se fait plutôt discret. Mais il fait son grand retour au Japon et au-delà dans un contexte de crise sanitaire internationale du COVID-19. En effet, le 6 mars 2020, la bibliothèque universitaire de Kyoto partage une illustration du yōkai sur Twitter de sorte que ce dessin agisse comme amulette porte-bonheur contre la maladie. Puis le 17 mars de la même année, la société de production Mizuki Productions, fondée par Mizuki Shigeru en 1966, partage leur propre représentation d'Amabie sur Twitter, en incitant les artistes à faire de même pour espérer mettre fin à l'épidémie.



32 : Tweet de la bibliothèque universitaire de Kyoto partageant une représentation ancienne d'Amabie

Dès lors, le #Amabiechallenge apparaît sur les réseaux sociaux comme Twitter ou Instagram. Il consiste en une réappropriation de l'image d'Amabie par les utilisateurs de ces réseaux, où chacun réalise sa propre représentation du yōkai. Ce hashtag va même dépasser les frontières du Japon, et des artistes du monde entier créent leur propre illustration du yōkai Amabie, ces dernières se comptant en dizaine de milliers. Dans un contexte de crise, d'incertitude, et d'isolement social, la réappropriation de l'image d'Amabie apporte à la fois un sentiment de légèreté et d'apaisement à travers l'art, une forme d'espoir de mettre un terme à la pandémie, mais aussi une connexion virtuelle entre les utilisateurs des réseaux sociaux. Voici ci-dessous trois exemples de représentations d'Amabie partagées sous le #Amabiechallenge sur Instagram.



33 : Représentation d'Amabie (1)



34 : Représentation d'Amabie (2)



35 : Représentation d'Amabie (3)

Le ministère de la Santé, du Travail et du Bien-être social partage lui aussi l'image d'Amabie sur Twitter dans une campagne de lutte et de sécurité publique contre le COVID-19. En parallèle, les industriels dont l'activité est reliée aux mesures de protection contre l'épidémie profitent de la popularité du yōkai pour le représenter sur leurs produits, nous pouvons notamment citer les masques chirurgicaux ou encore les désinfectants pour les mains. Les représentations d'Amabie ne se limitent pas aux illustrations. En effet, l'image du yōkai va se retrouver sous d'autres formes artistiques comme la cuisine ou la pâtisserie avec des sushis et des biscuits prenant la forme d'Amabie. Mais aussi à travers la broderie, le cosplay, ou encore dans les gachapon, des machines à pièces distribuant des capsules contenant un jouet à l'intérieur.

Dans cette deuxième partie, notre but était de montrer qu'il y a une résurgence des yōkai à partir de la fin des années 1960, période que nous considérons comme étant un troisième âge d'or des yōkai au Japon. Pourtant, après la défaite de l'archipel lors de la Seconde Guerre mondiale, l'occupant états-unien contraint le pays à de nombreux changements sociétaux qui conduisent à son occidentalisation et à celle de ses habitants. Dans ce contexte, les yōkai sont mis au placard. Ce nouveau mode de vie, plus individualiste et libéral, rencontre une culture asiatique installée depuis plusieurs siècles au Japon reposant sur le communautarisme. Si ces deux modes de vie opposés réussissent à cohabiter, ce mélange conduit tout de même à une crise identitaire de la population japonaise, qui perd ses repères et ne sait vers quelle culture tendre. Pourtant, dans ce contexte de crise existentielle, les yōkai sont redécouverts grâce aux travaux de Mizuki Shigeru, et une revitalisation de leur image s'effectue, de sorte que les yōkai s'adaptent à une société plus moderne. Ainsi, des yōkai comme Kuchisake Onna ou Amabie vont réapparaître dans des situations de crise sanitaire, de libéralisation de la femme, ou encore pour mettre à jour la pression scolaire exercée par la société sur les enfants. Une image plus amicale et plus joviale des yōkai va se diffuser au sein de la population japonaise, et même au-delà, n'effaçant en rien le caractère effrayant qui leur est associé depuis plusieurs siècles. Cette propagation des yōkai dans la société est permise par l'occidentalisation du Japon, qui conduit à un accroissement des salaires et une hausse du niveau de vie de la population avec l'équipement électroménager des foyers japonais, ainsi que le développement de différents médias.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1;Partie to the text that you want to appear here.

LES YOKAI COMME ICONES DE POP-CULTURE A PARTIR DE LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE

Dans la partie précédente, nous avons mis en avant le retour des yōkai de manière globale dans la société japonaise post-Seconde Guerre mondiale. La troisième et dernière partie s'efforcera de poursuivre cette démonstration en s'intéressant plus particulièrement au yōkai comme icône de pop-culture. Sa diffusion est permise de manière nationale, puis internationale par de nombreux supports modernes tous très différents, en commençant par les mangas et les animés.

LE DEVELOPPEMENT DES MANGAS ET DES ANIMES POUR UNE DIFFUSION NATIONALE DES YOKAI

Le choix des mangas et des animés comme trajectoire d'étude fut assez évident. Nous désirions observer les représentations visuelles de notre objet d'étude, ce qui nous amenait à considérer trois pistes principales, à savoir les mangas, les animés, et les jeux vidéo. Ces derniers étant plutôt récents, nous avons préféré nous intéresser aux mangas, présents depuis plusieurs dizaines d'années dans le paysage japonais. Les animés sont leur adaptation première et ont contribué, au même titre que les mangas, à un troisième âge d'or et à une omniprésence des yōkai dans la culture populaire à partir des années 1970, ce qui nous a amené à les prendre eux aussi comme trajectoire d'étude. Il est à préciser que le lien entre ces trois supports (mangas, animés et jeux vidéo) est bien souvent ténu dans le monde de la japanimation. En effet, si un manga est un succès auprès du public, son histoire sera bien souvent adaptée en animé, voir en jeux vidéo, de sorte qu'il devienne une franchise.

Le manga comme héritier d'un art japonais ancien dans une société de consommation moderne

Etymologiquement, le mot manga est composé de *man*, qui rend compte d'une pensée fugace, et du digramme *ga*, un dessin. Un manga serait donc une esquisse rapide, jetée sur le papier au fil de l'inspiration. L'apparition du manga est aussi floue que sa définition étymologique. En effet, pour Karyn Nishimura-Poupée, le terme en lui-même apparaît à la fin du XIXe siècle lorsque la culture occidentale apporte l'imprimerie de masse, la première bande dessinée japonaise étant publiée

dans la revue Kibidango en 1881⁵¹. Mais d'après Lionel Babicz, Jean-Marie Bouissou et Guillaume Carré, le premier manga contemporain, qui possède les codes du manga tel que nous avons l'habitude de le lire, est *La nouvelle Île au trésor* (*Shin takarajima*) d'Osamu Tezuka, publié en 1947⁵². Les Occidentaux sont pour beaucoup dans l'évolution de la bande dessinée au Japon, puisque l'anglais Charles Wirgman et le français Georges Bigot importent les techniques graphiques des phylactères et de l'agencement des images en séquences au début de l'ère Meiji (1868-1912). Le manga évolue tout au long du XXe siècle. Durant l'ère Taishō (1912-1926), il est un outil politique et un moyen de divertissement destiné aux enfants. La période de Seconde Guerre mondiale n'est pas prospère pour le manga, car le gouvernement et les industries ne peuvent se permettre d'investir dans du divertissement, donc l'encre et le papier viennent à manquer. Il entame un premier retour timide dès la sortie de la guerre avec une économie en berne, et un type de manga particulier nommé akahon, reconnaissable par sa couverture rouge. Ce sont des ouvrages de mauvaise qualité portant sur de nombreux genres de lecture, et vendus à bas prix à une jeunesse japonaise provenant de toutes les strates sociales, à l'exception des plus aisées, auprès de qui ils jouissent d'une mauvaise réputation. En parallèle, dans un contexte d'occupation du Japon par les Etats-Unis, de nombreux magazines de propagande sont publiés pour promouvoir les valeurs républicaines américaines. Dès la fin de l'occupation états-unienne, une plus grande liberté d'expression va être accordée aux mangaka, ce qui va permettre l'arrivée du manga moderne. Rakuten Kitazawa est vu comme le grand-père du manga narratif, car il est le premier mangaka à mettre en scène ses personnages de manière récurrente dans de courtes histoires. Osamu Tezuka est quant à lui considéré comme le père du manga narratif moderne par de nombreux auteurs comme Karyn Nishimura-Poupée⁵³, ou encore Julie Proust Tanguy⁵⁴. Il apporte en effet un grand dynamisme dans les actions en les découpant en davantage de planches, en variant les angles, les plans et les styles. Il s'inspire pour cela de la bande dessinée américaine. Son premier grand succès, le *Roi Léo* (*Jungle Taitei*) est publié par

⁵¹ NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga : le miroir de la société japonaise*, Paris (France) : Tallandier, 2022, 467 p., ISBN : 979-10-210-5381-6.

⁵² BABICZ Lionel, BOUISSOU Jean-Marie, CARRÉ Guillaume, *Le Japon : des samourais à Fukushima*, Paris (France) : Fayard, 2011, p. 216, Pluriel, ISBN : 978-2-8185-0136-8.

⁵³ NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga... op. cit.*

⁵⁴ PROUST TANGUY Julie, *Japon ! Panorama de l'imaginaire japonais*, Bordeaux (France) : Les Moutons Electriques, 2018, 445 p., ISBN : 978-2-36183-593-4.

Manga Shōnen entre 1950 et 1954. Les œuvres suivantes d'Osamu Tezuka sont régulièrement publiées dans les magazines, de manière hebdomadaire ou mensuelle.



36 : Planche du manga Tagosaku to Mokube no Tokyo Kenbutsu de Rakuten Kitagawa en 1902



37 : Planche du Roi Léo d'Osamu Tezuka en 1950

Lorsque nous nous tournons vers l'art japonais ancien, nous constatons qu'il a de nombreux points communs avec le manga. Les thèmes, même s'ils se sont multipliés avec l'avènement du manga, sont toujours les mêmes depuis les rouleaux peints de l'époque Nara : le comique, le vulgaire, le drame, ou encore l'horreur. Pour Joëlle Nouhet-Roseman, les mangas doivent beaucoup au kabuki, le théâtre japonais traditionnel ; aux kibyōshi de la période Edo (1603-1868), qui sont des romans populaires brochés ; aux emaki ; ou encore aux ukiyo-e⁵⁵. Mizuki Shigeru, adepte du kamishibai, du théâtre ambulant sur papier, permet de redécouvrir l'esthétique des emaki et le style de Katsushika Hokusai à travers ses œuvres, notamment avec ses mangas de style gekiga. Le gekiga apparaît à la fin des années 1950 et est présent jusque dans les années 1970. Il consiste en une approche plus grave et plus adulte du dessin par les traits des personnages, mais aussi par les thèmes sociaux qu'il

⁵⁵ NOUHET-ROSEMAN Joëlle, Caractéristiques, thématiques et fantasmes récurrents, *Les mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence*, [en ligne], Toulouse (France) : Érés, 2011, pp. 137-266, [consulté le 15/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/les-mangas-pour-jeunes-filles-figures-du-sexuel-a--9782749213583-page-137.htm>.

aborde comme la reconstruction du Japon après les bombes nucléaires, les discriminations sous l'occupation états-unienne, ou encore les catégories populaires mises de côté durant la croissance économique. Mizuki Shigeru s'inscrit totalement dans ce style avec son personnage Kitarō, qui a perdu un œil et est né du cadavre de sa mère. Nous le verrons, de nombreux yōkai sont eux aussi présents à travers le gekiga et les autres genres de manga.

Avec la croissance économique du Japon, le manga se popularise dans cette deuxième moitié du XXe siècle grâce à des techniques de reproduction peu chères, la généralisation de l'éducation qui augmente le taux d'alphabétisme, et le développement d'infrastructures permettant la distribution du manga à grande échelle. En effet, la présence des maisons d'éditions, des librairies, ou des revues de littérature augmente, ce qui permet au Japon d'entrer petit à petit dans une culture de masse à partir de 1955. Le développement de la lecture de mangas va être permis grâce aux kashihon, qui sont des BD ou des mangas à louer dans les années 1950 et qui permettent de toucher un plus large auditoire en raison de leur prix accessibles. Ces boutiques de prêt attirent surtout une classe sociale ouvrière, ainsi que des employés, puisqu'elles sont placées à côté des usines et des entreprises dans les grandes villes. Cette stratégie industrielle est payante, car elle concorde avec l'essor urbain des années 1950 à 1970. De plus, le rythme hebdomadaire de sortie des mangas s'installe véritablement dans les années 1960. L'industrie du livre populaire est donc revitalisée, les mangas sont moins chers, et la hausse des salaires va permettre à une population de masse de consommer des mangas. Dans les années 1980, les konbini, des supérettes ouvertes 24 h sur 24 et 7 jours sur 7, se popularisent. Elles sont de véritables circuits de distribution pour le secteur du manga dans tout le Japon et l'ouvrent désormais à un public adulte, le manga ayant jusque-là un public essentiellement composé d'enfants et d'adolescents. Selon Karyn Nishimura-Poupée, ce sont environ 2 000 nouveaux mangas qui sont publiés chaque année dans la décennie 1980, le marché du manga représentant alors 15% (soit 1,8 milliards d'euros) du chiffre d'affaires du secteur de l'édition⁵⁶. A partir de cette période, le manga est un véritable produit de consommation, qui est jeté dès qu'il est lu, et sa lecture se fait n'importe quand et n'importe où, que ce soit chez soi, à l'école, et même dans les transports en commun. Le manga est un énorme

⁵⁶ NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga... op. cit.*

succès de 1990 à 1995, avec notamment trois grandes séries publiées par le magazine Weekly Shōnen Jump, à savoir *Dragon Ball*, *Slam Dunk* et *Yū Yū Hakusho*.

Le manga s'est particulièrement bien adapté aux évolutions de la société, ce qui lui a permis de devenir une industrie de masse dans cette deuxième moitié du XXe siècle. Pour cela, ce secteur a mis en place une stratégie particulièrement efficace qui consiste à proposer différents types de mangas, sur n'importe quel centre d'intérêt et englobant toute sorte de problématiques sociales. A la fin des années 1950, le manga se détache du style d'animation états-unien en créant ses propres catégories de sorte que n'importe quel public puisse y trouver son compte. La plus connue est certainement le shōnen, qui met en scène des récits d'aventures et de combats où le héros repousse ses limites et n'abandonne jamais. En japonais, ce terme désigne littéralement le mot garçon, et vise donc un public adolescent masculin. Il est lui-même divisé en plusieurs sous-genres comme la science-fiction avec *Mobile Suit Gundam*, *Akira* ou *Neon Genesis Evangelion* ; le sport avec *Slam Dunk*, *Hajime no Ippo* ou *Inazuma Eleven* ; l'aventure avec *Dragon Ball*, *One Piece* ou *Naruto* et bien d'autres. Le shōnen est assez proche de la catégorie seinen, au point que certains mangas sont considérés à la fois comme des shōnen et comme des seinen. Ce genre vise un public masculin plus adulte, notamment les salarymen en publiant sur des thèmes comme la finance, le management ou bien la politique. Ses thèmes sont parfois plus violents et réalistes que dans les shōnen, nous pouvons mentionner les mangas *Berserk*, *Gunm*, ou *Monster*, qui ont des thèmes et une esthétique plus réalistes, violents, voir horribles. Le gekiga s'inscrit pleinement dans cette optique. En opposition au shōnen, le shōjo est à destination d'un public d'adolescentes. Il met en scène des personnages féminins aux yeux scintillants comme ceux de *Sailor Moon* ou *Fruits Basket* et traite de problématiques sociales comme l'identité de la femme, de son image, de sa sexualité et de sa place dans la société. L'homosexualité, qu'elle soit masculine ou féminine, est elle aussi représentée dans la catégorie shōjo. Nous l'avons vu précédemment, du mignon à l'horreur, il n'y a qu'un pas. Ainsi, le shōjo mélange à la fois des personnages aux grands yeux brillants et des créatures surnaturelles terrifiantes comme dans *Princesse Kaguya* ou *Horror Collector*. Ce n'est pas si surprenant que cela, puisque les personnages de shōjo sont bien souvent féminins, tout comme les yōkai. De nombreux yōkai féminins comme les yūrei (fantômes) imprègnent alors le shōjo manga où la trame tourne bien souvent autour de conflit mère-fille, du rejet de la

maternité, ou de la pression sociale que subissent les filles. La présence de yōkai serait une métaphore des angoisses subies par les jeunes filles et suscitées par les transformations physiques dues à l'adolescence, les yōkai étant bien souvent des métamorphes. La dernière catégorie que nous tenons à présenter est le kodomo, qui se destine à un public de jeunes enfants. Le manga *Doraemon* fait partie de ce genre. Les yōkai, nous le verrons dans le prochain chapitre, sont présents dans de nombreux mangas que nous venons de mentionner.

Pourtant, à partir de 1996, le chiffre d'affaires du secteur du manga diminue. Weekly Shōnen Jump, un des plus gros magazines de prépublication, voit son nombre de tirages baisser de 45% entre 1995 et 1999 d'après Karyn Nishimura-Poupée⁵⁷. Cette donnée s'explique notamment par l'arrêt de la publication en 1996 de leur deux mangas à succès : *Dragon Ball* et *Slam Dunk*, qui voient leur histoire se terminer. Le secteur du manga subit donc une certaine baisse en ce début de XXI^e siècle. Mais, en parallèle, l'écrit et l'image, au Japon, se mangaïse. Ainsi, les codes du manga se retrouvent dans les manuels scolaires, les couvertures de romans, les guides touristiques, les livres de recettes, les enseignes publicitaires, ou même les documents administratifs et les programmes électoraux. De plus, grâce au développement d'Internet, les mangas sont désormais numérisés depuis 2005. Les appels à rester chez soi durant la période du Covid-19 ont d'ailleurs fait exploser les ventes de mangas électroniques, et ont aussi permis une augmentation des ventes de manga papier avec un chiffre de 4,9 milliards d'euros pour le marché du manga en 2020⁵⁸.

La construction de yōkai nationaux grâce au succès de l'animation japonaise

Le terme animé vient de l'anglais animation, et est employé pour parler des dessins animés japonais. La japanimation est l'autre mot à définir. Il provient là encore de l'anglais puisqu'il est la contraction de japanese animation, qui donne animation japonaise en français. Il englobe aussi bien les animés que les mangas.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

Selon Charlène Veillon, la création du premier animé remonte en 1917. Il s'agit de *La nouvelle épée de Hana Hekonai* de Hōchi Junichi⁵⁹.

En 1954, le film *Godzilla*, de Ishirō Honda, sort dans les salles de cinéma japonaises. Son succès est tel qu'une trentaine d'adaptations cinématographiques voient le jour entre 1954 et 2021. Il est l'incarnation de l'âge d'or du cinéma japonais dans les années 1950 et 1960, ainsi qu'une véritable inspiration pour les mangaka de son époque. Le personnage de Godzilla en lui-même peut être associé au monde des yōkai. En effet, dans l'adaptation cinématographique de 2001, *Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack*, le protagoniste serait une forme d'incarnation des âmes mortes lors de la Seconde Guerre mondiale, faisant de Godzilla un yōkai. De grands réalisateurs japonais voient le jour à partir des années 1950, comme Mizoguchi Naruse, Yasujiro Ozu, ou Akira Kurosawa. De la même manière, de grandes sociétés de production sont créées à ce moment-là avec Nikkatsu, Shōchiku et Daiei. Les films d'horreur sont alors particulièrement demandés, et mettent en scène des fantômes ou des yōkai. Ainsi, les films *The Ring*, *The Grudge* ou encore *Dark Water* présentent des fantômes féminins dont les caractéristiques principales sont de longs cheveux noirs et lisses, une peau blanchâtre et des yeux blancs ou injectés de sang. Bien souvent, le spectateur a tendance à l'associer à des animaux effrayants comme l'araignée, par sa démarche et ses jambes retournées, ou encore le serpent avec ses cheveux qui volent comme ceux d'une gorgone. Cet aspect animal peut faire penser à la capacité qu'ont les yōkai à se transformer, et l'utilisation d'une fille comme fantôme relève pleinement des yūrei.



38 : Yūrei dans The Ring

⁵⁹ VEILLON Charlène, *L'art contemporain japonais ... op. cit.*

Avec des histoires moins effrayantes et plus abordables, quoique toujours aussi énigmatiques, le très célèbre réalisateur Hayao Miyazaki prend la relève du cinéma japonais avec ses films d'animation. En 2003, son grand succès *Le Voyage de Chihiro* est même nominé à l'Oscar du meilleur dessin animé long métrage aux 75^e Academy Awards, ce qui contribue à la renommée mondiale de l'animation japonaise. Actuellement, le cinéma japonais reste l'un des meilleurs au monde, même s'il subit une légère baisse à la fin des années 1960, en lien avec l'essor de la télévision dans les foyers japonais. En effet, d'après Karyn Nishimura-Poupée, seulement 16% des Japonais de la ville et 3% des Japonais de la campagne possèdent un téléviseur en 1958, contre 90% en tout en 1965, à la suite des Jeux olympiques de Tokyo en 1964⁶⁰.

D'après nous, l'essor de l'animation japonaise relève de trois conjonctures principales, à savoir l'augmentation de foyers possédant un téléviseur, la grande popularité du cinéma japonais, et la volonté de diffuser les histoires de manga sur d'autres supports. En effet, l'animation utilise les mangas comme matière première, avec, par exemple, le manga *Astroboy* d'Osamu Tezku, qui est diffusé sous forme d'animé à la télévision en 1963. Cet exemple devient de plus en plus commun dans les années 1980, au point même où les animés ont tendance à remplacer les mangas depuis le début du XXI^e siècle. Les histoires sont désormais conçues pour le support de l'animation et non plus pour celui du manga.

Les yōkai font partie du monde de l'animation japonaise au même titre que celui des mangas. Pour Jean-Marie Bouissou, « le Japon contemporain a conservé un « inconscient animiste », qui imprègne notamment l'univers du manga »⁶¹ et des animés. Mizuki Shigeru importe d'ailleurs ses mangas, notamment *Gegege no Kitarō*, sur le support de l'animation. Ses animés, vont être largement diffusés par des médias comme la télévision. Ainsi, les yōkai locaux de la préfecture de Sakaiminato, ville d'enfance de Mizuki Shigeru, vont envahir l'imaginaire des foyers japonais, au point de devenir de véritables yōkai nationaux, connus de tous et par tous. L'œuvre de Mizuki Shigeru n'est pas une exception, et de nombreux yōkai locaux vont se propager de la même manière dans tout le Japon.

⁶⁰ NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga... op. cit.*

⁶¹ BOUISSOU, Jean-Marie, Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global ?, *Esprit* [en ligne], 2008, n°7, p. 55, [consulté le 15/08/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/espri.346.0042>.

CHAPITRE COMPARATIF : IMAGES CONTEMPORAINES DES YOKAI DANS LA JAPANIMATION ET LEUR REPRESENTATION INITIALE

Que ce soit sur les rouleaux peints de l'ère Nara (710-794), sur les emaki ou les ukiyo-e de la période Edo (1603-1868), ou dans les mangas et animés de notre époque contemporaine, les yōkai sont toujours largement représentés. Ils sont bien entendus passés par de nombreuses modifications, liées à la fois à l'apparition de nouveaux supports et de nouveaux moyens graphiques, mais aussi à l'émergence de contextes ou de mouvements sociaux et artistiques modernes comme le kawaii. Nous vous proposons de comparer quelques représentations actuelles de yōkai présents dans la japanimation avec celles, plus anciennes, de grands maîtres de la période Edo tels que Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige, Utagawa Yoshiiku, Kaisai Yoshitoshi, Utagawa Kuniyoshi et Chōkōsai Eisyo.

Une récupération des attributs physiques des yōkai d'origine

Nous avons fait le choix d'établir un premier type de comparaison reposant sur des attributs physiques communs entre les anciennes et nouvelles représentations.

Reprenons les différents yōkai que nous avons décrits plus haut. Voici ci-dessous un ukiyo-e en couleur remontant à la fin du XIXe siècle, et présent dans l'album d'estampes *Yamato kidan* d'Utagawa Hiroshige, Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Yoshiiku et Kaisai Yoshitoshi. Il s'agit d'une impression xylographique de 37 par 23 cm provenant d'un carnet d'estampes actuellement conservé au département des manuscrits, dans le fonds Smith-Lesouëf Japonais à la Bibliothèque nationale de France. Nous pouvons voir deux tanuki, dont un qui repousse trois hommes à l'aide de ses testicules. Pour cette illustration du tanuki, l'accent est évidemment porté sur ses testicules proéminents⁶².

⁶² HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, *Yamato kidan* [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 33, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f36.item>.

En comparaison, nous utiliserons la représentation que fait Isao Takahata du tanuki dans son film d'animation *Pompoko*⁶³. Nous retrouvons là aussi le gonflement des testicules caractéristique de ce yōkai, de sorte que les quatre tanuki présents sur l'illustration les utilisent comme parachute. Cette représentation moderne du tanuki est plus enfantine, plus arrondie. En effet, la queue, qui était de forme allongée sur l'estampe du XIXe siècle, est raccourcie pour former une boule un siècle plus tard. De la même manière, le ventre et les membres sont plus potelés. Sur l'ukiyo-e, les tanuki ont une allure plus sauvage, plus animale avec la présence de poils visibles sur tout le corps et sur les testicules en particulier. Au contraire, dans le film d'Isao Takahata, les tanuki ont un aspect beaucoup plus humain, avec des yeux bien visibles, le port de bandeaux voire de vestes, et des poils quasi inexistantes sur les testicules.



39 : Tanuki sur un ukiyo-e

⁶³ TAKAHATA Isao, *Pompoko* [image en ligne], In : *Nautiljon*, 1994, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.nautiljon.com/mangas/pompoko.html>.



40 : Tanuki dans le film Pompoko

De la même manière, les kitsune sont eux aussi représentés à travers l'art japonais. Tiré du même album d'estampes, cet ukiyo-e met en scène une bande de quatre kitsune et trois humains autour d'un repas en pleine nature. Au premier abord, nous ne discernons que quatre kitsune, dont deux portent des kimonos. Mais lorsque nous regardons de plus près, nous pouvons apercevoir une patte et une queue de renard sous le kimono de la femme habillée en bleue dans le coin inférieur droit de l'illustration. Idem chez la femme portant un kimono vert, et qui laisse voir un bout de queue de renard. Dans les histoires de kitsune, ces derniers se transforment régulièrement en belles femmes, voire prennent possession d'humains pour les piéger. Il semble que l'homme au milieu de l'estampe soit la victime de ce groupe de kitsune⁶⁴.

Voici ci-dessous l'illustration de Kurama, ou Kyubi, le démon renard à neuf queues du manga *Naruto* de Masashi Kishimoto et publié entre 1999 et 2014⁶⁵. Les caractéristiques physiques du kitsune sont bien présentes chez Kurama : longues oreilles, pelage doré et présence de queue. De plus, il possède neuf queues, et, nous l'avons évoqué plus haut, le nombre maximal de queues qu'un kitsune peut obtenir est de neuf. Les kitsune à neuf queues sont alors très puissant, à l'image de Kurama

⁶⁴ HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, Yamato kidan [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 39, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f42.item>.

⁶⁵ KISHIMOTO Masashi, *Naruto* [Image en ligne], In : *Naruto wiki*, 1999-2014, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://naruto.fandom.com/fr/wiki/Kurama#Anecdotes>.

dans le manga, qui détruit à lui seul le village du héros. Nous pouvons voir une forme de possession dans le personnage. En effet, Kurama a été scellé dans le corps de Naruto, le personnage principal. Au début de l'histoire, si ce dernier puise trop loin dans ses réserves d'énergie, il utilise celle de son démon, Kurama, qui peut dès lors commencer à prendre possession du corps du jeune garçon. Un autre talent propre au kitsune peut être retrouvé à travers Naruto, qui contient, comme nous l'avons dit, Kurama. La technique signature de Naruto, au début du manga, et la seule qu'il réalise parfaitement, est la transformation en très belle femme. Cette capacité rappelle celle des kitsune, qui se transforment en belles jeunes femmes pour séduire les hommes.



41 : Kitsune sur un ukiyo-e



42 : Kurama dans l'animé Naruto

L'illustration ci-dessous est tirée du tome 15 des Hokusai manga de Katsushika Hokusai dans la première moitié du XIX^e siècle. Il s'agit de l'édition originale d'un carnet de croquis divers comportant des gravures sur bois de taille 22,7 par 15,8 cm. Cet ensemble d'estampes est trouvable dans les collections Jacques Doucet Estampes à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)⁶⁶. Cet ukiyo-e présente deux oni, reconnaissables aux cornes sur leur tête et aux griffes qu'ils possèdent au bout de leurs mains et de leurs pieds.

Les oni sont largement représentés dans les mangas et les animés, et ce de différentes manières. Nous avons donc fait le choix de présenter deux types d'oni présents dans le même animé, à savoir *Demon Slayer*. Le personnage ci-dessous, Hantengu, ressemble à ce qu'on s'imagine d'un oni : il possède deux cornes, des crocs, des griffes, et a un aspect assez monstrueux⁶⁷. En revanche, le personnage féminin, Nezuko, est très différent⁶⁸. Pourtant, elle possède les mêmes

⁶⁶ HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadomaru, TOSHIRO Eirakuya, 1878, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21380/?offset=#page=150&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.

⁶⁷ GOTOGE Koyoharu, Demon Slayer [image en ligne], In : *Anime-planet*, 2016, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.anime-planet.com/manga/demon-slayer-kimetsu-no-yaiba/characters>.

⁶⁸ GOTOGE Koyoharu, Demon Slayer [image en ligne], In : *Pinterest*, 2016, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pinterest.fr/pin/332422016278957048/>.

caractéristiques d'oni que Hantengu (corne, crocs et griffes), et des veines ressortent même de son visage et de son corps. Comme Hantengu, elle est un démon, mais elle est représentée de manière beaucoup plus féminisée avec ses longs cheveux, sa large poitrine et les motifs floraux qui ornent son corps. Nous pouvons presque dire qu'elle est kawaï avec ses yeux et ses habits roses.



43 : Oni sur un ukiyo-e



44 : Hantengu dans l'animé Demon Slayer



45 : Nezuko dans l'animé Demon Slayer

Précédemment, nous avons évoqué les représentations du tengu, qui ont évolué avec le temps. A la période Edo, ils ressemblaient à des oiseaux guerriers avec leur forme aviaire, leur bec, et le katana qu'ils portent comme arme. Nous pouvons voir ci-dessous un exemple de ce type de représentation dans le troisième volume des Hokusai manga. Il s'agit là aussi d'une gravure sur bois, publiée à titre posthume et servant de manuels de croquis pour ses apprentis⁶⁹.

Nous avons choisi de vous présenter un des nombreux personnages de One Piece d'Eiichirō Oda pour faire part de la représentation moderne du tengu. Les ailes et le katana sont toujours bien présents comme attribut pour illustrer un tengu. Cependant, le personnage a désormais une forme humaine et le bec d'oiseau a été remplacé par un masque de couleur rouge au long nez. En accord avec le style artistique du dessinateur, les traits du personnage sont plus arrondis, ce qui apporte un aspect comique et sympathique⁷⁰. Les représentations de tengu dans les mangas sont bien souvent liées à la création de katanas. Ainsi, dans le manga Demon Slayer, tous les habitants du village des forgerons portent ce masque si singulier, mais les ailes leur ont été enlevées.

⁶⁹ HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadomaru, TOSHIRO Eirakuya, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21376/?offset=#page=90&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.

⁷⁰ ODA Eiichirō, One Piece [image en ligne], In : *Bangumi*, 1997, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bangumi.tv/character/108472>.



46 : Tengu sur un ukiyo-e



47 : Maître Ayu dans l'animé One Piece

En ce qui concerne le kappa, voici un ukiyo-e en couleur d'Utagawa Hiroshige, Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Yoshiiku et Kaisai Yoshitoshi qui le

représente dans *Yamato kidan*⁷¹. Il est facilement reconnaissable par son allure de batracien, la cavité remplie d'eau sur sa tête, et sa tendance à vouloir dévorer les entrailles des humains par leur rectum.

Keiichi Hara fait du kappa son personnage principal dans son film *Un été avec Coo*⁷². Ce dernier ressemble beaucoup aux kappa illustrés lors de la période Edo avec son bec, ses cheveux semblables à de la paille, son corps vert et sa cavité dans le crâne. Cependant, il paraît beaucoup plus chétif, a de grands yeux noirs et semble beaucoup plus innocent. Nous constatons une véritable kawaïsation du kappa dans ce film.



48 : Kappa sur un ukiyo-e

⁷¹ HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, *Yamato kidan* [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 36, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f40.item>.

⁷² HARA Keiichi, *Un été avec Coo* [image en ligne], In : *Crunchyroll*, 2007, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.crunchyroll.com/news/features/2015/7/27/feature-monster-mondays-the-kappa>.



49 : Coo dans le film Un été avec Coo

Voici ci-dessous une illustration représentant Raijin et Fūjin, les dieux respectifs du tonnerre (le trigramme *rai* signifie tonnerre en japonais) et du vent (le digramme *fu* signifie le vent en japonais)⁷³. Les deux sont généralement représentés avec une allure guerrière et sont mis côte à côte, ce genre d'ukiyo-e n'est donc pas rare. Fūjin a pour caractéristique principale son sac à vent tandis que Raijin est entouré de plusieurs tambours. Ces kami sont très souvent représentés dans la japanimation.

Comme exemple, nous pouvons évoquer les pokémon légendaires mineurs Fulguris et Boréas dans Pokémon, que nous retrouvons ci-dessous⁷⁴. D'une allure guerrière là aussi, nous retrouvons bien ce qui peut ressembler à un sac à vent chez Boréas et a des tambours chez Fulguris. Mais la ressemblance ne s'arrête pas là puisque Boréas est de type Vol, en accord avec sa catégorie de pokémon tornade, et la description qu'en fait le jeu vidéo est la suivante : « l'énergie dégagée par sa queue

⁷³ HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadomaru, TOSHIRO Eirakuya, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21376/?offset=#page=89&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.

⁷⁴ TAJIRI Satoshi, Pokémon [image en ligne], In : *Pinterest*, 1996, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pinterest.fr/MEGArobotnik/pok%C3%A9mon-legendarios/>.

provoque d'énormes tempêtes dont la force peut renverser des maisons »⁷⁵. En ce qui concerne Fulguris, il est de types Electrique et Vol, est considéré comme un pokémon foudroyeur et sa description est la suivante : « Sa queue lance des décharges électriques. Il vole dans le ciel d'Unys et fait tomber des éclairs »⁷⁶. Nous constatons donc de grandes similitudes entre ces deux pokémon et les kami Fūjin et Raijin.



50 : Fūjin à gauche et Raijin à droite sur un ukiyo-e

⁷⁵ Boréas, Poképédia [en ligne], mis à jour le 11/07/2023, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Bor%C3%A9as>.

⁷⁶ Fulguris, Poképédia [en ligne], mis à jour le 11/07/2023, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Fulguris>.



51 : Boréas à gauche et Fulguris à droite dans Pokémon

Le kami suivant est Son Goku, le roi des singes. Nous n'avons pas pu trouver de représentations fidèles de ce dernier à l'époque Edo, mais nous vous en présentons deux illustrations différentes, trouvables dans l'ouvrage de Sylvain Jolivald⁷⁷. Ce kami est issu du syncrétisme shintō-bouddhique et se caractérise par son apparence de singe, son bâton capable de s'allonger et de rétrécir à volonté, et son nuage volant. Dans la légende, Son Goku a eu des déboires avec Enma Daio, le Juge des Enfers.

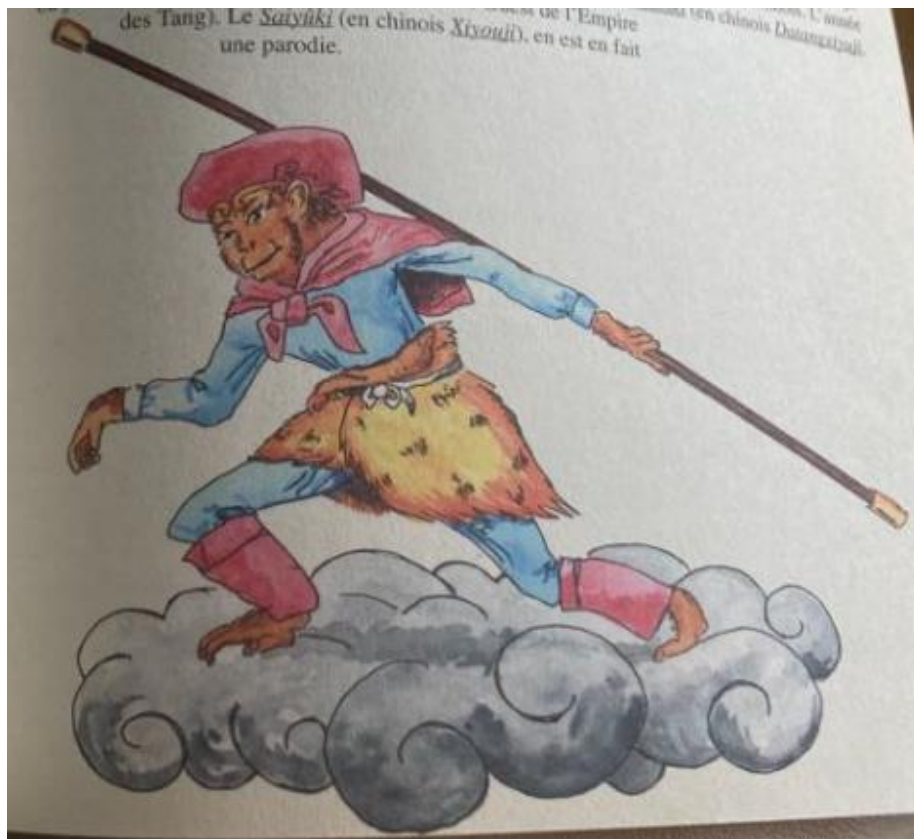
Nous ne pouvons passer à côté de la référence du très célèbre manga *Dragon Ball* d'Akira Toriyama. Il met en scène son personnage principal, Son Goku, un jeune garçon avec une queue de singe capable de se transformer en gorille géant, et voyageant avec un bâton magique et un nuage volant⁷⁸. Toutes les caractéristiques du kami sont présentes dans ce personnage. Le juge des Enfers est lui aussi repris dans le manga, sous le nom, là encore d'Enma Daio.

⁷⁷ JOLIVALT Sylvain, *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : rencontres à l'heure du Bœuf*, Paris (France) : Editions You Feng, 2007, 248 p., ISBN : 978-2-84279-329-6.

⁷⁸ TORIYAMA Akira, *Dragon Ball* [image en ligne], In : *Deviantart*, 1984-1995, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.deviantart.com/maffo1989/art/kid-goku-255539902>.



52 : Kami Son Goku version gorille



53 : Kami Son Goku avec son bâton et son nuage



54 : Son Goku enfant dans l'animé Dragon Ball

Une reprise des légendes originelles du folklore japonais

Après avoir établi de nombreuses comparaisons physiques, nous observerons désormais les similitudes entre les légendes originelles des yōkai et les histoires de yōkai modernes dans les mangas et les animés. En effet, les mythes du Kojiki sont une véritable source d'inspiration pour les mangaka, de sorte qu'ils imprègnent régulièrement leur univers fantastique.

Commençons avec Hōō, l'oiseau le plus sacré et le plus important du panthéon japonais. Voici une représentation de ce kami par Chōkōsai Eisho⁷⁹. Il s'agit d'un tryptique en gravure sur bois coloré de la dernière décennie du XVIII^e siècle intitulé *Chōjiya hiru-mise*, ou la maison de plaisir de Chōjiya de jour. A l'arrière-plan, nous pouvons voir Hōō, un phénix aux plumes rouges et au corps blanc, vert, bleu et jaune. Dans la légende, l'apparition d'un Hōō serait de bon

⁷⁹ EISHO Chōkōsai, Chōjiya hiru-mise [image en ligne], In : *Ukiyo-e search*, 1798, mis en ligne le 21/12/2015, p. 39, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://ukiyo-e.org/image/met/DP145691>.

augure et annoncerait la venue d'une nouvelle ère. De plus, il est un des symboles du feu et du soleil.

Voici ci-dessous Ho-oh, un pokémon de la franchise du même nom⁸⁰. Physiquement, sa représentation est plutôt fidèle à l'originale puisque nous retrouvons les couleurs rouge, vert, jaune, blanc et bleu sur son corps. La ressemblance ne s'arrête pas là puisque la prononciation de leur deux noms est identique, la différence résidant dans la manière de les orthographier. Dans chaque nouvelle génération de pokémon, un duo légendaire apparaît. Ho-oh est l'un de ces deux pokémon légendaires, son caractère sacré étant donc identique à celui de Hōō. Dans chaque jeu Pokémon, une description est disponible lors de la capture de ce dernier. Dans les jeux Pokémon diamant étincelant et perle scintillante, sa description est la suivante : « Ses ailes arborent sept couleurs différentes. On dit que le voir est promesse de bonheur éternel »⁸¹. Ainsi, au-delà même de son physique et de son caractère divin, les deux oiseaux sont des signes de bon augure. Même la référence au feu et au soleil sont présentes chez ce pokémon, puisque chaque pokémon possède un ou deux types, qui sont des éléments définissant leur nature tels que plante, eau, roche, etc. Ceux de Ho-oh sont les types feu et vol, prouvant un peu plus l'inspiration puisé par Satoshi Tajiri dans le kami Hōō pour créer son pokémon légendaire.



55 : Hōō sur un ukiyo-e

⁸⁰ TAJIRI Satoshi, Pokémon [image en ligne], In : *Poképédia*, 1996, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Ho-Oh>.

⁸¹ Ho-oh, *Poképédia* [en ligne], mis à jour le 26/02/2023, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Ho-Oh>



56 : Ho-oh dans Pokémon

Les Kodama sont des protecteurs des arbres et des forêts. Ils représentent l'âme d'un arbre, bien souvent centenaire, sous forme de boule lumineuse ou de petits êtres humanoïdes. Si un arbre meurt, le Kodama qui lui est rattaché meurt avec lui, et inversement. Pour indiquer qu'un arbre abrite un Kodama, une shimenawa, une cordelette sacrée, est placée autour de celui-ci. Dans la légende, abattre un arbre centenaire est interdit, et quiconque brave cet interdit se verra accablé, sa communauté et lui, d'une malédiction. Dans *Princesse Mononoke*, de Hayao Miyazaki, les Kodama sont présents en grand nombre dans la forêt principale du film, signe que de nombreux arbres anciens y résident⁸². Dame Eboshi est la cheftaine du village des forges, qui réside à côté de la forêt. Dans le film, elle ordonne aux villageois d'abattre les arbres afin d'accéder aux minerais de fer, puis abat le dieu-cerf, ce qui fait dépérir les Kodama de la forêt. En réponse, le corps du dieu-cerf se transforme en une créature gigantesque, détruisant tout sur son passage, y compris le village des forges. Nous pouvons voir dans cette scène une sorte de retour de bâton, Dame Eboshi et les villageois subissant la malédiction de la forêt à cause des actes de déforestation qu'ils ont commis.

⁸² MIYAZAKI Hayao, *Princesse Mononoke* [image en ligne], In : *Pinterest*, 1997, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.jcablog.com/post/princess-mononoke-film-review>.



57 : Kodama dans Princesse Mononoke

De la même manière, dans le film *Suzume*, nous pouvons supposer que Makoto Shinkai s'est inspiré de la légende du poisson-chat Namazu⁸³. Cette histoire raconte que la pierre fondatrice du monde repose sur l'échine du poisson-chat Namazu et que les mouvements de ce dernier causeraient des tremblements de terre au Japon. Seul le dieu Kashima est capable de l'arrêter en le maintenant au sol, mais Namazu peut s'enfuir et causer d'autres séismes. Cependant, certains ukiyo-e présentent le Namazu comme un être bienveillant qui cherche au contraire à éviter ces tremblements de terre et toutes les destructions qu'ils engendrent. Dans *Suzume*, Namazu est remplacé par le yōkai chat Daijin⁸⁴, qui semble ouvrir des portes mystérieuses faisant apparaître des vers géants causants des séismes dans tout le pays. Seul Sota est capable de l'arrêter. Suzume, le personnage principal, l'accompagne dans ses péripéties. A la fin de l'histoire, l'héroïne s'aperçoit que Daijin ne cause pas ces tremblements de terre puisque, au contraire, il prévient Suzume lorsqu'un séisme arrive. Le choix du chat comme personnage pour remplacer le kami poisson-chat a certainement été réalisé dans le but de mettre en

⁸³ Jishin yoke no uta [PDF], *Waseda*, 1855, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : https://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/imaspdf/pdf2/nishigakichi5_4048.pdf.

⁸⁴ SHINKAI Makoto, *Suzume* [image en ligne], In : *Portalfield*, 2022, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://portalfield.com/en/news/culture/4219123>.

avant une mascotte mignonne, que tout le monde peut aimer, le poisson-chat étant plus difficile à faire accepter par le public.



58 : Namazu le poisson-chat sur un ukiyo-e



59 : Daijin dans le film Suzume

Les mythes et légendes décrits dans les textes anciens et sacrés ont beaucoup inspiré Masashi Kishimoto pour l'univers de *Naruto*. D'après Julie Proust Tanguy, les tengu auraient partagé les techniques du nin-jutsu aux hommes, ces derniers les ont par la suite consignées dans le manuel des ninjas, à savoir le Shoninki. Dans *Naruto*, les personnages utilisent ces mêmes techniques, mais d'autres, comme le katon ou le suiton, sortent directement de l'imagination de l'auteur⁸⁵. Nous pouvons aussi faire le lien entre la relation des deux personnages principaux, Naruto et Sasuke, et celle entre Amaterasu et son frère Susanoo. Tout d'abord, la transformation de Sasuke prend le nom de Susanoo, en référence direct au kami⁸⁶. Lorsque nous observons la transformation ci-dessous, nous constatons que le personnage a une allure guerrière, possède de grandes ailes et un long nez. Il s'agit là de caractéristiques propres au tengu, ce qui nous amène à nous interroger sur le lien entre Sasuke et Susanoo. La référence est cachée, mais bien présente. En effet, Julie Proust Tanguy précise que d'après les textes sacrés, les tengu seraient les enfants de Susanoo⁸⁷. Nous comprenons dès lors l'emploi du terme Susanoo pour

⁸⁵ PROUST TANGUY Julie, *Japon ! Panorama de l'imaginaire ... op. cit.*

⁸⁶ KISHIMOTO Masashi, *Naruto* [Image en ligne], In : *Narutopédia*, 1999-2014, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://naruto.fandom.com/wiki/Susanoo>.

⁸⁷ PROUST TANGUY Julie, *Japon ! Panorama de l'imaginaire ... op. cit.*

qualifier la transformation de Sasuke, le rival de Naruto. En poussant la référence encore plus loin, nous voyons des similitudes entre la rivalité Naruto-Sasuke et Amaterasu-Susanoo. Sasuke et Susanoo ont une part sombre, sont tous les deux mis à l'écart et vus comme des parias. Que ce soit dans le manga ou dans la légende, les clans des deux rivaux ont tendance à s'affronter.



60 : Susanoo de Sasuke dans l'animé Naruto

Nous l'avons compris, les références aux mythes et légendes des textes anciens et sacrés sont courantes dans le monde de la janimation. Nous aurions aussi pu évoquer le personnage de Motoko Kusanagi dans *Ghost in the Shell*, qui suit la même destinée qu'Amaterasu, ou encore *Blue Seed*, qui reprend la légende de Susanoo. Globalement, même si nous retrouvons bien souvent certaines caractéristiques de yōkai, les représentations modernes restent légèrement différentes. Elles font en sorte d'être appréciées par le plus grand nombre. Pour cela, les techniques graphiques modernes jouent beaucoup. Mais c'est aussi un choix artistique de la part des mangaka, qui vont adoucir les traits des personnages, grossir les yeux ou ajouter davantage de couleurs dans leur adaptation animée.

UNE VISIBILITE DE LA CULTURE JAPONAISE VIA D'AUTRES SUPPORTS ET A L'INTERNATIONAL

La japanimation connaît un grand succès au Japon. Au-delà des mangas et des animés, c'est la culture japonaise avec son soft power qui retentit à travers différents domaines comme la musique, le style vestimentaire, la cuisine ou les jeux vidéo et ce, à l'international. Il conquière tout d'abord un public asiatique, contribuant ainsi à dissiper les mauvais souvenirs liés à la Guerre du Pacifique, puis le reste du monde. Si la Chine a pris au Japon la place de leadership économique en Asie depuis 2010, le Japon peut compter sur sa puissance culturelle pour protéger ses industries. Les yōkai font partie de cette culture japonaise, et sont eux aussi diffusés sur plusieurs supports et à l'international.

Une diffusion large des yōkai avec la stratégie du média-mix

Nous l'avons vu, Mizuki Shigeru permet une diffusion large des yōkai à travers tout le Japon grâce à différents médias comme les mangas, les animés, les films, la télévision, les livres, puis les jeux vidéo et les forums à partir de la fin du XXe siècle. Cette manière de fonctionner va se répandre parmi les mangaka, qui vont collaborer avec des entreprises pour promouvoir leur histoire et leurs personnages à travers différents supports, de sorte de toucher un public toujours plus important. Karyn Nishimura-Poupée donne le nom de média-mix à cette stratégie⁸⁸. A partir des années 1990, les jeux vidéo de poche tels Game & Watch de Nintendo arrivent au Japon et les mangas sont mis de côté. C'est cette situation qui va pousser les mangaka à s'adapter à ce nouvel environnement numérique. Le succès de *Pokémon* reflète bien ce phénomène de média-mix puisque, après le succès des jeux vidéo de la licence, il se développe sur différents supports comme les jeux de cartes à collectionner à partir de 1996, les animés et les films dès 1997, ou en manga en 1999. Il existe plusieurs jeux de cartes comme *Pokémon* qui s'inspirent des histoires de yōkai pour créer leurs propres personnages, nous pouvons notamment évoquer *Yu-Gi-Oh!*.

Ces univers vont donner lieu à des stratégies commerciales de vente autour des mangas et des animés. Ainsi, les goodies, ou goods, sont des produits dérivés

⁸⁸ NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga... op. cit.*

des mangas et animés qui vont se vendre en grande quantité et sous toutes les formes, que ce soient des peluches, des tasses, des objets de décoration, des figurines etc. Ces produits sont vendus en masse dans les conventions, des salons regroupant de nombreux fans de japanimation. Les yōkai, que leur image soit réinventée dans un manga ou simplement reprise, sont eux aussi représentés sur différents objets comme des enveloppes utilisées pour le Nouvel An japonais, ou encore sur des étiquettes de boîtes d'allumettes à collectionner. Les oni vont même jouer le rôle de cambrioleur dans des publicités japonaises pour l'achat d'interphones ou de caméras de surveillance, vendant ces produits comme de nouveaux moyens de purifier et de protéger sa maison.

L'exportation des yōkai grâce au Cool Japan

Dans un premier temps, les yōkai comme les yūrei ou le kami Son Goku vont être exportés au-delà des frontières du Japon grâce à la J-horreur qui comprend des films, des adaptations TV ou encore des livres. Le film d'horreur, nous l'avons vu, est particulièrement prisé par un public international, qui n'a pas besoin de comprendre les codes et les traditions japonaises pour apprécier l'histoire. De plus, Hollywood va reprendre certains films comme *Godzilla* ou *Ringu (Ring)* en adaptant certains aspects culturels à un public occidental, et surtout états-unien, ce qui permet une découverte des yōkai par ce même public.

Les yōkai et la culture japonaise vont arriver progressivement dans de nombreux pays du monde grâce au Cool Japan, un projet de promotion de la culture japonaise à l'étranger lancé par le gouvernement dans le but d'attirer des touristes et dans lequel on retrouve, entre autres, des histoires de yōkai. Il repose essentiellement sur la diffusion à l'étranger de mangas, d'animés, de jeux vidéo et de goodies. Le Japon est d'ailleurs le deuxième exportateur de biens culturels dans le monde actuellement et les Pokémon sont considérés comme la vitrine du soft power japonais. Dans l'ère Meiji (1868-1912), c'étaient les paravents, les éventails, la céramiques et les estampes qui étaient convoités par les Occidentaux. A présent, ce sont les mangas, les animés, les consoles de jeux, ou bien le karaoké. Ces produits culturels permettent d'avoir un aperçu de la société et des paysages japonais, donnant ainsi envie aux touristes de venir visiter le pays.

En France, la culture japonaise a tendance à être boudée jusque dans les années 1990 d'après Béatrice Rafoni⁸⁹, Télérama qualifiant même les animés de « japonaiseries »⁹⁰. Elle est ensuite réévaluée à la hausse grâce, notamment, au soutien du nippophile Jacques Chirac. Nous constatons une redécouverte de la culture japonaise à travers la littérature, la décoration, les arts martiaux, la cuisine, ou l'apprentissage du japonais. Les mangas et les animés sont de plus en plus appréciés dans la société française, et les films de Hayao Miyazaki connaissent un franc succès. De la même manière, les yōkai comme Totoro ou ceux de Mizuki Shigeru sont bien accueillis en France avec un total de 1,5 million d'entrées pour la sortie en 2001 du *Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki⁹¹, ce qui semble étonnant pour Charles Fréger, au vu de la rationalité des Français et de leur tendance à rejeter le surnaturel⁹². La France commence alors elle aussi à produire des mangas connaissant un succès international comme *Radiant* ou *Dofus*. Ce dernier est un jeu de rôles en ligne à l'origine et met en scène des personnages qui présentent quelques similitudes avec les yōkai.

A partir de la deuxième moitié du XXe siècle, l'image des yōkai est réutilisée et réinventée par les mangaka et les réalisateurs de films dans leur œuvre. Les mangas et les animés partagent massivement les représentations modernes des yōkai, ces supports devenant des produits de consommation prisés par toutes les classes sociales japonaises, contrairement aux emaki et aux ukiyo-e. La japanimation réutilise et réinvente les yōkai en reprenant leur image et en réattribuant des caractéristiques physiques propres à chaque type de yōkai à leurs personnages comme les cornes des oni, la cavité remplie d'eau des kappa ou les neuf queues des kitsune. De plus, les mangas n'hésitent pas à insérer des références aux mythes et légendes des textes sacrés shinto dont les personnages principaux sont des kami ou des yōkai. La diffusion de leur image est permise par la stratégie du média-mix, qui

⁸⁹ RAFONI Béatrice, Le Japon en France : un exemple de transfert culturel, DULPHY Anne, FRANK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne, ORY Pascal, *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Bern, Berlin : P. Lang, 2010, pp. 543-550, Enjeux internationaux, ISBN : 978-90-5201-661-0.

⁹⁰ PROUST TANGUY Julie, *Japon ! Panorama de l'imaginaire... op. cit.*

⁹¹ SOTTIL Manon, *La sensibilisation à la protection de l'environnement : l'œuvre cinématographique de Hayao Miyazaki*, Mémoire : culture de l'écrit et de l'image, Lyon (France) : Université Lyon 2, 2022, 1 vol.

⁹² FREGER Charles, *Yōkainoshima, célébration d'un bestiaire nippon*, Arles (France) : Actes Sud, 2016, 254 p., ISBN : 978-2-330-06470-9.

adapte les histoires et les personnages de mangas à différents supports (animés, jeux vidéo, jeu de cartes à collectionner) et sous différentes formes, objets (figurines, peluches, vêtements). Cette stratégie relève pleinement du soft power japonais qui vise un public international et contribue à faire connaître les yōkai au-delà des frontières de l’archipel.

Error! Use the Home tab to apply Titre 1;Partie to the text that you want to appear here.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous nous demandions de quelle manière la culture japonaise réutilise et réinvente les yōkai à travers les mangas et les animés à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Nous avons établi le postulat selon lequel les yōkai étaient toujours directement associés à un aspect effrayant, comme c'est le cas depuis plus d'un millénaire. Au vu des éléments de réponse donnés précédemment, nous ne pouvons confirmer pleinement cette hypothèse. Nous avons pu voir que le caractère terrifiant des yōkai est toujours très présent à travers les contes et légendes qui continuent à se diffuser dans la société avec l'exemple de Kuchisake Onna. De plus, les films d'horreur japonais et tout ce qui a trait à la J-horreur réutilisent l'image effrayante de certains yōkai, notamment des yūrei.

Cependant, deux aspects contribuent à adoucir l'image des yōkai dans l'esprit des Japonais. Tout d'abord, nous avons constaté une réutilisation de leur image à partir des années 1980 en version kawaii, en tant que mascotte dans les publicités, dans les magasins, ou dans le paysage japonais plus largement. Le deuxième point qui permet d'adoucir l'image des yōkai dans l'imaginaire collectif est leur présence régulière dans deux types de médias omniprésents dans la société japonaise actuelle, à savoir les mangas et les animés. Les yōkai atteignent ensuite un plus large public grâce à la diffusion de leurs images sur des supports de plus en plus variés. Ces supports permettent à la fois une réutilisation des yōkai, de leur caractéristiques physiques, de leurs attributs mentaux, alimentaires, sociaux ou encore des contes, légendes, croyances et histoires qui leur sont associés. Au-delà d'une simple réutilisation, c'est même une réinvention des yōkai qui s'est constituée à travers ces supports. En effet, les mangaka ne se contentent pas toujours de simplement introduire les yōkai à leur œuvre mais ils l'adaptent à leur univers narratif en modifiant leur apparence, en empruntant un seul de leur aspect de sorte que la référence à un yōkai n'est pas si évidente. Ainsi, les créatures monstrueuses contées dans les récits des siècles précédents dans le but d'effrayer la population ne terrorisent plus de la même manière. Si l'attribution d'images aux yōkai dans la période Edo (1603-1868) a contribué à avoir moins peur d'eux, c'est bien leur implantation dans la société par le biais de médias à diffusion large et quotidienne

comme les mangas et les animés qui permet aux Japonais de s'habituer à ces monstres et de ne plus en avoir peur.

Mon travail se veut être une étude analytique et explicative des représentations des yōkai, des créatures fantastiques implantées depuis longtemps dans la société japonaise. Je me suis uniquement concentrée sur leur apparition dans les mangas et les animés, mais une analyse de ce sujet à travers d'autres médias comme la presse ou encore la radio peut être intéressante pour compléter cet écrit. De même, une analyse de terrain reposant sur des questionnaires semble pertinente, le but étant de recueillir des données statistiques pour déterminer le pourcentage de Japonais considérant les yōkai comme terrifiants actuellement. Cela permettrait d'observer ou non des différences en fonction des catégories d'âge, des catégories sociales ou encore du milieu de résidence (milieu urbain ou rural).

Depuis quelques années, le Japon est en manque de travailleurs. Cela s'explique par le vieillissement de la population et la baisse démographique du pays. Au-delà des objectifs principaux de faire connaître la culture japonaise à l'étranger et d'augmenter le nombre de touristes, le Cool Japan participe à une politique d'immigration visant désormais à attirer des travailleurs étrangers au Japon dans le but de relancer l'économie du pays.

SOURCES

Représentations des yōkai dans la période Edo

- EISHO Chōkōsai, Front of Chojiya Pleasure House [image en ligne], In : *Ukiyo-e. search*, 1798, mis en ligne le 21/12/2015, p. 39, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://ukiyo-e.org/image/met/DP145691>.
- HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, Yamato kidan [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 33, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f36.item>.
- HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, Yamato kidan [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 36, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f40.item>.
- HIROSHIGE Utagawa, KUNIYOSHI Utagawa, YOSHIKU Utagawa, YOSHITOSHI Kaisai, Yamato kidan [image en ligne], In : *Gallica*, 1868-1900, mis en ligne le 21/12/2015, p. 39, [consulté le 18/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260178/f42.item>.
- HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadamaruya, TOSHIRO Eirakuya, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21376/?offset=#page=89&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.
- HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadamaruya, TOSHIRO Eirakuya, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21376/?offset=#page=90&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.
- HOKUSAI Katsushika, Hokusai manga [image en ligne], In : *Institut national d'histoire de l'art*, HEIKICHI Eiya, TOBE Takekawa, KANSUKE Kadamaruya, TOSHIRO Eirakuya, 1878, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse :

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21380/?offset=#page=150&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.

- Jishin yoke no uta [PDF], *Waseda*, 1855, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : https://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/imaspdf/pdf2/nishigakichi5_4048.pdf.

Représentations modernes des yōkai

- GOTOGE Koyoharu, Demon Slayer, [image en ligne], In : *Anime-planet*, 2016, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.anime-planet.com/manga/demon-slayer-kimetsu-no-yaiba/characters>.
- GOTOGE Koyoharu, Demon Slayer, [image en ligne], In : *Pinterest*, 2016, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pinterest.fr/pin/332422016278957048/>.
- HARA Keiichi, Un été avec Coo, [image en ligne], In : *Crunchyroll*, 2007, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.crunchyroll.com/news/features/2015/7/27/feature-monster-mondays-the-kappa>.
- Ho-oh, *Poképédia* [en ligne], mis à jour le 26/02/2023, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Ho-Oh>
- KISHIMOTO Masashi, Naruto [Image en ligne], In : *Naruto wiki*, 1999-2014, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://naruto.fandom.com/fr/wiki/Kurama#Anecdotes>.
- KISHIMOTO Masashi, Naruto [Image en ligne], In : *Narutopédia*, 1999-2014, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://naruto.fandom.com/wiki/Susanoo>. MIYAZAKI Hayao, Princesse Mononoké, [image en ligne], In : *Pinterest*, 1997, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.jcablog.com/post/princess-mononoke-film-review>.
- ODA Eiichirō, One Piece, [image en ligne], In : *Bangumi*, 1997, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://bangumi.tv/character/108472>.

- SHINKAI Makoto, Suzume [image en ligne], In : *Portalfield*, 2022, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://portalfield.com/en/news/culture/4219123>. TAJIRI Satochi, Pokémon [image en ligne], In : *Pinterest*, 1996, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pinterest.fr/MEGArobotnik/pok%C3%A9mon-legendarios/>. TAJIRI Satochi, Pokémon, [image en ligne], In : *Poképédia*, 1996, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.pokepedia.fr/Ho-Oh>.
- TAKAHATA Isao, Pompoko [image en ligne], In : *Nautiljon*, 1994, [consulté le 19/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.nautiljon.com/mangas/pompoko.html>.
- TORIYAMA Akira, Dragon Ball [image en ligne], In : *Deviantart*, 1984-1995, [consulté le 20/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.deviantart.com/maffo1989/art/kid-goku-255539902>.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Shintoïsme et bouddhisme

- AUROUX Sylvain, *La pensée japonaise*, Paris (France) : Presses Universitaires de France, 2019, 104 p., Quadrige, ISBN : 978-2-13-081300-2.
- BONNIN Philippe, PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*, Paris (France) : CNRS Editions, 2017, 494 p., ISBN : 978-2-271-08912-0.
- GAUDIN Philippe, La diffusion du bouddhisme, *Les grandes religions*, Paris (France) : Ellipses, 1995, pp. 247-252, ISBN : 2-7298-9503-5.
- GUTHMANN Thierry, *Shintō et politique dans le Japon contemporain*, Paris (France) : L'Harmattan, 2010, 202 p., Points sur l'Asie, ISBN : 978-2-296-12438-7.
- HERBERT Jean, *Le Japon : croyances et rites*, Paris (France) : Éditions Dervy, 2015, 171 p., ISBN : 979-10-242-0093-4.
- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Yōkai : fantastique art japonais*, Lyon (France) : Nouvelles éditions Scala, 2017, 250 p., ISBN : 978-2-35988-192-9.
- LIN Shijian, Yōkai, *Design japonais : Ukiyo-e, kabuki & nō, yōkai, kamon, motifs traditionnels*, Chermignon (Suisse) : Niunui, 2019, pp. 52-93, ISBN : 978-2-88935-751-2.
- LITTLETON C. Scott, *Shintō : origines, croyances, rituels, fêtes, esprits, lieux sacrés*, Paris (France) : Gründ, 2003, 112 p., Comprendre les religions, ISBN : 2-7000-2654-3.

Représentation des yōkai

- FOSTER M. D., *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of yōkai*, Berkeley (Californie) : University of California Press, 2009, 312 p., ISBN : 978-0-520-25361-2.

- JOLIVALT Sylvain, *Esprits et créatures fabuleuses du Japon : rencontres à l'heure du Bœuf*, Paris (France) : Editions You Feng, 2007, 248 p., ISBN : 978-2-84279-329-6.
- MEYER Matthew, *Yōkai la parade nocturne des 100 démons*, Chermignon (Suisse) : Nuinui, 2020, 223 p., ISBN : 978-2-88935-765-9.
- MIZUKI Shigeru, *Mononoke*, Bordeaux (France) : Editions Cornélius, 2021, 207 p., Collection Blaise, ISBN : 978-2-36081-191-5.
- MIZUKI Shigeru, *Yōkai : dictionnaire des monstres japonais, Tome 1 : A-K*, Boulogne (France) : Pika Ed., 2008, 252 p., ISBN : 978-2-84599-812-4.
- MIZUKI Shigeru, *Yōkai : dictionnaire des monstres japonais, Tome 2 : M-Z*, Boulogne (France) : Pika Ed., 2008, 265 p., ISBN : 978-2-84599-850-6.
- YUMOTO Kōichi, *Yōkai : créatures et esprits surnaturels du Japon*, Paris (France) : Editions de La Martinière, 2022, 508 p., ISBN : 979-10-401-1177-1.

Occidentalisation du Japon

- BABICZ Lionel, BOUISSOU Jean-Marie, CARRÉ Guillaume, *Le Japon : des samouraïs à Fukushima*, Paris (France) : Fayard, 2011, 292 p., Pluriel, ISBN : 978-2-8185-0136-8.
- FLOUZAT Denise, *Japon, éternelle renaissance*, 2^e édition mise à jour, Paris (France) : Presses Universitaires de France, 2004, 413 p., Quadrige, ISBN : 2-13-054253-0.
- LUCKEN Michael, *Japon : l'archipel du sens*, Paris (France) : Perrin, 2016, 213 p., ISBN : 978-2-262-06421-1.
- PENSEREAU Michel, *Le Japon entre ouverture et repli à travers l'histoire : un rapport cyclique au monde*, Paris (France) : L'Harmattan, 2009, 296 p., Recherches asiatiques, ISBN : 978-2-296-08426-1.
- SIARY Gérard, *Histoire du Japon : des origines à nos jours*, Paris (France) : Tallandier, 2020, 460 p., ISBN : 979-10-210-3330-6.
- VEILLON Charlène, *L'art contemporain japonais : quête d'une identité : expression de la crise identitaire dans l'art contemporain japonais : 1990 à nos jours*, Paris (France) : L'Harmattan, 2008, 354 p., Ouverture philosophie, ISBN : 978-2-296-06106-4.

Japanimation

- NISHIMURA-POUPÉE Karyn, *Histoire du manga : le miroir de la société japonaise*, Paris (France) : Tallandier, 2022, 467 p., ISBN : 979-10-210-5381-6.
- PROUST TANGUY Julie, *Japon ! Panorama de l'imaginaire japonais*, Bordeaux (France) : Les Moutons Electriques, 2018, 445 p., ISBN : 978-2-36183-593-4.
- RAFONI Béatrice, Le Japon en France : un exemple de transfert culturel, DULPHY Anne, FRANK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne, ORY Pascal, *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Bern, Berlin : P. Lang, 2010, pp. 543-550, Enjeux internationaux, ISBN : 978-90-5201-661-0.
- SOTTIL Manon, *La sensibilisation à la protection de l'environnement : l'œuvre cinématographique de Hayao Miyazaki*, Mémoire : culture de l'écrit et de l'image, Lyon (France) : Université Lyon 2, 2022, 1 vol.

SITOGRAPHIE

Représentation des yōkai

Articles scientifiques en ligne :

- HAYEK Matthias, Les rouleaux illustrés de la Procession nocturne des cent démons, *Revue de la BNF*, 2018, n°56, pp. 70-79, [consulté le 30/03/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/rbnf.056.0070>.
- HIROTSURA Sumiyoshi, Hyakki yagyō emaki [image en ligne], In : *Gallica*, mis en ligne le 31/07/2013, p. 39, [consulté le 21/08/2023], disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53054680q/f44.item>.
- NOUHET-ROSEMAN Joëlle, Caractéristiques, thématiques et fantasmes récurrents, *Les mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence*, [en ligne], Toulouse (France) : Érés, 2011, pp. 137-266, [consulté le 15/08/2023], disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/les-mangas-pour-jeunes-filles-figures-du-sexuel-a--9782749213583-page-137.htm>.
- NOUHET-ROSEMAN Joëlle, Dans son tee-shirt Hello Kitty, Lolita lit des mangas. *Adolescence* [en ligne], 2006, t.24, n°3, 735-749 p., [consulté le 11/08/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/ado.057.0735>.

Occidentalisation du Japon

Site Internet :

- La mission Iwakura : quand le Japon est parti à la recherche de son propre avenir, In : SABURO Izumi, *Nippon.com* [en ligne], mis en ligne le 16/07/2019, mis à jour le 18/02/2023, [consulté le 31/07/2023], disponible à l'adresse : <https://www.nippon.com/fr/japan-topics/g00680/?pnum=1>

Vidéo en ligne :

- TRASH, *8 pays à la pire géographie* [vidéo en ligne], Youtube, mise en ligne le 06/08/2021, 15 min, [consulté le 27/02/2023], disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=50a8WMgLnC0>.

Shintoïsme

Article scientifique en ligne :

- BOUISSOU, Jean-Marie, Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global ?, *Esprit* [en ligne], 2008, n°7, pp. 42-55, [consulté le 15/08/2023], disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/espri.346.0042>.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 : Extrait du Hyakki Yagyō de Sumiyoshi Hirotsura	12
2 : Sanctuaire d'Ise abritant le kami Amaterasu	17
3 : Temple à double toit d'Engaku-ji	19
4 : Exemple de jardin zen.....	19
5 : Triade synchrétique shinto-bouddhique.....	23
6 : Amaterasu en manifestation du Bouddha suprême	23
7 : Représentation de Hotei prenant un bain	25
8 : Jurōjin chevauchant son cerf.....	26
9 : La grande vague de Kanagawa de Hokusai	30
10 : Représentation de tanuki	33
11 : Représentation de kitsune	35
12 : Représentation de ryū	36
13 : Représentation de tengu	37
14 : Représentation d'oni.....	38
15 : Représentation de kappa	39
16 : Représentation d'Ittan momen	40
17 : Représentation de Kasa-obake	40
18 : Carte du trajet de la mission Iwakura	44
19 : Carte du trajet de la mission Iwakura en Europe	44
20 : Territoires conquis par l'empire du Japon en 1942.....	51
21 : Représentation de Hyakki Yagyo dans Pompoko	63
22 : Kitaro de Mizuki Shigeru	66
23 : Chatbus dans Mon Voisin Totoro de Hayao Miyazaki	66
24 : Pikachu sur un avion de All Nippon Airways	69
25 : Hello Kitty sur le Shinkansen.....	69
26 : Monkichi sur des emballages de préservatifs.....	70
27 : Mascotte Kumamon	71
28 : Paire de mascottes pré-sélectionnés pour les JO 2020 (kitsune en haut et tanuki en bas)	71
29 : Représentation de Kuchisake Onna par Mizuki Shigeru	73
30 : Kuchisake Onna dans Carved.....	76
31 : Représentation d'Amabie par Mizuki Shigeru.....	77
32 : Tweet de la bibliothèque universitaire de Kyoto partageant une représentation ancienne d'Amabie	78
33 : Représentation d'Amabie (1)	79
34 : Représentation d'Amabie (2).....	79
35 : Représentation d'Amabie (3).....	79
36 : Planche du manga Tagosaku to Mokube no Tokyo Kenbutsu de Rakuten Kitagawa en 1902	84
37 : Planche du Roi Léo d'Osamu Tezuka en 1950	85
38 : Yūrei dans The Ring	89
39 : Tanuki sur un ukiyo-e	92
40 : Tanuki dans le film Pompoko.....	93
41 : Kitsune sur un ukiyo-e.....	94
42 : Kurama dans l'animé Naruto	95
43 : Oni sur un ukiyo-e	96

44 : Hantengu dans l'animé Demon Slayer	97
45 : Nezuko dans l'animé Demon Slayer	97
46 : Tengu sur un ukiyo-e	99
47 : Maître Ayu dans l'animé One Piece.....	99
48 : Kappa sur un ukiyo-e	100
49 : Coo dans le film Un été avec Coo	101
50 : Fūjin à gauche et Raijin à droite sur un ukiyo-e	102
51 : Boréas à gauche et Fulguris à droite dans Pokémon	103
52 : Kami Son Goku version gorille	104
53 : Kami Son Goku avec son bâton et son nuage	104
54 : Son Goku enfant dans l'animé Dragon Ball	105
55 : Hōō sur un ukiyo-e	106
56 : Ho-oh dans Pokémon	107
57 : Kodama dans Princesse Mononoke	108
58 : Namazu le poisson-chat sur un ukiyo-e	109
59 : Daijin dans le film Suzume	110
60 : Susano de Sasuke dans l'animé Naruto	111

TABLE DES MATIERES

Table des matières

INTRODUCTION.....	9
L'EVOLUTION DES REPRESENTATIONS DES YOKAI DU XVIIIIE SIECLE A LA SECONDE GUERRE MONDIALE DANS UN CONTEXTE ALTERNATIF DE REPLI ET D'OUVERTURE DU JAPON AU MONDE ...	29
Le premier bestiaire japonais de Toriyama Sekien	29
<i>L'essor de la gravure au profit du premier catalogue de yōkai</i>	<i>29</i>
<i>Les grandes catégories de yōkai</i>	<i>32</i>
L'élucidation des mystères par la science et premiers essais de classification des yōkai par Inoue Enryō durant l'ère Meiji	41
<i>Les yōkai mis en danger par l'arrivée d'une pensée scientifique venue d'Europe</i>	<i>41</i>
<i>Une réévaluation du yōkai avec les yōkaigaku d'Inoue Enryō.....</i>	<i>46</i>
Le yōkai comme dénominateur commun d'une identité japonaise dans la première moitié du XXe siècle	48
<i>La nostalgie des yōkai ou le symbole d'un passé rural idéalisé.....</i>	<i>48</i>
<i>Le yōkai comme identité commune d'une nation en quête d'hégémonie régionale.....</i>	<i>50</i>
UNE RESURGENCE SURPRENANTE DES YOKAI DANS LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE	55
Le Japon entre assimilation d'une culture occidentale et esprit communautaire nippon : crise identitaire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale	55
<i>La défaite de l'empire japonais et son occidentalisation par les Etats-Unis</i>	<i>55</i>
<i>La crise identitaire du peuple Japonais</i>	<i>61</i>
Mizuki Shigeru et la réintroduction des yōkai dans la culture de masse des années 1970-1980	65
<i>Une redécouverte des yōkai grâce aux images de Mizuki Shigeru</i>	<i>65</i>
<i>La nouvelle image des yōkai comme mascottes kawaii</i>	<i>68</i>
Focus sur Kuchisake Onna et Amabie : deux yōkai remis au goût du jour grâce aux médias et au contexte socio-culturel.....	72
<i>Kuchisake Onna : une star des médias qui questionne les effets de la pollution et l'image de la femme dans la société</i>	<i>72</i>
<i>La diffusion de l'image d'Amabie sur les réseaux sociaux pendant la pandémie du Covid-19.....</i>	<i>76</i>
LES YOKAI COMME ICONES DE POP-CULTURE A PARTIR DE LA DEUXIEME MOITIE DU XXE SIECLE	82

Le développement des mangas et des animés pour une diffusion nationale des yōkai.....	82
<i>Le manga comme héritier d'un art japonais ancien dans une société de consommation moderne.....</i>	<i>82</i>
<i>La construction de yōkai nationaux grâce au succès de l'animation japonaise</i>	<i>88</i>
Chapitre comparatif : images contemporaines des yōkai dans la japanimation et leur représentation initiale	91
<i>Une récupération des attributs physiques des yōkai d'origine</i>	<i>91</i>
<i>Une reprise des légendes originelles du folklore japonais</i>	<i>105</i>
Une visibilité de la culture japonaise via d'autres supports et à l'international	112
<i>Une diffusion large des yōkai avec la stratégie du média-mix.....</i>	<i>112</i>
<i>L'exportation des yōkai grâce au Cool Japan</i>	<i>113</i>
CONCLUSION	117
SOURCES	119
<i>Représentations des yōkai dans la période Edo</i>	<i>119</i>
<i>Représentations modernes des yōkai</i>	<i>120</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	122
Ouvrages	122
<i>Shintoïsme et bouddhisme.....</i>	<i>122</i>
<i>Représentation des yōkai</i>	<i>122</i>
<i>Occidentalisation du Japon</i>	<i>123</i>
<i>Japanimation</i>	<i>124</i>
SITOGGRAPHIE	125
<i>Représentation des yōkai</i>	<i>125</i>
<i>Occidentalisation du Japon</i>	<i>125</i>
<i>Shintoïsme</i>	<i>126</i>
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	127
TABLE DES MATIERES	129