



HAL
open science

La guerrière dans l'estampe japonaise aux époques Edo et Meiji (1603 - 1912)

Marie Oulès

► **To cite this version:**

Marie Oulès. La guerrière dans l'estampe japonaise aux époques Edo et Meiji (1603 - 1912). Art et histoire de l'art. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL118 . tel-04910702

HAL Id: tel-04910702

<https://theses.hal.science/tel-04910702v1>

Submitted on 24 Jan 2025

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

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

Sorbonne Université

Ecole doctorale 0124

Centre de Recherches sur l'Extrême-Orient de Paris Sorbonne (EA2565)

La guerrière dans l'estampe japonaise

aux époques Edo et Meiji (1603 – 1912)

Volume I : Texte

Par Marie Oulès

Thèse de doctorat d'Histoire de l'Art

Dirigée par M. Antoine Gournay

Présentée et soutenue publiquement le jeudi 12 décembre 2024

Devant un jury composé de :

Mme Estelle Bauer	Professeure des universités, INALCO	Présidente du jury
Mme Marie Laureillard	Professeure des universités, Université Paris Cité	Rapporteure
Mme Marianne Simon-Oikawa	Professeure des universités, Université Paris-Nanterre	Rapporteure
M. Antoine Gournay	Professeur des universités, Sorbonne Université	Directeur de thèse

*A toutes celles et ceux qui combattent avec les meilleures intentions du monde
et aux artistes qui les représentent*

A mon père et mon frère pour lesquels j'éprouve un amour et une gratitude sans fin

A ma mère qui s'est battue jusqu'au bout et dont l'affection m'accompagne chaque jour

Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à toutes celles et ceux qui m'ont soutenue, de près comme de loin, lors de ces années de doctorat.

Je voudrais d'abord remercier vivement mon directeur de thèse, M. Antoine Gournay, dont les conseils avisés et les remarques honnêtes m'ont aidée à construire et écrire la thèse. Les différents échanges que nous avons eu m'ont permis de mieux appréhender le doctorat et de voir plus clair dans mes réflexions.

Je remercie également Mme Béatrice Quette, conservatrice en charge des collections asiatiques et extra-occidentales du musée des Arts décoratifs, qui m'a beaucoup appris et élargi mon horizon au-delà du Japon lors de mon travail auprès d'elle et ce avec une grande patience et bonté.

Je suis très reconnaissante envers mes professeurs de japonais à l'INALCO, Mmes Chiba Eriko, Nishimura Haruka, Ferragut Itsuko et M. Yamamoto Shiro, dont les cours m'ont permis de progresser rapidement et de manière importante dans la maîtrise de la langue et de son écriture. Leurs explications claires m'ont ainsi permis de traduire titres, poèmes et textes que je n'aurais pu lire ou comprendre sans leurs enseignements.

Je remercie aussi les collègues et amis qui m'ont soutenue tout au long de la thèse. Leur enthousiasme communicatif, leur intérêt pour mon sujet de thèse et leur envie d'en savoir plus m'ont aidée à partager ma passion pour ces guerrières et pour l'art de l'estampe.

J'aimerais exprimer toute ma gratitude et mon affection pour ma meilleure amie, Elodie Rivière, dont l'amitié et le soutien m'ont permis de traverser les moments difficiles durant les années de doctorat. Je remercie cette guerrière des temps modernes dont la détermination et le courage la mèneront, je l'espère de tout cœur, vers une grande réussite et une vie heureuse.

Enfin, un immense merci à mon père et mon frère dont le soutien sans faille m'a permis de persévérer malgré les difficultés et les moments de doute ; à ma mère qui m'a inspirée par sa force et son courage dans son combat contre la maladie et qui, malgré son absence qui se fait

ressentir dans les moments difficiles, m'accompagne dans mes pensées et dans mon cœur. Je les remercie pour leur amour et leur confiance, espérant ainsi les rendre fiers par mon travail et leur témoigner de ma gratitude et de mon affection infinies.

Avis au lecteur

Dans la thèse, les noms respectent l'ordre japonais : nom suivi du prénom. Par ailleurs, les artistes japonais utilisant différents noms au cours de leur vie et de leur carrière, les noms cités sont ceux par lesquels ils sont les plus connus.

La romanisation des mots japonais suit le système Hepburn. Les voyelles longues sont donc indiquées par un accent circonflexe et le *n* syllabique est écrit *n* devant consonnes et voyelles dans les mots composés. La romanisation des mots chinois suit le système *hànyǔ pīnyīn*, où nous avons fait le choix d'indiquer les tons.

Tout mot ou expression japonais est suivi de sa graphie en japonais et de sa traduction française. Les termes techniques sont expliqués dans un glossaire situé en annexe.

Au sujet du catalogue iconographique, les titres des œuvres et des séries auxquelles elles appartiennent éventuellement sont écrits en japonais, transcrits en *rōmaji* puis traduits en français pour faciliter leur recherche. De plus, les formats sont d'abord indiqués par le terme japonais correspondants puis exprimés par les dimensions en centimètres.

Introduction

« *Le Sire de Kiso avait de Shinano emmené à sa suite deux belles femmes, Tomoe et Yamabuki. Yamabuki, malade, était demeurée à la capitale. Des deux, Tomoe, par la blancheur de son teint, par sa longue chevelure, par ses traits réguliers, était en vérité la plus belle. D'une force et d'une adresse rares à l'arc, que ce fût à cheval, que ce fût à pied, le sabre à la main, c'était une guerrière capable d'affronter démons ou dieux et qui seule valait mille hommes.* »¹

C'est ainsi qu'est décrite la plus célèbre des guerrières japonaises dans les premières lignes du Livre neuvième du *Dit des Heike* (平家物語, *Heike monogatari*), intitulé « La mort de Kiso », du nom du général Kiso no Yoshinaka, mari ou amant de Tomoe. Cet incipit s'attache donc à broser le portrait d'une guerrière, cette femme qui prend les armes et part au combat apparaissant comme un fait rare et digne qu'on s'y intéresse. C'est en effet ce caractère extraordinaire qui fascina autant le public que les artistes à travers les siècles et plus particulièrement aux époques Edo (1603 - 1868) et Meiji (1868 - 1912).

Depuis plusieurs siècles, en effet, différentes figures féminines attisaient l'imagination des artistes, auteurs, dramaturges et séduisaient le public. Elles étaient les protagonistes de contes, de chroniques, de pièces et de rouleaux peints en tous genres, allant du registre historique au fantastique en passant par le drame. Ces figures féminines se voyaient également dans les estampes des époques Edo et Meiji, témoignant d'un intérêt persistant du public pour leurs personnes. Il est possible de répartir ces femmes en plusieurs catégories.

Parmi elles, la catégorie la plus renommée et celle qui engendra de loin le plus d'images est celle des *bijin* (美人), ou des « beautés ». Ce nom embrasse à la fois les servantes des maisons de thé et les courtisanes des maisons closes, deux images typiques de la femme des quartiers de plaisir des villes. Le succès retentissant de leur représentation s'explique par la qualité visuelle de l'illustration, par l'esthétique et surtout par la fascination que ces superbes femmes exerçaient sur le public. En effet, ce dernier était majoritairement composé de *chônin*

¹ Sieffert René, *Le dit des Heiké, Cycle épique médiéval des Taira et des Minamoto*, « Livre neuvième », Lagrasse, Verdier/poche, 2012, p.569.

(町人), ces urbains auxquels la paix des shôguns Tokugawa et l'économie florissante de l'archipel ont permis un enrichissement souvent supérieur aux fortunes aristocratiques et guerrières. De ce climat social paisible découla un nouveau mode de vie pour les habitants des villes, un mode de vie qui prônait la jouissance de l'instant présent et la poursuite du plaisir, du divertissement, et que l'on nomma *ukiyo* (浮世), le « monde flottant ».

Ce monde est au cœur de la culture urbaine qui se développa tout au long l'époque Edo puis perdura sous le gouvernement de l'empereur Meiji. Ainsi, les loisirs des citadins occupèrent une place centrale dans la vie culturelle japonaise et ces divertissements incluaient, entre autres, les visites dans les quartiers de plaisir comme ceux de Yoshiwara à Edo ou de Shimabara à Kyôto. Ces quartiers, où se rassemblaient les fameuses « beautés », devinrent alors l'une des principales sources d'inspiration des écrivains, dessinateurs et dramaturges. Les estampes donnaient alors à voir ces figures féminines admirées qui jouaient les rôles de servantes ou de courtisanes dont les noms et visages évanescents se succédèrent au fil des années, comme des actrices se passant un rôle quand les précédentes sont considérées comme trop âgées ou que leur popularité décline. Cette culture de l'instant présent donnait ainsi aux quartiers de plaisir des allures de spectacle vivant, d'une scène sur laquelle se joue sans cesse le théâtre de la vie du « monde flottant » et dont les rôles principaux sont interprétés par ces figures féminines éphémères que le public venait admirer jour après jour.

Les estampes prenant ces femmes comme modèles pour des portraits ou des scènes de la vie quotidienne de ces quartiers étaient tout particulièrement appréciées puisque leurs acheteurs étaient en partie aussi les visiteurs qui fréquentaient les maisons de thé et de prostitution. Leur popularité était seulement égalée par les portraits des acteurs du théâtre kabuki (歌舞伎), théâtre haut en couleurs et aux thèmes proches des préoccupations urbaines avec des drames amoureux, des dilemmes terribles qui imposaient aux protagonistes de choisir entre devoir et passion. Les acteurs, exclusivement masculins, avaient un jeu puissant et exagéré qui leur permettait de faire transparaître toutes les émotions véhiculées par les intrigues dans lesquelles leurs personnages se trouvent piégés. L'interdiction des femmes sur scène, proclamée au milieu du XVII^e siècle par les autorités gouvernementales, obligeait les hommes à endosser les rôles féminins, certains comédiens se spécialisant même dans ces personnages avec leur propre jeu qui exprimait une idée de la femme sublimée. Leurs portraits, aussi appréciés que

ceux des beautés, les montraient en pleine représentation, portant leurs costumes et jouant leurs rôles de femmes. Les artistes de l'estampe s'amusaient de ces différents degrés de représentation et d'identification de la personne dessinée, illustrant à la fois des acteurs réels et des femmes fictives ou légendaires. Le public se plaisait alors à reconnaître le comédien et le rôle qu'il incarne dans des portraits qui en font une seule et même personne. Le « monde flottant » jouait ainsi sur l'ambiguïté de ces images.

Cependant, cette ambivalence, très plaisante aux citadins amateurs de théâtre et d'estampes, était considérée avec défiance par les autorités shôgunales. Afin de maintenir un ordre social plus strict et une moralité décente, le gouvernement promulgua plusieurs édits restreignant, interdisant même, certains sujets de l'estampe, les qualifiant d'« inconvenants », voire « dangereux » pour les bonnes mœurs de la société japonaise. Les autorités mirent également en place un système de censure à la fin du XVIII^e siècle afin de garder un œil sur la production des œuvres illustrées et châtier ceux qu'elles estimaient perturber l'ordre moral. Les artistes se tournèrent alors vers des sujets que le gouvernement pouvait accepter et créèrent des images de figures qui pouvaient être considérées par tous comme vertueuses et incontestables.

Parmi elles, des femmes prennent une place importante. Ce sont les guerrières qui incarnent des qualités, des vertus telles que la bravoure, la sagesse ou la force, physique ou mentale, dans une société fortement influencée par le néoconfucianisme et qui promouvait le modèle de la femme soumise et obéissante envers sa famille et tout particulièrement envers ses proches masculins. Ces guerrières venaient alors bousculer ce comportement attendu des femmes, créant une sorte de décalage entre la figure rêvée de la combattante en action et la réalité attendue de la femme obéissante.

Il existe un certain nombre de grandes figures de guerrières dont les noms sont bien connus d'une large partie de la population, mais elles sont suivies d'un cortège d'autres femmes moins célèbres. Elles se caractérisent chacune par leur propre histoire, leurs propres talents et leurs propres exploits, se différenciant ainsi les unes des autres, mais elles sont toutes unies par l'admiration et le respect qu'elles inspiraient au public. En outre, la relative abondance des images les prenant pour sujet principal atteste d'une popularité, certes moindre si comparée à celle des « beautés », mais tout de même bien réelle. Cela nous conduit à nous interroger sur les raisons de ce succès auprès du public et sur le(s) rôle(s) que les guerrières ont alors joué

dans l'imaginaire, et plus généralement dans la culture et dans l'ensemble de la société japonaise.

Ces interrogations nous obligent tout d'abord à réexaminer la question primordiale de l'origine de ces figures féminines guerrières : Qui sont-elles ? D'où viennent-elles ? Quelles sont leurs caractéristiques ? Répondre à ces premières questions permettra de mieux appréhender l'identité de ces femmes et de comprendre la manière dont elles sont envisagées tant par les artistes que par le public. Les plus anciennes sources qui mentionnent les guerrières sont des textes, contes et chroniques, qui furent largement diffusés et repris à l'époque Edo. En effet, l'essor des industries de l'imprimerie et de l'édition permit à un plus large public d'accéder aux classiques littéraires japonais mais également aux écrivains et dramaturges de publier plus facilement de nouveaux ouvrages dans lesquels ils reprenaient des figures historiques et légendaires telles celles des guerrières pour réécrire leurs exploits ou leur faire vivre de nouvelles aventures.

En parallèle à ces récits inédits, des dessinateurs, d'abord anonymes, illustraient les textes avant de se revendiquer comme « peintres d'images » et de les sortir du cadre du livre. Cela résulta en des estampes individuelles dont la popularité ne déclina pas avant le début du XX^e siècle. Le marché de l'édition regorgea alors de scènes et de portraits de différents formats et parmi lesquels les guerrières gagnèrent une popularité certaine, qui perdura tout au long de l'ère Meiji et se prolongea jusqu'à nos jours. Sachant que la gravure sur bois connut un développement assez rapide, passant de l'impression d'estampes monochromes aux images multicolores en un siècle, nous pouvons nous demander comment, du point de vue technique, les portraits des guerrières étaient réalisés. A partir de quand furent-ils été créés ? Quelles étapes du développement de la xylogravure connurent-ils ? Et comment furent mises en images ces figures féminines ? En outre, la fabrication continue d'estampes prenant pour sujet les guerrières implique une certaine popularité de ces figures : comment étaient-elles reçues par le public ? Comment ont-elles été perçues par la société et quel rôle joua ce thème des guerrières mises en images auprès de la population japonaise ?

La représentation de la guerrière dans l'estampe demeure jusqu'ici peu étudiée malgré la popularité de cette figure non démentie jusqu'à ce jour et le nombre de représentations qui en attestent. La plupart des ouvrages spécialisés dans l'étude des estampes japonaises ne les mentionnent qu'en passant quand ils ne les omettent pas, et les rares études consacrées aux

images de guerriers (武者絵, *musha-e*) accordent aux femmes à peine plus que quelques pages. La grande étude sur les portraits de guerriers menée par James King et Yuriko Iwakiri², publiée en 2007, s'intéresse à la représentation des guerriers, sujet qui n'avait pas encore été l'objet d'une telle analyse. Il s'agit d'un ouvrage très intéressant pour aborder et approfondir les connaissances autour d'un genre d'estampes moins discuté par d'autres livres. Il est notamment utile pour comprendre les manières de composer une image ou un portrait de guerrier mais les guerrières ne font pas l'objet du même approfondissement. Leurs représentations sont mentionnées, parfois brièvement décrites, mais l'analyse reste bien plus succincte que pour les images de guerriers.

En parallèle, quelques ouvrages portant plus généralement sur les grandes figures féminines japonaises ont été publiés. Celui dirigé par Chieko Mulhern³ (1991) est une compilation d'articles de divers auteurs passant en revue ces femmes historiques et mythiques, dont l'impératrice Jingû⁴ et Tomoe⁵, à travers les sources de leur récit et le contexte social dans lequel elles ont ou auraient vécu. Ce contexte social et la place qu'occupaient les femmes japonaises dans celui-ci ont fait l'objet de plusieurs études, tel le livre pionnier de Mary Ritter Beard⁶ (1956). Il s'agit certes d'un ouvrage plutôt ancien mais ses descriptions et ses observations détaillées de la place de la femme dans toutes les couches de la société japonaise en font un très bon point de départ pour cette étude. Un autre livre, plus récent, de Marcia Yonemoto⁷ (2016), reprend l'analyse de la place de la femme précisément à l'époque Edo. Il traite de leurs différents rôles, de leur éducation et de leurs devoirs dans le contexte politique et social de cette période. L'intérêt d'une telle étude est qu'elle nous permet de mieux comprendre comment les femmes participaient réellement à la vie quotidienne et de mesurer les différences avec la figure de la guerrière.

Depuis quelques années, plusieurs publications ont été consacrées à la présence des femmes dans l'histoire du Japon, comme l'ouvrage d'Ornella Civardi⁸, mais celles-ci ne font qu'aborder la légende ou la vie de femmes célèbres du Japon, dont quelques guerrières. Il n'existe à ce jour aucune étude de l'image et de la représentation de ces femmes.

² King James, Iwakiri Yuriko, *Japanese Warrior Prints 1646 – 1905*, Leyde, Hotei Publishing, 2007.

³ Mulhern Chieko, *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Londres, Routledge, 1991.

⁴ Aoki Michiko Y., « Empress Jingû : The Shamaness Ruler » in *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Mulhern Chieko, Londres, Routledge, 1991, pp. 3 – 40.

⁵ Tyler Royall, « Tomoe : The Woman Warrior » in *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Mulhern Chieko, Londres, Routledge, 1991, pp. 129 – 162.

⁶ Ritter Beard Mary, *The Force of Women in Japanese History*, Washington, Public Affairs Press, 1953.

⁷ Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in early modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016.

⁸ Civardi Ornella, *Le Japon des Femmes – Du IIe siècle à nos jours*, Suisse, Nuinui, 2021.

C'est pourquoi le choix de notre sujet de recherche s'est porté sur la figure de la guerrière dans l'estampe, déterminé par l'intérêt et l'envie de dédier plus qu'une page ou deux à ces femmes pourtant si populaires ainsi que d'analyser les estampes elles-mêmes. Les principales sources utilisées ont été tout d'abord les images elles-mêmes, le cœur de notre enquête. En effet, la première étape de cette étude fut de rechercher et rassembler ces images, à partir notamment des diverses bases de données existantes, portant sur les collections de musées de différents pays. Les estampes retenues pour figurer dans le corpus de la thèse ont ensuite été triées dans un tableau de manière à les classer tout d'abord par guerrière figurée. Cela nous a permis de mieux identifier ces femmes ainsi que les manières dont elles sont représentées : décors, personnages qui les accompagnent, postures, tenues et accessoires, etc. Il fallait traduire les titres, et les cartouches parfois présents dans les images ; identifier les artistes, les éditeurs et les sceaux de censure afin de mieux dater les estampes choisies. L'observation et l'analyse des représentations ont révélé beaucoup d'informations sur la figure de la guerrière et les différentes manières de la percevoir. En outre, bien qu'ils soient relativement peu nombreux, tous les témoignages écrits disponibles portant sur ce thème nous ont paru utiles à la rédaction de cette étude et à la compréhension des images bien qu'ils soient en nombre réduit.

Du point de vue technique, plusieurs questions sur les moyens et les fins de la représentation de ces guerrières en estampe se posaient également : Que donnent à voir ces représentations ? Comment ont-elles été réalisées ? Dans quel but ? Du corpus que nous avons réuni ressortent des images de différentes catégories, des portraits directs ou indirects des guerrières. Les traits physiques de la femme, les actes accomplis dans l'image, les poses prises, les mises en scène... il existait manifestement de nombreuses façons de mettre en image ces figures. Ces différentes manières de réaliser les estampes de guerrières se révèlent être d'une efficacité redoutable, tant pour leur qualité esthétique que pour le message perçu par le spectateur, ce qui explique la popularité et la large diffusion de ces images de guerrières grâce à des tirages de plus en plus importants.

Notre choix d'embrasser à la fois les périodes Edo et Meiji s'explique par plusieurs raisons. Ces deux époques réunissent une large partie de la production d'estampes, de son développement, son apogée mais aussi son déclin, du moins selon la technique traditionnelle utilisée depuis le XVII^e siècle. Cela implique que de nombreux artistes se sont succédé, transmettant leur savoir-faire à des élèves qui eux-mêmes l'enseignèrent à leurs propres disciples. Une tradition s'établit alors avec ses propres techniques, ses manières de composer

l'image et ses thèmes de représentation. Parmi ces derniers, celui de la guerrière apparut dans les années 1680, avec la popularisation des livres illustrés. Dès lors, le thème ne quitta plus le répertoire artistique de la culture urbaine. Étudier l'époque Edo et les illustrations réalisées pendant cette période permet donc d'observer la genèse du thème et la façon dont sa représentation a ensuite évolué en fonction des avancées techniques de la gravure sur bois, des modes de transmission du thème d'un artiste à l'autre et des innovations dans la manière de l'illustrer.

Puis, avec l'ouverture forcée du Japon au monde et l'avènement de l'ère Meiji, la société japonaise s'occidentalisa rapidement dans de nombreux domaines dont celui des arts. L'estampe traditionnelle connut alors la concurrence des techniques étrangères comme la lithographie mais surtout celle de la photographie. Toutefois, malgré l'importation de ces procédés, certains artistes plaidèrent en faveur de l'estampe traditionnelle et de ses thèmes, préférant utiliser les manières japonaises de dessiner et composer l'image aux nouveaux procédés et techniques importés de l'Occident. Ainsi, le thème de la guerrière demeura présent dans le répertoire des dessinateurs. Ce furent les façons de la représenter qui évoluèrent fortement comparées à l'époque précédente.

Étudier les deux périodes permet d'avoir une vue d'ensemble de la production d'estampes traditionnelles à travers le prisme de la représentation de la guerrière ainsi que d'analyser les manières d'illustrer cette figure à deux époques bien distinctes, la première voyant ses artistes développer leurs propres médias artistiques, dans un Japon relativement isolé, tandis que la deuxième oscille entre ses techniques et représentations natives et les nouveaux procédés importés de l'étranger. De plus, l'observation et l'analyse des images de guerrières produites à ces deux époques révèlent des points communs et des différences au-delà de leur seule réalisation, notamment en ce qui concerne la place de ces estampes et des figures féminines qu'elles illustrent dans la société japonaise

De plus, étudier les époques Edo et Meiji permet non seulement de mieux appréhender les valeurs et qualités accordées à ces images par le public comme les autorités mais aussi d'observer les variations au fil du temps, en fonction de l'évolution de la société et des changements dans la situation politique du pays.

Notre étude de la représentation de la guerrière comprendra cinq chapitres. Le premier s'intéresse aux sources littéraires (tant orales qu'écrites) et iconographiques où apparaissent les guerrières. Leurs noms et leurs histoires furent d'abord transmis et diffusés aussi bien par des spectacles itinérants que des livres manuscrits ou des rouleaux peints, touchant différents publics, différentes couches de la société. Cette diffusion des récits de guerrières permit le développement de tout un imaginaire autour de ces figures féminines. S'élabora alors une sorte de modèle ou d'archétype de la guerrière doté de certaines caractéristiques exprimées par les différentes figures qui l'inspirèrent.

Le deuxième chapitre porte sur la représentation en estampe de cette figure féminine, envisagée d'un point de vue technique. Ce thème étant présent dans le répertoire des artistes de la gravure depuis la fin du XVII^e siècle, il semblerait cohérent que les images qui l'illustraient changèrent avec les développements de la technique de la gravure sur bois.

Le troisième chapitre analyse l'apport des artistes eux-mêmes, ceux-ci jouant un rôle majeur dans la transmission du thème et des manières de représenter les guerrières. La relation maître-disciple, encadrée par un système d'écoles, produisit des estampes originales, des imitations mais aussi des copies qui permirent au thème de la guerrière d'être transmis de génération en génération, tout comme les manières de la représenter.

Le quatrième chapitre étudie le dialogue permanent entre la littérature, le théâtre et l'estampe qui n'eurent de cesse de partager la figure de la guerrière avec un public demandeur de telles héroïnes. Les deux premiers mettent en scène ces combattantes dans des costumes, des décors et des situations guerrières que les artistes de l'estampe reprennent dans leur production, production qui, à son tour, inspire dramaturges et écrivains.

La création et la mise en circulation des représentations de guerrières entraînent inévitablement une réaction du public. Mais quel en fut l'impact ? La réception de ces images par la société sera au cœur du cinquième chapitre de notre étude. Au vu de la pérennité du thème dans le répertoire des artistes, il semble raisonnable de supposer qu'elle fut favorable et enthousiaste. Considérées à la fois comme des modèles de beauté et de vertu, ces femmes attiraient le regard et l'esprit du public qui alla jusqu'à les qualifier d'« exemplaires ». Néanmoins, comme tout le reste de la production artistique, les estampes de guerrières ne purent échapper à différentes formes de censure, qu'il nous faudra prendre en compte, afin de mieux

comprendre dans quelle mesure elles apportaient une réponse à ce système, et dialoguaient en quelque sorte avec lui.

La représentation de la guerrière possède donc une longue histoire artistique et sociale qui se poursuit encore aujourd'hui, la guerrière étant plus populaire de jour en jour, comme en témoignent divers domaines artistiques contemporains. La présente étude et les recherches qui l'ont étayée visent donc à mieux comprendre cette figure complexe qu'est la guerrière mise en estampe : une figure aux multiples facettes, présentant plusieurs formes d'ambiguïté. Les divers éléments qui interviennent pour composer son image contribuent à façonner à la fois une identité changeante et une constante ambiguïté. Ambiguïté sociale du rôle qu'elle joue, ambiguïté picturale de la figure représentée, encore redoublée et comme mise en abyme dans les portraits d'acteurs masculins incarnant des guerrières sur la scène du théâtre. Il s'agira donc d'examiner les questions que posent leur mise en image, et les possibles motivations derrière tout cela, tant du côté des artistes que de celui des spectateurs.

Chapitre 1

Le mythe des guerrières et sa construction

Des récits mettant en scène des femmes combattantes ont été racontés, lus et illustrés à de maintes reprises depuis des siècles au Japon et les artistes d'Edo et Meiji ont hérité de cette tradition au travers de différentes sources. Grâce à ces dernières, ils purent, à leur tour, représenter les figures féminines guerrières qui peuplent leur culture. Qu'elles soient orales ou écrites, historiques ou légendaires, les sources sont variées et offrent à ceux qui les lisent ou écoutent une certaine représentation de la guerrière que le public imagine et réimagine au fil des siècles.

La paix instaurée par le gouvernement Tokugawa au XVII^e siècle eut pour conséquence, entre autres, le développement de l'industrie de l'édition. Doublé d'une éducation et alphabétisation croissantes, cet essor permit à une large partie de la population d'avoir accès aux livres et, par eux, aux références classiques de la culture japonaise. Pour les moins fortunés, des conteurs itinérants, héritiers d'une longue tradition orale de récits chantés, continuaient leur route au travers de l'archipel, diffusant donc ces histoires par leur voix, leur musique et parfois leurs images.

Sous le règne de l'empereur Meiji, l'histoire devint l'un des sujets les plus importants de l'école. Celle-ci ayant été rendue obligatoire pour tous les enfants, les figures proéminentes de l'histoire japonaise furent à nouveau mises en valeur dans les manuels scolaires et les artistes de l'estampe, encore ancrés dans les vieilles traditions, choisirent ces personnages historiques comme sujets alors que les conflits avec la Chine et la Russie ravivaient la flamme patriotique.

Les guerrières font partie d'un grand pan de la culture japonaise et leur existence remonte jusqu'aux plus anciens ouvrages du Japon. Elles sont connues et reconnues du public grâce aux différentes sources dont sont extraites leurs histoires mais aussi grâce à un imaginaire mis en place par ces récits racontés et diffusés à travers le pays.

Ce premier chapitre a pour vocation de présenter des guerrières du Japon, leur histoire et leur héritage dans la culture de l'archipel. Ces légendes féminines d'abord contées puis mises à l'écrit sont passées par la bouche et la main de différents orateurs et auteurs, se diffusant au travers d'un pays et d'un public fascinés par ces figures à la fois rares et parfaitement acceptées comme héroïnes aux prouesses et vertus militaires dans une société où les plus hauts rangs sont occupés par des hommes. Au travers de récits oraux et écrits variés, les combattantes ont nourri un imaginaire collectif et individuel, le public s'appropriant leurs histoires et leurs images pour construire une sorte de représentation « idéale » de la guerrière, que cette représentation soit partagée ou non. La question de l'imaginaire, abordée ici en dernière partie de chapitre, est liée à l'accès aux sources par les différentes classes mais également à l'intérêt porté aux combattantes puisque cet imaginaire, suscité dès l'époque Nara (710 – 794), semble n'avoir jamais cessé d'exister malgré de longues époques sans évocation de nouvelles figures féminines martiales.

I. Les sources orales

Si les récits concernant les guerrières nous sont aujourd'hui connus principalement par les textes, ce fut vraisemblablement par l'oral qu'ils furent d'abord diffusés. Cette oralité, plus ancienne que l'écriture, se fit témoin des événements mythiques ou historiques dont les personnages remarquables du Japon sont les héros et, parmi les histoires racontées, les exploits de guerrières occupaient une place importante.

La tradition orale japonaise fut à l'origine des premières chroniques écrites que sont la *Chronique des Faits Anciens* (古事記, *Kojiki*, 712) et les *Annales du Japon* (日本書紀, *Nihon Shoki*, 720), ensembles de récits soi-disant véritables qui décrivent comment le Japon fut créé par les dieux et racontent la vie de ses illustres souverains. Cependant, désormais attachées à la cour impériale, ces chroniques du VIII^e siècle n'étaient guère diffusées à travers l'archipel. De plus, les récits étant désormais mis à l'écrit, les conteurs qui les transmettaient oralement disparurent petit à petit.

Parmi les récits concernant les premiers souverains, nous remarquons un nom particulier, celui de l'impératrice Jingû. De toutes les souveraines mentionnées par ces chroniques, elle est la seule à avoir endossé l'armure et conduit ses troupes lors d'une expédition triomphale ordonnée par les *kami* (神, « divinité »). Nous ne raconterons pas ici son histoire en détails car les différentes versions de sa légende se trouvent rassemblées dans diverses sources écrites sur

lesquelles nous reviendrons. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'une impératrice, Jingû, inaugure la grande galerie des guerrières qui nous intéressent dans la thèse.

Bien que transposées à l'écrit dès le VIII^e siècle, les pratiques de l'oralité ne disparurent pas pour autant, retrouvant leur éclat durant la période médiévale qui suivit la fin de l'époque Heian (794 -1185) et l'avènement du shôgunat Kamakura. Selon Conrad Totman, les conteurs étaient probablement un des éléments les plus importants de la vie culturelle de cette époque médiévale, incluant un ensemble de narrateurs allant de l'amuseur professionnel au fervent prosélyte⁹.

A la fin de la guerre de Genpei (1180 – 1185) qui conclut l'époque Heian, ces conteurs devinrent plus actifs dans les campagnes, collectant des fonds et éduquant, et, au fur et à mesure des années, leurs récits se firent plus élaborés, tout comme leur manière de raconter, leur principal objectif tendant plus vers le divertissement que l'éducation religieuse¹⁰. Tout comme les histoires, leur audience se diversifia et l'on pouvait les écouter au bord des routes, dans les villages, dans les petits et grands temples et sanctuaires, dans les maisons de guerriers et marchands de Kyôto.

Afin de s'adapter à chaque public, les conteurs s'accompagnaient de théâtre, musique, danse ou images. Par exemple, des femmes habillées en nonnes, connues comme les *bikuni* (比丘尼, « nonnes bouddhistes ») de Kumano, dans l'ancienne province de Kii, et des hommes, les *etoki hôshi* (絵解法師, « prêtres expliquant les images ») utilisaient des images pour illustrer ce qu'ils contaient. Les *bikuni* s'adressaient principalement aux femmes de nobles, de guerriers et éventuellement de marchands, et tous parlaient aux pèlerins dans les temples, sanctuaires, aux carrefours des routes et dans d'autres lieux de rassemblement.

D'autres conteurs combinaient leurs récits à la musique pour capter l'attention du public. Les conteuses aveugles, appelées *goze* (瞽女), s'accompagnaient notamment d'un tambour. Elles racontaient leurs histoires comme si elles observaient la scène qu'elles décrivaient. Transportée par sa voix et le son du tambour, l'audience ressentait l'excitation, la frayeur du récit et retenait ce que celui-ci leur enseignait. Leurs homologues masculins, les *biwa hôshi* (琵琶法師),

⁹ Totman Conrad, *A History of Japan*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 198.

¹⁰ Beasley W. G., *The Japanese Experience : A Short History of Japan*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999, p. 107.

琵琶法, « prêtres au biwa ») préféraient le son du luth pour créer l'atmosphère du récit. Il leur était également possible d'utiliser des rouleaux peints pour appuyer leurs dires.

Ainsi, la culture des périodes Heian et Kamakura (1185 – 1333) atteignait toutes les couches de la société grâce aux *katarimono* (語り物, « ballade »), dont les plus récités étaient les *heikyoku* (平曲, « chant des Heike ») à partir desquels fut composé le célèbre *Dit des Heike* (平家物語, *Heike monogatari*). La guerre qui marqua la transition entre les époques Heian et Kamakura est retenue dans l'histoire sous le nom de guerre de Genpei, nom constitué par ceux des deux clans qui se disputèrent au sujet de la succession du trône impérial, les clans Minamoto/Genji (源氏) et Taira/Heike (平家) ce qui donna donc le nom de Genpei (源平) et, plus tard, des *heikyoku*. En effet, ces derniers racontaient les conflits entre les deux clans ainsi que les exploits des différents héros, mais aussi héroïnes, qui prirent part à la bataille. Ce fut durant l'époque Kamakura que l'on décida de rassembler ces chants et d'écrire le *Dit des Heike*, produisant ainsi un corpus unique et commun, qui permit aux conteurs et conteuses de s'accorder sur les récits qu'ils diffuseraient auprès de publics parfois très différents.

En effet, bien que la paternité de l'œuvre soit encore discutée, il est généralement admis que l'auteur fut un aristocrate mais les limites de l'auditoire s'étendaient bien au-delà de la noblesse ou du monastère. Les écrivains commençaient donc à composer pour des classes sociales auxquelles ils n'appartenaient pas, leurs récits étant diffusés par les conteurs itinérants qui portaient à la rencontre de divers publics¹¹.

Beaucoup d'histoires de courage, de loyauté, de sacrifice de soi et d'honneur malgré la défaite provenaient du *Dit des Heike*. Ces récits furent donc largement diffusés et connus de toutes les classes sociales. Les premières variantes de ce conte guerrier furent probablement rédigées par des écrivains ou des moines affiliés à des temples bouddhistes. En s'appuyant sur un récit plus ancien et orienté historiquement, ils ont pu y ajouter des récitations bouddhistes et des matériaux tirés d'autres histoires populaires¹². Ces textes, récités à leur tour par les *biwa hōshi*, continuaient à divertir un large public. La version la plus célèbre aujourd'hui est la

¹¹ Kato Shuichi, *A History of Japanese Literature : From the Man'yōshū to Modern Times*, Japan Library, 1997.

¹² Shirane Haruo, *Traditional Japanese Literature : An Anthology : Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 101.

variante dite *Kakuichi* (覚一) écrite en 1371 par un *biwa hōshi* du même nom. Cette version gagna notamment l'approbation des hautes sphères de la société et la récitation orale devint un art majeur du divertissement, dont l'apogée fut atteint au milieu du XV^e siècle, sous le règne des shōguns Ashikaga.

Plusieurs guerrières sont mentionnées dans le *Dit des Heike*, appartenant majoritairement au clan Minamoto et occupant des positions parfois élevées dans la hiérarchie militaire. C'est le cas notamment de la plus célèbre d'entre elles, Tomoe. Celle-ci combattait aux côtés du général Minamoto no Yoshinaka et était vue sur le champ de bataille, menant des troupes et participant elle-même activement au combat. Yoshinaka s'entoura également de deux autres femmes nommées Yamabuki et Aoi, mentionnées plus brièvement dans le récit. Quant à la concubine de Minamoto no Yoshitsune, Shizuka, elle aussi participa à quelques combats. Moins une figure guerrière de premier plan que Tomoe, elle demeure tout de même une combattante qui défendit la demeure de son amant bien qu'elle soit avant tout connue pour ses talents de danseuse. D'autres femmes sont également évoquées dans le *Dit des Heike*, mais elles se tiennent auprès de leurs pères, frères et maris comme des figures stratégiques et non guerrières. Toutefois, certaines, comme Hōjō Masako, épouse de Minamoto no Yoritomo, sont décrites comme possédant des qualités habituellement prêtées aux samurais : loyauté et bravoure.

Néanmoins, après la guerre civile d'Ōnin (1467 – 1477), déclenchée par une dispute entre les deux clans rivaux Hosokawa et Yamana pour décider du prochain shōgun Ashikaga, l'art de la récitation orale déclina pour être remplacé par d'autres spectacles comme le nô (能) et le kyōgen (狂言), bien que le *Dit des Heike* continuât de servir de sources pour de nombreux drames et récits.

Le théâtre nô est une forme traditionnelle du théâtre japonais commençant à la fin du XIII^e siècle. Alliant pantomimes dansés et chroniques récitées par les prêtres itinérants, le nô propose des drames lyriques dans lesquels les acteurs arborent de précieux costumes et des masques en fonction de leurs rôles et jouent accompagnés d'un petit orchestre et d'un chœur. Il s'agit d'un genre théâtral qui s'adresse à un public aristocratique. En effet, les mécènes du nô et de ses acteurs sont les daimyōs (大名), les seigneurs, et les shōguns. Les pièces de ce théâtre

sont divisées en cinq catégories : les *wakinô* (脇能), les pièces de dieux, les *shuranô* (修羅能), les pièces de guerriers, les *kazuranô* (鬘能), les pièces de femmes, les *zatsunô* (雑能), les nô variés, et les *kirinô* (切能), les nô de démons¹³.

Tomoe fut la seule guerrière à être le sujet d'un *shuranô* portant son nom. Nous pouvons remarquer que sa place est parmi les pièces de guerriers et non les pièces de femmes malgré l'existence de cette catégorie. Les *shuranô* sont centrés sur les esprits des guerriers morts qui reviennent pour conter leur dernière bataille ou leur vie dans l'Ashura, enfer où ceux tués au combat doivent se battre éternellement. Leur texte se réfère aux anciennes chroniques telles que le *Dit des Heike* ou un autre récit relatant le même conflit intitulé *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira* (源平盛衰記, *Genpei Seisuiki*).

La pièce intitulée *Tomoe* raconte la rencontre entre un prêtre itinérant et l'esprit de Tomoe. Le moine, originaire des montagnes de Kiso, fait une halte dans le sanctuaire d'Awazu lors de son voyage vers la capitale. Il aperçoit une femme du village en train de pleurer devant la divinité et lui demande la raison de sa tristesse. Elle lui demande d'où il vient et lorsqu'il lui répond, elle lui dit qu'il doit donc connaître Awazu car l'esprit de Kiso Yoshinaka y demeure. Lorsque la cloche sonne, l'atmosphère devient étrange et la femme disparaît, lui conseillant de demander son nom aux villageois. Un habitant se rend au temple ce soir-là et le moine lui demande de lui parler de Kiso Yoshinaka. L'homme raconte que Yoshinaka était accompagné de deux guerrières nommées Yamabuki et Tomoe mais que la première mourut tandis que la seconde se battit à ses côtés jusqu'à ce qu'il ne reste que sept cavaliers. Yoshinaka lui ordonna cependant de quitter le champ de bataille tandis que lui était décidé à mourir. En survivant à la bataille, Tomoe pourrait alors raconter son histoire. Elle s'échappa après avoir mené un dernier combat contre Uchida Ieyoshi. Yoshinaka fut tué et les villageois établirent un sanctuaire. Lorsque le prêtre parle de la jeune femme, l'homme lui dit qu'il doit s'agir de l'esprit de Tomoe et lui recommande de lire un sūtra et de réaliser un service commémoratif. Dans la nuit, l'esprit de Tomoe, portant une armure et armé d'un *naginata* (長刀), arme semblable à une faux de guerre, apparaît et raconte son histoire et la raison de son errance sur terre¹⁴.

¹³ Leiter Samuel L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p. 311.

¹⁴ La pièce complète est traduite en anglais dans Tyler Royall, « Tomoe : The Woman Warrior » in Mulhern Chieko, *Heroic with Grace : legendary women of Japan*, New York, M.E. Sharpe, 1991, pp. 151 – 161.

Le théâtre nô, hautement stylisé et simplifié, compose dans ses drames lyriques une émotion ou une atmosphère raffinée appréciée des aristocrates et des membres de la classe guerrière. Cependant, cette forme de théâtre ne résonnait pas avec les goûts du peuple. N'ayant que peu accès à ces pièces, celui-ci se tourna vers d'autres formes d'art du spectacle. Le théâtre dit « populaire » commença par les conteurs et artistes itinérants mais il se codifia durant l'époque Edo pour donner deux arts du spectacle majeurs : le ningyô-jôruri (人形浄瑠璃) et le kabuki (歌舞伎).

Dérivé de la tradition des conteurs au biwa, nommée *jôruri* (浄瑠璃), et de l'utilisation de marionnettes, le théâtre ningyô-jôruri (aujourd'hui bunraku (文楽)) connut un essor extraordinaire lors de l'ère Genroku (1688 – 1704) grâce aux pièces de Chikamatsu Monzaemon, dramaturge également à l'origine de pièces de kabuki. Rival de cette autre forme de représentation, ce théâtre racontait des histoires au travers de l'action de marionnettes, du chant et de la musique, le biwa ayant été remplacé par le shamisen (三味線), instrument à trois cordes pincées¹⁵.

Le kabuki quant à lui, était constitué à l'origine de simples numéros de danses connus comme *Okuni kabuki*, du nom d'Okuni, prêtresse au service du grand temple d'Izumo. Dérivé du mot *kabuku* (傾く) qui signifiait « se comporter de façon étrange » ou « s'habiller étrangement », le kabuki du début du XVII^e siècle était mené par une troupe masculine et féminine mais gagna une réputation sulfureuse en tant que divertissement douteux par ses danses provocantes. Malgré cela, les spectacles étaient populaires dans le Kantô, près d'Edo, et dans le Kansai, à Kyôto et Ôsaka. Ses liens avec la prostitution attirèrent les foudres du gouvernement Tokugawa qui censura les danses et finit par exclure les femmes de la scène en 1629¹⁶.

¹⁵ Leiter Samuel L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p. 142.

¹⁶ Réunion des musées nationaux et Musée Guimet, *Images du monde flottant : peintures et estampes japonaises XVIIe-XVIIIe siècles : [exposition], Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004-3 janvier 2005*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 21.

Les troupes de kabuki engagèrent alors des jeunes hommes pour jouer les mêmes genres de danses lascives, la prostitution des acteurs continuant. Les autorités interdirent à nouveau les représentations avec des adolescents en 1653 et, pour continuer à jouer, le kabuki utilisa des éléments du kyôgen et développa une meilleure qualité de jeu ainsi qu'une intrigue plus complexe¹⁷. De plus, tous les acteurs devaient être des hommes majeurs et ne pouvaient pas se prostituer. S'éloignant des danses érotiques, le kabuki se transforma en l'une des formes théâtrales les plus raffinées et appréciées au Japon. Edo, Ôsaka et Kyôto étaient les scènes majeures pour ce théâtre et chaque lieu proposait son propre style de jeu. Reconnu par le gouvernement, le théâtre kabuki bénéficia d'installations permanentes dans les villes, pouvant donc offrir ses spectacles toute l'année. Les citadins appréciaient tout particulièrement les performances flamboyantes et grivoises du kabuki, opposées à la simplicité et à la sophistication du nô.

Les pièces de kabuki se divisaient en trois grandes catégories : les *sewamono* (世話物), drames contemporains, les *shosagoto* (所作事), pièces dansées, et les *jidaimono* (時代物), pièces historiques. Dans le ningyô-jôruri, ce sont les *jidaimono* qui sont les plus présents. Si les pièces contemporaines traitaient des amours impossibles dans la société d'Edo qui s'achevaient sur un double suicide amoureux, les pièces historiques utilisaient souvent comme intrigue la confrontation entre le devoir (義理, *giri*) et les sentiments personnels (人情, *ninjô*) et se déroulaient au sein de familles nobles. Au fil des années, les deux catégories furent de plus en plus associées aux événements contemporains mais du fait de l'interdiction par le gouvernement des pièces ayant pour sujet un double suicide, les pièces contemporaines passèrent dans l'ombre et les pièces historiques devinrent donc le genre principal. Toutefois, afin de se rapprocher et de plaire au public, un roturier était parfois fait le héros d'un acte culminant, ce qui permettait de projeter dans l'histoire ancienne des usages ou des idées contemporaines¹⁸.

¹⁷ Réunion des musées nationaux et Musée Guimet, *Images du monde flottant : peintures et estampes japonaises XVIIe-XVIIIe siècles : [exposition], Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004-3 janvier 2005*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 22

¹⁸ Shirane Haruo, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology : 1600 – 1900*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 390.

Les pièces historiques du ningyô-jôruri et du kabuki possédaient une double structure : le « monde » (世界, *sekai*) du passé, extrait d'un événement historique, d'une légende ou d'un classique célèbre, et l'« innovation » (趣向, *shukô*), un ajout fictif ou rebondissement contemporain. Les « mondes » étaient le plus souvent ceux des chroniques médiévales et guerrières comme le *Dit des Heike*, la *Chronique de Yoshitsune* (義経記, *Gikeiki*), l'*Histoire des frères Soga* (曾我物語, *Soga monogatari*) et la *Chronique de la Grande Paix* (太平記, *Taiheiki*), chacun possédant une liste de personnages avec lesquels les spectateurs devinrent vite familiers. L'« innovation » venait ajouter de l'inattendu et de l'originalité à l'histoire sous forme d'événements ou de personnages contemporains ou, parfois, comme combinaison de plusieurs « mondes »¹⁹.

Ainsi, Tomoe fut le sujet de plusieurs pièces de kabuki, notamment *Onna shibaraku* (女暫, 1746). La pièce est une parodie de *Shibaraku* (暫), l'un des *jidaimono* les plus populaires du théâtre et dans lequel nous est racontée l'histoire du samurai Kamakura Gongorô Kagemasa qui sauve des personnes innocentes de leur mise à mort ordonné par le méchant seigneur Kiyohara no Takehira. Le héros s'écrie « Arrêtez ! » (« Shibaraku ! ») avant d'apparaître sur scène pour empêcher l'exécution. Il bat sans difficulté les quatre hommes de main de l'horrible noble et les décapite d'un seul coup d'épée, mettant fin aux agissements de Kiyohara no Takehira. Le final extraordinaire de cette courte pièce laisse aux spectateurs une forte impression d'héroïsme et de puissance. La parodie *Onna Shibaraku*, quant à elle, met en scène Tomoe comme une superhéroïne portant tout le spectacle et achevant des exploits extraordinaires. Cependant, le but de la pièce n'est pas d'impressionner les spectateurs par la force et le courage dont la guerrière fait preuve mais, de manière parodique, de faire rire à propos d'actions surhumaines qu'il lui serait impossible de réaliser, contrairement au héros Kamakura Gongorô Kagemasa. Lorsque survient le moment de sa sortie de scène spectaculaire, Tomoe dit à l'audience que, en tant que femme, elle n'y arrive pas et demande à un autre acteur de lui montrer comment faire. Elle remercie les spectateurs de leur patience et dit qu'elle préférerait changer son lourd costume pour un simple kimono. Elle rejoint ensuite le public

¹⁹ Shirane Haruo, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology : 1600 – 1900*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 390.

pour assister à la fin de la pièce avant qu'on ne lui rappelle qu'elle a oublié de faire sa sortie. Si cette pièce produit le rire par les actions impossibles réalisées par son héroïne, elle met tout de même en scène Tomoe des siècles après sa première apparition dans les chants et les textes. La guerrière n'a donc pas disparu de l'esprit des auteurs de théâtre qui l'utilisent pour leurs œuvres. Les artistes de l'estampe, inspirés par les textes mais aussi par la scène, choisirent souvent Tomoe comme sujet principal dans leurs images.

Bien que Tomoe fût un personnage important dans plusieurs pièces, Shizuka est au cœur de l'intrigue de l'une des plus célèbres pièces du répertoire ningyô-jôruri et kabuki, *Yoshitsune et les mille cerisiers* (義経千本桜, *Yoshitsune Senbon Zakura*). Celle-ci met en scène les personnages de la guerre de Genpei : Minamoto no Yoshitsune, ses serviteurs Musashibô Benkei et Satô Tadanobu et sa concubine Shizuka. Les quatre protagonistes fuient les soldats du demi-frère de Yoshitsune qui souhaite sa mort. A ce fait historique, le dramaturge ajoute un élément fantastique en la personne de Satô Tadanobu qui se révèle être un imposteur dont la vraie nature est celle d'un *kitsune* (狐), un démon renard.

Dans les estampes représentant des scènes de cette pièce, l'apparition du renard est souvent illustrée. Celle-ci fait référence à la scène nommée « Shi-no-Kiri » durant laquelle un messager annonce l'arrivée de Shizuka et du faux Tadanobu au manoir de Kawatsura Hôgen, au mont Yoshino, dans lequel se cache Yoshitsune. Le vrai Tadanobu demande donc qui se fait passer pour lui mais lorsqu'elle se présente, Shizuka est seule, un précieux tambour enveloppé d'un morceau de soie à la main. Yoshitsune, heureux de la revoir, l'interroge au sujet de son compagnon de route. Elle lui répond qu'il était là quelques instants auparavant. Les personnages sont confus et Yoshitsune demande à Shizuka de vérifier lequel des deux Tadanobu est le vrai. Après y avoir réfléchi, elle se souvient que lors de son voyage, à chaque fois qu'elle frappait le tambour, Tadanobu apparaissait à ses côtés. Elle recommence donc son action et le renard se présente de nulle part. Effrayée par sa soudaine apparition, Shizuka l'attaque avec une épée mais le renard l'esquive avec agilité.

Cette scène, liée aux représentations théâtrales car elle n'est pas présente dans les chants et dans les textes, est particulièrement connue de l'audience du kabuki et celle-ci reconnaît donc facilement l'épisode représenté par les artistes de l'estampe qui travaillent sur ce thème. Mettant le plus souvent en scène le démon et Shizuka, les dessinateurs dépeignent le renard révélant sa vraie nature ou s'enfuyant d'un palais, Shizuka le regardant ou le poursuivant. Dans la plupart

de ces images, Shizuka est armée d'un sabre court, prête à se défendre face à la créature. Cette arme n'est pas sans rappeler le talent martial de la jeune femme, ainsi que son dévouement envers Yoshitsune puisque le renard s'est fait passer pour l'un de ses plus fidèles serviteur et qu'elle est prête à défendre son amant au moindre danger.

Utagawa Kunisada réalise en 1856 – 1857 une série intitulée *Correspondances aux Trente-six Poèmes sélectionnés* (見立三十六句撰, *Mitate sanjûrokku sen*) dans laquelle il représente la scène entre le renard et Shizuka, respectivement interprétés par les acteurs Ichikawa Kodanji IV et Onoe Kikugorô IV (**fig. 1**). L'action est replacée visuellement par les marches du palais et une clôture de bambou en arrière-plan. De plus, la présence du cerisier en fleurs permet aux spectateurs de reconnaître immédiatement la pièce représentée. Genkurô, transformé en Tadanobu mais portant une fourrure blanche pour montrer sa véritable nature, est agenouillé devant Shizuka. Il tient un tambour, élément au cœur de l'intrigue puisque l'instrument fut réalisé avec la peau de ses parents.

Shizuka est habillée comme une dame de la cour avec un kimono au motif de chrysanthème. Ses cheveux sont coiffés en un chignon élaboré, décoré de *kanzashi* (簪), ornements de cheveux dorés et des fleurs de cerisiers en tissu bleu au-dessus du front. Cependant, tout aussi élégante qu'elle soit, son expression montre son mécontentement et le sabre dans sa main menace le renard qui se tient devant elle.

Kunisada n'est pas le seul artiste à représenter la scène ainsi et les images continuent d'être produites jusque dans l'ère Meiji. Utagawa Yoshitaki produit en 1870 un triptyque intitulé *Yoshitsune et les mille cerisiers* (義経千本桜, *Yoshitsune Senbon Zakura*) (**fig. 2**) ayant pour sujet la scène du « Shi-no-Kiri ». De droite à gauche sont illustrés Yoshitsune, incarné par Jitsukawa Enzaburô II, Shizuka par Ogino Senjo et le renard Tadanobu par Bandô Hikosaburô V. Le lieu est simplement évoqué par les stores de bambou en arrière-plan et les personnages ressortent d'un fond neutre sombre.

Yoshitsune se tient debout, éventail à la main, vêtu de plusieurs kimonos dont le premier porte un motif semblable au *kamon* (家紋), aux armoiries de la famille Minamoto nommées *Sasarindô* (笹竜胆), composées de trois gentianes sur cinq feuilles de bambou (**fig. 3**). Le motif

ressort particulièrement sur le kimono rouge et, en plus d'attirer l'œil, permet l'identification facile du personnage par celui ou celle qui regarde l'estampe.

Shizuka est au centre du triptyque et s'interpose entre son amant et le renard. Elle est agenouillée, sabre à la main, et sa tenue de cour se compose d'un *jûnihitoe* (十二単), tenue constituée de douze kimono et portée par les dames nobles de l'époque Heian. Le kimono extérieur de couleur rouge porte plusieurs motifs : tâches de daim, appelées *kanoko* (鹿の子), et fleurs de cerisier. Sur son obi est identifiable le *kamon* des Minamoto, comme sur la tenue de Yoshitsune, marquant donc son appartenance au clan. Son chignon est décoré d'ornements fleuris et métalliques. Elle se pose donc en défenseure de son amant, prête à lever son épée au moindre danger. Toute son attention se concentre sur le faux Tadanobu.

Le renard apparaît comme une véritable créature fantastique. Si ses vêtements sont ceux d'un vassal, ornés du même motif dans d'autres représentations, sa pose et les feux de renard qui l'entourent ne peuvent dissimuler sa vraie nature. Recroquevillé, mains devant le torse, similaire à un renard, il semble flotter dans les airs. Malgré son apparence humaine, tout est mis en scène pour que le spectateur comprenne qu'il n'est pas le vrai Tadanobu. Tout dans le triptyque permet l'identification de la pièce, de la scène et des personnages pour l'audience du kabuki, laquelle a assisté au spectacle et connaît déjà les noms des acteurs et de leurs rôles.

Les guerrières sont donc des personnages récurrents du théâtre. Shizuka est l'un des personnages féminins les plus connus de la scène tout comme Tomoe. Dans la pièce *Onna Shibaraku*, elle tient même le rôle principal. L'apparition des guerrières au théâtre attire le public, qui retient donc facilement les noms de Jingû, Tomoe, Yamabuki, Shizuka, Hangaku, Koman et Tamaori, autant de guerrières connues pour leurs vertus souvent prêtées aux combattants. À l'époque Edo, chacune d'entre elles joue un rôle ou est mentionnée dans au moins une pièce à succès et les artistes de l'estampe, étroitement liés au monde théâtral par leurs représentations des scènes et acteurs en suivant la demande des acheteurs d'*ukiyo-e*, profitent de cette renommée pour s'assurer le succès de leurs œuvres. Après la représentation d'un spectacle incluant une guerrière, la demande d'images de ces acteurs interprétant ces personnages était forte.

Les représentations tirées de la pièce *Le Conflit Wada : un Maizuru féminin* (和田合戦 女舞鶴, *Wada gassen Onna Maizuru*) présentent souvent l'archère Hangaku, mentionnée dans

le *Miroir de l'Est* (吾妻鏡, *Azuma Kagami*), durant la scène la plus célèbre du spectacle : la destruction de la porte par la guerrière. Le « Conflit Wada » fait directement référence à la guerre qui s'acheva par la destruction du clan Wada en 1213 tandis que le Maizuru féminin serait une allusion à l'incident historique ou légendaire de la porte brisée durant la guerre par le combattant Asahina Yoshihide²⁰, fils présumé de Wada Yoshimori et de Tomoe. Il s'agirait donc d'une Asahina au féminin. En effet, Hangaku est celle qui détruit la porte dans la pièce, exploit extraordinaire qui impressionna sûrement l'audience lors de la représentation.

Pour les spectateurs, le théâtre proposait un divertissement capable de les transporter dans d'autres mondes, notamment celui du passé, dans lesquels ils pouvaient s'imaginer les exploits fantastiques des héros et héroïnes. Certains sujets intéressaient le public du XVII^e siècle comme les événements historiques qui se sont déroulés un siècle auparavant, durant la période Azuchi-Momoyama (1573 – 1603), avec les guerres d'unification du Japon et les puissants seigneurs de guerre comme Oda Nobunaga (1534 – 1582) et Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598). Cependant, les shōguns Tokugawa interdirent les pièces et romans au sujet des clans ayant participé à ces batailles car il s'agissait d'un sujet sensible s'approchant d'un peu trop près de la question de la légitimité de leur lignée. Ainsi, tout événement en rapport avec cette période ou celle d'Edo ne pouvait servir de toile de fond pour les histoires racontées par les artistes. Ces derniers parvinrent tout de même à satisfaire la curiosité de leur audience en inventant des histoires qui se déroulaient dans les maisons des seigneurs et des histoires de vengeance qui ne contenaient aucun événement contemporain.

Toutefois, certains auteurs trouvèrent des moyens détournés de parler d'incidents du siècle précédent ou de leur époque en dissimulant leurs récits derrière l'utilisation du passé. En les transposant dans les cycles épiques du XII^e siècle bien connus du public, ils pouvaient parler de certaines grandes figures comme Toyotomi Hideyoshi, l'unificateur du Japon, et de Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616), fondateur du shōgunat Tokugawa, sans être inquiétés de la censure. Le but n'était cependant pas de critiquer le régime ou ses représentants mais plutôt d'attirer l'auditoire par leur témérité.

La période Edo vit l'avènement de nouvelles héroïnes, particulièrement dans les histoires de vengeance, nommées *katakiuchi* (敵討ち). La plus célèbre d'entre elles qui

²⁰ Résumé de la pièce disponible avec ce lien : <https://www.kabuki21.com/hangaku.php>

implique des guerrières est l'*Histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix* (碁太平記白石噺, *Go Taiheiki Shiraishi banashi*), dont la première représentation date de l'année 1780.

Cette pièce s'inspire de faits considérés comme réels et qui se sont déroulés durant la période Edo et dont les héroïnes étaient deux sœurs, Taka et Haru, originaires du domaine de Sendai²¹.

Un jour, alors qu'elles travaillaient aux champs avec leur père Yotarô, un vassal du daimyô, du nom de Shiga Danshichi, passait sur la route. Un tas d'herbe jeté dans les airs par la plus jeune retomba malencontreusement sur le samurai. Celui-ci entra dans une rage folle malgré les sincères excuses du paysan et de ses filles. Dans sa colère, Danshichi tua le père. Les filles, affolées, rentrèrent en hâte pour avertir leur mère alitée qui succomba au chagrin. Le terrain familial fut vendu et les filles partirent habiter avec leur tante.

Les filles se mirent en tête de venger leurs parents et prétextèrent qu'elles désiraient travailler à Fukushima pour que leur tante les laisse s'en aller. Elles prirent la direction d'Edo afin de trouver un maître d'armes qui leur permettrait d'accomplir leur vendetta. Elles rencontrèrent l'épéiste Yui Shôsetsu (1605 – 1651) et lui demandèrent de les recruter comme servantes ainsi que de leur enseigner les arts martiaux pour venger leur père. Le sabreur accepta et leur donna de nouveaux noms ; ainsi, l'aînée devint Miyagino et la cadette Shinobu. La première apprit le maniement du *kusarigama* (鎖鎌), une arme blanche ressemblant à une faux, et du *shuriken* (手裏剣), la seconde du *naginata*.

Au bout de cinq ans d'entraînement soutenu, Shôsetsu estima que les sœurs étaient prêtes pour leur vengeance et elles retournèrent au domaine de Sendai avec sa bénédiction. Elle se rendirent au château de Shiraishi et déclarèrent aux officiels qu'elles souhaitaient être tuées par un vassal du nom de Shiga Danshichi puisqu'elles n'ont plus rien en ce monde depuis la mort de leurs parents. En les entendant, un conseiller comprit immédiatement que leur véritable but était de se venger et informa le daimyô Date Tadamune (1600 – 1658) qui accepta leur requête. Le duel se déroula de façon formelle, rituelle, dans une arène marquée d'une barrière de bambou, devant tous les officiels du domaine.

Shinobu attaqua la première et se battit contre Danshichi un long moment mais fut blessé. Miyagino attaqua avec le *kusarigama* pour bloquer Danshichi et appela sa sœur qui trancha les bras du samurai. L'aînée l'acheva avec sa faux, le décapitant pour offrir sa tête à leur père décédé. A la suite du duel, elles tentèrent de se suicider mais les officiels les en empêchèrent.

²¹ Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 34.

Elles décidèrent donc de se couper les cheveux et de devenir religieuses pour prier pour les âmes de leurs parents et de Danshichi. Le seigneur les récompensa et donna à titre posthume des terres à leur père qui leur rapportaient cent *koku* (石)²² pour qu'elles puissent vivre²³.

L'histoire de Miyagino et Shinobu devint l'une des pièces les plus populaires du genre des récits de vengeance mais puisqu'il s'agissait de faits contemporains, les dramaturges du ningyô-jôruri puis du kabuki replacèrent les événements dans une période antérieure, l'époque Nanbokuchô (1336 – 1392) d'où la référence au *Taiheiki* dans le titre puisque la chronique raconte cinquante années de guerre entre 1318 et 1368. Certains actes parlent de guerriers et d'épisodes liés à la guerre de Genkô (1331 – 1333) et au héros Kusunoki Masashige et sa mort tandis que d'autres, plus tournés vers le *sewamono*, se concentrent sur le meurtre du paysan et la vendetta de ses filles.

L'acte VII est le seul à être encore joué régulièrement. Il s'agit également de la scène la plus représentée dans les estampes illustrant la pièce. Il se déroule dans la chambre privée de Miyagino, la courtisane la plus populaire et la plus convoitée de la maison close de Daikokuya dans le quartier des plaisirs de Shin Yoshiwara, dans la ville d'Edo. Un jour, une jeune fille de la campagne nommée Shinobu est amenée à la maison close. Les autres femmes, s'amusant de son dialecte régional, la mènent dans la chambre de Miyagino pour la divertir. Shinobu commence son histoire mais les femmes rient de son étrange et parfois incompréhensible langage. Miyagino demande aux autres d'arrêter de se moquer de la jeune fille et « traduit » ses paroles dans le dialecte d'Edo. Toutes sont étonnées et lui demande comment peut-elle comprendre le sens de ces mots. Miyagino évite la question mais une fois qu'elle est seule avec Shinobu, la vérité est révélée.

La courtisane interroge la jeune fille et quelques instants plus tard, elles découvrent qu'elles sont sœurs grâce à l'amulette que chacune d'entre elles portent, amulettes provenant du temple proche de leur maison et données par leur mère. La joie de leur réunion est de courte durée puisque Shinobu explique qu'au printemps de cette année, leur père a été tué par un samurai malveillant et leur mère a succombé à la maladie quelques temps après. Shinobu a donc été confiée à un oncle qui ne cherchait qu'une servante qu'il n'aurait pas à payer. La jeune fille s'enfuit vers un temple et décida de partir pour Edo pour chercher sa sœur et ainsi accomplir

²² Unité de mesure de volume ; un *koku* correspondait à la quantité de riz mangée par une personne en un an.

²³ Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 35.

leur vengeance. Après avoir tout entendu, Miyagino suggère qu'elles partent sans délai de la maison close et se mettent à la recherche du meurtrier de leur père.

Leur conversation est entendue par le propriétaire de la maison close qui intervient dans leur plan. Miyagino tente de le tuer, pensant qu'il les empêcherait de fuir, mais il se défend et la convainc de l'écouter. En prenant comme exemple les frères Soga, héros de la célèbre *Histoire des frères Soga*, elles doivent être patientes et attendre le bon moment pour exécuter leur vengeance. Pendant ce temps, elles doivent continuer à travailler et perfectionner leurs talents martiaux pour se préparer au moment où elles en auront besoin. A la fin de la pièce, le propriétaire leur donne les papiers prouvant leur décharge pour qu'elles partent en toute légalité et elles restent à la maison close, uniquement liées par la confiance²⁴.

Si la pièce ne comporte pas de démonstration martiale de la part des deux sœurs que ce soit pendant un entraînement ou en accomplissant leur vengeance, il est explicitement fait mention des deux. La pièce s'achève juste au début de la vendetta de Miyagino et Shinobu. Les spectateurs, qui connaissent déjà le récit des deux sœurs, savent parfaitement lorsqu'ils quittent le théâtre qu'elles réussiront. La simple mention de leur désir de vengeance suffit à comprendre la fin de l'histoire et la pièce se concentre bien plus sur l'aspect contemporain (et donc anachronique) de l'acte VII puisque celui-ci se déroule dans le quartier de Shin Yoshiwara, un quartier qu'ils peuvent fréquenter dans la ville d'Edo ; Miyagino en est d'ailleurs la courtisane la plus demandée. Les spectateurs ont donc des éléments qu'ils les rapprochent de leurs propres expériences dans le monde réel malgré la distance avec le « monde » de la pièce qui est celui du *Taiheiki*.

De plus, l'histoire modifiée des deux sœurs leur confère un héritage samurai car leur père était un vassal du clan Kusunoki qui, après la mort de son maître Masashige, est devenu *rônin* (浪人), un samurai sans seigneur, puis paysan. Kusunoki Masashige est un nom célèbre des chroniques historiques, connu pour sa loyauté et sa bravoure jusque dans la mort. Les spectateurs des villes connaissaient très bien ce héros par les multiples histoires qui sont inspirés de ses exploits. Cet héritage de Miyagino et Shinobu semble leur donner une certaine légitimité dans leurs actions mais souligne aussi leur courage et leurs talents martiaux. Les deux sœurs deviennent également un exemple de piété filiale, vertu importante dans la pensée néo-confucéenne qui façonne la société d'Edo.

²⁴ Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 36 – 37.

L'histoire de Miyagino et Shinobu résonne facilement durant l'époque Edo car les vendettas perpétrées par des roturiers et des femmes ne sont pas des cas si rares aux XVIII^e et début XIX^e siècles. Pour Stephen Turnbull, la vengeance était la seule opportunité pour les femmes de prendre les armes durant l'époque Tokugawa et il donne comme exemple une dame d'honneur de la maison des Matsudaira qui tua celle qui était responsable de la mort de sa maîtresse en 1753 ainsi que celui de l'épouse d'un *yamabushi* (山伏), ascète et guerrier des montagnes, qui a attendu cinquante-trois ans pour se venger du meurtrier de son mari et fut récompensée pour sa loyauté par le seigneur²⁵.

En 1873, le gouvernement Meiji proclame que la vendetta est une forme de meurtre, donc une violation de la loi à des fins personnelles malgré les sentiments qui lui sont attachés²⁶. Cependant, l'histoire des sœurs se poursuit sur scène et sur papier. Le théâtre continue de produire les pièces sur leur vengeance et les artistes de l'estampe les illustrent dans leurs œuvres comme Tsukioka Yoshitoshi (1839 – 1892) dans sa série *Vingt-quatre parangons de piété filiale* (皇國二十四功, *Kôkoku nijûshi kô*) (1881).

Yoshitoshi représente les deux sœurs au moment où elles découvrent leur lien de parenté (**fig. 4**). L'arrière-plan resitue l'action dans la chambre de Miyagino avec la grande lanterne et le kimono sur son portant. Les sœurs sont dans les bras l'une de l'autre, montrant l'affection entre elles et le bonheur des retrouvailles. Shinobu porte un kimono bleu avec un motif végétal et un *obi* avec des *kanoko*. Sa coiffure est simplement ornée d'un ruban rouge faisant écho à la couleur de sa ceinture. Miyagino lui tient la main et passe l'autre derrière sa nuque dans un geste d'affection sincère entre les deux sœurs, montrant à quel point elles sont proches. La courtisane porte un kimono vert avec des motifs géométriques lilas, bleu et marron clair. Ses cheveux sont coiffés d'une manière plus élaborée que sa sœur, signifiant son statut au sein de la maison close. La scène est accompagnée d'un texte qui raconte leur histoire.

Cette illustration est au sein d'un ensemble célébrant la piété filiale d'hommes et de femmes du Japon. Miyagino et Shinobu sont donc considérées comme des héroïnes historiques au même titre que les autres personnages comme Katô Kiyomasa (1562 – 1611), le loyal vassal de Toyotomi Hideyoshi ou Dame Tokiwa (1138 – 1180), mère de Minamoto no Yoshitsune qui

²⁵ Turnbull Stephen, *Samurai Women 1184 – 1877*, Oxford, Osprey Publishing, 2010, pp. 29 – 30.

²⁶ Yonemoto Marcia, « Murderous Daughters as « Exemplary Women » : Filial Piety, Revenge, and Heroism in Early Modern and Modern Japan » in *Women Warriors and National Heroes, Global Histories*, Cothran Boyd, Londres, Bloomsbury Academic, 2020, p. 78.

a sacrifié sa vertu pour sauver sa famille. Les sœurs sont donc autant glorifiées que des figures historiques du passé japonais, passant du monde folklorique à celui de l'Histoire malgré la remise en cause de la véracité de leur récit. Cependant, qu'elles soient réelles ou fictives, cela importe peu ; Miyagino et Shinobu sont de véritables héroïnes mues par la piété filiale. En plus du théâtre, ces deux guerrières apparaissent dans des collections de biographies de femmes exemplaires.

Toutefois, les guerrières n'agissaient pas toujours selon les règles de la morale. Le théâtre kabuki appréciait ces femmes malveillantes qui attiraient le public par leurs stratagèmes ou leurs pouvoirs fantastiques. En effet, un des personnages féminins qui sert d'antagonistes dans les *jidaimono* apparaît dans la pièce *Shinobi Yoru Koi no Kusemono* (忍夜戀曲者), ou tout simplement *Masakado* (将門), dont la première représentation fut donnée en 1836. Cette femme est la princesse Takiyasha, une sorcière aux pouvoirs extraordinaires, et dont l'histoire fut racontée par Santô Kyôden (1761 – 1816), célèbre auteur de *yomihon* (読本, livre à lire), dans le roman *Histoire de la loyauté d'Utô Yasukata* (善知安方忠義傳, *Utô Yasukata Chûgiden*) avant qu'elle ne soit adaptée en pièces.

Les événements de la légende prennent place après l'échec de la rébellion de Taira no Masakado (? – 940), noble de l'époque Heian qui s'auto-proclama « nouvel empereur » mais il fut vaincu et tué par les forces impériales. Le conte commence lorsque la cour ordonna l'exécution de tous les membres de la famille de Masakado pour trahison. Deux des enfants de Masakado, son fils Yoshikado et sa fille la princesse Satsuki, réussirent à s'échapper et prirent refuge dans un temple au pied du mont Tsukuba, dans la province de Hitachi. Ils y vécurent pendant des années, Satsuki devenant une nonne dévouée tandis que Yoshikado ne prêtait aucune attention à la religion. Il préférait passer son temps à explorer la montagne et à s'imaginer samurai. Lors de l'une de ses excursions, il rencontra le mystérieux sorcier Nikushisen. Ce dernier informa Yoshikado sur l'héritage de son père, Taira no Masakado, et lui donna un rouleau contenant les secrets de la magie des grenouilles. Le garçon retourna auprès de sa sœur et lui raconta tout ce que lui avait appris Nikushisen avant de lui confier le rouleau. Satsuki l'étudia et devint une sorcière maîtrisant la magie des grenouilles. Elle prit alors le nom

de Takiyasha, le « démon de la cascade », et décida avec son frère d'accomplir le rêve de leur père d'instaurer un nouvel ordre en renversant l'empereur²⁷.

Dans une autre version, Yoshikado n'a pas rencontré le sorcier Nikushisen. A la place, Satsuki décida d'accomplir en secret le rituel de l'*Ushi no koku mairi* (丑の刻参, « visite du temple l'heure du Bœuf ») entre une heure et trois heures du matin, heures les plus sombres de la nuit et durant lesquelles la frontière entre le monde des vivants et celui des esprits serait la plus mince. Durant vingt-et-une nuits, elle se rendit discrètement dans le temple de Kifune, près de Kyôto, et y accomplit le rituel. La dernière nuit, elle réussit à éveiller l'*aramitama* (荒御霊), le côté violent d'un esprit, du temple. Celui-ci lui enseigna l'*onmyôdô* (陰陽道), art ésotérique mélangeant sciences occultes et naturelles, et lui ordonna de prendre le nom de Takiyasha.

Takiyasha et Yoshikado retournèrent au château de Sôma, palais de leur père situé dans la province de Shimôsa. Ils rassemblèrent les guerriers restés fidèles et, usant de sa magie récemment acquise, la princesse leva une armée de démons afin de soutenir leur rébellion. Ôya no Tarô Mitsukuni, courageux guerrier versé dans l'*onmyôdô*, reçut l'ordre de localiser et d'éliminer les derniers soldats de Masakado. En entendant des rumeurs sur le château de Sôma et de ses soi-disant fantômes, il s'infiltra dans le palais en ruines. Il y rencontra la belle courtisane Kisaragi qui lui avoua être tombée amoureuse au premier regard. Toutefois, Mitsukuni douta de ses intentions et parla de la mort violente de Masakado et Kisaragi, ne pouvant contenir ses émotions, dévoila sa véritable identité, celle de la princesse Takiyasha. Plus tard dans la nuit, elle tendit un piège au guerrier en appelant une armée de squelettes et de *yôkai* (妖怪), d'esprits, pour le combattre mais cela ne suffit pas à arrêter Mitsukuni. Elle invoqua alors un *gashadokuro* (がしや髑髏), un squelette géant, pour se débarrasser du héros mais, malgré sa puissance, Takiyasha fut vaincue et sa rébellion étouffée, comme celle de son père²⁸.

En 1849 commença la parution d'un long roman de Ryûkatei Tanekazu intitulé *Histoire de Shiranui* (しらぬい物語, *Shiranui monogatari*). Adapté pour le kabuki par Kawatake Mokuami en 1853, le récit narre la vengeance de la fille du clan Ôtomo, la princesse Wakana, contre le clan Kikuchi. Elle affronte Toriyama Akisaku, fils du loyal vassal des Kikuchi

²⁷ Récit relaté dans Meyer Matthew, *The Hour of Meeting Evil Spirits : An Encyclopedia of Mononoke and Magic*, publié à compte d'auteur, 2015, pp. 313-314.

²⁸ Récit relaté dans Meyer Matthew, *The Hour of Meeting Evil Spirits : An Encyclopedia of Mononoke and Magic*, publié à compte d'auteur, 2015, pp. 313-314.

Toriyama Bungo Nosuke, grâce à sa maîtrise de la magie noire des araignées. L'intrigue prend place sur l'île de Kyûshû, près de la mer d'Ariake, et fait référence à la révolte de Shimabara (1637 – 1638). Comme la princesse Takiyasha, Wakana cherche à se venger de ceux qui ont détruit son clan et le contexte parle d'une rébellion. Ses pouvoirs lui ont été accordés par un *Tsuchigumo* (土蜘蛛), esprit arachnéen, et lui permet d'invoquer des araignées. Elle devint vite un personnage populaire du théâtre et des estampes d'acteurs.

Durant le récit, Wakana se déguise en homme et prend le nom de Shiranui Daijin pour se battre contre le clan Kikuchi. Elle peut être représentée comme utilisant un sabre ou ses pouvoirs, alternant entre ses deux identités. Le travestissement est un point commun entre les guerrières. Qu'il s'agisse du simple habillement ou d'un changement d'identité, la guerrière adopte une tenue et/ou un comportement masculin pour assurer sa place parmi les hommes. Cependant, elle ne se fonde jamais réellement dans l'armée, gardant des caractéristiques attribuées spécifiquement aux femmes. Wakana prend une autre identité, Jingû revêt l'armure de son mari, Tomoe et Hangaku possèdent des talents martiaux surpassant leurs semblables mais elles restent des femmes par leurs caractéristiques physiques et leurs capacités. Jingû part à la conquête de la Corée alors qu'elle est enceinte, Tomoe et Hangaku sont décrites comme des beautés ; même Wakana, dans ses représentations, garde un aspect féminin malgré son déguisement ou est clairement illustrée portant des vêtements de femme.

Dans sa série *Titres et descriptions des danses du dernier jour* (踊形容外題尽, *Odori keiyô gedai jin*) (1856 – 1858), Utagawa Kunisada illustre une scène de la pièce *Shiranui monogatari* en choisissant de représenter un combat entre Wakana et deux brigands près de Yanagimachi, dans le quartier de Hakata, Fukuoka (**fig. 5**). Wakana, assise sur l'un des deux assaillants, lit un long rouleau à la lueur de la pleine lune, seule source de lumière. Le deuxième bandit, prêt à attaquer, est arrêté dans son élan par la main de la jeune femme qui tient le rouleau. Wakana a complètement l'avantage sur ses agresseurs et ne semble même pas leur prêter d'attention. Son visage est tourné vers la lune, légèrement dissimulée par les nuages et le vol des oiseaux. Presque moqueuse par son attitude, elle est assise sur un brigand et bloque sa lame de son pied gauche alors que le deuxième ne parvient même pas à l'attaquer, arrêté par sa main.

Wakana porte un kimono aux motifs floraux mais aux couleurs plutôt sombres ainsi qu'un *hakama* (袴), un pantalon large plissé, bleu. Elle est armée de deux sabres, un long et un court, et ses cheveux sont coiffés à la manière des samurais. Contrairement aux bandits, ses

cheveux ne sont pas rasés et elle est imberbe. Elle passe alors pour un jeune homme de la classe guerrière avec son visage aux traits fins. En arrière-plan, la ville dans l'ombre vient replacer le moment de l'action dans la pièce.

Trois ans auparavant, en 1853, l'artiste avait déjà représenté la princesse Wakana dans un triptyque illustrant une autre scène de la même pièce (**fig. 6**). Les trois personnages présentés sont Toriyama Akisaku, princesse Wakana et Yukioka Fuyujirô, de droite à gauche. Les deux hommes entourent Wakana qui se trouve au centre du triptyque. Elle se tient debout devant un large panneau exhibant une grande toile d'araignée sur laquelle se détachent des branches de fleurs de cerisier et des pétales. Tous les fils se regroupent derrière la princesse, impliquant implicitement qu'elle est elle-même l'araignée qui menace de prendre ses ennemis dans sa toile. Sous le large panneau, un fin bandeau représentant des vagues, rappelant les origines de Shiranui. Wakana apparaît telle qu'elle est et non avec son déguisement de jeune samurai. Elle porte la tenue des dames nobles, son kimono arborant des motifs d'insectes, libellules et papillons, proies d'araignée, agrémenté de laçages jaunes et d'un *obi* beige. Ses cheveux laissés lâches sont décorés d'un *kanzashi* de fleurs bleues. A ses pieds, une araignée, tous crocs dehors, semble s'avancer vers le spectateur et apporter à sa maîtresse un objet enveloppé dans du tissu, probablement une arme, une dague. La référence aux pouvoirs de Wakana est évidente au spectateur par la présence de cette grande toile derrière elle ainsi que par celle de cette araignée au premier plan.

Malgré l'échec de leurs revanches, Takiyasha et Wakana restent de puissantes sorcières qui ont réussi à se battre contre un héros comme Mitsukuni et Akisaku. Si elles ne sont pas des guerrières dans le sens strict du terme, il semble important de les compter dans le rang des combattantes grâce à leurs pouvoirs extraordinaires. Bien qu'elles ne puissent être considérées comme des personnages bienveillants et que nous ne puissions parler de piété filiale, elles combattent pour l'honneur de leurs pères, Takiyasha reprenant son désir de renverser l'empereur en tant que digne héritière de la volonté de Masakado et Wakana combattant l'ennemi mortel de son clan. Elles cherchent la vengeance, véritablement affectées par la mort de leurs pères comme Takiyasha le montre lorsque Mitsukuni la piège en racontant la fin brutale de Masakado.

Le kabuki continua sous le règne de l'empereur Meiji mais ses acteurs introduisirent une nouvelle forme de pièce historique, le *katsurekimono* (活歴物), les « pièces d'histoire vivante », dans les vingt premières années de l'ère (1868 – 1888). Ils cherchaient à retravailler

les techniques associées au genre historique de l'époque Edo afin de suivre les rapides changements qui survinrent à ce moment-là. Les pièces de kabuki d'Edo fondées sur des événements contemporains modifiaient souvent ces derniers, les plaçant dans un passé lointain, afin de contourner la censure mise en place par les autorités Tokugawa. Cependant, le célèbre acteur Ichikawa Danjûrô IX (1838 – 1903) transforma l'art du kabuki de manière à le rendre convenable pour les classes supérieures de la société. En s'associant à Kawatake Mokuami, le plus grand dramaturge de l'époque, de nouvelles pièces historiques furent écrites en se basant sur des documents authentiques et les costumes, décors et lignes de dialogue utilisés étaient le fruit d'une recherche assidue, donnant un aspect réaliste au kabuki contemporain.

Les guerrières poursuivent donc leur histoire au travers de sources orales dont les formes ont changé au fil des siècles. D'abord chantées et louées par les conteurs itinérants pour leurs exploits martiaux, les combattantes apparaissent au public comme des exemples de courage, de loyauté et de sacrifice et leurs histoires, transformées ou embellies par les différents artistes, se propagent au sein de la population et ce qu'importe leur statut social. L'apparition de spectacles de rue a permis la diffusion de leurs récits ainsi que la connaissance de leurs noms par le public.

De l'époque Kamakura à l'ère Meiji, les différents auditeurs ont écouté et fantasmé la vie de ces guerrières, s'imaginant à leur tour leur apparence et leurs exploits. Par les spectacles, tout un imaginaire s'est créé autour de la femme combattante. De plus, les femmes n'ont jamais cessé de prendre les armes, continuant à utiliser leur héritage martial reçu de ces héroïnes. Des noms féminins et les exploits qui leur sont associés se sont répandus dans toutes les couches de la société et ont été consacrés dans des représentations orales comme Tomoe, autant héroïne du nô que du kabuki et femme la plus célébrée du *Dit du Heike*. La guerrière n'a jamais cessé de fasciner un public friand d'aventures, de drame et de prouesses formidables.

II. Les sources écrites

Si la tradition orale perdura sous différentes formes au Japon, les histoires qu'elle raconte furent archivées dans différents textes, chroniques et romans, afin de conserver des récits narrés depuis l'Antiquité. Les auteurs, d'abord issus des plus hauts rangs de la société, donnèrent à lire chacun leur propre version de certains mythes et événements historiques et les récits de guerrières attirèrent plus d'un créateur.

Nous présenterons dans ce chapitre les combattantes selon un ordre « chronologique », en commençant par l'impératrice Jingû. Leur légende ayant connu parfois des remaniements et/ou des versions différentes, nous mentionnerons ici les récits les plus diffusés dans l'archipel,

sans tenir compte des nombreuses variantes locales, propres à certaines régions, qui ne semblent pas avoir été une source d'inspiration importante pour les estampes.

Les premières histoires rapportant les actions de guerrières sont consignées dans la plus ancienne chronique japonaise subsistant à ce jour, la *Chronique des Faits Anciens*. Présenté à la cour en 712 par Ô no Yasumaro (? – 723), ce texte est en réalité un recueil des mythes fondateurs du Japon et des récits sur les *kami*, divinités du shintoïsme.

Divisée en trois volumes, cette chronique présente d'abord la création de l'univers, paradis et terre, et l'ancien âge des Dieux pour finir sur le récit de la descente dans le royaume terrestre de Ninigi, petit-fils de la déesse du soleil Amaterasu, et des exploits de ses enfants et petits-enfants. Le deuxième raconte les règnes des empereurs légendaires depuis l'avènement du premier empereur du Japon, Jinmu (r. 660 – 585 av. J.-C.) jusqu'au quinzième souverain, Ôjin (r. 270 – 310 ap. J.-C.). Le dernier livre se concentre sur les dirigeants, allant du seizième empereur Nintoku (r. 313 – 399) jusqu'à l'impératrice Suiko (r. 593 – 628).

En 720 furent présentées à la cour les *Annales du Japon*, autre œuvre importante de la tradition japonaise écrite à plusieurs mains par le prince Toneri (676 – 735), Ô no Yasumaro et d'autres historiens de la cour. Bien qu'attachée aux récits légendaires, cette chronique se concentre davantage sur des faits historiques ainsi que sur les mérites et fautes des souverains.

Mélangant histoire et légende, malgré les styles différents dans lesquels ils ont été écrits, le *Kojiki* et le *Nihon Shoki* sont regardés comme des sources écrites importantes pour les croyances liées à la fondation du Japon et à la religion shintô. Bien que les historiens les considèrent aujourd'hui comme relevant bien plus du mythe que de la vérité historique, ces deux récits ont marqué la culture japonaise en inaugurant une longue tradition de chroniques historiques rapportant les faits et mœurs de leur passé et de leur présent.

Ces deux chroniques consacrent une longue partie à une impératrice particulièrement importante : Okinaga-tarashi-hime, plus connue sous son titre posthume de Jingû (r. 209 – 269). La première guerrière mentionnée dans le *Kojiki* est la princesse Kamu-nashi mais Jingû est sans doute la plus connue. Son titre posthume, 神功皇后 (*Jingû Kôgô*, impératrice Jingû), souligne bien sa souveraineté car Jingû signifie « exploit divin » et ses propres aventures éclipsent même le récit de la vie de son mari, l'empereur Chûai (r. 192 – 200). Il est donc important de résumer l'histoire de ce personnage.

Il est dit que, dès son enfance, Okinaga-tarashi-hime no Mikoto était intelligente et que sa beauté était telle que son père s'en émerveillait. Elle épousa le quatorzième empereur, Chûai, en 190 et devint son impératrice-consort. Les Kumaso, peuple du sud de Kyûshû, se rebellèrent contre le souverain qui décida d'aller les soumettre.

Alors que l'empereur jouait de la cithare, Jingû à ses côtés, un oracle divin, parlé au travers de la bouche de l'impératrice, déclama cette prophétie :

« A l'ouest se trouve une terre abondant de trésors d'or, d'argent et de bijoux, aussi ravissante que le visage d'une belle jeune femme. Si tu me vénères, je te donnerai cette terre sans effusion de sang et, avec mon aide et la gloire de ta conquête, les Kumaso se soumettront immédiatement. »

L'empereur fut suspicieux et considéra ces mots comme ceux d'un dieu trompeur. Il gravit une haute montagne et, une fois arrivé au sommet, scruta vers l'ouest. Il répondit alors :

« J'ai regardé partout et n'ai vu que de l'eau. »

Les dieux, furieux, déclarèrent :

« Puisque tu ne crois qu'en tes doutes et affirmes qu'il n'y a pas de terre lorsque j'ai dit qu'il y en a une, tu blasphèmes et n'iras point à cet endroit-là. Cependant, l'impératrice, ton épouse, est enceinte et l'enfant qu'elle porte conquerra le pays. »

L'empereur continua de douter les paroles divines et partit au combat contre les Kumaso. Néanmoins, il fut battu par les rebelles. En retournant au camp, il tomba soudainement malade et mourut à Tsukushi. L'impératrice, peinée que son mari n'ait pas suivi les ordres des dieux, garda la nouvelle de sa mort un secret puis choisit un jour de fortune pour vénérer les *kami*. Entrant dans le sanctuaire avec un luth auquel étaient attachés des tissus de couleur raffinés, elle interrogea les dieux pour savoir lequel était à l'origine de l'oracle. Les dieux lui répondirent et elle les vénéra selon leurs instructions.

L'impératrice partit ensuite dans la terre de Matura, dans le pays de Hizen, puis prit son repas sur la berge de la rivière Wogawa. Elle tordit une aiguille pour en faire un hameçon sur lequel elle accrocha quelques grains de riz cuit pour les utiliser comme appât. Elle tira un fil de ses vêtements pour en faire une ligne et, montant sur une pierre au milieu de l'eau, elle jeta l'hameçon en priant les dieux :

« Nous avançons vers l'ouest où nous désirons prendre possession de la Terre aux Trésors. Si nous y arriverons, laissez le poisson de la rivière mordre à l'hameçon. »

Elle releva sa canne et aperçut une truite prise au bout de sa ligne.

Jingû retourna dans la baie de Kashihi et, défaisant sa coiffure, elle regarda vers la mer et dit :

« Ayant reçu les instructions des Dieux célestes et terrestres et faisant confiance aux Esprits des ancêtres impériaux, j'ai l'intention de châtier l'Ouest en personne. Je vais donc laver mes cheveux dans la mer. Si je vais réussir, laissez mes cheveux se séparer spontanément en deux. ».

Elle entra dans la mer pour se baigner et ses cheveux se séparèrent de leur propre chef, comme elle le souhaitait. Elle se recoiffa à la manière des hommes avant de s'adresser à ses ministres :

« Faire la guerre et mener des troupes est un sujet de grande importance pour un pays. Paix et danger, succès et échec doivent en dépendre. Si je vous confie maintenant, mes ministres, les devoirs de l'expédition que nous allons entreprendre, la responsabilité, en cas d'échec, sera vôtre. Cela serait très douloureux pour moi. Par conséquent, bien que je sois une femme, et une femme faible qui plus est, je vais emprunter pour quelques temps l'apparence d'un homme et m'obliger à adopter des conseils masculins. Au-dessus, je recevrai le soutien des Esprits des Dieux célestes et terrestres tandis qu'en-dessous, je devrai vous aider, mes ministres. Brandissant nos armes, nous traverserons les hautes vagues : préparant une armada de navires, nous prendrons possession de la Terre aux Trésors. Si l'entreprise réussit, vous tous, mes ministres, en aurez le crédit tandis que si elle échoue, je serai la seule à blâmer. Telles sont mes intentions, délibérez ensemble à leur sujet. »

Diverses provinces reçurent l'ordre de rassembler bateaux et troupes. L'impératrice en personne, hache de bataille à la main, ordonna aux trois divisions de son armée :

« Si les tambours sont frappés faux et les drapeaux agités avec confusion, l'ordre ne peut être préservé au sein des troupes ; si avarés de richesse et avides de plus, vous ne vous souciez que de vous-même et de vos propres intérêts, vous serez faits prisonniers par l'ennemi. N'épargnez pas les violents, ne tuez pas les soumis. Il y aura certainement des récompenses pour ceux qui conquerront lors de la bataille et, bien sûr, des châtements pour ceux qui tourneront le dos et fuiront. »

Le temps était venu pour Jingû d'accoucher mais elle prit une pierre qu'elle mit entre ses reins, priant pour donner la vie à son retour de la conquête. L'armée prit la mer, aidée par les vents et les vagues guidées par les divinités. Les bateaux arrivèrent au royaume de Silla, provoquant un raz-de-marée qui effraya le roi. La flotte de guerre japonaise fut déployée, les tambours furent entendus et tout frémit à leur rythme. Le roi de Silla hissa le drapeau blanc, terrifié, et s'inclina devant Jingû, prononçant ce serment :

« Désormais, aussi longtemps qu'existeront les Cieux et la Terre, nous agirons avec obéissance comme vos fournisseurs de nourriture. Refusant que les gouvernails de nos bateaux ne sèchent, chaque printemps et chaque automne, nous enverrons un tribut de peignes à chevaux et de fouets. Et, sans prêter attention à la distance maritime, nous paierons un tribut annuel d'hommes et de femmes esclaves. Lorsque le soleil ne se lèvera plus à l'Est mais viendra de l'Ouest ; quand la rivière Arinare (Amnokkang) remontera à sa source et que les cailloux de son lit s'élèveront et deviendront des étoiles ; si avant cela, nous échouons à payer nos hommages chaque printemps et automne, ou négligeons l'envoi du tribut des peignes et fouets, que les Dieux des Cieux et de la Terre nous punissent ensemble. »

Les pays de Koryô et Pèkché se rendirent à leur tour lorsqu'ils comprirent qu'ils ne pouvaient rien contre la puissance guerrière de l'impératrice et promirent de servir de frontières occidentales au Japon.

A son retour de Silla, l'impératrice Jingû donna naissance à un prince qu'elle nomma Homuda (le futur empereur Ôjin). Elle révéla également la mort de l'empereur et mena les rites funéraires. Les princes Kakosaka et Oshikuma, demi-frères aînés de Homuda, ayant appris la naissance de leur frère et la mort de leur père, conspirèrent pour récupérer le trône des mains de l'impératrice. Ils levèrent une armée et se mirent en route. Le prince Kakosaka pria les dieux, demandant :

« Si notre projet doit être une réussite, laissez-nous attraper un bon gibier »

Et, tandis qu'il attendait à l'abri, un sanglier rouge surgit et attaqua le prince avant de le dévorer. Oshikuma continua sa rébellion malgré ce funeste augure. L'impératrice fut avertie de son avancée et les deux armées s'affrontèrent près d'Uji. Takenouchi no Sukune, le fidèle ministre de l'impératrice, ordonna à ses hommes d'attacher leurs cheveux en chignon avant de leur demander d'y cacher une corde d'arc supplémentaire et de s'équiper d'une épée de bois. Il partit ensuite à la rencontre du prince Oshikuma et mit en place son stratagème en donnant ouvertement l'ordre à ses troupes de couper la corde de leurs arcs et de lancer leurs épées dans la rivière. Le prince Oshikuma, trompé par les paroles du ministre, ordonna à son armée de faire de même. Les troupes de l'impératrice n'eurent qu'à les attaquer avec leurs vraies armes. Oshikuma s'enfuit avec ses généraux et, comprenant qu'il n'y survivrait pas, se noya dans la

rivière. Les ministres honorèrent Jingû avec le titre de Grande Impératrice et celle-ci régna sur son empire jusqu'à l'âge de cent ans²⁹.

L'histoire de l'impératrice Jingû est donc emplie d'épisodes divins mais également d'exploits martiaux. Jingû part à la conquête de la Corée à la tête d'une armée qu'elle a elle-même rassemblée, vêtue comme un homme, avant de revenir en son pays pour empêcher une rébellion. Ses exploits ne sont pas remis en question par ses ministres ou même ses adversaires et tous la reconnaissent pour son talent martial. Sa légende s'inscrit dans le cours de l'histoire culturelle et religieuse du Japon. Bien que son existence réelle ait été par la suite remise en cause par plusieurs historiens, l'impératrice Jingû demeure une figure semi-historique, guerrière importante que les artistes n'ont pas hésité à représenter dans leurs œuvres bien après la rédaction du *Kojiki* et du *Nihon Shoki*.

Il existe cependant d'autres versions de l'histoire de cette impératrice-combattante qui ont servi de sources d'inspiration aux artistes d'Edo et de Meiji, notamment celle où l'impératrice reçoit les Joyaux des Marées de la part du Dieu-dragon de la Mer afin de mener son armée jusqu'en Corée et conquérir les terres sans encombre³⁰. Un autre récit se démarque des autres non seulement par son caractère, relativement récent par rapport au *Kojiki* et au *Nihon Shoki*, mais aussi par la vision renouvelée qu'il propose de l'histoire de l'impératrice. L'*Exégèse de la Légende de Hachiman pour les Ignorants et les Enfants* (八幡愚童訓, *Hachiman Gudôkun*), fut composée vers le milieu ou la fin de l'époque Kamakura mais son auteur n'est pas connu. L'hypothèse la plus partagée est celle de moines bouddhistes rattachés au sanctuaire d'Iwashimizu Hachimangu qui l'auraient écrite pour en faire le récit fondateur de leur centre religieux³¹.

²⁹ L'histoire de l'impératrice Jingû ici résumée se fonde sur quatre sources qui permettent de regrouper tous les éléments importants de la vie de la souveraine :

Ashkenazi Michael, *Handbook of Japanese Mythology, Handbooks of World Mythology*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2003, pp. 93 – 94.

Aston, W. G., *Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Vermont, Tuttle Publishing, 1972, pp. 224 – 253.

Griffis William Elliot, *The Mikado's Empire, A History of Japan from the Age of Gods to the Meiji Era (660 BC – AD 1872)*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006, pp. 78 – 82.

Kusanagi Masanori 日柳政愨, *本朝女鑑, 上 (Honchô Onna Kagami, ue* [Miroir des femmes de notre pays, début]), 浪華文会 (Naniwa Bunkai), 1884.

³⁰ Davis Frederick H., *Myths and Legends of Japan*, Londres, George G. Harrap & Company, 1912, pp. 302 – 304

³¹ Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 67 – 69.

Ce récit se divise en deux livres dont le premier traite de la conquête de la Corée par l'impératrice Jingû mais aussi des invasions mongoles survenues entre 1274 et 1281. Le second se concentre principalement sur les miracles grandioses et la vertu du dieu Hachiman, dieu de la guerre du shintoïsme, dont l'empereur Ôjin était l'incarnation humaine. Le premier livre s'ouvre ainsi sur les aventures des parents du souverain déifié et raconte comment l'empereur Chûai tua courageusement un démon à huit têtes venu de l'étranger qui attaquait les Japonais, puis sa mort provoquée par une flèche perdue sur le champ de bataille. C'est pour venger sa mort que l'impératrice Jingû mena une expédition contre la Corée. Cette conquête fut un triomphe grâce à l'aide des dieux shintô, notamment les Sumiyoshi Sanjin, trois divinités de la mer, mais aussi au pouvoir magique de l'enfant qu'elle portait en son sein, et à sa transformation physique et vestimentaire en homme avant l'invasion. Elle ordonna ensuite aux trois royaumes d'envoyer un tribut annuel.

Le *Hachiman Gudôkun* diffère donc du *Kojiki* et du *Nihon Shoki* par sa trame narrative qui fait de l'empereur Chûai un guerrier héroïque capable d'exploits martiaux impressionnants et par cette transformation de Jingû qui la fait passer de femme à homme. Cependant, il est probable qu'il s'agisse-là d'une façon de parler qui fait du simple revêtement d'armure un miracle qui soutient la nature divine de la mère et son enfant.

L'histoire de Jingû, qui trouve son origine dans les anciennes chroniques historiques du VIII^e siècle, fut donc remaniée avec des connotations bouddhistes au XIV^e siècle. Cependant, l'évolution de son récit de ses exploits ne s'arrête pas là. A la fin du XVII^e siècle, son histoire fut adaptée au théâtre kyôgen, théâtre comique traditionnel, avec notamment la pièce *L'impératrice Jingû et l'extermination des trois royaumes de Corée* (神功皇后つけどり三韓退治, *Jingû Kôgô tsuketari Sankan Taiji*), présentée pour le Nouvel An de l'année 1695³².

Ainsi, les artistes des époques Edo et Meiji disposaient de plusieurs sources pour illustrer l'impératrice guerrière. Les différentes versions de sa vie leur fournissaient également un vaste choix pour l'épisode qu'ils souhaitaient représenter. Par exemple, Katsukawa Shuntei (1770 – 1824) réalisa en 1820 une série de *surimono* (摺物), estampes de luxe imprimée à titre

³² Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, p. 72.

privée, intitulée *Triade de bravoure martiale* (武勇三番続, *Buyû sanban tsuzuki*). Il choisit de représenter pour sa première image l'impératrice Jingû recevant un messager (**fig. 7**). Elle figure assise sur un siège, appuyée sur son arc et attentive envers son visiteur qui s'incline respectueusement devant elle. Au premier plan, au centre de l'image, se trouvent deux pierres, l'une à l'aspect doré et l'autre argenté. Il s'agit des deux Joyaux des Marées et le messager serait donc Isora, divinité du rivage et émissaire du dieu de la Mer, le Roi-Dragon Ryûjin. L'impératrice est vêtue d'une armure détaillée dorée et grise, avec des vêtements aux motifs rouges, bleus, blancs et verts. Elle porte également un *hachimaki* (鉢巻/はちまき) rouge, bandeau de tissu, noué autour de sa tête et son visage, féminin et maquillé comme celui d'une dame de la cour, contraste fortement avec le reste de sa tenue. Un *gunbai* (軍配), éventail de commandement, se voit à côté de Jingû, rappelant son rang de chef des armées. En arrière-plan, la mer signifiée par des vagues et des rochers replacent la scène sur le rivage tout comme les deux poèmes qui accompagnent l'image. Le premier est de Katanoue Koreneba et célèbre les exploits martiaux de l'impératrice :

Hi no moto no	Depuis le pays du Soleil
Ume no kaori no	Le parfum des pruniers en fleurs
Tsuyo yumi ni	Emis par un arc solide
Morokoshibito no	Est plongé dans le nez
Hana mo sashikeri	Du peuple de Chine (Corée)

Le second est de Washutei Nomiya, pseudonyme d'un propriétaire de magasin de saké, et fait référence à la traditionnelle visite au temple le jour du Nouvel An, jour de vénération des divinités dont Jingû :

Chihayaburu	A l'aube du printemps
Kami no yashiro e	Alors que chante la fauvette
Hatsu haru no	Nous nous rendons en pèlerinage
Ehô mairi ya	Au temple sacré
Uguisu no koe	Des puissantes divinités ³³

³³ Les deux poèmes ont été traduits dans Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, p. 83

Katsukawa Shuntei a donc choisi de représenter la version de l'histoire de l'impératrice selon laquelle elle obtint en cadeau les Joyaux des Marées appartenant au Roi-Dragon Ryūjin pour la mettre en scène avec les éléments qui la constitue : le rivage, le dieu Isora et les Joyaux des Marées. Ainsi, les spectateurs comprenaient de quelle source s'était inspiré l'artiste.

Le *Kojiki* et le *Nihon Shoki* avaient établi la tradition de la chronique historique dès le VIII^e siècle. Cependant, les conflits qui agitèrent le Japon au XII^e siècle donnèrent naissance à une nouvelle sorte de récits moins formels. Nommés *rekishi monogatari* (歴史物語, récits historiques) et *gunki monogatari* (軍記物語, récits de guerre), ils se présentent comme des chroniques avant tout divertissantes. Produits des temps changeants, leur narration se concentrait sur les exploits militaires, le courage des héros et les trahisons entre familles. Elle était bien plus tournée vers le dramatique et l'humain que la pure compilation d'événements historiques³⁴.

Le climat de conflit qui régnait à la fin du XII^e siècle encouragea encore la diffusion de chroniques, journaux aristocratiques, légendes et pièces ayant pour sujet les principaux acteurs de cette fin de siècle : les guerriers. Parmi ces derniers, les auteurs n'oublièrent pas de mentionner les femmes qui se battaient à leurs côtés. Il est fait mention, dans plusieurs chroniques, de combattantes accompagnant leur amant ou mari sur le champ de bataille ou défendant leur château en leur absence. Les exploits martiaux ne sont donc pas l'apanage de l'homme ; ils sont aussi réalisés par des femmes, ce que les auteurs ne manquèrent pas de souligner.

Le plus célèbre des *gunki monogatari* est le *Dit des Heike*. Il relate les intrigues politiques et les différents conflits entre les clans Taira et Minamoto qui embrasèrent le XII^e siècle. Ses pages sont principalement dédiées aux vies de Taira no Kiyomori et Shigemori ainsi qu'à celles de Minamoto no Yoshinaka et Yoshitsune, présentés comme des héros tragiques. Aux côtés de ces hommes se trouvaient des femmes qui se dévouèrent corps et âme à la bataille et à la protection de leurs bien-aimés. La plus illustre d'entre elles se nomme Tomoe. Concubine favorite de Minamoto no Yoshinaka, elle possédait une beauté extraordinaire qui n'avait d'égal

³⁴ Beasley W. G., *The Japanese Experience : A Short History of Japan*, Londres, Weidenfield & Nicolson, 1999, p. 107

que son courage. Son histoire est contée dans le Livre 9, au début du chapitre IV, « La mort de Yoshinaka » :

« Yoshinaka avait amené avec lui deux belles femmes de la province de Shinano, Tomoe et Yamabuki. Des deux, Yamabuki était tombée malade et était restée à la capitale.

Tomoe était incroyablement belle ; la blancheur de son visage et la richesse de ses cheveux étaient saisissantes à regarder. Néanmoins, elle était une cavalière intrépide et une femme douée à l'arc. Lorsque son épée était tirée, même les démons et les dieux craignaient de la combattre. En effet, elle rivalisait avec mille hommes. C'était pour cela que, à chaque fois qu'une guerre éclatait, elle s'armait d'un arc solide et d'une grande épée et prenait position parmi les commandants. Dans beaucoup de batailles, elle avait gagné une gloire sans égale. Cette fois-ci également, elle avait survécu tandis que tous ses compagnons avaient été tués ou blessés, Tomoe était parmi les sept derniers cavaliers [...] Tomoe était parmi les survivants.

Yoshinaka l'appela à ses côtés et dit :

« Tu es une femme – pars maintenant là où tu veux, vite ! Quant à moi, je me battrais jusqu'à la mort. Si je suis blessé, je me suiciderai. A quel point serais-je embarrassé si les gens disaient que Yoshinaka était accompagné par une femme lors de son dernier combat. »

Tomoe ne bougeait pas. Après maintes demandes, cependant, elle se décida finalement à partir. « Je souhaiterais trouver un ennemi fort ! se dit-elle. Ainsi, je pourrais montrer à mon maître une fois de plus à quel point je me bats bien ». Elle attira son cheval sur le côté pour attendre la bonne occasion.

Peu après, Moroshige de Musashi, un guerrier célèbre pour sa grande force, apparut à la tête de trente cavaliers. Galopant à côté de Moroshige, Tomoe lutta contre lui, le poussa contre le pommeau de sa selle et, ne lui donnant aucune chance de résister, lui trancha la tête. Le combat terminé, elle se débarrassa de son armure et fuit vers les provinces de l'Est.³⁵ »

L'histoire de Tomoe est placée au début du chapitre concernant la mort de son amant ou mari Yoshinaka. L'auteur prend donc le temps de décrire une femme qui combat aux côtés des hommes. Tomoe n'est pas n'importe quelle femme : elle est la concubine préférée de Yoshinaka mais également l'un de ses commandants les plus fidèles. Même lors de la bataille d'Awazu (février 1184), la dernière que le général livra, elle fait partie des sept derniers survivants qui

³⁵ Kitagawa Hiroshi, Tsuchida Bruce T., « Book 9, Chapitre IV » in *The Tale of Heike, Heike Monogatari, Volume II : Books 7 – 12 et Epilogue*, Tôkyô, University of Tokyo Press, pp. 519 – 521.

protègent leur maître. Cependant, tout aussi forte qu'elle soit, elle est la seule combattante qui doit se retirer du champ de bataille sur les ordres de Yoshinaka. La raison donnée est le déshonneur, l'humiliation de mourir auprès d'une femme lors d'un combat. Cependant, Tomoe ne se contente pas de fuir, elle insiste pour rester et mourir auprès de son maître et, même lorsqu'elle décide finalement de partir, elle accomplit un dernier exploit martial qui s'ajoute à sa réputation de guerrière incomparable.

Une autre source proche du *Dit des Heike* mentionne le talent militaire de Tomoe et ajoute un ultime épisode à son histoire. Il s'agit de la *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira*, récit relatant les batailles, exploits et autres événements historiques qui ont eu lieu avant et pendant la guerre de Genpei (1180 – 1185) entre Taira et Minamoto³⁶. Dans ce texte, le destin de Tomoe après le dernier combat de Yoshinaka est plus explicite que dans le *Dit des Heike*. Yoshinaka aurait ordonné à sa concubine de s'enfuir vers sa province natale, la province de Shinano, afin de partager le récit de sa dernière bataille. Alors qu'elle exécute sa dernière volonté, elle est attaquée par le guerrier Wada Yoshimori, l'un des principaux vassaux de Minamoto no Yoritomo, cousin et ennemi de Yoshinaka. Il se sert d'un pin comme d'une massue mais Tomoe saisit le tronc pour le tordre entre ses mains, le faisant voler en éclats. Cependant, Yoshimori réussit à la capturer et fait d'elle sa concubine. De cette union naît le célèbre héros Asahina Saburô Yoshihide qui fut tué en 1213 lors de la destruction du clan Wada par le clan Hôjô. A la suite de ce conflit, Tomoe devint nonne et vécut recluse jusqu'à l'âge de 91 ans.

En dehors de ces deux sources, le destin de Tomoe après la bataille d'Awazu relève bien plus souvent de la légende que de la réalité historique. Dans certains récits, Tomoe ne quitta jamais la bataille pour mourir aux côtés de Yoshinaka tandis que d'autres la font s'enfuir avec la tête tranchée de son amant pour mettre fin à ses jours en plongeant dans l'océan. Certains contes vont jusqu'à en faire la réincarnation d'une divinité des eaux. Néanmoins, au-delà de toutes ces variantes, l'histoire est aujourd'hui inscrite dans la culture nationale et Tomoe figure au nombre des guerriers les plus célèbres de l'histoire japonaise.

Le *Genpei Seisuiiki* mentionne une autre femme, Shizuka, dont la vie est également contée dans la *Chronique de Yoshitsune*. Concubine du héros Minamoto no Yoshitsune, elle

³⁶ Deal William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, New York, Infobase Publishing, 2006, p. 253.

était une *shirabyōshi* (白拍子), une danseuse traditionnelle, d'une grande beauté. Elle aurait accompagné son amant sur le champ de bataille et aurait activement participé à la défense du palais de Horikawa lors d'une attaque nocturne en 1185³⁷. Autant que ses exploits martiaux, c'est sa fidélité envers Yoshitsune qui la fit entrer dans l'histoire.

Lorsque Yoshitsune fuit Kyôto pour échapper à son demi-frère Yoritomo, Shizuka fut laissée à Yoshino, dans la province de Nara, car elle était enceinte. Elle fut capturée par les forces de Yoritomo puis appelée par ce dernier à Kamakura pour être interrogée sur le lieu où se trouvait Yoshitsune. Elle refusa de parler et resta détenue à Kamakura. Masako, l'épouse de Yoritomo, demanda à voir la danse de la jeune femme, réputée pour son talent. Shizuka fut alors contrainte de danser au sanctuaire de Tsurugaoka. Lors de cet important événement, la danseuse ne chanta que des refrains d'amour pour Yoshitsune et sur la peine de la séparation. Elle provoqua la colère de Yoritomo mais Masako réussit à le calmer en lui rappelant leur propre histoire d'amour. Juste avant l'accouchement, Yoritomo déclara que si l'enfant de Yoshitsune était une fille, elle pourrait vivre en paix, mais s'il était un garçon, il serait immédiatement tué. Shizuka donna naissance à un fils et le général ordonna que l'on emmène le nouveau-né. Ne souhaitant pas être séparée de son nourrisson, la jeune femme pleura et implora qu'on la laisse élever son enfant. Malgré ses supplications, le nouveau-né fut tué. Shizuka fut libérée et elle repartit pour la capitale. Prise de compassion, Masako l'aida en l'accueillant à sa cour.

En plus d'être une guerrière sur le champ de bataille, Shizuka est aussi une héroïne tragique qui se battit jusqu'à la fin pour survivre et surtout pour sauver son amant et son fils. Toutefois, lorsque les artistes de l'estampe choisissent Shizuka comme guerrière à représenter, ils prennent toujours le contexte de l'attaque nocturne du palais de Horikawa pour illustrer la combattante.

Malgré la popularité des *gunki monogatari*, certains auteurs continuèrent de produire des chroniques historiques dans la tradition du *Kojiki* et du *Nihon Shoki* comme le *Miroir de l'Est*, une chronique du shôgunat Kamakura qui décrit jour après jour les événements qui se sont déroulés entre 1180 et 1266. Elle relate notamment la rébellion de Kennin qui eut lieu entre 1201 et 1203. Cette révolte, menée par la famille Jô, alliée du clan Taira et défaite lors de la guerre de Genpei, révéla les prouesses martiales d'une femme. Jô Nagamochi, guerrier de la province d'Echigo, leva une armée pour entrer dans la capitale. Il adressa une requête à l'empereur pour attaquer Minamoto Yoriie, shôgun de Kamakura (r. 1202 – 1203), mais cela

³⁷ Jones David E., *Women Warriors : A History*, Washington, Brassey's, 1997.

lui fut refusé. Sa tentative de rébellion ayant échoué, il s'enfuit pour se cacher dans les montagnes de Yoshino mais un gouverneur de la capitale le captura et l'exécuta.

Son neveu Jô Sukemori, avec l'aide de sa tante Hangaku, leva une armée de plusieurs milliers d'hommes et prit position dans le château de Tosaka. Les troupes de Sasaki Moritsuna, vassal du shôgunat de Kamakura, les attaquèrent. Hangaku était une archère extraordinaire et une bonne cavalière, renommée parmi ses pairs. Elle revêtit l'armure et monta en haut de la tour pour défendre le château. Tous ceux qui s'approchaient étaient transpercés de ses flèches à la poitrine ou à la tête. Cependant, elle fut touchée aux deux cuisses par une flèche tirée dans son dos et Sasaki Moritsuna la captura pour l'emmener à Kamakura. Le shôgun Yoriie l'appela pour voir la fameuse archère qui avait tenu tête à ses troupes. Lorsqu'elle s'avança, loin d'être humiliée, elle inspirait plutôt le danger. Yoriie la décrivit comme « courageuse comme un homme et belle comme une fleur ». Asari Yoichi Yoshitô, l'un de ses vassaux, demanda à l'épouser car il souhaitait avoir un fils assez fort pour défendre le shôgun. Yoriie lui permit de la prendre comme épouse.

Hangaku est décrite comme une belle guerrière aux talents martiaux remarquables et ses exploits ont été maintes fois représentés par les artistes de l'*ukiyo-e* bien qu'elle soit relativement moins connue que Tomoe ou Jingû. Son histoire est simplement relatée dans le *Miroir de l'Est*, chronique qui se veut plus informative que divertissante et sa légende a peu changé entre les siècles, contrairement aux vies des guerrières Jingû et Tomoe qui ont été écrites et réécrites à diverses époques. Cependant, cela n'enlève rien à l'intérêt que lui ont porté les artistes d'Edo et de Meiji qui l'ont représentée en armure, au beau milieu de la bataille. Par ailleurs, les dramaturges du théâtre kabuki utilisèrent son histoire pour créer des pièces la mettant en scène aux côtés d'Asari Yoichi Yoshitô.

Les sources que nous avons citées présentent d'autres exemples de guerrières mais elles sont moins célèbres. Cependant, bien que leur popularité n'égale pas celle des quatre combattantes mentionnées jusqu'ici, les artistes de l'*ukiyo-e* d'Edo et ceux de Meiji ne les ont pas ignorées et les ont illustrées dans leurs estampes.

Le *Nihon Shoki* raconte le voyage de l'empereur Keikô (r. 71 – 130) dans la province de Suô. En regardant au loin, il vit de la fumée s'élever dans les airs et conclut que des brigands devaient habiter dans les environs. Il envoya trois de ses vassaux en éclaireurs qui rencontrèrent une femme du nom de Kamu-nashi-hime (ou Kamigashi-hime) et dont les partisans étaient très

nombreux. Le *Nihon Shoki* affirme même qu'« elle était la cheffe de tout ce pays »³⁸. Selon sa légende, cette femme était une guerrière qui chassait et tuait les *Tsuchigumo*, les « Araignées de terre », d'énormes créatures de sept pieds de long (env. 2,13 m). Ces monstres de la mythologie japonaise désigneraient en réalité des brigands ordinaires que la légende aurait transformé en terribles créatures pour satisfaire le goût du fantastique des audiences et appuyer les fabuleux exploits des héros qui les affrontaient.

Le *Heike monogatari* évoque l'épouse de Taira no Atsumori, la princesse Tamaori, qui fit face à ses ennemis sur le rivage durant les guerres de Genpei ainsi que Koman, fille d'un paysan qui vivait près du lac Biwa et auquel avait été confiée l'épouse d'un chef Minamoto et la bannière blanche du clan. Afin d'échapper à leurs poursuivants, les deux femmes se séparèrent mais Koman se retrouva vite encerclée par les soldats Taira. Combattant le groupe, elle décida de sauter dans le lac avec la bannière. Elle se dirigea vers quelques barges afin de les utiliser pour se mettre en sécurité mais elle comprit vite qu'elles appartenaient à Taira no Munemori, fils de Kiyomori, chef du clan Taira. Les guerriers ennemis remarquèrent la bannière dans ses mains et l'attaquèrent avec force tandis que la femme traversait le lac à la nage.

L'*Azuma Kagami* parle également de la femme du guerrier Izumi Saburô, proche de Minamoto no Yoshitsune. Ce dernier avait trouvé refuge au château du père de Tadahira qui lui laissa un testament juste avant sa mort. Sa dernière volonté était de protéger son invité. Cependant, Yoritomo retrouva Yoshitsune et donna l'ordre de l'attaquer. Le frère de Tadahira obéit à la commande tandis que Tadahira suivit le testament de son père. Son frère l'attaqua et le tua, provoquant la dispersion de son armée. Il ne resta plus que 230 soldats pour protéger le château. A ce moment-là, l'épouse de Tadahira, Fujinoe, fit face aux guerriers loyaux et leur dit :

« Votre commandant est mort au combat. Vous qui étiez cachés dans le château, vous sortirez. Je les arrêterai ou mourrai avec vous »

Elle revêtit alors armure et casque pour affronter l'ennemi. Elle défendit le château en bloquant les escaliers par son *naginata* et défit deux soldats au corps-à-corps.

Il existe de nombreuses autres occurrences de femmes participant au combat, le plus souvent dans un contexte de défense de la demeure du père, frère ou mari. Différentes sources écrites telles que les chroniques historiques décrivent leurs exploits qui ont été ensuite illustrés

³⁸ Aston, W. G., *Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Vermont, Tuttle Publishing, 1972, p. 193.

par les auteurs d'estampes de l'époque Edo et de l'ère Meiji. Leur accès à ces sources anciennes s'explique par un développement sans précédent de l'imprimerie et de l'industrie de l'édition. Ainsi, les œuvres classiques comme le *Dit des Heike* étaient accessibles aux citadins et furent utilisées comme sources pour le kabuki et le théâtre de marionnettes.

Plusieurs genres littéraires émergèrent de cet essor de l'édition dont le *yomihon*, le « livre à lire ». Contrairement à l'*ukiyo-zôshi* (浮世草子), le « livre du monde flottant », et ses sujets contemporains et mondains, le *yomihon* se tournait vers les passés chinois et japonais en utilisant comme matériaux de base l'histoire et le savoir classiques pour créer des intrigues et personnages complexes et ainsi proposer des fictions en prose au ton ouvertement moral ou didactique, qu'il s'agisse d'une influence bouddhiste ou néo-confucéenne.

Les premiers écrivains de *yomihon* comme Tsuga Teishô (actif entre 1748 et 1772), Takebe Ayatari (1719 – 1774) et Ueda Akinari (1734 – 1809) s'intéressaient tout particulièrement à la littérature vernaculaire chinoise. De plus, les érudits traduisaient d'autres œuvres des dynasties Ming et Qing et les contes de la dynastie Tang qui intéressaient les lecteurs de leur époque. En 1757, le premier volume du grand roman chinois du XIV^e siècle *Au bord de l'eau* (水滸傳, *Shuǐ hǔ Zhuàn*), fut traduit et publié en japonais sous le titre de *Suikoden* (水滸伝).

Au bord de l'eau fut très populaire en Chine et au Japon sous les Tokugawa. Ce roman devint une source d'inspiration importante dans l'archipel à la fois pour de nouvelles œuvres littéraires, pour des estampes et même pour des tatouages. La date de l'arrivée de la première version en cent chapitres d'*Au bord de l'eau* est encore inconnue mais il semblerait qu'elle se situe vers 1624 selon les archives de la collection Tenkai³⁹.

En 1728, une réimpression annotée japonaise fut publiée. Attribuée au professeur Okajima Kanazan, *Une histoire de loyauté au bord de l'eau* (忠義水滸伝, *Chûgi Suikoden*), circulait probablement avant 1728 en manuscrit et cette version fut suivie plus tard par des éditions dites *tsûzoku*, c'est-à-dire des éditions populaires, accessibles au grand public.

La première de ces éditions fut *Au bord de l'eau popularisé* (通俗水滸伝, *Tsûzoku Suikoden*), écrit en 1757 et continué en épisodes publiés par un auteur inconnu en 1772, 1784

³⁹ Les paragraphes qui suivent citent principalement Clements Rebekah, *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

et 1790. Si cette traduction n'était pas la plus fidèle, elle était la plus lue au Japon jusqu'au milieu du XIX^e siècle, jusqu'à la publication complète des *Histoires illustrées du bord de l'eau nouvellement éditées* (新編水滸画伝, *Shinpen Suiko Gaden*) (1805 – 1852), par Takizawa Bakin et Takai Ranzan.

Au bord de l'eau est un roman chinois du XIV^e siècle attribué à l'écrivain Shī Nàì'ān (1296 ? – 1370 ?) et relate les aventures de cent huit brigands se révoltant contre un gouvernement corrompu à la fin de la dynastie des Song du Nord (960 – 1127). Parmi ces bandits se trouvent quelques femmes à qui l'on attribue des exploits tout aussi fantastiques qu'à leurs homologues masculins. L'histoire eut un succès retentissant durant l'époque Edo et les œuvres littéraires s'accompagnèrent d'illustrations et d'estampes dont les figures féminines ne furent certainement pas exclues. Les plus représentées sont Boyasha Sonnijô (ch. Sūn Èrniáng), Bodaichû Kodaisô (ch. Gù Dàsǎo) et Ichijôsei Kosanjô (ch. Hù Sānniáng).

Les auteurs de *yomihon* érudits du chinois furent progressivement remplacés par des savants du *kokugaku* (国学), l'étude de la littérature et de la culture japonaises, ce qui changea les publications en reconsidérant les questions religieuses et éthiques ainsi qu'en utilisant un nouveau style d'écriture élégant, proche de la littérature classique japonaise. Ce nouveau genre de *yomihon* donnèrent des publications de contes et de romans inspirés d'*Au bord de l'eau*. Takebe Ayatari propose une version japonaise du roman chinois, intitulée *Au bord de l'eau japonais* (本朝水滸伝, *Honchô Suikoden*) (1773), en transposant l'intrigue dans le Japon de l'époque Nara (710 – 794). Emi no Oshikatsu lutte pour empêcher le moine Dôkyô d'usurper le trône. L'auteur utilise des noms et événements connus du passé japonais pour adapter le récit et ainsi se rapprocher du public plus familier de cette histoire nationale. Cette version inspira d'autres imitations dont *Au bord de l'eau des femmes* (女水滸伝, *Onna Suikoden*) (1783), dans laquelle les héros deviennent des héroïnes de la fin du Moyen-Âge.

Le succès de ces livres, mené par le développement de l'industrie de l'impression et de l'édition, est également lié à l'alphabétisation croissante de la population japonaise. Considéré comme essentiel pour les affaires, l'apprentissage de la lecture, de l'écriture et du calcul était important pour la classe marchande, principaux habitants des villes, et les loisirs de cette caste inclurent vite la lecture.

Au XVII^e siècle, les seigneurs créèrent dans leurs domaines des écoles pour éduquer les enfants de leurs vassaux. Un intérêt croissant pour l'éducation se fit sentir auprès de la population et les enfants pouvaient étudier les bases dans des écoles élémentaires privées nommées *terakoya* (寺子屋, *école du temple*), dirigées par des moines, parfois des samurais sans maître. Les artistes *ukiyo-e* qui reçurent une éducation dans ces écoles se familiarisèrent avec non seulement les textes bouddhistes majeurs mais aussi avec les célèbres poètes et des classiques de la littérature japonaise comme le *Dit du Genji* (源氏物語, *Genji monogatari*).

Ces écoles domaniales et monastiques étaient ouvertes principalement aux garçons mais les filles des classes samurai et citadine avaient aussi accès à l'apprentissage. Les filles de samurais devaient acquérir un certain degré d'alphabétisation et d'érudition dans les écrits japonais mais aussi dans les classiques chinois tandis que les filles de citadins utilisaient la lecture et l'écriture pour aider aux affaires familiales. Dès la fin du XVII^e siècle, une partie suffisamment large des femmes était lettrée. Les éditeurs et auteurs y virent une part de marché intéressante et développèrent à cette occasion des livres dédiés à ce lectorat. Ainsi, plusieurs manuels éducatifs furent publiés et la plupart d'entre eux se concentraient sur l'aspect moral.

Parmi les plus connus, le *Miroir des femmes de notre pays* (本朝女鑑, *Honchô Onna Kagami*) (1661) recueille des biographies de femmes exemplaires de la Chine et du Japon. L'ouvrage en deux tomes contient six chapitres classant les biographies des femmes selon leur rang ou leurs vertus. Dans le premier chapitre intitulé « Impératrices et reines », la toute première femme à être mentionnée est l'impératrice Jingû et sa biographie relate l'oracle qu'elle reçut des dieux, sa conquête de la Corée, la rébellion des princes Kakosaka et Oshikuma et les expéditions punitives dans les royaumes coréens. Le chapitre cinq se concentre sur les épouses fidèles et raconte les histoires de la princesse Oto Tachibana, qui se sacrifia pour sauver son mari Yamato Takeru, de Tomoe, de Shizuka et de Fujinoe. Chaque biographie est concise mais assez complète pour que les exploits de ces guerrières soient retenus⁴⁰.

Une autre œuvre nommée *Les Quatre Livres pour les Femmes* (女四書, *Onna Shisho*) (1656), adapte quatre classiques mineurs chinois. Son auteur, Tsujihara Genpo, écrit que les enfants ne devaient pas apprendre des récits licencieux comme les *Contes d'Ise* (伊勢物語, *Ise monogatari*) et le *Dit du Genji* mais des histoires des femmes vertueuses de la Chine.

⁴⁰ KUSANAGI Masanori 日柳政愨, 本朝女鑑 (*Honchô Onna Kagami*), 浪華文会 (Naniwa Bunkai), 1884.

La Grande Leçon pour les Femmes (女大学, *Onna Daigaku*) (1715), attribué au moraliste confucéen Kaibara Ekiken, s'adressait particulièrement aux filles de samurais et les éduquait dans la culture de soi selon le confucianisme. D'après ses enseignements, les filles devaient apprendre à se comporter de façon appropriée en respectant, entre autres, les principes de piété filiale, d'obéissance, de compassion et de diligence.

A la fin de l'époque Edo parut une œuvre qui marqua les esprits artistiques et fut pris comme modèle par les jeunes générations. *Anciennes coutumes des hommes sages du passé* (前賢故実, *Zenken Kojitsu*) est un ouvrage de Kikuchi Yôsai (1788 – 1878) dont la publication fut achevée en 1868. Il s'agit d'un ensemble de dix volumes, eux-mêmes divisés en deux parties, dans lesquels sont représentés environ cinq cent soixante-dix des plus grandes figures historiques du Japon, commençant par le Prince Kabite no Mikoto, prince de l'Âge des Dieux, et s'achevant sur Horikawa Yoriyuki, premier ministre de l'empire durant la période Ashikaga. Chaque personnage cité s'accompagne d'une courte biographie et d'une illustration en noir et blanc sur une double-page. Grâce à sa réputation d'historien et d'archéologue ainsi que son talent de peintre et ses connaissances personnelles des costumes et armures, armes, accessoires et décorations utilisés durant les périodes précédentes, Kikuchi Yôsai est considéré comme une autorité dans ce domaine⁴¹.

Trois guerrières ont été choisies pour figurer dans le *Zenken Kojitsu* : Tomoe, Shizuka et Hangaku. Tomoe et Hangaku sont représentées en armure et à cheval tandis que Shizuka porte son costume de danseuse. Elles sont représentées selon ce qui les caractérise le plus. Par exemple, l'illustration de Tomoe (**fig. 8**) la montre de dos, sur un cheval cabré, prête à partir. Elle porte l'armure et est armée d'un arc et d'un *naginata*, les deux armes qu'on lui associe traditionnellement. Son visage est fin, maquillé selon les canons des femmes de cour de l'époque Heian (794 – 1185) avec ses hauts sourcils et ses lèvres rouges. Ses longs cheveux noirs, l'un des signes de sa beauté, sont laissés lâches mais elle porte également un *hikitate-eboshi* (烏帽子), coiffe légèrement laquée utilisée par les guerriers, accompagné d'un *hachimaki* pour soutenir le chapeau lorsque le cheval était lancé au galop. La posture de Tomoe, de dos, sur son cheval, mais le haut du corps se tournant vers le lecteur semble indiquer que l'épisode représenté est celui de sa fuite lors de la bataille d'Awazu. Le cheval est déjà en

⁴¹ Morrison Arthur, « Kikuchi Yosai », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 3, n°8, Burlington Magazine Publications, novembre 1903.

mouvement mais la guerrière, armes à la main, est encore dans la bataille, réticente à laisser son amant mourir au combat.

Il est intéressant de remarquer que l'impératrice Jingû n'a pas sa propre double-page ; elle est seulement mentionnée dans celle de son ministre Takenouchi no Sukune. Il n'y a pas de raison précise à cela mais nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un choix de l'artiste, une omission volontaire ou bien son absence peut être due au fait que Jingû n'apparaît pas dans les généalogies impériales avant le XIX^e siècle. Elle était nommée comme une impératrice indépendante de la lignée, une régente durant l'interrègne entre les empereurs Chûai et Ôjin mais elle n'était pas reconnue officiellement comme le quinzième souverain du Japon⁴².

Au moment de la publication du *Zenken Kojitsu*, le Japon opérait un changement de gouvernement, passant d'un régime militaire avec à sa tête un shôgun à un empire dans lequel l'empereur est tout-puissant. Cependant, le rétablissement de l'empereur ne s'était pas fait dans le calme et une coalition principalement samurai avait défié les troupes impériales durant les années 1868 – 1869. La défaite des soldats soutenant le shôgunat permit à l'empereur et ses partisans d'unifier le pays et de supprimer la classe samurai. Cette abolition des privilèges de cette caste qui avait été au pouvoir depuis l'époque Kamakura entraîna des tensions dans l'archipel, tensions qui culminèrent au milieu des années 1870. En effet, le règne de l'empereur Meiji fut troublé par une violente rébellion menée par Saigô Takamori de janvier à septembre 1877. Saigô Takamori était le haut-dirigeant de Satsuma dans le gouvernement Meiji et, s'il avait soutenu les réformes du début de l'ère, il observait avec inquiétude la corruption prendre place dans le gouvernement. Lorsque son plan de bataille pour envahir la Corée fut refusé, il démissionna pour retourner à Kagoshima, sa ville natale, accompagné d'anciens samurais qui quittèrent leurs postes au sein de l'armée et de la police. Pour soutenir ses partisans, Saigô Takamori fonda une académie privée en 1874 consacrée à l'armement et à la tactique. Le gouverneur de Satsuma le soutint dans ses actions, nommant également des samurais insatisfaits à des postes gouvernementaux. Tout cela mena à la séparation de Satsuma du gouvernement central à la fin de l'année 1876.

En janvier 1877, le gouvernement souhaite désarmer Kagoshima en envoyant une unité navale mais celle-ci fut attaquée par les forces de Saigô Takamori. Au terme de huit mois de

⁴² Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 55 – 105.

conflits, les troupes impériales vainquirent les samurais de Saigô Takamori lors de la bataille de Shiroyama et celui-ci, blessé, décida de se faire seppuku.

Cette révolte ne manqua pas d'être relayée par les journaux de l'époque qui tenaient donc informée la population de la situation au front. Des illustrations accompagnant les articles permirent ainsi à l'audience de visualiser le conflit mais également de découvrir qu'auprès des hommes combattaient des femmes. En effet, ces guerrières allèrent tout autant à la bataille que leurs pères, frères, maris et fils et les journaux ne manquèrent pas de le mentionner et de l'illustrer. Ainsi, les artistes de l'estampe, qui pouvaient également être des illustrateurs pour des articles de journaux, s'emparèrent de ce sujet d'actualité et produisirent cette année-là de nombreuses images de la rébellion de Satsuma qui incluaient le combat des unités de femmes que l'on nommait « *Jotai* » (女隊) ou « *Jogun* » (女軍), « brigades de femmes ». Qu'elles accompagnent des hommes ou qu'elles combattent seules, les artistes s'assurèrent de retransmettre toute l'intensité de leur engagement dans cette guerre civile.

Entre vérité et légende, les combattantes ne sont pas oubliées des chroniques historiques et le plus souvent louées pour leur courage, leur force et leur beauté. Qu'elle soit impératrice ou simple fille de samurai, la guerrière ne manque jamais d'occasion de prouver sa bravoure et ses exploits sont racontés des années, des siècles après sa mort. Par exemple, l'impératrice Jingû est présente dès les premières chroniques historiques jusqu'aux manuels d'histoire des enfants de Meiji tandis que Tomoe et Shizuka sont citées comme exemple d'épouses ou concubines fidèles.

Le développement de l'impression et de l'industrie de l'édition, allant de pair avec l'alphabétisation croissante de la population donc un agrandissement du lectorat lors de la période Edo, permirent également la diffusion des récits concernant les combattantes puisque les auteurs et éditeurs, souhaitant atteindre le plus large public possible, produisirent des livres en tout genre, comprenant alors les histoires et légendes du passé du Japon peuplées de héros et héroïnes aux exploits martiaux extraordinaires.

III. Entre réalité et fiction : l'imaginaire de la guerrière

Avec la construction du mythe de la guerrière et son succès, un imaginaire se développa autour de cette figure intrigante. Chaque auteur, conteur et dessinateur présentait sa version de la guerrière puis les lecteurs, auditeurs et spectateurs les assimilaient, créant ainsi leur propre image de Jingû, Tomoe ou encore Hangaku. Néanmoins, l'imagination est une faculté

subjective, propre à chacun, qui est alors différente de personne en personne. Et, malgré chaque version lue, entendue ou vue de la figure de la guerrière qui vient alimenter l'imaginaire qui se construit autour d'elle, il en résulte finalement une figure aux multiples facettes qui n'apparaît pas forcément de la même manière aux artistes et au public. En effet, l'imagination s'appuyant sur des expériences sensorielles pour créer, chaque œuvre écrite, racontée ou dessinée pour la population a pu avoir un effet sur la représentation imaginaire des guerrières puisqu'elle propose la vision de l'artiste des guerrières, vision influencée par des expériences sensibles précédentes. Les sources écrites comme la littérature ou les chroniques historiques permettaient une image mentale qui différait selon l'auteur ou le lecteur tandis que les sources orales, notamment les mises en scène théâtrales, donnaient à voir les personnages en action, vêtus et maquillés selon les acteurs et metteurs en scène, choisissant donc pour leurs spectateurs une image. Toutefois, qu'importe l'ampleur de leur influence, la population japonaise créa aussi son propre imaginaire à partir de toutes ces sources qui lui étaient accessibles.

Il est également possible que des différences existent entre les représentations aristocratiques et populaires. En effet, certaines formes d'art comme le nô et la littérature classique n'ont été rendues accessibles au peuple que récemment si nous les comparons aux hautes sphères de la société, bien qu'elles se soient transmises à la population par la transformation de leurs codes scéniques ou par leurs impressions en caractères compréhensibles pour le nouveau lectorat d'Edo.

Nous présenterons ici le ou les imaginaires qui se sont créés autour de certaines guerrières, discutant de chacune d'entre elles tour à tour afin de ne brouiller ni les pistes ni le propos. De ce fait, nous reviendrons parfois sur les mêmes thèmes, préférant la répétition à la confusion, et ainsi comprendre le plus distinctement possible quelle(s) image(s) ont été construites autour de ces figures légendaires et historiques que le Japon a accepté comme personnages à part entière de sa culture.

La vie de l'impératrice Jingû est emplie d'exploits qui alimentent sa légende et par extension, l'imaginaire qui se construit autour. Le *Kojiki* et le *Nihon Shoki* sont certes considérés comme des chroniques historiques mais ils sont remis en question par rapport à la véracité des faits racontés. Beaucoup s'accordent pour dire que la légende ou le mythe prennent grandement le pas sur l'historique. Cependant, cela importait peu pour les chroniqueurs, les lecteurs et auditeurs. Le plus important était que le personnage de l'impératrice Jingû ait été mentionné et qu'il a su rester dans les mémoires malgré la controverse autour de son authenticité.

En effet, des impératrices ont régné sur le Japon durant les périodes Asuka (538 – 710) et Nara (710 – 784), des impératrices dont les règnes ont été attestés. L'hypothèse d'une femme à la tête de l'empire durant les siècles précédents ne semble donc pas impossible. Cependant, les nombreux exploits et les événements miraculeux qui sont survenus durant sa vie sont la principale remise en cause de son règne. Elle n'aurait finalement été qu'une impératrice régente dont la vie aurait été exagérée. Mais pourquoi les auteurs de chroniques auraient-ils donc prêter autant d'attention à cette femme ? Deux hypothèses peuvent être émises : ses talents martiaux et son lien avec le divin.

L'événement au centre de la légende de l'impératrice Jingû est la conquête des trois royaumes de Corée. Elle apparaît donc comme le général de l'armée japonaise menant ses troupes à la victoire. Cette image, fondée sur ses exploits militaires, fut notamment mise en avant sur des *ema* (絵馬), des tablettes votives, dans des temples situés au sud-ouest du Japon. Richard Anderson, dans son article « Jingû Kôgô « ema » in Southwestern Japan : Reflections and Anticipations of the « Seikanron » debate in the Late Tokugawa and Early Meiji Period »⁴³, révèle que le sujet le plus commun apparaissant sur ces tablettes votives du sud-ouest de l'archipel est Jingû Kôgô et affirme que cela n'est pas fortuit. La fin de la période Edo fut troublée par des crises internes mais aussi la menace étrangère qui força le pays à s'ouvrir au monde. Il relève deux sujets principaux dans l'utilisation de l'histoire de Jingû. Le premier est nommé *Jingû Kôgô no tokai*, « la traversée de la mer par l'impératrice Jingû », et illustre un grand navire sur la droite de la tablette et la Corée sur la gauche. La souveraine est assise sur le pont, entourée de ses soldats lourdement armés. L'image présente un motif belliqueux et la référence est claire : l'invasion et conquête de la Corée. Le deuxième sujet dépeint l'impératrice Jingû en tenue militaire et son ministre Takenouchi no Sukune agenouillé devant elle, tenant le nouveau-né Ôjin. Ce sujet est appelé « Jingû Kôgô et Takenouchi » et fait allusion au retour victorieux de l'impératrice de sa campagne contre les royaumes coréens. L'image est bien plus calme, moins agressive que le premier sujet.

L'aspect guerrier de Jingû est clairement mis en avant dans ces représentations. L'impératrice est d'abord représentée en mer, sur son navire de guerre, approchant la Corée avec son armée. Tout dans ce motif fait la légende d'une impératrice impliquée dans les affaires

⁴³ Anderson Richard W., « Jingû Kôgô « ema » in Southwestern Japan : Reflections and Anticipations of the « Seikanron » Debate in the Late Tokugawa and Early Meiji Period », in *Asian Folklore Studies*, vol. 61, n°2, Nanzan University, 2002, pp. 247 – 270.

de la guerre de son pays, une impératrice qui va jusqu'à revêtir l'armure de son mari et prendre les armes pour commander les troupes pendant l'expédition. Même dans un moment de repos, après sa victoire, comme dans le deuxième sujet, elle porte sa tenue militaire. Ses exploits martiaux sont toujours présents dans sa représentation, que cela soit évident ou plus subtil.

Richard Anderson remarque que la connexion entre les tablettes votives à l'image de l'impératrice Jingû et les pensées des paysans et élites locaux de cette fin de période Edo – début ère Meiji peut se trouver dans le fait que la légende de la souveraine était simplement populaire dans la région. Cependant, il souligne que la période de grand intérêt des *ema* ayant pour sujet l'impératrice coïncide avec le début du débat du Seikanron (征韓論) en 1873 et diminue après la guerre russo-japonaise (1904 – 1905). Le Seikanron fut un important débat durant lequel Saigô Takamori insista sur l'affrontement avec la Corée parce que le pays refusait de reconnaître la légitimité de l'empereur Meiji et avait insulté et expulsé des émissaires japonais qui souhaitaient établir des relations commerciales et diplomatiques mais il se heurta au refus d'autres dirigeants. Ce débat puis le contexte de guerre de la fin du XIX^e – début XX^e siècle donnèrent une raison possible à ces représentations de l'impératrice Jingû. La première à avoir traversé la mer et conquis des territoires lointains semblait être la meilleure figure historique pour incarner ces désirs de conquête et de victoire contre les pays étrangers.

Les deux sujets les plus communs des tablettes votives à l'effigie de Jingû sont aussi très prisés des artistes de l'estampe. La représentation de l'impératrice en tant que cheffe de l'armée et conquérante des royaumes de Corée semble être l'aspect le plus connu de Jingû. Cependant, le deuxième sujet, l'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune, apporte une autre facette à la souveraine. En utilisant ce sujet, les artistes transmettent certes l'idée d'une impératrice guerrière par ses vêtements ainsi que la victoire de l'expédition japonaise mais aussi un rôle important de Jingû, celui de mère. Une tablette votive en bois de cèdre datée de 1860 représente la souveraine et son conseiller sur le rivage (**fig. 9**). En fond, les vagues déferlent, rappelant la traversée de la mer, et un pin arqué dont les branches se plient au-dessus des deux personnages. Les différentes inscriptions renseignent sur la date à gauche (安政七, Ansei 7, 1860) et sur la raison de la tablette à droite (奉納, *hônô*, offrande) L'impératrice Jingû, à droite, porte une armure et seule sa tête est laissée nue, avec un bandeau, laissant donc voir ses longs cheveux noirs et les traits fins de son visage. Elle est également armée de deux sabres, marque de guerrier, et d'un arc et carquois. Elle tient de la main droite

un *gunbai*, un éventail de commandement servant à communiquer avec les troupes, qui symbolise son rang au sein de l'armée, celui de général. Son regard se porte sur son ministre et plus précisément sur le nouveau-né qu'il tient dans ses bras. Takenouchi no Sukune s'agenouille devant sa souveraine, lui aussi vêtu d'une armure et armé de sabres et d'un carquois. Dans ses bras, emmaillotté dans un tissu rouge, le prince Homuda, futur empereur Ôjin, qui vient de naître.

Cette représentation, bien que comportant des connotations guerrières, est bien moins belliqueuse que la première montrant Jingû à la conquête de la Corée. Ici, elle est général des armées mais mère avant tout. Bien qu'elle ne soit pas celle qui porte le nourrisson, toute son attention lui est donnée. Cette image de la souveraine est souvent reprise dans divers arts comme les poupées de guerriers et dans les estampes.

Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que si ces deux sujets sont les plus communs dans la représentation de l'impératrice, c'est parce qu'ils sont les plus diffus et les plus appréciés de la population. Malgré la longue vie de Jingû et les nombreux exploits et miracles qui lui sont liés, ces deux épisodes restent les plus fameux et les plus aimés. Il existe d'autres représentations de la souveraine et de ses prouesses comme l'épisode de la pêche à la truite mais l'imaginaire collectif semble avoir retenu la conquête de la Corée et la naissance de l'empereur Ôjin, la souveraine guerrière et la souveraine mère comme images de Jingû.

Ces représentations de l'impératrice ne sont pas anodines. La conquête de la Corée par Jingû marque un tournant fondamental dans l'histoire du Japon puisqu'il s'agit de la première expédition par-delà les mers de l'armée japonaise. Elle symbolise la force conquérante de l'archipel et permet aux généraux suivants de la prendre en exemple pour qu'ils puissent faire de même. La conquête des royaumes coréens fut évoquée notamment par Toyotomi Hideyoshi, deuxième unificateur du Japon, qui y voyait un précédent historique et pas seulement une légende pour justifier sa propre invasion de la Corée en 1592. L'imaginaire, qui garda cette représentation de l'impératrice guerrière et survécut pendant tant de siècles, représentait une telle force qu'il servit d'argument pour une seconde conquête. Il servit à légitimer les prétentions japonaises au sujet de la Corée. L'image de l'impératrice en tant que cheffe des armées et guerrière est donc bien ancrée dans les esprits japonais, au point que les artistes de l'estampe s'en servent pour leurs propres illustrations et montrent Jingû dans ses combats et exploits, vêtue d'une armure, sabres à la ceinture et arc à la main.

Toutefois, l'imaginaire est multiple, tout comme les représentations qui en découlent, et se diffuse en diverses images inspirées par différentes sources. L'impératrice Jingû en tant que guerrière est l'aspect le plus reconnu de la souveraine mais elle possède d'autres facettes que la population, dont les artistes, ne manque pas de se figurer.

L'impératrice Jingû est probablement la combattante la plus mystique des femmes déjà présentées. Son rôle de médium entre le monde des dieux et le monde profane est une caractéristique qu'elle semble partager avec d'autres souveraines. Un exemple célèbre est celui de la reine Himiko dont les *Chroniques de Wèi* (魏書, *Wèi shū*), première partie des *Chroniques des Trois Royaumes* (三國志, *Sānguó zhì*, chroniques chinoises écrites entre 280 et 297 pour l'édition originale), décrivent le règne dans une partie intitulée *Vie des habitants de Wa* (倭人伝, *Wajin den*). Elle fut choisie pour gouverner après le règne désastreux d'un homme qui fut suivi de huit décennies de luttes et est dépeinte comme « s'intéressant à la magie et à la sorcellerie, envoûtant les gens ». Elle aurait vécu entourée de femmes et d'un seul homme, son frère, qui lui servait d'intermédiaire. Himiko était donc une reine chamane qui agissait comme un oracle, tout comme l'impératrice Jingû. Il est intéressant d'observer que les dates attribuées au règne de Himiko (189 – 248) et à celui de Jingû (209 – 269) se recoupent pour un certain nombre d'années. Le débat cherchant à déterminer si elles sont une seule et même personne ou deux souveraines bien distinctes divise les historiens mais ce n'est pas le propos dans cette thèse. Il est, selon moi, remarquable que le lien entre divin et profane soit aussi fort chez ses deux femmes.

La vie de Jingû abonde de miracles et d'épisodes de visites au temple et d'offrandes aux *kami*. Le premier de ces prodiges est l'oracle qu'elle transmet à son mari, l'empereur Chûai, et qui lui ordonne de partir pour une terre regorgeant de trésors. Elle est la seule qui croit en cette prophétie et insiste pour que son mari l'écoute. Cependant, lorsque ce dernier meurt pour avoir désobéi aux dieux, c'est à elle qu'incombe la tâche de conquérir cette terre de l'autre côté de la mer. Toute la préparation de l'expédition se fait par les oracles des dieux et selon leurs faveurs. Jingû les invoque pour savoir si elle va réussir son entreprise, elle les honore et leur fait construire des temples. Une large partie de sa légende se construit autour de ce lien perpétuel avec le divin. L'un des épisodes les plus miraculeux est celui de la naissance de l'empereur Ôjin. L'impératrice réussit à lui donner naissance après sa victoire sur les trois royaumes de Corée,

soit trois ans après son départ du Japon. Dans le *Hachiman Gudôkun*, elle subit même une transformation physique, passant de femme à homme, en revêtant l'armure. Le divin intervient toujours dans les lignes de ses légendes.

De plus, elle est la mère de l'empereur Ôjin, souverain qui sera déifié à sa mort sous le nom de Yahata, dieu shinto de l'arc et de la guerre, renommé plus tard Hachiman par le syncrétisme shinto-bouddhiste. L'empereur Ôjin était un ancêtre du clan Minamoto et Hachiman devint leur divinité tutélaire. Minamoto Yoshiie prit même le nom de Hachiman Tarô Yoshiie, « Yoshiie, fils de Hachiman », et entra dans la légende par ses exploits. La popularité du dieu grandit tant qu'il en vint à être vénéré par toute la caste samurai puis par les paysans, les nombreux temples en son honneur en attestant. La vénération de Hachiman s'accompagne de celle de deux autres figures : sa mère Jingû et une divinité féminine mineure nommée Himegami. Ainsi, l'impératrice est la mère d'un dieu et, de ce fait, peut être considérée comme d'une nature divine également. Son titre posthume, Jingû Kôgô, fait aussi clairement référence à son lien avec le divin puisqu'il contient les caractères 神 (*jin*) et 功 (*gû*), signifiant respectivement « dieu » et « exploit ». Elle serait donc l'impératrice-consort « Exploit divin » si nous le traduisions littéralement.

Tout cela fait beaucoup pour une seule souveraine et une seule vie. C'est pourquoi certains chercheurs émettent l'hypothèse que Jingû serait un assemblage de différents exploits d'autres figures historiques. La théorie selon laquelle l'impératrice Jingû serait un personnage composite est longuement discutée par Aoki Michiko qui expose les différentes raisons et figures historiques à l'origine de cette souveraine à l'historicité contestée⁴⁴. Selon elle, Jingû aurait été créée à partir de certaines impératrices et reines du Japon, qu'elles aient régné avant ou après elle. Elle évoque le nom de la reine Himiko et son lien particulier avec le sacré mais également les noms de plusieurs impératrices dont quelques épisodes de leur vie se retrouvent mélangés à la légende de Jingû : l'impératrice Suiko (r. 593 – 628), le renforcement de son gouvernement et ses actions menées contre le royaume de Silla avec l'aide des nobles ; l'impératrice Jitô (r. 690 – 697) dont l'aide permit à son mari de prendre le pouvoir lors d'une dispute de succession ; et Kôgyoku-Saimei (r. 642 – 645 et 655 – 661) qui contrôla une partie de la politique du Yamato, préparant ses troupes à Tsukushi pour affronter les armées chinoise et coréenne. Aoki Michiko a remarqué que les noms des endroits et les cérémonies ayant eu

⁴⁴ Aoki Michiko Y., « Empress Jingû – The Shamaness Ruler » in Mulhern Chieko, *Heroic with Grace : legendary women of Japan*, New York, M.E. Sharpe, 1991, pp. 3 – 40

lieu durant le règne de ces femmes se retrouvent dans la légende de Jingû. L'auteure avance ainsi que le rôle de ce personnage composite que serait la souveraine guerrière fut d'être un témoignage de la place des femmes au pouvoir et de leurs actions ayant mené à l'avancement de la civilisation japonaise au même titre que les hommes. Il semble que Jingû incarne une sorte d'impératrice idéale qui concilie devoirs administratifs, guerriers et sacrés. De plus, elle semble être la mère parfaite pour donner naissance à un empereur comme Ôjin dont la destinée fut d'être déifié à sa mort en l'un des dieux les plus importants du panthéon shintô. Qu'elle ait réellement existé ou non, personnage composite ou reine aux exploits extraordinaires, Jingû garde tout de même une place importante dans l'histoire et la culture du Japon par le fort lien au sacré et la conquête triomphale qui font sa légende et par la population qui l'a vénérée aux côtés de Hachiman et transmis son récit par différents médias.

Les nombreux lieux de cultes ainsi que les représentations dans les temples de la souveraine attestent de son lien fort avec le monde du divin et d'un imaginaire qui s'y rattache. La population japonaise garde alors en tête et sous leurs yeux une représentation divinisée de l'impératrice Jingû, représentation qui survit au fil des siècles puisqu'elle se retrouve au cœur de l'iconographie des estampes traitant de cette guerrière. Ainsi, Jingû est à la fois une figure combattante et sacrée dont les liens avec les prouesses militaires et divines sont rapportés en détails dans les chroniques et légendes. Avec le temps et grâce aux imaginaires individuels et collectifs, l'impératrice reste dans les mémoires comme une guerrière à la conquête de nouveaux territoires, guidée par les divinités de l'archipel et abritant en son sein non seulement le futur empereur Ôjin mais aussi le dieu Hachiman.

Une autre guerrière a connu diverses représentations et est restée dans l'imaginaire à la fois comme une figure historique évidente et un mystère. Il s'agit de Tomoe dont la vie a été maintes fois racontée et remaniée, si bien qu'il est aujourd'hui difficile de démêler le vrai du faux. Cependant, ce sont toutes ces versions différentes qui ont nourri l'imaginaire du Japon et ont fait de cette guerrière la plus connue d'entre elles. Evoquée dans différentes chroniques se voulant historiques, Tomoe est devenue la figure emblématique de l'*onna bugeisha* (女武者). Sa légende, diffusée par les conteurs, auteurs et artistes, a atteint et stimulé l'esprit de toutes les couches de la société.

Elle apparaît dans le livre IX du *Dit des Heike* comme Yamabuki mais cette dernière n'a suscité que peu d'intérêt comparée à sa consœur. Cela est peut-être dû au fait qu'elle soit tombée malade avant la dernière bataille de Yoshinaka et n'a donc pas participé à ses derniers instants. Cependant, Yamabuki n'a pas été complètement oubliée des artistes de l'estampe qui

l'illustrèrent de façon irrégulière, contrairement à Tomoe. Dans le *Dit des Heike*, la combattante est décrite comme ayant la peau blanche et de longs cheveux noirs (「色白く髪長く」⁴⁵, *irojiro ku kaminaga ku*) et comme possédant une apparence surpassant réellement celle des autres (「容顔誠に勝れたり」⁴⁶, *yôgan makoto ni suguretari*). Cette description sommaire de son physique est amplement suffisante du point de vue de l'auteur car elle nous laisse comprendre que Tomoe est une femme qui correspond aux critères de beauté de son époque. Le texte s'attarde ensuite plus longuement sur les talents martiaux de la guerrière en affirmant qu'elle était douée pour le tir à l'arc ainsi que pour l'équitation et que, lorsqu'elle dégainait son épée, elle pouvait affronter démons et dieux ; une femme qui pouvait rivaliser avec mille hommes (「打物持ては鬼にも神にも逢うと云ふ一人當千の兵也」⁴⁷, *uchimonojite ha oni ni kami ni mo au to unfu hitori tôsen no tsuwamono nari*). L'histoire continue sur le récit de la dernière bataille de Minamoto no Yoshinaka durant laquelle Tomoe fut parmi les sept derniers cavaliers. Alors que la description de l'apparence physique de Tomoe ne se fait que dans une seule phrase, ses talents pour le combat couvrent plusieurs lignes. Plus que pour sa beauté, ce sont pour ses compétences martiales qu'elle est reconnue.

Il existe en réalité peu de détails sur la vie de Tomoe. A part les brèves mentions dans le *Dit des Heike* sur sa carrière militaire, la guerrière reste une énigme que les auteurs et conteurs suivants ont tenté de résoudre en lui donnant une généalogie et en ajoutant des détails sur sa vie personnelle, notamment sur sa destinée après la bataille d'Awazu. Nous pouvons dire qu'il y a autant de Tomoe que de versions racontées et cela a un impact significatif sur la façon dont l'imaginaire autour d'elle s'est développé. Comme le fait remarquer Steven Brown dans son article « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe », même son nom possède sept orthographes différentes mais dont la prononciation est la même : ともゑ, 巴, 鞆画, 鞆, 鞆絵, 鞆絵 et 伴絵⁴⁸. Elle est tour à tour une guerrière, une servante, une

⁴⁵ Citations japonaises tirées de Nagazumi Yasuaki 永積安明, 卷第九 (Livre IX) in 平家物語 (*Heike monogatari*), 東京(Tôkyô), 日本評論社 (Nihon Hyôron Sha), pp. 164 – 168.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, pp. 183 – 199.

concubine, une nonne, une prêtresse, un général et une prostituée dans les récits et les pièces qui la mettent en scène.

La première image et la plus célèbre est celle de la guerrière Tomoe. Les représentations autour de ce thème, de ses combats et exploits sont pléthore et certainement les plus demandées. C'est ainsi qu'elle est le plus souvent illustrée sous le pinceau des artistes d'Edo et Meiji et cristallisée dans l'imaginaire culturel japonais. Elle est alors liée aux concepts de bravoure et de loyauté, deux notions particulièrement importantes pour le code guerrier. Tomoe est l'image même de la femme samurai, son incarnation idéale aux yeux du public qui se figure alors la combattante comme une femme intrépide, lancée au galop pour aller attaquer ses ennemis et défendre son amant et cela rien que par de brèves mentions de ses actions dans le *Dit des Heike*. A partir de peu, toute la société a formé une image de Tomoe qui est restée relativement inchangée jusqu'à aujourd'hui.

La plus grande part d'ombre reste la fin de sa vie. Le *Dit des Heike* affirme simplement qu'elle s'est enfuie d'Awazu puis a retiré son armure pour se diriger vers les provinces de l'Est mais, avec la diffusion et la popularité croissante de son histoire, la destinée de Tomoe se trouva changé par les auteurs et conteurs qui récitaient sa vie. Dans le *Genpei Tōjōroku* (源平闘諍録, *Chronique des batailles de Genpei*), il est dit qu'après sa fuite, elle aurait été appelée par Minamoto no Yoritomo à Kamakura et qu'elle y rencontra et se maria avec Wada Yoshimori, un des vassaux de Yoritomo. De leur union serait né le légendaire guerrier Asahina Saburō Yoshihide dont la force herculéenne fut un héritage de sa mère. L'*Azuma Kagami* vient contredire cette version en affirmant que Yoshihide avait déjà neuf ans au moment de la bataille d'Awazu, rendant donc impossible la filiation avec Tomoe. Cependant, cette version existe et survit dans l'imaginaire, donnant l'image de mère à la guerrière, une image moins exploitée mais utilisée par les artistes d'Edo à quelques occasions.

Le chapitre 35 du *Genpei Seisuiiki* change les derniers mots de Yoshinaka pour Tomoe et lui fait dire :

« Au printemps dernier, quand je suis parti de la province de Shinano, laissant femme et enfant sans me retourner, m'engageant sur un chemin qui me mène probablement vers la mort, ce qui m'emplit de regret. Pour cette raison, puisque les traces [que j'ai laissées] cesseront vraisemblablement d'exister en ce monde, fais en sorte que ces circonstances

soient connues : si seulement tu pouvais prier pour moi qui serai dans l'autre monde plutôt que m'accompagner dans la mort – je pense qu'il doit en être ainsi. Vite, cache-toi et fuis, retourne à Shinano et raconte ce récit à de nombreux auditeurs. »⁴⁹

Contrairement au *Dit des Heike*, Yoshinaka ne congédie pas Tomoe du champ de bataille parce qu'il ne veut pas mourir au côté d'une femme mais parce qu'il souhaite qu'elle prépare une commémoration pour le repos de son âme et qu'elle transmette son histoire après sa mort. Tomoe prend ainsi le rôle de gardienne du savoir et elle devient celle qui doit raconter le récit de Yoshinaka tout comme Shizuka le devient pour Yoshitsune dans le *Gikeiki*. Ce rôle de conteuse se retrouve dans la pièce de nô *Tomoe* dans laquelle l'esprit de la guerrière, réincarnée en villageoise ou en prêtresse selon les versions, se manifeste auprès d'un moine pour lui transmettre son récit, le partageant ainsi avec les spectateurs. Cette fonction de conteuse peut également s'apparenter à la tradition des *arukimiko* (歩き巫女) et des *bikuni*, ces femmes artistes itinérantes habillées en prêtresse et racontant le *Dit des Heike*, transmettant ainsi le récit que Yoshinaka avait laissé à Tomoe. Cette image de la guerrière devenue conteuse est surtout présente dans les pièces de théâtre mais elle reste tout de même l'une des images associées à la figure de Tomoe et une image importante car ces femmes artistes, en contact direct avec le public, prenaient parfois le nom de Tomoe et faisaient croire à leurs auditeurs qu'elles étaient bien présentes sur le champ de bataille, appuyant ainsi sur l'authenticité de leur récit qui était, dans bien des cas, inventé. Cependant, le choix de prendre le nom de Tomoe témoigne de la diffusion de son récit mais également de son importance dans l'imaginaire culturel de ces époques médiévales. Incarner Tomoe était un acte de transmission d'un imaginaire auprès d'un public réceptif qui en vint lui aussi à se figurer ce personnage semi-historique comme l'exemple même de la guerrière et ce jusqu'à nos jours.

Tomoe est elle aussi liée au divin dans certaines variantes de son histoire. Dans d'anciens manuscrits de la pièce de nô *Tomoe*, la réincarnation de Tomoe n'est pas une villageoise (里の女, *sato no onna*) mais une chamane (巫, *kannagi*) ou prêtresse (巫女, *miko*) au service d'un temple dédié à Minamoto no Yoshinaka⁵⁰. Itô Masayoshi discute de ce

⁴⁹ Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, pp. 183 – 199.

⁵⁰ Itô Masayoshi 伊藤正義, 謡曲集 (*Yôkyokushû*, *Collection de chants de nô*), Izumi Sensho, 1983 – 1988, cité dans Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, p. 191.

changement dans la pièce actuelle, suggérant que Tomoe dans le rôle d'une prêtresse montre une invention qui va au-delà du récit traditionnel cependant, même si cela serait une innovation des auteurs de nô, nous pouvons faire le lien avec le destin religieux de Tomoe mentionné dans le *Genpei Seisuiiki*. Itô Masayoshi affirme que cette chronique est vraisemblablement la source principale de cette version de la pièce. Par ailleurs, des légendes orales soutiennent que Tomoe aurait été en réalité la réincarnation d'une déesse des eaux.

De plus, différentes versions de la fin de sa vie suggèrent qu'après sa fuite d'Awazu, elle devint nonne dans un monastère bouddhiste et y resta jusqu'à sa mort. Il me reste à aborder le sujet du nom de la guerrière et du motif qui lui est attaché dans les estampes des artistes d'Edo puis de Meiji. Dans le *Dit des Heike*, le caractère 巴 (*tomoe*) est utilisé pour la nommer⁵¹. Ce dernier désigne un dessin en forme de virgule et est un motif fréquemment utilisé dans l'héraldique (**fig. 10**). Il peut se décliner en quatre versions : *tomoe* (un seul), *futatsu tomoe* (deux *tomoe*), *mitsu tomoe* (trois *tomoe*) et *yotsu tomoe* (quatre *tomoe*). Sous sa forme de trois *tomoe*, il est étroitement lié à la religion shintô et en particulier à Hachiman dont il est le symbole le plus connu. Les samurais utilisèrent ce motif pour leurs armoiries, vénérant ainsi le dieu de la guerre en se plaçant sous sa protection. Le clan qui s'associa le plus à Hachiman fut le clan Minamoto, clan duquel est issue Tomoe.

Nous pouvons également remarquer que les artistes d'Edo ont associé le motif du *mitsu tomoe* à la guerrière en le dessinant sur ses vêtements, son armure, ses étriers ou encore sa selle. Il ne semble pas s'agir d'un choix anodin et les artistes, dont l'imaginaire était l'héritier de ceux de la culture médiévale par les livres et représentations théâtrales, ont utilisé cet emblème afin de faciliter l'identification de la guerrière. Ce n'était pas n'importe quelle combattante sur le champ de bataille, c'était Tomoe qu'ils souhaitaient représenter. En plus de constituer un motif agréable, le *mitsu tomoe* permettait aux illettrés de reconnaître la guerrière sans avoir à lire titre et explications sur les estampes. Cette pratique se poursuivit jusque sous l'ère Meiji, les artistes de cette époque ayant observé les dessins de leurs prédécesseurs et maîtres et reprenant donc leurs codes d'identification. L'association de Tomoe à ce symbole n'est donc pas fortuite, elle fait directement référence à son nom mais la place aussi sous le patronage de Hachiman, dieu de la guerre et des archers, domaines dans lesquels elle excellait particulièrement.

⁵¹ Les caractères 覇絵 et ともゑ désignent également ce motif de virgule et ont servi à l'écriture du nom de la guerrière Tomoe. Les autres idéogrammes semblent aussi être des variantes de ces trois noms.

Tomoe est donc tout aussi multiple que Jingû dans l'imaginaire japonais. Elle est avant tout guerrière mais aussi mère et prêtresse dans certaines représentations. Cet imaginaire hérité de la culture médiévale s'est diffusé au fil des siècles et des régions pour donner des versions diverses de la légende de Tomoe. C'est dans cet héritage que les artistes d'Edo et de Meiji viennent chercher leurs modèles pour leurs illustrations donnant à leur tour leur propre interprétation du personnage et l'associant à des symboles facilement identifiables par la population. Toute source, toute iconographie, tout imaginaire est bon à exploiter pour représenter ces guerrières dont les légendes continuent de vivre au travers des esprits et de se diffuser au travers des conteurs et des livres.

L'imaginaire autour de Shizuka, l'amante de Yoshitsune, s'est plutôt concentré sur son métier de *shirabyôshi* et sur la tragédie qu'est devenue sa vie. La jeune femme est surtout mentionnée pour ses numéros de danse et non pour ses exploits martiaux. Cependant, les artistes d'Edo n'hésitèrent pas à en faire un exemple de courage au travers de leurs œuvres en la représentant lors de l'attaque nocturne du palais de Horikawa. Il est aussi dit que Shizuka accompagna Yoshitsune sur le champ de bataille mais les récits s'attachent bien plus à son image de compagne fidèle qu'à celle d'une guerrière. Alors, pourquoi les artistes de l'époque Edo, en plus de ce modèle de loyauté, ont-ils autant représenté Shizuka armée ou participant à la défense de Horikawa ? Même dans la pièce *Yoshitsune Senbon Zakura*, elle dégaine sa lame lorsqu'elle est surprise par l'apparition soudaine du renard. Pourquoi faire d'une danseuse et concubine une combattante ?

Notre hypothèse est que cet engagement dans le combat sert de preuve supplémentaire à sa loyauté envers Yoshitsune. Shizuka apparaît dans les récits et esprits comme une jeune femme dévouée corps et âme à son amant et à sa cause. Elle le suit dans sa fuite mais est rattrapée et emmenée à Kamakura où elle refuse toute réponse aux interrogations de Minamoto no Yoritomo. Même lorsqu'elle est invitée à danser devant les dieux au temple Tsurugaoka, elle décline d'abord. Forcée par Yoritomo et son épouse Masako, elle se produit devant eux et leurs vassaux mais les chansons qu'elle choisit d'interpréter sont lourdes de sens. Elle pleure son amant et exprime son désir de le revoir. Rien n'a plus d'importance que Yoshitsune pour Shizuka. Quand bien même elle attise la colère de Yoritomo, la jeune femme ne cède pas et ne révèle aucune information sur Yoshitsune et sa fuite. L'image de Shizuka est donc bien celle d'une amante fidèle jusque dans le malheur qui partage la tragédie vécue par son aimé.

Shizuka peut être rattachée au monde des dieux, à l'instar de Jingû et Tomoe, mais non par des pouvoirs ou symboles mais par son métier. En effet, elle est une *shirabyôshi*. A l'origine, le mot *shirabyôshi* désigne l'un des rythmes utilisés pour la déclamation des bonzes pour les prières rituelles mais il en vint à désigner des danses de la fin de l'époque Heian et celles qui les accomplissaient. La danseuse *shirabyôshi* était vêtue d'une tenue masculine inspirée de la religion shintô composée d'un *tate-eboshi*, longue coiffe noire porté par la cour, d'un *suikan* (水干), vêtement porté par les nobles de l'ancien Japon, de couleur blanc et rouge et d'un *hakama* rouge, sorte de pantalon d'abord porté par les hommes. Elle possédait également un sabre de samurai et un éventail *kawahori* (蝙蝠扇), éventail de la cour de Heian. Le code couleur de la tenue de *shirabyôshi* rappelle celui des tenues des prêtresses des sanctuaires shintô tout comme l'activité de danse rappelle celle de la danse Kagura, danse rituelle shintô réalisée pour honorer ou invoquer les dieux. Le *Genpei Seisuiiki* rapporte un épisode durant lequel une sécheresse s'était abattue sur le pays pendant cent jours. L'empereur retiré Go-Shirakawa (1127 – 1192) appela à la cour cent moines bouddhistes pour que leurs chants invoquent la pluie. Ils échouèrent et l'ancien souverain invita cent *shirabyôshi*, dont Shizuka. Lorsqu'elle se mit à danser, la pluie tant désirée commença à tomber. Il est intéressant de remarquer que l'empereur retiré ait demandé à des *shirabyôshi* de venir après l'échec des moines au lieu d'appeler de véritables prêtresses. De surcroît, c'est l'une d'entre elles, Shizuka, qui résout le problème de la sécheresse.

L'image de la concubine artiste semble avoir stimulé l'imagination des dessinateurs de l'estampe car ses représentations la montrent souvent en tant que *shirabyôshi* et l'un des épisodes qui fit sa renommée est directement lié au monde du sacré, de la dévotion et de la danse. Cependant, les brèves mentions des actions de Shizuka au combat sont suffisantes pour que les esprits s'en souviennent et que les artistes d'Edo, nourris des légendes et récits médiévaux, trouvent dans ce sujet quelque chose d'intéressant à figurer. Selon les pinceaux, Shizuka est vêtue d'une armure ou d'une tenue de cour et le plus souvent armée d'un *naginata*. L'imaginaire japonais a fini par associer cette arme aux femmes après la guerre de Genpei et elle est devenue l'arme de prédilection des femmes de la caste guerrière. Cette lame d'épée montée sur un long bâton, et dont nous traduisons le nom par « hallebarde », était auparavant utilisée par les moines. Toutefois, les guerriers du XII^e siècle l'ont particulièrement appréciée pour son efficacité contre les cavaliers. A la fin du siècle, l'arme fut adoptée par les femmes des clans guerriers mais moins pour l'utiliser dans un contexte de guerre que pour défendre leur

demeure en l'absence de leur père, frère ou mari. Le *naginata* constituait un élément essentiel de la dot d'une jeune femme de la classe samurai.

Markus Sesko explique d'ailleurs un fait intéressant à propos des deux formes de base du *naginata*. Les noms qu'il leur ont été donnés font référence à Shizuka et à Tomoe. La forme *shizuka* (静) possède une lame peu courbée qui ne s'élargit pas à la pointe tandis que la forme *tomoe* (巴) a une lame courbe élargie à son sommet⁵². L'association de la forme du *naginata* à deux figures féminines célèbres montre l'importance que prit l'arme auprès des femmes de samurais après la guerre de Genpei et lie de façon permanente le *naginata* à la figure de la guerrière dans l'imaginaire japonais. Il faut toutefois préciser que, si les artistes illustrent ces combattantes armées de *naginata*, il n'est jamais fait mention de cette arme dans les récits de Tomoe et Shizuka. L'assimilation survint donc plus tard dans les esprits, certainement par l'entraînement martial auquel se soumettaient les femmes de la caste guerrière mais aussi par les différentes formes d'art, notamment le théâtre. Cet imaginaire du *naginata* comme arme de prédilection arriva jusqu'aux artistes d'Edo et Meiji qui perpétuèrent cette association dans leurs estampes en armant, dans la plupart d'entre elles, leurs guerrières de ces « hallebardes ».

Ainsi, Shizuka possède, malgré le peu d'informations des récits, l'image d'une guerrière dans la culture japonaise grâce à de brèves mentions mais surtout par l'arme qu'elle aurait brandie lors de ses rares combats et que les artistes et acteurs continuèrent de lui faire manier au travers d'œuvres picturales et théâtrales. Néanmoins, s'il n'exclut pas ses talents martiaux, l'imaginaire dominant de la figure de Shizuka reste celui de la danseuse et amante fidèle.

Hangaku, quant à elle, ne semble pas avoir de lien particulier avec le monde des dieux ; son imaginaire se concentre sur ses talents d'archère et ses prouesses au combat. Elle survit dans la mémoire culturelle comme une femme qui assura la défense de son château grâce à sa compétence au tir à l'arc, compétence qui, selon les dires, surpassait celle de son père et son frère ; une véritable tireuse d'élite qui « tirait cent flèches et touchait cent fois » d'après l'*Azuma Kagami*. Toutes les légendes et tous les imaginaires s'accordent sur ses exploits dans la bataille et l'image de Hangaku qui en ressort est celle d'une guerrière. Il existe de très rares exemples d'estampes dans lesquels elle n'est ni vêtue de l'armure ni au combat mais ils sont largement submergés par les représentations d'elle en tant que combattante. Il s'agit-là de l'imaginaire

⁵² Sesko Markus, *Legends and Stories around the Japanese Sword 2*, Morrisville, Lulu Enterprises, 2012.

principal qui s'est développé autour de Hangaku, imaginaire que les artistes ont utilisés dans leurs œuvres, que ce soit au théâtre ou dans les estampes.

A propos de Tomoe, Shizuka et Hangaku, il y a une particularité de l'estampe dans la manière de les nommer lorsqu'elles sont représentées. En effet, leur prénom est suivi du suffixe « -gozen » (-御前). Celui-ci désigne les femmes d'un certain rang et il se traduit le plus souvent par « dame ». Cependant, Tomoe n'est jamais nommée Tomoe-gozen dans le *Dit des Heike* bien que ce soit ainsi que les artistes de l'estampe l'ont appelée et que nous l'appelons encore aujourd'hui. Le suffixe semble avoir différents usages qui ont été relevés par Hosokawa Ryôichi⁵³ :

- Un terme honorifique utilisé en présence de ou en relation avec des membres de la noblesse
- Une abréviation du mot *gozenku* (御前駆) qui désigne un éclaireur pour la noblesse
- Un pronom pour la deuxième personne afin de s'adresser à l'épouse de quelqu'un ou à sa propre épouse
- Un pronom honorifique utilisé pendant la période Edo pour parler d'un seigneur, d'un membre de la noblesse ou de son épouse
- Un suffixe honorifique parfois abrégé en *goze* et lié aux noms de *kami*, de membres de la noblesse, de prêtresses, de *shirabyôshi* et d'autres artistes féminines durant le Moyen Âge

Mizuhara Hajime affirme que la raison pour laquelle ce suffixe de « -gozen » fut attachée à Tomoe était probablement ses relations avec des personnages de haut rang dont ses père et frère présumés Nakahara Kanetô et Imai Kanehira ainsi que son amant Minamoto no Yoshinaka⁵⁴. Steven Brown réfute l'hypothèse en disant que si cela avait été la raison, une ou plusieurs variantes du *Dit des Heike* auraient employé ce suffixe. Il lui semble plus plausible que le terme

⁵³ Hosokawa Ryoichi 細川涼一, *Onna no chûsei: Ono no Komachi, Tomoe, sono ta*, Nihon editâ-sukûru shuppanbu, 1989, pp. 2 – 33, cité dans Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, p. 191.

⁵⁴ Mizuhara Hajime 水原一, *Shintei Genpei seisûki*, 6 volumes, Shin jinbutsu ôraisha, 1988-1991, cité dans Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe ».

« -gozen » faisait référence à l'association légendaire de Tomoe aux artistes itinérantes qui empruntèrent son nom pour raconter ses exploits⁵⁵.

Qu'importe la raison, une certitude demeure : les artistes de l'estampe ont utilisé ce suffixe pour désigner ces guerrières. Si les livres comme le *Zenken Kojitsu* ou le *Honchō Onna Kagami* omettent le suffixe, les artistes changent tour à tour, passant de « -gozen » à « -jo » (女) signifiant simplement femme ou fille, ce dernier étant notamment utilisé pour Hangaku. Les guerrières semblent donc rattachées par leur nom à leur rang social ou à leur sexe, appuyant encore dans l'imaginaire sur le fait qu'elles sont particulières et appartiennent à des catégories spécifiques de la population.

En effet, à l'exception de quelques-unes, les guerrières sont toutes issues des couches supérieures de la société. Jingū est une impératrice tandis que Tomoe, Hangaku, Shizuka, Takiyasha et Wakana font partie de clans samurais. Cette caractéristique fait écho à l'entraînement martial reçu par les jeunes femmes de la caste guerrière et semble rendre plausible l'hypothèse selon laquelle les talents martiaux que les combattantes possèdent leur viennent de cet apprentissage des armes. Toutefois, bien qu'entraînées, les femmes des clans samurais n'atteignaient pas le niveau de prouesse de nos figures légendaires. Ces dernières étaient comme l'exception à la règle et allaient même jusqu'à dépasser les compétences de leurs homologues masculins (Tomoe et Hangaku), fait que les auteurs ne manquaient pas de rapporter dans leurs écrits en insistant sur leur puissance et courage : Tomoe ne craignant ni dieu ni démons et dont la force équivalait à celle de mille hommes ; Hangaku tirant cent flèches et touchant cent fois, surpassant même les hommes de sa famille.

Cependant, toutes les guerrières n'étaient pas issues d'une classe sociale supérieure. Il semblerait que les combattantes d'avant l'époque Edo appartenaient à l'élite guerrière mais après, le pays ayant été unifié et apportant désormais une période de paix et stabilité, la place du guerrier, et donc de la guerrière, semblait compromise. Cependant, il y avait bien des moyens de prendre les armes et ce pour toutes les couches de la société : la vendetta ou la révolte.

Les sœurs Miyagino et Shinobu sont l'exemple le plus connu de ces vengeances menées par des femmes. Leur histoire fut transposée dans une époque précédente de la période Edo

⁵⁵ Brown Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, pp. 183 – 199.

suite à la censure mais les événements qui la constituent ont marqué les esprits au travers des livres et surtout des pièces les racontant. Elles sont entrées dans l’imaginaire japonais de la même façon que les frères Soga avant elles : en étant reconnues comme des figures de loyauté envers leur famille. Comme les frères Soga, Miyagino et Shinobu cherchaient à venger leur père injustement tué et pour accomplir leur tâche, elles s’entraînèrent au maniement des armes. Elles sont devenues des guerrières au nom de la vengeance et non par l’éducation reçue par les femmes des clans *bushi*. Si la pièce de théâtre *Go Taiheiki Shiroishi banashi* leur confère un héritage samurai en faisant de leur père un ancien vassal du héros Kusunoki Masashige, c’est de leur propre volonté qu’elles, filles de paysan, acceptent l’entraînement au *naginata* et au *kusarigama*. Et les deux roturières parviennent à leur fin, elles réussissent à venger leurs parents, donnant à leur vendetta filiale un sens du devoir accompli aux yeux des Japonais d’Edo.

L’imaginaire de cette période est en effet empreint de philosophie néo-confucéenne, courant de pensée particulièrement prisée des élites. Les auteurs néo-confucéens donnèrent des codes moraux et comportementaux aux habitants de l’archipel ainsi que des figures qui devaient leur servir de modèles à suivre. L’une des valeurs morales les plus appréciées et honorées était la piété filiale et, bien qu’elle soit respectée dans la violence et le sang, elle est attachée à la vendetta des sœurs qui devinrent aux yeux du public vertueuses, voire exemplaires, par leurs actions.

Le Japon connut des temps troublés en son sein lors de l’ère Meiji. Des révoltes menant à des guerres civiles ont éclaté et les premiers troubles commencèrent dès la restauration de l’empereur Meiji en 1868. La guerre de Boshin (1868 – 1869) vit s’affronter les partisans du shôgunat Tokugawa et les clans fidèles à l’empereur Meiji. Parmi les nombreuses batailles, celle d’Aizu fut témoin du courage d’héroïnes qui ont défendu le château de Wakamatsu. Lors de la bataille, les samurais d’Aizu, partisans du shôgunat, furent laissés seuls à la défense de la forteresse. En infériorité numérique face aux vingt mille soldats impériaux, les trois mille hommes mobilisèrent tous ceux qui pouvaient manier une arme. Parmi eux, une unité composée de vingt femmes, que l’on appela *Joshitai* (娘子隊, littéralement « unité de femmes ») n’hésita pas à attaquer de front l’armée ennemie.

Cheveux coupés aux épaules et attachés en queue de cheval à la manière des jeunes hommes, bandeaux de soie blanche autour de la tête, leurs hauts aux manches liées dans le dos par des bandes, *hakama* et sandales de paille à leurs jambes et pieds, les femmes du *Joshitai* s’emparèrent de sabres et de *naginata* et, déterminées à ne pas être capturées vivantes, se

lancèrent corps et âme dans la bataille. Au son de l'alarme, elles abandonnèrent leurs demeures et participèrent à une sortie hors du château tandis que les défenseurs barricadaient les portes, empêchant les combattants de se retirer. A la tête de l'unité se trouvait Nakano Takeko (1846 – 1868), fille du fonctionnaire et samurai Nakano Heinai, dont le courage resta tant dans les mémoires qu'elle est encore célébrée aujourd'hui lors du festival automnal d'Aizu. Takeko avait reçu une bonne éducation martiale auprès de son maître et père adoptif Akaoka Daisuke. En plus de cet apprentissage des armes, Takeko se serait nourri d'images et de récits autour de femmes combattantes du passé japonais, notamment ceux de Tomoe dont l'histoire aurait particulièrement retenti dans l'esprit et le cœur de la jeune fille⁵⁶.

Leur attaque sur l'armée impériale surprit cette dernière et lorsque les soldats se rendirent compte qu'ils se battaient contre des femmes, l'ordre d'un cessez-le-feu circula dans leurs rangs. Les guerrières profitèrent de cette occasion pour se lancer sur l'ennemi et faire des dégâts à ses troupes. Cependant, leurs *naginata* et sabres ne purent résister aux armes à feu dont disposaient les impérialistes. Nakano Takeko réussit à tuer cinq ou six soldats mais elle fut atteinte par une balle à la poitrine et, mourante, elle demanda à sa sœur, elle-même combattante, de l'achever pour qu'elle conserve son honneur puis de la décapiter avant d'emporter sa tête au temple Hôkai-ji dans lequel son corps fut enterré sous un pin. Une autre femme s'est démarquée lors du siège d'Aizu : Yamamoto Yaeko (1845 – 1932), troisième fille d'un instructeur-artificier. Elle participa notamment aux raids nocturnes menés contre les troupes impériales, armées de deux sabres et de son fusil Spencer personnel, Yaeko était l'une des rares femmes japonaises de cette époque à utiliser une arme à feu et avait la réputation d'être une excellente tireuse. Après la mort de son père lors du siège, elle prit le commandement de ses soldats et assura leur instruction au maniement des armes à feu. Ils tinrent leur position à l'entrée du château pendant un mois à l'aide d'un vieux canon. Yaeko survécut à la guerre et prit part à la fondation de l'université Dôshisha à Kyôto avant de se porter volontaire comme infirmière lors des guerres sino-japonaise et russo-japonaise.

Une autre révolte vit des femmes prendre les armes pour combattre les forces impériales et ce fut leur dernière occasion de démontrer leurs talents au combat. La rébellion de Satsuma en 1877 compta dans les rangs de Saigô Takamori des femmes entraînées au maniement du sabre et du *naginata* qui combattirent aux côtés des hommes pour faire face aux troupes de l'empereur Meiji. La bravoure de ces guerrières fut immortalisée par les artistes de l'estampe et les illustrations de journaux, donnant alors à la population une représentation des combats

⁵⁶ Ferrer Valero Sandra, *Mujeres en la historia*, publié à compte d'auteur, 2017.

mais également des exploits des femmes qui participaient. L'imaginaire créé autour de la figure féminine de la combattante, nourri par les guerrières semi-historiques et leurs récits, s'accompagna d'images qui se voulaient informatives et non plus qu'un simple divertissement. L'imaginaire fut confronté à la réalité et les artistes, bien qu'apportant leur propre vision dans leurs coups de pinceaux, se faisaient les imagiers de ces conflits et rapportaient au public les prouesses autant masculines que féminines, montrant l'esprit guerrier qui habitait encore la caste samurai et ses membres. L'imaginaire autour de ces combattantes de la fin d'Edo – début de Meiji est moins fantasque que celui entourant les figures historiques comme Jingû ou Tomoe mais il fut au moins aussi empreint de courage et de loyauté.

Parmi les guerrières japonaises, nous trouvons également des magiciennes et sorcières qui, bien qu'elles fussent entraînées au combat au sabre, à l'arc et au *naginata*, préféraient la magie pour combattre leurs ennemis. Certaines de ces ensorceleuses étaient toutefois bien moins dignes d'éloges que leurs consœurs aux yeux de la population car la pratique de la sorcellerie, en particulier à des fins individualistes, était considérée comme maléfique. Certains personnages féminins des théâtres et contes étaient donc versés dans la magie noire et avaient la capacité d'invoquer des démons non seulement puissants mais aussi dangereux. Ces guerrières-magiciennes contrastaient donc fortement avec les guerrières semi-historiques qui entretenaient un lien avec le sacré comme nous le racontent les légendes qui sont diffusés depuis le Moyen Âge. Les princesses Takiyasha et Wakana en sont probablement les exemples les plus célèbres pour le public japonais du XIX^e siècle qui avait pu les connaître grâce aux spectacles auxquels il avait assisté. L'imaginaire de la combattante accueillit donc des figures à la moralité douteuse, voire totalement corrompue par un fort désir de vengeance. Elles maîtrisent des magies interdites et fascinent les spectateurs, lecteurs et auditeurs par leur apparence, leurs compétences mais également la menace qu'elles représentent.

Durant la période Edo, les histoires de fantômes et de démons étaient un sujet populaire de livres, de théâtre et d'estampes. Le public eût un intérêt pour tout ce qui avait trait à l'effroi, le sanglant et le fantastique et cela ne cessa de croître lors des dernières années du shôgunat Tokugawa. Les auteurs et dessinateurs puisaient dans les anciennes légendes autant japonaises que chinoises, shintô que bouddhistes. Les histoires circulaient notamment lorsque les gens se réunissaient afin de jouer avec la *Collection de Cent histoires surnaturelles* (百物語怪談会, *Hyakumonogatari kaidankai*). Il s'agissait d'un jeu oral très populaire à l'époque Edo dont les

origines précises sont encore inconnues mais que l'on date de la période Muromachi (1333 – 1573). Il aurait servi d'épreuve de courage pour les samurais mais se transforma en une forme populaire de divertissement à l'époque Edo. Le jeu se déroulait ainsi : à la tombée de la nuit, les participants se réunissaient afin d'échanger chacun leur tour des histoires qu'ils estimaient assez effrayantes, des histoires qu'ils avaient eux-mêmes vécues, des histoires qu'ils avaient entendues autour d'eux ou lors d'autres sessions du jeu ou bien des histoires qu'ils avaient inventées. Dans la pièce où ils se rassemblaient avaient été allumées cent bougies que l'on éteignait l'une après l'autre à la fin de chaque histoire. Il était dit qu'une fois la dernière bougie éteinte, un esprit apparaissait. Très vite, les auteurs s'emparèrent de ce phénomène et publièrent des recueils de ces contes étranges et terrifiants.

Cette passion pour le surnaturel avait conquis toutes les couches de la société et se reflétait dans les productions artistiques en tout genre et l'imaginaire qui les accompagnait accueillait les figures inquiétantes liées à la sorcellerie comme Takiyasha et Wakana. Bien qu'elles ne se battent pas de la même manière que les guerrières dont nous avons discuté auparavant, leur magie constitue une arme redoutable qu'elles maîtrisent à la perfection. Selon moi, elles font partie d'un imaginaire guerrier au même titre que Jingû, Tomoe et les autres combattantes car elles sont les personnages de récits qui se fondent sur la réalité et intègrent des figures historiques connues de la population japonaise. Toutefois, elles ne sont pas des modèles à suivre, elles ne font pas partie des femmes et épouses vertueuses. Takiyasha et Wakana sont des guerrières vengeresses que l'imaginaire place presque au rang de démons. Comme Miyagino et Shinobu, leur but est de venger leurs parents ou clan mais elles sont considérées comme maléfiques.

La princesse Takiyasha est la fille de Taira no Masakado, guerrier de l'époque Heian qui se rebella contre le gouvernement de Kyôto et se déclara « nouvel Empereur » (新皇, *Shinnô*). Sa révolte fut un échec et Masakado fut tué par Fujiwara no Hidesato qui rapporta sa tête à la capitale. Les chroniques historiques et contes guerriers rapportèrent ces événements qui furent sauvegardés au travers des siècles sous forme de manuscrits. L'époque Edo, avec l'essor spectaculaire de l'édition, diffusa ces histoires dans des romans, contes et pièces de théâtre. Dans le kabuki et le ningyô-jôri, plutôt que la révolte de Masakado, ce fut la vengeance de sa fille qui servit de sujet aux spectacles. Ainsi, l'imaginaire construit sur la figure du samurai rebelle s'élargit pour accueillir la princesse Takiyasha et, malgré son existence plus légendaire

qu'historique, le public d'Edo l'accepta parmi les figures du passé et souhaita des représentations de la sorcière comme il pouvait en demander des guerrières Tomoe et Hangaku.

La fascination qu'exerçaient ces enchanteresses peut s'expliquer par leurs pouvoirs fantastiques et la puissance qu'ils leur permettent d'obtenir. Comme en Chine, la magie est plus souvent liée aux femmes et elles excellent dans sa maîtrise. Contes et légendes de la Chine et du Japon qui circulaient dans l'archipel développèrent cet imaginaire de pouvoirs magiques utilisés par des femmes qui s'en servaient au combat. En général, ces personnages féminins étaient vus comme des antagonistes que le héros devait affronter pour accomplir ses exploits. Takiyasha était l'ennemie d'Ôya no Tarô Mitsukuni, Wakana celle de Toriyama Akisaku. Elles étaient présentées comme de belles princesses ou nobles dames aux intentions troubles et à la moralité peu vertueuse. Elles cherchaient la vengeance mais par des moyens dangereux et souvent « illégaux ». Miyagino et Shinobu ont patiemment attendu pour mener à bien leur vendetta et ont soumis une requête auprès du seigneur de leur province, seigneur dont le vassal avait tué leur père et, indirectement, leur mère. Les deux sœurs sont célébrées pour leur piété filiale et leur façon d'agir, gagnant leur place parmi les femmes qualifiées d'« exemplaires ». Leurs biographies rejoignaient donc celles de l'impératrice Jingû ou de Shizuka. A contrario, Takiyasha et Wakana n'ont pour seule autorité que leur désir de se venger. Elles affrontent à plusieurs reprises les héros et ce sans jamais se référer à une autorité.

Leurs pouvoirs sont également acquis d'une manière périlleuse. Elles font appel à d'anciens rituels ou apprennent auprès de personnes en marge de la société. Takiyasha hérite de sa magie des crapauds du sorcier Nikushisen et Wakana apprend celle des araignées auprès d'un *Tsuchigumo*. Ces deux personnages rencontrés hors des sentiers battus sont dans l'imaginaire des marginaux avec une mauvaise réputation. La sorcellerie constitue un univers obscur dont seuls les initiés connaissent les secrets, un univers dangereux où la frontière entre le monde des vivants et celui des esprits est mince. Les sorciers font appel à des magies complexes liées au monde naturel ; dans les cas de Wakana et Takiyasha, aux araignées et crapauds qu'elles commandent à volonté. La figure du *Tsuchigumo*, l'Araignée de terre, est également celle d'un marginal. Les premières mentions de la créature apparaissent dans les plus anciens textes que sont le *Kojiki* et le *Nihon Shoki* et ont continué jusque dans les légendes et contes de l'époque Edo. Si aujourd'hui, le mot « *Tsuchigumo* » est compris comme étant une manière d'appeler les bandits et tribus qui s'opposaient aux empereurs du Yamato, il était auparavant illustré comme une araignée géante qui vivait dans des caves comme le racontaient les légendes. De désignation des tribus renégats à *yôkai*, le *Tsuchigumo* est à part de la société japonaise et certainement une

mauvaise fréquentation. L'imaginaire de ce monde surnaturel et de pouvoirs magiques est donc lié à celui des guerrières à la fois en tant qu'antagonistes (récit de Kamu-nashi-hime) et en tant que mentors (récits de Takiyasha et Wakana). La magie, tant entremêlée avec les légendes des guerrières, finit par pénétrer l'imaginaire de celles-ci dans les livres, pièces et illustrations.

La fascination qu'exercent ces femmes aux pouvoirs surnaturels se ressentit dans le succès des pièces et la demande croissante d'estampes. L'imaginaire autour du surnaturel mélangé à celui des guerrières stimule l'imagination des publics ainsi que celle des artistes qui réalisent donc des estampes ayant pour sujet Takiyasha et Wakana car, malgré leur réputation d'enchanteresses, elles restent des beautés et personnages de théâtre captivants que les spectateurs du kabuki appréciaient aller voir affronter les héros et invoquer les démons. L'engouement pour l'étrange et l'effroyable fut tel que son imaginaire, entremêlé de magie et de mystère, resta dans les esprits du public japonais.

Malgré des images très différentes, certaines dépeignant la guerrière comme une source d'admiration et d'autres comme une figure inquiétante, une notion particulière rassemble les combattantes. En effet, il est courant qu'une guerrière change d'identité, voire se travestisse. Et cette transformation, au sens propre comme au figuré, s'ancra peu à peu dans l'imaginaire de la guerrière. Ainsi, voir une guerrière revêtir une armure, une tenue d'homme, c'est la voir sortir du rôle de la femme attendu par la société dans laquelle elle vit pour « jouer » un rôle typiquement masculin. L'idée qu'une femme parte en campagne militaire ou tienne les armes dans d'autres situations que la défense de sa demeure ou son entraînement martial ne connaît finalement que peu d'exemples dans l'histoire et les légendes japonaises. La guerre était surtout une affaire d'hommes et la présence de femmes sur le champ de bataille était une rare occurrence dans la réalité historique. Cependant, les chroniques rapportent les faits d'armes de plusieurs femmes dont les noms ont été transmis jusqu'à aujourd'hui et parmi elles, certaines changent d'identité, allant jusqu'à prendre l'apparence d'un homme pour accomplir leurs objectifs.

L'impératrice Jingû commence cette longue tradition en revêtant l'armure de son mari Chûai. En faisant cela, elle change de rôle et passe d'épouse à général de l'armée japonaise. Dans le *Kojiki* et le *Nihon Shoki*, elle conserve tout de même son identité de femme mais dans le *Hachiman Gudôkun*, il est explicitement fait mention d'une transformation physique en même temps que vestimentaire. Le temps de la conquête, elle devient un homme, retardant même son accouchement grâce à une pierre. Elle est à la tête des troupes japonaises, rôle traditionnellement attribué à un général, voire à l'empereur ou au shôgun. Dans le *Nihon Shoki*,

l'impératrice précise qu'elle va « emprunter pour quelques temps l'apparence d'un homme et s'obliger à adopter des attitudes masculines »⁵⁷. S'il n'y a pas de véritable métamorphose physique, la notion de travestissement est clairement mentionnée. De plus, le changement s'opère jusque dans les manières de l'impératrice qui dit vouloir « adopter des attitudes masculines ». Elle fait cela car l'échec de l'expédition lui serait douloureux et, d'après elle, comme elle est une femme, « et une femme faible qui plus est », Jingû prend une apparence et un comportement masculins. En prenant en compte les avis de ses conseillers, des hommes, elle s'assure du bien-fondé de son entreprise. Ses ministres lui répondent :

« L'objet de la mesure que l'impératrice a conçu pour l'empire est de tranquilliser les temples ancestraux et les Dieux de la Terre et du Grain ainsi que de protéger ses serviteurs du blâme. C'est avec la tête inclinée au sol que nous recevons vos ordres. »

A leurs yeux, l'impératrice Jingû est bel et bien leur souveraine et il ne leur est pas déshonorant de s'incliner devant elle. Malgré son armure et ses exploits martiaux, il n'est jamais oublié qu'elle est une femme et dans aucune autre bouche que la sienne n'est prononcé le mot « faible » pour la décrire.

Outre le travestissement, il y eut une transformation dans la nature même de l'impératrice lorsque le Bouddhisme prit une place importante au Japon. Dans le texte du *Hachiman Gudôkun*, qui fut écrit par des moines bouddhistes, le syncrétisme shinto-bouddhisme est clairement signifié par la façon dont sont présentés les différents protagonistes. Dans la religion shintô, c'est l'empereur Ôjin qui fut déifié à sa mort et devint le dieu de la guerre et sa vénération inclut celle de sa mère, Jingû. Avec l'arrivée du bouddhisme, le syncrétisme fit de Hachiman le Grand Boddhisattva Hachiman (八幡大菩薩, *Hachiman Daibosatsu*) et le protecteur de la dynastie impériale et du Japon. Dans ce contexte, l'impératrice Jingû, qui avait enfanté le dieu, changea également de désignation et fut considérée comme la Mère du Grand Boddhisattva (聖母大菩薩, *Seibo Daibosatsu*) et tout aussi digne d'adoration. Le syncrétisme shinto-bouddhisme n'a pas beaucoup altéré la nature de Jingû mais elle passe d'une souveraine chamane à une manifestation d'Amida Bouddha⁵⁸ et

⁵⁷ Aston, W. G., *Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Vermont, Tuttle Publishing, 1972, p. 228.

⁵⁸ Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 55 – 105.

son culte, qui accompagnait celui de Hachiman devenu le protecteur des empereurs et du peuple japonais, patron des guerriers et des archers, connut le même essor que celui de son fils.

La princesse Wakana se travestit également dans la pièce *Shiranui monogatari*. Elle utilise le nom de Shiranui Daijin et se présente comme un jeune samurai, ses deux sabres à la ceinture pour prouver son rang. Assumer l'identité d'un homme semblait être un moyen de ne pas éveiller les soupçons de ses ennemis, le clan Kikuchi, sur sa véritable identité mais également de voyager sans rencontrer les problèmes que pourrait avoir une femme dans ces circonstances. Les attaques de bandits sont ainsi plus simples à éviter pour Wakana et lorsqu'elle se retrouve confrontée à cette situation, elle utilise son identité de jeune samurai et ses talents pour le sabre, prévenant la découverte de ses plans par son ennemi. Cependant, lorsqu'elle utilise ses pouvoirs, elle est le plus souvent représentée dans les estampes portant une tenue de noble dame. Les compétences sont ainsi clairement divisées : le talent pour le sabre appartient au jeune samurai nommé Shiranui Daijin et la maîtrise de la magie est liée à la belle princesse Wakana. Ce travestissement n'est pas rare au théâtre où les hommes jouent les rôles de femmes et les connotations érotiques qui lui sont liées deviennent évidentes aux yeux des spectateurs.

Sans prendre l'apparence d'un homme, la guerrière assume parfois une autre identité pour confondre ses adversaires. C'est le cas avec la princesse Takiyasha. Elle abandonne son premier nom, Satsuki, lorsqu'elle apprend la magie des crapauds auprès du sorcier Nikushisen ou de l'*aramitama* du temple de Kifune pour prendre celui de Takiyasha, plus approprié pour ses nouvelles compétences. Alors qu'elle prépare sa rébellion contre la cour de Kyôto, ayant reçu la volonté de son père en héritage, elle se cache au palais de Sôma, laissé en ruines après la mort de Masakado. Cependant, lorsqu'elle apprend que le héros Ôya Tarô Mitsukuni a été mandaté par l'empereur pour enquêter sur les rumeurs entourant son refuge, elle imagine un plan pour se débarrasser du guerrier. Elle prend alors l'identité d'une courtisane nommée Kisaragi afin de séduire son ennemi. Le fait que Takiyasha prenne le rôle d'une courtisane n'est pas anodin au théâtre. L'auteur de la pièce a choisi cet élément-là pour le public des villes de l'époque Edo. En effet, l'intrigue se déroulant après la défaite de Masakado, soit au X^e siècle, l'apparition d'un personnage en courtisane paraît anachronique mais ce choix est délibéré car il insère un élément familier et très apprécié du public.

La figure de la courtisane est connue des habitants des villes grâce aux quartiers de plaisir comme Yoshiwara à Edo, Shimabara à Kyôto et Shinmachi à Ôsaka mais aussi grâce à

leurs représentations par les artistes de l'estampe qui faisaient les portraits des prostituées de différentes maisons pour leur faire de la publicité et montrer leur beauté. Il s'agissait de l'un des sujets les plus aimés et illustrés de la gravure. Retrouver ces femmes tant admirées dans les pièces du théâtre que les habitants des villes appréciaient résonnait avec leur culture et leur imaginaire. Takiyasha prenant pour identité la courtisane Kisaragi permet aux spectateurs d'avoir un point de repère contemporain dans une pièce historique. Le dramaturge, en plus d'attirer l'attention de son audience, utilise l'identité de la courtisane comme une preuve supplémentaire de l'ingéniosité de Takiyasha ainsi que comme une astuce scénaristique pour garder le lecteur ou spectateur captivé qui reconnaît une figure familière dans un monde inconnu. La frontière est trouble entre les identités de Takiyasha : elle est d'abord princesse et devient sorcière puis courtisane et chacune de ses personnalités reste dans l'imaginaire des publics et artistes qui la représentent tour à tour effectuant son rituel, invoquant des démons et séduisant Mitsukuni. Elle est l'enchanteresse, par la magie et par l'amour.

Les imaginaires des guerrières, aussi multiples que leurs identités et représentations, reposent également dans certains cas sur l'inversion des rôles sociaux traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Dans ces imaginaires, ce sont les femmes qui partent à la guerre et portent les armes, ce sont elles qui sont admirées pour leur bravoure et leur loyauté envers leur maître, leur mari ou leur famille. Dans la réalité, cependant, il n'existe que peu d'exemples de combattantes galopant sur le champ de bataille à la manière de Tomoe et Jingû. Les femmes de la caste samurai avaient le devoir de défendre leur demeure et le faisaient avec autant de courage et de détermination que les hommes protégeaient leurs maîtres et se battaient sur le champ de bataille. Cependant, malgré leur entraînement martial, il était rare qu'elles le mettent en pratique hors de leur maison. Alors pourquoi les imaginaires se sont-ils attachés à des figures comme Tomoe et Jingû ?

Nous pouvons supposer que c'est parce que ces guerrières étaient exceptionnelles dans le paysage historique japonais. Bien qu'elles subsistent dans un imaginaire nourri de légendes et de récits modifiés au travers du temps, il est possible qu'un fond de vérité se cache derrière tous les ajouts et embellissements ultérieurs et que la guerre n'ait pas été qu'une affaire d'hommes. Toutefois, c'est bien parce que les exemples de femmes participant à des campagnes militaires sont rares et difficilement vérifiables que l'imaginaire qui se développa à partir d'elles prit des proportions remarquables. Leurs légendes se diffusant à travers les siècles et les couches de la société, les guerrières ont certainement fasciné les esprits. La vision d'une femme menant

des troupes à la bataille ou se jetant à corps perdu dans un duel semble avoir stimulé les imaginations et, si leur existence réelle est discutable, leur existence dans l'imaginaire est incontestable, attestée par la profusion de livres, pièces et images les prenant pour sujet et la popularité qu'elles connurent auprès de la population japonaise et, à une certaine époque, des autorités.

Chapitre 2

Le thème de la combattante et sa représentation dans l'estampe

La gravure sur bois est une technique connue depuis longtemps au Japon. Importée depuis la Chine, la gravure fut d'abord exclusivement utilisée pour la production de textes et d'images liées au bouddhisme tels que des sūtras ou des mandalas ainsi que d'autres images votives. La réalisation de ces divers objets était généralement assurée par les temples qui les distribuaient aux pèlerins comme amulettes ou proposaient d'en faire des présents. Les images et textes gravés étaient souvent utilisés comme offrandes pour le salut des défunts ou étaient placés dans des statues en signe de reconnaissance. L'un des plus anciens exemples de l'utilisation de la gravure dans les temples bouddhiques japonais est celui du « million de pagodes et prières dhāraṇī » (百万塔陀羅尼, *Hyakumantô Darani*), commandé en 764 par l'impératrice Shôtoku (r. 749 – 758 et 764 – 770). Il s'agit d'un ensemble de pagodes miniatures en bois qui contiennent chacune un petit rouleau de papier sur lequel a été imprimé un extrait du *Sūtra de l'enseignement de Vimalakīrti* (無垢淨光大陀羅尼經, *Mukujōkō daidarani kyō*)⁵⁹.

En dehors de la sphère religieuse, les livres étaient manuscrits et se destinaient à un public assez réduit, capable d'acheter et surtout de lire ces œuvres. Ce ne fut que des siècles plus tard, au début du XVII^e siècle, que l'imprimerie devint le principal moyen de reproduire livres et images, remplaçant peu à peu la copie manuscrite. L'industrie de la gravure sur bois et, par extension, de l'édition se développa rapidement et les classiques de la littérature japonaise, dès lors imprimés, firent leur apparition dans les librairies, devenant plus accessibles. Aux nombreux textes s'ajoutaient des images de dessinateurs anonymes qui aidaient les livres à se vendre en illustrant, par exemple, les scènes ou les personnages les plus marquants de l'histoire. Grâce au succès des livres imprimés puis diffusés en grand nombre, un nouveau public composé notamment des habitants des villes prospères comme Kyôto, Ôsaka et Edo, s'intéressa de près aux récits que contenaient ces livres et surtout à leurs illustrations qui lui donnèrent une forme

⁵⁹ Shimizu Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 298 – 299.

d'art abordable⁶⁰. Ces images devinrent l'un des attraits principaux de la lecture et les artistes, comme les éditeurs, y virent une opportunité à exploiter pour s'assurer le succès commercial de ces livres imprimés devenus marchandises⁶¹.

C'est principalement à partir de ces illustrations que se développa l'*ukiyo-e*, « images du monde flottant », représentant la vie et les centres d'intérêt de la population des villes au Japon comme le théâtre, les maisons closes et la littérature. Ces divertissements et plaisirs connurent un succès sans précédent dans la société japonaise et les artistes ne tardèrent pas à les représenter dans des estampes publiées séparément. Moins chères à produire et plus faciles à diffuser que les peintures, elles sortirent du monde religieux pour rejoindre le profane, attirant les curieux qui commencèrent à les acheter d'abord comme souvenirs puis comme images de décoration et de collection. Ces estampes connurent alors un succès commercial immense qui continua à se développer grâce à une diversité d'amusements et à un public toujours plus nombreux.

Dès les années 1680, les guerrières devinrent des sujets d'illustrations dans les livres. Les artistes les représentaient seules ou les mettaient en scène avec plusieurs personnages pour raconter leur histoire, souvent inspirée par le conflit qui opposa les clans Taira et Minamoto. Quand l'estampe individuelle fit son apparition à la fin du XVII^e siècle, les combattantes se retrouvèrent représentées à la fois dans les livres et dans ce nouveau format d'image. L'estampe permit de diversifier les types de portraits des guerrières. Elles pouvaient être représentées de pied en cap, à cheval, en buste, comme dans les livres, ainsi que dans des compositions plus complexes qui nécessitaient plusieurs feuilles (diptyque, triptyque, etc.), ce que ne permettaient pas les illustrations de livres. En outre, avec le succès du théâtre de marionnettes et surtout le kabuki, les portraits de guerrières et d'acteurs se combinèrent pour montrer les *onnagata* (女形) incarnant les combattantes sur scène, les artistes produisant ainsi des doubles portraits qui n'étaient pas encore réalisés dans les livres.

Les guerrières représentées étaient nombreuses mais certaines d'entre elles, dont nous avons parlé au chapitre précédent, revenaient bien plus souvent que les autres : l'impératrice

⁶⁰ Whitford Cecilia, *Japanese Prints*, New York, St. Martin's Press, 1978, p. 2.

⁶¹ Deal William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, New York, Infobase Publishing, 2006.

Jingû, Tomoe, Shizuka, Hangaku, Takiyasha et Wakana. Cependant, les autres guerrières qui peuplent les récits du passé japonais n'étaient pas oubliées des artistes qui firent aussi leurs portraits. S'y ajoutèrent également, à l'ère Meiji, d'autres figures, comme les femmes du *Jotai*.

Ce deuxième chapitre se concentre sur les moyens utilisés et les fins visées dans la représentation artistique de la guerrière. Ainsi, l'abondance des estampes réalisées à ce sujet permet de montrer et d'analyser la grande variété de manières dont ces figures féminines ont été représentées par les artistes. Elles sont présentes dans l'art de l'estampe dès le début de la commercialisation de livres illustrés jusqu'à la fin de l'ère Meiji et au-delà. Quels sont les points communs et les différences entre toutes ces images ?

I. L'essor de l'impression et les débuts de la représentation des guerrières

Des techniques d'imprimerie au moyen de planches de bois taillées en épargne étaient déjà utilisées en Chine sous la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.) pour orner des tissus. Dès le VII^e siècle, l'imprimerie à l'encre sur papier servit à reproduire et diffuser des textes et des images, principalement bouddhiques. Les caractères amovibles, en céramique ou en bois, furent inventés sous la dynastie Song (962 – 1279), puis les Coréens furent les premiers à utiliser des blocs de métal au XIII^e siècle. Le Japon acquit deux presses au XVI^e siècle ; une fut saisie en Corée lors de l'invasion du pays sur l'ordre de Toyotomi Hideyoshi entre 1592 et 1598, la seconde apportée par le jésuite Alessandro Valignano (1539 – 1606) qui s'en servit pour imprimer des tracts chrétiens. Ces équipements d'impression furent présentés à l'empereur en 1593 et servirent d'abord à imprimer le *Classique de Piété filiale* (古文孝經, *Kobun kôkyô*). A partir de ce moment, des livres de médecine, des œuvres relevant des doctrines confucéenne et bouddhique ainsi que des œuvres de la littérature japonaise furent également imprimés mais ils restèrent de rares exemplaires à collectionner ou montrer plutôt qu'à vendre à un large public⁶². Les publications commerciales commencèrent vraisemblablement en 1609 avec l'impression de l'anthologie populaire chinoise *Trésor des anciens écrits* (古文真宝, *Kobun Shinpô*). La demande pour ces livres imprimés augmenta rapidement et les éditeurs des trois grandes villes

⁶² Keene Donald, *World Within Walls : Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600 – 1867*, New-York, Grove Press, 1976, p. 3.

de Kyôto, Ôsaka et Edo publièrent dès lors pour le profit, transformant ainsi un passe-temps pour les plus riches en une activité commerciale⁶³. Toutefois, la xylographie resta préférée à la typographie, les éditeurs trouvant les planches de bois plus pratiques et moins chères que les caractères amovibles. Elles pouvaient être conservées et réutilisées pour des tirages tandis que le texte et l'image pouvaient aisément se combiner sur ces planches xylogravées. En outre, ces dernières reproduisaient plus facilement les particularités de l'écriture cursive japonaise qui mêlait caractères hérités du chinois et *kana* (仮名).

Par ailleurs, l'augmentation générale de l'alphabétisation parmi la population japonaise, notamment dans les villes, entraîna un essor de l'édition. De nombreux ouvrages virent le jour : courts romans bouddhiques, guides de voyage, contes et légendes dont les intrigues étaient reprises du théâtre de marionnettes et des classiques chinois ou japonais. Dans ces livres, les images étaient souvent subordonnées au texte et leurs auteurs inconnus. Cependant, les illustrations prirent une place de plus en plus importante et apparurent au public comme une forme d'art abordable. En outre, les personnes illettrées, qui ne pouvaient comprendre les textes, se divertissaient en regardant les images. Les livres devinrent donc plus dépendants de leurs illustrations que de leur texte pour leur succès commercial. Certains auteurs d'images révélèrent leur identité, ne souhaitant plus rester dans l'anonymat et acquirent une certaine notoriété.

Hishikawa Moronobu (c. 1618 – 1694) fut le premier de ces artistes à se revendiquer comme tel. De son vrai nom Hishikawa Kichibei, il était fils d'un brodeur de la province d'Awa (actuelle préfecture de Chiba) et il décida de s'installer à Edo pour faire carrière en tant que peintre et illustrateur. Sa première peinture signée comporte les mots « maître des images Hishikawa Kichibei » (絵師菱川吉兵衛, *Eshi Hishikawa Kichibei*). A partir de 1678, il prit le nom de Moronobu et se nomma lui-même « maître des images Yamato » (大和絵師, *Yamato eshi*), l'image dite « Yamato », c'est-à-dire « japonaise », étant ici distinguée de celles issues de la peinture de style chinois nommée « *kanga* » (漢画)⁶⁴. Dès le début de sa carrière, Hishikawa Moronobu réalisa de nombreuses illustrations de livres dont certaines représentent

⁶³ Keene Donald, *World Within Walls : Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600 – 1867*, New-York, Grove Press, 1976, p. 3.

⁶⁴ Clark Timothy, *The Dawn of the Floating World, 1650 – 1765 : early ukiyo-e treasures from the Museum of Fine Arts*, Boston, Londres, Royal Academy of Arts, 2001, p. 10.

des guerrières dès les premières années de publication. En 1681, il réalisa un ouvrage entièrement composé d'images intitulé *Myriade d'images yamato* (大和万絵つくし, *Yamato Yorozu Ezukushi*) présentant des scènes de genre et historiques. Il illustra notamment une scène de la bataille d'Awazu dont le personnage principal est la guerrière Tomoe (**fig. 11**). La double page montre à droite un groupe de soldats dont l'un est à cheval, tandis qu'à gauche s'affrontent une guerrière et un samurai, les deux à cheval. Il est possible d'identifier ces personnages : à droite, Hatakeyama Shigetada accompagné de deux soldats ; à gauche, Tomoe et Uchida Ieyoshi. Lors de la bataille d'Awazu, Tomoe devait s'échapper sur les ordres de son maître Kiso no Yoshinaka. Alors qu'elle prenait la fuite, Uchida Ieyoshi l'affronta en duel mais finit décapité par la guerrière tandis que Hatakeyama Shigetada, qui devait la capturer, échoua également à l'arrêter. La scène dépeinte par Moronobu représente le moment où Tomoe agrippe Uchida Ieyoshi, le désarçonnant sous les regards surpris des soldats.

Tomoe est figurée à cheval, en pleine fuite mais interrompue par Uchida Ieyoshi. Elle porte une armure complète et un *hakama*, un large pantalon, ainsi qu'un *tate-eboshi*, coiffe portée par les aristocrates japonais, soutenu par un *hachimaki*, un bandeau blanc. Ses manches sont décorées de carrés ou du caractère 田 (*ta*, rizière), rappelant les marécages d'Awazu, et son plastron de fleurs. Un sabre long et un carquois sont visibles à sa ceinture et dans son dos. Elle tient Uchida Ieyoshi par les cheveux de la main droite et par le menton de la main gauche, le désarçonnant ainsi. L'image rappelle ainsi sa force légendaire et la mort qui attend l'ennemi. Les traits de son visage sont fins, son maquillage évoque celui des femmes de haut rang et ses longs cheveux noirs, symbole de féminité, sont attachés en queue de cheval basse. Même au milieu de la bataille, Tomoe garde sa grande beauté et son expression calme s'oppose au visage contrarié de son adversaire. Uchida Ieyoshi regarde avec inquiétude la guerrière, comprenant qu'il ne gagnera pas contre elle. Il est représenté juste avant sa mort sous les regards effrayés des autres soldats. Hatakeyama Shigetada assiste à la scène avec surprise et inquiétude, arrivant seulement pour voir le samurai mourir. Le soldat à sa droite assiste également à la terrible scène tandis que celui à sa gauche s'enfuit en courant, visiblement apeuré par la force de la guerrière.

En 1685, Moronobu dédia aux figures historiques un autre volume intitulé *Compendium d'images du bushidô passé et présent* ((大和絵)古今武士道絵づくし, (*Yamato-e*) *Kokon Bushidô Ezukushi*). Cet ouvrage contient des scènes batailles et, dans celles-ci, nous remarquons la présence de plusieurs guerrières. Une scène en double page (**fig. 12**) montre un

combat entre quatre guerriers : à gauche, un samurai tenant un sabre de la main droite et une torche de la main gauche, ainsi qu'un personnage porteur d'un *naginata*, probablement un moine-guerrier, se dirigent vers les marches d'un manoir ou palais ; à droite, un autre samurai, possiblement un seigneur, et une femme qui l'accompagne semblent défendre cette demeure contre les deux intrus. Ces différents éléments permettent d'identifier l'épisode représenté sur cette double page. Il s'agit de la fameuse attaque nocturne du palais de Horikawa, qui vit s'affronter Tosabô Shôshun, un moine bouddhiste envoyé par Minamoto no Yoritomo, et Minamoto no Yoshitsune. Le moine avait pour ordre de tuer le jeune général, mais il fut repoussé et exécuté après sa tentative. Cet événement historique, devenu quasi-légitime, est l'un des épisodes les plus célèbres de la vie de Yoshitsune, car il marque la rupture définitive entre son demi-frère Yoritomo et lui. À la suite de cette bataille, Yoshitsune reçut l'ordre de punir Yoritomo mais cet ordre se retourna contre lui et l'obligea à fuir et se cacher.

Tosabô Shôshun est identifiable par le voile blanc qui lui ceint la tête ainsi que par le *naginata*, arme souvent utilisée par les moines-guerriers. Il est accompagné d'un guerrier qui tourne le dos au spectateur mais dont la main gauche tient une torche, révélant ainsi le moment durant lequel se déroule l'action : la nuit. Yoshitsune est montré de trois-quarts, sabre levé, prêt à l'attaque. Son casque orné d'un dragon et la peau de tigre sur le fourreau de son arme sont des indicateurs de son rang social élevé. A ses côtés, se tient une femme placée au premier plan de l'image et dont l'attitude est tout aussi combative que celle des autres personnages. Il ne peut s'agir que de Shizuka, la concubine de Yoshitsune qui aurait été présente et aurait activement participé à la défense du palais de Horikawa. Elle porte en effet une armure sous une large veste ornée simplement de motifs de losanges et de *shippô* (七宝), cercles superposés formant des pétales ou étoiles qui symbolisent les sept trésors du bouddhisme, motif populaire à l'époque Edo, notamment sur les kimonos féminins. Elle porte également un *hakama* et de simples sandales de paille. Ses cheveux sont retenus par un *hachimaki* et probablement attachés en une queue de cheval basse. Elle brandit elle aussi un *naginata*, faisant face aux assaillants du palais. Cependant, malgré sa tenue clairement guerrière, sa féminité est soulignée par les traits fins de son visage et son maquillage de cour caractérisé notamment par la pratique de l'*okimayu* (置眉), les sourcils rasés substitués par des sourcils peints.

La présence de ces deux guerrières dans les livres illustrés montre l'intérêt déjà porté à ces figures au même titre que celui donné à leurs homologues masculins. Dans ces images, les

deux héroïnes tiennent manifestement la vedette. De tels sujets historiques apparurent aussitôt que les livres illustrés connurent le succès. Ces *ehon* (絵本, livre d'images) contribuèrent largement au développement des représentations et des techniques d'impression. Les images qui les composaient plurent tellement aux acheteurs de livres que les artistes décidèrent de les extraire des ouvrages pour réaliser des illustrations séparées qui se vendaient comme estampes individuelles. Hishikawa Moronobu participa activement à ce développement en réalisant d'abord un grand nombre d'illustrations pour des livres qui furent, plus tard, séparées des ouvrages pour être vendues en tant qu'estampes individuelles⁶⁵.

Toutes ces images étaient le résultat du travail combiné de plusieurs acteurs. L'image était d'abord dessinée par l'artiste avant d'être transférée sur un ou plusieurs blocs de bois puis le graveur appliquait dessus le dessin en coupant et ciselant les zones du bloc afin de produire le relief nécessaire à l'impression. L'imprimeur préparait ensuite le papier et encreait le ou les blocs puis imprimait manuellement, sans utiliser de presse. Tout cela se déroulait sous la supervision de l'éditeur qui donnait son avis sur le sujet et assurait le bon déroulement de la production et de la distribution de l'estampe⁶⁶.

Les illustrations de livres et les estampes furent d'abord réalisées en noir et blanc et nommées *sumizuri-e* (墨摺り絵), « dessins imprimés à l'encre ». Il s'agissait donc d'images monochromes à l'encre noire. Cependant, certaines pouvaient être rehaussées de couleurs mais cela se faisait à la main et non par impression, la couleur la plus souvent utilisée étant un jaune ocre. Si les estampes monochromes connaissaient déjà un large succès, ces rehauts de couleur plaisaient encore davantage car ils rappelaient les couleurs éclatantes des rouleaux et des paravents accessibles seulement à l'élite des plus riches. Les artistes producteurs d'estampes profitèrent de cette opportunité pour expérimenter l'impression en couleur.

⁶⁵ Harris Frederick, *Ukiyo-e : The Art of the Japanese Print*, North Clarendon, Vermont, 2010, p. 37.

⁶⁶ Thompson Sarah, « The World of Japanese Prints » in *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, n°349/350, Philadelphia Museum of Art, hiver – printemps 1986, p. 4.

II. Le développement de l'estampe en couleurs et les changements dans la représentation des guerrières

A partir de 1700, la gravure connut une période de grand développement : la qualité du papier s'améliora, les formes des estampes se diversifièrent, notamment les formats, et les techniques d'impression s'améliorèrent durant les années 1710. Les estampes colorées à la main étaient rehaussées de rouge appelé *beni* (紅) ou d'orange appelé *tan* (丹). Ces couleurs étaient obtenues grâce à des pigments d'origine naturelle provenant de la flore comme le carthame qui donnait le rouge ; de minéraux comme l'oxyde de fer qui procurait l'orange, ou encore de la faune, notamment les coquillages qui permettaient, une fois réduits en poudre, d'obtenir un pigment blanc connu sous le nom de *gofun* (胡粉)⁶⁷. La décennie suivante vit l'apparition d'un autre type d'estampes nommées *urushi-e* (漆絵). Il s'agissait d'images en noir et blanc enrichies d'une épaisse couche de couleur noire, composée de colle et d'encre, qui cherchait à imiter la laque, donnant alors un aspect brillant aux estampes.

L'aspect novateur des techniques d'impression couleur attira rapidement les artistes qui les utilisèrent dans les images de guerrières. À la fin des années 1730, Torii Kiyotada I (actif vers 1720 – 1750) réalisa un *urushi-e* ayant pour thème la guerrière Hangaku (**fig. 13**). D'un format *hosoban* (25,7 x 15,2 cm), l'estampe dépeint un duel entre la combattante et Asahina Saburô Yoshihide. Cet *urushi-e* est agrémenté de couleurs, rouge et jaune, posées à la main. À l'arrière-plan, la muraille d'un château dresse le décor de l'épisode représenté. Les deux personnages sont clairement identifiés par leurs noms inscrits à leur côté mais ils sont reconnaissables par d'autres éléments. Yoshihide, portant l'armure, retient Hangaku par ses bras. Dans son dos, un étendard indique pour quel clan il combat : le clan Miura (三浦) dont le clan Asahina était une branche cadette. Au-dessus du tissu, l'emblème du clan trône, faisant écho au motif sur la manche du guerrier. Les indices qui permettent de l'identifier sont donc écrits et illustrés, permettant probablement la compréhension de ceux qui n'étaient pas lettrés.

Hangaku porte également une armure ainsi qu'un *hachimaki* dont les extrémités semblent s'envoler, donnant une impression de mouvement dans l'estampe. Ses cheveux, coiffés d'un peigne, sont rassemblés en chignon. Sur son plastron semble être dessiné le

⁶⁷ Ces informations ont été cherchées dans le dictionnaire en ligne JAANUS.

caractère 兎 (*e*) et sur son *hakama* un motif de pivoines. Elle est cependant piégée par son adversaire qui la tient à la taille, l'empêchant donc de se servir de son sabre. L'épisode fait vraisemblablement référence à la défense du château de Tosaka puisqu'il s'agit du seul moment durant lequel Hangaku s'est illustrée par ses prouesses martiales, le décor nous indique en effet que la scène se passe près d'une fortification.

Ce fut lors des années 1740 que l'impression en couleur connut l'un de ses développements majeurs. Influencé par les techniques d'impression polychrome déjà utilisées en Chine et grâce à l'éditeur Emi-ya qui, en 1744, mit au point un système de repérage des planches de bois leur permettant d'être superposées, une nouvelle technique d'impression apparut chez les éditeurs japonais⁶⁸. Les estampes purent alors être réhaussées de deux ou trois couleurs (rouge, vert et ocre) à moindre coût et de manière plus précise. Le rouge étant la couleur dominante de ces images, elles furent nommées *benizuri-e* (紅摺絵), « images imprimées rouges ». En même temps que le développement de la technique, les sujets de l'estampe se diversifiaient. Acteurs, courtisanes, scènes de la vie quotidienne mais également scènes historiques et figures de héros étaient parmi les sujets les plus représentés, les portraits d'acteurs et de courtisanes surpassant largement en nombre les autres. Toutefois, les artistes continuèrent à illustrer les grandes figures de l'histoire, parmi lesquelles les guerrières dont les noms peuplaient non seulement les livres mais également les pièces de théâtre.

Vers l'année 1750, Ishikawa Toyonobu (1711 – 1785) réalisa une estampe représentant l'affrontement entre Tomoe et Uchida Ieyoshi lors de la bataille d'Awazu (**fig. 14**). De format *chûban* (18,4 x 28,9 cm) et paysage, l'œuvre est un exemple de *benizuri-e* avec ses couleurs rouge et verte. Le nom de la guerrière est indiqué à gauche (巴). Dans le coin en bas à droite, un texte, aujourd'hui effacé, explique l'épisode illustré aux spectateurs qui peuvent le lire. À l'arrière-plan est figuré un paysage de pins et de nuages. Tomoe agrippe Uchida Ieyoshi alors que son cheval est lancé au galop. Comme dans l'illustration du livre *Myriade d'images yamato* par Hishikawa Moronobu (**fig. 11**), la combattante tient son adversaire par ses cheveux de la main gauche et appuie sur son menton de la main droite, révélant la mort proche de son ennemi. Uchida Ieyoshi est comme soulevé, l'un de ses pieds touchant encore à peine le sol, entraîné à la fois par le mouvement du cheval et le geste ferme de Tomoe. Il porte une armure de couleur

⁶⁸ Shimizu Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2008, p. 301.

verte dont le laçage est rouge, comme son *hakama* à motif d'arabesques, nommées *karakusa* (唐草), et les fourreaux de ses deux sabres. L'impression de mouvement est rendue dans l'estampe par le galop du cheval mais également par la position d'Uchida Ieyoshi ainsi que les cheveux et le *hachimaki* de Tomoe qui volent au vent.

Les couleurs employées pour Tomoe sont à l'inverse de celles d'Uchida Ieyoshi. Son armure à dominante rouge est réhaussée de vert, notamment au niveau des bras. Son *hakama*, également rouge, est orné d'un motif d'écailles de tortue (亀甲模様, *kikkô moyô*) et de fleurs. Son plastron arbore également un motif floral et sa manche droite semble montrer des nuages. Ses longs cheveux noirs sont maintenus en arrière par un *hachimaki* rouge.

Dans les mêmes années, des guerrières continuèrent d'apparaître dans des galeries de portraits comme celle réalisée par Tsukioka Settei (1710 – 1787) et intitulée *Comparaison de femmes héroïques* (女武勇粧競, *Onna buyu yosô kurabe*) et publié en 1757. Il s'agit d'un *ehon*, un livre centré sur des images qui procure au lecteur du contenu à la fois éducatif et divertissant. Ce type d'ouvrage s'inscrit dans la tradition des *emaki* (絵巻, « rouleaux peints »), un format de peinture dont les origines remonteraient à la période Nara. Ces rouleaux illustraient un récit par une série d'images accompagnées d'un passage de texte. Les genres du récit sont divers, allant de la romance à la biographie, passant par les contes historiques⁶⁹. L'ouvrage de Tsukioka Settei rassemble les représentations de l'impératrice Jingû, de la *shirabyôshi* Shizuka, de dame Tomoe, de dame Hangaku et d'autres héroïnes de l'histoire du Japon en une série de portraits qui évoque les illustrations des rouleaux peints. Chaque illustration occupe deux pages et dépeint un épisode important de la vie de ces figures féminines japonaises. Certaines portent l'armure tandis que d'autres agissent en kimono mais toutes sont nommées, à l'exception d'une seule, et leur histoire est brièvement racontée au début du livre.

La première femme représentée est l'impératrice Jingû (神功皇后, *Jingû Kôgô*) (**fig. 15**). Assise sur le rivage en compagnie de son ministre Takenouchi no Sukune, elle attend l'arrivée d'Isora, *kami* du rivage qui lui apportera les Joyaux des Marées. La page de droite est consacrée à l'impératrice, assise sur un siège, vêtue de son armure et armée d'un sabre dont la poignée est richement décorée d'une tête d'oiseau. Sa veste est blanche tandis que son *hakama* semble arborer un motif de vague ou d'écume. Derrière elle, une tenture s'agite au vent, ornée de motifs végétaux. Sa tête est laissée nue, ses longs cheveux noirs descendant dans son dos et

⁶⁹ Cette définition a été cherchée dans le dictionnaire en ligne JAANUS.

son visage fin est celui des belles dames de cour. De sa main droite, elle agite une sorte de baguette à laquelle sont attachés des bouts de papier. Il semble s'agir d'un *ômusu* (大幣), une baguette de bois sacré à laquelle sont attachés des *shide* (四手), des bandes de papier plié en zigzag. Cet outil religieux était utilisé lors de rituels shintô et semble ici servir à invoquer le *kami* Isora.

Sur la page de gauche figure Takenouchi no Sukune, regardant l'arrivée du dieu. Ce dernier vient de la mer, debout sur une tortue qui l'amène jusqu'au rivage. Son visage est partiellement caché par un voile blanc et sa tenue est plus simple, moins décorée que celles des deux autres protagonistes. En ajoutant à cela le fait qu'il est représenté au second plan, il semble que l'auteur ait souhaité montrer l'impératrice Jingû comme la protagoniste du diptyque, celle qui a invoqué une divinité, l'un des plus loyaux serviteurs du Roi-Dragon.

Dans une autre image, (坂額女, *Hangaku-jo*), Hangaku est représentée en armure complète sur la page de droite (**fig. 16**). Ses vêtements ont un motif d'écailles de tortue et de fleurs (亀甲花菱, *kikkô hanabishi*) et elle porte la coiffe des aristocrates, supportée par un bandeau, ses cheveux étant retenus en arrière. Elle s'appuie sur son arc long, debout en haut d'une tour, scrutant l'arrivée de ses ennemis. Elle est prête à défendre le château de Tosaka contre les assaillants qui sont représentés sur la page de gauche.

Sur celle-ci, dans un paysage de montagnes et d'arbres, quatre cavaliers s'avancent vers la tour de Hangaku. Ils possèdent tous une arme différente. Le premier tient un arc, le deuxième un *naginata* et le dernier a la charge de l'étendard. Le troisième semble être le seul cavalier, ce qui permettrait de l'identifier comme Sasaki Moritsuna, le commandant des troupes envoyé pour mettre fin à la révolte du clan Jo auquel appartient Hangaku. Le décor et la présence de Moritsuna permettent de reconnaître l'épisode représenté : la défense du château de Tosaka. Hangaku est montée tout en haut de la tour pour abattre ses flèches meurtrières sur les soldats du shôgun avant d'être finalement capturée. L'illustration dépeint le moment qui précède l'action, où Hangaku surveille l'arrivée de ses ennemis.

Dans le titre de son portrait (白拍子静女, *Shirabyôshi Shizuka-jo*), Shizuka est clairement identifiée comme *shirabyôshi* (**fig. 17**). Toutefois, elle n'est dépeinte pas en tant que telle dans ce livre. Elle apparaît en armure, agenouillée devant Minamoto no Yoshitsune, son

amant. Elle est armée de deux sabres comme les samurais et d'un *naginata* qu'elle tient de la main gauche. Ses vêtements sont ornés de fleurs de cerisier, fleurs liées aux guerriers par leur caractère éphémère, tout comme la vie des samurais. Elle porte également le *hachimaki* et ses cheveux sont laissés lâches. De sa main droite, elle semble indiquer quelque chose ou quelque scène qui se déroule hors du cadre.

Devant elle se tient Yoshitsune, casque à la main et armure complète sur lui. Des motifs floraux et végétaux ornent ses vêtements et une créature, peut-être un lion, son plastron. Il est reconnaissable par les traits de son visage qui sont fins comme ceux des jeunes hommes, son casque agrémenté d'un dragon et le fourreau de son sabre recouvert d'une peau de tigre.

Le décor situe l'action dans un palais par la grande tenture derrière Yoshitsune et les tatamis sur lesquels se trouvent le couple. Le plancher et l'extérieur sont également visibles par la terrasse qui donne sur une cour où un feu brûle. L'épisode illustré serait donc celui de la défense du palais de Horikawa, défense à laquelle Shizuka aurait activement participé.

L'illustration de Tomoe apparaît, quant à elle, après sous le titre de *Dame Tomoe* (巴女, *Tomoe-jo*). Les deux pages accueillent un dessin qui dépeint le duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi (fig. 18). Les deux adversaires sont réunis sur le cheval de la combattante. Uchida Ieyoshi est complètement dominé par Tomoe, renversé sur sa selle et tenu par son casque. Malgré sa situation, il essaie encore de se débattre pour échapper à son funeste sort même si cela est futile.

Tomoe est une cavalière expérimentée, tenant aisément sur son destrier malgré l'agitation. Elle est également vêtue d'une armure et un bandeau ceint sa tête, laissant ses cheveux lâches flotter au vent avec le mouvement de l'action. Elle est armée de deux sabres et dégaine le plus petit, au centre de l'illustration, pour décapiter son ennemi. L'expression de la guerrière montre sa concentration et sa détermination face à ce qu'elle s'apprête à faire.

L'épisode du duel est facilement reconnaissable. La présence des pins et de l'eau permet de le situer, Awazu étant sur les bords du lac Biwa.

Ces quatre illustrations de l'ouvrage de Tsukioka Settei ces montrent que les guerrières continuaient d'intéresser le public. Dans les trois premières images, les guerrières occupent toutes la page de droite, première page dans le sens de lecture japonais. Elles sont les seules dans cet espace et attirent l'attention du lecteur. Seule Tomoe fait exception par l'action représentée. Cependant, elle reste au centre de la double page comme protagoniste principale de la scène.

Toutes ces guerrières portent l'armure et sont armées de leurs sabres, *naginata* ou arc, armes par lesquelles elles sont reconnues comme telles, notamment Hangaku dont les prouesses à l'arc sont dites et redites dans les chroniques et récits ultérieurs. Toutefois, malgré cette forte apparence martiale, elles n'en demeurent pas moins des femmes dont la beauté est également reconnue et louée par les auteurs. Elles possèdent toutes un visage fin, maquillé selon les critères de la cour, et leurs longs cheveux noirs sont toujours remarquables malgré le *hachimaki* ou la coiffe.

La technique d'impression polychrome atteignit sa perfection en 1765. Les estampes alors produites étaient appelées *nishiki-e* (錦絵), « estampes de brocart », à cause de la richesse et de la diversité de leurs couleurs. L'artiste Suzuki Harunobu (1725 – 1770) fut l'un des pionniers de cette avancée. Artiste d'Edo, il produisit des portraits d'acteurs et surtout des scènes de la vie quotidienne en *benizuri-e* qui connurent un grand succès. Il était proche des cercles lettrés et ce sont eux qui donnèrent une impulsion au développement de l'impression polychrome. En effet, ils demandèrent à Harunobu de produire des *egoyomi* (絵暦), « images de calendrier », pour célébrer le Nouvel An de l'année 1765. Ces calendriers, tirés à titre privé, se composaient d'estampes de haute qualité. Chacune des images présentait les noms des mois longs sous une forme de rébus que le spectateur s'amusait à résoudre grâce aux indices dissimulés dans des motifs. Ceux-ci provenaient de légendes chinoises, de scènes de la vie quotidienne ou pouvaient symboliser la bonne fortune et la longévité.

Aidés par les cercles d'amateurs et les esthètes, les artistes et imprimeurs mirent au point d'autres techniques. Ils ajoutèrent aux images des effets de couleurs, de gaufrage et l'utilisation de poudre métallique ou de mica. De ces techniques somptueuses furent créés les *surimono* (摺物), œuvres jouant souvent le rôle de cartes de vœux luxueuses à l'occasion du Nouvel An, imprimées en peu d'exemplaires et à titre privé, et dont les *egoyomi* sont considérés comme les précédents. Ces représentations connurent elles aussi un large succès jusque dans les années 1840.

Les guerrières faisaient partie des sujets choisis pour ces *surimono*. Les cercles d'amateurs semblaient, eux aussi, avoir apprécié ces figures féminines, notamment celles de Tomoe et de l'impératrice Jingû. L'artiste Totoya Hokkei (1780 – 1850) réalisa en 1828 – 1829 une série de trois *surimono* intitulée *Guerriers comparés au pin, au bambou et au prunier* (武

者松竹梅番續, *Musha shôchikubai ban tsuzuki*). Il choisit pour héros Tomoe (**fig. 19**), Shinozuka Iga no Kami et Musashibô Benkei. Pour chacun d'entre eux, un épisode de sa vie est associé avec un arbre qui lui est attribué ; Tomoe est ici comparée au pin car, dans l'une de ses légendes, racontée dans le *Genpei Seisuiki*, la combattante tenta de s'enfuir de la bataille d'Awazu mais elle fut confrontée au samurai Wada Yoshimori qui, ayant perdu son sabre, l'attaqua avec un tronc de pin. Tomoe, ne se laissant pas impressionner, attrapa le tronc et le brisa en mille morceaux avant d'être finalement capturée. En outre, le pin est traditionnellement un symbole, entre autres, de force et de longévité, deux notions qui peuvent être associées à la guerrière. En effet, Tomoe était reconnue pour sa grande force qu'elle aurait par la suite transmise à son fils Asahina Yoshihide, autre héros aux exploits surhumains, et elle aurait vécu jusqu'à ses quatre-vingt-dix ans.

Ce *surimono* est de format *shikishiban* (20,9 x 18,2 cm) et son titre s'accompagne de deux poèmes par Seiyôkan Umeyo et Garyôen. Le fond est neutre, recouvert de poudre de mica qui donne un aspect brillant à l'œuvre. Tomoe est au centre de l'image, vêtue de son armure et ses deux sabres à la ceinture. Entre ses mains, le tronc du pin qu'elle aurait dérobé à Wada Yoshimori et dans son dos, un objet enveloppé dans un sac en tissu précieux, peut-être son carquois. Ses vêtements sont ornés d'un motif de *Bishamon kikkô* (毘沙門亀甲), un motif de trois hexagones liés ensemble se répétant sur le tissu, tandis que le fourreau de son long sabre est recouvert d'une fourrure noire, montrant son statut de guerrière de haut rang. Ses longs cheveux noirs sont retenus par un bandeau bleu, blanc et or, révélant son visage fin à la mode des dames de la cour et son expression presque souriante. Sur son plastron et dans son dos, le motif du *mitsu tomoe*, symbole du dieu de la guerre et des archers Hachiman. Les couleurs sont variées et riches, réhaussées par l'utilisation de la poudre de mica en fond et dans certains éléments de l'armure et armement comme le *hachimaki*, la poignée et le fourreau des sabres ou le *mitsu tomoe* sur le tissu, et contrastant fortement avec le blanc du visage de Tomoe.

Yashima Gakutei (1786 – 1868) produisit également vers 1824 un *surimono* ayant pour sujet Tomoe (**fig. 20**). Celle-ci partage l'image avec Fán Kuài, général chinois de la dynastie Han (206 av. J. – C. – 220 ap. J. – C.). De format *shikishiban* (21 x 18,7 cm), l'illustration est encadrée d'un motif végétal blanc sur fond ocre. Les deux protagonistes sont placés dans un décor extérieur avec des pins se détachant d'un fond micacé. Fán Kuài porte une armure chinoise, son sabre attaché autour de son torse et laissé dans son dos. Des losanges ornent son pantalon et un motif de spirales, ressemblant fortement à un triskel, est visible sur le tissu vert.

Ses épaulettes sont également agrémentées de tête d'animaux. Le héros s'appuie sur ce qui semble être un bouclier décoré et tient dans ses main une large coupe remplie d'alcool, probablement du saké.

Tomoe se tient debout, devant le pin auquel elle semble encore être associée, servant sa boisson à Fán Kuài au moyen d'une longue louche. Elle porte l'armure complète japonaise, sans le casque mais toujours avec le *hachimaki* et à sa ceinture sont attachés ses deux sabres. Par-dessus, une veste parée de motifs en losanges et floraux. Le dessin géométrique se retrouve sur son plastron, accompagné d'un grand *mitsu tomoe*. Son visage, doux avec une expression calme, contraste avec celui de Fán Kuài, plus dur, aux sourcils froncés et à l'air sérieux.

L'utilisation des couleurs les distingue également puisque Tomoe, avec sa veste blanche et son armure rouge, se différencie de Fán Kuài, vêtu majoritairement de vert et de bleu. La technique du *karazuri* (空摺), le gaufrage en relief, permet de faire ressortir certains éléments de l'estampe, notamment les motifs. L'emploi de cette méthode et du fond micacé font de l'œuvre un produit de luxe particulièrement bien conservé. Par ailleurs, si le *surimono* ne porte pas de titre, trois poèmes par Asaka no Katsumi, Kitamado no Umeyoshi et Mochizuki no Kagenari accompagnent l'image. Les deux premiers poèmes font référence à Fán Kuài et le dernier à Tomoe.

箱おきの	Une danse de l'épée
劔舞とやみん	Recouverte de feuilles d'or
いさむ子等が	Les enfants encouragés
かざる人形も	A décorer aussi de poupées
鴻門の会	Le banquet de la Porte Hóng

Le poème d'Asaka no Katsumi mentionne clairement le banquet de la Porte Hóng, épisode historique chinois qui s'est déroulé en 206 av. J. – C., à l'extérieur de la capitale de la dynastie Qín, Xiányáng. Liú Bāng et Xiàng Yǔ, deux commandants de l'insurrection contre la dynastie Qín, participèrent à un banquet durant lequel des discussions devaient être engagées à la suite de malentendus. Durant la fête, Fán Kuài, un des généraux de Liú Bāng, fut convoqué. Suivant les instructions qui lui avaient été données, il fit irruption au banquet sans être invité et vêtu de son armure, épée et bouclier à la main. Il aurait également interrompu la danse de l'épée qui

était exécutée à ce moment-là. Cet événement est souvent repris dans les légendes et les représentations de Fán Kuài.

Kitamado no Umeyoshi cite deux personnages chinois : Zhōng Kuí et Fán Kuài, Shōki et Hankai en japonais :

幟絵の	Le dessin sur le drapeau
鍾馗に似たる	Ressemble à Shōki
樊噲も	A Hankai également
桶なる鬼を	La coupe du démon
ひしくさまみや	Est cassée de la même manière

Shōki était, selon la légende, un homme fort doué pour les études. Il passa les examens impériaux et se plaça à la tête des candidats. Néanmoins, lors d'une entrevue avec l'empereur, il fut jugé trop laid et se vit retiré son titre de bachelier. De dépit, il se jeta tête la première contre les marches du palais. L'empereur lui donna à titre posthume un uniforme de fonctionnaire et le roi des Enfers le rôle de chef des fantômes. Il devint un exorciste de légende et son récit se diffusa en Asie. Au Japon, Shōki est souvent représenté, notamment lors de combats contre des *oni*, des démons. Ses images auraient également une aura protectrice contre les esprits malveillants. L'évocation de la « coupe du démon » semble faire référence à son mythe. Toutefois, le terme 鬼桶 (*oni oke*, « seau du démon ») désigne une coupe de style Shigaraki utilisée pour teindre la soie. Ce poème fait donc référence à la grande force des deux héros chinois et désigne explicitement Fán Kuài.

Mochizuki no Kagenari, contrairement aux précédents, compose un poème en lien avec le nom « tomoe » par l'utilisation du terme 巴瓦, « tomoegawara », qui désigne les tuiles du toit qui porte le symbole du *tomoe* :

菖蒲草	Des iris
大盃に	Dans une large coupe
影うけて	L'image reflétée

巴瓦へ

D'une tuile au motif de virgule

さすもめてたき

Est également un signe de bon augure

Il s'agit d'une allusion au nom de Tomoe ainsi qu'au symbole qu'elle porte si souvent dans les estampes et cela permet de l'identifier clairement. Si les trois poèmes mentionnent distinctement les deux personnages représentés par Yashima Gakutei, ils semblent posséder également un lien dans les mots qui sont employés. En effet, il est d'abord fait mention d'enfants et de leurs poupées qui servent à décorer puis, dans le deuxième poème, de drapeaux ornés de dessins et d'iris dans le dernier.

Tous ces éléments font partie d'une fête importante au Japon nommée *Tango no sekku* (端午の節句) et célébrée le cinquième jour du cinquième mois de l'année lunaire. Aujourd'hui connue comme *Kodomo no hi* (子供の日), « Jour des Enfants », et fêtée le 5 mai, les origines de cette célébration ne sont pas connues mais elle remonterait au moins au règne de l'impératrice Suiko (r. 593 – 628). Elle est la forme japonaise de la fête chinoise de *Duānwǔ* (端午节), « Fête des bateaux-dragons », marquant le début de l'été le cinquième jour du cinquième mois. Ce fut entre les époques Kamakura et Edo que le *Tango no sekku* fut popularisé en tant que fête des Garçons. Durant la célébration, on suspendait des feuilles d'iris aux portes des maisons pour éloigner les mauvais esprits et on exposait une « poupée de mai » (五月人形, *gogatsu ningyô*) dans le *tokonoma* (床の間), sorte d'alcôve, de la maison. De plus, on accrochait des « bannières carpe » (鯉幟, *koi nobori*) qui volaient alors au vent. Tous ces éléments étaient porteurs de messages et symboles bienveillants qui souhaitaient aux jeunes enfants santé, force, courage et joie⁷⁰. Il est donc possible que ce *surimono* ait pu être commandé à l'occasion de cette fête en raison du contenu des poèmes ainsi que du choix de deux figures guerrières, Tomoe et Fán Kuài, connues pour leur grande force et leur courage immuable. L'association de ces deux personnages reflète bien la volonté d'encourager les garçons à se comporter comme eux. De même, elle permet de mettre sur le même plan deux héros connus pour leurs qualités similaires en dépit de la différence d'origine (Chine/Japon) et de sexe (homme/femme).

⁷⁰ Frédéric Louis, *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1097

Yashima Gakutei avait déjà choisi Tomoe comme sujet de *surimono* quelques années auparavant, vers 1822, dans sa série intitulée *Images de femmes pour le groupe Katsushika* (葛飾連額面婦人合, *Katsushikaren gakumen fujin awase*). La guerrière prend place au milieu de représentations de figures féminines historiques pour une commande privée d'un cercle d'amateurs. De format *shikishiban* (21,8 x 19,1 cm), l'estampe mentionne clairement le titre de l'ensemble ainsi que celui du portrait, *Dame Tomoe* (巴女, *Tomoe-jo*) (**fig. 21**). L'image n'occupe qu'une partie de l'espace, bordée d'un cadre imitant des décorations en noir et poudre d'argent faisant écho aux bords de l'armure de son personnage. Deux poèmes par Bunsuisha Ayase et Bunchôsha Kato accompagnent l'image à gauche du *surimono*. Tomoe se détache d'un fond micacé neutre. Elle se tient debout, de trois-quarts, entièrement vêtue de son armure et, par-dessus celle-ci, une veste blanche à motif de *sayagata* (紗綾形), des svastikas géométrisées. Autour de sa tête, un *hachimaki* blanc retient ses longs cheveux, dévoilant un visage doux et maquillé à la mode des femmes nobles. Sur son plastron et son *hakama*, une fois de plus, le motif de *mitsu tomoe* qui la rend facilement reconnaissable. Elle porte ses deux sabres à la ceinture, appuyant sa main gauche sur l'un d'entre eux et tenant un *naginata* de la main droite. Elle n'est pas dans l'action, l'artiste fait simplement le portrait de la combattante, utilisant les éléments qui lui sont rattachés comme le *naginata* et surtout le *mitsu tomoe*, pour la rendre identifiable. La couleur dominante est le blanc, réhaussée d'éléments en vert et vermillon sur ses vêtements. Son armure est également colorée de poudre argentée dans son laçage et sur le plastron, rappelant le cadre de l'image. Le *karazuri* est utilisé, notamment pour le cadre, dans les parties argentées qui sont alors agrémentées de motifs géométriques en relief.

Tomoe fut l'un des personnages principaux d'un autre *surimono* produit dans les années 1820 par Katsushika Hokusai (1760 – 1849) pour sa série *Images de héros chinois et japonais pour le groupe Soramitsuya, une série de trois* (空満屋連和漢武勇合三番之内, *Soramitsuyaren wakan buyû awase sanban no uchi*) (**fig. 22**). Ce choix de sujet reflète l'intérêt suscité par les figures héroïques de la Chine et du Japon mais également la volonté de mettre côte à côte deux personnages qui partagent des valeurs morales comme la sagesse dans une seule image.

Le fond est laissé neutre et sur celui-ci se détache un prunier. Au premier plan, les deux protagonistes de l'illustration : Wū Zǐxū (559 – 484 av. J. – C.), guerrier et homme politique

chinois, et Tomoe. Le stratège porte une armure chinoise complète dans les couleurs argent, rouge et verte. Il porte de la main gauche un *dǐng*, un chaudron rond à trois pieds en bronze qui aurait servi lors des rituels mais également à montrer la richesse d'une personne sous plusieurs dynasties, dont la dynastie Zhōu (1045 – 256 av. J. – C.). De la main droite, il recopie le texte que lui présente Tomoe. Devant lui, la table d'écriture avec la pierre à encre et le rouleau sur lequel semblent être écrits les caractères 大知 (*taichi*, « grande sagesse »), se rapportant au caractère du stratège chinois. Tomoe se tient debout, à la droite de l'estampe. Son armure est majoritairement colorée d'argent et de rouge, notamment dans les laçages, et elle porte le *hachimaki*. Ses vêtements sont ornés de nouveau du motif de *mitsu tomoe* jaune. Elle est armée de ses deux sabres, d'un carquois et nous pouvons voir un *naginata* en arrière-plan. Elle déroule un manuscrit sur lequel est écrit un poème de l'un des membres du cercle Soramitsu et le présente à Wǔ Zǐxū. Le premier mot du poème fait référence au *dǐng* (鼎, jp. *kanae*) et il est fait mention du « pouvoir de la brise de l'éventail de Tomoe »⁷¹.

Les quatre exemples de *surimono* que nous venons de présenter contiennent tous un portrait de la guerrière Tomoe. Seule, elle est associée au pin, un arbre avec une portée symbolique, notamment la force et la longévité. Lorsqu'elle est réunie avec un autre personnage, ce sont les héros chinois Fán Kuài et Wǔ Zǐxū. En associant leurs noms, les artistes les rassemblent selon les qualités qu'ils possèdent tous deux comme la force ou la sagesse. D'ailleurs, la demande de leurs commanditaires de présenter deux personnages, un de la Chine et un du Japon, sur le même plan peut montrer les sujets à la mode de l'époque en matière de *surimono* ou bien il s'agit de deux protagonistes particulièrement appréciés par les commanditaires, autant d'un point de vue moral qu'esthétique.

Dans les quatre images, Tomoe est représentée sensiblement de la même manière : son armure, ses longs cheveux noirs retenus par un *hachimaki* et le visage doux des femmes de cour. Elle porte toujours au moins un sabre à la ceinture, parfois deux et peut également être armée d'un *naginata*. Un autre élément récurrent de la représentation de Tomoe est le motif du *mitsu tomoe*. Emblème du dieu de la guerre et des archers, Hachiman, nous pouvons remarquer qu'il est souvent associé à la guerrière dans ses portraits.

⁷¹ Cette information a été mentionnée lors de mes échanges à propos de cette œuvre avec M. Alfred Haft, Conservateur à la section Japon du département Asie du British Museum. Elle était auparavant décrite comme « Wǔ Zǐxū and Jīngū Kōgō » avant que j'adresse un message au British Museum à propos de mes doutes sur l'identité de la guerrière représentée.

En effet, les auteurs de ces images y introduisent chaque fois un ou plusieurs éléments qui permettent d'identifier les personnages représentés et de les replacer dans un épisode de leur vie ou légende. En faisant cela, ils s'assurent que les spectateurs puissent reconnaître les protagonistes de leurs compositions et comprendre de quelle scène il s'agit. Dans ce cas, les artistes n'étaient nullement tenus d'indiquer les noms des figures historiques qu'ils dessinaient, ne laissant que le titre de leur série, surtout si leur œuvre s'inscrivait dans un ensemble, et/ou de leur estampe au spectateur pour comprendre ce qu'il lui était proposé de voir. Ainsi, le *surimono* réalisé par Totoya Hokkei (**fig. 19**) ne comporte que le titre de la série mais différents indices aident à l'identification de Tomoe comme les poèmes et le symbole du *mitsu tomoe* présent sur le plastron de la guerrière mais surtout mis en évidence sur le tissu couvrant son carquois, luxueusement réhaussé de poudre de mica.

III. Composer l'image pour reconnaître la guerrière : les artistes du XIX^e siècle

Tous ces attributs, ou éléments de reconnaissance diffèrent selon les œuvres et les artistes. Le moyen le plus direct est de donner un titre à l'œuvre qui fait directement référence au personnage représenté, ou bien d'écrire son nom à côté de lui. Cependant, ces indices requièrent de savoir lire et cela n'était pas le cas de tout le monde. Pour remédier à cela, les artistes usent d'autres moyens pour faire reconnaître leurs protagonistes et les éléments visuels introduits dans ce but se multiplient. Le décor replace l'action dans son contexte, permettant de deviner quel épisode est donné à voir aux spectateurs. C'est notamment le cas avec l'attaque nocturne du palais de Horikawa. Souvent, la composition de l'estampe montre l'extérieur d'un palais, possiblement une cour, ainsi que les marches ou les terrasses de bois permettant de circuler entre les pièces et sur lesquelles se tiennent les principaux protagonistes de l'événement : Minamoto no Yoshitsune, son serviteur Benkei et sa concubine Shizuka. Ce célèbre épisode, associé au décor dans lequel il se trouve, est alors facilement reconnaissable par ceux qui regardent l'estampe et ont les connaissances nécessaires à son interprétation. L'attaque nocturne du palais Horikawa est un événement marquant de la lutte entre les demi-frères Yoritomo, futur shôgun, et Yoshitsune, général le plus apprécié de la guerre de Genpei. Il fut dit et redit tout au long des errances des moines et prêtresses itinérants qui le contaient à tous ceux qui les écoutaient, nobles et paysans confondus.

Dans les années 1810, Utagawa Kunisada réalisa un triptyque intitulé *L'attaque de nuit à Horikawa, un triptyque* (堀川夜討の圖三枚續, *Horikawa youchi no zu sanmai tsuzuki*) (**fig. 23**). Bien qu'il ne subsiste aujourd'hui que deux estampes sur les trois, nous voyons que l'action est encore ici située dans la cour du palais. Il nous est également donné à voir une partie de

l'intérieur du manoir sur l'estampe de gauche. Le titre fait explicitement mention de l'événement mais il est possible, par la composition, de reconnaître de quel épisode il s'agit. Les personnages sont clairement identifiés par des cartouches et parmi eux, Shizuka combat ; elle affronte un soldat au premier plan de l'estampe de gauche. Portant une lourde tenue de cour, elle défend néanmoins le palais, croisant le fer avec un guerrier tombant la tête la première sur la terrasse de bois tandis qu'un autre vient d'être repoussé vers les marches. Sa pose est dynamique, elle est en plein dans l'action, une flèche entre les dents comme si elle l'avait arrêtée ainsi. Elle ne porte pas d'armure et ses cheveux sont attachés en queue de cheval basse, ce qui montre la soudaineté de l'attaque. Derrière elle, une autre femme, en kimono et cheveux tenus par un *hachimaki*, regarde le combat de la guerrière, se tenant prête à aider avec son *naginata*. Shizuka est donc la seule femme à prendre part au combat dans cette illustration ce qui la rend bien plus reconnaissable puisqu'elle aurait activement participé à la défense de Horikawa et qu'elle est la femme la plus connue s'étant tenue aux côtés de Yoshitsune. Les spectateurs de l'époque, familiers de cette histoire, peuvent ainsi la reconnaître grâce à quelques indices : le décor, son attitude et les personnages avec qui elle combat.

Le sujet de l'attaque nocturne continua d'être illustré pendant l'ère Meiji. En effet, en 1886, un triptyque composé par Utagawa Toyonobu (1859 – 1886) sur ce thème fut publié au sein d'un ensemble nommé *Histoire non officielle du Japon* (日本外史之内, *Nihon gaishi no uchi*). Sobrement intitulée *Attaque de nuit à Horikawa* (堀川夜討, *Horikawa youchi*), l'œuvre situe le point de vue du spectateur à l'intérieur du palais, avec Yoshitsune et Shizuka, laissant un espace restreint pour le conflit qui fait rage à l'extérieur (**fig. 24**). Le général est le personnage principal, occupant l'estampe centrale, concentré sur ses ennemis, prêt à abattre ses flèches sur eux. A contrario, Shizuka ne prend pas part au combat cette fois-ci mais elle se tient debout sur l'estampe de gauche, laissant le spectateur admirer toute sa beauté. Elle porte un ensemble de kimonos dont le premier est orné d'un beau motif de chrysanthèmes jaunes, blancs et rouges sur un fond violet ainsi qu'un *hakama* rouge. Ses cheveux sont également richement parés d'un *kanzashi* de fleurs de cerisier et son visage est maquillé à la mode des femmes de cour avec l'*okimayu* et ses lèvres rouges. Cependant, malgré sa charmante apparence, Shizuka n'en demeure pas moins une guerrière puisqu'elle tient un *naginata* entre ses mains, observant Yoshitsune et les combats ayant lieu dans la cour. Si les assaillants devaient envahir le palais, elle serait prête à le défendre.

Si le décor est un élément important à l'identification du moment représenté, il y a d'autres indices pour aider à reconnaître un personnage. Cela peut être le geste effectué par la guerrière. En effet, une action permet par exemple à l'impératrice Jingû d'être facilement identifiée : l'inscription sur le rocher. Lorsque l'impératrice eut conquis les royaumes de Corée, elle aurait gravé du bout de son arc les mots « Souverain des trois Han » (三韓國王, *Sankan kokuô*) dans la roche. Cet épisode fut repris comme thème d'estampe par plusieurs artistes de l'époque Edo. Ce fut le cas pour Isoda Koryûsai (1735 – 1790) qui réalisa vers 1770 une estampe *hashira-e* (format « pilier » : 62,4 x 11,2 cm) (**fig. 25**). La composition, rendue très étroite et haute par le format, présente de bas en haut le ministre Takenouchi no Sukune, l'impératrice Jingû à cheval et une partie de la montagne sur laquelle elle écrit.

Takenouchi est agenouillé, vêtu de son armure mais portant la coiffe des hommes de cour. La main protégeant ses yeux, il observe ce qu'écrit l'impératrice. Sur un cheval blanc, Jingû porte également l'armure et un *hachimaki* rouge autour de la tête. Son *hakama* est orné d'un motif possiblement animalier et son plastron rappelle les écailles d'une tortue. La couleur dominante est le rouge et elle s'accompagne de pourpre, de vert et d'ocre. L'impératrice est armée de deux sabres dont les minces poignées se voient à sa ceinture. Dans son dos, un carquois et dans ses mains un arc long avec lequel elle grave les caractères 國王 (*kokuô*, souverain), visibles dans le coin supérieur gauche de l'œuvre. Une partie de la roche est esquissée pour replacer le contexte de l'action.

Au début du XIX^e siècle, Kubo Shunman (1757 – 1820) produisit un *surimono* dépeignant une femme en armure (**fig. 26**). Bien qu'il ne possède pas de titre, son sujet est l'impératrice Jingû, reconnaissable par l'action représentée. Assise, elle observe une inscription sur la roche : « Grand souverain du Japon et des trois Han » (三韓大王日本丈ナリ, *Sankan daiô Nihon take nari*). Elle porte l'armure complète sous une veste verte au motif d'arabesques. Ses manches jaunes sont décorées de chrysanthèmes et d'un motif géométrique et le *hakama* bleu d'un motif de lignes ondulées (立涌, *tatewaku*) entre lesquelles se voient des fleurs, peut-être encore des chrysanthèmes. Elle est armée de deux sabres dont le plus long possède un pommeau très décoré, en forme d'animal, ainsi qu'un fourreau recouvert d'une peau de tigre. Le carquois dans son dos fait écho à l'arc dans sa main gauche et la guerrière tient de sa main droite un éventail de commandement. Son visage, dégagé par le *hachimaki* blanc qui lui ceint la tête, est fin et maquillé à la mode aristocratique.

Outre l'action, d'autres éléments s'ajoutent pour aider à l'identification comme les accessoires. Elle tient son arc, arme qui lui est souvent associée puisque première arme utilisée par les guerriers japonais. De plus, elle tient de la main droite un éventail de commandement qui témoigne de son statut, tout comme le fourreau de son sabre en peau de tigre. Enfin, nous pouvons remarquer que son plastron est très arrondi, montrant que la guerrière représentée est bien l'impératrice Jingû, enceinte au moment de la conquête des trois Corées. Beaucoup d'indices visuels permettent donc la reconnaissance de la combattante représentée sur ce *surimono* et la compréhension de la scène.

La même action est reprise dans une ébauche de Toyohara Chikanobu (1838 – 1912) dans les années 1880 (**fig. 27**). Le dessin préparatoire montre les empereurs Yûryaku (r. 457 – 479) et Ôjin (r. 270 – 310) ainsi que l'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune. La guerrière est au premier plan, assise sur un rocher, son conseiller agenouillé à ses côtés. Elle porte des protections aux bras et aux jambes ainsi que des vêtements larges ornés de bijoux faits de perles et de *magatama* (勾玉). Sa tête est ceinte d'un bandeau et ses cheveux sont laissés lâches. Un sabre long est attaché à la ceinture, un carquois est dans son dos et elle tient un arc dans ses mains qu'elle pointe vers un rocher à peine esquissé sur le côté gauche. En plus de l'action, elle est identifiée par l'inscription sur le rocher sur lequel elle est assise. La composition de l'image aide donc à la compréhension de la scène et à l'identification des guerrières représentées. Le décor et l'action permettent de resituer l'épisode dans son contexte mais les personnages sont également une source précieuse d'informations sur leur identité. En combinant décor, action et protagonistes présents dans l'œuvre, il devient plus simple de reconnaître la combattante. Qu'ils soient ennemis ou alliés, les personnages l'accompagnant sur la ou les pages sont autant d'indices pour l'identification. Par exemple, l'impératrice Jingû est souvent représentée en compagnie de son ministre Takenouchi no Sukune, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises. Sur certaines estampes, le conseiller porte également dans ses bras le nourrisson Ôjin, rendant l'identification encore plus simple de Jingû. Shizuka est aussi un bon exemple car elle est souvent en présence de Minamoto no Yoshitsune et/ou de Musashibô Benkei, serviteur du général. Cette association se fait fréquemment lors de la représentation de la défense du palais de Horikawa.

Il est également possible que ce ne soit pas un personnage humain qui se tienne aux côtés de la guerrière mais un animal. C'est le cas notamment de Yatsushiro, épouse de Hachôsubote no Kiheiji. Ce dernier était un vassal de Minamoto no Tametomo (1139 – 1170),

protagoniste de la rébellion de Hôgen (1156). Archer hors pair, sa légende fut racontée dans divers textes mais elle devint particulièrement populaire au début du XIX^e siècle sous la plume de Takizawa Bakin (1767 – 1848). Cet auteur, inspiré par les *gunki monogatari* tels que le *Dit de Hôgen* et le *Taiheiki* ainsi que par les romans chinois, réécrit les exploits légendaires de Tametomo lors de son exil dans les îles d'Izu dans le livre *Etranges histoires du croissant de lune* (椿説弓張月, *Chinsetsu yumiharizuki*). Le héros y rencontre notamment Hachôsubote no Kiheiji, descendant du peuple du royaume de Ryûkyû, et sa femme Yatsushiro qui deviennent ses vassaux et l'aident dans ses batailles. Il est mentionné que la jeune femme est accompagnée d'un loup nommé Nokaze, animal gardé par Tametomo lorsqu'il était plus jeune. De cette œuvre s'inspirèrent quelques artistes de l'estampe comme Utagawa Kuniyoshi (1798 – 1861) pour sa série des *Dix célèbres héros de Tametomo* (為朝譽十傑, *Tametomo homare no jikketsu*) de 1851. Il dédia une estampe de l'ensemble à Yatsushiro, la représentant se défendant contre une pluie de flèches (**fig. 28**). Le fond est un dégradé de gris, suggérant le ciel, le paysage et le sol, et le titre de la série est écrit dans une bannière, dans le coin supérieur droit de l'estampe. Yatsushiro est représentée de pied en cap, dans un ensemble de kimonos dont un est orné de motifs de *kanoko*, de fleurs de cerisiers et de nuages et un autre porte un motif de *sayagata*. Le premier kimono, entièrement rouge et attaché grâce à une ceinture bleu, la détache bien du fond gris, attirant à la guerrière tous les regards. Son ventre est arrondi, faisant référence à son histoire selon laquelle elle serait partie au combat enceinte. Ses cheveux, malgré le chignon, sont décoiffés ce qui, avec le *naginata* abaissé et les flèches tranchées, traduit ses efforts dans la bataille. Derrière elle, le loup Nokaze, la gueule ouverte, semble prêt à attaquer les ennemis qui se trouvent hors du cadre, simplement symbolisés par un casque tombé à terre en arrière-plan.

La même composition se retrouve quinze ans plus tard, en 1866, dans une œuvre de Tsukioka Yoshitoshi dans sa série intitulée *Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure* (美勇水滸伝, *Biyû Suikoden*). L'estampe présente Yatsushiro nouant sa ceinture et observant vers sa droite, probablement vers les assaillants qui arrivent vers elle (**fig. 29**). Le fond est un dégradé de gris, le ciel est noir, comme si la scène se déroulait la nuit, et de celui-ci se détache un tronc d'arbre au pied duquel se trouvent deux stèles protégées par un abri de bois. Yatsushiro porte un ensemble de kimonos, le premier paré de motifs de chrysanthèmes, de *kanoko* et de fleurs, tandis qu'à sa taille sont attachés deux sabres. Ses cheveux sont arrangés en chignon et décorés d'un *kanzashi* doré. Une fois de plus, Nokaze l'accompagne, griffes et crocs sortis. Le sol est jonché de flèches dont certaines sont brisées tout comme le sabre près de la patte avant droite

du loup tandis qu'aux pieds de la combattante a roulé la tête décapitée d'un soldat ennemi. Les couleurs utilisées sont plus diverses que sur l'estampe précédente mais la composition est similaire. Yatsushiro est principalement reconnaissable par le loup Nokaze et le fait qu'elle soit armée.

Il se peut également que l'animal qui permette l'identification d'une guerrière ne soit pas un allié mais un ennemi. La princesse Kamigashi affronte toujours un *Tsuchigumo* dans les estampes qui l'illustrent. Elle a notamment été dessinée par Utagawa Kuniyoshi dans une estampe individuelle simplement intitulée *Princesse Kamigashi* (神我志姫, *Kamigashi-hime*), publiée en 1826 – 1828 (**fig. 30**). Elle est vêtue d'une armure rouge dissimulée sous une large veste bleue et un sabre long est attaché à sa ceinture. Sa manche est ornée d'un motif de nuages jaunes. Elle se tient à l'entrée d'une caverne, sa lance prête à s'abattre sur l'araignée géante qui boit à la rivière. L'artiste reprend ce thème dans sa série *Miroir des guerriers de notre pays* (本朝武者鏡, *Honchô musha kagami*) de 1855, sous le titre de *Princesse Kannatsuso* (神夏磯媛, *Kannatsuso-hime*) (**fig. 31**). La guerrière porte une armure différente, peut-être inspirée des armures chinoises, et sa ceinture est décorée de perles et bijoux. Ses manches sont parées d'un motif de *seigaiha* (青海波), de vagues, et une large veste blanche recouvre son corps. Ses cheveux sont laissés lâches, simplement retenus par un fin bandeau blanc. Un sabre est présent à sa taille et elle tient de ses deux mains une lance décorée. Elle est concentrée sur la créature qui se tient en contrebas, cachée dans sa caverne emplie de fils d'araignée. Dans les deux estampes de Kuniyoshi, le spectateur peut donc reconnaître aisément Kamigashi par la créature qu'elle affronte, le *Tsuchigumo*, puisqu'elle est la seule dont le récit mentionne le combat contre ces bêtes mythiques.

Bien que tous ces éléments extérieurs soient une aide précieuse à l'identification de la guerrière représentée, les indices principaux restent les attributs qu'elle porte. En effet, la combattante porte le plus souvent sur elle les signes les plus manifestes de son identité. Je pense en particulier à la tenue, à ses motifs ainsi qu'aux armes et accessoires des guerrières qui permettent leur distinction les unes des autres. Pour la tenue, les deux exemples seraient notamment Shizuka et Takiyasha. Shizuka était avant tout une *shirabyôshi*, une danseuse, et les artistes de l'estampe reprennent cette image pour la dépeindre. Utagawa Kunisada réalisa en 1861 une série nommée *Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes* (古今名婦傳,

Kokin meifu den) dans laquelle il intégra une illustration de Shizuka (**fig. 32**). Lui donnant le simple titre de *Dame Shizuka* (静御前, *Shizuka gozen*), il représenta la jeune femme dans son costume de danseuse sur un fond neutre marqué en haut par un bleu soutenu et en bas par un vert tendre, symbolisant ainsi ciel et terre. Shizuka est habillée d'un kimono aux longues manches de couleur violette et orné de fleurs de cerisier roses. Par-dessus, une large veste blanche au laçage violet, faisant donc écho au kimono, et un *hakama* rouge couvrant ses jambes, surmonté d'une ceinture blanche. Elle porte une coiffe de noble jaune attachée sous son menton par une laçage une fois de plus violet. Elle effectue un pas de danse en tenant un éventail jaune et bleu décoré de chrysanthèmes rouges et blancs. Shizuka est maquillée comme les dames de cour en utilisant l'*okimayu* et en noircissant ses dents, coutume appelée *ohaguro* (お歯黒). Cette pratique était particulièrement répandue parmi les nobles à l'époque Heian et l'on pensait que cela augmentait la beauté tout en préservant les dents. Elle regagna en popularité à l'époque Edo ce qui pourrait expliquer la représentation de cette coutume dans l'estampe.

Utagawa Kuniyoshi réalisa lui aussi une estampe dépeignant la danse de Shizuka dans une série intitulée *Vies des célèbres personnes renommées pour leur loyauté et leur vertu* (忠孝名譽奇人傳, *Chûkô meiyô kijin den*) (**fig. 33**). Le décor place l'action en extérieur, esquissant une terrasse de bois bordée d'une rambarde ornée d'or contre un fond entièrement bleu. En haut de l'estampe, des branches de cerisier en fleurs font tomber une pluie de pétales sur la danseuse. Cette dernière porte un kimono rouge à manches longues sur lequel ressortent différents motifs comme les fleurs de cerisier, les *kanoko*, les nuages blancs et bleus dans lesquels nous pouvons voir des arabesques et des fleurs. La veste rosée possède également un motif floral et l'ensemble est attaché par une ceinture d'un bleu sombre qui s'harmonisent avec les laçages. La coiffe de noble est tenue dans sa main gauche, laissant voir sa tête et ses longs cheveux noirs attachés en queue de cheval et parés d'un *kanzashi* de fleurs. Dans sa main droite, l'éventail avec lequel elle danse et nous remarquons aussi la poignée blanche et dorée d'un sabre de son côté gauche. Dans son dos, un accessoire particulier est visible. Il s'agit d'un large *gohei* (御幣), une baguette de bois décorée de deux *shide*, qui rappelle donc les origines religieuses de la danse et remplace, en quelque sorte, le costume traditionnel de la *shirabyôshi* qui est ici changé pour une tenue plus moderne.

Dans ces deux estampes, Shizuka est d'abord reconnaissable par sa tenue de danseuse. Néanmoins, elle n'est pas la seule *shirabyôshi* célèbre représentée dans les estampes et pour la

distinguer des autres, les artistes ont ajouté d'autres indices, notamment la fleur de cerisier qui fait référence à la pièce *Yoshitsune et les mille cerisiers*, considérée comme un classique des théâtres bunraku et kabuki et dans laquelle elle est l'un des personnages principaux.

Contrairement à Shizuka qui porte sa tenue de danseuse, la princesse Takiyasha revêt ses habits pour un événement spécifique de son histoire : l'exécution du rituel de la « visite du temple à l'heure du Bœuf » (丑の時参り, *Ushi no toki mairi*). Le costume varie selon les récits mais habituellement le pratiquant, souvent une femme, était habillé d'un kimono blanc, portant une « couronne » de fer sur laquelle étaient fixées trois bougies allumées, un miroir au niveau de la poitrine et une paire de *geta* (下駄, sandales de bois traditionnelles) à grandes dents aux pieds. Il pouvait aussi tenir un peigne dans sa bouche ou une torche de bambou et pin dont les deux extrémités étaient allumées.

Utagawa Kunisada reprit ces éléments de la tenue lorsqu'il dessina Takiyasha pour sa série de la *Soixantaine de provinces du Grand Japon* (大日本六十餘州之内, *Dai Nihon rokujūyoshū no uchi*), produite en collaboration avec Utagawa Kuniyoshi et leurs élèves. La princesse y est associée à celle d'Etchū (partie de l'actuelle préfecture de Toyama) et représentée après le succès du rituel (**fig. 34**). Elle porte un kimono à manches longues dégradé et à motif de *sayagata*. Une large ceinture violette tient l'ensemble de kimonos et ses pieds sont chaussés des *geta*. Le miroir est suspendu autour de son cou et elle tient la couronne de fer avec les trois bougies de la main droite tandis qu'elle porte un marteau de la main gauche, outil qui lui sert à accomplir le rituel. Elle regarde la bannière blanche tombée à ses pieds et sur laquelle un cheval est dessiné à l'encre noire. Une fumée sombre en émane, laissant apparaître un esprit, probablement celui de son père Taira no Masakado. Il porte la tenue et la coiffe des hommes de cour, vêtements arborant un motif de nuages et, sur le torse, un motif animalier, peut-être un phénix dont la tête semble orner le pommeau de son sabre. Cet insert, dessiné par Utagawa Sadamura (actif 1840 – 1850), vient compléter le rituel et aider à l'identification de la princesse Takiyasha.

En 1852, Utagawa Kuniyoshi inclut sa propre représentation du rituel mené par la princesse dans sa série des *Soixante-neuf stations du Kisokaidō* (木曾街道六十九次之内, *Kisokaidō rokujūku tsugi no uchi*). La vingt-septième estampe de l'ensemble porte le titre *Ashida* (芦田) et ajoute les noms de Nyogetsuni (女月尼) et Araimaru (あらい丸) à sa suite

(fig. 35). Nyogetsuni est le nom bouddhiste pris par la princesse Satsuki avant qu'elle ne devienne la sorcière Takiyasha, selon le roman de Santô Kyôden intitulé *Histoire de la loyauté d'Utô Yasukata* et publié en 1806. Takiyasha emprunte un chemin de montagne enneigé, passant sous les branches d'un pin et accompagné de son serviteur Araimaru. Ce dernier tient une longue branche au bout de laquelle pend la tête décapitée de l'une des victimes de la princesse ainsi que des morceaux de papier ou tissu blanc.

Nyogetsuni porte un ensemble de kimonos dont le premier est orné d'un motif de *sayagata* et un autre floral. Son large *obi* ainsi que ses laçages sont violets, le sous-kimono est rouge et elle chausse des *geta* à hautes dents. Ses cheveux qui volent au vent sont coupés courts, signe de sa récente ordination. Autour de son cou est passé un miroir et dans ses mains sont tenus une cloche et une épée. Enfin, elle serre entre ses dents la branche de bambou et de pin allumée aux deux extrémités. Toute sa tenue fait donc référence au rituel puisqu'elle en respecte les éléments mentionnés dans les textes et les légendes orales qui circulaient à l'époque de l'artiste.

Sarah E. Thompson affirme que le choix de Takiyasha pour représenter la station d'Ashida serait un jeu de mot sur les sabots puisque la forme des *geta* portées par la princesse est appelée *ashida geta*. De plus, les chevaux qui ornent le cartouche du titre de la série seraient une allusion au repaire de Takiyasha et de son frère dans le palais de Sôma, ce nom pouvant signifier « troupeau de chevaux » (相馬). Enfin, elle ajoute que la forme avienne de l'insert qui montre au spectateur le paysage d'Ashida est une référence à un oiseau du nord du Japon connu comme *utô* ou *utôyasukata*, nom du personnage du récit raconté par Santô Kyôden⁷². Utagawa Kuniyoshi joue donc avec tous ces éléments pour construire son image et faire comprendre aux spectateurs et acheteurs ses choix de représentation ainsi qu'aider à la reconnaissance de la princesse Takiyasha.

Les artistes de l'ère Meiji ont également illustré le mythe de Takiyasha puisqu'elle restait un personnage célèbre du théâtre kabuki et que les différents romans racontant son histoire avaient connu un certain succès. Toyohara Chikanobu produisit à la fin de l'année 1884 une série intitulée *Neige, Lune et Fleurs* (雪月花, *Setsugetsuka*) pour laquelle il réalisa une estampe dont le sujet est la princesse. Elle représente la neige à Tsukuba, ville de la province de Hitachi (actuelle préfecture d'Ibaraki), comme l'indique l'insert : 常州 築波雪 滝夜叉姫,

⁷² Sarah E. Thompson, *Utagawa Kuniyoshi : The Sixty-nine Stations of the Kisokaidô*, Californie, Pomegranate Communications, 2009, p. 70.

Jōshū (Hitachi), *Tsukuba yuki* (Neige de Tsukuba), *Takiyasha-hime* (Princesse Takiyasha) (**fig. 36**). L'artiste reprend les mêmes éléments qu'Utagawa Kuniyoshi pour dessiner la tenue de rituel. La jeune femme est habillée d'un ensemble de kimonos unicolores et sans motif et les couleurs utilisées sont les mêmes : rouge, bleu, blanc et violet. Nous retrouvons également les *geta* à ses pieds. Contrairement à l'œuvre de Kuniyoshi, Takiyasha possède de longs cheveux noirs, montrant qu'elle n'a pas encore été faite nonne. Un miroir repose sur sa poitrine et elle tient la cloche et le sabre dans ses mains ainsi que la branche de bambou et de pin enflammée entre les dents. Elle marche seule dans la montagne enneigée, passant devant une cascade et sous les branches d'un pin. En outre, l'insert au-dessus de l'illustration principale présente un homme âgé, probablement le sorcier Nikushisen, un rouleau déroulé à la main et accompagné d'un crapaud géant, créature qu'il manipule. Takiyasha est donc facilement reconnaissable par sa tenue mais c'est en réalité toute la composition de l'estampe qui permet une identification certaine.

Si la tenue entière, quand elle est attachée à un métier ou une situation, permet une distinction entre les guerrières, certains indices peuvent aussi se cacher dans les détails, notamment dans l'utilisation de motifs précis. En effet, certaines des guerrières sont parfois, voire souvent dans certains cas, liées à un motif spécifique en rapport avec leur personne ou leur histoire.

Le motif le plus évident et déjà mentionné plus haut est celui du *mitsu tomoe*, symbole du dieu shintō de la guerre et des archers Hachiman, lié dans les estampes à la guerrière Tomoe. Les raisons de cette association ne sont pas connues mais nous pouvons penser que cela est dû à son nom. En effet, le symbole et la combattante partagent le même kanji pour leur écriture : 卍. Une autre hypothèse est que Tomoe serait placée sous la protection du dieu de la guerre et des archers, étant elle-même une grande combattante et une archère hors du commun. Il est vrai que cela peut être également dit de Hangaku mais la renommée de Tomoe ainsi que le nom partagé avec le symbole et les exploits qu'elle aurait accomplis semblaient rendre l'assimilation plus évidente encore.

Il est difficile de retracer l'origine exacte de l'utilisation de ce motif pour identifier Tomoe, mais les premiers exemples seraient apparus dans des estampes remontant au XVIII^e siècle. La plus ancienne estampe de notre corpus associant le *mitsu tomoe* à la guerrière est celle présentant le portrait de l'acteur Tatsuoka Hisagiku jouant le rôle de Tomoe (**fig. 37**), réalisée par Torii Kiyonobu II (1702 – 1752) vers 1740. Le comédien est représenté à cheval, portant

l'armure, le *hachimaki* et l'*eboshi*. Il est armé de deux sabres, attachés à sa ceinture, et tient dans la main gauche un étendard. Dans son dos se trouve un *horo* décoré de vagues et derrière sa tête, un grand *mitsu tomoe* avec deux *kuwagata* (鍬形), deux sortes de cornes dorées de chaque côté du symbole, semblent lui créer un halo duquel jaillissent des branches et des fleurs de cerisier. Le *mitsu tomoe* est ici un élément voyant de la composition et clairement associé à la guerrière puisque l'artiste a fait le choix de le placer derrière sa tête.

Avec le temps, le motif se fait plus discret, ornant les vêtements et accessoires de Tomoe. À la fin du XVIII^e siècle, Katsukawa Shun'ei (1762 – 1819) réalisa une œuvre sans titre ayant pour sujet le duel entre Uchida Ieyoshi et Tomoe (**fig. 38**). La guerrière et son adversaire sont tous deux sur le cheval de la jeune femme. Ieyoshi est allongé sur le ventre, essayant de se défaire de l'emprise de Tomoe, qui le tient par la ceinture et une partie de son armure. Nous ne distinguons que le haut du corps de la combattante et voyons qu'elle porte son armure et que la manche droite est laissée libre, montrant le vêtement et son motif qui est un *mitsu tomoe* jaune d'un diamètre assez important pour le tissu. Le symbole se répète sur les bords de ses *ôsode* (大袖), dorés sur fond noir. Elle porte toujours son carquois dans son dos et un long sabre à la taille. Ses longs cheveux noirs sont laissés lâches, seulement tenus par un *hachimaki* rouge.

En 1842, Utagawa Kuniyoshi entama la production de sa série *Cent Poètes et Héros littéraires de notre pays* (本朝文雄百人一首, *Honchô bunyû hyakunin isshu*). L'une des estampes représente Tomoe (**fig. 39**), représentée dans un contexte non pas guerrier mais civil, comme les autres figures historiques de la série. En effet, la jeune femme est dépeinte dans un ensemble de kimonos, sans aucune partie d'armure, et ses cheveux sont coiffés en un chignon élaboré et paré d'épingles et peignes dorés et de rubans rouges. Sa tenue est très colorée et ornée de différents motifs : *yamabuki* (山吹, corête du Japon) et pivoines, nuages avec *kanoko*. Son *obi* est également décoré de fleurs. Le *mitsu tomoe* se mêle aux autres motifs sur le kimono, se détachant par leurs couleurs (bleu, rouge et gris). Il se retrouve également sur l'une des épingles à cheveux, répété trois fois. Le symbole identifie plus facilement la guerrière puisqu'elle n'est pas représentée dans l'un des contextes les plus connus de sa légende. Elle est ici illustrée agenouillée devant un brûleur en forme de *komainu* (狛犬), créature ressemblant à un lion et gardienne des sanctuaires, duquel sortent des volutes d'encens qui viennent imprégner un casque richement décoré, vraisemblablement celui de Yoshinaka. Derrière elle est placée une grande caisse de bois dans laquelle est probablement rangé le reste de l'armure. Son geste a

pour but d'honorer la mémoire de son amant tombé au combat et nous permet de comprendre que la scène se déroule après la bataille d'Awazu, peut-être avant que Tomoe ne décide de devenir nonne. Le motif du *mitsu tomoe* serait donc suffisant à son identification, montrant ainsi qu'il n'y a pas toujours besoin de représenter la guerrière lors d'une bataille ou portant son armure pour la reconnaître.

Utagawa Hiroshige (1797 – 1858) illustre Tomoe dans sa série d'estampes *Imitations du Ogura de Cent poèmes par Cent poètes* (小倉擬百人一首, *Ogura nazorae hyakunin isshu*) publiée en 1845. Le titre de l'ensemble est une référence à la célèbre compilation de poèmes classiques *Cent poèmes par cent poètes* (小倉百人一首, *Ogura hyakunin isshu*), recueil attribué à Fujiwara no Teika (1162 – 1241). Associée à un poème composé par l'empereur Kôkô (r. 884 – 887), la guerrière est représentée de dos, sur son cheval noir cabré, dans un paysage de neige (**fig. 40**). Cette pose rappelle l'épisode de sa fuite lors des combats à Awazu, qui eurent lieu en février 1184, et elle semble prête à partir du champ de bataille. Cependant, comme Kuniyoshi, Hiroshige a fait le choix de ne pas la vêtir d'une armure et elle est seulement armée d'un sabre qu'elle a dégainé et dont le fourreau est glissé dans son *obi*. Elle est habillée d'un ensemble de kimonos aux multiples couleurs et ornés de motifs, en particulier de fleurs. La tenue et le contexte sélectionnés par Hiroshige illustrent bien le poème auquel l'image est associée :

君がため	C'est pour vous que
春ののにいでて	dans la lande printanière je vais
わかなつむ	cueillant des jeunes pousses
わが衣でに	cependant que sur mes manches
雪がふりつつ	tombent des flocons de neige ⁷³

Elle garde tout de même le *hachimaki* mais ses cheveux sont simplement coiffés en queue de cheval avec un *hana kanzashi*. Le kimono qui apparaît au niveau de ses jambes est complètement couvert de *mitsu tomoe* roses sur un fond rouge, Hiroshige reprenant donc le même motif que ses prédécesseurs. Toutefois, il fait également référence à ce symbole dans les

⁷³ Vieillard-Baron, Michel, *Recueil des joyaux d'or et d'autres poèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p.105

grands cercles dorés de la veste verte de la combattante. En effet, le motif créé par les trois fleurs rassemblées dans ces cercles ressemble fortement à celui du *mitsu tomoe*. Ainsi, certains artistes récupérèrent le symbole et l'intégrèrent dans leurs illustrations mais ils trouvèrent aussi d'autres façons de le dessiner, jouant avec sa forme et pour le plaisir des yeux de leurs spectateurs.

Le motif du *mitsu tomoe* est donc repris dans la majeure partie de la production d'estampes ayant pour sujet Tomoe à l'époque Edo. Jusqu'à la fin de cette période, les artistes l'ont constamment dessiné et cela eut un impact sur la représentation de la guerrière par la nouvelle génération d'artistes qui prit la relève lors de l'ère Meiji. En 1867, Tsukioka Yoshitoshi, disciple d'Utagawa Kuniyoshi, réalisa un triptyque intitulé *Image de la grande bataille des plaines d'Awazu* (粟津ヶ原大合戦之図, *Awazugahara ôkassen no zu*) dans lequel sont représentés les vassaux de Kiso Yoshinaka et la combattante Tomoe (**fig. 41**). Cette dernière occupe toute l'estampe centrale et semble ainsi être la protagoniste principale de l'œuvre malgré la présence des autres soldats. Elle est à cheval, prenant un instant de repos dans le combat avec les autres mais observant tout de même Imai Kanehira, général de Yoshinaka, pourchasser les troupes de Minamoto no Yoritomo. La représentation de la guerrière est plus sanglante que les autres, la dépeignant blessée, des flèches plantées dans son dos et le sang coulant sur son armure usée. La lame de son *naginata* est également salie du sang de ses ennemis, montrant ainsi qu'elle sort à peine du combat. Sous son armure, ses vêtements rouges portent le motif du *mitsu tomoe* bleu, vert et jaune et, même s'il ne s'agit pas du même symbole, nous remarquons sur son étrier une triquetra, signe utilisé également dans l'art celte et qui représente un groupe de trois objets ou personnes. L'explication quant à l'utilisation de ce signe dans une estampe japonaise n'est pas clairement définie mais il est probable que Yoshitoshi ait eu accès à des livres provenant d'Europe par son apprentissage auprès de Kuniyoshi, intéressé par les techniques de représentation occidentales⁷⁴, ou par la récente sortie du Japon de sa politique d'isolationnisme, ouverture forcée par les puissances étrangères qui souhaitaient commercer librement avec l'archipel.

En 1893, Toyohara Chikanobu produisit lui aussi un triptyque sur la bataille d'Awazu auquel il donna le titre de *La bataille des plaines d'Awazu – Hatakeyama Shigetada – La courageuse femme Tomoe* (粟津原合戦 - 畠山重忠 - 勇婦巴女, *Awazuhara kassen –*

⁷⁴ Capriati Manuela, « L'Ukiyo-e come arte « di uso e consumo » » in *Il Giappone*, vol. 41, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001, pp. 43 – 86.

Hatakeyama Shigetada – Yûbu Tomoe-jo) (**fig. 42**). Il illustra la tentative de capture de Tomoe par le général ennemi Hatakeyama Shigetada, tentative qui fut un échec, laissant la guerrière repartir librement dans sa province natale. L'homme a simplement réussi à lui arracher sa protection de bras gauche qu'il tient alors dans sa main droite. Tomoe le regarde avec une expression de colère mais son cheval est déjà prêt à fuir la bataille. Elle porte son armure, le *hachimaki* et l'*eboshi*, et elle est armée d'un arc et de deux flèches, les seules qui lui restent après le combat, de deux sabres et d'un *naginata* qu'elle tient de sa main droite. Ici, le motif du *mitsu tomoe* n'orne pas les vêtements de la guerrière mais ses accessoires d'équitation : l'étrier et la selle montrent une multitude de petits signes qui viennent alors identifier la guerrière qui les utilise.

Ainsi, l'emploi de ce symbole comme motif de vêtements ou d'accessoires pour identifier Tomoe s'est peu à peu fixé dans les illustrations de ce thème. Cela devint un code tacite de sa reconnaissance parmi les dessinateurs mais également les spectateurs qui, en observant les différentes images de la combattante, ont eux aussi fini par associer les deux et ont pu plus facilement la reconnaître. Le *mitsu tomoe* n'est cependant pas exclusif à Tomoe, il est possible de retrouver le motif sur d'autres guerrières, mais aucune d'entre elles n'est aussi souvent associée à ce symbole que la plus célèbre des combattantes. Les artistes ont donc constamment repris le motif et l'ont remanié pour en créer des variantes et ainsi se distinguer les uns des autres, afin de satisfaire un public toujours avide de nouveauté.

De même, d'autres guerrières possèdent dans les images un symbole qui leur est plus ou moins associé. Il peut s'agir d'un animal ou d'un *mon*, emblème de clan, notamment ceux des clans Taira et Minamoto. L'impératrice Jingû est parfois associée au phénix, oiseau mythique représentant la renaissance et le triomphe et qui était associé au pendant féminin du couple impérial, le dragon étant le côté masculin et les deux formant un signe de félicité conjugale. Les artistes qui utilisèrent cette créature fantastique comme motif pour Jingû sont principalement les artistes de l'école Utagawa, comme Kuniyoshi et Kunisada. Le premier s'en sert dans au moins deux œuvres pour deux séries : *Histoires de cent héros de grand renom* (名高百勇傳, *Nadakai hyaku yûden*) et *Huit vues de femmes vertueuses* (賢女八景, *Kenjo hakkei*). La première fut publiée en 1843 et regroupait les images de personnages historiques guerriers de toutes époques tels que Musashibô Benkei ou Takeda Shingen. Jingû prend place parmi eux dans une estampe au fond neutre, accompagnée des titres et d'une brève biographie (**fig. 43**).

Elle est représentée assise sur un rocher sur lequel se trouvent également les Joyaux des Marées qui l'auraient aidé à traverser la mer pour atteindre les royaumes de Corée sans encombre. L'impératrice est vêtue d'une tenue de cour élaborée sous laquelle nous pouvons voir le bord d'un plastron. Elle est armée de ses deux sabres et tient dans sa main un éventail de commandement aux motifs de vagues et de dragon, symbolisant la traversée et la conquête. Des phénix ornent la veste de leurs longues plumes colorées. Le motif est voyant et facilement reconnaissable par ceux et celles qui observent l'estampe.

La deuxième série date de la même année et rassemble huit images au format *chûtan-zaku* (36,3 x 12,2 cm). Elle est inspirée de la tradition chinoise des « Huit vues », tradition qui consistait à représenter en huit images les paysages les plus beaux ou significatifs d'une région. Ici, Kuniyoshi joue de ce nom en représentant non pas des scènes bucoliques mais des femmes connues pour leur vertu. Parmi elles, l'impératrice Jingû est illustrée sous le titre *Bateaux revenant au port à Tsukushi* (筑紫帰帆, *Tsukushi Kihan*). La scène dépeinte est celle du retour de l'impératrice dans la province de Tsukushi (actuelle préfecture de Fukuoka) après sa conquête de la Corée (**fig. 44**). À l'arrière-plan de cette « vue », les voiles de bateaux glissent sur la mer tandis que l'impératrice guette leur retour en haut de la falaise. Elle porte de nouveau une tenue de cour élaborée mais les parties de l'armure qu'elle dissimule en dessous sont plus visibles avec notamment les gantelets et les protections d'épaule. Elle est également coiffée d'un *eboshi* rouge soutenu par un *hachimaki* bleu et est armée de flèches et de ses deux sabres. Elle tient également un éventail de commandement de la main droite mais avec un motif de soleil et de lune. Sa veste verte est parée de phénix jaunes et bleus qui se répètent régulièrement, les rendant parfaitement visibles pour le spectateur. Kuniyoshi utilise dans ses deux estampes la même composition pour la tenue de l'impératrice, à quelques modifications près, pour deux séries publiées la même année.

Pour son portrait de Jingû, réalisé pour une série sans titre datée des années 1830, Utagawa Kunisada avait choisi l'oiseau mythique. La guerrière se tient debout sur un fond neutre bleu (**fig. 45**). Elle porte son armure ainsi qu'un *hachimaki* et nous voyons ses deux sabres, son arc et ses flèches. Comme chez Kuniyoshi, le motif du phénix orne la veste verte et se répète suffisamment et clairement pour qu'il soit reconnaissable, notamment sur le ventre de la souveraine. Celle-ci le regarde, nouant sa ceinture, et ce geste met en avant son ventre arrondi, permettant ainsi à ceux et celles qui regardent l'estampe de comprendre qu'il s'agit d'une image d'avant la conquête de la Corée. Il n'est pas possible de savoir exactement pourquoi les artistes, et surtout ceux de l'école Utagawa, ont repris ce motif du phénix mais nous pouvons avancer

que, puisqu'il s'agit d'un symbole lié au couple impérial, en particulier à l'impératrice, les dessinateurs ont pu penser que cela identifierait plus facilement Jingû.

Le *mon* (紋), également appelé *kamon* (家紋) ou *mondokoro* (紋所) et qui signifie « emblème de clan », est le symbole héraldique utilisé par les clans de guerriers et qui les identifiaient sur le champ de bataille. Son usage remonterait au moins au XII^e siècle et il serait apparu d'abord chez les aristocrates de la cour. Il fut repris par la caste guerrière qui s'en servit pour distinguer ses différents membres lors des combats ; nous le retrouvons donc sur les bannières, les armes ou encore les tentes. L'utilisation du *mon* finit par atteindre également les couches plus modestes de la société et les organisations religieuses et commerçantes, permettant ainsi à la population d'identifier rapidement d'où provenaient les marchandises (*mon* d'un artisan, d'une activité, d'un magasin...). D'un point de vue du dessin, l'emblème n'était pas soumis à des règles précises, mais il était le plus souvent monochrome, s'inscrivait dans un cercle et donnait à voir une représentation stylisée d'un végétal, d'un animal, d'un élément de la nature, d'un motif géométrique, d'un objet et, parfois, d'un kanji. Il y avait cependant des emblèmes réservés aux plus éminents membres de la société tel que le chrysanthème pour la famille impériale.

Ainsi, le *mon* était un moyen de reconnaissance efficace et les artistes les ont donc intégrés dans leurs estampes lorsqu'ils illustraient les plus célèbres des personnages historiques du Japon, permettant une identification plus simple pour ceux qui étaient familiers de ces emblèmes et donnant l'occasion de les apprendre à ceux qui ne les connaissaient pas ou peu. Nous avons commenté plus haut le motif du *mitsu tomoe* lié à la guerrière Tomoe mais d'autres combattantes ont pu être rattachées à des clans grâce aux *mon*. Shizuka par exemple n'était pas issue d'un clan particulier mais elle devint membre de la famille Minamoto par sa relation avec Minamoto no Yoshitsune. L'emblème de ce clan est appelé *sasarindô* (笹竜胆) et se compose de cinq feuilles de bambou surmontées de trois gentianes (**fig. 3**). Il se retrouve dans les illustrations de la guerrière mais il n'est pas montré sur elle directement ; il est plutôt dans le décor et permet ainsi l'identification de l'ensemble des personnages présents dans l'image. Il existe un exemple dans lequel Shizuka porte l'emblème. Il s'agit d'un triptyque réalisé par Utagawa Kuniyoshi vers 1843 – 1845 et dont le titre est *Attaque nocturne sur Horikawa - Tosabô Shôshun approchant* (堀川夜討土佐坊昌俊遠寄之圖, *Horikawa youchi Tosabô Shôshun tôyose no zu*) (**fig. 46**). Chaque estampe présente un personnage (de droite à gauche) :

Yoshitsune, Shizuka et Benkei. Derrière eux, un fond brumeux duquel émerge les étendards des troupes ennemies. La jeune femme occupe l'estampe centrale, habillée d'un ensemble de kimonos aux motifs de *sayagata*, de fleurs, d'écailles de tortue, de *kanoko* et de fleurs de cerisier, ces dernières se retrouvant sur l'épingle à cheveux dorée qui pare ses longs cheveux noirs. Elle tient dans ses mains son *naginata* et c'est sur celui-ci qu'apparaît le motif de *sasarindô* en doré et bleu. Il s'agit de la seule apparition de l'emblème dans cet ensemble d'estampes. Il n'est pas représenté sur Yoshitsune qui est pourtant un membre éminent du clan Minamoto. Shizuka joue donc ici le rôle de « porte-étendard », étant la seule à arborer le *mon* de son clan. Cela permet également de l'identifier puisqu'elle la seule femme mentionnée dans les récits de Yoshitsune à avoir combattu à ses côtés lors de la défense du palais, mais également dans d'autres batailles.

Dans d'autres estampes, l'emblème n'est pas directement porté par Shizuka mais il est bien présent dans le décor, assez proche de la combattante pour qu'elle y soit rattachée. C'est le cas dans le triptyque de Katsukawa Shuntei intitulé *La bataille nocturne à Horikawa* (堀川夜合戦, *Horikawa yoru kassen*), produit vers 1814 – 1819. La scène représentée est le combat entre les défenseurs du palais, soldats de Yoshitsune, et les troupes assaillantes de Tosabô Shôshun (fig. 47). L'action prend place en extérieur, dans la cour de la demeure du général, et le combat fait rage. Tosabô Shôshun entre dans la cour à cheval à gauche tandis que Yoshitsune utilise son arc pour repousser les adversaires qui tentent de l'atteindre, Benkei l'aidant en dévalant les escaliers, sa massue à la main. Shizuka est au centre de la composition, placée sur la terrasse de bois, un pied sur la rambarde pour prendre appui. Elle vient de renverser un ennemi et esquive l'attaque d'un autre. Elle se distingue de la femme qui se tient à la gauche de Yoshitsune par le fait qu'elle porte l'armure et le *hachimaki* ainsi qu'un long sabre à la ceinture et se bat au *naginata*, étant la seule femme de l'entourage de Yoshitsune mentionnée comme une vraie combattante. Si elle n'arbore pas directement le *sasarindô*, elle est placée juste à côté d'une lanterne où l'emblème est nettement visible tout comme Yoshitsune, qui le porte, est aussi placé sous une tenture bleue ornée du motif. Nous pouvons nous interroger sur l'intérêt de répéter le motif sur la lanterne puisqu'il apparaissait déjà sur celui qui y est le plus lié. Peut-être est-ce tout simplement esthétique mais il n'est dessiné que deux fois dans le décor : au-dessus de Yoshitsune et Benkei et près de Shizuka. Peut-être est-ce pour le cas où le triptyque serait séparé en trois estampes individuelles et le *sasarindô* servirait donc d'élément identifiant de la scène. Cependant, il n'apparaît pas sur l'estampe de gauche mais cela provient

probablement du fait que les troupes et généraux représentés sont ceux de Tosabô Shôshun et l'artiste éviterait donc un quelconque amalgame à ses spectateurs.

En 1843, Utagawa Kuniyoshi utilise également l'emblème comme élément de décor dans sa série *Miroir de la vie de Minamoto no Yoshitsune, la source romantique* (程義經戀源一代鏡, *Hodo Yoshitsune koi no Minamoto Ichidai kagami*). L'estampe est intitulée *Troisième histoire brève* (三略傳, *Sanryakuden*) et le texte l'accompagnant décrit la scène illustrée : « Lors de l'attaque de nuit sur le palais de Horikawa par Tosabô Shôshun, Yoshitsune combat personnellement l'ennemi » (**fig. 48**). En arrière-plan, la nuit brumeuse dissimule les troupes ennemies dont nous ne distinguons que les bannières tandis qu'au premier plan nous est montrée la terrasse de bois de la demeure sur laquelle se tiennent Yoshitsune, accompagné d'un page, et Shizuka. Au-dessus d'eux, les stores de bambous sont criblés de flèches, laissant supposer que le combat fait rage depuis un moment. Le couple se bat au *naginata*, Yoshitsune arrêtant les flèches et Shizuka repoussant les lances des assaillants. Aucun ne porte l'armure, pris par surprise en pleine nuit, toutefois, Shizuka est coiffée du *hachimaki* et elle a attaché ses manches de manière qu'elles ne la gênent pas. Le *sasarindô* est visible sur les lanternes de papier disposées à leurs côtés ainsi qu'autour du titre de la série.

L'emblème des Minamoto continua d'être utilisé dans les images produites à l'ère Meiji. Lorsque Toyohara Chikanobu réalisa un ensemble intitulé *Genpei Seisuiiki* (源平盛衰記, *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira*), en référence à la chronique historique du même nom, il choisit d'illustrer la bataille de Horikawa pour sa onzième estampe. La scène représentée est moins belliqueuse que les précédentes, nous montrant la préparation du général Minamoto au combat (**fig. 49**). Bien qu'il nous soit donné à voir un des guerriers de Yoshitsune tirant ses flèches sur les ennemis évoqués par des bannières flottant dans la nuit en arrière-plan, le sujet principal reste ce moment de calme avec le couple formé par Yoshitsune et sa concubine Shizuka. Cette dernière aide son amant à mettre son armure, les différentes pièces sorties de la caisse et posées sur le sol avec des flèches et le sabre du samurai. Le motif de *sasarindô* n'est visible que sur les vêtements de Yoshitsune, l'identifiant certainement et identifiant ainsi Shizuka puisqu'elle était sa favorite et elle était présente lors de l'attaque nocturne. L'emblème des Minamoto est donc un outil de reconnaissance de Shizuka puisqu'elle y est liée par la relation qu'elle entretient avec l'un des plus célèbres membres de cette famille. Qu'elle le porte directement ou non, les spectateurs qui

se sont habitués à la voir dans les mêmes estampes que le *mon* l'identifient plus facilement grâce au symbole mais également à sa renommée. Elle est en effet l'une des femmes les plus connues de la période de la guerre de Genpei et, en plus d'être la compagne préférée de Yoshitsune, elle était la seule à l'accompagner au combat.

En plus de la tenue et de ses motifs, les armes et accessoires portés par les guerrières sont également des moyens d'identification. Si la tradition attribue aux femmes le maniement du *naginata*, certaines d'entre elles étaient également d'excellentes archères, de puissantes sorcières et des expertes du *kusarigama*, ce que les artistes de l'*ukiyo-e* représentèrent dans leurs œuvres. Les archères les plus renommées des combattantes sont l'impératrice Jingû, Tomoe et Hangaku. L'utilisation de l'arc par la souveraine s'explique par le contexte historique puisqu'à l'époque de son règne, l'arc était l'arme de prédilection des guerriers et il était associé aux célèbres personnages historiques japonais⁷⁵. Son utilisation subsista jusqu'au XVI^e siècle durant lequel il tomba peu à peu en désuétude face aux mousquets portugais. L'arc est donc important dans la culture japonaise pour son efficacité mais également pour sa forte symbolique qui en faisait parfois un objet de vénération. Ainsi, il est présent dans les estampes de guerrières en tant qu'arme mais également sous la forme du carquois qui parfois le remplace, évoquant simplement le talent des combattantes pour le tir à l'arc. Hangaku était décrite dans les récits comme une archère hors pair, dépassant son père et son frère dans son maniement, et « tirant cent fois pour toucher cent fois ». Les artistes de l'estampe la représentèrent donc avec son arme favorite dans leurs illustrations. C'est le cas de Tsukioka Settei dans le livre illustré *Comparaison de femmes héroïques* dans lequel nous pouvons voir Hangaku en haut de la tour du château de Tosaka avec son grand arc et ses flèches (**fig. 16**). Les dessinateurs de l'ère Meiji aussi la dépeignirent armée de son arc comme Tsukioka Yoshitoshi pour sa série des *Courageux guerriers de Yoshitoshi* (芳年武者无類, *Yoshitoshi musha burui*) éditée entre 1883 et 1886.

L'estampe, publiée en 1886, est sobrement intitulée *Dame Hangaku* (坂額女, *Hangaku-jo*) et illustre la combattante à cheval, sur un fond neutre décoré d'un motif fin (**fig. 50**). Elle est en armure, tenant les rênes du cheval qui se cabre, et armée de ses deux sabres ainsi que de son arc et de ses flèches. Le dessin montre également l'influence de l'art occidental sur Yoshitoshi par la manière de dessiner le visage. Bien que respectant les traditions japonaises par le teint blanc

⁷⁵ Batterson Boger H., *The Traditional Arts of Japan : A Complete Illustrated Guide*, New York, Doubleday & Company, 1964, p. 114.

et la composition, les traits semblent plus réalistes, l'artiste appliquant ce qu'il a appris auprès de son maître mais aussi ce qu'il a pu observer de nouveau, en provenance de l'étranger.

Adachi Ginkô (1853 – 1902) réalisa un an auparavant une série concernant les grands moments du passé japonais, série nommée *Images d'une brève Histoire du Japon* (大日本史略圖會, *Dai Nihon shiryaku zue*). L'illustration de Hangaku est la soixantième et est accompagnée d'un texte relatant l'épisode de la défense du château de Tosaka : « Hangaku surprit l'armée ennemie par son grand courage » (**fig. 51**). La guerrière se tient en haut de la tour, protégée des flèches par une palissade de bois. Elle porte son armure et s'apprête à tirer vers une bannière qui représente les troupes ennemies. L'épisode tel que raconté dans les récits met en avant les talents d'archère de Hangaku et elle est ici en pleine démonstration de sa force.

D'autres guerrières se distinguent par l'utilisation d'armes moins conventionnelles comme les sœurs Miyagino et Shinobu. L'une des deux combattait en effet avec un *kusarigama* (鎖鎌), une arme blanche composée d'une faucille dont le manche était attaché à une chaîne dont la longueur variait entre quatre et six mètres et laquelle pouvait se terminer en un boulet de métal, de bois ou de pierre pour être utilisée comme un fléau. Cette arme a été développée par des paysans qui cherchaient un moyen de se défendre et qui ne pouvait utiliser un sabre ou acheter une lance ou même un poignard. L'utilisation de cette arme par Shinobu rappelle l'origine des sœurs qui sont filles de paysan. Afin de venger leur père, assassiné par un samurai, elles décidèrent d'apprendre le maniement des armes auprès d'un maître qui leur attribua à chacune une arme : le *naginata* pour Miyagino et le *kusarigama* pour Shinobu. Ainsi, lorsque leur récit est illustré, les sœurs sont reconnaissables par leurs armes respectives.

Pour leur série des *Cinquante-trois stations [du Tôkaidô] par deux pinceaux* (双筆五十三次, *Sôhitsu gojûsan tsugi*) datée de 1854, Utagawa Hiroshige et Utagawa Kunisada représentèrent les cinquante-trois arrêts localisés le long de la route qui mène d'Edo à Kyôto, route alors appelée Tôkaidô (東海道, « route de la mer de l'est »). Chacun des artistes est responsable d'une partie des estampes : Hiroshige dessine les paysages et Kunisada les figures. Ils choisirent de prendre les sœurs comme sujet pour illustrer la dix-septième station Yui (由井) (**fig. 52**). Les deux sœurs sont en train de s'entraîner au maniement des armes, Miyagino

attaquant avec un sabre et Shinobu parant avec un *kusarigama*, les équipements étant en bois pour éviter toute blessure. Les deux sont vêtues de kimonos aux motifs floraux : des fleurs de cerisier pour l'aînée et des fleurs de prunier pour la plus jeune. Leurs manches sont attachées de manière qu'elles ne les gênent pas dans leurs mouvements et leurs cheveux sont coiffés en chignons parés d'un peigne doré pour Miyagino et d'un ruban et peigne rouges pour Shinobu. Elles sont ainsi facilement reconnaissables par l'usage de leurs armes, bien que Miyagino s'entraîne avec un sabre et non avec un *naginata*, puisque le *kusarigama* identifie clairement Shinobu.

Vers 1852, Utagawa Yoshifuji (1828 – 1887) créa un triptyque sur la vendetta des sœurs intitulé *L'histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix* (碁太平記白石噺, *Go Taiheiki Shiraishi banashi*), du nom des pièces de bunraku et kabuki inspirées par les événements réels. Il illustra le moment du duel des deux sœurs contre l'assassin de leur père, duel arbitré par le seigneur de la province et maître du samurai (**fig. 53**). Shinobu a réussi à bloquer le premier sabre et le bras de son ennemi grâce à son fléau tandis que Miyagino s'apprête à l'attaquer avec son *naginata*. Les deux combattantes portent la même tenue, tenue rituelle qui est décrite dans leur histoire, et sont également armées d'un sabre, au cas où elles ne pourraient plus utiliser leur arme principale, mais elles se distinguent une fois de plus par celle-ci.

Le choix de cet épisode et la composition sont semblables à ce que nous observons dans un autre triptyque réalisé par Utagawa Kuniyoshi dans les mêmes années et nommé *Le Conte de Shiraishi : Scène de la vengeance* (白石噺敵討の圖, *Shiraishi banashi katakiuchi no zu*). La scène prend place dans une arène délimitée par des tentures, au milieu des arbres et des vassaux du seigneur des lieux (**fig. 54**). Cette fois-ci, Shinobu attrape la jambe gauche du meurtrier, le coupant dans son élan alors qu'il s'apprêtait à attaquer Miyagino qui se tient en position de défense, la lame de son *naginata* menaçant son ennemi. Les deux sœurs portent encore la même tenue et leur arme, comme dans l'estampe précédente, aide à la distinction non seulement des sœurs mais aussi les différencie des autres guerrières qui n'utilisent pas le *kusarigama*. Ainsi, l'arme est bien un moyen d'identification, surtout dans le cas des sœurs Miyagino et Shinobu dont l'usage d'armes moins conventionnelles leur permet de se dissocier des autres combattantes, tout comme leur statut social puisque, contrairement à la majorité des guerrières, Miyagino et Shinobu sont issues du peuple.

Si les combattantes utilisent des armes physiques, les princesses Takiyasha et Wakana utilisent leur magie pour affronter leurs adversaires. Pour la représenter, les artistes donnaient aux sorcières des rouleaus ou montraient leurs pouvoirs de manière concrète en les dessinant. Utagawa Yoshitsuya (1822 – 1866) réalisa une série intitulée *Miroir des guerriers de notre pays* (本朝武者鏡, *Honchô musha kagami*) en 1856. Il intégra dans celle-ci une image de Takiyasha dans laquelle la sorcière vient de mettre au sol ses adversaires et les maintient avec son genou gauche (**fig. 55**). Le store de bambou qu'elle soulève de la main gauche peut indiquer que la scène se passe en intérieur mais les fleurs de cerisier qui décorent le coin haut gauche de l'estampe indiquent le contraire. Peut-être que la princesse vient d'expulser des intrus du palais de Sôma. Elle porte un ensemble de kimonos sous lequel est dissimulée une armure verte. Sa veste est ornée de motifs d'oiseaux et de nuages et ses bords de fleurs de châtaigne d'eau. Sur son kimono, un motif de *sayagata* gris est recouvert de papillons orangés, jaunes et bleus. L'utilisation du papillon comme motif de vêtement pour Takiyasha peut faire référence à l'emblème du clan Taira, famille à laquelle appartenait la princesse. Ses cheveux sont laissés lâches et décorés d'un *hana kanzashi*. Dans sa main droite, un *naginata* et entre ses dents, un rouleau, probablement celui dont elle se sert pour invoquer toutes sortes de démons. Takiyasha peut donc être reconnaissable par ce rouleau mais également par le motif de papillon qui rappelle celui des Taira.

Dans sa série *Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure* (1866 – 1867) déjà citée, Tsukioka Yoshitoshi représenta les deux princesses et leurs pouvoirs respectifs. L'illustration de Takiyasha la dépeint dans un moment de repos, accompagnée d'une servante (**fig. 56**). Nous pouvons reconnaître les ruines du palais de Sôma par le store de bambou cassé en haut à droite et la grande tenture au motif de phénix mais trouée qui se situe derrière la princesse. De plus, le lierre s'est enroulé autour d'une barrière de bois, évoquant ainsi l'état de délabrement dans lequel est le lieu où se déroule l'action. Takiyasha est assise sur un large coussin, ses bras reposant sur un accoudoir décoré de motifs végétaux. Elle porte un ensemble de kimonos dont le premier est orné de chrysanthèmes, *kanoko* et éventails, et ses cheveux sont simplement attachés en une queue de cheval. Elle semble regarder avec amusement ses petits visiteurs amphibiens. En effet, dans le coin inférieur gauche, des crapauds se sont rassemblés pour venir voir leur maîtresse. Takiyasha était connue pour sa puissante magie des crapauds, seule sorcière à la maîtriser. Elle est donc ici reconnaissable par eux et il est possible que ce soit elle qui les ait invoqués malgré l'absence de rouleau.

L'estampe consacrée à Wakana la représente debout, son rouleau de sort déroulé devant elle alors que l'araignée géante qu'elle vient d'invoquer se tient derrière elle dans sa grande toile (**fig. 57**). La jeune femme est habillée d'un kimono au motif de feuilles d'érable et les traits fins qui traversent le tissu rappellent les fils de la toile de son araignée. Etant la sorcière des arachnides la plus connue, la princesse Wakana est ainsi facilement reconnaissable par le rouleau de sorts et la créature qui l'accompagne.

Outre les armes, certains accessoires peuvent également permettre d'identifier la guerrière représentée. C'est notamment le cas du *gunbai*, l'éventail de commandement, accessoire que nous retrouvons seulement dans les portraits de l'impératrice Jingû. Nous avons déjà vu cet éventail dans plusieurs images décrites précédemment (**fig. 7** et **26**) et il semble normal qu'il soit utilisé par la souveraine puisque le *gunbai* était un éventail de signalement qui permettait de commander les troupes. Il n'était possédé que par les daimyôs dans la caste samurai et seule Jingû parmi les combattantes égalait et même surpassait ce rang. L'ajout de cet accessoire dans les mains de l'impératrice se remarque dans l'œuvre de Katsukawa Shunshô (1726 – 1793) qui a pour thème la souveraine, son ministre et le nourrisson Ôjin (**fig. 58**), datée des années 1770. La scène se déroule en extérieur, sous les branches d'un pin. Jingû est assise sur une estrade, habillée de son armure sous de larges vêtements aux motifs floraux et naturels et armée d'un long sabre dont le fourreau est couvert d'une peau de tigre. Elle tient de sa main droite un grand *gunbai*, bien visible pour le spectateur, tandis qu'elle observe son conseiller qui berce le jeune prince dans ses bras.

Ce même thème est repris par Utagawa Kunisada pour sa série des *Bannières pour la décoration de parloir* (御談座敷幟ノ内, *Goshô zashiki nobori no uchi*). La souveraine se tient debout derrière son ministre agenouillé, tenant avec joie le nourrisson dans ses bras (**fig. 59**). Elle porte l'armure ainsi qu'une large veste et un *hakama* à motifs végétaux et géométriques. Le *hachimaki* retient ses longs cheveux noirs en arrière et son visage fin est tourné vers son fils. Elle est armée de son arc, d'un carquois et de deux sabres. Dans sa main droite, le *gunbai* richement décoré est présent.

Dans ces deux estampes, l'éventail ne remplit pas sa fonction de signal puisque l'impératrice n'est pas au combat ; il est simplement un élément esthétique, réduit à la fonction d'accessoire identifiant de la guerrière.

Cependant, il y a une estampe dans laquelle le *gunbai* est clairement utilisé comme moyen de signalement aux troupes, donc sa fonction première. Il s'agit d'un triptyque réalisé

par Utagawa Sadahide (1807 – 1873) nommé *Conquête de la Corée par l'impératrice Jingû* (神功皇后三韓伐隨就給之圖, *Jingû Kôgô Sankan kiru shitagau tamau no zu* (?)) (**fig. 60**) et publié en 1856. Les trois estampes montrent une scène de combat contre les soldats coréens, principalement sur la page de gauche. Celle du milieu dépeint un général de Jingû se lançant dans la bataille tandis que celle de droite possède une ambiance plus calme, illustrant l'impératrice et ses vassaux observant le combat qui fait rage de l'autre côté du triptyque. La guerrière est nettement représentée, aucun élément de la composition ne venant la cacher d'une quelconque façon. Elle est à cheval, vêtue de son armure, d'une large veste verte et d'un *hakama* rouge à motif floral. Sa tête est ceinte d'un *hachimaki* blanc et doré, retenant ses cheveux lâches pour ne pas la gêner. A sa ceinture se trouve un sabre long et dans son dos, un carquois allant de pair avec l'arc tenu dans sa main gauche. La main droite levée, elle signale de son *gunbai* l'avancée des troupes vers l'ennemi. L'éventail est donc habilement montré dans une scène où il joue un rôle dans l'action en train de se dérouler, celui de signaler à l'armée ce qu'elle doit faire.

Plusieurs éléments visuels permettent donc l'identification des différentes guerrières, les distinguant des unes et des autres par leurs tenues, leurs motifs et même leurs armes. Les artistes les reprennent au travers de leurs œuvres et ces éléments continuent d'apparaître à l'ère Meiji sous le pinceau d'artistes de cette période. Qu'ils aient été lus, vus ou entendus, les récits concernant les guerrières étaient diffusés par de nombreuses œuvres littéraires, théâtrales et visuelles, devenant ainsi de plus en plus faciles d'accès pour toutes les couches de la société. Toutefois, ces éléments supposent que le spectateur soit réellement familier avec ce qu'il regarde. Sans cette culture, il serait compliqué d'interpréter la scène mais le public des amateurs connaissait ces histoires et légendes du passé et savait les reconnaître dans les œuvres.

Ces éléments de reconnaissance, outre leur fonction d'identifiants, apportent également une dimension ludique à l'esthétique des estampes. En effet, en observant ces œuvres, les spectateurs pouvaient s'amuser à trouver tous les éléments qui leur permettaient de reconnaître la guerrière qu'ils regardaient. Ils pouvaient prendre un certain plaisir dans la recherche d'un motif, d'un accessoire ou dans la reconnaissance de l'épisode illustré, mettant ainsi leurs connaissances à l'épreuve. Par ailleurs, cela pouvait également donner un sentiment de gratification personnelle que d'identifier les combattantes par les détails de leurs représentations. Le public japonais intéressé par ces figures féminines reconnaissait alors leurs

héroïnes d'un simple coup d'œil, sans avoir besoin de lire les différents textes qui accompagnent les images et profitant donc pleinement des qualités plastiques insufflées par les artistes à leurs œuvres.

La technique de la gravure sur bois changea peu jusqu'à la fin de l'ère Meiji, l'impression polychrome dominant le marché des œuvres visuelles achetées par les *chônin*. Cependant, il y eut quelques changements dans les pigments utilisés pour colorer les illustrations. Le nombre de pigments dans l'estampe était assez limité. Ils se trouvaient dans la nature (fleurs, coquillages, minéraux ...), rendant leur accès plutôt facile pour les imprimeurs. Toutefois, ils passaient difficilement l'épreuve du temps : certains s'estompaient, donnant une teinte plus claire ; certains, si tachés d'eau, se déplaçaient sur la surface et d'autres s'assombrissaient. Lawrence Bickford donne l'exemple de l'un des deux bleus utilisés qui s'estompait très facilement et finissait par disparaître.

Il explique que la réduction des pigments en une fine poudre les rendait particulièrement vulnérables au changement de couleur. En effet, les pigments devaient être d'une certaine finesse et uniformité afin d'imprégner correctement le papier humidifié. Les pigments noirs, issus du charbon, ne craignaient pas ces variations mais les autres étaient sensibles à la lumière et à la pollution. Les éditeurs tentèrent de remédier à la situation en expérimentant autour de la couleur dès le début du XIX^e siècle.

Des bleus permanents apparurent dans les premières décennies du XIX^e siècle, principalement inorganiques et issus de minéraux comme l'azurite ou l'ultramarine. D'autres ont été pris de la technique de l'indigo ou bien ont pu être importés comme le bleu céruléen ou le bleu d'Égypte. Vers 1790, le bleu de Prusse fut introduit par les marchands hollandais ou chinois mais il ne fut utilisé que dans les peintures à cause de son coût trop élevé. Puis, vers 1820, le prix du pigment baissa et cela constitua un événement particulièrement important pour l'estampe japonaise, car ce pigment offrait une solution presque parfaite au problème qui inquiétait les éditeurs et imprimeurs : il permettait d'obtenir une belle couleur permanente en plus d'être d'une taille fine et uniforme⁷⁶.

D'autres changements survinrent dans le choix des sujets représentés dans l'estampe. Le marché était jusqu'alors dominé par les images de courtisanes et d'acteurs, très populaires auprès des habitants des villes qui se rendaient dans les maisons closes et les théâtres pour se

⁷⁶ Bickford Lawrence, « Three Aspects of Ukiyo-e Woodblock Printmaking » in *Impressions*, n°18, Japanese Art Society of America, automne 1994.

divertir. Les artistes s'intéressaient également à d'autres sujets, comme celui des guerriers, mais ces *musha-e*, ces « images de guerriers », restaient une sorte de marché de niche pour des acheteurs que ce genre enthousiasmait. La demande pour les estampes d'acteurs et de courtisanes continua durant tout le XIX^e siècle mais, dans les années 1820, d'autres sujets devinrent des thèmes de prédilection auprès des artistes comme des amateurs. Ce sont les estampes de paysage qui connurent l'essor le plus important, toutefois, les images de guerriers, quelque peu restées dans l'ombre des acteurs et courtisanes, furent de plus en plus demandées, notamment après la publication d'une série dessinée par Utagawa Kuniyoshi vers 1827, les *Cent huit héros du Suikoden populaire* (通俗水滸傳豪傑百八人之個, *Tsúzoku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no hitori*). Chaque héros y est représenté dans un portrait individuel, grimaçants, musculeux, féroces et tatoués au milieu de compositions aux détails exotiques, parfois sanglantes et dramatiques. Parmi les personnages issus du roman chinois figurent trois guerrières : Gù Dàsǎo, Sūn Èrniáng et Hù Sānniáng.

Gù Dàsǎo (jp. 母大虫顧大嫂, Bodaichû Kodaisô) est la femme de Sūn Xīn, un autre des cent huit héros, avec lequel elle s'occupe d'une taverne. Bien que coquette, elle ne se suffit pas du rôle de maîtresse de maison et se comporte parfois comme un homme, se battant souvent. Elle est une experte des armes d'hast comme la lance ou le bâton et pouvait affronter trente hommes en même temps. C'est un personnage au fort tempérament que l'on surnomme « la Tigresse ». Dans son illustration, Kuniyoshi la représente accompagné du médecin Ān Dàoquán (jp. 神医安道全, Shini An Dôzen), autre brigand (**fig. 61**). Celui-ci soigne la guerrière, blessée au bras, récoltant le sang qui coule dans une coupe. Gù Dàsǎo est assise, le bras droit appuyé sur un accoudoir et le bras gauche tendu vers le médecin. Elle porte des vêtements chinois aux motifs floraux et géométriques. Ses cheveux sont coiffés en chignon et ornés de différents accessoires, rappelant son penchant pour les ornements. La scène se déroule en intérieur, décorée de plantes exotiques et la fenêtre donne sur une large étendue d'eau sur laquelle navigue un bateau. Au premier plan, les accessoires de chirurgie dont s'est probablement servi An Dôzen pour soigner la combattante, certainement blessée lors de l'un de ses affrontements.

Sūn Èrniáng (jp. 母夜叉孫二娘, Boyasha Sonjijô) est décrite dans le roman comme ayant un fort tempérament et un air malveillant. Ses bras seraient aussi durs que des massues et elle a été entraînée aux arts martiaux par son père. Elle dirige une auberge avec son mari où ils droguent leurs clients avec du vin avant de les voler et de les tuer. Son époux lui conseille de ne pas tuer trois types de personnes : les exilés, les moines et les prostituées mais Sūn Èrniáng

assassine qui elle veut, gagnant le surnom de « Yaksha femelle », en référence aux démons de la mythologie chinoise. La guerrière est illustrée par Kuniyoshi en plein duel dans la neige (**fig. 62**). Elle s'est jetée sur son adversaire et l'a renversé de son cheval, le plaquant alors au sol et l'y maintenant de sa main gauche au niveau du cou. Elle porte une armure chinoise et se sert d'une corde comme arme qu'elle a enroulée autour de son ennemi et de son cheval, les piégeant dans la neige. Kuniyoshi la représente donc en plein cœur de l'action, peut-être en train de s'occuper de sa prochaine victime. La violence du mouvement est accentuée par l'utilisation du *gofun* (胡粉), un pigment blanc provenant de la poudre de coquillage et utilisé dans les estampes pour un effet spécial, ici pour les taches blanches symbolisant la neige qui a recouvert les protagonistes de l'estampe à cause de leur duel.

Hù Sānniáng (jp. 一丈青扈三娘, Ichijōsei Kosanjō) est la troisième guerrière parmi les cent huit héros du *Suikoden*. Fille de propriétaire terrien, elle se bat avec une paire de sabres et peut affronter une douzaine d'ennemis à la fois. Elle manie également le lasso, arme qu'elle utilise pour attraper ses adversaires. Elle porte l'armure au-dessus d'une robe rouge, entourée d'une ceinture de soie et coiffée d'un casque doré lorsqu'elle part à la bataille. Kuniyoshi la dessine en plein milieu d'un combat avec des forces inconnues (**fig. 63**). Elle porte une robe bleue ornée de motifs floraux par-dessus laquelle est placée son armure. Ses cheveux ne sont pas coiffés d'un casque mais ornés de trois fleurs orangées. Elle est dans une pose peu naturelle, les jambes tournées vers l'arrière mais son torse tourné vers le spectateur, légèrement penchée en arrière. Cela permet à l'artiste de montrer son talent pour le combat puisqu'elle arrête les flèches de ses deux sabres mais également de son corps comme nous le voyons avec la flèche brisée sous son menton. Son lasso, qu'elle n'utilise pas ici, est représenté à sa ceinture, simplement glissé dans cette dernière. Derrière elle, son cheval attend auprès d'un arbre, faisant référence aux qualités de cavalière de Hù Sānniáng.

Cette série de Kuniyoshi connut un succès immense, assurant la promotion des estampes de guerriers illustrant les romans chinois qui connaissaient une véritable popularité dans ces années-là. En effet, ces œuvres chinoises étaient appréciées des élites depuis plusieurs siècles mais restaient difficiles d'accès pour la population non lettrée ou sans réelle connaissance de la littérature chinoise. Ce ne fut que lorsque des auteurs traduisirent ces romans en japonais que des adaptations plus faciles à appréhender par un large public apparurent. Les auteurs et artistes abordaient donc de différentes façons l'œuvre *Au bord de l'eau* mais tous profitaient de son succès pour vendre leurs œuvres puisque ce thème devint une mode. Ainsi, Kuniyoshi réalisa

ses estampes dans un contexte de découverte d'une nouvelle culture par le plus grand nombre. Les images de guerriers furent alors considérées sous un nouvel angle, celui de portraits de héros populaires. Kuniyoshi devint alors l'un des principaux artistes qui puisèrent dans ce répertoire et l'illustrèrent.

La mode du *Suikoden* continua dans les décennies suivantes et de nombreuses illustrations en découlèrent. Vers 1830, Utagawa Kuniyoshi réalisa une autre série sur le thème intitulée *Cent huit héros du Suikoden* (水滸伝豪傑百八人, *Suikoden gōketsu hyakuhachinin*), pour laquelle il créa un ensemble de huit pages qui rassemblaient les soixante-douze « étoiles terrestres », surnom donné au groupe des lieutenants qui accompagnent les meneurs de la rébellion. Kuniyoshi nomma cet ensemble *Huit estampes des soixante-douze Etoiles terrestres* (地煞星七十二員八枚之内, *Chisatsusei shichijūnin hachimai no uchi*). Dans ces compositions, l'artiste représenta les trois guerrières mentionnées précédemment, réparties selon le nombre correspondant à leur étoile. Hù Sānniáng apparaît donc sur la deuxième page, au tout premier plan (**fig. 64**). Elle ne porte pas l'armure mais une longue robe rouge à motif d'oiseau par-dessus laquelle s'ajoute une robe bleue. Ses cheveux sont rassemblés en un chignon très décoré de fleurs et d'un oiseau doré, peut-être un phénix. Elle tient une hallebarde de la main droite et ne porte ni ses deux sabres, ni son lasso. Son armement rappelle le *naginata* des guerrières japonaises. Gù Dàsǎo et Sūn Èrniáng figurent, quant à elles, dans la dernière des estampes de l'ensemble, opposées l'une à l'autre (**fig. 65**). La première ne porte pas d'armure mais elle tient serré contre elle un sabre ainsi qu'une lanterne de la main gauche. La seconde est vêtue de son armure et contemple son épée dégainée. Les guerrières sont donc bien intégrées aux ensembles de combattants, au même rang que leurs homologues masculins, mais bien distinguées d'eux par leurs traits et non par leurs capacités. La vogue du *Suikoden* ne se poursuivit pas à l'ère Meiji, apparaissant ainsi comme un phénomène de mode, malgré quelques illustrations à la fin du XIX^e siècle.

Cependant, les estampes de guerriers et de guerrières furent plus qu'un simple amusement passager. Le succès de Kuniyoshi avec ses images mit en avant les figures historiques du passé et le public ne tarda pas à suivre, attendant les prochaines créations des artistes sur le thème. Cet intérêt continua durant l'ère Meiji mais les artistes de cette époque firent face à d'autres changements qui bouleversèrent la tradition de la gravure sur bois.

Certaines techniques occidentales étaient déjà connues depuis la fin du XVIII^e siècle, comme la gravure à l'eau-forte, surtout utilisée à Kyôto et à Ôsaka, mais elles restaient des curiosités encore attachées aux styles importés⁷⁷. Ce fut durant l'ère Kaei (1848 – 1854) que des navires étrangers tentèrent de s'approcher du Japon, créant alors une période de troubles qui s'acheva sur l'ouverture du pays au reste du monde. Les imports techniques se multiplièrent pour atteindre leur paroxysme après la Restauration de Meiji de 1868. Parmi ceux-ci, de nouvelles techniques d'impression et la photographie furent reçues avec enthousiasme, faisant ainsi de l'ombre à la traditionnelle gravure sur bois.

La lithographie pouvait reproduire le style des peintres et apporter une sensation plus réelle de la palette de couleurs utilisée tandis que la photographie permettait d'enregistrer des vues du monde réel, même si les images qu'elle réalisait étaient encore monochromes. La gravure sur bois japonaise et ses artistes durent alors rivaliser avec ces nouvelles techniques, cherchant à les égaler ou à les surpasser en continuant à produire des images de haute qualité. Toutefois, les artistes de l'estampe incorporèrent des éléments pris de ces nouveaux imports techniques dans leurs œuvres, notamment dans la composition, le dessin et la couleur. Sans être totalement opposés à la nouveauté occidentale, ils voulurent continuer la tradition héritée de leurs maîtres, une tradition japonaise qui se tiendrait face à l'émergence d'une modernisation intense⁷⁸.

Dans cette période de transition, une œuvre fait autorité auprès des jeunes artistes de la nouvelle génération de l'estampe, le *Zenken Kojitsu* de Kikuchi Yôsai. Nous avons déjà présenté cet ouvrage de 1870 dans notre premier chapitre en le citant comme une des sources écrites des estampes de guerrières. Il est utile cependant de revenir ici sur les représentations de Tomoe (**fig. 8**), Shizuka et Hangaku, les seules combattantes dont la biographie soit donnée dans le texte.

Shizuka (**fig. 66**) est représentée dans sa tenue de *shirabyôshi*. Elle porte un large *hakama* ainsi qu'une grande veste simplement ornée de losanges. Nous remarquons ce qui semble être la poignée d'un sabre à sa taille ainsi qu'un éventail dans sa main droite, Shizuka esquissant alors un pas de danse. Sa coiffure diffère de celles que nous avons vues précédemment, composée de deux chignons et de ses cheveux laissés lâches, remplaçant alors

⁷⁷ Smith Lawrence, « Japanese Prints 1868 – 2008 » in *Since Meiji, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868 – 2008*, Rimer J. Thomas, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 361 – 408.

⁷⁸ E.H.W., « The Woodblock Print in the Meiji era » in *Impressions*, n°7, Japanese Art Society of America, automne 1982.

la coiffe habituelle des *shirabyōshi*. Son visage féminin, comme Tomoe, respecte les canons de beauté des dames de cour de l'époque Heian. Son illustration reflète le récit fait de sa vie par l'auteur puisque l'épisode principal de son histoire dans le livre est celui de sa danse devant Minamoto no Yoritomo, son épouse et ses vassaux au temple Tsurugaoka, à Kamakura. Le choix de représenter Shizuka en tenue de danseuse semble donc le plus logique pour illustrer la biographie écrite par Kikuchi Yōsai plutôt qu'une tenue de guerrière qui n'aurait ici aucun lien.

Hangaku (**fig. 67**) est à cheval, vêtue d'une armure et armée de son long arc et de son carquois, rappelant ses talents de cavalière et d'archère. Ses vêtements sont parés d'un motif géométrique et ses cheveux sont rassemblés en un chignon simple. Son visage contraste avec ceux de Tomoe et Shizuka, il n'est pas aussi féminin et ne correspond pas aux codes de maquillage de son époque. Cela renvoie bien à la description faite de la guerrière dans sa biographie puisque Hangaku était, selon le texte, « d'une apparence étrange et laide »⁷⁹. Une seule phrase est utilisée pour parler du physique de la combattante : 「容貌奇醜」. Le texte, très laconique, se compose du terme 容貌 (*yōbō*), « apparence », et des deux kanji 奇 (*kushiki*) et 醜 (*minikui*), qui signifient respectivement « étrange » et « laid ». Cette description est plutôt surprenante si nous nous référons aux textes qui ont pour sujet les guerrières. Ces dernières sont le plus souvent décrites comme des beautés extraordinaires, à l'instar de l'impératrice Jingū, Tomoe ou Shizuka. Cependant, la seule pour laquelle les auteurs semblent être divisés est Hangaku. Selon les histoires, elle est soit belle comme une fleur ou laide. Ici, Kikuchi Yōsai reprend des textes la décrivant comme étrange et la représente donc comme tel. Toutefois, Hangaku n'en demeure pas moins une guerrière d'exception méritant sa place auprès de Jingū et Tomoe, en témoigne la phrase suivant celle faisant son portrait physique : 「勇武無比」 (*Yūbu muhi*), « d'une bravoure inégalée ». Qu'importe son apparence physique, ce sont les aspects moraux et les talents militaires qui restent les plus importants, ici les dons pour l'équitation et l'arc de la jeune femme, particulièrement mis en relief dans l'illustration du *Zenken Kojitsu*.

Les guerrières continuèrent donc d'intéresser les auteurs d'estampes de l'ère Meiji, apparaissant encore dans des ensembles ou individuellement. Au moment où le Japon cherchait

⁷⁹ Kikuchi Yōsai 菊池容齋, 前賢故実 卷第八 (*Zenken Kojitsu* Volume 8), 東京 (Tōkyō), 雲水無尽庵 (Unsui Mujin'an), 1868.

à se construire une identité nationale bien distincte des autres pays en se tournant vers son propre passé, les figures historiques et héroïques apparaissent comme un sujet particulièrement bienvenu, propre à la tradition de l'archipel.

Tomoe resta donc un sujet très prisé des artistes. Elle apparut dans la série *Parangon des Beautés du Passé et du Présent* (古今日女鑑, *Kokon hime kagami*) de 1875, réalisée par Tsukioka Yoshitoshi (**fig. 68**). Elle y est représentée sur un fond neutre duquel se détache des ombres d'arbres et où sont évoqués le ciel et le sol. Ce portrait en buste montre son armure rouge et verte très détaillée, ses deux sabres et son *naginata*. Sa manche droite contraste par ses couleurs bleues et son motif floral, peut-être de campanule. Le visage est fin, au teint blanc et aux lèvres rouges, et l'usage de l'*okimayu* est illustré. Les longs cheveux noirs sont laissés lâches, sans *hachimaki* ou coiffe. Le motif du *mitsu tomoe* se répète sur le manche du *naginata*, le fourreau du sabre court et la manche gauche, identifiant clairement la guerrière représentée. Elle regarde en arrière tandis que son corps semble partir dans l'autre sens, évoquant sa fuite de la bataille d'Awazu, fuite durant laquelle elle se retourne une dernière fois vers son amant avant de le quitter pour toujours. Yoshitoshi reprend donc ici les codes qu'il a appris auprès de son maître Utagawa Kuniyoshi, notamment l'usage du symbole, mais le dessin se fait plus fin comparé à ses premières œuvres de la fin de l'époque Edo.

Adachi Ginkô, autre membre de l'école Utagawa, représenta lui aussi Tomoe pour sa série *Miroir de Femmes célèbres du Passé et du Présent* (古今名婦鏡, *Kokon Meifu kagami*) datée de 1886 – 1887. L'illustration présente la combattante à cheval, portant l'armure, l'arc et le carquois (**fig. 69**). Ses vêtements sont ornés d'un motif végétal et sa tête est couverte d'un *hikitate-eboshi* soutenu par un *hachimaki* blanc tandis que ses cheveux sont rassemblés en une longue tresse dans son dos. Le cheval est cabré, prêt à s'élancer vers le soldat qui semble charger vers la guerrière qui le regarde. Son expression est calme et son visage, comme celui représenté par Yoshitoshi, est caractéristique des belles femmes combattantes de l'estampe.

Toyohara Chikanobu était également un élève d'Utagawa Kuniyoshi et, comme Yoshitoshi, il garda de son apprentissage un goût pour les scènes historiques ainsi que pour les guerriers comme en atteste sa série de 1885 *Genpei Seisuiiki*, directement inspiré de la chronique du même nom racontant la guerre entre Minamoto et Taira. Pour la sixième estampe de l'ensemble, il illustra Tomoe et Yamabuki, les deux guerrières qui se tenaient aux côtés de Minamoto no Yoshinaka (**fig. 70**). Si la renommée de Tomoe est grande, Yamabuki reste dans son ombre car il est raconté dans le *Dit des Heike* que lors de la bataille d'Awazu, l'une des plus célèbres des batailles menées par Yoshinaka, Yamabuki était restée à Kyôto car elle était malade

et ne pouvait par conséquent pas prendre part au combat. Cependant, quelques estampes l'ont représentée aux côtés de Tomoe ou, parfois même, prise pour sujet principal. La scène se déroule en extérieur, des montagnes en arrière-plan. Tomoe est à cheval, portant son armure et un sabre long à la ceinture. Nous pouvons également voir le bout d'une lame devant le cheval ; peut-être s'agit-il de la lame d'un *naginata*. Au second plan, Yamabuki, poignard à la main, vient de décapiter un soldat ennemi dont le corps est maintenu par le genou de Yamabuki et le casque a roulé à terre. La guerrière porte également une armure et un sabre long à la ceinture. Les deux femmes partagent certaines caractéristiques comme les longs cheveux noirs retenus par un *hachimaki*, le visage blanc et maquillé selon les goûts de la noblesse ainsi que le motif de la fleur de châtaigne d'eau, seul sur les vêtements de Tomoe mais accompagné d'écailles de tortue et de *sayagata* sur ceux de Yamabuki. Les deux guerrières sont donc à la fois semblables et différentes, l'importance de Tomoe étant montrée par le fait qu'elle est une grande cavalière et placée au premier plan alors que Yamabuki s'occupe de ramasser les têtes des ennemis tués pour les rapporter à son maître.

Chikanobu réalisa également en 1899 un triptyque intitulé *Ensemble d'histoires abrégées du grand Japon* (大日本國誌略之内, *Dai Nihon koku shiryaku no uchi*) dont le sujet principal est la bataille d'Awazu (**fig. 71**). En arrière-plan, à gauche, Minamoto no Yoshinaka, embourbé dans la rizière, tente d'échapper à Ishida dont la prochaine flèche tuera le général et à droite, Imai Kanehira, frère de lait de Yoshinaka et l'un de ses plus loyaux vassaux, continue la bataille, tranchant ses adversaires. Au premier plan, Tomoe vient d'échapper à Hatakeyama Shigetada qui tient dans sa main droite l'*ôsode* de la guerrière. Son cheval, renversant deux soldats, va la mener vers son dernier duel contre Uchida Ieyoshi. Tomoe est représentée dans l'action, toute en armure et armée de ses deux sabres à la taille, son *naginata* dans la main. Elle porte également un *horo* qui l'identifie par le motif de *mitsu tomoe*. Ce dernier se répète sur son plastron, ses vêtements, ses gantelets, ses étriers et le manche de son *naginata*, rendant son identification plus simple.

L'impératrice Jingû fut elle aussi souvent représentée dans les estampes de l'ère Meiji mettant au premier plan l'histoire nationale. Tsukioka Yoshitoshi représenta la souveraine dans sa série *Miroir des célèbres généraux du Grand Japon* (大日本名将鑑, *Dai Nihon meishô kagami*), publiée entre 1878 et 1880. Il choisit d'illustrer un épisode de sa légende qui se déroule avant la conquête de la Corée, la pêche à l'*ayu* (**fig. 72**). Jingû avait demandé aux *kami* de laisser un poisson mordre à son hameçon si elle serait victorieuse lors de sa conquête. L'artiste dépeint

la révélation des dieux, montrant la joie ressentie par les deux protagonistes, le poisson se balançant au bout de la ligne. L'impératrice ne porte pas son armure mais son sabre est tout de même attaché à sa ceinture et un carquois dans son dos. Elle est vêtue d'une grande veste blanche à motif floral ainsi que d'un *hakama* rouge et ses cheveux sont à demi relevés en deux chignons, à moitié laissés lâches, un bandeau de perles venant décorer le tout, perles que nous retrouvons avec les bracelets qu'elle porte autour des poignets. Son visage, typique des visages féminins de l'estampe, laisse paraître la joie de voir son futur succès annoncé par les dieux eux-mêmes. A ses côtés, son ministre Takenouchi no Sukune à genoux, les bras levés dans un geste de surprise. Yoshitoshi fait ici le choix d'illustrer un épisode ayant peu servi de sujet mais connu du public et aussi évocateur que la conquête de la Corée puisque, en plus d'annoncer sa prochaine victoire, il rappelle le lien étroit qu'entretient Jingû avec les dieux.

Nakazawa Toshiaki (1864 – 1921), élève de Yoshitoshi, reprit la figure de l'impératrice guerrière dans un triptyque qu'il réalisa pour une série nommée *Parangons d'histoires éducatives* (歴史教育鑑, *Rekishi kyôiku kagami*) et datée de 1897. Cette œuvre illustre la victoire des troupes japonaises lors de la conquête de la Corée (**fig. 73**). L'impératrice se tient debout dans l'estampe centrale, accompagnée de son conseiller, toujours agenouillé. Elle porte son armure, son sabre, son carquois et tient son grand arc de la main gauche tandis qu'elle protège ses yeux de la main droite, observant ses troupes et les messagers coréens qui s'inclinent en contrebas de la falaise sur laquelle elle est. Les cheveux de l'impératrice sont assemblés en chignon et une partie est laissée lâche. Sa tenue, inspirée des découvertes de l'ère Meiji sur les plus anciennes périodes du Japon, est traitée avec plus de réalisme que les armures que la souveraine portait dans les estampes de l'époque Edo. Ces dernières la représentaient avec une armure de style *ô-yoroi* (大鎧), une armure utilisée par les samurais du Moyen Âge et la forme la plus connue de protection. Toshiaki substitua celle-ci par une armure plus légère et plus simple, probablement inspirée des protections de l'époque Yamato (300 av. – 250 ap. J.-C.). Les vêtements qu'elle porte sont également pris de cette période comme le *hakama* resserré sous les genoux et les bijoux faits de perles en forme de *magatama*, de virgule. Le *magatama* était un ornement qui servait, entre autres, d'amulette et parmi les trois trésors impériaux se trouve le *Yasakani no magatama* qui aurait été offert par la déesse Amaterasu à son petit-fils Ninigi, père du premier empereur du Japon. Il semble donc y avoir une évolution dans la manière de représenter les figures les plus anciennes. L'intérêt occidental pour l'archéologie atteint l'archipel durant l'ère Meiji et les recherches menées inspirèrent les artistes qui

décidèrent d'utiliser ces nouveaux matériaux historiques pour illustrer le passé et ses célèbres personnages. Les dessins étaient historiquement plus justes comparés à ceux de l'époque Edo mais ils permettaient aussi la reconnaissance plus simple de l'impératrice Jingû, seule guerrière de l'Antiquité à être encore choisie comme sujet d'estampe.

Une autre image de la légende de l'impératrice se sert des découvertes archéologiques de l'époque. Il s'agit d'une estampe non datée et dont l'artiste est inconnu mais, si nous comparons les signatures et les productions, il me semble que le dessinateur pourrait être Kobayashi Eitaku (1843 – 1890), auteur d'estampes et de peintures. L'image met en scène l'impératrice Jingû recevant un messager coréen (**fig. 74**). Derrière elle, ses vassaux et son conseiller agenouillés observent l'émissaire qui s'incline devant la souveraine, seul personnage debout. Elle porte une armure mais elle n'est pas complète ainsi que deux sabres, un carquois et une lance qu'elle tient dans sa main droite. Son *hakama* est resserré au genou et ses manches au-dessus du coude, décorées de bijoux composés de *magatama*. Un collier orne son cou et ses cheveux sont attachés grâce à des perles. Sa tête est également couverte d'une petite coiffe décorée aux couleurs de sa tenue. Elle regarde le messager d'un air serein, écoutant les paroles qu'il est venu lui transmettre, probablement la reddition du roi de Silla. La représentation de cet événement historique sous l'ère Meiji n'est pas surprenante puisque le gouvernement s'interrogeait sur une nouvelle conquête de la Corée dans les années 1870. Il s'agit d'un sujet lié à l'histoire nationale que souhaitaient entretenir l'empereur et ses officiels afin de légitimer toute action sur le territoire coréen et rappeler au monde que le Japon était toujours une nation puissante.

Plusieurs guerrières pouvaient également être réunies dans une même estampe, les artistes choisissant de ne plus les représenter seules, mais au sein d'un groupe de femmes considérées comme importantes dans l'histoire et la culture japonaises. Dans l'ensemble intitulé *Parangons des femmes célèbres de notre pays* (本朝名婦鑑, *Honchô meifu kagami*) et daté de 1880, Tsukioka Yoshitoshi représente ainsi douze figures féminines renommées dont trois sont des combattantes : l'impératrice Jingû, Shizuka et Tomoe (**fig. 75**). Shizuka est représentée sur l'estampe de droite, en tenue de *shirabyôshi*, esquissant un pas de danse avec son éventail dans la main droite. Sa large veste est ornée d'un motif d'oiseau, peut-être une grue, parmi les nuages et elle porte le *hakama* rouge et le sabre à sa taille. Ses cheveux sont rassemblés en chignon et elle ne regarde pas le spectateur, elle est concentrée sur sa danse. Jingû et Tomoe sont

représentées côte à côte au bas de l'estampe centrale. L'impératrice est assise, probablement sur un siège, sans armure mais sabre à la ceinture. Elle porte un large haut à motif géométrique sur un *hakama* rouge. Ses cheveux sont coiffés en deux chignons et son visage est typique de ceux des dames de cour. Elle porte également un large collier de *magatama* et un bandeau de perles. Elle tient entre ses mains un grand éventail dont les extrémités sont décorées de rubans. Elle semble observer Tomoe qui est assise au sol sur une peau de tigre. Contrairement aux deux autres guerrières, elle est vêtue de son armure et coiffée d'un *hikitate-eboshi* soutenu par un *hachimaki* mais ses cheveux sont laissés lâches. Un motif floral, peut-être de campanule, orne ses vêtements rouges. Elle est armée de deux sabres ainsi que de son *naginata*. Son regard est tourné vers Jingû. Les trois guerrières sont ici représentées dans des tenues qui les caractérisent le plus : Shizuka en *shirabyôshi*, Jingû en impératrice et Tomoe en combattante. Cependant, Jingû et Shizuka conservent leur aspect guerrier par le sabre qu'elles gardent à leur ceinture, même s'ils ne sont qu'accessoires. Il est aussi intéressant de remarquer que Yoshitoshi les a choisies comme modèles de femmes célèbres au même titre que Murasaki Shikibu, l'auteure du *Dit du Genji* (vers 1010) ou Dame Tokiwa, héroïne qui sauva ses enfants en s'enfuyant dans la neige après la rébellion de Heiji (1160).

Si les artistes de Meiji s'intéressaient aux histoires du passé et à leurs héroïnes, une année marqua particulièrement ce type de production. En effet, en 1877, le Japon fut secoué par une révolte de samurais, dernier sursaut de ces guerriers que l'on considérait d'un autre âge. La rébellion de Satsuma, dont le contexte a déjà été exposé dans notre premier chapitre, devint alors le sujet de prédilection des artistes de l'estampe durant toute l'année 1877. Les représentations de scènes de batailles opposant les partisans de Saigô Takamori et l'armée impériale inondèrent le marché des estampes, développant un aspect de ces productions gravées : l'illustration de l'actualité contemporaine.

L'ère Meiji fut pour l'archipel une période de forte modernisation mais également d'occidentalisation. La photographie et la lithographie entrèrent en concurrence avec l'estampe sur bois et celle-ci chercha à se maintenir face à ces deux techniques artistiques. Certains artistes travaillèrent dès lors avec les journaux pour illustrer les différents articles publiés, notamment Tsukioka Yoshitoshi. En effet, la presse connut à cette époque un grand essor et devint un moyen pour les dessinateurs de faire connaître leur talent et leurs œuvres, en plus d'être une source financière sûre. L'année 1877 fut une année propice aux journaux qui relayaient toutes les informations sur le conflit qui se déroulait à Kagoshima, sur l'île de Kyûshû, loin de Tôkyô et

sa métropole. Les citoyens qui les lisaient profitaient également des illustrations. La demande d'images ayant pour sujet les différentes batailles qui marquèrent cette guerre survint rapidement et les artistes comblèrent cette attente.

Parmi toutes les représentations de la rébellion de Satsuma, certaines ont pour sujet les femmes qui ont combattu aux côtés des samurais, prenant donc les armes contre l'armée impériale. Souvent anonymes, les femmes de cette révolte sont pour la plupart représentées en groupe, attaquant féroce­ment l'armée impériale, défendant leur position ou tout simplement leur vie et leurs troupes féminines furent surnommées le *Jotai* ou *Joguntai* (女軍隊), la « Brigade des femmes ». Elles sont illustrées dans des estampes et des triptyques imprimés individuellement ou dans des séries par les artistes renommés de l'époque comme Toyohara Chikanobu et Tsukioka Yoshitoshi et achetées par un public qui voulait se tenir au courant de ce qu'il se déroulait durant la rébellion de Satsuma. Les représentations de ces scènes diffèrent donc des estampes aux sujets historiques puisqu'elles dépeignent un groupe de femmes habillées à la mode contemporaine, portant leurs *naginata* et sabres et affrontant les soldats ennemis seules ou aux côtés de leurs frères, pères ou maris. La production d'estampes autour de ces combattantes est conséquente même si elle ne constitue qu'une partie de la production globale autour de la rébellion de Satsuma et de ses protagonistes. Le format le plus utilisé est le triptyque et cela peut s'expliquer par le fait qu'il est le plus adapté à l'illustration de scènes de combat dans lesquelles s'affrontent autant de soldats et samurais et qu'il permet la dramatisation des événements par les poses et actions dépeintes dans les œuvres.

L'école *ukiyo-e* qui proposa le plus de dessins de la révolte est l'école Utagawa, déjà fameuse pour ses œuvres de guerriers, et son principal artiste pour ce sujet est Toyohara Chikanobu. Il réalisa au mois d'août 1877 un triptyque intitulé *Scène de la violente bataille aux monts Kirishima dans la province de Hyûga* (日向霧嶋山激戦之図, *Hyûga no Kirishimayama gekisen no zu*) (**fig. 76**). Trois femmes combattent contre des soldats de l'armée impériale dans la montagne tandis que les troupes masculines de Kagoshima, menées Saigô Takamori, observent leur lutte. Le général est reconnaissable par son uniforme à l'occidentale, adopté par l'armée japonaise en même temps que la mode européenne lors de la Restauration Meiji. Derrière lui, les samurais se distinguent par leurs vêtements plus simples et sont ainsi différenciés des soldats impériaux qui portent un uniforme militaire ainsi que des armes à feu, des fusils avec baïonnette, armes s'opposant aux sabres des guerriers insurgés. Face à ces combattants, trois femmes se défendent avec force. Elles sont toutes habillées de kimonos bleus

et *hakama* rouges, sans chaussures, leurs cheveux simplement attachés en queue de cheval et retenus par un *hachimaki*. Elles utilisent le *naginata* et le sabre pour attaquer et se défendre de l'assaut de l'ennemi. Chacune d'entre elles occupe une estampe et montre une action différente. La première, à droite de l'œuvre, semble se précipiter vers la deuxième au centre. Les bras levés, le corps projeté vers l'avant et la jambe gauche levée, elle est représentée dans un mouvement hâtif. Le *naginata* levé, elle va aider sa camarade qui est aux prises avec un soldat impérial. Le centre de l'estampe se concentre sur ce duel féroce. Le soldat maintient la jeune femme contre les rochers, prêt à abattre son sabre pour la tuer. Cependant, la guerrière n'a pas dit son dernier mot et, abandonnant son *naginata*, a dégainé un sabre court pour contrattaquer. La dernière du trio se défend contre une horde d'adversaires sur l'estampe de gauche. Elle lève son *naginata* au-dessus de sa tête pour attaquer ceux qui la menacent de leurs baïonnettes. Il est intéressant de remarquer qu'elles sont identifiées par des cartouches, renseignant alors les spectateurs sur leurs noms ou leurs liens avec les hommes de la révolte : Saigô Hanako (droite), la fille de Fuchibe (centre) et la concubine d'Ikegami (gauche).

L'action est bien resituée dans les monts Kirishima par la présence de la roche et d'une rivière qui fait le lien entre les trois estampes par son cours. Chikanobu distingue bien les différents protagonistes de la scène : les partisans de Saigô Takamori sont des samurais en vêtements simples et armés de leurs sabres, leur étendard affichant l'emblème de Satsuma, tandis que les soldats de l'armée impériale portent l'uniforme à l'occidentale, leur équipement sur le dos et le fusil à baïonnette comme arme principale, le drapeau impérial flottant parmi eux. La scène semble être prise sur le moment, comme un instantané, par les mouvements des personnages. La première femme se précipitant pour voler au secours de la deuxième dont le *naginata* reste suspendu dans les airs et la troisième prenant son élan pour asséner un terrible coup à ses opposants, la représentation mise sur la dramatisation des événements. Cette dramatisation est même accentuée par le fait que le spectateur ne peut savoir si la première guerrière a réussi à sauver la deuxième ou si celle-ci s'est défendue avec succès ou a péri sous le sabre du soldat et si la troisième a repoussé les troupes ou si elle a succombé aux fusils.

De la même école et élève du même maître, Tsukioka Yoshitoshi participa lui aussi activement à la production d'images de la rébellion et réalisa en mai 1877 une série intitulée *Ensemble sur l'histoire de la soumission de Satsuma-Kagoshima* (薩州鹿児島征討記之内, *Sasshu Kagoshima seitôki no uchi*) dans laquelle se trouve un triptyque qui dépeint le combat des femmes, *Scène de la brave bataille de la brigade des femmes rebelles* (賊徒之女隊勇戦之

図, *Zokuto no Jotai yûsen no zu*) (fig. 77). L'estampe illustre le combat entre les guerrières de Kagoshima et les soldats des troupes impériales. Les femmes occupent deux des trois pages tandis que leurs ennemis sont présents sur l'estampe de gauche. Sur celle de droite, une cavalière, accompagnée de trois de ses camarades, s'apprête à se lancer dans le combat déjà engagé par les quatre guerrières de la page centrale. Celle qui se trouve au premier plan vient de repousser une attaque ennemie mais les autres ont eu plus de difficultés : tout au fond, l'une d'elles tente désespérément de récupérer son *naginata* qui a été contré par le sabre d'un soldat, une autre a attaqué son adversaire mais ce dernier a réussi à esquiver et attraper le *naginata* par le manche, bloquant alors les mouvements de la combattante, et une dernière est au sol, son arme à ses côtés, peut-être blessée, inconsciente voire morte mais il n'y a aucune présence de sang qui nous permettrait de savoir avec certitude ce qui lui est arrivé. Le triptyque se construit autour de plusieurs contrastes entre le *Jotai* et l'armée impériale. D'abord, les vêtements des femmes sont les traditionnels kimonos et *hakama* dont les couleurs et motifs différents selon la personne s'opposent au noir austère de l'uniforme occidental des soldats. Les armes utilisées sont des *naginata* pour les femmes et des sabres pour les hommes. Nous notons tout de même la présence d'un fusil au sol, rappelant les méthodes de l'armée mais également que les femmes ont pu vaincre son propriétaire, tout comme les impériaux ont défait leur camarade. Même dans le nombre de protagonistes, la symétrie se fait puisque nous remarquons la présence d'un cavalier/d'une cavalière de chaque côté avec trois soldats/rebelles prêts à partir au combat, vers les trois duels et la femme à terre fait écho au fusil. Toutefois, il semble que le triptyque montre que les soldats ont l'ascendant sur la « Brigade des femmes » d'après l'estampe centrale mais la page de droite dépeint des guerrières qui sont encore déterminées à combattre, tout comme le titre mentionne leur « brave bataille ».

En août 1877, l'élève d'Utagawa Kunisada, Utagawa Kunisada III, produisit un triptyque sur la bataille qui eut lieu dans la province de Hyûga (actuelle préfecture de Miyazaki) pour une série nommée *Ensemble sur la chronique de Kagoshima* (鹿児島軍記之内, *Kagoshima gunki no uchi*). L'œuvre, intitulée *Scène de la sanglante bataille au pied de Takachiho dans la province de Hyûga* (日向国高千穂之麓強婦血戦之図, *Hyûga no kuni Takachiho no fumoto gôfu kessen no zu*), représente le combat de la « Brigade des femmes » contre l'armée impériale dans une rivière au pied du mont de Takachiho tandis que les samurais se battent sur le pont en arrière-plan (fig. 78). Toutes portent la même tenue, différenciées par

leur coiffure ou leur ceinture. Seule la cavalière se distingue par son kimono vert à motif floral et le cartouche qui permet de l'identifier comme la tante d'Ijûin Kaneatsu. Trois autres femmes sont également nommées : devant la cavalière se trouve la fille de Shinohara, Kuniko, et l'épouse de Henmi Jûrôta tandis que sur la page centrale combat la femme de Kirino Toshiaki. A part ces cinq combattantes, aucun autre protagoniste de la scène n'est identifié. Le *Jotai* fait face aux troupes impériales avec ses *naginata*, bloquant l'attaque des épéistes et des fusiliers. Une fois de plus, le contraste entre les deux armées est clair : les tenues traditionnelles et colorés des femmes et les uniformes des soldats, le *naginata* contre le fusil. Les feuilles d'érable qui tombent des arbres alors que la bataille n'a pas pu se dérouler en automne semblent faire référence au titre de l'estampe, notamment à l'expression « sanglante bataille ». Aucune effusion de sang sur l'image mais des feuilles rouges qui recouvrent les kimonos et uniformes.

Les femmes du *Jotai* sont donc représentées en groupe, combattant féroce l'ennemi sous le regard des hommes de Kagoshima ou seules. Elles sont tout aussi compétentes que les samurais dans les arts martiaux et sont capables d'attaquer et de se défendre seules, ce pourquoi certains artistes ont décidé de les illustrer comme seules combattantes mais d'autres ont choisi de les mêler aux hommes, ne formant alors plus qu'une seule armée rebelle contre les troupes impériales, armée dans laquelle le sexe du guerrier n'est pas important, seuls ses talents martiaux compte. C'est le cas dans l'œuvre de Kobayashi Eitaku intitulée *La chronique guerrière de Kagoshima Scène de bataille féroce de l'embouchure de Yatsushiro* (鹿児島軍記 八代口激戦之圖, *Kagoshima gunki Yatsushiroguchi gekisen no zu*) qui illustre l'affrontement entre les samurais et troupes impériales près de la mer de Yatsushiro (**fig. 79**). La scène est resituée par la présence de l'eau en arrière-plan sur laquelle vogue un navire. La bataille fait rage, les épéistes de l'armée ont engagé le combat avec les samurais tandis que les fusiliers tentent de toucher les rebelles qui se protègent grâce à des barricades. Dans les rangs des révoltés, hommes et femmes font front commun contre les soldats. Les guerrières sont armées de *naginata* et portent le kimono, l'une d'entre elles est également à cheval. Elles ne sont pas identifiées, mêlées au reste des troupes. Elles sont tout autant engagées dans le combat, s'élançant vers leurs adversaires aux côtés de leurs frères, pères et maris.

Yamazaki Toshinobu (1857 – 1886) réalisa un triptyque nommé *Chronique de la bataille de Kagoshima* (鹿児島戦鬪記, *Kagoshima sentôki*). L'image présente aux spectateurs une

scène de bataille dans laquelle tout se mélange, une véritable confusion se crée par tous les personnages qui s’y rencontrent (**fig. 80**). Hommes et femmes, rebelles et impériaux s’affrontent lors d’un combat féroce où les seules distinctions se font par les détails. Les tenues différencient principalement les deux camps ainsi que le sexe des combattants, tenues complétées par les armes. Les femmes sont aussi courageuses que les hommes et se jettent corps et âme dans la bataille, à pied ou à cheval. Il n’y a plus de hiérarchie au cœur du combat, plus de distinction entre hommes et femmes, seulement un ensemble de mouvements d’attaque et de défense autant pour les révoltés que les impériaux. Les guerriers et armes à terre informent le spectateur de la violence de l’affrontement, exposant au public japonais la férocité des différents protagonistes et le désordre que la guerre a causé.

Ce genre d’images fait également partie de la production de Toyohara Chikanobu qui réalisa au mois d’août 1877 un triptyque illustrant une scène de combat dans des cascades. Intitulée *Récit de la soumission de Kagoshima* (鹿兒島征討記事, *Kagoshima seitôkiji*), l’œuvre montre également le combat acharné des rebelles pour défendre leur territoire des soldats impériaux (**fig. 81**). Les femmes sont bien mises en avant, surtout au centre de l’estampe où une guerrière, identifiée comme l’épouse de Shinohara, se défend contre deux assaillants mais est emportée par un troisième. Les tenues des combattantes sont particulièrement soignées avec leurs motifs de fleurs (chrysanthèmes et pivoinés), motifs très féminins qui viennent décorer cette scène et bien distinguer, voire mettre en avant les femmes qui les portent. Le décor de la scène s’ajoute aux mouvements sur l’instant des personnages grâce aux cascades et à leurs flots qui se déversent entre et contre certains protagonistes. De plus, les lignes qui traversent les trois pages, peut-être des éclairs, complètent l’atmosphère vibrante qui se dégage de l’œuvre.

Si les scènes de batailles sont les images les plus répandues pour illustrer le conflit entre samurais et soldats, les artistes rapportent les moments de discussion, d’observation et de repos entre les combats durant lesquels les femmes apparaissent, aussi épuisées mais déterminées que leurs homologues masculins. Utagawa Fusatane (actif entre 1855 – 1897) réalisa un triptyque intitulé *Chronique de Kagoshima* (鹿兒島紀聞, *Kagoshima kimon*) en avril 1877 dans lequel il illustre Saigô Takamori entouré de deux groupes de rebelles, un féminin et un masculin, tandis qu’ils observent la bataille qui se déroule en contrebas de la colline (**fig. 82**). La page de droite est consacrée à cet affrontement entre samurais et soldats qui a lieu sur le rivage. Les cavaliers s’élancent vers l’armée impériale qui se bat déjà contre certains rebelles. Un est déjà mort tandis qu’un autre est sur le point de se faire tuer. Certains des protagonistes sont identifiés par des

cartouches. Au centre de l'œuvre, Saigô Takamori, à cheval, regarde ses troupes en compagnie d'autres samurais, tous identifiés. L'étendard blanc derrière eux permet également leur rapide reconnaissance puisqu'il comporte le slogan « Nouveau gouvernement de haute vertu » (新政 厚徳, *Shinsei Kôtoku*), slogan attribué aux rebelles de Kagoshima mais il est possible qu'il ait été inventé par la presse. Vrai ou faux, l'étendard apparaît souvent dans les représentations des samurais et de leur leader Takamori, permettant une reconnaissance facile des rebelles. Sur la page de gauche, toutes les femmes sont rassemblées en un groupe mais, contrairement aux hommes, aucune n'est identifiée. Les cinq guerrières se tiennent à l'entrée d'un bâtiment, sous une tenture ornée de l'emblème de Satsuma, observant le combat et se préparant à prêter main forte. Elles portent toutes le kimono, distinguées les unes des autres par les couleurs et motifs, et sont armées d'un *naginata*. À l'inverse des illustrations précédentes, les femmes ne sont pas dans l'action, elles sont dans l'observation, se tenant en arrière mais déjà prêtes au combat.

Toyohara Chikanobu les représenta dans un moment de repos dans un triptyque de juillet 1877 intitulé *Grande bataille à la montagne Daimyôjin Okatake* (太明神岡武山大戦争, *Daimyôjin Okatake ôsensô*) pour une série nommée *Nouvelles de Kagoshima* (鹿児島新聞, *Kagoshima shinbun*) (**fig. 83**). Alors que les forces impériales étaient dans le port de Kagoshima, les rebelles de Satsuma, cachés dans la montagne abrupte, tirèrent des boulets de canon sur leurs ennemis. Les troupes impériales utilisèrent alors leurs navires de guerre et attaquèrent toutes en même temps, forçant les rebelles à battre en retraite. Il s'agit de l'une des batailles les plus sanglantes du conflit, ayant fait de terribles dommages aux deux armées. Le moment choisi par l'artiste semble être celui où les samurais viennent tout juste de commencer à tirer sur les navires. A gauche, les navires impériaux voguent sur la mer, entre les différentes îles tandis que Kirino Toshiaki, partisan de Saigô Takamori, indique à ce dernier ce qu'il se passe sur l'eau. Le général, présent au centre de l'estampe, esquisse un geste brusque d'observation, l'étendard des rebelles à sa gauche. Dans le coin droit de l'estampe centrale, une femme tend la main vers le casque empli d'eau que lui présente une deuxième qui se trouve sur l'estampe de droite, accompagnée d'une dernière qui se repose, assise sur les rochers, tandis qu'en arrière-plan les rebelles, attroupés autour d'un canon, sont concentrés sur les navires ennemis. Les trois guerrières sont clairement identifiées : l'épouse de Henmi Jûrôta accepte l'eau donnée par la fille de Shinohara pendant que la mère d'Ijûin Kaneatsu se repose. Chacune d'entre elles se distingue par sa tenue car, bien qu'elles portent le kimono, ils sont tous différents dans leurs

couleurs et motifs. La femme de Henmi Jûrôta porte une veste violette au motif de feuilles d'érable qu'elle a attachée avec sa ceinture décorée de fleurs. Le kimono bleu dégradé de la fille de Shinohara est ornée d'oiseaux, peut-être des hirondelles, et celui de la mère d'Ijûin, vert, se pare d'un motif simple en points blancs mais sa ceinture contraste fortement par son décor de carrés jaunes et violets. Seule la jeune fille ne porte pas de *naginata*, l'ayant laissé de côté à cet instant pour un casque avec lequel elle a récolté de l'eau pour ses camarades. Chikanobu dépeint donc ici un bref moment de repos grâce aux femmes, un instant paisible avant les sanglantes repréailles de l'armée impériale.

Tsukioka Yoshitoshi choisit également de représenter un moment de repos au milieu des femmes de la rébellion dans un triptyque daté du même mois. Le titre, *Scène de la rébellion des femmes et enfants de Kagoshima* (鹿児島嶋婦女子乱暴之図, *Kagoshima fujoshi ranbô no zu*), fait directement référence à la condition des femmes lors du conflit qui, pour se protéger et défendre leur maison, ont décidé de participer aux combats (**fig. 84**). Ici, Yoshitoshi montre en une seule estampe les deux facettes de ces guerrières de la rébellion. Si nous observons l'œuvre de droite à gauche, la page de droite nous présente des femmes à la cuisine, servant le repas et mangeant. Deux femmes s'occupent de la nourriture tandis que d'autres tendent leur bol pour demander leur portion ou sont déjà en train de manger. Au premier plan, une femme est assise sur un ballot de riz, de dos, nous montrant donc l'enfant qu'elle porte. Sur l'estampe centrale, une autre mère avec son enfant sur le dos, *naginata* à la main mais son regard tourné vers le nourrisson qui semble pleurer, peut-être effrayé par les bruits de la guerre. Devant elle, une vieille dame voûtée tient également un *naginata*, prête à aider les plus jeunes malgré son âge et sa condition. A ses côtés, une femme à cheval donne ses ordres et pointe vers l'action qui se déroule sur la dernière page. Au premier plan, une femme se tient près du cheval, pointant elle aussi vers la foule de femmes qui se précipite vers la bataille. Ces guerrières sont de tous âges, certaines portant leurs enfants dans le dos malgré le danger qui les attend, armées de *naginata* et brandissant un étendard sur lequel est inscrit « Brigade des femmes » (女隊). Dans cette œuvre, Yoshitoshi illustre à la fois les moments de répit mais également les départs au combat des femmes de Kagoshima, jeunes ou âgées, seules ou leur enfant sur le dos, montrant ainsi la réalité de ces rebelles prêtes à tout pour défendre leurs familles et leurs maisons à un public urbain qui était informé du déroulement du conflit par la presse et les images.

Les guerrières de Kagoshima sont aussi présentes lors de moments importants comme les conseils de guerre menés par Saigô Takamori et ses généraux. Elles participent aux événements importants qui ont marqué le conflit. Toyohara Chikanobu représenta en mai 1877

une scène qui se déroula probablement lors du siège du château de Kumamoto. Simplement intitulé *Ensemble de la chronique de la guerre de Kagoshima* (鹿児島戦記之内, *Kagoshima ikusaki no uchi*), le triptyque présente aux spectateurs un conseil de guerre, réel ou imaginaire, dans le camp des rebelles tandis que le château de Kumamoto est assiégé (**fig. 85**). Saigô Takamori est assis au milieu de la composition, entouré de ses plus proches conseillers, sur une chaise occidentale mais recouverte d'une peau de tigre, faisant référence aux seigneurs de guerre du passé. Tous écoutent Nakane Yoneshichi, un samurai d'Aizu qui a fui pour éviter la capture et rejoindre la rébellion de Satsuma, illustré sur l'estampe de gauche, tandis que le reste des révoltés attend patiemment au second plan, peut-être inquiet et curieux de savoir comment va se dérouler la suite des événements. Parmi les personnages présents au conseil de guerre, trois femmes figurent aux côtés des hommes. La première se tient derrière Yoneshichi, appuyée sur son *naginata*. Elle porte un kimono violet décoré d'un motif floral avec un obi bleu, rouge et vert. Ses cheveux, attachés en queue de cheval, sont retenus par un *hachimaki*. La deuxième est assise derrière Takamori, portant la même tenue mais au motif de *tatewaku*, lignes ondulées verticales, dans les couleurs bleue, verte et violette. La dernière se tient parmi les alliés, ses mains tenant son sabre. Son kimono est orné de fleurs de cerisier bleues et rouges, agrémenté d'un *obi* au motif de *sayagata* vert et des fleurs rouges et bleues. La scène se déroule en intérieur, entouré d'une terrasse de bois et délimité en fond par une large tenture violette exposant l'emblème de Satsuma. Cette œuvre présentant une sorte de conseil de guerre n'exclut pas les femmes de ces réunions décisives pour le déroulement des événements suivants. Ainsi, avec Chikanobu, le rôle de la femme n'est pas relégué à celui de la simple cuisinière ou infirmière, elle a tout autant sa place dans les discussions de guerre car elle est aussi une combattante. Cependant, à l'inverse des hommes, aucune d'entre elles n'est identifiée.

Les combattantes apparaissent également dans les moments qui aidèrent à construire la légende autour de Saigô Takamori. Elles sont présentes sur une autre estampe de Toyohara Chikanobu datée d'août 1877 et intitulée *Ensemble de la chronique de la conquête de Kagoshima* (鹿児島征討記之内, *Kagoshima seitôki no uchi*) (**fig. 86**). Cette œuvre illustre une légende liée au général meneur des rebelles qui racontait que si l'on regardait l'étoile étrangement brillante qui scintillait dans le ciel de ce mois d'août 1877 au télescope, on pouvait y apercevoir Saigô Takamori en habit militaire. Cette rumeur se propagea tellement que les artistes capitalisèrent sur son potentiel de vente pour proposer des images représentant ce phénomène. Il s'agissait en réalité de la planète Mars qui brillait dans le ciel nocturne mais elle

servit à amplifier l'aura du général rebelle. Le triptyque de Chikanobu représente le moment où Saigô Takamori découvre cette mystérieuse lueur. Les différents protagonistes prennent du repos sur un balcon meublé à l'occidentale, proche d'une cascade au-dessus de laquelle se voient les feuilles rouges d'un érable. Beppu Shinsuke, samurai de la province de Satsuma et allié de Takamori, se penche légèrement aussi dessus de la rambarde pour mieux observer l'étoile tandis que le général regarde dans sa direction, se tenant debout au milieu de la composition. Trois femmes sont présentes, une sur chaque estampe. Deux d'entre elles sont habillées à la manière traditionnelle, avec des kimonos colorés et des coiffures élaborées, tandis que la troisième porte une tenue plus guerrière avec le *hachimaki* et le *naginata* visibles. Une fois de plus, contrairement aux hommes, elles ne sont pas identifiées mais il est possible qu'elles soient les épouses des samurais auprès desquels elles se tiennent. Ainsi, selon les illustrations, les femmes participent activement à la rébellion de Satsuma, aussi importantes et braves que les hommes, présentes lors de tous les moments marquants du conflit qu'il s'agisse de combats, de conseils de guerre ou d'événements liés à la légende de leur chef Saigô Takamori.

En plus des triptyques, les artistes créèrent des images plus petites, en groupe, qui informent rapidement la population des différents événements qui se déroulèrent en si peu de temps. Utagawa Fusatane produisit beaucoup de ces illustrations en août et septembre 1877 sous le nom d'*Images de la guerre de Kagoshima* (鹿児島戦争の図, *Kagoshima sensô no zu*). Il s'agit de pages individuelles regroupant trois ou quatre illustrations ayant pour sujet les événements du conflit et, parmi elles, des images de femmes combattantes. Sur la première de ces estampes, la deuxième scène présente l'affrontement entre des soldats impériaux et des femmes rebelles en bord de mer (**fig. 87**). Divisée comme un triptyque, l'image montre à gauche le duel à mains nues entre un impérial et une femme en arrière-plan tandis que l'homme au premier plan se trouve face à une guerrière, sujet du centre de la composition. A droite, un épéiste s'apprête à attaquer une cavalière qui s'est élancée vers lui, sabre levé au-dessus de sa tête alors qu'une autre se tient derrière la guerrière du centre, un *naginata* dans les mains pour l'aider. Toutes les femmes portent le kimono, engagées dans le combat avec différentes armes, et elles sont les seules rebelles présentes dans cette scène.

Une deuxième page composée de la même manière montre un autre combat entre l'armée impériale et les femmes de Kagoshima (**fig. 88**). La scène se déroule proche d'un château, dans une ville bordée d'arbres qui font le lien entre les différentes sections de l'illustration, affirmée par le titre donné à l'affrontement : *Guerre de la ville du château de*

Kagoshima (鹿児島城下戦争, *Kagoshima jôka sensô*). A droite, une cavalière, armée de son *naginata*, regarde ses camarades partir au combat sur la partie centrale. Une deuxième guerrière à cheval s'élanche, sabre au-dessus de la tête, vers la gauche tandis qu'une autre, à pied, regarde aussi les combats. La dernière partie présente l'affrontement de deux guerrières avec deux soldats. Elles sont toutes, une fois de plus, habillées de kimonos mais la plupart utilisent des sabres et non le *naginata*, à l'exception de la cavalière de droite. Peut-être que l'épée était plus facile à utiliser contre ces soldats de l'armée impériale puisque le *naginata* était auparavant utilisé pour désarçonner les cavaliers avant de devenir l'arme des femmes.

Utagawa Fusatane réalisa également des estampes individuelles qui se divisaient en quatre images qui résumaient les scènes qui ont pu avoir lieu lors de la rébellion de Kagoshima, toujours au mois de septembre 1877. Ces ensembles portent eux aussi le titre de *Guerre de Kagoshima* (鹿児島戦争, *Kagoshima sensô*). Le premier que je souhaite présenter nous donne à voir une image sur les quatre dans laquelle les femmes sont le sujet. Elle est intitulée simplement *Takaseguchi* (高瀬口) du nom du lieu de la bataille et nous montre le duel entre une guerrière rebelle et un soldat de l'armée impériale sous un cerisier en fleurs (**fig. 89**). La femme maîtrise complètement son adversaire, le renversant du manche de son *naginata*. Elle est habillée d'un kimono violet au motif d'*asanoha*, de feuilles de chanvre, en points blancs et d'un *obi* rouge faisant écho à son *hakama*. Ses cheveux sont retenus par un *hachimaki* et attachés dans son dos. Une seconde femme survient en fond, son sabre levé pour attaquer. Elle est vêtue de manière similaire, avec un kimono à motif géométrique rouge et jaune et une ceinture noire. La scène montre la force et le courage des femmes qui se sont battues durant le conflit pour protéger leurs terres, faisant face à des troupes impériales entraînées avec des armes modernes.

Dans un autre ensemble de l'artiste, les femmes apparaissent dans deux images, en haut à gauche et en bas à droite (**fig. 90**). La première image à gauche est intitulée *Horikawa* (堀川) et présente, comme l'image précédente, un combat entre deux femmes et un soldat impérial. Cependant, les guerrières de cette illustration n'ont pas le dessus sur leur adversaire et l'affrontent à deux, une avec un sabre et retenue par le militaire tandis que l'autre tente de l'aider en le poussant à mains nues. Les deux portent des kimonos dans les tons rouges et violets, leurs cheveux retenus par un bandeau. La seconde image, à droite, illustre également deux femmes sous le titre *Sugizuru* (杉水流, dans l'actuelle préfecture de Miyazaki, Kyûshû). Elles

font elles aussi face à un soldat mais elles ne sont pas dans l'action. Leur adversaire se situe dans le coin en bas à gauche, probablement sur un bateau, faisant face aux rebelles, le sabre à la main. Les guerrières sont sur la rive et se préparent à avancer dans l'eau, remontant leurs manches et leurs kimonos pour faciliter leurs mouvements. Elles sont toujours habillées de manière traditionnelle mais armées de sabres au lieu de *naginata*.

Toutes ces images de guerrières qui combattirent durant la rébellion de Satsuma révélèrent au public les rôles qu'elles jouaient durant les batailles. Elles assuraient des fonctions que l'on attendait des femmes à cette époque mais également des fonctions militaires afin de protéger et se protéger des soldats de l'armée impériale qui envahissaient leurs foyers. Elles firent preuve du même courage, de la même détermination que leurs homologues masculins et les artistes qui se tenaient informés de ces événements représentaient cette vigueur et cette bravoure pour le public japonais, qu'ils illustrent des journaux ou qu'ils réalisent des triptyques sur le sujet, et les acheteurs de l'estampe ne tardèrent pas à demander des images de ce genre durant toute la durée du conflit. Les artistes de Meiji créèrent également des ensembles regroupant les personnages qui ont marqué la rébellion de Satsuma et parmi les noms cités et les protagonistes représentés, les guerrières eurent leur place au sein des rebelles dont l'Histoire se souvient. Un triptyque intitulé *Héros de Kagoshima au complet* (鹿児島英雄揃, *Kagoshima eiyû soroi*) et réalisé en septembre 1877, à la fin de la guerre, présente les soldats qui seraient les plus importants de la rébellion de Kagoshima, rassemblés autour de Saigô Takamori, assis au centre de la composition devant un fond rouge duquel se détachent deux tentures ornées du *mon* de Satsuma (**fig. 91**). L'artiste n'a pas clairement été identifié mais il s'agirait d'une œuvre de Kobayashi Toshikazu si nous comparons les signatures des autres productions du dessinateur. Parmi les héros se distinguent deux femmes placées à la droite et à la gauche du triptyque. La première, située sur la page de droite, porte un kimono à motif quadrillé noir et jaune et un *obi* noir. Ses cheveux sont rassemblés en un chignon ou une queue de cheval et retenus par un *hachimaki* blanc. Dans sa main droite, elle tient un *naginata* tandis que sa main gauche repose sur la poignée de son sabre. De l'autre côté, la seconde guerrière regarde à sa gauche, *naginata* à la main et sabre à la ceinture. Elle est également habillée d'un kimono bleu à motifs de *kanoko* et végétaux et sa tête est ceinte du même *hachimaki*. Comme leurs collègues masculins, elles sont clairement identifiées cependant non pas par leur propre nom mais par celui de leur mari, Ijûin à droite et Henmi à gauche. Toutefois, elles sont présentes dans un ensemble qui célèbre

les héros de Kagoshima, elles n'en sont pas exclues, les artistes reconnaissant leur importance dans les combats.

Toyohara Chikanobu réalisa un triptyque ayant le même sujet à la fin du mois d'août 1877 qu'il intitula également *Héros de Kagoshima au complet* (鹿児島英勇揃, *Kagoshima eiyû soroi*). Il présente un ensemble de personnages dont le rôle dans la révolte fut important. Hommes et femmes sont rassemblés devant des tentures portant l'emblème de Satsuma, commandés par Saigô Takamori au centre de l'œuvre (**fig. 92**). Parmi les quinze personnages, quatre guerrières sont représentées et identifiées. La première, épouse de Henmi Jûrôta, se situe au milieu du groupe d'hommes à droite. Elle porte un kimono violet et un *obi* vert avec des nuages rouges, ses cheveux retenus par un bandeau blanc. Elle semble tirer sur le tissu rouge qui remonte ses manches et nous ne voyons que le bout de son sabre juste derrière son visage. Sur l'estampe centrale, une autre femme, concubine de Kirino Toshiaki, se tient debout au premier plan. Son kimono bleu est décoré de fleurs de cerisier et *kanoko* et est agrémenté d'un *obi* violet avec un motif floral rouge mais ses pieds sont nus. Elle tient un *naginata* dans sa main droite, regardant dans la même direction. La page de gauche présente deux femmes, les épouses de Saigô Kohei, frère cadet de Takamori, et de Shinohara Kunimoto. La première se tient debout, appuyée sur son *naginata* et habillée d'un kimono vert au *obi* violet et floral, tandis que la seconde est assise au sol, serrant un tissu blanc autour de son bras droit pour se soigner. Comme les autres, elle est vêtue d'un kimono violet à motif d'éventails et d'un *obi* fleuri marron. Les quatre femmes se ressemblent beaucoup, seulement distinguées par les couleurs et motifs de leurs vêtements et les cartouches les identifiant. Toutefois, elles sont présentes parmi ceux que l'on considère comme les héros de la rébellion de Satsuma. Elles sont tout autant célébrées que leurs maris et se placent avec eux dans des compositions qui présentent au public les noms de ces samurais rebelles.

Toyohara Chikanobu dessina un autre ensemble à la même période mais il illustra seulement des guerrières de la révolte. Le triptyque s'intitule *Héroïnes de Kagoshima au complet* (鹿児島島勇婦揃, *Kagoshima yûfu soroi*) et présente aux spectateurs douze femmes courageuses qui ont combattu pendant la rébellion devant des tentures portant le symbole de Satsuma (**fig. 93**). Elles sont les mères, épouses et filles des samurais de Satsuma, toutes identifiées par des cartouches. Sur la page de droite sont représentées les épouses de Murata Shinpachi, Beppu Shinsuke, Ikenoue Shirô, Nagayama Yaichiro et Shinohara Kunimoto. Elles

sont toutes habillées de kimonos, trois d'entre elles tiennent un *naginata* tandis qu'une autre, au centre, a les deux mains sur son sabre. La dernière, dans le coin droit, en haut, noue son *hachimaki*. Sur la page de gauche sont regroupées les épouses de Henmi Jûrôta et Fuchibe Takateru, la fille de Shinohara Kunimoto, Kunijo, et la mère d'Ijûin Shigenari. Elles portent toutes le kimono mais seule Kunijo tient un *naginata*. L'épouse de Fuchibe Takateru serre un sabre entre ses dents, renouant sa ceinture, tandis que celle de Henmi Jûrôta attache ses cheveux. La dernière du quatuor est assise sur une chaise au premier plan, un enfant serré contre son sein, rappelant donc son rôle de mère et l'identifiant plus facilement. Ces quatre guerrières sont plus distinctes les unes des autres que celles du premier groupe, chacune effectuant une action différente. Enfin, au centre de la composition se tiennent l'épouse de Saigô Takamori, celle de Kirino Toshiaki et la fille de Kôno Shirô. Elles aussi se distinguent par leurs vêtements, accessoires et poses. La femme de Saigô Takamori est à cheval, lui donnant une sorte d'importance par rapport aux autres héroïnes. De plus, elle porte des éléments d'armure contrairement aux autres qui ne sont habillées que de kimonos. Cette mise en avant de cette guerrière peut s'expliquer par le fait qu'elle soit l'épouse du meneur de la rébellion. La femme de Kirino Toshiaki s'appuie sur son *naginata* alors qu'elle enroule un tissu blanc autour de son bras pour se soigner. Elle se distingue également car elle porte une veste occidentale rouge au-dessus de ses vêtements japonais traditionnels. La fille de Kôno Shirô s'occupe de tenir l'étendard de la troupe sur lequel est écrit 「鹿児島女隊」, « Brigade des femmes de Kagoshima ». Cet ensemble, exclusivement féminin, permet de souligner le courage et la détermination dont firent preuves ces héroïnes que le public peut ainsi connaître par les illustrations que les artistes ont fait du conflit. Cependant, contrairement aux hommes, leurs noms, à l'exception de Kunijo, ne sont pas donnés. Elles restent identifiées par la relation qui les lie aux grands hommes de la rébellion. Elles sont les mères, les épouses et les filles de Kagoshima.

Pour les faire connaître, les artistes de Meiji réalisèrent aussi des séries présentant les guerriers et guerrières de Kagoshima, illustrés individuellement ou par deux. Tsukioka Yoshitoshi produisit en 1878 une série intitulée *Côtés sombre et clair de la chronique de Kagoshima* (鹿児島明暗録, *Kagoshima meianroku*) dans laquelle il illustre les protagonistes de la rébellion de Satsuma dont la fille de Shinohara Kunimoto, Kuniko (**fig. 94**). La jeune femme se détache d'un fond neutre sur lequel est écrit sa courte biographie qui apprend aux acheteurs qu'elle n'avait que seize ans lorsqu'elle participa à la bataille du mont Hanaoka, près

de Kumamoto. La jeune guerrière prend une pose défensive, son *naginata* au-dessus de sa tête et traversant la page, coupant le texte en deux. Elle porte également un sabre à sa taille. Ses vêtements, dans les tons marrons et rouges, se composent d'une large veste quadrillée et d'un *hakama* rayé sous lequel apparaît un pantalon blanc. Ses manches relevées révèlent un habit à l'occidentale aux manches boutonnées au niveau du poignet. Ses pieds, contrairement aux autres représentations de femmes de Kagoshima, sont chaussés de chaussettes noires et de sandales de paille. Ses cheveux sont attachés avec un *hachimaki* blanc. Il y a une sensation de mouvement dans sa pose et ses cheveux et le fait qu'elle regarde sur sa droite, concentrée sur un possible adversaire.

Nakai Yoshitaki (1841 – 1899), peintre d'Ôsaka, réalisa lui aussi une série de portraits nommée *Chronique de chaque guerrier de la dixième année de Meiji* (明治十年 戦士銘々伝, *Meiji jûnen Senshi meimeiden*) à la fin de l'année 1877. Il représenta la femme de Saigô Takamori dans une estampe au fond neutre sur lequel sont esquissés les ombres des arbres et des drapeaux de l'armée impériale (**fig. 95**). La guerrière se tient debout au centre de la page, regardant sur sa gauche, *naginata* à la main et sabre à la ceinture. Elle porte un kimono vert ainsi qu'un *hakama* rayé bleu, vert et violet qu'elle remonte légèrement de sa main gauche, laissant ainsi voir le bas de son kimono et le motif de fleur qui l'orne. Ses longs cheveux qui flottent au vent sont attachés en une queue de cheval et retenus par un bandeau blanc. Son expression et son regard tourné vers la gauche, comme si elle regardait les drapeaux impériaux, donne au portrait une atmosphère sérieuse.

L'artiste représenta à la suite la fille de Saigô Takamori, accompagnée par une guerrière du *Jotai* (**fig. 96**). Sur le même fond neutre et ombres, la jeune femme se tient debout, tenant son *naginata* à deux mains, sabre à la taille. La combattante de la « brigade » est agenouillée à sa droite, nouant son *hachimaki*, tandis qu'elles échangent un regard. La fille de Saigô Takamori porte des vêtements plus colorés que ceux de sa mère. Son kimono mauve est décoré de feuilles de bambou surmontées de fleurs et *kanoko* et son *hakama* est orné d'un motif géométrique en rosace et de rayures violettes. Ses cheveux sont attachés en chignons et retenus par un bandeau. L'atmosphère semble plus détendue que dans la première estampe, la feuille illustrant deux jeunes femmes se préparant au combat mais avec des expressions plus apaisées.

Un autre dessinateur d'Ôsaka, Hasegawa Sadanobu (1809 – 1879), produisit une série ayant pour titre *Répertoire des noms de la préfecture de Kagoshima* (鹿児島縣人名録, *Kagoshimaken jinmeiroku*) et dans laquelle il consacra une estampe à la fille de Shinohara

Kunimoto, Kuniko (**fig. 97**). Sur un fond dégradé bleu, la guerrière se tient agenouillée, son pied gauche sur le torse d'un soldat tombé à terre, au milieu des pétales qui flottent dans l'air. Elle est habillée d'un kimono bleu dégradé jaune au motif de végétaux, d'arabesques et de *kanoko*. Son *obi* noir est orné de *kikkô hanabishi* verts, jaunes, rouges et bleus et ses cheveux attachés sont retenus par le *hachimaki* blanc. Elle est appuyée sur son sabre dont la lame ensanglantée nous laisse comprendre qu'elle vient de tuer un ennemi. Peut-être l'homme sur lequel elle est assise mais il ressemble plutôt à un rebelle de Kagoshima d'après son apparence. Peut-être est-elle agenouillée sur le corps de l'un de ses alliés morts au combat. La jeune femme regarde vers le ciel, vers les pétales qui tombent, donnant à la scène sanglante un semblant d'onirisme.

Utagawa Kunisada III représenta la mère de Kuniko pour une série intitulée *Compétition pour la gloire de Kagoshima* (鹿児島英名競, *Kagoshima eimei kurabe*) et datée de 1877. Cette ensemble réuni six portraits d'importants rebelles de Satsuma et les époux Shinohara en font partie, faisant ainsi de la femme de Kunimoto la seule guerrière des six estampes (**fig. 98**). Elle se tient debout au milieu d'un fond neutre, son *naginata* fermement tenu entre ses deux mains tandis que son sabre est attaché à sa ceinture. Elle porte un kimono bleu ceint d'un *obi* vert surmontant un *hakama* aux motifs de *sayagata* et d'écailles décorés de fleurs. Ses cheveux attachés en queue de cheval sont agrémentés d'un bandeau blanc. Sa présence au sein de ce « petit ensemble » qui souhaite réunir les plus importantes figures de la révolte de Kagoshima montre que les femmes sont considérées comme des héroïnes à part entière qui méritent d'être retenues.

Ainsi, les illustrations de la rébellion de Satsuma sont nombreuses et les artistes y font la part belle aux femmes du *Jotai* qui font l'objet de beaucoup de représentations parmi la multitude de triptyques et d'estampes individuelles produites pendant l'année 1877. Elles sont illustrées dans l'action, seules ou mêlées aux hommes, au repos et même dans les conseils de guerre, participant donc activement à la révolte, autant que leurs homologues masculins. Si les circonstances varient, les tenues, elles, changent peu : les guerrières sont habillées des vêtements japonais traditionnels, kimonos, *hakama* et *hachimaki* colorés, pieds nus et armées du *naginata* et du sabre, les distinguant ainsi des uniformes impériaux et des fusils. Rarement clairement identifiées ou simplement selon leur relation avec les membres importants de la rébellion, les femmes, à l'exception de quelques-unes, se regroupent sous l'étendard du *Jotai*, cette « Brigade des femmes », que le public retint comme une troupe à part entière de l'armée

rebelle dont les exploits méritaient d'être illustrés par les artistes de Meiji. Ces derniers ne tardèrent pas à les représenter dans leurs œuvres dès le mois de mars 1877, tenant informé le public mais s'accordant aussi aux demandes des acheteurs d'estampes qui ne s'intéressaient qu'à ce sujet durant l'année 1877. Les artistes, voyant dans l'actualité une opportunité de vendre leurs œuvres, se sont concentrés sur la femme rebelle de Kagoshima, délaissant les sujets plus traditionnels, plus historiques que sont Tomoe ou l'impératrice Jingû. Cette année 1877 fut donc marquée par le *Jotai* dans l'histoire des estampes de guerrières et ces combattantes gagnèrent leur place auprès des figures féminines historiques célébrées pour leurs talents et exploits martiaux comme en témoigne une estampe de mai 1878 illustrant côte à côte une guerrière du *Jotai* et Tomoe, connue comme la plus grande combattante de l'histoire japonaise.

L'œuvre, réalisée par Utagawa Hiroshige III (1842 – 1894), dépeint sur un fond neutre une guerrière du *Jotai* agenouillée devant Tomoe qui se tient debout sur la droite de la page (**fig. 99**). La femme s'appuie contre un *naginata* et son sabre est glissé dans son obi noir et jaune. Elle est habillée d'un *hakama* rouge et d'un kimono bleu sur lequel est visible un motif de pin, bambou et fleur de prunier (松竹梅, *shôchikubai*) ainsi que l'emblème de Satsuma sur sa manche gauche. Sa tête est également ceinte d'un *hachimaki*. Sa tenue contraste avec celle de Tomoe qui porte l'armure complète aux couleurs jaunes et rouges ainsi qu'un sabre à la taille dont le fourreau est recouvert d'une peau de tigre. Sa veste aux mêmes couleurs est ornée d'une sorte de triquetra rappelant les *mitsu tomoe* qui parent son *hakama* et son plastron. Ses chaussures en fourrure noire sont surmontées de protections pour ses jambes. Elle est coiffée d'un *hikitate eboshi* tenu par un *hachimaki*, laissant ses longs cheveux noirs lâches. Elle noue sa ceinture en échangeant un regard avec la guerrière du *Jotai*. Tomoe semble sortir tout droit d'un livre d'histoire tandis que la combattante reflète l'actualité, permettant alors la comparaison entre les deux et montrant le statut noble de Tomoe par ses habits. Cependant, en illustrant les deux femmes sur la même estampe, l'artiste crée un lien entre elles, comme si la guerrière du *Jotai* était l'héritière de Tomoe, lui succédant par la bravoure et la détermination dont elle fait preuve pendant la rébellion de Satsuma. Cette confrontation passé-présent semble rappeler que l'esprit guerrier de la femme samurai ne s'est jamais éteint, qu'il a toujours vécu parmi les mères, épouses et filles des maisons de guerriers, prêt à ressurgir lorsqu'elles en ont besoin.

Les artistes de l'ère Meiji manifestèrent aussi un certain intérêt pour des guerrières quelque peu oubliées de l'histoire, restées dans l'ombre du quatuor formé par Tomoe, l'impératrice Jingû, Shizuka et Hangaku. Les dessinateurs ont donc illustré des femmes qui

étaient remarquables par leur bravoure et leur loyauté envers leur seigneur ou mari mais que les livres n'avaient pas autant célébré que d'autres durant l'époque Edo. Toutefois, Utagawa Kuniyoshi avait déjà mis en avant des guerrières bien moins connues comme Ishijo, épouse d'Ôboshi Yoshio, meneur des quarante-sept *rônin*. Il fait son portrait pour la série des *Biographies des Cœurs loyaux et justes* (誠忠義心傳, *Seichû gishin den*) de 1848. Il l'illustra sur un fond neutre, au milieu de sa biographie, esquissant un mouvement avec son *naginata* (**fig. 100**). Représentée de dos, elle porte un kimono noir aux motifs de feuilles de bambou et de fleurs ainsi que de losanges emplis de vagues, de *Bishamon kikkô* et de *sayagata* dans les couleurs rouges et grises tandis que son *obi* est paré d'œillets. Sa coiffure est un chignon décoré de peignes et d'une épingle argentée. En arrière-plan, une boîte en bambou et un sac en tissu sont posés à terre, peut-être des objets nécessaires à la vendetta, comme des armes. A côté d'elle, un objet tombé à la renverse témoigne du geste brusque esquissé par la guerrière, laissant le spectateur s'interroger sur ce qu'il se passe. Y a-t-il un assaillant devant elle ? Peut-être cherche-t-elle à défendre ce qui se trouve derrière elle pour que son mari ne soit pas accusé de rébellion ?

Les artistes de l'ère Meiji réalisèrent des estampes ayant pour sujets ces guerrières moins connues comme Tsukioka Yoshitoshi qui illustra la dame de cour Wakasa (**fig. 101**), femme de Minamoto no Yoriie, deuxième shôgun de Kamakura, pour sa série *Sélection de Cent héros* (魁題百撰相, *Kaidai hyaku senshō*) publiée en 1868 – 1869. La jeune femme se détache d'un fond neutre gris, s'appuyant sur le manche d'un *naginata*, un sabre glissé dans son *obi*. Son kimono noir est orné de motifs végétaux par-dessus des rivières et les manches sont relevées par un tissu rouge sur lequel sont visibles des feuilles de chanvre tandis que son *obi* bleu est décoré de *kikkô hanabishi*. Ses cheveux sont attachés en queue de cheval, relevés par un bandeau blanc. Sa tenue rappelle celle des jeunes femmes des maisons guerrières de l'époque Meiji plutôt que celle des dames de cour, notamment celle de l'épouse d'un shôgun. Cependant, les circonstances exigeaient qu'elle prenne les armes pour défendre son foyer puisque l'estampe ferait référence à un incident qui eût lieu lors des luttes de pouvoir pour le Shôgunat et qui coûta la vie au fils de Wakasa, Minamoto no Ichiman, alors âgé de six ans. Il est dit qu'à la suite de cette tragédie, elle se suicida en se noyant dans un puit. Peut-être est-ce pour cela que Yoshitoshi la représente avec cette expression triste, mélancolique.

L'artiste illustra une autre femme, Tokiko, pour une série d'estampes publiée entre 1886 et 1888 et intitulée *Personnalités des temps récents* (近世人物誌, *Kinsei jinbutsushi*) qui accompagnait certaines publications du journal *Yamato*. Tokiko était la concubine de Takeda Kôunsai, samurai à la tête de la rébellion de Mito en 1864 – 1865. Cette révolte s'ancrait dans le mouvement politique du *sonnô jôï*, « Révéler l'empereur, rejeter les barbares », qui cherchait à renverser le shôgunat Tokugawa pour redonner les pleins pouvoirs à l'empereur. Yoshitoshi dépeint la jeune femme seule dans la montagne enneigée (**fig. 102**). Elle se détache de ce fond blanc par le kimono bleu à pois, le *obi* noir et la ceinture jaune dont elle est vêtue. Elle porte également des gantelets et le *hachimaki* blanc et elle est armée d'un *naginata* sur lequel elle s'appuie et d'un sabre glissé dans sa ceinture, rappelant qu'elle est une guerrière. Elle regarde derrière elle, vers la fumée et les drapeaux dessinés dans le coin bas gauche, l'artiste indiquant probablement qu'elle a fui le champ de bataille pour échapper à l'exécution qui attendait les rebelles.

Tokiko est aussi probablement représentée dans un triptyque ayant pour sujet la révolte du domaine de Mito produit par Utagawa Kunitaru III et publié en 1891. Intitulée *Histoire récente abrégée – Takeda Kôunsai – Dessin du Mont Tsukuba* (近世史略 武田耕雲齋 筑波山之圖, *Kinsei shiryaku Takeda Kôunsai Tsukubayama no zu*), l'illustration dépeint le combat entre les forces du shôgunat et les rebelles en contrebas de la montagne, sur la page de gauche (**fig. 103**). Sur les deux autres feuilles, Takeda Kôunsai et ses alliés observent la bataille et parmi eux se trouvent deux femmes, dessinées en plein milieu de la composition. Les deux guerrières sont au premier plan, aux côtés d'un samurai de dos. Elles sont habillées de kimonos bleu et gris, portant des pièces d'armure comme les gantelets et les jambières et sont armées de *naginata* et sabres, leurs cheveux attachés avec un *hachimaki* blanc. Elles se ressemblent beaucoup, seulement distinguées par leur tenue. La combattante au kimono gris à pois bleus ressemble fortement à l'image de Tokiko dessinée par Yoshitoshi ce qui nous permet donc de l'identifier. Sa tenue et sa pose semblent avoir été influencées par l'œuvre de Yoshitoshi.

Yoshitoshi et d'autres auteurs d'estampes de l'ère Meiji illustrèrent aussi des événements historiques plus anciens, remontant à la fin du XVI^e siècle, dont la représentation avait été censurée par le shôgunat Tokugawa depuis 1804. Toutefois, cette interdiction tomba avec l'avènement de l'ère Meiji, ce qui permit une diversité encore plus vaste des sujets. Par exemple, en 1885, Tsukioka Yoshitoshi réalisa une estampe illustrant Tomita Nobutaka, officier

de Toyotomi Hideyoshi puis de Tokugawa Ieyasu, et son épouse Oyuki pour la série *Modèles instructifs de noble ambition* (教導立志基, *Kyôdô risshiki*). L'œuvre dépeint le sauvetage du seigneur par sa femme lors de la bataille de Sekigahara (1600) alors qu'il défendait le château d'Anôtsu (**fig. 104**). Tomita Nobutaka est à cheval, vêtu de son armure au complet et armé de flèches, d'un sabre long dégainé et d'un court attaché à sa ceinture tandis que sa femme, placée au premier plan, tient les rênes de la monture blanche pour la guider en sécurité. En arrière-plan, un soldat qui souhaite poursuivre l'officier est retenu par un camarade qui semble être dans un mouvement de fuite, se détachant d'un fond dans les tons gris esquissant l'ombre d'un château. Oyuki est habillée d'une armure légère rouge, une manche gauche verte doublée de mailles et de vêtements bleus qui attirent l'œil du spectateur. Elle porte également le *hachimaki* blanc et un sabre court à la ceinture. Dans sa main gauche, elle tient un *naginata* qui rappelle son rôle dans la bataille d'Anôtsu. En effet, Oyuki est décrite dans les textes comme une belle femme intrépide, une brave guerrière qui prit la tête de la défense du château. Pour sauver son mari, elle poursuivit les soldats ennemis avec son *naginata* et resta avec lui dans le château pour la nuit avant de fuir. Cependant, la guerrière n'est plus mentionnée après la victoire de Tokugawa Ieyasu lors de la bataille de Sekigahara.

Oyuki n'est pas la seule femme combattante de cette époque de guerre précédant l'époque d'Edo à avoir été représentée par les artistes de Meiji. En 1886, Toyohara Chikanobu illustra lui aussi des exemples d'héroïnes comme Dame Osumi dans sa série *Estampes de brocard d'Edo, Comparaison du Jour et de la Nuit* (東錦晝夜競, *Azuma nishiki Chûya kurabe*). Osumi était l'épouse de Sanada Nobuyuki, un allié de Tokugawa Ieyasu, et elle participa à la bataille de Sekigahara durant laquelle elle dût faire passer un message en secret pour assurer les alliances et demander des renforts. L'instant choisi par l'artiste est celui où elle reçoit la visite d'un messager qui lui fait un rapport sur la situation (**fig. 105**). En arrière-plan, des soldats attendent les ordres sous une bannière portant l'emblème des Sanada, le *rokumonsen* (**fig. 106**), six pièces dont on disait qu'il s'agissait du prix à payer pour passer de l'autre côté de la rivière Sanzu, fleuve des Enfers. Dame Osumi se tient debout devant une large tenture blanche parée d'emblèmes, regardant et écoutant avec attention le soldat qui fait son rapport à genoux. Elle se distingue clairement des autres personnages de l'estampe par sa tenue très féminine. Elle ne porte aucune armure mais un kimono noir aux motifs végétaux et aux rivières ainsi qu'un *obi* vert avec des losanges violets entourant des fleurs bleues. Cependant, elle est armée d'un sabre dont la poignée est visible à sa taille et d'un *naginata* qu'elle tient de sa main droite. Ses longs

cheveux noirs sont à peine retenus par le bandeau blanc et son visage correspond aux canons de beauté des femmes nobles. Elle ne semble pas être parée pour la bataille mais elle garde tout de même son aspect guerrier par certains accessoires de sa tenue. Cela pourrait suggérer qu'elle n'a pas activement participé sur le champ de bataille mais qu'elle a bien agi en coulisse pour la victoire de son seigneur, restant une combattante à part entière.

Dans la même série, Chikanobu dépeignit la guerrière Ano durant l'incident de Honnô-ji (1582). Akechi Mitsuhide, vassal d'Oda Nobunaga, avait attaqué le temple Honnô-ji dans lequel se trouvait son seigneur. Nobunaga, comprenant qu'il ne survivrait pas, se fait *seppuku* au milieu des flammes. L'image qu'en produit l'artiste ne dépeint pas l'incendie mais la bataille entre les forces de Akechi Mitsuhide et celles d'Oda Nobunaga avant l'issue fatidique (**fig. 107**). La scène se déroule sur la terrasse en bois extérieure sur laquelle débarque les soldats ennemis et au-dessus de laquelle sont suspendues des tentures portant l'emblème du clan Oda, permettant ainsi de remettre l'illustration dans son contexte. Alerté par la confusion, Nobunaga sort du temple, écartant les tentures, sabre à la main. Au premier plan, Dame Ano, possiblement Dame Nô, épouse de Nobunaga, vient de renverser plusieurs ennemis grâce à son *naginata* alors qu'elle esquive une flèche. Comme Dame Osumi, elle ne porte pas d'armure mais garde les armes ainsi que le *hachimaki* blanc. Son kimono bleu, dont elle a défait les manches pour se mouvoir plus facilement, est décoré de motifs végétaux et son obi de motifs géométriques. Son visage est féminin, maquillé selon les usages de la noblesse. Elle garde toute sa féminité dans le combat, comme les autres guerrières.

Yôsai Nobukazu (1872 – 1944), élève de Toyohara Chikanobu, réalisa lui aussi une estampe sur le thème de l'incident de Honnô-ji intitulée *Incendie de Honnô-ji* (本能寺焼討之圖, *Honnôji yakiuchi no zu*) (**fig. 108**). Le triptyque situe l'action en intérieur, sur les tatamis du temple, où Yasuda Kunitsugu, placé au centre et vêtu d'une armure complète, menace de sa lance Oda Nobunaga encore à l'intérieur de sa chambre tandis que Mori Ranmaru vient au secours de son maître, courant vers Kunitsugu avec son arme. Au second plan, le combat fait rage entre les forces de Nobunaga et les partisans de Mitsuhide et, parmi les deux alliés du chef de guerre, une femme repousse ses ennemis avec son *naginata*. Illustrée sur la page de droite, la guerrière, probablement Dame Nô, ne porte pas d'armure, surprise par l'attaque soudaine sur le temple, mais un kimono mauve au motif floral. Le *naginata* au-dessus de sa tête et le sabre à la ceinture, elle combat de toutes ses forces les assaillants qui veulent s'en prendre à son mari.

Tout comme dans l'estampe de Chikanobu, l'héroïne est représentée en pleine action, se défendant corps et âme au milieu des ennemis qu'elle vainc aussi brillamment que ses alliés.

Toyohara Chikanobu semble avoir été grandement inspiré par ces événements du XVI^e siècle, des événements, rappelons-le, que les artistes de l'époque Edo ne pouvaient représenter sous peine d'être censurés, voire d'être punis par le shôgunat. Après Dame Osumi et Dame Ano, le dessinateur illustra dans un diptyque l'épouse du seigneur Takeda Katsuyori (1546 – 1582), Dame Hôjô (**fig. 109**), pour sa série des *Histoires de célèbres femmes japonaises* (日本名女咄, *Nihon meifu hanashi*) publiée en 1894. La scène se place dans le contexte de la bataille de Tenmokuzan (1582) à l'issue de laquelle Takeda Katsuyori, poursuivi par les armées des clans Oda et Tokugawa, se fit *seppuku* avec sa femme. Sur la page de gauche, le guerrier agenouillé devant la combattante, blessé par les flèches qui sont restées plantées dans son armure, vient faire son rapport à la femme de son seigneur, la renseignant sur la situation du conflit. Son apparence montre que la bataille fait rage, renforcée par la présence des drapeaux flottant à l'horizon, annonçant le rapprochement des troupes ennemies. Dame Hôjô, accompagnée d'une servante armée, occupe toute la page de droite. Relevant le store de bambou, elle regarde dans la direction indiquée par le soldat, *naginata* à la main. Elle ne porte aucune armure, juste un kimono violet aux motifs de fleurs de cerisier et de glycine. Son visage maquillé est celui des femmes nobles et ses longs cheveux noirs sont laissés lâches. Sa dame de compagnie, appuyée sur son sabre, porte le *hachimaki*, attendant avec sa maîtresse les ennemis pour défendre le foyer.

En 1897, Adachi Ginkô produisit lui aussi une série dédiée aux femmes célèbres en qu'il publia sous le titre de *Miroir de femmes renommées du passé et du présent* (古今名婦鏡, *Kokon meifu kagami*), une série qui réunit des figures féminines légendaires, historiques et contemporaines. Chaque image est accompagnée d'une courte biographie qui explique l'action représentée. Il introduisit ainsi Dame Hôjô dans une estampe intitulée *L'épouse de Takeda Katsuyori* (武田勝頼の夫人, *Takeda Katsuyori no fujin*). Contrairement à Chikanobu, il la représenta sur le champ de bataille, entre les barricades de bois et les tentures à l'emblème des Takeda à terre, de la fumée flottant sur la partie droite de l'estampe (**fig. 110**). Dame Hôjô se tient debout, semblant courir vers la gauche de la page pour échapper à la flèche qui la menace. Malgré son environnement, elle ne possède aucune protection et porte juste son *naginata* et son sabre pour se défendre. Son kimono flottant au vent est orné de différentes fleurs et son obi de

shippô avec une fleur de châtaignier d'eau en leur milieu. Ses longs cheveux noirs sont attachés en une queue de cheval basse, flottant devant son fin visage à cause du mouvement. Si Chikanobu la représentait à l'intérieur d'un château, attendant de passer à l'action, Ginkô l'illustre en plein champ de bataille, esquivant les flèches ennemies. Cependant, les tenues dessinées sont les mêmes, des tenues élégantes sans aucune armure qui rappelle que ces femmes sont des dames nobles qui ne participaient pas réellement sur le champ de bataille mais intervenaient dans l'ombre des châteaux pour défendre leur foyer.

En 1886, Adachi Ginkô avait dessiné une autre dame de cour pour la série *Miroir des femmes renommées du passé et du présent*, un autre nom connu mais pas pour ses talents d'artiste martiale, celui de Dame Kasuga (1579 – 1643). Elle naquit dans une famille de samurai et devint une des figures les plus puissantes du Ôoku, les quartiers du château d'Edo dans lesquels résidaient les femmes de la famille du Shôgun. Cependant, l'artiste la met dans une situation de combat dans son estampe en la représentant se défendant contre deux voleurs (**fig. 111**). La scène se déroule en intérieur, indiqué par un paravent et une lanterne qui éclaire la pièce. Dame Kasuga est au centre de la page, son sabre levé au-dessus de sa tête, prête à frapper l'assaillant qui trébuche devant elle, qu'elle vient peut-être de repousser. Son pied gauche prend appui sur le dos du deuxième adversaire, le maintenant à terre alors qu'il tente de se mouvoir. La jeune femme semble avoir été dérangée en plein milieu de la nuit par deux voleurs mais elle les maîtrise sans difficulté, les combattant en un simple kimono avec un sabre. La veste qui recouvre ses épaules porte différents motifs comme le *shippô* et le *mitsu tomoe* mais elle ne possède aucune protection, surprise par le soudain affrontement. Son visage aux traits fins n'affiche pas d'expression troublée ou effrayée, elle semble complètement calme face à la situation, comme si elle en avait l'habitude, rappelant qu'elle est la fille d'une famille de samurai.

Ainsi, les images de guerrières se sont diversifiées à l'ère Meiji, non seulement dans leur manière d'être représentées mais aussi dans leurs sujets. Si l'impératrice Jingû et Tomoe restent les figures dominantes, d'autres héroïnes ont trouvé leur place et leur public sur l'immense marché de l'estampe. Toutefois, au fur et à mesure que les années passèrent, les artistes de la gravure sur bois, faisant face à la concurrence grandissante des techniques occidentales comme la lithographie et la photographie, ne produisirent plus autant qu'auparavant et se concentrèrent sur des sujets d'actualité qui captivaient le public japonais de la fin du XIX^e – début du XX^e siècle, les guerres sino-japonaise (1894 – 1895) et russo-japonaise (1904 – 1905). Reléguée au rang d'images de presse avant de s'effacer au profit de

la photographie, l'estampe sur bois puisait désormais ses sujets dans les catégories populaires et dans l'actualité, se détachant peu à peu des sujets historiques qu'elle avait si souvent traités. Toutefois, quelques illustrations de guerrières sont encore éditées à cette époque-là, des images sans titre, sans nom mais prenant tout de même pour inspiration les héroïnes du passé. Takeuchi Keishû (1861 – 1942) illustra en 1899 la couverture du roman *Utopie* (画そらごと, *E sora goto*) de l'auteur Nakarai Tôsui pour le magazine littéraire *Bungei Kurabu* (文芸倶楽部). L'image présente une jeune femme tenant un cheval blanc par les rênes sous les branches d'un pin (**fig. 112**). Elle est habillée d'un kimono bleu au motif de glycine, ses longs cheveux noirs laissés lâches entourant un visage fin maquillé selon les canons de beauté anciens. Elle est armée d'un *naginata*, laissant penser qu'elle est une guerrière. Cependant, aucune information n'est donnée sur cette combattante, on ne sait ni qui elle est, ni d'où elle vient. Elle est simplement « une » guerrière illustrant la couverture d'un roman, qui ne possède peut-être aucun lien avec le contenu, mais qui témoigne cependant qu'il y avait encore un intérêt pour ces figures féminines.

Vers 1905, Kobori Tomone (1864 – 1931) réalisa lui aussi une illustration pour la couverture d'un roman qui représente une guerrière se préparant pour le combat (**fig. 113**). Elle porte une simple veste blanche à motif de losanges et un *hakama* rouge. Sa manche remontée entre les dents, elle enfle un gant, premier élément de l'armure qui est posée derrière elle. Ses cheveux sont laissés lâches et son visage ressemble à ceux des femmes nobles. Au second plan, son armure aux laçages verts et rouges, son sabre ainsi que tout son équipement d'équitation. Comme pour l'image précédente, il n'y a aucune information sur l'identité de la jeune femme, seulement des indications suggérant qu'elle est une guerrière. Peut-être est-ce une représentation plus ou moins inspirée par la figure de Tomoe, rien ne le révèle clairement.

À la fin de l'ère Meiji, des guerrières font aussi leur apparition sur des cartes, l'estampe perdant de plus en plus sa place parmi les nouvelles technologies de la gravure. En 1905, un anonyme réalisa une image avec la nouvelle technique d'impression importée de l'Occident, la lithographie. Il illustre une guerrière dans un *magatama*, une combattante en armure et munie d'un *naginata* et d'un carquois (**fig. 114**). Ses vêtements verts sont ornés du motif de *futatsu tomoe*, deux virgules arrangées en cercle, et ses cheveux qu'elle réarrange de la main gauche sont laissés lâches. Son visage ressemble à ceux des dames de cour, respectant les canons de beauté de la noblesse. Selon son apparence et le motif qui pare son habit, nous pourrions penser qu'il s'agit de Tomoe, mais aucune indication ne nous permet de l'affirmer clairement. La

guerrière, jusqu'à la fin de l'ère Meiji, reste donc un sujet récurrent pour des images publiées sur différents supports imprimés, passant de procédés traditionnels comme la gravure sur bois à des techniques plus « modernes ». Son esprit combattant change également de forme : elle n'apparaît plus comme la fille de samurai qui revêt l'armure et se lance dans la bataille mais comme l'infirmière qui soigne les soldats blessés dans les différentes guerres engagées par le Japon contre la Chine et la Russie à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, comme en témoigne une œuvre produite vers 1900, intitulée *War and Woman - Amazons then, Nurses now* (*Guerre et femmes – Auparavant Amazones, aujourd'hui infirmières*), cette image semble avoir été créée pour un journal par un artiste dont le nom ne nous est pas parvenu. L'illustration se scinde en deux pour représenter les différentes facettes de l'esprit guerrier féminin : à gauche, nous reconnaissons le dessin de Tomoe par Kikuchi Yôsai pour son ouvrage *Zenken Kojitsu* (**fig. 8**) et à droite, des infirmières s'occupant de soldats blessés (**fig. 115**). Tomoe apparaît ici comme la guerrière exemplaire, grande cavalière armée de son *naginata* et de son arc, en armure complète mais gardant toute sa féminité dans ses longs cheveux noirs et son visage fin. De l'autre côté, les infirmières s'affairent à soigner les blessés de la guerre, leur offrant du thé ou les aidant à se lever, une expression affable sur leur visage. Comme l'indique son titre, l'image fait un parallèle entre passé et présent sur le rôle de la femme durant les conflits. L'histoire japonaise est ainsi peuplée d'héroïnes qui se sont battues corps et âme pour défendre leur foyer, leur famille et leur seigneur mais les événements de la fin de l'ère Meiji les firent passer du champ de bataille aux baraquements où elles ne se battaient plus mais soignaient. Elles gardaient cependant cette fonction de défenseuses de leur foyer ou pays, dans la mesure où elles se retiraient des combats pour veiller sur les hommes qui partaient au front et en revenaient meurtris mais elles n'étaient plus au cœur de l'action. La figure de la guerrière, à l'époque qui marque la fin de l'estampe traditionnelle, reste celle d'une héroïne du passé dont les prouesses relèvent autant de la réalité que de la fiction.

Ainsi la représentation des guerrières changea tout au long du développement de l'art de l'estampe. Les artistes ne cessèrent de chercher des moyens toujours plus perfectionnés de graver leurs œuvres, passant alors de la monochromie des premiers temps à des couleurs de plus en plus nombreuses et imprimées directement sur la feuille, ne passant plus par le rehaussement coloré des estampes au pinceau. Le thème de la guerrière, son apparence et les événements qui construisent sa légende ont donc enthousiasmé un public japonais aux goûts changeants pendant plus de deux siècles.

Chapitre 3

La guerrière de maître en disciple

Les écoles *ukiyo-e*

Les images de combattantes se sont développées alors que l'estampe connaissait un essor fulgurant, apparaissant dans les productions de nombreux maîtres de la gravure sur bois japonaise. Des écoles *ukiyo-e*, fondées par un maître qui désignait généralement l'un de ses élèves comme son héritier, se sont succédées et ont cohabité en se distinguant les unes des autres en fonction de leur style (composition, formes, thèmes...) ou de leur technique (impression, couleurs, formats...) pour produire peintures et estampes ayant pour thème les guerrières. Cependant, les auteurs d'estampes se retrouvèrent confrontés à la question de l'originalité dans leur production. Héritiers d'une longue tradition picturale, ils étaient souvent influencés par les œuvres de leurs prédécesseurs, mais nous observons dans les limites chronologiques étudiées ici que certains dessinateurs avaient à cœur de chercher et trouver de nouvelles manières de représenter la guerrière. Cela mena au développement des techniques artistiques et à l'apparition de façons de dessiner bien plus personnelles et reconnaissables. Ainsi, bien que partagés entre respect de la tradition et envie d'innover, les auteurs d'estampes réalisèrent des images de guerrières originales qui se composaient d'éléments hérités des générations précédentes. Ce furent donc les écoles *ukiyo-e* et leur filiation qui construisirent la représentation visuelle des combattantes.

I. Les premiers artistes du genre *ukiyo* et l'apparition du sujet des guerrières en peinture et en estampe

Les origines de l'*ukiyo-e* ne sont pas clairement établies, rassemblant tant de développements depuis la fin de la période médiévale qu'il est encore difficile d'affirmer certainement les débuts de cette peinture de genre. Cependant, il est aujourd'hui communément admis que l'école dite « *ukiyo-e* » trouverait un précurseur dans la peinture du début du XVII^e siècle, au travers du pinceau de l'artiste Iwasa Matabei (1578 – 1650), bien que cette

information soit également remise en cause par certains chercheurs. Cet artiste fut connu dès 1640 pour avoir ouvert la peinture à de nouveaux sujets que ses prédécesseurs considéraient comme vulgaires, des sujets qui gravitaient autour de la vie quotidienne de la population japonaise.

Iwasa Matabei avait suivi les enseignements de deux écoles de peintures fondées au XV^e siècle, les écoles Kanô et Tosa. La première fut fondée par Kanô Masanobu (1434 – 1530) et ses artistes, regroupés en un atelier familial autour duquel gravitaient des ateliers satellites couvrant alors le pays, produisaient une large variété de peintures de différents formats et supports, allant des *emakimono* (絵巻物, rouleaux peints narratifs) aux *byôbu* (屏風, paravents) et passant par de nombreux objets. Pour leurs sujets, ils puisaient dans un répertoire d'origine chinoise avec la nature, avec des oiseaux et des fleurs, des éléments naturels, ainsi que dans le répertoire des créatures majestueuses comme le dragon et le tigre pour décorer des portes coulissantes, des paravents ou encore des éventails, le plus souvent sur un fond constitué de feuilles d'or. Les artistes de l'école Kanô s'inspiraient également des peintures chinoises de paysage de l'école du Sud, produisant des scènes en monochrome sur soie ou papier⁸⁰.

La seconde école, fondée par Tosa Mitsunobu (1434 ? – 1525), se consacrait à la peinture dite *yamato*, spécialisée dans des sujets et techniques considérés comme japonais, en opposition aux écoles s'inspirant de l'art chinois. D'abord préoccupés par les sujets de cour propres à l'archipel, les artistes étendirent leur répertoire jusqu'aux représentations de la nature et autres thèmes chinois⁸¹.

Ces deux écoles de peinture travaillaient l'une pour la cour impériale (Tosa) et l'autre pour les shôguns (Kanô)⁸², leurs artistes devenant donc des peintres officiels des hautes sphères de la société. Cependant, ils ne s'interdisaient pas la représentation de scènes de la vie quotidienne, du banal qui semblait pourtant vulgaire à leurs mécènes bien qu'ils ne signassent pas ces œuvres. Iwasa Matabei et ses disciples directs, considérés comme les fondateurs de l'*ukiyo-e*, ne travaillèrent pourtant que dans le domaine de la peinture, assurant alors un lien entre ces « nouveaux » sujets et une forme d'art plus traditionnelle.

⁸⁰ Clark Timothy, *The dawn of the floating world, 1650 – 1765 : early ukiyo-e treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, Londres, Royal Academy of Arts, 2001, p. 10.

⁸¹ Harris Frederick, *Ukiyo-e : The Art of the Japanese Print*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010, p. 62.

⁸² Stewart Basil, *A Guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, New York, Dover Publications, 1979, p. 11.

La classe marchande, alors en plein essor et nouvellement prospère, demandait des images de cette vie quotidienne dans ce nouveau style où les artistes mélangeaient éléments traditionnels hérités de la peinture et visions modernes de la représentation, réalisant ainsi des images au style éclectique, combinant peinture de ce « monde flottant » et narration classique ; le domaine de l'illustration de livres, particulièrement appréciée des citadins dans leurs moments de loisirs, bénéficia également de ce nouvel intérêt pour la vie quotidienne. Un artiste émergea parmi toutes les autres figures de l'illustration : Hishikawa Moronobu. Il est reconnu comme celui qui produisit les premières estampes individuelles, permettant alors une représentation plus diverse des sujets de l'*ukiyo-e* qui se libérait des longs textes des livres.

Cependant, la peinture ne s'effaça pas face à la gravure sur bois puisque les écoles produisaient les deux types d'œuvres, des artistes ayant appris des traditions Kanô et Tosa. Leurs sujets éclectiques incluaient notamment les guerrières qui furent représentées par plusieurs peintres dont certains touchaient également à l'art de l'estampe.

Parmi les combattantes illustrées, Tomoe fut le sujet d'une œuvre peinte par un artiste anonyme du XVII^e siècle dans une composition verticale sur papier montée en kakemono (**fig. 116**). La scène représentée est celle de son duel contre le samurai Onda no Hachirô Moroshige. Sur un fond d'or se détachent des nuages et un pin ; la guerrière est à cheval, son adversaire étouffant entre ses mains. Ce dernier a été désarçonné de son cheval blanc, visible derrière celui de Tomoe, est emporté par le mouvement de la monture de la combattante, soulevé bien au-dessus du sol par les puissantes mains de son ennemie. Tomoe domine Moroshige, le tenant fermement par le cou pour le tuer. Elle porte l'armure et l'*eboshi*, confirmant son statut noble, mais ses longs cheveux noirs sont laissés lâches et son visage est celui des femmes de cour de la tradition picturale japonaise. Son expression sereine contraste avec les traits déformés par la douleur du samurai. De plus, les couleurs s'opposent également. Les montures sont blanche pour Moroshige et noire pour Tomoe tandis que les vêtements de la combattante sont d'un rose pâle opposé au bleu sombre du *hakama* de son ennemi, de même que les armures, toutes deux vertes, sont également contrastées dans la nuance utilisée, plus claire pour Tomoe et plus sombre pour Moroshige. L'artiste a donc illustré l'un des épisodes les plus célèbres de la vie de la guerrière, facilement reconnaissable par la mise en scène, la posture et le costume.

Le peintre et dessinateur Shitomi Kangetsu (1747 – 1797) peignit également la guerrière. Il l'illustre partant au combat, montée sur un cheval brun et à l'équipement vert (**fig. 117**). La

guerrière porte une armure blanche et des vêtements beiges et rouges. Dans les décorations de son plastron apparaît un *mitsu tomoe* au milieu des autres motifs dorés. Sa manche droite ressort particulièrement du reste de sa tenue puisqu'elle est de couleur bleue. L'attention du spectateur est également attirée par le geste esquissé par Tomoe qui nettoie la décoration de sa manche, sa main droite dans une position particulièrement féminine et délicate. Ses cheveux, bien que partiellement couverts par un *eboshi* et *hachimaki*, sont laissés lâches et visibles, rappelant les longues coiffures des dames de cour, tout comme son visage aux traits fins et maquillé selon les canons aristocratiques de l'époque Heian. Ainsi, malgré l'armure et les armes, *naginata* et long sabre, qui lui sont attribués, Tomoe est montrée une fois de plus en tant que femme autant que guerrière. L'utilisation subtile du *mitsu tomoe* peut aider à reconnaître son identité bien qu'une observation attentive de la peinture ne vienne que confirmer ce que les spectateurs avertis devinent au premier regard.

L'impératrice Jingû fut elle aussi le thème de plusieurs peintures comme celle d'Ogawa Haritsu (1663 – 1747). L'artiste produisit une paire de rouleaux à suspendre sur lesquels il représenta l'impératrice Jingû sur l'un et probablement son ministre Takenouchi no Sukune accompagné d'un soldat sur l'autre (**fig. 118**). Placés côte à côte, les deux rouleaux donnent donc une scène complète dans laquelle l'armée de Jingû, représentée par son ministre et un soldat assis sous la bannière de leur pays victorieux, la regarde inscrire sa conquête dans la roche, moment légendaire de son récit.

L'épisode choisi se déroule après la victoire de la cheffe de guerre sur les royaumes de Corée, lorsqu'elle écrit sur la roche qu'elle est souveraine de ces territoires conquis. Sur le premier rouleau, elle est à cheval sur un destrier blanc et noir, porte une armure traditionnelle rouge et dorée ainsi qu'un casque décoré de deux cornes et d'un dragon tandis que sa manche droite, de couleur verte, attire les regards. Sur son plastron, un motif animal, peut-être un phénix, semble orner son torse. A sa ceinture, deux sabres sont attachés tandis qu'elle tient son arc à deux mains pour écrire sur la roche, le carquois dans son dos. Son visage correspond aux codes de représentation des femmes nobles et ses cheveux noirs sont visibles malgré le casque. Le tout est représenté sur un fond neutre doré duquel se détache simplement la pierre gravée. Ainsi, l'impératrice est identifiable par son geste célèbre parmi tous les épisodes de sa vie légendaire tandis que son armure rappelle celles portées par les guerriers des époques Kamakura et Muromachi, ramenant cette figure féminine guerrière de l'Antiquité dans un passé plus proche des spectateurs.

Sur le deuxième rouleau, Takenouchi no Sukune et un soldat sont assis sous la branche d'un pin qui constitue le seul décor. Il est difficile de savoir exactement qui est réellement le ministre mais il me semble qu'il s'agit du personnage qui nous tourne le dos et regarde en direction de l'impératrice. Le soldat qui nous fait face, tenant un grand étendard qui flotte au vent, est plutôt jeune, ce qui ne correspond pas à la description de Takenouchi no Sukune. De plus, il porte un sabre couvert de fourrure noire, ce qui est l'un des marqueurs de son haut rang guerrier, mais le ministre, bien que politiquement haut placé, ne possède pas de sabre au fourreau en fourrure. Il est avant tout le conseiller de la souveraine. Les deux portent cependant une armure complète similaire, seulement différenciée par la couleur : bleu pour Takenouchi no Sukune et jaune pour le soldat.

L'impératrice Jingû demeura un sujet récurrent de la peinture durant toute l'époque Edo, et jusqu'à sa fin, comme en témoigne encore une œuvre d'un disciple de Hokusai produite au milieu du XIX^e siècle. Kôsai Hokushin (1824 – 1876) réalisa un *kakemono* de soie sur lequel il peignit à l'encre l'impératrice accompagnée d'une nourrice berçant le prince Ôjin et de Takenouchi no Sukune (**fig. 119**). La présence d'une nourrice est rare dans les images de l'impératrice et de son nourrisson. Habituellement, c'est le ministre qui berce l'enfant, ayant toute la confiance de la mère. Si ce n'est pas lui, c'est Jingû elle-même qui porte son fils dans ses bras. Les trois personnages se détachent d'un fond neutre, l'impératrice se tenant debout au milieu de l'œuvre. Armée de son arc et flèches ainsi que de ses deux sabres, l'impératrice prend appui sur son arc long et regarde vers son fils dans les bras de sa nourrice. Ses larges vêtements blancs et bleus dissimulent une armure visible aux avant-bras et mains couverts de gantelets ainsi qu'à la jambe gauche où se devine un morceau de pièce d'armure. Contrairement à l'œuvre citée précédemment, elle ne porte qu'un simple *hachimaki* bleu qui laisse bien visibles ses longs cheveux noirs. Devant elle, une nourrice berce le nouveau-né impérial. Sa tenue évoque celle des dames de cour et son visage, semblable à celui de Jingû, est le canon de la beauté aristocratique médiévale. Takenouchi no Sukune est également assis, au premier plan, portant une armure et deux sabres ainsi qu'un éventail sur lequel est écrit le mot 破軍 (*hagun*, « destructeur d'armées »)⁸³. Ces caractères font référence à la septième et dernière étoile qui constitue la constellation de la Grande Ourse. Connue sous le nom d'Alkaid ou η Ursae Majoris en Occident, elle est nommée *Hagunsei* (破軍星, « étoile destructrice

⁸³ Comme le décrit la notice du Metropolitan de New York : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/650682>

d'armées ») au Japon, d'après les anciennes traditions chinoises. Selon les croyances, cet astre est donc associé au monde militaire et les seigneurs de guerre prenaient en considération sa localisation afin de construire leurs stratégies de bataille. Il était dit que si l'on combattait en direction de l'étoile, on perdrait la bataille mais que si on lui tournait le dos, on gagnerait⁸⁴.

Les peintres de l'ère Meiji s'approprièrent également le thème de l'impératrice Jingû et l'illustrèrent jusqu'à la fin du XIX^e siècle. En effet, en 1898, le peintre Nagano Yasunosuke illustra la combattante à l'encre sur un panneau fait de cèdre dans une scène souvent reprise : l'impératrice regardant son fils dans les bras de son ministre (**fig. 120**). Le fond composé d'un pin et de vagues rappelle le voyage maritime de Jingû qui se tient assise devant l'arbre. Elle porte son armure rouge sous une large veste verte ainsi qu'un *hakama* au motif de *tatewaku*. Elle est armée de ses deux sabres dont un possède un fourreau en peau de tigre, rappelant le rang de la guerrière, ainsi que de son arc long et ses flèches. Sa tête est ceinte d'un *hachimaki* et son visage, particulièrement blanc, est maquillé à la manière des nobles dames, ressortant particulièrement sur le panneau de bois. Elle se penche vers l'avant, en direction de son fils, bercé par Takenouchi no Sukune, la main gauche prenant appui sur l'arc et la main droite tenant un éventail de commandement. Le sujet ainsi que la composition rappellent les tablettes votives laissées dans les temples durant les époques Edo et Meiji (**fig. 8**) sur lesquelles la souveraine apparaissait aussi accompagnée de son ministre et de son fils. Ces tablettes votives ainsi que la peinture furent produites durant l'ère Meiji, au moment où un grand débat politique avait lieu concernant l'invasion de la Corée. L'année 1873 fut agitée par le débat du Seikanron (征韓論), « débat de la conquête de la Corée », à l'issue duquel il fut décidé qu'aucune action ne serait menée contre la Corée. Cependant, la guerre sino-japonaise de 1894 – 1895 fit renaître quelques envies de conquête. En réponse à ce long débat, des tablettes votives et des œuvres à l'effigie de l'impératrice Jingû, alors officiellement reconnue comme ancêtre de la famille impériale, furent possiblement dédiées à des temples dans l'espoir de voir le Japon sortir victorieux de ces guerres⁸⁵. Peut-être que cette œuvre de Nagano Yasunosuke fut aussi dédiée à un temple considérant que, comme les tablettes votives, elle est peinte sur du bois de cèdre et qu'à l'arrière de la peinture semble être écrit le caractère 奉 (*matsu*), « offrir, présenter ».

⁸⁴ Définition de *Hagunsei* dans l'encyclopédie Kotobank :

<https://kotobank.jp/word/%E7%A0%B4%E8%BB%8D%E6%98%9F-113943>

⁸⁵ Anderson Richard W., « Jingû Kôgô « ema » in Southwestern Japan : Reflections and Anticipations of the « Seikanron » debate in the Late Tokugawa and Early Meiji Period » in *Asian Folklore Studies*, vol. 61, n°2, Nanzan University, 2002, pp. 247 – 270.

Ainsi les écoles de peinture produisaient des représentations de guerrières, en accord avec les goûts de leurs époques. Leurs œuvres ont la richesse technique de Kanô et Tosa, avec notamment l'utilisation de supports en soie ou de pigments dorés, et les thèmes répandus dans l'*ukiyo-e*, celui des combattantes. Toutefois, la peinture demeurait un art aristocratique ou, du moins, d'une élite riche tandis que l'estampe, art qualifié de « populaire », était accessible au plus grand nombre. Les guerrières, sujets de peinture et d'estampe, semblaient donc intéresser toute la société japonaise, bien que ce fût principalement en estampe que leurs images se diffusèrent grâce à leurs prix abordables et leur production rapide.

II. Le début des écoles *ukiyo-e* et la transmission du thème de la guerrière

Les artistes de l'*ukiyo-e* se regroupèrent rapidement en ateliers, en « écoles », assurant ainsi la continuité de la production des estampes et la transmission des techniques de dessin. Ces écoles prirent de l'ampleur au XVIII^e siècle, lorsque les élèves des premiers maîtres de l'estampe fondèrent à leur tour leur atelier. Pour mieux comprendre l'importance du rôle de ces écoles, nous allons étudier ici les ateliers et leurs artistes les plus prolifiques en termes de représentations d'héroïnes.

L'école Torii fut fondée à Edo par Torii Kiyomoto (1645 – 1702), un acteur kabuki d'Ôsaka possiblement spécialisé dans les rôles féminins, et son fils Kiyonobu (1664 – 1729) au début du XVIII^e siècle. Tous deux s'installèrent à Edo en 1687 mais ne connurent pas le succès en tant qu'acteurs. Ils se consacrèrent alors à la production d'affiches de pièces de kabuki ainsi que d'autres œuvres promotionnelles. Si leurs disciples ouvrirent leur répertoire à d'autres sujets de représentation, l'école Torii resta une influence majeure pour les illustrations d'acteurs et de scènes du kabuki. Nous avons déjà vu quelques œuvres de cette école au travers des **figures 13** et **37**, mettant respectivement en scène un duel entre Hangaku et Asahina Yoshihide et l'acteur Tatsuoka Hisagiku en Tomoe.

Les artistes de l'école Torii s'intéressèrent principalement au monde du théâtre ce qui les conduisit à représenter des acteurs interprétant des rôles de guerrières, comme le fit par exemple Torii Kiyonobu II, lorsqu'il illustra l'acteur Segawa Kikujirô dans le rôle de Yamabuki (**fig. 121**). Sur un fond neutre, l'acteur se tient debout, appuyé sur un *naginata*. Il porte une armure, un sabre à la ceinture ainsi qu'une large veste noire sur les manches de laquelle est

visible l'emblème de l'acteur. Sur son plastron, les caractères 山吹, Yamabuki, identifie clairement le rôle joué. Il ne porte ni casque ni *eboshi*, seulement le *hachimaki* laissant les longs cheveux noirs tomber dans son dos. Derrière l'acteur, un large *horo* ainsi qu'un panier rempli de fleurs, probablement des corètes du Japon, s'ajoutent à la tenue et comblent le vide laissé par le fond neutre. Tous ces éléments de l'estampe aident tout à la fois à la reconnaissance de l'identité de l'acteur et du personnage qu'il incarne.

Vers 1755, Torii Kiyomitsu fit le portrait de l'acteur Mitsutomoe dans une estampe *benizuri-e* de format *hosoban* (38,2 x 17,2 cm). Il est représenté incarnant Tomoe à cheval (**fig. 122**). Sur un fond neutre, le comédien chevauchant un destrier noir semble partir au combat, *naginata* à la main, sabres à la taille et carquois dans le dos. Il porte l'armure ainsi qu'un *eboshi* soutenu par un *hachimaki* et, sur ses manches, le *mitsu tomoe* orne le tissu dans des tons blancs et verts. Son visage ressemble à celui d'une femme, presque comme un masque de théâtre. Par ailleurs, son expression traduit une certaine concentration en direction de la lame du *naginata*, le manche de l'arme créant une sorte de symétrie avec la tête du cheval puisque l'animal et sa cavalière regardent dans la même direction, de part et d'autre du *naginata*.

Parmi toute la production de l'école Torii, les rôles de guerrières sont illustrés pour faire le portrait d'acteurs *onnagata*. L'*onnagata* est le nom donné aux acteurs qui incarnaient les femmes dans les pièces kabuki. Cette forme dramatique étant seulement jouée par des hommes depuis 1653, certains comédiens se spécialisaient donc dans les rôles féminins, allant parfois jusqu'à vivre au quotidien comme des femmes. Tomoe, Shizuka et Hangaku sont les rôles les plus représentés dans l'estampe des artistes Torii, car les pièces dont elles étaient les personnages et parfois les héroïnes connaissaient un succès retentissant, peut-être parce que leurs apparitions sur scène étaient plus rares que celles de leurs homologues masculins mais aussi parce que la popularité des acteurs *onnagata* attirait le public qui les admirait et souhaitait assister à l'une de leurs représentations.

Cette école connut un nouvel essor avec l'apparition de Torii Kiyonaga (1752 – 1815) et de son style bien différent des premières productions Torii. Vers 1780, il réalisa une estampe ayant pour sujet les sœurs Miyagino et Shinobu dans la pièce *Go Taiheiki Shiraishi banashi* (**fig. 123**). Les sœurs discutent autour du foyer avec deux hommes, peut-être est-ce la scène durant laquelle le propriétaire de la maison close dans laquelle travaillent Miyagino et Shinobu, les ayant entendues parler de s'échapper pour venger leur père, les arrête et leur explique que,

comme les célèbres frères Soga, elles doivent faire preuve de patience et attendre le bon moment pour se venger. Ou peut-être s’agit-il tout simplement d’une représentation des personnages de la pièce sans réel contexte mais il est certain que l’artiste a puisé dans le registre kabuki pour son estampe. La scène se déroule en intérieur, autour d’un feu, Miyagino et un homme assis sur les tatamis tandis que Shinobu et l’autre inconnu se tiennent debout derrière eux. Miyagino est particulièrement mise en avant par sa tenue détaillée. Elle porte plusieurs kimonos dont le premier, de couleur blanche, est orné d’un motif floral, peut-être des fleurs de cerisier, et même son *obi* est décoré de losanges alors que la tenue de Shinobu est plus simple, avec un motif d’*asanoha* sur son kimono et de croix sur le *obi*. La coiffure de l’aînée est aussi plus élaborée avec notamment l’utilisation de *hana kanzashi*. Leurs visages sont cependant semblables, féminins et doux. Shinobu tient également de sa main gauche une bannière dont l’emblème rappelle celui du clan Kusunoki, clan auquel les deux sœurs seraient rattachées puisque leur père aurait été vassal du héros Kusunoki Masashige, cette bannière faisant la symétrie avec l’homme à sa droite qui tient lui aussi un étendard. La composition de l’estampe semble se faire sur la symétrie et la diagonale, un personnage assis derrière lequel se tient un personnage debout et les sœurs ainsi que les hommes placés dans leur propre diagonale, ce qui donne à l’ensemble une composition ordonnée.

Torii Kiyonaga sortit cependant du monde du théâtre pour produire des illustrations de livres comme celles du *Recueil illustré de prouesse et sagesse* (絵本武智袋, *Ehon muchi bukuro*) publié en 1782. Ce livre regroupe des scènes historiques et légendaires parmi lesquelles nous retrouvons des portraits de guerrières comme celui de l’impératrice Jingû (**fig. 124**). Accompagné d’une courte biographie, l’épisode représenté se déroule au bord de la mer, l’impératrice se tenant devant les vagues et regardant en direction de son ministre Takenouchi no Sukune, assis sur les racines d’un pin, et de son fils Ôjin, bercé par le vieil homme. Jingû se tient debout sur la page de droite, les vagues déferlant sur le rivage à ses côtés. Elle porte son armure sous une large veste verte au motif d’arabesques ainsi qu’un *hakama* aux décors multiples d’écailles de tortue, de fleurs de châtaigne d’eau, de campanules et de svastikas. A cela s’ajoutent deux sabres glissés à sa ceinture et un arc et des flèches qui soulignent sa puissance militaire. Ses cheveux sont retenus par un bandeau mais laissés lâches dans son dos et son visage correspond aux canons de représentation féminins. Son regard est attiré par le nourrisson protégé par son loyal ministre sur la page de gauche. Le thème choisi est le sujet le plus souvent utilisé dans la représentation de l’impératrice Jingû. Kiyonaga ne fait pas exception

en la faisant apparaître comme une cheffe de guerre dans tous ses attributs et sa gloire militaires mais également comme une mère par sa féminité et l'attention tendre qu'elle porte à son fils.

Dans le même ouvrage, l'artiste de l'école Torii dessina la guerrière Tomoe dans son plus célèbre duel (**fig. 125**). Également accompagnée d'une courte biographie, la page se compose d'un fond neutre sur lequel se détachent quelques branches de pin et les deux adversaires sur le cheval de la combattante. Uchida Ieyoshi, à plat ventre sur la selle, tente de se défaire de l'emprise de Tomoe qui le tient par la nuque de sa main gauche tandis que sa main droite, sur la poignée de son sabre court, s'apprête à dégainer pour lui asséner le coup fatal. La guerrière porte l'armure ainsi que ses deux sabres et un carquois, un simple *hachimaki* blanc retenant ses cheveux. Son visage féminin mais impassible semble montrer sa concentration, ses yeux sur la nuque de son adversaire. Il s'agit une fois de plus de l'épisode le plus connu de sa légende, Kiyonaga illustrant donc les passages les plus célèbres des vies de ces femmes combattantes, des épisodes avec lesquels la population était familière et qu'elle reconnaissait d'un simple coup d'œil.

Plusieurs autres écoles *ukiyo-e* apparurent durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et, parmi elles, l'école Katsukawa prit une place importante sur le marché de l'estampe. Son chef de file, Katsukawa Shunshô, étudia auprès de Miyagawa Shunsui, fils de Miyagawa Chôshun, disciple de Hishikawa Moronobu. L'école Katsukawa accueillit des artistes dont les centres d'intérêt étaient multiples : le théâtre, les belles femmes, les scènes de la vie quotidienne et, dans une moindre mesure, les guerriers, produisant donc des images dans toutes ces catégories. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des portraits de guerrières au sein de cette production. Parmi celle-ci, Tomoe est celle qui revient le plus souvent.

En 1782, Katsukawa Shunshô représenta le duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi lors de la bataille d'Awazu (**fig. 126**). Du fond neutre se détachent les deux cavaliers et leurs montures, Ieyoshi étant désarçonné par la guerrière qui l'étrangle à deux mains. Bien qu'il tente de se défendre en appuyant sur le bras de son ennemie, Tomoe, dont l'expression trahit la concentration, ne le lâche pas et exerce sa force contre son cou. Elle porte l'armure ainsi qu'un carquois mais aucun sabre n'est visible. Elle est coiffée d'un *eboshi* soutenu par un bandeau blanc et maquillée selon les canons de la cour. Sa manche est ornée d'arabesques et de *shippô* et nous pouvons remarquer sur le bord de son *ôsode* le motif de *mitsu tomoe*. Shunshô reprend ici le plus célèbre duel de Tomoe comme la plupart des artistes de son temps. Tout comme le thème du trio constitué par l'impératrice Jingû, son fils et son ministre, le combat de la guerrière

constitue l'un des sujets les plus représentés lorsque les artistes choisissaient d'illustrer les femmes combattantes de leur histoire. Alors, si beaucoup de dessinateurs produisaient des œuvres sur ces thèmes et figures féminines, les œuvres réalisées reprenaient les mêmes sujets selon une composition plus ou moins semblable, atténuant la diversité des estampes présentant des guerrières. Cela peut s'expliquer par la demande du public pour ces scènes, l'intérêt des artistes pour ces figures mais également par le fait que les dessinateurs de l'estampe apprenaient auprès de maîtres dans une école avant de fonder la leur et d'enseigner à leur tour. Toutefois, malgré des conventions de représentation et des thèmes repris depuis des années par les différents pinceaux, les productions gravées d'images de guerrières ont continué d'être éditées et vendues par les artistes des écoles *ukiyo-e*, montrant donc que la figure de la combattante, bien que peu demandée, était un sujet constant du répertoire de l'estampe et de ses artistes, chacun les dépeignant dans leur style mêlant enseignements des maîtres et leur propre ligne.

Vers 1790, Katsukawa Shunzan (actif entre 1782 et 1798) réalisa lui aussi une estampe du duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi sur laquelle la combattante est représentée agrippant son ennemi juste avant de lui briser la nuque (**fig. 127**). Montée à cheval, elle soulève le samurai de ses deux mains, l'emportant avec elle. Ieyoshi se débat, les pieds dans le vide et le visage montrant son effroi face à Tomoe en armure. La manche de cette dernière est ornée de *mitsu tomoe*, la rendant facilement reconnaissable. Elle est coiffée d'un *eboshi* et *hachimaki* et armée de flèches et d'un sabre. Son visage semble exprimer du mécontentement, voire du dédain pour son adversaire dont la vie ne tient qu'à ses mains. Les deux combattants sont bien distincts l'un de l'autre par les couleurs utilisées par Shunzan. L'armure verte de Ieyoshi contraste avec les équipements rouges utilisés par Tomoe, tout comme le visage blanc et féminin s'oppose au ton beige du visage masculin et l'expression de mépris silencieux fait face au cri effrayé. L'artiste crée également une illusion de mouvement dans l'estampe par les longs cheveux de la guerrière qui flottent au vent, suivant l'impulsion du cheval tandis que le samurai est emporté par cet élan. L'œuvre rappelle celle du maître Shunshô dans la composition mais elle reste différente par le traitement du décor qui remplit ici tout le fond et, bien qu'ils possèdent les mêmes attributs guerriers, par l'opposition de Tomoe et Ieyoshi faite par les couleurs et les expressions. Le sujet reste mais la technique, le dessin différent.

Katsukawa Shun'ei illustra également le fameux duel de Tomoe (**fig. 128**), utilisant pleinement la nouvelle technique de l'impression multicolore pour jouer de la polychromie. Contrairement aux deux images précédentes, les adversaires se font face au sol mais Ieyoshi est

déjà complètement dominé par Tomoe dont les mains sont déjà sur le cou et l'armure du samurai. Ce dernier, genou à terre, est emporté vers l'arrière par le geste violent de la guerrière, se retrouvant ainsi complètement courbé malgré sa tentative de se débattre. Tomoe, debout et en position de domination, porte les mêmes attributs que dans les estampes précédentes (armure, sabres, flèches, *eboshi* et *hachimaki*) et son visage porte la même expression de concentration avec, peut-être, un peu de mécontentement. Ieyoshi, dont la tête est complètement renversée et donc opposée à celle de Tomoe, exprime également ce même sentiment d'effroi par les sourcils froncés et la bouche grande ouverte qui semble lâcher un cri. Tout comme dans l'œuvre de Shunzan, les couleurs servent à bien distinguer les deux personnages et à comprendre leurs positions malgré le combat rapproché et les torsions qui s'ensuivent. De plus, l'impression multicolore nouvellement perfectionnée permet l'usage d'un nombre plus élevé de pigments et Shun'ei joue avec ces derniers pour différencier ses figures. Le vert sert aux vêtements de Tomoe et à l'armure de Ieyoshi, le bleu au plastron et bords d'armures ainsi qu'aux gants du samurai, le rouge colore l'armure et les mailles de la guerrière et les vêtements du soldat. Ils sont même distingués par leurs chaussures, Tomoe portant des chaussures en fourrure, indiquant son rang, et Ieyoshi de simples sandales de paille. Shun'ei a profité de ce que pouvait lui offrir l'impression multicolore pour créer une estampe où les couleurs distinguent en plus d'être esthétiquement plaisantes, permettant à l'artiste de réaliser une œuvre unique malgré un thème déjà bien connu des dessinateurs et du public.

Au début du XIX^e siècle, Katsukawa Shuntei illustra la force de Tomoe en choisissant de la représenter lors de son duel, comme les autres disciples de l'école. Nous retrouvons la guerrière sur son cheval, emportant Uchida Ieyoshi dans son élan (**fig. 129**). Cependant, nous pouvons également remarquer un troisième personnage, un soldat, derrière la cavalière, personnage qui n'était pas présent dans les autres œuvres. Par ailleurs, le fond est laissé neutre, sans décor, l'estampe se concentrant uniquement sur ses protagonistes. Tomoe porte l'armure ainsi qu'une veste sans manche au motif de nuages, laissant apparaître sa manche décorée de *mitsu tomoe*, symbole repris sur son *hakama* et sur les bords de son *ôsode* et de son plastron. Elle est coiffée de l'*eboshi* et du *hachimaki* et ses cheveux, tout comme son visage aux traits fins, rappellent les dames de cour. Enfin, ses armes sont les mêmes : flèches dans le dos et sabres à la ceinture. La manière dont Tomoe attrape Ieyoshi est presque gracile, faisant écho à son doux visage et donc à sa féminité. Le samurai se débat moins que dans les autres œuvres, ses pieds se soulevant à peine du sol, comme s'il venait tout juste d'être attrapé, faisant alors tomber son sabre à terre. Son expression est également plus calme, traduisant plus de l'ennui

ou du mécontentement que de la peur. Le troisième personnage, presque complètement caché, semble servir de témoin plutôt que d'acteur dans la scène. La composition, bien que plus simple, crée le mouvement par le cheval mais surtout par les cheveux de la guerrière et le tissu, peut-être un étendard, qui s'envolent en arrière-plan mais l'atmosphère qui en découle semble plus calme que dans les œuvres précédentes. Shuntei semble ici vouloir exprimer la force de la guerrière sans qu'elle n'y perde de sa grâce et de sa beauté.

Une estampe signée Katsukawa Shuntei reprend le thème du duel de Tomoe et Musashi Saburô (**fig. 130**). Son auteur semble être un disciple de l'école Katsukawa connu sous le nom de Katsukawa Shuntei II, dont la date de naissance est inconnue mais dont nous savons que l'activité s'arrête en 1856. Les élèves reprenaient en effet souvent le nom d'un maître en y ajoutant un numéro, mais en signant parfois de la même manière. Cependant, si nous observons le style de l'artiste, le dessinateur a une ligne bien distincte et utilise tout le potentiel de l'impression multicolore. L'image illustre le combat entre Tomoe et Musashi Saburô lors de la bataille d'Awazu. La guerrière, en position de force, menace son adversaire de son sabre court tandis qu'elle le tient sous son joug par la main gauche. Elle porte une armure sur laquelle nous pouvons voir un phénix. Son équipement est abîmé et nous remarquons que son *ôsode* gauche est déchirée, la partie manquante étant prise dans les branches de l'arbre dans le coin haut gauche de l'estampe. En observant ce morceau d'armure, le motif de *mitsu tomoe* est bien visible sur les bords. Tout juste en dessous, un autre morceau de tissu bleu à motif de losange, qui appartient au samurai, est également présent dans l'arbre. Tomoe porte le *hachimaki* ce qui laisse flotter ses cheveux, donnant alors une impression de mouvement. Elle est aussi armée de son long sabre et d'un sabre plus court qu'elle maintient contre la gorge de Saburô. Ce dernier est complètement dominé et tente d'éloigner la lame qui le menace. Son corps, qui tombe à la renverse, donne lui aussi l'impression du mouvement car son pied, qui ne touche plus le sol à cause du combat, a soulevé de la terre qui se retrouve donc projetée dans les airs. Shuntei II se sert ici de la technique d'impression polychrome pour différencier ses personnages par les couleurs mais également pour réaliser un arrière-plan détaillé. La scène est placée dans un décor de nature avec un arbre au deuxième-plan dans lequel sont entremêlés morceaux d'armure et de tissu, tandis que se montre derrière une colline la lune dans le ciel nocturne. Aux pieds des personnages, de la terre noire qui semble presque boueuse et dans laquelle Saburô semble s'enfoncer sous la force de son adversaire. Les couleurs utilisées distinguent bien les deux ennemis : Tomoe porte une armure rouge et des vêtements bleus et verts tandis que Saburô est vêtu d'une armure bleue et des vêtements rouges. Les motifs ajoutent au contraste créé par les

couleurs. Celui-ci est également accentué par les visages. Tomoe, au visage blanc, arbore une expression de concentration silencieuse, s'opposant donc au visage rouge, suffoquant de Saburô dont les traits rappellent ceux des divinités bouddhiques gardiennes des temples ou ceux des premières illustrations de guerriers dans les livres et estampes. Par les mouvements, les expressions et les poses, la scène semble être faite sur l'instant, représentant le moment avant la décapitation du samurai par la guerrière.

Les représentations de Tomoe réalisées par les artistes de l'école Katsukawa ne sont cependant pas limitées à celles de ses duels. Certains ont également produit des œuvres dans lesquelles Tomoe n'est pas le sujet principal, mais apparaît dans la composition. C'est le cas, par exemple, d'une œuvre au thème particulièrement original dessinée par Katsukawa Shunkô (actif entre 1805 et 1830) et intitulée *Bataille dans les montagnes de Kiso, un triptyque* (木曾山中合戦三枚續, *Kisoyamanaka kassen sanmaikai*). L'illustration dépeint le combat des forces de Kiso Yoshinaka dans les montagnes de sa province natale, combat durant lequel Fudô Myôô, importante divinité bouddhiste, apparaît aux côtés du général (**fig. 131**). La composition se découpe en trois temps, chacun étant représenté dans l'une des pages du triptyque. L'estampe de droite regroupe les forces Taira, ennemies des Minamoto, qui regardent le miracle qui se déroule devant leurs yeux, au centre de l'œuvre. Kiso Yoshinaka, monté sur un nuage, regarde son adversaire, Etchû no Zenji, tandis qu'apparaît au milieu du duel Fudô Myôô sur un nuage noir, jetant son épée entre les deux samurais, épée qui rayonne sur tout le triptyque. La divinité, une des figures principales du panthéon bouddhique ésotérique, représente dans la tradition japonaise l'immuabilité et la force. Elle réunit dans cette composition les éléments iconographiques qui l'accompagnent le plus souvent : l'épée qui lie la terre et le ciel, plantée droite dans la roche, et le lien, dans sa main gauche, qui capte les êtres et les attire vers l'Éveil, deux symboles de la connaissance et de la compassion. Autour de Fudô Myôô brûlent des flammes qui évoquent également la connaissance, un feu qui consume les tourments. Dans l'œuvre de Shunkô, Yoshinaka est mis en parallèle avec cette importante divinité, comme si l'artiste le plaçait sous sa protection, représentation assez peu commune du général. Sur l'estampe de gauche, le fidèle vassal de Yoshinaka, Imai Kanehira, abat un tronc d'arbre sur ses ennemis pour les étouffer tandis que la belle concubine Tomoe, au deuxième plan, effraie les soldats par sa force en soulevant l'un d'entre eux au-dessus de sa tête, sa monture lancée au galop. Elle porte ses attributs guerriers avec son armure et ses deux sabres. Sa tête est ceinte d'un bandeau rouge qui laisse ses longs cheveux au vent, accentuant sa féminité avec son visage

fin. Elle est identifiable visuellement par le motif de *mitsu tomoe* sur ses vêtements violets, en plus du cartouche. L'artiste insiste particulièrement sur la puissante force des frère et sœur en représentant Kanehira avec un lourd tronc d'arbre entre les mains et Tomoe avec un soldat soulevé à bout de bras au-dessus de sa tête, terrorisant leurs ennemis qui s'enfuient devant eux, la tête entre les mains et le regard effrayé tourné vers la guerrière. Si la composition ne fait pas de Tomoe son sujet principal, elle est présente sur le triptyque aux côtés de Yoshinaka et de ses plus fidèles vassaux, elle-même faisant partie de ses troupes au rang de général. L'artiste souligne une fois de plus sa grande force, ce qui est une caractéristique régulière dans la représentation de la combattante.

Katsukawa Shuntei reprit le thème de la puissante guerrière lorsqu'il réalisa l'œuvre intitulée *La bataille d'Awazu, un triptyque* (粟津合戦三枚続, *Awazu kassen sanmai tsuzuki*) en 1807. S'il conserve la figure de Tomoe, il illustre une autre version de sa légende, se distinguant alors d'autres productions et artistes (**fig. 132**). La composition de l'estampe est constituée de trois scènes bien séparées donc faciles à lire. Sur la page de droite, Imai Kanehira chevauche, l'air féroce, renversant un soldat et soulevant un autre, s'élançant vers la droite de l'œuvre. En arrière-plan, sur les pages droite et centrale, Kiso Yoshinaka, pris au piège dans les rizières d'Awazu, regarde derrière lui, vers un archer, son assassin. Sur les estampes centrale et gauche, Tomoe fait face à Wada Yoshimori sous le regard des autres soldats dont certains, effrayés par leur force herculéenne, fuient le combat tandis que d'autres restent admiratifs devant cette démonstration de puissance. La guerrière est à cheval, prête à s'enfuir du champ de bataille, tenant le tronc de pin dont elle vient de se servir comme arme mais arrêtée par Yoshimori. Elle porte l'armure ainsi qu'un long sabre et des flèches. Sur ses vêtements et le bord de l'*ôsode*, le motif de *mitsu tomoe* est visible et, autour de sa tête, un bandeau rouge retient ses cheveux. Son visage fin est tourné vers Yoshimori et les deux échangent un regard alors qu'ils tiennent chacun le tronc de pin à deux mains. Le samurai est vêtu de toute l'armure avec un casque décoré probablement de l'emblème du clan Wada. C'est ce duel qui semble le plus important dans la composition, du moins il est le plus mis en avant puisque l'artiste a choisi de l'illustrer en premier plan, sur deux pages, créant ainsi une continuité dans le triptyque. La guerrière et son adversaire attirent particulièrement l'œil car tout semble être fait pour que les spectateurs les voient bien. Les soldats, au lieu de se précipiter au milieu de la scène, semblent se regrouper sur les côtés pour laisser l'espace aux deux protagonistes. Même Yoshinaka, dont

le triptyque relate l'instant juste avant sa mort, est relégué au deuxième plan, comme si les prouesses de sa concubine étaient plus importantes.

Alors que l'école Katsukawa prenait son essor et devenait l'une des écoles les plus importantes de l'*ukiyo-e*, Suzuki Harunobu, considéré comme le père de l'impression polychrome, perfectionna cette technique et le succès des nouvelles œuvres produites, appelées *nishiki-e*, fut immédiate. Son influence sur l'*ukiyo-e* étant devenue importante malgré une carrière qui ne se déroula qu'entre 1760 et 1770, des « disciples » vinrent apprendre auprès de lui. Quelques artistes ont en effet été rapprochés de Suzuki Harunobu par leur style et l'usage de l'impression polychrome mais ils n'ont pas été considérés comme de véritables élèves comme Isoda Koryûsai. Ce dernier toucha à tous les sujets que l'*ukiyo-e* proposait : nature, belles femmes, *shunga* et guerriers. Il réalisa une estampe dont le sujet est le duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi (**fig. 133**). S'inscrivant dans les codes de représentation de cette scène, l'artiste dépeint le combat sur un fond neutre, esquissant à peine les nuages. Tomoe est montée sur son cheval, tenant à bout de bras Ieyoshi qui n'est pas encore complètement emporté par le mouvement. Elle est vêtue de son armure, de ses deux sabres, de l'*eboshi* et *hachimaki*. Elle agrippe son adversaire des deux mains, l'une autour de son bras et l'autre penchant brutalement la tête d'Ieyoshi en arrière. Ce dernier tente de se débattre, main sur son sabre, mais son visage coloré rouge, opposé au blanc de celui de Tomoe, nous indique qu'il est déjà en train de suffoquer. La ligne de Koryûsai rappelle quelque peu celle de Harunobu mais les couleurs utilisées sont semblables aux *benizuri-e*, comptant du rouge, de l'ocre et du vert, et non aux nouvellement développés *nishiki-e*.

III. Grandeur et déclin de l'*ukiyo-e* : les artistes du XIX^e siècle et l'héritage des combattantes

Parmi les disciples de Shunshô, Katsushika Hokusai, artiste à la production considérable, illustra de nombreux sujets dont les guerriers de l'histoire du Japon et, parmi eux, les femmes combattantes. L'impératrice Jingû devint un thème récurrent de son œuvre. Il la représente au moyen de différents média : l'estampe, l'illustration de livres et la peinture.

En 1836, il réalise un ouvrage intitulé *Livre illustré de guerriers* (繪本武蔵鑑, *Ehon musashiabumi*) dans lequel il regroupa des images de différents héros de l'histoire japonaise en remontant jusqu'à l'Antiquité. L'impératrice Jingû y occupe une double page avec son ministre

Takenouchi no Sukune, entre les portraits du prince Yamato Takeru (72 – 113)⁸⁶ et du prince Mayowa (450 – 456), deux princes qui ont pris les armes, le premier pour soumettre des rebelles, le second pour venger son père accusé à tort. Leur histoire est racontée dans le *Kojiki* et le *Nihon Shoki*, comme celle de Jingû. L'illustration verticale montre l'épisode de l'écriture sur la roche avec l'impératrice prenant toute la page haute et son ministre en dessous d'elle, observant son action (**fig. 134**). Jingû, assise sur une peau de bête et un coussin posés sur un rocher, est vêtue de son armure et de vêtements au motif d'écailles de tortue associées à des fleurs. Ses longs cheveux noirs sont retenus par un *hachimaki* décoré et son visage aux traits fins, féminins, s'accorde avec les canons de beauté de l'estampe. De ses mains, elle tient son arc long pour écrire sur la roche, ses flèches dans le dos et ses sabres à la ceinture. Témoin de l'événement, Takenouchi no Sukune regarde en direction du message, éventail à la main et sabre à la taille.

Onze ans après la publication du livre précédent, Hokusai et son atelier propose une image bien différente de l'impératrice. Il ne s'agit plus d'une image imprimée pour un ouvrage mais d'une peinture sur soie et montée en rouleau à suspendre, ce qui implique un changement de format et de composition de l'image. La peinture présente le portrait de la légendaire souveraine seule en haut d'une colline (**fig. 135**). L'impératrice se tient debout au milieu des pins, esquissant un geste qui semble montrer qu'elle regarde au loin ou ce qu'il se passe en bas du promontoire. Elle porte une armure colorée de rouge et de bleu sous une large veste légèrement rosé ornée d'un motif géométrique. Les couleurs de sa ceinture ainsi que ses bottes font écho à celles de l'armure. Sa tête est ceinte d'une couronne verte semblant être ornée de nuages et ses cheveux sont laissés lâches, tombant alors dans son dos. Elle tient son arc de la main gauche, ses flèches déployées dans le dos, et son épée est visible derrière elle, la couleur du fourreau se détachant particulièrement du fond et contrastant fortement avec la veste. Son visage est féminin, les traits sont délicats, rappelant qu'avant d'être une cheffe de guerre, elle est une femme.

Katsushika Hokusai participa également à la grande mode du *Suikoden* qui survint à la fin des années 1820, notamment grâce aux estampes d'Utagawa Kuniyoshi. Hokusai se tourna vers l'illustration de livres et signa plusieurs ouvrages consacrés aux 108 bandits des marécages des monts Liáng, dont le *Livre illustré de la Loyauté d'Au bord de l'eau* (忠義水滸傳画本, *Chûgi Suikoden ehon*) qui présente chacun des rebelles, seuls ou en groupe, en une trentaine de

⁸⁶ Dates incertaines, celles-ci sont données dans Aston, W. G., *Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Vermont, Tuttle Publishing, 1972, p. 188 et p. 211.

pages monochromes. Parmi eux figurent les trois femmes dont nous avons parlé au chapitre précédent.

Sūn Èrniáng est représentée aux côtés de son mari Zhāng Qīng, surnommé le « Jardinier », et de Cáo Zhèng, le « Démon du couperet » (**fig. 136**). La femme est assise devant des jarres, la main de son mari sur son cou, celui-ci semblant lui parler à l'oreille. Elle ne porte pas d'armure mais elle dégainé une épée, la sienne ou celle de Zhāng Qīng. Elle est habillée de vêtements chinois aux motifs de fleurs et de svastikas stylisées et sa coiffure est ornée d'accessoires floraux et d'un peigne. Son visage féminin est doux, ce qui ne correspond pas à son caractère féroce qui est mentionné dans le roman.

Gù Dàsǎo est ensuite représentée sur la même page que son mari Sūn Xīn, le « Petit Yuchi », et son cousin Yuè Hé, le « Sifflet-de-fer » (**fig. 137**). Elle se tient debout, à droite de l'image, la tête penchée vers le bas, regardant devant elle. Ses vêtements sont ornés de motifs géométriques et sa veste s'ouvre largement sur sa poitrine couverte mais bien visible, insistant donc sur le sexe de la guerrière. Sa féminité est aussi accentuée par sa coiffure élaborée et parée d'accessoires modestes mais bien présents. Elle tient une épée dégainée de sa main droite, confirmant son statut de combattante, alors que les deux hommes ont leur arme dans le dos, rangée dans son fourreau. Gù Dàsǎo est visible de pied en cap, comme mise en avant, tandis que Yuè Hé est de dos, présent dans l'image mais le visage caché aux spectateurs, et que les pieds de Sūn Xīn sont dissimulés par le cousin de sa femme.

Enfin, Hù Sānniáng figure sur la même page que Lǐ Yīng, l'« Aigle-fouette-ciel », et Dù Xīng, « Face de démon » (**fig. 138**). Elle se tient debout avec Lǐ Yīng et les deux regardent Dù Xīng leur présenter une étoffe, peut-être un objet emballé. Comme Gù Dàsǎo, la jeune femme est à la droite de la page mais elle ne porte aucune arme. Sa tenue, agrémentée de bijoux et de motifs floraux, est particulièrement féminine, aspect accentué par le geste qui dévoile la poitrine de la main droite. Ses cheveux sont également soigneusement coiffés et parés d'accessoires floraux. Comme ceux de Sūn Èrniáng et Gù Dàsǎo, son visage est beau, fin et souligne sa féminité comparé aux deux hommes qui sont illustrés sur la même page et qui ont un visage plus anguleux, des yeux légèrement plus grands et de la pilosité faciale. Cependant, contrairement aux deux autres combattantes, elle ne porte ni ses sabres, ni son lasso et apparaît comme une belle femme aux côtés des autres personnages.

Les trois guerrières sont donc représentées aux côtés de leurs homologues masculins. Elles ne sont pas réunies sur une seule et même page mais avec des personnages auxquels elles sont liées. Sūn Èrniáng est accompagnée de son mari Zhāng Qīng et de Cáo Zhèng, tous les

trois ayant uni leurs forces et rejoint ensemble les bandits des monts Liáng, après avoir rencontré Wǔ Sōng, le « Pèlerin ». Gù Dàsǎo partage des liens de parenté avec les deux hommes qui sont représentés avec elle. Elle est mariée à Sūn Xīn et Yuè Hé est son cousin par alliance et les trois décident de libérer les frères Xiè Zhēn et Xiè Bǎo de prison, arrêtés pour avoir pénétré dans la maison de la famille Mao en voulant retrouver un tigre qu'ils venaient de tuer. Après les avoir sortis de prison et s'être vengés des Mao, les trois fuient et rejoignent les rebelles de Liáng. Hù Sānniáng est la fille du propriétaire Hù qui partage la crête du Dragon Solitaire (qui serait aujourd'hui dans le district de Dōngpíng, dans la province du Shāndōng) avec les familles Lǐ, dont Lǐ Yìng est le maître, et Zhù. Dù Xīng est l'intendant de Lǐ Yìng, ayant été délivré de prison par Yáng Xióng, le « Guān Suǒ malade ». La famille Zhu, dans laquelle Hù Sānniáng est fiancée, est hostile à la famille Li et la guerrière se bat contre les bandits des monts Liáng avant de les rejoindre, convaincue par leur chef Sòng Jiāng. Ainsi, les personnages représentés sur les pages ne sont pas illustrés dans l'ordre de leur rang, déterminé par leur étoile, mais par les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

L'élève de Hokusai, Totoya Hokkei, suivit l'exemple de son maître et publia lui aussi, la même année, en 1829, un ouvrage présentant les portraits des 108 bandits du *Suikoden*, intitulé *Recueil illustré des portraits d'au bord de l'eau et Kyōka* (狂歌水滸伝画像集, *Kyōka Suikoden Gazō shū*). Chaque page se compose d'un héros accompagné d'un poème *kyōka* (狂歌), dont le style inclut la satire, la parodie des poèmes classiques, le grivois et, parfois, le non-sens. La première des trois guerrières que nous rencontrons dans l'ouvrage, à la page 15, est, ici encore, Sūn Èrniáng. Elle est représentée en double-page avec son mari, sur un fond neutre et accompagnée de son cartouche et du poème *kyōka* qui lui est associé (**fig. 139**). Contrairement aux illustrations de Hokusai, celles de Totoya Hokkei sont en couleurs et Sūn Èrniáng est habillée de vêtements de couleurs froides, contrebalancées par le rouge du tissu qui recouvre l'objet qu'elle porte sous son bras, de ses chaussures et du bâton sur lequel est accrochée une banderole où l'on peut lire le caractère 酒 (*sake, alcool*), rappelant le métier de tavernière qu'occupe Sūn Èrniáng dans le roman. Ses cheveux sont coiffés et ornés de discrets accessoires tandis que son visage, à l'instar de celui dessiné par Hokusai, semble plutôt doux, bien qu'inquiet, loin du caractère féroce que lui prête le roman.

A la page 18, Hù Sānniáng est illustrée sur la page de droite, faisant face à Wáng Yīng, le « Tigre nain », son mari (**fig. 140**). Contrairement à son maître, Hokkei la représente en

armure et avec ses deux sabres. Elle en tient un dans sa main et l'autre est rangé dans son fourreau, glissé à sa ceinture. Sous ses vêtements au motif d'oiseau, son armure est clairement visible au niveau de ses jambes et pieds. Toutefois, sa féminité est une fois de plus mise en avant par sa coiffure parée d'accessoires floraux et son visage fin légèrement maquillé.

Gù Dàsǎo est figurée seule dans la dernière illustration du recueil, page 26 (**fig. 141**). Elle porte des vêtements dans des tons clairs en bleu, violet et rose, et sa coiffure, comme Sūn Èrniáng et Hù Sānniáng, est agrémentée de petits accessoires floraux. Son visage, semblable à celui de ses consœurs, correspond aux canons de représentation des belles femmes mais l'épée qu'elle tient à sa taille rappelle qu'elle ne dépend pas uniquement de sa beauté, elle possède aussi des talents martiaux.

Totoya Hokkei a donc choisi d'illustrer les personnages d'*Au bord de l'eau* un à un sur leur propre page. Chacun se démarque bien du fond neutre et se distingue par les accessoires, les vêtements ou les armes avec lesquels ils sont illustrés. Sūn Èrniáng et sa bannière rappelant son métier, Hù Sānniáng et ses épées jumelles ainsi que Gù Dàsǎo et son arme à la taille, toutes les trois figurent à leur place parmi les 108 bandits des monts Liáng. L'artiste souligne leurs talents martiaux, mais leur féminité est accentuée par leurs vêtements et surtout, leurs visages. Elles sont toutes les trois de belles femmes dont l'apparence correspond aux codes de la représentation de la femme dans l'estampe : les longs cheveux noirs, le teint blanc, le maquillage et les traits fins de leur visage. Ces différents éléments sont pris des canons de beauté de la société japonaise.

Totoya Hokkei était aussi renommé, comme Hokusai, pour ses estampes luxueuses, ses *surimono*. Il en réalisa un ayant pour sujet Tomoe pour la *Série pour le Shōshikai* (尚齒会番続, *Shōshikai bantsuzuki*) de 1822, le *Shōshikai* (« Assemblée des Aînés ») étant un groupe d'intellectuels installé à Edo rassemblant savants, ingénieurs et bureaucrates qui discutaient des problèmes nationaux et de leurs possibles solutions. Simplement intitulée *Dame Tomoe* (巴御前, *Tomoe gozen*), cette illustration est accompagnée de deux poèmes. Elle dépeint la guerrière de pied en cap devant son cheval (**fig. 142**), la main droite devant son front donnant l'impression qu'elle regarde au loin. Sa main gauche, agrippant une attache en tissu rouge, maintient son carquois et son *naginata* dans son dos tandis que ses deux sabres sont glissés dans sa ceinture. Elle est vêtue d'une armure dans les tons bleus et blancs, de gantelets verts, d'une manche protectrice rouge et de vêtements verts au motif de *mitsu tomoe*. Elle porte également un *horo*

blanc aux rayures vertes, de la même couleur que ses vêtements. Elle est coiffée d'un *eboshi* noir soutenu par un bandeau blanc tandis que ses cheveux sont laissés lâches dans son dos. Son visage blanc est maquillé de l'*okimayu* et ressemble à ceux des femmes nobles de l'époque Heian. Sa monture grise est équipée d'une selle verte et d'ornements rouges. D'après la pose de Tomoe et la présence de son cheval, il est probable que l'illustration fasse référence à sa fuite lors de la bataille d'Awazu. Elle pourrait avoir quitté le champ de bataille et, descendue de son destrier, être en train de regarder ce qu'il se passe au loin, peut-être même être témoin de la mort de son amant Yoshinaka. L'image est composée, comme de nombreux *surimono*, avec un fond neutre sur lequel sont inscrits des poèmes de Sessoen Fumimori (雪窓園文守) et Jinshotei Muratatsu (尋蹤亭村立), deux poètes d'Iinuma, dans la province de Shimôsa (actuelle préfecture de Chiba) ; les écrits s'accordent avec le sujet de l'œuvre, comme en témoigne le caractère 巴 dans le poème à droite. Les couleurs sont plus douces, le noir des accessoires ressort particulièrement et les pigments métalliques sont utilisés sur certains éléments comme la lame du *naginata* et les décorations des sabres.

Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle apparut une école importante de l'*ukiyo-e*, l'école Utagawa, qui, comme l'école Torii, continua d'exister à l'ère Meiji. Fondée par Utagawa Toyoharu (1735 – 1814), elle compta de nombreux élèves et maîtres célèbres comme Toyokuni I, Kunisada, Kuniyoshi ou encore Hiroshige. Toyoharu joua un rôle important dans l'*ukiyo-e* en étudiant la perspective occidentale et en l'utilisant souvent dans sa production, reprenant les essais de quelques prédécesseurs et poussant leurs efforts jusqu'à imiter des gravures sur cuivre d'artistes italiens⁸⁷. Il utilisa ce savoir-faire dans une estampe *uki-e* (浮絵, *image en perspective*) réalisée à la fin du XVIII^e siècle et intitulée *Image en perspective de l'attaque nocturne sur le palais de Yoshitsune à Horikawa* (浮絵 義経堀川夜打之圖, *Uki-e Yoshitsune Horikawa youchi no zu*). Utilisée horizontalement, la page présente l'intérieur du manoir du général Minamoto no Yoshitsune, sa cour et son portail en arrière-plan (**fig. 143**). Le point de vue se situe à l'extérieur de la demeure, donnant à voir aux spectateurs le combat qui se déroule au premier plan et l'intérieur du palais au deuxième. Yoshitsune se tient debout, à la

⁸⁷ Capriati Manuela, « L'Ukiyo-e come arte « di uso e consumo » » in *Il Giappone*, vol. 41, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001, pp. 43 – 86.

droite de la page, reconnaissable par son armure et son casque orné ainsi que par le bâton de commandement dans sa main droite avec lequel il semble donner ses ordres au cavalier qui se présente devant lui et par le sabre au fourreau en peau de tigre, signe de noblesse. Il ne combat pas directement, ses pieds encore nus alors qu'il se tient sur la terrasse de bois à l'extérieur de sa demeure. Un intendant, agenouillé à sa gauche, tient son arc, prêt à lui présenter au moment venu. Passant par le portail de gauche, Musashibô Benkei fait son entrée pour porter secours à son maître ou pour lui présenter Tosabô Shôshun, l'instigateur de l'attaque que nous pouvons voir sur le cheval, tenu par Benkei, le moine guerrier étant reconnaissable par les diverses armes qu'il porte dans son dos. Au centre de l'image, la dernière protagoniste de cet épisode, Shizuka, défend le palais et son amant en repoussant les soldats ennemis qui s'enfuient devant son attaque alors qu'elle vient de renverser l'un des leurs, le poussant hors de la terrasse. Elle est habillée d'une armure rouge et bleue et armée de deux sabres, attachés à la ceinture, ainsi que de son *naginata* qu'elle brandit devant ses adversaires apeurés. Cependant, contrairement à Yoshitsune, elle est chaussée. Ses cheveux longs, bien que laissés lâches, sont retenus par un bandeau et son visage arbore une douce expression malgré les événements qui ont lieu. L'œuvre semble pouvoir se lire de droite à gauche, commençant par Yoshitsune donnant ses ordres dans son palais puis Shizuka défendant la demeure, prête à bondir à l'extérieur et poursuivre ses adversaires, et finissant sur Benkei arrivant au galop après avoir capturé le général ennemi. Shizuka, placée au centre de l'image, est facilement reconnaissable par son apparence qui se distingue des autres personnages et par le *naginata* qu'elle brandit.

L'élève le plus connu d'Utagawa Toyoharu est Utagawa Toyokuni I (1769 – 1825), un artiste dont les œuvres les plus célèbres sont des portraits d'acteurs et de beautés. Parmi les rôles de théâtre qu'il a représentés, le personnage de Tomoe apparaît dans plusieurs de ses œuvres. Il réalisa vers 1822 deux *surimono* en diptyque ayant pour sujet Minamoto no Yoshinaka et sa concubine, interprétée par Segawa Kikunojô V (actif entre 1802 et 1832). L'image est accompagnée de quatre poèmes par Ginkarô Shizue (銀花樓 志津枝), Kôzantei Furusatome (篁山亭 古里女), Kôshô Kinuki (篁嘯居 氣拔) et Kôfûkan Shigeuta (篁風館 繁歌) et l'acteur, en costume, est assis au centre (**fig. 144**). Loin du contexte guerrier, Tomoe est vêtue de plusieurs kimono, peut-être d'un *jûnihitoe*, à la manière des dames de cour, dont le premier est orné de *mitsu tomoe* et de pivoines, symbole d'idéal féminin et de la force protectrice. Ses cheveux sont coiffés d'une manière élégante avec un large *hana kanzashi*

argenté sous lequel de nombreuses baguettes semblent rayonner comme un soleil, accompagnées de rubans blancs, et deux autres ornements en forme de *mitsu tomoe* viennent compléter cette coiffure élaborée tandis que ses longs cheveux noirs tombent dans son dos et sur ses épaules. Son visage ressemble à ceux des autres *onnagata* et ses yeux sont tournés vers le haut. L'acteur tient dans ses mains une bouilloire à saké dans laquelle reposent deux objets. Toyokuni exploite tout le potentiel du *surimono* en choisissant de mettre en relief certains éléments, notamment les motifs, grâce au *karazuri*, le gaufrage en relief, et d'utiliser des pigments métalliques pour colorer les accessoires portés par Tomoe. L'acteur incarnant la combattante est ici illustré comme une belle femme de l'aristocratie, la rapprochant des estampes de belles femmes et de courtisanes. Cela l'éloigne des combats mais elle est reconnaissable grâce au motif du *mitsu tomoe* qui orne ses vêtements et ses accessoires.

Tomoe est illustrée dans une estampe faisant le portrait de l'acteur Segawa Rokô IV et réalisée en 1807 par Toyokuni I (**fig. 145**). La scène représentée fait partie de la pièce *Kaikei Yuki no Konoshita* (会稽雪木下) et s'intitule *Onna Shibaraku* (女暫), parodie de *Shibaraku* et faisant du héros une héroïne, Tomoe. L'acteur porte le costume emblématique de cette scène mais le motif qui orne ses vêtements est celui de la famille Segawa. Sous cette large veste sont visibles des kimonos féminins à motifs géométriques et floraux et aux tons rouges et verts. Nous voyons également le long sabre, que le personnage utilise pour vaincre ses ennemis, traverser l'estampe en diagonale, du coin haut gauche jusqu'au coin bas droit. L'acteur est coiffé d'un chapeau de laque noir agrémenté d'accessoires féminins comme des fleurs et de longues épingles dorées. Le rôle de Tomoe dans la scène *Onna Shibaraku* était particulièrement célèbre et, bien qu'il s'agisse d'une parodie démontrant l'absurdité des exploits surhumains qu'elle accomplit, la guerrière était un personnage incontournable du théâtre kabuki. Shizuka faisait également partie des femmes combattantes mises en avant dans le répertoire dramatique et Utagawa Toyokuni I la représenta également dans un diptyque ayant pour thème la pièce *Yoshitsune et les mille cerisiers*. Les estampes illustrent la scène durant laquelle le faux Tadanobu révèle sa véritable nature de démon renard et est chassé par Shizuka, maîtresse de Yoshitsune (**fig. 146**). La concubine, interprétée par Segawa Rokô IV, est habillée d'un ensemble de kimono. Son kimono rouge est orné de chrysanthèmes et feuilles blanches tandis que son kimono violet a pour motif des fleurs de cerisier et de rivières. Son *obi* vert est parsemé d'écailles de tortue associées à des fleurs. Ses cheveux sont coiffés en un chignon décoré de rubans, peigne et *hana kanzashi*. Nous remarquons également un morceau de tissu violet au milieu du front qui indique aux spectateurs qui ne pourraient pas lire qu'il s'agit du portrait

d'un acteur et non une image de la jeune femme. En effet, aux débuts du kabuki exclusivement masculin, un édit gouvernemental qui visait à garder éloignés les samurais d'un tel divertissement promulgua que les acteurs qui interprétaient les rôles de femmes, souvent de beaux jeunes hommes, devaient se raser les mèches pour que tous pussent savoir qu'il s'agissait bel et bien d'hommes. Cependant, cette loi les empêcha de se coiffer de manière féminine et mit à l'épreuve l'ingéniosité des acteurs. Les perruques, déjà utilisées, faisaient partie du maquillage mais un autre édit les interdit avant de lever la restriction en modifiant le texte. Ainsi, les perruques pouvaient être utilisées seulement si elles ne couvraient pas le haut du front. Ce fut un célèbre acteur de rôles féminins, Yoshizawa Ayame I, qui eut l'idée du morceau de soie violet pour cacher cette partie du front et ceci devint la marque distinctive des *onnagata*. L'acteur tient de la main droite le sabre avec lequel il chasse le renard et de la main gauche le tambour que souhaite récupérer Tadanobu.

Héritier de son maître mais aussi de toute la production le précédant, l'artiste sait comment ceux qui dessinaient avant lui ont créé un moyen de reconnaître facilement les personnages représentés et il reprend ce qu'il a vu dans d'autres estampes dans sa propre production, principalement les motifs associés aux guerrières puis les épisodes représentés et la manière de composer l'image. Cependant, une large partie de la mise en scène, les couleurs utilisées et la tenue portée par la combattante sont bien plus variées et laissées à l'appréciation de l'auteur qui décidait de suivre ou non la mode de son époque.

Utagawa Toyokuni I fut à son tour le maître de plusieurs grands noms de l'estampe dont Utagawa Kunisada et Utagawa Kuniyoshi. Les deux artistes ayant produit leurs œuvres dans les mêmes années, il est donc utile mettre en parallèle certaines de leurs estampes afin d'observer la manière dont les guerrières sont mises en scène par chacun d'entre eux et de voir quelles sont les ressemblances et différences dans le traitement de ces figures par deux élèves d'un même maître. Après leur apprentissage auprès d'Utagawa Toyokuni et inspirés par d'autres artistes, Kunisada et Kuniyoshi débutèrent leur production par des images de kabuki, thème qu'ils poursuivirent durant leur carrière.

En 1849, Kuniyoshi réalisa un diptyque ayant pour sujet l'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune (**fig. 147**) pour une série d'œuvres représentant la pièce *Parfum des fleurs des cinq couleurs* (余波五色花魁香, *Onnagori goshiki no hanakago*). L'estampe s'intitule *Les Cinq festivals, Iris et Poupées* (五節句のうち あやめ人形, *Go Sekku no uchi*

Ayame ningyô) et fait référence au jour du 5 mai, Fête des Garçons, durant lequel des poupées de grands guerriers du Japon étaient exposées par les familles pour inspirer les enfants à les prendre comme modèles. L'impératrice Jingû, rare figure féminine à apparaître en poupée avec les autres héros, a ici été choisie pour représenter cette célébration. Kuniyoshi la représente debout, faisant face au spectateur mais le visage tourné vers son ministre à sa droite. Elle est vêtue d'une large veste bleue aux motifs végétaux ainsi que d'un grand *hakama* décoré de *tatewaku* et nuages. Sous ses habits, nous distinguons une armure lacée de rouge ainsi que les poignées de deux sabres, un court et un long dont le fourreau dépasse dans son dos. Ses manches rouges portent un motif de phénix et de vagues, visibles parce qu'elle berce dans ses bras son fils Ôjin, qui se présente ici comme un nourrisson emmailloté dans un tissu rouge paré de *sayagata* et de fleurs, alors que Takenouchi no Sukune commence à danser. Seul son visage est présenté de profil à ceux qui regardent l'œuvre. Les cheveux de l'impératrice sont laissés lâches, simplement retenus par un large bandeau blanc et son visage est maquillé selon les conventions du théâtre, en accord avec le rôle d'*onnagata*. Le nom de l'acteur est clairement mentionné, il s'agit de Bandô Shûka (1813 – 1855). Cependant, le nom de l'impératrice n'est mentionné nulle part, nous laissant donc penser que l'intérêt principal était de faire le portrait de l'acteur et non du rôle qu'il incarne.

Quatre ans plus tard, en 1853, Kunisada fit également le portrait de Bandô Shûka dans le rôle de l'impératrice Jingû pour une série de portraits d'acteurs dans des rôles différents du théâtre kabuki, série intitulée *Gloires des Provinces du Japon* (国尽倭名誉, *Kunizukishi Yamato meiyô*) et dans laquelle la souveraine est associée à la province de Bingo (partie orientale de l'actuelle préfecture de Hiroshima) sur la quarante-huitième image de l'ensemble (**fig. 148**). Elle se tient debout sur un fond neutre, son nourrisson dans les bras, tout comme dans l'estampe de Kuniyoshi. Cependant, beaucoup d'éléments diffèrent entre les deux représentations. Kunisada ajoute de nombreux détails à la tenue de l'impératrice notamment dans l'armure et les motifs. En effet, Jingû porte une large veste décorée de phénix, motif que nous avons déjà remarqué dans l'autre estampe. Néanmoins, les motifs d'écailles de tortue associées à des fleurs sur le pantalon et les manches diffèrent totalement des décors dessinés par Kuniyoshi. Cette spécificité s'expliquerait peut-être par les différents costumes de théâtre portés par l'acteur pendant les spectacles, des costumes éventuellement vus par les deux artistes. De plus, Kunisada fait le choix de représenter la souveraine avec un équipement plus guerrier en montrant les protections lacées de fils rouges aux bras et aux jambes ainsi que l'arc que la

combattante tient dans sa main droite qui vient donc s'ajouter aux sabres portés à la ceinture et au carquois dans le dos. Même le bandeau comporte un décor doré, possiblement en forme de nuages, tous ces accessoires constituant manifestement le costume théâtral de Bandô Shûka. Le visage de l'impératrice correspond à ceux des *onnagata*, notamment avec la forme du nez, plus proéminent dans les images de l'acteur que dans celles de l'impératrice (fig. 45 et 59 par exemple), qui montre aux spectateurs qu'il ne s'agit pas d'un portrait de l'impératrice mais bien le portrait d'un acteur. Cependant, à l'inverse de Kuniyoshi, il n'indique pas le nom du comédien mais celui du rôle qu'il incarne. Dans l'encart signé Kunichika (1835 – 1900), élève de Kunisada, nous voyons l'image de deux pierres bleues, une plus claire que l'autre, posées sur un petit guéridon. Il doit s'agir des Joyaux des Marées évoqués dans certaines versions du mythe de l'impératrice.

Ainsi des ressemblances et dissemblances sont facilement remarquables dans les deux estampes dont les dates de réalisation ne sont éloignées que de quelques années. Il s'agit du portrait du même acteur, Bandô Shûka I, qui incarne le même rôle, l'impératrice Jingû, mais les deux œuvres montrent bien les singularités des deux artistes ayant suivi les enseignements d'un même maître et dont les carrières ont débuté et continué à la même époque. Nous observons cependant un certain nombre de traits communs : l'absence de décor et surtout la pose de l'acteur. Kuniyoshi et Kunisada le représentent debout, le nourrisson Ôjin dans les bras et regardant à sa droite, le visage légèrement penché vers le bas. Toutefois, des différences stylistiques s'aperçoivent au niveau des traits du visage, ceux dessinés par Kuniyoshi étant plus fins que ceux de Kunisada. De plus, ce dernier ajoute dans la main droite du comédien un arc, arme que nous ne voyons pas dans la représentation de Kuniyoshi. Par ailleurs, l'armure est bien plus visible dans l'estampe de Kunisada, comme si l'artiste mettait plus en avant l'aspect guerrier de l'impératrice, le nourrisson servant à l'identifier plus facilement. A contrario, Kuniyoshi la représente comme une mère protectrice, embrassant son fils des deux bras et le tenant près d'elle malgré la présence de l'armure et des sabres. Des différences sont également notables dans le traitement de la couleur et des motifs. Kuniyoshi utilise des couleurs qui apparaissent comme plus froides comme le gris et le bleu-vert tout en ajoutant des touches chaleureuses avec le rouge des manches, du tissu emmaillottant le nourrisson, du laçage de l'armure et le jaune de sa ceinture. Dans l'estampe de Kunisada, ce sont les couleurs chaudes qui dominent l'armure et les tissus et les couleurs froides qui agrémentent la tenue. Les motifs diffèrent également mais il est intéressant de constater qu'un symbole est commun aux deux estampes, celui du phénix. Comme déjà évoqué précédemment, le phénix est un symbole qui

semble être attaché à la figure de la souveraine plutôt qu'aux autres guerrières et cela peut s'expliquer par le fait qu'il s'agisse de l'emblème du pendant féminin du couple impérial. L'oiseau mythique fut utilisé comme motif dans d'autres estampes de Kunisada et Kuniyoshi représentant la souveraine. Les deux artistes utilisent la même composition mais se distinguent clairement par leur trait de pinceau ainsi que par le choix des couleurs et des motifs qu'arborent leurs productions, des choix qui semblent cependant n'être que purement esthétiques dans la plupart des cas, exception faite du phénix. Les deux artistes, élèves du même maître, sont donc à la fois similaires mais surtout différents dans la réalisation de leurs images.

Si Kunisada rencontra un certain succès dès le début de sa carrière, Kuniyoshi peina à s'assurer une vie confortable. Ils élargirent l'éventail de leurs sujets pour y intégrer des images de belles femmes puis des portraits de guerriers. Kunisada réalisa peu d'images historiques en comparaison du reste de sa production, mais c'est grâce à celles-ci que Kuniyoshi fut reconnu comme un maître. En 1827, il publia une série illustrant les cent huit bandits des monts Liáng, héros du roman chinois *Au bord de l'eau*, ensemble qui connut un succès remarquable. L'artiste s'épanouit tant dans le domaine des images de héros du passé qu'il aurait reçu le surnom de « Musha-e no Kuniyoshi », « Kuniyoshi des estampes de guerriers »⁸⁸. Il dessina également d'autres sujets mais c'est avec celui-ci qu'il devint célèbre. A l'inverse, Kunisada réalisa peu d'estampes historiques dans sa production prolifique, leur préférant les acteurs de kabuki et les belles femmes. Toutefois, Kunisada reconnut le succès des célèbres guerrières et produisit lui aussi, dans une moindre mesure, des images de ces figures historiques. Que ce soit l'impératrice Jingû, Tomoe, Shizuka, Hangaku ou encore les sœurs Miyagino et Shinobu, les deux artistes ont illustré leurs exploits et il est intéressant d'observer ensuite les manières de les mettre en scène, de composer leurs estampes lorsque Kunisada et Kuniyoshi choisissent de dessiner ces héroïnes.

Les œuvres ayant pour sujet la noble guerrière Tomoe sont nombreuses dans la production de Kuniyoshi ; la réalisation de Kunisada autour de Tomoe est moindre. Sous le pinceau des deux maîtres, Tomoe est dépeinte de multiples façons, dans différentes compositions et épisodes de sa vie : elle est tantôt la redoutable générale de Kiso Yoshinaka, défiant les ennemis sur le champ de bataille, tantôt une femme noble, une concubine parée de

⁸⁸ Cette information est relayée dans deux ouvrages consultés :
Fahr – Becker Gabriele, *Japanese Prints*, Cologne, Taschen, 2007, p. 20.
Vaporis C. N., *Samurai : An Encyclopedia of Japan's Cultured Warriors*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019, p. 356.

belles tenues et occupée aux affaires domestiques, et il est intéressant de remarquer que Kuniyoshi et Kunisada ont fait le choix de la représenter des deux manières différentes.

La bataille d'Awazu est probablement le contexte le plus lié à la figure de Tomoe, conflit durant lequel la guerrière accomplit des exploits martiaux qui lui valurent d'être reconnue comme l'une des plus grandes héroïnes de l'histoire du Japon. Kuniyoshi et Kunisada choisirent ce thème dans deux triptyques publiés à dix ans d'écart. Kunisada réalisa vers 1845 un triptyque sans titre ayant pour protagonistes Imai Kanehira, Tomoe et leur ennemi Wada Yoshimori (**fig. 149**). Le loyal vassal de Yoshinaka, Kanehira, est représenté sur l'estampe de gauche, engagé dans un combat. Il agrippe de chaque main un soldat tandis qu'il écrase la tête d'un troisième du pied gauche, effrayant des ennemis qui s'enfuient, terrorisés par sa force et son expression féroce. Wada Yoshimori, sur l'estampe de droite, fait face à son adversaire Tomoe, prenant une pose et arborant une expression semblables à celles des héros de kabuki. A l'arrière-plan du triptyque, Kiso Yoshinaka tente de s'enfuir à travers les rizières mais son cheval s'embourbe tandis qu'un archer tient le général en joue.

L'estampe du milieu nous montre Tomoe à cheval, tenant un tronc d'arbre au-dessus de sa tête. Elle porte une armure complète dans les tons ocres et bleus ainsi qu'un *eboshi* supporté par un bandeau blanc. Elle est armée de deux sabres mais c'est avec le tronc d'un pin qu'elle se fraie un chemin pour fuir le combat, vainquant autant d'ennemis qu'elle le peut avant d'être arrêtée par Yoshimori. Bien que son nom soit clairement marqué dans un cartouche à sa droite, Tomoe est reconnaissable par le symbole de *mitsu tomoe* visible sur les bords de son armure, son plastron et sa selle. Elle est également le seul personnage des trois protagonistes du premier plan à être à cheval, rappelant une fois de plus qu'elle s'apprête à fuir. Kunisada a donc fait le choix de représenter Tomoe à la bataille d'Awazu mais en suivant une autre version de sa légende que celle racontée dans le *Dit des Heike*. En effet, l'artiste substitue le duel entre Tomoe et le guerrier Uchida Ieyoshi par la démonstration de force de la guerrière qui soulève le tronc d'un pin pour attaquer ses ennemis jusqu'à ce qu'elle croise la route de Wada Yoshimori.

Kuniyoshi choisit le même thème et la même version du mythe pour un triptyque réalisé vers 1854 et intitulé *Bataille d'Awazu* (粟津合戦, *Awazu kassen*) (**fig. 150**). Cependant, Imai Kanehira n'est pas l'un des protagonistes, il poursuit les soldats ennemis en arrière-plan de l'estampe de droite, juste derrière l'étendard tenu par Yoshimori. De plus, la scène d'affrontement entre ce dernier et Tomoe semble plutôt servir de cadre à la mort de Yoshinaka, tué d'une flèche dans le front alors qu'il est enlisé avec son cheval dans les plaines d'Awazu

sur l'estampe centrale, ce qui nous donne l'impression qu'il s'agit du véritable sujet du triptyque. En effet, Yoshimori se tient sur l'estampe de droite, dans une pose similaire à celle dans laquelle il est représenté par Kunisada : ses bras et ses jambes sont dans la même position, signifiant au spectateur son intention d'arrêter Tomoe. De même, son expression est semblable avec ses sourcils froncés et sa bouche contorsionnée. Son armure et ses armes sont pareils, la différence se trouvant dans les couleurs, les chaussures et la décoration du casque. Dans l'œuvre de Kunisada, les chaussures de Yoshimori sont en fourrure et son casque est orné de fines cornes entourant une sorte de large tête de bête tandis que dans celle de Kuniyoshi, le général porte des sandales de paille et des cornes en croissant de lune autour d'une tête de démon effrayant. Par ailleurs, le carquois de Kunisada est remplacé par l'étendard de Kuniyoshi. Yoshimori est similaire dans les deux triptyques mais il existe tout de même des différences dans les détails et également dans le dessin.

A contrario, Tomoe n'est plus le personnage de l'estampe centrale mais occupe toute la page de gauche. Elle est bien plus dans l'action, affrontant des soldats qu'elle bat avec le tronc d'un pin ou piétine avec sa monture, prenant le rôle que jouait Imai Kanehira dans l'estampe de Kunisada. Elle porte l'armure et le bandeau mais pas l'*eboshi* et Kuniyoshi utilise lui aussi le motif du *mitsu tomoe* sur l'étrier et le pantalon de la guerrière. Cependant, l'expression sur son visage est la même dans les deux estampes : elle reste calme face à ses ennemis, le regard concentré sur son ou ses adversaires et la bouche légèrement retournée.

Les deux artistes ont donc choisi la même version de la légende de la guerrière pour leurs triptyques mais leur composition diffère. Dans l'œuvre de Kunisada, Tomoe semble être le personnage principal, occupant toute l'estampe centrale, entourée par son frère Kanehira et de son adversaire Yoshimori. Kuniyoshi utilise plutôt l'affrontement entre ce dernier et Tomoe comme un cadre pour la mort de Yoshinaka, reléguant Kanehira à l'arrière-plan. Si Yoshimori est similaire dans les deux dessins, Tomoe est représentée différemment bien qu'il y ait des similitudes. Cependant, le trait de chaque artiste se distingue également malgré les mêmes choix de pose et d'expression. Ainsi les œuvres sont similaires dans leur thème mais différentes dans leur traitement.

Kunisada et Kuniyoshi ont donc réalisé des œuvres mettant en scène la guerrière Tomoe dans un contexte de bataille, la représentant en armure, combattant jusqu'à la mort de son maître et amant. Toutefois, ils l'ont également dessiné dans des scènes bien plus calmes, dans des contextes plus domestiques, notamment lorsqu'ils choisirent d'illustrer sa vie de mère. En effet,

les deux artistes ont chacun une œuvre dans laquelle Tomoe prend soin de son fils Asahina Yoshihide. Kuniyoshi publia en 1841 une série nommée *Histoires de femmes sages et d'épouses loyales* (賢女烈婦傳, *Kenjo reppuden*) dans laquelle il réunit plusieurs figures féminines reconnues comme des modèles de vertu, des figures historiques qui se sont distinguées par leurs qualités morales comme l'intelligence, le courage ou encore la loyauté. Nous trouvons donc parmi elles la guerrière Tomoe mais celle-ci n'est pas placée dans le contexte habituel que lui prêtaient les artistes de l'estampe. Ici, elle n'est pas la combattante mais la mère qui s'occupe de l'éducation de son enfant Yoshihide. La scène se déroule dans un intérieur, Tomoe étant assise sur un matelas décoré de fleurs et instruisant son garçon dans le maniement du sabre (**fig. 151**). L'enfant, au tout premier plan, se concentre sur le geste qu'il effectue avec son sabre de bois sous la surveillance et les directives de sa mère agenouillée à ses côtés. Tomoe ne porte aucune armure et aucune arme, elle prend simplement le rôle de professeure. Elle est habillée en tenue noble, ses kimonos se superposant sous une grande veste bleue aux motifs de fleurs et de *mitsu tomoe*. Sa coiffure est parée de nombreuses épingles également décorées de *mitsu tomoe* et d'un peigne. Son visage, maquillé selon les canons de beauté de son époque, est tourné vers son fils tandis qu'elle lui indique du bras droit ce qu'il doit faire. La scène représente un moment entre une mère et son fils mais l'éducation que Tomoe donne à son enfant rappelle sa gloire passée sur le champ de bataille qu'elle donne en héritage à son garçon qui devint lui aussi un héros de l'histoire du Japon.

Kunisada représenta également une scène maternelle entre Tomoe et Yoshihide pour sa série des *Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes* (古今名婦傳, *Kokin meifu den*). Sous un texte racontant la rencontre entre la guerrière et Wada Yoshimori à la bataille d'Awazu ainsi que le destin de leur fils Asahina Yoshihide, Tomoe est assise sur un matelas, la tête de son fils posée sur ses genoux alors que celui-ci mange une sorte de gâteau (**fig. 152**). La femme est représentée dans un ensemble de kimonos unis par-dessus lesquels elle porte une veste aux motifs géométriques et d'écailles de tortues associées à des fleurs. Sur tout le tissu, des *mitsu tomoe* en bleu et vert sont visibles, le symbole se répétant également sur la coupe remplie d'eau au premier plan de l'estampe. Ses cheveux sont simplement parés d'un peigne, attachés en une queue de cheval et descendant dans son dos, laissant voir au spectateur leur belle longueur qui souligne sa féminité. Son visage arbore une expression plutôt enjouée, tourné vers son fils. Enfin, elle tient de sa main droite un rasoir, faisant comprendre à ceux qui regardent l'œuvre qu'elle s'occupe de la coiffure de son fils. Ce dernier a la tête posée sur les

genoux de sa mère, attendant qu'elle finisse de lui raser les cheveux en mangeant. Il porte un kimono décoré de grue et de pin blancs et jaunes sur un fond vert. Sur ses épaules, une serviette ou un tissu est posé pour retirer les cheveux coupés. La scène est clairement intimiste, témoin d'un moment privilégié entre mère et fils, une scène qui s'oppose à toutes celles dans lesquelles Tomoe apparaît comme la grande guerrière que le public connaît. Contrairement à l'œuvre de Kuniyoshi qui garde un aspect combattant en faisant de Tomoe l'instructeur de son fils en matière de maniement des armes, l'estampe de Kunisada présente une mère et son enfant dans une scène de la vie de tous les jours qui aurait pu se dérouler dans n'importe quelle autre maison. Cependant, Kunisada fait le choix de bien identifier Tomoe par son nom et son symbole.

Dans ces deux œuvres, Kuniyoshi et Kunisada ont décidé de sortir la guerrière du contexte d'un combat pour la placer dans un univers plus féminin de cette époque, la vie domestique et familiale. Tomoe est représentée comme la mère du héros Asahina Yoshihide, connu pour la grande force qu'il aurait hérité de la combattante. Bien que cela ne soit pas attesté historiquement, cette légende continua d'être racontée pour arriver jusqu'à l'époque Edo et aux artistes de l'école Utagawa qui la mirent alors en scène dans son rôle de mère. Dans les deux estampes, Tomoe est habillée selon les usages de la noblesse de l'époque Heian et représentée dans toute sa féminité. Toutefois, elles diffèrent dans le sens où Kuniyoshi la montre en tant que professeure de son fils dans l'art de l'épée tandis que Kunisada fait le choix d'une scène maternelle en lien avec la coiffure du garçon. De plus, leur composition se distinguent : chez Kuniyoshi, il n'y a pas de contact entre Tomoe et son fils, elle est légèrement en retrait, donnant ses instructions ; chez Kunisada, Tomoe et Yoshihide partagent un moment intime dans lequel le garçon à la tête posée sur les genoux de sa mère, les deux étant dessinés sur le même plan, renforçant l'impression de vie privée. Enfin, dans les deux cas, les estampes font partie d'un ensemble regroupant des femmes célèbres de l'histoire japonaise, des héroïnes qui sont perçues comme sages ou loyales, voire exemplaires grâce à leurs qualités morales. Placer des images de Tomoe en tant que mère et non en tant que guerrière dans de telles séries peut signifier qu'elle possède autant de mérite pour ses exploits martiaux que pour l'éducation de son fils Yoshihide ; que ses vertus martiales sont aussi dignes de représentation que ses vertus morales.

Bien que moins célébrée que Jingû, Tomoe ou Shizuka, Hangaku n'en demeura pas moins le sujet de plusieurs images réalisées par les artistes de l'école Utagawa dont les deux maîtres Kunisada et Kuniyoshi. Ils produisirent des estampes dépeignant Hangaku dans les mêmes séries que celles présentées pour les images de Tomoe avec son fils. Dans ses *Histoires*

de femmes sages et d'épouses loyales, Kuniyoshi rassemble les images de femmes aux qualités morales remarquables qui sont prises en exemples par les femmes de son époque, encouragées par une société qui leur impose d'être obéissantes, intelligentes et chastes. Il inclut la figure de Hangaku en la représentant lors de la défense du château de Tosaka (**fig. 153**). La guerrière se tient debout au premier plan, un seau d'eau et une louche placée devant elle. En arrière-plan, des barricades sont posées contre la rambarde de la tour tandis qu'un soldat agenouillé, dissimulé derrière la silhouette de Hangaku, tient le long sabre de la combattante. Cette dernière porte une armure rouge et bleue et des vêtements aux motifs floraux et géométriques. Elle n'a pas de chaussures mais ses pieds sont parés de chaussettes décorées de losanges jaunes et verts. Par-dessus son armure, elle tient une large veste verte ornée de nombreux motifs : des taches de daim, des feuilles d'érables, des fleurs de cerisiers et des stores de bambou flottent sur tout le tissu. Sa tête est ceinte d'un large bandeau blanc qui retient ses longs cheveux noirs et dévoile un visage fin, typique des belles femmes de l'estampe. L'épisode représenté se place donc dans la défense du château de la famille de Hangaku. Celle-ci regarde au loin, au-delà de la rambarde, observant peut-être l'arrivée des troupes ennemies depuis la tour du haut de laquelle elle a décidé de protéger la demeure familiale. Il est intéressant de remarquer que, bien qu'elle soit louée comme une archère hors pair, Hangaku n'a ni arc ni flèche dans cette représentation, Kuniyoshi ne lui donnant par l'intermédiaire d'un soldat qu'un long sabre. L'absence de cette arme si caractéristique de cette guerrière ainsi que la dissimulation de son armure sous une large veste richement décorée semble accentuer la féminité de Hangaku. Elle apparaît, dans cette image, plus femme que combattante malgré les éléments guerriers qui l'entourent.

Dans sa série des *Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes*, Kunisada fait également le choix de représenter Hangaku mais il la place dans un contexte tout autre. La guerrière est dépeinte de pied en cap dans un intérieur simplement suggéré par une cloison de papier décorée d'une fleur de pivoine rose (**fig. 154**). Elle se tient debout dans un ensemble de kimonos unis agrémenté d'une ceinture noire avec un motif floral gris. Elle porte aussi une large veste qu'elle tient de la main droite par-dessus sa tenue, veste de couleur indigo et parée d'oiseaux, de nuages bleus et d'arabesques dorées sur lesquelles s'ouvrent des fleurs blanches et bleues. Ses cheveux sont coiffés en un chignon élaboré enrichi d'un large accessoire doré. Son visage, bien que correspondant aux canons de représentation, est légèrement déformé par sa moue. Kunisada représente donc Hangaku dans un contexte domestique par sa tenue, coiffure et le décor. Cependant, elle tient dans sa main gauche un sabre court, arme qui n'est pas dissimulée et même bien mise en avant. Cela nous rappelle que, malgré cet intérieur et cette

tenue raffinés, Hangaku reste une guerrière. Si nous ajoutons à cela son expression de mécontentement, nous pourrions croire qu'un ennemi se trouve de l'autre côté de la cloison et qu'elle attend pour frapper.

Ainsi, bien qu'ils prennent la même guerrière, Kuniyoshi et Kunisada offrent aux spectateurs deux scènes différentes. La première nous dépeint Hangaku dans un contexte de guerre tandis que Kunisada la dessine dans un univers domestique. Cependant, les deux artistes jouent dans leur composition : Kuniyoshi dissimule l'armure sous une large veste et l'arme derrière la combattante, donnant un aspect plus féminin à Hangaku ; Kunisada met en avant le sabre court en le montrant dans la main de la jeune femme, gardant sa dimension guerrière malgré cette apparence de dame. Les deux maîtres entremêlent donc deux univers par l'intermédiaire de Hangaku. Kuniyoshi la représente d'une manière féminine dans un monde d'hommes, rappelant qu'elle est une femme sur le champ de bataille, alors que Kunisada la montre dans un contexte domestique et pourtant armée, indiquant qu'elle n'est pas enfermée dans le rôle traditionnel de la femme, celui de l'épouse qui s'occupe exclusivement des affaires internes de la demeure.

Les deux artistes, élèves d'un même maître, ont donc des manières bien personnelles de faire le portrait de ces guerrières. Même s'ils choisissent des thèmes similaires et des épisodes de la même version d'une vie légendaire, ils se démarquent l'un de l'autre non seulement par leur style mais aussi par la manière dont ils traitent le sujet. Certaines œuvres sont similaires comme celles de Tomoe, leurs points communs se trouvant dans les poses des personnages, notamment Wada Yoshimori, mais elles gardent leur originalité par toutes les différences qu'elles offrent dans la composition, les couleurs et les motifs. Ainsi, Kuniyoshi et Kunisada sont deux maîtres de l'estampe qui ont su se distinguer l'un de l'autre malgré un même enseignement et des carrières concomitantes. De plus, si Kunisada n'a pas connu le succès grâce à ses estampes de guerriers mais à ses acteurs et courtisanes, Kuniyoshi fut célébré pour ses images historiques, ce qui expliquerait le nombre d'œuvres supérieur de cet artiste dans notre corpus.

L'école Utagawa connut un troisième grand maître de l'estampe, l'élève d'Utagawa Toyohiro (1773 – 1828), Utagawa Hiroshige. Il étudia la peinture traditionnelle Kanô et commença sa carrière en publiant des estampes d'acteurs, de belles femmes et de guerriers, avant de se tourner vers la peinture de paysage. Parmi ses œuvres, il réalisa des images de

guerrières. En 1844, Hiroshige produisit une série intitulée *Ensemble d'illustrations de Loyauté et de Vengeance* (忠孝仇討圖會, *Chūkō Adachi zue*) dans laquelle il réunit les images de différentes figures de l'histoire japonaise dont la fidélité, manifestée par la vendetta, fut célébrée dans les pièces de marionnettes et de théâtre kabuki mais, à l'inverse des recueils précédents, n'était pas soutenue par la société, surtout les autorités. Parmi celles-ci, les sœurs Miyagino et Shinobu apparaissent dans une estampe ayant pour titre *Le Conte de Shiraishi* (白石噺, *Shiraishi banashi*), comme la pièce de laquelle est inspirée l'œuvre. Nous voyons les deux sœurs dans la pièce d'une maison close, probablement la chambre de Miyagino, alors qu'elles se retrouvent après la mort de leur père (**fig. 155**). Les deux jeunes femmes se distinguent par leur tenue, les couleurs utilisées et leur coiffure. Miyagino, à droite, porte un kimono rouge à motif de papillon et aux bords décorés de végétaux. Son *obi*, ressortant bien par sa couleur bleue, est parsemé d'écailles de tortue et de fleurs. Sa coiffure est élaborée, parée de rubans violets, d'un peigne et d'une épingle large, rappelant que Miyagino est une courtisane importante de sa maison. De sa main droite, elle tient le visage de sa sœur, l'observant avec émotion après avoir été séparée d'elle pendant longtemps. Shinobu, de dos, présente seulement aux spectateurs son visage. Sa tenue s'oppose dans les couleurs à celle de sa sœur puisqu'elle est vêtue d'un kimono bleu décoré de feuilles blanches et d'un *obi* rouge avec des *tatewaku*. Sa coiffure est plus simple, un chignon accompagné d'un peigne et de rubans ainsi que d'une épingle bleue. Tandis que son visage est tourné vers nous par l'action de Miyagino, Shinobu approche ses mains des genoux de sa sœur. Hiroshige représente donc ici la scène de réunion des deux jeunes femmes alors que Shinobu vient annoncer la mort de leur père à Miyagino.

Toutefois, cette scène qui se déroule en intérieur n'occupe que la moitié inférieure de l'estampe, laissant la place à une large ouverture sur l'extérieur et le paysage qui le compose. Au-delà de la terrasse de bois de la chambre, nous voyons un chemin entre les rizières sur lequel voyage un cavalier accompagné d'un samurai, ce dernier étant reconnaissable par les deux sabres qu'il porte à la ceinture. Au loin, des maisons se distinguent sur un fond d'arbres tandis que le ciel blanc, dans lequel vole une nuée d'oiseaux, occupe une grande partie de ce paysage. En dehors de ces deux parties, l'intérieur de la chambre semble plus simple, moins détaillé que les tenues des sœurs ou les rizières qui bordent le quartier de Yoshiwara.

Hiroshige, reconnu pour ses paysages, ne fait donc pas une exception pour la représentation des sœurs Miyagino et Shinobu en consacrant une large partie de l'image à la vue extérieure. Cependant, il ne se désintéresse pas de la figure humaine et la met même en

avant dans certaines œuvres. Lorsqu'il produisit une série nommée *Imitations Ogura de Cent poèmes par Cent poètes* avec ses collègues Kunisada et Kuniyoshi entre 1845 et 1848, il choisit de représenter Tomoe pour illustrer un poème de l'empereur Kōkō. Hiroshige illustre la fuite de la guerrière lors de la bataille d'Awazu, son destrier noir se cabrant dans la neige (**fig. 40**), image déjà décrite dans le chapitre 2 mais qui nous intéresse à nouveau ici. L'un des premiers éléments que nous pouvons remarquer est la tenue de Tomoe. Bien qu'elle soit représentée dans un contexte de guerre, directement sur le champ de bataille, la combattante ne porte pas d'armure mais un ensemble de kimonos dont les manches flottent au vent, créant du mouvement dans l'estampe. Son kimono vert est orné de nombreux motifs colorés tels que des fleurs et arabesques blanches, des taches de daim dans des losanges violets et des trios de fleurs assemblées de manière à former un *mitsu tomoe*. Nous pouvons également apercevoir un autre de ses kimonos au niveau de ses jambes. De couleur rouge, le tissu est parsemé de *mitsu tomoe* roses. Il semble qu'elle ne porte pas de chaussures, mais simplement des chaussettes blanches. Ses cheveux noirs sont à la fois attachés en queue de cheval par un ruban rouge et laissés lâches dans son dos. Ils sont également parés d'un *hana kanzashi* et d'un *hachimaki*. Rien dans sa tenue, mis à part le bandeau blanc, n'est en lien avec l'équipement militaire japonais ; Tomoe apparaît comme une dame noble au milieu de la neige, montée sur un cheval prêt à s'élancer au galop. Toutefois, sa main droite bien visible tient un long sabre tandis que le fourreau est glissé dans sa ceinture, légèrement dissimulé par ses longues manches. Ce rappel de la bataille, à laquelle la guerrière participe, est accentué par le symbole du *mitsu tomoe* qui se répète dans les tissus et identifie Tomoe. Par ailleurs, le fait de la représenter de dos indique aux spectateurs qu'il s'agit bien de l'épisode de la fuite.

Le décor est un simple dégradé de gris vers blanc, sans autre élément que ces flocons de neige tombant dans le fond. Cela fait écho au poème illustré par cette image :

君がため	C'est pour vous que
春ののにいでて	dans la lande printanière je vais
わかなつむ	cueillant des jeunes pousses
わが 衣でに	cependant que sur mes manches

Le lien est fait entre ce poème et son illustration par la mention manifeste des flocons de neige. Toutefois, l'image représente également ces vers dans le sens où il y a dès la première ligne un sentiment de devoir envers un interlocuteur. L'empereur Kôkô déclare aller chercher de jeunes plantes dans la neige pour une tierce personne, tout comme Tomoe va combattre des soldats dans le blizzard de février, « cueillant des jeunes pousses » pour son amant et maître Kiso Yoshinaka tandis que « sur [ses] manches tombent des flocons de neige », vers illustrés par Hiroshige en choisissant de dessiner la guerrière, sabre à la main pour affronter ses ennemis et manches flottant au vent parmi les flocons. L'artiste s'est donc concentré sur la figure de la guerrière, choisissant les éléments qui l'associeraient au poème illustré pour cet ensemble poétique. Il mêle donc la combattante et la dame, opposant arme et destrier à des tenue et coiffure féminines, composant donc l'illustration du poème d'un empereur et en interprétant ses vers dans ses choix de dessin : représenter Tomoe en tenue de dame noble mais armée de son sabre, fuyant la bataille d'Awazu en affrontant autant d'ennemis qu'elle le peut alors que la neige blanchit les plaines.

Kunisada, Kuniyoshi et Hiroshige sont considérés comme de grands maîtres de l'estampe au XIX^e siècle et de nombreux élèves ont rejoint l'école Utagawa pour suivre leurs enseignements, attirés par les œuvres qu'ils ont pu voir. L'héritage de cette école survécut jusqu'à la fin de Meiji et, parmi sa production, les figures de guerrières continuèrent d'être illustrées. Nous pouvons voir dans ces œuvres comment se sont transmis les enseignements des maîtres mais également comment les compositions d'artistes ont pu être une source d'apprentissage ou d'inspiration.

Parmi les figures féminines guerrières représentées, Tomoe resta, si ce n'est la plus choisie, l'une des plus illustrées dans les estampes de cette nouvelle génération d'artistes, tout comme elle l'était dans les œuvres de leurs maîtres. Utagawa Yoshifuji, élève de Kuniyoshi, réalisa en 1852 une estampe faisant le portrait individuel de la combattante (**fig. 156**) qu'il intitula *La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe* (木曾義仲ノ妻 巴御前, *Kiso Yoshinaka*

⁸⁹ Vieillard-Baron Michel, *Recueil des joyaux d'or et d'autres poèmes*, Les Belles Lettres, Paris. A l'origine, ce poème fait partie de la célèbre compilation de poèmes classiques intitulée *Cent poèmes de cent poètes* (小倉百人一首, *Ogura hyakunin issyu*), attribuée à Fujiwara no Teika (1162 – 1241). Il s'agit du quinzième poème dans le recueil.

no mekake Tomoe gozen). Sur un fond gris, la femme est montée à cheval, l'animal comme la cavalière regardant en arrière, sur la droite. Tomoe est habillée d'une armure dans les tons orange et bleu. Par-dessus, une veste sans manche dans les mêmes couleurs avec un motif de *tatewaku* entre lequel sont visibles des *mitsu tomoe* sur l'extérieur de la veste. Sur ses bords bleus, des arabesques fleuries noires décorent le tissu. Dans le dos de la guerrière, un carquois ainsi qu'un *horo* blanc et bleu sont visibles mais pas d'arc. A la place, elle tient un *naginata* de sa main droite mais cette arme ne lui sert pas. En effet, Tomoe n'est pas en position d'attaque, même son cheval semble à l'arrêt. Si nous associons cela au fait qu'elle regarde en arrière, nous pouvons comprendre qu'elle vient de s'enfuir de la bataille d'Awazu et observe désormais la fin du combat et de son amant. Son visage est maquillé selon les canons des femmes nobles de Heian et ses cheveux sont simplement retenus par un bandeau blanc. Le motif du *mitsu tomoe*, une fois de plus associé à la jeune femme, se répète sur différents éléments de l'estampe : manche du *naginata*, étrier, veste, armure, plastron et *horo*. Yoshifuji propose donc un portrait équestre de Tomoe dans toute sa gloire martiale et facilement identifiable par le symbole qu'elle porte.

D'autres élèves ont préféré illustrer une version précise du mythe de Tomoe, celle dans laquelle elle s'enfuit d'Awazu en attaquant les ennemis avec le tronc d'un pin. On peut ainsi remarquer qu'il s'agit d'une version toujours populaire du mythe de Tomoe puisque beaucoup des estampes qui la dépeignent font référence à cet épisode. Utagawa Yoshitora (actif entre 1850 et 1880), autre disciple de Kuniyoshi, représenta à son tour la guerrière dans une estampe datée de 1865 pour une série nommée *Miroir des braves généraux célèbres* (武勇名将鑑, *Buyû meishô kagami*), recueil de portraits de guerriers, une estampe intitulée *Dame Tomoe* (巴御前, *Tomoe gozen*). Comme son collègue, l'artiste fait le portrait de la guerrière à cheval, sur un fond neutre (**fig. 157**). Elle porte la même tenue dans les mêmes couleurs, son armure et sa veste étant colorées en orange et ses vêtements en bleu. Le symbole du *mitsu tomoe* se répète sur le plastron, la veste et les gantelets, en jaune et blanc. Toutefois, elle n'est pas armée d'un *naginata* mais du tronc de pin qu'elle tient sous son bras droit. Elle arbore toujours son carquois et ses deux sabres à la ceinture. Elle porte un *eboshi* soutenu par le bandeau blanc tandis que ses cheveux sont laissés lâches, entourant son visage maquillé mais dont l'expression indique son mécontentement alors qu'elle regarde à sa gauche, laissant son amant et la bataille derrière elle avec regret.

Yoshifuji fit plusieurs portraits de Tomoe dont certains avaient pour sujet la guerrière armée de son tronc de pin. La composition restait la même mais la manière de dessiner changeait assez visiblement et il semble intéressant de les observer pour relever les différences et les points communs entre ces deux portraits d'une même guerrière par un même artiste afin d'étudier ces variations de composition des images d'un seul sujet et réalisées par un seul auteur à quelques années d'intervalle.

La première estampe est simplement intitulée *Dame Tomoe* (巴御前, *Tomoe gozen*) (**fig. 158**) et, bien qu'elle ne soit pas datable précisément, il semblerait qu'elle ait été produite vers 1840 si nous recoupons la présence du sceau « *kiwame* », utilisé par les censeurs du début du XIX^e siècle, et les dates de l'artiste. La seconde œuvre a été réalisée entre 1843 et 1846 et porte le titre *Dame Tomoe, concubine de Kiso Yoshinaka* (木曾義仲妾 巴御前, *Kiso Yoshinaka mekake Tomoe gozen*) (**fig. 159**). Les deux estampes sont donc proches dans leurs dates de réalisation et possèdent de nombreux points communs. Elles partagent la même composition, c'est-à-dire un fond neutre duquel se détache la combattante montée sur un cheval blanc tacheté ocre et à la crinière claire. De plus, sa pose la montre tenant à deux mains le tronc d'un pin dont les branches viennent décorer le haut des feuilles.

A propos de sa tenue et des accessoires, nous voyons le carquois toujours présent dans son dos ainsi qu'un sabre à sa ceinture dont le fourreau est recouvert d'une peau de bête et qui dépasse de la même façon dans les deux œuvres, donnant au spectateur une impression de longueur démesurée. Tomoe porte une armure lacée rouge, des chaussures de fourrure noire et ses cheveux sont laissés lâches. Même les accessoires de son cheval sont accordés : les rênes sont rayés bleu, l'étrier visible porte le symbole du *mitsu tomoe*, tout comme le pommeau de la selle bien que les couleurs changent d'une œuvre à l'autre. Au premier coup d'œil, les deux estampes se ressemblent donc dans les choix d'habits et de mise en scène de l'artiste.

Cependant, nous pouvons voir qu'en peu de temps, le coup de pinceau et la tenue ont changé dans les deux œuvres. D'abord, bien qu'elle regarde dans la même direction, son visage est bien distinct. Dans la première estampe, Tomoe possède un visage typique des guerrières de l'école Utagawa, un visage aux traits fins mais à l'expression mécontente ou inquiète. Toutefois, dans la seconde, le maquillage est exacerbé : les yeux finement cernés de noirs, les sourcils dessinés selon les canons de beauté de l'époque Heian, les joues et contours des yeux rougis et sa bouche rose entrouverte, comme si elle était amusée par la situation. Le coup de pinceau semble donc bien différent entre les deux œuvres dans le traitement du visage et de son

expression. Par ailleurs, sa coiffure, même si nous avons déjà vu que ses cheveux sont lâchés, change d'une feuille à l'autre car d'un côté, elle a seulement attaché un bandeau blanc mais celui-ci est paré d'un *mitsu tomoe* doré, et de l'autre, elle porte l'*eboshi* soutenu par son bandeau, comme les autres guerriers de son époque.

Tomoe est vêtue d'une armure rouge mais ses vêtements sont bleus avec un motif floral dans la première œuvre, contrairement à la deuxième dans laquelle ils sont verts à motif d'arabesques. En outre, il y a une distinction notable dans les deux : la présence du *horo*, protection contre les flèches, qui n'apparaît que dans la première illustration, vert et orné d'écailles et de fleurs. Du fait de sa fonction défensive, il aurait été normal qu'il soit représenté dans les deux portraits mais ce n'est pas le cas. Peut-être est-ce un simple choix de Yoshifuji mais nous pouvons invoquer une autre raison. La première œuvre nous montre Tomoe à cheval, ce dernier semblant avancer comme indiqué par sa patte avant gauche levée. Une impression de mouvement se crée, renforcée par les cheveux et les épaulettes volant au vent, mouvement qui ne se ressent aucunement dans la seconde image. Ce serait comme si dans la première estampe, Tomoe était encore dans l'action mais celle-ci aurait été représentée seule, avec pour seul contexte les quelques phrases qui accompagnent le dessin et racontent au spectateur qu'il s'agit de la bataille d'Awazu et que Tomoe fait face à Wada Yoshimori. La deuxième œuvre ne possède pas de texte mais son titre fait explicitement mention du fait qu'elle est la concubine de Yoshinaka. Ce serait donc comme si l'intention de Yoshifuji changeait entre les deux illustrations : la première serait la représentation d'une action, la guerrière Tomoe figée dans l'instant où elle rencontre Wada Yoshimori, tandis que la seconde serait un portrait de la guerrière réalisé selon sa légende, sans autre mise en contexte, et dont certains éléments, comme le motif du *mitsu tomoe*, l'arc et le tronc du pin, permettent l'identification de la jeune femme.

La première image rappelle les œuvres des prédécesseurs de l'artiste, notamment son maître Kuniyoshi auquel il emprunte le sujet, l'impression de mouvement et même un peu le style de trait. Cependant, la seconde s'éloigne de cet héritage d'Utagawa et semble presque appartenir aux portraits d'acteurs par ce maquillage exubérant qui est assez singulier dans les représentations de guerrières. Cependant, les autres éléments qui composent l'image et le manque d'individualisme dans les traits qui pourrait faire penser à un portrait d'acteur nous ramène au portrait de guerrière. Ainsi, les deux œuvres, bien que produites dans un laps de temps réduit par un même artiste, permettent d'observer la manière dont Yoshifuji reprend dans sa production les enseignements qu'il a hérités de l'école Utagawa mais également la façon dont il s'en sépare malgré une ressemblance dans la composition. Cela peut nous faire penser

que, malgré une forte influence de la production antérieure, l'artiste était à la recherche de nouvelles manières de mettre en scène, de représenter les guerrières.

Les épigones de l'école Utagawa réalisèrent également des triptyques dans lesquels ils illustrèrent l'épisode de la rencontre entre Tomoe et Wada Yoshimori, à l'instar d'Utagawa Yoshikazu (actif entre 1850 et 1870). Elève de Kuniyoshi, il choisit le mythe de Tomoe pour un triptyque publié vers 1850 – 1853 qu'il intitula *La grande bataille d'Awazugahara* (粟津原大合戦之圖, *Awazugahara ôkassen no zu*). La scène représentée est donc l'affrontement entre Tomoe et Wada Yoshimori tandis qu'au second plan, Kiso Yoshinaka tente de fuir alors qu'un archer le tient en joue et les deux armées continuent de combattre (**fig. 160**). Le sujet principal est manifestement Tomoe puisqu'elle occupe toute l'estampe centrale, attirant le regard du spectateur à elle. Sur l'estampe de droite, Wada Yoshimori la poursuit, ayant attrapé la queue de son destrier pour l'arrêter, tandis qu'à gauche, les soldats qui ont tenté de faire face à la combattante sont piétinés et terrifiés.

Dans son armure lacée rouge, Tomoe fait face aux troupes ennemies avec le tronc d'un pin qu'elle soulève au-dessus de sa tête, se protégeant des coups portés comme l'attestent l'épée et la flèche brisée plantées dans le bois. Ses vêtements verts au motif de vague font écho à la couleur des deux sabres que nous voyons à sa ceinture ainsi qu'à l'étrier sur lequel nous distinguons un *mitsu tomoe*. Ses cheveux sont juste retenus par un bandeau blanc et volent donc au vent pour indiquer le mouvement dans le triptyque. Derrière eux, un *horo* bleu et blanc la protège des flèches. Faisant face à Yoshimori qui tente de l'arrêter, Tomoe affiche une expression presque amusée alors qu'elle continue d'affronter les soldats qui lui barrent la route. L'affrontement entre la guerrière et le samurai sert, comme dans le triptyque de Kuniyoshi (**fig. 150**), de cadre à la mort de Yoshinaka cependant, contrairement à l'œuvre de son maître, l'assassinat du chef de guerre n'est pas le sujet principal de l'estampe mais une simple scène au second plan qui replace le contexte. En regardant l'estampe de Yoshikazu, l'attention du spectateur est naturellement menée vers Tomoe puis vers Yoshimori puisqu'ils sont les seuls personnages à cheval et qu'ils occupent chacun une page du triptyque, Tomoe étant la plus importante, placée au centre de l'œuvre.

Tomoe est également la protagoniste du triptyque d'Utagawa Yoshitora, simplement intitulé *La bataille d'Awazu* (粟津合戦, *Awazu kassen*) et publié en 1856 (**fig. 161**). Dans cette

œuvre, les personnages les plus importants sont clairement Wada Yoshimori à gauche, Tomoe au centre et Imai Kanehira à droite puisqu'ils sont clairement identifiés par des cartouches. Même Yoshinaka, pourtant présent au second plan entre Yoshimori et Tomoe, n'a pas son nom mentionné. Imai Kanehira piétine de son cheval trois soldats criant de douleur et d'effroi. Il les regarde d'un air féroce, les menaçant encore de son long sabre alors qu'il est lui-même blessé par plusieurs flèches qui sont encore fichées dans son armure, démontrant sa force et son courage. A l'opposé, Wada Yoshimori se tient debout, agrippant le tronc de pin de ses deux mains. Il porte l'emblème de son clan sur son casque et sur son étendard, permettant une reconnaissance visuelle de son personnage. Il fait face à Tomoe qu'il fixe d'une expression dure, montrant donc sa détermination à arrêter la guerrière.

Au centre de l'œuvre, comme chez Yoshikazu, Tomoe est montée à cheval, le tronc qu'elle utilise comme arme dans les mains. Son visage tourné vers Yoshimori indique son mécontentement quant au fait d'être interrompue dans son action par un ennemi alors qu'elle semblait amusée de la situation dans l'estampe précédente. Elle porte la même tenue sur laquelle se répète le motif du *mitsu tomoe*. Nous le reconnaissons sur le *horo*, le plastron, le bandeau, les bords d'armure et l'étrier. Contrairement au triptyque de Yoshikazu, il n'y a ici que peu d'indication de mouvement : là où elle s'échappait encore précédemment, elle est ici à l'arrêt, son arme improvisée étant également dans les mains de l'ennemi, mais cela vient tout juste de se passer puisque nous pouvons remarquer ses cheveux et son bandeau flotter au vent vers sa droite, ce qui indiquerait donc qu'elle a été interrompue à l'instant. Comme souvent dans les œuvres la représentant à la bataille d'Awazu, Tomoe est dessinée dans l'instant, souvent en mouvement, parfois juste avant une action. La guerrière est donc un sujet hérité des œuvres des maîtres mais elle est choisie parce qu'en plus d'être la plus connue des combattantes, elle permet aux artistes de composer des illustrations en portrait ou en triptyque qui, sans être originales dans leur contenu et parfois même leur style, se distinguent par leur mise en scène.

La figure de Tomoe est omniprésente dans la production d'estampes Utagawa. Ainsi circulent des éléments de représentation, comme les motifs ou les poses par exemple. Cependant, cela n'empêche pas les élèves de se distinguer de leurs maîtres car elle est une source infinie de possibilités artistiques, tant dans la mise en scène que dans la figure elle-même. Et ces possibles compositions s'étendent finalement aux autres guerrières, lesquelles sont choisies par les auteurs d'estampes comme sujets de triptyques ou de recueils de portraits.

En 1857, Yoshitora choisit de représenter la guerrière Hangaku lors de la défense du château de sa famille dans un triptyque intitulé *Bataille de Tosaka dans la province d'Echigo* (越後國鳥坂合戦, *Echigo no kuni Tosaka kassen*). La combattante est montée à cheval, partant au combat contre les troupes du clan Hôjô, suivie par les membres de sa famille (**fig. 162**). Devant elle, le vassal du shôgun Minamoto Yoriie, Asari Yoshitô, qui la pointe du bout de la lame de son *naginata*, prêt à l'attaquer. Yoshitora remanie ici le mythe raconté dans les livres et représenté par les artistes de l'*ukiyo-e* car il n'illustre pas la guerrière en haut de la tour depuis laquelle elle fait pleuvoir des flèches sur les soldats ennemis. Dans ce triptyque, Hangaku part au combat à cheval, affrontant les troupes adverses en face à face, et fait même la rencontre de celui qui demandera l'autorisation du shôgun pour l'épouser. Dans la légende de la guerrière, elle serait restée en défense dans la tour avant d'être blessée par une flèche puis d'être faite prisonnière et ce ne fut que lorsqu'elle fut appelée à Kamakura, siège du shôgun, qu'elle croisa Asari Yoshitô. Ce dernier n'était pas présent lors de l'attaque sur le château de Tosaka mais Yoshitora fait le choix de le dessiner, rassemblant tous les éléments du récit de Hangaku en un seul triptyque.

La cavalière est l'héroïne de cette estampe, placée au centre de l'action. Habillée d'une armure lacée rouge et d'une veste orange au motif de *sayagata* et de fleurs, elle est lancée dans la bataille, son *naginata* levé au-dessus de sa tête et le visage tourné vers les adversaires qu'elle vient de renverser. Sa tête est ceinte d'un bandeau blanc décoré et ses cheveux sont laissés lâches. Dans son dos, le carquois rappelle le talent de la guerrière pour le tir à l'arc et un étendard la distingue des autres cavaliers. Son destrier se précipite vers l'avant, vers Asari Yoshitô mais Hangaku n'y prête pas attention, son visage tourné en arrière alors qu'elle regarde les soldats à terre, arborant une expression de concentration.

Yoshitora a fait le choix de se distinguer des représentations habituelles de l'héroïne en la mettant en scène en plein combat, chargeant les troupes ennemies avec son *naginata*. Prenant le contrepied des images précédentes et du mythe même, l'artiste de l'école Utagawa utilise ses connaissances acquises auprès de son maître Kuniyoshi pour offrir aux spectateurs et acheteurs un triptyque d'un sujet représenté en estampes individuelles. Rassemblant tous les éléments de sa légende et la mentionnant clairement par un cartouche, Yoshitora fait de Hangaku le personnage central de son œuvre et renouvelle son iconographie en favorisant le format du triptyque, format bien moins utilisé pour Hangaku que pour les guerrières plus célèbres comme Jingû, Tomoe et Shizuka et les batailles auxquelles elles ont participé.

Utagawa Yoshitsuya, élève de Kuniyoshi, réalisa un triptyque en prenant pour sujet le personnage légendaire de la princesse Takiyasha. Propulsée sur le devant de la scène par le théâtre, l'enchanteuse fut illustrée par les artistes de l'*ukiyo-e* dans un contexte plus historique, sortant alors des portraits d'acteurs qui jouaient son rôle pour devenir une guerrière à part entière dans certaines estampes. Ces représentations suivirent le succès des pièces dans lesquelles elle apparaissait et les artistes continuèrent leurs illustrations autant que le rôle eût du succès. Yoshitsuya décida donc de réaliser un triptyque de la rébellion de Takiyasha, publié en 1849 – 1850, dessinant le combat de la sorcière et de ses serviteurs contre les ennemis de son père (**fig. 163**). La scène se déroule dans les ruines du château de Sôma, ancienne demeure de Taira no Masakado protégée par sa fille Takiyasha et son armée de morts-vivants et de loyaux vassaux. La sorcière se tient à la droite de l'œuvre, observant ses soldats et ses servantes combattre les troupes Minamoto qui arrivent de la gauche. Yoshitsuya fait référence à ses pouvoirs en la représentant dans l'embrasement d'une porte en forme de crapaud, animal duquel elle tire sa magie, et en dessinant des soldats au visage bleu, indiquant leur décès, mais bougeant encore malgré leurs blessures et le sang, rappelant qu'elle contrôle les morts et pratique une magie dangereuse. Takiyasha est au centre de sa page, entourée de deux servantes qui vont participer à la bataille. Elles portent des *hakama* rouges avec des vestes blanches à motif de *sayagata* gris et leurs longs cheveux noirs sont retenus par des bandeaux rouges. Les deux servantes sont armées respectivement d'un sabre et d'une hache tandis que Takiyasha tient un *naginata*. D'autres de ses servantes sont déjà lancées dans la bataille, elles aussi armées de *naginata* et de sabre, repoussant les soldats ennemis de la terrasse et défendant leur maîtresse. Toutefois, la princesse se distingue de toutes les autres guerrières présentes dans le triptyque car elle est la seule qui tient un rouleau entre ses dents. Ce dernier élément rappelle également les pouvoirs magiques qu'elle possède et dont elle se sert pour se battre. De plus, la forme de crapaud de la porte ou fenêtre par laquelle elle apparaît dans la scène ajoute à cette atmosphère de sorcellerie interdite et dangereuse. Yoshitsuya propose donc une composition en triptyque de la légende de Takiyasha et de sa tentative infructueuse de rébellion, une composition dans laquelle les guerrières ont une place importante se battant au premier plan pour défendre les ruines du château de Sôma. L'aspect magique du personnage de Takiyasha n'est pas dans l'invocation d'une armée de démons ou dans les effets grandiloquents mais dans la représentation d'éléments permettant aux spectateurs de comprendre qui est la combattante représentée en voyant la forme batracienne dans laquelle elle se tient et le rouleau de sorts qu'elle garde fermement entre ses dents.

En 1856, Utagawa Yoshikazu réalisa une estampe pour une série nommée *Ensemble des Huit Vertus* (仁義八行之内, *Jingi hakkô no uchi*), faisant référence aux huit vertus du confucianisme : bienveillance (仁, *jin*), honneur (義, *gi*), courtoisie (礼, *rei*), sagesse (智, *chi*), loyauté (忠, *chû*), intégrité (信, *shin*), piété filiale (行, *kô*) et obéissance (悌, *tei*). L'image est intitulée *Honneur : Izumi Saburô Tadahira* (義和泉三郎忠衡, *Gi : Izumi Saburô Tadahira*) et met en scène le samurai se préparant au combat, son épouse Fujinoe clairement mentionnée et représentée à ses côtés (**fig. 164**). Au second plan, les murailles d'un château vers lesquelles des troupes avancent déjà, annonçant la future bataille. Le héros de cette estampe est Izumi Tadahira, debout, en armure, le regard déterminé à combattre jusqu'à sa mort. Cependant, Yoshikazu a fait le choix de représenter la femme du samurai, Fujinoe, à sa droite, légèrement en retrait par rapport à lui. La guerrière n'est pas indispensable à l'identification ou à la compréhension de la scène puisqu'il est clairement mentionné dans le titre le nom du protagoniste et la vertu qu'il représente et pourtant elle est dessinée, prête à partir au combat avec son mari.

Elle est vêtue d'une armure lacée bleue et blanche par-dessus laquelle elle porte une veste bleue à motif de fleurs de cerisier et de *kanoko* sur fonds verts et gris. Elle est également habillée d'un *hakama* rouge à motif floral ainsi que des protections aux jambes et aux bras. Elle est armée d'un sabre et d'un *naginata*. Elle ne porte pas le *hachimaki* et ses cheveux sont simplement noués en un chignon lâche. Fujinoe, dont le visage correspond aux canons de représentations féminines, regarde son mari, prête à l'accompagner dans son devoir et à défendre le château en l'absence du guerrier.

Yoshikazu fait donc le portrait du héros Izumi Tadahira avant une bataille décisive qui montrait sa loyauté envers Minamoto no Yoshitsune, mort quelques temps auparavant. Il remplit alors son devoir de vassal même si cela lui coûte la vie. L'artiste le représente accompagné de son épouse Fujinoe qui n'était pourtant pas un personnage indispensable à la compréhension de la scène, bien qu'elle fût présente à la défense de la demeure, se battant aussi courageusement que son époux malgré l'issue tragique du conflit. En la représentant ici, Yoshikazu montre que les deux conjoints partagent la vertu de l'honneur.

L'art de l'estampe connut de nombreux changements techniques et stylistiques et ce jusqu'à la fin de l'ère Meiji. L'école Utagawa perdura, ses derniers disciples étant considérés comme les derniers maîtres de l'estampe traditionnelle. Malgré le déclin progressif de la

gravure sur bois au profit de la peinture d'histoire, qui s'imposa comme la forme d'art majeure à la fin du XIX^e siècle avec la forte influence occidentale, les défenseurs de la tradition de l'estampe continuèrent à produire des portraits de guerrières selon les méthodes de leurs maîtres.

Tsukioka Yoshitoshi est l'un des élèves les plus célèbres de Kuniyoshi et compté parmi les grands maîtres de l'estampe japonaise de l'ère Meiji. Il commença sa production alors qu'il était encore sous la tutelle de Kuniyoshi et ses premières œuvres sont assez inspirées des œuvres de son maître. En 1866, il termina une série d'estampes intitulée *Célèbres combats entre héros courageux* (英名組討揃, *Eimei kumiuchi zoroi*), un ensemble qui représente les duels les plus fameux de l'histoire japonaise et dont la première dépeint le duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi (**fig. 165**). Il s'agit d'un thème souvent représenté par les artistes lorsqu'ils illustraient la légende de la guerrière car ce combat est le point d'orgue de la légende de Tomoe, son ultime combat avant qu'elle ne se retire définitivement de la vie militaire. L'affrontement a lieu devant une cascade, sur le rivage rocheux, sans aucun destrier contrairement au récit. Tomoe maîtrise son adversaire et le maintient à terre, le genou droit appuyé sur son dos et sa main sur sa nuque, tandis qu'elle agrippe son bras gauche de son autre main, donnant l'impression qu'elle peut le briser à tout instant. Uchida Ieyoshi est complètement dominé, les yeux tournés vers la guerrière, alors qu'il tente de se débattre.

Tomoe est vêtue d'une armure lacée jaune et rouge ainsi que de vêtements bleus sur lesquels sont visibles des *mitsu tomoe* jaunes, rouges et bleus. Elle est armée de ses deux sabres mais n'en utilise aucun pour menacer son ennemi, sa force suffisant à le maîtriser. Nous ne voyons pas dans son dos un carquois, élément récurrent de ses représentations, mais un étendard déchiré sur lequel nous distinguons une variante du *mitsu tomoe* ainsi que trois autres tout en haut de l'accessoire, ressortant du décor par leur couleur dorée et qui font écho à ceux des vêtements. Ses cheveux sont lâchés et son visage ressemble à ceux des personnages féminins dessinés par Kuniyoshi. Yoshitoshi est encore jeune, au début de sa carrière et la forte influence de son maître se ressent dans la manière de composer la scène et de dessiner les personnages. Les armures, les poses ainsi que l'utilisation du symbole du *mitsu tomoe* sur les vêtements rappellent la production de l'école Utagawa et Yoshitoshi applique les enseignements qu'il a reçus pour créer cette série. En effet, celle-ci est fortement influencé par Utagawa Kuniyoshi, son maître disparu cinq ans auparavant et dont les estampes de guerriers étaient particulièrement appréciées du public. En 1866, Yoshitoshi était considéré comme un artiste de talent, l'un des héritiers de l'école Utagawa ayant le plus de succès.

Par la suite, Yoshitoshi, dont la production était manifestement influencée par son héritage Utagawa à ses débuts, se démarqua petit à petit de ses prédécesseurs. Il chercha alors d'autres sources d'inspiration et s'intéressa aux nouvelles techniques importées de l'Occident avant de décider de ne se concentrer que sur la production d'estampes japonaises et de faire perdurer les enseignements qu'il avait reçus⁹⁰. Cependant, sa manière de dessiner changea avec l'observation des œuvres occidentales et l'intérêt porté à un style plus réaliste et à la perspective, une observation peut-être héritée de Kuniyoshi qui était aussi attiré par les livres et techniques étrangers et qui utilisait déjà ce qu'il en avait retenu dans sa propre production.

Modelé, perspective et un certain « réalisme », dans le sens de « vraisemblance », apparurent dans les œuvres de Yoshitoshi qui ne rejeta cependant pas les enseignements de l'école Utagawa en gardant des sujets, un style et surtout un médium japonais⁹¹. Il réalisa notamment un triptyque ayant pour thème la conquête des trois royaumes de Corée par l'impératrice Jingû en 1879, en pleine période du débat gouvernemental du Seikanron. L'œuvre rappelle par sa mise en scène une estampe d'Utagawa Hiroshige datée de 1849 – 1853 mais se distingue par la manière dont sont dessinés les éléments qui la composent.

L'œuvre de Hiroshige est la sixième estampe tirée d'une série intitulée *Ensemble illustré de l'histoire de notre pays* (本朝年歴圖會, *Honchô nenreki zue*). Elle dépeint le moment où l'impératrice Jingû inscrit dans la pierre qu'elle a conquis les trois royaumes de Corée et qu'elle en est désormais la souveraine (**fig. 166**), histoire qui est longuement racontée dans la partie supérieure de l'image. Jingû est agenouillée sur un rocher, en hauteur par rapport aux autres personnages dont son ministre Takenouchi no Sukune et Ôtomo no Kanamura. Nous remarquons qu'elle est le seul personnage représenté de la tête au pied dû à sa position sur l'image mais peut-être également dans la hiérarchie puisqu'elle est l'impératrice. En arrière-plan, la mer de laquelle émergent des rochers et, à l'horizon, la terre ferme.

L'impératrice est vêtue d'une armure lacée, d'un *hakama* rouge à motif de *sayagata* et de fleurs, Par-dessus cette tenue, elle porte une veste blanche à motif de phénix bleu tandis que ses cheveux longs sont retenus d'un bandeau blanc. Elle est armée de son arc long et le carquois est visible dans son dos. Un sabre long est également visible derrière elle, glissé dans sa ceinture.

⁹⁰ Munsterberg Hugo, *Japanese Print : A Historical Guide*, New York, Weatherhill, 1982, p. 139.

⁹¹ E. H. W., « The Woodblock Print in the Meiji era » in *Impressions*, n°7, Japanese Art Society of America, automne 1982. et Harris Frederick, *Ukiyo-e : The Art of the Japanese Print*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010, p. 249.

Elle est en train d'écrire les caractères 「三韓王」, « souverain des trois Corées », asseyant donc son autorité en gravant directement dans la roche qu'elle est à la tête des territoires conquis. La représentation par Hiroshige prend donc sa place dans les images de Jingû par l'école Utagawa puisqu'elle partage des éléments que nous avons déjà observés dans les œuvres de Kunisada et Kuniyoshi, notamment le motif du phénix qui revient dans les portraits de Jingû faits par les trois maîtres.

Yoshitoshi proposa en 1879 sa propre version de l'épisode de l'écriture sur le rocher pour une série nommée *Ensemble d'images de l'Histoire abrégée du Grand Japon* (大日本史略圖會, *Dai Nihonshi ryaku zue*). L'œuvre est la quinzième illustration de l'ensemble, peut-être une référence au fait que l'impératrice Jingû fût la quinzième souveraine du Japon, et est simplement intitulée du nom de son héroïne (**fig. 167**). Le triptyque imite les rouleaux peints en donnant un cadre décoré à l'image sur lequel sont inscrits les titres, la signature de Yoshitoshi (à droite) et les informations de publication (à gauche), tout cela permettant aussi de donner le sens de la lecture de l'œuvre. La page de droite se compose des titres et de la signature ainsi que d'un texte expliquant l'histoire de l'impératrice, donc le contexte de l'image présentée au spectateur. Comme dans la **figure 166**, des soldats non identifiés sont également présents, regardant vers le rivage ou les rochers. La page centrale est consacrée à la souveraine, protagoniste du triptyque, clairement identifiée par un cartouche. Apparaît aussi une jeune femme dont le corps fait la jonction avec la dernière page sur laquelle sont représentés Takenouchi no Sukune, accompagné de son cartouche, et un soldat tenant un étendard flottant au vent. Les trois estampes sont liées à la fois par le cadre imitant un rouleau peint et par l'arrière-plan rocheux qui replace l'événement en bord de mer. Cette manière de présenter le triptyque fait directement référence aux origines mêmes de l'estampe, c'est-à-dire les rouleaux peints. Yoshitoshi ancre ainsi son œuvre dans la longue tradition de l'image *yamato*.

L'impératrice Jingû attire immédiatement le regard par sa place, sa pose mais surtout son apparence. Bien que les éléments qui composent sa tenue soient typiquement japonais, leur forme est manifestement inspirée de la mode européenne, plus particulièrement des robes anglaises de la période victorienne. La souveraine est habillée de la traditionnelle armure dont nous voyons les *ôsode* ainsi que la jupe sous une veste blanche rendue transparente ; nous remarquons aussi les manches violettes ornées de fleurs rouges. Cependant, le *hakama* rouge devient une large jupe en forme de cloche, forme empruntée aux robes victorienne à la mode

en Angleterre à cette époque-là (**fig. 168**). Sa veste blanche tombe sur cette jupe comme les vestes portées par les femmes occidentales malgré la forme japonaise du vêtement. Yoshitoshi mélange donc le costume traditionnel japonais et la mode occidentale moderne pour habiller l'impératrice Jingû qui se distingue non seulement des autres personnages du triptyque mais surtout des représentations du même épisode par ses maîtres et collègues artistes. A cette tenue modernisée s'ajoute un visage très maquillé, sa pâleur étant contrastée par le rouge des lèvres et le noir des sourcils et cheveux coiffés en double chignons. Toutefois, elle conserve ses armes habituelles que sont l'arc long, le carquois et le sabre à la hanche. Nous observons donc des éléments « historicistes » comme l'armure, les armes et les bijoux mais aussi des éléments anachroniques comme la longue jupe bouffante (mode occidentale) et le maquillage (époque Heian).

Les deux estampes, sans se ressembler trait pour trait, partagent tout de même des caractéristiques. Premièrement, le format adopté par les deux artistes imite les rouleaux peints, lesquels racontaient différents épisodes de l'histoire du Japon avant les estampes. Hiroshige leur emprunte le format horizontal et le texte séparé de l'image qui court sur toute l'image tandis que Yoshitoshi est encore plus explicite en dessinant le rouleau ouvert pour servir de cadre à l'illustration. Ensuite, Jingû est le personnage principal de l'œuvre, mise en avant chez Hiroshige par le fait qu'elle est surélevée par rapport aux autres personnages et qu'elle est la seule représentée de pied en cap puis, chez Yoshitoshi, elle est la seule à être dessinée entièrement sur la page centrale. Nous retrouvons également le loyal ministre Takenouchi no Sukune dans les deux œuvres, placé à la gauche de Jingû. A l'arrière-plan, les artistes représentent le rocher sur lequel écrit la souveraine ainsi que la mer et les rochers qui en émergent. Malgré des différences de coup de pinceau, la composition des deux œuvres est semblable dans le choix des éléments représentés.

Toutefois, en dehors du style personnel de Hiroshige et de Yoshitoshi, un autre élément présent dans le triptyque attire le regard. Il s'agit de la femme dessinée au premier plan entre les estampes de gauche et du centre. Elle est habillée d'un kimono rouge ainsi que d'une sorte de jupe blanche recouvrant une seconde rouge et nous remarquons également une partie de son armure sur ses cuisses. Son visage n'est pas visible par les spectateurs mais elle nous montre sa longue chevelure noire attachée par un ruban de perles agrémenté de pompons rouges alors qu'elle observe le geste de l'impératrice, témoin d'un événement historique. Dans sa main droite, elle tient une arme, une lame attachée à un long manche de bois, prototype du *naginata*

que les guerrières suivantes brandirent tout au cours de l'histoire japonaise. Il est difficile de savoir précisément pourquoi Yoshitoshi a choisi de représenter une guerrière aux côtés de la souveraine mais nous pouvons avancer quelques hypothèses.

Il est possible que l'artiste ait souhaité dessiner une dame de cour accompagnant l'impératrice dans son long voyage pour la servir. Comme Jingû était particulièrement doué pour le maniement des armes, il n'aurait pas été surprenant que d'autres femmes, notamment dans son entourage proche, eurent été entraînées dans les arts martiaux. Une autre hypothèse qui pourrait être avancée serait une référence à la légendaire reine Himiko à laquelle l'impératrice Jingû a été parfois associée. La souveraine se serait entourée exclusivement de femmes pour la servir⁹². Ainsi, même si des hommes sont présents dans le triptyque, c'est la servante de Jingû qui est la plus proche de la souveraine, entrant même dans le cadre de la feuille du milieu dans laquelle les femmes sont les seules présentes.

Tsukioka Yoshitoshi fut également un élève de l'école Utagawa et plus particulièrement d'Utagawa Kuniyoshi non seulement dans l'héritage stylistique que nous avons observé dans ses premières œuvres et dans l'intérêt porté aux techniques et œuvres occidentales, mais aussi par la sélection de ses sujets de guerrières. Comme Kuniyoshi, le disciple représenta les grandes combattantes de l'histoire que sont l'impératrice Jingû, Tomoe ou Hangaku, des noms célèbres et désormais connus des acheteurs d'estampes, mais également des guerrières apparues ultérieurement au cours de l'histoire. Yoshitoshi a fait, entre autres, les portraits de Yatsushiro (**fig. 29**), femme de Hachôsubote Kiheiji, de Dame Wakasa (**fig. 101**) et de Oyuki (**fig. 104**).

Les représentations de guerrières se diversifièrent donc lors de l'ère Meiji. Les estampes montraient alors les personnages officiels de l'empire, faisant même le portrait de l'empereur et de sa famille, les représentant lors de réunions au sommet, lors d'échanges diplomatiques et lors d'événements marquants de l'histoire japonaise comme la promulgation de la Constitution en 1889⁹³. Cette nouvelle liberté dans le choix du sujet permit aux artistes de l'ère Meiji de représenter des guerrières qui n'avaient été que peu ou pas figurées, leurs prédécesseurs ne pouvant faire leur portrait. Ces combattantes offraient de nouvelles possibilités d'exprimer la créativité des auteurs d'estampes en proposant d'autres personnages et d'autres lieux à mettre en scène ainsi qu'une plus vaste diversité de guerrières à découvrir pour le public.

⁹² Atkins E. Taylor, *A History of Popular Culture in Japan : From the Seventeenth Century to the Present*, Londres, Bloomsbury, 2017, p. 17.

⁹³ Ibid, p. 113.

Camarade de Yoshitoshi, Toyohara Chikanobu avait d'abord étudié la peinture Kanô avant de se tourner vers l'*ukiyo-e* en suivant les enseignements de Keisai Eisen puis ceux d'Utagawa Kuniyoshi et Kunisada, deux maîtres et peintres de guerrières. Suivant l'héritage de son école mais résolument moderne, Chikanobu, comme Yoshitoshi, allia un style de dessin « réaliste », inspiré des techniques occidentales, à des sujets profondément japonais pour créer ses estampes, des thèmes allant des belles femmes aux acteurs, encore très populaires, en passant par les événements historiques et leurs protagonistes.

Toyohara Chikanobu participa avec six autres artistes à l'élaboration d'un ensemble d'estampes intitulé *Modèles instructifs de noble ambition* et publié entre 1885 et 1890, dont nous avons déjà observé une estampe réalisée par Yoshitoshi (**fig. 104**). Chikanobu choisit lui aussi d'illustrer une guerrière et prit pour sujet Hangaku dans son œuvre datée de 1886. Elle se présente comme celle de Yoshitoshi avec un cadre décoré qui entoure l'image et comporte le titre de la série en haut et toutes les informations de publication en bas. La scène représentée par Chikanobu n'a cependant pas de contexte guerrier puisque nous assistons à la rencontre entre la jeune femme et Asari Yoshitô, son futur mari (**fig. 169**). L'épisode se passe après la défense du château de Tosaka durant laquelle Hangaku a brillé par son courage et sa force, intriguant même le shôgun Yoriie qui l'invita jusqu'à Kamakura, sujet de l'estampe. Hangaku est clairement le personnage qui attire toute l'attention, que cela soit de la part des vassaux du shôgun ou des spectateurs. Elle est la seule debout, vêtue d'un kimono bleu et blanc à motifs de grues blanches et d'arabesques dorées. Son *obi* vert détonne avec ses fleurs violettes mais ces couleurs s'accordent à la palette choisie par Chikanobu pour les autres éléments de l'œuvre, notamment la tenue d'Asari Yoshitô. Celui-ci est assis au premier plan, dos aux spectateurs, regardant la guerrière qui a réussi à tenir tête à tant de soldats. Contrairement à tous les autres personnages, il porte une simple armure ce qui vient rappeler qu'il est lui-même un guerrier digne d'être reconnu. Hangaku le regarde mais d'une expression plutôt mécontente, voire dédaigneuse, comme si elle le prenait de haut. Au second plan, le shôgun et les vassaux observent cette rencontre fortuite entre les deux combattants, rencontre qui mène jusqu'au mariage comme le raconte le texte qui accompagne l'image. Chikanobu a donc fait le choix de représenter Hangaku comme modèle d'ambition grâce à ses exploits martiaux. Toutefois, ceux-ci ne sont que mentionnés dans le texte, ils ne sont pas mis en scène comme nous pourrions nous y attendre au vu des anciennes représentations de Hangaku qui l'illustraient en haut de sa tour, se préparant à la bataille ou tirant des flèches sur l'ennemi. Ici, elle est la prisonnière du shôgun, capturée après les affrontements au château de Tosaka, et, pourtant, elle ne perd rien

de sa fougue guerrière, montrant visiblement son désintérêt pour celui qui la demande en mariage, le poing serré et l'expression de dédain sur son visage.

Chikanobu réalisa également une série qu'il dédia aux femmes et dans laquelle les figures de combattantes sont présentes comme nous l'avons déjà remarqué avec l'illustration de l'épouse de Takeda Katsuyori, Dame Hôjô (**fig. 109**). Il mit en scène deux combattantes anonymes dans une autre image qui pourrait être une représentation de l'assaut final des quarante-sept *rônin* (**fig. 170**). En effet, en observant l'arrière-plan de l'image, à l'extérieur du palais, nous voyons un pin dont les branches et le tronc sont recouverts d'une fine couche de neige. L'assaut des *rônin* ayant eu lieu en décembre 1702, le diptyque pourrait se servir de la neige comme élément de contexte visuel. De plus, les deux hommes faisant face aux spectateurs peuvent être identifiés par leurs vêtements. Manifestement les attaquants, ils portent des vêtements noirs et des protections aux bras et à la tête ; ils se battent avec des sabres, l'un d'entre eux ayant deux fourreaux à sa taille, marquant son statut de samurai. On déchiffre sur les bords de la veste de celui de gauche le nom de Isogai Jûrozaemon Masahisa (磯貝十郎左工門正久) sur la gauche et le nom de Akô (赤穂) à droite. Parmi les quarante-sept *rônin* qui étaient sous les ordres du seigneur d'Akô avant sa mort se trouvait Isogai Jûrozaemon Masashisa et il participa à l'assaut sur le château de l'officiel de la cour à l'origine de la mort de son maître. Le second attaquant n'est pas aussi clairement identifiable visuellement mais il semblerait qu'il s'agisse d'Ôishi Chikara Yoshikane, fils du meneur de la rébellion. Son nom est mentionné dans le texte qui accompagne l'image, dans lequel on déchiffre 大石主税, Ôishi Chikara, en début de texte (sens de lecture japonais) et le morceau de tissu rouge qui flotte dans son dos porte l'emblème de sa famille, un *futatsu tomoe*. Grâce à ces éléments, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une représentation de l'assaut final des quarante-sept *rônin* sur le manoir de leur ennemi.

Il est raconté que lors de cette attaque, des femmes alliées aux *rônin* ont participé et il n'était pas extraordinaire qu'elles puissent assister à l'assaut puisque les femmes de la caste guerrière étaient entraînées au combat même lors d'une époque aussi paisible que celle d'Edo. Cela n'est donc pas surprenant que Chikanobu ait fait le choix de les représenter dans l'image venant en aide aux quarante-sept *rônin* lors de l'accomplissement de leur vengeance. Le soldat servant le seigneur ennemi, de dos pour le spectateur, se bat courageusement contre deux membres de la révolte, parant leurs coups avec deux sabres et se démarquant par ses vêtements

colorés. Le fait qu'il ne porte aucune protection et qu'il est simplement habillé rappelle que l'assaut des *rônin* s'est fait à l'aube et a surpris tous les habitants du manoir. Les deux guerrières viennent porter assistance aux deux attaquants, se précipitant sur la page de droite avec leur *naginata* à la main et leurs kimonos aux manches retroussées pour ne pas les gêner dans leurs mouvements. La première guerrière porte un kimono noir à motifs de tâches de daim et de fleurs et elle est coiffée d'un chignon orné d'une large épingle dorée. A sa taille, le fourreau d'un sabre est visible. La seconde est habillée d'un kimono bleu décoré de tâches de daim et de fleurs de cerisiers. Sa coiffure n'est pas agrémentée d'accessoires et elle ne semble pas porter de sabre. Peut-être est-elle plus jeune que la première ? Cependant, peu importe leur place dans la hiérarchie car elles partent toutes les deux au combat pour aider à la vengeance des *rônin*, l'une exprimant de l'inquiétude tandis que l'autre semble s'amuser de la situation. Chikanobu fait donc le choix de représenter l'un des événements historiques guerriers les plus marquants de la période Edo et nous pouvons penser que représenter l'engagement de ces femmes de la caste samurai dans l'assaut final, point culminant du récit, peut évoquer les femmes de la pièce de kabuki *Kanadehon Chûshingura* qui ont aidé les *rônin* en les cachant de leurs ennemis, en mentant pour dissimuler leur plan de vengeance ou en vendant leur corps pour financer la vendetta. De même, représenter ces femmes au combat peut évoquer les vraies femmes des maisons guerrières. Ces femmes étaient entraînées dans le maniement des armes et pouvaient tout aussi bien assurer la protection de leur habitation et de leur personne que leurs homologues masculins. Ce sont elles qui viennent en aide aux *rônin* dans l'image et non l'inverse. Elles sont les héroïnes de l'illustration d'abord du point de vue de la composition en occupant toute la page de droite du diptyque et en étant placées au tout premier plan mais surtout du point de vue de la narration de l'épisode représenté. Ce n'est pas elles que l'on vient secourir, ce sont elles qui protègent leurs soldats et leur vie.

Toyohara Chikanobu était un artiste de son temps par la manière de composer ses images, mélangeant la tradition japonaise aux nouveautés occidentales, mais également par le choix de ses sujets. L'artiste s'est beaucoup intéressé à l'histoire du Japon et aux guerrières qui la peuplent mais, comme ses contemporains, il vécut les conflits qui divisèrent l'archipel, notamment le soulèvement de Satsuma en 1877, représentant les rebelles affrontant l'armée impériale dans divers estampes et triptyques. Il n'était plus question d'illustrer les événements historiques et les grandes figures qui y prirent part mais de dessiner le présent et les personnes qui étaient en train d'écrire l'histoire à ce moment-là. Chikanobu publia de nombreux triptyques retransmettant les conflits entre les soldats de l'empereur et les guerriers de Satsuma dont les

rangs comptaient des femmes. Nous avons déjà vu plusieurs de ses œuvres sur le sujet dans la première sous-partie (**fig. 75 et 92** par exemple) alors je ne reviendrai pas dessus ici. Cependant, je souhaite discuter d'une œuvre qui n'est pas en lien avec la rébellion de Satsuma mais une représentation de l'entraînement martial féminin qui perdure jusque dans des temps plus proches de l'artiste. Il s'agit d'un triptyque réalisé en 1896 pour un ensemble nommé *Palais intérieur de Chiyoda* (千代田之大奥, *Chiyoda no Ôoku*) dans lequel Chikanobu illustra des scènes de la vie des femmes dans le harem shôgunal. Le triptyque, intitulé *La Retraite* (おたち退, *Otachinoki*), illustre l'intervention des femmes lors d'un incendie dans le palais intérieur du shôgun (**fig. 171**). Les six demoiselles portent un uniforme de garde composé d'un kimono noir uni sur lequel est visible un emblème, possiblement celui du château d'Edo, attaché par un *obi* blanc à motif de bambou noir ainsi que d'un *eboshi* soutenu par un *hachimaki*. Dans leurs mains, des *naginata* et des lanternes portant le symbole des Tokugawa et, à leurs pieds, des sandales de pailles. Sur la page de droite, trois d'entre elles sont rassemblées, attendant les ordres probablement relayés par la jeune femme qui se trouve à gauche. Sur l'estampe du milieu, une cavalière est accompagnée d'une autre dont le manche du *naginata* est jaune et non noir, agrémenté de l'emblème des shôguns ; ces deux femmes se distinguent des quatre autres par leur position mais également par le cheval et le *naginata* ce qui pourrait nous faire penser qu'elles sont d'un rang supérieur aux autres, peut-être des capitaines de la garde. L'arrière-plan est composé d'ombres qui font comprendre aux spectateurs ce qu'il se passe : un incendie s'est produit en pleine nuit dans le palais et les femmes du harem évacuent les lieux, certaines s'armant pour protéger et d'autres tenant des lanternes pour guider en lieu sûr. L'incendie est représenté par des flammes orange et ocre s'envolant dans le ciel, détonnant sur un fond nocturne et brumeux dû à la fumée. Nous distinguons au milieu de celle-ci les silhouettes des bâtiments et jardins palatiaux ainsi que celles des femmes assurant la sécurité, habillées de l'uniforme de garde. Chikanobu dépeint donc une scène de la vie de ces femmes du sérail shôgunal en choisissant un incident qui met en scène le corps de gardes des femmes, rappelant l'entraînement martial des femmes de la caste guerrière même lors de l'une des périodes les plus paisibles de l'histoire du Japon mais aussi offrant à la population des images de ce qu'il se passe entre les murs du palais au temps du shôgun, images interdites pendant l'époque Edo.

Les illustrations de la vie et des coutumes du palais intérieur de Chiyoda lors du règne du shôgun et celles de la rébellion de Satsuma par Toyohara Chikanobu font donc de lui un

artiste de son temps par le choix de ses sujets tout en montrant que les guerrières n'ont pas disparu du Japon au moment de l'unification du pays. Elles continuent à pratiquer les arts martiaux, à manier les armes pour protéger la demeure familiale, la vie de leurs proches et la leur, perpétuant ainsi une tradition héritée des clans guerriers qui se sont hissés au sommet de la société au XIII^e siècle après l'établissement du *bakufu* de Kamakura. L'esprit de la caste samurai, particulièrement important à Edo puis encore présent sous Meiji, est donc entretenu par les hommes mais également par les femmes, héritières des grandes combattantes comme l'impératrice Jingû, Tomoe ou Hangaku, dont les exploits sont retranscrits en images par les artistes de Meiji comme Chikanobu, Yoshitoshi et d'autres élèves de l'école Utagawa.

Mizuno Toshikata (1866 – 1908) reçut les enseignements de Tsukioka Yoshitoshi avant d'apprendre la peinture auprès de Shibata Hôshû et Watanabe Seitei. Il fonda sa propre école de gravure mais l'estampe *ukiyo-e* se trouvait déjà dans une situation difficile. Il se consacra alors aux illustrations de journaux pour s'assurer un revenu stable mais produisit également des couvertures de livres et des estampes individuelles dont les sujets, tout comme ceux de ses prédécesseurs, furent divers et variés. Il s'intéressa en particulier aux belles femmes et aux scènes de genre et ses œuvres furent acclamées à de nombreuses reprises lors d'expositions pour l'Association de Peinture du Japon (日本絵画協会, *Nihon Kaiga Kyôkai*), Toshikata participant activement à la reconnaissance des arts dans l'archipel et devenant membre de plusieurs associations promouvant la peinture japonaise.

En outre, il était passionné de sujets historiques, alors très appréciés dans la peinture japonaise, et présenta ses propres réalisations sur le thème, qu'il s'agisse de tableaux ou d'estampes. Parmi les épisodes et figures historiques qu'il choisit, il produisit en 1885 un triptyque intitulé *La danse aux dieux de Dame Shizuka au temple de Tsurugaoka à Kamakura* (静御前鎌倉鶴ヶ岡に法楽ノ圖, *Shizuka gozen Kamakura Tsurugaoka ni hôraku no zu*), prenant alors pour sujet la célèbre concubine de Minamoto no Yoshitsune. Accompagnée de trois musiciens, jouant respectivement de la flûte, du tambour et des cymbales sur la page de droite, Shizuka danse seule au milieu de l'œuvre, sous le regard du shôgun Minamoto no Yoritomo et de ses vassaux, représentés sur la page de gauche (**fig. 172**). La jeune femme est habillée d'une somptueuse tenue de *shirabyôshi*, troquant sa veste blanche pour un tissu sombre aux motifs de grues et de nuages colorés. Son large *hakama* rouge recouvre entièrement ses jambes, glissant sur la scène de bois et montrant la dextérité de la danseuse qui ne fait pas un faux pas. Elle est coiffée d'un court *eboshi* doré résonnant avec l'éventail qu'elle tient dans sa

main droite tandis que ses cheveux noirs sont laissés lâches, encadrant son pâle visage maquillé selon les codes de l'aristocratie médiévale. Un sabre vient compléter la tenue, attaché à la taille de la danseuse. Toute l'attention se concentre sur Shizuka, exécutant magnifiquement sa danse, la seule qui crée du mouvement dans une estampe qui semble arrêtée dans le temps. Toshikata insiste sur la présence de la danseuse : seule femme de l'œuvre, ses habits de couleurs vives attirent le regard de tous les spectateurs, aidés par sa position centrale et ses mouvements fluides, faisant flotter ses vêtements dans la danse.

Le choix de ce thème ne semble pourtant pas faire entrer ce triptyque dans la catégorie des estampes de guerriers. Néanmoins, c'est lors de cet événement que Shizuka mena un acte de rébellion contre le shôgun lui-même, démontrant ainsi sa loyauté envers son amant et son courage face à l'adversité. En effet, elle refusa d'abord de danser pour Yoritomo avant d'accepter et de chanter une chanson d'amour pour son amant fuyant le shôgun pour sauver sa vie. La loyauté et le courage dont elle fit preuve émurent son public mais enragèrent Yoritomo. Cependant, le shôgun reconnut que la jeune femme possédait deux vertus qui résonnaient avec l'esprit guerrier : la loyauté et le courage.

La même année, Toshikata réalisa un autre triptyque pour une série intitulée *Illustrations de l'histoire abrégée du Japon* (日本略史圖解, *Nihon ryakushi zukai*). L'œuvre porte le titre *Quinzième empereur* (人皇十五代, *Ninnô jûgodai*) et illustre l'impératrice Jingû recevant des ambassadeurs coréens après sa conquête victorieuse (**fig. 173**). La scène se passe dans un palais ouvert sur l'extérieur par de larges fenêtres et une terrasse sur laquelle est disposée une table recouverte de tributs. Un grand rideau rouge aux motifs de nuages et d'oiseaux, peut-être de phénix, fait la séparation entre les espaces intérieur, légèrement surélevé et dans lequel se trouvent Jingû, son ministre et ses vassaux, et extérieur, avec les trois envoyés présentant des cadeaux et s'inclinant devant la souveraine. Une nouvelle fois, l'œuvre se décompose en trois pages bien distinctes : celle de gauche présente les trois messagers des trois royaumes de Corée qui s'agenouillent devant l'impératrice, celui du milieu semblant s'adresser à elle pour lui offrir les tributs illustrés sur la page centrale. Ceux-ci se composent de divers coffrets et tissus onéreux, de pierres et de coraux précieux et de peaux de tigre, possédées seulement par des personnes de haut rang. Tous ces cadeaux inestimables font la nette distinction entre les ambassadeurs inclinés sur la terrasse et l'impératrice trônant à l'intérieur du palais sur la page de droite.

Jingû est assise sur un siège, entourée de ses vassaux assis au sol, se distinguant par sa position et sa tenue. Elle porte une grande veste blanche à motif sous laquelle nous voyons son armure lacée, les manches de son vêtement ainsi que son *hakama* rouge. Elle est armée d'un carquois et d'un sabre et tient de sa main droite un éventail de commandement qui rappelle son rang supérieur à ceux des autres personnages présents. Seule femme du triptyque, son visage blanc aux lèvres rouges et aux sourcils dessinés sur le front est typique des représentations des femmes, guerrières ou non, et sa tête est ceinte d'un bandeau de perles rouges, blanches et vertes qui ressortent particulièrement sur ses longs cheveux noirs.

Le triptyque de Toshikata est composé de manière à montrer la supériorité du Japon par l'intermédiaire de la figure de l'impératrice Jingû, conquérante victorieuse de la Corée, alors qu'elle reçoit des trésors inestimables de la part d'envoyés coréens venus lui s'incliner devant elle. La scène est présentée dans un décor pensé pour indiquer clairement la séparation des deux pays et la relation qui s'est liée entre eux.

Yamazaki Toshinobu fut également l'élève de Tsukioka Yoshitoshi et travailla à Edo avant de partir s'installer dans le Kamigata, poursuivant sa carrière de dessinateur d'estampe et d'illustrateur de journaux à Kyôto. Il choisit les mêmes sujets que ces contemporains, allant des sujets d'actualité, comme la rébellion de Satsuma, aux sujets d'histoire. Parmi ces derniers, Toshinobu décida d'inclure dans sa production des portraits de guerrières comme la célèbre Tomoe. Il fit son portrait pour une série intitulée *Images de l'histoire abrégée du Japon* (日本略史圖, *Nihon ryakushi zu*) publiée en 1879. L'œuvre présente Tomoe affrontant Wada Yoshimori lors de la bataille d'Awazu (**fig. 174**). La combattante occupe tout le premier plan, son *naginata* traversant la page de droite à gauche, semblant la séparer de Wada Yoshimori qui arrive au deuxième plan sur son cheval, soulevant une branche de pin au-dessus de sa tête tandis qu'en fond, les armées s'affrontent. Les deux protagonistes sont clairement identifiés par des cartouches tandis que l'épisode illustré est raconté dans un texte qui accompagne le titre de la série.

Tomoe est clairement l'héroïne de l'estampe par sa position mais également par les détails de sa tenue. Elle porte la traditionnelle armure décorée de fils multicolores ainsi que des vêtements rouges au motif floral dont le centre est un *mitsu tomoe* ; ce symbole se répète sur le manche de son *naginata*. Ses pieds sont chaussés de fourrure noire qui fait écho au fourreau de son sabre long, rappelant son statut noble. Elle a également attaché un poignard à sa taille,

complétant sa tenue martiale. Cependant, malgré cet aspect guerrier, son beau visage et ses longs cheveux noirs qui flottent au vent mettent en avant sa féminité. Elle est femme et samurai.

Avec cette œuvre, Toshinobu s'inscrit dans une longue tradition de portraits de Tomoe, reprenant les mêmes éléments tout en innovant dans sa manière de composer l'image. Nous remarquons les enseignements de son maître Yoshitoshi dans le style et la recherche de « vraisemblance » dans le trait, mais nous reconnaissons la tradition japonaise dans les costumes mais aussi dans les poses et le mouvement insufflé dans la scène.

Comme Mizuno Toshikata, Toshinobu illustra l'impératrice Jingû, figure historique importante de l'ère Meiji en raison de sa conquête triomphale des trois royaumes de Corée. Son portrait apparaît dans l'ensemble *Miroir de célèbres personnes du grand Japon* (大日本優名鏡, *Dai Nihon yûmei kagami*), réalisé en 1878. Cette série présente les personnages importants de l'histoire de l'archipel, qu'ils viennent du passé ou vivent à la même époque que l'artiste. L'impératrice Jingû partage l'image avec deux dames très célèbres de la cour de Meiji : Princesse Unjô et Yanagiwara Naruko, respectivement l'impératrice Shôken et la concubine de l'empereur (**fig. 175**). Toshinobu associe donc l'antique souveraine aux femmes qui étaient alors au sommet de la société japonaise, les trois étant habillées de manière traditionnelle. Jingû se tient debout devant les deux femmes de Meiji, habillée d'une grande veste blanche, de vêtements rouges et d'une armure que nous apercevons au niveau de son bras et de sa cuisse. Elle s'appuie sur un arc long et tient deux flèches de la main gauche, lesquelles attirent l'attention sur le carquois et la poignée de son sabre. Sa tête est ceinte d'un fin bandeau de perles qui s'accompagne de bracelets et d'un collier complexe composé d'anneaux dorés, de *magatama* et de perles vertes. Son visage est tourné vers celles qui sont à ces côtés et portent des tenues de cour traditionnelles. La souveraine se distingue alors par son habit militaire, Toshinobu marquant particulièrement son rôle de cheffe des armées. L'artiste a donc choisi de représenter la légendaire impératrice auprès des deux femmes les plus importantes de l'ère Meiji, créant une rencontre entre le passé et le présent. Nous pouvons alors nous demander pourquoi, de toutes les impératrices japonaises, Toshinobu a préféré Jingû. Il me semble que cela s'explique par le fait que le Japon de l'ère Meiji, avec ses volontés expansionnistes, avait pris Jingû comme modèle de conquête victorieuse, bien que son histoire relevât de la légende et qu'aucune trace réelle d'une expédition en Corée, et encore moins d'une victoire, ne fût découverte.

Jusqu'à la fin de l'ère Meiji, les héritiers des écoles *ukiyo-e* continuèrent de représenter les guerrières. Gardiens d'une tradition héritée de leurs maîtres, mais également novateurs dans leur manière de dessiner, les artistes de l'estampe ont donc repris le thème de la combattante dans leurs œuvres, entretenant un sujet qu'ils ont repris auprès de leurs prédécesseurs qu'ils admiraient, et cela de la fin du XVII^e au début du XX^e siècle. La copie et l'emprunt ne furent donc pas surprenants, surtout entre artistes de la même école et maîtres et disciples. Les différents artistes sont cependant à l'origine des variations entre les productions des écoles auxquelles ils appartenaient ainsi qu'entre les manières de représenter les guerrières. Si la figure de la combattante fut un sujet dessiné et redessiné au fil du temps, les artistes se distinguèrent et renouvelèrent le thème dans leur façon de dessiner la guerrière (type de portrait, tenue, traits du visage), de composer la scène (format de l'estampe, intérieur/extérieur, personnages alliés/ennemis) et dans le choix des épisodes illustrés. Ce choix était également influencé par les événements contemporains et les préoccupations politiques et morales qu'ils suscitaient, comme le grand débat du Seikanron qui relança les ambitions impérialistes du Japon.

Les artistes de l'*ukiyo-e* étaient donc un élément majeur de la représentation des guerrières. Grâce à eux, leur volonté et leur talent, la production d'estampes prenant pour sujet les combattantes ne cessa d'abreuver le marché artistique et d'attirer les acheteurs. Eux-mêmes plongés dans la culture de leur temps, ils avaient souvent connaissance des histoires de ces femmes particulières de différentes manières. Que ce fût par les textes ou les pièces de théâtre, les guerrières apparaissaient moins souvent que leurs homologues masculins mais elles n'étaient pas en reste et jouaient le rôle de femmes courageuses dont les exploits méritaient d'être mentionnés dans les textes ou mis en scène. Grâce à ce lien entre les arts de ces époques (théâtre, littérature et estampe), les guerrières furent représentées de façon presque permanente dans les œuvres de la nouvelle culture urbaine. Cet intérêt pour les combattantes continua alors grâce au succès commercial des livres, pièces et estampes les prenant pour sujet mais aussi grâce à la volonté des artistes de produire de telles images. En effet, le succès des productions culturelles influait sur les choix des dessinateurs qui réalisaient donc des illustrations de livre, des portraits d'acteurs et de personnages historiques autour de la figure de la guerrière. Ce dialogue artistique permanent est donc à observer plus profondément.

Chapitre 4

Le dialogue entre les arts

Estampe, littérature et théâtre

La culture *chônin* se forma autour des loisirs auxquels les citadins avaient accès dans les principales villes du Japon⁹⁴. Elle se fit et se défit notamment dans les grands centres urbains d'Edo, d'Ôsaka et de Kyôto, suivant les modes et humeurs changeantes des habitants qui se passionnaient pour un acteur un jour, une courtisane un autre. Cependant, les piliers de cette culture urbaine restèrent inchangés : le théâtre et la littérature formaient une base solide pour les loisirs des citadins qui fréquentaient la scène et achetaient ou louaient des romans, contes et légendes. Le développement de la gravure sur bois au XVII^e siècle ajouta à ces loisirs de fixer sur le papier la représentation visuelle des épisodes d'un roman ou le souvenir d'un spectacle ou d'un acteur. Le succès rencontré par ces réalisations fut retentissant et le nombre d'artistes de la gravure augmenta, les dessinateurs s'organisant en écoles et partageant des liens de maîtres et disciples, proposant une production toujours plus abondante. Parmi tous les sujets de l'estampe, ils remarquèrent l'intérêt suscité par les portraits d'acteurs.

Véritables institutions, les théâtres japonais de l'époque Edo, en particulier le kabuki, offraient un divertissement varié à leur auditoire. Ainsi, le public allait aux représentations de scènes de la vie quotidienne ou d'épisodes historiques, friand de spectacles colorés, de costumes élégants et d'intrigues toujours plus complexes et passionnantes. Parmi les différents personnages qui peuplaient ces mondes théâtraux, les guerrières occupaient une place importante dans les pièces historiques qui s'inspiraient souvent des récits épiques tels que le *Dit des Heike* ou le *Taiheiki*, ainsi que des contes et légendes mettant en scène les exploits surhumains des héros de la culture japonaise. Les artistes qui dessinaient les portraits d'acteurs très demandés par l'audience, en vinrent à illustrer les comédiens qui interprétaient ces rôles de combattantes, donnant alors une visibilité non seulement à l'acteur mais aussi à celle qu'il incarnait. Ces portraits montraient ainsi des acteurs masculins interprétant des femmes

⁹⁴ Hall John Whitney, *Japan : From Prehistory to Modern Times*, Vermont, Tuttle Publishing, 1971, p. 226.

« masculinisées » par leur rôle de guerrières, ce qui impliquait un jeu de rôles qui défiait la place traditionnellement attribuée aux hommes et aux femmes, donnant un intérêt particulier à ces portraits.

I. La littérature et la guerrière : des illustrations nombreuses

En dehors des théâtres, les citadins se passionnaient pour d'autres loisirs, notamment la lecture. La littérature japonaise se diversifia durant l'époque Edo en proposant des ouvrages aux sujets très différents, allant du guide de voyage jusqu'au recueil de poèmes, en passant par les romans relatant la vie quotidienne ou s'inspirant du passé. Les lecteurs se délectaient ainsi des textes mais aussi des illustrations qui les accompagnaient et qui devinrent par la suite un élément de vente à part entière : l'estampe. Les récits étaient variés, racontant le destin tragique d'un couple, les aventures de héros en quête de vengeance ou bien les combats du bien contre le mal, relayant parfois une certaine morale dans leurs propos, et s'accompagnaient d'illustrations délicates mais dont la présence ne faisait aucune ombre à l'imagination du lecteur.

Alors que les classiques de la littérature japonaise étaient imprimés dans des éditions luxueuses au début du XVII^e siècle, l'intérêt pour les livres se développa en même temps que l'alphabétisation de la population japonaise. Ainsi, avec un lectorat diversifié et non plus essentiellement aristocratique ou, du moins, des hautes sphères de la société, la littérature de l'époque Edo élargit son éventail de sujets au moyen des *ukiyo-zōshi*, courts romans et nouvelles racontant la vie quotidienne des citadins⁹⁵. Proches des pièces de kabuki dans leurs propos, ces ouvrages gagnèrent en popularité notamment sous la plume de Ihara Saikaku (1642 – 1693), auteur à la production importante qui englobait les histoires d'amour, les histoires des citadins, les contes et les histoires de guerriers. La renommée des *ukiyo-zōshi*, déjà illustrés dans leurs pages, inspira les dramaturges, souvent également auteurs de romans et nouvelles, qui les mirent en scène, pièces alors représentées dans les estampes.

Les mondes de la littérature et du théâtre s'influençaient réciproquement. Ce que l'auditeur voyait au théâtre, il pouvait le lire ; ce que le lecteur lisait, il pouvait le voir au théâtre. Et, au cœur de cette relation, l'estampe mettait sur papier les scènes de kabuki et donnait un

⁹⁵ Deal William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, New York, Infobase Publishing, 2006, p. 256.

visuel des textes des livres. Elle se fit l'illustration détachée d'un livre et le souvenir d'un spectacle, devenant ainsi le miroir pérenne d'une représentation scénique destinée à être regardée, à être vécue sur le moment, et le miroir visuel de mots accentués par l'illustration. Ces trois arts qui dialoguaient et s'inspiraient les uns les autres avaient un point commun : ils suivaient les goûts changeants d'un public à la recherche de nouveauté constante.

Néanmoins, malgré cette contrainte de la mode pour vendre, certains sujets particulièrement appréciés trouvaient toujours des acheteurs et les artistes ne cessèrent de créer pour ce marché d'amateurs. Parmi eux, ceux qui se passionnaient pour les guerriers, bien que moins nombreux que les admirateurs d'acteurs et de beautés, continuaient à demander des images de leurs héros favoris, voire de leurs héroïnes. La notoriété de ces dernières fut accentuée par le théâtre et la littérature et l'estampe suivit en représentant les acteurs qui les jouaient dans leurs costumes ou en illustrant les personnages féminins ou les passages dans lesquels elles apparaissent. Les trois arts échangeaient ainsi en permanence, définissant l'image de la guerrière selon les codes de représentation de l'estampe mais également selon les caractéristiques, les récits choisis par les auteurs et dramaturges pour faire vivre au travers de leurs histoires ces figures féminines parfois si éloignées dans le temps.

La lecture était un des loisirs en vogue à l'époque Edo et l'une des sources principales des intrigues des théâtres bunraku et kabuki. La littérature servit souvent de point d'appui pour des pièces qui s'emparaient alors des personnages, de la trame mais divergeaient parfois afin d'offrir des aventures différentes au public qui lisait déjà les romans desquels les auteurs dramatiques s'inspiraient ; d'autres écrivains étaient à la fois romanciers et dramaturges et adaptaient pour le théâtre leurs propres récits. Que les audiences eussent d'abord lu ou vu les histoires puis se fussent intéressées à leur forme théâtrale ou littéraire, le succès des livres et des pièces qui en découlèrent fut indéniable. Parmi les nombreux sujets, les récits historiques prenaient une place importante à côté des drames sociaux et amoureux qui étaient plus proches de la vie des lecteurs⁹⁶. Les romans mettant en scène des figures du passé, réelles, mais souvent détournées, ou fictives, intéressaient les lecteurs pour les aventures et, une fois la mode du fantastique amorcée, pour les personnages mystérieux de sorciers et enchanteresses qu'ils proposaient. Ainsi, les héroïnes de la littérature étaient également les héroïnes de théâtre et

⁹⁶ Totman Conrad, *A History of Japan*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 248.

l'estampe les représenta dans les illustrations de livres, qu'elles fussent des images intégrées aux textes ou vendues séparément mais aussi dans les portraits d'acteurs.

Les guerrières de l'histoire du Japon étaient souvent illustrées dans les recueils de portraits de guerriers, dans les manuels d'éducation et les collections de biographies. Ceux-ci se composaient donc d'images et de textes explicatifs permettant aux lecteurs de savoir quelle scène et quels personnages étaient représentés et, même si l'acheteur savait peu lire ou ne lisait pas, les images étaient une source de divertissement suffisante pour apprécier la littérature. Les recueils d'images de guerriers illustraient souvent les personnages et événements historiques importants, des sujets souvent familiers du public grâce à d'autres média comme les classiques littéraires mais surtout les spectacles de rue qui touchaient le plus large public, toute sphère sociale confondue. Les manuels éducatifs et les biographies de personnages exemplaires nécessitaient tout de même de savoir lire pour profiter pleinement de leur contenu, les images accompagnant les textes venant simplement ajouter une plus-value esthétique aux livres autrement dénués de décoration.

Les dessinateurs du milieu de la période Edo furent particulièrement prolifiques dans les illustrations de ces recueils et les guerrières rejoignaient leurs homologues masculins dans leurs pages. Les combattantes les plus illustrées sont celles qui eurent le plus de succès dans les estampes : Tomoe, l'impératrice Jingû ou encore Shizuka. Un recueil intitulé *Miroir d'excellence militaire du Japon* (日本武雄鏡, *Nihon buyû kagami*), du dessinateur Ishida Yûtei (1756 – 1815), regroupe les grandes figures historiques dont la guerrière Tomoe, seule femme de l'ensemble. Elle est la sixième image, nommée dans le sommaire *La courageuse Tomoe* (巴女勇力, *Tomoe-jo yûryoku*), et apparaît sur son cheval, en plein duel avec Hatakeyama Shôji Shigetada, le samurai qui avait pour ordre d'arrêter la fuite de la combattante lors de la bataille d'Awazu (**fig. 176**). Chacun des protagonistes occupe une page au fond neutre et leur nom est mentionné au-dessus ou en-dessous d'eux. Tomoe est habillée d'une armure quasi-complète, ne lui manquant que la coiffe, et il semblerait qu'elle porte le symbole du *mitsu tomoe* sur le ventre. Ses cheveux sont retenus par un bandeau et son visage affiche le maquillage caractéristique des dames nobles, l'*okimayu*. Deux sabres sont attachés à sa ceinture mais c'est avec le *naginata*, arme que les artistes lui prêtèrent volontiers, qu'elle se bat contre Shigetada. Ce dernier est de dos, sa pose suggérant qu'il tente d'arrêter la guerrière avec son *naginata*. L'illustration est

réhaussée de rouge sur les vêtements, armures et équipements ainsi que sur le cheval, colorant une image autrement monochrome. Tomoe n'affronte pas ici son éternel ennemi Uchida Ieyoshi mais Hatakeyama Shigetada, autre personnage de la guerre de Genpei venu empêcher la fuite de la jeune femme dans une autre version de sa légende, pas dans celle racontée par le *Dit des Heike*. Les recueils, comme les pièces de théâtre, exploitaient donc tous les récits bâtis autour des guerrières.

Nous retrouvons Tomoe dans une autre illustration pour l'ouvrage *Livre d'images de modèles de guerriers* (繪本武者考鑑, *Ehon musha kôkan*) dessiné par Nishikawa Sukenobu (1671 – 1750), artiste de Kyôto, et publié en 1744. Il représenta la guerrière accompagnée de sa consœur Yamabuki alors qu'elles combattent sous les yeux de leur maître Kiso Yoshinaka (**fig. 177**). L'image est monochrome et se présente sur une double page, permettant ainsi à l'artiste d'illustrer les trois personnages importants à cheval tandis que les soldats ennemis s'enfuient, effrayés par la puissance des deux combattantes. Un texte explique la scène et informe sur l'identité des deux femmes. Pourtant, aucune mention ne les distingue dans l'image. Toutefois, il me semble possible de les distinguer par les détails. Tout à droite Yoshinaka arrive à cheval sur le lieu du combat, précédé de Yamabuki lancée au galop pour pourchasser les soldats terrifiés par Tomoe qui soulève un adversaire pour lui tordre le cou. Selon moi, Yamabuki est la cavalière sur la même page que Yoshinaka. Elle est vêtue d'une armure et coiffée d'un *eboshi*, ses longs cheveux noirs laissés lâches dans son dos. Elle est armée de deux sabres et d'un *naginata* avec lequel elle menace les soldats qui s'enfuient à son approche. Tout dans sa tenue indique une femme de haut rang. Sur l'autre page, la cavalière porte la même tenue mais pas d'*eboshi*, celui-ci étant peut-être tombé au cours du duel. Nous ne pouvons voir ses sabres, probablement dissimulés par l'ennemi qu'elle tient entre ses mains. Pour moi, il s'agit de Tomoe car c'est elle qui est désignée comme ayant une force remarquable et nous avons déjà vu de nombreux exemples de ce geste dans son iconographie. De plus, elle n'est pas armée d'un *naginata* mais porte un carquois, indiquant donc qu'elle est une archère. Des deux guerrières, c'est Tomoe qui est proclamée experte du maniement de l'arc. Ce sont ces détails laissés par l'artiste qui me permettent de distinguer Yamabuki et Tomoe, comme ils ont pu le faire avec les lecteurs de l'époque Edo.

Katsukawa Shuntei produisit en 1802 un livre intitulé *Yoroigusa fude no hitomoto* (鎧草筆の一本) dans lequel il illustra également des scènes importantes de l'histoire.

Cependant, ce ne fut pas Tomoe mais Shizuka qui fut mise à l'honneur en étant la protagoniste de la toute première illustration du recueil. L'artiste réalise sur une double page une image de l'attaque de nuit sur le palais de Horikawa (**fig. 178**). Sur la page gauche, Shizuka se tient debout sur la terrasse de bois de la demeure, repoussant un ennemi qui tentait de s'introduire à l'intérieur. Elle porte une armure ainsi qu'un *hachimaki*, ses cheveux flottant au vent avec le mouvement. Des fleurs de cerisier, motif souvent associé à la jeune femme, ornent ses vêtements. Son visage est très féminin et nous retrouvons l'usage de l'*okimayu*. Elle est armée de deux sabres et d'un *naginata* qui lui sert à défendre le manoir de son amant. Elle vient tout juste de vaincre un soldat ennemi qui tombe de la terrasse, tête la première vers le sol. Le combat lui a fait faire tomber sa torche qui brûle à terre, juste à côté de lui. Il y a une différence claire de force entre les deux protagonistes : Shizuka domine complètement son adversaire et en ressort une image triomphale d'une guerrière. De plus, l'utilisation de la couleur seulement sur la tenue de Shizuka permet d'attirer le regard et ainsi de la mettre encore plus en avant. Le choix de Shuntei de représenter Shizuka en combattante et de l'intégrer à une collection d'illustrations de guerrier est assez original pour ce type d'œuvres. Habituellement, Tomoe est la figure féminine militaire que les artistes illustrent le plus lorsqu'il s'agit de rassembler des scènes martiales historiques et prendre Shizuka, dont le rôle le plus connu est celui de danseuse et concubine, peut indiquer une volonté de se distinguer, de ne pas représenter la même combattante encore et encore, surtout lorsqu'il en existe d'autres tout aussi dignes d'intérêt mais certainement moins renommées.

L'impératrice Jingû se rencontre également dans ces recueils de portraits, notamment dans ceux de l'ère Meiji. En 1884, Sekine Kôsuke (1671 – 1750) publia l'ouvrage *Collection de guerriers de grand courage du passé et du présent* (古今英勇武者揃, *Kokon eiyû musha soroi*) dans lequel il regroupe des scènes et personnages historiques marquants dans des compositions monochromes. L'impératrice Jingû est illustrée à la page 13, accompagnée d'un texte qui résume son identité et son plus grand exploit : « Jingû Kôgô était l'impératrice-consort de l'empereur Chûai, elle a conquis les trois royaumes de Corée en personne »⁹⁷. La souveraine est représentée de pied en cap, accompagnée d'un soldat agenouillé en arrière-plan (**fig. 179**). Il tient un étendard à motif de nuages qui flotte au vent. Jingû est habillée d'une large veste ornée d'arabesques ainsi que d'une jupe dont les plis ressemblent à ceux des vêtements

⁹⁷ 関根幸助 (Sekine Kôsuke), 古今英勇武者揃 (*Kokon eiyû musha soroi*), 東京 (Tôkyô), 明治十七年 (1884), p. 13.

occidentaux et ses pieds sont chaussés d'une paire de simple chaussures basses. Sa tête est ceinte d'un *hachimaki*, ses longs cheveux noirs tombant dans son dos. Son visage féminin est tourné vers sa droite, comme si elle regardait à l'horizon. Elle est armée d'un long sabre ainsi que d'un arc long, son arme de prédilection. Elle tient également un éventail de commandement dans sa main droite qui permet ainsi de comprendre quel est son rang militaire. Nous retrouvons donc les différents éléments qui sont souvent présents dans les illustrations de l'impératrice Jingû et permettent son identification. L'image est simple dans sa composition et ses personnages, rendant sa compréhension claire et sans ambiguïté.

Les recueils de portraits de guerriers rassemblaient donc des illustrations de personnages historiques divers et parmi elles, celles des guerrières bien connues du public. L'estampe donnait à voir ces combattantes, parfois accompagnée de quelques phrases ou d'un simple nom pour identifier. Cependant, dans le cas des manuels éducatifs et des collections de biographies, c'est l'inverse qui se produit. L'estampe se mettait au service du texte pour illustrer un épisode de la vie de ces femmes, vie racontée brièvement ou non mais mettant en avant leurs exploits et ce qui fit d'elles des femmes « exemplaires ».

L'impératrice Jingû était reconnue pour sa sagesse et devint un modèle pour les femmes. Les auteurs racontaient alors son récit lorsqu'ils rassemblaient des biographies de personnes qu'ils considéraient comme des parangons de vertus telles que la bravoure, la loyauté ou la sagacité. Ces recueils servaient donc d'ouvrages didactiques et incitaient ceux et celles qui les lisaient à imiter les figures historiques et leur comportement exemplaire. L'illustrateur Mizoguchi Gekkô collabora avec l'auteur Horishige Osamu pour produire un livre intitulé *Biographies de Femmes exemplaires nouvellement éditées* (新撰列女伝, *Shinsen Retsuonna den*) en 1875. La première illustration que nous rencontrons dans l'ouvrage est celle de l'impératrice alors que le récit de sa conquête victorieuse des trois royaumes de Corée est conté. La petite illustration monochrome accompagne le texte, elle ne prend pas une page entière (**fig. 180**). L'impératrice est représentée seule sur le rivage comme l'indiquent les vagues en arrière-plan et les rochers couverts d'algues sur lesquels elle est assise. Elle porte son armure sous une large veste ainsi qu'un *hakama*. Le motif de phénix est utilisé pour orner le vêtement, notamment au niveau du ventre de la souveraine et sur ses manches relevées. Ses chaussures sont faites en peau de bête et elle est équipée de deux sabres à la ceinture, montrant donc son rang élevé dans la société. Elle tient un arc long de sa main gauche et un éventail de

commandement dans sa main droite, son arme de prédilection et l'accessoire militaire qui témoigne de son rôle de cheffe des armées. Sa tête est laissée nue, seul un *hachimaki* l'entoure. Son visage féminin est tourné vers le sol, sa bouche entrouverte dans une expression peu heureuse. Nous retrouvons donc dans cette illustration tous les éléments qui composent habituellement le portrait de Jingû depuis la fin de l'époque Edo : l'arc, l'éventail de commandement, la grande veste à motif de phénix sur une armure et le lieu dans lequel elle est représentée, le bord de mer. Il s'agit d'une image vue et revue par les lecteurs dans les livres et dans les estampes et la souveraine est donc facilement reconnaissable.

Dans le même volume, une autre femme armée est illustrée. Il s'agit de l'épouse de Mimura Takanori, un samurai. Bien qu'elle ne soit pas nommée, elle est représentée par le dessinateur se tenant debout et portant une armure tandis que deux servantes semblent l'implorer de ne pas partir (**fig. 181**). La guerrière est également équipée de deux sabres et un bandeau retient ses longs cheveux noirs. Son visage affiche une expression calme et son geste semble indiquer qu'elle tente d'apaiser les craintes de ses servantes. Peut-être part-elle au combat après la mort de son mari ? Ou bien, sans aller sur le champ de bataille, va-t-elle défendre la demeure conjugale, comme le faisait les femmes de la caste samurai ? Sa tenue masculine contraste avec les kimonos des servantes mais elle reste particulièrement féminine dans les traits et les gestes. Ainsi, le livre compile les récits de femmes aux actions remarquables qu'elles soient connues ou pas. Les combattantes sont bien représentées avec quatre illustrations, dont la première est celle de l'impératrice Jingû, dans les deux volumes de l'ouvrage. Ce sont des femmes exemplaires au même titre que les épouses fidèles et les mères pleines de sagesse.

Les collections de biographies rassemblaient le plus souvent des noms célèbres de l'histoire mais également des noms quelque peu oubliés, montrant ainsi que ce que les auteurs souhaitaient était les vertus qu'incarnaient ces femmes. Un livre de 1886, écrit par Sagano Masutarô, fut publié sous le titre *Biographies de femmes célèbres du passé et du présent* (古今名婦傳, *Kokon meifu den*) et regroupa les récits de nombreuses femmes dont plusieurs guerrières. Shizuka et Tomoe se trouvent face à face sur les pages 6 et 7, avec les titres *La danseuse Shizuka* (舞女靜, *Maijo Shizuka*) et *Dame Tomoe* (巴御前, *Tomoe-gozen*). Shizuka est représentée en *shirabyôshi*, sa tenue se composant des traditionnels *suikan*, *hakama* et *eboshi* (**fig. 182**). A sa taille est attaché un sabre qui vient compléter le costume masculin qu'elle porte. Elle est en pleine danse, tendant son éventail ouvert droit devant elle. Son visage fin et maquillé ainsi que ses longs cheveux noirs viennent contraster avec ses vêtements en faisant

ressortir toute sa féminité. Le dessinateur a choisi d'illustrer Shizuka dans son rôle le plus célèbre, celui de danseuse, pas celui de guerrière même si la présence de l'épée à sa ceinture et de son costume masculin rappelle les guerriers de la période Heian.

Sur la page opposée, Tomoe est agenouillée, présentant un long sabre au fourreau couvert de fourrure devant elle (**fig. 182**) Elle ne porte aucune armure mais un ensemble de kimonos sur lesquels nous pouvons voir le motif du *mitsu tomoe* et ses cheveux sont coiffés selon les usages de la noblesse de Heian. Il est surprenant que son illustration ne montre de la guerrière que le sabre alors que ses représentations habituelles la dépeignent volontiers à cheval ou, au moins, en armure. Cependant, le texte mentionne ses exploits et la réputation qu'elle obtint en tant que combattante. Nous pouvons lire qu'elle possède une grande force (「力量強」) et qu'elle est une guerrière extraordinaire (« sans précédent ») du passé et du présent (「古今未會有勇婦」, *kokon mizou yûfu*)⁹⁸, réputation qu'elle tiendrait encore auprès de la population si nous ajoutons les deux caractères qui suivent 衆人 (*shûjin*) et qui signifient « personne, public ». Ainsi, même si l'illustration la représente comme une femme de son rang, seulement un sabre dans les mains, la biographie informe le lecteur sur toute l'étendue de ses prouesses et la renommée qu'elle possédait encore au moment de l'édition de l'ouvrage, l'année 1875.

Le dessinateur fait également le portrait de Hangaku à la page 17. Contrairement à ses deux consœurs, elle est représentée comme une guerrière (**fig. 183**). Elle se tient debout, dans un ensemble de kimonos. Toutefois, il y a un contraste remarquable entre le bas et le haut de sa tenue. Le bas nous présente des étoffes raffinées avec des motifs de *sayagata*, fleurs et losanges mais, lorsque nous remontons au-dessus du large nœud de sa ceinture, la tenue est plus masculine avec une large veste grisée qui couvre un plastron et des gantelets. Ses cheveux sont retenus par un *hachimaki* décoré de trois cercles et elle s'appuie sur une lance. Malgré la présence de ces kimonos raffinés qu'elle porte, c'est tout de même l'aspect guerrier qui prime avec tout l'équipement martial qu'elle possède. Le texte fait mention, comme dans celui de Tomoe, de la grande force de Hangaku (「力強く」, *chikara tsuyoku*) mais également du fait

⁹⁸ Extrait de la biographie de Dame Tomoe dans 嵯峨野増太郎 (Sagano Masutarô), 古今名婦傳 (*Kokon meifu den*), 東京 (Tôkyô), 1875, p.7.

qu'elle partait sur le champ de bataille (「戦場」, *senjô*)⁹⁹. Si l'illustration de Tomoe était celle d'une belle femme noble qui s'accompagnait d'un texte dans lequel étaient décrits ses exploits, celle de Hangaku met l'accent sur l'aspect guerrier avant tout, dans la représentation comme dans la biographie.

D'autres femmes aux talents martiaux et représentées comme des guerrières sont présentes dans l'ouvrage comme Sarashina ou encore Dame Hôjô, épouse de Takeda Katsuyori, des combattantes qui furent peu illustrées dans les livres comme dans les estampes mais dont il me semble important de signaler les noms, biographies et images car, bien que moins connues que celles évoquées précédemment, elles ont existé et les artistes les ont considérées comme assez importantes pour les intégrer dans leurs recueils, récits et illustrations.

Des héroïnes plus récentes étaient également figurées dans ce type de livres. Les sœurs Miyagino et Shinobu, dont l'histoire s'est déroulée à l'époque Edo, ont vite intégré ces collections édifiantes vantant les mérites des femmes japonaises. Guerrières du théâtre et de l'estampe, elles furent notamment illustrées dans le livre d'images des *Biographies des femmes célèbres du passé et du présent* (繪本古今名婦傳, *Ehon Kokon meifu den*) de Hasegawa Kôjirô, paru en 1887. L'illustration couvre une double-page, chacune des deux accueillant l'une des sœurs. Elles sont dessinées dans l'intérieur d'une demeure assez grande dont nous apercevons en arrière-plan la terrasse de bois ainsi que le jardin sur lequel elle donne et une autre partie de la maison (**fig. 184**). Miyagino est sur la page de droite, se tenant debout, appuyée sur son *naginata*. Elle porte un kimono à motif de *seigaiha*, kimono recouvert par une grande veste fleurie tombée de ses épaules. Ses cheveux sont arrangés en un chignon élaboré et paré d'un peigne et de plusieurs épingles à bout rond. Son visage est tourné vers sa sœur. Shinobu est assise sur les tatamis, un kusarigama à la main. Elle est habillée d'un kimono couvert de *sayagata* tandis que le bout de ses manches arbore des fleurs à cinq pétales. Ses cheveux sont également en chignon mais elle porte un unique *kanzashi* fait de fleurs. Leurs tenues sont celles de jeunes femmes de leur temps, des jeunes femmes des quartiers de plaisir, notamment Miyagino et sa grande veste ainsi que ses accessoires de cheveux. Le récit présenté est donc celui relayé par les pièces du kabuki et non l'histoire à l'origine de celui-ci. Toutefois, malgré leurs habits délicats, elles tiennent chacune l'arme qui leur est associée, les distinguant aisément.

⁹⁹ Extrait de la biographie de Hangaku dans 嵯峨野増太郎 (Sagano Masutarô), 古今名婦傳 (*Kokon meifu den*), 東京 (Tôkyô), 1875, p.17.

Ainsi, les sœurs prennent place auprès d'héroïnes plus anciennes comme Tomoe, également illustrée dans cet ouvrage, tant le succès de leur histoire a marqué la culture japonaise du théâtre puis de l'estampe. Les livres suivirent aussi la tendance de les faire figurer dans des compilations de femmes célèbres ou de femmes exemplaires.

Les guerrières étaient également les personnages principaux de romans célèbres. Certains ouvrages se consacraient entièrement à offrir des résumés de ces récits, résumant en textes brefs et en images les principaux épisodes. Ce fut notamment le cas avec les deux enchantresses Takiyasha et Wakana dont les romans d'origine furent adaptés en pièces puis repris dans la littérature dans des petits livres illustrés. Ces ouvrages racontaient les histoires des guerrières par des illustrations représentant les épisodes les plus importants du récit. Un texte pouvait accompagner les dessins pour résumer l'action qu'il s'y déroulait.

L'histoire de la sorcière Takiyasha fut au cœur de deux livres d'images publiés en 1889. Le premier raconte toute la légende de la vengeance de Takiyasha et de son frère à la suite de la rébellion ratée de leur père et s'intitule *Livre d'images : Princesse Takiyasha* (繪本 瀧夜叉姫, *Ehon Takiyasha-hime*). L'auteur est Yamamoto Jôjirô et celui-ci représente l'histoire originale écrite par Santô Kyôden. Sur une double page, comme sur une estampe, Takiyasha apparaît au milieu de ses servantes dans le palais de Sôma (**fig. 185**). Elle regarde en direction de Makuma, un samurai qui vient faire son rapport avec le reste des troupes alors qu'ils défendent les ruines dans l'illustration précédente¹⁰⁰. Une servante tient les rênes d'un cheval, probablement la monture de sa maîtresse pour partir sur le champ de bataille. Une autre servante se tient à côté, armée d'un *naginata*. Elle fait un geste de la main qui semble inviter le samurai à parler à la princesse. Une dernière domestique est agenouillée à la gauche de Takiyasha, appuyée sur son *naginata*. Elle porte un *hachimaki*, prête pour le combat. Au milieu de l'image, la princesse écoute le rapport de son soldat, assise au sol. Elle est habillée d'un ensemble de kimonos avec un motif de *sayagata*. Ses manches sont relevées et attachées afin de ne pas la gêner dans ses mouvements. Sa grande veste fleurie, qu'elle a enlevée, retombe sur son *hakama*. Ses cheveux sont parés de deux accessoires en formes de fleur et agrémentés de rubans. Elle tient elle aussi un *naginata* qu'elle fait reposer sur son épaule gauche. Elle est parfaitement

¹⁰⁰ 山本常次郎 (Yamamoto Jôjirô), 繪本 瀧夜叉姫 (*Ehon Takiyasha-hime*), 東京 (Tôkyô), 1889.

distincte de ses servantes par sa tenue plus raffinée mais également par sa taille car elle semble être plus grande et donc prendre plus de place sur l'image. De plus, un cartouche mentionne clairement son nom tandis que ses suivantes restent anonymes. La scène illustre l'épisode de l'attaque sur le château de Sôma, combat auquel Takiyasha aurait pris part pour repousser les ennemis de son père venus mettre un terme à la rébellion de la fille.

Le second livre s'intitule *Princesse Takiyasha* (龍夜叉姫, *Takiyasha-hime*), réalisé par Inoue Ichimatsu, et résume brièvement la légende de la sorcière. Ce ne sont que les épisodes les plus célèbres ou importants qui sont illustrés comme la rencontre entre Takiyasha et le sorcier qui lui enseigne la magie des crapauds ou l'affrontement avec le héros Ôya Tarô Mitsukuni. L'illustration de leur combat se fait sur deux pages au format horizontale et place du côté droit Mitsukuni et ses alliés et du côté gauche Takiyasha, sa servante et son garde (**fig. 186**). La scène se déroule dans le palais en ruines de Sôma envahi de crapauds invoqués par la princesse. Les héros prennent peur face à la puissance de la magie, sauf Mitsukuni qui sauve d'une main l'un de ses compagnons et de l'autre s'apprête à dégainer son sabre pour faire face aux démons. Son regard est tourné vers la princesse qui se tient debout sur une sorte d'estrade. Elle tient le rouleau de sort déroulé entre ses mains, indiquant qu'elle vient d'invoquer ses créatures à l'instant. Elle porte un kimono sous lequel nous voyons le plastron d'une armure et des gantelets. Ses cheveux sont laissés complètement lâches dans son dos. Contrairement à ses ennemis, elle semble calme face à la situation puisqu'elle a l'avantage, tout comme ses serviteurs qui observent le désarroi des héros. Son garde attend, sabre à la main et regard féroce, comme sa servante qui est armée d'un *naginata* mais dont le visage rappelle celui de sa maîtresse. Elle ne porte pas d'armure, se distinguant donc de la princesse. Les deux images du même événement peuvent être mises en parallèle avec d'un côté les protagonistes désarmés devant les créatures des antagonistes qui savent parfaitement qu'ils ont l'avantage du lieu et de la magie et restent donc calmes face au héros qui tente tout de même de se battre.

La princesse Wakana est elle aussi au cœur de l'intrigue des livres dérivés du roman *Shiranui monogatari*. Ozeki Toyo compila en 1887 le récit de la princesse en quête de vengeance dans un livre où les illustrations sont le principal point d'intérêt comme le suggère le titre *Livre d'images : Conte de Shiranui* (繪本 白縫譚, *Ehon Shiranui tan*). L'œuvre s'ouvre sur une image en double page de la princesse Ôtomo Wakana faisant face à son ennemi juré Toriyama Akisaku (**fig. 187**). Ce dernier se saisit de l'un de ses sabres tandis que la jeune femme se tient debout devant lui, montée sur une araignée géante dont les yeux fixent le lecteur. Elle

porte un ensemble de kimonos, tenue avec laquelle elle est communément représentée. De ses mains, elle fait un geste d'invocation tandis qu'elle mord le rouleau de sorts qui s'est défait et flotte au vent. Les alliés d'Akisaku sont étonnés par l'apparition mais se préparent eux aussi au combat. La princesse est au centre de la double page, servant en quelque sorte de ligne de symétrie, ayant deux ennemis de chaque côté. Elle est isolée mais reste puissante par l'invocation de son araignée géante qui inspire la crainte à ses adversaires. Elle est la toute puissante enchantresse prête à tout pour sa vengeance.

Dans le même livre, Wakana est représentée sous sa seconde identité, celle de Shiranui Daijin (**fig. 188**). Elle fait face à Kamegai Mitsuyuki et son compagnon qui la menacent de leurs sabres. Elle porte une tenue de jeune noble avec ses kimonos, ses *geta* hautes, les deux épées qui marquent son rang et l'ombrelle qui la distingue. Ses cheveux sont coiffés comme ceux de Mitsuyuki, comme un jeune samurai. Comme dans les illustrations dans les estampes individuelles, voire un peu plus appuyés, les traits de Wakana sont ici bien plus masculins, son visage ressemblant à celui de son adversaire. L'illusion est parfaite, il est impossible de reconnaître Wakana en Shiranui. C'est seulement en connaissant l'histoire, donc en sachant qu'elle se travestit et prend cette identité, que le lecteur reconnaît la princesse. Habituellement, les femmes combattantes qui portent un équipement militaire, la guerre étant associée aux hommes, ou une tenue masculine gardent quelque chose de féminin qui révèle leur véritable sexe. Il peut s'agir des traits de leur visage, de leur maquillage ou encore de leur longue chevelure noire, symbole fort de féminité. Cependant, ici, aucun de ces éléments n'est représenté ; Wakana est Shiranui Daijin, le jeune samurai itinérant. Il n'y a aucune ambiguïté montrée dans l'image.

Le *Conte de Shiranui* fut constamment réécrit et réadapté au moins jusqu'à la fin de l'ère Meiji, témoignant de la popularité de ce récit jusqu'au début du XX^e siècle. En 1911, Kanda Hakuryû (1890 – 1949) publia une nouvelle version de l'histoire de Wakana sous le titre *Kôdan : le Conte de Shiranui : la Princesse Ôtomo Wakana* (講談 白縫譚 大友若菜姫, *Kôdan Shiranui tan Ôtomo Wakana-hime*). Le *kôdan* (講談) est un art de récitation japonais qui trouve ses origines dans les leçons historiques et littéraires dispensées aux aristocrates appelées *kôshaku* (講釈). Sa forme changea pour devenir une manière de réciter beaucoup plus accessible à la population et le conteur narrait récits et chroniques comme le *Taiheiki* ou le *Dit des Heike* en tapant le rythme de sa récitation au moyen de *hyôshigi* (拍子木), un instrument

de musique japonais fait de bois dur ou de bambou. Au fur et à mesure, le répertoire des conteurs s'étendit aux histoires de citadins, voleurs et héros du peuple qui s'adaptèrent à la fois aux goûts des narrateurs et du public devenu majoritairement *chônin*. Cet art de la récitation connut un regain d'intérêt après la Restauration de Meiji et il est fort probable que les conteurs souhaitèrent publier leurs histoires pour les sauvegarder¹⁰¹. Ainsi, au crépuscule de l'ère Meiji, le *Conte de Shiranui* fut à nouveau écrit selon une version héritée du *kôdan*. Si l'ouvrage se compose majoritairement de texte, une image résume toute l'intrigue du livre. Nous y retrouvons la princesse Wakana affrontant deux hommes dont l'un est probablement Toriyama Akisaku, le héros de l'histoire (**fig. 189**). La composition ressemble à ce que nous pourrions trouver dans une estampe individuelle mais à l'échelle du livre. Les deux guerriers sont prêts à attaquer la princesse et sa créature, ils sont en position de combat et leurs sabres sont dégainés. Wakana est en position de force, toisant les deux hommes en se tenant debout sur l'araignée géante qu'elle a invoquée. Elle est habillée d'une tenue raffinée et ses cheveux sont parés de multiples accessoires. De ses mains, elle fait le geste de l'incantation tandis que l'araignée au corps velu et aux larges crocs semble se précipiter sur les guerriers. Les éclairs qui traversent le fond de l'œuvre mettent en lumière la large toile qui se dessine derrière les personnages tout en ajoutant à l'aspect théâtral de la scène dessinée. Dans cette seule illustration du livre, Wakana est représentée comme une sorcière qui ose affronter elle-même ses ennemis, une sorcière dont les pouvoirs incarnés par l'araignée géante et sa toile sont à la fois puissants et terriblement dangereux.

Un exemple qui nous paraît important dans la relation qu'entretenait la littérature avec l'estampe, celui d'*Au bord de l'eau*. En effet, la première publication traduite du roman chinois entre 1757 et 1790 au Japon¹⁰² entraîna la représentation des cent huit bandits par Utagawa Kuniyoshi en estampes en 1827. Cette série marqua le début de la mode du roman dans l'archipel mais également celui du succès de Kuniyoshi en tant que dessinateur d'estampes de guerriers. Il y avait alors un lien direct entre littérature et estampe par le biais de ces personnages dont les artistes s'empressèrent de faire le portrait pour répondre aux attentes des acheteurs. Nous avons déjà vu quelques exemples de ces estampes dans les parties précédentes et savons à quel point les trois femmes de cette bande de hors-la-loi étaient considérées comme des guerrières à l'égal des hommes.

¹⁰¹ Kôdansha, *Japan : An Illustrated Encyclopedia, I, A-L*, New York, Kôdansha America, 1993, p. 804.

¹⁰² Shirane Haruo, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology : 1600 – 1900*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 564.

Kuniyoshi publia une autre série ayant pour thème les héros d'*Au bord de l'eau* vers 1845 alors que la grande mode du roman chinois commençait à décliner. Parmi les estampes réalisées pour l'ensemble nommé *Cent huit héros d'Au bord de l'eau populaire* (通俗水滸傳 濠傑百八人之内, *Tsuzôku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no uchi*), il illustra deux des trois étoiles féminines des monts Liáng : Hù Sānniáng et Gù Dàsǎo. Pour la première, il la dessine en plein combat près d'une rivière (**fig. 190**). La guerrière est habillée à la mode chinoise avec un motif d'oiseau sur sa jupe rouge. Elle porte également des gantelets verts et probablement un plastron. Sa tête est coiffée d'une couronne particulièrement élaborée avec une large fleur bleue à son sommet, des décorations dorées et de grands rubans roses qui flottent dans son dos. Elle bloque les flèches de ses adversaires, qui sont hors-champ, grâce à ses deux sabres alors que sur son visage s'affiche une expression de contentement, voire d'amusement. Elle occupe toute l'estampe, Kuniyoshi mettant donc en avant ses talents martiaux.

Gù Dàsǎo est représentée au bord d'une falaise, le pied droit sur les rochers, portant un large pilier du bout des bras (**fig. 191**). Comme Hù Sānniáng, elle porte des vêtements chinois avec un motif d'oiseau particulièrement bien visible sur sa jupe verte. Ses cheveux sont assemblés en un chignon décoré de peignes et rubans surmontés d'un papillon aux ailes bleues ainsi que d'un accessoire en forme de fleur dorée. Une longue épée est attachée dans son dos mais c'est un pilier qui lui sert ici d'arme, indiquant donc la force surhumaine de la combattante.

Kuniyoshi fait ici les portraits des guerrières chinoises Hù Sānniáng et Gù Dàsǎo telles qu'elles sont décrites dans le texte d'*Au bord de l'eau*. Il donne donc à voir des combattantes issues d'un roman, de mots en respectant les descriptions qui sont faites d'elles et offre ainsi des illustrations mobiles, qui ne sont pas attachées à des livres, pour que les lecteurs du *Suikoden* et acheteurs d'estampes décorent leur intérieur d'images de guerrières dont ils ont lu les aventures et exploits dans le roman.

Au bord de l'eau et sa trame narrative continuèrent de vivre au travers d'imitations et d'adaptations japonaises aux époques Edo et Meiji malgré le fait que la mode du roman fût passée. Les écrivains réinventaient ou racontaient à nouveau les péripéties et prouesses des cent huit bandits, accompagnant leurs textes d'illustrations qui étaient devenues un complément essentiel de l'ouvrage. En 1886, Tsukioka Yoshitoshi dessina pour le livre *Les Héros loyaux d'Au bord de l'eau* (繪本忠義水滸傳, *Ehon Chûgi Suikoden*). Dans les premières pages, quelques bandits sont représentés dont Sūn Èrniáng, la troisième des guerrières du roman. Il est

possible que ces portraits aient été réalisés en couleurs mais l'illustration, que j'ai trouvée dans la base de données de la Diète nationale du Japon, est en noir et blanc. Sūn Èrniáng, ou Boyasha Sonjjîô en japonais, est accompagnée de son mari Zhāng Qīng, Shī Ēn et Kǒng Míng (**fig. 192**). Les quatre personnages partagent quelques moments dans le roman, ce qui explique le fait qu'ils soient réunis dans la même image. La guerrière est habillée d'une longue robe chinoise et ses cheveux sont coiffés d'un bandeau et de fleurs qui ornent le côté droit de sa tête. Son visage féminin arbore une expression de joie, son regard posé sur le sabre qu'elle tient dans ses mains, comme si l'arme lui procurait une certaine satisfaction. Elle apparaît comme une beauté calme dans l'illustration alors qu'elle est décrite comme une redoutable tueuse au tempérament de feu dans le roman. Elle est la seule des trois combattantes à être illustrée dans ces ensembles de personnages mais ses deux consœurs apparaissent chacune dans une illustration de l'ouvrage.

Hù Sānniáng est de nouveau représentée lors d'une scène de bataille (**fig. 193**). Elle monte un cheval lancé au galop alors qu'elle attrape son futur mari Wáng Yīng. Elle est habillée d'une armure et probablement un casque. Elle est largement dissimulée par la figure de Wáng Yīng. Au sol, des lances, des flèches et un étendard sont brisés sous les sabots de la monture. La scène représentée semble être celle lors de laquelle la guerrière charge l'armée des bandits à cheval. Wáng Yīng, heureux de voir une si jolie combattante, choisit de l'affronter en pensant qu'elle serait une proie facile. Cependant, Hù Sānniáng le repousse de ses sabres et, comme nous le montre l'image, le renverse de sa monture, qui s'enfuit en arrière-plan, pour le jeter au sol.

Le récit se poursuit donc et l'illustration fait de même. En effet, Yoshitoshi décide de continuer de mettre en image la rencontre de la guerrière avec les bandits des monts Liáng en dessinant deux pages après la suite du combat. Alors que Hù Sānniáng affronte et défait vaillamment deux autres héros, elle se lance à la poursuite du chef dont les troupes désorientées sonnent la retraite. Elle parvient presque à le toucher quand intervient Lín Chōng qui l'arrête et la vainc sans difficulté. C'est exactement ce moment-là que Yoshitoshi choisit de représenter. L'homme est à cheval, dos aux lecteurs et menaçant de sa lance la jeune femme qui est tombée de sa monture (**fig. 194**). Elle porte la même tenue que dans l'illustration précédente, faisant bien le lien entre les deux images. Sa pose indique qu'elle vient tout juste d'être renversée, ses deux sabres encore dans les mains et son cheval s'enfuyant à peine dans le fond. La situation dans cette représentation est donc l'inverse de la précédente : Hù Sānniáng, qui a attrapé et mis à terre Wáng Yīng, est tombée, vaincue par Lín Chōng, le « titre » de l'illustration en faisant clairement la mention : « Rin Chû capture Ichijôsei ». Cette image est particulièrement intéressante car Yoshitoshi dessine la défaite d'une guerrière. Or, il est très rare de voir une

héroïne vaincue dans les estampes. Il y a bien des images de Hangaku capturée et présentée devant le shôgun Yoriie mais elle garde sa dignité et, tout comme dans son récit, apparaît comme une féroce guerrière qui défie du regard ceux qui l'ont faite prisonnière. Ici, Hù Sānniáng est mise à terre, menacée par la lance de son adversaire. Elle ne se débat plus malgré ses armes, reconnaissant sa défaite. Bien que cela fasse partie de l'histoire d'*Au bord de l'eau*, Yoshitoshi aurait pu ne pas illustrer ce passage, laissant parfois plusieurs pages sans dessin, ou il aurait pu représenter le combat entre les deux. Toutefois, il a choisi le moment de la défaite, le moment durant lequel Hù Sānniáng est bien perdante de son duel. Cette volonté de montrer la défaite de la guerrière fait de cette illustration une image originale dans le corpus des guerrières historiques qui sont habituellement montrées comme de véritables amazones dans des moments d'exploits ou de victoire.

Gù Dàsǎo est la dernière des trois combattantes à être illustrée dans le livre puisqu'elle est également la dernière à faire son apparition dans le récit. Son illustration est, contrairement aux deux précédentes, un peu plus comique. Elle se tient au centre de l'image avec à sa droite et à sa gauche les frères Xiè Zhēn et Xiè Bǎo (**fig. 195**), ses cousins emprisonnés après avoir démoli la maison d'un officiel pour retrouver un tigre tombé dans le jardin. Gù Dàsǎo porte une simple tenue à motifs de losanges et cercles, ses cheveux lâches et elle tient une épée de sa main droite tandis que de l'autre, elle soulève la veste d'un garde qu'elle vient probablement de vaincre et qui la supplie, comme le suggère ses mains, de le laisser tranquille. L'arme de la guerrière est pointée vers trois gardes dans le coin inférieur gauche de l'illustration qui pointent leurs lances vers elle. Cependant, la combattante n'a pas l'air inquiète, comme l'indique son visage souriant. De plus, les frères Xiè sont en train de s'évader de leur cellule et vont pouvoir prêter main forte à leur cousine. L'image est donc plus légère et drôle et suggère l'aisance avec laquelle l'héroïne a vaincu seule les gardes pour libérer sa famille.

La popularité du roman *Au bord de l'eau* entraîna une représentation des personnages en estampes qui connut un succès immense, lançant alors une mode culturelle qui dura une dizaine d'années. Les adaptations littéraires, visuelles et parfois même théâtrales se multiplièrent, ajoutant au succès de l'ouvrage original. Les artistes de l'estampe, à la croisée de ces différents arts, dessinèrent donc les héroïnes des monts Liáng en estampes individuelles et en illustrations accompagnant des textes. Même après le déclin de cette mode du *Suikoden*, les auteurs continuèrent à réinventer ou réimprimer les textes tandis que les dessinateurs de l'ère Meiji continuèrent à emprunter le titre pour leurs ensembles ou à illustrer les livres, témoignant de la popularité du roman bien après la grande mode d'*Au bord de l'eau*.

II. Les combattantes sur scène : le kabuki et les rôles de guerrières

Les portraits d'acteurs figuraient parmi les illustrations les plus appréciées de l'estampe et parmi eux, les femmes occupaient une place importante. Les combattantes ne tardèrent pas à rejoindre les images du kabuki grâce au succès des pièces dans lesquelles elles jouent un rôle. Déjà connues par les livres et les récits oraux, elles prirent vie grâce aux performances admirables des *onnagata* dont le jeu fit leur renommée. La demande de portraits de ces acteurs dans leurs costumes ou jouant une scène mémorable d'une pièce prit de l'essor en même temps que la popularité des spectacles et le public achetait ces estampes en souvenir d'une représentation ou d'un acteur, voire des deux. Accrochées aux murs, ces images affichaient alors les guerrières dans l'intérieur des maisons.

Les dramaturges du théâtre kabuki ont apprécié les figures de combattantes au point de leur attribuer le rôle principal dans leurs œuvres. C'est le cas pour Tomoe qui remplace le héros Kamakura Gongorô Kagemasa dans une parodie de la célèbre pièce *Shibaraku* simplement intitulée *Onna Shibaraku* et jouée pour la première fois en 1746. L'héroïne de la pièce n'étant pas nommée, il était communément admis qu'il s'agissait de Tomoe à cause de sa force hors du commun. Cependant, selon les versions jouées, l'héroïne pouvait aussi être Iga no Tsubone, une jeune femme de l'époque Nanbokuchô (1333 – 1396) dont le courage s'illustra tout particulièrement lors de sa rencontre avec un fantôme. Cependant, ce qui est intéressant ici est que la guerrière mise en scène parodie le rôle du héros masculin. Elle est alors tournée en ridicule à cause d'actions invraisemblables pour une femme alors qu'elles seraient tout à fait acceptées si un homme les exécutait (ex. décapiter quatre ennemis dans un même geste). Toutefois, les portraits d'acteurs incarnant ce rôle ne montrent jamais le comédien ou la guerrière dans un moment cocasse ; les acteurs apparaissent souvent bien apprêtés et n'inspirent pas particulièrement la moquerie.

En 1786, Katsukawa Shunshô illustra l'acteur Segawa Kikunojô III dans le rôle de Tomoe dans la scène *Onna Shibaraku* (**fig. 196**). L'acteur est représenté de pied en cap, dans la tradition des portraits de théâtre. Il se tient debout dans un décor simple constitué du plancher de la scène et d'un store de bambou. Il est vêtu de plusieurs kimonos par-dessus lesquels il porte une large veste rouge. Cette dernière, ornée de l'emblème du comédien, ressemble grandement

à celle portée par le héros de *Shibaraku*. De même, le long sabre visible à sa taille rappelle une scène de la pièce originale et les exploits du personnage principal. Ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit bien de Tomoe serait la présence du *mitsu tomoe* en tant que motif du kimono. Sinon, l'acteur porte une perruque avec un petit chapeau noir attaché sous le menton par un ruban. Par ailleurs, son visage fin a des traits communs avec ceux des guerrières comme le teint blanc et la petite bouche mais nous pouvons voir le morceau de tissu qui cache l'absence de cheveux au-dessus du front du comédien ce qui nous confirme qu'il s'agit du portrait de Segawa Kikunojô III et qu'il ne peut s'agir d'une illustration de la combattante elle-même.

La même année, Katsukawa Shun'ei fit lui aussi le portrait de Segawa Kikunojô III dans le même rôle. Il s'agit une fois de plus d'un portrait en pied, permettant ainsi d'admirer l'esthétique du costume en même temps que l'acteur dans l'un de ses principaux rôles (**fig. 197**). Le décor se compose d'un arrière-plan divisé en trois panneaux sur lesquels un cerisier en fleur est scindé en deux par une tenture portant l'emblème du paulownia, l'acteur se tenant devant et marchant sur le plancher de la scène. Il est vêtu de plusieurs kimonos, le premier retiré du haut de son corps montrant un autre dont les manches sont remontées afin de faciliter le déplacement. Les motifs sont simples et peu nombreux : de larges *mitsu tomoe* sur le premier kimono vert et rouge et l'emblème de l'acteur avec des nuages esquissés sur l'autre vêtement blanc et gris. Les gantelets font écho aux deux par le motif et les couleurs. Le front de l'acteur n'est pas couvert de tissu mais sa tête est ceinte d'un *hachimaki* rouge qui laisse de longs cheveux noirs lâches. Il est équipé de deux armes : un long sabre à la taille, comme dans l'estampe précédente, et un *naginata* qu'il tient de la main gauche. L'absence de ce tissu sur le front et du nom de l'acteur pourrait faire douter le spectateur mais le décor et le visage de l'acteur, dont les traits ont été exagérés comme le nez, permettent de faire la distinction avec les portraits de la figure historique Tomoe.

Il arrivait toutefois que cette ligne entre le portrait d'acteur et la représentation de la guerrière en estampe fût volontairement troublée par les artistes. En effet, certains sortirent l'acteur du cadre du théâtre pour le placer dans un environnement plus réaliste de la scène évoquée. L'artiste d'Ôsaka Shunbaisai Hokuei (actif entre 1824 et 1837) créa un diptyque de la pièce *Hirakana Seisuiiki* (ひらかな盛衰記) dans lequel sont illustrés les acteurs Arashi Rikan II en Wada Yoshimori et Iwai Shijaku I en Tomoe lors de la scène de l'attaque avec le tronc de pin (**fig. 198**). Le décor remet en contexte l'épisode qui se déroule lors de la bataille d'Awazu

par le lac Biwa sur lequel glissent des voiles de bateau. Derrière Yoshimori, les étendards des troupes qui s'affrontent se lèvent au-dessus des pins qui encadrent la composition. Tomoe et son adversaire occupent chacun une page du diptyque, la guerrière étant à droite. L'acteur est habillé de l'armure, contrairement aux portraits précédents, et des vêtements aux motifs et couleurs variés. Le rouge de l'équipement militaire contraste avec le bleu de la ceinture et des motifs et le jaune fait ressortir le *mitsu tomoe* du noir du bord de l'armure. L'emblème se retrouve également en décoration principale du *hachimaki* blanc qui ceint la tête de l'acteur. Les longs cheveux noirs sont laissés lâches et nous notons encore l'absence du tissu violet, accentuant donc le trouble entre portrait d'acteur et portrait de guerrière. Le comédien porte l'armement habituel de Tomoe dans cette scène : deux sabres et le tronc du pin qu'il tient des deux mains. Son visage, dont les traits ont été exagérés, affiche une expression de fort mécontentement et permet de faire la distinction avec les représentations de Tomoe en signifiant visuellement qu'il s'agit bien du portrait d'Iwai Shijaku I.

Il est possible que lors de la représentation théâtrale, le décor ait pu consister en panneaux rassemblés afin de recréer le paysage d'Awazu (lac Biwa, étendards, pins) ou en une tenture peinte composée de ces mêmes éléments. Shunbaisai Hokuei aurait alors simplement repris les éléments du décor sans représenter le plancher de la scène, mais en donnant libre cours à son talent de paysagiste ce qui augmente ici l'ambiguïté entre l'acteur et la figure historique, ambiguïté levée par les traits masculins du visage des personnages et l'indication des noms des acteurs et du rôle qu'ils interprètent.

Le succès du kabuki et de ses représentations continua durant l'ère Meiji et les artistes de l'époque, comme leurs prédécesseurs, illustrèrent les pièces populaires et les acteurs qui en incarnaient les personnages. Les noms des comédiens et de leurs rôles sont explicitement donnés dans des cartouches, rendant impossible la confusion entre portrait d'acteur et portrait de figure historique. En outre, les artistes différencièrent largement leur manière d'illustrer les acteurs et les guerrières par les traits des visages. En effet, si les images historiques devinrent plus réalistes dans la représentation des visages, les portraits de comédiens suivirent la longue tradition des écoles de la période Edo. Les expressions et traits étaient souvent exagérés, permettant aux acheteurs d'estampes de comprendre sans erreur qu'ils regardaient des acteurs incarnant un personnage et non la figure historique elle-même mais aussi de se réjouir de voir comment les *onnagata* interprétaient ces guerrières.

En 1885, Toyohara Kunichika et son élève Toyohara Chikanobu publièrent un triptyque chacun ayant pour sujet la pièce *Oikiri hare momiji no hitatare* (老樹曠紅葉直垂). Kunichika en illustra les cinq personnages principaux dont la guerrière Tomoe. Elle figure sur l'estampe de droite, aux côtés de son maître et amant Kiso Yoshinaka tandis que trois vassaux du général, Higuchi Jirô, Tezuka Tarô et Imai Shirô, se partagent les pages centrale et gauche (**fig. 199**). Le décor est une large tenture blanche au motif du clan Minamoto qui traverse tout le triptyque jusqu'à la page de gauche sur laquelle nous pouvons voir une étendue d'eau bordée d'une colline, probablement la plaine d'Awazu et le lac Biwa. Des pins et un ciel rouge surplombe le camp, la couleur rouge faisant peut-être référence à l'aube. Tomoe est incarnée par Nakamura Fukusuke IV, assis au premier plan, devant Yoshinaka. Son costume se compose des mêmes éléments que ceux des représentations de la guerrière dans les images historiques : le comédien porte une armure rouge et violette par-dessus laquelle il a revêtu une veste bleue à motif de fleurs rouges flottant sur des sortes de tourbillons et des *sayagata* gris. Le bandeau blanc retient les longs cheveux noirs de la guerrière. Son visage tient ses traits de la tradition du portrait d'acteur, mêlant exagération et maquillage théâtral, comme pour les autres comédiens représentés dans le triptyque. Cependant, il se démarque par son expression calme, plus sereine que les autres personnages. Enfin, l'acteur est équipé des armes habituellement données à Tomoe : un *naginata* dans la main droite et deux sabres à la taille.

Chikanobu choisit de représenter la scène non pas à l'aube, mais durant la nuit comme le suggère le bleu foncé qui colore l'arrière-plan (**fig. 200**). Nous retrouvons cependant les pins et la tenture qui porte l'emblème Minamoto mais seulement derrière Yoshinaka et Higuchi Jirô. Le lac Biwa n'est pas illustré et, à sa place, des étendards de l'armée ennemie qui avance vers les protagonistes. Chaque page du triptyque comporte deux personnages : Kiso Yoshinaka et Higuchi Jirô à droite, Tomoe et Imai Kanehira au centre, Tezuka Tarô et Neno Ôya Tarô à gauche. Il est intéressant de noter que la seule femme de l'œuvre est présente en son centre, aux côtés de son frère supposé, ce qui pourrait s'expliquer par le fait qu'ils sont les deux généraux qui se sont les plus distingués aux côtés de Yoshinaka. Tomoe observe les troupes ennemies arriver, la main gauche au-dessus de sa tête accentuant l'action. Comme dans l'estampe de Kunichika, l'acteur porte une armure sous une veste, le laçage rouge contrastant avec le violet du tissu. Le *mitsu tomoe* se répète sur tous les éléments de la tenue : gantelets, poignée de sabre, veste, manches du kimono et du *naginata* ; cela met fortement l'accent sur l'identité du personnage incarné. La coiffure est la même et se compose de longs cheveux noirs lâches et

d'un bandeau blanc. L'acteur possède des armes identiques, les deux sabres et le *naginata*. Le portrait est similaire jusque dans les traits du visage et son expression, montrant ainsi les enseignements reçus par Chikanobu de son maître Kunichika dans la réalisation de portraits d'acteurs malgré une différence de composition du triptyque.

L'estampe de théâtre de l'ère Meiji continua la tradition de la représentation du kabuki mais s'ouvrit également au théâtre nô. Cette autre forme dramatique, très prisée de l'aristocratie, avait été financée par le Shôgun, les seigneurs et quelques roturiers particulièrement riches durant la période Edo, poursuivant l'héritage des siècles précédents en proposant un spectacle de haute qualité mais, avec la chute du shôgunat Tokugawa, le nombre de scènes de nô et de ses comédiens diminua. Cependant, la cour impériale décida de protéger ce spectacle afin d'y emmener les étrangers lors de rencontres diplomatiques, considérant le kabuki, pourtant plus populaire, comme inconvenant pour le sérieux de ces rendez-vous¹⁰³. Le nô connut alors un nouvel essor et les compagnies de théâtre décidèrent d'ouvrir leurs représentations à un public plus large, jouant notamment dans les grandes villes comme Ôsaka et Tôkyô¹⁰⁴. C'est ainsi que les artistes de l'estampe décidèrent d'intégrer à leur répertoire les illustrations de scènes de nô. Parmi ces dernières, les représentations de la pièce *Tomoe* sont créées, représentations de la seule pièce ayant pour sujet principal une guerrière.

L'artiste Tsukioka Kôgyo (1869 – 1927), disciple de Tsukioka Yoshitoshi, se spécialisa dans les illustrations du nô et réalisa ainsi en 1898 une série intitulée *Images du théâtre nô* (能樂圖繪, *Nôgaku zue*). Parmi les cinquante-sept estampes, l'une d'entre elles est intitulée *Tomoe*, ce titre s'accompagnant des rôles joués et du lieu de la scène ainsi que d'un extrait poétique de la pièce, dans la marge droite. L'illustration se présente au format paysage et permet la représentation du personnage de Tomoe au centre de la scène de bois servant aux spectacles de nô (**fig. 201**), deux arbustes au premier plan venant compléter le décor. Le fond est laissé neutre et vide, aucun narrateur ou musicien n'est présent, le personnage attirant alors le regard du spectateur. En plein milieu de l'image, l'acteur porte une tenue ancienne composée d'un kimono au motif de *shippô* et fleurs ocre, d'un *hakama* bleu clair et d'une large veste verte, avec un soupçon de bleu, à manches courtes ornée d'une voiture aristocratique et de fleurs. Des feuilles réhaussées de pigment doré couvrent une large partie du vêtement. Le costume comporte

¹⁰³ Tschudin Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, pp. 417 – 418.

¹⁰⁴ Shii Rinko, *The Fundamentals of Noh and Kyogen*, Tokyo, Kadokawa, 2009

également des éléments guerriers avec le *nashiuchi-eboshi*, porté par les guerriers en armure et soutenu par un bandeau blanc, sous lequel sont visibles les longs cheveux de Tomoe, et les armes, sabre à la taille et *naginata* à la main. La lame de cette dernière est d'ailleurs réhaussée d'un pigment argenté. Le visage du comédien, déjà à moitié dissimulé par son bras, est caché par le masque traditionnel du nô symbolisant une femme. Le costume ainsi porté est celui du fantôme de Tomoe, lorsqu'elle dévoile sa véritable identité au prêtre au milieu de la nuit et lui raconte son histoire. Kôgyo illustre donc ici le moment-clé de la pièce dans une image particulièrement soignée grâce à l'utilisation d'un papier de qualité et de pigments métalliques dorés et argentés qui ajoutent à la beauté du dessin. Au milieu d'un décor sobre, l'acteur incarnant Tomoe attire les regards par l'esthétique de son vêtement, les couleurs douces qui tranchent avec l'aspect brillant du motif doré et de la lame argentée.

Tomoe fut la guerrière la plus représentée du théâtre kabuki (avec ses attributs martiaux) et la seule à avoir une pièce de nô lui étant entièrement dédiée parce que son récit était parmi les plus célèbres de la guerre de Genpei, femmes et hommes confondus. Néanmoins, les dramaturges mirent en scène d'autres combattantes comme Hangaku qui fut le personnage central d'une scène de la pièce intitulée *Le Conflit Wada – Un Maizuru féminin* (和田合戦女舞鶴, *Wada-gassen Onna Maizuru*). D'abord écrite pour le théâtre de marionnettes, cette pièce se déroule en cinq actes dont la scène la plus célèbre est nommée « La destruction de la Porte par Hangaku » (坂額門破り, *Hangaku Mon yaburi*). Cette scène fait référence à un événement historique légendaire qui eut lieu durant le conflit entre les clans Wada et Hôjô et fût réalisé par Asahina, le fils de Wada no Yoshimori. Toutefois, dans cette pièce, Asahina est remplacé par Hangaku, ce qui justifie le titre de « Maizuru féminin » donné à la pièce. Le motif du *maizuru*, une grue dans un cercle, étant l'emblème d'Asahina et le qualificatif « féminin » faisant référence à Hangaku.

La scène se déroule ainsi : à la suite d'un meurtre perpétré par le cousin de Hangaku, Asari no Yoichi, son mari, se rend au manoir, suivi de la guerrière. On leur refuse l'entrée sous prétexte que Hangaku est la cousine du meurtrier. Yoichi divorce sur le champ malgré les protestations de Hangaku. Cependant, l'accès lui est encore interdit et le samurai déclare qu'il va briser la porte mais on le prévient qu'il sera arrêté s'il a recours à la violence. Devant l'hésitation de Yoichi, Hangaku s'avance et, déclarant qu'elle est libre de faire ce qu'elle veut

puisqu'elle est divorcée et n'a plus ni famille ni maître, enfonce la porte du manoir. C'est le plus souvent cet instant qui est représenté dans les estampes de théâtre.

En 1777, Katsukawa Shunshô réalisa plusieurs estampes représentant l'acteur Nakamura Tomijûrô I (1719 – 1786) dans le rôle de Hangaku. Le format utilisé est *hosoban* (env. 30,3 x 15,1 cm), concentrant l'image sur le comédien et le décor proche. La première illustration présente Hangaku, mains sur la porte qu'elle s'apprête à enfonce (fig.202). L'acteur ne porte aucune armure ou arme mais un ensemble de kimonos. Ses manches ressemblent aux ailes déployées d'un oiseau, probablement une grue pour faire référence au *maizuru*, et leurs couleurs font écho aux autres vêtements. Son large *obi* décoré de *tatewaku* soutient un kimono gris orné de nombreux motifs végétaux, des tourbillons et l'emblème de l'acteur sur la manche gauche qui retombe sur ses hanches, emblème composé de huit flèches disposées en cercle. Ces flèches se retrouvent dans sa coiffure, décorant les deux extrémités du peigne qui complète le chignon de l'acteur. Nous remarquons également le tissu qui couvre son front. Son visage est typique des *onnagata*, assez féminin mais des traits exagérés pour faire comprendre qu'il s'agit bien d'un comédien. Le décor présente la porte du manoir que Hangaku va détruire au-dessus de laquelle un nuage semble flotter et le sol évoque moins une rue que le plancher de la scène sur lequel la guerrière marche pieds nus. Shunshô remet complètement en contexte la scène de la destruction de la porte par le décor et Hangaku tout en appuyant le fait qu'il s'agit d'un portrait d'acteur, malgré l'absence de nom.

Une deuxième œuvre de Shunshô présente Nakamura Tomijûrô I dans le rôle de Hangaku mais dans un autre contexte (fig. 203). Si la plupart des estampes représentait la scène de la destruction de la porte, Shunshô décide ici de faire le portrait de l'acteur dans son costume que de l'illustrer dans le célèbre épisode. Le décor est neutre, un panneau représentant des vagues tranche entre le mur et le sol. L'acteur est représenté de pied en cap, son costume est plus ordonné, montrant un moment de calme et non d'action comme dans l'estampe précédente. Il s'agit toujours d'un ensemble de kimonos dont le premier est décoré de feuilles d'érables rouges, bleues-grises et vertes. Une large veste grise, simplement ornée de rayures ocre et présentant l'emblème de l'acteur, vient compléter la tenue. Ses cheveux sont coiffés de la même manière, en chignon orné de peigne et d'épingles ; le front de l'acteur est également couvert. Contrairement à l'image précédente, Hangaku est armée de deux sabres, court et long, qui marquent donc son rang. S'il n'est pas dans l'action, l'acteur est reconnaissable par son emblème et son rôle par les deux sabres.

Au milieu du XIX^e siècle, Utagawa Kunisada réalisa lui aussi plusieurs estampes ayant pour thème la pièce du *Conflit Wada*. Cependant, le format utilisé est celui du diptyque, permettant ainsi de représenter Hangaku et son mari Asari no Yoichi afin de replacer complètement l'action dans son décor et avec ses personnages principaux. Il s'agit donc à chaque fois d'un double portrait, chacun des protagonistes occupant une page entière. Seuls les noms des rôles sont donnés mais il s'agit des acteurs Arashi Rikan III et Ichikawa Danjûrô VIII qui incarnent respectivement Hangaku et Asari no Yoichi (**fig. 204**)¹⁰⁵. Les deux personnages se trouvent devant la porte du manoir, l'enceinte de ce dernier constitué d'une fondation de pierres taillées en hexagones sur laquelle reposent des protections de bois que nous voyons derrière Yoichi. Hangaku, les pieds sur les marches de l'entrée, pose sa main gauche sur la grande porte de bois et de fer, annonçant sa destruction imminente. Yoichi se tient ici légèrement en retrait sur la page de gauche, et il attend de voir ce que son ancienne épouse va faire, sa pose et son expression semblant trahir sa colère. La guerrière ne possède aucune armure mais un *naginata* et le geste du poignet semble suggérer qu'elle l'utilisera sous peu. Ses vêtements sont très colorés et elle a attaché ses manches de manière à pouvoir se mouvoir sans gêne. Son kimono rose est décoré de fleurs et arabesques tandis que le kimono noir a pour motif des *tachibana*, sorte de mandarines japonaises, sur lesquelles ressortent de grands kanji 當 (porter, accepter) et 大 (grand) de différentes couleurs. Ses cheveux sont rassemblés en chignon paré d'un peigne et de deux épingles dorés. Ici encore, le tissu couvrant le front et les traits du visage rappellent qu'il s'agit bien du portrait d'un acteur malgré l'absence de nom.

L'artiste d'Ôsaka Gosôtei Hirosada (1810 – 1864) s'intéressa lui aussi au personnage de Hangaku et créa le portrait de l'acteur Bandô Hikosaburô V (?) dans ce rôle en 1849 (**fig. 205**). L'estampe s'inscrit dans la tradition des *ôkubi-e* (大首絵), images qui ne montrent que la tête ou la tête et le buste du personnage représenté. Sur un fond neutre, le comédien se détache par les couleurs particulièrement claires et sa chevelure noire, coiffée en chignon dans lequel est placé une épingle en forme de *maizuru*. Le motif se répète sur la veste couleur brune qui couvre le dos de Hangaku qui porte également un kimono blanc orné de *sayagata* bleu. Encore une fois, le nom de l'acteur n'est pas écrit, seulement celui du rôle, Hangaku, qui est accentué par la présence de l'emblème de grue. Le fait que le nom de l'acteur ne soit pas écrit pourrait être

¹⁰⁵ Les acteurs ont été identifiés par le Museum of Fine Arts de Boston : <https://collections.mfa.org/objects/477766>

dû à la censure qui, dans les années 1840, avait interdit les portraits d'acteurs. Cela sera étudié au chapitre suivant. Toutefois, la présence du tissu sur le front et les traits exagérés sont de nouveau des signes qui lèvent tout doute sur la nature de l'image : le portrait d'un acteur.

L'année suivante, en 1850, l'artiste renouvela son intérêt pour la représentation de la guerrière au théâtre en publiant un diptyque dont la disposition nous rappelle la composition de Kunisada que nous avons vue précédemment. L'estampe est intitulée *Le Brave Conflit Wada* (武勇和田合戦, *Buyû Wada-gassen*) et représente la scène de la destruction de la porte (**fig. 206**). Asari no Yoichi, interprété par Arashi Rikaku II, observe l'action de Hangaku, jouée par Arashi Rikan III¹⁰⁶. Yoichi est ici dans une véritable posture d'attente, la main droite sur son éventail posé sur sa jambe. Il regarde en direction de Hangaku, assis sur un siège noir placé à côté des escaliers de la demeure. La combattante pousse d'une main la double porte qui tombe déjà sous la force prodigieuse de Hangaku. Elle est revêtue d'un ensemble de kimonos, sans aucun équipement guerrier, l'exploit venant uniquement de sa force surhumaine. La veste noire, dont elle a retiré les manches, est ornée du maizuru, emblème que nous retrouvons sur le kimono rouge en compagnie de *sayagata* blanc. Ses cheveux sont coiffés de la même manière que dans les autres représentations et le visage de l'acteur est facilement identifiable. Sa pose est semblable à celle que Kunisada lui a donné, un pied sur chaque marche de l'escalier menant au manoir. Cependant, contrairement à la Hangaku de Kunisada, elle n'a besoin d'aucune arme pour faire tomber la porte.

La représentation de Hangaku au théâtre se fait donc aussi bien en la replaçant devant la porte qu'elle enfonce qu'en la représentant avec des armes ou l'emblème qui lui est lié à l'occasion. L'ajout du personnage d'Asari no Yoichi à partir du XIX^e siècle donna l'occasion aux artistes d'élargir leur composition et de constituer un décor beaucoup plus détaillé, parfois sorti du domaine de la scène, dans des formats plus grands (diptyque) qui donnent à chaque personnage son propre espace, n'en effaçant pas un au profit de l'autre.

L'impératrice Jingû à la scène est elle aussi souvent associée à un comparse. Les portraits d'acteurs incarnant la souveraine sont accompagnés des portraits de ceux jouant son ministre Takenouchi no Sukune. Comme dans les images de guerriers, l'impératrice et le vieil homme d'état apparaissent souvent ensemble dans les portraits d'acteurs. En outre, cela permet

¹⁰⁶ Les acteurs ont été identifiés par le Museum of Fine Arts de Boston : <https://collections.mfa.org/objects/460053>

de juxtaposer un personnage féminin et un autre masculin ainsi que de faire le portrait de deux acteurs populaires.

En 1832, Utagawa Kuniyoshi réalisa un double portrait des acteurs Bandô Mitsugorô IV et Nakamura Shikan II, jouant respectivement l'impératrice Jingû et Takenouchi no Sukune, lors de la première partie de la danse intitulée *Yayoi no Hana Asakusa Matsuri* (彌生の花浅草祭). Sur un fond neutre simplement décoré de nuages bleus, l'impératrice Jingû regarde son ministre danser devant elle (**fig. 207**). Takenouchi no Sukune prend la pose, éventail à la main et levé au-dessus de sa tête dans un mouvement dansé. Il échange un regard avec sa souveraine. Celle-ci porte son armure rouge sous un ensemble de kimonos aux couleurs froides, vert et bleu. Nous retrouvons le motif du nuage sur la grande veste ainsi que des *sayagata* sur le kimono. Sa manche rouge est ornée de fleurs à quatre pétales, peut-être des fleurs de châtaignier d'eau, tout comme son pantalon. Sa ceinture jaune, à laquelle sont attachés ses deux sabres aux poignées blanches, contraste avec sa veste mais s'harmonise avec le doré de l'équipement et du motif. Son arme principale, l'arc, est tenue de sa main droite et un carquois est porté dans son dos. La couleur bleue est aussi utilisée pour le bandeau qui entoure sa tête et les cheveux sont laissés lâches. Son visage, tourné vers Takenouchi no Sukune, est autant exagéré que ceux des autres *onnagata*.

Le duo Jingû – Sukune se retrouve dans une estampe d'Utagawa Kunisada qu'il créa en 1849 pour une série de portraits d'acteurs dans différents rôles. L'œuvre s'intitule *Cinquième mois* (皐月, *Satsuki*), en référence à la Fête des Garçons, qui se déroule au cinquième mois, lors de laquelle des poupées à l'effigie de Jingû et son ministre sont exposées. L'impératrice est incarnée ici par Bandô Shûka I et son ministre par Nakamura Utaemon IV. Ils sont rejoints par Nakamura Fukusuke dans le rôle d'un soldat. C'est ce dernier qui est observé par les deux autres, se plaçant au premier plan de la feuille (**fig. 208**). Le costume de Jingû se compose des mêmes éléments que dans l'estampe précédente mais les couleurs et motifs changent. Sa large veste bleue est décorée de phénix, symbole que nous retrouvons souvent sur les vêtements de l'impératrice dans les œuvres de l'école Utagawa, ainsi que d'arabesques. En dessous, son armure violette renvoie à ses manches et son *hakama*, respectivement ornés de lignes blanches et de fleurs bleues et brunes. Elle porte également des chaussures de fourrure noire qui la distinguent des autres personnages qui ne portent que des chaussettes (Takenouchi no Sukune)

ou sont pieds nus (soldat). Comme dans l'estampe de Kuniyoshi, elle est armée de son arc, d'un carquois et de ses deux sabres. Toutefois, elle tient aussi son nouveau-né de sa main gauche, l'enfant étant emmaillotté dans un tissu rouge et jaune. Devant elle sont présentés les Joyaux des Marées par son ministre qui les soutient à l'aide d'un petit guéridon. La souveraine semble alors regarder vers Takenouchi no Sukune, coiffée exactement de la même manière que chez Kuniyoshi et le visage trahissant également les traits de l'acteur. Ainsi, l'estampe de Kunisada, contrairement à celle de son collègue, représente tous les éléments de la légende de Jingû. Sans doute interviennent-ils dans la pièce. L'artiste aurait voulu les placer afin de rendre facile l'identification des personnages et du spectacle.

L'association de personnages dans les portraits d'acteurs en guerrières s'est donc faite en incluant un ou des personnages masculins proches de la combattante (Tomoe et Yoshinaka ; Hangaku et Yoichi ; Jingû et Takenouchi no Sukune). Néanmoins, les artistes décidèrent également de réunir plusieurs comédiens incarnant des guerrières dans la même estampe, qu'elles apparaissent ou non dans les mêmes pièces.

Bien qu'elle fût restée dans l'ombre de sa plus célèbre collègue, Yamabuki prit aussi sa place parmi les rôles d'*onnagata* et les dessinateurs la représentèrent, le plus souvent mise en parallèle avec Tomoe. En 1788, Katsukawa Shunkô fit les portraits des acteurs jouant les rôles des deux guerrières après la première représentation de la pièce *Genji Saikô Kogane no Tachibana* (源氏再興黄金橘). Yamabuki est incarnée par Iwai Hanshirô IV et Tomoe par Segawa Kikunojô III qui jouait déjà son rôle dans d'autres spectacles. Les deux comédiens sont dessinés dans un jardin enneigé, esquissé par le sol et le prunier aux branches couvertes de flocons (**fig. 209**). Yamabuki se tient debout à droite, habillée d'un ensemble de kimonos. Le premier de ses vêtements, dont elle a retiré les manches, est décoré d'iris et d'ondulations aquatiques, et son obi nous montre des écailles de tortue vermillon. Sur sa manche droite, l'emblème de la lignée de l'acteur qui se compose de trois éventails disposés en cercle. De sa main gauche, elle tient une veste à motif de feuilles de bambou ainsi qu'un couvre-chef. Ses cheveux sont coiffés en un chignon sophistiqué, aux multiples peignes et épingles dorés, rappelant les coiffures des courtisanes d'Edo. De même, toute la tenue de l'acteur fait penser aux courtisanes de Yoshiwara et c'est ainsi que Yamabuki est présentée dans la pièce. Elle serait une *keisei* (傾城) de la maison Kagamiyama et non une combattante auprès de Kiso Yoshinaka. Ce rôle expliquerait donc sa tenue et coiffure raffinées et jouerait auprès du public un élément

permettant le rapprochement avec la culture *chônin* dont il est le premier consommateur. Toutefois, ce n'est pas le cas de Tomoe. Cette dernière reste en effet une guerrière au service de Yoshinaka et le costume de Segawa Kikunojô III le démontre. Tomoe porte certes un ensemble de kimonos comme sa collègue mais elle est équipée de différents accessoires martiaux. Le plus manifeste est son *naginata* sur lequel elle s'appuie pour s'agenouiller devant Yamabuki. Un long sabre est également attaché à sa ceinture et nous voyons les gantelets qui protègent ses avant-bras. De plus, même si elle ne porte pas d'armure complète, nous pouvons remarquer que les épingles qui viennent décorer sa coiffure de chaque côté de sa tête sont en forme d'*ôsode*, ces épaulières qui recouvraient le bras des combattants. Contrairement à Yamabuki, les cheveux de Tomoe sont en queue de cheval et deux longues mèches descendent sur ses épaules tandis que quelques autres se sont enlevées du reste de sa coiffure malgré son bandeau vermillon. Cela pourrait indiquer un mouvement brusque, la précipitation de Tomoe à venir voir Yamabuki, peut-être pour lui porter un message urgent. Le reste de sa tenue ressemble bien plus à celle de sa consœur : un ensemble de kimonos à motifs de grues et de fleurs ainsi que le *mitsu tomoe* et l'emblème des acteurs Segawa sur le premier tissu. Ainsi, bien que toutes deux proches de Yoshinaka et connues comme guerrières, leurs rôles sont pourtant différents à la scène. Yamabuki est devenue l'épouse ou la courtisane maîtresse de Yoshinaka tandis que Tomoe reste l'amante mais aussi la guerrière du général.

Cette distinction importante entre les deux combattantes continua à être montrée au théâtre jusqu'à l'ère Meiji, dont se fait l'écho un triptyque de Toyohara Kunichika daté de 1887. L'œuvre, intitulée *Sélection d'acteurs : L'Asahi Shôgun en image* (俳優見立旭将軍營中図, *Haiyû mitate Asahi shôgun'ei chû no zu*), présente trois protagonistes (**fig. 210**) : Kiso Yoshinaka (au centre, incarné par Onoe Kikugorô V), Yamabuki (à gauche, incarnée par Nakamura Fukusuke IV) et Tomoe (à droite, incarnée par Ichikawa Danjûrô IX). Sous une tenture violette portant l'emblème des Minamoto, les trois acteurs se partagent les trois feuilles, chacun étant le personnage central de l'une d'entre elles. Yoshinaka est au centre du triptyque, protagoniste principal car porteur du titre *Asahi Shôgun*, et il se présente en armure presque complète puisqu'il manque son casque, tenu par Yamabuki. Cette dernière est située à gauche de l'œuvre. Son costume est celui des dames de haute naissance, se composant de plusieurs kimonos. Le premier d'entre eux est de couleur violette avec des motifs de campanules rouges et de feuilles ; le deuxième est rose et est orné de fleurs (de prunier peut-être) et de feuilles de bambou, le tout se superposant à des *kanoko* bleus. Ses cheveux sont attachés en une queue de

cheval basse et parés de deux épingles de fleurs et fines lamelles dorées. Son visage, dont nous reconnaissons les traits d'un acteur, est maquillé selon les usages du kabuki et son regard est tourné vers le casque qu'elle tient dans ses mains. Elle le soulève au-dessus d'un guéridon avec un porte-encens, laissant la fumée imprégner l'équipement. Le casque est certainement celui que Yoshinaka va porter lors de la bataille, bataille pour laquelle il est en train de se préparer. A la droite du triptyque, Tomoe s'habille également pour le combat. Contrairement à Yamabuki et Yoshinaka, placés devant un fond neutre vert, la guerrière se trouve devant une sorte de paravent sur lequel sont représentés deux personnages costumés engagés dans ce qui semble être un duel. Ils s'affrontent en pleine nature, sous un pin, annonçant peut-être le combat imminent et rappelant le rôle martial de Tomoe. Celle-ci se prépare au combat, nouant ses gantelets. Elle porte déjà sa jupe de plaques sur un *hakama* rouge à motif de pivoines. Sa veste est ornée de losanges violets et jaunes ainsi que de *mitsu tomoe* verts et rouges ; l'emblème se voit également sur le gantelet de la main gauche. Ses cheveux sont complètement lâches, parés ni d'épingles ni de *hachimaki*. Tomoe est en pleine préparation à la bataille, passant de la femme noble à la guerrière.

Ainsi, Yamabuki et Tomoe sont particulièrement bien différenciées. Tout d'abord, la composition les met en parallèle, chacune d'un côté de Yoshinaka. De plus, Tomoe est placée devant un paravent illustrant un combat tandis que Yamabuki est devant un fond neutre, renforçant leur rôle auprès de Yoshinaka. La distinction se fait également au niveau de la tenue. Yamabuki a tout de l'épouse noble avec ses vêtements raffinés et sa coiffure élaborée. Elle baigne le casque dans la fumée de l'encens avant de le donner à son maître, geste rituel pour peut-être souhaiter la protection des divinités lors de la bataille. De l'autre côté, Tomoe enfile son armure, ayant délaissé sa tenue de dame pour celle de la combattante. Elle porte déjà les gantelets et ses protections de jambes, indiquant clairement qu'elle va accompagner Yoshinaka au combat. La distinction des deux femmes se fait dans les rôles qui leur sont attribués : Yamabuki est l'épouse qui souhaite le retour de son mari et Tomoe est la guerrière qui accompagne son amant jusque sur le champ de bataille ; elles sont les deux facettes de la guerrière japonaise qui était à la fois épouse et soldat. Cependant, Yamabuki était elle aussi une combattante selon le *Dit des Heike*, tout comme Tomoe, et avait déjà été représentée dans les estampes comme parcourant le champ de bataille avec sa consœur. Il semblerait que le kabuki ait insisté pour déterminer clairement les rôles des femmes dans les pièces. Yamabuki devint alors l'épouse et Tomoe, bien que maîtresse, la guerrière.

Les sœurs Miyagino et Shinobu sont également inséparables dans les œuvres de théâtre. Leur histoire inspirée de faits réels fut adaptée pour le théâtre de marionnettes et le kabuki à la fin du XIX^e siècle. Cependant, leur représentation ne les montre jamais comme les combattantes qu'elles sont devenues selon leur récit. Les artistes se sont principalement concentrés sur la scène de la révélation, lorsque Miyagino reconnaît l'amulette que porte Shinobu et comprend qu'elle est sa petite sœur. La vengeance des deux jeunes femmes n'est que simplement évoquée durant le spectacle, l'audience sachant déjà qu'elles vont réussir. Cependant, la pièce, se rapprochant davantage du *sewamono* que du *jidaimono*, permet au public de voir des éléments avec lesquels il est familier (courtisanes, maisons de plaisir) malgré un récit placé dans un contexte historique assez lointain pour éviter la censure. En effet, les deux sœurs travaillent pour une maison close du quartier de Yoshiwara, l'un des cadres favoris des actions de ces pièces qui mettent en scène la vie quotidienne des citadins d'Edo. De plus, la vengeance des sœurs est évoquée mais jamais montrée, contrairement aux pièces historiques. Nous voyons donc deux sœurs dont la légende fit d'elles des combattantes à la recherche de vengeance mais dont le kabuki fit d'elles des membres du quartier de plaisir d'Edo qui, à la fin de la pièce, n'ont toujours pas été entraînées au combat.

Les artistes représentèrent également les femmes combattantes dans des ensembles de portraits d'acteurs même si elles n'apparaissaient pas dans les mêmes pièces. Ainsi, nous pouvons voir les portraits des comédiens ayant incarné Tomoe, Hangaku ou encore Shizuka réunis dans une seule et même œuvre, les dessinateurs rassemblant des rôles d'héroïnes du passé vus au théâtre. Toyohara Kunichika réalisa en 1884 un triptyque intitulé *Vues : Sélection de six femmes courageuses célèbres* (見立名婦六勇撰, *Mitate Meifu roku yû sen*) (**fig. 211**). Il réunit six acteurs dans six rôles différents (de droite à gauche) : Ôiko, incarnée par Ichikawa Sadanji I ; Shizuka, par Sakedakaya Tasuke IV ; Tomoe, par Ichikawa Danjûrô IX ; Hangaku, par Nakamura Shikan IV ; Yamabuki, par Nakamura Fukusuke IV et la princesse Sarashina, par Onoe Kikugorô V. Trois d'entre eux portent des éléments d'armure tandis que les autres sont habillés comme des dames nobles ; chaque feuille met en parallèle l'une avec l'autre sur un fond rouge à motif d'*asanoha*.

Sur la feuille de droite, Ôiko regarde Shizuka esquisser un pas de danse avec son éventail. Ôiko porte des gantelets et un bandeau qui rappelle le *hachimaki*. Elle est vêtue de plusieurs kimonos à différents motifs de fleurs (pivoines, fleurs de cerisier) et de figures géométriques (pois, lignes, rayures). Ses cheveux, en plus du bandeau, sont attachés en un chignon paré d'un

ruban jaune et d'une épingle. De sa main droite, elle tient une pipe et de la main gauche, peut-être un accessoire qui va de pair ainsi qu'un petit sac cousu de trois textiles différents. Sur son épaule gauche est passé un large tissu bleu aux motifs de pivoines et arabesques et dans le coin inférieur droit de la page, toujours sur cette étoffe, nous remarquons une sorte d'étiquette sur laquelle sont inscrit les caractères 大當や, *Ôatari-ya*, peut-être le nom du propriétaire du vêtement. En observant la manière dont cette femme, qui est connue pour sa force prodigieuse, était représentée par Kunichika, j'ai pensé à une estampe d'Utagawa Kuniyoshi qui a pour sujet Ôiko dans sa série des *Cinquante-trois paires pour le Tôkaidô* (東海道五十三対, *Tôkaidô gojûsan tsui*) produite quarante ans plus tôt. Nous y voyons Ôiko regardant les hommes travaillant dans les rizières chercher à déloger une large pierre dans le cours d'eau (**fig. 212**). Elle est habillée de la même manière que dans le triptyque, avec des motifs (fleurs, poix, rayures) et accessoires (pipes, gantelets, sacoche) similaires. Le tissu qu'elle porte sur son épaule est également identique, bleu et orné de pivoines et arabesques ainsi que portant les caractères 大當や. Cette forte ressemblance entre les costumes d'Ôiko à quarante ans d'écart peut s'expliquer de différentes façons. La première est que Kunichika était l'élève d'Utagawa Kunisada et a donc eu accès aux œuvres des autres artistes de l'école dont Kuniyoshi, maître de l'estampe au même moment que Kunisada. La seconde est que le costume d'Ôiko au théâtre kabuki resta inchangé et que les acteurs incarnant la courageuse femme portaient la même tenue, ou du moins des habits similaires.

Aux côtés d'Ôiko est représentée Shizuka, concubine de Yoshitsune et danseuse pour la Cour. Son costume est raffiné, composé de différents kimonos à la mode de Heian. Le tissu violet est agrémenté d'un motif de chrysanthèmes jaunes, bleus et rouges et de courants de rivière traversant l'étoffe. Sa ceinture ornée d'écailles de tortue bleu clair et jaune sur un fond rouge fait écho aux motifs du kimono ainsi qu'aux bords et nœuds de celui-ci. Ses cheveux sont parfaitement coiffés et parés d'un *hanakanzashi* imposant au sommet de sa tête. Toutefois, quelques mèches se sont échappées de sa coiffure, comme indiquant l'effort que la demoiselle fait lorsqu'elle danse. Elle tient par ailleurs un éventail déplié de la main droite, accessoire décoré de nuages et feuilles sur un fond bleu. Shizuka est ici représentée en danseuse, rôle qu'elle tient souvent dans les pièces de théâtre malgré quelques actes héroïques comme dans la pièce *Yoshitsune et les mille cerisiers*. Elle n'est cependant pas illustrée comme héroïne de la défense du palais de Horikawa.

Tomoe n'est, elle non plus, pas représentée comme une guerrière dans ce triptyque (**fig. 211**). Alors qu'elle est la plus célèbre des combattantes, elle ne porte ici aucun équipement martial. Elle est une dame noble, comme l'indiquent son costume et accessoires. Elle porte un ensemble de kimonos dont le premier est décoré de multiples motifs : un ensemble de trois végétaux (fleur de prunier, pin et bambou) nommé *shôchikubai*, vagues, écailles de tortue, losanges, *shippô*. Les autres étoffes sont blanches et ornées de *sayagata* tracées en bleu. Elle tient un éventail dans ses mains, accessoire noble à l'époque Heian. A ces vêtements coûteux s'ajoute une coiffure élaborée : les cheveux de Tomoe sont réunis en une queue de cheval, laquelle est accompagnée d'un peigne doré ainsi que d'une multitude d'épingles argentées dont le motif permet d'identifier certainement la guerrière malgré sa tenue : le *mitsu tomoe*.

Tomoe partage la feuille centrale avec Hangaku qu'elle regarde avec une expression peut-être peu avenante alors que le visage de l'acteur est maquillé selon les usages de la cour (et du théâtre). Hangaku se tient debout à la droite de sa consœur et elle porte son armure sous une grande veste violette à motifs de pivoine et fleurs de cerisier au milieu d'ondulations aquatiques. Elle porte le plastron, les gantelets, les protections de jambes et l'épaulière droite est visible car Hangaku est en train d'enfiler sa veste. Elle est également armée de ses deux sabres tandis que ses cheveux lâches sont retenus par un bandeau blanc noué à l'avant. Contrairement à Tomoe, elle semble sourire tandis qu'elle se prépare à aller au combat. Ainsi les deux femmes célèbres pour leurs exploits martiaux sont représentées sur une même feuille mais leurs tenues les distinguent fortement. Tomoe n'est pas illustrée comme une guerrière bien que les autres portraits d'acteurs dépeignent son costume de combattante. A contrario, Hangaku est bien équipée de multiples éléments militaires, comme dans d'autres représentations de comédiens. Cela les met directement en parallèle, puisque l'artiste a fait le choix de les placer sur une même feuille alors qu'habituellement, Tomoe aurait été illustrée avec Yamabuki.

Cette dernière est présente sur la dernière page, debout aux côtés de la princesse Sarashina. Yamabuki porte la même tenue d'aristocrate que Shizuka et Tomoe. Son kimono bleu est orné de pivoines rouges et jaunes tandis que son *obi* noir est décoré d'autres fleurs. Sa coiffure ressemble à celle de Tomoe : une queue de cheval parée d'un peigne rouge et jaune dont les extrémités sont décorées de *kanzashi* en forme de fleurs de cerisier. Comme dans la **figure 210**, Kunichika la représente tenant un casque, sûrement celui de Yoshinaka. Il n'y a pas d'encens dans l'estampe mais le geste suffit à comprendre qu'il s'agit du même geste rituel. Yamabuki regarde vers Sarashina avec un simple sourire, contrastant avec elle par sa tenue aristocratique. Sarashina est assise à la gauche du triptyque, habillée plus simplement que les autres femmes. Elle porte un plastron et des gantelets matelassés sous deux grandes vestes, une

verte et l'autre violette. Aucun motif n'orne les tissus, la tenue apparaissant donc plus simple que les autres. Cependant, elle se distingue par le *naginata* qu'elle tient entre ses mains. Ses cheveux sont attachés négligemment en une queue de cheval basse décorée d'un petit ruban jaune. Son visage est tourné vers Yamabuki et les deux femmes échangent un sourire.

Ces six acteurs dans les rôles de six femmes courageuses donnent ainsi à voir les costumes mais également la place de ces héroïnes dans le monde du théâtre. Les six femmes peuvent être divisées en deux catégories : les aristocrates (Shizuka, Tomoe, Yamabuki) et les guerrières (Ôiko, Hangaku, Sarashina). Cette distinction, distinction probablement faite également au théâtre, se retrouve dans le triptyque de Kunichika est une distinction que nous retrouvons également dans les récits littéraires concernant ces figures féminines. En effet, Yamabuki et Tomoe étaient des nobles de naissance et Shizuka devint un membre éminent de la cour par son métier et sa position de concubine de Yoshitsune, tandis que Hangaku était la fille d'une famille vassale des Taira, Sarashina celle d'un vassal de Murakami Yoshikiyo (1501 – 1573) et Ôiko était une femme du peuple.

Par ailleurs, la représentation d'un ensemble d'acteurs *onnagata* incarnant des guerrières dans un même triptyque témoigne de la popularité de ce type de rôle au théâtre, et ce jusqu'à l'ère Meiji. Le public demandait alors des œuvres les représentant, comme le confirment les portraits que nous avons observés. Les grandes héroïnes japonaises jouissaient d'un succès auprès des audiences du théâtre et des acheteurs d'estampes, souvent les mêmes personnes. Cette renommée fut telle que les artistes évoquèrent également les acteurs dans leur rôle de guerrière pour promouvoir certains lieux, ajoutant alors une nouvelle fonction à l'estampe.

En effet, la gravure sur bois était aussi utilisée pour imprimer de la publicité pour différents magasins ou mettre en valeur des lieux fameux du Japon. Avec l'expansion de la littérature aux guides de voyage lors de la période Edo, ces estampes se faisaient comme le reflet de ces ouvrages et permettaient à leurs spectateurs de visualiser l'endroit ainsi représenté. Utagawa Kunisada fit un portrait de l'acteur Bandô Shûka I incarnant Tomoe pour faire la promotion d'un restaurant Tomoe-ya situé dans le quartier Kameido d'Edo, dans sa série *Célèbres restaurants d'Edo* (東都高名會席盡, *Tôto kômei kaiseki zukushi*) publiée en 1852. L'acteur est représenté sur un fond bleu, placé sous deux inserts (**fig. 213**). L'insert circulaire

présente une branche de prunier ainsi que trois objets tandis que l'insert rectangulaire montre le fameux restaurant Tomoe, proche de la rivière. L'acteur en buste n'est pas clairement désigné, seul le nom de son rôle est écrit dans un cartouche. Il porte un ensemble de kimonos dont le premier est orné d'une multitude de *mitsu tomoe* et la veste qu'il a enlevée est décorée de papillons. Sa tête est ceinte d'un *hachimaki* blanc sur lequel est fixé un bijou doré composé de deux *mitsu tomoe* et ses cheveux sont laissés lâches. En plus du bandeau, il porte un autre élément d'équipement militaire : des gantelets qui portent eux aussi l'emblème de Tomoe. Le visage est celui des *onnagata* ce qui permet de comprendre qu'il s'agit du portrait d'un acteur. Ici, l'association se fait par le nom du restaurant et de la guerrière, profitant de la renommée de cette dernière et de l'acteur qui l'interprète pour la lier à celle de l'endroit. La combinaison des deux dans cet ensemble de lieux et d'acteurs dans des rôles célèbres permet à la fois la représentation de la combattante Tomoe et du restaurant du même nom, promouvant ainsi le lieu auprès des acheteurs d'estampes afin d'attirer ces derniers et les inciter à se rendre à ce restaurant.

Utawaga Kuniyoshi utilisa cette même méthode dans un ensemble qu'il nomma *Célèbres Lieux d'Edo choisis pour les Douze Mois* (江戸名所見立十二ヶ月の内, *Edo meisho mitate jûnikagatsu no uchi*). La première estampe de la série s'intitule *Janvier, Asakusa, Miyagino* (正月 浅くさ 宮城野, *Shôgatsu Asakusa Miyagino*) et fait le portrait d'un acteur non identifié jouant le rôle de la courtisane Miyagino, la sœur vengeresse de la pièce *Go Taiheiki Shiraishi banashi* (fig. 214). Asakusa est un quartier particulièrement célèbre et visité d'Edo qui attire notamment par son grand temple. Son association au mois de janvier rappelle les visites au temple et les célébrations du Nouvel An. Au Japon, il est de coutume de se rendre au temple pour le *hatsumôde* (初詣, « première visite au temple de la nouvelle année »). On y prie, on y tire les prédictions et on y boit le premier saké de l'année, un saké médicinal garantissant la bonne santé pour la nouvelle année. Tout le fond de l'estampe est dédié à l'illustration du lieu, présentant le temple Sensô et son immense lanterne rouge ainsi que les stands autour. Au premier plan, l'acteur est représenté en buste. Il est habillé comme une courtisane du quartier de Yoshiwara avec plusieurs kimonos de différentes couleurs : violet, rouge, vert et bleu. Ils sont ornés de multiples motifs : fleurs de prunier, de cerisier, *asanoha*, écailles de tortue, arabesques et *sayagata* ; la fleur de prunier se répète sur les larges épingles dorées piquées dans les cheveux de Miyagino coiffés en chignon. L'estampe semble moins être une publicité pour

le temple d'Asakusa qu'une représentation du lieu par rapport à un événement particulier, ici, le Nouvel An. Cependant, l'œuvre donne à voir un lieu fameux de la capitale et peut ainsi attirer l'attention des acheteurs qui pourraient souhaiter se rendre à l'endroit illustré.

Ainsi, l'estampe et le théâtre communiquaient en permanence dans les portraits d'acteurs qui servaient donc plusieurs desseins. Le premier est de représenter les comédiens dans leurs rôles marquants, des rôles de guerrières comme Tomoe, Hangaku ou encore l'impératrice Jingû. Cela permet donc la multiplication des images des grandes héroïnes du passé japonais et leur diffusion auprès du public, même dissimulées sous les traits des acteurs. Le second associe le portrait de comédien, la représentation de son rôle et la publicité pour un lieu particulier. En utilisant des acteurs appréciés du public et dans des rôles dans lesquels ils s'étaient particulièrement illustrés, les artistes étaient sûrs de susciter l'intérêt des amateurs d'estampes, qui achetaient surtout pour garder un souvenir du spectacle, ou des lieux célèbres qu'ils décidaient peut-être de visiter.

III. Les guerrières-magiciennes : des rôles théâtraux fascinants

Si les incarnations de guerrières sur scène étaient depuis longtemps acclamées par le public du théâtre, l'intérêt porté à l'occulte et au fantastique à partir de la fin du XVIII^e siècle mit sur le devant de la scène un autre type de guerrières : les magiciennes. Souvent antagonistes, ces sorcières envoûtaient par leur puissance, leur beauté et leur inimitié. Les artistes représentèrent également les acteurs qui jouaient ces rôles et les scènes dans lesquelles ils apparaissaient, rendant ainsi mémorables ces femmes malveillantes dont le succès auprès de l'audience se fit ressentir dans les œuvres de la gravure. Les plus célèbres sont les princesses Takiyasha et Wakana, deux magiciennes aux pouvoirs surprenants et aux intentions dangereuses.

La princesse Takiyasha, fille du rebelle Taira no Masakado, avait un lien particulièrement fort avec l'ésotérisme, ayant accompli l'un des rituels les plus célèbres mais aussi les plus sinistres, le rituel de la visite du temple à l'heure du Bœuf. Entre une heure et trois heures du matin, une personne vêtue de blanc et coiffée d'une couronne de fer se rend au sanctuaire de Kifune, près de Kyôto, pour accomplir un rituel. Ce dernier doit être répété sept nuits de suite pour qu'une malédiction soit lancée sur une victime, causant sa mort. Une autre version raconte que si quelqu'un souhaite invoquer un esprit malveillant scellé dans un temple, il doit se rendre au sanctuaire pendant vingt-et-une nuits à l'heure du Bœuf, soit entre une heure

et trois heures du matin. Cette relation avec le monde des esprits était représentée dans les estampes la mettant en scène dans sa tenue rituelle lorsqu'elle se rendait sur les lieux de son crime. Il s'agit là d'un épisode important de l'histoire de Takiyasha puisque, selon certaines versions, c'est ainsi qu'elle obtient ses pouvoirs maléfiques et son nouveau nom. Cela correspond parfaitement à l'engouement pour l'occulte qui se propageait dans la population japonaise à l'époque Edo, lequel explique le succès de la pièce de théâtre inspirée de l'histoire de Takiyasha. Toutefois, dans les portraits d'acteurs incarnant la sorcière, ce n'est pas cet épisode qui est le plus souvent représenté. Les artistes s'intéressaient davantage au rôle qu'elle prit pour séduire le héros Ôya Tarô no Mitsukuni, celui de la courtisane Kisaragi.

Utagawa Kunisada et Utagawa Kuniyoshi réalisèrent chacun un triptyque en 1836 de la pièce *Shinobi Yoru Koi no Kusemono* (忍夜戀曲者) dont Takiyasha est l'un des personnages principaux (**fig. 215 et 216**). Les deux œuvres se ressemblent fortement dans leur composition mais les protagonistes ne sont pas tous les mêmes. Les deux œuvres ayant été publiées le même mois, il est impossible de déterminer si les deux artistes se sont copiés ou si la ressemblance vient du fait qu'ils ont étudié avec le même maître. La deuxième hypothèse nous paraît plus vraisemblable, les deux artistes ayant été rivaux durant leur carrière. Suivant les goûts du public et des acheteurs, il est probable que leurs œuvres, comme celles-ci ou celles représentant l'impératrice Jingû (**fig. 147 et 148**), aient pu exposer plusieurs points communs, notamment dans la composition de la scène.

Les deux triptyques présentent la scène durant laquelle la courtisane Kisaragi révèle ses pouvoirs au héros pour l'affronter dans le palais en ruines de Sôma, ancienne demeure de Taira no Masakado. Kunisada choisit de placer le héros Mitsukuni au centre de l'œuvre, entre Nishikigi, femme de Yoshitomo (?), et la courtisane Kisaragi (**fig. 215**). Mitsukuni est interprété par Ichimura Uzaemon XII, Nishikigi par Bandô Tamasaburô I et la princesse Takiyasha par Ichikawa Kuzô II. Le fond est neutre mais, au-dessus des personnages, les stores de bambous déchirés du palais abritent une multitude de chauves-souris. Nishikigi est agenouillée à gauche, habillée de plusieurs kimonos et équipée d'un sabre dont la poignée est visible. Elle tient également une sorte d'étendard dans sa main droite. Elle regarde le héros Mitsukuni qui se trouve au centre. Il est habillé comme un guerrier en voyage, un baluchon dans son dos. Il porte deux sabres à sa taille, symbole de son rang, et tient un éventail dans sa main droite. Alors qu'il est témoin de la magie de Takiyasha, sa main gauche est posée sur la garde de son sabre, comme s'il allait dégainer son arme dans l'instant suivant afin d'affronter la sorcière. Takiyasha, à droite,

apparaît dans une grande effusion d'eau, effet peut-être utilisé dans la pièce. Elle est clairement identifiée comme *Keisei Kisaragi*, « Courtisane Kisaragi », avant que l'artiste ajoute « en réalité Princesse Takiyasha » (実は滝夜叉姫, *jitsu ha Takiyasha-hime*), évitant ainsi toute confusion. Elle apparaît dans une tenue raffinée composée de différents kimonos ornés d'une multitude de motifs. Sa veste noire arbore de nombreux végétaux qui contrastent avec le motif plus simple et géométrique du *sayagata* sur le reste des tissus. Sa coiffure est imposante et attire le regard par la couleur dorée des accessoires. Deux grands peignes s'accompagnent de six longues épingles décorées de larges fleurs pour parer l'arrière de ses longs cheveux noirs et six autres épingles s'attachent au sommet de sa tête. Le visage est celui de l'acteur, reconnaissable par l'exagération des traits. La princesse ne porte aucune arme, pas même un sabre à la taille, mais tient son rouleau de sort de la main gauche, ce qui lui permet d'invoquer toute cette eau et probablement, par la suite, ses crapauds et démons. Le manque d'armes, qui peuvent toutefois apparaître dans d'autres représentations, s'explique par le fait qu'elle joue le rôle d'une courtisane et la présence d'un sabre ou d'une dague aurait éveillé les soupçons de Mitsukuni. Elle se révèle à peine comme la princesse Takiyasha en jaillissant de l'eau, un rouleau de sort à la main.

Kuniyoshi décida de représenter le même épisode, mais les personnages sont figurés différemment. Nous retrouvons Takiyasha et Mitsukuni mais, cette fois-ci, ils sont respectivement placés au centre et à gauche de l'œuvre. Nishikigi est remplacée par Saginuma Tarô Noritomo à droite. Takiyasha est incarnée par Ichikawa Kuzô II, Mitsukuni par Ichimura Uzaemon XII et Noritomo par Ichikawa Danzaburô V. Le décor est le même que dans le triptyque de Kunisada avec le fond neutre, les stores de bambous déchirés et les chauves-souris qui volètent autour (**fig. 216**). Mitsukuni, à gauche, est habillé de la même manière avec sa tenue de voyageur, son baluchon et ses deux sabres mais il se distingue par les couleurs et surtout par les gestes. En effet, il ne regarde plus Takiyasha mais un morceau de papier qu'il tient dans sa main droite, certainement un sùtra pour contrecarrer la terrible magie de son ennemie tandis que, de sa main gauche, il saisit l'un des sabres par la garde. A l'opposé, Noritomo, allié de Mitsukuni, observe avec surprise Takiyasha utiliser sa magie, la main droite prête à dégainer son sabre pour faire face aux invocations. Contrairement à Mitsukuni, son armure est bien visible et ses pieds sont nus. Takiyasha se tient debout au centre de l'œuvre. Il n'y a pas d'effusion d'eau ou de démonstration de magie, son rôle de sorcière simplement indiqué par le rouleau qu'elle déroule. Comme sur l'estampe de Kunisada, son identité est

clairement indiquée par *Keisei Kisaragi* et son nom réel est ajouté avec « en réalité Princesse Takiyasha ». Elle porte un ensemble de kimonos dans les tons rouges et bleus, le premier décoré de fleurs et de nuages. Sa coiffure ressemble à celle dessinée par Kunisada avec deux larges peignes et six épingles parées de fleurs cependant différentes ainsi que six épingles simples sur le haut de son front. Un long et large accessoire s'ajoute à l'ensemble, passant derrière les deux peignes, et les cheveux ne sont pas laissés lâches mais sont arrangés en un chignon décoré d'un ruban rouge, se distinguant donc de la princesse illustrée par Kunisada.

Kunisada et Kuniyoshi créèrent donc des œuvres ayant pour sujet la célèbre sorcière, œuvres aux points communs remarquables dans le décor et la manière de dessiner Takiyasha. Cependant, il demeure des différences dans le choix des personnages et de leurs actions. Si les œuvres semblent similaires, elles se distinguent par une composition et un trait propre à l'artiste. Par ailleurs, les deux dessinateurs désignèrent le rôle de l'acteur comme la courtisane Kisaragi avant d'ajouter qu'il s'agit en réalité de la princesse Takiyasha. Cela peut s'expliquer par le choix de la scène représentée, scène décisive au cours de laquelle la sorcière révèle enfin sa véritable identité au héros. Malgré la présence de son rouleau qu'elle tient à la main et les effets de ses invocations, elle est toujours vêtue comme une courtisane. En outre, l'illustrer comme Kisaragi faisait écho aux femmes que les spectateurs du kabuki pouvaient fréquenter dans les mêmes quartiers que ceux des théâtres. La fausse identité de Takiyasha était donc un élément qui permettait à l'audience de faire un lien avec sa propre vie, ses propres loisirs et occupations bien que cela fût anachronique dans le contexte de la pièce. La princesse Takiyasha, dont le récit se déroule au X^e siècle, ne pouvait pas prendre le nom d'une courtisane de Yoshiwara, quartier des plaisirs de la ville d'Edo. Cet anachronisme n'est pas rare, les auteurs ajoutant souvent dans leurs histoires situées dans le passé des éléments contemporains pour plaire aux spectateurs et faire écho à leur propre vie¹⁰⁷.

En 1860, Kunisada réalisa à nouveau un portrait d'acteur dans le rôle de Takiyasha pour sa série *Illustrations caricaturales par Toyokuni* (豊國漫画圖繪, *Toyokuni manga zue*) (**fig. 217**). L'acteur incarnant la princesse est Sawamura Tanosuke III (1845 – 1878) mais son nom n'est pas mentionné, seulement celui de la princesse Takiyasha dans un cartouche jaune à gauche du titre de la série. L'acteur est représenté en buste sur un fond bleu nuit duquel se

¹⁰⁷ Shively Donald H., « Popular Culture » in Hall John W., *The Cambridge History of Japan, Volume 4 : Early Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 757.

détachent sept points, possiblement des étoiles qui semblent former la constellation de la Grande ou de la Petite Ourse. Vêtu de différents kimonos aux motifs de feuilles de chanvre et de spirales, ses cheveux sont attachés en un chignon lâche et sont parés de six longues et larges épingles dorées. Son expression affiche son contentement alors qu'il regarde sur sa droite. De sa main gauche, il tient le bord de son kimono tandis que de la main droite, il est armé d'un sabre. Contrairement aux triptyques précédents, ce sont les compétences martiales de la princesse qui sont suggérées. Il n'y a aucun rouleau, aucun crapaud pour indiquer ses liens avec la sorcellerie mais, à la place, un sabre donne un aspect guerrier à l'ensemble. L'épée rappelle que, même sans ses sorts, Takiyasha est la fille d'un samurai et qu'elle a appris à se servir d'armes. La tenue et la coiffure restent toujours des éléments contemporains associés à la jeune femme et à la fausse identité qu'elle choisit. La magie a disparu mais son envie de vengeance subsiste par le sabre.

Au sein du même recueil, Kunisada représenta également une autre sorcière vengeresse, la princesse Wakana (**fig. 218**). L'acteur qui l'incarne serait Sawamura Tosshô II (1838 – 1886). Sur un fond noir, le comédien regarde vers une araignée dont la toile est tissée au-dessus de sa tête. Comme Takiyasha, sa coiffure et sa tenue ressemblent fortement à celles des courtisanes. Ses cheveux sont coiffés d'un grand peigne et de huit larges épingles dorées et il est habillé d'un ensemble de kimonos rouges dont les bords bleus sont décorés de *sayagata* et de fleurs. Il tient entre ses dents un petit couteau et entre ses mains un rouleau de sorts dont il se sert pour invoquer l'araignée qu'il regarde. Contrairement au portrait précédent, la magie est ici bien présente avec le rouleau et l'araignée. La dague est peut-être utile lors des rituels d'invocation et sa représentation le rappelle mais attire aussi le spectateur sur l'aspect dangereux de la sorcellerie.

Les représentations de la princesse Ôtomo Wakana sont fréquentes parmi les portraits d'acteurs. Tout comme Takiyasha, elle est l'une des antagonistes aux pouvoirs surnaturels les plus appréciées du kabuki. Leurs récits suscitaient l'intérêt des spectateurs en mettant en exergue leur vengeance. Cependant, en utilisant la sorcellerie, elles sont devenues des personnages inquiétants, malveillants que les héros doivent arrêter malgré l'attraction qu'elles exercent sur eux et sur le public. Dans son histoire, Wakana, princesse du clan Ôtomo, cherche à se venger du clan Kikuchi dont les membres ont assassiné son père et causé la chute de son clan. Elle se travestit en homme et change d'identité, prenant le nom de Shiranui Daijin, afin de ne pas éveiller les soupçons. Elle apprend également la magie auprès d'un *Tsuchigumo* et part affronter les ennemis de son clan, les héros de la pièce. Les artistes choisirent de représenter

les acteurs *onnagata* qui incarnaient Wakana, profitant du succès des pièces dans lesquelles elle apparaissait malgré son rôle d'antagoniste. Les costumes variaient entre la princesse et son alter-ego masculin, bien plus que pour Takiyasha qui était plus souvent illustrée comme Kisaragi que lors du rituel malgré l'importance de celui-ci dans son récit.

En 1865, Toyohara Kunichika publia une série intitulée *Autographes d'acteurs* (俳優自筆鏡, *Haiyû shihitsu kagami*) dans laquelle il réunit plusieurs portraits d'acteurs influents. Dans cet ensemble, il intégra le portrait de Sawamura Tanosuke III incarnant la princesse Ôtomo Wakana (**fig. 219**). Cette estampe présente un miroir dans lequel se reflète l'acteur et un texte écrit sur différents emblèmes d'acteurs, dont celui de la lignée des Sawamura, Ce dernier se répète sur tout le bord du miroir, d'une couleur dorée sur de la laque noire. Des morceaux de tissus sont également enroulés autour du miroir et devant lui sont placés des objets de maquillage. La composition fait une référence manifeste au monde du théâtre avec les accessoires nécessaires à la préparation des acteurs pour la pièce (miroir, maquillage), les étoffes aux différents motifs et couleurs symbolisant peut-être les costumes variés portés par l'acteur tout au long de sa carrière. Dans le miroir, le comédien est représenté en buste, dans son rôle de Wakana. Il porte une veste violette à motif végétal, les lignes traversant de part et d'autre le vêtement pouvant rappeler les fils d'une toile d'araignée. En dessous, un équipement de protection rouge qui indique qu'elle est prête au combat alors qu'elle tient un rouleau de sort entre ses dents et esquisse un geste d'invocation avec ses mains. Sa coiffure se compose d'un large chignon tenu par six larges épingles dorées alors que le reste de la chevelure est laissé lâche. Les traits du visage sont bien ceux d'un acteur et la coiffure ressemble aux perruques utilisées par le kabuki. Il n'y a aucune ambiguïté sur le fait qu'il s'agisse du portrait d'un acteur jouant la princesse Wakana par les différents éléments visuels mais aussi par le titre de la série et les noms mentionnés dessous. Ici, le comédien est représenté comme les artistes ont représenté celui qui jouait Takiyasha. Nous retrouvons certains accessoires comme le rouleau et la coiffure qui auraient pu être ceux de Takiyasha comme ils sont ceux de Wakana.

Trois ans auparavant, le maître de Kunichika, Utagawa Kunisada, avait réalisé lui aussi le portrait du même acteur dans le même rôle. L'estampe fait partie d'un ensemble nommé *Célèbres lames du théâtre au complet* (戲場銘刀揃, *Gijô meitô soroi*). Simplement intitulée *Princesse Wakana* (若菜姫, *Wakana-hime*), l'œuvre indique également le nom du comédien à

gauche du titre, permettant à l'acheteur de savoir de qui est fait le portrait et dans quel rôle (**fig. 220**). En arrière-plan, un motif de vagues se déchaîne tandis que Wakana se tient au premier plan. Elle porte seulement deux kimonos dont le premier possède un motif de toile d'araignée sur laquelle sont piégées des papillons et des libellules, rappel manifeste des pouvoirs de la princesse. Cela est accentué par le fait qu'elle tient un rouleau de sorts ouvert entre ses mains. Sa coiffure est également beaucoup plus simple, ses longs cheveux noirs laissés lâches dans son dos et sur ses épaules. Elle esquisse un sourire alors qu'elle regarde à sa gauche, les traits de son visage étant ceux de l'acteur. Le costume est ici bien plus modeste comparé aux autres illustrations mais est amplement suffisant pour identifier clairement la princesse Wakana.

Ainsi, Takiyasha et Wakana partagent des costumes sensiblement similaires, des costumes qui font penser aux tenues des courtisanes que le public du kabuki fréquentait dans les mêmes quartiers. Les acheteurs de l'estampe obtenaient donc le portrait d'un acteur dans le rôle d'une guerrière sorcière dont la beauté rivalisait avec celles des femmes de Yoshiwara. Cependant, pour le personnage de Wakana, les artistes représentèrent également son autre identité, celle du jeune samurai Shiranui Daijin. Cet alter-ego de la princesse joue sur l'ambiguïté de son identité, mais l'ambiguïté est ici démultipliée par le fait que Wakana, déguisée en Shiranui, est elle-même incarnée par un homme.

Utagawa Kunisada, dont les œuvres en lien avec le théâtre sont pléthore, représenta l'acteur Bandô Shûka I dans le rôle de Wakana, déguisée en Shiranui Daijin, pour sa série des *Scènes à la lumière de la Lune* (見立月尽, *Mitate tsuki zukushi*). L'œuvre, intitulée *Aube* (有明, *Ariake*), présente le jeune samurai lisant une lettre à la lumière de la pleine lune (**fig. 221**). La scène se passe donc en extérieur, des fleurs décorant l'arrière-plan et trois oiseaux volant devant la lune tandis que Shiranui est appuyé contre un palanquin vert et noir. Il est habillé d'un vêtement rouge dont nous ne voyons que la manche et d'un autre kimono violet orné d'un motif de fleurs et de petits symboles. Dans son obi bleu et blanc sont passés deux sabres, un long et un court, dont les fourreaux sont eux aussi ornés de fleurs. Nous remarquons également la présence d'inrô sur ses hanches, une petite boîte qui servait à transporter divers objets. Enfin, ses pieds sont chaussés de sandales. Par ailleurs, sa coiffure est celle des jeunes hommes de la caste guerrière, complétant ainsi son déguisement. La princesse Wakana remplit donc parfaitement son rôle de jeune samurai, passant inaperçue alors qu'elle tente de se venger.

Kunisada avait réalisé un diptyque sans titre en 1853 sur le même thème. Il avait illustré trois personnages : Shiranui Daijin joué par Bandô Shûka I sur la page de droite ; le jeune homme Gureha joué par Hataya Shichiemon I et le bandit Manasuke joué par Asao Okuyama III sur la feuille gauche (**fig. 222**). A la lumière de la lune, Shiranui Daijin affronte et vainc deux bandits qui l'ont attaqué près de son palanquin. Mis à part ce véhicule, le décor se compose simplement de trois couleurs : le gris pour symboliser le sol, le blanc et le bleu pour le ciel. Dans le fond, une nuée d'oiseaux passe devant la lune, comme dans l'estampe précédente. Shiranui se tient debout, un rouleau déroulé dans ses mains et son pied droit marchant sur la lame d'un sabre. Il est habillé comme un jeune noble, avec une veste aux motifs de papillons et de fleurs et feuilles. Il porte des *geta* aux pieds et deux sabres à sa ceinture. Avec sa coiffure, son équipement permet de l'identifier comme un jeune samurai. Son visage, dont les traits sont bien ceux de l'acteur, est tourné vers sa droite, vraisemblablement vers la lune plutôt que vers les bandits. Ces derniers occupent la feuille de gauche, leurs tenues indiquant leur statut. Ils ne sont que légèrement vêtus et armés d'un sabre chacun. Ils viennent d'être vaincus par Shiranui qui a utilisé l'invocation d'araignées pour les tuer. La scène est quelque peu sanglante, les araignées mordant les bandits dans le cou, le sang étant certes représenté mais en petite quantité. Les deux assaillants sont aisément défaits par le jeune guerrier aidé de sa magie. L'invocation des araignées est l'indice principal sur la véritable identité de Shiranui Daijin. Le spectateur comprend qu'il s'agit de la princesse Wakana déguisée, elle-même incarnée par un acteur pour le théâtre, même si le nom de la princesse n'est jamais mentionné sur l'estampe. Elle est la sorcière aux araignées la plus connue et l'une des seules qui se travestissent pour accomplir leur vengeance. Ainsi, l'acheteur qui connaissait la pièce et le personnage identifiait clairement l'épisode représenté par Kunisada.

Wakana est donc illustrée à la fois en tant que sorcière et en tant que guerrier selon les portraits d'acteurs que faisaient les artistes. Selon les représentations, bien qu'antagoniste, elle reste une guerrière qui se bat principalement avec sa magie. En effet, même déguisé en Shiranui Daijin, nous avons vu dans le diptyque qu'elle invoque ses démons alors qu'elle porte deux sabres à sa ceinture. Toutefois, cela ne signifie pas qu'elle ne sait pas manier ses armes. Dans un triptyque daté de 1864, Utagawa Kunisada II décida d'illustrer les deux identités de la princesse Wakana entourant le héros de la pièce, Toriyama Akisaku (**fig. 223**). Sawamura Tanosuke III incarne Daijin et Wakana, Nakamura Shikan IV Akisaku. Au centre du triptyque, le héros se défend contre son assaillant à sa droite, son sabre dirigé vers l'ennemi. Il porte une large veste rouge et blanche à motif de fleurs violettes et vertes avec des arabesques jaunes. Ses

jambes sont protégées par un vêtement et des jambières rouges mais ses pieds sont nus. Ses cheveux sont défaits, peut-être pour indiquer le combat, et son visage aux traits de l'acteur montre son mécontentement. A sa droite, Shiranui Daijin piétine un guerrier tout en préparant une attaque. Il porte une large veste rouge ornée de *shippô* jaunes et de ronds noirs au-dessus d'un vêtement à motif de *fukiyose* (吹き寄せ), motif composé de feuilles qui tombent, feuilles de gingko et érable notamment, et qui symbolise l'automne. Son pied nu repose sur le dos d'un guerrier qu'il a affronté et vaincu avant. Le sabre levé par-dessus sa tête, Daijin s'apprête à frapper le héros. Tout au-dessus des deux personnages, les fils d'une toile d'araignée annoncent la nuée de bêtes qui déferlent derrière Akisaku, créatures invoquées par la princesse Wakana, présente sur la feuille droite du triptyque. Elle est accompagnée d'une immense araignée et d'une multitude d'autres plus petites, dessinées en arrière-plan. Wakana porte une tenue raffinée, bien ordonnée contrairement à celle de Daijin. Son kimono blanc aux longues manches est décoré de papillons, proie des araignées, et végétaux. Ses cheveux laissés lâches sont parés d'un *hana-kanzashi* fait de fleurs de cerisier. Elle observe le combat entre Daijin et Akisaku, esquissant un geste d'invocation qui explique la présence des araignées et de leur toile dans tout le triptyque. Comme son alter-ego masculin, elle esquisse un sourire, ravie d'affronter son ennemi juré. Ce choix de représenter les deux identités de la princesse Wakana en même temps, dans une même œuvre, est une idée assez originale qui ne se retrouve que rarement dans les estampes. Quand les autres artistes décidèrent d'illustrer l'une ou l'autre de ses identités, ils ajoutaient pour la plupart le nom de Wakana à la suite de celui de Shiranui Daijin soit pour ne pas créer de confusion, soit pour attirer l'attention sur l'ambiguïté du personnage. Cependant, Utagawa Kunisada II publia ce triptyque en représentant les deux en même temps pour affronter Akisaku, phénomène qui serait en réalité impossible puisqu'il s'agit d'une seule et même personne. Cette double illustration permet également d'apprécier le côté guerrier et le côté raffiné de la princesse. En Shiranui Daijin, elle est une guerrière habillée comme un homme, redoutable face à son adversaire ; en princesse Wakana, elle est une enchantresse aux pouvoirs dangereux.

Tout comme avec les grands héros et héroïnes du théâtre, les artistes regroupaient les personnages de voleurs, bandits et maîtres de la sorcellerie dans des triptyques, faisant alors se rencontrer les différents vilains des pièces de kabuki. Utagawa Kunisada publia un ensemble de la sorte en 1863 sous le titre *Au bord de l'eau des Voleurs* (白波水滸傳, *Shiranami Suikoden*). Parmi tous les rôles représentés, celui de Wakana figure sur la page de gauche. Chaque feuille

se compose de cinq personnages, une femme entourée de quatre hommes, et au-dessus d'eux se déroule un rouleau avec les noms des rôles et des acteurs qui les incarnent. C'est de l'acteur Sawamura Tanosuke III qu'est fait le portrait dans le rôle de la princesse, sur la page de gauche du triptyque (**fig. 224**). Il est habillé de kimonos rouges et d'une veste violette avec de nouveau un motif de papillons pris dans des toiles. Ses cheveux lâches sont parés d'un large *kanzashi* orné d'une multitude de fleurs de cerisier et de petites lamelles d'argent qui tombent sur le haut de sa tête. Il tient un rouleau de sorts entre ses mains, se distinguant des hommes armés de sabre ou non. Contrairement à eux, son expression est plutôt joyeuse, sa bouche esquissant un sourire alors qu'elle regarde l'un de ses comparses. Les deux autres *onnagata* représentés dans le triptyque partagent son expression. Celle du centre possède un *naginata* mais la dernière n'est pas armée ; elle tient un nourrisson dans ses bras. Cet ensemble illustre ainsi quinze rôles de voleurs et brigands importants du kabuki dont celui de la princesse Wakana et se fait le témoin de la popularité de ces personnages auprès du public et des acheteurs.

En dialogue constant, théâtre et littérature étaient donc au cœur des loisirs citadins et l'estampe leur servait souvent de médium pour toucher une population qui n'avait pas toujours les moyens d'assister aux pièces ou de lire les ouvrages dans lesquels les guerrières apparaissaient. A la vue de tous dans les magasins d'estampes qui donnaient à voir les œuvres à la rue et dans des livres produits à moindre coût devenant ainsi accessibles à une plus large population, les combattantes attirèrent certainement plus d'un regard curieux qui se délectait du trait de pinceau, de la couleur ou du motif choisi, de l'ensemble de la composition dont la femme combattante était au centre. Au milieu de cette relation, l'estampe illustra donc autant les récits que les spectacles, assurant la pérennité de l'instant d'une pièce et donnant à voir les mots d'un texte en images. L'estampe, loin de prendre la place des textes et spectacles, s'ajoutait donc en complément visuel et durable, en moyen peu coûteux et pratique de décorer une maison en gardant le souvenir d'un acteur et sans arracher les illustrations d'un livre.

Ainsi, la guerrière est un sujet largement représenté par les artistes qui suivaient des codes tout en tentant de les briser pour proposer à un public toujours fasciné par ces figures de combattantes des images de leurs héroïnes dans toute leur gloire, accomplissant des prouesses et s'engageant dans des aventures toujours plus fantastiques. Toute l'esthétique liée à l'estampe, ses couleurs, ses motifs et ses décors attiraient toujours plus l'œil de l'acheteur dont le choix d'images se diversifiait au fur et à mesure que le nombre d'écoles et d'artistes augmentait. Les illustrations de guerrières se devaient donc d'être plaisantes au regard mais également porteuses

de quelque chose de plus, de valeurs et de principes pour gagner l'intérêt d'une si large population et prendre leur place dans la culture des époques Edo et Meiji.

Chapitre 5

Entre *bijin* et *samurai*

La place de la guerrière dans la société

L'intérêt porté aux figures combattantes féminines même s'il a pu connaître des variations, est demeuré constant, puisque du début de la période Edo jusqu'à la fin de l'ère Meiji, les artistes n'ont cessé de représenter les guerrières. Cette création continue d'estampes les prenant pour sujet témoigne du succès des romans et pièces dans lesquels elles apparaissent, donnant alors à ces femmes une visibilité et une popularité tout au long de la période étudiée. Les représentations de guerrières ont occupé une place importante dans la production artistique très diverse de la gravure sur bois mais plus généralement dans la culture citadine d'Edo et, plus tard encore, tout au long de l'ère Meiji.

À l'époque Edo, la population *chônin* se composait essentiellement de marchands et d'artisans dont la richesse venait de la prospérité apportée par le shôgunat Tokugawa qui avait uni le Japon sous sa bannière. Ces deux catégories sociales n'avaient souvent aucun lien avec les guerriers et cherchaient même à se distinguer d'eux par une culture et des loisirs qui leur étaient propres. Pourtant, par le truchement d'une éducation plus accessible et des spectacles itinérants qui continuaient à être produits, cette population se familiarisa grandement avec les classiques de la littérature japonaise ainsi qu'avec les personnages historiques des temps antiques et médiévaux, dont les guerrières. En outre, l'essor de la gravure sur bois et le succès des livres illustrés entraînèrent la commercialisation d'estampes individuelles par des artistes qui revendiquaient désormais la paternité de ces nouvelles images peu coûteuses et facilement reproductibles.

Par l'art de l'estampe, du théâtre et de la littérature, trois des principaux plaisirs citadins, les guerrières trouvèrent leur place dans la culture *chônin*. En s'appropriant leurs récits, les gens des villes en firent les héroïnes de leurs pièces, de leurs romans puis de leurs images. Une nouvelle esthétique visuelle se développa, suscitée par l'intérêt des citadins pour les arts. Mais, non seulement plaisantes à l'œil des acheteurs, les images de guerrières furent également associées à des valeurs et principes moraux que les *chônin* pouvaient aspirer à posséder eux-

mêmes. En effet, en plus d'être admirées pour leur beauté, les combattantes devinrent des modèles de comportement que l'on admirait et, parfois, que l'on cherchait à imiter. Exposées dans les maisons, elles incarnaient des idéaux de loyauté, de bravoure ou encore de sagesse qui rappelaient aux habitants leurs exploits et leur exemplarité bien qu'elles n'appartinssent pas à la même classe sociale que ceux qui les admiraient. L'intérêt porté à ces grandes figures féminines historiques témoignait donc du goût du public pour le passé de leur pays, les prouesses militaires de ses héros et héroïnes malgré la différence sociale. Les guerrières appartenaient donc autant à l'héritage culturel guerrier qu'à l'imaginaire populaire, représentant des valeurs et vertus convoitées par toute la société.

Ce dernier chapitre cherchera donc à comprendre comment les combattantes ont attiré l'attention des citoyens, devenus les principaux mécènes d'un médium qui leur était propre. En effet, ce fut principalement pour eux que les estampes étaient produites et leur qualité esthétique devait convenir aux goûts des habitants des villes, dont l'influence sur la représentation des combattantes ne peut être niée sachant que beaucoup d'artistes étaient eux-mêmes issus de cette « nouvelle » catégorie sociale. Toutefois les images de guerrières exploraient aussi les valeurs que la société japonaise reconnaissait comme dignes d'être respectées et la manière dont elles les montraient par des héroïnes. Qu'elles fussent qualifiées de loyales, sages ou encore braves, les guerrières incarnaient les vertus considérées comme les plus importantes et, durant l'époque Edo autant que l'ère Meiji, elles étaient sources d'inspiration et d'admiration. Mais, avec ce succès auprès de la population, les images de guerrières se confrontèrent à la méfiance des autorités. Le gouvernement shôgunal mit en place un système de censure à la fin du XVIII^e siècle, imposant à chaque estampe de passer entre les mains d'un comité qui l'approuvait ou pas. Nous pouvons nous demander comment ce comité réagissait face aux images de guerrières et les artistes face à ce système ? La censure a-t-elle provoqué des difficultés à la création et la diffusion de ces estampes ?

I. De nouveaux mécènes et l'avènement d'esthétiques inédites

Le début de l'époque Edo vit l'avènement du clan Tokugawa après plus d'un siècle de guerre civile qui avait enflammé le Japon. Les clans qui s'affrontaient s'unirent enfin sous la bannière et le commandement de Tokugawa Ieyasu, premier shôgun de la période. Il décida d'établir le siège de son pouvoir dans le village d'Edo, alors petit village de pêcheurs près d'un

château que Tokugawa Ieyasu avait reçu en récompense pour le soutien qu'il avait manifesté envers Toyotomi Hideyoshi, premier véritable unificateur de l'archipel¹⁰⁸. Sous sa supervision, le bourg se développa rapidement en une véritable capitale politique, Kyôto restant la capitale officielle du pays et résidence de l'empereur. La croissance des centres urbains tels que ces deux capitales ou encore d'Ôsaka eut pour résultat notamment l'émergence d'une nouvelle culture, une culture dite « citadine ».

L'essor de cette culture permit à une classe déjà établie, ces urbains que l'on nomma *chônin*, de représenter leurs goûts et intérêts. Enrichie par le commerce florissant grâce à la paix instaurée au début du XVII^e siècle, cette catégorie sociale composée principalement de marchands et artisans sembla chercher à se constituer une identité artistique et culturelle qui se distinguerait de celles de l'aristocratie et des guerriers. Cela passa par des centres d'intérêts et des moyens d'expression différents, notamment par l'essor de l'industrie de l'édition et par la représentation de la vie quotidienne, celle vécue par les citadins, et les activités et loisirs qui lui étaient liés.

La recherche de la distraction et du plaisir donna une forte impulsion à cette culture divertissante, plus populaire et parfois exubérante qui s'éloignait des pratiques artistiques de l'aristocratie, qualifiées par certains de plus « sobres » et « décentes », inspirées notamment de l'art religieux¹⁰⁹. Toutefois, cela ne signifiait pas que les deux étaient en totale opposition. En effet, des éléments hérités de traditions plus anciennes se retrouvaient dans cette nouvelle culture urbaine.

L'alphabétisation croissante de la population mena à l'expansion de la lecture comme un loisir populaire qui n'était plus réservé aux religieux, aux nobles ou samurais de haut rang. Dès la fin du XVI^e siècle, les guerriers avaient pu recevoir une éducation formelle dans leur demeure ou dans les temples. Tokugawa Ieyasu soutint ce système d'écoles domaniales et monastiques qui ouvrir leurs portes même aux enfants du peuple, le plus souvent les garçons, afin qu'ils apprennent les rudiments de la lecture et de l'écriture. L'alphabétisation n'était

¹⁰⁸ Iwao Seiichi (dir.), « 19. Edo » in *Dictionnaire historique du Japon*, volume 4, Lettres D et E, Tôkyô, Maison franco-japonaise, 1978, p. 129.

¹⁰⁹ Poupée Karyn, *Histoire du manga*, Paris, Tallandier, 2013, p. 21.

pourtant pas uniforme et variait en fonction de l'époque et de la localité¹¹⁰. Les centres urbains, dès le XVII^e siècle, auraient aussi connu un fort taux d'alphabétisation grâce au marché florissant de l'édition et les riches marchands qui l'encourageaient¹¹¹. Hommes comme femmes étaient donc éduqués dans la lecture et l'écriture, ce qui leur permettait d'aider aux affaires marchandes ou à se divertir avec différents ouvrages.

L'alphabétisation croissante entraîna également l'essor d'une industrie restée jusqu'ici réservée à une petite partie de la population : l'industrie de l'imprimerie. Les éditeurs profitèrent de cet intérêt pour la lecture pour imprimer des ouvrages aux sujets très divers. Guides de voyages, manuels éducatifs, romans, nouvelles mais aussi classiques de la littérature japonaise furent ainsi mis à disposition d'une plus large population. Les ouvrages imprimés étaient alors publiés et constituaient les bibliothèques des riches roturiers. Ils étaient également loués à ceux qui ne pouvaient se permettre une collection littéraire¹¹².

Vers 1650, l'industrie de l'édition était en pleine expansion, éditeurs et libraires satisfaisant les demandes de ces nouveaux lecteurs. D'abord développée dans le Kamigata, avec pour centres Kyôto et Ôsaka, l'imprimerie trouva à Edo un public friand de fiction en prose¹¹³. Parmi tous les ouvrages à disposition de la population, les traductions de textes chinois et leurs adaptations japonaises prirent de l'ampleur au début du XVIII^e siècle, menant à une forme locale de fiction narrative appelée *yomihon*.

Cependant, malgré ces avancées sociales, les *chônin* se différenciaient des classes aristocratique et guerrière, restant une catégorie sociale inférieure dans la hiérarchie de l'archipel. Le régime Tokugawa avait défini la société en une hiérarchie basée sur les idées confucéennes, plaçant les gens en fonction de leurs origines et métiers, système résumé par l'expression *shinôkôshô* (士農工商), chaque caractère du nom faisant référence à l'une des quatre catégories qui constituaient cet ordre¹¹⁴. Au Japon, à l'époque Edo, la classe au sommet était celle des guerriers (士), qui se devait de maintenir un exemple moral élevé, servant de

¹¹⁰ Clements Rebekah, *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 20.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Marceau Lawrence E., « Cultural Developments in Tokugawa » in *A Companion to Japanese History*, Tsutsui William M., Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 117 – 137.

¹¹⁴ Kôdansha, *Japan : An Illustrated Encyclopedia, 2, M-Z*, New York, Kôdansha America, 1993, p. 1383.

modèle aux trois autres. La deuxième était celle des paysans (農) qui produisaient la nourriture nécessaire à la survie et était donc indispensable. Les artisans (工) étaient placés en dessous, ne créant pas de matière première mais des biens. Au bas de cette échelle sociale se trouvaient les marchands (商) qui s'enrichissaient sans rien produire. Seuls les parias et les criminels étaient considérés comme inférieurs à eux. Il s'agissait-là d'une hiérarchie morale et non d'un véritable ordre social établi. En effet, elle ne prenait en compte ni la richesse ni certains groupes comme la noblesse ou les religieux et n'était que peu prise en considération dans la vie quotidienne, les limites entre ces « classes morales » devenant parfois troubles.

Ainsi, les citadins étaient au bas de l'ordre moral défini par les Tokugawa. Toutefois, cela ne les découragea pas de construire une culture urbaine correspondant à leurs goûts et loisirs, leur vie de chaque jour, se distinguant donc de la culture raffinée de la classe guerrière, bien plus proche de celle de l'aristocratie. Les *chônin* lisaient, achetaient des estampes, côtoyaient les quartiers de plaisirs et allaient se divertir dans les maisons closes et les théâtres. Ils étaient à la recherche d'une perpétuelle nouveauté, du dernier article ou de la dernière activité à la mode, constituant alors leur culture sur l'ici et maintenant, soutenus par la production de masse d'ouvrages, d'estampes et de spectacles pour lancer ou suivre des modes.

Cependant, les citadins n'étaient pas en totale opposition avec les guerriers. Leurs cultures avaient certes des différences mais également des points communs remarquables. Il est donc intéressant d'observer leurs origines ainsi que les éléments qui les constituent. Nous pouvons aussi nous demander quelles esthétiques et quels sujets sont favorisés et ainsi voir la place réservée aux guerrières.

Les guerriers s'intéressèrent aux arts dès l'époque de Kamakura, prenant progressivement la place des aristocrates (公家, *kuge*) de la cour en tant que mécènes. Le shôgun et ses vassaux ainsi que les seigneurs provinciaux commandaient des bâtiments et des peintures, lisaient de la littérature qui correspondaient à leurs goûts et cela pendant plusieurs siècles. Leur volonté d'un luxe digne de leur rang donna aux peintres et artisans l'opportunité de développer leurs talents selon les goûts de leurs commanditaires. Ils embellirent alors les manoirs et demeures des samurais, les habillèrent élégamment, montrant la volonté des guerriers de se rapprocher de l'esthétique aristocrate de la cour de Kyôto.

Durant l'époque Edo, ces samurais cherchèrent à s'instruire, encouragés par les principes du confucianisme¹¹⁵. Les restrictions concernant l'importation de livres étrangers furent en partie levées au XVIII^e siècle, notamment sous le règne du shôgun Tokugawa Yoshimune (r. 1716 – 1745), permettant ainsi un accès à de nouvelles idées, philosophies et esthétiques venant du continent et de l'Occident. Les œuvres liées au confucianisme étaient parmi les plus étudiées ainsi que celles concernant la peinture lettrée chinoise et les images occidentales. Cette érudition entraîna l'émergence d'un groupe constitué de *bunjin* (文人), d'hommes de culture. Ces derniers étaient inspirés par des prédécesseurs japonais comme Kamo no Chômei (1155 – 1216), un écrivain, et par la tradition littéraire chinoise. Ils méditaient sur les textes anciens et créaient œuvres et poésie qui rendaient hommage à la vie d'Edo¹¹⁶. Ils réintroduisirent ainsi la culture classique chinoise auprès d'une population beaucoup plus large. Cependant, celle-ci supposait un certain savoir dans les littératures chinoise et japonaise.

La classe guerrière partageait donc un goût pour la culture chinoise, la littérature et la philosophie ainsi que pour les arts avec les aristocrates de la cour de l'empereur. Toutefois, la culture des *bushi* perdit en vitalité dès la moitié du XVII^e siècle. Les œuvres continuèrent d'être produites mais elles furent soumises à de strictes limites imposées par les autorités, des réformes qui déterminaient ce qui était de bon goût. Cela commença avec les réformes Kyôhō (1722 – 1736) qui imposaient la frugalité à cause de mauvaises conditions économiques¹¹⁷. Ce fut donc pour cela que des arts comme le théâtre nô ou la peinture de style Kanô, sous la protection de la classe guerrière, répétaient donc les anciens codes, préservant simplement la tradition héritée des années passées¹¹⁸. Mais cette censure étatique fut considérée comme trop restrictives par certains artistes qui ne pouvaient ou ne voulaient plus se conformer à cette esthétique sobre et contrôlée par la plus haute instance.

Face à cette perte de puissance créatrice chez les mécènes militaires, ce furent les habitants des villes qui s'imposèrent en nouveaux protecteurs des artistes. La prospérité du pays, apportée par l'unification de l'archipel par Tokugawa Ieyasu, permit à l'économie de croître, rendant plus riches les marchands et artisans, principaux citadins. Grâce à cette richesse et à

¹¹⁵ Mason Penelope, *History of Japanese Art*, New Jersey, Pearson, 2005, p. 272 – 273.

¹¹⁶ Addiss Stephen, Groemer Gerald, Rimer J. Thomas, *Traditional Japanese Arts and Culture : An Illustrated Sourcebook*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 138 – 139.

¹¹⁷ Kôdansha, *Japan : An Illustrated Encyclopedia, 1, A-L*, New York, Kôdansha America, 1993, p. 855 – 856.

¹¹⁸ Ienaga Saburô, *Japanese Art : A Cultural Appreciation*, New York, Weatherhill, 1978, p. 141.

une meilleure éducation, ils s'intéressèrent aux arts et demandèrent des loisirs et spectacles pour se divertir. Une culture urbaine et populaire émergea donc de cette vitalité *chônin*.

Les habitants des villes dépensaient leur fortune dans leurs loisirs, buvant, mangeant, lisant, s'amusant dans les quartiers de plaisir et au théâtre. Ce monde de l'instantané fut nommé *ukiyo*, le « monde flottant ». Bien que dérivé d'une expression bouddhique, l'*ukiyo* servit, à l'époque Edo, à désigner le monde des divertissements et de la vie quotidienne des citoyens¹¹⁹. Ce fut dans ce contexte particulier que les artistes trouvèrent une nouvelle voie d'exploration pour leurs créations. Loin des sujets conventionnels des guerriers, ils illustraient, mettaient en scène la vie quotidienne des villes et les plaisirs que les *chônin* y découvraient. Il en résulta donc une culture « populaire, divertissante, exubérante, gouailleuse, volcanique, parfois grossière »¹²⁰.

Ces nouveaux mécènes préféraient le kabuki, ses couleurs vibrantes, ses mouvements exagérés, ses effets scéniques et ses intrigues mélodramatiques au nô plus rigide et codifié apprécié des aristocrates et des guerriers. Ils préféraient le haïku, forme poétique célébrant l'évanescence de la vie et ses sensations, à la poésie plus traditionnelle de l'aristocratie. En matière de littérature, ils préféraient les romans humoristiques (洒落本, *sharebon*), les récits de réussite marchande (町人物, *chôninmono*) et les livres érotiques (好色本, *kôshokubon*).

Cette culture populaire d'Edo était donc plus accessible et directe. Les citoyens nouveaux mécènes définirent des valeurs esthétiques et des modes de perception qui, bien que rarement expliqués dans des traités d'apprentissage, s'observaient dans un discours quotidien sur les arts que nous retrouvons dans les courts romans, les guides des quartiers de plaisirs ou encore dans les idéaux de comportement et tenue. Cette esthétique adoptée par les citoyens de l'époque Edo visait en principe à exclure le vulgaire et se concentrait sur les notions de chic, d'élégance et d'être à la mode¹²¹. Cette esthétique nommée *iki* 粋 cherchait la subtilité ou la modestie, un sens de la sophistication qui n'était pourtant pas dénué d'audace et

¹¹⁹ Deal William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, New York, Infobase Publishing, 2006, p. 295.

¹²⁰ Poupée Karyn, *Histoire du manga*, Paris, Tallandier, 2013, p. 21.

¹²¹ Addiss Stephen, Groemer Gerald, Rimer J. Thomas, *Traditional Japanese Arts and Culture : An Illustrated Sourcebook*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 140.

d'anticonformisme mais sans être ostentatoire¹²². Ceux qui faisaient étalage de leurs richesses ou se montraient trop arrogants n'étaient pas considérés comme *iki*. Cette esthétique se développa notamment dans les quartiers de plaisirs, clients et courtisanes confondus, influençant le style vestimentaire, les couleurs des habits et les comportements.

Ces quartiers de plaisirs et les théâtres étaient donc l'une des sources de l'esthétique des citadins de la période Edo. Le kabuki et ses acteurs étaient à l'origine de nouveaux motifs de vêtements et de designs d'accessoires tandis que les quartiers de prostitution fournissaient le décor de nombreuses œuvres. Représentation visuelle de ces différents mondes, l'estampe se trouva rapidement au centre des intérêts artistiques et esthétiques des *chônin*. Tirant ses origines de la peinture de genre dont la paternité est aujourd'hui attribuée au peintre de l'école Tosa, Iwasa Matabei (1578 – 1650), l'estampe nommé *ukiyo-e*, « image du monde flottant », se développa et se diffusa grâce à l'essor de la gravure sur bois et à sa capacité à être reproduite facilement. Les acheteurs qui ne pouvaient s'offrir des peintures comme celles de l'aristocratie ou de la classe guerrière se tournèrent rapidement vers ces œuvres peu coûteuses et dont les sujets les concernaient bien plus pour décorer leurs maisons. En effet, les images de l'*ukiyo-e* se concentraient sur la vie quotidienne citadine, ses plaisirs et divertissements. Ainsi, les portraits d'acteurs et de courtisanes étaient les principaux produits de l'estampe, représentant cette nouvelle manière de vivre hédoniste qui était également décrite dans la littérature.

L'estampe était donc un art adapté à cette nouvelle classe urbaine dont les intérêts reflétaient l'esprit sagace mais changeant. L'esthétique était celle de l'instantané, avec un goût pour la nouveauté, un vêtement, une coiffure, un motif pouvant être passé de mode en quelques jours. Cependant, les artistes s'adaptèrent à cette volonté constante de renouvellement, inventant toujours plus de nouvelles techniques pour rivaliser avec leurs collègues et se créer une place importante sur le marché. L'*ukiyo-e* et son esthétique étaient donc le résultat des demandes de ces nouveaux mécènes citadins et de l'esprit toujours innovateur et vendeur des artistes.

L'artiste Okumura Masanobu (1686 – 1764) décrivit le monde flottant en introduction du livre *Ukiyo ehon Nukume-dori* (浮世繪本媛女鳥) en ces termes : « Chaque année, les

¹²² Addiss Stephen, Groemer Gerald, Rimer J. Thomas, *Traditional Japanese Arts and Culture : An Illustrated Sourcebook*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 140.

coutumes et manières des gens changent un peu. La manière de se coiffer, le goût vestimentaire changent de temps en temps. Ces dessins qui représentent de tels changements sont nommés *ukiyo-e* »¹²³. Les estampes suivaient la mode, s'adaptant aux goûts des acheteurs, mais n'avaient elles-mêmes qu'une faible valeur monétaire. Certaines servaient de jolis souvenirs à rapporter à la maison pour être collées sur les murs, les piliers ou les panneaux ; d'autres de publicités pour les maisons de plaisirs. Toutefois, si elles n'étaient vendues que pour quelques pièces et étaient démodées rapidement, les clients achetaient avec enthousiasme les dernières créations que les artistes proposaient.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette étude, l'esthétique de ces estampes évoluait, du fait du renouvellement des techniques développées dans l'art de la gravure sur bois. De nombreux auteurs considèrent aujourd'hui l'ère Genroku (1688 – 1704) comme l'âge d'or de l'époque Edo, tant dans la prospérité des citadins que dans l'épanouissement des arts. Les habitants des villes étaient devenus les mécènes des artistes qui répondaient à leurs demandes en produisant des romans, des pièces et des estampes à leurs goûts. De grands noms des arts de la culture urbaine apparurent durant cette période comme ceux du dramaturge Chikamatsu Monzaemon (1653 – 1724), de l'écrivain Ihara Saikaku, du poète maître du haïku Matsuo Bashô (1644 – 1694) et du dessinateur d'illustrations de livres et d'estampes Hishikawa Moronobu, reconnu comme étant celui à l'origine du développement de l'estampe individuelle.

Concernant l'épanouissement de la culture *chônin*, deux autres ères marquèrent chacune un apogée. Elle mentionne d'abord l'ère Tenmei (1781 – 1789), durant laquelle les habitants d'Edo menaient une vie prospère et se divertissaient encore plus dans les théâtres et les maisons de plaisirs, puis l'ère Kansei (1789 – 1801) comme l'âge d'or de la gravure sur bois. Toutefois, les réformes de la fin du XVIII^e siècle, concentrées sur la gestion des finances urbaines, ralentirent la création artistique qui reçut une impulsion moins forte¹²⁴.

Les ères Tenmei et Kansei survinrent après le développement de l'impression polychrome, apparue vers 1760 et perfectionnée par Suzuki Harunobu. Celle-ci permit d'associer de nombreuses couleurs et motifs et d'attirer visuellement l'acheteur par ces

¹²³ Rapporté dans Zigrosser Carl, « Japanese Prints » in *The Philadelphia Museum Bulletin*, vol. 42, n°211, Philadelphia Museum of Art, novembre 1946, pp. 2 – 15

¹²⁴ Fahr – Becker Gabriele, *Japanese Prints*, Cologne, Taschen, 2007, p. 20.

nouvelles combinaisons qui s'accordaient à ses goûts. En outre, dans les estampes ainsi produites, nommées *nishiki-e*, les artistes ajoutèrent également leur connaissance des techniques occidentales comme la perspective, dont Utagawa Toyoharu fut un précurseur avec ses *uki-e* (fig. 143). Ces techniques, bien que déjà assimilées par certains de leurs prédécesseurs, réapparurent comme nouvelles et menèrent à un important succès des *nishiki-e* auprès du public japonais.

Selon Kishida Ryûsei, ce fut à la fin du XVIII^e siècle que l'*ukiyo-e* atteignit son apogée, que ce fût dans l'originalité, dans la beauté du dessin ou dans son « interpénétration avec la société »¹²⁵. Sur le plan de son esthétique, l'estampe aurait été à son paroxysme selon lui et c'est de ces estampes en couleurs que nous parlons lorsque nous parlons d'*ukiyo-e*. Il considère que ce n'est pas dans la profondeur du sujet que nous pouvons véritablement apprécier l'*ukiyo-e* mais dans son extrême raffinement. Ce serait donc dans le dessin, dans la couleur, dans le motif et surtout dans ce qu'elle exprime que l'esthétique de l'estampe japonaise reposerait et non dans son thème.

L'*ukiyo-e* serait donc « l'art de la restitution picturale réaliste du monde flottant, des signes de l'époque et des affaires humaines », dans un sens purement figuratif. Cependant, il n'oublie pas, malgré des qualités propres, que la gravure a également ses limites, notamment le tracé initial qui perd de sa complexité en étant imprimé puisqu'il doit être simple à réaliser, même après le développement des techniques d'impression. En la mettant face à la peinture, plus libre dans la main de l'artiste, il observe le fait que la gravure se trouve mise du côté de l'artisanat d'art plutôt que de celui des beaux-arts. Ainsi, l'esthétique de l'*ukiyo-e* serait pour lui la représentation de ce monde passager, « une contemplation et observation de la société et des hommes qui y vivent », sa beauté résidant dans « le savoureux et le plaisant » sans pour autant qu'elle fût grossière ou vulgaire.

Nous pouvons nous demander ce qu'il en est des œuvres prenant pour thème les guerriers et plus particulièrement les femmes. Elles ne sont pas des représentations de l'ici et maintenant de la vie urbaine mais des figures historiques représentées pour le plaisir des citadins qui les connaissaient par les livres et surtout par le théâtre. Il y avait, dans la culture *chônin* et ses sources, une certaine volonté de s'éloigner de la culture trop rigide et austère des guerriers qui prenait racine dans la culture aristocratique.

¹²⁵ Kishida Ryûsei, « Les débuts de la peinture ukiyoe » in *La Peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyo-e*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, pp. 149 – 177.

Il ne semble en réalité pas y avoir de véritable barrière entre les deux cultures. Certains riches citadins commandaient des peintures et des samurais désargentés pouvaient mener la même vie que les roturiers urbains, bien que cela fût fortement découragé par les autorités qui essayaient de maintenir un ordre hiérarchique strict de la société. Les arts de la période Edo furent enrichis par la continuation d'une tendance héritée des siècles précédents, celle d'une « appropriation culturelle »¹²⁶, c'est-à-dire que les classes montantes s'approprièrent une partie de la culture des classes dominantes. Ainsi, les samurais souhaitaient participer aux arts de la noblesse et les marchands voulaient prendre part aux arts traditionnels des classes supérieures. En outre, le rapide essor et la diffusion de l'impression apportèrent au grand public des classiques littéraires japonais tels que le *Dit du Genji* et le *Dit des Heike* qui devinrent également des sujets favoris du kabuki et du ningyô-jôruri, favorisant l'assimilation de la culture.

Après l'interdiction par le gouvernement des pièces ayant pour dénouement un double suicide, thème très prisé des œuvres *chônin* se déroulant dans les maisons de plaisir, le genre du *sewamono*, les pièces se déroulant dans un cadre moderne, s'estompa peu à peu pour laisser sa place aux *jidaimono*, les pièces dont l'action se situe dans le passé ; les chroniques médiévales comme le *Dit des Heike*, le *Taiheiki* ou encore le *Conte des frères Soga* servaient de « mondes ». Toutefois, les dramaturges ne manquèrent pas d'inclure un fermier ou un roturier comme héros d'un acte culminant, incorporant ainsi les usages, pensées et personnages contemporains dans une intrigue historique¹²⁷. Les *jidaimono* avaient donc une structure double : le « monde » (世界, *sekai*) venant du passé et trouvant souvent son origine dans un événement, une légende ou un conte, et l'« innovation » (趣向, *shukô*) ajoutant de manière fictive des personnages ou rebondissements contemporains dans ce « monde », permettant une identification du public à ces rôles et situations.

Ainsi, la culture dite « populaire » et l'un de ses médias artistiques les plus répandus, l'estampe, étaient un mélange de thèmes anciens et de sujets contemporains, d'acteurs, de courtisanes et de figures historiques. L'esthétique des images qui présentaient des guerrières empruntait donc à diverses sources ses valeurs. Elle empruntait au kabuki ses couleurs vibrantes et ses poses héroïques ; aux courtisanes, parfois, leurs tenues et motifs ainsi que leurs manières ;

¹²⁶ Addiss Stephen, Groemer Gerald, Rimer J. Thomas, *Traditional Japanese Arts and Culture : An Illustrated Sourcebook*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 141.

¹²⁷ Shirane Haruo, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology : 1600 – 1900*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 14 – 15.

enfin, aux chroniques guerrières, leurs sujets et les événements dans lesquels les combattantes ont participé et ont pu s'illustrer. L'esthétique de l'estampe est à l'image de ses mécènes, elle est au centre de la culture *chônin*, utilisant une technique artistique maîtrisée par les citadins pour réaliser des œuvres pour les citadins.

Les illustrations de livres de guerriers se multiplièrent également grâce à l'essor de l'édition dès le XVII^e siècle. Les dessinateurs d'abord anonymes revendiquèrent par la suite leurs œuvres à l'instar de Hishikawa Moronobu, dont le nom est resté comme celui du maître qui fit passer l'illustration de livres à l'estampe individuelle. Dans ses images qui accompagnent un texte, l'esthétique du dessin rappelle celle des marionnettes du *ningyô-jôruri*. Nous pouvons l'observer dans la **figure 11** qui a pour thème la fuite de Tomoe. Les hommes ont des expressions exagérées, des yeux très ronds tandis que le visage de Tomoe ressemble presque à un masque, impassible même dans le combat, avec des traits particulièrement fins qui marquent la différence entre les sexes. Les poses parfois peu naturelles font également penser au théâtre. L'esthétique des estampes de guerrières, la manière dont elles sont représentées, est donc visuellement fortement marquée par les théâtres. Le décor semble quant à lui plus emprunté à la peinture, art que Moronobu a étudié auprès des écoles Tosa et Kanô.

Au XVIII^e siècle, le dessin se fit plus détaillé dans les tenues et les motifs utilisés (**fig. 17 et 18**) bien que les visages fussent encore inspirés des marionnettes. Le choix des sujets jouait également sur l'esthétique puisque la **figure 184** prend pour thème les sœurs Miyagino et Shinobu, des héroïnes contemporaines d'Edo. Elles portent des tenues à la mode, comme les jeunes femmes de l'époque. Cependant, elles portent des armes et accessoires des guerrières. De plus, le décor est réalisé en perspective, technique bien connue et utilisée dans les estampes et illustrations de livres dès sa popularisation, notamment par l'école Utagawa.

L'esthétique de l'estampe évolue donc au fil du temps pour s'adapter aux goûts mais aussi en mettant à profit les techniques maîtrisées par les artistes, graveurs et imprimeurs. Les *surimono*, estampes luxueuses, montrent donc, par la préciosité de leurs pigments et la délicatesse de leurs techniques, une autre esthétique à la fois proche de celle des *nishiki-e* mais aussi assez différente pour en faire un objet de collection, de valeur. En effet, l'utilisation du mica pour le fond (**fig. 19**) et de pigments métalliques dorés et argentés (**fig. 7 et 144**) ajoute une valeur esthétique visuellement attirante par l'aspect brillant des parties ainsi colorées des *surimono* comme les accessoires dans les cheveux de Tomoe et sa louche dans la **figure 144** ou l'armure de l'impératrice Jingû et les Joyaux dans la **figure 7**.

Les techniques utilisées pour réaliser ces estampes luxueuses étaient différentes, en particulier celle du gaufrage en relief, délicate à obtenir donc plus chère, afin de faire ressortir certains éléments de l'image comme les motifs. Toutefois, le dessin est semblable à celui des autres estampes, le modèle fourni par l'artiste étant la même base pour les œuvres mais il change durant l'impression avec le choix de pigments métalliques et du gaufrage en relief spécifiquement utilisé pour les *surimono*, donnant alors une esthétique visuellement précieuse.

Les estampes dites « populaires », dans le sens de « grand public », comme les estampes de guerrières et les portraits d'acteurs sont au cœur de cette esthétique. Elles partagent avec les illustrations de livres et les *surimono* le dessin, la ligne de l'artiste qui crée l'image qui sert par la suite à graver et imprimer. L'esthétique du théâtre kabuki ainsi que les nouveaux mécènes et leur manière de vivre ont exercé une forte influence sur la représentation des guerrières dans l'estampe. Les portraits d'acteurs en combattantes reprennent les costumes utilisés sur scène, surtout le fameux costume de la pièce *Shibaraku* (**fig. 196**), bien connu des audiences et très populaire. De plus, les motifs ornant les vêtements du théâtre se retrouvent dans les estampes comme le *mitsu tomoe* associé à Tomoe (**fig. 37 et 197**) et inversement, des motifs choisis dans la représentation des guerrières s'observent sur les costumes du théâtre comme le phénix pour l'impératrice Jingû (**fig. 147 et 148**).

Les combattantes virent également quelquefois leur rôle changer afin de s'adapter aux goûts de l'époque Edo, de donner un repère familier à l'audience comme la guerrière Yamabuki qui devient une courtisane (**fig. 209**) par sa tenue, sa coiffure et la mention explicite de son rang. Même Tomoe, agenouillée à ses côtés, porte une tenue très féminine, les seuls éléments d'armure étant ses gantelets, le *hachimaki* et les discrets accessoires dans ses cheveux qui ressemblent à des épaulières. Toutefois, si les tenues s'accordent aux goûts du public, elles n'en demeurent pas moins des guerrières qui portent leurs armes, épées et *naginata* le plus souvent, et parfois l'armure (**fig. 37 et 198**).

Les *musha-e*, estampes de guerriers, possèdent une esthétique inspirée des représentations théâtrales, kabuki et ningyô-jôruri, et des goûts des acheteurs. Elles sont des ensembles de lignes et de couleurs vibrantes, des combinaisons visuellement attirantes et appréciées de ceux qui les collectionnent. Les motifs hérités du théâtre, comme le *mitsu tomoe*, et ceux choisis par les artistes, comme le phénix, s'ajoutent à ces couleurs pour un effet visuel encore plus impactant mais aussi pour une identification plus simple de la guerrière représentée, même lorsque celle-ci n'est pas en armure (**fig. 39, 151, 152**).

Les images du *Conte de Shiraishi* permirent également l'utilisation de l'esthétique des estampes de courtisanes pour celles des guerrières dans les coiffures, tenues, intérieurs mais également manières. En effet, les sœurs Miyagino et Shinobu ont été représentées lors de leur duel contre Shiga Danshichi mais surtout lors de leurs retrouvailles dans la maison de plaisir dans laquelle travaillait Miyagino. Dans ce décor, elles portent toutes les deux des tenues à la mode et adoptent les attitudes des femmes contemporaines (**fig. 123 et 155**).

Pour illustrer les héroïnes chinoises, les artistes respectaient les tenues et les équipements guerriers du pays des combattantes (**fig. 64**). Cela donnait une impression d'exotisme dans l'esthétique et le public, conquis par le roman *Au bord de l'eau*, était particulièrement friand de ces images dans les années 1830 et 1840. Le respect de la description faite des guerrières dans les textes se manifesta par la représentation des trois héroïnes portant des tenues et des armes propres à la Chine. Malgré cela, les poses choisies et le trait du dessin et la couleur restaient ceux de l'estampe japonaise, plaçant les illustrations d'*Au bord de l'eau* entre innovation par l'utilisation des éléments chinois et tradition en lançant une mode qui attira les acheteurs pendant une trentaine d'années environ.

Ainsi, l'esthétique de l'estampe varie selon le type d'estampe réalisée mais également selon l'époque durant laquelle une œuvre fut créée. Cependant, elle repose sur une base commune : le dessin de l'artiste et le thème choisi, tandis que l'utilisation des techniques, couleurs et motifs change selon les développements artistiques, la période et les goûts du public acheteur. Le plus grand changement de cette esthétique de l'estampe fut probablement lors de l'ouverture du Japon sur le monde et de l'avènement de l'ère Meiji. Quand la nation fut saisie d'une passion soudaine pour les idées occidentales, l'art fut négligé, presque oublié. Les affaires d'Etat et le développement moderne du Japon passaient avant le reste et les artistes ainsi privés d'un mécénat natif mouraient de faim ou réalisaient des œuvres bon marché pour l'étranger. La conséquence fut que la production se tourna involontairement vers l'Europe et vers une étude des méthodes et principes de l'art occidental¹²⁸. L'auteur divise alors les artistes en deux catégories bien distinctes qu'il nomme les « conservateurs » et les « radicaux ». Les « conservateurs » étaient les représentants de la vieille école, de la tradition. Ces artistes souhaitaient préserver, au moins au travers des techniques, l'héritage de leurs prédécesseurs. Par exemple, Kikuchi Yôsai et ses images historiques, illustrations du *Zenken Kojitsu* (**fig. 8, 66 et 67**). Il était reconnu comme historien et lettré avant d'être peintre et dessinateur d'images

¹²⁸ Hartmann Sadakichi, *Japanese Art*, Boston, L. C. Page & Company, 1907, pp. 254 – 255.

historiques. Il étudia l'archéologie et utilisa toutes ses connaissances pour maintenir les portraits de figures historiques importantes, dont Tomoe, Shizuka et Hangaku. Les « radicaux » étaient ceux qui accueillait les idées occidentales à bras ouverts et pensaient les styles classiques comme inintelligibles pour la plupart du public. Ils adoptèrent en conséquence la peinture européenne et ses toiles, peintures à l'huile, compositions et idées au détriment des techniques ancestrales.

Cet enthousiasme pour l'Occident affecta tous les aspects de l'art visuel, dont l'estampe¹²⁹. Plutôt que deux tendances artistiques, il y en aurait eu quatre durant l'ère Meiji. La première était celle des artistes qui continuaient à utiliser un style et des sujets natifs, par exemple les guerrières, l'innovation n'étant pas leur préoccupation. Cependant, ils utilisaient les nouveaux pigments chimiques importés de l'Occident. La deuxième tendance est celle qu'il qualifie de « plus représentative de l'esprit de ce temps », celle des artistes qui tentèrent de fusionner les idées orientales et occidentales, combinant thèmes traditionnels et techniques dérivées de l'art occidental. La troisième est l'inverse de la deuxième, utilisant des techniques japonaises pour illustrer des sujets occidentaux, principalement les étrangers, leurs apparences et coutumes. Enfin, la dernière tendance est celle des artistes désignés plus haut sous le nom de « radicaux », ces artistes qui ont abandonné tout sujet et toute technique orientale pour se consacrer à un art entièrement occidentalisé. Si ces quatre tendances se développèrent simultanément, la tentative de fusionner tradition et modernité fut la principale force culturelle de l'ère Meiji, les techniques et sujets purement natifs déclinant et le rejet de toute valeur japonaise, tendance qu'il qualifie d'« extrême », atteignit son paroxysme dans les premières années de Meiji, en particulier dans les années 1870.

Une lutte des artistes et imprimeurs fut engagée pour égaler, voire surpasser, la photographie qui prenait de l'ampleur dans l'archipel. Au début de l'ère Meiji, la gravure sur bois semblait être le moyen artistique le plus évident pour représenter le monde mais la photographie, représentation littérale de cette réalité, la remplaça petit à petit. Toutefois, la gravure sur bois restait le médium favori pour la littérature et les représentations de cérémonies et événements autour de la famille impériale¹³⁰. Les artistes ne pouvant plus subsister uniquement en réalisant des estampes se mirent aussi à travailler pour la presse en réalisant des

¹²⁹ Munsterberg Hugo, *Japanese Print : A Historical Guide*, New York, Weatherhill, 1982, p. 137.

¹³⁰ Smith Lawrence, « Japanese Prints 1868 – 2008 » in Rimer J. Thomas, *Since Meiji, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868 – 2008*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 361 – 408.

illustrations d'articles et les auteurs d'estampes profitèrent de la révolte de Satsuma pour représenter des guerrières qui étaient dans les rangs des rebelles. Ainsi, l'ouverture aux nations étrangères bouleversa les tendances artistiques, leurs techniques et leurs sujets, les dessinateurs d'estampes s'adaptant ou pas à ces nouveaux médias ou tentant de concilier les deux mondes en gardant les sujets et la technique de gravure japonaise mais en incluant certaines techniques de dessin et certaines tendances esthétiques occidentales.

En effet, l'esthétique des estampes de l'ère Meiji changea quelque peu avec l'arrivée d'œuvres occidentales que les artistes regardèrent et étudièrent avant d'intégrer certains de leurs principes dans leurs propres réalisations Tsukioka Yoshitoshi est souvent cité comme l'artiste le plus ancré dans les techniques de la période Edo avec un début de carrière conventionnel influencé par les enseignements de son maître Kuniyoshi. Puis il modifia son style dans les années 1870 pour proposer en 1879 des transformations innovantes du style Utagawa et des sujets fondés sur le passé légendaire du Japon qui reflétait à la fois l'angoisse et l'énergie de cette nouvelle ère. Il décrit des œuvres à la composition fortement dramatique avec une théâtralité qu'il qualifie d'occidentale et non de japonaise, bien que cette dramatisation aurait pu être tout autant héritée d'une tradition native, notamment grâce au kabuki qui était toujours une source de divertissement et de sujets d'estampes ; des expressions faciales elles aussi inspirées mais de manière plus subtile ; des couleurs qui s'éloignent de la palette *ukiyo-e* du début du siècle, mais cela est peut-être dû à l'apparition de nouveaux pigments, et une ligne proche du dessin au pinceau¹³¹.

Cette façon de dessiner devint en quelque sorte une norme pour les artistes de cette ère qui illustrèrent le passé du Japon mais également les conflits qui eurent lieu durant la période comme la rébellion de Satsuma et les guerres sino-japonaise et russo-japonaise. Si nous observons le travail de différents artistes, nous remarquons la volonté de la plupart des dessinateurs de l'estampe de concilier tradition native et modernité étrangère dans l'esthétique de la gravure, jusque dans les estampes ayant pour thèmes des sujets historiques comme les guerrières. Nous remarquons la composition théâtrale, grandement dramatique dans les œuvres qui mettent en scène des combats comme dans les illustrations de la rébellion de Satsuma avec la **figure 76** dans laquelle nous voyons trois femmes en pleine action ou dans la **figure 78** qui représente l'affrontement entre un groupe de femmes, *naginata* à la main, et les soldats de

¹³¹ Smith Lawrence, « Japanese Prints 1868 – 2008 » in Rimer J. Thomas, *Since Meiji, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868 – 2008*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 361 – 408.

l'armée impériale. Toutes habillées de la même manière, elles semblent déferler sur eux comme une vague. Dans la **figure 81**, les flots impétueux de la cascade et les éclairs ajoutent encore à la dramatisation de la scène. Le combat est alors particulièrement intense, doublé de conditions difficiles pour les femmes et les hommes. Cette théâtralité se retrouve tout aussi bien dans les scènes historiques, notamment dans la **figure 71** dans laquelle Tomoe vient d'échapper à Hatakeyama Shigetada. Sa pose démontre ses efforts pour rester en équilibre sur sa monture qui vient de sauter par-dessus deux soldats tombés au sol. Cette manière de composer l'estampe que nous pouvons qualifier de « théâtrale » ou « dramatique » nous donne également une forte impression d'instantané, comme si les estampes avaient été « prises » sur le vif et non composées par les artistes qui n'ont probablement jamais assisté aux combats mais qui connaissaient le goût des acheteurs de leurs œuvres. Cela répond aussi à la recherche de réalisme qui parcourait les esprits des dessinateurs qui faisaient désormais face aux photographies et à leur représentation littérale de la réalité pour les conflits contemporains tout en créant un effet saisissant par l'action illustrée.

L'esthétique des estampes de guerrières de l'ère Meiji évolue également en ce qui concerne la finesse des traits et des expressions faciales. Le portrait en buste de Tomoe (**fig. 68**) nous montre le beau visage de la combattante maquillé selon les usages de la cour de Heian avec les sourcils peints et les dents noircies entre ses lèvres rouges. Le détail est poussé jusque dans la couleur des yeux de Tomoe qui sont colorés en gris. Dans la **figure 175**, les visages de la princesse Unjô et de Yanagiwara Naruko gardent tout de même les conventions de l'*ukiyo-e* : peau blanche, yeux fins et lèvres rouges, même si les traits du dessin sont plus délicats. Cependant, l'impératrice Jingû semble quelque peu « occidentalisée » par son visage de profil sur lequel un modelé crée un effet de lumière avec les couleurs. Le portrait de Dame Wakasa (**fig. 101**) réalisé par Tsukioka Yoshitoshi est également plus réaliste que les portraits de guerrières produits auparavant par la finesse du dessin et l'expression plus calme de la jeune femme.

Plus que les traits et les expressions faciales, c'est parfois la tenue entière qui modifie l'esthétique, notamment dans les œuvres représentant l'impératrice Jingû. En effet, l'ère Meiji s'ouvrit à de nouvelles disciplines qui vinrent compléter l'Histoire du Japon, comme l'archéologie. L'un des précurseurs de cette tendance fut Kikuchi Yôsai avec son ouvrage *Zenken Kojitsu* qui influença les artistes qui le suivirent. Ainsi, les tenues de l'antique impératrice furent revues pour s'accorder aux découvertes, montrant alors le souci de véracité historique dans les représentations des guerrières, bien que la véracité des faits historiques les

concernant soit encore discutée. Dans la **figure 73**, l'impératrice porte son armure sous une large veste blanche. Par-dessus, ses bras et ses jambes sont couverts d'un vêtement rouge noué sous les genoux. Ses armes sont un arc et une épée, non pas un katana, arme qui n'était pas encore utilisée durant l'Antiquité. Elle porte également des colliers composés de perles et de *magatama*, pendentifs utilisés comme amulettes et éléments décoratifs des bijoux de cette époque, et elle est coiffée de deux chignons. Cette tenue se retrouve dans la **figure 173** avec un bandeau de perles, la grande veste blanche sur une armure et des vêtements rouges ainsi que l'arc et l'épée, comme dans l'**image 175**. Nous remarquons donc une recherche plus assidue d'une tenue exacte de l'impératrice Jingû et sa diffusion au travers des estampes produites à l'ère Meiji, s'éloignant de l'esthétique plutôt inspirée des périodes Muromachi (1333 – 1573) et Momoyama (1573 – 1603) qui imprégnait les portraits de la souveraine durant la période Edo.

Il y a toutefois un exemple qui, à l'inverse, recourut à une esthétique plus moderne, inspirée de la mode occidentale, pour habiller l'impératrice Jingû. Il s'agit de l'estampe (**fig. 167**) réalisée par Tsukioka Yoshitoshi. Ici, la tenue portée par la guerrière reprend les éléments cités précédemment (armure sous une grande veste blanche, vêtements rouges, chignon double, arc et épée) mais c'est dans la forme de l'habit que la modernité est frappante. La manière dont le kimono est dessiné rappelle les jupes portées en Europe durant les années 1870, que Yoshitoshi a probablement vues illustrées dans des livres ou portées par des étrangères présentes au Japon. L'artiste concilie alors la tradition japonaise par le sujet et la tenue et la modernité occidentale par l'allure qu'il donne aux vêtements.

Les couleurs utilisées sont diverses, il n'y a pas de couleur dominante mais elles peuvent sembler plus atténuées que celles des œuvres d'Edo, peut-être à cause de changements dans les pigments ou l'utilisation de pigments chimiques. Pour les motifs, seule Tomoe conserve le *mitsu tomoe*, les artistes continuant la tradition héritée de leurs prédécesseurs et conservant un élément visuel pratique pour l'identification rapide de la guerrière, en plus de sa qualité esthétique intrinsèque en tant que symbole guerrier, emblème du dieu Hachiman. Les exemples sont nombreux dans les *musha-e* et *yakusha-e* et nous pouvons observer le symbole dans les **figures 42** (étrier), **68** (manche et *naginata*), **71** (étrier, *horo*, plastron et vêtements), **99** (plastron, *hakama* et veste (triquetra)), **174** (*naginata*, épée courte et vêtements), **199** (*naginata* et gantelet), **200** (veste, *naginata* et gantelet) et **210** (vêtements).

Ainsi, les citadins d'Edo se firent les nouveaux mécènes d'une culture qui leur était propre et des esthétiques qui lui étaient apparentées. La gravure sur bois, médium particulier aux *chônin*, connut un essor fulgurant, les estampes devenant l'une des formes d'art les plus appréciées par leur prix peu élevé et leurs sujets qui se conformaient aux goûts de son public. Souhaitant se démarquer de la culture samurai, les citadins se tournèrent vers le monde de l'instantané, de l'immédiat et les loisirs et divertissements auxquels ils pouvaient participer ; un monde qu'ils qualifièrent de « flottant ». Parmi les sujets abordés dans l'estampe, les guerrières tinrent leur place au même titre que leurs homologues masculins, touchant un public certes moindre mais perpétuel. Avec leurs diverses représentations, les estampes de combattantes acquirent une esthétique visuelle particulière que les artistes développèrent et reprirent dans leurs productions.

Elles empruntèrent à l'esthétique du kabuki, des courtisanes ainsi qu'à la culture guerrière pour donner aux spectateurs des représentations hautes en couleurs, raffinées de ces figures historiques désormais bien connues grâce à la croissance de l'alphabétisation et à la diffusion des livres parmi la population en plus des spectacles mettant en scène leurs exploits. Cette esthétique de l'estampe resta relativement inchangée jusqu'à l'importation de techniques artistiques occidentales, entre autres choses, due à l'ouverture du pays aux puissances étrangères vers le milieu du XIX^e siècle. Les artistes de l'estampe avaient déjà été en contact avec l'art et les connaissances occidentales par les livres et œuvres transportées par les marchands hollandais du port de Dejima, près de Nagasaki, mais le phénomène prit une nouvelle ampleur lorsque le Japon entra dans un grand mouvement de modernisation, imitant les nations avec lesquelles il échangeait désormais afin de démontrer la puissance de l'archipel.

Faisant alors face aux nouveautés telles que la lithographie mais surtout la photographie, les artistes de l'estampe tentèrent de faire survivre les enseignements de leurs maîtres tout en s'accordant aux nouveaux canons artistiques, créant ainsi une esthétique à la fois similaire et différente de celle précédemment créée par les dessinateurs d'Edo. Le trait se fit plus fin, les expressions plus réalistes mais la composition demeura théâtrale, en particulier dans les scènes de combat, et le sujet de la guerrière continua d'être illustré. L'esthétique de l'estampe de l'ère Meiji fut donc à la croisée des traditions et de la modernité, proche des goûts de ses acheteurs et mécènes japonais qui s'intéressaient à leur passé mais également aux nouveautés venues d'au-delà des mers.

II. Vénérable ou détestable : les valeurs morales de la guerrière

Les estampes de guerrières des époques Edo et Meiji possédaient une valeur esthétique particulière, mélange de diverses influences qui donna des œuvres hautes en couleur, aux compositions dramatiques et représentant des personnages devenus connus des citoyens. Cependant, l'estampe de combattante avait plus qu'une valeur esthétique. Certes, les *chônin* s'intéressaient aux arts et au plaisir que cela leur procurait d'assister à une pièce de théâtre, de lire un roman ou de regarder une estampe mais il y avait quelque chose de plus attaché à ces œuvres, des valeurs morales. John Whitney Hall fait remarquer que nous ne pouvons pas supposer que les *chônin* vivaient sans idéaux ou sens moral et rappelle que les marchands et artisans habitaient un monde d'obligations et d'aspirations qui pouvait être tout aussi exigeant que celui des guerriers¹³². Il évoque une « Voie du *Chônin* » dans laquelle le dur labeur, l'honnêteté et le dévouement envers son travail était important pour l'enrichissement des affaires et l'honneur de la famille. La loyauté avait une place tout aussi importante dans la morale citadine que dans la morale guerrière et tout un ensemble de valeurs partagé par les deux classes trouvèrent dans les images de guerrières des incarnations exemplaires.

Le shôgunat Tokugawa imposa le confucianisme et sa morale dans la société afin de maintenir son autorité¹³³. Cela prit la forme d'une société hiérarchisée sur la morale dont nous avons déjà discuté précédemment, un ordre social nommé *shinôkôshô*. Pour créer un ordre durable, la ligne tracée entre samurais et roturiers passait par une idéologie shôgunale, distinguant nettement les quatre classes ainsi créées par les autorités bien que des exceptions eussent existées dans cette volonté rigide de maintenir cette hiérarchie. Les guerriers trouvaient une certaine fierté dans leur statut et les citoyens, dont les objectifs de vie étaient différents, poursuivaient leurs propres valeurs¹³⁴. Les *chônin* s'intéressaient peu aux thèmes moralisateurs de la doctrine confucéenne et leur préféraient le monde vibrant de couleurs qui les entouraient, source inépuisable et originale de sujets.

Cependant, si les enseignements confucéens étaient particulièrement mis en avant durant l'époque Edo, tout un ensemble de valeurs hérité des siècles précédents perdura dans la

¹³² Hall John Whitney, *Japan : From Prehistory to Modern Times*, Vermont, Tuttle Publishing, 1971, p. 226.

¹³³ Kampen O'Riley Michael, *Art beyond the West*, New Jersey, Pearson, 2013, p. 184.

¹³⁴ Schirokauer Conrad, *A Brief History of Chinese and Japanese Civilizations*, Orlando, Harcourt College Publishers, 1989, p. 362.

société. Les *bushi* comme les *chônin* admiraient des comportements reconnus par tous comme exemplaires, glorifiant certaines vertus et les personnes qui les possédaient. Ces valeurs trouvaient ainsi dans les pièces et les estampes leurs représentations visuelles, incarnées par des personnages, hommes et femmes, qui en firent la démonstration par leurs histoires et hauts faits. Parmi les valeurs les plus estimées, la loyauté, le courage et la sagesse étaient souvent idéalisés et dépeints dans les livres, les pièces et les estampes sous les traits de figures héroïques.

Ces valeurs étaient partagées par les hommes et les femmes, la distinction entre les sexes n'important que peu dans ces comportements exemplaires. Ainsi, les guerrières étaient décrites comme loyales, sages ou encore braves, tout comme leurs homologues masculins, et faisaient la démonstration de leurs talents comme relatée dans les récits narrant leurs exploits. Beaucoup des aspects éthiques des samurais étaient illustrés dans les contes guerriers comme le *Dit des Heike* dans lesquels les combattants étaient présentés comme ils souhaitaient que les lecteurs les vissent : d'adroits guerriers aux sublimes tenues et aux prodigieux exploits martiaux. Cette littérature divertit autant ceux qu'elle prenait pour sujets qu'un public plus large qui avait accès à ces récits grâce à la tradition orale, ses *biwa hôshi* et ses *bikuni*. Ces histoires épiques de grandes batailles et prouesses se combinaient à un sous-texte moralisateur bouddhiste, celui de la fugacité de la vie¹³⁵. Le thème fut repris et embelli au fil des siècles, les exploits des célèbres combattants entrant dans le folklore traditionnel comme Tomoe, Shizuka, Hangaku ou encore Miyagino et Shinobu.

Les contes guerriers montraient alors les idéaux que les samurais cherchaient à atteindre et les héros de ces récits, figures historiques facilement identifiables, devinrent des modèles à imiter. Ces contes possédaient des fonctions manifestes et une cachée. La première était celle de raconter les vies et exploits des combattants, de simplement transmettre des faits historiques. Les deuxième et troisième étaient à la fois de créer un « esprit » guerrier, c'est-à-dire d'adhérer aux principes, et de divertir en racontant les récits des valeureux et des faibles, des victorieux et vaincus, en transmettant ainsi des idéaux aux nouvelles générations qui cherchèrent à se montrer à la hauteur de leurs ancêtres. Les différents épisodes d'une même vie permettaient le divertissement, montrant un héros ou une héroïne dans des situations changeantes et parfois

¹³⁵ Blomberg Catharina, *The Heart of the Warrior : Origins and Religious Background of the Samurai System in Feudal Japan*, Londres, Routledge, 1994, p. IX.

rocambolesques et, si seulement une partie de la population était éduquée selon les principes guerriers, tous profitaient de la narration des légendes¹³⁶ et s'en amusaient.

Ces fonctions devinrent, avec le temps, plus importantes que la première. L'imagination des écrivains et surtout des conteurs joua un rôle significatif puisqu'elle magnifia les guerriers, amenant à un intérêt plus vif que pour la simple narration de faits historiques. L'innovation des auteurs touchait à tout, l'invention de dialogue, la construction de détails liés à des lieux ou à l'apparence d'un personnage, mais cela faisait partie de la tradition orale et écrite japonaise.

La dernière fonction qui se cachait dans ces récits fut celle de fournir une légitimité à la société guerrière mise en place avec l'installation du shôgunat. Il remarque que les histoires les glorifiaient et poussaient les lecteurs à l'empathie et à l'acceptation des guerriers dans les hautes sphères de la société bien que cela ne fût pas le but premier de ces contes.

De nombreux aspects de la société japonaise se développèrent ultérieurement grâce à au *Dit des Heike*, notamment les histoires de batailles qui donnèrent un modèle à suivre pour les attitudes et normes comportementales des guerriers et ce jusqu'au XIX^e, voire jusqu'au XX^e siècle¹³⁷. Nous y trouvons toutes les qualités jugées importantes dans le code moral du guerrier dont, notamment, la loyauté, la volonté de sacrifier sa vie pour celle de son maître et la détermination à vouloir périr d'une mort honorable plutôt que de se rendre, des qualités reflétées dans les exploits des personnages du *Dit des Heike*, dont les guerrières qui ont pris part aux combats et se sont distinguées par leurs actions.

Peut-être que le point le plus important dans la création de la légende samurai et sa codification fut l'époque Edo. L'absence de guerre et, de ce fait, le climat paisible qui régnait durant cette période firent se questionner les samurais sur leur rôle social face aux changements politiques, culturels et économiques¹³⁸. S'ajouta à cette pensée guerrière la création et consommation de médias comme la littérature, le théâtre et les estampes par les citoyens, ce qui aida à définir pour toute une population l'image du combattant/de la combattante. Ceux-ci captivaient en effet les audiences en devenant le sujet d'histoires dramatiques mêlant passion et devoir, sujet très représenté aux théâtres, et le public répondait avec tant d'enthousiasme à

¹³⁶ Brownlee, John S., *Political Thought in Japanese Historical Writing : From Kojiki (712) to Tokushi Yoron (1712)*, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1991, pp. 67 – 69.

¹³⁷ Butler Kenneth Dean, « The Heike monogatari and the Japanese Warrior Ethic » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 29, Harvard-Yenching Institute, 1969, pp. 93 – 108.

¹³⁸ Gainty Denis, « The New Warriors : Samurai in Early Modern Japan » in *Japan Emerging : Premodern History to 1850*, Friday Karl F., Boulder, Westview Press, 2012, pp. 344 – 355.

ces représentations idéalisées du guerrier/de la guerrière qu'il passa de simple consommateur à mécène pour ce genre d'œuvres. Nous pourrions voir en l'image du guerrier/de la guerrière japonais(e) une force culturelle qui se renforça à mesure que la réalité du samurai, désormais simple bureaucrate, se terminait à l'ère Meiji. Le guerrier/la guerrière devint une figure appartenant à l'Histoire, une sorte de héros/héroïne aux exploits martiaux impressionnants et au code moral idéal, souvent loin de la réalité des époques Edo et Meiji.

Les guerrières étaient alors associées aux vertus par les épisodes choisis ou encore les titres des séries et des œuvres dont elles font partie, en vinrent à les incarner aux yeux du public qui réclamait des images de ces combattantes loyales et courageuses. Shizuka et Tomoe étaient reconnues pour leur loyauté envers leur amant/mari et maître, la sagesse de l'impératrice Jingû qui a écouté les *kami* lui a donné la victoire contre les royaumes de Corée et la bravoure de Hangaku suscita l'admiration jusqu'à la cour du shôgun Yoriie.

Les artistes de l'estampe jouèrent un rôle important dans cette attribution des valeurs guerrières à des femmes. En effet, ce fut par les épisodes choisis, les compositions et les titres (d'œuvres ou de séries) que beaucoup de liens se tissèrent. Les combattantes apparaissaient surtout dans trois genres de séries : les ensembles de beautés du passé ; ceux de femmes moralement exemplaires, fidèles et sages ; et ceux des héros et courageux généraux du Japon.

L'inclusion des guerrières dans les séries de beautés fut la suite logique dans leur représentation. Elles étaient déjà mentionnées dans les textes comme des femmes à l'apparence physique extraordinaire, avec leur peau blanche et leurs longs cheveux noirs, caractéristiques idéales de la femme japonaise, mais même celles dont l'apparence n'était pas décrite pouvaient rejoindre les beautés historiques dans ces ensembles d'estampes. La **figure 67** est un portrait de Tomoe par Tsukioka Yoshitoshi qu'il a réalisé pour un ensemble intitulé *Parangon des Beautés du Passé et du Présent*. Il avait également créé l'*Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure* dans laquelle nous trouvons Yatsushiro (**fig. 29**) et les princesses Takiyasha et Wakana (**fig. 56 et 57**). Malgré leur aspect guerrier, les femmes combattantes demeuraient des femmes avant tout et leur physique idéal n'était en rien entaché des horreurs de la guerre. Cependant, leur apparence, bien qu'elle fût reconnue comme attirante, n'était pas le point d'intérêt principal. Ce furent les aspects moraux que les guerrières incarnaient qui apparurent davantage dans les titres et épisodes choisis.

Les combattantes étaient qualifiées de courageuses, de fidèles et de sages dans les titres comme dans la série d'Utagawa Kuniyoshi, *Histoires de femmes sages et d'épouses loyales* (賢女烈婦傳, *Kenjo reppuden*), dans laquelle sont illustrées Tomoe (**fig. 151**), Hangaku (**fig. 153**), Yamabuki et Fujinoe. Le titre comporte les termes 賢女 (*kenjo*) et 烈婦 (*reppu*) qui signifient respectivement « femme sage » et « femme chaste », le premier se retrouvant dans le titre d'un autre ensemble de Kuniyoshi, *Huit vues de femmes vertueuses* (賢女八景, *Kenjo hakkei*). Il y incorpora une image de l'impératrice Jingû (**fig. 44**) qui observe le retour de sa flotte depuis une falaise, armée qui rentre victorieuse de la conquête de la Corée sous le commandement de la sage souveraine. Shizuka fut également représentée dans cette série s'enfuyant dans les montagnes enneigées de Yoshino, fidèle à son amant Yoshitsune qui était poursuivi par son demi-frère Yoritomo.

L'adjectif « courageuse » se lit particulièrement dans les titres des œuvres, moins dans les titres de séries et est notamment rattaché à Tomoe. C'est ainsi que la décrit Toyohara Chikanobu pour son triptyque la représentant dans son duel contre Hatakeyama Shigetada (**fig. 42**). Il utilisa le terme 勇婦 (*yûfu*) qui signifie « femme courageuse » ou « héroïne », terme qu'il avait déjà associé aux combattantes de Kagoshima quelques années plus tôt lorsqu'il illustra les plus célèbres d'entre elles dans un triptyque (**fig. 93**). Katsukawa Shuntei faisait déjà l'association bravoure – Tomoe dans une estampe sobrement intitulée *La courageuse Tomoe* (巴御前勇力, *Tomoe-gozen yûryoku*) et réalisée au début du XIX^e siècle. Même dans l'univers du théâtre, les femmes sont reconnues pour leur héroïsme et cela se voit jusque dans les triptyques d'acteurs les incarnant comme celui de Toyohara Kunichika dont le titre, *Vues : sélection de six femmes courageuses célèbres* (見立名婦六勇撰, *Mitate Meifu roku yû sen*) fait clairement allusion à la bravoure d'Ôiko, de Shizuka, de Tomoe, de Hangaku, de Yamabuki et de Sarashina (**fig. 211**).

Les ensembles dans lesquels les guerrières apparaissaient néanmoins le plus étaient ceux qui rassemblaient les images de généraux et héros du Japon, des séries historiques qui donnaient à voir les exploits des grandes figures de l'archipel. Il n'y avait dans ces ensembles aucune différence faite entre hommes et femmes, héros et héroïnes ; tous leurs exploits étaient célébrés

sans distinction de sexe autre que l'apparence physique. Le terme 武勇 (*buyû*, courage) revient régulièrement dans les titres d'ensembles dans lesquels sont illustrées les guerrières (**fig. 7, 157, 176, 206**) et s'applique parfois seulement à elles comme le titre du livre de Tsukioka Settei, *Comparaison de femmes héroïques* (女武勇粧競, *Onna buyû yosôï kurabe* ; **fig. 15 – 18**).

Les trois héroïnes chinoises d'*Au bord de l'eau* étaient également représentées dans les mêmes séries que leurs camarades masculins, sans qu'aucune distinction ne fût faite. Utagawa Kuniyoshi désignait les bandits par le terme 豪傑 (*gôketsu*), « héros », dans trois ensembles différents dans lesquels se trouvaient les trois guerrières (**fig. 61 – 65, 190 – 191**). Même les combattantes souvent anonymes de la rébellion de Kagoshima étaient choisies pour figurer dans des triptyques dont les titres comportaient le mot 英雄 (*eiyû*), « héros », les faisant donc prendre une place légitime auprès des grands hommes de la révolte (**fig. 91 – 92**). Tomoe apparaissait également dans des ensembles d'illustrations de célèbres duels, affrontant Uchida Ieyoshi (**fig. 165**), le duel légendaire de son récit et l'une de ses nombreuses prouesses martiales.

L'absence de distinction entre hommes et femmes, à quelques exceptions près, nous indique donc que le sexe d'une grande figure historique importait peu dans la répartition des valeurs car ces dernières pouvaient être incarnées par n'importe qui. La loyauté, la sagesse ou encore la bravoure n'était pas le fait d'un seul genre mais bien celui d'une population entière. Femmes et hommes étaient capables de montrer ces qualités et d'en devenir les modèles pour les générations futures au travers de leurs histoires et exploits. Tous sont reconnus comme des héros et héroïnes dignes d'être célébrés et l'intervention des artistes de l'estampe durant la période Edo, qui choisirent d'inclure dans leurs titres des adjectifs laudatifs et de représenter les exploits des guerrières, aida à maintenir cette association entre valeurs morales et combattantes, association qui avait déjà été faite par le passé dans les textes mais qui se vit accentuée, comme remise aux goûts de la population par des images dynamiques et colorées de ces figures historiques. Avec ces illustrations facilement imprimées et largement diffusées, la légende des guerrières et leurs vertus toucha un public plus large qu'auparavant mais, surtout, elle trouva un médium pérenne qui fit perdurer ces associations.

Une vertu particulière fut promue dans la société d'Edo, une vertu importante dans la pensée confucéenne qui imprégnait désormais la morale japonaise sous l'autorité du shôgunat

Tokugawa : la piété filiale. Les livres savants et populaires soulignaient la valeur de cette vertu et que dès le début du XVII^e siècle, les autorités en chantaient les louanges¹³⁹. Au début du XIX^e siècle parut le *Registre officiel de la piété filiale* (官刻孝義録, *Kankoku kôgiroku*) qui dressait la liste d'individus de tout le pays se distinguant par leur piété filiale depuis le début du shôgunat ; il y avait une majorité imposante d'hommes mais des femmes furent également reconnues. La piété filiale (孝, *kô*), au cœur des valeurs confucéennes, fut d'abord définie comme la loyauté et l'obéissance envers les plus âgés, parents et ancêtres. Toutefois, cette vertu changea au cours des années, notamment lorsqu'il s'agissait des femmes, et les discussions autour de la définition de cette valeur morale abordaient sa nature et sa pratique, questionnant les actes qui pouvaient être considérés comme étant motivés par la piété filiale.

Par ailleurs, les idéaux officiels et populaires de la démonstration de cette piété divergeaient. En effet, la différence se faisait particulièrement dans le degré de violence des actes. Les autorités ne considéraient pas la vendetta comme un acte de piété filiale, bien que les intentions, ancrées dans les principes de loyauté envers la famille ou le clan communément respectés par la société, eussent été acceptées par les individus. Mais pour le shôgunat, en tant qu'autorité gardienne de la paix, la vendetta, de n'importe quelle nature qu'elle fût, perturbait l'ordre fragile de la société. Cependant, les citoyens avaient une autre vision de la vendetta. En effet, les histoires de vengeance étaient tout particulièrement appréciées de la population, comme celles des frères Soga ou des quarante-sept *rônin*. Une histoire retint également l'attention du public et ce sur plusieurs siècles : le *Conte de Shiraishi* dont les sœurs Miyagino et Shinobu étaient les héroïnes vengeresses.

L'histoire des sœurs fut rapidement adaptée pour le théâtre de marionnettes et le kabuki sous le nom de *Histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix* jouée pour la première fois dans les années 1780. La pièce devint l'une des plus appréciées du genre *katakiuchi* et la véritable histoire derrière elle s'effaça peu à peu pour laisser place à un récit plus romanesque, plus dramatique qui glorifiait les sœurs et leur acte certes vengeur mais surtout empreint d'une importante piété filiale. Si elles sont les modèles les plus connus, les sœurs n'étaient pas les seules héroïnes dévouées à leurs parents, le sujet attirant les auteurs. A la fin du XVIII^e siècle, l'écrivain Santô Kyôden écrivit et illustra un court roman intitulé *Brocart de la ville natale : la*

¹³⁹ Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in early modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 21 – 24.

vendetta d'une fille (娘敵討古郷錦, *Musume katakiuchi Kokyô no nishiki*). Il raconta l'histoire d'Oyoshi, fille unique de Yoshimizu Sawanosuke, qui s'entraîna jour et nuit pour se venger du fantassin Tomonosuke, son ennemi juré, tout comme Miyagino et Shinobu apprirent les arts martiaux pour affronter Shiga Danshichi. L'écrivain ajouta même que ses capacités « surpassèrent tant celles de tous les autres élèves qu'elle est célébrée comme un exemple d'accomplissement de l'impossible par la pure concentration de ses efforts ». A la fin, elle vainquit Tomonosuke, accomplissant donc sa vengeance, et se maria au fils de son maître d'armes¹⁴⁰.

Les artistes, remarquant la popularité de ces récits de femmes vertueuses dans leur vengeance auprès des citadins, les illustrèrent dans l'estampe accomplissant leur vendetta ou s'entraînant. Le livre de Santô Kyôden montre clairement Oyoshi manipuler le sabre et accomplir son devoir. Elle est par ailleurs désignée par le hiragana よ, visible sur son kimono, et sa tenue est réhaussé de rouge, seule couleur qui apparaît dans le livre. Cependant, elle ne sembla pas apparaître dans les estampes individuelles, contrairement à Miyagino et Shinobu. La plupart des artistes utilisaient le nom de la pièce, ou au moins du conte, pour donner un titre aux œuvres mettant en scène les sœurs (fig. 53 – 54, 123). Utagawa Hiroshige les représenta sous le titre *Conte de Shiraishi* (fig. 155) pour son *Ensemble d'illustrations de Loyauté, de Piété filiale et de Vengeance* (忠孝仇討圖會, *Chûkô Adachi zue*), faisant ainsi le lien entre deux valeurs morales particulièrement estimées et l'un des moyens de les démontrer malgré la défiance des autorités envers des vendettas particulièrement violentes bien que justifiées. Tsukioka Yoshitoshi représenta le même épisode que Hiroshige, celui des retrouvailles des sœurs, pour une estampe intitulée *La courtisane Miyagino et sa petite sœur Shinobu* (傾城宮城野妹しのぶ, *Keisei Miyagino imôto Shinobu*) qu'il publia dans sa série *Vingt-quatre parangons de Piété filiale dans le Japon impérial* (皇國二十四功, *Kôkoku nijûshi kô*, 1881, fig. 4), imitant alors les recueils de récits de piété filiale chinois et japonais qui avaient connu un fort succès dans l'archipel et plaçant les sœurs au rang de modèles de loyauté.

¹⁴⁰ Histoire rapportée dans Yonemoto Marcia, *The Problem of Women in early modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016, pp. 34 – 35.

Cet intérêt pour les femmes vengeresses se poursuivit donc à l'ère Meiji et les artistes produisirent des images malgré la méfiance des autorités. En 1873, le nouveau gouvernement proclama que la vendetta était une forme de meurtre :

« Prendre une vie humaine est strictement interdit par la loi de ce pays, et le droit de punir un meurtrier appartient au Gouvernement. Cependant, depuis les temps anciens, il était habituellement considéré comme le devoir d'un fils ou d'un jeune frère de venger le meurtre de son père ou de son frère aîné. Bien que cela soit une expression naturelle des sentiments humains les plus profonds, il s'agit en définitive d'une sérieuse atteinte à la loi pour le compte d'une inimitié privée, une usurpation de l'autorité publique pour des fins personnelles, et cela ne peut être considéré que comme un meurtre délibéré. En outre, dans des cas extrêmes, cette situation indésirable, dans laquelle une personne en tue une autre de manière obscène et délibérée au nom de la vengeance sans considération pour les vérités et mensonges de l'affaire ou la justification de son acte, survient souvent. Cela est à condamner, et il est dorénavant décrété que cette vengeance doit être strictement prohibée. »¹⁴¹

Malgré cela, les images de vendetta même récentes continuèrent d'apparaître chez les éditeurs et dans les théâtres. Les sœurs Miyagino et Shinobu furent encore célébrées comme nous l'avons vu avec l'estampe de Tsukioka Yoshitoshi, gagnant une place parmi les figures exemplaires de piété filiale, mais le public découvrit de nouveaux noms de femmes qui remplirent leur devoir de loyauté et de piété filiale. Beaucoup moins connues que les sœurs mais aux intentions toutes aussi vertueuses, ces femmes sont peu représentées en raison de la popularité de Miyagino et Shinobu qui avaient largement pris le rôle des vengeresses exemplaires, tout comme les quarante-sept *rônin* ou les frères Soga du côté des hommes. Cependant, quelques artistes comme Adachi Ginkô décidèrent de les faire apparaître dans leurs séries d'estampes aux côtés de figures historiques guerrières bien plus célèbres comme Tomoe. Dans son ensemble intitulé *Miroir des Femmes célèbres du Passé et du Présent*, Ginkô illustra Riya, une jeune femme dont la piété filiale fut aussi forte que celle des sœurs. Son histoire fut contée dans la *Chronique de femmes exemplaires de notre pays* (本朝形史列女伝, *Honchô tôshi retsujoden*), publiée en 1879 par Shirakawa Kinsui.

¹⁴¹ Extrait de Mills D. E., « Katakuchi : The Practice of Blood-Revenge in Pre-Modern Japan » in *Modern Asian Studies*, vol. 10, n°4, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 525 – 542.

Riya était la fille de Sazaki Kôemon, fantassin au service du seigneur de la province de Bitchû (partie de l'actuelle préfecture d'Okayama). Iwabuchi Dennai, lui aussi au service du seigneur, fit des avances à la femme de Kôemon qui le refusa. Il s'introduisit dans sa maison et tenta de la violer mais Kôemon revint. Dennai le tua et s'enfuit. Son épouse mourut de chagrin, laissant sa fille Riya, à peine âgée de trois ans. Recueillie par son oncle et sa tante, elle apprit la vérité à ses treize ans. A ses dix-huit ans, la jeune fille décida de venger ses parents bien que ses gardiens tentassent de l'en dissuader. Devant son obstination, ils cédèrent, comprenant qu'elle agissait par piété filiale. Elle s'entraîna auprès de Nagai Gensuke et chercha Dennai pendant trois ans. Lorsqu'elle le retrouva, elle fit une demande officielle pour se venger, ce que le seigneur accepta, touché par la profonde piété filiale de la jeune femme. Tout le monde se rassembla pour assister au duel et Riya réussit à venger ses parents devant des témoins émus et impressionnés par la vertu de Riya.

L'illustration d'Adachi Ginkô présente Riya dans un dôjô (**fig. 225**), prête à affronter un autre élève de Nagai Gensuke devant trois hommes, s'entraînant pour s'assurer de la réussite de sa vengeance. Elle porte une tenue de la vie de tous les jours, une tenue simple composée d'un kimono brun dont les manches sont remontées et un *hakama* blanc rayé bleu. Ses cheveux sont attachés en un chignon et un bandeau blanc retient quelques mèches. Elle tient un sabre de bois, utilisé pour l'entraînement, alors qu'elle regarde en direction de son prochaine adversaire. Elle est illustrée dans une tenue et un environnement simple, il n'y a pas de mise en scène grandiose car Ginkô dessina une scène d'entraînement qui ne demandait donc pas de grandiloquence. Il s'agit d'une illustration sobre qui montre Riya au milieu d'hommes, confiante dans ses aptitudes alors qu'elle poursuit son entraînement.

Les actes de vengeance étaient certes condamnés par la loi mais le goût populaire fit des figures vengeresses des modèles de vertu. La piété filiale occupait une partie importante de la morale japonaise et, pour la population, peu importait le moyen de démontrer sa vertu et les récits touchants, souvent dramatiques, des femmes vengeant leur famille étaient tout particulièrement appréciés, ces guerrières devenant des modèles et rejoignant les figures historiques féminines prises comme exemples de loyauté, sagesse et courage.

Pour revenir aux ensembles et à leurs titres, un kanji revient tout particulièrement dans les titres de séries auxquelles appartiennent les illustrations de guerrières, celui de 名 (na/mei/shô) qui signifie « célèbre ». Les combattantes sont donc illustrées dans les

histoires/biographies/miroirs de femmes célèbres (**fig. 32, 69, 75, 109, 152, 154, 184, 211**). Une image de Shizuka en danseuse fut réalisée par Utagawa Kuniyoshi pour sa série *Vies des célèbres personnes renommées pour leur loyauté et leur vertu* (忠孝名譽奇人傳, *Chūkō meiyō kijin den* ; **fig. 33**), alliant donc sa célébrité à ses qualités morales. Les combattantes se retrouvaient dans des ensembles plus larges de figures historiques, hommes et femmes confondus, qui étaient glorifiées pour leurs exploits militaires et leurs comportements vertueux (**fig. 28, 72, 157, 165, 175**). Les guerrières étaient donc tout aussi célèbres que leurs homologues masculins et dignes de figurer parmi les héros de l'histoire japonaise par des prouesses non seulement physiques, comme la participation à la guerre, mais aussi morales : refus de quitter le champ de bataille pour mourir aux côtés de son amant (Tomoe), mener une expédition victorieuse sur les ordres des dieux (impératrice Jingū), défendre le château familial (Hangaku)...

Le lien entre la morale et la guerrière fut également accentué au cœur de l'estampe, directement dans son titre propre. Par exemple, Utagawa Yoshikazu publia en 1856 une série d'œuvres intitulée *Ensemble de Huit Vertus* (仁義八行之内, *Jingi hakkō no uchi*) dans laquelle il illustra les vertus de bienveillance, courtoisie, sagesse, foi, loyauté, piété filiale, devoir et obéissance, des vertus appréciées de la société japonaise. Deux des huit estampes représentent des guerrières, les six autres des hommes. Le devoir est incarné par Izumi Saburō Tadahira accompagné de sa femme Fujinoe (**fig. 164**) qui est également prête à partir au combat, son *naginata* à la main et l'armure revêtue. L'obéissance est quant à elle figurée par Tomoe (**fig. 226**). L'épisode choisi est celui de sa fuite lors de la bataille d'Awazu, fuite ordonnée par son maître Yoshinaka. La guerrière regarde une dernière fois derrière elle, en direction de son amant, tandis que son cheval s'élance au milieu des flèches, bannières et morceaux de cuirasse tombés au sol. Elle porte son armure ainsi qu'un *horo* sur lequel sont dessinés des *mitsu tomoe*, symbole qui se répète sur son pantalon et son étrier. Elle est simplement coiffée d'un bandeau blanc et armée d'un *naginata*, de flèches et d'une longue épée. De sa main droite, elle tient un objet enrobé dans un tissu rouge aux motifs jaunes et verts. Il est fort probable que cela soit une relique de Yoshinaka, une trace qu'il a demandé à Tomoe d'emmener avec elle, peut-être pour la ramener dans sa province natale de Shinano, afin que subsiste encore une partie du général dans ce monde. Tomoe incarne alors parfaitement l'obéissance, vertu particulièrement attachée aux femmes car la femme devait se soumettre à l'autorité de son père, de son frère ou de son

mari selon l'éducation néo-confucéenne de la société japonaise. Tomoe exécute les dernières volontés de Yoshinaka en fuyant et en gardant un reliquat pour les futures générations.

Ainsi, les guerrières incarnaient des valeurs morales comme la loyauté, la sagesse, la bravoure et la piété filiale depuis que leurs histoires ont été contées et leur association à ces qualités se renforça à la période Edo grâce aux différents arts : littérature, théâtres et estampe. Cette dernière, peu coûteuse et qui ne nécessitait pas d'être lettré, permit une large diffusion des images de combattantes et de leurs exploits. En effet, en voyant Tomoe combattre Uchida Ieyoshi, les spectateurs, qui avaient lu ou simplement entendu sa légende, pouvaient voir et comprendre son courage et sa force. En regardant Shizuka traverser les montagnes enneigées de Yoshino, ils ressentaient la grande loyauté de la guerrière qui suivit son amant jusque dans sa fuite périlleuse alors qu'elle portait son enfant. L'impératrice Jingû se tenant fièrement devant les messagers coréens apparaissait alors en majesté mais s'attendrissant aussitôt qu'elle était avec son fils, comme la mère sage et dévouée qu'elle était. Toutes ces combattantes étaient reconnues pour leurs vertus et devinrent, au-delà de la simple incarnation, des modèles à imiter non seulement pour les hommes mais aussi les femmes des périodes Edo et Meiji.

La transmission de valeurs morales donna aux récits un aspect didactique, voulu ou non par les auteurs, qui enseignait à la population les comportements dits « exemplaires » et les estampes, qui représentaient ces attitudes, devinrent un autre médium de diffusion de valeurs. L'essor prodigieux de l'impression au XVII^e siècle entraîna l'alphabétisation croissante de la population japonaise, dont des femmes, et les éditeurs profitèrent de ce nouveau public. Ainsi furent publiés des textes liés à l'éducation des femmes qui leur apprenaient à se comporter de manière courtoise et raffinée selon leur rang dans la société. L'un des textes les plus connus, notamment pour sa misogynie, était la *Grande Leçon pour les femmes*, attribué au moraliste confucéen Kaibara Ekiken. Il enseignait aux jeunes femmes le besoin de se soumettre à leur mari et leur famille et dressait également la liste des raisons d'un divorce, lesquelles seraient au nombre de sept et parmi lesquelles la désobéissance aux beaux-parents figure en premier, rappelant l'importance de la piété filiale dans la société confucéenne¹⁴². A l'instar de la *Grande Leçon pour les femmes*, beaucoup de textes didactiques imposaient aux femmes leur code de conduite et ce que leurs auteurs pensaient être approprié de faire pour une femme mais d'autres rassemblaient les histoires de femmes vertueuses pour montrer par l'exemple le comportement qu'il était convenable d'adopter comme dans le *Miroir des femmes de notre pays* qui aurait été

¹⁴² Atkins E. Taylor, *A History of Popular Culture in Japan : From the Seventeenth Century to the Present*, Londres, Bloomsbury, 2017, p. 58.

écrit par Asai Ryôï en 1661, une collection de quatre-vingt-cinq récits de femmes historiques classés en cinq catégories, selon leurs vertus : sagesse, compassion, principes justes, chasteté et persuasion. Les femmes apprenaient ainsi l'importance de la piété filiale, de l'obéissance, de la compassion, du dévouement à l'apprentissage, de la diligence et d'autres qualités souhaitables dans la société d'Edo. Cependant, si les femmes lisaient ces ouvrages afin d'apprendre à se conduire de manière courtoise, elles n'en demeuraient pas moins des lectrices avides de poésie, de guides et de fictions chinoises et japonaises, lesquelles ne manquaient pas de personnages féminins vertueux. Beaucoup de ces textes étaient d'abord écrits dans un but de divertissement et étaient donc enjolivés pour garder l'attention du lecteur ou de la lectrice en ajoutant une touche de romanesque (aventures, exploits extraordinaires...) ou de surnaturel (magie, esprit...) mais l'aspect didactique des biographies de personnages célèbres, dont les guerrières, ressurgissait dans les comportements louables de ces figures historiques, comportements dignes d'être imités par la population d'Edo.

Cette valorisation des attitudes et des qualités incarnées par les personnages historiques se manifestait également dans d'autres formes d'art. Les pièces de théâtre enseignaient plus efficacement l'éthique que les livres d'histoire et les manuels éducatifs. L'illustration des valeurs apprises par les guerriers était le procédé des pièces historiques même sous une forme vulgarisée. Les héros y apparaissaient comme des modèles d'autodiscipline, d'intégrité, d'honnêteté et de compassion, évoluant dans des intrigues faites de conflits et maintenant leur loyauté envers leur maître ou obéissance envers leur père, le devoir l'emportant toujours sur les sentiments personnels dans les œuvres historiques. Le mal est vaincu, le bien triomphe¹⁴³.

Un événement particulier du calendrier japonais permit également la mise en valeur de l'éthique guerrière et des qualités à cultiver : le *Tango no sekku*. Popularisée entre les époques Kamakura et Edo, cette fête célébrant le bonheur des petits garçons avait lieu le cinquième jour du cinquième mois faisait écho au *Hinamatsuri* (雛祭り), la « fête des poupées », consacrée aux petites filles. Le *Tango no sekku* a déjà été mentionné lors de la description de l'illustration 19 mais il nous faut revenir sur les traditions et pratiques qui lui sont liées afin de montrer la place de la guerrière dans cette célébration. Alors que les filles exposaient des poupées représentant la cour impériale, les garçons plaçaient des *musha-ningyô* (武者人形), des

¹⁴³ Shively Donald H., « Popular Culture » in *The Cambridge History of Japan, Volume 4 : Early Modern Japan*, Hall John W., Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 706 – 771.

« poupées de guerrier », à l'effigie des grands héros de l'histoire du Japon. Alan Pate explique que, selon les croyances, ces figurines servaient de *yorishiro* (依代), d'objet accueillant temporairement un esprit, plus particulièrement celui d'un héros, afin de protéger et purifier la maison ce jour-là¹⁴⁴. Les guerriers qu'elles représentaient, liés à des valeurs morales telles que le courage, la force ou encore la sagesse, devenaient donc des sources d'inspiration pour les jeunes garçons qui aspiraient à ressembler à leurs héros.

Parmi les *musha-ningyô*, une femme tient une place particulièrement importante : l'impératrice Jingû. Elle se tient aux côtés de Minamoto no Yoshitsune, de Musashibô Benkei et de Katô Kiyomasa, des hommes dont les noms résonnaient avec force et dont la renommée s'était faite par leurs prouesses martiales, leur courage et leur force. Avoir l'image de l'impératrice au milieu de tels héros est assez éloquent : elle était considérée comme l'égale des plus grands héros du Japon, elle était à sa place parmi eux. La souveraine était souvent accompagnée de son fidèle ministre Takenouchi no Sukune qui berçait le nourrisson Ôjin, sujet également récurrent dans les estampes. Un exemple de poupées datant de la fin de la période Edo, peut-être même de l'ère Meiji, nous donne à voir l'impératrice debout, habillée d'une armure couverte par une grande veste blanche (**fig. 227**). Elle porte également un *hakama* et des chaussures en fourrure noire. Ses cheveux, attachés en queue de cheval, sont également tenus par un bandeau. Elle est armée d'un arc long qu'elle tient de la main gauche ainsi que de deux sabres à la ceinture dont le plus long est rangé dans un fourreau en peau de tigre, marque de noblesse. Elle tient aussi un éventail de commandement de la main droite. A côté d'elle, Takenouchi no Sukune est assis sur un siège, berçant le futur empereur Ôjin. L'esthétique de ces poupées fait grandement penser aux images de l'impératrice dans les estampes et nous y retrouvons tous les éléments qui constituent la tenue de Jingû. La présence de la souveraine parmi les poupées de guerriers exposées lors du *Tango no sekku* montre qu'elle était ainsi tout autant honorée que ses homologues masculins et servait de modèle aux garçons qui souhaitaient son courage et sa sagacité.

Les estampes de guerrières étaient tout aussi porteuses de valeurs morales, permettant la représentation visuelle et la diffusion des récits et qualités des combattantes. Connues par les livres, les pièces de théâtre ou les spectacles de rue, ces femmes étaient associées à des valeurs morales dans l'imaginaire collectif. Les estampes, plus visuelles que des textes et plus durables que des pièces ou des célébrations, devinrent un médium adapté à la large diffusion des

¹⁴⁴ Pate Alan Scott, *Japanese Dolls : the fascinating world of ningyô*, Vermont, Tuttle Publishing, 2008.

représentations de guerrières, de leurs récits et des valeurs qu'elles transmettaient. Les acheteurs les collaient alors sur les murs, les piliers de leur maison, les affichaient dans la chambre des enfants pour leur donner des modèles à imiter, espérant qu'ils seraient aussi courageux que Tomoe, loyaux que Shizuka ou sages que l'impératrice Jingû. Les guerrières étaient ainsi glorifiées pour leurs exploits et pour leurs qualités, devenant des modèles moraux. Toutefois, certaines combattantes n'étaient pas célébrées pour leur comportement et incarnaient plutôt la perfidie, la manipulation et le mensonge. Ces femmes, qui inspiraient la crainte, étaient souvent les personnages aux intentions malveillantes des pièces de théâtre comme les princesses Takiyasha et Wakana. D'une beauté qui n'avait d'égale que leur noirceur d'âme, elles servaient de modèles certes, mais de modèles de comportements à ne jamais imiter. Elles n'hésitaient pas à tuer, à manipuler et à maîtriser des forces surnaturelles pour parvenir à leurs fins.

Cependant, ces femmes à l'attitude détestable semblaient animer d'un désir de vengeance autrement célébré dans les récits des sœurs Miyagino et Shinobu. En effet, la princesse Takiyasha souhaitait venger son père et poursuivre sa rébellion tandis que la princesse Wakana cherchait à venger la mort de son père et la destruction de son clan. Ces histoires auraient pu se rapprocher du principe de piété filiale alors, quelle était la différence avec les sœurs ? Je pense que la distinction se fait dans la manière dont elles ont mené leur vendetta. Elles ont toutes les deux décidé de s'associer à des forces maléfiques, l'*aramitama* d'un temple et un *Tsuchigumo*, qui leur enseignèrent la sorcellerie, discipline fort mal considérée par la société. De plus, Takiyasha a mené une révolte contre l'empereur, s'opposant alors à l'ordre établi. Les deux n'avaient également aucun remord à manipuler, tromper et tuer si cela pouvait les aider à atteindre leur but. Contrairement à Miyagino et Shinobu, leur quête de vengeance ne fut jamais menée de manière légale. Elles incarnaient alors tout ce qu'une femme ne devait pas être : menteuse, manipulatrice, désobéissante, lascive... des défauts qui firent alors de l'ombre à leur dévouement envers leur famille. Toutefois, elles restaient des personnages fascinants pour les audiences qui n'hésitaient pas à se procurer des estampes les représentant. Il y avait comme un goût pour la transgression qui se mêlait à celui pour le surnaturel, les deux s'accordant parfaitement dans les figures de Takiyasha et de Wakana qui, malgré leur terrible personnalité, connurent un véritable succès en tant qu'antagonistes, devenant tout aussi appréciées que les héros qui les combattaient. Elles n'étaient certainement pas des modèles, leurs défauts prenant le pas sur leurs qualités, mais cela n'empêcha pas les artistes de l'estampe de les représenter. Si les guerrières telles que Tomoe, Hangaku ou Shizuka servaient de parangons de loyauté, de sagesse et de bravoure, les ensorceleuses comme Takiyasha et Wakana semblaient être des

mises en garde. Néanmoins, leur indéniable renommée indique le degré de fascination de la population pour ce genre de personnage qui serait détesté dans la réalité mais intrigant dans la fiction.

Toutefois, malgré cette intention d'émuler des comportements exemplaires, nous pouvons nous poser la question de la place des véritables femmes de l'époque afin de savoir si les combattantes étaient perçues comme des modèles et, si oui, comment et dans quelle mesure elles furent vraiment imitées ; quelles valeurs résonnaient le plus pour des femmes qui vivaient dans une période de paix et de prospérité, n'ayant ainsi pas toujours l'occasion de prouver leur valeur martiale. Si nous remontons aux temps anciens, la femme japonaise tenait un rôle prééminent dans la société. Les récits de reines comme Himiko et sa successeuse Iyo qui auraient ramené la paix dans le royaume après de terribles guerres de succession et des règnes désastreux d'hommes reflètent particulièrement bien la position élevée de la femme durant l'Antiquité. L'impératrice Jingû et les souveraines qui la suivirent furent elles aussi retenues dans l'histoire comme des femmes exceptionnelles. Toutefois, E. Taylor Atkins affirme qu'il y eut un déclin perceptible du statut de la femme entre l'Antiquité et le Moyen-Âge pour trouver son point le plus bas dans les temps modernes¹⁴⁵.

Les femmes de la classe des *bushi* pouvaient commander les troupes de leur père ou mari quand cela était nécessaire mais leur rôle dans la guerre se limitait souvent à la protection de la demeure et de l'honneur de la famille, devoir qui requérait un certain entraînement martial. Elles avaient également pour rôle de parcourir les champs de bataille après les conflits afin de trouver, laver et noircir les dents des têtes tranchées des ennemis pour les présenter à leur seigneur. Dans l'ensemble, la société samurai était dominée par les hommes mais les membres féminins de la classe montraient un esprit combattif et un sens de l'honneur et du devoir aussi fort que celui des hommes. Elles avaient un haut statut et s'occupaient des finances de leur maison, de l'organisation des serviteurs et de la défense de la demeure en cas de conflit. De plus, elles étaient chargées de l'éducation des enfants aux idéaux samurais de sacrifice et de loyauté, ayant elles-mêmes reçu ces enseignements¹⁴⁶.

Les femmes des plus humbles couches de la société avaient aussi leur rôle à jouer et étaient loin d'être impuissantes mais les guerres civiles de la période Sengoku (fin XV^e – fin

¹⁴⁵ Atkins E. Taylor, *A History of Popular Culture in Japan : From the Seventeenth Century to the Present*, Londres, Bloomsbury, 2017, p. 17.

¹⁴⁶ Cook Harry, *Samurai : The Story of a Warrior Tradition*, New York, Sterling Publishing Company, 1993, p. 46.

XVI^e siècle) et la mise en place du shôgunat Tokugawa leur firent perdre leur pouvoir¹⁴⁷. Conformément aux enseignements confucéens, la femme restait inférieure à l'homme et devait se soumettre à lui, qu'importait son intelligence et sa sagesse ; l'obéissance était la première des vertus¹⁴⁸. Les femmes de la classe guerrière devaient être éduquées selon une instruction formelle qui se constituait autour des textes éducatifs comme la *Grande Leçon pour les femmes*, leur apprenant à se comporter selon les préceptes confucéens. Elles jouaient alors un rôle social en tant que grand-mères, mères, épouses, concubines et filles et, parfois, elles réussirent à exercer une certaine influence au sein des quartiers des daimyôs et du shôgun. Elles étaient des administratrices, supervisant la maison et ses occupants lorsque leur mari partait servir son seigneur. Certaines se distinguèrent en tant qu'écrivaines ou artistes, d'autres en tant qu'expertes en arts martiaux. Cependant, dans l'ensemble, les femmes de l'époque Edo étaient soumises au carcan d'une société empreinte de confucianisme qui les réduisait au rang de filles et d'épouses dominées, loin des images de guerrières qui étaient imprimées. Ces dernières restèrent donc un idéal féminin qui correspondait plus à l'imaginaire de la population qu'à la réalité vécue par les femmes de la période. Toutefois, elles montrèrent des comportements aussi exemplaires que les combattantes, bien que de manière différente, partageant alors avec elles les valeurs de loyauté, de sagesse et parfois même de bravoure.

Quelques mois après la restauration de l'empereur Meiji, en janvier 1868, une guerre civile éclata, la guerre de Boshin. Les clans de Satsuma, Chôshû et Tosa, proches de l'empereur, affrontèrent les forces shôgunales des domaines d'Aizu, Jôzai et Nagaoka et ce conflit marqua la rupture nette entre le shôgunat d'Edo et la nouvelle ère de Meiji. Durant la guerre, le seigneur du domaine d'Aizu fut déclaré « ennemi de la cour » par les clans de Satsuma et Chôshû. Il décida par conséquent de prendre les armes, ce qui mena à la célèbre bataille d'Aizu. Les forces du domaine furent finalement abandonnées par les troupes de l'ancien shôgunat et le château de Tsuruga, siège du seigneur d'Aizu, fut assiégé. Ce fut lors de cette bataille qu'un groupe de femmes se distingua tout particulièrement, le Jôshigun (娘子軍).

Qu'elles prissent part au combat n'avait rien d'étonnant car elles avaient toutes reçues un enseignement au moins basique dans le maniement des armes, enseignement requis pour les

¹⁴⁷ Kure Mitsuo, *Samurai : An Illustrated History*, Vermont, Tuttle Publishing, 2002, p. 217.

¹⁴⁸ Bacon Alice Mabel, « Samurai women » in *Japanese girls and women*, Boston et New York, Houghton Mifflin Company, 2010, pp. 207 – 208.

femmes de la classe samurai. Elles étaient alors éduquées de manière à pouvoir défendre leur demeure et l'honneur de leurs domaine et famille. Pendant le siège du château de Tsuruga, certaines avaient réussi à fuir vers la campagne et d'autres s'étaient suicidées pour des raisons logistiques, personnelles mais aussi politiques. A celles qui n'avaient choisi aucune de ces solutions, une dernière option s'offrait : partir au combat. Ainsi, entre vingt et trente femmes se rassemblèrent le 8 octobre 1868, jour de l'invasion d'Aizu et des suicides de masse¹⁴⁹. Parmi les guerrières du Jōshigun, la femme du commandant Nakano Heinai, Kōko, et ses deux filles, Takeko et Masako, Hirata Kochō, Jimbō Yukiko, Okumura Sukiko, Okada Rinko, Suwa Kochiko, Yoda Makiko et sa sœur Kikuko, toutes expertes en arts martiaux, décidèrent de prendre les armes et d'abandonner leur demeure pour participer à une sortie hors du château assiégé. Portant des bandeaux blancs, des vestes aux manches attachées dans le dos, des *hakama* et des sandales de paille, elles s'armèrent de *naginata* et de longs sabres pour partir à la bataille. Toutefois, alors qu'elles affrontaient les troupes impériales, les défenseurs du château refermèrent les portes, les condamnant à se battre jusqu'à la mort, ce qu'elles avaient bien l'intention de faire dès qu'elles prirent la décision de partir au combat. Cette unité de combattantes indépendantes surprit les ennemis, leurs laissant le temps de faire des dégâts mais une fois l'effet de surprise dissolu, les ordres impériaux était de les capturer vivantes. Cependant, les balles des fusils avaient déjà abattu une bonne partie du Jōshigun et parmi les victimes, Nakano Takeko, une jeune femme experte au maniement de la hallebarde. Elle devint un modèle de courage pour les jeunes filles et femmes contemporaines et des générations suivantes grâce à la détermination dont elle fit preuve durant le combat mais aussi pour avoir demandé à sa sœur de lui trancher la tête avant que l'ennemi ne pût s'en emparer et de l'enterrer dans l'enceinte du temple Hōkai-ji. La bravoure du Jōshigun est encore aujourd'hui célébré tous les automnes à Aizu, des jeunes filles honorant leur mémoire en portant des *hakama* et des bandeaux blancs.

L'ouverture du Japon au monde à la moitié de XIX^e siècle bouleversa la société de l'archipel qui accueillit désormais fréquemment des étrangers et leurs inventions, techniques et arts. Si le pays garda sa propre identité, l'ère Meiji fut une ère d'industrialisation, de modernisation à l'image de nations étrangères et tous les domaines furent plus ou moins touchés, notamment celui de l'art. L'estampe faisait ainsi face à l'importation de la lithographie mais surtout de la photographie et les artistes cherchèrent un moyen de survivre entre leurs traditions

¹⁴⁹ Wright Diana E., « Female Combatants and Japan's Meiji Restoration : the case of Aizu » in *War in History*, vol. 8, n°4, Sage Publications, novembre 2001, pp. 396 – 417.

et les nouveautés, comme nous en avons déjà parlé précédemment. La société japonaise, sur les ambitions de l'empereur, chercha à construire une identité nationale forte qui pourrait rivaliser avec les puissances étrangères et cela passa notamment par la transmission des valeurs du pays. En art, cela se traduisit par l'introduction de la discipline des beaux-arts et l'intervention d'Ernest Fenollosa (1853 – 1908), historien de l'art et professeur de philosophie et économie politique à l'Université de Tôkyô, qui encouragea la peinture d'histoire, affirmant que « le Japon, lui aussi, avait besoin d'une peinture civique puissante »¹⁵⁰. Pour cela, il suggéra de choisir des héros captivants, comme Kusunoki Masashige, que les peintres distingueraient par leurs postures, leurs expressions et leurs tenues.

La deuxième figure importante de cette époque fut Okakura Kakuzô (1862 – 1913), savant et critique d'art japonais qui étudia auprès d'Ernest Fenollosa. Il affirmait que les peintres de Meiji devaient refléter les idéaux de leur époque, ils devaient donner forme à ses idéaux sociaux : « Tout comme les développements de l'art sont une sorte de phénomène social, les artistes aussi ne peuvent échapper à leur place dans la société. Pour cette raison, l'art d'une période est naturellement influencé par les nombreuses circonstances de la société et doit représenter les idéaux et tendances de pensée de ces temps. »¹⁵¹. Selon Okakura Kakuzô, la conscience sociale demeurait tout aussi importante que l'individualisme, l'expression de soi, afin de conférer de l'authenticité à l'art. Le genre qui unissait alors le mieux la mise en forme d'idéaux sociaux contemporains et la reconnaissance de la tradition, le tout en exprimant la modernité, était la peinture d'histoire.

En montrant des événements historiques et les valeurs culturelles partagées dans la société, ces peintures avaient un véritable pouvoir fédérateur et les artistes explorèrent le passé national afin d'illustrer et glorifier les vertus qu'ils considéraient comme particulières au Japon. Cependant, Victoria Weston indique que la réception critique de ces œuvres, centrées sur des figures idéalisées d'une histoire elle-même idéalisée, fut mitigée car l'intérêt principal reposait sur le sujet choisi¹⁵². Les œuvres du groupe qui entourait Okakura Kakuzô furent pourtant des triomphes visuels lors d'expositions car la résonance culturelle était particulièrement forte. En effet, les sujets peints provenaient de thèmes historiques valorisés en littérature ou dans le

¹⁵⁰ Weston Victoria, *Japanese Painting and National Identity, Okakura Tenshin and His Circle*, Michigan, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004, p. 25

¹⁵¹ Okakura Kakuzô, 「社会と作家」 (« Shakai to sakka »), *美術評論 (Bijutsu hyôron)*, n°2, Novembre 1897 ; retranscrit dans Weston Victoria, *Japanese Painting and National Identity, Okakura Tenshin and His Circle*, Michigan, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004, p. 128.

¹⁵² Ibid, p. 136.

théâtre, notamment ceux du *Dit des Heike*, et, comme auparavant avec les estampes, les spectateurs exprimaient leurs idées et leurs émotions face aux œuvres.

La peinture d'histoire émergea donc comme un aspect de la recherche d'une identité nationale, au moment même où l'Histoire était une discipline en plein essor, les historiens travaillant à découvrir un passé lointain, allant jusqu'aux origines natives de la culture japonaise afin de comprendre ce qui définit le pays, renforçant l'unité nationale. Les peintres et les dessinateurs d'estampes se tournaient donc vers les thèmes historiques, vers des sujets déjà familiers de la population pour leurs prouesses et pour les valeurs qu'ils incarnaient. Les légendes de héros et héroïnes guerriers regorgeaient de récits de courage, de sacrifice, de loyauté, de devoir... des valeurs partagées et émulées par l'ensemble de la société. Cette mise en avant de ces thèmes et vertus guerriers, de l'histoire du Japon correspondait au besoin du pays de s'imposer aux étrangers comme une nation au passé glorieux, empli de figures à l'éthique exemplaire.

Une guerrière se distingua tout particulièrement dans cette recherche d'identité japonaise : l'impératrice Jingû. Melanie Trede affirme que la souveraine servit de symbole idéal pour le Japon de l'ère Meiji car elle était un personnage, une divinité, la mère d'un dieu, une guerrière conquérante victorieuse aux multiples significations textuelles, rituelles mais également visuelles qui avait atteint toutes les couches de la société des XVIII^e et XIX^e siècle. Le gouvernement Meiji pouvait donc compter sur cette connaissance diffuse de toutes les facettes de Jingû pour construire de nouvelles images servant à des objectifs variés¹⁵³. Par ailleurs, le développement de l'Histoire en tant que domaine scientifique et scolaire accentua cette mise en avant de la figure de Jingû en l'illustrant dans les manuels et livres accompagnée de cartes, cherchant à prouver la véracité de son récit. L'impératrice continua aussi d'être représentée dans les estampes (**fig. 27, 72 – 74, 167, 175**), au même titre que celles qui l'ont suivies, et les tablettes votives (**fig. 9, 120**).

Toutefois, Melanie Trede rappelle que l'impératrice Jingû était omise des généalogies impériales, étant considérée comme une impératrice indépendante depuis le *Nihon Shoki* (720) et renouvelée dans la *Chronique de la succession légitime des Divins Empereurs* (神皇正統記,

¹⁵³ Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 55 – 105.

Jinnô shôtôki) de Kiyabatake Chikafusa en 1343. Les récits et images populaires en firent pourtant une impératrice légitime en la nommant et décrivant comme la quinzième *tennô* (**fig. 166 et 172**) bien que les historiens de l'école Mito l'eurent effacée de la généalogie des empereurs dans l'*Histoire du Grand Japon* (大日本史, *Dai Nihonshi*, Tokugawa Mitsukuni et clan Mito, débuté en 1657 et achevé en 1906), la mentionnant comme régente après la mort de l'empereur Chûai et avant l'accession au trône de l'empereur Ôjin, version reprise par les autorités de Meiji qui ne l'évoquaient dans les généalogies ni officielles ni visuelles¹⁵⁴. Par ce manque de reconnaissance du gouvernement, Jingû devint un symbole idéal pour la nation japonaise car elle pouvait incarner divers fantasmes et buts politiques, notamment face aux pays étrangers, par ces multiples facettes de souveraine, de mère, de chamane, de cheffe des armées et de guerrière qui lui permirent de triompher au-delà de l'archipel. Elle apparaissait donc comme le parfait symbole des ambitions colonialistes et impérialistes du Japon de Meiji en incarnant la victoire mais également la sagesse et le courage, deux valeurs morales si ancrées dans la culture du pays.

Ainsi, encore à l'ère Meiji, les guerrières sont considérées comme des modèles à imiter malgré un intérêt croissant pour la modernité des nations étrangères. Les combattantes comptaient parmi les figures historiques qui aidèrent à construire une identité nationale japonaise forte comme le souhaitait l'empereur Meiji, soucieux de montrer son pays comme une nation forte au milieu des autres puissances étrangères. Malgré les importations techniques et artistiques, les dessinateurs de l'estampe continuèrent à travailler avec leur médium et ses thèmes pour représenter les célèbres personnages d'un passé lointain, ceux qui firent l'histoire de l'archipel dont les guerrières. Si, du point de vue des valeurs incarnées, elles demeuraient des parangons de loyauté, de courage et de sagesse, les combattantes prirent une sorte de dimension officielle avec l'essor de l'Histoire comme discipline académique, notamment l'impératrice Jingû, souveraine guerrière aux multiples facettes et qualités.

Sous les traits des grandes combattantes de l'histoire, les valeurs appréciées et louées par la société japonaise se trouvaient alors représentées et s'exposaient toute l'année aux spectateurs et acheteurs, servant d'exemples comportementaux, qu'elles fussent promues ou

¹⁵⁴ Trede Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 55 – 105.

non dans les titres de série ou d'œuvre. Les notions de loyauté, de sagesse, de courage, d'obéissance mais aussi de piété filiale, largement empruntée au confucianisme, imprégnaient les épisodes, les personnages et les attitudes choisis dans l'estampe. La loyauté de Tomoe qui continue de se battre durant sa fuite de la bataille d'Awazu, la sagesse de l'impératrice Jingû qui écoute les dieux et s'empare des trois royaumes de Corée sans verser le sang, le courage de Hangaku qui n'hésite pas à revêtir l'armure et bander son arc pour affronter les nombreuses troupes qui menacent le château familial, les sœurs Miyagino et Shinobu qui s'entraînent diligemment avant de demander un combat officiel contre le meurtrier de leur père... Autant d'exemples que la société japonaise glorifia au travers des estampes, un médium peu coûteux et facilement diffusable, acheté par une large partie de la population qui n'était pas forcément de la même classe que ces combattantes mais qui était familière avec leurs noms et exploits.

Les ensembles d'estampes dans lesquels étaient illustrées les guerrières semblaient donc promouvoir la culture et du passé japonais, alliant images visuellement esthétiques et moralement vertueuses, dans la majorité des cas. En effet, sans que cela fût leur principal objectif, les artistes qui les réalisaient participèrent activement à la sauvegarde et à la diffusion des grands noms de l'histoire ainsi que de leurs récits et exploits. Par la même occasion, ils aidèrent à la construction d'une culture et d'une identité nationales recherchées par le shôgunat Tokugawa, qui craignait la présence étrangère, et l'empire Meiji, qui cherchait à s'imposer comme nation puissante face à l'Occident.

Les récits de guerrières touchaient et donnaient à beaucoup l'envie d'émuler leurs comportements, attitude fortement encouragée par les autorités qui préféraient les représentations de personnages historiques à celles des acteurs et courtisanes qu'elles jugeaient comme décadentes et parfois même vulgaires, censurant les images jugées scandaleuses. Cependant, qu'en était-il de l'image de la guerrière ? Quelle fut l'attitude de la censure face à des représentations de femmes vertueuses ? Les autorités surveillaient la production des artistes et la réaction du public. Toutefois, ils étaient dotés de sensibilités bien différentes, apportant leurs propres interprétations des récits des combattantes.

III. Quand la guerrière défie l'autorité : les estampes de combattantes face à la censure

Bien qu'elles fussent porteuses de valeurs approuvées par le shōgunat, les estampes de guerrières et leurs artistes devaient se soumettre à la censure du gouvernement. Toute œuvre produite devait passer devant un comité qui jugeait si elle était en accord avec les principes de la société et qu'elle ne perturbait pas l'ordre établi et le thème des guerrières n'en était pas exempté. Quelques questions se posent alors : quelle était véritablement et concrètement cette censure et comment s'organisait-elle pour les estampes ? Les œuvres produites se conformaient aux règles établies par cette autorité nouvelle pour que les artistes pussent être certains de pouvoir les vendre. Alors, comment une estampe de combattante pouvait être reconnue comme appropriée pour la vente ? Le nombre d'estampes publiées nous indiquent que les représentations des femmes combattantes obtenaient le droit d'être vendues ; mais cela n'a-t-il pas changé au cours du temps ? Nous pouvons également nous interroger de nouveau sur l'esthétique de l'estampe et nous demander quelles sont les différences faites entre la représentation de la jolie femme de la maison de thé et la belle guerrière au combat, deux figures féminines d'un grand attrait visuel.

Ces questions ont donc pour sujet la relation entre les estampes et les autorités, les artistes et la censure et la manière dont les dessinateurs se sont prêtés au jeu tout en ayant l'audace de s'en jouer. En effet, l'époque Edo connut différentes phases de censure plus ou moins strictes auxquelles les artistes répondaient par des estampes que les autorités pouvaient juger adaptées au public en apparence. Cependant, quelquefois, un message caché et le ressenti individuel, dont les dessinateurs n'étaient pas responsables, donnèrent une toute nouvelle grille de lecture, chose que le gouvernement ne pouvait pas prévoir.

La censure « officielle » débuta en 1790 pour les estampes mais les autorités surveillaient déjà depuis longtemps le contenu des œuvres publiées. En effet, avec l'essor de l'imprimerie et de la culture urbaine, le shōgunat se préoccupa des thèmes abordés dans la production de cette classe de citoyens dont l'intérêt se concentrait sur les plaisirs de la vie contemporaine et dont l'attitude reflétait cette attention, contrairement aux guerriers, de nouveau au sommet de la société, qui cherchaient à maintenir une longue tradition de vertu martiale et de comportement exemplaire en accord avec les grands noms du passé. Le théâtre kabuki fut l'un des premiers arts à être strictement contrôlé, le gouvernement multipliant les

interdictions pour veiller aux bonnes mœurs de la population. Femmes et enfants étaient exclus du jeu, remplacés par de jeunes hommes mais ceux-ci furent à leur tour bannis pour la bienséance et pour entraver les dérives liées à la prostitution. En 1653, à la suite d'un décret du shōgunat, ne restèrent que les hommes pour jouer tous les rôles¹⁵⁵ et les acteurs se spécialisèrent souvent dans un type de personnage, créant notamment la catégorie des *onnagata*, les acteurs qui jouaient les rôles de femmes. Du côté des intrigues de pièces, trois catégories ressortaient particulièrement : les *sewamono*, drame des gens ordinaires, les *jidaimono*, pièces historiques, et les *shosagoto*, pièces dansées. Ce fut les deux premières qui s'associèrent au fil du temps aux faits contemporains mais il fallut que les événements politiques fussent réécrits d'une manière acceptable pour les autorités car les citoyens étaient capables de déceler le sous-texte anti-gouvernemental d'une intrigue. Les scandales liés aux suicides, aux affaires amoureuses illicites et autres devaient vite être adaptés pour pouvoir être joués au théâtre afin de profiter de l'intérêt suscité par ces affaires auprès du public¹⁵⁶.

Dans le monde de l'estampe, les sujets étaient assez divers, la pornographie restant tout de même vue d'un œil méfiant et plusieurs fois sanctionnée mais sans que cela décourage les artistes et les éditeurs qui continuèrent de publier du contenu parfois très explicite. Cependant, lorsque l'art de la gravure sur bois connaissait un succès retentissant durant la seconde moitié du XVII^e siècle, le climat politique et le contexte social apportèrent des changements dans le choix des thèmes. Par exemple, les œuvres prenant pour sujets les événements contemporains ayant un quelconque lien avec la politique ou la critique des familles à la tête du shōgunat étaient illégales.

Il fut alors décidé en 1790, en plein essor de l'impression multicolore, d'organiser la censure de manière plus officielle. Tout dessin d'estampe, s'il plaisait à un éditeur mais avant d'être envoyé au graveur, devait désormais obtenir l'approbation d'un censeur. Ce dernier faisait partie d'un comité constitué d'éditeurs de fictions et d'estampe qui tenaient ce rôle tour à tour. Toutefois, lors d'une courte période (1842 – 1858), ce furent les officiels du gouvernement qui prirent en charge la censure des œuvres¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Toita Yasuji, *Kabuki : The Popular Theater*, New York et Tôkyô, Walker/Weatherhill, 1970, p.13.

¹⁵⁶ Harris Frederick, *Ukiyo-e : The Art of the Japanese Print*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010, p. 137.

¹⁵⁷ Miller-Kanada Margaret, *Color Woodblock Printmaking : the traditional method of Ukiyo-e*, Tôkyô, Shufunotomo, 1989, p. 25.

Un sceau était alors apposé sur le dessin de l'artiste si celui-ci correspondait aux critères des autorités : il n'était pas une critique du shôgunat, il ne corrompait pas la morale publique et il ne présentait aucune extravagance excessive. Le premier sceau utilisé était de forme circulaire et comportait le caractère 極 (*kiwame*) qui signifiait « approuvé ». Il dura de 1790 à 1805 puis fut décliné en différentes formes : il put apparaître seul (**fig. 127, 129, 131**) ; accompagné d'un sceau zodiacal dans lequel apparaissaient le signe du zodiaque chinois ainsi que le mois de l'année de publication (**fig. 132, 146**) ; ou le sceau zodiacal seul mais cela restait rare ; ou les sceaux d'éditeurs agissaient comme censeurs ; ou bien le sceau zodiacal accompagné du caractère 改 (*aratame*), « examiné ».

A partir de 1842, le système de censure fut complètement remanié et les éditeurs qui étaient chargés d'approuver les œuvres furent remplacés par quinze officiels. Ceux-ci utilisèrent en plus du sceau *kiwame* un sceau portant les caractères de leur nom. Entre 1842 et 1846, les censeurs apposaient seuls leur marque (**fig. 33 – 34, 39 – 40, 43 – 44, 46, 149, 155, 159, 212**) puis ils travaillèrent par paires jusqu'en 1853 (**fig. 28, 53, 100, 147, 160, 163, 166, 208**). Les deux sceaux des censeurs officiels s'accompagnaient eux aussi des sceaux zodiacaux qui permettaient donc une datation plus précise de l'approbation du dessin (**fig. 6, 35, 48, 54, 148, 156, 213, 222**) ou, plus rarement, des sceaux ou caractères *kiwame* ou *aratame* (**fig. 219**).

Le système fut réformé une fois de plus à la fin de l'année 1853 et les sceaux étaient ceux de l'*aratame* et du zodiaque séparés mais apposés l'un à côté de l'autre (**fig. 1, 5, 31, 52, 60, 150, 161, 164, 204, 221**). Cela dura jusqu'en 1872 bien qu'en 1859, les sceaux *aratame* et du zodiaque fusionnèrent pour n'apparaître qu'en un seul et même sceau, le signe du zodiaque et le mois de l'année se trouvant au-dessus de l'*aratame* (**fig. 152**) ou bien ce dernier était à gauche du cercle, le mois au-dessus ou au milieu et l'année à droite (**fig. 29, 32, 41, 56 – 57, 154, 157, 218 – 220, 223 – 224**). Cela n'était pas une règle générale et il y eut des variations mais cela restait la forme la plus répandue. De 1872 à 1875, le sceau revint à la simple forme de date zodiacale.

Tous les dessins d'estampe devaient donc être approuvés et marqués de ces sceaux que le graveur reproduisait fidèlement sur l'œuvre finale. L'instauration d'un groupe d'officiels en tant que censeurs en 1842 donne l'impression que le shôgunat souhaitait surveiller d'encore plus près ce que les artistes produisaient en faisant appel à ses propres magistrats qui travaillèrent par paires, demandant donc une double approbation. Ce changement survint au même moment qu'une réforme importante, la réforme Tenpô.

Après la restauration de Meiji en 1868, la perception de la culture populaire en tant que génératrice de désordre moral et social n'avait apparemment pas changé. Le nouveau gouvernement promulgua alors un ensemble de lois qui visait à séparer lieux d'amusement populaire et lieux de la vie quotidienne¹⁵⁸. Comme auparavant, les spectacles de rue et les théâtres de marionnettes et du kabuki devinrent la principale cible de ces nouvelles régulations mais l'estampe fit aussi l'objet d'un strict contrôle. Dès 1868, les autorités délivrèrent une ordonnance :

« Bien que Kyôto et Tôkyô soient les capitales de la nation impériale et des centres de cultivations vertueuses, nous faisons face à des situations dans lesquelles des sentiments irrévérencieux et licencieux sont encouragés parmi le peuple. Puisque leur influence vicieuse atteindra probablement toutes les couches de la société, nous devons renforcer notre politique de purge de toute activité promouvant de tels sentiments. Ces dernières années, il y a des gens qui vendent et achètent ouvertement des estampes multicolores érotiques et obscures et il y en a d'autres dont les chapiteaux portent des pancartes offensantes et disgracieuses montrant des femmes et des hommes nus. Ces estampes doivent être confisquées et ces commerces interdits. »¹⁵⁹

Suivant l'interdiction de ces estampes et des spectacles de rue, ce furent les acteurs de kabuki, les conteurs et les marionnettistes qui durent limiter leur répertoire aux récits de guerre, aux contes anciens et aux sermons, excluant tout particulièrement les double suicides, les adultères, les meurtres et les fantômes vengeurs, afin de transmettre aux audiences des messages à la moralité limpide et dans la continuité de l'éthique Tokugawa : « Récompenser les bons et châtier les mauvais » (勸善懲惡, *Kanzen chôaku*)¹⁶⁰. Ainsi, les estampes de guerrières étaient certes contrôlées mais pas interdites. Elles furent même encouragées à être vendues parce qu'elles renvoyaient au passé glorieux du Japon et incarnaient ce que les autorités

¹⁵⁸ Hirano Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 211.

¹⁵⁹ Extrait de Furukawa Miki 古河三樹, 『図説庶民芸能 - 江戸の見世物』 (*Zusetsu shomin geinô - Edo no misemono*), 東京 (Tôkyô), 雄山閣出版 (éditions Yûzankaku), 1982, retranscrit dans Hirano Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 211 [ma traduction].

¹⁶⁰ Extrait de Kurata Yoshihiro 倉田喜弘, 『明治の演芸』 (*Meiji no engei*), 東京 (Tôkyô), 国立劇場調査養成部芸能調査室 (Kokuritsu Gekijô Chôsa Yôseibu Geinô Chôshitsu), 1980, retranscrit dans Hirano Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 211.

recherchaient : des idéaux moraux qui permettaient au pays de construire une identité nationale forte par leurs récits et exploits. Elles n'étaient pas du monde des divertissements populaires, elles n'inspiraient pas les comportements indignes ou lascifs ; a contrario, elles encourageaient les attitudes vertueuses et la volonté de poursuivre des valeurs importantes de la culture japonaise comme la loyauté ou la sagesse donc les artistes qui les représentaient agissaient presque comme des éducateurs, diffusant des images de figures idéales que la population se devait de connaître.

Le gouvernement de Meiji persévéra dans ses efforts de régulation de la culture populaire en se fondant sur trois suppositions majeures décrites par Kurata Yoshihiro :

- il y avait des connexions intrinsèques entre divertissements populaires et « les tendances immorales et lascives du peuple ignorant ».
- ces connexions devaient être brisées afin de diffuser les valeurs d'une civilisation moderne et d'encourager la population à les accepter.
- les divertissements autorisés devaient « participer à la promotion de la distinction du bon et du mauvais ».

Ces efforts subsistèrent jusque dans les années 1880, quand l'éducation fut rendue obligatoire et devint le truchement de discipline et d'éducation du peuple¹⁶¹. Toutefois, la censure de Meiji se concentrait en particulier sur les estampes érotiques, voire pornographiques, et celles qui pouvaient donner à voir des comportements considérés indignes. Pour les estampes relatant des faits historiques, même contemporains, les autorités encourageaient les artistes à représenter les élites en dehors des portraits officiels. L'empereur lui-même était le sujet de nombreuses estampes et tous les grands événements (accueil de dirigeants, cérémonies officielles) ainsi que ceux plus privés (avec sa famille) étaient pris pour thèmes. Les interdictions du shôgunat furent levées et les femmes combattantes qui vécurent entre 1573 et la fin de l'époque Edo furent alors illustrées. Les guerrières qui avaient pris part à la guerre civile qui avait embrasé le Japon du XVI^e siècle étaient prises pour sujets par les artistes qui ne tardèrent pas à les illustrer et donc à les faire connaître à leur public.

¹⁶¹ Extrait de Kurata Yoshihiro 倉田喜弘, 『明治の演芸』 (*Meiji no engei*), 東京 (Tôkyô), 国立劇場調査養成部芸能調査室 (Kokuritsu Gekijô Chôsa Yôseibu Geinô Chôshitsu), 1980, retranscrit dans Hirano Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 213.

Ainsi, Dame Kasuga (**fig. 111**), nourrice du troisième shôgun Tokugawa, Dame Ano (**fig. 107**), femme d'Oda Nobunaga, princesse Komatsu (**fig. 105**), épouse de Sanada Nobuyuki, Dame Hôjô (**fig. 109**), épouse de Takeda Katsuyori, ou encore Oyuki (**fig. 104**), épouse de Tomita Nobutaka, prirent alors place aux côtés de Tomoe, Hangaku et Shizuka en tant que guerrières illustrées. A l'époque Edo, les artistes ne pouvaient les représenter à cause de l'interdiction d'illustrer les personnalités ayant vécu après 1573 mais avec la levée de la prohibition, les dessinateurs abordèrent avec intérêt toute cette période qui avait été passée sous silence par les autorités. Les figures de combattantes se multiplièrent, comme celles des femmes vertueuses (princesses, nonnes ou encore poétesses), et la population en apprit davantage sur l'histoire de son pays, sur une période que le shôgunat Tokugawa souhaitait garder comme « secrète » dans le sens où le gouvernement voulait éradiquer toute possibilité de remettre en question, voire de critiquer la légitimité du régime. Cependant, le nombre d'images réalisées au sujet de ces femmes était restreint si nous le comparons avec celui des guerrières qui ont dominé la période Edo. Il semble que ces combattantes étaient illustrées de manière à éduquer, plus qu'à apprécier, une caractéristique particulièrement encouragée par le gouvernement Meiji. Toutefois, cela ne signifie pas qu'elles n'avaient qu'une valeur purement didactique ; la beauté des estampes de l'ère Meiji se dévoilait complètement dans ces œuvres, la nouvelle esthétique mélangeant tradition et modernité se manifestant dans les traits et couleurs utilisés par les artistes.

La censure officielle ne subsista que peu de temps sous le nouveau régime Meiji, s'arrêtant vers 1875 mais cela ne signifie pas qu'il n'y avait plus aucun contrôle. A la place des différents sceaux créés par les autorités shôgunales, il était obligatoire d'inscrire la date, les noms et adresses du créateur et de l'éditeur afin de pouvoir retracer les auteurs si un problème survenait. De plus, le contrôle des images et de leur contenu pouvait être tout aussi, voire plus encore, strict car les estampes et leurs artistes devaient montrer l'exemple. Ils ne pouvaient pas perturber l'ordre social et moral, ils ne devaient pas encourager les comportements indignes et lascifs. Les estampes étaient un véritable moyen de communication et d'éducation du peuple et le gouvernement Meiji avait l'intention de continuer ainsi dans d'autres domaines, dans la presse notamment. Estampes et journaux furent donc assez étroitement liés durant l'ère Meiji, les images illustrant les articles provenant des artistes qui publiaient à côté des triptyques et estampes individuelles, la presse leur permettant d'avoir un travail plus stable et ainsi de vivre. Les autorités s'intéressèrent vite à ce domaine en plein essor, surveillant de près ce qui était écrit et illustré. En 1871, le gouvernement publia une ordonnance qui exhortait les journaux à

promouvoir la même maxime qu'Edo : « Récompenser les bons et châtier les mauvais » mais aussi d'éduquer par des informations factuelles sur le Japon et le reste du monde. Toute histoire de fantôme ou autres manifestations surnaturelles ainsi que les récits absurdes ou tendancieux étaient prohibés¹⁶².

Ainsi, que ce fût à l'époque Edo ou à l'ère Meiji, les représentations de guerrières ne semblaient pas rencontrer de difficultés face à la censure. Elles étaient même encouragées du fait de la nature des récits où elles figuraient. Elles étaient en effet considérées comme des parangons de vertus, des héroïnes dont les prouesses avaient marqué de manière pérenne l'histoire du Japon. Cependant, la censure connut de nombreux changements au cours des années et ce qui était accepté pendant un temps pouvait être interdit. Le shôgunat Tokugawa tenta de contrôler le pays au moyen de différents édits mais surtout de réformes plus ou moins bien acceptées par la population. Les efforts du gouvernement se concentraient particulièrement sur les problèmes financiers qu'une rapide transformation de la société avait entraîné. De peur du mécontentement de la population, les autorités mirent en œuvre des réformes, espérant ainsi éloigner toute menace qui pouvait planer sur le shôgunat. Les nouvelles lois tentaient alors de réguler chaque aspect de la vie publique mais aussi privée des citoyens et cela toucha leurs loisirs comme la lecture, le théâtre et l'estampe.

Depuis les années 1630, le shôgunat décida de couper tout lien avec les pays étrangers, se méfiant d'une possible ingérence occidentale dans sa politique ainsi que de l'influence des missionnaires catholiques. Le Christianisme fut ainsi banni et sévèrement réprimandé et la seule porte vers l'Occident fut le port de Dejima, dans la ville de Nagasaki, dans lequel seuls les Hollandais, protestants et dévoués entièrement aux échanges commerciaux, et les Chinois pouvaient débarquer. Toutefois, cela restait sous la surveillance étroite des autorités et les directeurs successifs de la Compagnie hollandaise des Indes orientales devaient rendre compte au shôgun régulièrement des changements politiques et des avancées scientifiques du monde par le biais d'interprètes officiels¹⁶³. Cependant, les artistes se trouvèrent fascinés par la culture et la science occidentale et cherchèrent un moyen de se procurer des livres et des œuvres comme

¹⁶² Extrait de Matsumoto Sannosuke 松本三之介, Yamamuro Shinichi 山室信一, 『言論とメディア』 (日本近代思想大系) (*Genron to media (Nihon kindai shisô taikai)*), 東京 (Tôkyô), 岩波書店 (Iwanami Shoten), 1990, retranscrit dans Hirano Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 211.

¹⁶³ Shimizu Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2014, p. 271.

des ouvrages d'anatomie ou des gravures sur cuivre qui inspirèrent les dessinateurs de l'estampe qui mirent en pratique ce qu'ils avaient étudié dans ces livres dans leur propre production.

Dès l'ère Kanbun (1661 – 1673), le shôgunat intervint dans la création alors grandissante d'œuvres imprimées en imposant aux éditeurs d'obtenir une approbation pour toute nouvelle œuvre, notamment si elle était de nature érotique, mais ce fut au siècle suivant que les réformes se firent plus fermes et qu'elles s'attaquèrent souvent aux publications destinées aux citoyens. Les réformes Kyôhō furent mises en place en 1736 par le huitième shôgun Tokugawa, Yoshimune (r. 1716 – 1745). Bien qu'elles fussent d'une nature économique, ces réformes touchèrent un grand nombre de domaines dont la réalisation d'œuvres, qu'il s'agît de livres ou d'estampes. A ce sujet, ce sont surtout des mesures de censure qui furent mises en place :

- interdiction de publier livres et pamphlets sur le christianisme ou autres idées potentiellement dangereuses.
- interdiction des livres traitant de personnages ou d'événements ultérieurs au règne d'Oda Nobunaga, donc après 1582.
- interdiction de critiquer le gouvernement.
- interdiction des œuvres érotiques et pornographiques.
- chaque livre ou estampe, pour sa première publication, devait être approuvé par les autorités et marqué d'un sceau de censure *aratame*.¹⁶⁴

Ces réformes eurent plus ou moins de succès, les œuvres érotiques continuant de fleurir mais les personnages historiques de la période citée n'apparaissant plus dans les réalisations.

Cinquante-et-un ans plus tard, en 1787, de nouvelles réformes, connues sous le nom de réformes Kansei, furent mises en place afin de régler les problèmes créés dans les années précédentes. Les édits voulus par Matsudaira Sadanobu (1759 – 1829), premier conseiller du shôgun et régent pour le onzième shôgun, rompirent brutalement avec les dernières années passées. Il y eut une volonté de renforcer le gouvernement et Matsudaira Sadanobu augmenta les réserves de riz du bakufu et demanda aux seigneurs de faire de même ; il dépensa moins pour les villes, l'exception étant les réserves en cas de famine, et encouragea les paysans à

¹⁶⁴ Capriati Manuela, « L'Ukiyo-e come arte « di uso e consumo » » in *Il Giappone*, vol. 41, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001, pp. 43 – 86.

retourner dans la campagne. Il tenta d’instaurer moralité et frugalité en interdisant les activités extravagantes dans les zones rurales et en rappelant à l’ordre les maisons closes qui n’avaient pas d’autorisation¹⁶⁵. Pour le domaine de l’estampe, l’interdiction de représenter les événements contemporains fut renouvelée. Pourtant, certains considèrent l’ère Kansei (1789 – 1801) comme l’apogée de la culture bourgeoise malgré des injonctions à la frugalité.

L’année 1804 revint sur l’interdiction de représenter les guerriers après 1582 en avançant la date à l’année 1573 et assurant la censure plus stricte. Ce changement intervint à la suite d’un scandale notamment causé par Kitagawa Utamaro et d’autres artistes. La *Chronique du Taikô* (太閤記, *Taikôki*), est une biographie de Toyotomi Hideyoshi qui s’éleva au rang de *taikô*, régent-conseiller de l’empereur, à la fin du XVI^e siècle, biographie écrite par le savant confucéen Oze Hoan (1564 – 1640) qui la publia en 1626. Le succès de cet écrit entraîna la publication plus d’un siècle plus tard, entre 1797 et 1802, de la *Chronique du Taikô illustrée* (絵本太閤記, *Ehon Taikôki*). Cette dernière fut rapidement adaptée pour le kabuki et le théâtre de marionnettes, les dramaturges prenant soin de changer les noms des personnages. Les artistes et auteurs publièrent également estampes et romans sur le sujet mais ils s’attirèrent les foudres du gouvernement, probablement parce qu’ils identifiaient clairement les figures historiques par leur nom ou leur emblème, ce qui était interdit. Parmi les estampes censurées apparaissaient des œuvres d’Utamaro, en particulier une représentation du *taikô* entouré de ses cinq consorts lors de la contemplation des cerisiers en fleur à Kyôto. Chacune des femmes est clairement identifiée et certaines prennent des poses attribuées aux courtisanes de Yoshiwara. Montrer Toyotomi Hideyoshi, une figure historique si importante et de plus interdite à la représentation, d’une manière si extravagante et qui pouvait critiquer l’actuel shôgun déplut fortement aux autorités. Utamaro fut arrêté pendant cinquante jours et l’on passa également les menottes à Kitagawa Tsukimaro, disciple d’Utamaro, Utagawa Toyokuni, Katsukawa Shuntei et Shun’ei ainsi qu’à Jippensha Ikku (1765 – 1831), auteur de courts romans, tandis que les éditeurs durent s’acquitter de lourdes amendes¹⁶⁶.

La censure pouvait donc sanctionner sévèrement les artistes et les éditeurs si les autorités considéraient que la loi était transgressée ou que l’honneur d’une personne aussi importante

¹⁶⁵ Hane Mikiso, *Premodern Japan : A Historical Survey*, Boulder, Westview Press, 1991.

¹⁶⁶ Davis Julie N., « The Trouble with Hideyoshi: Censoring Ukiyo-e and the *Ehon Taikôki* Incident of 1804 » in *Japan Forum*, vol. 19, British Association for Japanese Studies, 2007, pp. 281 – 315.

que Toyotomi Hideyoshi était ridiculisé. Les estampes représentant l'histoire du passé du Japon étaient autorisées, comme celles des guerrières mais pas celles des guerrières d'après 1573. Les réformes suivantes furent encore plus strictes dans leurs interdictions et la censure changea au même moment de système, passant des éditeurs choisis à tour de rôle à un comité de quinze officiels désignés pour approuver la publication d'œuvres. En 1841, le shôgunat lança une large campagne de réformes connue sous le nom de réformes Tenpô. Sous la direction de Mizuno Tadakuni, conseiller du shôgun, les autorités prirent pour cible toute forme d'immoralité ou d'extravagance afin de restaurer la stabilité du pays affaibli par des famines et des troubles sociaux qui en émergeaient. L'estampe figurait parmi les formes d'immoralité et d'extravagance et le gouvernement la restreignit autant qu'il le put. Il s'adressa notamment aux libraires :

« Réaliser des estampes d'acteurs de kabuki, de courtisanes et de geisha est préjudiciable à la morale publique. Dorénavant, la publication de nouvelles œuvres [de ce genre] ainsi que la vente de stocks acquis précédemment sont strictement interdites. Dans le futur, vous devrez choisir des dessins fondés sur la loyauté et la piété filiale, lesquels serviront à éduquer femmes et enfants, et vous devrez vous assurer qu'ils ne soient pas luxueux. »¹⁶⁷

Ainsi, les estampes de courtisanes et d'acteurs furent interdites mais pas les estampes de guerriers et de légendes qui devinrent alors le principal sujet de beaucoup d'artistes. Des décrets ultérieurs continuèrent à restreindre l'activité de la gravure en limitant le nombre de couleurs utilisées dans l'estampe et en plafonnant les prix de manière à les rendre le moins ostentatoire possible. Toutes ces interdictions et restrictions envers ce qui rendait les estampes aussi appréciables auraient pu provoquer le déclin de cet art et pourtant, la demande populaire ainsi que les créateurs résistèrent à ces nombreuses limitations en explorant différentes façons de contourner les interdits alors imposés.

L'industrie de l'estampe s'épanouit tout autant en jouant le jeu des autorités car les artistes surent se jouer des interdictions. Utagawa Kuniyoshi réussit notamment à produire un triptyque prenant pour thème le héros Minamoto no Yorimitsu et à dissimuler derrière ses traits

¹⁶⁷ Cité dans Akai Taturô, *The Common People and Painting*, traduit par Clark Timothy, *Tokugawa Japan*, Tôkyô, 1990, p. 183 et de nouveau cité dans Tinios Ellis, « Kunisada and the Last Flowering of « Ukiyo-e » Prints » in *Print Quarterly*, vol. 8, n°4, Print Quarterly Publications, décembre 1991, pp. 342 – 362.

ce que le public a décelé comme une critique de la politique shôgunale. Cela causa une grande controverse et l'artiste dût se soumettre à un contre-interrogatoire par les autorités mais il ne reconnut aucune implication politique voulue dans son œuvre, échappant ainsi à une punition plus sévère que l'amende que son éditeur et lui payèrent et la suppression des blocs pour produire le triptyque. L'allégorie historique se prêtait parfaitement au jeu de la critique politique mais également à celui du détournement de sujet. Puisque le gouvernement souhaitait des estampes mettant en avant les vertus telles que la loyauté et la piété filiale, les artistes produisaient des estampes de beautés en les identifiant comme des « parangons de vertus » et les acteurs devenaient leurs rôles dans des ensembles de « loyaux héros du passé ». Une nouvelle manière de présenter et de commercialiser les estampes s'était donc développée bien que les courtisanes ne fussent plus représentées dans toute leur splendeur et que les acteurs perdirent leur nom pendant plus d'une décennie.

Ce jeu de dissimulation de la part des artistes conduit à se demander si les guerrières ne pouvaient pas jouer un rôle précis à cette période. En effet, les estampes historiques, donc les estampes de combattantes étaient autorisées et même encouragées par les autorités. Par conséquent, les artistes ont pu, grâce à leur ingéniosité, chercher à cacher sous les traits d'une guerrière célèbre une belle femme ou courtisane, ne serait-ce que dans les gestes esquissés ou les tenues portées, mais également des acteurs qui n'étaient alors plus reconnus par leurs noms mais par leurs rôles. Il est fort possible que ce fut le cas, peut-être pas pour toutes les œuvres ayant pour thème une guerrière mais au moins pour certaines d'entre elles.

La dissimulation des acteurs sous les traits de personnages historiques n'était pas l'apanage des guerrières mais beaucoup d'héroïnes qui apparaissaient dans les pièces devinrent un moyen de représenter un acteur sans être censurer. Pour se faire, l'artiste n'inscrivait pas le nom de l'acteur, seulement celui de son rôle, et laissait au public, souvent amateur de théâtre, le jeu d'identification. Pour cela, rien n'était laissé au hasard et il s'agissait souvent de personnages liés aux pièces alors jouées au moment même de la réalisation. Les acteurs, aussi connus que leurs rôles, étaient clairement discernables pour les connaisseurs qui achetaient donc leur portrait ainsi dissimulé. La censure, pourtant stricte avec le monde du théâtre, approuvait ces portraits car aucune mention de l'acteur ou de la pièce dans laquelle il jouait n'était faite. Auparavant, les comédiens étaient bel et bien les protagonistes des œuvres, leurs noms presque toujours inscrits, contrairement à celui de leur rôle mais, avec les réformes Tenpô, la tendance fut inversée et ce furent les héros et héroïnes qui prirent une place centrale dans le

portrait d'acteur. Cependant, les artistes et les acheteurs n'étaient pas dupes, la censure non plus probablement, et tous reconnaissaient ceux qui se cachaient derrière ces représentations. Si elles passèrent le contrôle des autorités, ce fut possiblement car elles ne mentionnaient pas explicitement le comédien, la pièce et le théâtre mais aussi parce qu'elles ne critiquaient en rien le gouvernement et servaient à divertir la population. En outre, le choix du thème historique aida grandement car les figures historiques illustrées étaient, pour la plupart, porteuses de valeurs que le shôgunat encourageait et cherchait à enseigner aux citoyens.

Les rôles de guerrières furent un bon sujet pour cacher les portraits d'acteurs car leurs noms étaient familiers du grand public dont une grande partie se rendait au théâtre. La danseuse Shizuka apparaissait dans la célèbre pièce *Yoshitsune et les mille cerisiers*, pièce particulièrement appréciée du public et souvent jouée et rejouée durant l'époque Edo. Lorsque la censure interdit les portraits d'acteurs, Utagawa Kunisada dissimula Onoe Kikugorô IV sous les traits de la concubine (**fig. 1**) pour une série dont les estampes sont en fait des portraits de comédiens cachés par leurs rôles et dont le titre ne fait aucunement mention du théâtre. Kunisada, ayant sciemment choisi tous ces éléments, ne fut pas inquiet de voir ses œuvres refusées.

Hangaku fut aussi un personnage de choix car la pièce dont elle est la protagoniste connaissait un fort succès depuis sa première représentation en 1736. Jouée à nouveau dans les années 1850, elle inspira encore les artistes Utagawa Kunisada et Gosôtei Hirosada, le premier installé à Edo, le deuxième à Ôsaka. Ils illustrèrent la scène de la destruction de la porte par la combattante, mentionnant bien son nom dans un cartouche mais pas celui de son acteur (**fig. 204 et 206**). Hirosada avait également fait le portrait de l'héroïne dans la lignée des portraits de comédiens du kabuki mais en ne donnant que le nom de Hangaku (**fig. 205**). Cependant, aucune ambiguïté quant à la véritable nature de l'œuvre car la manière de dessiner, les traits particuliers du visage et la pose des mains ainsi que le morceau de tissu qui couvre le front de l'acteur nous indique qu'il s'agit bien d'un portrait de théâtre. Mais l'absence du nom de l'acteur semble l'avoir sauvé de la censure.

L'impératrice Jingû fut également sélectionnée pour des portraits par Utagawa Kunisada et Utagawa Kuniyoshi. Les deux confrères proposèrent des acteurs costumés en la souveraine pour accéder aux demandes du public qui souhaitait malgré tout des représentations de comédiens et le choix de l'impératrice permit aux artistes de donner aux spectateurs ce qu'ils

attendaient tout en contournant la censure, en mettant en scène une guerrière aux valeurs morales fortes et tout particulièrement reconnues par les autorités (courage et sagesse). Kunisada dessina l'acteur Bandô Shûka I pour représenter la province de Bingo dans son ensemble de *Gloires des Provinces du Japon* (国尽倭名誉, *Kunizukishi Yamato meiyô*), berçant le nourrisson Ôjin avec les deux Joyaux des Marées présents dans un insert (**fig. 148**), tandis que Kuniyoshi le représenta accompagné de Nakamura Utaemon IV jouant le rôle de Takenouchi no Sukune dans la série *Les Cinq festivals* (五節句のうち, *Go sekku no uchi*). Aucun des deux n'est nommé, ni nom d'acteur ni nom du personnage, l'artiste laissant les costumes et les éléments qui les entourent permettre leur identification (**fig. 228**). En effet, Takenouchi no Sukune est reconnaissable par sa longue barbe blanche, sa coiffe de cour et l'éventail de commandement qu'il tient de sa main droite. Il était le plus proche et fidèle conseiller de l'impératrice et l'iconographie de cette dernière la présentait souvent avec son ministre à ses côtés. Par ailleurs, la souveraine est reconnaissable par l'arc long sur lequel elle s'appuie et sa tenue composée d'une armure rouge par-dessus laquelle elle porte une large veste verte à motif de phénix. Ce symbole, associée à l'impératrice par les artistes de l'école Utagawa, est l'un des éléments les plus certains de son identification car, comme je l'ai commenté précédemment, je n'ai jamais vu d'autres guerrières arborer l'oiseau mythique. D'autre part, le cartouche du titre est décoré d'iris, référence à la fête des Garçons qui avait lieu le 5 mai. L'association entre l'impératrice et cette célébration étant très forte, due notamment à la présence de poupées à l'effigie de la souveraine dans les *musha-ningyô* exposées lors du festival, Kuniyoshi a rendu l'identification plus simple par les nombreux détails qu'il a dessinés. Sans aucun nom et par le lien avec une fête reconnue pour encourager des valeurs de bravoure et d'héroïsme chez les jeunes garçons, l'estampe n'eut probablement aucun mal à être acceptée par les autorités.

On remarque toutefois que dans certaines œuvres de la même époque que la stricte censure appliquée par les autorités, les noms des acteurs étaient mentionnés. Celles-ci n'auraient pas pu être approuvées au vu de la fermeté avec laquelle le gouvernement interdisait tout rapport avec le théâtre et de sa faible considération des acteurs. Deux illustrations de notre corpus, **147** et **208**, l'une par Kuniyoshi et l'autre par Kunisada, mentionnent effectivement les acteurs Bandô Mitsugorô IV et Bandô Shûka I dans le rôle de l'impératrice Jingû. Néanmoins, en observant les écritures et en comparant avec les autres estampes des mêmes séries, je pense que les noms des acteurs ont été rajoutés au pinceau après avoir reçu l'approbation des autorités.

Pour l'œuvre de Kunisada (**fig. 208**), tout l'ensemble porte des cartouches avec les noms des rôles et les noms des acteurs sont écrits au pinceau tandis que dans l'œuvre de Kuniyoshi, les autres estampes ne contiennent aucun nom, seul celles de l'impératrice Jingû et de son ministre mentionnent les acteurs (**fig. 147**), renforçant ma première impression qu'il s'agit d'un ajout ultérieur. Dans tous les cas, si nous enlevons les noms de comédiens, nous remarquons que les artistes avaient pensé à rendre identifiables leurs personnages par les tenues (large veste sur une armure), symboles (phénix) et accessoires (Joyaux des marées, arc) mais aussi par la présence de l'enfant Ôjin dans les bras de sa mère. Nous observons également que les titres des œuvres sont un indice précieux car ils mentionnent le cinquième mois (**fig. 208**) ou les iris et poupées (**fig. 147**), liant directement les estampes à la fête des Garçons durant laquelle seule l'impératrice Jingû était célébrée au même titre que les autres guerriers. L'ajout des noms d'acteurs a pu être faite par l'imprimeur ou par l'acheteur lui-même afin de se souvenir du comédien qui endossait le rôle de la souveraine dans la pièce à laquelle il avait assisté.

Les antagonistes du théâtre comme les princesses Takiyasha et Wakana étaient également autorisées à être représentées même si elles n'incarnaient pas réellement de valeur morale. Elles étaient plutôt perçues comme des enchantresses trompeuses mais les autorités acceptèrent leurs illustrations, permettant donc aux artistes de faire le portrait d'acteurs pour le public intéressé par ces figures renommées du kabuki. Ces magiciennes étaient ainsi devenues des personnages de légende au même niveau que les guerrières historiques, et les autorités acceptèrent peut-être leurs représentations parce que les récits qui les concernent se situaient dans un passé assez lointain et que, malgré leur nature et actions malveillantes, elles faisaient preuve de courage et cherchaient à venger leur famille. Utagawa Kunisada, qui s'était fait une belle réputation en tant que dessinateur d'acteurs et à la production prolifique, déguisa Bandô Shûka I (**fig. 221 – 222**) et Sawamura Tosshô II (**fig. 218**) sous les traits de la princesse Wakana et Sawamura Tanosuke III en princesse Takiyasha (**fig. 217**). Les séries dans lesquelles sont publiées ces illustrations ne font pas non plus référence au monde du théâtre et seuls les noms des princesses, ou d'une identité qu'elles ont empruntée (Shiranui Daijin), sont donnés. L'artiste avait donc pris soin de ne pas mentionner les acteurs afin de faire passer ses œuvres pour des représentations de scènes légendaires qui passaient plus facilement la censure de cette époque.

Cependant, pour le public, il était aisé de reconnaître les portraits d'acteurs par les rôles évoqués mais également le dessin, les traits du visage et les épisodes choisis. Je pense que l'identification des comédiens était en réalité tout aussi simple pour les autorités mais que, tant

que l'interdiction de mentionner le théâtre et ses métiers était respectée et qu'il ne se dissimulait aucune critique du gouvernement, la censure ne sanctionnait pas. Il est probable que les autorités se sont rendu compte des goûts de la population et, malgré leur tentative de les réguler et d'imposer des sujets considérés plus dignes, elles ne purent complètement enrayer la production d'estampes car le théâtre était un loisir trop central dans la vie des citadins pour être totalement prohibé et, si le gouvernement avait insisté sur son interdiction (représentations scéniques et œuvres autour des pièces), il se serait heurté à un fort mécontentement citadin qui aurait pu être une menace à l'ordre établi et l'objectif du shôgunat, déjà bien préoccupé, était d'éviter cela à tout prix.

Nous observons également que la censure semble plus permissive durant la dernière décennie du shôgunat d'Edo, dans les années 1860, car les portraits d'acteurs ne sont plus dissimulés et les noms sont inscrits clairement dans des cartouches (**fig. 219 – 220, 223**). La dissolution du comité de censure composé de quinze officiels désignés par le gouvernement lui-même entraîna probablement ce « relâchement ». Les estampes devaient toujours être approuvées et un sceau zodiacal était apposé mais la censure était bien moins stricte. Cela peut également s'expliquer par les problèmes rencontrés par le shôgunat durant cette décennie qui a vu la fin de l'époque Edo avec la restauration de l'empereur Meiji en 1868. Les loisirs des *chônin* et les productions centrées sur eux étaient probablement devenus un problème considéré comme mineur par les autorités à moins qu'une œuvre ne fût véhémente à l'encontre du gouvernement ou ne perturbât la morale sociale en encourageant des comportements dépravés.

Les images de beautés semblent avoir subi le même traitement que les portraits d'acteurs, se dissimulant de manière plus subtile derrière des portraits de femmes historiques, dont les guerrières, afin de permettre aux artistes de contourner la censure et de fournir à la population des images qu'elle souhaitait, même si elles étaient officiellement interdites. Shizuka était l'un des choix les plus évidents lors de cette période pour cacher des courtisanes. En effet, la jeune femme, bien qu'elle fût intervenue dans la défense du palais de Horikawa, était avant tout considérée pour son métier de danseuse et bien que les *shirabyôshi* fussent pour beaucoup des prostituées, elles dansaient généralement pour les aristocrates parmi lesquels un certain nombre les prit pour concubines, voire épouses. Ce qui rendit l'acceptation de la représentation de Shizuka en *shirabyôshi* à cette période-là fut également les légendes autour de ses danses (devant le shôgun et même les dieux) et, surtout, sa dévotion sans égale envers Minamoto no Yoshitsune. Ainsi, les artistes de l'école Utagawa, Kunisada et Kuniyoshi l'illustrèrent dansant

dans leur tenue complète (**fig. 32**) ou dans des habits plus contemporains (**fig. 33**) mais toujours avec ses accessoires qui rappelle qu'elle n'était pas n'importe quelle danseuse, elle était une *shirabyōshi*. Les acheteurs d'estampes pouvaient alors satisfaire leur goût pour les danseuses de rue et de maisons closes en observant la belle Shizuka esquisser un pas dans des kimonos aux couleurs et motifs familiers. La censure approuvait ces portraits parce qu'ils représentaient un modèle de vertu, de loyauté, aspect notamment accentué par les titres des séries dans lesquelles s'inséraient ces images (*Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes ; Vies des célèbres personnes renommées pour leur loyauté et leur vertu*), Shizuka côtoyant alors Tomoe ou Hangaku, femmes loin du monde des maisons de plaisirs et des loisirs, guerrières lancées sur le champ de bataille.

Toutefois, ces deux combattantes jouèrent probablement le rôle de « déguisements » pour des beautés du XIX^e siècle. Les artistes n'avaient par ailleurs aucun mal à assurer cette dissimulation puisque les guerrières étaient déjà considérées dans les textes comme de magnifiques jeunes femmes à la beauté extraordinaire et rarement égalée, comme Shizuka ou encore l'impératrice Jingū. Tomoe semble avoir été particulièrement utilisée et cela peut peut-être s'expliquer par le fait qu'elle était la plus connue des guerrières et que sa légende varia tant au fil des siècles qu'elle était à la fois aristocrate et prostituée, bien qu'avec l'essor de l'imprimerie et la diffusion du *Dit des Heike* et des œuvres dérivées, elle était considérée comme une noble dame. Cependant, il est possible que les différentes versions de son mythe aient pu décider les artistes à la choisir plutôt que Hangaku, à l'histoire linéaire, ou l'impératrice Jingū, derrière les traits de laquelle on ne pouvait décemment pas dissimuler une courtisane. Il y a bien une image de Hangaku habillée à la mode d'Edo (**fig. 154**), une représentation plutôt surprenante car rare. Lorsqu'elle était représentée, la guerrière portait plutôt l'armure ou se préparait pour la bataille mais dans celle-ci, elle est à l'intérieur d'une demeure, vêtue d'un ensemble de kimonos et ses cheveux coiffés en un élégant chignon, loin de la frénésie de la bataille. Un élément vient tout de même remettre un peu de contexte : l'épée courte qu'elle tient à la main gauche. Il peut s'agir des événements d'après le combat, lorsqu'elle est emmenée à Kamakura pour rencontrer le shōgun mais cette thématique resta exceptionnelle dans la production des dessinateurs d'estampes. C'est pourquoi elle est d'autant plus intéressante car ce sujet si unique fut justement utilisé lors d'une période où les représentations de beautés contemporaines étaient interdites. Kunisada put alors choisir ce thème afin de contourner la censure et offrir plus d'images de belles femmes au travers des guerrières hors des conflits.

Tomoe servit de modèle à bien plus d'estampes de « dissimulation », les artistes l'illustrant dans des poses, des actions féminines que l'on trouverait plus facilement chez les courtisanes et serveuses de maisons de thé que chez les combattantes. Elle fut aussi choisie pour des scènes de la vie quotidienne, notamment des scènes entre mère et fils, scènes qui n'étaient pas interdites par les autorités mais les artistes semblent avoir utilisé tous les stratagèmes possibles pour contourner la censure et s'assurer que les estampes qui convenaient aux goûts de la population fussent approuvées et vendues sans que cela ne leur attirât de problème. Tomoe fut par deux fois représentée comme une mère s'occupant de son fils Asahina Yoshihide (**fig. 151 – 152**) par les artistes Utagawa Kuniyoshi et Kunisada. Dans la première illustration, Kuniyoshi la représenta en pleine leçon de maniement du sabre. Tomoe apprend à son enfant les techniques de l'épée, arme dont elle fut elle-même un maître. Bien qu'il s'agisse d'une scène entre mère et fils, Kuniyoshi fit le choix de garder un aspect guerrier qui rappelle que ce furent les femmes des maisons samurais qui s'occupaient de la première éducation martiale de leurs enfants. La seconde illustration est bien plus proche des images de mère et fils des citadins d'Edo. En effet, il ne s'agit pas d'une leçon mais d'un moment durant lequel Tomoe coupe les cheveux de son fils qui mange un gâteau. Cette image aurait pu être une image de n'importe quelle femme s'occupant de son enfant si elle n'avait pas été identifiable comme Tomoe. Kunisada exclut l'aspect guerrier, sauf par le symbole et l'utilisation du nom de la combattante, pour donner à voir un moment intime entre une mère et son fils, comme il en avait déjà représenté.

Les deux artistes étaient assez coutumiers du fait de représenter la guerrière dans des poses rappelant les beautés d'Edo. Ils continuèrent à publier des images d'elle lors de batailles ou juste avant ou après mais derrière, les actions et tenues choisies étaient au goût des habitants des villes et leur remémorait sûrement quelque estampe de courtisane. Dans l'illustration 38, Kuniyoshi dessina Tomoe après la bataille d'Awazu, honorant son défunt amant Yoshinaka en tenant son casque au-dessus d'un encensoir. Le geste rituel replace l'action dans son contexte mais la tenue de Tomoe reflète bien les habits que les *chônin* voyaient sur les jeunes femmes de leur temps. Les kimonos très colorés et la coiffure tout particulièrement élaborée et décorée tranchent avec le caractère funeste du rite. Même l'utilisation de l'encens pouvait faire penser aux scènes d'intérieur des maisons de ville, relayant alors le geste de Tomoe au second plan. Ce qui attire l'œil du spectateur, c'est Tomoe et sa tenue multicolore et parée de nombreux motifs. De même, Utagawa Hiroshige représenta la guerrière fuyant la bataille d'Awazu (**fig. 40**) mais, contrairement à l'iconographie habituelle de cette scène, Tomoe ne porte aucune

armure, elle tient juste un sabre. En revanche, elle est vêtue d'un ensemble de kimonos et ses cheveux sont décorés de fleurs et rubans. Tout comme dans l'estampe précédente, le regard se porte immédiatement sur la combattante et ses habits aux couleurs éclatantes qui ressortent tout particulièrement sur le fond gris et enneigé ainsi que sur le cheval noir. Il s'agit bien d'une scène d'action extraite d'une littérature épique, mais adaptée aux goûts et aux préférences esthétiques des citadins contemporains.

Kuniyoshi réitéra l'exercice en proposant une illustration de Tomoe se préparant au combat (**fig. 229**) pour sa série *Histoires de cent héros de grand renom*. L'estampe se compose d'un fond neutre duquel se détache la guerrière, dessinée au centre, ainsi qu'un miroir posé à sa gauche. La jeune femme est habillée d'une armure complète sur laquelle est représenté le *mitsu tomoe*. Nous retrouvons le symbole sur ses gants et gantelets ainsi qu'au dos du miroir. Elle porte également ses deux sabres à la ceinture ainsi qu'un carquois plein. Sa tête est coiffée d'un *eboshi* soutenu par un bandeau blanc alors que ses cheveux sont laissés lâches. La guerrière, complètement parée pour partir à la bataille, est en train de se regarder dans le miroir, touchant ou recoiffant ses longs cheveux noirs, geste particulièrement féminin dans l'estampe et qui était plus associé aux courtisanes et beautés qu'aux guerrières. Cette image fait alors penser aux femmes des quartiers de plaisirs qui se coiffent et s'admirent dans leur miroir, faisant attention à être la plus parfaite possible pour se présenter à leurs clients, comme dans le *surimono* de Totoya Hokkei (**fig. 230**) dans laquelle une courtisane arrange une épingle à cheveux qui décore sa coiffure raffinée, un miroir posé juste devant elle. La ressemblance entre les deux femmes semble ici assez manifeste et il est probable que l'estampe de Kuniyoshi soit à la fois une estampe historique et une estampe de beauté.

Le thème de la préparation à la bataille est aussi illustré par Kunisada qui présenta Tomoe en train d'endosser son armure (**fig. 231**). Toujours sur fond neutre, la guerrière est assise sur une caisse en bois sur laquelle nous pouvons lire le kanji 前 (*mae/zen*), indiquant alors qu'il s'agit de l'avant de la caisse qui contient l'armure. Celle-ci se trouve d'ailleurs derrière la caisse et arbore une fois de plus plusieurs *mitsu tomoe* que nous retrouvons aussi sur son bandeau. Nous voyons également ses protections de jambes et son sabre au second plan, à sa droite. La combattante est en train d'enfiler une sorte de cotte de maille sur un kimono bleu à motifs d'*asanoha*, de *sayagata*, de vagues et de fleurs. Sa tenue n'est pas celle que nous voyons habituellement lorsqu'elle est habillée pour le combat puisqu'ici, elle ne porte pas de

hakama mais un long ensemble de kimono, comme les dames nobles dont elle fait partie. Cette préparation au combat ressemble beaucoup à la préparation des courtisanes qui revêtent kimono après kimono et créent leurs somptueuses tenues comme dans le *surimono* de Totoya Hokkei (**fig. 232**) dans lequel nous regardons une jeune femme s'habillant de plusieurs kimonos dont le dernier est placé au second plan et son obi est plié au sol. Tomoe devint en quelque sorte une version guerrière de la préparation de la tenue, dissimulant celle des courtisanes pour ravir un public fréquentant les beautés des quartiers de plaisirs.

Kuniyoshi proposa également des portraits de femmes historiques dans un format plus souvent utilisé pour les portraits de belles femmes pour sa série *Miroir de Femmes de sagesse et de courage* (賢勇婦女鏡, *Kenyû fujo kagami*) datée de 1843 – 1845. Cet ensemble présente des héroïnes historiques célèbres et chaque estampe s'accompagne d'une courte biographie qui explique leur vertu. Parmi elles, Tomoe est figurée en buste, tenant à deux mains le casque de Yoshinaka devant elle (**fig. 233**). Elle est associée à une fleur, la corête du Japon, rappelant sa camarade Yamabuki. Comme dans la **figure 39**, elle honore son défunt maître après la bataille d'Awazu, lorsqu'elle abandonne l'armure. Elle porte un ensemble de kimonos et ses cheveux sont laissés lâches, à la mode des dames de cour de l'époque médiévale. L'association de femmes aux fleurs se retrouvait souvent dans les ensembles de beautés et cette série par Kuniyoshi joue sur ce thème en unissant femmes historiques et porteuses de valeurs à des fleurs liées à leurs récits, les saisons et la symbolique. Le portrait de Tomoe, s'il n'y avait ni casque ni *mitsu tomoe*, aurait pu passer pour celui d'une belle aristocrate.

Ainsi, même si les portraits de beautés, contrairement à ceux des courtisanes, n'étaient pas interdits, les artistes utilisèrent le thème des guerrières pour répondre aux attentes des acheteurs et amateurs de belles femmes. Les estampes qui les représentaient répondaient en effet aux exigences de la censure en ne faisant pas mention de courtisanes et à celles du public en mettant en scène des figures féminines historiques dans des compositions, des actions ou des poses rappelant les femmes de son époque, qu'elles fussent celles des quartiers de plaisirs ou de la vie quotidienne. Les autorités approuvaient ces images parce qu'elles représentaient des femmes dont la vie et les prouesses étaient imprégnées de valeurs morales telles que la loyauté, le courage et la sagesse, si souvent prônées par le shōgunat. Par ailleurs, une exception fut faite par rapport aux estampes de courtisanes : celles qui représentaient les sœurs Miyagino et Shinobu. En effet, même si le théâtre kabuki en avait fait des jeunes femmes des maisons closes,

elles étaient devenues bien plus que leur métier, s'élevant au rang de parangons de piété filiale, valeur centrale dans la société d'Edo. Ainsi, lorsque Utagawa Hiroshige proposa une image de la réunion des sœurs, il ne fut pas inquiet car l'ensemble dans lequel elle prenait place était intitulé *Ensemble d'illustrations de Loyauté, de Piété filiale et de Vengeance* (fig. 155). Le rôle de la censure était surtout d'assurer que l'ordre établi par le shôgunat ne fût en aucun cas menacé par des critiques du gouvernement ou des incitations à des comportements indécents. Les artistes se prêtèrent volontiers au jeu et, malgré quelques incidents, réussirent à concilier règles imposées par les autorités et demandes du public en choisissant les guerrières, acclamées pour leurs vertus et exploits, comme sujets d'estampes. Ces beautés combattantes résistèrent donc à la censure tout au long de la période Edo puis à la surveillance du gouvernement de Meiji, contrôle qui varia au fil des années, devenant plus ou moins regardante mais toujours appliquée afin de garantir une société paisible.

Les combattantes devenues sujets d'illustrations alimentaient le marché de l'estampe mais également la culture japonaise, la population se familiarisant avec leurs noms, leurs récits, leurs visages et leurs vertus. Face à une censure changeante et de plus en plus stricte, les représentations des figures féminines historiques étaient certes moins inquiétées que des sujets plus controversés comme les acteurs ou les courtisanes ; cependant, elles étaient surveillées de près par les autorités à l'affût de la moindre critique du gouvernement, d'un comportement jugé irrévérencieux ou d'une richesse ostentatoire lorsque les réformes encourageaient la frugalité et la moralité.

L'esthétique des estampes suivait ainsi les goûts changeants des *chônin*, inscrivant donc les combattantes à la fois dans la culture guerrière et dans la culture citadine. La fascination pour les figures légendaires se transposa au théâtre, dans les livres et dans les images que les artistes produisirent pour un public toujours avide de ce genre de récits. Les citadins se passionnèrent donc pour des légendes provenant d'une culture différente de la leur, celle des guerriers, et les classiques, jusqu'alors méconnus, se diffusèrent dans toutes les couches d'une société en pleine alphabétisation. Les artistes réalisaient donc des images de guerrières qui correspondaient aux attentes et goûts esthétiques des citadins, employant tenues, couleurs et motifs familiers de leurs spectateurs. A cette valeur visuelle importante s'attachèrent également des vertus morales dont les combattantes devinrent vite des incarnations. La société japonaise, empreinte de néoconfucianisme mais surtout d'une longue tradition d'éthique et de moralité liée aux mœurs guerrières, glorifiait des valeurs telles que la loyauté, la sagesse, la bravoure et

la piété filiale, qualités démontrées par les guerrières dans leurs récits. Cette association fut soutenue par le gouvernement d'Edo puis par celui de Meiji de sorte que la population apprît et imitât les comportements exemplaires des figures qu'elle appréciait. Avec les encouragements des autorités, les estampes se firent à la fois esthétiques, pour plaire, et didactiques, pour éduquer, si bien que le socle de valeurs si souvent représenté devint l'une des fondations de l'identité nationale voulue par l'empereur Meiji pour faire face aux pays étrangers et affirmer son empire en tant que nation puissante.

Toutefois, malgré leur aspect éducatif, les estampes de guerrières restaient des objets visuellement plaisants et chacune d'entre elles devait ainsi recevoir l'approbation de la censure. Cette dernière varia avec le temps, se faisant plus stricte à la fin de l'époque Edo mais n'interdisant cependant jamais la représentation d'une combattante. Une surveillance étroite était certes observée pour empêcher toute critique du gouvernement mais, dans l'ensemble, les images de guerrières étaient considérées comme bénéfiques pour la société tant qu'elles enseignaient des comportements vertueux comme la dévotion de Shizuka, le courage de Tomoe ou bien la piété filiale des sœurs Miyagino et Shinobu. Les artistes jouèrent ainsi sur le rôle de ces illustrations afin de dissimuler des sujets parfois interdits à la représentation comme les acteurs et les courtisanes lors des réformes Tenpô.

La guerrière trouvait donc parfaitement sa place dans les sociétés d'Edo et de Meiji. Elle était l'incarnation de valeurs morales que la population célébrait et cherchait à imiter, que l'on fût samurai ou marchand. Elle peupla les manuels d'éducation pour les femmes, les images que l'on accrochait dans sa demeure ou dans les chambres d'enfant ainsi que les théâtres dont les pièces faisaient d'elle leur héroïne principale. Avec la restauration Meiji, elle devint même un élément central de l'histoire et de la culture du Japon, servant de parangon de vertu à la beauté sans égale. La guerrière occupait ainsi une place importante dans la culture japonaise des époques Edo et Meiji, illustrée dans des estampes à l'esthétique attrayante et aux valeurs magnifiées par des artistes qui surent maintenir un équilibre parfait entre les exigences d'une censure parfois sévère et les demandes d'un public qui pouvait l'être tout autant.

Conclusion

Le thème de la guerrière est resté populaire dans l’imaginaire japonais et la production d’estampes du XVII^e siècle jusqu’à aujourd’hui. Les nombreuses représentations qui nous sont parvenues témoignent de la curiosité et de la fascination que cette figure féminine exerçait dans la société japonaise d’Edo et de Meiji. Les sources du thème sont anciennes, remontant au moins jusqu’aux premières chroniques historiques que sont la *Chronique des Faits Anciens* et les *Annales du Japon*, datées respectivement de 712 et 720. Mais dès avant ces deux importants ouvrages, la tradition orale dont sont issus la plupart des mythes et légendes était déjà à l’œuvre, racontant les vies et les exploits de guerrières cheffes de clan ou membres essentielles de leur communauté. De plus, les guerrières chinoises ont pu constituer une source d’inspiration pour leurs homologues japonaises, notamment Huā Mùlán dont la *Ballade* aurait été contée depuis le IV^e siècle.

Le thème est donc apparu et s’est développé dans la littérature, sous de multiples formes. Véhiculé à l’oral par des conteurs et conteuses itinérants pour un public populaire, dans des récits grandioses et très imagés, et à l’écrit par des auteurs de chroniques, journaux intimes ou épopées qui se voulaient plus proches de la réalité historique en retranscrivant les événements survenus dans l’histoire du Japon comme le *Dit des Heike* ou le *Miroir de l’Est*. Le thème fut ensuite repris dans des pièces de théâtre, elles-mêmes des adaptations de textes et spectacles vivants de différents genres, jouées pour des publics divers : le théâtre nô, un théâtre très codifié et solennel pour une audience aristocratique et issue des hautes sphères de la société ; le théâtre kabuki, un théâtre vibrant de couleurs et au jeu expressif pour un public urbain cultivé ; et le théâtre de ningyô-jôruri ou bunraku, un théâtre de marionnettes dynamique et très populaire, accessible à une large partie de la population. Très présent donc dans la littérature et au théâtre, le thème de la guerrière se développa en parallèle dans l’imagerie, notamment dans l’estampe dans laquelle il devint l’un des thèmes récurrents.

Il existe une galerie d’héroïnes plus ou moins connues dont les histoires et les exploits sont à chaque fois différents mais qui partagent tout de même des traits communs et forment

ainsi ce que nous avons appelé un archétype de la guerrière. De ce fait, la représentation des guerrières par l'image s'est en partie codifiée au fil du temps, comme nous l'observons avec certains procédés récurrents utilisés pour les illustrer et permettre de les identifier : leur apparence physique qui correspond à certains canons de beauté japonais ; leurs poses et gestes qui évoquent l'action durant laquelle elles sont représentées ; leurs costumes, avec des tenues particulières ou des vêtements ornés de motifs singuliers associés à certaines, et leurs coiffures, arborant toujours de longs cheveux noirs, symbole de féminité ; les accessoires et les armes qui leur sont traditionnellement attribués... De même, la construction et les éléments de composition de l'image ainsi que la mise en scène de l'héroïne dans des moments précis du récit se codifièrent et participèrent à l'élaboration d'une iconographie spécifique. Tout cet ensemble contribue à forger l'identité, à la fois archétypique et spécifique de la guerrière et permet l'identification du personnage par le spectateur.

Différentes sortes d'images se sont ainsi développées, dotées de compositions plus ou moins complexes, allant du simple portrait sur fond neutre à la grandiose mise en scène des épisodes les plus célèbres où les guerrières figurent et interagissent avec d'autres personnages, offrant ainsi différents points de vue sur ces héroïnes. Grâce à cela, une abondante tradition s'est peu à peu établie puis enrichie et diversifiée au fil de sa transmission d'un artiste et d'une école à l'autre. Toutefois, cette tradition n'a pas ôté aux artistes la volonté d'innover. Ils ont souvent fait preuve d'inventivité et d'originalité dans leur manière de représenter les guerrières, réinterprétant compositions et motifs pour exprimer leur propre vision des héroïnes et démarquer ainsi leur production de celles des autres.

Les nombreuses images réalisées témoignent d'un véritable engouement des artistes et du public pour ces guerrières qu'il est possible d'expliquer de différentes manières. Nous pouvons invoquer des raisons historiques, avec la volonté du gouvernement de promouvoir le Japon comme une puissante nation face à l'Occident durant l'ère Meiji, et politiques, avec un système de censure qui cherchait à assurer un ordre social strict en évinçant les images de courtisanes et acteurs considérées comme décadentes, mais avant tout des raisons esthétiques et morales.

La guerrière n'est donc pas un simple reliquat du passé dont la représentation hante l'imaginaire des artistes et du public. Comme le guerrier, elle est une figure héroïque dont le statut dépasse celui de la « femme en armure ». Notre étude montre que la guerrière ne se distingue pas du guerrier par cette différence, certes fondamentale, qu'elle est une femme prenant les armes pour agir dans un monde d'hommes. Bien au contraire, guerrières et guerriers sont considérés au prisme de leurs qualités morales. Qu'importe le genre de ces personnages, ce sont le courage, la loyauté, la sagesse ou bien la piété filiale qu'incarnent les guerrières comme les guerriers ainsi que les exploits accomplis grâce à ces vertus qui font d'eux des héros. Cet état des choses demeure constant au long des périodes Edo et Meiji. En dépit de la place qu'occupe réellement la femme dans la société japonaise, société au patriarcat exacerbé par le néo-confucianisme imposé par le régime Tokugawa, nous trouvons pléthore d'images de guerrières. Nous comprenons ainsi qu'elles sont moins perçues comme des femmes différentes que comme des modèles de vertu dont les qualités morales sont louées par tous : la sagesse incarnée par l'impératrice Jingû ; le courage et la loyauté incarnés par les nobles Tomoe et Hangaku ; la piété filiale incarnée par les filles d'un simple paysan, les sœurs Miyagino et Shinobu.

Médium privilégié pour la représentation des guerrières, l'estampe joue un rôle essentiel dans la diffusion de ces valeurs et la célébration de ces héroïnes. En effet, elle met en œuvre des procédés techniques et esthétiques d'une grande variété, où dessin, couleurs, motifs, procédés de composition et de mise en scène contribuent à frapper de manière durable les esprits et nourrir l'imaginaire collectif. Cette constante célébration des combattantes explique qu'elles soient encore aujourd'hui présentes.

En effet, le thème des guerrières est aujourd'hui repris dans de nouvelles formes de création artistique qui s'inspirent peu ou prou de cette imagerie ancienne. L'engouement pour ces héroïnes japonaises est loin d'être terminé et (re)gagne même en popularité depuis déjà plusieurs années, non seulement au Japon mais dans le monde entier, et renforce la renommée déjà bien ancrée de la figure du samurai, devenue un des symboles les plus connus et appréciés de la culture nipponne. De nos jours, les livres documentaires illustrant la vie des samurais célèbres incluent souvent Tomoe, parfois Hangaku, et les ouvrages se centrant sur les femmes qui ont fait le Japon mentionnent l'impératrice Jingû, Tomoe, Nakano Takeko ou encore

Yamamoto Yaeko. Le fort intérêt suscité par les guerrières japonaises se ressent également dans les productions artistiques et ludiques les plus récentes dans les domaines particulièrement fertiles de la littérature, des mangas, des comics et de la bande dessinée. Et même à l'étranger : dans une trilogie éponyme publiée au début des années 1980, l'auteure américaine Jessica Amanda Salmonson réécrit l'histoire de Tomoe. L'action de ses romans historico-fantastiques se déroule au Naipon, univers alternatif inspiré du Japon féodal, peuplé de créatures folkloriques et où la magie existe. Tomoe y est toujours la belle guerrière aux multiples talents martiaux mais elle est au service du seigneur Shojiro Shigeno. Au bord de la mort après un long combat contre l'ennemi de son maître, elle est ramenée à la vie par son adversaire à condition qu'elle se révolte contre son seigneur. Sous l'emprise de ce sombre personnage, Tomoe est contrainte de commettre de terribles actes mais elle réussit à se libérer de son pouvoir. Devenue une *rônin*, la guerrière cherche à regagner son honneur, affrontant ennemis comme amis tout en remettant en question la culture samurai et les valeurs avec lesquelles elle a été élevée. L'histoire de la véritable Tomoe est ici complètement remaniée pour changer la principale motivation de la jeune femme en une question d'honneur et non plus une question d'amour. La trilogie n'est pas illustrée mais la guerrière est représentée sur les couvertures de chaque tome, allant de l'esthétique fantasy des années 1980 avec une Tomoe à la tenue inspirée des cultures asiatiques et brandissant deux sabres, jusqu'à une représentation plus proche des estampes de l'époque Edo où la combattante est vêtue d'une armure japonaise, porte le *hachimaki* pour retenir ses longs cheveux noirs et s'arme d'un *naginata* (fig. 234).

Les guerrières continuent d'apparaître non seulement dans la littérature, mais aussi dans l'imagerie contemporaine. En effet, mangas, comics et bandes dessinées utilisent fréquemment les figures de guerrières en les choisissant comme héroïnes, personnages secondaires et parfois même antagonistes. Dans le manga *Aussi haut que le Ciel et les Etoiles* (天よりも星よりも, *Ten Yori Mo, Hoshi Yori Mo*, 1986, Shogakukan) d'Akaishi Michiyo, la protagoniste Mizumori Mio est une lycéenne ordinaire dont la vie bascule lorsqu'elle perd ses parents dans un incendie et part vivre chez des proches de sa mère. Elle est ensuite sauvée d'un enlèvement orchestré par son cousin Tadaomi, par un jeune homme nommé Shou. La mangaka dissimule des indices durant l'histoire sur la vie passée des trois personnages qui seraient les réincarnations de Shizuka (Mio), Minamoto no Yoritomo (Tadaomi) et Minamoto no Yoshitsune (Shou), piégés dans un triangle amoureux tragique. Les références à la vie de la danseuse et amante de

Yoshitsune dans la vie de l'héroïne sont particulièrement évidentes dans le fait que Mio peut contrôler l'eau et invoque à plusieurs occasions la pluie pour éteindre des incendies, tout comme Shizuka dansa et mit fin à la sécheresse qui dévastait le Japon. De plus, lorsque Shou et Mio, Yoshitsune et Shizuka, s'avouent leur amour, la neige commence à tomber, rappelant l'épisode célèbre de la fuite et séparation du couple sur le mont Yoshino enneigé. L'apparence des personnages, des adolescents japonais des années 1980, n'est certes pas tirée des représentations anciennes mais une réédition de la série en 2008 propose de nouvelles couvertures qui mettent en scène les protagonistes à différentes époques historiques, soulignant les multiples réincarnations du couple principal, et celle du quatrième volume nous donne à voir Shizuka en tenue de *shirabyōshi*, dansant devant le visage de son bien-aimé Yoshitsune qui occupe l'arrière-plan, coiffé d'un casque richement orné, rappelant les estampes qui les ont précédé dans l'imagerie des guerrières (**fig. 235**).

Tomoe surtout constitue, encore aujourd'hui, une grande source d'inspiration pour les auteurs. Elle apparaît notamment comme antagoniste dans le manga *Samurai Deeper Kyo* (サムライデーパーキョウ, *Samurai Dīpā Kyō*, 1999 – 2006, Kodansha Comics) de Kamijō Akimine. Renommée Saisei, elle est une morte-vivante qui combat pour l'un des principaux méchants du manga. Lors de son duel contre l'un des héros, elle révèle sa véritable identité, arborant même le symbole du *mitsu tomoe*. Cependant, bien que manipulée par celle qui l'a ressuscitée, sa principale motivation pour combattre est de protéger celui qu'elle aime, tout comme la guerrière qui avait à l'origine pour objectif de défendre son seigneur et amant Yoshinaka, allant jusqu'à mourir avec lui dans certaines versions de son histoire. Cependant, la tenue de la guerrière est ici bien plus érotisée que dans les estampes même si elle s'inspire des représentations anciennes (**fig. 236**). En effet, elle ne porte de son armure que les protège-bras et son casque, celui-ci ressemblant tout de même plus à un serre-tête décoré de fleurs et d'épingles à cheveux. Elle est également habillée d'un long *hakama* blanc qui repose bas sur ses hanches et d'une très courte veste qui laisse ainsi entrevoir une grande partie de sa poitrine et son ventre. Tout dans cette représentation est une exagération des canons de beauté contemporains de l'écriture du manga mais il s'agit toujours, comme les estampes, d'insister sur la superbe apparence de la guerrière. Son arme, démesurément grande, souligne la force herculéenne qui a été attribuée à Tomoe, mais cette tenue de combat est loin de la praticité des armures revêtues par la guerrière dans les estampes d'Edo et de Meiji. Ici, c'est la beauté et le

caractère séduisant, même érotique, de Tomoe qui prévaut, bien que le manga offre un duel palpitant et des valeurs morales au personnage comme la loyauté exacerbée que démontre la guerrière pour celui qu'elle aime.

Le nom de Tomoe est aussi repris pour être donné à l'amie et rivale d'Ana Ishikawa, l'héroïne du comics *Shi : The Way of the Warrior* (1994, Crusade). Nommée Tomoe Gozan (très proche de Tomoe-gozen), la guerrière fait partie d'une secte de grands combattants associée aux yakuzas, la mafia japonaise. Elle est envoyée en mission pour trouver et éliminer un assassin nommé Shi, « Mort », qui n'est autre que son amie et l'héroïne, Ana, qui cherche à venger son père et son frère tués par un chef yakuza. Au terme d'un duel acharné, Ana la convainc d'arrêter le combat mais, à la fin, seule Tomoe est encore debout. Elle décide alors d'endosser le rôle de l'assassin Shi et de mener à bien la vengeance de son amie. Nous trouvons ici non plus le motif de défendre un être cher, mais de venger la famille de son amie disparue, l'une des principales raisons pour lesquelles les guerrières japonaises ont pris les armes. Ici, l'apparence de la guerrière est complètement réinventée pour proposer une tenue minimaliste avec un vêtement blanc aux très longues manches mais très près du corps par-dessus lequel est portée une veste bleue sans manche à motif de papillons. La taille particulièrement fine de la guerrière est soulignée par un large nœud rouge, rappelé par le long voile rouge dont est coiffée Tomoe Gozan (**fig. 237**). Pour ses armes, ni sabre ni *naginata* mais une paire d'éventails arborant un soleil rouge. Même lorsqu'elle porte le costume de son amie Ana, la seule partie d'armure portée est les gantelets, le reste de sa tenue consistant en une courte veste rouge cintrée laissant apparaître son ventre, un mini-short et un pagne noirs complétés par des bottes. Le voile est abandonné pour laisser voir des cheveux noirs coupés courts (**fig. 238**). C'est une réinterprétation totale de la tenue de la guerrière japonaise qui n'est plus dans l'esthétique de l'estampe mais dans celle des comics américains dont est issue l'idée de ce personnage de Tomoe Gozan. Il est probable que l'utilisation du nom de Tomoe soit liée au fait que la véritable héroïne est la guerrière la plus connue du Japon et que le public la connaît au moins de nom sans pour autant en savoir plus dans ce domaine.

Le cinéma et la télévision sont deux médias dans lesquels les guerrières sont également des personnages récurrents. Le Japon a récemment produit de nombreuses séries télévisées, appelées « *drama* », ayant pour sujet l'histoire de l'archipel et ses personnages les plus illustres. Dans le *drama* *Yoshitsune* (義経, NHK), diffusé en 2005, Shizuka et Tomoe figurent dans la

liste des personnages. Shizuka prend son rôle de danseuse et amante de Yoshitsune, tandis que Tomoe est bien montrée jusqu'à la fin en tenue de guerrière et combat aux côtés de Yoshinaka, les deux rôles auxquels elles sont associées plus particulièrement dans leurs représentations en estampe. Shizuka figure notamment dans une scène de danse dans laquelle, comme dans les illustrations d'Edo et de Meiji, elle porte sa tenue de *shirabyōshi* (**fig. 239**). Elle est coiffée de l'*eboshi* et porte un sabre à sa taille tandis qu'elle danse avec élégance, un éventail à la main. La différence majeure avec les anciennes représentations réside dans les couleurs de sa tenue. Elles sont en effet inversées dans le *drama* de 2005, sa veste étant rouge et son *hakama* blanc. Quant à Tomoe, elle porte une armure presque complète, le casque étant substitué par une couronne d'or très travaillée qui retient ses longs cheveux noirs (**fig. 240**) alors qu'elle arbore plus souvent un *eboshi* ou un simple bandeau blanc dans les anciennes illustrations.

En 2013, la télévision japonaise diffusa la série *Yae's Sakura* (八重の桜, NHK) qui retrace, de manière romancée, la vie de Yamamoto Yaeko, la fusilière qui aida à défendre le domaine d'Aizu lors de la guerre du Boshin (1867 – 1868). Puis, tout au long de l'année 2022 fut programmé un *drama* intitulé *The 13 Lords of the Shōgun* (鎌倉殿の13人, NHK), racontant les jeux de pouvoir menés par le clan Hōjō durant la guerre de Genpei et l'instauration du shōgunat de Kamakura, à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle. On peut y voir Shizuka, Dame Wakasa et, une fois de plus, Tomoe, laquelle apparaît réellement comme une guerrière, revêtant l'armure et partant au combat armée de sabres et d'un *naginata*.

Dans ces *drama* historiques, les guerrières japonaises sont donc représentées avec de nombreux éléments empruntés aux estampes d'Edo et de Meiji comme l'armure de Tomoe, la tenue de danseuse de Shizuka et les armes qu'utilisent les héroïnes. Leurs personnages sont adaptés pour la télévision au rôle, à l'idée que la culture se fait d'elles, idée transmise par les représentations en estampes mais aussi par les valeurs qu'elles communiquent au public : Tomoe est une guerrière courageuse qui se bat jusqu'à la fin, Shizuka est une loyale concubine qui garde les secrets de son amant et Yaeko est une fusilière audacieuse qui lance un assaut nocturne sur le camp adverse. La télévision est donc plus fortement influencée par les épisodes des vies des combattantes et leur personnalité racontée par leurs actions que par l'aspect esthétique de l'estampe.

L'univers vidéoludique s'est lui aussi emparé des guerrières japonaises pour les inclure dans de nombreux jeux et il est même possible aujourd'hui de les incarner alors que, jusqu'à récemment, le joueur ne pouvait qu'interagir avec elles, les protéger ou les commander. La série de jeux *Toukiden* (討鬼伝, 2013, Koei) permet au joueur d'incarner un/une chasseur/chasseuse de monstres qui, au cours de ses affrontements avec d'horribles démons, libère les âmes de grands personnages historiques du Japon parmi lesquels Tomoe, Shizuka, Takiyasha, princesse Kai, dame Ano, princesse Komatsu, Ginchiyô, Yaeko, Takeko, princesse Tsuru et Hangaku, donc un nombre conséquent de guerrières. Le joueur peut alors « équiper » leurs âmes pour se servir de leurs compétences spéciales et vaincre des ennemis toujours plus forts. Les images associées aux guerrières que le joueur peut voir lorsqu'il choisit avec qui il veut partir au combat les représentent toutes au combat à l'exception de Shizuka. Dans une esthétique manga contemporaine, les images partagent tout de même beaucoup d'éléments avec les représentations en estampe. Par exemple, Hangaku est illustrée tirant à l'arc, armure et sabre équipés et ses longs cheveux noirs attachés en une longue queue de cheval (**fig. 241**). Cependant, son armure est dessinée de manière à laisser voir son décolleté, loin des représentations en estampe de l'héroïne. De même, princesse Komatsu porte une armure quasi-complète mais la jupe de plaques est raccourcie pour laisser voir les jambes de l'héroïne (**fig. 242**). Cependant, elle est montrée comme prête à partir au combat, dégainant son sabre alors qu'elle affiche une expression déterminée.

Dans une autre série du même éditeur intitulée *Samurai Warriors* (戦国無双, *Sengoku Musou*, depuis 2004), le joueur peut choisir parmi une cinquantaine de personnages à incarner, tous issus des périodes Sengoku (1477 – 1573) et Azuchi-Momoyama (1573 – 1603). Il peut ainsi incarner la princesse Komatsu (Ina dans le jeu), Tachibana Ginchiyô, dame Ano (Nô dans le jeu) et la princesse Kai mais aussi Oichi (sœur d'Oda Nobunaga), Nene (épouse de Toyotomi Hideyoshi), Okuni (prêtresse qui est à l'origine du kabuki) ou encore Gracia (fille d'Akechi Mitsuhide), des femmes qui n'étaient pas particulièrement connues pour leurs exploits ou talents martiaux. Le joueur participe ainsi aux conflits qui ont eu lieu durant ces périodes troublées de l'histoire du pays en pouvant choisir d'incarner une guerrière même si, en réalité, elle n'a jamais participé à la bataille. Cela crée des anachronismes qui pourtant n'entraînent aucune conséquence sur le déroulé de l'histoire. Les guerrières semblent être ici à la fois pour attirer un public féminin qui peut se reconnaître en elles et pour diversifier le choix des

personnages que le joueur peut incarner, les développeurs ajoutant des dialogues ou des scènes qui n'ont sûrement jamais eu lieu dans la réalité mais qui permettent d'en connaître plus sur les héros et héroïnes et leurs interactions avec les autres. On pourrait aussi y voir une intention mercantile puisque le succès de cette série de jeux a engendré une large gamme de produits dérivés à l'effigie des personnages présents dans la saga.

Shizuka a été une guerrière particulièrement représentée dans les jeux vidéos, comme Tomoe. La danseuse apparaît dans le jeu *Genji : Dawn of the Samurai* (ゲンジ, *Genji*, 2005, Sony) qui retrace la vie de Minamoto no Yoshitsune de manière très libre. Le joueur peut interagir avec Shizuka lorsqu'elle aide le protagoniste et se déguise en un ninja nommé Otohiko pour participer au combat, chose qu'elle n'a jamais fait en réalité. Elle aurait participé à la défense du palais de Horikawa mais vêtue d'une armure et armée d'un sabre et d'un *naginata*, comme représentée dans les estampes d'Edo et de Meiji. Il n'a jamais été fait mention d'une quelconque appartenance à un clan de ninja ou même d'un talent particulier pour la discrétion. En 2019, elle sert d'antagoniste principale dans le jeu de combat *Samurai Shodown* (サムライスピリッツ, *Samurai Supirittsu*, 1993, SNK). Lors de son duel contre le joueur, elle le transporte dans une cour, sous un cerisier en fleurs, et frappe un tambour à deux faces qui rappelle ses origines de danseuse et les représentations en estampe de la pièce de théâtre *Yoshitsune et les mille cerisiers* (**fig. 243**). Après l'avoir vaincue, le joueur apprend que la guerrière était possédée par un esprit démoniaque qui a profité de son chagrin après la perte de son amant. Quant à Tomoe, elle est souvent utilisée dans les jeux où elle devient l'illustre ancêtre des personnages, donne son nom à une arme, à une technique de combat ou à l'un des personnages, allié ou ennemi du joueur, comme dans le récent *Ghost of Tsushima* (2020, Sony), jeu qui nous fait incarner un samurai du nom de Sakai Jin, neveu du seigneur de l'île de Tsushima pendant l'invasion mongole durant l'époque Kamakura. Dans ses aventures, le joueur fait la connaissance d'une archère appelée Tomoe et, bien qu'elle soit une criminelle au service des Mongols pour éviter la torture, elle partage avec son homonyme un talent remarquable pour le tir à l'arc.

Si ce sont souvent les jeux d'actions, historiques et/ou fantastiques qui représentent des guerrières japonaises, d'autres genres utilisent leurs noms et leurs récits, réécrivant ou

interprétant librement leurs histoires dans des jeux de simulation amoureuse destinés à un public féminin (乙女ゲーム, *otome-gêmu*) ou encore des jeux de stratégie.

Les guerrières japonaises, en plus de figurer comme personnages de romans, jeux et séries, inspirent aujourd'hui les créateurs qui en inventent de nouvelles, pouvant être considérées comme leurs « héritières » fictives. Dans le jeu *Muramasa : The Demon Blade* (2009, Marvelous Entertainment), l'héroïne Momohime et sa sœur Torahime sont deux guerrières, la première se battant avec un sabre et la deuxième avec un arc, et portent des éléments d'armure. L'histoire plonge le joueur en plein cœur de la période Edo, dans un Japon envahi par toutes sortes d'esprits maléfiques que doit affronter Momohime, dont le but principal est de protéger son seigneur et fiancé Yagyû Yukinojo. Le jeu est fortement influencé par le théâtre kabuki dans ses intrigues et dialogues et qui rappellent les pièces historiques jouées durant l'époque Edo dans lesquelles les personnages sont déchirés entre leurs sentiments et leur devoir ; par la mythologie japonaise et la religion bouddhiste dans ses personnages qui affrontent des démons venus du monde des esprits et des Enfers ; et par les estampes dans sa direction artistique qui utilise la manière du dessin à l'encre pour illustrer les personnages et les paysages que le joueur traverse. Les deux sœurs guerrières sont aussi très inspirées par l'imagerie des héroïnes japonaises. Momohime porte des protèges-bras et des gantelets et se bat avec un grand sabre (**fig. 244**). Ses chaussures font aussi écho aux chaussures de paille portées par les guerrières dans certaines estampes tandis que le motif et les couleurs de son kimono ressemblent à ceux portés par les beautés de l'époque Edo, comme ses cheveux ornés d'un peigne et de fleurs. Sa grande sœur Torahime semble encore plus inspirée des représentations de guerrières avec son armure complète, son arc qu'elle bande et ses longs cheveux noirs sous le casque (**fig. 244**). De plus, son illustration officielle la montre chevauchant un cheval certes spectral mais qui rappelle les portraits équestres, en particulier ceux de Tomoe.

Dans le manga *Lady Snowblood* (修羅雪姫, *Shurayuki-hime*, 1972 – 1973, Shûeisha) de Koike Kazuo et Kamimura Kazuo, Yuki, la protagoniste, est élevée par un maître du sabre après la mort de sa mère en prison, enfermée pour avoir tué l'un de ses agresseurs et assassins de son époux et de son fils. La petite fille devient alors un instrument de vengeance inégalable, une femme fatale surnommée Lady Snowblood. L'intrigue se déroulant au début de l'ère Meiji, Yuki reprend le rôle de la vengeresse que rien n'arrêtera tant qu'elle ne tuera pas ceux et celles

qui ont fait du mal à sa famille. Son histoire ressemble beaucoup à celle des sœurs Miyagino et Shinobu et à celle de Riya sauf pour le nombre d'agresseurs qui est plus grand pour Yuki. De plus, les détails des meurtres dans le manga sont très sanglants et graphiques, contrairement à la majorité des représentations de Miyagino et Shinobu. Yuki tue violemment ces cibles au sabre, dans des gerbes de sang qui l'éclaboussent et la recouvrent alors qu'elle quitte la scène de crime ; elle en arrive même à couper un homme en deux, à la verticale (**fig. 245**).

En 1983, une autre vengeresse fut créée pour les éditions DC Comics, la redoutable Katana (**fig. 246**). De son vrai nom Yamashiro Tatsu, elle est une experte du katana, probablement la meilleure de l'univers de DC Comics et l'arme dont elle tire son nom de superhéroïne, et une artiste martiale exceptionnelle. Sa vie bascule lorsqu'une nuit, un ancien prétendant, jaloux de son époux et de sa belle vie de famille, les attaque. Seule Tatsu survit, sentant un désir de vengeance grandir dans son cœur. S'emparant du sabre voleur d'âmes qui a servi à tuer son mari, elle se met en quête de l'assassin tout en mettant ses formidables talents d'épéiste au service de la justice. L'histoire de cette héroïne nous rappelle elle aussi les récits des vengeresses de l'époque Edo qui sont déterminées à châtier les meurtriers de leurs familles et sont alors érigées en symboles de piété filiale, de loyauté et de courage.

Ce ne sont là que quelques exemples de guerrières japonaises dans la création contemporaine, inspirées par les héroïnes de l'histoire du Japon, par leurs récits et exploits. Leur notoriété ne cesse de croître ces dernières années dans le monde entier, un vaste public s'intéressant de plus en plus à ces figures féminines. Thème exalté par les estampes d'Edo et de Meiji, les guerrières japonaises deviennent aujourd'hui les protagonistes ou personnages d'œuvres s'inscrivant dans plusieurs domaines artistiques. Les raisons de cet engouement par les artistes et les audiences pourraient être leur physique atypique de belles femmes en tenues de guerre réinventées. Si ces images jouent parfois sur un érotisme non dissimulé, et si les histoires se multiplient et se diversifient, elles incarnent toujours des idéaux moraux comme la loyauté, le courage ou encore l'intelligence et certaines font encore face à la mésestime de leurs homologues masculins, ce qui sert souvent de ressort scénaristique pour souligner la bravoure de la guerrière et ridiculiser celui qui la critique. Bien qu'elles soient aujourd'hui bien plus présentes dans les représentations artistiques, les guerrières japonaises gagneraient à se faire reconnaître car elles semblent encore incarner des idées spécifiques sur la femme ; un archétype féminin qui correspond aux attentes du public et délaisse les spécificités des guerrières.

Les guerrières japonaises sont en effet des femmes qui se battent non seulement contre leurs ennemis, mais aussi contre la société qui les enferme dans des rôles de femmes soumises à leurs proches masculins, de mères, d'épouses et de filles assurant la lignée d'une famille, idée qui est encore présente dans certains esprits. Les guerrières japonaises sont véritablement des sources d'inspiration, d'admiration, de fascination que beaucoup célèbrent comme des icônes de pop culture, des représentations de bravoure, de sagesse et de fougue que chaque fille et femme peut imiter si elle le souhaite dans une société qui désormais reconnaît leur force, leur intelligence et leur ténacité.

« Experte à monter les chevaux les plus fougueux, à dévaler la pente la plus raide, dès que l'on parlait bataille, vêtue d'une lourde armure aux plaques serrées, le grand sabre et l'arc puissant à la main, elle [Tomoe] apparaissait à l'ennemi comme un capitaine du premier rang. Elle avait accompli de si brillants exploits que nul ne l'égalait. »¹⁶⁸

¹⁶⁸ Sieffert René, *Le dit des Heiké, Cycle épique médiéval des Taira et des Minamoto*, « Livre neuvième », Lagrasse, Verdier/poche, 2012, pp. 569-570.

Table des annexes

Ces annexes complètent l'étude de la représentation de la guerrière pour faciliter la recherche de définitions, de mots-clés et d'ouvrages. Deux cartes du Japon, une des provinces et l'autre des préfectures, permettent notamment de resituer les lieux évoqués dans les récits des guerrières tandis que les chronologies présentes dans ces annexes fournissent des repères temporels.

Glossaire	338
Formats de l'<i>ukiyo-e</i>	353
Bibliographie	354
Ressources en ligne	370
Carte des anciennes provinces du Japon	371
Cartes des préfectures actuelles du Japon	372
Chronologie des grandes époques du Japon	373
Chronologie des ères de l'époque Edo	374
Index	376
Liste des illustrations	403
Table des matières	413

Glossaire

🌀 A

Aramitama (荒御霊) : côté violent et dangereux d'un esprit.

Arukumiko (歩き巫女) : prêtresse itinérante.

Asanoha (麻の葉) : motif répété en forme d'étoile à six branches représentant des feuilles de chanvre.

Ashida geta (足駄下駄) : forme de *geta* à deux dents.

Ayu (鮎) : poisson présent dans les rivières, lacs et eaux côtières du Japon, de la Corée et de la Chine.

🌀 B

Beni (紅) : rouge pourpre.

Beni-e (紅絵) : estampe imprimée de noir et réhaussée de pourpre.

Benizuri-e (紅摺絵) : estampe imprimée polychrome dont la couleur principale est le pourpre.

Bijin-ga (美人画) : « peinture de belles femmes » : sujet majeur de l'*ukiyo-e*, représentation de jolies jeunes femmes dans leur vie quotidienne, notamment des courtisanes.

Bikuni (比丘尼) : nonne bouddhiste. Terme repris par les amuseuses itinérantes qui chantaient sur les routes lors des périodes Kamakura et Muromachi.

Bishamon kikkô (毘沙門亀甲) : motif combinant trois hexagones répétés uniformément.

Biwa hôshi (琵琶法師) : prêtre aveugle itinérant qui racontaient les contes et légendes en s'accompagnant d'un luth.

Bunraku (文楽) : théâtre de marionnettes.

❁ C

Chônin (町人) : « citadin » : classe prospère et influente apparue à l'époque Edo, elle se compose de marchands et artisans qui s'enrichissent grâce au développement des villes. Elle est assimilée à la bourgeoisie.

Chôninmono (町人物) : romans et pièces ayant pour sujet la vie des citadins.

❁ D

Dǐng (鼎, jp. *kanae*) : chaudron rond à trois pieds de bronze qui servirait lors de rituels.

Duānwǔ (端午节) : « Fête des bateaux-dragons », marquant le début de l'été le cinquième jour du cinquième mois.

❁ E

Eboshi (烏帽子) : type de coiffure masculine, sorte de toque souple en soie puis en papier renforcé d'une couche de laque noire.

Egoyomi (絵暦) : calendrier japonais illustré.

Ehon (絵本) : livre d'images

Ema (絵馬) : tablette votive dans les sanctuaires shintô.

Etoki hôshi (絵解法師) : prêtre itinérant qui utilisait des images pour illustrer les contes qu'il racontait.

❀ G

Gashadokuro (がしゃ髑髏/がしゃどくろ) : créature du folklore japonais qui prend la forme d'un squelette géant créé par les os des personnes mortes de faim. Il s'attaque aux humains et est considéré comme l'un des démons les plus dangereux de la mythologie japonaise.

Geta (下駄) : chaussures traditionnelles japonaises.

Giri (義理) : sens du devoir.

Gofun (胡粉) : technique consistant à renforcer la blancheur de certaines parties d'une peinture. Désigne aussi le pigment blanc provenant de la poudre de coquillage et utilisé pour cette technique.

Gogatsu ningyô (五月人形) : « poupée de mai », poupée exposée le cinq mai représentant souvent un célèbre guerrier.

Gohei (御幣) : baguette de bois décorés de deux *shide* utilisée dans les rituels shintô.

Goze (瞽女) : conteuse aveugle itinérante qui s'accompagnait souvent d'un tambour.

~ gozen (御前) : suffixe honorifique pour parler des femmes nobles.

Gunbai (軍配) : éventail de guerre utilisé par les chefs de guerre japonais pour signaler leurs ordres aux troupes.

Gunki monogatari (軍記物語) : conte guerrier ayant pour sujet des conflits, en particulier ceux qui se déroulèrent du XII^e au XVI^e siècle. Sont comptés parmi eux le *Dit de Hôgen*, le *Dit de Heiji* et le *Dit des Heike*.

⊗ H

Hachimaki (鉢巻/はちまき) : bandeau le plus souvent blanc ou rouge qui symbolise la détermination de son porteur.

Hakama (袴) : pantalon large traditionnellement porté par les hommes, aujourd'hui par les deux sexes.

Hana kanzashi (花簪) : ornement pour cheveux fait d'un assemblage de fleurs de tissu donnant l'impression d'une cascade de pétales.

Hatsumôde (初詣) : première visite au temple pour le Nouvel An.

Heikyoku (平曲) : catégorie de ballades ayant pour thème la guerre de Genpei.

Hikitate-eboshi (引立烏帽子) : coiffe en forme de haut bonnet portée par les samurais sous leur casque.

Hinamatsuri (雛祭り) : « fête des poupées » ou fêtes de filles, célébrée le 3 mars.

Horo (母衣) : manteau attaché à l'arrière de l'armure du samouraï pendant une bataille. Il permet de se protéger des flèches et d'identifier alliés et ennemis.

Hyôshigi (拍子木) : instrument de musique fait de deux morceaux de bois dur ou de bambou reliés par une fine corde.

❁ I

Iki (粋) : idéal esthétique qui vise à atteindre une sophistication naturelle et qui se répandit parmi les citadins d'Edo.

❁ J

Jidaimono (時代物) : genre de pièces qui prend place dans le passé.

Jôruri (浄瑠璃) : spectacle traditionnel dans lequel un narrateur conte son histoire, accompagné du shamisen et du taiko.

Jotai (女隊) / Jogun (女軍) / Joguntai (女軍隊) / Jôshigun (娘子軍) : « brigade des femmes ». Nom donné aux troupes de femmes qui se sont battues lors de la guerre de Boshin (1868 - 1869) et de la rébellion de Satsuma (1877).

Jûnihitoe (十二単) : ensemble de douze kimonos porté par les dames de la cour durant l'époque Heian.

❁ K

Kabuki (歌舞伎) : genre théâtral traditionnel du Japon créé au début de l'ère Edo par la prêtresse Izumo no Okuni et rassemblant théâtre, musique et danse.

Kami (神) : divinité du panthéon shintô.

Kanga (漢画) : peinture chinoise.

Kannagi (巫) : médium, chamane, oracle.

Kanoko (鹿の子) : abréviation de *kanoko shibori* (鹿の子絞り). Motif de vêtement difficile à obtenir qui ressemble aux taches que l'on peut voir sur le dos d'un faon.

Kanzashi (簪) : ornement de cheveux.

Karakusa (唐草) : abréviation de *karakusamoyô* (唐草模様). Motif d'arabesques qui représentent une plante en pleine croissance.

Karazuri (空摺) : technique de gaufrage en relief par l'utilisation de lignes concaves.

Katakiuchi (敵討ち) : thème de la vengeance qui se trouve au cœur de nombreuses histoires, la plus célèbre étant le *Conte des frères Soga*.

Katarimono (語り物) : ballade.

Katsurekimono (活歴物) : « pièce d'histoire vivante », pièce historique jouée durant les premières années de l'ère Meiji.

Kawahori-ôgi (蝙蝠扇) : éventail de papier utilisé par les nobles de la cour.

Kazuranô (鬘能) : catégorie de pièces du théâtre nô ayant pour sujet une femme des classiques japonais comme le *Dit du Genji*.

Keisei (傾城) : courtisane.

Kikkô (亀甲) : abréviation de *kikkô moyô* (亀甲模様). Motif hexagonal ressemblant aux écailles d'une tortue.

Kikkô hanabishi (亀甲花菱) : Motif hexagonal avec une fleur de châtaignier d'eau en son milieu.

Kirinô (切能) : catégorie de pièces du théâtre nô ayant pour sujet un être surnaturel.

Kitsune (狐) : renard. Désigne également un être surnaturel polymorphe ayant pour apparence celle d'un renard.

Kôdan (講談) : style de conte traditionnel oral dont la forme trouve son origine dans les leçons d'histoire et de littérature données aux nobles de haut rang durant l'époque Heian.

Kodomo no hi (子供の日) : « jour des enfants », forme actuelle du *Tango no sekku*.

Koi nobori (鯉幟) : bannière en forme de carpe.

Kokugaku (国学) : études de la littérature et de la culture japonaise anciennes.

Komainu (狛犬) : créatures semblables à des lions qui gardent l'entrée d'un sanctuaire.

Kôdan (講談) : art de la narration orale trouvant ses origines dans les leçons d'histoire ou de littérature données aux nobles de l'époque Heian.

Kôgô (皇后) : impératrice.

Kôshokubon (好色本) : livre érotique, voire pornographique.

Kuge (公家) : aristocratie de cour.

Kusarigama (鎖鎌) : arme blanche composée d'une faucille dont le manche est attaché à une chaîne et dont la longueur varie entre quatre et six mètres.

Kuwagata (鍬形) : deux sortes de cornes décorant les casques de samurai.

Kyôgen (狂言) : théâtre comique traditionnel associé au nô.

❀ M

Magatama (勾玉) : ornement en forme de croc ou de virgule.

Maizuru (舞鶴) : emblème d'une grue dansante.

Miko (巫女) : prêtresse servant dans un temple ; peut également désigner une chamane.

Mon (紋) / Kamon (家紋) : armoiries d'un clan ou d'une famille.

Musha-e (武者絵) : « image de guerrier » : représentation des combattantes et combattants du passé du Japon.

Musha ningyô (武者人形) : poupée à l'effigie d'un guerrier.

❀ N

Naginata (薙刀) : arme longue à la lame courbe dont le nom est souvent traduit par « hallebarde » ou « fauchard ».

Ningyô jôruri (人形浄瑠璃) : théâtre combinant manipulation de marionnettes (*ningyô*) et un type de récitation accompagné au shamisen (*jôruri*).

Ninjô (人情) : sentiments humains.

Nishiki-e (錦絵) : « estampe de brocart » : gravure polychrome apparue en 1765, elle permet d'utiliser un grand nombre de couleurs différentes, offrant des images plus détaillées.

Nô (能) : forme traditionnelle de théâtre unissant pantomimes dansées et chroniques récitées en vers.

❁ O

Obi (帯) : ceinture servant à fermer les vêtements traditionnels japonais.

Ohaguro (お歯黒) : pratique cosmétique consistant à se noircir les dents.

Okimayu (置眉) : pratique esthétique qui consiste à raser les sourcils pour en peindre avec de l'encre.

Oni oke (鬼桶) : « seau du démon », petite coupe utilisée pour teindre la soie.

Onmyôdô (陰陽道) : art ésotérique mélangeant sciences naturelles et occultisme et basé sur les philosophies chinoises du Yin et du Yang et des cinq éléments.

Onna-bugeisha (女武芸者) : terme utilisé pour désigner les guerrières.

Ôkubi-e (大首絵) : estampe montrant seulement la tête ou la tête et le buste d'un personnage.

Ônusa (大幣) : baguette dite magique faite de bois d'arbre sacré et décorée de plusieurs *shide*.
Utilisée lors des rituels de purification.

Ôsode (大袖) : partie d'armure protégeant les épaules et les bras.

Ô-yoroi (大鎧) : « grande armure » : armure la plus commune trouvant son origine à l'époque Heian.

❁ R

Rekishimonogatari (歴史物語) : conte historique incluant tout de même des éléments légendaires que le public acceptait comme réels.

Rokumonsen (六文銭) : emblème des Sanada représentant les six pièces permettant de payer sa traversée du fleuve Sanzu, fleuve des Enfers.

❁ S

Samurai (侍) : du terme « saburau », « servir » : un guerrier au service d'un clan, d'un seigneur.

Sasarindô (笹竜胆) : nom donné aux armoiries du clan Minamoto. Il se compose de trois gentianes surmontant cinq feuilles de bambou.

Sayagata (紗綾形) : motif géométrique de svastikas en série.

Seigaiha (青海波) : motif de cercles concentriques qui se chevauchent, ressemblant à des vagues.

Seikanron (征韓論) : important débat politique de 1873 sur un affrontement avec la Corée qui refusait de reconnaître la légitimité de l'empereur Meiji en tant que chef d'état.

Sekai (世界) : le monde.

Seppuku (切腹) : mode de suicide rituel apparu à l'ère Heian, mort considérée comme digne et honorable pour la classe guerrière. Plus familièrement appelé *hara-kiri*.

Sewamono (世話物) : genre de pièces dont l'action se situe dans un cadre contemporain

Shamisen (三味線) : instrument à trois cordes pincées ressemblant à un luth.

Sharebon (洒落本) : livre aux intrigues humoristiques se déroulant dans les quartiers de plaisirs.

Shide (四手) : banderole de papier pliée en zig-zag servant à purifier. Lien entre le monde spirituel et le monde profane.

Shinôkôshô (士農工商) : nom donné à l'ordre social établi par le shôgunat Tokugawa, ordre basé sur les idées confucéennes et composé des samurais (士, *shi*), des fermiers (農, *nô*), des artisans (工, *kô*) et des marchands (商, *shô*).

Shintoïsme : religion native du Japon mêlant polythéisme et animisme. Les divinités sont appelées *kami*.

Shintô (神道) : relatif au Shintoïsme.

Shippô (七宝) : motif composé de cercles superposés formant des pétales ou des étoiles. Il représenterait les sept trésors du Bouddhisme.

Shirabyôshi (白拍子) : danseuse du XII^e siècle très appréciée par la cour impériale qui se produisait dans les samurais et les nobles.

Shosagoto (所作事) : partie dansée d'une pièce de théâtre.

Shôchikubai (松竹梅) : motif associant trois végétaux : le pin, le bambou et la fleur de prunier.

Shôgun (将軍) : chef militaire du Japon de l'ère Kamakura (1185 – 1333) à l'ère Edo (1603 – 1868). A l'origine, titre conféré par la cour au commandant en chef de l'armée contre les « barbares », ceux qui peuplaient les îles de Honshû et Hokkaidô.

Shukô (趣向) : « innovation ». Au théâtre, il s'agit d'un ajout fictif ou d'un rebondissement contemporain pour introduire un élément de surprise à la pièce.

Shuranô (修羅能) : catégorie de pièces du théâtre nô ayant pour sujet un guerrier.

Shuriken (手裏剣) : arme traditionnelle cachée et utilisée pour le lancer et parfois pour poignarder ou lacérer. La lame prend diverses formes d'objets du quotidien mais elle est plus connue sous sa forme en étoile.

Suikan (水干) : vêtement porté par les hommes de l'époque Heian.

Sumizuri-e (墨摺り絵) : estampe imprimée en monochrome à l'encre noire.

Surimono (摺物) : estampe luxueuse qui servait de carte de vœux, imprimée à titre privé.

❁ T

Tachibana (橘) : agrume classé parmi les mandarines.

Taiko (太鼓) : tambour.

Taikô (太閤) : titre donné à un régent ou un conseiller impérial.

Tan (丹) : rouge vermillon.

Tan-e (丹絵) : estampe utilisant un pigment rouge vermillon avec des pointes de vert et de jaune, le tout appliqué à la main.

Tango no sekku (端午の節句) : également appelé *Shôbu no sekku* (菖蒲の節句), fête des enfants et plus particulièrement des garçons, célébrée le 5 mai.

Tate-eboshi (立烏帽子) : coiffe portée par les aristocrates qui ressemble à un haut bonnet droit.

Tatewaku (立涌) : motif de lignes ondulées verticales.

Tennô (天皇) : empereur.

Terakoya (寺子屋) : institution qui enseignait l'écriture et la lecture aux enfants durant l'époque Edo.

Tomoe (巴) : symbole héraldique en forme de virgule. Sa forme la plus courante est le *mitsu tomoe*, trois virgules formant une spirale.

Tomogawara (巴瓦) : tuile portant le symbole du *tomoe*.

Tsuchigumo (土蜘蛛) : « araignée de terre », esprit arachnéen. Désigne également les populations qui n'avaient pas prêté allégeance à la cour impériale.

Tsûzoku (通俗) : populaire, commun.

❁ U

Ukiyo-e (浮世絵) : mouvement artistique japonais apparu à l'époque Edo touchant la peinture et surtout la gravure sur bois. Ses principaux sujets s'accordaient aux goûts des habitants des villes : acteurs, courtisanes, scènes de la vie quotidienne...

Ukiyo-zôshi (浮世草子) : catégorie de livres de l'époque Edo dépeignant la vie quotidienne des citadins, notamment de la classe marchande.

Urushi-e (漆絵) : estampe laquée mélangeant encre de Chine et colle animale dans lesquelles est ajoutée de la poudre de mica ou de cuivre, donnant un aspect brillant.

Ushi no koku mairi (丑の刻参り) : « visite du temple à l'heure du bœuf » : rituel qui se développe à l'époque Edo, il est mené entre une heure et trois heures du matin pour maudire une personne ou réaliser un vœu. Celui ou celle qui lance la malédiction plante une poupée de paille à l'aide de clous dans un arbre sacré sept nuits d'affilée. Si le rituel réussit, la personne visée meurt.

❁ W

Wakinô (脇能) : catégorie de pièces du théâtre nô ayant pour sujet une divinité.

❁ Y

Yakusha-e (役者絵) : « image d'acteur » : représentation des acteurs du kabuki.

Yamabuki (山吹) : corète du Japon.

Yamabushi (山伏) : ascète montagnard et guerrier.

Yamato-e (大和絵) : style de peinture datant de l'époque Heian qui illustre des thèmes proprement japonais.

Yôkai (妖怪) : créature surnaturelle du folklore japonais.

Yomihon (読本) : littéralement « livre à lire ». Catégorie de livres de l'époque Edo inspirée des romans chinois comme *Au bord de l'eau*.

Yorishiro (依代) : objet représentant ou accueillant un esprit divin.

❁ Z

Zatsunô (雑能) : catégorie du théâtre nô regroupant les pièces qui ne rentrent pas dans les autres catégories.

Formats de l'ukiyo-e¹⁶⁹

Aiban : 33,3 x 22,7 cm

Chûban : 29,3 x 19 cm

Chûtanzaku : 39 x 12 cm

Hashira-e (ou Hashiraban) : 66,7 x 12,1 cm

Hosoban : 30,3 x 15,1 cm

Koban : 21,2 x 13,6 – 15,1 cm

Nagaban : 67 x 13,6 – 20 cm

Ôban : 37 – 38 x 25,5 cm

Ôôban : 53 x 37,8 cm

Ôtanzaku : 39 x 17,5 cm

Shikishiban : 21 x 18 cm

Tanzaku : 34,8 x 7,6 cm; 37,9 x 13 – 17,9 cm

Toutefois, ces formats sont approximatifs et demeurent variables. Les mesures mentionnées ici sont les plus communément admises mais il est possible de trouver des dimensions différentes dans d'autres ouvrages.

¹⁶⁹ Tels que mentionnés dans Yonemura, Ann (dir.), *Masterful Illusions, Japanese prints in the Anne van Biema Collection*, Washington D.C., Smithsonian Institute, 2002 (sauf pour les formats *ôban*, *ôôban* et *shikishiban*).

Bibliographie

« Japanese Actor Prints » in *Bulletin of Art Institute of Chicago*, vol. 18, n°1, The Art Institute of Chicago, janvier 1924, pp. 114 – 116.

« Masterpieces of Japanese Prints » in *The Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 49, n°1, The Art Institute of Chicago, février 1955, pp. 1 – 8.

ADDISS Stephen, Groemer Gerald, Rimer J. Thomas, *Traditional Japanese Arts and Culture : An Illustrated Sourcebook*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.

ALTENBURGER Roland, *The Sword or the Needle : The female knight-errant (xia) in traditional chinese narrative*, Volume 15 de *Worlds of East Asia*, Berne, Peter Lang, 2009.

ANDERSON Richard W., « Jingû Kôgô « ema » in Southwestern Japan : Reflections and Anticipations of the « Seikanron » debate in the Late Tokugawa and Early Meiji Period » in *Asian Folklore Studies*, vol. 61, n°2, Nanzan University, 2002, pp. 247 – 270.

ANDERSON William, *The Pictorial Arts of Japan : with a brief historical sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1886.

AOKI Michiko Y., « Empress Jingû : The Shamaness Ruler » in *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Mulhern Chieko, Londres, Routledge, 1991, pp. 3 – 40.

ASHKENAZI Michael, *Handbook of Japanese Mythology, Handbooks of World Mythology*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2003.

ASTON, W. G., *Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Vermont, Tuttle Publishing, 1972.

ATKINS E. Taylor, *A History of Popular Culture in Japan : From the Seventeenth Century to the Present*, Londres, Bloomsbury, 2017.

BACON Alice Mabel, « Samurai women » in *Japanese girls and women*, Boston et New York, Houghton Mifflin Company, 2010, pp. 196 – 228.

BATTERSON BOGER H., *The Traditional Arts of Japan : A Complete Illustrated Guide*, New York, Doubleday & Company, 1964.

BEASLEY W. G., *The Japanese Expérience : A Short History of Japan*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999

BIALOCK David T., « The Tales of the Heike » in *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 295 – 306.

BICKFORD Lawrence, « Three Aspects of Ukiyo-e Woodblock Printmaking » in *Impressions*, n°18, Japanese Art Society of America, automne 1994.

BLOMBERG Catharina, *The Heart of the Warrior : Origins and Religious Background of the Samurai System in Feudal Japan*, Londres, Routledge, 1994.

BOLITHO Harold, « The Tempô crisis » in *The Cambridge History of Japan, Volume 5 : The Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 116 – 117.

BROWN Steven T., « From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer : The Multiples Histories of Tomoe » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 58, n°1, Harvard-Yenching Institute, juin 1998, pp. 183 – 199.

BROWNLEE, John S., *Political Thought in Japanese Historical Writing : From Kojiki (712) to Tokushi Yoron (1712)*, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1991.

BUCKLAND Rosina, « The Visual Representation of Ghosts in Early Modern Japan » in *Ghost Encounters : Cultural and Imaginary Representations of the Spectral from the Nineteenth*

Century to the Present, Cracolici Stefano, Sandy Mark, New York, Routledge, 2021, pp. 53 – 74.

BUTLER Kenneth Dean, « The Heike monogatari and the Japanese Warrior Ethic » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 29, Harvard-Yenching Institute, 1969, pp. 93 – 108.

CAPRIATI Manuela, « L'Ukiyo-e come arte « di uso e consumo » » in *Il Giappone*, vol. 41, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001, pp. 43 – 86.

CASS Victoria B., *Dangerous Women : Warriors, Grannies and Geishas of the Ming*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1999.

CHANCE Frank, « Ukiyo asobi : Urban Arts and Entertainments in Early Modern Japan » in *Japan Emerging : Premodern History to 1850*, Friday Karl F., Boulder, Westview Press, 2012, pp. 366 – 377.

CHANG Kang-I Sun, « Literature of the early Ming to mid-Ming (1375 – 1572) » in *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II : From 1375*, Chang Kang-I Sun, Owen Stephen, Londres, Cambridge University Press, 2010, pp. 1 – 63.

CLARK Timothy, *The dawn of the floating world, 1650 – 1765 : early ukiyo-e treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, Londres, Royal Academy of Arts, 2001.

CLEMENTS Jonathan, *A Brief History of the Samurai : The Way of Japan's Elite Warriors*, Londres, Robinson, 2010.

CLEMENTS Rebekah, *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

COOK Bernard A., *Women and War : A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Volume 1, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006, p. 326.

COOK Harry, *Samurai : The Story of a Warrior Tradition*, New York, Sterling Publishing Company, 1993.

DAVIS F. Hadland, *Myths and Legends of Japan*, Londres, George G. Harrap & Company, 2014.

DAVIS Julie N., « The Trouble with Hideyoshi: Censoring Ukiyo-e and the *Ehon Taikōki* Incident of 1804 » in *Japan Forum* vol. 19, British Association for Japanese Studies, 2007, pp. 281 – 315.

DEAL William E., *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, New York, Infobase Publishing, 2006.

DELAY Nelly, *The Art and Culture of Japan*, New York, Harry N. Abrams, 1999.

EARLE Joe, *An Introduction to Japanese Prints*, Maryland, Stemmer House Publishers, 1982.

E. H. W., « The Woodblock Print in the Meiji era » in *Impressions*, n°7, Japanese Art Society of America, automne 1982.

FAHR – BECKER Gabriele, *Japanese Prints*, Cologne, Taschen, 2007.

FAN-PEN Li Chen, *Chinese Shadow Theatre : History, Popular Religion and Women Warriors*, Canada, McGill-Queen's University Press, 2007.

FERRER VALERO Sandra, *Mujeres en la historia*, publié à compte d'auteur, 2017.

FOSTER Michael D., *Pandemonium and Parade, Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, Berkeley, University of California Press, 2009.

FREDERIC Louis, *Daily Life in Japan at the time of the Samurai 1185 – 1603*, Londres, George Allen and Unwin, 1972.

FREDERIC Louis, *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996.

F. G. C., « Early Japanese Color Prints » in *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 6, n°31, février 1908, pp. 1 – 5.

GAINTY Denis, « The New Warriors : Samurai in Early Modern Japan » in *Japan Emerging : Premodern History to 1850*, Friday Karl F., Boulder, Westview Press, 2012, pp. 344 – 355.

GERSTLE C. Andrew, « Heroic Honor : Chikamatsu and the Samurai Ideal » in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, n°2, Harvard-Yenching Institute, décembre 1997, pp. 307 – 381.

GORDON Andrew, *A Modern History of Japan : From Tokugawa Times to the Present*, New York, Oxford University Press, 2003.

GRIFFIS William Elliot, *The Mikado's Empire, A History of Japan from the Age of Gods to the Meiji Era (660 BC – AD 1872)*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006.

HALL John Whitney, *Japan : From Prehistory to Modern Times*, Vermont, Tuttle Publishing, 1971.

HANE Mikiso, *Premodern Japan : A Historical Survey*, Boulder, Westview Press, 1991.

HARRIS Frederick, *Ukiyo-e : The Art of the Japanese Print*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010.

HARTMANN Sadakichi, *Japanese Art*, Boston, L. C. Page & Company, 1907.

HASEGAWA Kôjirô 長谷川孝次郎, 繪本古今名婦傳 (*Ehon Kokon meifu den*), 東京 (Tôkyô), 長谷川孝次郎 (Hasegawa Kôjirô), 1887.

HENSHALL Kenneth, *A History of Japan : From Stone Age to Superpower*, Royaume-Uni, Palgrave Macmillan, 2012.

HIBBETT Howard S., « The Role of Ukiyo-Zôshi Illustrator » in *Monumenta Nipponica*, vol. 13, n°1/2, Sophia University, 1957, pp. 67 – 82.

HILLIER Jack, *Japanese Colour Prints*, Londres, Phaidon, 1991.

HILLIER Jack, *The Art of Hokusai in Book Illustration*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1980.

HIRANO Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination : Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

HORISHIGE Osamu 堀重修, *新撰列女伝 (Shinsen Retsuonna den)*, 東京 (Tôkyô), 大竹英治 (Ôtake Eiji), 1875.

HUISSH Marcus B., *Japan and its art*, Londres, B. T. Batsford, 1912.

IENAGA Saburô, *Japanese Art : A Cultural Appreciation*, New York, Weatherhill, 1978.

INOUE Ichimatsu 井上市松, *瀧夜叉姫 (Takiyasha-hime)*, 東京 (Tôkyô), 井上市松 (Inoue Ichimatsu), 1889.

ISHIDA Yûtei 石田友汀, *日本武雄鏡 (Nihon buyû kagami)*, 江戸 (Edo), fin du XVIII^e siècle.

IWAO Seiichi (dir.), *Dictionnaire historique du Japon*, Tôkyô, Maison franco-japonaise, 1963 – 2000.

JACOBOWITZ Seth, *Writing Technology in Meiji Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

JANSEN Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

JOHNES Raymond Paul, *Japanese Art*, Londres, Spring Books, 1967.

JOHNSTON LAING Ellen, « Depictions of Mulan with her Family and with Her Horse in Chinese Prints » in *Nan Nü 17*, Leyde, Brill, 2015, pp. 181 – 213.

JOLY Henri, *Legend in Japanese Art : a description of historical episodes, legendary characters, folklore myths, religious symbolism illustrated in the arts of old Japan*, Londres, John Lane The Bodley Head, 1908.

JONES David E., *Women Warriors : A History*, Washington, Brassey's, 1997.

KAMPEN O'RILEY Michael, *Art beyond the West*, New Jersey, Pearson, 2013.

KANDA Hakuryû 神田伯竜, 講談 白縫譚 大友若菜姫 (*Kôdan Shiranui tan Ôtomo Wakana-hime*), 東京 (Tôkyô), 中川玉成堂 (Nakagawa Tamana-dô), 1911.

KATO Shuichi, *A History of Japanese Literature : From the Man'yôshû to Modern Times*, Japan Library, 1997.

KATO Shuichi, *A History of Japanese Literature Volume 1 : The First Thousand Years*, Londres, The Macmillan Press, 1979.

KATO Shuichi, *A History of Japanese Literature, Volume 2 : The Years of Isolation*, Londres, The Macmillan Press, 1983.

KATSUKAWA Shuntei 勝川春亭, 鎧草筆の一本 (*Yoroigusa fude no hitomoto*), 江戸 (Edo), 鶴屋喜右衛門 (Tsuruya Kiemon), 1802.

KEENE Donald, *Seeds in the Heart : Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York, Henry Holt and Company, 1993.

KEENE Donald, *World Within Walls : Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600 – 1867*, New-York, Grove Press, 1976.

KIKUCHI Yôsai 菊池容齋, 前賢故実 卷第一 (*Zenken Kojitsu Volume 1*), 東京 (Tôkyô), 雲水無尽庵 (Unsui Mujin'an), 1868.

KIKUCHI Yôsai 菊池容齋, 前賢故実 卷第七 (*Zenken Kojitsu* Volume 7), 東京 (Tôkyô), 雲水無尽庵 (Unsui Mujin'an), 1868.

KIKUCHI Yôsai 菊池容齋, 前賢故実 卷第八 (*Zenken Kojitsu* Volume 8), 東京 (Tôkyô), 雲水無尽庵 (Unsui Mujin'an), 1868.

KING James, IWAKIRI Yuriko, *Japanese Warrior Prints 1646 – 1905*, Leyde, Hotei Publishing, 2007.

KISHIDA Ryûsei, « Les débuts de la peinture ukiyoe » in *La Peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyoë*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, pp. 149 – 177.

KITAGAWA Hiroshi, TSUCHIDA Bruce T., « Livre 9, Chapitre IV » in *The Tale of Heike, Heike Monogatari, Volume II : Livres 7 – 12 et Epilogue*, Tôkyô, University of Tokyo Press, pp. 519 – 521.

KÔDANSHA, *Japan : An Illustrated Encyclopedia, 1, A-L*, New York, Kôdansha America, p. 804.

KÔDANSHA, *Japan : An Illustrated Encyclopedia, 2, M-Z*, New York, Kôdansha America, p. 1383.

KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, 『明治の演芸』 (*Meiji no engei*), 東京 (Tôkyô), 国立劇場調査養成部芸能調査室 (Kokuritsu Gekijô Chôsa Yôseibu Geinô Chôsashitsu), 1980 – 87.

KURE Mitsuo, *Samurai : An Illustrated History*, Vermont, Tuttle Publishing, 2002.

KUSANAGI Masanori 日柳政愨, 本朝女鑑, 上 (*Honchô Onna Kagami, ue*), 浪華文会 (Naniwa Bunkai), 1884.

KUSANAGI Masanori 日柳政愨, 本朝女鑑, 下 (*Honchô Onna Kagami, shita*), 浪華文会 (Naniwa Bunkai), 1884.

LEE Lily Xiao Hong, *Biographical Dictionary of Chinese Women, Antiquity through Sui 1600 B.C.E. – 618 C.E.*, Londres, Routledge, 2007.

LEITER Samuel L., *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.

LU Tina, « The literary culture of the late Ming (1573 – 1644) » in *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II : From 1375*, Chang Kang-I Sun, Owen Stephen, Londres, Cambridge University Press, 2010, pp. 63 – 152.

LURIE David, « Myth and history in the Kojiki, Nihon shoki and related works » in *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 22 – 40.

MARCEAU Lawrence E., « Cultural Developments in Tokugawa » in *A Companion to Japanese History*, Tsutsui William M., Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 117 – 137.

MARÍN Fermín, *El Japón Tokugawa*, Madrid, Historia 16, 1985.

MARKS Andreas, *Japanese Woodblock Prints, Artists, Publishers and Masterworks, 1680 – 1900*, Vermont, Tuttle Publishing, 2010.

MASON Penelope, *History of Japanese Art*, New Jersey, Pearson, 2005.

MATSUMOTO Sannosuke 松本三之介, YAMAMURO Shinichi 山室信一, 『言論とメディア』 (日本近代思想大系) (*Genron to media (Nihon kindai shisô taikei)*), 東京 (Tôkyô), 岩波書店 (Iwanami Shoten), 1990.

MEYER Matthew, *The Hour of Meeting Evil Spirits : An Encyclopedia of Mononoke and Magic*, publié à compte d'auteur, 2015.

MICHENER James A., *The Hokusai Sketchbooks : Selections from the Manga*, Vermont, C. E. Tuttle Company, 1958.

MIHARA Shigeyoshi, « Ukiyoe : Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints » in *Monumenta Nipponica*, vol. 6, n°1/2, Sophia University, 1943, pp. 245 – 261.

MILLER-KANADA Margaret, *Color Woodblock Printmaking : the traditional method of Ukiyo-e*, Tôkyô, Shufunotomo, 1989.

MILLS D. E., « Katakuchi : The Practice of Blood-Revenge in Pre-Modern Japan » in *Modern Asian Studies*, vol. 10, n°4, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 525 – 542.

MORRISON Arthur, « Kikuchi Yosai » in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 3, n°8, Burlington Magazine Publications, novembre 1903, pp. 130 – 131 ; 133 – 137 ; 139 ; 141 – 143.

MULHERN Chieko, *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Londres, Routledge, 1991.

MUNSTERBERG Hugo, *Japanese Print : A Historical Guide*, New York, Weatherhill, 1982.

MURASE Miyeko, *Japanese Art : Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

NAGAZUMI Yasuaki 永積安明, 卷第九 (Livre 9) in 平家物語 (*Heike monogatari*), 東京 (Tôkyô), 日本評論社 (Nihon Hyôron Sha), pp. 164 – 168.

NEAVE Dorinda, BLANCHARD Lara, SARDAR Marika, *Asian Art*, New Jersey, Pearson, 2015.

NISHIKAWA Sukenobu 西川祐信, 絵本武者考鑑 上 (*Ehon musha kôkan, jyô*), 京都 (Kyôto), 菱屋治兵 (Hishiya Jihei), 1744.

NISHIYAMA Kazuo, *Edo Culture Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600 – 1868*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.

NOWAKI Rochelle, « Women Warriors of Early Japan » in *HOHONU* 2015, vol. 13, Honolulu, University of Hawai'i, 2015, pp. 63 – 68.

OYLER Elizabeth, « The rise of medieval warrior tales : Hôgen monogatari and Heiji monogatari » in *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 287 – 295.

OZEKI Toyo 尾関トヨ, 絵本白縫譚 (*Ehon Shiranui tan*), 東京 (Tôkyô), 豊栄堂 (Toyosakadô), 1887.

PAINE Robert T., Soper Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, Angleterre, Penguin Books, 1974.

PANATERO Marina, *Bushido per donne guerriere*, Milan, Feltrinelli, 2020.

PASTREICH Emanuel, « The Reception of Chinese Literature in Japan » in *The Columbia History of Chinese Literature*, Mair Victor H., New York, Columbia University Press, 2001, pp. 1079 – 1096.

PATE Alan Scott, *Japanese Dolls : the fascinating world of ningyô*, Vermont, Tuttle Publishing, 2008.

PERCIVAL Robert, *Ukiyo-e : art for the people*, Saint John, New Brunswick Museum, 1978.

PEREZ Louis G., *The History of Japan*, Connecticut, Greenwood Press, 1998.

PIGGOTT Juliet, *Japanese Mythology*, Londres, Paul Hamlyn, 1982.

POUPÉE Karyn, *Histoire du manga*, Paris, Tallandier, 2013.

RATTI Oscar, WESTBROOK Adele, *Secrets of the Samurai : The Martial Arts of Feudal Japan*, New Jersey, Castle Books, 1999.

REISCHAUER Edwin O., *Japan, Tradition and Transformation*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1989.

RITTER BEARD Mary, *The Force of Women in Japanese History*, Washington, Public Affairs Press, 1953.

SAGANO Masutarô 嵯峨野増太郎, 古今名婦伝 (*Kokon meifu den*), 東京 (Tôkyô), 日月堂 (Tachimori-dô (?)), 1886

SALMONSON Jessica Amanda, *The Encyclopedia of Amazons : Women warriors from Antiquity to the Modern Era*, Open Road Media, 2015.

SAMSON George, *A History of Japan, 1615 – 1867*, Vermont, C. E. Tuttle Company, 1974.

SAMSON George, *Histoire du Japon : Des origines au début du Japon moderne*, Paris, Fayard, 1988

SAMUEL Robert T., *The Samurai : The Philosophy of Victory*, Israel, Astrolog Publishing House, 2004.

SATO Tomoko, *Japanese Art*, New York, Metro Books, 2008.

SCHIROKAUER Conrad, *A Brief History of Chinese and Japanese Civilizations*, Orlando, Harcourt College Publishers, 1989.

SEKINE Kôsuke 関根幸助, 古今英勇武者揃 (*Kokon eiyû musha soroi*), 東京 (Tôkyô), 関根幸助 (Sekine Kôsuke), 1884.

SESKO Markus, *Legends and Stories around the Japanese Sword 2*, Lulu Enterprises, 2012.

SHIMIZU Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2014.

SHIRAKAWA Sachi 白川幸, 本朝形史列女傳 (*Honchô Tôshi Retsujoden*), 東京 (Tôkyô), 大谷仁兵衛 (Ôtani Nihei), 1879.

SHIRANE Haruo, *Early Modern Japanese Literature : An Anthology : 1600 – 1900*, New York, Columbia University Press, 2002.

SHIRANE Haruo, *Traditional Japanese Literature : An Anthology : Beginnings to 1600*, New York, Columbia University Press, 2007.

SHIVELY Donald H., « Popular Culture » in *The Cambridge History of Japan, Volume 4 : Early Modern Japan*, Hall John W., Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 706 – 771.

SIEFFERT René, *Le dit des Heiké, Cycle épique médiéval des Taira et des Minamoto*, « Livre neuvième », Lagrasse, Verdier/poche, 2012, p.569 – 570.

SMITH Bradley, *Japan : A History in Art*, New York, Doubleday & Company, 1964.

SMITH Lawrence, « Japanese Prints 1868 – 2008 » in *Since Meiji, Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868 – 2008*, Rimer J. Thomas, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 361 – 408.

STANLEY-BAKER Joan, *Japanese Art*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

STEWART Basil, *A Guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, New York, Dover Publications, 1979.

SWANN Peter C., *The Art of Japan : From the Jōmon to the Tokugawa Period*, New York, Greystone Press, 1966.

TAKEDA Heiji 武田平次, 絵本忠義水滸傳 (*Ehon Chūgi Suikoden*), 東京 (Tōkyō), 銀花堂 (Ginka-dō), 1886.

THOMPSON Sarah, « The World of Japanese Prints » in *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, n°349/350, Philadelphia Museum of Art, hiver – printemps 1986, pp. 3 – 47.

TINIOS Ellis, « Kunisada and the Last Flowering of « Ukiyo-e » Prints » in *Print Quarterly*, vol. 8, n°4, Print Quarterly Publications, décembre 1991, pp. 342 – 362.

TINIOS Ellis, « Kuniyoshi and Chinese subjects : Pushing the boundaries » in *Impressions*, n°31, Japanese Art Society of America, 2010, pp. 88 – 99.

TOITA Yasuji, *Kabuki : The Popular Theater*, New York et Tōkyō, Walker/Weatherhill, 1970.

TOLER Pamela D., *Women Warriors : An Unexpected History*, Boston, Beacon Press, 2019.

TONOMURA Hitomi, « Family, women, and gender in medieval society » in *Routledge Handbook of Premodern Japan History*, Friday Karl F., New York, Routledge, 2017, pp. 275 – 296.

TONOMURA Hitomi, « Women and Sexuality in Premodern Japan » in *A Companion to Japanese History*, Tsutsui William M., Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 351 – 372.

TOTMAN Conrad, *A History of Japan*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

TOTMAN Conrad, *Japan Before Perry : A Short History*, Berkeley, University of California Press, 1981.

TREDE Melanie, « Banknote Design as a Battlefield of Gender Politics and National Representation in Meiji Japan » in *Performing « Nation » : Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880 – 1940*, Croissant Doris, Leyde, Brill, 2008, pp. 55 – 105.

TSCHICHOLD Jan, « Chinese and Japanese colour wood-block printing » in *Leonardo*, Vol. 4, n°1, The MIT Press, hiver 1971, pp. 75 – 79.

TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

TSUDA Noritake, *A History of Japanese Art : From Prehistory to the Taishô Period*, Vermont, Tuttle Publishing, 2009.

TURNBULL Stephen, *Samurai Heraldry*, Oxford, Osprey Publishing, 2002.

TURNBULL Stephen, *Samurai women 1184 – 1877*, Oxford, Osprey Publishing, 2010.

TURNBULL Stephen, *The Book of the Samurai : The Warrior Class of Japan*, New York, Gallery Books, 1982.

TURNBULL Stephen, *The Gempei War 1180 – 1185 : the Great Samurai Civil War*, Oxford, Osprey Publishing, 2016.

TURNBULL Stephen, *The Samurai Swordsman : Master of War*, Londres, Frontline Books, 2008.

TYLER Royall, « Tomoe : The Woman Warrior » in *Heroic with Grace : Legendary Women of Japan*, Mulhern Chieko, Londres, Routledge, 1991, pp. 129 – 162.

VAPORIS C. N., *Samurai : An Encyclopedia of Japan's Cultured Warriors*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019.

VARLEY H. Paul, « Cultural life in Medieval Japan » in *The Cambridge History of Japan Volume 3 : Medieval Japan*, Yamamura Kozo, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 447 – 500.

VARLEY Paul, « The Way of the Warrior » in *Sources of Japanese Tradition, Volume One : From earliest times to 1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 265 – 292.

VARLEY Paul, *Japanese Culture*, Honolulu, University of Hawai'i, 2000.

VON SEIDLITZ Woldemar, AMSDEN Dora, *Impressions of Ukiyo-e*, New York, Parkstone International, 2007.

WESTON Victoria, *Japanese Painting and National Identity, Okakura Tenshin and His Circle*, Michigan, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004.

WHITFORD Cecilia, *Japanese Prints*, New York, St. Martin's Press, 1978.

WILD Wolfgang, LLOYD Jordan, *History as They saw it : Iconic Moments from the Past in Color*, San Francisco, Chronicle Books, 2018, pp. 176 – 177.

WRIGHT Diana E., « Female Combatants and Japan's Meiji Restoration : the case of Aizu » in *War in History*, vol. 8, n°4, Sage Publications, novembre 2001, pp. 396 – 417.

YAMAMOTO Jôjirô 山本常次郎, 繪本 瀧夜叉姫 (*Ehon Takiyasha-hime*), 東京 (Tôkyô), 1889.

YONEMOTO Marcia, *The Problem of Women in early modern Japan*, Oakland, University of California Press, 2016.

YONEMOTO Marcia, « Murderous Daughters as « Exemplary Women » : Filial Piety, Revenge, and Heroism in Early Modern and Modern Japan » in *Women Warriors and National Heroes, Global Histories*, Cothran Boyd, Londres, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 75 – 93.

ZIGROSSER Carl, « Japanese Prints » in *The Philadelphia Museum Bulletin*, vol. 42, n°211, Philadelphia Museum of Art, novembre 1946, pp. 2 – 15

Ressources en ligne

☒ Musées

Boston Museum of Fine Arts : <https://collections.mfa.org/collections>

British Museum : <https://www.britishmuseum.org/collection>

Harvard Art Museums : <https://harvardartmuseums.org/>

Rijksmuseum : <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>

Tokyo National Museum : <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/>

The Victoria and Albert Museum : <https://www.vam.ac.uk/>

The Walters Art Museum : <https://art.thewalters.org/browse/category/japan-and-korea/>

☒ Bibliothèques

Library of Congress : <https://www.loc.gov/>

National Diet Library : <https://dl.ndl.go.jp/>

Tokyo Metropolitan Library : <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/searchDetail>

☒ Universités

Ritsumeikan University :

<https://www.dhjac.net/db/nishikie/search.php?enter=default&lang=en>

Waseda University Cultural Resource Database : [https://archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22item_per_page%22:20,%22sortby%22:\[%22%22,%22ASC%22\],%22view%22:%22display-simple%22,%22subDB_id%22:%2252%22}&lang=en](https://archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22item_per_page%22:20,%22sortby%22:[%22%22,%22ASC%22],%22view%22:%22display-simple%22,%22subDB_id%22:%2252%22}&lang=en)

☒ Sites indépendants

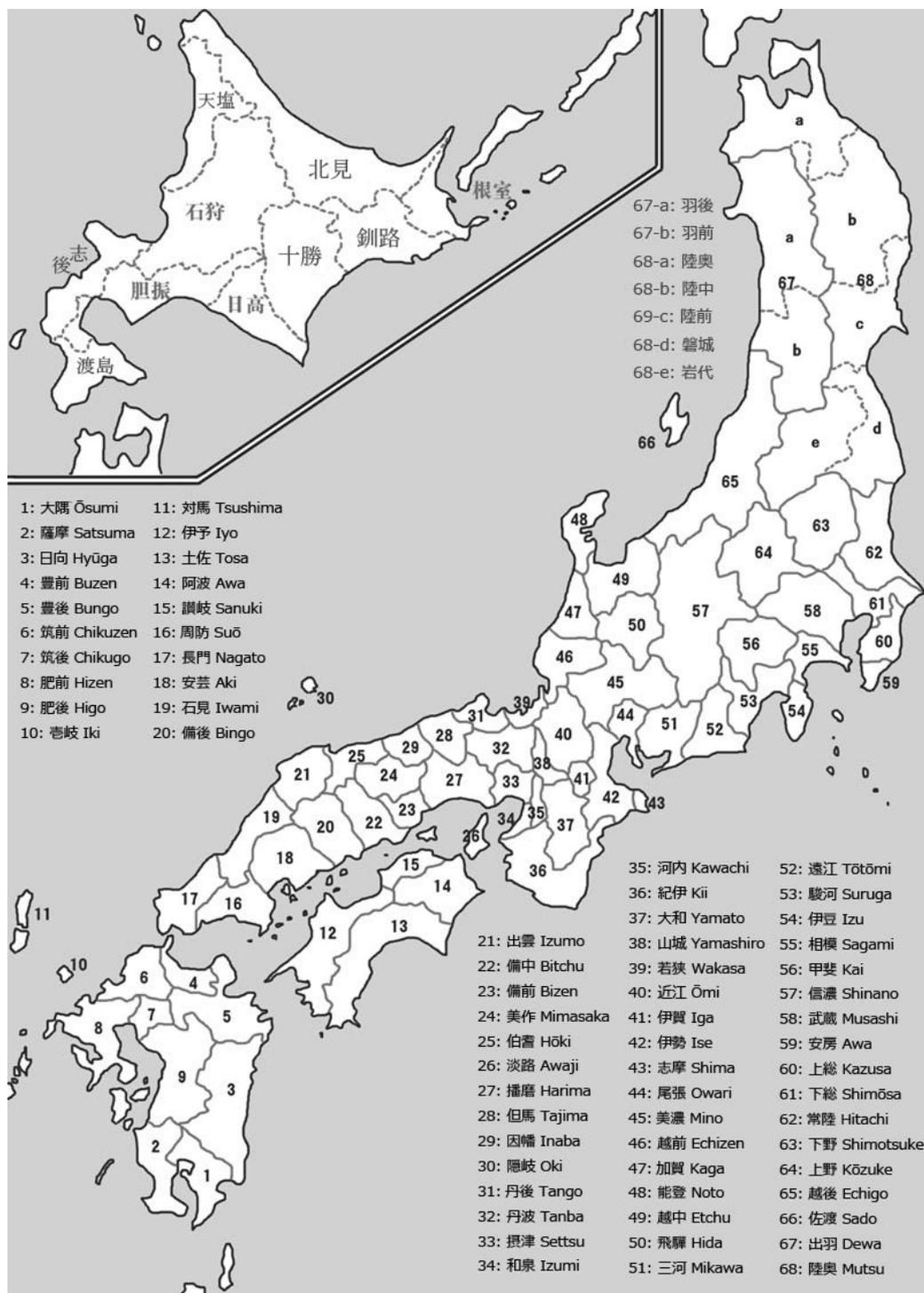
Lyon Collection : <https://woodblockprints.org/index.php>

Kuniyoshi Project : <http://www.kuniyoshiproject.com/>

Tsukioka Yoshitoshi : <http://yoshitoshi.net/>

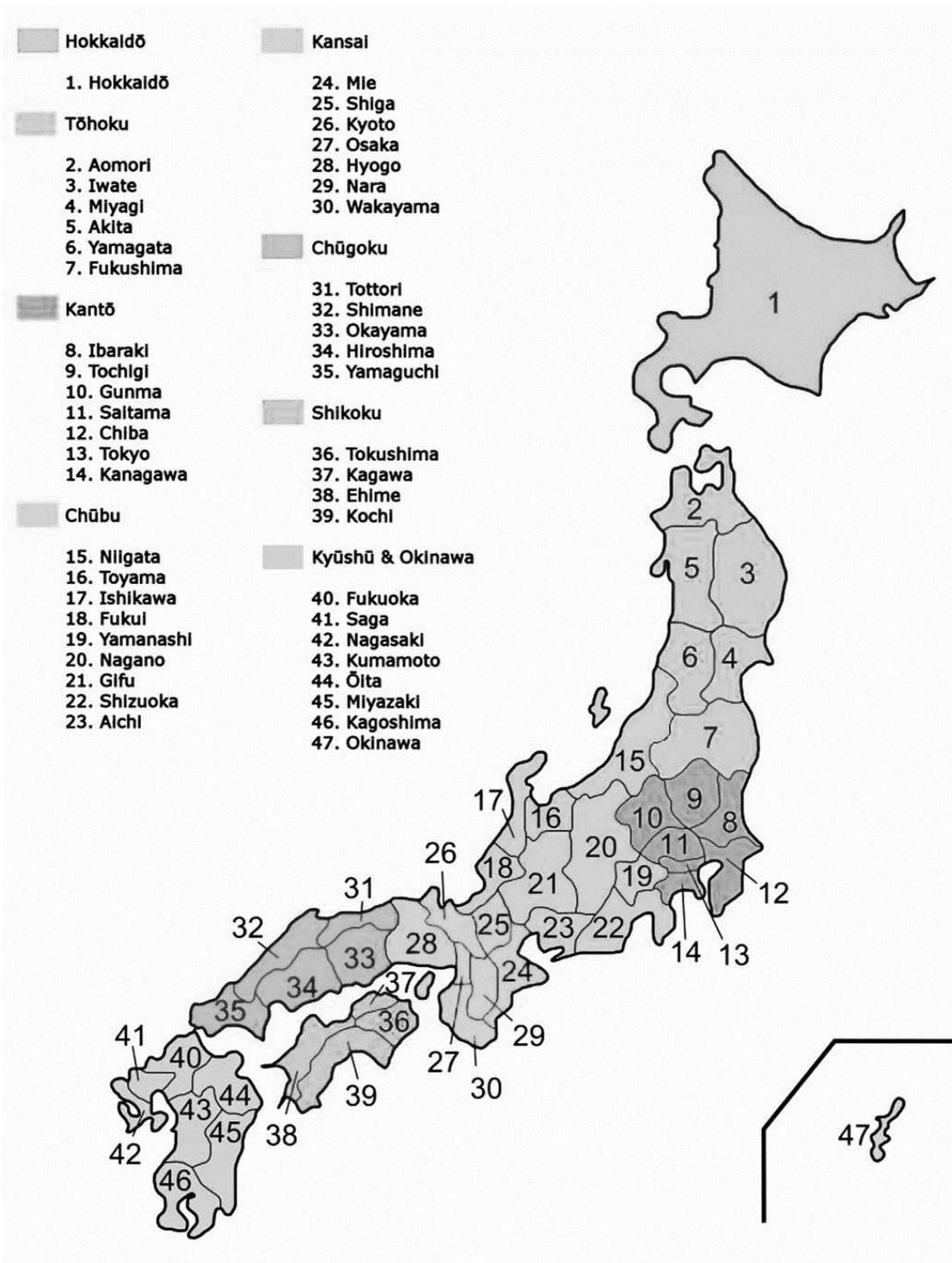
Ukiyo-e Search : <https://ukiyo-e.org/>

Carte des anciennes provinces du Japon



Source : Horiuchi, Annick, et al., éditeurs, « Liste des anciennes provinces ». *Guide illustré des produits renommés des monts et mers du Japon*, traduit par Annick Horiuchi et al., Paris, Collège de France, 2020, <https://doi.org/10.4000/books.cdf.9572>.

Cartes des actuelles préfectures du Japon



Source : cartograf.fr (https://www.cartograf.fr/carte_japon.php)

Chronologie des grandes époques du Japon et des guerrières les plus célèbres

Époque Jōmon (縄文時代) : environ 15 000 à 300 av. J.-C.

Époque Yayoi (弥生時代) : 300 av. J.-C. – 250 ap. J.C. : Kamu-nashi, impératrice Jingū

Époque Kofun (古墳時代) : 250 – 538

Époque Asuka (飛鳥時代) : 538 – 710

Époque Nara (奈良時代) : 710 – 794

Époque Heian (平安時代) : 794 – 1185 : Tomoe, Shizuka, Yamabuki, Tamaori, Aoi,

Yatsushiro

Époque Kamakura (鎌倉時代) : 1185 – 1333 : Hangaku, Fujinoe, Wakasa

Époque Muromachi (室町時代) : 1333 – 1573 : Sarashina

Époque Azuchi-Momoyama (安土桃山時代) : 1573 – 1603 : Ano, princesse Komatsu, Oyuki,

dame Hōjō

Époque Edo (江戸時代) : 1603 – 1868 : Miyagino et Shinobu, Ōiko, Riya

Ère Meiji (明治時代) : 1868 – 1912 : les femmes du Jotai (de Kagoshima et d'Aizu), Nakano

Takeko, Yamamoto Yaeko

Ère Taishō (大正時代) : 1912 – 1926

Ère Shōwa (昭和時代) : 1926 – 1989

Ère Heisei (平成時代) : 1989 – 2019

Ère Reiwa (令和時代) : 2019 –

Chronologie des ères de l'époque Edo

Ère Genna (元和) : 1615

Ère Kan'ei (寛永) : 1624

Ère Shôhō (正保) : 1644

Ère Keian (慶安) : 1648

Ère Jōhō (承応) : 1652

Ère Meireki (明暦) : 1655

Ère Manji (万治) : 1658

Ère Kanbun (寛文) : 1661

Ère Enpō (延宝) : 1673

Ère Tenna (天和) : 1681

Ère Jōkyō (貞享) : 1684

Ère Genroku (元禄) : 1688

Ère Hōei (宝永) : 1704

Ère Shōtoku (正徳) : 1711

Ère Kyōhō (享保) : 1716

Ère Genbun (元文) : 1736

Ère Kanpō (寛保) : 1741

Ère Enkyō (延享) : 1744

Ère Kan'en (寛延) : 1748

Ère Hōreki (宝暦) : 1751

Ère Meiwa (明和) : 1764

Ère An'ei (安永) : 1772

Ère Tenmei (天明) : 1781

Ère Kansei (寛政) : 1789

Ère Kyōwa (享和) : 1801

Ère Bunka (文化) : 1804

Ère Bunsei (文政) : 1818

Ère Tenpō (天保) : 1830

Ère Kōka (弘化) : 1844

Ère Kaei (嘉永) : 1848

Ère Ansei (安政) : 1854

Ère Man'en (万延) : 1860

Ère Bunkyū (文久) : 1861

Ère Genji (元治) : 1864

Ère Keiō (慶応) : 1865

Index

☸ A

- Adachi Ginkô : 119, 130, 155 – 156, 290 – 291
- Aizu (domaine) : 71 – 72, 142, 298 – 299, 331
- Akaishi Michiyo : 328
- Akaoka Daisuke : 72
- Akechi Mitsuhide : 154, 332
- Akô (seigneur d') : 209
- Amaterasu (déesse) : 36, 132
- Ān Dàoquán : voir Shini An Dôzen
- Anciennes coutumes des hommes sages du passé* : 52 – 53, 70, 128 – 129, 158, 276, 279
- Annales du Japon* : 15, 36, 40 – 41, 43, 46 – 48, 55, 76 – 77, 175, 301, 325
- Ano (dame) : 154, 309, 332
- Anôtsu (château d') : 153
- Aoi : 18
- Araimaru : 107 - 108
- Arashi Rikaku II : 242
- Arashi Rikan II : 235
- Arashi Rikan III : 241 – 242
- Asahina Yoshihide : 26, 45, 63, 88, 94, 165, 188 – 189, 239, 320
- Asai Ryôï : 294
- Asaka no Katsumi : 95
- Asakusa (quartier) : 243, 251 – 252
- Asao Okuyama III : 259
- Asari Yoichi Yoshitô : 47, 200, 208, 239, 241 – 242
- Association de Peinture du Japon : 212
- Asuka (époque) : 56

Au bord de l'eau : 49 – 50, 127, 178, 185, 230 – 231, 233, 276, 287

Au bord de l'eau des femmes : 50

Au bord de l'eau japonais : 50

Au bord de l'eau popularisé : 49

Aussi haut que le Ciel et les Etoiles : 328

Awazu : 19, 44 – 45, 52, 62 – 63, 65, 85, 89, 92, 94, 111 – 112, 130 – 131, 168, 171, 173, 179, 186, 188, 193 – 195, 197 – 199, 214, 220, 236 – 237, 292, 303, 320, 322

Azuchi-Momoyama (époque) : 26, 280, 332

Azuma Kagami : voir *Miroir de l'Est*

❀ B

Ballade de Mùlán (La) : 325

Bandô Hikosaburô V : 24, 241

Bandô Mitsugorô IV : 243, 316

Bandô Shûka I : 183 – 184, 243, 250, 258 – 259, 316 – 317

Bandô Tamasaburô I : 253

Benizuri-e : 89, 93, 166, 174

Beppu Shinsuke : 143

Beppu Shinsuke (épouse de) : 147

Bijin-ga : 4, 6, 180, 219, 314, 318 – 322

Bikuni : 16, 64, 283

Bingo (province) : 183, 216

Bitchû (province) : 291

Biwa hôshi : 16 – 18, 283

Bodaichû Kodaisô : 50, 125, 127, 176 – 178, 231, 233

Boshin (guerre du) : 71, 298, 331

Boyasha Sonnijô : 50, 125 – 127, 176 – 178, 231 – 232

Brocart de la ville natale : la vendetta d'une fille : 288

Bunchôsha Kato : 98

Bunraku (théâtre) : voir Ningyô-jôruri

Bushi : 71, 268, 283, 297

Bunsuisha Ayase : 98

☪ C

Cáo Zhèng : 176

Chikamatsu Monzaemon : 20, 271

Chiyoda (palais de) : 211 – 212

Chônin : 5, 124, 217, 230, 245, 263, 265 – 267, 269 – 274, 281 – 283, 318, 320, 323

Chôshû (clan) : 298

Chronique de la Grande Paix : 22, 28 – 29, 104, 217, 229, 273

Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira : 19, 45, 63, 65, 67, 94, 117, 130

Chronique de la succession légitime des Divins Empereurs : 301

Chronique de Yoshitsune : 22, 45, 64

Chronique des Faits Anciens : 15, 36, 40 – 41, 43, 46, 55, 76 – 77, 175, 325

Chronique des batailles de Genpei : 63

Chronique du Taikôki : 312

Chroniques de Wèi : 59

Chroniques des Trois Royaumes : 59

Chûai (empereur) : 36, 41, 53, 59, 77, 222, 302

Chûgi Suikoden : voir *Histoire de loyauté au bord de l'eau (Une)*

Classique de Piété filiale : 83

Collection de Cent histoires surnaturelles : 74

Conflit Wada : un Maizuru féminin (Le) : 25 – 26, 239, 241 – 242

Conte de Shiraishi : 276, 288

Conte de Shiranui : 32 – 34, 78, 228 – 230

Contes d'Ise : 51

Corée : 33, 40 – 42, 51, 53, 56 – 58, 60 – 61, 83, 102 – 103, 114, 123, 132 – 133, 162, 164, 204 – 205, 213 – 216, 222 – 223, 285 – 286, 293, 303

❀ **D**

Dai Nihonshi : voir *Histoire du Grand Japon*

Daimyôjin Okatake (montagne) : 140

Date Tadamune : 27

Dejima : 281, 310

Dit de Hôgen : 104

Dit des Heike : 5, 17 – 19, 22, 35, 43, 45, 48 – 49, 62 – 65, 69 – 70, 131, 186, 217, 221, 229, 246, 273, 283 – 284, 301, 319, 325

Dit du Genji : 51, 134, 273

Dôkyô : 50

Dù Xīng : 176 – 177

❀ **E**

Edo (ville) : 6, 20, 27 – 29, 79, 81, 84, 93, 119, 156, 165, 178, 211, 214, 217, 244, 247, 250 – 251, 255, 273, 283 – 284, 301, 319, 325

Egoyomi : 93

Emi no Oshikatsu : 50

Etchû (province) : 107

Etchû no Zenji : 172

Etoki hôshi : 16

Exégèse de la Légende de Hachiman pour les Ignorants et les Enfants : 40 – 41, 60, 77

❀ **F**

Fán Kuài : 94 – 97, 99

Fenollosa, Ernest : 300

Fête de *Duānwǔ* : 97

Fuchibe Takateru (épouse de) : 147

Fudô Myôô : 172

Fujinoe : 18, 51, 202, 286, 292

Fujiwara no Hidesato : 74

Fukuoka (préfecture) : 114

Fukuoka (ville) : 33

✿ **G**

Garyôen : 94

Genji (clan) : voir Minamoto (clan)

Genji : *Dawn of the Samurai* : 333

Genji monogatari : voir *Dit du Genji*

Genji Saikô Kogane no Tachibana : 244

Genkô (guerre de) : 28

Genpei (guerre de) : 16 – 17, 23, 45 – 46, 48, 68, 100, 118, 221, 239, 331

Genpei Seisuiiki : voir *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira*

Genpei Tôjôroku : voir *Chronique des batailles de Genpei*

Ghost of Tsushima : 333

Gikeiki : voir *Chronique de Yoshitsune*

Ginkarô Shizue : 180

Go-Shirakawa (empereur) : 67

Go Taiheiki Shiraishi banashi : voir *Histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix*

Gosôtei Hirosada : 241, 315

Gozan, Tomoe : 330

Goze : 16, 69

Gracia : 332

Grande Leçon pour les Femmes (La) : 52, 293, 298

Gù Dàsǎo : voir Bodaichû Kodaisô

Gureha : 259

Gunki monogatari : 43, 46, 75, 104, 283

⊗ H

Hachiman (dieu) : 40, 60 – 61, 65 – 66, 77 – 78, 94, 99, 109, 280

Hachiman Gudôkun : voir *Exégèse de la Légende de Hachiman pour les Ignorants et les Enfants*

Hachôsubote no Kiheiji : 103 – 104, 207

Haïku : 269, 271

Hanaoka (mont) : 148

Hangaku : 25 – 26, 33, 47, 52, 55, 68 – 70, 75, 83, 88 – 91, 93, 109, 118 – 119, 128 – 129, 151, 165 – 166, 185, 189 – 191, 200, 207 – 208, 212, 225 – 226, 233, 239 – 242, 244, 247, 249 – 250, 252, 262, 277, 283, 285 – 286, 292, 296, 303, 309, 315, 319, 327, 332

Hankai : voir Fán Kuài

Haru : voir Shinobu

Hasegawa Kôjirô : 226

Hasegawa Sadanobu : 149

Hatakeyama Shigetada : 85, 112 – 113, 131, 220 – 221, 279, 286

Hataya Shichiemon I : 259

Heian (époque) : 16 – 17, 25, 31, 52, 67, 74, 106, 129, 162, 179, 189, 195 – 196, 206, 225, 248 – 249, 279

Heiji (rébellion de) : 134

Heike (clan) : voir Taira (clan)

Heike monogatari : voir *Dit des Heike*

Heikyoku : 17

Henmi Jûrôta (épouse de) : 138, 141, 146 – 147

Higuchi Jirô : 237

Himegami (déesse) : 60

Himiko (reine) : 59 – 60, 207, 297

Hinamatsuri : 294

Hirata Kochô : 299

Hiroshima (prefecture) : 183

Hishikawa Kichibei : voir Hishikawa Moronobu

Hishikawa Moronobu : 84 – 85, 87, 89, 161, 168, 271, 274
Histoire de la loyauté d'Utô Yasukata : 31, 108
Histoire de loyauté au bord de l'eau (Une) : 49
Histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix : 27, 71, 120, 166, 251, 288
Histoire des frères Soga : 22, 29, 273
Histoire du Grand Japon : 302
Histoires illustrées du bord de l'eau nouvellement éditées : 50
Hitachi (province) : 31, 108
Hôgen (rébellion de) : 104
Hôgen monogatari : voir *Dit de Hôgen*
Hôjô (clan) : 45, 200, 239, 331
Hôjô (dame) : 155, 209, 226, 309
Hôjô Masako : 18
Hôkai-ji : 72, 299
Homuda : voir Ôjin (empereur)
Honchô Onna Kagami : voir *Miroir des femmes de notre pays*
Honchô Suikoden : voir *Au bord de l'eau japonais*
Honnô-ji : 154
Horikawa (palais de) : 46, 66, 86, 92, 100 – 101, 103, 115 – 117, 179, 222, 248, 318, 333
Horikawa Yoriyuki : 52
Horishige Osamu : 223
Hù Sānniáng : voir Ichijôsei Kosanjô
Huā Mùlán : 325
Hyakumonogatari kaidankai : voir *Collection de Cent histoires surnaturelles*
Hyûga (province) : 135, 137

❁ I

Ibaraki (préfecture) : 108
Ichijôsei Kosanjô : 50, 125 – 127, 176 – 178, 231 – 233

Ichikawa Danjûrô VIII : 241
Ichikawa Danjûrô : IX : 35, 245, 247
Ichikawa Danzaburô V : 254
Ichikawa Kodanji IV : 24
Ichikawa Kuzô II : 253 – 254
Ichikawa Sadanji I : 247
Ichimura Uzaemon XII : 253 – 254
Iga no Tsubone : 234
Ihara Saikaku : 218, 271
Ijûin Kaneatsu (épouse d') : 146
Ijûin Kaneatsu (mère d') : 141
Ijûin Kaneatsu (tante d') : 138
Ijûin Shigenari (mère d') : 147
Ikegami (concubine d') : 136
Ikenoue Shirô (épouse d') : 147
Iki : 269 – 270
Imai Kanehira : 70, 112, 131, 172 – 173, 186 – 187, 199, 237
Impératrice Jingû et l'extermination des trois royaumes de Corée (L) : 41
Inoue Ichimatsu : 228
Ise monogatari : voir *Contes d'Ise*
Ishida Yûtei : 220
Ishijo : 151
Ishikawa, Ana : 330
Ishikawa Toyonobu : 89
Isoda Koryûsai : 102, 174
Isogai Jûrozaemon Masahisa : 209
Isora (dieu) : 42 – 43, 90 – 91
Iwabuchi Dennai : 291
Iwai Hanshirô IV : 244

Iwai Shijaku I : 235 – 236

Iwasa Matabei : 159 – 160, 270

Iwashimizu Hachimangu : 40

Iyo : 297

Izumi Saburô Tadahira : 48, 202, 292

⊗ J

Jidaimono : 21 – 22, 31, 247, 273, 305

Jimbô Yukiko : 299

Jingû (impératrice) : 9, 15 – 16, 25, 33, 35 – 42, 47, 51, 53 – 61, 66 – 67, 70, 73 – 75, 77 – 79, 83, 90 – 91, 93, 102 – 103, 113 – 115, 118, 122 – 123, 129, 131 – 134, 150 – 151, 156, 162 – 164, 167 – 168, 174 – 175, 182 – 185, 189, 200, 204 – 207, 212 – 215, 220, 222 – 224, 242 – 244, 252 – 253, 262, 274 – 275, 279 – 280, 285 – 286, 292 – 293, 295 – 297, 301 – 303, 315 – 317, 319, 327

Jingû Kôgô : voir Jingû (impératrice)

Jingû Kôgô tsuketari Sankan Taiji : voir *Impératrice Jingû et l'extermination des trois royaumes de Corée (L')*

Jinmu (empereur) : 36

Jinnô Shôtôki : voir *Chronique de la succession légitime des Divins Empereurs*

Jippensha Ikku : 312

Jitsukawa Enzaburô II : 24

Jô Nagamochi : 46

Jô Sukemori : 47

Joguntai : voir Jotai

Jôshigun : voir Jotai

Joshitai : voir Jotai

Jotai : 54, 72, 83, 135, 137 – 138, 148 – 150, 298 – 299

Jôzai (domaine) : 298

⊗ **K**

Kabite no Mikoto (prince) : 52

Kabuki (théâtre) : 6, 20 – 23, 25, 28, 31 – 32, 34 – 35, 47, 49, 75 – 76, 82, 107 – 108, 120, 165 – 167, 181 – 183, 185 – 186, 192, 210, 217 – 219, 226, 234, 236, 238 – 239, 246 – 248, 255 – 258, 260 – 261, 269 – 270, 273, 275, 278, 281, 288, 304, 307, 312 – 313, 315, 317, 322, 325, 332, 334

Kagoshima (ville) : 53, 135, 137 – 138, 140

Kagoshima (rébellion de) : 140 – 150, 286 – 287

Kai (princesse) : 332

Kaibara Ekiken : 52, 293

Kaikei Yuki no Konoshita : 181

Kakosaka (prince) : 39, 51

Kamakura (époque) : 16 – 17, 35, 40, 46 – 47, 53, 97, 151, 162, 208, 212, 267, 294, 331, 333, 338

Kamakura (ville) : 46 – 47, 63, 66, 129, 200, 212, 319

Kamakura Gongorô Kagemasa : 22, 234

Kamegai Mitsuyuki : 229

Kamigashi (princesse) : voir Kamu-nashi-hime

Kamigata (région) : 214, 266

Kamimura Kazuo : 334

Kamo no Chômei : 268

Kamu-nashi-hime : 36, 47, 76, 105

Kanda Hakuryû : 229

Kannatsuso (princesse) : voir Kamu-nashi-hime

Kanô (école) : 160 – 161, 165, 191, 208, 268, 274

Kanô Masanobu : 160

Kansai (région) : 20

Kantô (région) : 20

Kasuga (dame) : 156, 309

Katakiuchi : 26, 120, 288 – 289

Katana (guerrière) : 335

Katanoue Koreneba : 42

Katarimono : 17

Katô Kiyomasa : 30, 295

Katsukawa (école) : 168, 171 – 172, 174

Katsukawa Shun'ei : 110, 169 – 170, 235, 312

Katsukawa Shunkô : 172, 244

Katsukawa Shunshô : 122, 168 – 169, 174, 234, 240

Katsukawa Shuntei : 41 – 42, 116, 170 – 171, 173, 221 – 222, 286, 312

Katsukawa Shuntei II : 171

Katsukawa Shunzan : 169 – 170

Katsurekimono : 34

Katsushika Hokusai : 98, 163, 174 – 175, 177 – 178

Kawatake Mokuami : 32, 35

Keikô (empereur) : 47

Kennin (rébellion de) : 46

Keisai Eisen : 208

Kifune (temple) : 32, 78, 252

Kii (province) : 16

Kikuchi (clan) : 32 – 33, 78, 256

Kikuchi Yôsai : 52, 128 – 129, 158, 276, 279

Kira (clan) : 209

Kirino Toshiaki : 140

Kirino Toshiaki (épouse de) : 138, 146 – 147

Kirishima (monts) : 135 – 136

Kisaragi : voir Takiyasha

Kishida Ryûsei : 272

Kiso no Yoshinaka : 5, 18 – 19, 43 – 45, 62 – 65, 70, 85, 110, 112, 130 – 131, 172 – 173, 179 – 180, 185 – 187, 194, 196 – 199, 221, 237, 244 – 246, 249, 292 – 293, 320, 322, 329 – 330

Kitagawa Tsukimaro : 312
Kitagawa Utamaro : 312
Kitamado no Umeyoshi : 95 – 96
Kiyabatake Chikafusa : 302
Kiyohara no Takehira : 22
Kobayashi Eitaku : 133, 138
Kobayashi Toshikazu : 145
Kobori Tomone : 157
Kobun kôkyô : voir *Classique de Piété filiale*
Kobun Shinpô : voir *Trésor des anciens écrits*
Kodomo no hi : voir *Tango no sekku*
Kôfûkan Shigeuta : 180
Kôgyoku-Saimei (impératrice) : 61
Koike Kazuo : 334
Kojiki : voir *Chronique des Faits Anciens*
Kôkô (empereur) : 111, 193 – 194
Kokugaku : 50
Koman : 25, 48
Komatsu (princesse) : voir Osumi (dame)
Kông Míng : 232
Kôno Shirô (fille de) : 147
Koryô (royaume de) : 39
Kôsai Hokushin : 163
Kôshôi Kinuki : 180
Kôzantei Furusatome : 180
Kubo Shunman : 102
Kumamoto (château de) : 142
Kumamoto (ville) : 148
Kumaso (peuple) : 37

Kurata Yoshihiro : 308

Kusunoki Masashige : 28 – 29, 71, 167, 300

Kyôgen (théâtre) : 18, 21, 41

Kyôhô (réformes) : 268, 311

Kyôto : 6, 16, 20 – 21, 32, 46, 73 – 74, 78 – 79, 81, 84, 119, 128, 131, 214, 217, 221, 252, 265 – 267, 307, 312

Kyûshû (île de) : 32, 37, 135, 145

❁ **L**

Lady Snowblood : 334

Lǐ Yǐng : 176 – 177

Liáng (monts) : 175, 177 – 178, 185, 231 – 233

Lín Chōng : 232

Liú Bāng : 95

❁ **M**

Makuma : 227

Manasuke : 259

Masakado : 31, 253

Matsudaira Sadanobu : 311

Matsuo Bashô : 271

Mayowa (prince) : 175

Mimura Takanori : 224

Minamoto (clan) : 17 – 19, 24 – 25, 43, 45, 48, 60, 65, 82, 113, 115 – 117, 130, 172, 201, 237, 245

Minamoto no Ichiman : 151

Minamoto no Tametomo : 103 – 104

Minamoto no Yoriie : 46 – 47, 151, 200, 208, 233, 285

Minamoto no Yorimitsu : 313

Minamoto no Yoritomo : 18, 45 – 46, 48, 63, 66 – 67, 86, 100, 112, 129, 213, 286, 328

Minamoto no Yoshiie : 60

Minamoto no Yoshinaka : voir Kiso no Yoshinaka

Minamoto no Yoshitsune : 18, 22 – 25, 30, 43, 45 – 46, 48, 64, 66 – 67, 86, 91 – 92, 100 – 101, 103, 115 – 118, 179 – 181, 202, 212, 248, 250, 286, 295, 318, 328 – 330, 333

Miroir de l'Est : 25, 46 – 48, 63, 69, 325

Miroir des femmes de notre pays : 51, 70, 293

Mito (clan) : 302

Mito (rébellion de) : 152

Mitsutomoe (acteur) : 166

Miura (clan) : 88

Miyagawa Chôshun : 168

Miyagawa Shunsui : 168

Miyagino : 27 – 31, 71, 74 – 75, 119 – 120, 166 – 167, 185, 192, 226, 247, 251, 274, 276, 283, 288 – 290, 296, 303, 322, 324, 327, 335

Miyazaki (préfecture) : 137, 145

Mizoguchi Gekkô : 223

Mizumori Mio : 328

Mizuno Tadakuni : 313

Mizuno Toshikata : 212, 215

Mochizuki no Kagenari : 95 – 96

Momohime : 334

Momoyama (époque) : voir Azuchi-Momoyama

Mori Ranmaru : 154

Murakami Yoshikiyo : 250

Muramasa : The Demon Blade : 334

Murasaki Shikibu : 134

Murata Shinpachi (épouse de) : 147

Muromachi (époque) : 74, 162, 280

Musashi Saburô : 44, 171

Musashibô Benkei : 23, 94, 100, 103, 113, 116, 180, 295

Musha-e : 9, 125, 185, 275, 280

Musha-ningyô : 294 – 295, 316

⊗ N

Nagai Gensuke : 291

Nagano Yasunosuke : 164

Nagaoka (domaine) : 298

Nagayama Yaichiro (épouse de) : 147

Nakahara Kanetô : 70

Nakai Yoshitaki : 148

Nakamura Fukusuke : 243

Nakamura Fukusuke IV : 237, 245, 247

Nakamura Shikan II : 243

Nakamura Shikan IV : 247, 259

Nakamura Tomijûrô I : 240

Nakamura Utaemon IV : 243, 316

Nakane Yoneshichi : 142

Nakano Heinai : 72

Nakano Kôko : 299

Nakano Masako : 299

Nakano Takeko : 72, 299, 327

Nakarai Tôsui : 157

Nakazawa Toshiaki : 132

Nanbokuchô (époque) : 28, 234

Nara (époque) : 15, 50, 56, 90

Nara (province) : 46

Nene : 332

Nenoi Ôya Tarô : 237

Nihon Shoki : voir *Annales du Japon*

Nikushisen : 31 – 32, 75, 78

Ningyô-jôruri : 20 – 21, 23, 28, 49, 75, 82, 84, 107, 120, 192, 219, 239, 247, 273 – 275, 288, 307, 312, 325

Ninigi (dieu) : 36, 132

Nintoku (empereur) : 36

Nishikawa Sukenobu : 221

Nishiki-e : 93, 174, 272, 274

Nishikigi : 253 – 254

Nô (théâtre) : 18 – 21, 35, 55, 64 – 65, 238 – 239, 268 – 269, 325

Nokaze : 104 – 105

Nyogetsuni : voir Takiyasha

❀ **O**

Ô no Yasumaro : 36

Ôboshi Yoshio : 151

Oda Nobunaga : 26, 154, 309, 311, 332

Ogawa Haritsu : 162

Ogino Senjo : 24

Oichi : 332

Oikiri hare momiji no hitatare : 237

Ôiko : 247 – 248, 250, 286

Ôishi Chikara Yoshikane : 209

Ôjin (empereur) : 36, 39, 41, 53, 56, 58, 60 – 61, 77, 103, 122, 163, 167, 183 – 184, 295, 302, 316 – 317

Okada Rinko : 299

Okajima Kanazan : 49

Okakura Kakuzô : 300

Okayama (préfecture) : 291

Okinaga-tarashi-hime : voir Jingû (impératrice)

Okumura Masanobu : 270

Okumura Sukiko : 299

Okuni : 20, 332

Onda Moroshige : 44, 161

Ônin (guerre d') : 18

Onmyôdô : 32

Onna Daigaku : voir *Grande Leçon pour les Femmes (La)*

Onna Shisho : voir *Quatre Livres pour les Femmes (Les)*

Onna Suikoden : voir *Au bord de l'eau des femmes*

Onna Shibaraku : 22, 25, 181, 234

Onnagata : 82, 166, 181 – 184, 234, 236, 240, 243 – 244, 250 – 251, 257, 261, 305

Onoe Kikugorô IV : 24, 315

Onoe Kikugorô V : 245, 247

Ôsaka (ville) : 20 – 21, 79, 81, 84, 128, 148 – 149, 165, 217, 235, 238, 241, 265 – 266, 315

Oshikuma (prince) : 39, 51

Osumi (dame) : 153 – 155, 309, 332

Oto Tachibana (princesse) : 51

Ôtomo no Kanamura : 204

Ôtomo Wakana (princesse) : 32 – 34, 70, 73 – 76, 78, 83, 121 – 122, 227 – 230, 252, 256 – 261, 285, 296, 317

Ôya no Tarô Mitsukuni : 32, 34, 75, 78 – 79, 228, 253 - 254

Oyoshi : 289

Oyuki (dame) : 153, 207, 309

Oze Hoan : 312

Ozeki Toyo : 228

P

Pèkché (royaume de) : 9

❀ **Q**

Quarante-sept *rônin* : 151, 209, 288, 290

Quatre Livres pour les Femmes (Les) : 51

❀ **R**

Rekishi monogatari : 43

Riya : 290 – 291, 335

Ryûjin (dieu) : 42

Ryûkatei Tanezaku : 32

Ryûkyû (royaume de) : 104

❀ **S**

Saginuma Tarô Noritomo : 254

Sagano Masutarô : 224

Saigô Hanako : 136

Saigô Kohei (épouse de) : 146

Saigô Takamori : 53 – 54, 57, 73, 134 – 136, 139 – 140, 142 – 143, 145 – 146

Sakai Jin : 333

Salmonson, Jessica Amanda : 328

Samurai Deeper Kyo : 329

Samurai Shodown : 333

Samurai Warriors : 332

Sanada (clan) : 153

Sanada Nobuyuki : 153, 309

Sānguó zhì : voir *Chroniques des Trois Royaumes*

Santô Kyôden : 31, 108, 227, 288 – 289

Sarashina (princesse) : 226, 247, 249 – 250, 286

Sasaki Moritsuna : 47, 91

Satô Tadanobu : 23 – 25, 181 – 182

Satsuki : voir Takiyasha (princesse)

Satsuma (clan) : 136, 140, 145 – 147, 150, 298

Satsuma (province) : 53, 143

Satsuma (rébellion de) : 54, 73, 134 – 135, 140, 142 – 143, 145 – 146, 148 – 150, 211 – 212, 214, 278

Sawamura Tanosuke III : 255, 257, 259, 261

Sawamura Tosshô II : 256, 317

Sazaki Kôemon : 291

Segawa Kikujirô : 165

Segawa Kikunojô III : 234 – 235, 244 - 245

Segawa Kikunojô V : 180

Segawa Rokô IV : 181

Seikanron : 57, 164, 204, 216

Seiyôkan Umeyo : 94

Sekigahara (bataille de) : 153

Sekine Kôsuke : 222

Sengoku (période) : 297, 332

Sensô-ji : 251

Shī Ēn : 232

Shī Nài'ān : 50

Shi : The Way of the Warrior : 330

Shibaraku : 22, 181, 234 – 235, 275

Shibata Hôshû : 212

Shiga Danshichi : 27, 276, 289

Shimabara (quartier) : 6, 79

Shimabara (révolte de) : 32

Shini An Dôzen : 125

Shinmachi (quartier) : 79

Shinobi Yoru Koi no Kusemono : voir *Masakado*

Shinobu : 27 – 31, 71, 74 – 75, 119 – 120, 166 – 167, 185, 192, 192, 226, 247, 274, 276, 283, 288 – 290, 296, 303, 322, 324, 327, 335

Shinohara Kunijo/Kuniko : 138, 141, 147 – 149

Shinohara Kunimoto : 149

Shinohara Kunimoto (épouse de) : 139, 146 – 147, 149

Shinozuka Iga no Kami : 94

Shinpen Suiko Gaden : voir *Histoires illustrées du bord de l'eau nouvellement éditées*

Shirakawa Kinsui : 290

Shiranui Daijin : 33, 78, 229, 256, 258 – 260, 317

Shiranui monogatari : voir *Histoire de Shiranui*

Shiroyama (bataille de) : 54

Shitomi Kangetsu : 161

Shizuka : 18, 23 – 25, 45 – 46, 51 – 52, 54, 64, 66 – 70, 75, 83, 86, 90 – 92, 100 – 101, 103, 105 – 107, 115 – 117, 128 – 129, 133 – 134, 151, 166, 180 – 181, 185, 189, 200, 212 – 213, 220, 222, 224 – 225, 247 – 250, 277, 283, 285 – 286, 292 – 293, 296, 309, 315, 318 – 319, 324, 328 – 333

Shôken (impératrice) : voir Unjô (princesse)

Shôki : voir Zhōng Kuí

Shuǐ hǔ Zhuàn : voir *Au bord de l'eau*

Shunbaisai Hokuei : 235 – 236

Shurayuki-hime : voir *Lady Snowblood*

Silla (royaume de) : 38 – 39, 60, 133

Soga (frères) : 29, 71, 167, 288, 290

Soga monogatari : voir *Histoire des frères Soga*

Sôma (château de) : 32, 78, 108, 121, 201, 227 – 228, 253

Sòng Jiāng : 177

Suiko (impératrice) : 36, 60, 97

Suikoden : voir *Au bord de l'eau*

Sukedakaya Tasuke IV : 247

Sumiyoshi Sanjin (dieux) : 41

Sumizuri-e : 87

Surimono : 41, 93 – 95, 97 – 100, 102 – 103, 178 – 181, 274 – 275, 321 – 322

Sūn Ērniáng : voir Boyasha Sonnijō

Sūn Xīn : 125, 176 – 177

Suwa Kochiko : 299

Suzuki Harunobu : 93, 174, 271

⊗ T

Tachibana Ginchiyō : 332

Taiheiki : voir *Chronique de la Grande Paix*

Taikōki : voir *Chronique du Taikō*

Taira (clan) : 17, 19, 43, 45 – 46, 48, 82, 113, 117, 121, 130, 172, 250

Taira no Atsumori : 48

Taira no Kiyomori : 43, 48

Taira no Masakado : 31 – 32, 34, 74 – 75, 78 – 79, 107, 109, 201, 252 – 253

Taira no Munemori : 48

Taira no Shigemori : 43

Taira no Yoshikado : 31 – 32

Taka : voir Miyagino

Takachiho (mont) : 137 – 138

Takai Ranzan : 50

Takebe Ayatari : 49 – 50

Takeda Katsuyori : 155, 209, 226, 309

Takeda Kōunsai : 152

Takeda Shingen : 113

Takenouchi no Sukune : 39, 53, 56 – 58, 90 – 91, 102 – 103, 132, 162 – 164, 167, 175, 182 – 183, 204 – 206, 242 – 244, 295, 316

Takeuchi Keishū : 157

Takiyasha (princesse) : 31 – 32, 34, 70, 73 – 76, 78 – 79, 83, 105, 107 – 109, 121, 201, 227 – 228, 252 – 258, 285, 296, 317, 332

Takizawa Bakin : 50, 104

Tamaori (princesse) : 25, 48

Tango no sekku : 97, 183, 243, 294 – 295, 316 – 317

Tatsuoka Hisagiku : 109, 165

Tenmokuzan (bataille de) : 155

Tenpô (réformes) : 306, 313 – 314, 324

Tezuka Tarô : 237

Tokiko : 152

Tokiwa (dame) : 30, 134

Tokugawa Ieyasu : 26, 153, 264 – 265, 268

Tokugawa Mitsukuni : 302

Tokugawa Yoshimune : 268, 311

Tôkyô (ville) : 135, 238, 300, 307

Tomita Nobutaka : 152 – 153, 309

Tomoe (guerrière) : 5, 9, 18 – 19, 22 – 23, 25 – 26, 33, 35, 43 – 45, 47, 51 – 52, 54 – 55, 61 – 70, 72 – 75, 79, 83, 85, 89 – 90, 92 – 100, 109 – 113, 115, 118, 128 – 131, 133 – 134, 150 – 151, 156 – 158, 161 – 162, 165 – 166, 168 – 174, 178 – 181, 185 – 189, 191, 193 – 200, 203, 207, 212, 214 – 215, 220 – 222, 224 – 227, 234 – 239, 244 – 247, 249 – 252, 262, 274 – 275, 277, 279 – 280, 283, 285 – 287, 290, 292 – 293, 296, 303, 309, 319 – 322, 324, 327 – 334, 336

Tomonosuke : 289

Toneri (prince) : 36

Torahime : 334

Torii (école) : 165 – 166, 168, 179

Torii Kiyomitsu : 166

Torii Kiyomoto : 165

Torii Kiyonaga : 166 – 168

Torii Kiyonobu : 165

Torii Kiyonobu II : 109, 165

Torii Kiyotada I : 88

Toriyama Akisaku : 32, 34, 75, 228, 230, 259

Toriyama Bungo Nosuke : 32

Tosa (clan) : 298

Tosa (école) : 160 – 161, 165, 270, 274

Tosa Mitsunobu : 160

Tosabô Shôshun : 86, 115 – 117, 180

Tosaka (château de) : 47, 89, 91, 118 – 119, 190, 200, 208

Totoya Hokkei : 93, 100, 177 – 178, 321 – 322

Toukiden : 332

Toyohara Chikanobu : 103, 108, 112, 117, 130 – 131, 135 – 136, 139 – 143, 146, 153 – 156, 208 – 212, 237 – 238, 286

Toyohara Kunichika : 184, 237 – 238, 245, 247 – 250, 257, 286

Toyotomi Hideyoshi : 26, 30, 58, 83, 153, 265, 312, 332

Trésor des anciens écrits : 83

Tsuchigumo : 33, 48, 75 – 76, 105, 256, 296

Tsuga Teishô : 49

Tsujihara Genpo : 51

Tsukioka Kôgyo : 238

Tsukioka Settei : 90, 92, 118, 287

Tsukioka Yoshitoshi : 30, 104, 112, 118, 121, 130 – 136, 141, 147, 151 – 153, 203 – 208, 212, 214 – 215, 231 – 233, 238, 278 – 280, 285, 289 – 290

Tsukuba (mont) : 31, 108 – 109, 152

Tsukushi (province) : 37, 61, 114

Tsuru (princesse) : 332

Tsuruga (château de) : 298 – 299

Tsurugaoka (temple) : 46, 66, 129, 212

Tsûzoku Suikoden : voir *Au bord de l'eau popularisé*

❀ U

Uchida Ieyoshi : 19, 85, 89 – 90, 92, 110, 131, 168 – 170, 174, 186, 203, 221, 287, 293

Ueda Akinari : 49

Uji (ville) : 39

Uki-e : 179, 272

Ukiyo : 5, 269

Ukiyo-e : 25, 47, 51, 82, 118, 135, 159 – 161, 165, 168 – 169, 174, 179, 200 – 201, 208, 212, 216, 270 – 272, 278 – 279

Ukiyo-zôshi : 49, 218

Unjô (princesse) : 215, 279

Urushi-e : 88

Ushi no koku mairi : voir Visite du temple à l'heure du Bœuf

Utagawa (école) : 113 – 114, 130, 135, 179, 189, 191, 194, 196 – 198, 200, 202 – 205, 207, 212, 243, 274, 316, 318

Utagawa Fusatane : 139, 143 – 144

Utagawa Hiroshige : 111, 119, 179, 191 – 194, 204 – 206, 289, 320, 323

Utagawa Hiroshige III : 150

Utagawa Kunisada : 24, 33, 100, 105, 107, 113 – 114, 119, 122, 137, 179, 182 – 191, 193 – 194, 205, 208, 241 – 244, 248, 250, 253 – 259, 315 – 321

Utagawa Kunisada II : 259 - 260

Utagawa Kunisada III : 137, 149

Utagawa Kuniteru III : 152

Utagawa Kuniyoshi : 104 – 115, 117, 120, 125 – 127, 130, 151, 175, 179, 182 – 191, 193 – 195, 197 – 198, 200 – 201, 203 – 205, 207 – 208, 230 – 231, 243 – 244, 248, 251, 253 – 255, 278, 286 – 287, 292, 313, 315 – 318, 320 – 322

Utagawa Sadahide : 123

Utagawa Sadamura : 107

Utagawa Toyoharu : 179 – 180, 272

Utagawa Toyohiro : 191

Utagawa Toyokuni I : 179 – 182, 255, 312

Utagawa Toyonobu : 101

Utagawa Yoshifuji : 120, 194 – 197

Utagawa Yoshikazu : 198 – 199, 202, 292

Utagawa Yoshitaki : 24

Utagawa Yoshitora : 195, 198, 200

Utagawa Yoshitsuya : 121, 201

Utô Yasukata Chûgiden : voir *Histoire de la loyauté d'Utô Yasukata*

❀ **V**

Valignano, Alessandro : 83

Vie des habitants de Wa : 59

Visite du temple à l'heure du Bœuf : 32, 107, 252

❀ **W**

Wada (clan) : 26, 45, 239

Wada Yoshimori : 26, 45, 63, 94, 173, 186 – 188, 191, 197 – 199, 214, 235 – 236, 239

Wajin den : voir *Vie des habitants de Wa*

Wakasa (dame) : 151, 207, 279, 331

Wáng Yīng : 177, 232

Washutei Nomiyasu : 42

Watanabe Seitei : 212

Wèi shū : voir *Chroniques de Wèi*

Wǔ Sōng : 177

Wǔ Zīxū : 98 – 99

❀ **X**

Xiàng Yǔ : 95

Xiè Bǎo : 177, 233

Xiè Zhēn : 177, 233

❀ **Y**

Yae's Sakura (drama) : 331

Yakusha-e : 280

Yamabuki (guerrière) : 4, 18 – 19, 25, 43, 62, 130 – 131, 165 – 166, 221, 244 – 247, 249 – 250, 275, 286, 322

Yamamoto Jôjirô : 227

Yamamoto Yaeko : 72, 327, 331

Yamashiro Tatsu : 335

Yamato (époque) : 132

Yamato (journal) : 152

Yamato (pays) : 61, 76, 84 – 85, 89, 160, 183, 205, 316

Yamato Takeru (prince) : 51, 175

Yamazaki Toshinobu : 139, 214

Yanagiwara Naruko : 215, 279

Yáng Xióng : 177

Yashima Gakutei : 94, 97 – 98

Yasuda Kunitsugu : 154

Yatsushiro (guerrière) : 103 – 105, 207, 285

Yatsushiro (mer) : 138

Yayoi no Hana Asakusa Matsuri : 243

Yoda Kikuko : 299

Yoda Makiko : 299

Yomihon : 31, 49 – 50, 266

Yoshimizu Sawanosuke : 289

Yoshino (mont) : 23, 46, 286, 293, 329

Yoshitsune (drama) : 330

Yoshitsune et les mille cerisiers : 23 – 24, 66, 107, 181, 248, 315, 333

Yoshitsune Senbon Zakura : voir *Yoshitsune et les mille cerisiers*

Yoshiwara (quartier) : 6, 28 – 29, 79, 192, 244, 247, 251, 255, 258, 312

Yoshizawa Ayame I : 182

Yuè Hé : 176 – 177

Yui Shôsetsu : 27

Yuki : 334 – 335

Yukioka Fuyujirô : 34

Yûryaku (empereur) : 103

⊗ **Z**

Zenken Kojitsu : voir *Anciennes coutumes des hommes sages du passé*

Zhāng Qīng : 176, 232

Zhōng Kuí : 96

Liste des illustrations (volume 2)

Figure 1 : Sans titre (Les acteurs Onoe Kikugorô IV et Ichikawa Kodanji IV dans les rôles de Shizuka et du renard Tadanobu), Utagawa Kunisada et Baisotei Gengyo	1
Figure 2 : <i>Yoshitsune et les mille cerisiers</i> , Utagawa Yoshitaki	2
Figure 3 : Sasarindô.....	3
Figure 4 : <i>La courtisane Miyagino et sa petite sœur Shinobu</i> , Tsukioka Yoshitoshi	4
Figure 5 : <i>Conte de Shiranui</i> , Utagawa Kunisada	5
Figure 6 : Sans titre (Scène de la pièce <i>Conte de Shiranui</i>), Utagawa Kunisada.....	6
Figure 7 : <i>Le premier</i> , Katsukawa Shuntei.....	7
Figure 8 : <i>Tomoe</i> , Kikuchi Yôsai.....	8
Figure 9 : Sans titre (L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune berçant le prince Ôjin), Anonyme	9
Figure 10 : Les différents <i>tomoe</i>	10
Figure 11 : Sans titre (La fuite de Tomoe lors de la bataille d'Awazu), Hishikawa Moronobu	11
Figure 12 : Sans titre (Possible illustration de l'attaque nocturne du palais de Horikawa), Hishikawa Moronobu.....	12
Figure 13 : Sans titre (Princesse Hangaku d'Ejima et Asaina Saburô Yoshihide), Torii Kiyotada I.....	13
Figure 14 : <i>Tomoe</i> , Ishikawa Toyonobu	14
Figure 15 : <i>Impératrice Jingû</i> , Tsukioka Settei.....	15
Figure 16 : <i>Dame Hangaku</i> , Tsukioka Settei	16
Figure 17 : <i>La shirabyôshi Dame Shizuka</i> , Tsukioka Settei.....	17
Figure 18 : <i>Dame Tomoe</i> , Tsukioka Settei.....	18
Figure 19 : Sans titre (La guerrière Tomoe), Totoya Hokkei	19
Figure 20 : Sans titre (Tomoe et Fán Kuài, Yashima Gakutei	20
Figure 21 : <i>Dame Tomoe</i> , Yashima Gakutei.....	21
Figure 22 : Sans titre (Tomoe et Wǔ Zǐxū), Katsushika Hokusai	22
Figure 23 : <i>L'attaque de nuit à Horikawa, un triptyque</i> , Utagawa Kunisada	23
Figure 24 : <i>Attaque de nuit à Horikawa</i> , Utagawa Toyonobu.....	24
Figure 25 : Sans titre (L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune), Isoda Koryûsai	25

Figure 26 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Kubo Shunman	26
Figure 27 : Sans titre (Dessin préparatoire ayant pour sujet les empereurs Yûryaku et Ôjin, l'impératrice Jingû et le ministre Takenouchi no Sukune), Toyohara Chikanobu	27
Figure 28 : Sans titre (Yatsushiro, épouse de Hachôtsubote Kiheiji), Utagawa Kuniyoshi	28
Figure 29 : <i>Yatsushiro, épouse de Hachôtsubote Kiheiji</i> , Tsukioka Yoshitoshi	29
Figure 30 : <i>Princesse Kamigashi</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	30
Figure 31 : <i>Princesse Kannatsuso</i> , Utagawa Kuniyoshi	31
Figure 32 : <i>Dame Shizuka</i> , Utagawa Kunisada	32
Figure 33 : <i>Dame Shizuka</i> , Utagawa Kuniyoshi	33
Figure 34 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Sadamura	34
Figure 35 : <i>Ashida</i> , Utagawa Kuniyoshi	35
Figure 36 : <i>Hitachi – Neige de Tsukuba – Princesse Takiyasha</i> , Toyohara Chikanobu.....	36
Figure 37 : <i>Tomoe Tatsuoka Hisagiku</i> , Torii Kiyonobu II.....	37
Figure 38 : Sans titre (Duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shun'ei	38
Figure 39 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	39
Figure 40 : <i>Empereur Kôkô</i> , Utagawa Hiroshige	40
Figure 41 : <i>Image de la grande bataille des plaines d'Awazu</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	41
Figure 42 : <i>La bataille des plaines d'Awazu – Hatakeyama Shigetada – La courageuse femme Tomoe</i> , Toyohara Chikanobu.....	42
Figure 43 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kuniyoshi	43
Figure 44 : <i>Bateaux revenant au port à Tsukushi</i> , Utagawa Kuniyoshi	44
Figure 45 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kunisada	45
Figure 46 : <i>Attaque nocturne sur Horikawa – Tosabô Shôshun approchant</i> , Utagawa Kuniyoshi	46
Figure 47 : <i>La bataille nocturne à Horikawa</i> , Katsukawa Shuntei.....	47
Figure 48 : <i>Troisième histoire brève</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	48
Figure 49 : <i>Onze</i> , Toyohara Chikanobu.....	49
Figure 50 : <i>Dame Hangaku</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	50
Figure 51 : <i>Soixante</i> , Adachi Ginkô	51
Figure 52 : <i>Yui</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Hiroshige	52
Figure 53 : <i>L'histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix</i> , Utagawa Yoshifuji ..	53
Figure 54 : <i>Le Conte de Shiraishi : Scène de la vengeance</i> , Utagawa Kuniyoshi	54
Figure 55 : <i>Takiyasha</i> , Utagawa Yoshitsuya.....	55
Figure 56 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Tsukioka Yoshitoshi	56

Figure 57 : <i>Princesse Wakana du clan Ôtomo</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	57
Figure 58 : Sans titre (L'impératrice Jingû, son ministre Takenouchi no Sukune et le prince Ôjin), Katsukawa Shunshô.....	58
Figure 59 : <i>L'impératrice Jingû – Takenouchi no Sukune</i> , Utagawa Kunisada	59
Figure 60 : <i>Conquête de la Corée par l'impératrice Jingû</i> , Utagawa Sadahide.....	60
Figure 61 : <i>Shini An Dôzen – Bodaichû Kodaisô</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	61
Figure 62 : <i>Boyasha Sonjijô</i> , Utagawa Kuniyoshi	62
Figure 63 : <i>Ichijôsei Kosanjô</i> , Utagawa Kuniyoshi	63
Figure 64 : <i>Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page deux sur douze</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	64
Figure 65 : <i>Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page douze sur douze</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	65
Figure 66 : <i>Shizuka</i> , Kikuchi Yôsai.....	66
Figure 67 : <i>Hangaku</i> , Kikuchi Yôsai.....	67
Figure 68 : <i>Dame Tomoe</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	68
Figure 69 : <i>Tomoe</i> , Adachi Ginkô	69
Figure 70 : <i>Six</i> , Toyohara Chikanobu.....	70
Figure 71 : Sans titre (Bataille d'Awazu – Tomoe fuit Hatakeyama Shigetada), Toyohara Chikanobu	71
Figure 72 : Sans titre (La pêche à l'ayu de l'impératrice Jingû).....	72
Figure 73 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Nakazawa Toshiaki	73
Figure 74 : Sans titre (L'impératrice Jingû recevant un messenger), Kobayashi Eitaku	74
Figure 75 : <i>Parangons des femmes célèbres de notre pays</i> , Tsukioka Yoshitoshi	75
Figure 76 : <i>Scène de la violente bataille aux monts Kirishima dans la province de Hyûga</i> , Toyohara Chikanobu	76
Figure 77 : <i>Scène de la brave bataille de la brigade des femmes rebelles</i> , Tsukioka Yoshitoshi	77
Figure 78 : <i>Scène de la sanglante bataille au pied de Takachiho dans la province de Hyûga</i> , Utagawa Kunisada III.....	78
Figure 79 : <i>La chronique guerrière de Kagoshima – Scène de féroce bataille de l'embouchure de Yatsushiro</i> , Kobayashi Eitaku.....	79
Figure 80 : <i>Chronique de la bataille de Kagoshima</i> , Yamazaki Toshinobu	80
Figure 81 : <i>Récit de la soumission de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu	81
Figure 82 : <i>Chronique de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane.....	82

Figure 83 : <i>Grande bataille à la montagne Daimyôjin Okatake</i> , Toyohara Chikanobu	83
Figure 84 : <i>Scène de la rébellion des femmes et enfants de Kagoshima</i> , Tsukioka Yoshitoshi	84
Figure 85 : <i>Ensemble de la chronique de la guerre de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu.....	85
Figure 86 : <i>Ensemble de la chronique de la conquête de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu	86
Figure 87 : <i>Images de la guerre de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane.....	87
Figure 88 : <i>Images de la guerre de Kagoshima, Guerre de la ville du château de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane	88
Figure 89 : <i>Guerre de Kagoshima, Takaseguchi</i> , Utagawa Fusatane	89
Figure 90 : <i>Images de la guerre de Kagoshima, Horikawa et Sugizuru</i> , Utagawa Fusatane .	90
Figure 91 : <i>Héros de Kagoshima au complet</i> , Kobayashi Toshikazu.....	91
Figure 92 : <i>Héros de Kagoshima au complet</i> , Toyohara Chikanobu	92
Figure 93 : <i>Héroïnes de Kagoshima au complet</i> , Toyohara Chikanobu.....	93
Figure 94 : <i>Shinohara Kuniko</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	94
Figure 95 : <i>L'épouse de Saigô Takamori</i> , Nakai Yoshitaki/Utagawa Yoshitaki.....	95
Figure 96 : <i>La fille de Saigô Takamori</i> , Nakai Yoshitaki/Utagawa Yoshitaki.....	96
Figure 97 : <i>La fille de Shinohara, Kuniko</i> , Hasegawa Sadanobu.....	97
Figure 98 : <i>L'épouse de Shinohara Kunimoto</i> , Utagawa Kunisada III	98
Figure 99 : <i>Dame Tomoe – Brigades des femmes de Kagoshima</i> , Utagawa Hiroshige III	99
Figure 100 : <i>L'épouse d'Ôboshi Yoshio, Ishijo</i> , Utagawa Kuniyoshi	100
Figure 101 : <i>Dame Wakasa</i> , Tsukioka Yoshitoshi	101
Figure 102 : <i>Tokiko, concubine de Takeda Kôunsai</i> , Tsukioka Yoshitoshi	102
Figure 103 : <i>Histoire récente abrégée – Takeda Kôunsai – Dessin du Mont Tsukuba</i> , Utagawa Kuniteru III.....	103
Figure 104 : <i>Trente-et-un (Tomita Nobutaka et sa femme Oyuki)</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	104
Figure 105 : <i>Dame Osumi, épouse de Sanada Nobuyuki</i> , Toyohara Chikanobu.....	105
Figure 106 : <i>Rokumonsen</i>	106
Figure 107 : <i>Akechi Mitsuhide</i> , Toyohara Chikanobu.....	107
Figure 108 : <i>Incendie de Honnô-ji</i> , Yôsai Nobukazu.....	108
Figure 109 : <i>Sans titre (Dame Hôjô, épouse de Takeda Katsuyori)</i> , Toyohara Chikanobu ..	109
Figure 110 : <i>L'épouse de Takeda Katsuyori</i> , Adachi Ginkô.....	110
Figure 111 : <i>Dame Kasuga</i> , Adachi Ginkô.....	111
Figure 112 : <i>Sans titre (Couverture pour le roman Utopie de Nakarai Tôsui)</i> , Takeuchi Keishû	112

Figure 113 : Sans titre (couverture de livre avec une guerrière), Kobori Tomone.....	113
Figure 114 : Sans titre (Carte postale avec une guerrière (Tomoe ?), Anonyme.....	114
Figure 115 : <i>Guerre et femmes – Auparavant Amazones, aujourd’hui infirmières</i> , Anonyme	115
Figure 116 : Sans titre (La guerrière Tomoe en duel contre Onda Moroshige), Anonyme	116
Figure 117 : <i>Dame Tomoe partant au combat</i> , Shitomi Kangetsu	117
Figure 118 : <i>L’impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune</i> , Ogawa Haritsu	118
Figure 119 : <i>L’impératrice légendaire Jingû</i> , Kôsei Hokushin.....	119
Figure 120 : <i>L’impératrice Jingû, son ministre Takenouchi no Sukune</i> , Nagano Yasunosuke	120
Figure 121 : <i>Yamabuki – Segawa Kikujirô</i> , Torii Kiyonobu II.....	121
Figure 122 : <i>L’acteur Mitsutomoe dans le rôle de Tomoe</i> , Torii Kiyomitsu	122
Figure 123 : <i>Scène chez le teinturier</i> , Torii Kiyonaga.....	123
Figure 124 : Sans titre (L’impératrice Jingû avec son ministre Takenouchi no Sukune et le nourrisson Ôjin), Torii Kiyonaga	124
Figure 125 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Torii Kiyonaga	125
Figure 126 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunshô .	126
Figure 127 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunzan .	127
Figure 128 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunshô	128
Figure 129 : <i>La courageuse Dame Tomoe</i> , Katsukawa Shuntei.....	129
Figure 130 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Musashi Saburô), Katsukawa Shuntei II ?	130
Figure 131 : <i>Bataille dans les montagnes de Kiso, un triptyque</i> , Katsukwa Shunkô.....	131
Figure 132 : <i>La bataille d’Awazu, un triptyque</i> , Katsukawa Shuntei.....	132
Figure 133 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Isoda Koryûsai	133
Figure 134 : Sans titre (L’impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune), Katsushika Hokusai.....	134
Figure 135 : <i>L’impératrice légendaire Jingû</i> , Katsushika Hokusai et son studio	135
Figure 136 : Sans titre (Sun Erninang, Zhang Qing et Cao Zheng), Katsushika Hokusai	136
Figure 137 : Sans titre (Sun Xin, Gu Dasao et Yue He), Katsushika Hokusai	137
Figure 138 : Sans titre (Li Ying, Hu Sanniang et Du Xing), Katsushika Hokusai.....	138
Figure 139 : <i>Boyasha Sonnijô – Saienshi Chôsei</i> , Totoya Hokkei	139
Figure 140 : <i>Waikyakuko Ôei – Ichijôsei Kosanjô</i> , Totoya Hokkei	140
Figure 141 : <i>Bodaichû Kodaisô</i> , Totoya Hokkei	141

Figure 142 : <i>Dame Tomoe</i> , Totoya Hokkei	142
Figure 143 : <i>Image en perspective de l'attaque nocturne sur le palais de Yoshitsune à Horikawa</i> , Utagawa Toyoharu	143
Figure 144 : <i>Diptyque – Tomoe</i> , Utagawa Toyokuni.....	144
Figure 145 : <i>L'acteur Segawa Rokô IV</i> , Utagawa Toyokuni.....	145
Figure 146 : <i>Dame Shizuka par l'acteur Segawa Rokô – Le renard Tadanobu par l'acteur Nakamura Utaemon</i> , Utagawa Toyokuni	146
Figure 147 : <i>Les Cinq festives, Iris et Poupées</i> , Utagawa Kuniyoshi	147
Figure 148 : <i>Bingo – L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kunisada	148
Figure 149 : <i>Sans titre (Bataille d'Awazu)</i> , Utagawa Kunisada.....	149
Figure 150 : <i>Bataille d'Awazu</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	150
Figure 151 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	151
Figure 152 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kunisada.....	152
Figure 153 : <i>Dame Hangaku</i> , Utagawa Kuniyoshi	153
Figure 154 : <i>Dame Hangaku</i> , Utagawa Kunisada.....	154
Figure 155 : <i>Le Conte de Shiraishi</i> , Utagawa Hiroshige.....	155
Figure 156 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	156
Figure 157 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshitora.....	157
Figure 158 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	158
Figure 159 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	159
Figure 160 : <i>La grande bataille d'Awazugahara</i> , Utagawa Yoshikazu	160
Figure 161 : <i>La bataille d'Awazu</i> , Utagawa Yoshitora.....	161
Figure 162 : <i>Bataille de Tosaka dans la province d'Echigo</i> , Utagawa Yoshitora.....	162
Figure 163 : <i>Sans titre (La princesse Takiyasha et son armée)</i> , Utagawa Yoshitsuya.....	163
Figure 164 : <i>Devoir : Izumi Saburô Tadahira</i> , Utagawa Yoshikazu	164
Figure 165 : <i>Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)</i> , Tsukioka Yoshitoshi .	165
Figure 166 : <i>Ayant conquis les trois Corées, l'impératrice inscrit son autorité sur la pierre</i> , Utagawa Hiroshige.....	166
Figure 167 : <i>Quinzième : L'impératrice Jingû</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	167
Figure 168 : <i>The Fashions</i> , E. Preval	168
Figure 169 : <i>Seize (Hangaku rencontre Asari Yoshitô)</i> , Toyohara Chikanobu.....	169
Figure 170 : <i>Sans titre (Assaut des quarante-sept rônin ?)</i> , Toyohara Chikanobu.....	170
Figure 171 : <i>La Retraite</i> , Toyohara Chikanobu.....	171

Figure 172 : <i>La danse aux dieux de Dame Shizuka au temple de Tsurugaoka à Kamakura</i> , Mizuno Toshikata	172
Figure 173 : <i>Quinzième empereur</i> , Mizuno Toshikata	173
Figure 174 : Sans titre (Tomoe affronte Wada Yoshimori), Mizuno Toshikata.....	174
Figure 175 : Sans titre (L'impératrice Jingû, Princesse Unjô et Yanagiwara Naruko), Yamazaki Toshinobu	175
Figure 176 : <i>Dame Tomoe et Hatakeyama Shôji Shigetada</i> , Ishida Yûtei	176
Figure 177 : Sans titre (Kiso Yoshinaka accompagné de Yamabuki et Tomoe) ; Nishikawa Sukenobu.....	177
Figure 178 : <i>Shizuka</i> , Katsukawa Shuntei.....	178
Figure 179 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Sekine Kôsuke	179
Figure 180 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Mizoguchi Gekkô	180
Figure 181 : Sans titre (L'épouse de Mimura Takanori), Mizoguchi Gekkô	181
Figure 182 : <i>La danseuse Shizuka ; Dame Tomoe</i> , Sagano Masutarô.....	182
Figure 183 : <i>Dame Hangaku</i> , Sagano Masutarô	183
Figure 184 : Sans titre (Les sœurs Miyagino et Shinobu), Anonyme	184
Figure 185 : Sans titre (La princesse Takiyasha), Yamamoto Jôjirô	185
Figure 186 : Sans titre (La princesse Takiyasha contre Ôya Tarô Mitsukuni), Inoue Ichimatsu	186
Figure 187 : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku), Ozeki Toyo	187
Figure 188 : Sans titre (Shiranui Daijin contre Kamegai Mitsuyuki), Ozeki Toyo.....	188
Figure 189 : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku), Kanda Hakuryû .	189
Figure 190 : <i>Ichijôsei Kosanjô</i> , Utagawa Kuniyoshi	190
Figure 191 : <i>Bodaichû Kodaisô</i> , Utagawa Kuniyoshi	191
Figure 192 : Sans titre (Sūn Ērniáng, Zhāng Qīng, Shī Ēn et Kǒng Míng), Tsukioka Yoshitoshi	192
Figure 193 : Sans titre (Hù Sānniáng affronte Wáng Yīng), Tsukioka Yoshitoshi.....	193
Figure 194 : Sans titre (Hù Sānniáng vaincue par Lín Chōng), Tsukioka Yoshitoshi.....	194
Figure 195 : Sans titre (Gù Dàsǎo libère les frères Xiè Zhēn et Xiè Bǎo), Tsukioka Yoshitoshi	195
Figure 196 : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojô III en Dame Tomoe dans la scène « Shibaraku »), Katsukawa Shunshô.....	196
Figure 197 : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojô III en Dame Tomoe), Katsukawa Shun'ei	197

Figure 198 : Sans titre, (Les acteurs Arashi Rikan II en Wada Yoshimori et Iwai Shijaku I en Dame Tomoe), Shunbaisai Hokuei.....	198
Figure 199 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi no Jirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Nakamura Fukusuke IV en Dame Tomoe), Toyohara Kunichika.....	199
Figure 200 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Nenoi Daiyatarô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Nakamura Fukusuke IV en Dame Tomoe, Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi Jirô), Toyohara Chikanobu	200
Figure 201 : <i>Tomoe</i> , Tsukioka Kôgyo	201
Figure 202 : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku), Katsukawa Shunshô	202
Figure 203 : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku), Katsukawa Shunshô	203
Figure 204 : Sans titre (Les acteurs Ichikawa Danjûrô VIII en Asari no Yoichi Tônorî et Arashi Rikan III en Hangaku), Utagawa Kunisada	204
Figure 205 : Sans titre (L'acteur Bandô Hikosaburô V (?) en Hangaku), Gosôtei Hirosada	205
Figure 206 : <i>Le Brave Conflit Wada</i> , Gosôtei Hirosada.....	206
Figure 207 : Sans titre (Les acteurs Bandô Mitsugorô IV en Impératrice Jingû et Nakamura Shikan II en Takenouchi no Sukune), Utagawa Kuniyoshi.....	207
Figure 208 : <i>Cinquième mois</i> , Utagawa Kunisada	208
Figure 209 : Sans titre (Les acteurs Segawa Kikunojô III en Tomoe et Iwai Hanshirô IV en courtisane Yamabuki), Katsukawa Shunkô	209
Figure 210 : <i>Sélection d'acteurs : L'Asahi shôgun en image</i> , Toyohara Kunichika.....	210
Figure 211 : <i>Vues : sélection de six femmes courageuses célèbres</i> , Toyohara Kunichika	211
Figure 212 : <i>Minakuchi</i> , Utagawa Kuniyoshi	212
Figure 213 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Hiroshige	213
Figure 214 : <i>Janvier, Asakusa, Miyagino</i> , Utagawa Kuniyoshi	214
Figure 215 : Sans titre (Les acteurs Bandô Tamasaburô I en Nishikigi, Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha)), Utagawa Kunisada.....	215
Figure 216 : Sans titre (Les acteurs Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha) et Ichikawa Danzaburô V en Saginuma Tarô Noritomo), Utagawa Kuniyoshi	216

Figure 217 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Utagawa Kunisada	217
Figure 218 : <i>Princesse Wakana</i> , Utagawa Kunisada.....	218
Figure 219 : <i>Princesse Ôtomo Wakana Sawamura Tanosuke</i> , Toyohara Kunichika	219
Figure 220 : <i>Princesse Wakana</i> , Utagawa Kunisada.....	220
Figure 221 : <i>Aube</i> , Utagawa Kunisada.....	221
Figure 222 : Sans titre (Les acteurs Hataya Shichiemon I en Gureha, Asao Okuyama III en bandit Manasuke et Bandô Shûka I en Shiranui Daijin), Utagawa Kunisada.....	222
Figure 223 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Toriyama Akisaku et Sawamura Tanosuke III en Shiranui Daijin et princesse Wakana), Utagawa Kunisada II	223
Figure 224 : <i>Au bord de l'eau des Voleurs</i> , Utagawa Kunisada.....	224
Figure 225 : <i>La jeune femme Amazaki Riya</i> , Adachi Gekkô	225
Figure 226 : <i>Obéissance : La concubine de Yoshinaka</i> , Tomoe, Utagawa Yoshikazu.....	226
Figure 227 : Poupées de l'impératrice Jingû, de son ministre Takenouchi no Sukune et du nourrisson Ôjin, Anonyme	227
Figure 228 : Sans titre (Les acteurs Bandô Shûka I et Nakamura Utaemon IV en impératrice Jingû et Takenouchi no Sukune), Utagawa Kuniyoshi.....	228
Figure 229 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	229
Figure 230 : <i>Troisième groupe de droite – Peau de tigre</i> , Totoya Hokkei	230
Figure 231 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka</i> , dame Tomoe, Utagawa Kunisada.....	231
Figure 232 : <i>Une bonne occasion pour mettre de nouveaux vêtements</i> , Totoya Hokkei	232
Figure 233 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	233
Figure 234 : Couvertures des trois volumes de la saga <i>Tomoe Gozen</i> , Wendy Adrian Shultz	234
Figure 235 : <i>Aussi haut que les Ciel et les Etoiles</i> , Tome n°4, Akaishi Michiyo.....	235
Figure 236 : Saisei/Tomoe, <i>Samurai Deeper Kyô</i> , Kamijô Akimine	236
Figure 237 : Tomoe Gozan, <i>Shi : The Way of the Warrior</i> , Billy Tucci.....	237
Figure 238 : Tomoe Gozan, <i>Shi : The Way of the Warrior</i> , Billy Tucci.....	238
Figure 239 : L'actrice Ishihara Satomi dans le rôle de Shizuka, <i>Yoshitsune</i> , NHK	239
Figure 240 : L'actrice Koike Eiko dans le rôle de Tomoe, <i>Yoshitsune</i> , NHK.....	240
Figure 241 : Hangaku, <i>Toukiden</i> , Koei Tecmo Games.....	241
Figure 242 : Ina, <i>Toukiden</i> , Koei Tecmo Games	242
Figure 243 : Shizuka, <i>Samurai Shodown</i> , SNK	243
Figure 244 : Les sœurs Momohime et Torahime, <i>Muramasa : The Demon Blade</i> , Vanillaware	244

Figure 245 : Yuki tuant l'un de ses agresseurs (extrait du premier chapitre de <i>Lady Snowblood</i>), Koike Kazuo, Kamimura Kazuo	245
Figure 246 : Couverture du premier numéro de <i>Katana</i> , Ann Nocenti, Alex Sanchez, Cliff Richards.....	246

Table des matières

Remerciements	2
Avis au lecteur	4
Introduction	5
Chapitre 1 : Le mythe des guerrières et sa construction	14
I. Les sources orales	15
II. Les sources écrites	35
III. La construction d'un imaginaire de la guerrière	54
Chapitre 2 : Le thème de la combattante et sa représentation technique ..	81
I. L'essor de l'impression et les débuts de la représentation des guerrières	83
II. Le développement de l'estampe en couleurs et les changements dans les représentations de guerrières	88
III. Composer l'image pour reconnaître la guerrière : les artistes du XIX ^e siècle	100
Chapitre 3 : La guerrière de maître en disciple : les écoles <i>ukiyo-e</i>	159
I. Les premiers artistes du genre <i>ukiyo</i> et l'apparition du sujet des guerrières en peinture et en estampe	159
II. Le début des écoles <i>ukiyo-e</i> et la transmission du thème de la guerrière	165
III. Grandeur et déclin de l' <i>ukiyo-e</i> : les artistes du XIX ^e siècle et l'héritage des combattantes	174
Chapitre 4 : Le dialogue entre les arts : estampe, littérature et théâtre	217
I. La littérature et la guerrière : des illustrations nombreuses	218
II. Les combattantes sur scène : le Kabuki et les rôles de guerrières	234
III. Les guerrières-magiciennes : des rôles théâtraux fascinants	252

Chapitre 5 : Entre <i>bijin</i> et <i>samurai</i> – La place de la guerrière dans la société	263
.....	
I. De nouveaux mécènes et l'avènement d'esthétiques inédites	264
II. Vénérable ou détestable : les valeurs morales de la guerrière	282
III. Quand la guerrière défie l'autorité : les estampes de combattantes face à la censure	304
Conclusion.....	325
Table des annexes	337
Glossaire	338
Formats de l' <i>ukiyo-e</i>	353
Bibliographie	354
Ressources en ligne.....	370
Carte des anciennes provinces du Japon.....	371
Cartes des préfectures actuelles du Japon.....	372
Chronologie des grandes époques du Japon et des guerrières les plus célèbres.....	373
Chronologie des ères de l'époque Edo	374
Index	376
Liste des illustrations.....	403
Table des matières.....	413

Dès le début de la période Edo, la technique de l'estampe connaît un essor formidable grâce à au développement de l'industrie de l'édition. Les artistes expérimentent avec ce médium et multiplient les sujets, allant de la vie quotidienne à la littérature classique en passant par le théâtre, sujets issus de ce que la population nomme « le monde flottant », l'ukiyo. Parmi cette grande diversité de thèmes apparaît un sujet particulier, inspiré par les légendes et l'histoire du Japon : les estampes de guerriers. Et parmi toutes ces figures historiques se trouvent celles des guerrières, personnages peu étudiés et pourtant abondamment représentés.

Les artistes de l'estampe font en effet la part belle aux représentations de ces femmes dont les vies mêlent véracité historique et éléments légendaires, ajoutant au vif intérêt que leur porte la population japonaise malgré leur popularité moindre face à celles des portraits de beautés et d'acteurs. C'est notamment grâce au travail des artistes que la guerrière suscite un engouement immuable lors des époques Edo et Meiji. En expérimentant l'art de la gravure sur bois, les artistes composent des scènes grandioses dans lesquelles les guerrières sont au centre de l'action. Personnages principaux d'exploits célébrés dans la tradition orale comme dans la tradition écrite, les guerrières sont représentées dans toute leur gloire dans des portraits, dans des scènes de batailles et dans des illustrations destinées aux livres. Malgré un changement politique radical et une forte modernisation, l'ère Meiji et surtout ses artistes rendent toujours hommage à ces guerrières par l'estampe malgré la forte concurrence de la lithographie et de la photographie. Mélangeant traditions japonaises et techniques occidentales, les artistes produisent des images de guerrières inédites, à la croisée de l'héritage reçu des enseignements des écoles ukiyo-e et des modèles artistiques importés de l'étranger.

La pérennité du sujet de la guerrière et de sa représentation est soutenue par un engouement constant du public et des amateurs d'estampes pour cette figure féminine aux facettes multiples. Tour à tour épouse, concubine, mère, tante, impératrice, noble ou roturière, la guerrière est avant tout une femme prenant part à la guerre et dont les exploits résonnent encore à notre époque. La population japonaise des époques Edo et Meiji voyait en elles et leurs vies, comme dans celles des guerriers, des modèles de vertus telles que le courage, la loyauté ou encore la sagesse. Qu'importe le genre, le rang dans la société ou l'époque durant laquelle elles vécurent, les guerrières étaient d'illustres figures historiques dont la représentation aux époques Edo et Meiji témoigne de leur célébrité et de l'estime que leur porte la population japonaise.

Sorbonne Université

Ecole doctorale 0124

Centre de Recherches sur l'Extrême-Orient de Paris Sorbonne (EA2565)

La guerrière dans l'estampe japonaise

aux époques Edo et Meiji (1603 – 1912)

Volume II : Catalogue iconographique

Par Marie Oulès

Thèse de doctorat d'Histoire de l'Art

Dirigée par M. Antoine Gournay

Présentée et soutenue publiquement le jeudi 12 décembre 2024

Devant un jury composé de :

Mme Estelle Bauer	Professeure des universités, INALCO	Présidente du jury
Mme Marie Laureillard	Professeure des universités, Université Paris Cité	Rapporteure
Mme Marianne Simon-Oikawa	Professeure des universités, Université Paris-Nanterre	Rapporteure
M. Antoine Gournay	Professeur des universités, Sorbonne Université	Directeur de thèse



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>



Figure 1

Titre : Sans titre (Les acteurs Onoe Kikugorô IV et Ichikawa Kodanji IV dans le rôle de Shizuka et du renard Tadanobu)

Titre de la série : 見立三十六句撰 (*Mitate sanjûrokku sen*) : *Correspondances aux Trente-six Poèmes sélectionnés*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865), Baisotei Gengyo (梅素亭玄魚) (1817 – 1880) (insert)

Editeur : Sagami-ya Tôkichi

Date : 1857

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* vertical : 35,8 x 24,3 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.30071

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/219692>



Figure 2

Titre : 義経千本桜 (*Yoshitsune Senbon Zakura*) : *Yoshitsune et les mille cerisiers*

Artiste : Utagawa Yoshitaki (歌川芳滝) (1841 – 1899)

Date : 1870

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 37 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 016-2047

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22179238;17%22}&lang=en

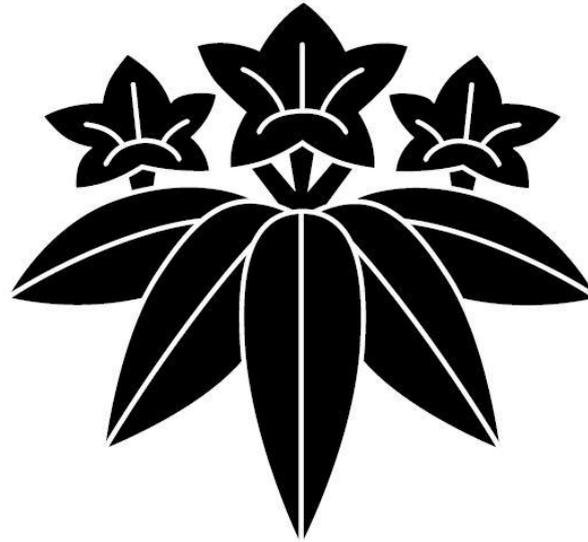


Figure 3

笹竜胆 (Sasarindô)

Armoiries du clan Minamoto composées de trois fleurs de gentiane posées sur cinq feuilles de bambou



Figure 4

Titre : 傾城宮城野妹しのぶ (*Keisei Miyagino Imôto Shinobu*) : *La courtisane Miyagino et sa petite sœur Shinobu*

Titre de la série : 皇國二十四功 (*Kôkoku nijûshi kô*) : *Vingt-quatre parangons de piété filiale*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Tsuda Genshichi (津田源七)

Date : 1881

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* vertical : 36,8 x 24,8 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.16257

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/208820>



Figure 5

Titre : しらぬひ譚 (*Shiranui hanashi*) : Conte de Shiranui

Titre de la série : 踊形容外題尽 (*Odori keiyô gedai jin*) : Titres et descriptions des danses du dernier jour

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Minato-ya Kohei (湊屋小兵衛)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban vertical : environ 37,5 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 006-4461

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22169369;2%22}&lang=en



Figure 6

Titre : Sans titre (Scène de la pièce しらぬひ譚 (*Shiranui hanashi*) : *Conte de Shiranui*)

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Date : 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 37 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-6839

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22186296;13%22}&lang=en



Figure 7

Titre : 其一 (Sono ichi) : *Le premier*

Titre de la série : 武勇三番続 (Buyû sanban tsuzuki) : *Triade de bravoure martiale*

Artiste : Katsukawa Shuntei (勝川春亭) (1770 – 1824)

Date : 1820

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 20,8 x 18,4 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 53.2733

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/256145/no-1-sono-ichi-empres-jingu-from-the-series-triad-of-ma?ctx=3263d63d-dd8b-4568-95f3-a3741030fc20&idx=14>



Figure 8

Titre : 鞆繪 : Tomoe

Titre de l'ouvrage : 前賢故実 卷第 7 (Zenken Kojitsu kandai 7) : *Anciennes coutumes des hommes sages du passé, Volume 7*

Artiste : Kikuchi Yôsai (菊池容齋) (1788 – 1878)

Editeur : Unsui Mugenan (雲水無尽庵)

Date : 1868

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : environ 25,5 x 20 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/778221

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778221>



Figure 9

Sujet : L'impératrice Jingū et son ministre Takenouchi no Sukune berçant le prince Ōjin

Artiste : Anonyme

Date : 1860

Nature de l'œuvre : *Ema* (tablette votive) avec les caractères 奉納 (*hōnō*, offrande), encre et pigments minéraux sur bois de cèdre

Format : environ 15 x 9 cm

Conservée dans un temple au Japon

Lien de l'image inactif depuis avril 2022

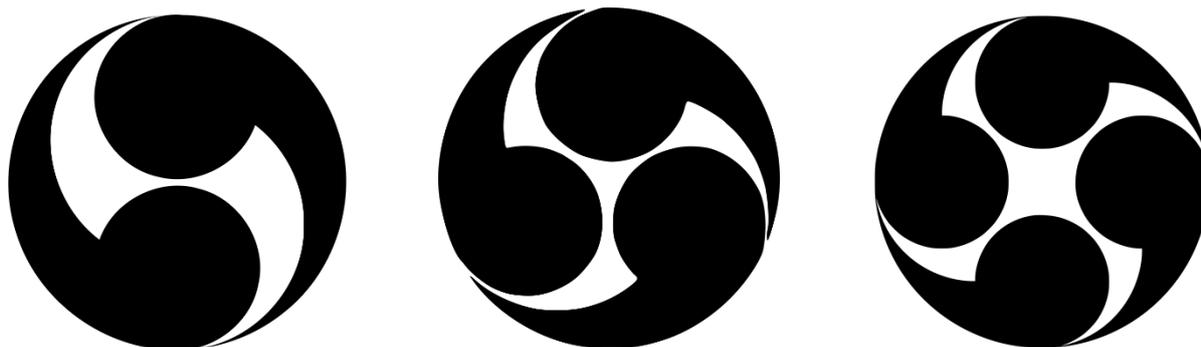


Figure 10

De gauche à droite :

二つ巴 (*futatsu tomoe*) : deux *tomoe*

三つ巴 (*mitsu tomoe*) : trois *tomoe*

四つ巴 (*yotsu tomoe*) : quatre *tomoe*

Symbole d'héraldique, sa forme en *mitsu tomoe* est l'emblème associé au dieu de la guerre et des archers shintô, Hachiman.



Figure 11

Titre : Sans titre (La fuite de Tomoe lors de la bataille d'Awazu)

Titre de l'ouvrage : 大和万絵つくし (*Yamato Yorozu Ezukushi*) : *Myriade d'images yamato*

Artiste : Hishikawa Moronobu (菱川師宣) (1618 ? – 1694)

Date : 1681

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 26,5 x 18,5 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1953,0509,0.1

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1953-0509-0-1



Figure 12

Titre : Sans titre (Possible illustration de l'attaque nocturne du palais de Horikawa)

Titre de l'ouvrage : (大和絵)古今武士道絵づくし ((*Yamato-e*) *Kokon Bushidô Ezukushi*) : *Compendium d'images du bushidô passé et présent*

Artiste : Hishikawa Moronobu (菱川師宣) (1618 ? – 1694)

Date : 1685

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 26,5 x 19 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1929,1001,0.4

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1929-1001-0-4



Figure 13

Titre : Sans titre (はながくゑじまひめ あさいな三郎吉ひで : *Hangaku Ejima-hime Asaina Saburô Yoshihide*)

Artiste : Torii Kiyotada I (鳥居清忠) (actif entre 1720 et 1750)

Date : fin des années 1730

Technique : Xylogravure, *urushi-e* : encre noire, colle et couleurs appliquées à la main sur papier

Format : *Hosoban* : 25,7 x 15,2 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.19171

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/211889/hangaku-ejimahime-and-asaina-saburo-yoshihide?ctx=167d4815-1a99-4ec7-9189-507906157e18&idx=1>



Figure 14

Titre : 巴 : *Tomoe*

Artiste : Ishikawa Toyonobu (石川豊信) (1711 – 1785)

Date : vers 1750

Technique : Xylogravure, *benizuri-e* : encre noire et couleurs sur papier

Format : *Chûban* horizontal : 18,4 x 28,9 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : JP846

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60025642>



Figure 15

Titre : 神功皇后 (*Jingû Kôgô*) : *Impératrice Jingû*

Titre de l'ouvrage : 女武勇粧競 (*Onna buyu yosôi kurabe*) : *Comparaison de femmes héroïques*

Artiste : Tsukioka Settei (月岡雪鼎) (1726 – 1787)

Date : 1757

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 25 x 17 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1979,0305,0.105

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-105



Figure 16

Titre : 坂額女 (*Hangaku-jo*) : *Dame Hangaku*

Titre de l'ouvrage : 女武勇粧競 (*Onna buyu yosô kurabe*) : *Comparaison de femmes héroïques*

Artiste : Tsukioka Settei (月岡雪鼎) (1726 – 1787)

Date : 1757

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 25 x 17 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1979,0305,0.105

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-105



Figure 17

Titre : 白拍子静女 (*Shirabyôshi Shizuka-jo*) : *La shirabyôshi Dame Shizuka*

Titre de l'ouvrage : 女武勇粧競 (*Onna buyu yosôi kurabe*) : *Comparaison de femmes héroïques*

Artiste : Tsukioka Settei (月岡雪鼎) (1726 – 1787)

Date : 1757

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 25 x 17 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1979,0305,0.105

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-105



Figure 18

Titre : 巴女 (*Tomoe-jo*) : *Dame Tomoe*

Titre de l'ouvrage : 女武勇粧競 (*Onna buyu yosô kurabe*) : *Comparaison de femmes héroïques*

Artiste : Tsukioka Settei (月岡雪鼎) (1726 – 1787)

Date : 1757

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 25 x 17 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1979,0305,0.105

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-105



Figure 19

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe)

Titre de la série : 武者松竹梅番續 (*Musha shôchikubai ban tsuzuki*) : *Guerriers comparés au pin, au bambou et au prunier*

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : vers 1828

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 20,9 x 18,2 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.20587

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/213272/tomoe-gozen-and-the-pine-tree-from-the-series-warriors-comp?ctx=12f38ea3-3133-4bea-86ee-2ff6acaf4a5f&idx=2>



Figure 20

Titre : Sans titre (Tomoe et Fán Kuài)

Artiste : Yashima Gakutei (八島岳亭) (1786 ? – 1868 ?)

Date : vers 1824

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 21 x 18,7 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.19872

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/212473/tomoe-gozen-and-fan-kuai?ctx=12f38ea3-3133-4bea-86ee-2ff6acaf4a5f&idx=19>



Figure 21

Titre : 巴女 (*Tomoe-jo*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 葛飾連額面婦人合 (*Katsushikaren gakumen fujin awase*) : *Images de femmes pour le groupe Katsushika*

Artiste : Yashima Gakutei (八島岳亭) (1786 ? – 1868 ?)

Date : vers 1822

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 21,8 x 19,1 cm

Conservé à l'Art Institute de Chicago

© Art Institute of Chicago

Numéro d'inventaire : 1954.500

Lien de l'image : <https://www.artic.edu/artworks/80962/lady-tomoe-tomoe-jo-from-the-series-framed-pictures-of-women-for-the-katsushika-circle-katsushikaren-gakumen-fujin-awase>



Figure 22

Titre : Sans titre (Tomoe et Wū Zīxū)

Titre de la série : 空満屋連和漢武勇合三番之内 (*Soramitsuyaren wakan buyû awase sanban no uchi*) : Images de héros chinois et japonais pour le groupe Soramitsuya, une série de trois

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849)

Date : vers 1820

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : environ 21 x 18,5 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1937,0710,0.219

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1937-0710-0-219



Figure 23

Titre : 堀川夜討の圖三枚續 (*Horikawa youchi no zu sanmai tsuzuki*) : L'attaque de nuit à Horikawa, un triptyque

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Nishimura-ya Eijudō

Date : vers 1810

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque (à l'origine triptyque) : deux *ôban* : 36,3 x 51,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.40128a-b

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/471100/the-night-attack-at-horikawa-a-triptych-horikawa-youchi-no?ctx=706a946b-c731-4bda-b88c-e19426450a5c&idx=19>



Figure 24

Titre : 堀川夜討 (*Horikawa youchi*) : *Attaque de nuit à Horikawa*

Titre de la série : 日本外史之内 (*Nihon gaishi no uchi*) : *Histoire non officielle du Japon*

Artiste : Utagawa Toyonobu (歌川豊宣) (1859 – 1886)

Editeur : Furuhashi Shinnosuke (古橋新之助)

Date : 1896

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : 36 x 72 cm

Conservé à la Bibliothèque métropolitaine de Tôkyô, Japon

© Tokyo Metropolitan Library

Numéro d'inventaire : 4300612396

Lien de l'image : <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00051264>

Figure 25

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune)

Artiste : Isoda Koryûsai (磯田湖龍齋) (1735 – 1790)

Date : vers 1770

Technique : Xylogravure, *benizuri-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Hashira-e* : 62,4 x 11,2 cm

Conservé au Harvard Art Museums

© President and Fellows of Harvard College

Numéro d'inventaire : 1933.4.5028

Lien de l'image :

<https://harvardartmuseums.org/collections/object/194869>





Figure 26

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingū)

Artiste : Kubo Shunman (窪俊満) (1757 – 1820)

Date : Début XIX^e siècle

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et poudre de mica sur papier

Format : *Shikishiban* : 22,7 x 11 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : JP2225

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60025115>



Figure 27

Titre : Sans titre (Dessin préparatoire ayant pour sujet les empereurs Yûryaku et Ôjin, l'impératrice Jingû et le ministre Takenouchi no Sukune)

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Date : vers 1880

Technique : Dessin : encre sur papier

Format : Ôban : environ 37 x 25,5 cm

Collection privée

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/07123865>



Figure 28

Titre : Sans titre (Yatsushiro, épouse de Hachôsubote Kiheiji)

Titre de la série : 為朝譽十傑 (*Tametomo homare no jikketsu*) : Dix célèbres héros de *Tametomo*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Aritaya Seiemon (有田屋清右衛門)

Date : 1851

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,2 x 24,8 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.16005

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-16005



Figure 29

Titre : 八丁礮喜平治妻八代 (*Hachôtsubote Kiheiji tsuma Yatsushiro*) : *Yatsushiro, épouse de Hachôtsubote Kiheiji*

Titre de la série : 美勇水滸伝 (*Biyû Suikoden*) : *Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ômiya Kyûjirô (近江屋久次郎)

Date : 1866

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 24,4 x 17,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.35915

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/460589/yatsushiro-the-wife-of-hatchotsubute-kiheiji-hatchotsubute?ctx=837a8b73-247b-48bc-ada6-50e90f8e0dee&idx=0>



Figure 30

Titre : 神我志姫 (*Kamigashi-hime*) : *Princesse Kamigashi*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Sanoya Kihei (佐野屋喜兵衛)

Date : 1826 – 1828

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36 x 24,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.38110

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/463439>



Figure 31

Titre : 神夏磯媛 (*Kannatsuso-hime*) : Princesse *Kannatsuso*

Titre de la série : 本朝武者鏡 (*Honchô musha kagami*) : Miroir des guerriers de notre pays

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Tsujiokaya Bunsuke (辻岡文助)

Date : 1855

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36 x 25,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.38117

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/463446>



Figure 32

Titre : 静御前 (Shizuka gozen) : Dame Shizuka

Titre de la série : 古今名婦傳 (Kokin meifu den) : Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Uoya Eikichi (魚屋栄吉)

Date : 1861

Technique : Xylogravure, nishiki-e : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : 36,8 x 25,7 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.42559

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/476540/shizuka-gozen-from-the-series-biographies-of-famous-women?ctx=89b84674-b657-4549-bf69-19fab05c072d&idx=58>



Figure 33

Titre : 静御前 (*Shizuka gozen*) : Dame Shizuka

Titre de la série : 忠孝名譽奇人傳 (*Chûkô meiyô kijin den*) : Vies des célèbres personnes renommées pour leur loyauté et leur vertu

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Enshûya Matabei (遠州屋又兵衛)

Date : 1845 – 1846

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,1 x 24,1 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.26077

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/217380/shizuka-gozen-from-the-series-lives-of-remarkable-people-re?ctx=9c08e4c7-21ba-469e-aeaa-860838b11ca4&idx=15>



Figure 34

Titre : 滝夜叉姫 (*Takiyasha-hime*) : *Princesse Takiyasha*

Titre de la série : 大日本六十餘州之内 (*Dai Nihon rokjûyoshû no uchi*) : *Soixantaine de provinces du Grand Japon*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865), Utagawa Sadamura (歌川貞村 ?) (actif entre 1840 et 1850) (insert)

Editeur : Kogaya Katsugorô (古賀屋勝五郎)

Date : 1843 – 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 37,1 x 24,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.42479

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/476460>



Figure 35

Titre : 芦田 : *Ashida*

Titre de la série : 木曾街道六十九次之内 (*Kisokaidô rokujûku tsugi no uchi*) : *Soixante-neuf stations du Kisokaidô*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Sumiyoshiya Masagorô (住吉屋政五郎)

Date : 1852

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,3 x 25 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.37085

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/461759>



Figure 36

Titre : 常州 築波雪 滝夜叉姫 (*Jōshū Tsukuba yuki Takiyasha-hime*) : *Hitachi - Neige de Tsukuba - Princesse Takiyasha*

Titre de la série : 雪月花 (*Setsugetsuka*) : *Neige, Lune et Fleurs*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Kobayashi Tetsujirō (小林鉄次郎)

Date : 1884

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Collection privée

Lien de l'image :

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Y%C5%8Dsh%C5%AB_Chikanobu_Takiyasha-hime.jpg



Figure 37

Titre : ともへ辰岡久菊 : *Tomoe Tatsuoka Hisagiku*

Artiste : Torii Kiyonobu II (二代目 鳥居清信) (1702 – 1752)

Editeur : Nakajimaya Izaemon (中嶋屋伊左衛門)

Date : 1740

Technique : Xylogravure, *urushi-e* : encre, colle et couleurs appliquées à la main sur papier

Format : *Hosoban* : 31,7 x 15,3 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 06.1098

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/177282>



Figure 38

Titre : Sans titre (Duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi)

Artiste : Katsukawa Shun'ei (勝川春英) (1762 – 1819)

Editeur : Yamaguchiya Chûsuke (山口屋忠助)

Date : 1793 – 1809

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs appliquées sur papier

Format : *Ôban* : 34,4 x 23,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de San Francisco

© Fine Arts Museums of San Francisco

Numéro d'inventaire : 54755.267

Lien de l'image : <https://art.famsf.org/katsukawa-shunei/tomoe-gozen-horseback-54755267>



Figure 39

Titre : 巴女 (*Tomoe-jo*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 本朝文雄百人一首 (*Honchô bunyû hyakunin isshu*) : *Cent Poètes et Héros littéraires de notre pays*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Murataya Tetsu (村田屋鉄)

Date : 1843 – 1846

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* vertical : 23,9 x 17,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 2009.4991.101

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/533862/tomoejo-from-the-series-one-hundred-poets-from-the-literar?ctx=496bf144-a094-41f1-89c2-c6d255ab232b&idx=44>

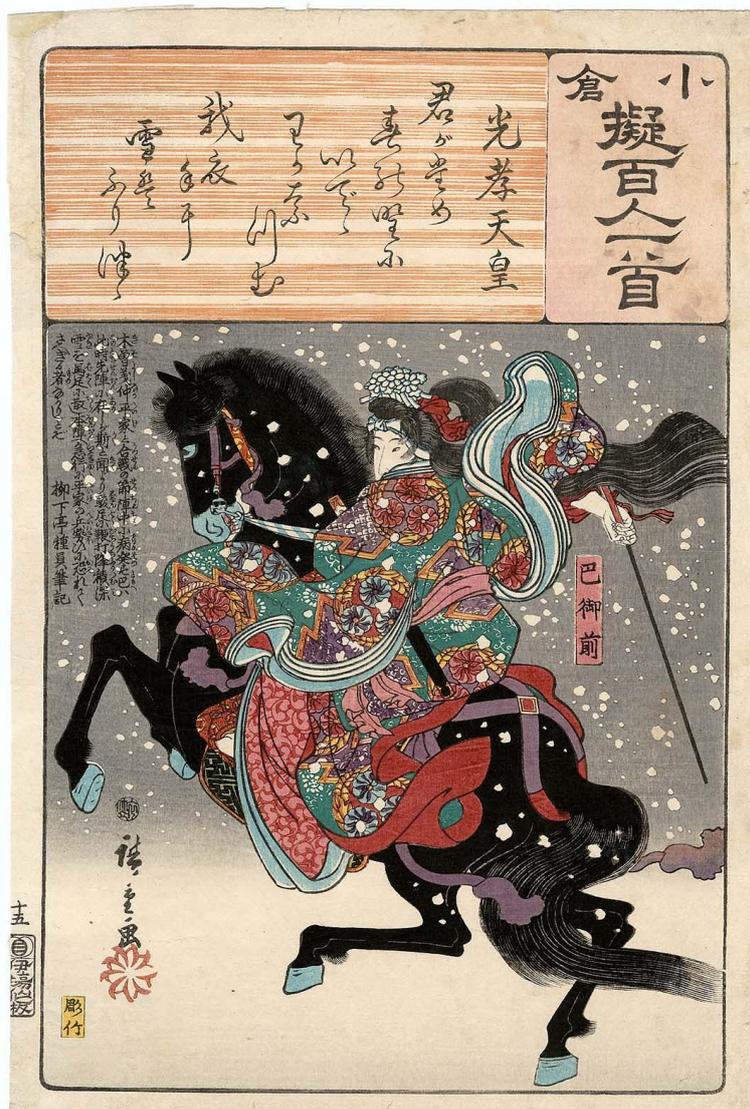


Figure 40

Titre : 光孝天皇 (*Kōkō Tennō*) : *Empereur Kōkō*

Titre de la série : 小倉擬百人一首 (*Ogura nazorae hyakunin issyu*) : *Imitations du Ogura de Cent poèmes par Cent poètes*

Artiste : Utagawa Hiroshige (歌川広重) (1797 – 1858)

Editeur : Ibaya Senzaburō (伊場屋仙三郎)

Date : 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,3 x 24,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.21773

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/213699/poem-by-koko-tenno-tomoe-gozen-from-the-series-ogura-imita?ctx=12f38ea3-3133-4bea-86ee-2ff6acaf4a5f&idx=21>



Figure 41 (et détail du triquetra)

Titre : 粟津ヶ原大合戦之図 (*Awazugahara ōkassen no zu*) : *Image de la grande bataille des plaines d'Awazu*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Yamashiroya Jinbei (山城屋甚兵衛)

Date : 1867

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ōban* : 36,3 x 74,7 cm

Collection privée

© COPYRIGHT 2022 FUJI ARTS INC.

Lien de l'image : <https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=827270>



Figure 42

Titre : 粟津原合戦 - 畠山重忠 - 勇婦巴女 (*Awazuhara kassen – Hatakeyama Shigetada – Yûbu Tomoe-jo*) : *La bataille des plaines d'Awazu – Hatakeyama Shigetada – La courageuse femme Tomoe*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Hasegawa Tsunejirô (長谷川常次郎)

Date : 1893

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1618.1-3

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1618-1-3



Figure 43

Titre : 神功皇后 (*Jingū Kōgō*) : *L'impératrice Jingū*

Titre de la série : 名高百勇傳 (*Nadakai hyaku yūden*) : *Histoires de cent héros de grand renom*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Izumiya Ichibei (和泉屋市兵衛)

Date : 1843

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ōban* : 36,4 x 23,3 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.15302

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-15302

Figure 44

Titre : 筑紫帰帆 (*Tsukushi Kihan*) : Bateaux revenant au port à Tsukushi

Titre de la série : 賢女八景 (*Kenjo hakkei*) : Huit vues de femmes vertueuses

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ibaya Senzaburô (伊場屋仙三郎)

Date : 1843

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûtan-zaku* : 36,3 x 12,2 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.17805

Lien de l'image :

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-17805





Figure 45

Titre : 神功皇后 (*Jingū Kōgō*) : *L'impératrice Jingū*

Série sans titre

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Daikokuya (大黒屋)

Date : années 1830

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ōban* : environ 37,5 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque métropolitaine de Tôkyô, Japon

© Tokyo Metropolitan Library

Numéro d'inventaire : 4300615182

Lien de l'image : <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00225460>



Figure 46 (et détail du *sasarindô*)

Titre : 堀川夜討土佐坊昌俊遠寄之圖 (*Horikawa youchi Tosabô Shôshun tôyose no zu*) :
Attaque nocturne sur Horikawa - Tosabô Shôshun approchant

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ibaya Kyûbei (伊場屋久兵衛)

Date : 1843 – 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : 36,7 x 75,5 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.20601

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-20601



Figure 47

Titre : 堀川夜合戦 (*Horikawa yoru kassen*) : La bataille nocturne à Horikawa

Artiste : Katsukawa Shuntei (勝川春亭) (1770 – 1824)

Editeur : Sanoya Kihei (佐野屋喜兵衛)

Date : 1814 – 1819

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ōban* : 36,7 x 77,8 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.26928-30

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/500402/the-night-battle-at-horikawa-horikawa-yoru-no-kassen?ctx=677d464f-11a4-4f53-b415-4d91a90bbdbc&idx=26>



Figure 48

Titre : 三略傳 (*Sanryakuden*) : *Troisième histoire brève*

Titre de la série : 程義經戀源一代鏡 (*Hodo Yoshitsune koi no Minamoto Ichidai kagami*) :
Miroir de la vie de Minamoto no Yoshitsune, la source romantique

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Jōshūya Jūzō (上州屋重蔵)

Date : 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ōban* : 36 x 25 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.38127

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/463456/at-the-night-attack-on-the-horikawa-palace-by-tosabo-shoshun?ctx=706a946b-c731-4bda-b88c-e19426450a5c&idx=13>



Figure 49

Titre : 十一 (Jûichi) : Onze

Titre de la série : 源平盛衰記 (Genpei Seisui-ki) : *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Date : inconnue (ère Meiji)

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : 34,9 x 22,8 cm

Collection privée

© 土地活用の東建コーポレーション

Lien de l'image : <https://www.touken-world-ukiyo-e.jp/mushae/art0014700/>



Figure 50

Titre : 坂額女 (*Hangaku-jo*) : *Dame Hangaku*

Titre de la série : 芳年武者天類 (*Yoshitoshi mushiya burui*) : *Courageux guerriers de Yoshitoshi*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Kobayashi Tetsujirô (小林鉄次郎)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 21,5 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1508

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1508



Figure 51

Titre : 六十 (*Rokujû*) : Soixante

Titre de la série : 大日本史略圖會 (*Dai Nihon shiryaku zue*) : *Images d'une brève Histoire du Japon*

Artiste : Adachi Ginkô (月岡芳年) (1853 – 1902)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/33120g1>



Figure 52

Titre : 由井 : *Yui*

Titre de la série : 双筆五十三次 (*Sôhitsu gojûsan tsugi*) : *Cinquante-trois stations [du Tokaidô] par deux pinces*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865) (personnages), Utagawa Hiroshige (歌川広重) (1797 – 1858) (paysage)

Editeur : Maruya Kyûshirô (丸屋久四郎)

Date : 1854

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : 34,7 x 23,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.36763.20

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/536840/yui-the-sisters-shimei-miyagino-and-shinobu-from-the-ser?ctx=e45e232f-89b8-425e-b488-61fbe5fe7e72&idx=32>



Figure 53

Titre : 碁太平記白石噺 (*Go Taiheiki Shiraishi banashi*) : *L'histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix*

Artiste : Utagawa Yoshifuji (歌川芳藤) (1828 – 1887)

Editeur : Kobayashi Tetsujirô (小林鉄次郎)

Date : 1847

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75 cm

Conservé au Centre de recherches d'Art de l'université Ritsumeikan, Kyôto, Japon

© 立命館 ARC.

Numéro d'inventaire : arcUP3536

Lien de l'image : <https://www.dh-jac.net/db/nishikie/arcUP3537/portal/>



Figure 54

Titre : 白石噺敵討の圖 (*Shiraishi banashi katakiuchi no zu*) : *Le Conte de Shiraishi : Scène de la vengeance*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Yamaguchiya Tôbei (山口屋藤兵衛)

Date : 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : 35,5 x 74,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.38162a-c

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/463491/the-tale-of-shiraishi-the-revenge-scene-shiraishibanashi-k?ctx=e45e232f-89b8-425e-b488-61fbe5fe7e72&idx=33>



Figure 55

Titre : 瀧夜叉 : *Takiyasha*

Titre de la série : 本朝武者鏡 (*Honchô musha kagami*) : *Miroir des guerriers de notre pays*

Artiste : Utagawa Yoshitsuya (歌川芳艶) (1822 – 1866)

Editeur : Tsujioka Bunsuke (辻岡屋文助)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,2 x 25,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.37799

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/462473>



Figure 56

Titre : 瀧夜刃姫 (*Takiyasha-hime*) : *Princesse Takiyasha*

Titre de la série : 美勇水滸伝 (*Biyû Suikoden*) : *Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ômiya Kyûjirô (近江屋久次郎)

Date : 1867

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 24,4 x 17,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.35891

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/460308>



Figure 57

Titre : 大友若菜姫 (Ôtomo Wakana-hime) : Princesse Wakana du clan Ôtomo

Titre de la série : 美勇水滸伝 (Biyû Suikoden) : Au bord de l'eau de Beauté et de Bravoure

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ômiya Kyûjirô (近江屋久次郎)

Date : 1866

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 24,4 x 17,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.35916

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/460590>



Figure 58

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingū, son ministre Takenouchi no Sukune et le prince Ōjin)

Artiste : Katsukawa Shunshō (勝川春章) (1726 – 1793)

Editeur : Ōmiya Kyūjirō (近江屋久次郎)

Date : vers 1770

Technique : Xylogravure, *benizuri-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chūban* : environ 27 x 19 cm

Conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique

© KMKG-MRAH

Numéro d'inventaire : JP.01755

Lien de l'image :

<https://www.carmentis.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=187557&viewType=detailView>



Figure 59

Titre : 神功皇后 武内宿禰: *L'impératrice Jingû - Takenouchi no Sukune*

Titre de la série : 御詔座敷幟ノ内 (*Goshô zashiki nobori no uchi*) : *Bannières pour la décoration de parloir*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Ômiya Kyûjirô (近江屋久次郎)

Date : vers 1770

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : probable *hosoban* : environ 30,3 x 15,1 cm

Conservé au Victoria & Albert Museum, Londres

© Victoria & Albert Museum, London/Akama Project

Numéro d'inventaire : E.1373-1899

Lien de l'image : <https://collections.vam.ac.uk/item/O69277/the-empress-jingu-and-the-woodblock-print-utagawa-kunisada-i/>



Figure 60

Titre : 神功皇后三韓伐隨就給之圖 (*Jingû Kôgô Sankan kiru shitagau tamau no zu (?)*) :
Conquête de la Corée par l'impératrice Jingû

Artiste : Utagawa Sadahide (歌川貞秀) (1807 – 1879)

Editeur : Fujiokaya Keijirô (藤岡屋慶次郎)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : 36,5 x 75,9 cm

Collection privée

© HARA SHOBO Co.,Ltd.

Lien de l'image : https://www.harashobo.com/ukiyo/ukiyo_detail.php?print_id=29794



Figure 61

Titre : 神医安道全 母大虫顧大嫂 : *Shini An Dôzen - Bodaichû Kodaisô*

Titre de la série : 通俗水滸傳豪傑百八人之個 (*Tsûzoku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no hitori*) : *Cent huit héros du populaire Suikoden*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Kagaya Kichiemon (加賀屋吉右衛門)

Date : 1827

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,4 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1283

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1283



Figure 62

Titre : 母夜叉孫 二娘 : *Boyasha Sonjijô*

Titre de la série : 通俗水滸傳豪傑百八人之個 (*Tsûzoku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no hitori*) : *Cent huit héros du populaire Suikoden*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Kagaya Kichiemon (加賀屋吉右衛門)

Date : 1827

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,4 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1287

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1287



Figure 63

Titre : 一丈青扨三娘 : *Ichijôsei Kosanjô*

Titre de la série : 通俗水滸傳豪傑百八人之個 (*Tsûzoku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no hitori*) : *Cent huit héros du populaire Suikoden*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Kagaya Kichiemon (加賀屋吉右衛門)

Date : 1827

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,4 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1245

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1245



Figure 64

Titre : 地煞星七十二員八枚之内 十二枚之内二 (*Chisatsusei shichijûninin hachimai no uchi Jûnimai no uchi ni*) : Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page deux sur douze
 Titre de la série : 水滸伝豪傑百八人 (*Suikoden gôketsu hyakuhachinin*) : Cent huit héros du *Suikoden*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Date : vers 1830

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,8 x 24,8 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 08.543.3

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/530265/from-the-eight-sheets-of-the-72-earthly-stars-chisatsusei-s?ctx=7bdceed8-eea5-4807-b404-0283bd3c838c&idx=146>



Figure 65

Titre : 地煞星七十二員八枚之内 十二枚之内十二 (*Chisatsusei shichijûninin hachimai no uchi Jûnimai no uchi ni*) : Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page douze sur douze

Titre de la série : 水滸伝豪傑百八人 (*Suikoden gôketsu hyakuhachinin*) : Cent huit héros du *Suikoden*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Daikokuya Heikichi (大黒屋平吉)

Date : vers 1830

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,5 x 25 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 08.543.13

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/530275/from-the-eight-sheets-of-the-72-earthly-stars-chisatsusei-s?ctx=d63d9191-1b29-450c-b162-53f5703b2bf6&idx=156>



Figure 66

Titre : 静 : Shizuka

Titre de l'ouvrage : 前賢故実 卷第 8 (Zenken Kojitsu kandai 8) : Anciennes coutumes des hommes sages du passé, Volume 8

Artiste : Kikuchi Yôsai (菊池容斎) (1788 – 1878)

Editeur : Unsui Mugenan (雲水無尽庵)

Date : 1868

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : environ 25,5 x 20 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info.ndljp/pid/778222

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778222>



Figure 67

Titre : 坂額 : *Hangaku*

Titre de l'ouvrage : 前賢故実 卷第 8 (*Zenken Kojitsu kandai 8*) : *Anciennes coutumes des hommes sages du passé, Volume 8*

Artiste : Kikuchi Yôsai (菊池容齋) (1788 – 1878)

Editeur : Unsui Mugenan (雲水無尽庵)

Date : 1868

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : environ 25,5 x 20 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : [info:ndljp/pid/778222](https://dl.ndl.jp/info:ndljp/pid/778222)

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778222>



Figure 68

Titre : 鞠繪女 (*Tomoe-jo*) : Dame Tomoe

Titre de la série : 古今日女鑑 (*Kokon hime kagami*) : Parangon des Beautés du Passé et du Présent

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Yorozuya Magobei (万屋孫兵衛)

Date : 1875

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 24,9 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1382

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1382



Figure 69

Titre : 韋絵 : *Tomoe*

Titre de la série : 古今名婦鏡 (*Kokon Meifu kagami*) : *Miroir de Femmes célèbres du Passé et du Présent*

Artiste : Adachi Ginkô (月岡芳年) (1853 – 1902)

Date : 1886 – 1887

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Collection privée

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/japancoll/p525-ginko-the-female-warrior-tomoe-gozen-10529>



Figure 70

Titre : 六 : Six

Titre de la série : 源平盛衰記 (*Genpei Seisuiki*) : *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Tsunashima Kamekichi (綱島亀吉)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,8 x 24,9 cm

Conservé au Walters Art Museum, Baltimore

© Walters Art Museum

Numéro d'inventaire : 95.360

Lien de l'image : <https://art.thewalters.org/detail/40014>



Figure 71

Titre : Sans titre (Bataille d'Awazu – Tomoe fuit Hatakeyama Shigetada)

Titre de la série : 大日本國誌略之内 (*Dai Nihon koku shiryaku no uchi*) : Ensemble d'histoires abrégées du grand Japon

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Date : 1899

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : 35,6 x 68,6 cm

Collection privée

Lien de l'image :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Y%C5%8Dsh%C5%AB_Chikanobu_Tomoe_Gozen.jpg

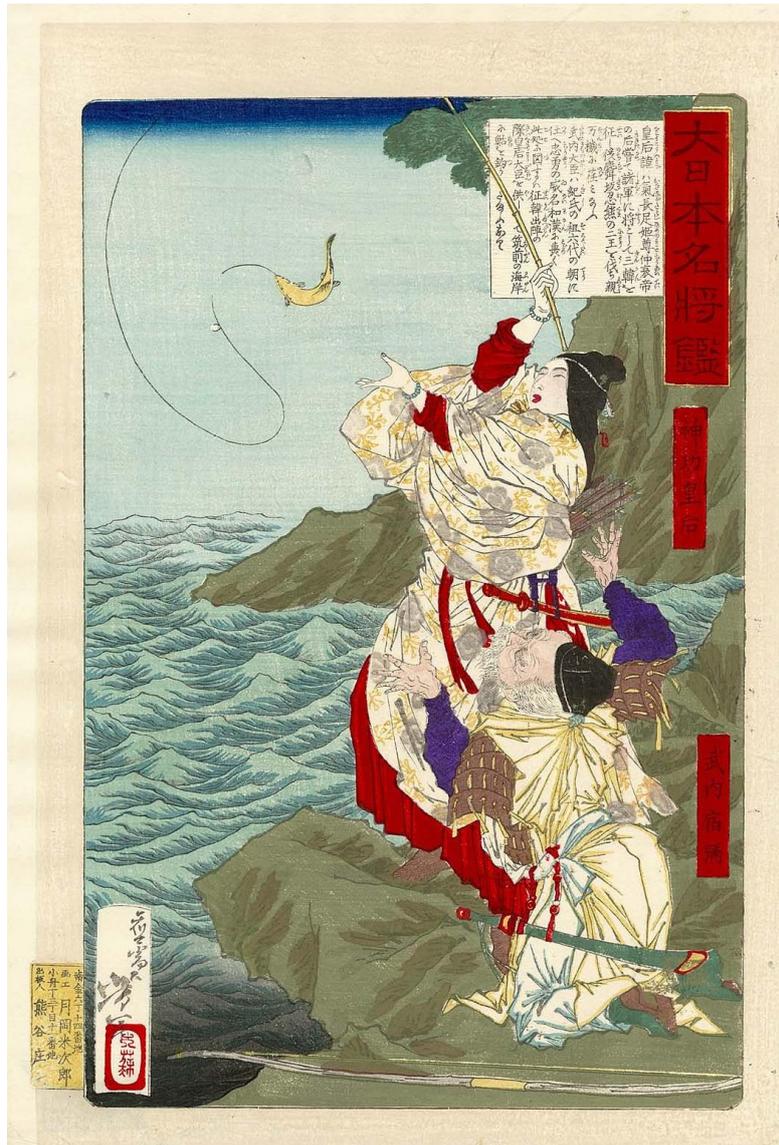


Figure 72

Titre : Sans titre (La pêche à l'ayu de l'impératrice Jingû)

Titre de la série : 大日本名将鑑 (*Dai Nihon meishô kagami*) : *Miroir des célèbres généraux du Grand Japon*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Kumagaya Shôshichi (熊谷庄七)

Date : 1878 – 1880

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37,2 x 24,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.18110

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/210126/empress-jingu-jingu-kogo-and-takeuchi-no-sukune-from-the?ctx=bf0403fb-fb5e-4d57-8793-65050ee66006&idx=0>

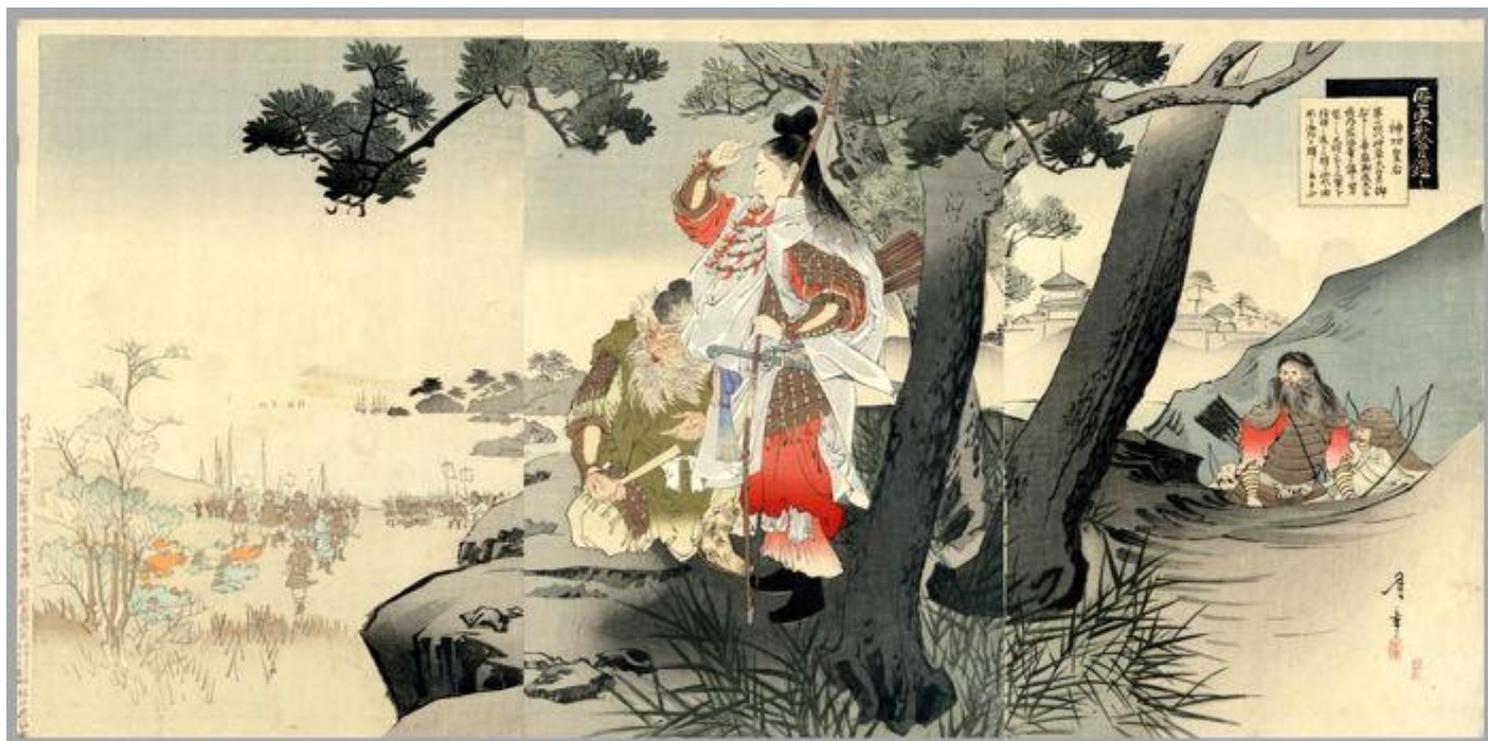


Figure 73

Titre : 神功皇后 (*Jingû Kôgô*) : *L'impératrice Jingû*

Titre de la série : 歴史教育鑑 (*Rekishi kyôiku kagami*) : *Parangons d'histoires éducatives*

Artiste : Nakazawa Toshiaki (中澤年章) (1864 – 1921)

Date : 1897

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 36 x 74 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1593

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1593



Figure 74

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingû recevant un messenger)

Artiste : Kobayashi Eitaku ? (小林永濯) (1843 – 1890)

Date : inconnue (ère Meiji)

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Collection privée

© COPYRIGHT 2022 FUJI ARTS INC.

Lien de l'image : <https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=686450>



Figure 75

Titre : 本朝名婦鑑 (*Honchō meifu kagami*) : *Parangons des femmes célèbres de notre pays*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Yamaguchiya Tōbei (山口屋藤兵衛)

Date : 1883

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ōban* : environ 39,4 x 80 cm

Conservé au Musée d'Art de Philadelphie

© Philadelphia Museum of Art

Numéro d'inventaire : 1989-47-335a—c

Lien de l'image : <https://www.philamuseum.org/collection/object/344262>



Figure 76

Titre : 日向霧嶋山激戦之図 (*Hyûga no Kirishimayama gekisen no zu*) : Scène de la violente bataille aux monts Kirishima dans la province de Hyûga

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Inoue Mohei (井上茂兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s031-s040/s031 日向霧嶋山激戦之図/#gsc.tab=0>



Figure 77

Titre : 賊徒之女隊勇戦之図 (*Zokuto no Jotai yûsen no zu*) : *Scène de la brave bataille de la brigade des femmes rebelles*

Titre de la série : 薩州鹿兒嶋征討記之内 (*Sasshu Kagoshima seitôki no uchi*) : *Ensemble sur l'histoire de la soumission de Satsuma-Kagoshima*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Funatsu Chûjirô (船津忠次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s051-s058/s058 薩州鹿兒嶋征討記之内賊徒之女隊勇戦之図/#gsc.tab=0>



Figure 78

Titre : 日向国高千穂之麓強婦血戦之図 (*Hyûga no kuni Takachiho no fumoto gôfu kessen no zu*) : *Scène de la sanglante bataille au pied de Takachiho dans la province de Hyûga*

Titre de la série : 鹿児島軍記之内 (*Kagoshima gunki no uchi*) : *Ensemble sur la chronique de Kagoshima*

Artiste : Utagawa Kunisada III (三代目 歌川国貞) (1848 – 1920)

Editeur : Ônishi Shônosuke (大西庄之助)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : [info:ndljp/pid/1307906](https://dl.ndl.jp/info:ndljp/pid/1307906)

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307906>



Figure 79

Titre : 鹿兒島軍記 八代口激戦之圖 (*Kagoshima gunki Yatsushiroguchi gekisen no zu*) : *La chronique guerrière de Kagoshima – Scène de féroce bataille de l’embouchure de Yatsushiro*

Artiste : Kobayashi Eitaku (小林永濯) (1843 – 1890)

Editeur : Funatsu Chûjirô (船津忠次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d’inventaire : info:ndljp/pid/1307899

Lien de l’image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307899>



Figure 80

Titre : 鹿児島戦闘記 (*Kagoshima sentôki*) : *Chronique de la bataille de Kagoshima*

Artiste : Yamazaki Toshinobu (山崎年信) (1857 – 1886)

Editeur : Uchino Asaemon (浦野浅右衛門)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1307890

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307890>



Figure 81

Titre : 鹿兒島征討記事 (*Kagoshima seitôkiji*) : *Récit de la soumission de Kagoshima*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Ôkura Shirobei (大倉四郎兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1301575

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1301575>



Figure 82

Titre : 鹿兒島紀聞 (*Kagoshima kimon*) : *Chronique de Kagoshima*

Artiste : Utagawa Fusatane (歌川房種) (actif entre 1855 et 1897)

Editeur : Tsujioka Bunsuke (辻岡文助)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : [info:ndljp/pid/1307881](https://dl.ndl.jp/info:ndljp/pid/1307881)

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307881>



Figure 83

Titre : 太明神岡武山大戦争 (Daimyôjin Okatake ôsensô) : Grande bataille à la montagne Daimyôjin Okatake

Titre de la série : 鹿児島新聞 (Kagoshima shinbun) : Nouvelles de Kagoshima

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1307926

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307926>



Figure 84

Titre : 鹿兒嶋婦女乱暴之図 (*Kagoshima fujoshi ranbô no zu*) : Scène de la rébellion des femmes et enfants de Kagoshima

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Matsumura Magobei (松村甚兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1307883

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307883>



Figure 85

Titre : 鹿児島戦記之内 (*Kagoshima ikusaki no uchi*) : Ensemble de la chronique de la guerre de Kagoshima

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Kimura Seisuke (木村清助)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s021-s030/s030 鹿児島戦記之内都城籠城/#gsc.tab=0>



Figure 86

Titre : 鹿兒嶋征討記之内 (*Kagoshima seitôki no uchi*) : Ensemble de la chronique de la conquête de Kagoshima

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Funatsu Chûjirô (船津忠次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1307910

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1307910>



Figure 87

Titre : 鹿児島戦争の図 (*Kagoshima sensô no zu*) : *Images de la guerre de Kagoshima*

Artiste : Utagawa Fusatane (歌川房種) (actif entre 1855 et 1897)

Editeur : Kobayashi Sôjirô (小森宗次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s041-s050/s042鹿児島戦争/#gsc.tab=0>



Figure 88

Titre : 鹿兒嶋戦争の図 (*Kagoshima sensô no zu*) : *Images de la guerre de Kagoshima*

Titre de la troisième image : 鹿兒嶋城下戦争 (*Kagoshima jôka sensô*) : *Guerre de la ville du château de Kagoshima*

Artiste : Utagawa Fusatane (歌川房種) (actif entre 1855 et 1897)

Editeur : Kobayashi Sôjirô (小森宗次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s041-s050/s043鹿兒島戦争の図/#gsc.tab=0>



Figure 89

Titre : 鹿兒嶋戦争 (*Kagoshima sensô*) : *Guerre de Kagoshima*

Titre de la première image : 高瀬口 : *Takaseguchi*

Artiste : Utagawa Fusatane (歌川房種) (actif entre 1855 et 1897)

Editeur : Kobayashi Sôjirô (小森宗次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s041-s050/s041 西南戦争 4 図/#gsc.tab=0>



Figure 90

Titre : 鹿兒嶋戦争の図 (*Kagoshima sensô no zu*) : *Images de la guerre de Kagoshima*

Titre de la première image : 堀川 : *Horikawa*

Titre de la quatrième image : 杉水流 : *Sugizuru*

Artiste : Utagawa Fusatane (歌川房種) (actif entre 1855 et 1897)

Editeur : Kobayashi Sôjirô (小森宗次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque centrale de la préfecture de Shizuoka, Japon

© 静岡県立中央図書館

Lien de l'image : <https://seinansensonishikie.jimdofree.com/静岡県立中央図書館-所蔵作品-s001-s058/s041-s050/s044鹿兒嶋戦争の図/#gsc.tab=0>



Figure 91

Titre : 鹿児島英雄揃 (Kagoshima eiyû soroi) : Héros de Kagoshima au complet

Artiste : Kobayashi Toshikazu (古林栄成) (actif entre 1874 et 1886)

Editeur : Ôkura Magobei (大倉孫兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque préfectorale de Kagoshima, Japon

© 鹿児島県立図書館

Lien de l'image : <https://ikizumi-lab.com/shinsai-kagoshimaeiyusoroe/>



Figure 92

Titre : 鹿兒嶋英勇揃 (*Kagoshima eiyū soroi*) : *Héros de Kagoshima au complet*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Kobayashi Sōjirō (小森宗次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ōban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : [info:ndljp/pid/1301579](https://dl.ndl.jp/info:ndljp/pid/1301579)

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1301579>



Figure 93

Titre : 鹿兒島勇婦揃 (*Kagoshima yûfu soroi*) : *Héroïnes de Kagoshima au complet*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Inoue Mohei (井上茂兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : [info:ndljp/pid/1301578](https://dl.ndl.jp/info:ndljp/pid/1301578)

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1301578>



Figure 94

Titre : 篠原国子 : *Shinohara Kuniko*

Titre de la série : 鹿児島明暗録 (*Kagoshima meianroku*) : *Côtés sombre et clair de la chronique de Kagoshima*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Kobayashi Tetsujirô (小林鉄次郎)

Date : 1878

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37,6 x 25 cm

Conservé à la Bibliothèque métropolitaine de Tôkyô, Japon

© Tokyo Metropolitan Library

Numéro d'inventaire : 4300554201

Lien de l'image : <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00009484>



Figure 95

Titre : 西郷隆盛ノ妻 (Saigô takamori no tsuma) : L'épouse de Saigô Takamori

Titre de la série : 明治十年 戦士銘々伝 (Meiji jûnen Senshi meimeiden) : Chronique de chaque guerrier de la dixième année de Meiji

Artiste : Nakai Yoshitaki/ Utagawa Yoshitaki (中井芳滝/歌川芳滝) (1841 – 1899)

Editeur : Ikeda Denbei (池田伝兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, nishiki-e : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : environ 37 x 25 cm

Collection privée

© 1876–2022 ikizumi-lab.com

Lien de l'image : <https://ikizumi-lab.com/noname-senshimeimeiden-saigotsuma/>



Figure 96

Titre : 西郷隆盛ノ女 (Saigō takamori no jo) : La fille de Saigō Takamori

Titre de la série : 明治十年 戦士銘々伝 (Meiji jûnen Senshi meimeiden) : Chronique de chaque guerrier de la dixième année de Meiji

Artiste : Nakai Yoshitaki/ Utagawa Yoshitaki (中井芳滝/歌川芳滝) (1841 – 1899)

Editeur : Ikeda Denbei (池田伝兵衛)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, nishiki-e : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : environ 37 x 25 cm

Collection privée

© 1876–2022 ikizumi-lab.com

Lien de l'image : <https://ikizumi-lab.com/noname-senshimeimeiden-saigomusume/>



Figure 97

Titre : 篠原の室国子 (*Shinohara no shitsu Kuniko*) : La fille de Shinohara, Kuniko

Titre de la série : 鹿児島県人名録 (*Kagoshimaken jinmeiroku*) : Répertoire des noms de la préfecture de Kagoshima

Artiste : Hasegawa Sadanobu (長谷川貞信) (1809 – 1899)

Editeur : Maeda Kijirô (前田喜次郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25 cm

Collection privée

© 1876–2022 ikizumi-lab.com

Lien de l'image : <https://ikizumi-lab.com/sadanobu-shinoharanoshitsukuniko/>



Figure 98

Titre : 篠原国幹妻 (*Shinohara Kunimoto tsuma*) : *L'épouse de Shinohara Kunimoto*

Titre de la série : 鹿児島英名競 (*Kagoshima eimei kurabe*) : *Compétition pour la gloire de Kagoshima*

Artiste : Utagawa Kunisada III (三代目 歌川国貞) (1848 – 1920)

Editeur : Hasegawa Sakujirô (長谷川作治郎)

Date : 1877

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 35,2 x 23,7 cm

Conservé à la Bibliothèque métropolitaine de Tôkyô, Japon

© Tokyo Metropolitan Library

Numéro d'inventaire : 4300554185

Lien de l'image : <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00009482>



Figure 99

Titre : 巴御前 鹿兒嶋女隊 (*Tomoe gozen Kagoshima Jotai*) : Dame Tomoe – Brigade des femmes de Kagoshima

Artiste : Utagawa Hiroshige III (三代目 歌川広重) (1842 – 1894)

Editeur : Uemura Seizaemon (上村清左衛門)

Date : 1878

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Collection privée

© 1876–2022 ikizumi-lab.com

Lien de l'image : <https://ikizumi-lab.com/hiroshige-tomoegozenjotai/>



Figure 100

Titre : 大星良雄内室石女 (*Ôboshi Yoshio shitsu Ishijo*) : *L'épouse d'Ôboshi Yoshio, Ishijo*

Titre de la série : 誠忠義心傳 (*Seichû gishin den*) *Biographies des Cœurs loyaux et justes*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ebiya Rinnosuke (海老屋林之助)

Date : 1848

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 37,6 x 25,6 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.15401

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-15401



Figure 101

Titre : 若狭局 (*Wakasa no tsubone*) : *Dame Wakasa*

Titre de la série : 魁題百撰相 (*Kaidai hyaku senshō*) : *Sélection de Cent héros*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ôhashiya Yashichi (大橋屋弥七)

Date : 1868 – 1869

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,4 x 23,8 cm

Collection privée

© Copyright 2009-2014 by J. Noel Chiappa and Jason M. Levine

Lien de l'image : <http://www.yoshitoshi.net/series/100warriors.html>



Figure 102

Titre : 武田耕雲齋別室時子 (*Takeda Kounsai bessitsu Tokiko*) : Tokiko, concubine de Takeda Kounsai

Titre de la série : 近世人物誌 (*Kinsei jinbutsushi*) : Personnalités des temps récents

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Yamato Shinbun (やまと新聞)

Date : 1888

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25 cm

Collection privée

© Copyright 2009-2014 by J. Noel Chiappa and Jason M. Levine

Lien de l'image : <http://www.yoshitoshi.net/series/jimbutsushi.html>



Figure 103

Titre : 近世史略 武田耕雲斎 筑波山之圖 (*Kinsei shiryaku Takeda Kôunsai Tsukubayama no zu*) : *Histoire récente abrégée – Takeda Kôunsai – Dessin du Mont Tsukuba*

Titre de la série : 近世人物誌 (*Kinsei jinbutsushi*) : *Personnalités des temps récents*

Artiste : Utagawa Kunitaru III (三代目 歌川国輝) (actif entre 1886 et 1896)

Date : 1891

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Support : Papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 75,5 cm

Collection privée

Lien de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tenguto_no_ran.jpg



Figure 104

Titre : 三十一 (*Sanjûichi*) : *Trente-et-un* (Tomita Nobutaka et sa femme Oyuki)

Titre de la série : 教導立志基 (*Kyôdô risshiki*) : *Modèles instructifs de noble ambition*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Matsuki Heikichi (松木平吉)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Collection privée

Lien de l'image :

https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Tomita_Nobutaka_and_his_wife.jpg



Figure 105

Titre : 真田信幸室おすみの方 (*Sanada Nobuyuki shitsu Osumi no kata*) : Dame Osumi, épouse de Sanada Nobuyuki

Titre de la série : 東錦晝夜競 (*Azuma nishiki Chûya kurabe*) : Estampes de brocard d'Edo, Comparaison du Jour et de la Nuit

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Kobayashi Tetsujirô (小林鉄次郎)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 35,6 x 24,1 cm

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/21534g1>

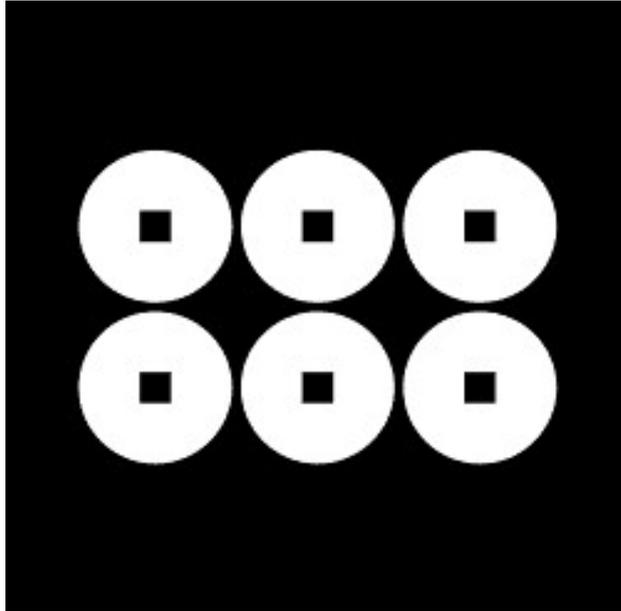


Figure 106

六文錢 (*Rokumonsen*)

Armoiries du clan Sanada composées de six pièces qui, selon les croyances, étaient le prix à payer pour traverser la rivière Sanzu, fleuve des morts.



Figure 107

Titre : 明智光秀 : *Akechi Mitsuhide*

Titre de la série : 東錦晝夜競 (*Azuma nishiki Chûya kurabe*) : *Estampes de brocard d'Edo, Comparaison du Jour et de la Nuit*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Kobayashi Tetsujirô (小林鉄次郎)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 35,6 x 24,1 cm

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/14203g1>



Figure 108

Titre : 本能寺焼討之圖 (*Honnô-ji yakiuchi no zu*) : *Incendie de Honnô-ji*

Artiste : Yôsai Nobukazu (楊齋延一) (1838 – 1912)

Editeur : Takekawa Seikichi (武川清吉)

Date : 1896

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37,4 x 73,2 cm

Conservé à Nagoya, Japon

Lien de l'image : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honnoj.jpg>



Figure 109

Titre : Sans titre (Dame Hôjô, épouse de Takeda Katsuyori)

Titre de la série : 日本名女咄 (*Nihon meifu hanashi*) : *Histoires de célèbres femmes japonaises*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Takekawa Seikichi (武川清吉)

Date : 1894

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* : environ 35 x 46,5 cm

Collection privée

© 美和 Miwa Japanese Art 2022

Lien de l'image : <https://www.miwajapaneseart.com/product/lady-hojo-toyohara-chikanobu/>



Figure 110

Titre : 武田勝頼の夫人 (*Takeda Katsuyori no fujin*) : *L'épouse de Takeda Katsuyori*

Titre de la série : 古今名婦鏡 (*Kokon meifu kagami*) : *Miroir de femmes renommées du passé et du présent*

Artiste : Adachi Ginkô (月岡芳年) (1853 – 1902)

Editeur : Sasaki Toyokichi (佐々木豊吉)

Date : 1897

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,4 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.1825

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1825



Figure 111

Titre : 春日局 (*Kasuga no tsubone*) : *Dame Kasuga*

Titre de la série : 古今名婦鏡 (*Kokon meifu kagami*) : *Miroir de femmes renommées du passé et du présent*

Artiste : Adachi Ginkô (月岡芳年) (1853 – 1902)

Editeur : Sasaki Toyokichi (佐々木豊吉)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,4 cm

Collection privée

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/japancoll/p385-ginko-kasuga-no-tsubone-fighting-a-robber--10538>



Figure 112

Titre : Sans titre (Couverture pour le roman *Utopie* de Nakarai Tôsui)

Artiste : Takeuchi Keishû (武内桂舟) (1861 – 1942)

Editeur : *Bungei Kurabu* (文芸倶楽部)

Date : 1899

Technique : Xylogravure, *kuchi-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Conservé au Musée d'Art de Honolulu, Hawaii

© The Honolulu Museum of Art

Numéro d'inventaire : 7951

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/44651g1>



Figure 113

Titre : Sans titre (Couverture de livre avec une guerrière)

Artiste : Kobori Tomone (小堀鞆音) (1864 – 1931)

Date : vers 1905

Technique : Xylogravure, *kuchi-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/37226g1>



Figure 114

Titre : Sans titre (Carte postale avec une guerrière (Tomoe ?))

Artiste : Anonyme

Date : vers 1905

Technique : Lithographie : encre et pigments métalliques sur papier

Format : 13,8 x 8,8 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 2002.4449

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/414621/female-warrior-in-a-commashaped-bead-magatama?ctx=2f704018-0c08-499a-82e9-68f5b4389eab&idx=1>

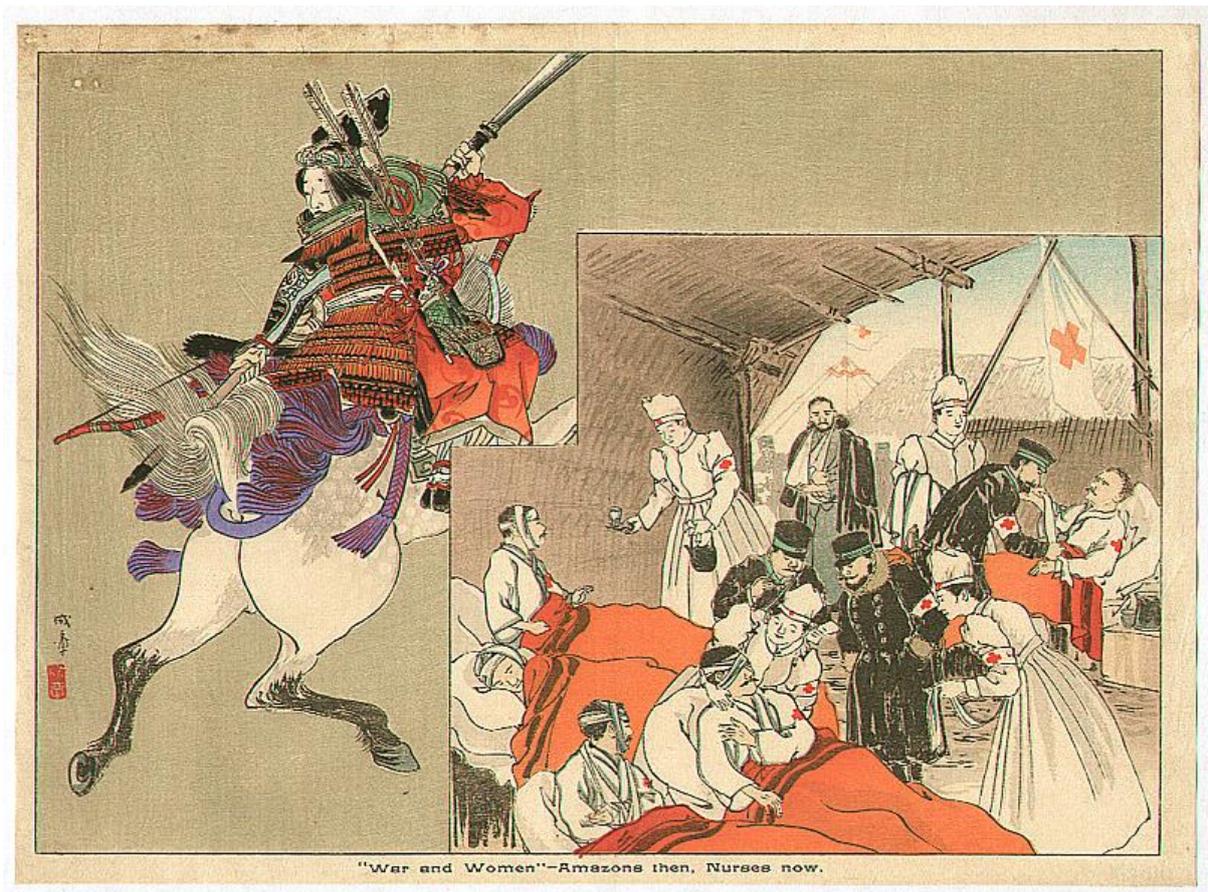


Figure 115

Titre : *War and Women – Amazons then, Nurses now : Guerre et femmes – Auparavant Amazones, aujourd'hui infirmières*

Artiste : Anonyme

Date : vers 1900

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : inconnu

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : <https://ukiyo-e.org/image/artelino/19834g1>



Figure 116

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe en duel contre Onda Moroshige)

Artiste : Anonyme

Date : XVII^e siècle

Technique : Peinture : encre, couleurs et or sur papier

Format : *Kakemono* : mesures inconnues

Conservé au Musée des Arts Jordan Schnitzer, Oregon

© 2013 Jordan Schnitzer Museum of Art

Numéro d'inventaire : L2013:16.1

Lien de l'image : <https://jsma.uoregon.edu/catalog/female-samurai-tomoe-gozen-mortal-combat-onda-no-hachiro-moroshige>



Figure 117

Titre : *Dame Tomoe partant au combat*

Artiste : Shitomi Kangetsu (法橋関月) (1747 – 1797)

Date : XVIII^e siècle

Technique : Peinture : encre et couleurs sur papier

Format : *Kakemono* : 91,5 x 34,7 cm

Conservé au Musée national de Tôkyô, Japon

©2004-2022 Tokyo National Museum. All Rights Reserved.

Numéro d'inventaire : A-11618

Lien de l'image : <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0012993>



Figure 118

Titre : *L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune*

Artiste : Ogawa Haritsu (小川破笠) (1747 – 1797)

Date : 1726

Technique : Peinture : encre et couleurs sur papier

Format : Double *kakemono* : 88,5 x 33 cm

Conservé au Field Museum, Chicago

© 2007 The Field Museum, All Rights Reserved 1400 S. Lake Shore Dr, Chicago, IL 60605-2496

Numéro d'inventaire : Cat. 265946

Lien de l'image :

http://archive.fieldmuseum.org/research_collections/anthropology/anthro_sites/boone/gal_jp_paint8.html



Figure 119

Titre : *L'impératrice légendaire Jingû*

Artiste : Kôsai Hokushin (蛟斎北岑) (1824 – 1876)

Date : milieu XIX^e siècle

Technique : Peinture : encre, couleurs et or sur soie

Format : *Kakemono* : 160,3 x 41,4 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2014.513

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/650682>



Figure 120

Titre : *L'impératrice Jingû, son ministre Takenouchi no Sukune*

Artiste : Nagano Yasunosuke (永野安之助)

Date : 1898

Technique : Peinture : encre et couleurs sur bois de cèdre

Format : 50,8 x 63,5 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 1985.396.2

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57170>



Figure 121

Titre : *Yamabuki – Segawa Kikujirô*

Artiste : Torii Kiyonobu II (二代目 鳥居清信) (1702 – 1752)

Editeur : Nakajimaya Izaemon (中嶋屋伊左衛門)

Date : entre 1735 et 1752

Technique : Xylogravure, *urushi-e* : encre, colle et couleurs appliquées à la main sur papier

Format : probable *hosoban* : environ 32 x 16 cm

Collection privée

© Wikigallery

Lien de l'image : https://www.wikigallery.org/wiki/painting_378294/Torii-Kiyomasu-II/Segawa-Kikujiro-I-As-Yamabuki



Figure 122

Titre : *L'acteur Mitsutomoe dans le rôle de Tomoe*

Artiste : Torii Kiyomitsu (鳥居清満) (1735 – 1785)

Date : 1755 – 1760

Technique : Xylogravure, *benizuri-e* : encre et couleurs appliquées à la main sur papier

Format : *Hosoban* : 38,2 x 17,2 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris

© Bibliothèque nationale de France

Numéro d'inventaire : RESERVE DE-10, J. B. 91

Lien de l'image : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/008.htm>



Figure 123

Titre : 紺屋の段 (*Kôya no dan*) : *Scène chez le teinturier*

Titre de la série : 碁太平記白石噺 (*Go Taiheiki Shiraishi banashi*) : *Histoire de Shiraishi, Chronique de la Grande Paix*

Artiste : Torii Kiyonaga (鳥居清長) (1752 – 1815)

Date : 1785

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 25,8 x 19 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.19400

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/212105>



Figure 124

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingū avec son ministre Takenouchi no Sukune et le nourrisson Ôjin)

Titre de l'ouvrage : 絵本武智袋 (*Ehon muchi bukuro*) : Recueil illustré de prouesse et sagesse

Artiste : Torii Kiyonaga (鳥居清長) (1752 – 1815)

Editeur : Iseya Jisuke (伊勢屋治助)

Date : 1782

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : 21,1 x 15 cm

Conservé au Harvard Art Museums

© President and Fellows of Harvard College

Numéro d'inventaire : 1928.15.40

Lien de l'image : <https://hvard.art/o/209297>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 125

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Titre de l'ouvrage : 絵本武智袋 (*Ehon muchi bukuro*) : *Recueil illustré de prouesse et sagesse*

Artiste : Torii Kiyonaga (鳥居清長) (1752 – 1815)

Editeur : Iseya Jisuke (伊勢屋治助)

Date : 1782

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : 21,1 x 15 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris

© BNF Gallica

Numéro d'inventaire : ark:/12148/btv1b10509966q

Lien de l'image : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509966q/f11.item>



Figure 126

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Artiste : Katsukawa Shunshô (勝川春章) (1726 – 1793)

Date : 1782

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 38 x 25,5 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1909,0618,0.22

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1909-0618-0-22

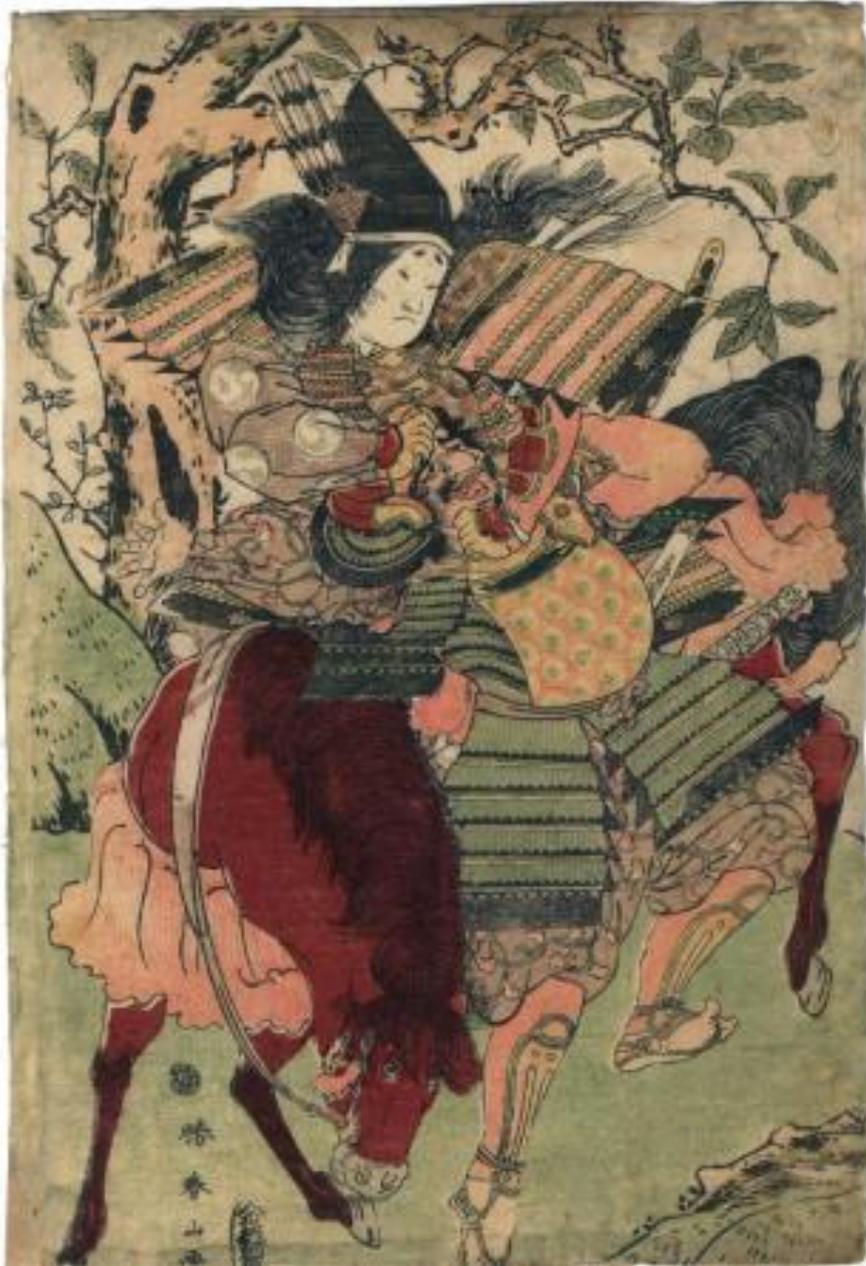


Figure 127

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Artiste : Katsukawa Shunzan (勝川春山) (actif entre 1782 et 1798)

Date : années 1790

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,6 x 24,4 cm

Conservé dans la collection Mike Lyon

© 2020 Lyon Collection

Lien de l'image : <https://www.woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/844>



Figure 128

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Artiste : Katsukawa Shunshō (勝川春英) (1762 – 1819)

Editeur : Nishimuraya Yohachi (西村屋与八)

Date : années 1780

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Koban* : environ 21,6 x 15,8 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1906,1220,0.160

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-160



Figure 129

Titre : 巴御前勇力 (*Tomoe-gozen yûriki*) : *La courageuse Dame Tomoe*

Artiste : Katsukawa Shuntei (勝川春亭) (1770 – 1824)

Editeur : Iseya Sôemon (伊勢屋惣右衛門)

Date : entre 1804 et 1818

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 37,6 x 25,7 cm

Conservé à la Librairie du Congrès, Washington

© Library of Congress

Numéro d'inventaire : FP 2 - JPD, no. 2309 (B size) [P&P]

Lien de l'image : <https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2008661224/>



Figure 130

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Musashi Saburô)

Artiste : Katsukawa Shuntei II ? (二代目勝川春亭) (mort en 1856)

Editeur : Ômiya Heihachi (近江屋平八)

Date : entre 1811 et 1842

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 38 x 25,5 cm

Collection privée

© © 土地活用の東建コーポレーション

Lien de l'image : <https://www.touken-world-ukiyoe.jp/mushae/art0006490/>



Figure 131

Titre : 木曾山中合戦三枚續 (*Kisoyamanaka kassen sanmaikai*) : *Bataille dans les montagnes de Kiso, un triptyque*

Artiste : Katsukawa Shunkô (勝川春好) (1743 – 1812)

Editeur : Ômiya Heihachi (近江屋平八)

Date : entre 1790 et 1812

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : 37,8 x 77,8 cm

Conservé au Harvard Art Museums

© President and Fellows of Harvard College

Numéro d'inventaire : 1933.4.818.-820

Lien de l'image : <https://hvard.art/o/29750>



Figure 132

Titre : 粟津合戦三枚続 (*Awazu kassen sanmai tsuzuki*) : *La bataille d'Awazu, un triptyque*

Artiste : Katsukawa Shuntei (勝川春亭) (1770 – 1824)

Editeur : Moriya Jihei (森屋治兵衛)

Date : 1807

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ōban* verticaux : 36,8 x 72,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.18070-2

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/500393>



Figure 133

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Artiste : Isoda Koryûsai (磯田湖龍齋) (1735 – 1790)

Date : 1772 – 1781

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 26,4 x 19,1 cm

Conservé au Victoria & Albert Museum, Londres

© Victoria and Albert Museum, London, 2021

Numéro d'inventaire : E.4361-1897

Lien de l'image : <http://collections.vam.ac.uk/item/O230646/lady-tomoe-and-the-warrior-woodblock-print-isoda-koryusai/lady-tomoe-and-the-warrior-woodblock-print-isoda-kory%C3%BBsai/>



Figure 134 (tournée à 90° vers la gauche)

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingū et son ministre Takenouchi no Sukune)

Titre de l'ouvrage : 画本武蔵鑑 (*Ehon musashiabumi*) : *Livre illustré de l'arisème*

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849)

Date : 1836

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 22,5 x 15,6 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : JIB107

Lien de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45444?ft=ehon&offset=40&rpp=40&pos=41>



Figure 135

Titre : *L'impératrice légendaire Jingū*

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849) et son studio

Date : 1847

Technique : Peinture : encre et couleurs sur soie

Format : *Kakemono* : 163,7 x 44,6 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 14.76.36

Lien de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45811?ft=empress+jingu&offset=0∓rpp=40&pos=2>



Figure 136

Titre : Sans titre (Sun Erniang, Zhang Qing et Cao Zheng)

Titre de l'ouvrage : 忠義水滸傳画本 (*Chûgi Suikoden ehon*) : *Livre illustré de la Loyauté d'Au bord de l'eau*

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 22,7 x 15,8 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.730

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78801>



Figure 137

Titre : Sans titre (Sun Xin, Gu Dasao et Yue He)

Titre de l'ouvrage : 忠義水滸傳画本 (*Chûgi Suikoden ehon*) : *Livre illustré de la Loyauté d'Au bord de l'eau*

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 22,7 x 15,8 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.730

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78801>



Figure 138

Titre : Sans titre (Li Ying, Hu Sanniang et Du Xing)

Titre de l'ouvrage : 忠義水滸傳画本 (*Chûgi Suikoden ehon*) : *Livre illustré de la Loyauté d'Au bord de l'eau*

Artiste : Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760 – 1849)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : 22,7 x 15,8 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.730

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78801>



Figure 139

Titre : 母夜叉孫二娘 - 菜園子張青 : *Boyasha Sonnijō – Saienshi Chōsei*

Titre de l'ouvrage : 狂歌水滸伝画像集 (*Kyōka Suikoden Gazō shū*) : *Recueil illustré des portraits d' Au bord de l'eau et Kyōka*

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : 23 x 17,3 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.704

Lien de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78625?ft=suikoden&offset=0&p=40>



Figure 140

Titre : 矮脚虎王英 - 一丈青扈三娘 : *Waikyakuko Ōei – Ichijōsei Kosanjō*

Titre de l'ouvrage : 狂歌水滸伝画像集 (*Kyōka Suikoden Gazō shū*) : *Recueil illustré des portraits d' Au bord de l'eau et Kyōka*

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : 23 x 17,3 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.704

Lien de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78625?ft=suikoden&offset=0&rp=40&pos=1>



Figure 141

Titre : 母大虫顧大嫂 : *Bodaichû Kodaisô*

Titre de l'ouvrage : 狂歌水滸伝画像集 (*Kyôka Suikoden Gazô shû*) : *Recueil illustré des portraits d' Au bord de l'eau et Kyôka*

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : 1829

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : 23 x 17,3 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : 2013.704

Lien de l'image :

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78625?ft=suikoden&offset=0&p=40>



Figure 142

Titre : 巴御前 (*Tomoe gozen*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 尚齒會番続 (*Shôshikai bantsuzuki*) : *Série pour le Shôshikai*

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : 1822

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et poudre de mica sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 20,6 x 18,2 cm

Collection privée

© Sebastian Izzard LLC Asian Art

Lien de l'image : <http://www.alaintruong.com/archives/2015/03/10/31679297.html>



Figure 143

Titre : 浮絵 義経堀川夜打之圖 (*Uki-e Yoshitsune Horikawa youchi no zu*) : Image en perspective de l'attaque nocturne sur le palais de Yoshitsune à Horikawa

Artiste : Utagawa Toyoharu (歌川豊春) (1735 – 1814)

Editeur : Nishimuraya Yohachi (西村屋与八)

Date : entre 1765 et 1790

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* horizontal : 26,3 x 38,8 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.14733

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/206668>



Figure 144

Titre : 二番續 ともえ (*Nibantsuzuki Tomoe*) : *Dptyque - Tomoe*

Artiste : Utagawa Toyokuni (歌川豊国) (1769 – 1825)

Date : 1822 – 1828

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 19,6 x 18,2 cm

Conservé au Rijksmuseum, Amsterdam

© Rijksmuseum

Numéro d'inventaire : RP-P-1958-484

Lien de l'image : <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.46088>



Figure 145

Titre : 四代目 瀬川路考 (*Yondaimo Segawa Rokô*) : *L'acteur Segawa Rokô IV*

Artiste : Utagawa Toyokuni (歌川豊国) (1769 – 1825)

Date : 1800

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 38 x 25,5 cm

Collection privée

© Wikipedia

Lien de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rok%C5%8D_Segawa_VI_as_Tomoe-gozen.jpg



Figure 146

Titre : しずかごせん 瀬川路考 - 狐忠信 中村歌右衛門 (*Shizuka gozen Segawa Rokô – Kitsune Tadanobu Nakamura Utaemon*) : Dame Shizuka par l'acteur Segawa Rokô (IV) – Le renard Tadanobu par l'acteur Nakamura Utaemon (III)

Artiste : Utagawa Toyokuni (歌川豊国) (1769 – 1825)

Editeur : Tsuruya Kinsuke (鶴屋金助)

Date : 1808

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban*: 38,1 x 51,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.22840-1

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/521629>



Figure 147

Titre : 五節句のうち あやめ人形 (Go Sekku no uchi Ayame ningyo) : Les Cinq festivals, Iris et Poupées

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ebiya Rinnosuke (海老屋林之助)

Date : 1849

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* verticaux : environ 38 x 51 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-6920

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22196330;8%22}&lang=en



Figure 148

Titre : 備後 - 神功皇后 (*Bingo – Jingū Kōgō*) : *Bingo – Impératrice Jingū*

Titre de la série : 国尽倭名誉 (*Kunizukishi Yamato meiyo*) : *Gloires des Provinces du Japon*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Minatoya Kohei (湊屋小兵衛)

Date : 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 38 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 006-3785

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22168702;3%22}&lang=en



Figure 149

Titre : Sans titre (Bataille d'Awazu)

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Minatoya Kohei (湊屋小兵衛)

Date : vers 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 38 x 77 cm

Collection privée

© Kunisada.de

Lien de l'image : <http://www.kunisada.de/Kunisada-musha-e/mushae-1.htm>



Figure 150

Titre : 粟津合戦 (*Awazu kassen*) : *Bataille d'Awazu*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Tsujioka Bunsuke (辻岡屋文助)

Date : 1854

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 37,5 x 77,9 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.18301

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-18301



Figure 151

Titre : 巴女 (Tomoe-jo) : Dame Tomoe

Titre de la série : 賢女烈婦傳 (Kenjo reppuden) : *Histoires de femmes sages et d'épouses loyales*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ibaya Senzaburō (伊場屋仙三郎)

Date : 1841 – 1842

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 36 x 25 cm

Collection privée

© 2006 - 2021 William Pearl

Lien de l'image :

<http://www.kuniyoshiproject.com/Stories%20of%20Wise%20Women%20II.htm>



Figure 152

Titre : 巴御前 (*Tomoe gozen*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 古今名婦傳 (*Kokin meifu den*) : *Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Uoya Eikichi (魚屋栄吉)

Date : 1859

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,8 x 25,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.22840-1

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/476538/tomoe-gozen-from-the-series-biographies-of-famous-women-an?ctx=496bf144-a094-41f1-89c2-c6d255ab232b&idx=40>



Figure 153

Titre : 坂額女 (*Hangaku-jo*) : *Dame Hangaku*

Titre de la série : 賢女烈婦傳 (*Kenjo reppuden*) : *Histoires de femmes sages et d'épouses loyales*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ibaya Senzaburô (伊場屋仙三郎)

Date : 1841 – 1842

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 36 x 25 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.15605

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-15605



Figure 154

Titre : 坂額女 (*Hangaku-jo*) : Dame Hangaku

Titre de la série : 古今名婦傳 (*Kokin meifu den*) : Biographies de femmes célèbres, anciennes et modernes

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Uoya Eikichi (魚屋栄吉)

Date : 1862

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,9 x 25,3 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.42561

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/476542/hangakujo-from-the-series-biographies-of-famous-women-anc?ctx=167d4815-1a99-4ec7-9189-507906157e18&idx=5>



Figure 155

Titre : 白石噺 (*Shiraishi banashi*) : *Le Conte de Shiraiishi*

Titre de la série : 忠孝仇討圖會 (*Chûkô Adachi zue*) : *Ensemble d'Figures de Loyauté et de Vengeance*

Artiste : Utagawa Hiroshige (歌川広重) (1797 – 1858)

Editeur : Wakasaya Yoichi (若狹屋与市)

Date : 1844 – 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : 36,7 x 24,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.26378

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/217931/the-tale-of-shiraishi-shiraishi-banashi-from-the-series-i?ctx=1c62bbbd-656c-4749-9ad2-3cb8dce5767c&idx=4>



Figure 156

Titre : 木曾義仲ノ妻 巴御前 (*Kiso Yoshinaka no mekake Tomoe gozen*) : *La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe*

Artiste : Utagawa Yoshifuji (歌川芳藤) (1828 – 1887)

Date : 1852

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 38 x 25,5 cm

Conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique

© KMKG-MRAH

Numéro d'inventaire : JP.07094

Lien de l'image :

[https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3](https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3)



Figure 157

Titre : 巴御前 (*Tomoe gozen*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 武勇名將鑑 (*Buyû meishô kagami*) : *Miroir des braves généraux célèbres*

Artiste : Utagawa Yoshitora (歌川芳虎) (actif entre 1850 – 1880)

Editeur : Aritaya Seiemon (有田屋清右衛門)

Date : 1865

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25 cm

Collection privée

© Yamabosi

Lien de l'image : <https://ukiyoe.yamabosi.jp/?p=58924>



Figure 158

Titre : 巴御前 (*Tomoe gozen*) : *Dame Tomoe*

Artiste : Utagawa Yoshifuji (歌川芳藤) (1828 – 1887)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : vers 1840

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25 cm

Collection privée

Lien de l'image inactif depuis mai 2022



Figure 159

Titre : 木曾義仲ノ妻 巴御前 (*Kiso Yoshinaka no mekake Tomoe gozen*) : *La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe*

Artiste : Utagawa Yoshifuji (歌川芳藤) (1828 – 1887)

Editeur : Katôya Seibei (加藤屋清兵衛)

Date : 1843 – 1847

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35 x 23,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.37345

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/462019>



Figure 160

Titre : 栗津原大合戦之圖 (*Awazugahara ôkassen no zu*) : *La grande bataille d'Awazugahara*

Artiste : Utagawa Yoshikazu (歌川芳員) (actif entre 1850 – 1870)

Editeur : Ebiya Rinnosuke (海老屋林之助)

Date : 1850 – 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 38 x 77 cm

Collection privée

Lien de l'image :

https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Battle_of_Awazugahara.jpg



Figure 161

Titre : 粟津合戦 (*Awazu kassen*) : *La bataille d'Awazu*

Artiste : Utagawa Yoshitora (歌川芳虎) (actif entre 1850 – 1880)

Editeur : Izumiya Ichibei (和泉屋市兵衛)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 38 x 77 cm

Collection privée

© 土地活用の東建コーポレーション

Lien de l'image : <https://www.touken-world-ukiyo-e.jp/mushae/art0011220/>



Figure 162

Titre : 木越後國鳥坂合戦 (*Echigo no kuni Tosaka kassen*) : *Bataille de Tosaka dans la province d'Echigo*

Artiste : Utagawa Yoshitora (歌川芳虎) (actif entre 1850 – 1880)

Editeur : Yamashiroya Jinbei (山城屋甚兵衛)

Date : 1857

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : 34,4 x 72,3 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.41371a-c

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/472354/the-battle-of-torizaka-in-echizen-province-echigo-no-kuni-t?ctx=167d4815-1a99-4ec7-9189-507906157e18&idx=4>



Figure 163

Titre : Sans titre (La princesse Takiyasha et son armée)

Titre de l'ouvrage : 大日本歴史錦繪 (*Dai Nihon rekishi nishikie*) : *Estampes historiques du Grand Japon*

Artiste : Utagawa Yoshitsuya (歌川芳艶) (1822 – 1866)

Editeur : Kazusaya Iwakichi (上総屋岩吉)

Date : 1849 – 1850

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 38 x 79 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : 234-90

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/9369963/16>



Figure 164

Titre : 義和泉三郎忠衡 (*Gi : Izumi Saburô Tadahira*) : *Honneur : Izumi Saburô Tadahira*

Titre de la série : 仁義八行之内 (*Jingi hakkô no uchi*) : *Ensemble des Huit Vertus*

Artiste : Utagawa Yoshikazu (歌川芳員) (actif entre 1850 – 1870)

Editeur : Maruya Jinpachi (丸屋甚八)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,4 x 24,3 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.37550

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/462224>



Figure 165

Titre : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)

Titre de la série : 英名組討揃 (Eimei kumiuchi zoro) : *Célèbres combats entre héros courageux*

Artiste : Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Moriya Jihei (森屋治兵衛)

Date : 1866

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37,5 x 25,4 cm

Collection privée

Lien de l'image : https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Yoshitoshi_Tsukioka-Famous_Fights_Between_Brave_Warriors-Tomoe_Gozen_female_warrior-00037890-050618-F06



Figure 166

Titre : 伏三韓皇威銘石面 (*Sankan o sumei meisekimen*) : Ayant conquis les trois Corées, l'impératrice inscrit son autorité sur la pierre

Titre de la série : 本朝年歴圖會 (*Honchō nenreki zue*) : Ensemble illustré de l'histoire de notre pays

Artiste : Utagawa Hiroshige (歌川広重) (1797 – 1858)

Editeur : Jōshūya Kinzō (上州屋金蔵)

Date : 1849 – 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Ōban horizontal : environ 25 x 38 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1921,1115,0.6

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1921-1115-0-6



Figure 167

Titre : 第十五代神功皇后 (*Dai jûgodai Jingû Kôgô*) : *Quinzième : L'impératrice Jingû*

Titre de la série : 大日本史略圖會 (*Dai Nihonshi ryaku zue*) : *Ensemble d'images de l'Histoire abrégée du Grand Japon*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Morimoto Junzaburô (森本順三郎)

Date : 1879

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 25 x 38 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 1990,1012,0.1.1-3

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1990-1012-0-1-1-3



Figure 168

Titre : *The Fashions*

Titre du magazine : *The Englishwoman's Domestic Magazine*

Artiste : E. Preval

Editeur : Goubaud & Fils (Paris)

Date : Avril 1875

Technique : Lithographie : encre et couleurs appliquées à la main sur papier

Format : environ 22 x 15 cm

Conservé à la Librairie publique de Los Angeles

© TESSA Los Angeles Public Library

Numéro d'inventaire : rbc5918

Lien de l'image : <https://tessa.lapl.org/cdm/singleitem/collection/fashion/id/5497/rec/302>



Figure 169

Titre : 十六 (*Jûroku*) : *Seize* (Hangaku rencontre Asari Yoshitô)

Titre de la série : 教導立志基 (*Kyôdô risshiki*) : *Modèles instructifs de noble ambition*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Matsuki Heikichi (松木平吉)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,2 x 23,5 cm

Conservé à la Librairie préfectorale de Shizuoka, Japon

Numéro d'inventaire : K915-108-045-031

Lien de l'image : <https://www.myjapanesehanga.com/home/artists/hashimoto-chikanobu-1838-1912/hangaku-jo-from-the-series-instru-499f1c288c3944b9.html>



Figure 170

Titre : Sans titre (Assaut des quarante-sept *rônin* ?)

Titre de la série : 日本名女咄 (*Nihon meifu hanashi*) : *Histoires de célèbres femmes japonaises*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Takekawa Seikichi (武川清吉)

Date : 1894

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* : environ 35,9 x 47,9 cm

Collection privée

© COPYRIGHT 2022 FUJI ARTS INC.

Lien de l'image : <https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=907211>



Figure 171

Titre : おたち退 (*Otachinoki*) : *La Retraite*

Titre de la série : 千代田之大奥 (*Chiyoda no Ôoku*) : *Palais intérieur de Chiyoda*

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Editeur : Fukuda Kumajirô (福田熊次郎)

Date : 1896

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : 35,2 x 70,2 cm

Conservé au Metropolitan Museum, New-York

© Metropolitan Museum of New York

Numéro d'inventaire : JP3558

Lien de l'image : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60027010>



Figure 172

Titre : 静御前鎌倉鶴ヶ岡に法楽ノ圖 (*Shizuka gozen Kamakura Tsurugaoka ni hôraku no zu*) : La danse aux dieux de Dame Shizuka au temple de Tsurugaoka à Kamakura

Artiste : Mizuno Toshikata (水野年方) (1866 – 1908)

Editeur : Akiyama Buemon (秋山武右エ門)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 35,8 x 71,1 cm

Collection privée

© Copyright Japan Print Gallery

Lien de l'image : <https://japaneseprints.net/the-dance-1805>



Figure 173

Titre : 人皇十五代 (Ninnô jûgodai) : *Quinzième empereur*

Titre de la série : 日本略史圖解 (Nihon ryakushi zukai) : *Figures de l'histoire abrégée du Japon*

Artiste : Mizuno Toshikata (水野年方) (1866 – 1908)

Editeur : Miyake Hanjirô (三宅半四郎)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* verticaux : environ 35,6 x 71,8 cm

Conservé au Musée d'Art de Birmingham

© Birmingham Museum of Art

Lien de l'image : <https://www.artsbma.org/collection/nihon-ryakushi-zukai-pictures-of-japanese-history-empress-jingu-kogo-receives-envoys-from-korea/>



Figure 174

Titre : Sans titre (Tomoe affronte Wada Yoshimori)

Titre de la série : 日本略史圖 (*Nihon ryakushi zu*) : *Images de l'histoire abrégée du Japon*

Artiste : Yamazaki Toshinobu (山崎年信) (1857 – 1886)

Editeur : Kanei Heisaburô (金井平三郎)

Date : 1879

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 34,9 x 23,5 cm

Collection privée

© Artelino

Lien de l'image : https://www.artelino.com/show/japanese_single_print.asp?mbk=62944

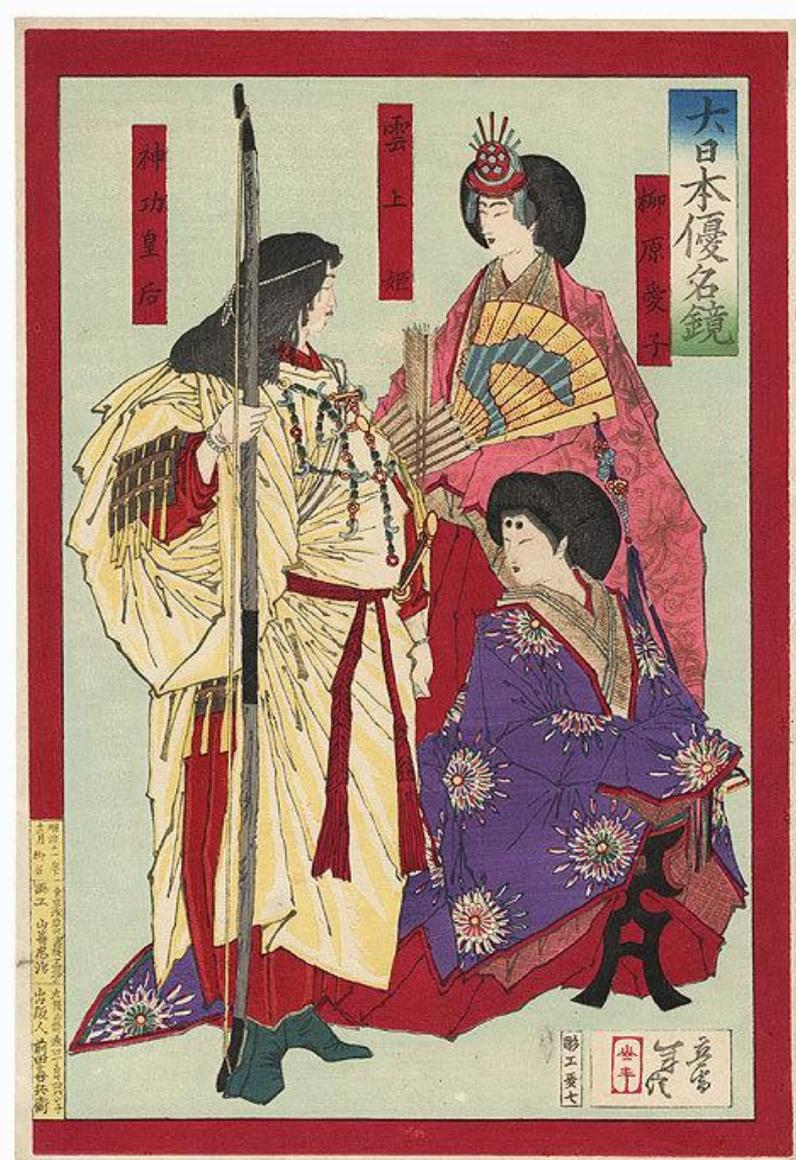


Figure 175

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingû, Princesse Unjô et Yanagiwara Naruko)

Titre de la série : 大日本優名鏡 (*Dai Nihon yûmei kagami*) : *Miroir de célèbres personnes du grand Japon*

Artiste : Yamazaki Toshinobu (山崎年信) (1857 – 1886)

Editeur : Maeda Kihei (前田喜兵衛)

Date : 1878

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Collection privée

Lien de l'image : <https://onna-musha.tumblr.com/post/171621227793/an-interesting-1878-japanese-print-the-name-of>



Figure 176

Titre : 巴女 畠山庄司重忠 (*Tomoe-jo ; Hatakeyama Shôji Shigetada*) : *Dame Tomoe et Hatakeyama Shôji Shigetada*

Titre de l'ouvrage : 日本武雄鏡 (*Nihon buyû kagami*) : *Miroir d'excellence militaire du Japon*

Artiste : Ishida Yûtei (石田友汀) (1756 – 1815)

Date : fin XVIII^e siècle

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre et couleurs sur papier

Format : environ 26 x 34 cm (double-page)

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/2533326

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2533326>



Figure 177

Titre : Sans titre (Kiso Yoshinaka accompagné de Yamabuki et Tomoe)

Titre de l'ouvrage : 絵本武者考鑑 上 (*Ehon musha kôkan, jyô*) : *Livre d'images de modèles de guerriers (Volume 1)*

Artiste : Nishikawa Sukenobu (西川祐信) (1671 – 1750)

Editeur : Hishiya Jihei (菱屋治兵)

Date : 1744

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : environ 20 x 29,5 cm (double-page)

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/2534214

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2534214>



Figure 178

Titre : 静 (*Shizuka*)

Titre de l'ouvrage : 鎧草筆の一本 (*Yoroigusa fude no hitomoto*)

Artiste : Katsukawa Shuntei (勝川春亭) (1770 – 1824)

Editeur : Tsuruya Kiemon (鶴屋喜右衛門)

Date : 1802

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : environ 18 x 25 cm (double-page)

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/9892384

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/9892384>

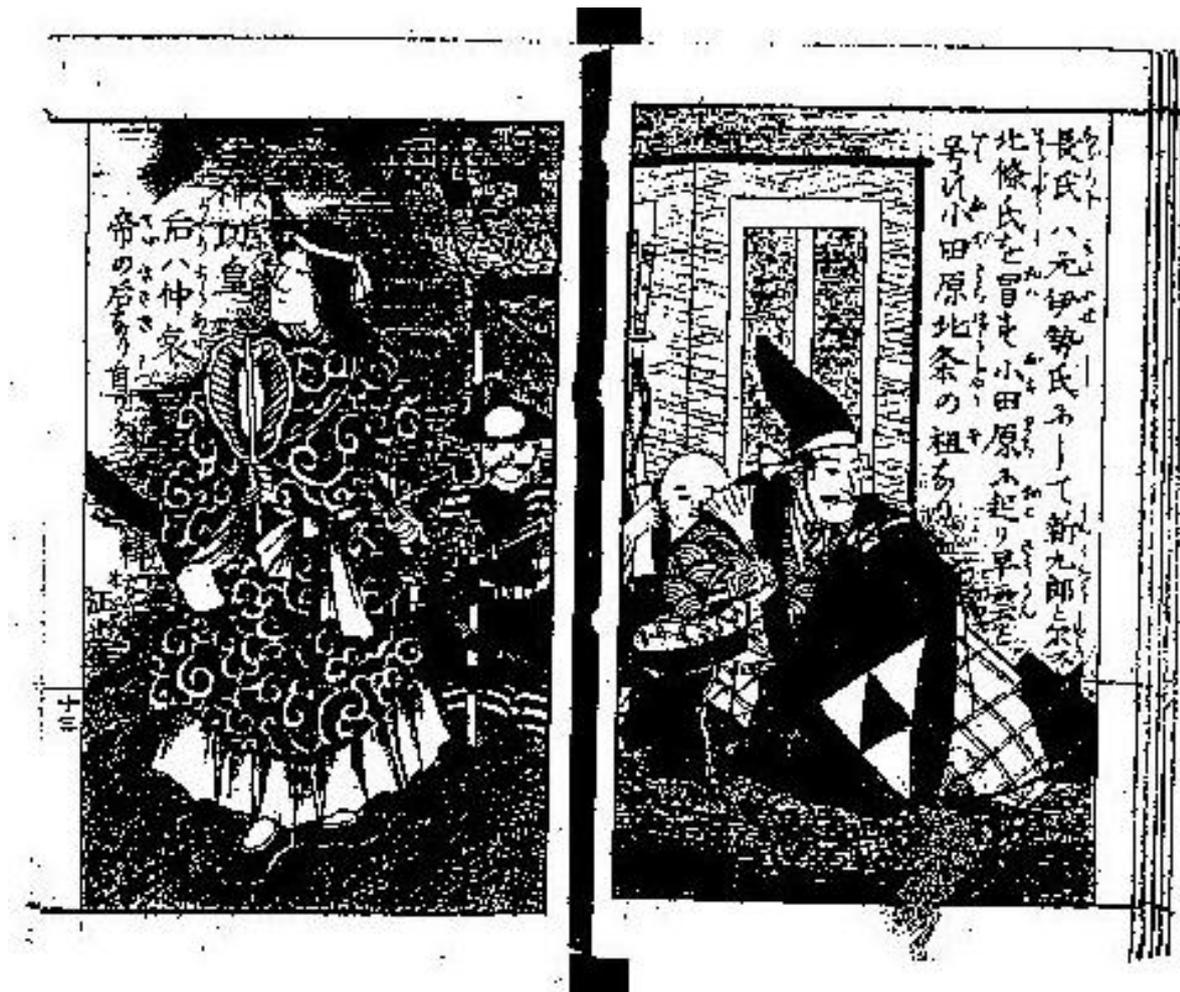


Figure 179

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingû)

Titre de l'ouvrage : 古今英勇武者揃 (*Kokon eiyû musha soroi*) : *Collection de guerriers de grand courage du passé et du présent*

Auteur : Sekine Kôsuke (関根幸助) (dates inconnues)

Editeur : Sekine Kôsuke (関根幸助)

Date : 1884

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/883197

Lien de l'image :

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/883197?itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F883197&lang=en>



Figure 180

Titre : Sans titre (L'impératrice Jingū)

Titre de l'ouvrage : 新撰列女伝 (*Shinsen Retsuonna den*): *Biographies de Femmes exemplaires nouvellement éditées*

Artiste : Mizoguchi Gekkō (溝口月耕) (dates inconnues)

Editeur : Ôtake Eiji (大竹英治)

Date : 1875

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/778149

Lien de l'image :

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778149?itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F778149&lang=en>



Figure 181

Titre : Sans titre (L'épouse de Mimura Takanori)

Titre de l'ouvrage : 新撰列女伝 (Shinsen Retsuonna den) : *Biographies de Femmes exemplaires nouvellement éditées*

Artiste : Mizoguchi Gekkô (溝口月耕) (dates inconnues)

Editeur : Ôtake Eiji (大竹英治)

Date : 1875

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/778149

Lien de l'image :

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778149?itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F778149&lang=en>



Figure 182

Titre : 舞女靜 (Maijo Shizuka) ; 巴御前 (Tomoe-gozen) : La danseuse Shizuka ; Dame Tomoe

Titre de l'ouvrage : 古今名婦伝 (Kokon meifu den) : Biographies de femmes célèbres du passé et du présent

Artiste : Sagano Masutarô (嵯峨野増太郎) (dates inconnues)

Editeur : Tachimori-dô (?) (日月堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info.ndljp/pid/777883

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/777883>



Figure 183

Titre : 坂額女 (*Hangaku-jo*) : Dame Hangaku

Titre de l'ouvrage : 古今名婦伝 (*Kokon meifu den*) : Biographies de femmes célèbres du passé et du présent

Artiste : Sagano Masutarô (嵯峨野増太郎) (dates inconnues)

Editeur : Tachimori-dô (?) (日月堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info.ndljp/pid/777883

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/777883>



Figure 184

Titre : Sans titre (Les sœurs Miyagino et Shinobu)

Titre de l'ouvrage : 繪本古今名婦傳 (Ehon Kokon meifu den) : *Biographies des femmes célèbres du passé et du présent*

Anonyme

Editeur : Hasegawa Kôjirô (長谷川孝次郎)

Date : 1887

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/883495

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/883495>



Figure 185

Titre : Sans titre (La princesse Takiyasha)

Titre de l'ouvrage : 繪本 瀧夜叉姫 (*Ehon Takiyasha-hime*) : Livre d'images : Princesse Takiyasha

Auteur : Yamamoto Jôjirô (山本常次郎)

Date : 1889

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/884561

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/884561>



Figure 186

Titre : Sans titre (La princesse Takiyasha contre Ôya Tarô Mitsukuni)

Titre de l'ouvrage : 瀧夜叉姫 (*Takiyasha-hime*) : *Princesse Takiyasha*

Artiste : Inoue Ichimatsu (井上市松)

Date : 1889

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/883611

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/883611>



Figure 187

Titre : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku)

Titre de l'ouvrage : 絵本白縫譚 (*Ehon Shiranui tan*) : Livre d'images : Conte de Shiranui

Auteur : Ozeki Toyô (尾関トヨ)

Editeur : Toyosaka-dô (?) (豊栄堂)

Date : 1887

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/884509

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/884509>

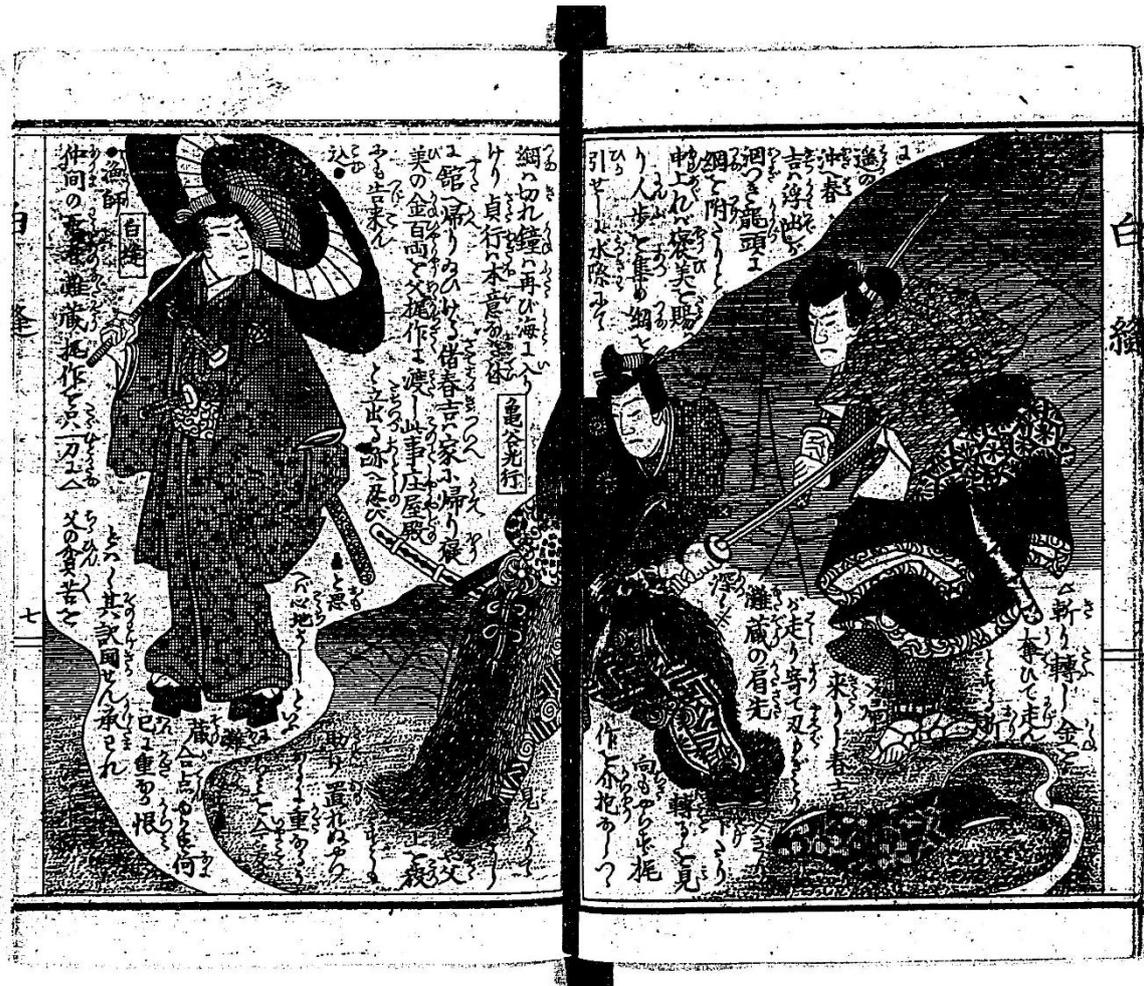


Figure 188

Titre : Sans titre (Shiranui Daijin contre Kamegai Mitsuyuki)

Titre de l'ouvrage : 絵本白縫譚 (Ehon Shiranui tan) : Livre d'images : Conte de Shiranui

Auteur : Ozeki Toyo (尾関トヨ)

Editeur : Toyosaka dô (?) (豊栄堂)

Date : 1887

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/884509

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/884509>



Figure 189

Titre : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku)

Titre de l'ouvrage : 講談 白縫譚 大友若菜姫 (*Kôdan Shiranui tan Ôtomo Wakana-hime*) :

Kôdan : le Conte de Shiranui : la Princesse Ôtomo Wakana

Auteur : Kanda Hakuryû (神田伯竜) (1890 – 1949)

Editeur : Nakagawa Tamana-dô (中川玉成堂)

Date : 1911

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/889622

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/889622>



Figure 190

Titre : 一丈青扈三娘 : *Ichijōsei Kosanjō*

Titre de la série : 通俗水滸傳濠傑百八人之内 (*Tsuzōku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no uchi*) : *Cent huit héros d' Au bord de l'eau populaire*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : vers 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 25 x 17,2 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.10209

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-10209



Figure 191

Titre : 母体中顧太嫂 : *Bodaichû Kodaisô*

Titre de la série : 通俗水滸傳濠傑百八人之内 (*Tsuzôku Suikoden gôketsu hyakuhachinin no uchi*) : *Cent huit héros d’Au bord de l’eau populaire*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : vers 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Chûban* : 25,1 x 17,2 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d’inventaire : 2008,3037.10201

Lien de l’image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-10201



Figure 192

Titre : Sans titre (Sūn Èrniáng, Zhāng Qīng, Shī Ēn et Kǒng Míng)

Titre de l'ouvrage : 繪本忠義水滸傳 (*Ehon Chūgi Suikoden*) : *Les Héros loyaux d' Au bord de l'eau*

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ginka-dō (銀花堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/880155

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/880155>



Figure 193

Titre : Sans titre (Hù Sānniáng affronte Wáng Yīng)

Titre de l'ouvrage : 絵本忠義水滸傳 (Ehon Chūgi Suikoden) : Les Héros loyaux d' Au bord de l'eau

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ginka-dō (銀花堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/880155

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/880155>



Figure 194

Titre : Sans titre (Hù Sānniáng vaincue par Lín Chōng)

Titre de l'ouvrage : 絵本忠義水滸傳 (Ehon Chûgi Suikoden) : Les Héros loyaux d' Au bord de l'eau

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ginka-dô (銀花堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/880155

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/880155>



Figure 195

Titre : Sans titre (Gù Dàsǎo libère les frères Xiè Zhēn et Xiè Bǎo)

Titre de l'ouvrage : 絵本忠義水滸傳 (Ehon Chûgi Suikoden) : Les Héros loyaux d' Au bord de l'eau

Artiste : Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年) (1839 – 1892)

Editeur : Ginka-dô (銀花堂)

Date : 1886

Technique : Xylogravure, Figure de livre : encre noire sur papier

Format : inconnu

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info.ndljp/pid/880155

Lien de l'image : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/880155>



Figure 196

Titre : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojō III en Dame Tomoe dans la scène « Shibaraku »)

Artiste : Katsukawa Shunshō (勝川春章) (1726 – 1793)

Date : 1786

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Hosoban* : 31,7 x 14,4 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 21.6110

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/233784>



Figure 197

Titre : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojô III en Dame Tomoe)

Artiste : Katsukawa Shun'ei (勝川春英) (1762 – 1819)

Editeur : Iwatoya Kisaburô (岩戸屋喜三郎)

Date : 1786

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Hosoban* : 31,2 x 14 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 21.6002

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/233680>



Figure 198

Titre : Sans titre (Les acteurs Arashi Rikan II en Wada Yoshimori et Iwai Shijaku I en Dame Tomoe)

Artiste : Shunbaisai Hokuei (春梅齋北英) (actif entre 1824 et 1837)

Editeur : Honya Seishichi (本屋清七)

Date : 1834

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* : environ 37 x 51 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 016-0660

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22177837;8%22}&lang=en



Figure 199

Titre : Sans titre (Les acteurs Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi no Jirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Nakamura Fukusuke IV en Dame Tomoe)

Artiste : Toyohara Kunichika (豊原国周) (1835 – 1900)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 76,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-4991

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22194427;10%22}&lang=en



Figure 200

Titre : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Nenoï Daiyatarô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Nakamura Fikusuke IV en Dame Tomoe, Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi Jirô)

Artiste : Toyohara Chikanobu (豊原周延) (1838 – 1912)

Date : 1885

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 76,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-4995

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22194431;11%22}&lang=en



Figure 202

Titre : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku)

Artiste : Katsukawa Shunshô (勝川春章) (1726 – 1793)

Date : 1777

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Hosoban* : 32 x 14,8 cm

Conservé à l'Art Institute de Chicago

© Art Institute of Chicago

Numéro d'inventaire : 1939.611

Lien de l'image : <https://www.artic.edu/artworks/31484/the-actor-nakamura-tomijuro-i-as-lady-hangaku-hangaku-gozen-in-the-play-wada-gassen-onna-maizuru-performed-at-the-nakamura-theater-in-the-seventh-month-1777>



Figure 203

Titre : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku)

Artiste : Katsukawa Shunshô (勝川春章) (1726 – 1793)

Date : 1777

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Hosoban* : 32,7 x 15,3 cm

Conservé à l'Art Institute de Chicago

© Art Institute of Chicago

Numéro d'inventaire : 1939.678

Lien de l'image : <https://www.artic.edu/artworks/31709/the-actor-nakamura-tomijuro-i-as-lady-hangaku-hangaku-gozen-in-the-play-wada-gassen-onna-maizuru-performed-at-the-nakamura-theater-in-the-seventh-month-1777>

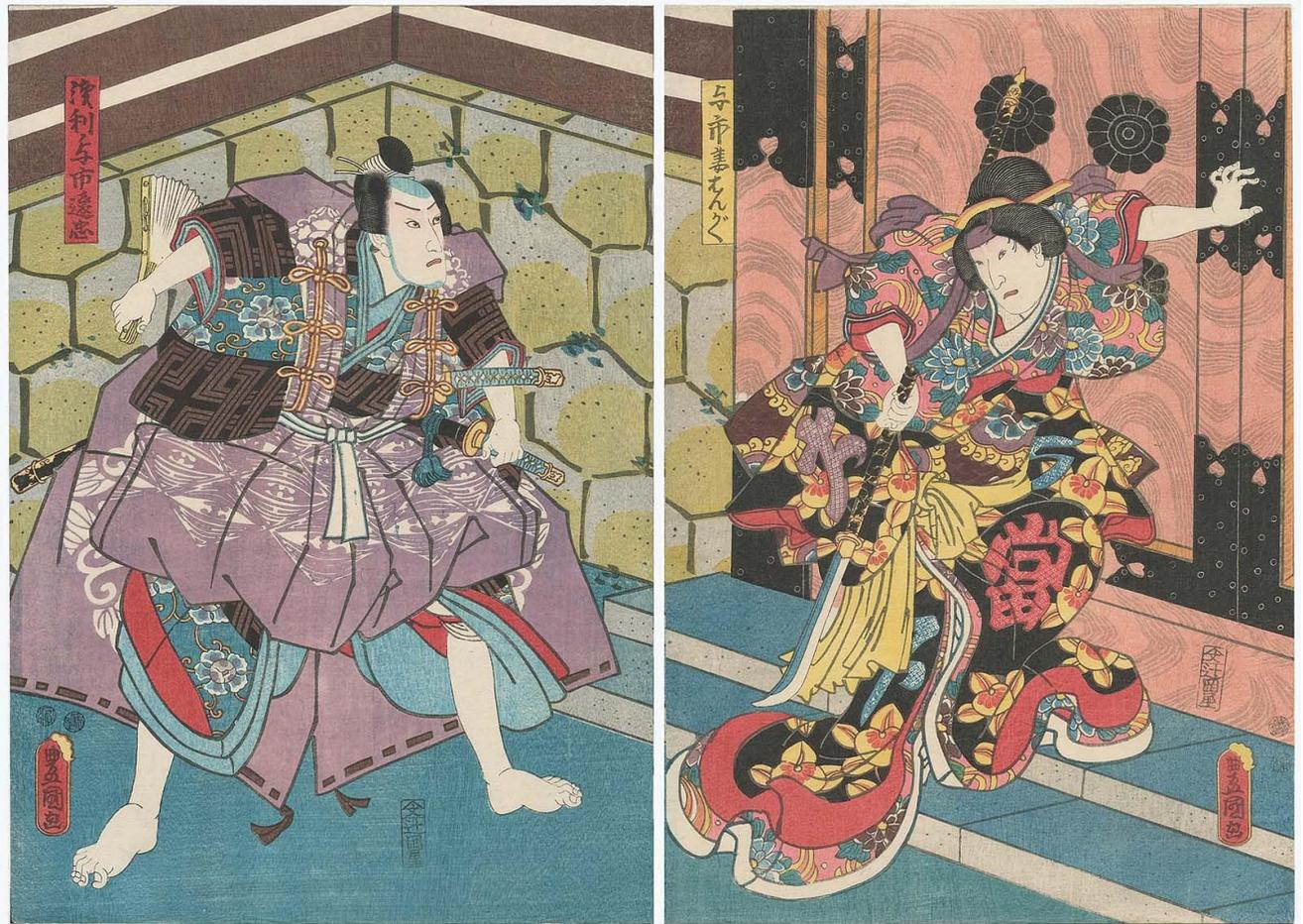


Figure 204

Titre : Sans titre (Les acteurs Ichikawa Danjûrô VIII en Asari no Yoichi Tônorî et Arashi Rikan III en Hangaku)

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Tsujiokaya Bunsuke (辻岡文助)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* : 36 x 49,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.43785a-b

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/477766>



Figure 205

Titre : Sans titre (L'acteur Bandô Hikosaburô V (?) en Hangaku)

Artiste : Gosôtei Hirosada (五粽亭広貞) (1810 – 1864)

Date : 1849

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Lieu de conservation inconnu.

Lien de l'image :

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%94%E7%B2%BD%E4%BA%AD%E5%BA%83%E8%B2%9E?uselang=ja>



Figure 206

Titre : 武勇和田合戦 (*Buyū Wada-gassen*) : *Le Brave Conflit Wada*

Artiste : Gosōtei Hirosada (五粽亭広貞) (1810 – 1864)

Date : 1850

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *chûban* : 24,7 x 36,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.35636a-b

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/460053>



Figure 207

Titre : Sans titre (Les acteurs Bandô Mitsugorô IV en Impératrice Jingû et Nakamura Shikan II en Takenouchi no Sukune)

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Kawaguchiya Shôzô (川口屋正蔵)

Date : 1832

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-6809

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22196220;5%22}&lang=en



Figure 208

Titre : 皇月 (*Satsuki*) : Cinquième mois

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : 1849

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-6809

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22196327;7%22}&lang=en



Figure 209

Titre : Sans titre (Les acteurs Segawa Kikunojô III en Tomoe et Iwai Hanshirô IV en courtisane Yamabuki)

Artiste : Katsukawa Shunkô (勝川春好) (1743 – 1812)

Date : 1788

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Aiban* : 31,2 x 21,9 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.14966

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/207393>



Figure 210

Titre : 俳優見立旭将軍營中図 (*Haiyû mitate Asahi shôgun'ei chû no zu*): *Sélection d'acteurs : L'Asahi Shôgun en image*

Artiste : Toyohara Kunichika (豊原国周) (1835 – 1900)

Editeur : Miyake Hanshirô (三宅半四郎)

Date : 1887

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 36 x 73 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 101-6809

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22172456;5%22}&lang=en



Figure 211

Titre : 見立名婦六勇撰 (*Mitate Meifu roku yû sen*) : Vues : sélection de six femmes courageuses célèbres

Artiste : Toyohara Kunichika (豊原国周) (1835 – 1900)

Editeur : Izawa Kikutarô (井澤菊太郎)

Date : 1884

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 35 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 007-1260

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22171939;4%22}&lang=en



Figure 212

Titre : 水口 (Minakuchi)

Titre de la série : 東海道五十三對 (Tôkaidô gojûsan tsui) : Cinquante-trois paires pour le Tôkaidô

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Ibaya Kyûbei (伊場屋久兵衛)

Date : 1845 – 1846

Technique : Xylogravure, nishiki-e : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : 35,3 x 24,6 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.25026

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/217694>



Figure 213

Titre : 巴御前 (*Tomoe-gozen*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 東都高名會席盡 (*Tôto kômei kaiseki zukushi*) :

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865), Utagawa Hiroshige (歌川広重) (1797 – 1858) (insert)

Editeur : Fujiokaya Keijirô (藤岡屋慶次郎)

Date : 1852

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 36 x 25,2 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.29304

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/218925>



Figure 214

Titre : 正月 浅くさ 宮城野 (*Shōgatsu Asakusa Miyagino*) : Janvier, Asakusa, Miyagino

Titre de la série : 江戸名所見立十二月の内 (*Edo meisho mitate jūnikagatsu no uchi*) :
Célèbres Lieux d'Edo choisis pour les Douze Mois

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Yahataya Sakujiro (八幡屋作次郎)

Date : 1852

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ōban* : 35,3 x 24,6 cm

Conservé au British Museum, Londres

© The Trustees of the British Museum

Numéro d'inventaire : 2008,3037.03201

Lien de l'image : https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3037-03201



Figure 215

Titre : Sans titre (Les acteurs Bandô Tamasaburô I en Nishikigi, Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha))

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Yamamotoya Heikichi (山本屋平吉)

Date : 1836

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 35 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-3721

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22183196;14%22}&lang=en



Figure 216

Titre : Sans titre (Les acteurs Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha) et Ichikawa Danzaburô V en Saginuma Tarô Noritomo)

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Kawaguchiya Chôzô (川口屋長蔵)

Date : 1836

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 35 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-3724

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22183200;15%22}&lang=en



Figure 217

Titre : 瀧夜叉姫 (*Takiyasha-hime*) : *Princesse Takiyasha*

Titre de la série : 豊國漫画圖繪 (*Toyokuni manga zue*) : *Figures caricaturales par Toyokuni*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Sakanaya Eikichi (魚屋栄吉)

Date : 1860

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 006-4645

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22169553;5%22}&lang=en



Figure 218

Titre : 若菜姫 (Wakana-hime) : *Princesse Wakana*

Titre de la série : 豊國漫画圖繪 (Toyokuni manga zue) : *Figures caricaturales par Toyokuni*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Sakanaya Eikichi (魚屋栄吉)

Date : 1860

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, Tôkyô, Japon

© National Diet Library

Numéro d'inventaire : info:ndljp/pid/1308624

Lien de l'image :

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1308624?tocOpened=1&itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F1308624&lang=en>



Figure 219

Titre : 大友若菜姫 沢村田之助 (*Ôtomo Wakana-hime Sawamura Tanosuke*) : *Princesse Ôtomo Wakana Sawamura Tanosuke*

Titre de la série : 俳優自筆鏡 (*Haiyû shihitsu kagami*) : *Autographes d'acteurs*

Artiste : Toyohara Kunichika (豊原国周) (1835 – 1900)

Date : 1865

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 007-2786

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22173472;4%22}&lang=en



Figure 220

Titre : 若菜姫 (*Wakana-hime*) : *Princesse Wakana*

Titre de la série : 劇場銘刀揃 (*Gijô meitô soroi*) : *Célèbres lames du théâtre au complet*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Ebiya Rinnosuke (海老屋林之助)

Date : 1862

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 37 x 25,5 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-6920

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22186377;72%22}&lang=en



Figure 221

Titre : 有明 (*Ariake*) : Aube

Titre de la série : 見立月尽 (*Mitate tsuki zukushi*) : Scènes à la lumière de la Lune

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Hayashiya Shôgorô (林屋庄五郎)

Date : 1855

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 35,9 x 24,7 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.43060

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/477041>



Figure 222

Titre : Sans titre (Les acteurs Hataya Shichiemon I en Gureha, Asao Okuyama III en bandit Manasuke et Bandô Shûka I en Shiranui Daijin)

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Daikokuya Heikichi (大黒屋平吉)

Date : 1853

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Diptyque : deux *ôban* : environ 37 x 51 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-6873

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22186330;7%22}&lang=en



Figure 223

Titre : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Toriyama Akisaku et Sawamura Tanosuke III en Shiranui Daijin et princesse Wakana)

Artiste : Utagawa Kunisada II (二代目歌川国貞) (1823 – 1880)

Editeur : Iseya Kanekichi (伊勢屋兼吉)

Date : 1864

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 100-6884

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22186341;6%22}&lang=en



Figure 224

Titre : 白波水滸傳 (*Shiranami Suikoden*) : *Au bord de l'eau des Voleurs*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Iseya Kanekichi (伊勢屋兼吉)

Date : 1863

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : Triptyque : trois *ôban* : environ 37 x 76 cm

Conservé à l'Université de Waseda, Tôkyô, Japon

© Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

Numéro d'inventaire : 006-4412

Lien de l'image :

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22169320;1%22}&lang=en



Figure 225

Titre : 尼崎里也女 (*Amazaki Riya-jo*) : *La jeune femme Amazaki Riya*

Titre de la série : 古今名婦鏡 (*Kokon meifu kagami*) : *Miroir de femmes renommées du passé et du présent*

Artiste : Adachi Ginkô (月岡芳年) (1853 – 1902)

Editeur : Sasaki Toyokichi (佐々木豊吉)

Date : 1897

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35 x 23,5 cm

Conservé au Queensland Art Gallery, South Brisbane, Queensland, Australia

© Queensland Art Gallery Board of Trustees 2024

Numéro d'inventaire : 1990.137

Lien de l'image : <https://collection.qagoma.qld.gov.au/objects/7580>



Figure 226

Titre : 悌 義仲の妾 巴 (*Tei : Yoshinaka no mekake Tomoe*) : Obéissance : La concubine de Yoshinaka, Tomoe

Titre de la série : 仁義八行之内 (*Jingi hakkô no uchi*) : Ensemble des Huit Vertus

Artiste : Utagawa Yoshikazu (歌川芳員) (actif entre 1850 – 1870)

Editeur : Maruya Jinpachi (丸屋甚八)

Date : 1856

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 35,6 x 24,5 cm

Conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston

© Museum of Fine Arts Boston

Numéro d'inventaire : 11.37544

Lien de l'image : <https://collections.mfa.org/objects/462218>



Figure 227

Poupées de l'impératrice Jingû, de son ministre Takenouchi no Sukune et du nourrisson Ôjin

Artiste : Anonyme

Date : ère Meiji (1868 – 1912), XIX^e siècle

Matériaux : Bois, soie, verre, papier laqué et métal

Dimensions : environ 75 x 25,4 cm

Collection privée

©1998-2024 Japanese Art Site

© 1stDibs.com, Inc. 2024

Lien de l'image : https://www.1stdibs.com/fr/meubles/objets-d%C3%A9coratifs/sculptures/sculptures-figuratif/poup%C3%A9es-japonaises-meiji-musha-ningyo-de-limp%C3%A9ratrice-jing-et-du-ministre-takenouchi/id-f_21226792/?modal=intlWelcomeModal



Figure 228

Titre : Sans titre (Les acteurs Bandô Shûka I et Nakamura Utaemon IV en impératrice Jingû et Takenouchi no Sukune)

Titre de la série : 五節句のうち (*Go sekku no uchi*) : *Les Cinq Festivals*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Minatoya Kohei (湊屋小兵衛)

Date : 1849

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : environ 36 x 25 cm

Collection privée

© 2006 - 2024 William Pearl

Lien de l'image : <http://www.kuniyoshiproject.com/The%20Five%20Festivals.htm>



Figure 229

Titre : 靱繪女 (*Tomoe-jô*) : *Dame Tomoe*

Titre de la série : 名高百勇傳 (*Nadakai hyaku yûden*) : *Histoires de cent héros de grand renom*

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Izumiya Ichibei (和泉屋市兵衛)

Date : 1843

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,4 x 23,3 cm

Collection privée

© 2006 - 2024 William Pearl

Lien de l'image :

<http://www.kuniyoshiproject.com/Stories%20of%20100%20Heroes%20of%20High%20Renoun%20II.htm>



Figure 230

Titre : 右三番 虎の皮 (*Migi sanban – Tora no kawa*) : Troisième du groupe de droite – Peau de tigre

Titre de la série : 宝合 (*Takara awase*) : Trésors réunis

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : vers 1830

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : environ 21 x 18 cm

Conservé au Fitzwilliam Museum, Université de Cambridge

© The Fitzwilliam Museum

Numéro d'inventaire : P.406-1937

Lien de l'image : <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/166021>



Figure 231

Titre : 木曾義仲の妻 巴御前 (*Kiso Yoshinaka no mekake Tomoe-gozen*) : *La concubine de Kiso Yoshinaka, dame Tomoe*

Artiste : Utagawa Kunisada (歌川国貞) (1786 – 1865)

Editeur : Izumiya Ichibei (和泉屋市兵衛)

Date : 1843 – 1845

Technique : Xylogravure, *nishiki-e* : encre et couleurs sur papier

Format : *Ôban* : 36,7 x 24,1 cm

Conservé au Nasjonalmuseet, Oslo

© Nasjonalmuseet/Ivarsøy, Dag Andre

Numéro d'inventaire : 100-6873

Lien de l'image : https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.A.17850



Figure 232

Titre : きそはしめよし (*Kisohajime yoshi*) : Une bonne occasion pour mettre de nouveaux vêtements

Titre de la série : 花園番続 (*Hanazono bantsuzuki*) : Série pour le groupe Hanazono

Artiste : Totoya Hokkei (魚屋北溪) (1780 – 1850)

Date : vers 1824

Technique : Xylogravure, *surimono* : encre, couleurs et pigments métalliques sur papier luxueux

Format : *Shikishiban* : 22 x 17,8 cm

Conservé au Harvard Art Museums, Cambridge

© 2024 President and Fellows of Harvard College

Numéro d'inventaire : 1933.4.1921

Lien de l'image : <https://harvardartmuseums.org/collections/object/207237>



Figure 233

Titre : 巴女 (Tomoe-jô) : Dame Tomoe

Titre de la série : 賢勇婦女鏡 (Ken'yû fujo kagami) : Miroir de Femmes de sagesse et de courage

Artiste : Utagawa Kuniyoshi (歌川国芳) (1798 – 1861)

Editeur : Takahashiya Takakichi (高橋屋高吉)

Date : 1843 – 1844

Technique : Xylogravure, nishiki-e : encre et couleurs sur papier

Format : Ôban : environ 36 x 25 cm

Collection privée

© 2006 - 2024 William Pearl

Lien de l'image :

<http://www.kuniyoshiproject.com/Mirror%20of%20Women%20of%20Wisdom%20and%20Courage.htm>

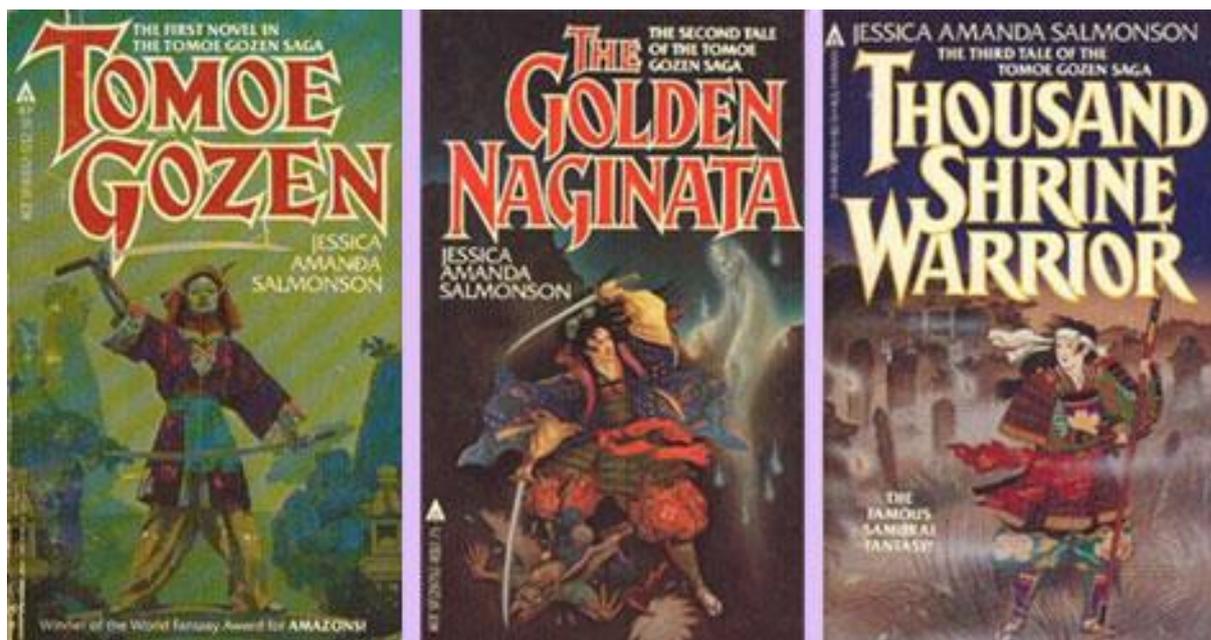


Figure 234

Couvertures des trois volumes de la saga *Tomoe Gozen*

Auteure : Jessica Amanda Salmonson

Illustratrice : Wendy Adrian Shultz

Editeur : Ace

Date : 1981 – 1982

Technique : Impression sur couverture rigide

© Wendy Adrian Shultz

© Jessica Amanda Salmonson

© Ace

Lien des images : https://www.amazon.com/Tomoe-Gozen-Saga/dp/0441816525/ref=zg-te-pba_d_sccl_1_2/147-7860925-7752644?pd_rd_w=1HCUE&content-id=amzn1.sym.081392b0-c07f-4fc2-8965-84d15d431f0d&pf_rd_p=081392b0-c07f-4fc2-8965-84d15d431f0d&pf_rd_r=8DAZ4611ERY3TP046A0Y&pd_rd_wg=Y0hMy&pd_rd_r=f2f32e83-08e6-469b-a223-866f5f5cf2b8&pd_rd_i=0441816525&psc=1

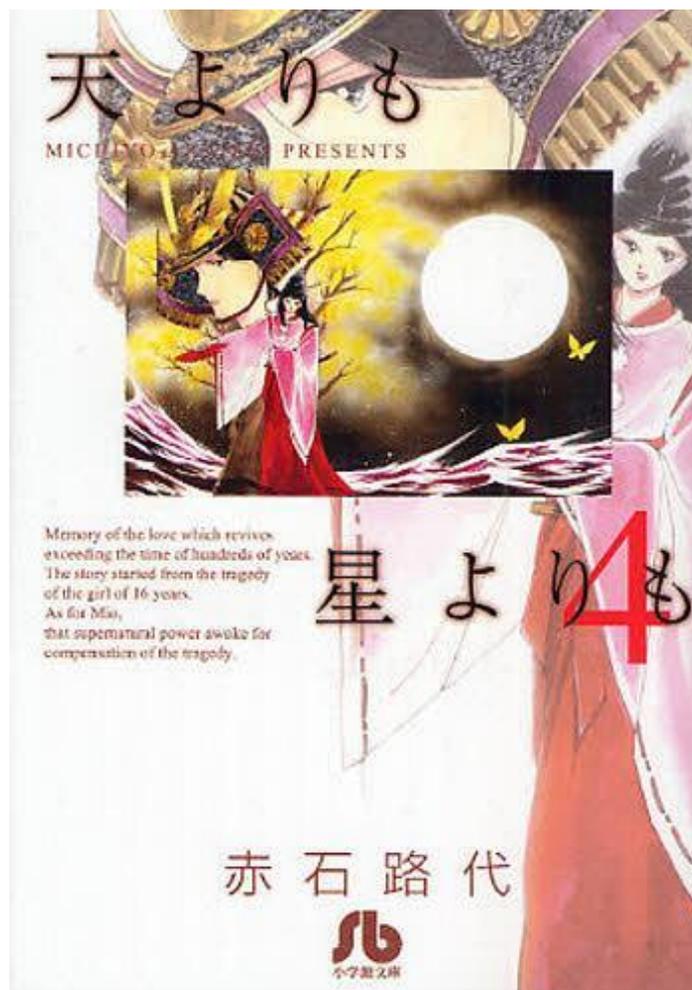


Figure 235

Titre : 天よりも星よりも (*Ten Yori Mo, Hoshi Yori Mo*) : *Aussi haut que les Ciel et les Etoiles*
Tome n°4

Auteure : Akaishi Michiyo (赤石路代) (1959 -)

Editeur : Shogakukan (小学館)

Date : Décembre 2008 (réédition)

Technique : Impression sur couverture rigide

© Akaishi Michiyo

© Shogakukan

Lien de l'image : <https://www.cdjapan.co.jp/product/NEOBK-519025>

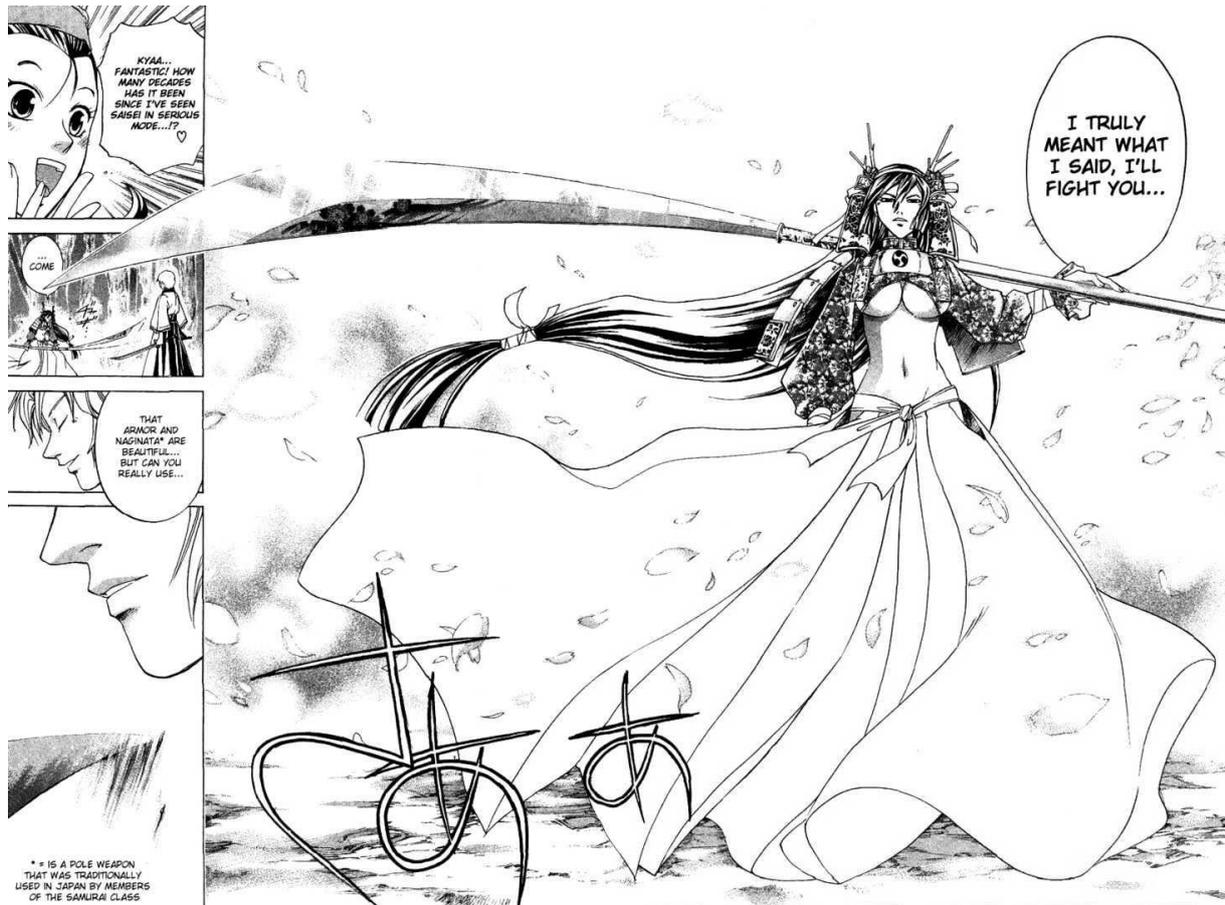


Figure 236

Saisei/Tomoe

Titre : サムライ ディーパー キョウ (*Samurai Deeper Kyo*)

Tome n°17

Auteurs : Kamijô Akimine (上条 明峰) (1975 -)

Editeur : Kôdansha (講談社)

Date : 1999 – 2006

Technique : Impression à l'encre noire sur papier

© Kamijô Akimine

© Kôdansha



Figure 237

Tomoe Gozan

Titre : *Shi : The Way of the Warrior*

Auteur : Billy Tucci

Editeur : Crusade

Date : 1994 – 1997

Technique : Impression couleur sur papier

© Billy Tucci

© Crusade

Lien de l'image : <https://comicvine.gamespot.com/tomoe/4005-23498/issues-cover/>



Figure 238

Tomoe Gozan

Titre : *Shi : The Way of the Warrior*

Publication n°11

Auteur : Billy Tucci

Editeur : Crusade

Date : Septembre 1999

Technique : Impression couleur sur papier

© Billy Tucci

© Crusade

Lien de l'image : <https://comicvine.gamespot.com/tomoe/4005-23498/issues-cover/>



Figure 239

L'actrice Ishihara Satomi dans le rôle de Shizuka

Titre du *drama* : 義経 (Yoshitsune)

Histoire originale de Miyao Tomiko (宮尾登美子) (1926 – 2014)

Réalisé par Mayuzumi Rintarô (黛りんたろう) (1953 -)

Diffuseur : NHK (日本放送協会)

Date : 2005

© NHK (Japan Broadcasting Corporation). All rights reserved.



Figure 240

L'actrice Koike Eiko dans le rôle de Tomoe

Titre du *drama* : 義経 (Yoshitsune)

Histoire originale de Miyao Tomiko (宮尾登美子) (1926 – 2014)

Réalisé par Mayuzumi Rintarô (黛りんたろう) (1953 -)

Diffuseur : NHK (日本放送協会)

Date : 2005

© NHK (Japan Broadcasting Corporation). All rights reserved.



Figure 241

Hangaku

Titre de la série de jeux : *Toukiden*

Développeur : Omega Force (オメガフォース)

Editeur : Koei Tecmo Games (コーエーテクモゲームス)

Date : 2014 -2016

©2024 KOEI TECMO GAMES CO., LTD. All Rights Reserved.



Figure 242

Ina

Titre de la série de jeux : *Toukiden*

Développeur : Omega Force (オメガフォース)

Editeur : Koei Tecmo Games (コーエーテクモゲームス)

Date : 2014 -2016

© 2024 KOEI TECMO GAMES CO., LTD. All Rights Reserved.



Figure 243

Shizuka

Titre de la série de jeux : サムライスピリッツ (*Samurai Spirits*) : *Samurai Shodown*

Développeur : SNK (エス・エヌ・ケイ)

Editeur : SNK (エス・エヌ・ケイ)

Date : 2019

© 2019 SNK

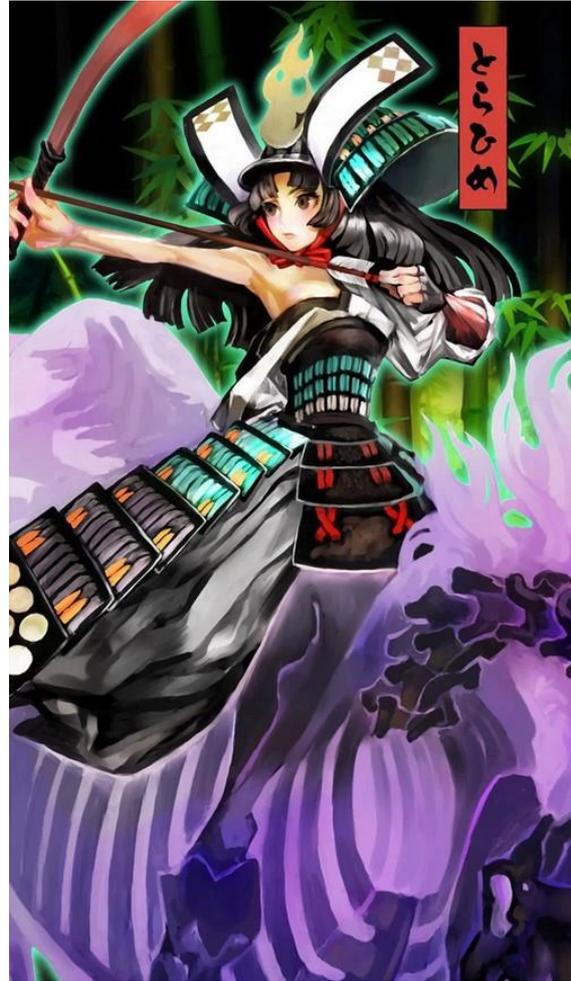


Figure 244

Les sœurs Momohime et Torahime

Titre : 朧村正 (*Oboromuramasa*) : *Muramasa : The Demon Blade*

Développeur : Vanillaware (ヴァニラウェア)

Editeur : Marvelous Entertainment (マーベラスエンターテイメント)

Date : 2009

© Vanillaware All rights reserved.

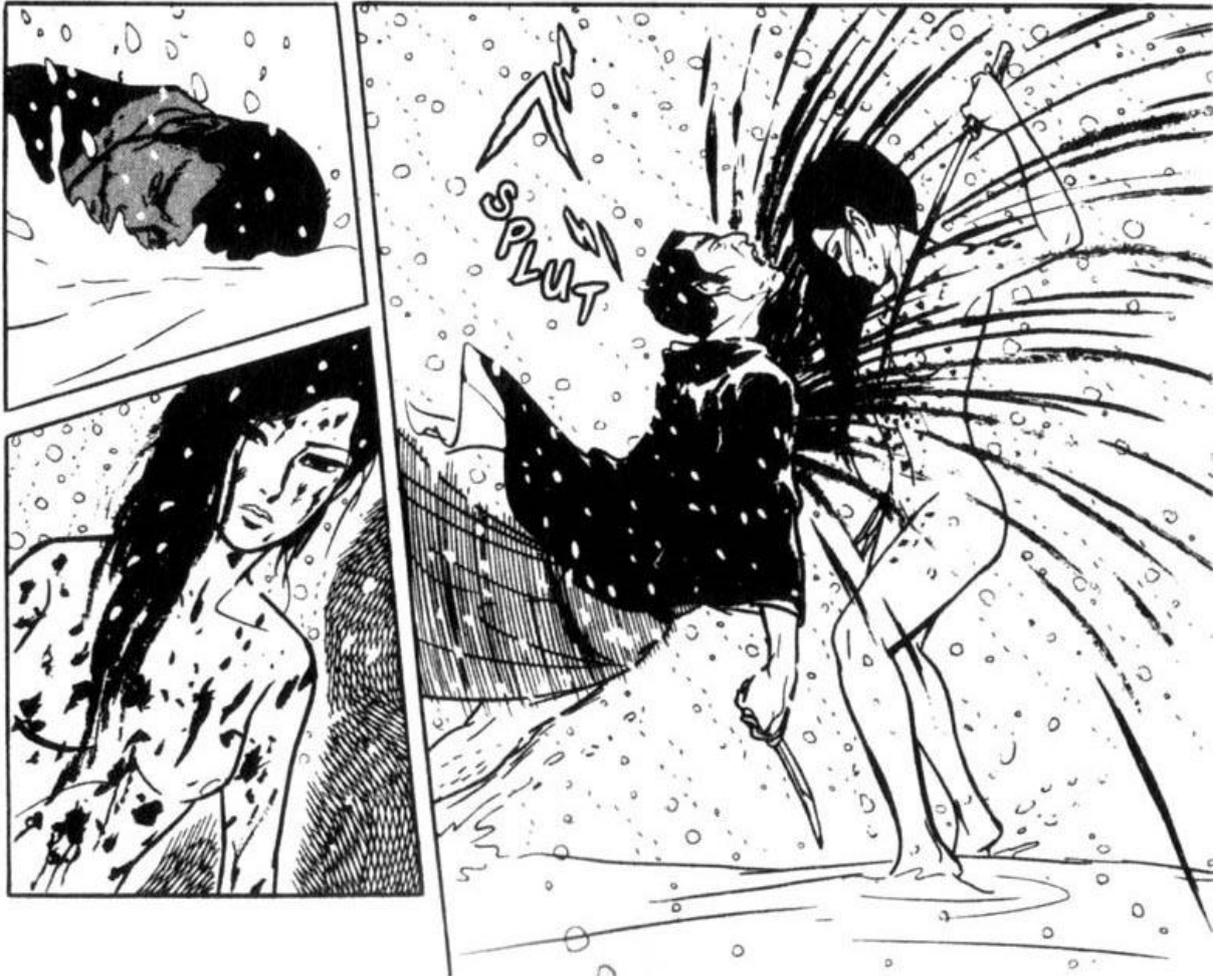


Figure 245

Yuki tuant l'un de ses agresseurs (extrait du premier chapitre)

Titre du manga : 修羅雪姫 (*Shurayuki-hime*) : *Lady Snowblood*

Auteurs : Koike Kazuo (小池 一夫) (1936 – 2019) et Kamimura Kazuo (上村 一夫) (1940 – 1986)

Editeur : Shûeisha (集英社)

Date : 1972 – 1973

Technique : Impression à l'encre noire

© Koike Kazuo

© Kamimura Kazuo

© SHUEISHA INC. ALL RIGHTS RESERVED.



Figure 246

Couverture du premier numéro de *Katana*

Titre : *Volume 1. Soultaker*

Auteurs : Ann Nocenti, Alex Sanchez, Cliff Richards

Editeur : DC Comics

Date : 2014

Technique : Impression couleur sur papier

© & ™ DC. ALL RIGHTS RESERVED

Liste des illustrations

Figure 1 : Sans titre (Les acteurs Onoe Kikugorô IV et Ichikawa Kodanji IV dans les rôles de Shizuka et du renard Tadanobu), Utagawa Kunisada et Baisotei Gengyo	1
Figure 2 : <i>Yoshitsune et les mille cerisiers</i> , Utagawa Yoshitaki	2
Figure 3 : Sasarindô.....	3
Figure 4 : <i>La courtisane Miyagino et sa petite sœur Shinobu</i> , Tsukioka Yoshitoshi	4
Figure 5 : <i>Conte de Shiranui</i> , Utagawa Kunisada.....	5
Figure 6 : Sans titre (Scène de la pièce <i>Conte de Shiranui</i>), Utagawa Kunisada.....	6
Figure 7 : <i>Le premier</i> , Katsukawa Shuntei.....	7
Figure 8 : <i>Tomoe</i> , Kikuchi Yôsai.....	8
Figure 9 : Sans titre (L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune berçant le prince Ôjin), Anonyme	9
Figure 10 : Les différents <i>tomoe</i>	10
Figure 11 : Sans titre (La fuite de Tomoe lors de la bataille d'Awazu), Hishikawa Moronobu	11
Figure 12 : Sans titre (Possible illustration de l'attaque nocturne du palais de Horikawa), Hishikawa Moronobu.....	12
Figure 13 : Sans titre (Princesse Hangaku d'Ejima et Asaina Saburô Yoshihide), Torii Kiyotada I.....	13
Figure 14 : <i>Tomoe</i> , Ishikawa Toyonobu	14
Figure 15 : <i>Impératrice Jingû</i> , Tsukioka Settei.....	15
Figure 16 : <i>Dame Hangaku</i> , Tsukioka Settei	16
Figure 17 : <i>La shirabyôshi Dame Shizuka</i> , Tsukioka Settei.....	17
Figure 18 : <i>Dame Tomoe</i> , Tsukioka Settei.....	18
Figure 19 : Sans titre (La guerrière Tomoe), Totoya Hokkei	19
Figure 20 : Sans titre (Tomoe et Fán Kuài, Yashima Gakutei	20
Figure 21 : <i>Dame Tomoe</i> , Yashima Gakutei.....	21
Figure 22 : Sans titre (Tomoe et Wǔ Zǐxū), Katsushika Hokusai	22
Figure 23 : <i>L'attaque de nuit à Horikawa, un triptyque</i> , Utagawa Kunisada	23
Figure 24 : <i>Attaque de nuit à Horikawa</i> , Utagawa Toyonobu.....	24
Figure 25 : Sans titre (L'impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune), Isoda Koryûsai	25

Figure 26 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Kubo Shunman	26
Figure 27 : Sans titre (Dessin préparatoire ayant pour sujet les empereurs Yûryaku et Ôjin, l'impératrice Jingû et le ministre Takenouchi no Sukune), Toyohara Chikanobu	27
Figure 28 : Sans titre (Yatsushiro, épouse de Hachôsubote Kiheiji), Utagawa Kuniyoshi	28
Figure 29 : <i>Yatsushiro, épouse de Hachôsubote Kiheiji</i> , Tsukioka Yoshitoshi	29
Figure 30 : <i>Princesse Kamigashi</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	30
Figure 31 : <i>Princesse Kannatsuso</i> , Utagawa Kuniyoshi	31
Figure 32 : <i>Dame Shizuka</i> , Utagawa Kunisada	32
Figure 33 : <i>Dame Shizuka</i> , Utagawa Kuniyoshi	33
Figure 34 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Sadamura	34
Figure 35 : <i>Ashida</i> , Utagawa Kuniyoshi	35
Figure 36 : <i>Hitachi – Neige de Tsukuba – Princesse Takiyasha</i> , Toyohara Chikanobu.....	36
Figure 37 : <i>Tomoe Tatsuoka Hisagiku</i> , Torii Kiyonobu II.....	37
Figure 38 : Sans titre (Duel entre Tomoe et Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shun'ei	38
Figure 39 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	39
Figure 40 : <i>Empereur Kôkô</i> , Utagawa Hiroshige	40
Figure 41 : <i>Image de la grande bataille des plaines d'Awazu</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	41
Figure 42 : <i>La bataille des plaines d'Awazu – Hatakeyama Shigetada – La courageuse femme Tomoe</i> , Toyohara Chikanobu.....	42
Figure 43 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kuniyoshi	43
Figure 44 : <i>Bateaux revenant au port à Tsukushi</i> , Utagawa Kuniyoshi	44
Figure 45 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kunisada	45
Figure 46 : <i>Attaque nocturne sur Horikawa – Tosabô Shôshun approchant</i> , Utagawa Kuniyoshi	46
Figure 47 : <i>La bataille nocturne à Horikawa</i> , Katsukawa Shuntei.....	47
Figure 48 : <i>Troisième histoire brève</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	48
Figure 49 : <i>Onze</i> , Toyohara Chikanobu.....	49
Figure 50 : <i>Dame Hangaku</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	50
Figure 51 : <i>Soixante</i> , Adachi Ginkô	51
Figure 52 : <i>Yui</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Hiroshige	52
Figure 53 : <i>L'histoire de Shiraishi et la Chronique de la Grande Paix</i> , Utagawa Yoshifuji ..	53
Figure 54 : <i>Le Conte de Shiraishi : Scène de la vengeance</i> , Utagawa Kuniyoshi	54
Figure 55 : <i>Takiyasha</i> , Utagawa Yoshitsuya.....	55
Figure 56 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Tsukioka Yoshitoshi	56

Figure 57 : <i>Princesse Wakana du clan Ôtomo</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	57
Figure 58 : Sans titre (L'impératrice Jingû, son ministre Takenouchi no Sukune et le prince Ôjin), Katsukawa Shunshô.....	58
Figure 59 : <i>L'impératrice Jingû – Takenouchi no Sukune</i> , Utagawa Kunisada	59
Figure 60 : <i>Conquête de la Corée par l'impératrice Jingû</i> , Utagawa Sadahide.....	60
Figure 61 : <i>Shini An Dôzen – Bodaichû Kodaisô</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	61
Figure 62 : <i>Boyasha Sonjijô</i> , Utagawa Kuniyoshi	62
Figure 63 : <i>Ichijôsei Kosanjô</i> , Utagawa Kuniyoshi	63
Figure 64 : <i>Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page deux sur douze</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	64
Figure 65 : <i>Huit estampes des soixante-douze Étoiles terrestres – Page douze sur douze</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	65
Figure 66 : <i>Shizuka</i> , Kikuchi Yôsai.....	66
Figure 67 : <i>Hangaku</i> , Kikuchi Yôsai.....	67
Figure 68 : <i>Dame Tomoe</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	68
Figure 69 : <i>Tomoe</i> , Adachi Ginkô	69
Figure 70 : <i>Six</i> , Toyohara Chikanobu.....	70
Figure 71 : Sans titre (Bataille d'Awazu – Tomoe fuit Hatakeyama Shigetada), Toyohara Chikanobu	71
Figure 72 : Sans titre (La pêche à l'ayu de l'impératrice Jingû).....	72
Figure 73 : <i>L'impératrice Jingû</i> , Nakazawa Toshiaki	73
Figure 74 : Sans titre (L'impératrice Jingû recevant un messenger), Kobayashi Eitaku	74
Figure 75 : <i>Parangons des femmes célèbres de notre pays</i> , Tsukioka Yoshitoshi	75
Figure 76 : <i>Scène de la violente bataille aux monts Kirishima dans la province de Hyûga</i> , Toyohara Chikanobu	76
Figure 77 : <i>Scène de la brave bataille de la brigade des femmes rebelles</i> , Tsukioka Yoshitoshi	77
Figure 78 : <i>Scène de la sanglante bataille au pied de Takachiho dans la province de Hyûga</i> , Utagawa Kunisada III.....	78
Figure 79 : <i>La chronique guerrière de Kagoshima – Scène de féroce bataille de l'embouchure de Yatsushiro</i> , Kobayashi Eitaku.....	79
Figure 80 : <i>Chronique de la bataille de Kagoshima</i> , Yamazaki Toshinobu	80
Figure 81 : <i>Récit de la soumission de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu	81
Figure 82 : <i>Chronique de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane.....	82

Figure 83 : <i>Grande bataille à la montagne Daimyôjin Okatake</i> , Toyohara Chikanobu	83
Figure 84 : <i>Scène de la rébellion des femmes et enfants de Kagoshima</i> , Tsukioka Yoshitoshi	84
Figure 85 : <i>Ensemble de la chronique de la guerre de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu.....	85
Figure 86 : <i>Ensemble de la chronique de la conquête de Kagoshima</i> , Toyohara Chikanobu	86
Figure 87 : <i>Images de la guerre de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane.....	87
Figure 88 : <i>Images de la guerre de Kagoshima, Guerre de la ville du château de Kagoshima</i> , Utagawa Fusatane	88
Figure 89 : <i>Guerre de Kagoshima, Takaseguchi</i> , Utagawa Fusatane	89
Figure 90 : <i>Images de la guerre de Kagoshima, Horikawa et Sugizuru</i> , Utagawa Fusatane .	90
Figure 91 : <i>Héros de Kagoshima au complet</i> , Kobayashi Toshikazu.....	91
Figure 92 : <i>Héros de Kagoshima au complet</i> , Toyohara Chikanobu	92
Figure 93 : <i>Héroïnes de Kagoshima au complet</i> , Toyohara Chikanobu.....	93
Figure 94 : <i>Shinohara Kuniko</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	94
Figure 95 : <i>L'épouse de Saigô Takamori</i> , Nakai Yoshitaki/Utagawa Yoshitaki.....	95
Figure 96 : <i>La fille de Saigô Takamori</i> , Nakai Yoshitaki/Utagawa Yoshitaki.....	96
Figure 97 : <i>La fille de Shinohara, Kuniko</i> , Hasegawa Sadanobu.....	97
Figure 98 : <i>L'épouse de Shinohara Kunimoto</i> , Utagawa Kunisada III	98
Figure 99 : <i>Dame Tomoe – Brigades des femmes de Kagoshima</i> , Utagawa Hiroshige III	99
Figure 100 : <i>L'épouse d'Ôboshi Yoshio, Ishijo</i> , Utagawa Kuniyoshi	100
Figure 101 : <i>Dame Wakasa</i> , Tsukioka Yoshitoshi	101
Figure 102 : <i>Tokiko, concubine de Takeda Kôunsai</i> , Tsukioka Yoshitoshi	102
Figure 103 : <i>Histoire récente abrégée – Takeda Kôunsai – Dessin du Mont Tsukuba</i> , Utagawa Kuniteru III.....	103
Figure 104 : <i>Trente-et-un (Tomita Nobutaka et sa femme Oyuki)</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	104
Figure 105 : <i>Dame Osumi, épouse de Sanada Nobuyuki</i> , Toyohara Chikanobu.....	105
Figure 106 : <i>Rokumonsen</i>	106
Figure 107 : <i>Akechi Mitsuhide</i> , Toyohara Chikanobu.....	107
Figure 108 : <i>Incendie de Honnô-ji</i> , Yôsai Nobukazu.....	108
Figure 109 : <i>Sans titre (Dame Hôjô, épouse de Takeda Katsuyori)</i> , Toyohara Chikanobu ..	109
Figure 110 : <i>L'épouse de Takeda Katsuyori</i> , Adachi Ginkô.....	110
Figure 111 : <i>Dame Kasuga</i> , Adachi Ginkô.....	111
Figure 112 : <i>Sans titre (Couverture pour le roman Utopie de Nakarai Tôsui)</i> , Takeuchi Keishû	112

Figure 113 : Sans titre (couverture de livre avec une guerrière), Kobori Tomone.....	113
Figure 114 : Sans titre (Carte postale avec une guerrière (Tomoe ?), Anonyme.....	114
Figure 115 : <i>Guerre et femmes – Auparavant Amazones, aujourd’hui infirmières</i> , Anonyme	115
Figure 116 : Sans titre (La guerrière Tomoe en duel contre Onda Moroshige), Anonyme	116
Figure 117 : <i>Dame Tomoe partant au combat</i> , Shitomi Kangetsu	117
Figure 118 : <i>L’impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune</i> , Ogawa Haritsu	118
Figure 119 : <i>L’impératrice légendaire Jingû</i> , Kôsei Hokushin.....	119
Figure 120 : <i>L’impératrice Jingû, son ministre Takenouchi no Sukune</i> , Nagano Yasunosuke	120
Figure 121 : <i>Yamabuki – Segawa Kikujirô</i> , Torii Kiyonobu II.....	121
Figure 122 : <i>L’acteur Mitsutomoe dans le rôle de Tomoe</i> , Torii Kiyomitsu	122
Figure 123 : <i>Scène chez le teinturier</i> , Torii Kiyonaga.....	123
Figure 124 : Sans titre (L’impératrice Jingû avec son ministre Takenouchi no Sukune et le nourrisson Ôjin), Torii Kiyonaga	124
Figure 125 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Torii Kiyonaga	125
Figure 126 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunshô .	126
Figure 127 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunzan .	127
Figure 128 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Katsukawa Shunshô	128
Figure 129 : <i>La courageuse Dame Tomoe</i> , Katsukawa Shuntei.....	129
Figure 130 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Musashi Saburô), Katsukawa Shuntei II ?	130
Figure 131 : <i>Bataille dans les montagnes de Kiso, un triptyque</i> , Katsukwa Shunkô.....	131
Figure 132 : <i>La bataille d’Awazu, un triptyque</i> , Katsukawa Shuntei.....	132
Figure 133 : Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi), Isoda Koryûsai	133
Figure 134 : Sans titre (L’impératrice Jingû et son ministre Takenouchi no Sukune), Katsushika Hokusai.....	134
Figure 135 : <i>L’impératrice légendaire Jingû</i> , Katsushika Hokusai et son studio	135
Figure 136 : Sans titre (Sun Erninang, Zhang Qing et Cao Zheng), Katsushika Hokusai....	136
Figure 137 : Sans titre (Sun Xin, Gu Dasao et Yue He), Katsushika Hokusai	137
Figure 138 : Sans titre (Li Ying, Hu Sanniang et Du Xing), Katsushika Hokusai.....	138
Figure 139 : <i>Boyasha Sonnijô – Saienshi Chôsei</i> , Totoya Hokkei	139
Figure 140 : <i>Waikyakuko Ôei – Ichijôsei Kosanjô</i> , Totoya Hokkei	140
Figure 141 : <i>Bodaichû Kodaisô</i> , Totoya Hokkei	141

Figure 142 : <i>Dame Tomoe</i> , Totoya Hokkei	142
Figure 143 : <i>Image en perspective de l'attaque nocturne sur le palais de Yoshitsune à Horikawa</i> , Utagawa Toyoharu	143
Figure 144 : <i>Diptyque – Tomoe</i> , Utagawa Toyokuni.....	144
Figure 145 : <i>L'acteur Segawa Rokô IV</i> , Utagawa Toyokuni.....	145
Figure 146 : <i>Dame Shizuka par l'acteur Segawa Rokô – Le renard Tadanobu par l'acteur Nakamura Utaemon</i> , Utagawa Toyokuni	146
Figure 147 : <i>Les Cinq festives, Iris et Poupées</i> , Utagawa Kuniyoshi	147
Figure 148 : <i>Bingo – L'impératrice Jingû</i> , Utagawa Kunisada	148
Figure 149 : <i>Sans titre (Bataille d'Awazu)</i> , Utagawa Kunisada.....	149
Figure 150 : <i>Bataille d'Awazu</i> , Utagawa Kuniyoshi.....	150
Figure 151 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	151
Figure 152 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kunisada.....	152
Figure 153 : <i>Dame Hangaku</i> , Utagawa Kuniyoshi	153
Figure 154 : <i>Dame Hangaku</i> , Utagawa Kunisada.....	154
Figure 155 : <i>Le Conte de Shiraishi</i> , Utagawa Hiroshige.....	155
Figure 156 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	156
Figure 157 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshitora.....	157
Figure 158 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	158
Figure 159 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka Dame Tomoe</i> , Utagawa Yoshifuji	159
Figure 160 : <i>La grande bataille d'Awazugahara</i> , Utagawa Yoshikazu	160
Figure 161 : <i>La bataille d'Awazu</i> , Utagawa Yoshitora.....	161
Figure 162 : <i>Bataille de Tosaka dans la province d'Echigo</i> , Utagawa Yoshitora.....	162
Figure 163 : <i>Sans titre (La princesse Takiyasha et son armée)</i> , Utagawa Yoshitsuya.....	163
Figure 164 : <i>Devoir : Izumi Saburô Tadahira</i> , Utagawa Yoshikazu	164
Figure 165 : <i>Sans titre (La guerrière Tomoe contre Uchida Ieyoshi)</i> , Tsukioka Yoshitoshi .	165
Figure 166 : <i>Ayant conquis les trois Corées, l'impératrice inscrit son autorité sur la pierre</i> , Utagawa Hiroshige.....	166
Figure 167 : <i>Quinzième : L'impératrice Jingû</i> , Tsukioka Yoshitoshi.....	167
Figure 168 : <i>The Fashions</i> , E. Preval	168
Figure 169 : <i>Seize (Hangaku rencontre Asari Yoshitô)</i> , Toyohara Chikanobu.....	169
Figure 170 : <i>Sans titre (Assaut des quarante-sept rônin ?)</i> , Toyohara Chikanobu.....	170
Figure 171 : <i>La Retraite</i> , Toyohara Chikanobu.....	171

Figure 172 : <i>La danse aux dieux de Dame Shizuka au temple de Tsurugaoka à Kamakura</i> , Mizuno Toshikata	172
Figure 173 : <i>Quinzième empereur</i> , Mizuno Toshikata	173
Figure 174 : Sans titre (Tomoe affronte Wada Yoshimori), Mizuno Toshikata.....	174
Figure 175 : Sans titre (L'impératrice Jingû, Princesse Unjô et Yanagiwara Naruko), Yamazaki Toshinobu.....	175
Figure 176 : <i>Dame Tomoe et Hatakeyama Shôji Shigetada</i> , Ishida Yûtei	176
Figure 177 : Sans titre (Kiso Yoshinaka accompagné de Yamabuki et Tomoe) ; Nishikawa Sukenobu.....	177
Figure 178 : <i>Shizuka</i> , Katsukawa Shuntei	178
Figure 179 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Sekine Kôsuke	179
Figure 180 : Sans titre (L'impératrice Jingû), Mizoguchi Gekkô	180
Figure 181 : Sans titre (L'épouse de Mimura Takanori), Mizoguchi Gekkô	181
Figure 182 : <i>La danseuse Shizuka ; Dame Tomoe</i> , Sagano Masutarô.....	182
Figure 183 : <i>Dame Hangaku</i> , Sagano Masutarô	183
Figure 184 : Sans titre (Les sœurs Miyagino et Shinobu), Anonyme	184
Figure 185 : Sans titre (La princesse Takiyasha), Yamamoto Jôjirô	185
Figure 186 : Sans titre (La princesse Takiyasha contre Ôya Tarô Mitsukuni), Inoue Ichimatsu	186
Figure 187 : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku), Ozeki Toyo	187
Figure 188 : Sans titre (Shiranui Daijin contre Kamegai Mitsuyuki), Ozeki Toyo.....	188
Figure 189 : Sans titre (La princesse Wakana contre Toriyama Akisaku), Kanda Hakuryû .	189
Figure 190 : <i>Ichijôsei Kosanjô</i> , Utagawa Kuniyoshi	190
Figure 191 : <i>Bodaichû Kodaisô</i> , Utagawa Kuniyoshi	191
Figure 192 : Sans titre (Sūn Ērniáng, Zhāng Qīng, Shī Ēn et Kǒng Míng), Tsukioka Yoshitoshi	192
Figure 193 : Sans titre (Hù Sānniáng affronte Wáng Yīng), Tsukioka Yoshitoshi.....	193
Figure 194 : Sans titre (Hù Sānniáng vaincue par Lín Chōng), Tsukioka Yoshitoshi.....	194
Figure 195 : Sans titre (Gù Dàsǎo libère les frères Xiè Zhēn et Xiè Bǎo), Tsukioka Yoshitoshi	195
Figure 196 : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojô III en Dame Tomoe dans la scène « Shibaraku »), Katsukawa Shunshô.....	196
Figure 197 : Sans titre (L'acteur Segawa Kikunojô III en Dame Tomoe), Katsukawa Shun'ei	197

Figure 198 : Sans titre, (Les acteurs Arashi Rikan II en Wada Yoshimori et Iwai Shijaku I en Dame Tomoe), Shunbaisai Hokuei.....	198
Figure 199 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi no Jirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Nakamura Fukusuke IV en Dame Tomoe), Toyohara Kunichika.....	199
Figure 200 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Nenoï Daiyatarô, Ichikawa Kodanji V en Tezukka no Tarô, Nakamura Fukusuke IV en Dame Tomoe, Nakamura Sôjûrô I en Imai Shirô, Ichikawa Sadanji I en Kiso Yoshinaka et Ichikawa Danjûrô IX en Higuchi Jirô), Toyohara Chikanobu	200
Figure 201 : <i>Tomoe</i> , Tsukioka Kôgyo	201
Figure 202 : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku), Katsukawa Shunshô	202
Figure 203 : Sans titre (L'acteur Nakamura Tomijûrô I en Dame Hangaku), Katsukawa Shunshô	203
Figure 204 : Sans titre (Les acteurs Ichikawa Danjûrô VIII en Asari no Yoichi Tônorï et Arashi Rikan III en Hangaku), Utagawa Kunisada	204
Figure 205 : Sans titre (L'acteur Bandô Hikosaburô V (?) en Hangaku), Gosôteï Hirosada	205
Figure 206 : <i>Le Brave Conflit Wada</i> , Gosôteï Hirosada.....	206
Figure 207 : Sans titre (Les acteurs Bandô Mitsugorô IV en Impératrice Jingû et Nakamura Shikan II en Takenouchi no Sukune), Utagawa Kuniyoshi.....	207
Figure 208 : <i>Cinquième mois</i> , Utagawa Kunisada	208
Figure 209 : Sans titre (Les acteurs Segawa Kikunojô III en Tomoe et Iwai Hanshirô IV en courtisane Yamabuki), Katsukawa Shunkô	209
Figure 210 : <i>Sélection d'acteurs : L'Asahi shôgun en image</i> , Toyohara Kunichika.....	210
Figure 211 : <i>Vues : sélection de six femmes courageuses célèbres</i> , Toyohara Kunichika	211
Figure 212 : <i>Minakuchi</i> , Utagawa Kuniyoshi	212
Figure 213 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kunisada, Utagawa Hiroshige	213
Figure 214 : <i>Janvier, Asakusa, Miyagino</i> , Utagawa Kuniyoshi	214
Figure 215 : Sans titre (Les acteurs Bandô Tamasaburô I en Nishikigi, Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha)), Utagawa Kunisada.....	215
Figure 216 : Sans titre (Les acteurs Ichimura Uzaemon XII en Ôya Tarô Mitsukuni, Ichikawa Kuzô II en courtisane Kisaragi (en réalité Princesse Takiyasha) et Ichikawa Danzaburô V en Saginuma Tarô Noritomo), Utagawa Kuniyoshi	216

Figure 217 : <i>Princesse Takiyasha</i> , Utagawa Kunisada	217
Figure 218 : <i>Princesse Wakana</i> , Utagawa Kunisada.....	218
Figure 219 : <i>Princesse Ôtomo Wakana Sawamura Tanosuke</i> , Toyohara Kunichika	219
Figure 220 : <i>Princesse Wakana</i> , Utagawa Kunisada.....	220
Figure 221 : <i>Aube</i> , Utagawa Kunisada.....	221
Figure 222 : Sans titre (Les acteurs Hataya Shichiemon I en Gureha, Asao Okuyama III en bandit Manasuke et Bandô Shûka I en Shiranui Daijin), Utagawa Kunisada.....	222
Figure 223 : Sans titre (Les acteurs Nakamura Shikan IV en Toriyama Akisaku et Sawamura Tanosuke III en Shiranui Daijin et princesse Wakana), Utagawa Kunisada II	223
Figure 224 : <i>Au bord de l'eau des Voleurs</i> , Utagawa Kunisada.....	224
Figure 225 : <i>La jeune femme Amazaki Riya</i> , Adachi Gekkô	225
Figure 226 : <i>Obéissance : La concubine de Yoshinaka, Tomoe</i> , Utagawa Yoshikazu.....	226
Figure 227 : Poupées de l'impératrice Jingû, de son ministre Takenouchi no Sukune et du nourrisson Ôjin, Anonyme	227
Figure 228 : Sans titre (Les acteurs Bandô Shûka I et Nakamura Utaemon IV en impératrice Jingû et Takenouchi no Sukune), Utagawa Kuniyoshi.....	228
Figure 229 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	229
Figure 230 : <i>Troisième groupe de droite – Peau de tigre</i> , Totoya Hokkei	230
Figure 231 : <i>La concubine de Kiso Yoshinaka, dame Tomoe</i> , Utagawa Kunisada.....	231
Figure 232 : <i>Une bonne occasion pour mettre de nouveaux vêtements</i> , Totoya Hokkei	232
Figure 233 : <i>Dame Tomoe</i> , Utagawa Kuniyoshi	233
Figure 234 : Couvertures des trois volumes de la saga <i>Tomoe Gozen</i> , Wendy Adrian Shultz	234
Figure 235 : <i>Aussi haut que les Ciel et les Etoiles</i> , Tome n°4, Akaishi Michiyo.....	235
Figure 236 : Saisei/Tomoe, <i>Samurai Deeper Kyô</i> , Kamijô Akimine	236
Figure 237 : Tomoe Gozan, <i>Shi : The Way of the Warrior</i> , Billy Tucci	237
Figure 238 : Tomoe Gozan, <i>Shi : The Way of the Warrior</i> , Billy Tucci.....	238
Figure 239 : L'actrice Ishihara Satomi dans le rôle de Shizuka, <i>Yoshitsune</i> , NHK	239
Figure 240 : L'actrice Koike Eiko dans le rôle de Tomoe, <i>Yoshitsune</i> , NHK.....	240
Figure 241 : <i>Hangaku, Toukiden</i> , Koei Tecmo Games.....	241
Figure 242 : <i>Ina, Toukiden</i> , Koei Tecmo Games	242
Figure 243 : <i>Shizuka, Samurai Shodown</i> , SNK	243
Figure 244 : Les sœurs Momohime et Torahime, <i>Muramasa : The Demon Blade</i> , Vanillaware	244

Figure 245 : Yuki tuant l'un de ses agresseurs (extrait du premier chapitre de <i>Lady Snowblood</i>), Koike Kazuo, Kamimura Kazuo	245
Figure 246 : Couverture du premier numéro de <i>Katana</i> , Ann Nocenti, Alex Sanchez, Cliff Richards.....	246