

LA TRANSTEXTUALITE DANS L'IMAGE « POPULAIRE » AU JAPON

L'iconographie de l'ukiyo-e et sa fonction sociale

Shigemi Inaga

Ce qu'est la tradition, c'est d'abord et en tout temps un lieu de référence. Mais ce lieu, c'est une illusion que de le voir tel que l'a figé, tel que l'a fixé une pensée académique accordée à une pensée historiciste.
Jean Laude¹

Préliminaire-définition

Rien n'est plus embarrassant que de commencer par la définition de ce qui est considéré comme « typiquement japonais ». Wittgenstein, n'a-t-il pas dit que le sens d'un mot n'existe que par son usage ? Le mot ukiyo-e en offre un exemple particulièrement probant. Littéralement, on a coutume de le traduire par « image du monde flottant ». Mais, je me demande si cette définition ne serait pas un subterfuge fabriqué par des Japonais pour répondre aux questions pressantes des ethnologues ou amateurs occidentaux, ces « boulimiques » de définition. Certes propre à les satisfaire pour les mystifier, une telle transcription étymologique ne veut, en soi, presque rien dire².

S'agit-il donc d'un nom d'école ? Eventuellement. On peut en effet parler de l'Ecole (ou des Ecoles) d'ukiyo-e, mais n'est-ce pas une définition tautologique ? D'ailleurs ce serait plutôt une définition a posteriori, car les contemporains ne parlaient pas d'Ecole.

S'agit-il de l'estampe japonaise ? Non, pas précisément, car le mot « ukiyo-e » s'applique aussi à la peinture et à l'illustration exécutée par cette « Ecole ». Ce n'est qu'une commodité d'usage. Je ne veux pas jongler avec de tels euphémismes. Admettons au moins ceci : définir un mot qui n'admet pas de définition verbale dans l'usage courant, est une violence symbolique. De même, toute nomenclature variant d'une culture à l'autre laisse toujours une marge (soit par excès, soit par défaut) d'inexactitude aux tentatives de définition, dans la mesure où elles perturbent inévitablement les rapports originels³.

Force est de constater que l'ukiyo-e est considérée comme une *image-rie populaire* (une lecture marxiste de ce terme « populaire », a donné naissance à une longue discussion stérile au Japon, sur laquelle nous passerons), qui dépeint des scènes de la vie *quotidienne* à l'époque Edo (1603-1867) (en réaction à l'art académique, selon certaines interprétations européennes du XIXème siècle).

Il apparaît dans ces conditions nécessaire d'évoquer ce que ce cliché simpliste a occulté *par définition*. Effectivement, les thèmes majeurs de l'ukiyo-e se réfèrent aux sujets traditionnels de la peinture (officielle ou non) : légendes et anecdotes historiques et/ou mythologiques qui avaient alors la faveur du public. L'ukiyo-e n'en reflète pas moins la mentalité « moderne » du peuple d'Edo — jadis la plus grande ville du monde⁴ —, mentalité qui par son « humour », transformait une iconographie familière en une parodie inattendue, un pastiche sophistiqué, que l'on appelle *mitate*⁵. Ainsi, pour avoir une appréhension aussi complète que possible de l'ukiyo-e, il nous faut évoquer non seulement l'esprit des amateurs de l'époque mais aussi repérer, à travers les pastiches (*mitate*) de l'ukiyo-e, comment la tradition littéraire est mise en oeuvre comme référent, afin de renouveler un langage pictural.

Mutation iconographique de l'ukiyo-e

Le pastiche, l'ukiyo-e et la tradition littéraire

A titre d'exemple de pastiche de l'ukiyo-e (*mitate-e*), nous comparerons une peinture de KATSUSHIKA Hokusai (1760-1848) (ill. 1)⁶ avec une estampe de SUSUKI Harunobu (1725-1770) (ill. 2)⁷. La peinture représente MINAMOTO no Tametomo, héros guerrier du XII^e siècle, déifié par l'imagination populaire. Exilé sur une île, il mit les habitants barbares qui y habitaient au défi de bander son arc. Personne n'y parvint. Il s'imposa à eux de cette façon.



ill. 1 Hokusai, *Tametomo*, peinture sur papier, 1811, The British Museum.



ill. 2 Harunobu, *Mitate Tametomo*, estampe, Museum für ostasiatische Kunst, Staatliches Museum, Berlin (West).



ill. 4 attribué à Kiyonobu, en deux feuilles,

Exécutée par Hokusai, l'image est assortie d'un autographe de l'écrivain TAKIZAWA Bakin (1767-1848), qui commémore l'achèvement de leur « roman-fleuve illustré » consacré à ce héros : le *Chinsetsu-yumiharizuki*.

Cette scène se fonde, en fait, sur la tradition iconographique. Quarante ans plus tôt, Harunobu en avait déjà réalisé un pastiche. Chez ce dernier la

scène se présente comme une causerie galante entre les amants. Evocation métonymique du bras vigoureux, l'arc souligne la « supériorité » du jeune homme debout vis à vis des jeunes femmes assises qui délicatement effleurent la corde de l'arc. Objet de convoitise, l'arme ne saurait plus rendre compte de l'esprit chevaleresque du héros. Cette scène apparemment « quotidienne », laisse néanmoins deviner l'origine iconographique par la présence d'un arc miniaturisé et d'un paravent représentant une marine. Pourquoi donc une telle transposition ?

Un autre exemple tiré de Harunobu nous suggère une réponse (ill. 3)⁸ : la conversation courtoise entre un jeune homme sur un coursier et une jeune fille debout sur une digue formée de pierres maintenues par un treillis qui rappelle celui d'une corbeille. La jeune femme ramasse respectueusement un éventail que le héros a laissé tomber. La scène est le pastiche d'une célèbre anecdote chinoise (ill. 4) : Cháng-Liáng (Chô-ryô, en japonais), futur officier d'état-major de la dynastie Hàn, surmonta les épreuves auxquelles l'avait soumis Huáng-Shí-Gōng (Kôseki-kô). Les épreuves consistaient pour le jeune héros à récupérer la chaussure de Huáng-Shí-Gōng sur laquelle veillait un dragon. En récompense, Huáng-Shí-Gōng donna à Cháng-Liáng



Chôryô, estampes o-o-ban, tan-e, collection particulière.



ill. 3 Harunobu, *Mitate Chôryô Kôseki-kô*, estampe, chû-ban, en deux feuilles, collection particulière.

un traité consacré à l'art de la guerre. Par un jeu de mot, le dragon (*ja*) subjugué par Cháng-Liáng est transposé chez Harunobu en une corbeille (*Ja-kago*). Le traité militaire n'est plus qu'un billet doux. Cette citation savante nous incite à exercer notre imagination pour deviner la relation mystérieuse qui lie les personnages, dont la rencontre demeurerait autrement trop banale.

En effet, cette lecture dualiste rend le pastiche de Harunobu d'autant plus suggestif : sous l'apparente réserve d'une jeune femme se dissimule la passion exacerbée d'un héros guerrier. Cette estampe dans son ambiguïté d'expression élitiste, voire prétentieuse, n'illustre-t-elle pas, par excellence, une devinette intentionnellement conçue par l'artiste ou son mécène ?

Signifié perdu et/ou signifiant flottant

Au lieu de prétendre à une étude exhaustive⁹, le corpus des sources étant trop vaste et trop complexe, nous nous proposons ici d'analyser un cas spécifique.

On sait que le triptyque conservé au Musée Guimet : *Musashino* d'Utamaro (1753-1806) (ill. 5, panneau de gauche), est une parodie d'un recueil de contes d'amours : *Ise-monogatari* (début Xème siècle). La poursuite plus ou moins sauvage et cruelle d'une jeune femme enlevée par son amant, dans le texte originel, devient ici une partie de cache-cache entre jeunes filles. A l'opposé, on a ignoré pendant longtemps la source littéraire d'une estampe de Harunobu, où un homme découvre une personne dissimulée dans le creux d'un arbre (*utsubo*) (ill. 6). Il ne s'agit pas d'un autre conte *Utsubo-monogatari* (ca. 980), comme on l'a supposé à tort¹⁰, mais, selon la proposition de SUZUKI Jûzô, d'une scène de guerre civile entre les clans GENJI et HEISHI relatée dans le *Genpei-Seisui-ki* (*Les Vicissitudes de Genji et Heishi*, 1247-49.)¹¹.

Effectivement, le blason de famille sur le *kimono* de la jeune fille, correspond à celui de GENJI (bambou-nain et gentiane : « *sasarindô* »), évoque Yoritomo (1147-1199). Travesti, dans l'image de Harunobu, ce futur fondateur du Shôgunat de Kamakura se dissimule dans le creux d'un arbre; le blason de l'homme, correspondant à celui de la famille KAJIWARA (double empenne : « *futatsu-yabane* »), représente Kagesue. Afin de sauver Yoritomo, Kagesue persuada le groupe des poursuivants qu'il n'y avait personne de caché. Les artifices auxquels il recourt — une colombe qui s'envole de la cachette et la toile d'araignée qui en recouvre l'entrée — sont substitués chez Harunobu par les gravelots (sorte de pluviers) et un filet de pêche constituant les motifs du *kimono* de la jeune fille. Harunobu fait donc allusion au *Combat d'Ishibashi-yama* (1180). Mais, de nos jours, qui peut décoder sans difficulté cet habile pastiche ? Depuis quand a-t-on perdu cette culture commune aux amateurs contemporains de Harunobu ?

Evolution iconographique

Au-delà de cet exemple illustrant l'ignorance qui est désormais la nôtre, de la culture tant « classique » que « populaire », nous pouvons suivre l'inventivité artistique portant sur un même sujet dans l'histoire. Parmi de nombreux exemples, nous en choisirons un qui relève de la tradition du *waka*, poème composé de 31 syllabes. Un *waka* de FUJIWARA no Shunzei (1114-1204) se réfère à un site (« *utamakura* ») : lieu célèbre, source d'inspiration poétique) : la rivière Tamagawa à Ide (*Ide no Tamagawa*) :

Arrêtons mon coursier	<i>Koma tomete</i>
Pour l'abreuver encore,	<i>Naho mizu kahamu</i>
A la rivière de Tamagawa à Ide,	<i>Yamabuki no</i>
Les fleurs de yamabuki	<i>Hana no tsuyu sofû</i>
Sont mouillées par la rosée.	<i>Ide no Tamagawa</i>

La convention imagée de ce poème réside dans l'évocation du corréte japonais (*yamabuki*), du coursier (*koma*) et de la rivière. Mais Harunobu, s'appuyant sur un jeu de mot, remplace le coursier par une paire de socques féminins (*komageta*)¹². Plus tard, Utamaro franchit un pas de plus (ill. 7). Pour symboliser le passage d'une rivière à cheval, cet artiste place dans un vase rempli d'eau, un mors en guise de pique-fleur. Une jeune fille (en fait, une *geisha* : Hanaogi), saisissant une branche de corréte japonais, réalise un arrangement floral. Ce raffinement subtil poussé à l'extrême, ne serait concevable sans présupposer l'existence d'amateurs avertis capables



ill. 5 Utamaro, *Mitate Musashino* (*Deux femmes dans les herbes*), panneau gauche d'un triptyque, estampe, Musée Guimet.



ill. 6 Harunobu, *Mitate Ishibashiyama*, estampe, chûban, E. and I. Grabhorn collection.

d'apprécier une devinette littéraire qui, de nos jours, est hors de notre portée.

Nombre symbolique et mnémotechnique

D'une part pour favoriser la vente, d'autre part, pour attirer les amateurs cultivés, le mécène et l'éditeur privilégient la production en série d'oeuvres dont le titre implique la mention placée sous l'égide d'un nombre plus ou moins symbolique (*meisû*). Ce sont par exemple : la Triade des beautés japonaises (*san-bijin*), comparable aux Trois Grâces occidentales; les Sept images de Komachi (*Nana-Komachi*); les Six rivières de Tamagawa (*Mu-Tamagawa*) et dont *Ide no Tamagawa*, évoqué plus haut, constitue un épisode; les Huit ermites (*Shichi-sen*); les Vingt-quatre contes sur la piété filiale confucianiste (*Nijûshi-Kô*), et leur version japonaise (*Honchô-nijûshi-kô*); les Trente-six vues du Mont Fuji (*Fugaku-sanjûrokkei* de Hokusai par exemple); les Cinquante-trois stations du Tôkaidô (*Tôkaidô-gojûsan-tsugi* de Hiroshige) etc.

Prenons le cas des cinquante-quatre livres du *Genji Monogatari* (*le Dit de Genji*, début XIe siècle)¹³ (ill. 8). A première vue, les objets réunis sur une page du *Manga* (vol. 3) de Hokusai nous donnent l'impression d'un choix opéré au hasard, à savoir : une cage vide, un rossignol japonais (*uguisu*), un tambour cérémoniel, dit « flamboyant » (*kaen-daiko*), un portique de sanctuaire shintoïste (*torii*), etc. Mais en réalité, ces objets illustrent de façon allégorique les livres du *Dit de Genji* : Jeune grémil (*Wakamurasaki*, livre V);



ill. 8 Hokusai, *Fûryû Genji Uta-garuta*, (Jeu de cartes d'après le *Dit de Genji*).

La fête aux feuilles d'automne (*Momijinoga*, livre VII); l'arbre sacré (*Sakaki*, livre X), pour ne citer que ces trois exemples. Ces allégories, au nombre de 54, étaient représentées dans le jeu de cartes, jadis populaire, du *Genji*. De ce jeu, on connaît un exemplaire conçu et réalisé par Hokusai lui-même, où l'on retrouve les mêmes objets que ceux dépeints dans le *Manga*¹⁴. Pour participer avec succès au jeu, il fallait connaître par coeur l'association de l'image et de la poésie¹⁵. De même, dans le jeu des boîtes à encens (*kôgô*), l'on s'efforçait de deviner les 54 odeurs qui évoquent les différents « livres » du *Genji-monogatari*.

Il s'agit donc de correspondances synesthésiques. Grâce à cette hypertextualité — réseaux de citations complexes — multisensorielle, le monde fantasmagorique du *Dit de Genji* se transmet à son insu dans la société, et s'insinue jusqu'aux tréfonds de la culture japonaise pour mieux en investir l'imaginaire collectif.

Révolution d'un langage poétique ?

C'est en fonction de l'enrichissement de ce trésor commun que l'inventivité d'un artiste est mise en oeuvre. Quelques paysages de Hiroshige (1797-1858) reposent sur cet équilibre entre l'imaginaire et le réel; entre la fermentation et/ou codification d'une tradition de « sites célèbres » (*meisho*) et la demande d'une description d'après-nature (*sinkei*). Ainsi les *Quatre Saisons* — cette convention de représentation qui remonte pour le moins à la construction du *Pavillon du Phénix* à Uji au XIe siècle — quatre sites renommés d'Edo avec quatre attributs saisonniers : *le Printemps au Mont Gotenyama* : les cerisiers en fleurs; *l'Été à Ryôgoku* : la pleine lune; *l'Automne au Temple de Kaian-ji* : les feuilles d'érable; *l'Hiver près du Fleuve Sumida-gawa, aux rives enneigées* (dans *Shiki-kôto meisho; Sites célèbres de la Capitale du Fleuve, quatre saisons*). Convention organisée au point qu'elle risque de tomber dans les clichés à éviter.

En revanche, dans un triptyque aussi banal que *Setsu-getsu-ka* (neige-lune-fleur) dont l'origine provient d'un poème chinois de Li Bái (701-762), Hiroshige apporte une innovation ingénieuse. Entre deux poncifs éculés, à savoir, « D'innombrables fleurs de cerisier à Yoshino » (fleur) et « La lune à Sarashina » (lune)¹⁶, Hiroshige ne nous propose pas un paysage ordinaire couvert de neige, malgré l'exigence d'une norme conventionnelle. A notre stupéfaction, le centre du triptyque est occupé par une jeune fille habillée de blanc. La transgression du code traditionnel d'expression déconcerte sans aucun doute les spectateurs. Mais ils comprennent bien vite l'insinuation dissimulée sous cette transposition. En effet, ce costume était porté par les courtisanes à Yoshiwara lors du défilé consacré à la fête de *Hassaku*¹⁷ qui se déroulait le premier août suivant le calendrier lunaire. La blancheur du vêtement d'apparat, porté par une chaleur estivale, évoquait pour le citadin d'Edo, l'hiver enneigé.

Cette personnification d'un paysage de neige (une Blanche-Neige japonaise) ne signifie donc pas un changement dans la règle du jeu, l'intrusion d'un élément iconographique apparemment hétérogène ne détruit pas pour autant le code conventionnel. Recourant plutôt à une association d'idées latente, elle ravive la tradition. Ouvrant une voie entre deux champs culturels, elle renouvelle l'héritage esthétique. Ce genre de désarticulation inattendue ne fait effet auprès du public que parce que le code d'expression est déjà standardisé, automatisé et figé, au point que le public s'aperçoit tout de suite de ce qui manque, de l'anomalie¹⁸. Apparemment conciliateur avec la tradition, ce jeu d'esprit est à la fois l'essence et sans doute la limite de la culture Edo...

Culture de l'intertextualité et/ou de la transtextualité

Ce qui se déplace dès lors, c'est la responsabilité de l'oeuvre; elle n'est plus consacrée par une propriété étroite (celle de son créateur immédiat), elle voyage dans un espace culturel qui est ouvert, sans limites, sans cloisons, sans hiérarchies, où l'on retrouverait aussi bien le pastiche, le plagiat, voire le faux, en un mot toutes les formes de « copie », pratique frappée de disgrâce par l'art dit bourgeois.

Roland Barthes¹⁹

Rhétorique de référence

Les études poétiques élaborées en Occident autour du problème de la citation, peuvent porter leurs fruits quand elles « explorent cette planète japonaise, où la citation, la référence explicite ou implicite aux textes anciens a un statut privilégié »²⁰.

Après avoir examiné quelques exemples de pastiches dans l'ukiyo-e, avec leurs mutations et leurs jeux entre signifiant et signifié, nous allons maintenant nous efforcer d'élargir notre perspective afin de dresser une hypothèse concernant la transmission, la création et la diffusion d'une propriété culturelle au Japon. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les notions d'« intertextualité » et de « transtextualité » mises en oeuvre dans l'ouvrage de Gérard Genette : *Palimpseste*²¹. Dès à présent, il n'est pas inutile de préciser que nous désignons par le premier terme la « coexistence » de textes hétérogènes, y compris les images, et par le second, la « référence » au sens large à d'autres textes.

Précisons en outre, que l'esthétique japonaise a développé à un tel point les diverses techniques de références qu'il ne s'agit pas ici d'une simple application au Japon de la méthodologie occidentale. Ce goût des « références » revêt, en effet, de multiples formes dans le poème de style *Waka*; à savoir : le *engo* (qui relève d'une association paradigmatique des mots employés, afin de suggérer une ambiance plus ou moins indépendante du sens premier du poème); l'*utamakura* (toponyme); le *kake-kotoba* (homonyme à double sens qui jette un pont entre deux situations); le *makura-kotoba* (mot-oreiller, mot ou expression figée qui coiffe un nom, tel l'épithète homérique); le *jo-kotoba* (*kake-kotoba* à plus de 7 syllabes, qui sert d'introduction à la situation principale du poème); le *honka-dori* (référence à un ou plusieurs poèmes antérieurs). L'essence d'un *honka-dori* réside dans sa dépendance/distanciation ambivalente vis à vis de son référent. Cette dépendance/distanciation, qui sollicite notre imagination et donne une profondeur, à la fois historique et atmosphérique, au poème en fonction de ce magnétisme mutuel²².

Rhétorique d'interdépendance

Mis à part ces rhétoriques de références, nous devons — pour étudier le pastiche de l'ukiyo-e — tenir compte de celles élaborées au sein du *renga* (poème-lié). Le *renga* a connu, à l'époque Edo, un grand développement parmi les poètes de *haikai* (poème de 17 syllabes). De même, des dessinateurs de l'ukiyo-e tels Harunobu et Utamaro — nous devons le souligner — participèrent au *renga*²³. La façon d'enchaîner les *ku* (vers, ici alternatifs de 17 et 14 syllabes) ou *tsukeai* a dans le *renga* un effet particulièrement suggestif. Chaque participant compose l'un après l'autre le *ku* afin que se forme une sorte de poème collectif dont la longueur est elle-même réglementée (36 vers, par exemple). Parmi les principes d'enchaînement

élaborés par les poètes de l'époque Edo²⁴, on connaît le *monozuke* (référence à la « chose »); le *kokorozuke* (référence au « coeur »); le *nioizuke* (référence à l'« odeur ») répartis respectivement et schématiquement entre les Ecoles de *Teimon* (fondée par MATSUNAGA Teitoku, 1571-1653), de *Danrin* (fondée par NISHIYAMA Sôin, 1605-1682), et de Shôfû (style de MATSUO Bashô, 1644-1694) sans oublier les « sentiments » respectés par cette dernière tels : le *hibiki* (« résonance » — être au diapason du précédent), l'*utsuri* (« passage » naturel et spontané), le *kurai* (« statut » : enchaînement en fonction du statut d'un référent dans le vers précédent) et l'*omokage* (« image réminiscente » : référence camouflée à un conte, une anecdote ou un poème anciens).

Ces rhétoriques, bien qu'elles paraissent trop subtiles et intuitives pour être classées dans le cadre des terminologies occidentales, n'en témoignent pas moins de la richesse et de la délicatesse de la nomenclature des figures de la poésie japonaise.

Création collective du poème-lié (renga)

Au cours de la performance « poïétique » du *renga*, — si l'on excepte ces nuances — chaque participant se réfère toujours au vers précédent, tout en ignorant l'avant dernier vers (*uchikoshi*) pour composer le sien. Il s'agit moins d'une cohérence en totalité d'un poème-lié que d'un passage rapide et souvent inattendu de sentiments poétiques. Juxtaposés, les deux vers communiquent afin de cristalliser un monde poétique achevé, puis le dernier se transforme à son tour en une référence par rapport au vers qui lui succède, pour former un autre monde et ainsi de suite... Le *renga* peut être défini comme un ensemble d'intertextes. De plus, comme le suggèrent les divers termes que nous venons d'énumérer plus haut, l'enchaînement des *ku* est moins narratif qu'atmosphérique, moins explicatif que suggestif et « sym-pathique ».

Bien qu'entre les *ku* il manque souvent l'allusion à une thématique explicitement commune, il n'en existe pas moins un sens (ou plutôt un sentiment) transtextuel. C'est de la dépendance mutuelle ambivalente et précaire entre les *ku* qu'émane la poésie du *renga*²⁵. Ce principe d'enchaînement n'intervient, par conséquent, qu'après la création, c'est-à-dire au moment où les participants portent une appréciation sur leur oeuvre collective. Ces principes ne sont en aucun cas des règles qui orientent explicitement la création, mais ils s'y appliquent après coup afin de repérer l'effet rhétorique ainsi créé. La catégorie ne précède pas les vers. Ce ne sont pas les vers qui sont classés dans cette nomenclature, mais bien la relation /la fonction/ qui s'établit entre eux, qui est seule jugée. Le critère est donc au premier abord invisible, il est corrélatif à la marge, au libre jeu laissé entre ses objets²⁶.

L'écriture et le visible

Stimulés par leur propre pratique de *renga*, Harunobu et Utamaro ont introduit une analogie au *tsukeai* dans leurs images. Tout d'abord la combinaison du texte avec l'image se trouve déjà dans le *soûtra* ou le rouleau enluminé du *Genji-monogatari* (XIIe siècle)²⁷. Nourris par cette tradition, ces « artistes » ont élaborés la coopération/compétition entre dessinateurs et calligraphes (en particulier dans leurs illustrations pour des poèmes contemporains de *haikai* ou de *kyôka* (poème satirique)²⁸. Mais dans le cas du *mitate* (pastiche), l'attraction et/ou la répulsion que suscitent les deux « signes » assortis est d'autant plus aiguë qu'il s'agit ici d'une juxtaposition anachronique de l'image de « la vie moderne » à l'époque Edo

(XVIII^e siècle) avec un poème ancien de l'époque Heian (IX-XII^e siècle) — éventuellement remplacé par une image archaïsante — . L'hypotexte (réfèrent) est superposé à, ou incrusté dans, l'hypertexte (pastiche) pour rehausser leur singulière parenté. Cet encadrement, cette symbiose montre comment la transtextualité sert de base à l'intertextualité dans la tradition japonaise. Ainsi l'esprit de *tsukeai*, à la fois agent d'intertextualité et de transtextualité, apporte-t-il encore plus d'ampleur et de richesse au pastiche de l'ukiyo-e, faisant incessamment revivre, au foyer même de la création, la Tradition.

L'émulation, l'élaboration et la diffusion

Il est temps d'aborder le problème d'une telle tradition. Comment se forme une tradition aussi convergente (sinon tout à fait homogène) au niveau de la sémiosphère japonaise ? La reconstitution des milieux contemporains à la création de l'ukiyo-e et sa « consommation » nous aide à mieux comprendre la richesse transtextuelle et l'abondance intertextuelle.

Le réseau des références iconographiques adroitement dissimulé dans le rébus qu'est le *mitate-e* sous-entend, avec son goût pour la préciosité, l'existence de cercles lettrés qui en étaient probablement les commanditaires. On suppose, en effet, que les membres des salons citadins d'alors aient été le plus souvent les promoteurs de la fabrication des cartes de vœux (*surimono*)²⁹ ou des calendriers en images (*égoyomi*)³⁰, dont les chiffres indicateurs des mois sont dissimulés parmi les motifs décoratifs) destinés soit à l'échange au sein de réunions mondaines, à la fois amicales et compétitives, soit sous forme de présents offerts aux connaissances, présents qui suscitent aussi l'esprit d'émulation. Avec la complicité active de ces « dilettantes » plus ou moins oisifs — à la fois organisateurs et consommateurs —, l'expression allégorique et symbolique du pastiche dans l'estampe de qualité atteint un tel raffinement que l'œuvre, devenue ainsi énigmatique, n'est appréciable que par les « hommes de goût », les initiés.

Néanmoins, cette tendance apparemment élitiste n'empêche pas — chose curieuse — la diffusion massive de la culture « aristocratique » au sein du peuple japonais. A ces estampes de qualité, destinées en premier lieu à une « bourgeoisie » plus ou moins fortunée, succèdent le plus souvent des tirages tardifs — avec un processus d'impression simplifié — en vue d'une diffusion à bas prix. Les sujets dépeints sont d'ailleurs plus ou moins populaires par avance. De plus, malgré son apparente richesse, les sujets favoris du peuple sont en réalité sélectionnés et limités à un nombre relativement restreint, susceptibles de nombreuses rééditions sous forme d'anthologies ou de recueils qui reprennent des scènes historico-mythologiques « célèbres » choisies arbitrairement, sans tenir compte de leur enchaînement logique ou chronologique. Ces « scènes » appartiennent, au demeurant, au répertoire du théâtre *Kabuki* ou à celui des marionnettes *Bunraku*, qui, reposant, eux aussi, en grande partie sur l'adaptation libre des contes historiques populaires (*jidai-mono*), ne cessent de renforcer des réseaux de mutuelles interdépendances. Notons encore le développement, à l'époque, des librairies de prêt (*kashihon-ya*) dans les grandes villes, dont la contribution à la propagation massive d'une culture est loin d'être négligeable.

Jeu et autorité

Arrêtons-nous un instant sur l'importance exercée par l'activité « ludique » dans cette société fort « intellectuelle ». Les réunions consacrées à la

compétition des *waka* (*uta-awase*) ou à la composition du *renga*; à la devinette des pastiches littéraires ou imagés camouflés au sein de l'*ukiyo-e*, au jeu de carte (*karuta*) des *waka* tirés du *Hyakunin-isshu* (anthologie de cent *waka* composés chacun par un poète antique) ou du *Dit de Genji* (un poème pour chacun des 54 « livres ») etc, demandent une bonne maîtrise des connaissances de la tradition lettrée, qui est standardisée et partagée par la collectivité comme *sensus communis*. Participer au jeu et à sa forme initiatique, c'est en accepter la loi. La déviation ou la transgression est synonyme d'ignorance ou d'esprit sans culture. Pour « s'amuser », on doit se conformer à la norme, une norme qui ne tolère aucune entorse. La prédilection du jeu, en tant qu'instrument de transmission de la culture, a certainement aidé des sujets littéraires ou iconographiques à survivre à la sélection historique et à s'imposer, avec autorité, comme discours d'une collectivité. De tels jeux constituent à leur tour les instruments par excellence de cette sélection culturelle. Les thèmes ont, quant à eux, plus de chance d'être intégrés dans ce mécanisme d'auto-légitimation dans la mesure où ils se réfèrent à la tradition. Bien entendu, les références à la tradition la plus codifiée — parodies, pastiches — prospèrent davantage; il y a plus de public pour s'y intéresser. Voici schématiquement la structure en spirale qui consolide la base culturelle commune³¹.

Prototype et institutionalisation

Dès la fin de l'époque Heian, avec l'accomplissement du *Dit de Genji* (ca.1000, qui est à la fois une synthèse de l'« antique » tradition « nationale » et un cas exemplaire d'intertextes composés suivant l'alternance de la versification et de la prosodie) s'imposa une modification dans la structure d'une « création-consommation » du « roman » japonais. Au lieu de rechercher de nouvelles possibilités d'expression, on tend désormais à se référer de préférence au *Dit de Genji*, qui du même coup, devint le modèle idéal à suivre, le texte privilégié des exégètes tel FUJIWARA no Teika (1162-1241), qui se prétendit être l'unique interprète authentique de ce « roman » (fait curieux d'ailleurs, Teika est considéré traditionnellement comme un des éditeurs du *Hyakunin-isshu*, anthologie susdite apprise par coeur encore aujourd'hui par le peuple).

Cette mutation a certainement préparé le terrain intellectuel favorable au huitième recueil officiel des poèmes de *waka* (*chokusen-waka-shû*) : *Shin-ko-kin-waka-shû* (*Nouveau recueil des poèmes anciens et modernes*, 1205). Dans ce recueil prime, justement, la technique du pastiche *honkadori*; technique qui recourt aux réminiscences des poèmes antérieurs et à leur « résonances » pour faire apparaître un monde poétique complexe fait d'associations d'idées mûries et synthétisées au cours de l'histoire³². Cette technique *honkadori*, avec son risque d'un pédantisme obscurantiste et nécrophile, peut être considérée comme un prototype de la figuration pastiche de l'*ukiyo-e*.

C'est effectivement à l'époque Edo que se voit institutionaliser ce mécanisme social de transmission de la culture : *iemoto-seido*. Dans ce système, la transmission aux disciples de certains métiers artisanaux de qualité (calligraphie, arrangement floral : *ikebana*, danse, théâtre, arts martiaux etc...) est légitimée par le « chef de famille » (*iemoto*), censé être, du moins symboliquement, l'héritier et le détenteur du secret d'un art trouvé ou inventé par le maître fondateur³³. Ni apogée, ni décadence, l'époque Edo représente un classicisme vulgarisé, à la portée du public.

Discours d'une collectivité : en guise de conclusion

Nous pouvons ainsi supposer l'existence, dans ce jeu d'inter-transtex-

tualité, de « mécanismes sociaux de cette communication des signes » et comprendre « pourquoi et surtout comment le discours dominant [...] a-t-il pu s'imposer aussi massivement à la société, devenir « le discours d'une collectivité ? »³⁴. Dans ces conditions, il serait inconvenant de concevoir l'histoire littéraire et artistique du Japon comme un ensemble d'« oeuvres » plus ou moins indépendantes en elles-mêmes. Nous devons noter qu'une telle conception « individualiste » (au sens large du terme), développée et formulée en Europe au XIXe siècle, est encore, à l'heure actuelle, majoritaire et passe pour authentique et pertinente même au Japon. Néanmoins, la caractéristique d'interdépendance de la production artistique et littéraire au Japon nous autorise à mettre l'accent sur une « trame culturelle » dont les fils verticaux témoignent des mutations successives des oeuvres au cours de l'histoire, et les fils horizontaux de l'osmose des diverses expressions artistiques, osmose résultant de l'ambiguïté entre les genres³⁵.

Cette vision « méta-textuelle » constitue la matrice, le cadre de référence le plus adéquat qui soit, pour étudier globalement l'Oeuvre japonaise dans son dynamisme³⁶. Placé dans ce contexte, l'ukiyo-e — image dite « populaire » — entre en jeu avec la tradition afin d'élaborer un champ culturel situé au-delà de la distinction (illusoire ?) qui sépare l'art « aristocratique » de celui qui ne l'est pas, champ d'une pratique transtextuelle par excellence.

Notes

Dans cet article, tous les noms japonais sont donnés dans leur ordre : le patronyme précède le prénom. Pour éviter la confusion, nous transcrivons le patronyme japonais en majuscule. On verra ainsi que dans le cas de Hokusai, Hiroshige et Utamaro, il s'agit de leurs prénoms pseudonymiques. La transcription des mots japonais se fonde sur le système de Hepburn : *u* correspond au français « ou » ; *s* toujours sourd ; *r* proche du « l » ; *ch* « tch ». L'accent circonflexe indique une voyelle longue. La transcription des mots chinois se fonde sur le système ping-yin (voir l'article d'Eric Janicot).

1 Jean Laude, *Peinture pure et/ou avant-garde : les Orientalismes 1860-1960*. Séminaire de troisième cycle (1975-76), (dactylographié), Université de Paris I, p. 99.

2 La mise au point apportée par Bernard Frank sur ce point est révélatrice : « la pensée que le monde est objet d'affliction était, sans aucun doute, un thème familier aux Japonais avant que ne fût introduit chez eux le terme chinois de « monde flottant », mais sitôt qu'ils connurent celui-ci, et l'eurent tout naturellement rendu à l'aide de sa transposition littérale *ukiyo*, ils comprirent le parti qu'ils pouvaient en tirer grâce à un effet de surimpression avec un homonyme qui l'enrichissait de sa propre charge affective et qui se forgea, en quelques sorte, comme son jumeau ». C'est donc très souvent par l'intermédiaire des notions empruntées aux pays étrangers que « s'exprime la véritable originalité nationale » du Japon. Bernard Frank, *La leçon inaugurale au Collège de France*, Maison franco-japonaise, Tokyo, 1981, p. 27. Nous avons constaté la même démarche au cours de l'assimilation de la perspective linéaire occidentale au Japon. Voir notre article : « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, sep. 1983, pp. 29-45.

3 cf. Jean Laude, *op. cit.*, p. 36. « Basse continue » de la réflexion de l'auteur qui ne cesse de dénoncer « l'appropriation de l'Autre par celui qui, pour le posséder, le réduit à ses propres catégories, à son propre code, à son Universalisme » (*Ibid.*, p. 5), cette

remarque, quoique naïve, ne saurait être trop répétée, aussi bien pour les études inter-culturelles qu'historiques. Voir, entre autres, Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967) repris dans *Poétique*, n° 49, 1982, pp. 61-69 et Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Dans la même perspective, nous avons examiné les écrits des artistes qui se donnent la tâche de réinterpréter l'histoire sur laquelle ils se fondent : « A la découverte de l'ukiyo-e, les graveurs sur bois à la recherche d'un « statut d'artiste » au Japon dans la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 73, jan.-fév., 1984, pp. 4-14; « Une histoire qui demeure chez un artiste, problème de l'historiographie chez Maurice Denis », version japonaise parue dans *Gendai-shisô (revue de la pensée d'aujourd'hui)*, vol. 10-7, pp. 186-197; vol. 10-9, pp. 190-199 (1982). Version française encore inédite. Pour les réflexions philosophiques portant sur les difficultés intrinsèques d'expliquer le Japon dans la limite d'un système de codes occidentaux, voir, en particulier, Yoshio ABÉ, « La culture japonaise à la recherche de son identité », *Esprit*, fév. 1973, pp. 295-314 et Yasusuke Oura, « Cet obscur objet du discours », *Critique*, jan.-fév. 1983, n° 428-429, pp. 61-69. Ces deux volumes consacrés entièrement au Japon sont pour la France des documents fondamentaux.

4 Voir Henry D. Smith II, « Tokyo and London, comparative conception of the city », in Albert Craig, *Japan, a comparative view*, Princeton U.P., 1979, pp. 49-99. Quant à la position de la civilisation japonaise dans l'histoire mondiale, qui sert d'arrière plan « écologique » global à l'étude de Smith, voir une approche originale in Tadao UMESAO : « Une approche écologique de l'histoire », in *Le Japon à l'ère planétaire*, René Sieffert, Publications orientalistes de France, 1983, pp. 9-74.

5 Leitmotiv d'une conférence tenue par SUZUKI Jûzô au Musée Guimet le 19 nov. 1983 sous le titre : « La tradition dans l'estampe japonaise », où il propose de nouvelles interprétations du pastiche (*mitate*) dans l'ukiyo-e. En attendant la publication de son texte nous nous bornons ici à nous servir de données publiées antérieurement. Les exemples utilisés dans la première partie de notre article n'en doivent pas moins à sa conférence. Nous tenons, ici, à le remercier de sa généreuse autorisation. Pour la définition de « pastiche » voir note 21.

6 The British Museum, Department of Oriental Antiquities, 1974, reproduit in SUZUKI Jûzô, *Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten (La Grande Encyclopédie illustrée en couleur de l'ukiyo-e)* vol. 4; *Sujets : anecdotes, légende et théâtre*, Tokyo, Taishûkan shoten, 1981, p. 103, ill. 298.

7 *Ibid.*, vol. 6 (*Oeuvres 1, de Moronobu à Harunobu*), par YAMAGUCHI Keizaburô et ASANO Shûgô, 1982, p. 89, ill. 207, conservée au Museum für Ostasiatische Kunst, Staatliches Museum Berlin (West).

8 SUZUKI Jûzô, *op. cit.*, p. 67, ill. 180 et 181.

9 Pour cela nous renvoyons les lecteurs à l'encyclopédie susdite (note 6) qu'on peut consulter, soit au Musée Guimet, soit à la bibliothèque de la Maison du Japon à la Cité universitaire de Paris.

10 cf. *Suzuki Harunobu : catalogue d'exposition*; Philadelphia Museum of Art, catalogue établie par Jack Hillier, n° 72 : « The Hollow tree », 1970.

11 SUZUKI Jûzô, *op. cit.*, p. 133, ill. 394, E. and I. Grabhorn Collection.

12 David B. Waterhouse, *Harunobu and his age*, Londres, Trustee of The British Museum, 1964, pp. 134-35.

13 La forme originelle de ce « roman » fut établie par Murasaki-shikibu, dame de cour du début du XIe siècle, mais la forme actuelle ne fut établie que par les premiers lecteurs de ce roman (selon INAGA Keiji, *Genji-monogatari zengo, Avant et après le Dit de Genji*, Kyôto, Izumi-Shobô, 1977, en japonais). Cette mutation textuelle va être abordée plus loin. Une partie de la traduction par René Sieffert est déjà publiée : *Le Dit de Genji*, Presses orientalistes de France. On consultera, en anglais, la traduction classique par Arthur Waley et une nouvelle traduction par E. Seidensticker.

14 cf. SUZUKI Jûzô, *op. cit.*, p. 58, ill. 146.

15 Pour la disparition d'une pareille pratique associative entre l'image et le texte en Occident à la Renaissance, voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1972.

16 Sarashina se situe près de la Montagne de Narayama, connue grâce à un film de Shôhei IMAMURA, *Ballade de Narayama*, 1982. Le roman originel par FUKAZAWA Shichirô, (lui même basé sur une légende) : *Narayamabushi-kô*, a été traduit par Bernard Frank en 1959 : *Narayama*, Gallimard.

17 cf. Laurence Berthier, *et.al.*, *Fêtes et rites des 4 saisons au Japon*, Presses orientalistes de France, 1982, p. 331.

18 cf. Roman Jakobson, *Questions de poétique*. Ici, *Recueil de la critique littéraire du formalisme russe*, vol. 1, éd. par MIZUNO Tadao, trad. jap. par KITAOKA Seiji, Tokyo, Serika Shobō, 1971, pp. 61-62. Dans ce contexte, les réflexions d'Ernst Gombrich sur la fonction symbolique doivent être aussi prises en considération, *The Meditation on the Hobby Horse*, Londres, Phaidon, 1963; *The Symbolic Image*, *idem.*, 1975.

19 Roland Barthes, « Sémigraphie d'André Masson » in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil 1982, pp. 143-144.

20 Remarque révélatrice de Jacqueline Pigeot dans sa communication in *Le Japon vu depuis la France — les études japonaises en France*, éd. Francine Hérail, Tokyo, Maison franco-japonaise/ Kinokuniya, 2 éd., 1981, pp. 90-93. Voir aussi sa thèse d'Etat : *Michiyuki-bun, poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1982, qui peut être considérée comme la première contribution systématique à cette démarche et qui, s'arrêtant avant l'époque Edo, sert de base référentielle indispensable à la compréhension de notre problématique.

21 Gerard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982. Nous suivons, dans cette étude, sa définition du *pastiche* : imitation sans fonction satirique, pour le distinguer de la *parodie* : détournement de texte à transformation minimale, ou de la *charge* : pastiche satirique. Ces derniers existent tout de même dans certaines ukiyo-e. Il est intéressant de remarquer l'existence fréquente chez Harunobu d'un *travestissement*, comme Chōryō (ill. 3) ou Yoritomo (ill. 6). « Féminisations » à la lettre, ces exemples sont d'autant plus suggestifs que l'auteur de *Palimpseste* compte, parmi ses quatre distinctions, le *travestissement* : transformation stylistique à fonction dégradante (plutôt que « dégradante » nous dirions volontiers « embellissante »).

22 J. Pigeot, *op. cit.*, Tomonobu IMAMICHI, « Pour l'enteléchie de l'expérience esthétique au cas de la poésie », *Journal of the Faculty of Letters*, The University of Tokyo (Aesthetics), vol. 5, 1980, pp. 55-65. Une interprétation excellente et une initiation « exemplaire » au poème *waka*, prenant pour objet d'étude un *waka* de FUJIWARA no Kanesue (877-933).

23 SUZUKI Jūzō, *Ehon to Ukiyo-e (Livre illustré et l'ukiyo-e)*, Tokyo, Bijutsu-shuppansha, 1979, p. 404.

24 Ces principes peuvent être appelés « les principes de coopération » d'après H.P. Greice, « Logic and Conversation », in P. Cole et J.L. Morgan (éd.), *Syntax and Semantics*, vol. III, New York, Academic Press, 1975; traduction française dans *Communication*, n° 30, 1979, pp. 57-72. Cf. MURAYAMA Yasuo, « rhétorique de *Haiku* et sa position dans l'interprétation » (en japonais), in *Risō (Idéal)*, déc. 1982, n° 595, pp. 93-103; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, W. Fink Verlag, 1976, chap. 2 et 3.

25 cf. Amy Vladeck Heinrich, *Fragment of Rainbows, Life and Poetry of SAITO Mokichi*, Columbia U.P., 1983. L'auteur propose cette lecture linéaire à la *renga* pour interpréter une « série » des poèmes *waka* de SAITO Mokichi, en y distinguant des *waka* qui servent du « fond » (*ji*) d'avec d'autres *waka* qui y profilent (*zu*). Notons ses références principales : Les articles de Jin'ichi KONISHI sur le *renga* : « The Act of Renga » et « Association and Progression : Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, AD. 900-1350 » (voir note 32).

26 Cf. ch. II d'Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Presses Universitaires de France, 1982. Pour une approche psychanalytique de ce problème, voir DOI Takeo, *Amae no kōzō, le jeu de l'indulgence*, trad. franç. E. Dale Saunders, éd. Sycamore-Asiathèque, 1982 et KIMURA Bin, *Hito to hito no aida* (mot à mot : la « marge » (*ma* = *aida*) entre les individus), à paraître en français. Voir aussi, à titre d'orientation, l'article de Yūjirō NAKAMURA et un compte-rendu critique sur le livre de DOI par Françoise Davoine et Jean-Marc Gaudillière, parus dans *Critique*, *op. cit.*, note 3 et Maurice Pinguet, *La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984, chap. 4.

27 Dans son étude dense et détaillée sur le *Rouleau enluminé de Genji-monogatari* : « Sur l'esthétique de la cour à l'Époque de Heian (IX-XIIe siècle) et sa continuité dans l'art japonais » in F. Hérail (éd.), (*op. cit.*, note 20), Terukazu AKIYAMA explique clairement les relations complexes de l'écriture et du visible à l'époque : la coopération/compétition entre les calligraphes et les peintres tant pour l'exécution des rouleaux enluminés que pour la décoration d'un intérieur; le fait que « les nobles, surtout les dames, aimaient regarder des peintures en lisant ou en écoutant les récits » (pp. 265-273) etc.

28 Plus précisément, voir l'article de Eiko KONDO : « L'évolution des kyōka et leurs rapports avec l'ukiyo-e », in le catalogue de l'exposition : *Les Objets tranquilles, natures*

mortes japonaises XVII-XIXe siècles, Paris, Galerie Janette Ostier, nov. 1978, p. 113.

29 SUZUKI Jûzô, *op. cit.*, (note 23), pp. 529-563; et Sidney Ward, *One Hundred Surimono*, 1976, donnent les informations les plus détaillées sur le *surimono*.

30 Sur l'*egoyomi*, voir l'article de KOBAYASHI Tadashi, ch. IV de *la Grande Encyclopédie illustrée en couleur de l'ukiyo-e* (*op. cit.*, note 6), vol. III, pp. 109-118. Ce volume traite des styles, des techniques de l'impression et de la gravure, de l'édition et des éditeurs.

31 Problème favori de Pierre Bourdieu. Voir *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Editions de Minuit, 1970; *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

32 INAGA Keiji, *Bungaku no tanjô* (*La Naissance de la littérature, essai sur la culture japonaise à l'époque ancienne, la vie intellectuelle des courtisans royaux du Japon et le système de la production des « romans » japonais*, en japonais), Tokyo, PHP, 1983, pp. 219-220. Précisons que si les poèmes sont recueillis et ordonnés, dans ces recueils officiels de *waka*, par commodité d'usage, il est possible de lire chaque *waka*, non isolément, mais par rapport à celui qui le précède ou le suit. En fait on suppose que le « secret » des éditeurs consiste à insérer un *waka* chef-d'œuvre parmi des *waka* médiocres composés par des nobles ou des hommes politiques, afin de faire d'une pierre deux coups : faire ressortir cette pièce capitale tout en rendant hommage aux personnages qui participent à l'ouvrage... On sait, en outre, que les éditeurs ont composé souvent eux-mêmes les « *waka* anonymes » (*jomihito-shirazu*) afin d'établir une symétrie dans l'arrangement des *waka*. Cette option latente et occultée pour une lecture linéaire, est consciemment exploitée dans la pratique du *renga*. Bref, dès le premier recueil officiel de *waka* au début du Xe siècle, la conscience d'*intertexte* est omniprésente. Cf. note 23, et O-OKA Makoto, *Utage to koshin* (*Le Banquet et l'âme solitaire*); MARUYA Saiichi, *Nippon-bungakushi hayawakari* (*L'Histoire de la littérature japonaise, rapide*), Tokyo, Kôdansha, 1977, ici éd. Paperback, pp. 43-46.

33 Sur *iemoto*, voir, F.L.K. Hsu, *Iemoto, the heart of Japan*, New York, John Wiley and Sons, 1975; NISHIYAMA Matsunosuke, *Iemoto no kenkyû* (*Etude sur l'iemoto*, en japonais), 1959, rééd. Tokyo, Yoshikawa-kôbunkan, 1982.

34 Voici la supposition dont Augustin Berque regrette l'absence dans son compte-rendu critique sur *Michiyuki-bun* (*op. cit.*, note 20) de Jacqueline Pigeot. A. Berque, « Des lieux réels aux lieux de l'imaginaire », *Critique*, n° 428-429, (*op. cit.*, note 3) p. 140.

35 Cf. Tsuneyoshi TSUZUMI, « Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 22, Heft 1, 1928, pp. 46-60. Dans la littérature on constate l'insertion fréquente des vers dans la prose; ambiguïté qui contredit le fondement de l'esthétique classique de l'Occident. Voir TOKIEDA Seiki, « Sanbunchû ni okeru inbun no igi to kinô » (« La signification et la fonction du vers dans la prose », en japonais), in *Nihon-bunpô, bungo-hen* (*La Grammaire japonaise, langage ancien*), Tokyo, Iwanami-shoten, 1954, p. 347. L'auteur est connu comme étant le premier à avoir critiqué systématiquement au Japon, la linguistique de Saussure, dont *Le Cours de linguistique générale* a été traduit en japonais dès 1928 (première traduction à l'étranger) par KOBAYASHI Hideo : *Gengo-gaku genron*, Tokyo, Okashoten. Sur cette acceptation non sans quelques malentendus, provenant à la fois du texte français et de la traduction, voir MARUYAMA Keizaburô, *Saussure no shisô* (*La pensée de Saussure*, en japonais), Tokyo, Iwanami shoten, 1981, p. 47; qui est à l'heure actuelle, une des meilleures études tant philologiques que théoriques sur Saussure.

36 Notons la tentative de MARUYA Saiichi (*op. cit.*, note 32), qui propose de situer l'anthologie (*shikashû*) comme l'axe de la création poétique dans la littérature japonaise. En fait, l'anthologie officielle ou privée, *intertexte* par définition, a eu un statut privilégié dans la tradition japonaise. Bien que partielle dans la mesure où il ne traite que des vers tels *waka*, *renga*, *haikai* etc., sa conception fondée sur l'évolution autonome d'une forme poétique nous permet de nous débarasser d'un schème chronologique conventionnel (antique/ médiéval/ moderne), tributaire à la fois de l'histoire politique et du modèle occidental teinté de la pensée historiciste du XIXe siècle. Le modèle est peu pertinent pour la description d'une société non-occidentale. Ni exhaustif ni monumental, son essai incarne, heureusement, une légèreté d'esprit avec l'intensité qui en résulte : idéal même de la forme littéraire qu'il privilégie.

Pour éviter la partialité indéniable de MARUYA, KOTAJIMA Yôsuke a proposé tout récemment une autre approche de l'histoire de la littérature japonaise, en se fondant sur une matrice proche de la nôtre : « Sôshibun no keifu » (« La généalogie de Sôshibun », en japonais) « un essai sur l'histoire de la littérature japonaise », *Hikakubungaku-kenkyû* (*étude de littérature comparée*), Tokyo, Todai Hikakubungaku-kenkyû-kai/Asahi-shup-

pansha, n° 45, avril, 1984, pp. 1-29, où l'auteur privilégie « l'insertion fréquente des vers dans la prose » (« *sōshibun* » cf. note 35) comme axe de l'histoire de la littérature japonaise. En y distinguant quatre types (rajouter, condenser, mettre au point et dépasser), il a réussi à la fois à marquer leurs évolutions historiques formelles et leurs fonctions et effets littéraires et/ou poétiques suivant des exemples concrets. Certes, sa préoccupation trop concentrée sur la forme : *sōshibun* — intertexte exemplaire selon notre interprétation — l'oblige à abandonner le problème de transtextualité (qu'il effleure sans réussir à l'intégrer dans sa conception). Il n'arrive pas, par conséquent, à saisir l'évolution historique de ce mécanisme de citation et de pastiche dans sa dynamique intégrant *sōshibun*. Mais son hypothèse n'en paraît pas moins receler encore des voies à explorer.

En dernier lieu, on peut se demander si c'est par hasard, que non seulement MARUYA et KOTAJIMA mais aussi l'auteur de cette étude, sont obligés d'emprunter une notion à une culture étrangère (pour MARUYA et KOTAJIMA, une forme littéraire qui existe en Chine; pour INAGA, une notion élaborée en France) afin de concevoir l'histoire littéraire et artistique de leur pays. Est-ce « l'optimun » écologique pour une civilisation qui se situe au bout du monde (UMESAO, cf. note 4) ? Est-ce un avantage (B. Frank, cf. note 2), ou une faiblesse qui entâche, çà et là, notre étude (cf. note 35) ? Nous ne cachons pas, pour le moins, notre intention de simuler notre objet d'étude : pastiche, sur le plan de notre méthodologie, en nous référant à la sémiologie. Une pratique constatée chez André Masson par Roland Barthes (cf. note 19). Tout comme ce dernier, nous avons voyagé dans « L'empire des signes », pour être accablés de « la fissure symbolique ». Que trouvent ici l'expression de ma gratitude Francis Green et Eric Janicot, dans ce voyage insensé.



Gamarra, *Veintitrés de abril* (détail), 1976, 55 × 60 cm, huile sur bois, coll. part., Paris.

l'écrit-voir

Revue d'histoire des arts
Collectif pour l'Histoire de l'Art
Publications de la Sorbonne

Conception et coordination de ce numéro :
Francis Green et Martine Martin.

Comité de rédaction : Laurence Bertrand, Fabienne Blondel, Pascale Dubus, Sophie Fouriaud, Jean-David Jumeau-Lafond, Étienne Jollet, Jean-Loup Korzilius.
Ont également participé à ce numéro : Dominique Clévenot, Marie-Madeleine Dujon, Philippe Peltier.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Jean-Louis Paudrat pour sa collaboration, Corinne Pidancet-Laude qui nous a autorisés à publier un texte de son père et le Centre de recherche sur l'art contemporain pour sa participation matérielle.

Direction de publication : Myrielle Hammer.

Gestion : Francis Montoro.

Nous adressons également nos remerciements à l'Association des Amis de Jean Laude, le Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures, les sociétés A.V.S. et B.C.M., l'association Vidéo Arts Plastiques, l'association Wifredo Lam, la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques.

Numéro édité avec le concours du Centre National des Arts Plastiques (FIACRE).

Diffusion libraires (Paris-Province-Étranger) : Publications de La Sorbonne, 14, rue Cujas, 75231 Paris Cedex 05.
Tél. : 329.12.13 - Poste 33.51
C.I.D. 131, bd Saint-Michel, 75005 Paris. Tél. : 354.99.62 ou 354.47.15

Abonnements :

Collectif pour l'histoire de l'art
3, rue Michelet, 75006 Paris

Les manuscrits doivent être envoyés au Collectif pour l'histoire de l'art, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : (1) 354.62.79.
Le comité de rédaction n'est pas responsable des documents qui lui sont remis. Les manuscrits ne sont pas retournés à leurs auteurs.

Revue semestrielle.

© : L'Écrit-Voir, tous droits réservés.
N° ISSN : 0752-5222.