

超自然の



supranatural

超自然の

Supranatural

*Dokuro
Bakemono
Yūrei*

Galerie Mingei
Paris

11-29
September
2018





The Ghost Women of Yanaka

by Christophe Marquet *

“For the face was the face of a woman long dead - and the fingers caressing were fingers of naked bone - and of the body below the waist there was not anything: it melted off into thinnest trailing shadow. Where the eyes of the lover deluded saw youth and grace and beauty, there appeared to the eyes of the watcher horror only, and the emptiness of death.”

Lafcadio Hearn, “A Passional Karma”, *In Ghostly Japan*, 1899

For whoever knows how to take his time, Yanaka, north of Tokyo, is one of the most fascinating neighborhoods of the Japanese capital. Many traces of the old city of the Edo and Meiji periods subsist here beneath the facade of the modern urban environment that now prevails. Author Nagai Kafū (1879-1959), a tireless explorer of old Tokyo, loved to lose himself in the labyrinth of its peaceful little streets and mentioned the old courtesans’ houses near the Nezu shrine in his essays.¹ The density of the temples and cemeteries in this area is unique in the metropolis, and it was spared much of the destruction that took place in the first half of the 20th century.

Every year on August 11th, just before the Festival of the Dead, an homage to San’yūtei Enchō 三遊亭圓朝 (1839-1900), the most famous author and *rakugo* performer of the second half of the 19th century, takes place at the Zenshō-an temple 全生庵 that houses his tomb. I had the good fortune to be able to attend the event several years in a row, as a neighbor, while I lived in this area, next to the miraculously preserved garden of a former lord’s residence where fine Edo period clocks are on display. This festival is also the opportunity for this Rinzai Zen school temple - founded in 1883 in memory of those who sacrificed their lives in the internal struggle of the Meiji Restoration - to present, originally for a few days but now for an entire month, a selection of the most remarkable paintings collected by Enchō himself, to the public.² This tradition goes back to the very beginning of the 20th century and initially also served the purpose of “aerating” the paintings (*mushiboshi*) to help protect them from humidity and insect damage after the rainy season.

Les femmes spectrales de Yanaka

par Christophe Marquet *

« Le visage était celui d'une femme morte depuis longtemps — les doigts qui le caressaient étaient décharnés —, et son corps à partir de la taille n'existait pas : il s'évanouissait dans la plus légère des ombres. Là où les yeux de l'amoureux illusionné voyaient la jeunesse, la grâce et la beauté, n'apparaissaient aux yeux de l'observateur que l'horreur et le néant de la mort. »

Lafcadio Hearn, “A Passional Karma”, *In Ghostly Japan*, 1899

Au nord de Tōkyō, Yanaka est — pour qui sait prendre son temps — l'un des quartiers les plus fascinants de la capitale japonaise. Sous l'apparence de l'urbanisme moderne subsistent nombre de traces de la ville ancienne des époques d'Edo et de Meiji. L'écrivain Nagai Kafū (1879-1959), infatigable arpenteur du vieux Tōkyō, aimait s'y perdre dans le dédale de ses paisibles ruelles et évoqua dans ses essais les anciennes maisons de courtisanes du côté du sanctuaire de Nezu¹. La densité des temples et des cimetières y est unique dans la métropole, et le quartier fut relativement épargné par les destructions de la première moitié du XX^e siècle.

Chaque année, le 11 août, juste avant la fête des morts, s'y déroule au temple Zenshō-an 全生庵 qui abrite sa tombe, un hommage festif à San'yūtei Enchō 三遊亭圓朝 (1839-1900), le plus célèbre auteur et conteur de *rakugo* de la seconde moitié du XIX^e siècle. J'ai eu la chance de m'y rendre plusieurs années de suite, en voisin, lorsque j'habitais ce quartier, à côté du jardin miraculeusement préservé d'une ancienne résidence seigneuriale où sont exposées de vieilles horloges de l'époque d'Edo. Cette fête est aussi l'occasion pour ce temple de l'école zen Rinzai — fondé en 1883 en mémoire de ceux qui sacrifièrent leur vie lors des luttes intestines pour la Restauration impériale de Meiji — de présenter au public, à l'origine pour quelques jours et désormais pendant tout un mois, un choix des plus remarquables peintures collectionnées par Enchō lui-même². Cette tradition remonte au tout début du XX^e siècle et avait aussi initialement pour fonction « d'aérer » les peintures (*mushiboshi*) pour les préserver de l'humidité et des insectes après la saison des pluies.

Ces œuvres peintes ont pour point commun de représenter des *yūrei* 幽霊, littéralement des « esprits des ténèbres », ces esprits errants des morts qui, n'ayant pu « devenir buddha » (*jōbutou*), reviennent hanter les lieux où ils vécurent et tourmenter les vivants. Enchō s'était fait une spécialité de ces histoires

These painted works have in common that they all represent the *yūrei* 幽霊 (literally “spirits of the darkness”), the wandering spirits of the dead who, having been unable to “become Buddha” (*jōbutsu*), instead come back to haunt the places where they lived and to torment the living. Enchō had made these tales of revenant spirits his specialty, and his famous tale *The Peony Lantern* (*Botan-dōrō*, circa 1861-1864, published in 1884) was one of these “ghost stories” (*kaidan-banashi*) that made him so successful. After having seen a Kabuki adaptation of the story in the 1890s performed by Onoe Kikugorō V, one of the greatest actors of the Meiji period, Irish author Lafcadio Hearn translated the story in his work titled *In Ghostly Japan*,³ as part of his endeavor to enlighten on popular Japanese ideas surrounding the supernatural.

Hearn inserted a painting of a ghost called *The Magical Incense* (plate 1) into this work, which was published in London in 1899, to illustrate the magical property of an incense (allegedly from a mythical sandalwood tree called the *hangon-ju*, or “tree that makes the spirits return”) that could enable communication with the spirits of the dead: “To summon the ghost of any dead person - or even that of a living person, according to some authorities - it was only necessary to kindle some of the incense, and to pronounce certain words, while keeping the mind fixed upon the memory of that person. Then, in the smoke of the incense, the remembered face and form would appear.”

The painting in question, signed Toda Gyokushū (undoubtedly Gyokushū 戸田玉秀 (1873-1931), a landscape painter and disciple of the famed Kawabata Gyokushō),⁴ depicts a beautiful young woman in a kimono rising up in a cloud of smoke above a bronze incense burner on a pedestal. A similar scene appears in a work in this catalog attributed to Maruyama Ōkyo (1733-1795) (cat. 37), considered the initiator of this type of ghost painting, as well as in one by Hiroshige (cat. 46), showing one of the low-class prostitutes called “falcons of the night” (*yotaka*), who offered their charms in dark alleys after dusk. The apparition of the beloved departed courtesan is also the subject for a more recent work by Hirabayashi Shūsai (cat. 49): a cloud of smoke is seen billowing up from a skull. The profile of a high-ranking courtesan (*oiran*), recognizable by her large *obi*, knotted in the front, and by the wealth of ornaments in her very elaborate coiffure, appears, rendered as a shadow, in the rising smoke.

This predilection for the representation of ghosts, almost exclusively female ones, developed

d'esprits revenants, comme sa célèbre *Lanterne pivoine* (*Botan-dōrō*, c. 1861-1864, édité en 1884), une de ces « histoires de fantômes » (*kaidan-banashi*) qui assurèrent son succès. L'écrivain d'origine irlandaise Lafcadio Hearn, après en avoir vu une adaptation au *kabuki* dans les années 1890 par Onoe Kikugorō V — l'un des plus grands acteurs de Meiji —, traduisit l'histoire dans son recueil *In Ghostly Japan*³, en vue d'expliquer les idées populaires des Japonais sur le surnaturel.

Hearn inséra dans l'édition originale de son ouvrage, publié à Londres en 1899, une peinture de spectre intitulée *The Magical Incense* (fig. 1), pour illustrer la vertu magique d'un encens — prétendument issu d'un arbre de santal mythique appelé *hangon-ju* (« l'arbre qui fait revenir les esprits ») —, celle de rappeler les esprits des morts : « Pour invoquer le fantôme d'une personne morte — ou même, selon certaines autorités, celui d'un vivant —, il suffisait d'enflammer un peu d'encens et de prononcer certaines paroles, tout en gardant la pensée fixée sur le souvenir de cette personne. Ensuite, on voyait apparaître dans la fumée de l'encens le visage et la forme de la personne inscrite dans la mémoire. »

La peinture en question, signée Gyokushū — sans doute Toda Gyokushū 戸田玉秀 (1873-1931), un peintre paysagiste disciple du célèbre Kawabata Gyokushō⁴ —, représente une jeune beauté en kimono, qui s'élève dans un nuage de fumée, au-dessus d'un brûle-parfum en bronze posé sur un guéridon. Une mise en scène similaire apparaît dans une œuvre du présent catalogue attribuée à Maruyama Ōkyo (1733-1795) (cat. 37) — considéré comme l'initiateur de ce genre des peintures de spectres — ou dans celle de Hiroshige (cat. 46), avec une de ces prostituées de bas rang appelées « faucon de nuit » (*yotaka*), qui exerçaient leurs charmes le soir venu dans les ruelles obscures. L'apparition de l'ancienne courtisane aimée est aussi le thème d'une œuvre plus récente de Hirabayashi Shūsai (cat. 49) : d'un crâne s'élève un fumignon, dans lequel apparaît de profil, en ombre chinoise, une courtisane de haut rang (*oiran*), reconnaissable à son large *obi* noué sur le devant et à la richesse des ornements de sa chevelure très élaborée.

Ce goût pour la figuration des spectres — presque exclusivement féminins — s'est développé à l'époque d'Edo, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans la peinture puis dans l'estampe *ukiyo-e*, mais ses racines sont beaucoup plus anciennes et la littérature illustrée et les livrets de théâtre *jōruri* à partir du XVII^e siècle en fourmillent d'exemples⁵. Dès cette époque parurent des recueils de contes fantastiques, comme le *Shokoku hyaku-monogatari* (*Cent histoires*



Plate 1 Gyokushū, *The Magical Incense*, after Lafcadio Hearn, *In Ghostly Japan*, 1899.
Fig. 1 Gyokushū, *The Magical Incense*, d'après Lafcadio Hearn, *In Ghostly Japan*, 1899.

at the end of the Edo period, in the second half of the 18th century, first in painting and then in *Ukiyo-e* prints, but its roots go much further back and the illustrated literature and *jōruri* theater books are full of examples of it beginning in the 17th century.⁵ From then onwards, collections of fantastical stories began to appear, including the *Shokoku hyaku-monogatari* (A Hundred Tales of Many Provinces, 1677) in which these female *yūrei* ghosts are prominent. They gradually assumed their archetypal form, as in the *Taihei hyaku-monogatari* (A Hundred Tales of the Great Peace, 1732) ^(Plate 2).

The infatuation with the supernatural, of an ever more macabre nature starting at the beginning of the 19th century, owed much to a Kabuki work by Tsuruya Nanboku called *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (Ghost Story of Yotsuya on the Eastern Sea Road), which was an enormous success when it was created and presented at the Nakamura-za theater in Edo in 1825. Oiwa, the heroine in the play, is a “vengeful spirit”, an *onryō*, who comes back to dwell among the living in order to exact reparation for the cruel injustices of which she had been the victim. Enchō would make this a choice piece in his repertoire of tales, and the masters of the fantastical arts like Hokusai, Kuniyoshi and Yoshitoshi to name but the most famous ones, would depict her figure in their prints: a floating being, deprived of her legs by the demons of hell, wearing a *kyō-katabira* (the white kimono with which the deceased were traditionally dressed for their funerary rites and which bore the inscription of a Buddhist term or quote), with scrawny hands, an emaciated face often twisted by suffering, and long and abundant disheveled hair.

These representational conventions for the depiction of the female devoured by jealousy and resentment are observed in many of the “paintings of the spirits of darkness”, the *yūrei-ga*, of which the Enchō collection includes some fifty masterpieces. One can thus distinguish between two ways of illustrating these female apparitions: those on the one hand that create the illusion of the appearance of a great and beloved beauty, often a courtesan, in a cloud of incense smoke, and those on the other that depict an enraged woman with the frightening and hideous traits of a ghost, consumed by her madness, and back among the living to take her revenge.

These female creatures sometimes hold a severed and bleeding head in their hands ^(cat. 43) or are positioned near a lantern ^(cat. 44) or a chandelier ^(cat. 45), thus reminding that the spirits belong to the world of darkness. Some are accompanied

de toutes les provinces, 1677), dans lesquels apparaissent ces yūrei féminins, qui peu à peu prendront leur forme archétypale, comme dans le Taihei hyaku-monogatari (Cent bistoires de la Grande Paix, 1732) (fig. 2).

Cet engouement pour le surnaturel, à caractère de plus en plus macabre à partir du début du XIX^e siècle, doit beaucoup à une pièce de *kabuki* de Tsuruya Nanboku, *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (*Histoire de fantômes à Yotsuya sur la route de l'Est*), qui connut un immense succès lors de sa création en 1825 au théâtre Nakamura-za à Edo. L'héroïne de la pièce, Oiwa, est un « esprit vengeur », un *onryō*, qui revient parmi les vivants pour réparer les cruelles injustices dont elle a été la victime. Enchō en fera une pièce de choix de son répertoire de conteur et les maîtres dans l’art du fantastique — Hokusai, Kuniyoshi ou Yoshitoshi pour ne citer que les plus célèbres — se plairont à représenter le personnage dans leurs estampes : un être flottant, privé de ses jambes par les démons des enfers, vêtu du *kyō-katabira* — ce kimono blanc sur lequel est inscrit une citation ou un terme bouddhique, dont on revêt le défunt pour le rituel funéraire —, les mains décharnées, le visage famélique et souvent déformé par la souffrance, et la longue chevelure hirsute.

Ces conventions plastiques de représentation de l’être féminin dévoré par la jalousie et le ressentiment, sont partagées par un grand nombre des « peintures d’esprits des ténèbres », les *yūrei-ga*, dont la collection d’Enchō compte une cinquantaine de chefs-d’œuvre. On peut ainsi distinguer deux grands modes de mise en image de ces apparitions féminines : celles qui créent l’illusion, en faisant renaître dans des effluves d’encens l’image de la beauté aimée, souvent une courtesane, et celles qui font apparaître l’être féminin courroucé sous les traits d’un spectre effrayant, comme envouté par sa folie intérieure, qui revient parmi les vivants pour accomplir sa vengeance.

Ces créatures féminines serrent parfois entre leurs mains une tête coupée et ensanglantée ^(cat. 43) ou se tiennent à proximité d’une lanterne ^(cat. 44) ou d’un chandelier ^(cat. 45), qui rappellent que les esprits appartiennent au monde des ténèbres. Certaines sont accompagnées de *hitodama*, ces sortes de feux follets considérés comme des esprits s’échappant du corps des morts. Ces peintures au lavis d’encre rehaussées de très rares couleurs — notamment pour figurer le sang — sont exclusivement des scènes nocturnes, des clairs de lune ou des paysages désolés sous la pluie, représentés sur un fond de grisaille où, parfois, le spectre féminin se détache en réserve ^(cat. 47).

by *hitodama*, kinds of will-o’-the-wisps seen as spirits escaping from the bodies of the deceased. The ink wash drawings are occasionally highlighted with a very sparing use of color - most notably to depict blood - and show exclusively nocturnal or moonlit scenes, or desolate rain-soaked landscapes set on a gloomy grey background, against which the female figure may also sometimes be set in reserve in the foreground ^(cat. 47).

These paintings however undoubtedly played more on the taste for the grotesque than they actually frightened, and were probably intended above all to entertain, if not to function as actual talismans, promoting the commercial activity and prosperity or attracting customers to courtesans’ houses.⁶ Did not paintings of the *oni no nenbutsu*, the grotesque goblin dressed as a monk in folk paintings from Otsu that was hung in houses or in children’s bedrooms, have much the same function - in keeping with the belief that frightening images had the power to repel - of warding off misfortune and preventing the children from crying at night?

The paintings of ghosts were moreover only really appreciated collectively. Accounts prove that the works from Enchō’s collection, many of which were created at his request by painter friends of his beginning in the 1870s, were brought out on the occasion of performances, as a kind of added support for his ghost stories, and that they fascinated the audiences as much as the master’s tales did.⁷ Perhaps they were also used to cause cold sweats in the *One Hundred Supernatural Tales* game (the *hyaku-monogatari kaidan-kai*) in which, on summer evenings, candles would be extinguished one at time each time a story had been told, in such a way that the ensuing ever-increasing dimness would encourage the spirits to make an appearance. The playful and group nature of the appreciation of the pictorial is intimately connected with the urbane culture of the Edo period, and the recurring theme of the female ghost in the illustrated literature is an indication of the popularity this subject enjoyed.

Several paintings in this catalog attest to the fact that this genre continued to exist until the Second World War. Even today, the summer season is the time when some Japanese museums bring out and show their collections of “ghost paintings”, often in a playful way, and the children are certainly not least among those who display an excited interest in this supernatural and fantastical universe that at the same time seems astonishingly familiar to them.

Mais ces peintures qui jouent avec le goût pour le grotesque, plutôt que d’effrayer, cherchaient probablement surtout à divertir, quand ce n’est pas à protéger tels des talismans, à favoriser la prospérité du commerce ou à attirer les clients dans les maisons de courtisanes⁶. Les peintures de l’*oni no nenbutsu*, le démon grotesque habillé en moine de l’imagerie populaire d’Otsu, qu’on accrochait dans les maisons ou au chevet des enfants, n’avaient-elles pas également pour fonction — selon la croyance dans le pouvoir répulsif des images effrayantes — d’éloigner les malheurs et de faire cesser les pleurs nocturnes des enfants ?

Ces peintures de spectres ne s’appréciaient sans doute vraiment que collectivement. Des témoignages prouvent que les œuvres de la collection d’Enchō — dont beaucoup furent réalisées à sa demande par ses amis peintres à partir des années 1870 — étaient sorties à l’occasion de ses spectacles, comme un support à ses histoires de spectres, et qu’elles fascinaient l’auditoire autant que les contes du maître⁷. Peut-être les utilisait-on aussi pour se donner des sueurs froides lors du jeu des « cent contes fantastiques » (*hyaku-monogatari kaidan-kai*) qui consistait, pendant les veillées estivales, à éteindre une bougie à la fin de chaque histoire récitée à tour de rôle, pour favoriser la manifestation des esprits fantomatiques de la nuit… Cette dimension ludique et collective de l’appréciation picturale est intimement liée à la culture urbaine de l’époque d’Edo, et la présence récurrente de ce thème de la femme spectrale dans la littérature illustrée suggère l’engouement populaire qu’il suscita.

Plusieurs peintures du catalogue témoignent du fait que ce genre se poursuivit jusqu’à la Seconde Guerre mondiale. De nos jours encore, la saison estivale est l’occasion pour certains musées japonais de sortir leurs collections de « peintures de spectres », parfois mises en scène de manière ludique, et les enfants ne sont pas les derniers à se passionner pour cet univers fantastique qui leur semble d’une étonnante familiarité.

[[]* Christophe Marquet is a Japanese art historian, and currently director of the French School of Asian Studies (EFEO).

[[]* Christophe Marquet est historien de l’art japonais et directeur de l’École française d’Extrême-Orient.

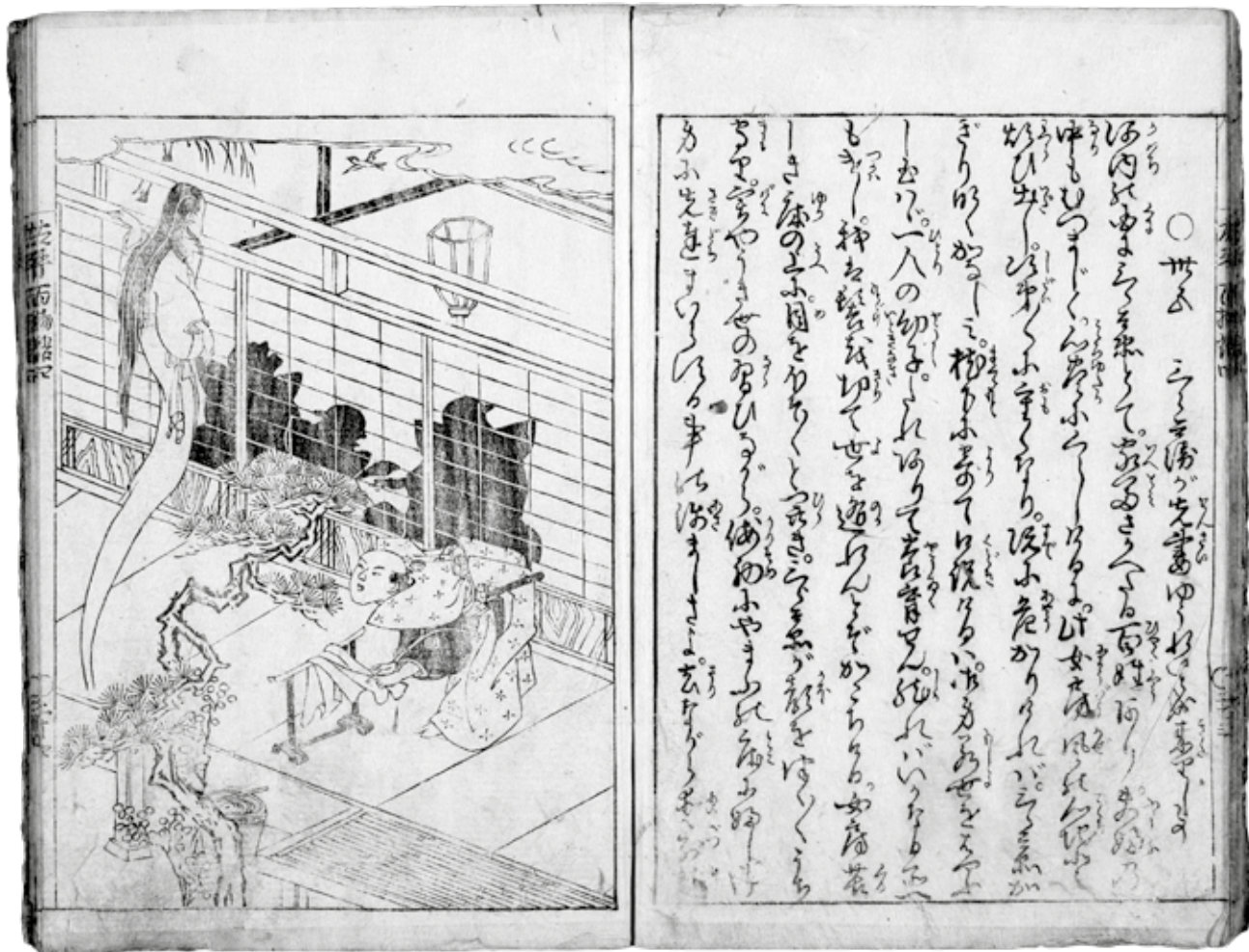


Plate 2 *The Apparition of the Former Wife of Saburōbei Transformed into a Ghost*, Ban Yūsa, illustration by Takagi Sadatake, *Taihei hyaku-monogatari*, Ōsaka, Kawachiya Uhei, 1732, Waseda University collection.

Fig. 2 « L'apparition de l'ancienne épouse de Saburōbei transformée en spectre », Ban Yūsa, illustration de Takagi Sadatake, *Taihei hyaku-monogatari*, Ōsaka, Kawachiya Uhei, 1732, coll. de l'université Waseda.

1 See notably his text titled *Ueno* (June 1927) in which he evokes his memory of this neighborhood. *Kafū zenshū*, Tōkyō, Iwanami shoten, Vol. 16, 1994, pp. 239-245.

2 All of these paintings are reproduced in Tsuji Nobuo (Ed.), *Yūrei meiga-shū. Zenshō-an-zō San'yūtei Enchō korekushon / Japanese Ghost Paintings: The San'yūtei Enchō Collection at Zenshō-an*, Tōkyō, Perikan-sha, 1995, reprint Chikuma shobō, 2008.

3 Lafcadio Hearn, *In Ghostly Japan*, London, Sampson Low, Marston, & Co., 1899. The French translation by Marc Logé titled *Au Japon spectral* (Mercure de France, 1929) does not include the illustrations that appear in the original.

4 *In Ghostly Japan* includes two paintings signed by Gyokushū, including one called *The Peony Lantern* to illustrate the *A Pasionnal Karma* story by Enchō. Hearn provides no information about the artist.

5 Takada Mamoru analyzed the evolution of the representation of the *yūrei* illustrated in the literature beginning in the 1660s which led to the emergence of the pictorial archetype of the ghost-woman in the 18th century. Cf. "Yūrei no zō / imēji no hensen" in Tsuji Nobuo, *op. cit.*, pp. 151-187.

6 See Keiko Tanaka, "La représentation de la rancune dans les *yūrei-ga*, les peintures de spectres (The Representation of Rancor in the *Yūrei-ga* Paintings of Ghost)", exhibition catalog for *Enfers et fantômes d'Asie / Ghosts and Hell - The Underworld in Asian Art*, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Flammarion, 2018, pp. 88-99.

7 See the catalog for the exhibition titled *Urameshiya meido no miyage. Zenshō-an San'yūtei Enchō yūrei-ga korekushon wo chūshin ni / Urameshiya... Art of the Ghost: Featuring Zenshō-an's San'yūtei Enchō Collection of Ghost Paintings*, The University Art Museum, Tokyo University of Arts, 2015, pp. 34-35.

1 Voir notamment son texte intitulé « Ueno » (juin 1927) dans lequel il évoque le souvenir de ce quartier. *Kafū zenshū*, Tōkyō, Iwanami shoten, vol. 16, 1994, pp. 239-245.

2 Toutes ces peintures sont reproduites dans Tsuji Nobuo (éd.), *Yūrei meiga-shū. Zenshō-an-zō San'yūtei Enchō korekushon / Japanese Ghost Paintings: The San'yūtei Enchō Collection at Zenshō-an*, Tōkyō, Perikan-sha, 1995, rééd. Chikuma shobō, 2008.

3 Lafcadio Hearn, *In Ghostly Japan*, London, Sampson Low, Marston, & Co., 1899. La traduction française par Marc Logé sous le titre *Au Japon spectral* (Mercure de France, 1929) ne comporte pas les illustrations de l'édition originale.

4 *In Ghostly Japan* comporte deux autres peintures signées Gyokushū, dont une intitulée *The Peony Lantern* pour illustrer le conte *A Pasionnal Karma* d'Enchō. Hearn ne donne aucune indication sur l'artiste.

5 Takada Mamoru a analysé l'évolution de la représentation des *yūrei* dans la littérature illustrée à partir des années 1660, qui a mené à la formation au XVIII^e siècle de l'archétype pictural de la femme spectrale. Cf. « Yūrei no zō / imēji no hensen » in Tsuji Nobuo, *op. cit.*, pp. 151-187.

6 Voir Keiko Tanaka, « La représentation de la rancune dans les *yūrei-ga*, les peintures de spectres », catalogue de l'exposition *Enfers et fantômes d'Asie*, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Flammarion, 2018, pp. 88-99.

7 Voir le catalogue de l'exposition *Urameshiya meido no miyage. Zenshō-an San'yūtei Enchō yūrei-ga korekushon wo chūshin ni / Urameshiya... Art of the Ghost: Featuring Zenshō-an's San'yūtei Enchō Collection of Ghosts Paintings*, The University Art Museum, Tokyo University of Arts, 2015, pp. 34-35.



The Anatomy of Ghosts

by Kei Osawa *

Anatomie des spectres

par Kei Osawa *

Chimimōryō 魑魅魍魎. These four ideograms in Japanese designate the various supernatural entities as a group and in their large number, and are sufficient to arouse reactions of agitation and fear. Indeed, the enormous diversity of the Japanese incarnations of the *yōkai* 妖怪 that appear in the collections commonly known as the *Hyakki yagyō emaki* 百鬼夜行絵巻 (Painted scrolls of the hundred demons in nocturnal procession) can be disconcerting to anyone who wants to decipher them. Nonetheless, in spite of their daunting number, a reader ultimately finds that the methods used to make these super or para-human representations of ghosts are limited to a restricted number of fundamental semiotic operations.

Most of the ghosts seen in prints are chimeras. In the physical sense, they are monstrous agglomerations of various body parts taken from heterogeneous organisms, and in the figurative sense, they are impossible concretions of life and death into individual beings. Katsushika Hokusai 葛飾北斎 depicts female ghosts without legs, as immaterial and floating beings, who appear in the world of men to exact vengeance before disappearing as quickly as they came, in defiance of gravity. This fundamental process of dehumanization, ubiquitous in the Edo period, is still preponderant in the contemporary *nibonga* 日本画 (Japanese style painting) as seen in the recurring representations of the *yūrei* 幽霊 by Matsui Fuyuko 松井冬子. The eminent ghost portraitist Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 reaches a higher level of sophistication when he chooses to depict Mitsukuni 光国 defying the skeleton ghost conjured by Takiyasha 滝夜叉姫 in his famous triptych *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 (In the ruins of the palace at Sōma). While in the literary work that describes this episode hundreds of little skeletons come together before Mitsukuni to do battle, Kuniyoshi shows only one, of outsized dimension, bent menacingly

Chimimōryō 魑魅魍魎. Ces quatre idéogrammes désignant en japonais les diverses entités surnaturelles dans leur ensemble suffisent à produire un effet de nombre, de grouillement, de frayeur chaotique. De fait, la diversité foisonnante des incarnations japonaises des *yōkai* 妖怪 défilant dans les divers recueils communément nommés *Hyakki yagyō emaki* 百鬼夜行絵巻 (Rouleaux peints des cents démons en procession nocturne) peut déconcerter quiconque veut en déchiffrer une version. Néanmoins, par-delà cet effet de nombre, un lecteur attentif remarquera que les méthodes employées pour rendre fantomatiques ces représentations surhumaines ou para-humaines se limitent à un nombre restreint d'opérations sémiotiques fondamentales.

La plupart des spectres apparaissant dans les estampes sont des chimères – au sens propre, ils sont l'adjonction monstrueuse de diverses parties corporelles relevant d'organismes hétérogènes ; au sens figuré, ils sont comme une concrétion impossible de la vie et de la mort en un seul être. Quant aux fantômes féminins, Katsushika Hokusai 葛飾北斎 les représente sans jambes, immatériels et flottants, apparaissant dans le monde des hommes pour exercer leur vengeance avant de disparaître aussi subitement, dans un défi à la gravité. Ce procédé élémentaire de déshumanisation, généralisé pendant l'époque d'Edo, est encore prépondérant dans le *nibonga* 日本画 (peinture de style japonais) actuel, tel qu'il s'illustre dans les représentations récurrentes de *yūrei* 幽霊 par Matsui Fuyuko 松井冬子. Plus sophistiqué est le parti pris de l'éminent portraitiste de spectres Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳, lorsqu'il choisit de dépeindre Mitsukuni 光国 défiant le squelette-spectre conjuré par la princesse Takiyasha 滝夜叉姫 dans son célèbre triptyque *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 (Dans le palais en ruines de Sōma). Alors que dans l'ouvrage littéraire contenant cet épisode, des centaines de petits squelettes s'organisent devant Mitsukuni en ordre de bataille, Kuniyoshi en représente un seul, hors d'échelle, se courbant de manière menaçante sur les personnages. L'immensité menaçante a remplacé le grouillement. Ce parti pris radical met d'ailleurs en lumière deux autres ressorts importants du devenir-spectre des figures humaines : les chocs spatio-temporels, et le contraste exacerbé entre une figuration réaliste des personnages et leur mise hors contexte.



over his adversaries. The single enormous threat replaces the teeming mass.¹ This radical stance moreover illuminates two other important aspects of the transformation of humans into ghosts: the spatial and temporal shocks, and the contrast that is exacerbated by the realistic figuration of characters being placed out of context.

Princess Takiyasha's skeleton is like a concentrate of the technical procedures used in the production of a *yōkai*: it floats, out of scale, explicitly evoking death, and is depicted realistically although in contradiction with its mythological framework. While the notion of *realism* is doubly misplaced here - by virtue of its anachronistic character and due to the supernatural nature of the representations in question - Princess Takiyasha's skeleton nonetheless deserves our careful scrutiny because great care was taken to make her representation *anatomically correct*. Even if imperfect, the application of the anatomical knowledge of the period (the beginning of the 1840s) in this print is historically important. The influences of Buddhist sculpture on the representation of human figures have often been mentioned, although Buddhist interdictions on the manipulation of human bones forced scientists (future physicians) to use wooden skeletons in their teaching and for experimental purposes. In a curious equation, Buddhist prescriptions forbade the use of human bones even in a quest for knowledge, and as if to compensate for that, Buddhist sculpture furnished the techniques needed to produce wooden replicas of the human skeleton. This formatting of the anatomical knowledge of the period was useful to artists, notably in the production of the supernatural images that fed the teeming universe of the *yōkai*. Moreover, when we consider the rare specimens of the tridimensional representations of the human body in the history of Japanese medicine, we already observe the elements of strangeness and dehumanization that are characteristic of the representations of the *yōkai*. Let us mention here three emblematic specimens from this medical genealogy which functioned as an indirect foundation for the ever-increasing perfection of the representations of superhuman beings.

Before the introduction of Dutch and then German medicine in Japan, the source for anatomical knowledge in Japan had primarily been China. The disturbing *dōningyō* 胴人形 (bronze dolls) made in Japan for training acupuncturists after priest Takada Shōkei 竹田昌慶 (1338-1380) brought one back from China in 1378 attest to this fact.

Le squelette de la princesse Takiyasha est comme un concentré des procédés techniques de production d'un *yōkai* : apparition flottante, hors d'échelle, évoquant explicitement la mort, dépeinte avec réalisme mais en contradiction avec son cadre mythologique. Si la notion de *réalisme* est doublement malheureuse ici - par son caractère anachronique et par la visée surnaturelle des représentations étudiées - le squelette de la princesse Takiyasha mérite néanmoins notre examen attentif dans la mesure où un soin considérable est porté à la *justesse anatomique* de sa représentation. Même imparfaite, la mise en forme des connaissances anatomiques de l'époque (à savoir le début des années 1840) dans cette estampe est historiquement importante. On a souvent évoqué les apports de la sculpture bouddhique dans la représentation des figures humaines, alors même que les interdits bouddhiques portant sur la manipulation des ossements humains amenaient les savants (futurs médecins) à employer des squelettes en bois pour leur enseignement et leurs expériences. Dans une curieuse équation, les préceptes bouddhiques interdisaient l'utilisation des ossements humains, même dans une visée cognitive ; comme pour compenser cela, la sculpture bouddhique fournit les techniques nécessaires à la production de répliques en bois du squelette humain ; cette mise en forme du savoir anatomique de l'époque servit en retour les artistes, notamment dans la production d'images surnaturelles alimentant l'univers foisonnant des *yōkai*. Or, si nous considérons aujourd'hui les rares spécimens qui jalonnent l'histoire prémoderne de la représentation en trois dimensions du corps humain dans la médecine japonaise, nous pouvons déjà y trouver les éléments d'étrangeté et de déshumanisation qui caractérisent les représentations de *yōkai*. Évoquons brièvement ici trois spécimens emblématiques de cette *généalogie médicale* des représentations humaines, soubassement indirect de la perfection croissante dans les représentations surhumaines.

Avant l'introduction de la médecine hollandaise puis allemande au Japon, la source du savoir anatomique au Japon était avant tout chinoise. En témoignent les troublantes *dōningyō* 胴人形 (poupées de bronze) fabriquées au Japon pour l'éducation des acuponcteurs, après que le prêtre Takada Shōkei 竹田昌慶 (1338-1380) en ramena une de Chine en 1378. Celle fabriquée vers 1600 par Iwata Dōsestū 岩田道雪, médecin de la province de Kishū, et conservée à l'Université de Tokyo² est une figure en terre-papier couverte de *gofun* 胡粉 (pigment blanc de carbonate de calcium) de 87 centimètres de long sur 27 de large,



The one manufactured around 1600 by Iwata Dōsestu 岩田道雪, a physician in Kishū Province, which is now at the University of Tokyo,² is made of paper clay covered with *gofun* 胡粉 (white calcium carbonate pigment). It is 87 centimeters long and 27 centimeters wide and shows the acupuncture points. The *dōningyō* were used to train acupuncturists and for their exams. Leather bags containing mercury were inserted into them in the place of organs. Candidates inserted needles into various acupuncture points following instructions. If they did so correctly, the needle pierced a bag, and mercury flowed out. This objective representation of the human body (insofar as it is a reification of it and classifies it on the basis of the scientific knowledge of the time) thus produced intermediary bodies, which were likenesses but inert and inanimate looking, that made ersatz blood flow when they were correctly pierced.

One would have to wait for the contributions of European medical knowledge for representations of the human anatomy in relief. In May of 1794, Gijsbert Hemmij, the director of the Dutch trading post at Dejima, visited the Edo government accompanied by his physician A.L.B. Keller. He presented the *rangaku* 蘭学 (Dutch studies) specialists with a French wax anatomical model. Katsuragawa Hoshū 桂川甫周, physician of the shogunate, gave craftsman Suzuki Tsunehachi 鈴木常八 precise instructions with the intention of having a reproduction made using Japanese techniques. The result was an anatomical model of a head 21 centimeters high, 15 centimeters wide and 21 centimeters deep, made of an assemblage of elements of cypress wood covered with *gofun* and hand-colored.³ This male face, with its eyes half-closed and its mouth slightly open in such a way that four uneven teeth can be seen, has the particularity of being a skinless anatomical figure only on its right side (with the exception of the mouth). The advantage it presents is that it consolidates a reproduction of the human figure covered with skin and one without it into a single figure, thus allowing anatomical and medical comparisons of the various layers of facial tissue. The visual effect is however extremely disturbing, because it is the image of a monster, a figure represented at the extreme limit between life and death, but rendered strictly according to clearly laid out medical (anatomical) principles.

While it has been established that more or less hidden real human skeletons used in medical education⁴ which were undoubtedly also used to help artists hone their knowledge did exist in a few cases, it was officially these wooden reproductions of full skeletons that contributed

représentant les points d'acupuncture. Les *dōningyō* servaient à l'éducation et à l'examen des acupuncteurs. Des poches en cuir contenant du mercure y étaient insérées en guise d'organes ; les candidats piquaient les divers points d'acupuncture en fonction des consignes ; s'ils piquaient correctement la poupée, l'aiguille perçait une poche en cuir, faisant couler le mercure. Cette représentation objective du corps humain (en ce qu'elle le réifie et l'ordonne sur la base des connaissances scientifiques de l'époque) produisit ainsi des corps intermédiaires, ressemblants mais inertes et au regard inanimé, faisant couler un simulacre de sang lorsqu'ils étaient correctement percés.

Il fallut attendre l'apport des savoirs médicaux européens pour qu'on représente en relief l'anatomie humaine. En mai 1794, le directeur du poste de commerce néerlandais à Dejima Gijsbert Hemmij rendit visite au gouvernement d'Edo accompagné de son médecin A.L.B. Keller ; il offrit aux spécialistes de *rangaku* 蘭学 (études hollandaises) un modèle anatomique français en cire. Katsuragawa Hoshū 桂川甫周, médecin du shōgunat, livra à l'artisan Suzuki Tsunehachi 鈴木常八 des indications précises en vue d'en faire une reproduction au moyen de techniques japonaises. Il en résulta un modèle anatomique de tête humaine de 21 centimètres de haut, 15 de large et 21 de profondeur, fabriqué par assemblage d'éléments en cyprès couverts de *gofun* et coloriés à la main³. Cette figure masculine, les yeux mi-clos et la bouche entrouverte laissant apercevoir quatre dents inégales, a pour particularité d'être un écorché uniquement en sa moitié droite (à l'exception de la bouche). Ceci a pour avantage de condenser en une seule figure une reproduction de la figure humaine couverte de peau et un écorché, permettant la comparaison anatomique et médicale entre divers niveaux de tissus faciaux. Or l'effet visuel est des plus troublants, car nous avons affaire à un monstre, une figure représentée à l'extrême limite entre la vie et la mort, mais uniquement à partir de principes médicaux (anatomiques) clairement énoncés.

Si l'on a fait état de l'existence plus ou moins cachée de véritables squelettes humains employés pour l'éducation médicale⁴ et qui ont sans doute également servi à affiner les connaissances des artistes, ce sont officiellement les reproductions intégrales de squelettes humains en bois qui contribuèrent à affiner considérablement les savoirs anatomiques durant l'époque d'Edo. L'illustration emblématique de cette évolution est le squelette Kagami, un ensemble complet en bois et papier couvert de *gofun* colorié (et doré par endroits) réalisé autour de 1810 par un sculpteur bouddhique non identifié d'après les instructions de l'ostéopathe



to refining and enhancing the state of anatomical knowledge in the Edo period. The emblematic illustration of this evolution is the Kagami skeleton, a complete paper and wood ensemble covered with colored *gofun* (with gold lining in places) created around 1810 by an unidentified Buddhist sculptor following instructions given to him by osteopath Kagami Bunken 各務文献 (1765-1829).⁵ It should be noted that in addition to their accuracy that made them previously unknown models for artistic representations of the human anatomy, these wooden skeletons made it possible to apprehend the human body in a properly speaking *fetishist* manner: the various elements of the wooden skeleton were independent of one another and could be manipulated or arranged freely in such a way as to create monstrous figures composed of perfectly realistic components.

Though brief, this overview of the history of anatomic representations in pre-modern Japan makes it possible to draw a parallel between the gradual perfecting of the knowledge of the human body and the progressive refinement of its depiction in the visual arts, and specifically in the representation of the *yōkai*. Another parallel could be drawn with the *zufu* 図譜 (illustrated albums) of anatomy which served as a manual not only to medical students but also to apprentice painters, and gave rise in Japan to a discipline of artistic anatomy still practiced today (*bijutsu kaibōgaku* 美術解剖学).

This para-medical practice of anatomy with the goal of representing realistic human figures which nonetheless open onto another world endures today, as the series of cypress wood skulls covered with *urushi* lacquer by sculptor Kikuchi Toshimasa 菊池敏正 clearly demonstrates. The finesse of the mimetic rendering of the bone structures only reinforces the strangeness of these sculptures which are both medical replicas and *memento mori* that somehow interrupt the course of everyday life.

The West today has a fascination for the disturbing universe of the *yōkai*. One must not underestimate the contribution that its civilization's medical knowledge, the foundation for the rationalist comprehension of living organisms, made to the perfecting of the representation of these ghost figures.

Kagami Bunken 各務文献 (1765-1829)⁵. Il est à noter qu'outre leur exactitude qui en firent un modèle inédit pour la représentation artistique de l'anatomie humaine, ces squelettes en bois permirent une compréhension proprement *fétichiste* du corps humain : les divers éléments du squelette en bois, indépendants les uns des autres, étaient manipulés un à un et pouvaient être disposés librement, de manière à créer des figures proprement monstrueuses à partir d'unités parfaitement réalistes.

Bien que bref, cet historique des représentations anatomiques en relief dans le Japon prémoderne permet de tracer un parallèle entre la perfection graduelle des connaissances du corps humain et l'affinement progressif de leur mise en forme dans les arts visuels, notamment dans la représentation des *yōkai*. Un autre parallèle pourrait être tracé avec les *zufu* 図譜 (albums illustrés) d'anatomie qui servirent de manuel, non seulement aux étudiants en médecine, mais aussi aux apprentis peintres, donnant naissance au Japon à la discipline encore pratiquée de l'anatomie artistique (*bijutsu kaibōgaku* 美術解剖学).

Cette pratique paramédicale de l'anatomie en vue de représenter des figures humaines réalistes mais ouvrant vers un monde autre perdure aujourd'hui, comme en attestent les séries de crânes en cyprès couverts de laque *urushi* réalisés par le sculpteur Kikuchi Toshimasa 菊池敏正. La finesse dans la restitution mimétique des structures osseuses ne fait que renforcer l'effet d'étrangeté de ces sculptures, à la fois répliques médicales fidèles et *memento mori* faisant irruption dans le cours quotidien des choses.

L'Occident est aujourd'hui fasciné par l'univers inquiétant des *yōkai* ; on ne peut sous-estimer la contribution de ses savoirs médicaux, assise fondamentale de sa compréhension rationaliste des organismes vivants, dans le perfectionnement de la représentation de ces figures spectrales.



Above Kikuchi Toshimasa, *Figurative Forms 018-020*, sculpted wood covered with *urushi* (artist's collection).

Ci-dessus Kikuchi Toshimasa, *Formes figuratives 018-020*, bois sculpté couvert d'*urushi* (collection de l'artiste)

¹ It is to be noted that Kuniyoshi's giant skeleton is often cited as the model for the *gasbadokuro* 餓者骨體 (emaciated skeletons) created in the 1960s, which moreover attests to the persistent creativity of the Japanese where the representation of superhuman entities is concerned.

² For a color reproduction, see The University Museum, the University of Tokyo (Ed.) *The Dawn of Modern Medicine in Japan – From Dutch Medicine to German Medical Science*, Tokyo, University of Tokyo Press, 2014, page 15.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ The best-known example is the skull of a Dutchman given by famous physician Pompe van Meerdervoort (1829-1907) to his disciple Matsumoto Ryōjun (1832-1907), future surgeon and chief of the army when he left Nagasaki for Edo. *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 16. Only the nails were made of bamboo.

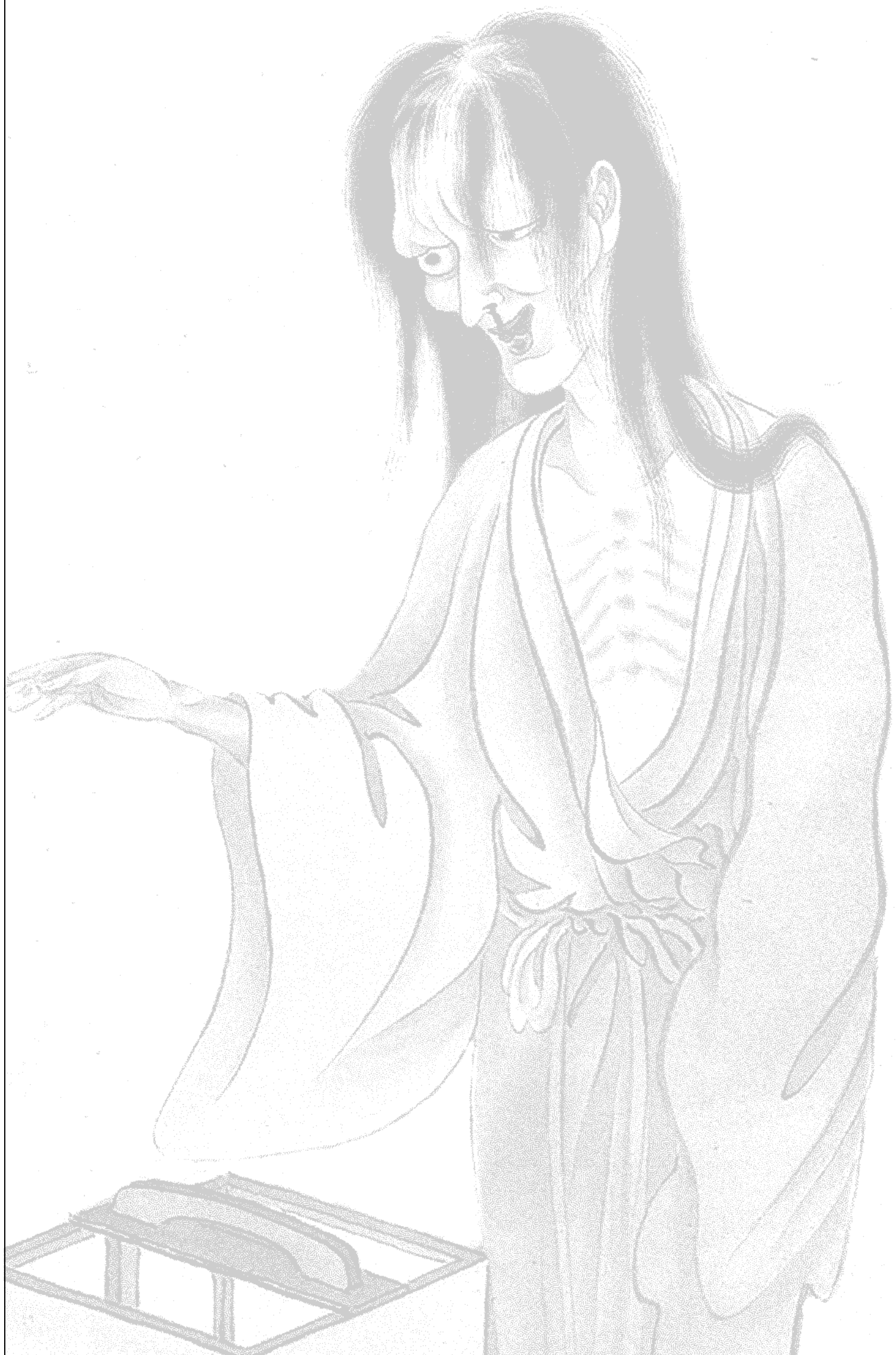
¹ Il est à noter que le squelette gigantesque de Kuniyoshi est souvent cité comme modèle des *gasbadokuro* 餓者骨體 (squelettes affamés) créés dans les années 1960, ce qui atteste d'ailleurs de la créativité persistante des Japonais en matière de représentations surhumaines.

² Pour une reproduction en couleurs, cf. Musée de l'Université de Tokyo (éd.), *The Dawn of Modern Medicine in Japan – From Dutch Medicine to German Medical Science*, Tokyo, Presses de l'Université de Tokyo, 2014, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Le cas le plus connu est le crâne d'un Hollandais offert par le fameux médecin Pompe van Meerdervoort (1829-1907) à son disciple Matsumoto Ryōjun (1832-1907), futur chirurgien en chef de l'armée, lorsque celui-ci quitta Nagasaki pour Edo. *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 16. Seuls les ongles furent fabriqués en bambou.



A Japanese “Vanitas”
Study on an *okimono* by Sukeyuki
by Alain Briot *

Une «vanité» japonaise

Étude d'un *okimono*
de Sukeyuki
par Alain Briot*

Description

This is an *okimono* of sculpted wood which depicts a snake winding its way through a skull with an articulated lower jaw and added teeth. Its eyes are inlaid with pieces of blond colored horn set onto gold flakes, and their pupils are rendered with two small pieces of black buffalo horn. The tongue is silver. The head is a natural blond color. Both the reptile and its teeth are in shades of ochre and brown.

Dimensions:
height: 10 cm, width: 10 cm, depth (jaw open): 15 cm

The artist's signature 亮之翁刻 *Sukeyuki-ō koku* (sculpted by the old Sukeyuki) appears in a cartouche at the right side of the base of the skull, and there is a dedication in a square cartouche at the base of the skull's left side that reads: 為前川大人 *Maekawa ushi no tame* (For M. Maekawa). The absence of a given name would make any attempt at identification futile. The term 大人 (literally “great man”), which is read *ushi*, was once an honorific title used to designate a person of some importance. At the time this *okimono* was produced, the Maekawa were a wealthy family of Nara.

Tomobako (wooden box) which has since its manufacture had the inscription *Maekawa ushi no tame* (For M. Maekawa) on its cover; 鬮體蛇 *Dokuro-hebi* (snake on a skull); seal: 蟾亭/亮之 (*Sentei/Sukeyuki*). On the back: 大正三年十月 *Taishō sannē jūgatsu* (October 1914). 蟾亭亮之七十七翁刻 *Sentei Sukeyuki nanajūnana ō koku* (sculpted by the old Sentei Sukeyuki at the age of 77); seal: 泉 (?) / 亮之 Izumi Sukeyuki.

The Artwork

At first glance, one is struck by the realism of the skull's bones and its dentition, and one is inclined to think that its great precision could easily rival that of the wooden Japanese anatomical models used for pedagogical purposes, first by Hoshino Ryōetsu, a physician in Hiroshima (1792), and then by Kagami Bunken and Okada Banri, physicians in Osaka at the beginning of the 19th century. Upon closer examination with a trained medical eye however, one quickly realizes that this is not the work of an anatomist but of an artist whose intent was not

Descriptif

Okimono en bois sculpté représentant un serpent explorant un crâne à mâchoire articulée, aux dents rapportées. Les yeux du serpent sont incrustés de corne blonde sur fond de paillettes d'or, centrés d'une pupille en corne de buffle noire. La langue est rapportée en argent. Le crâne est de couleur blonde naturelle. Le reptile ainsi que les dents sont teintés de nuances d'ocre et de brun.

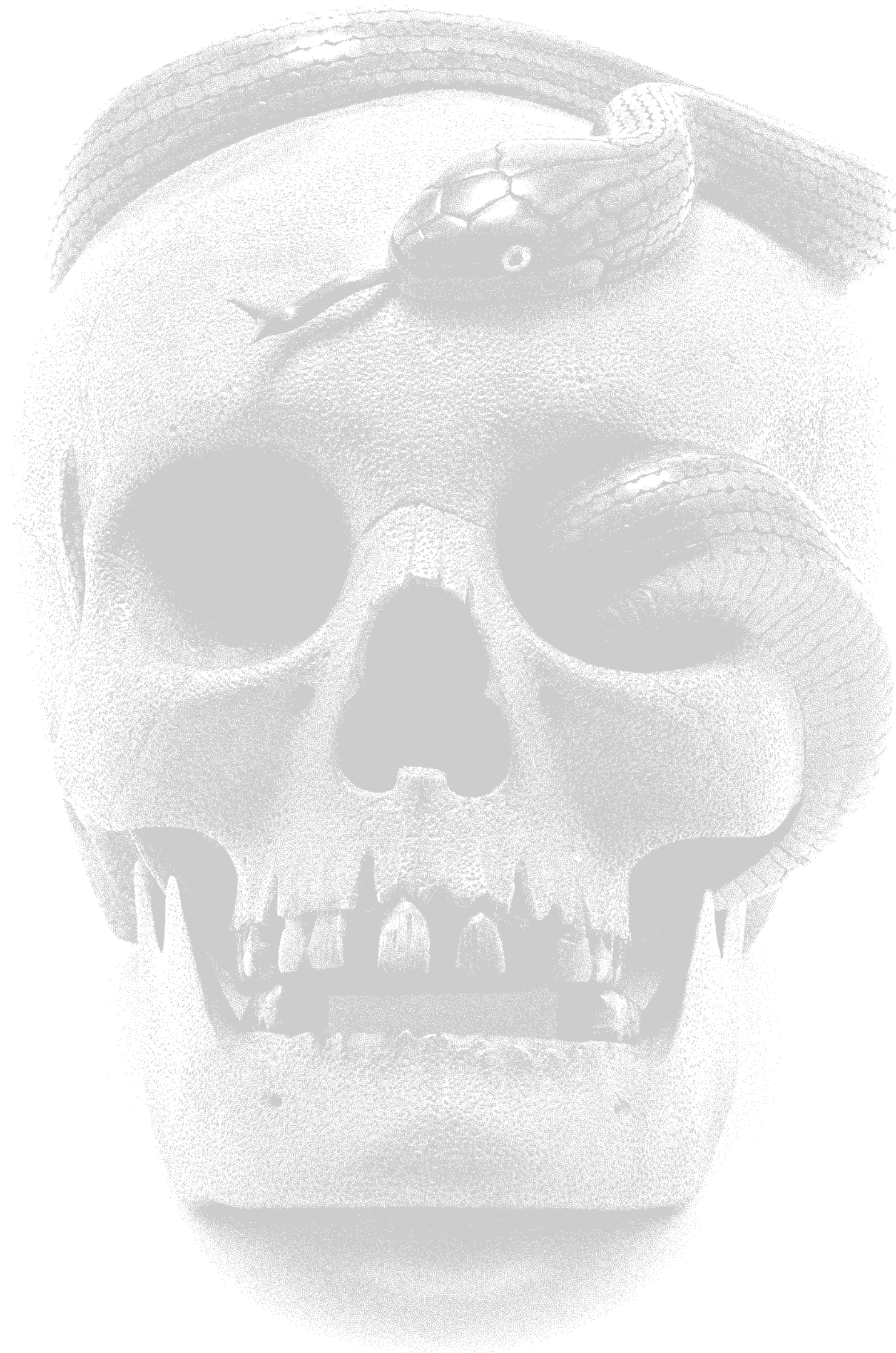
Dimensions : hauteur : 10 cm, largeur : 10 cm, profondeur (mâchoire ouverte) 15 cm.

À la base du crâne, sur le côté droit, dans un cartouche carré, signature de l'artiste 亮之翁刻 *Sukeyuki-ō koku* (Sculpté par le vieux Sukeyuki). À la base du côté gauche, dans un cartouche carré, figure un envoi : 為前川大人 *Maekawa ushi no tame* (Pour M. Maekawa). L'absence de prénom rend vaine toute tentative d'identification. Le terme 大人 (littéralement : « grand homme ») lu *ushi* était autrefois un titre honorifique appliqué aux personnages de quelque importance. À l'époque de la réalisation de cet *okimono*, les Maekawa étaient une riche famille de Nara.

Tomobako (boîte en bois) d'origine portant sur l'endroit du couvercle l'inscription *Maekawa ushi no tame* (Pour M. Maekawa), 鬮體蛇 *Dokuro-hebi* (Serpent sur un crâne) Sceau : 蟾亭/亮之 (*Sentei/Sukeyuki*). Sur l'envers : 大正三年十月 *Taishō sannē jūgatsu* (Octobre 1914). 蟾亭亮之七十七翁刻 *Sentei Sukeyuki nanajūnana ō koku* (Sculpté par le vieux Sentei Sukeyuki à 77 ans) Sceau 泉 (?) / 亮之 Izumi Sukeyuki.

L'œuvre

Au premier coup d'œil, on est frappé par le réalisme des os du crâne et de la denture, et l'on se dit que, par sa précision, l'œuvre de Sukeyuki peut aisément rivaliser avec les modèles anatomiques japonais de crânes en bois à vocation pédagogique dont la tradition commença avec Hoshino Ryōetsu, médecin de Hiroshima (1792), puis Kagami Bunken et Okada Banri, médecins d'Osaka du début du XIX^e siècle etc. Mais si l'on porte un regard médical, on comprend vite que l'on a affaire non pas à une œuvre d'anatomiste mais à une œuvre d'artiste dont le but n'est pas de copier servilement la réalité, mais de faire illusion en jouant sur



to copy reality slavishly but to create that illusion by playing with the borders between dream and reality. There are certainly some anatomical errors like the left zygomatic arch not being detached from the cranial wall, the vacuity of the nasal cavity, the absence of the vomer and the nasal concha, and the erroneous placement of the skull sutures. Albeit at the expense of the anatomical inaccuracy of verticalizing the mandibular fossa in such a way as to make it possible to set the mandibular condyles facing inwards, one cannot but admire the sculptural tour de force Sukeyuki achieved by creating an articulated but unremovable lower jaw while avoiding the use of the usual metal pieces with springs. It is likely that the mandible was not a separate piece that was attached to the skull, but rather that it and the skull itself were sculpted from the same single block of wood.

The most astonishing is however still to come. When one turns the object, one is surprised to observe that the skull is sectioned in an unusual vertical frontal posterior cutaway that passes behind the mastoid part of the temporal bone and gives it the appearance of the back of a mask. This illusion is further reinforced by the fact that the endocranium displays no other anatomical bone structure, vascular traces, cranial sutures, *sella turcica*, etc. (If Sukeyuki had wanted to do so, it would have been easy for him to render these attributes). It is in some sense the reverse of the other side's decor - all of the bone surfaces of the now mute endocranium are entirely carpeted with the abundant gouge marks that cause it to be reminiscent of the back of a Nō mask! This illusion is reinforced by the fact that Sukeyuki made regular dot marks with an awl on the bone surfaces that give them a texture more like that of straight grained wood, which the material used is not, than that of the spongiform structure of a flat bone. The snake is realistic from head to tail to the point of appearing life-like and it would be incorrect to speak of an uncompleted work here. In the end, the sculptor did not produce a snake taking possession –or coming out of– a skull, but a snake taking possession –or coming out of– a wooden sculpture of a skull. Will we ever know what meaning the artist wished to convey through the kind of *mise-en-abîme* that this vanitas object displays? By blurring the borders between the work and its model, between the real and the artifice, does the artist intend to remind us that our passage on earth is just a theatrical game, or that all is just illusion?

The Artist

Izumi Sukeyuki 泉亮之, whose real name was

la frontière entre le rêve et la réalité. On passera volontiers sur quelques erreurs anatomiques telles que l'arcade zygomatique gauche non détachée de la paroi crânienne, la vacuité de la cavité nasale dépourvue du vomer et des cornets, des sutures crâniennes fantaisistes ... On admirera le tour de force de Sukeyuki qui, au prix d'un compromis anatomique qui consista à verticaliser les cavités glénoïdes temporales pour y enchâsser les condyles mandibulaires coudés vers l'intérieur, réalise un crâne à mâchoire articulée inamovible, en évitant les habituels artéfacts métalliques à ressort. Il est vraisemblable que la mandibule n'a pas été rentrée en force, mais a été sculptée avec le crâne dans un bloc monoxyle.

Mais le plus étonnant reste à venir : lorsque l'on tourne l'objet, on a la surprise de voir que le crâne est sectionné selon un plan de coupe vertical inhabituel, frontal postérieur, passant en arrière des apophyses mastoïdes, ce qui lui donne l'aspect de l'envers d'un masque. Cette illusion est renforcée par le fait que l'endocrâne ne comporte plus aucune structure osseuse anatomique, empreintes vasculaires, sutures crâniennes, selle turcique etc. (Si Sukeyuki l'avait voulu, il eut été facile pour lui de les représenter). C'est en quelque sorte, l'envers du décor : seules des traces de coups de gouge drus tapissent entièrement les surfaces osseuses d'un endocrâne devenu muet, évoquant l'envers d'un masque de nō ! Cette illusion est renforcée par le fait que sur les tranches de section osseuses, Sukeyuki a imprimé au poinçon un pointillé régulier qui évoque beaucoup plus la texture d'un bois de fil, qui n'est pas celle du matériau utilisé, que la structure spongiforme d'un os plat. Le serpent, lui, reste réaliste de bout en bout au point de paraître vivant et il serait faux de parler d'une œuvre inachevée. Au final, l'artiste n'a pas sculpté dans le bois un serpent prenant possession -ou sortant- d'un crâne, mais un serpent prenant possession -ou sortant- de la sculpture en bois d'un crâne. Saura-t-on jamais quelle signification l'artiste a voulu donner à cette sorte de « mise en abîme » de vanité ? En brouillant les frontières entre l'œuvre et son modèle, entre le réel et l'artifice, l'artiste veut-il nous rappeler que notre passage sur terre est un jeu théâtral où tout n'est qu'illusion ?

L'artiste

Izumi Sukeyuki 泉亮之, de son vrai nom Izumi Toyojirō 泉豊次郎, naquit le 11^{ème} jour du 9^{ème} mois de Tenpo 9 (2 février 1838) dans le village de Banba, canton de Sakata en Ōmi (actuellement dans la commune de Maibara, département de Shiga). Il était le fils aîné d'une famille



Izumi Toyojirō 泉豊次郎, was born on the 11th day of the 9th month of Tenpo (February 2nd 1838) in the village of Banba, Sakata Canton in Ōmi (now in the city of Maibara in Shiga Prefecture). He was the eldest son of a family of merchants and farmers. Beginning in his earliest childhood, he amazed those around him with his artistic talents. At the age of twenty-five, while visiting Takayama in Hida Province, he became captivated by the works of sculptor Matsuda Sukenaga 松田亮長 (1800-1871), famous for his *netsuke* and *okimono* of reptiles and amphibians, and decided to turn to sculpture using Sukenaga's work as a model. As an homage to him, he took the artist's name of Sukeyuki, which has its first syllable in common with that of his master. He quickly acquired a reputation that allowed him to abandon the family businesses and to devote himself entirely to his artistic activities. In keeping with the spirit of the Hida school, he established that reputation on his sculptures of toads and snakes (whence his artist's name Sentei 蟾亭 - "the toads' flag"), and of skulls. The sculptures of snakes slithering through skulls, which represented a synthesis of two of the subjects he had mastered, became his hobby horse. It is said that Sukeyuki had gone to find his models in old burial mounds and had taken anatomy courses from a physician friend in order to gain a better understanding of muscle tendon insertions. It was in 1891 that a well known episode took place that would bolster the reputation of Sukeyuki's skulls but would surround them with a somewhat maleficent aura. On May 10th of that year, in the course of an official visit to Japan, Tsarevich Nicholas (later Tsar Nicholas II) purchased a skull with a snake from Sukeyuki. On the very next day he became the victim of a failed assassination attempt, when one of the police officers in charge of protecting him gave him a blow to the face with his saber. He owed the fact that his life was saved to his cousin Prince George of Greece who parried the second blow with his cane, but not without the attack having produced a 9-centimeter gash on the intended victim's forehead. In spite of the apologies tendered by Emperor Meiji and the resignation of the ministers of the interior and of foreign affairs, historians would later speculate on the influence that this incident might have had on the actions that led to the outbreak of the Russo-Japanese War of 1904-1905. The unfortunate incident did not however in any way stain Sukeyuki's renown, and he was awarded a prize for one of his skulls at the Chicago World's Fair (Chicago Columbian Exposition) in 1893. Sukeyuki did not moreover restrict himself

de commerçants et agriculteurs. Dès la petite enfance, il étonnait son entourage par ses dispositions artistiques. À l'âge vingt-cinq ans, au hasard d'une tournée à Takayama dans la province de Hida, il tomba en arrêt devant les œuvres du sculpteur Matsuda Sukenaga 松田亮長 (1800-1871) célèbre pour ses *netsuke* et ses *okimono* de reptiles et de batraciens et décida de se tourner vers la sculpture en le prenant pour modèle. En hommage à Sukenaga, il prit pour nom d'artiste Sukeyuki dont la première partie est commune avec celle de son maître. Il acquit rapidement une renommée qui lui permit d'abandonner les affaires familiales et de se consacrer entièrement à son activité artistique. Dans l'esprit de l'école de Hida, il fit sa réputation sur ses sculptures de crapauds et de serpents, d'où son nom d'artiste Sentei 蟾亭 (Le "Pavillon aux crapauds"), et aussi de crânes. Les sculptures de serpent explorant un crâne, qui réunissaient habilement les deux sujets pour lesquels il était passé maître, devinrent son cheval de bataille. On raconte que Sukeyuki avait été chercher ses modèles dans de vieux tumulus et qu'il avait suivi des cours d'anatomie auprès d'un ami médecin pour bien connaître les insertions musculotendineuses. C'est en 1891 que se situe un épisode fameux qui accrut la réputation des crânes de Sukeyuki et les entoura d'une aura quelque peu maléfique. Lors d'une visite officielle au Japon, le tsarévitch Nicolas (futur tsar Nicolas II) acheta, le 10 mai, un crâne au serpent de Sukeyuki. Le lendemain même, il fut victime d'un attentat. Un des policiers chargés de l'escorter lui porta un coup de sabre au visage. Il dut la vie sauve à son cousin le prince Georges de Grèce qui para le deuxième coup avec sa canne, mais il garda une cicatrice de 9 cm de long sur le côté du front. Malgré les excuses de l'Empereur Meiji qui s'empressa de venir au chevet du blessé et la démission des ministres de l'intérieur et des affaires étrangères, les historiens spéculeront plus tard sur l'influence de cet incident sur les actions qui amenèrent plus tard la guerre russo-japonaise de 1904-1905. Cet épisode fâcheux n'entacha en rien la renommée de Sukeyuki qui obtint un prix pour un de ses crânes à l'exposition universelle de Chicago (Columbian World Fair) de 1893. Mais Sukeyuki ne se cantonna pas à ses sujets macabres : la canne entourée d'un serpent du premier ministre Okuma Shigenobu (1868-1912) est restée célèbre. Mentionnons également la sculpture d'un couple de passereaux *mejiro* (*Zosterops japonicus*) en cage commandé par la Maison impériale pour le mariage du prince héritier Yoshihito en 1900. En 1920, peu avant sa mort à 82 ans, il réalisa une magnifique statue



to these macabre subjects - the cane of Prime Minister Okuma Shigenobu (1868-1912) for example, with a snake entwined around it, has remained famous. The sculpture of a pair of *mejiro* passerines (*Zosterops japonicus*) in their cage commissioned by the Imperial House of Japan for the marriage of Crown Prince Yoshihito in 1900 is also worthy of mention. In 1920, shortly before his death at the age of 82, he created a magnificent statue of the mythical hero Yamato Takeru no Mikoto for the Shinto sanctuary at the summit of Mount Ibuki.

Symbolic Connotations

Confronted with the very palpable resemblance between the skull and snake sculpture by Sukeyuki, heir of the *netsuke-shi* of the Hida school, and certain wooden, ivory or ceramic vanities from the Baroque Period in Northern Europe, one might rightly wonder whether a European influence, or at least a shared source, might not have been operative here. The notion does not seem absurd at first glance. The famous anatomical sketch of the skeleton with the spade, known as the grave digger skeleton in *De Humani Corporis Fabrica* by Vesalius (1543) influenced anatomical iconography until the Romantic period. It was introduced to Japan at the very beginning of the 17th century by Narabayashi Chinzan in his treatise on surgery titled *Geka sōden* which was adapted from a Dutch edition of *The Ten Books of Surgery* by Ambroise Paré, and in which it was reproduced. But in a land in which incineration was favored over burial, what meaning was ascribed to this grave digging skeleton, now become a gardener skeleton? In truth, one would be searching in vain for a connection between Europe and Japan where this image of a snake exploring a skull is concerned, and it certainly precedes any of the first contacts that occurred between these extremities of the world. It must be admitted on the other hand that this image did pop up from time to time in these grisly medieval times when references to gallows, ossuaries overgrown with grasses, and snakes were ubiquitous and a part of life's daily landscape.

The *memento mori* theme is universal. In the West, it reminded that human life is precarious and that one always had to be prepared to die to achieve salvation in heaven and eternal life. In Japan, human life is of course equally precarious, but one had to undergo an interminable series of deaths and rebirths in order to reach Nirvana, Buddha's paradise. In Japan, the bleached skull

du héros mythique Yamato Takeru no Mikoto pour le sanctuaire shinto situé au sommet du mont Ibuki.

Connotations symboliques

Devant la ressemblance troublante entre le crâne au serpent de Sukeyuki, héritier des *netsuke-shi* de l'école de Hida, et certaines vanités en bois, ivoire ou céramique de la période baroque du Nord de l'Europe, on est en droit de se demander s'il n'y a pas une influence occidentale, ou une source commune. A priori, l'idée n'est pas si absurde. La célèbre planche anatomique du squelette à la bêche, connu sous le nom du « squelette fossoyeur » du *De Humani corporis Fabrica* de Vésale (1543) influença l'iconographie anatomique européenne jusqu'à la période romantique. Elle fut introduite au Japon au tout début du XVII^e siècle par Narabayashi Chinzan dans son traité de chirurgie *Geka sōden* adapté d'une édition hollandaise des *Dix livres de chirurgie* d'Ambroise Paré qui l'avait reproduite. Mais dans un pays où l'incinération remplaçait l'inhumation, quel sens pouvait-on donner à ce squelette fossoyeur devenu squelette jardinier ? À vrai dire, pour cette image du serpent explorant un crâne, on chercherait en vain un lien entre l'Europe et le Japon, tant il est vrai qu'elle précède de part et d'autre les premiers contacts entre les deux extrémités du monde. Il faut admettre qu'elle s'est imposée d'elle-même ici et là dans ces périodes médiévales troublées où gibets et charniers envahis d'herbes folles et de serpents faisaient partie du paysage quotidien.

Le thème du *Memento mori* est universel. En Occident, il rappelait que la vie humaine est précaire et qu'il fallait être toujours prêt à bien mourir pour gagner le bonheur du Ciel dans la vie éternelle. Au Japon, la précarité de la vie humaine est la même, bien sûr ; mais il faut traverser une interminable série de morts et de renaissances avant d'entrer dans le Nirvana, le paradis de Bouddha. Au Japon, le crâne blanchi dans la lande, *nozaraashi* ou *sarekôbe*, est un thème pictural classique dans la peinture zen. Cette école bouddhique japonaise vient du Chan chinois, école bouddhique créée sous les Tang, fortement influencée par les textes taoïques en particulier le *Zhuangzi* (4^{ème} - 3^{ème} siècle avant notre ère). Un apologue célèbre, bien connu au Japon, raconte que Zhuangzi trouva un crâne sur le bord du chemin. L'ayant ramassé, il s'en fit un oreiller la nuit suivante. A minuit, le crâne lui apparut en songe et entra en conversation avec lui. Le crâne le renseigna sur l'au-delà. Laissons-lui la parole :

Le crâne dit : *Après la mort, plus de supérieurs ni d'inférieurs, plus de saisons ni de travaux. C'est le repos,*





in the heath, *nozarasbi* or *sarekōbe*, is a classic image subject in Zen painting. This Japanese Buddhist school comes from Chinese Chan Buddhism, which flourished during the Tang dynasty period, and was strongly influenced by Taoist texts, especially the Zhuangzi (4th - 3rd centuries BC). A famous apologue, well-known in Japan, relates that Zhuangzi found a skull by the side of a path. He picked it up and used it as a pillow the following night. At midnight, the skull came to him in his dream and began to converse with him. It told him of the world beyond:

The skull said: *“After death, no more superiors and inferiors, nor seasons, nor work. There is rest, and the endless time of the heavens and earth. This peace surpasses the happiness of kings.”* - *“Bah!”* replied Zhuangzi, *“If I could get the maker of destiny to give you back your body, bones, flesh, skin, and your father, mother, wife, children, and all your knowledge, would you find that upsetting?”*. The skull frowned, rolled up its nose and said: *“No! I would never renounce my royal peace, and exchange it for human miseries.”* (Zhuangzi, Chapter 18, D)

At the end of the same chapter, a similar episode illustrated the metaphysical enigma of death to Liezi:

While traveling, Liezi was taking his meal by the side of the path when he suddenly saw an old skull lying among tufts of grass. He tore out the grasses, pointed with his index finger at the skull, and said to it: *“Only you and I know that you are neither dead nor alive. Are you really unhappy? And am I really happy?”*

Chinese lore explains this sibylline passage, that can only be understood within the framework of the cycle of deaths and rebirths, as follows:

From the point of view of the old skull that personifies the dead man, life is his death and death is his life. Since Liezi represents the living man, from his point of view life is his life and death is his death. The distinction between life and death is thus relative to a point of view. From an absolute point of view, one does not know if a being is alive or dead.

There are innumerable Zen paintings that depict a bleached skull among wild grasses. A *takubon* (white stamping on a black background) by Itō Jakuchū (1716-1800) is among them and bears the *kōan* inscription: *“To each soul, its sack of skin (carnal envelope); to each sack of skin, its soul”*. There is also the very humorous drawing by Sengai Gibon (1750-1837) that depicts a skull with reeds growing from its orbital and nasal cavities.

le temps constant du ciel et de la terre. Cette paix surpasse le bonheur des rois. – Bah ! dit Zhuangzi, si j’obtenais du gouverneur du destin que ton corps, os, chair et peau ; que ton père, ta mère, ta femme, tes enfants, tes connaissances te fussent rendus : je crois que tu n’en serais pas fâché ? - Le crâne fronça les sourcils, retroussa le nez et dit : non ! je ne renoncerais pas à ma paix royale pour rentrer dans les misères humaines. (Zhuangzi, chap. 18, D)

A la fin du même chapitre, un épisode semblable rapporté à Liezi pose en ces termes l’énigme métaphysique de la mort :

Liezi au cours d’un voyage prenait son repas au bord du chemin lorsque soudain il aperçut un vieux crâne au milieu de touffes d’herbes. Il arracha les herbes, pointa l’index vers le crâne et lui dit : *« Seuls toi et moi savons que tu n’es ni mort, ni vivant. Es-tu vraiment malheureux ? Suis-je vraiment heureux ? »*

La glose chinoise explique comme suit ce passage sibyllin qui ne peut se comprendre que dans l’optique du cycle des morts et des renaissances :

Dans la perspective du vieux crâne qui personnifie l’homme mort, la vie est sa mort et la mort est sa vie. Dans la perspective de Liezi qui représente l’homme vivant la vie est sa vie et la mort est sa mort. Ainsi, la distinction entre la vie et la mort ne représente qu’un point de vue relatif. Au point de vue absolu, on ne sait si un être est vivant ou mort.

Parmi d’innombrables peintures zen sur le thème du crâne blanchi dans les herbes folles, citons un *takubon* (estampage blanc sur fond noir) de Itō Jakuchū (1716-1800), portant en exergue le *kōan* *« À chaque âme, un sac de peau (une enveloppe charnelle) ; à chaque sac de peau, une âme »*. Ou encore, le dessin plein d’humour de Sengai Gibon (1750-1837) représentant un crâne sur lequel des roseaux sortent des orbites et de la cavité nasale. Le texte accompagnant le dessin dit : *« Bien et mal sortent-ils des yeux, de la bouche ou du nez ? »*. Il joue sur le double sens de *yoshi* et *ashi*, deux appellations du roseau, homonymes de bien et mal. On le voit, dans ces vanités zen, rien de tragique ou d’angoissant, bien au contraire : un serein détachement et la dérision d’un calembour.

Une autre connotation qui s’attache aux vanités japonaises, aujourd’hui oubliée mais certainement prégnante à l’époque où Sukezuki réalisa son œuvre, est la connotation héroïque avec l’exaltation du sacrifice de soi jusqu’à la mort. A l’ère Meiji, le Japon était parvenu en deux décennies au rang des grandes nations en se dotant d’une armée et d’une marine modernes. Ses récentes victoires militaires sur la Chine (1895) puis la Russie (1905) entraînèrent un fort sentiment

The text that accompanies the drawing reads: “*Do good and evil come out of the eyes, the mouth or the nose?*” It plays on the double meaning of *yoshi* and *ashi*, which are two names for the reed, and homonyms for good and evil. One sees nothing tragic or frightening in these Zen vanities – on the contrary they illustrate serene detachment, and take the derisive tone a pun creates.

Another connotation that is connected with Japanese vanities, forgotten today but certainly operative at the time that Sukeyuki was producing his work, is that of heroism associated with the exaltation of self-sacrifice until death. During the Meiji period, Japan had within two decades established itself as a major world power and equipped itself with a modern army and navy. Its recent victories over China (1895) and then Russia (1905) gave rise to strong feelings of national pride and patriotism in its people. We remember a Meiji *tonkotsu* (tobacco container) decorated with a snake and snake in the grass image bearing the inscription of a couplet in classical Chinese: “*The souls of the heroes whose numbers have continued to swell for a thousand years, ardently protect the Country of the Gods (Japan)*”. Of course, nothing proves that Sukeyuki’s inspiration was of this ilk, but it may reasonably be believed that at the time, this patriotic dimension could have contributed to making this kind of object popular.

It remains for us to examine the theme of the snake whose ambiguous symbolism only further complicates the multiple and contradictory connotations which are suggested by a work like this.

The snake, which is so distinguishable from all other animal species, has a simultaneously positive and negative symbolic charge everywhere in the world. In the Bible, it represents the devil who tempted Adam and Eve in Eden, and the instigator of the original sin. But it is also the symbol of prudence as Moses’ bronze snake, and is sometimes considered the precursor of Christ because of its power to save, as illustrated by the Greek caduceus. In Japan, it is the messenger of Benzaiten, the goddess of good fortune, in both the Buddhist and Shinto religions. Its characteristic molt makes it the symbol of resurrection in the Christian religion and that of the transmigration of souls in the Buddhist religion. In Japan however, this metaphysical symbolism is clouded by a popular belief, deeply rooted since ancient times and operative until the Meiji period, that the snake had the power to transform itself into a human being, man or woman, at will, and back again likewise. The fantastic stories about such

d’orgueil national et de patriotisme dans la population. Nous avons le souvenir d’un *tonkotsu* (tabatière) de Meiji à décor de crâne et de serpent dans les herbes, portant en exergue un distique en chinois classique « *Les âmes des héros dont le flot grossit depuis mille ans, protègent ardemment le Pays des Dieux* (le Japon) ». Rien ne prouve, bien sûr, que telle était l’inspiration de Sukeyuki, mais il est permis de penser qu’à cette époque, cette dimension patriotique contribuait à rendre populaire ce type d’objet.

Il nous reste à parler du thème du serpent dont le symbolisme ambigu ne fait que compliquer davantage les connotations multiples et contradictoires qui se dégagent d’une telle œuvre.

Le serpent, qui se distingue de toutes les autres espèces animales, revêt dans toutes les parties du monde une charge symbolique à la fois positive et négative. Dans la Bible, il représente le Malin qui tenta Adam et Eve au Paradis terrestre, l’inspirateur du péché originel. Mais il est aussi le symbole de la prudence à travers le serpent d’airain de Moïse et est parfois considéré comme le précurseur du Christ en raison de sa puissance salvatrice que l’on retrouve en Grèce dans le caducée. Au Japon, il est le messager de la déesse Benzai-ten, déesse de la bonne fortune, commune au shinto et au bouddhisme. La mue caractéristique du serpent en fait le symbole de la résurrection dans la religion chrétienne et celui de la transmigration des âmes dans la religion bouddhique. Mais au Japon, cette symbolique métaphysique est occultée par une croyance populaire bien enracinée depuis les temps anciens, vivace jusqu’à l’ère Meiji, qui prêtait au serpent la faculté de se transformer à volonté en être humain, homme ou femme, de façon réversible. Les histoires fantastiques concernant de telles métamorphoses abondent tant dans les apologues bouddhiques du Moyen-âge que dans les *kaidan*, ces contes fantastiques de l’époque d’Edo dont les Japonais étaient si friands, inspirés de la littérature chinoise populaire des Ming et des Qing. Le serpent y est le plus souvent l’incarnation de la femme jalouse pleine de haine et de ressentiment à la suite d’un amour bafoué ou éconduit. La métamorphose en serpent peut se réaliser *de vivo* ou *post mortem*.

Parfois, plus subtilement, le serpent n’est pas la métamorphose d’un être humain, mais l’incarnation de l’obsession qui le ronge. Un dessin bien connu de Katsushika Hokusai, de la série des *Hyaku monogatari*, (Cent histoires fantastiques) intitulé *Shūnen* (L’obsession) montre un serpent lové autour d’une petite stèle funéraire. De nombreux indices, comme un bol à thé décoré d’un swastika et rempli d’un liquide





metamorphoses are as abundant in the Buddhist apologies of the Middle Ages as they are in the *kaidan*, the supernatural tales of the Edo period that the Japanese were so fond of, and that had been inspired by the popular Chinese literature of the Ming and Qing dynasties. In these stories, the snake is most often the incarnation of the jealous woman filled with hate and resentment as the result of having been scorned or rejected in love. The metamorphosis into a snake can take place *de vivo* or *post mortem*.

Sometimes, more subtly, the snake is not the metamorphosis of a human being but the incarnation of an obsession that troubles that person. A well-known drawing by Katsushika Hokusai from the *Hyaku monogatari* series (*A Hundred Fantastic Tales*) titled *Shūnen* (*The Obsession*) depicts a snake coiled around a funerary stele. Many indications, including a tea bowl decorated with a swastika and filled with a Prussian blue colored liquid, suggest that the deceased is Hokusai himself, and tend to prove that he was illustrating his own obsession with painting pursuing him even after death.

One can see the extent of the semiotic material that was available to an artist or writer of occult and supernatural works. This skull object by Sukeyuki, whose sexual identity cannot be determined, gives rise to all sorts of interpretations. Does the snake represent the soul of a deceased woman leaving her head to undertake some dark act of vengeance? Is it the incarnation of a woman's obsession rejoining the object of an unfulfilled passion after death, as in the tale related by the monk Ichien Mujū (1227-1312) in his volume of tales called *Shasekishū* (*Collection of Sand and Stone*) about the soul of a young woman that died of love for a novice monk and became a snake that joined him in his tomb when he died insane? The creations of the last masters of Japanese printmaking, from Katsushika Hokusai to Kawanabe Kyōsai, and from Utagawa Kuniyoshi to Tsukioka Yoshitoshi, attest to the fact: in this realm, the imagination of the Japanese has no limits.

As we have seen, this astonishing *okimono* by Sukeyuki opens up a very wide field for speculation at the same time that it retains within itself the greatest enigma of all - that of death.

Paris, May 2018

* Alain Briot is a medical doctor and a member of the Société Asiatique (Collège de France).

bleu de Prusse désignent le défunt comme étant Hokusai lui-même et tendent à prouver qu'il a illustré sa propre obsession de peindre qui le poursuit au-delà de la mort.

On voit toute la sémiologie offerte à l'artiste et à l'écrivain de littérature fantastique. Et ce crâne -objet de Sukeyuki, dont on ne peut dire si c'est celui d'un homme ou d'une femme, donne lieu à toutes sortes d'interprétations. Le serpent représente-t-il l'âme d'une défunte, sortant de son crâne pour aller accomplir quelque sombre vengeance? Est-ce l'incarnation d'une obsession féminine rejoignant après la mort l'objet d'une passion inassouvie, comme le raconte le moine Ichien Mujū (1227-1312) dans son recueil de contes *Shasekishū* (Collection de sable et de pierre) à propos de l'âme d'une jeune fille morte d'amour pour un jeune moine novice et devenue serpent rejoignant dans la tombe l'objet de sa passion lorsque celui-ci mourut dans la folie? La production des derniers maîtres de l'estampe japonaise, de Katsushika Hokusai à Kawanabe Kyōsai, de Utagawa Kuniyoshi à Tsukioka Yoshitoshi, est là pour en témoigner: dans ce domaine, l'imagination des Japonais ne connaît aucune limite.

Cet étonnant okimono de Sukeyuki laisse, on le voit, le champ libre à bien des spéculations, gardant pour lui la plus grande énigme qui soit, celle de la mort.

Paris, mai 2018

* Alain Briot est docteur en médecine et membre de la Société asiatique (Collège de France)



髑 髏

Dokuro

Skulls
and skeletons

Crânes
et squelettes



*Nyoi skeleton*

A rare and unusual unsigned bamboo *nyoi* of a skeleton. Originally from China, where it is called *ruyi*, the *nyoi* is a curved decorative object that serves as a ceremonial scepter in Buddhism. A traditional *nyoi* has a long handle and a head fashioned like a fist, a cloud, or a *lingzhi* mushroom. On this example it is skull-shaped! In modern Japanese usage, the borrowed word *nyoi* 如意, "as desired, as [one] wishes", means "ease, comfort, freedom" or "(Buddhist) priest's staff".

Bamboo, silk cordon and lacquer
Taishō period (1912-1926)
37,3 (h) cm

Nyoi squelette

Un rare et inhabituel *nyoi* en bambou en forme de squelette. D'origine chinoise où il est appelé *ruyi*, le *nyoi* est un objet décoratif incurvé qui sert de sceptre cérémonial dans le bouddhisme. Un *nyoi* traditionnel a un long manche et une tête façonnée comme un poing, un nuage ou un champignon *lingzhi*. Et ici en forme de crâne. Dans l'usage japonais moderne, le mot d'emprunt *nyoi* 如意 «comme on le souhaite, comme [un] souhait» signifie «facilité, confort, liberté» ou «personne sacerdotale (bouddhiste)».

Bambou, cordon en soie et laque
Période Taishō (1912-1926)
37,3 (h) cm



Two skeletons chatting and relaxing

Two skeletons are chatting, relaxing
and sitting outside in the moonlight.
The painting is accompanied
by a poem:

*Even a pine tree which lives
thousand years eventually dies.
The rose of Sharon blooms
only for a day but it has also its glory.*

The quote is taken from a poem
by Bai Juyi (772-846) who was
a renowned Chinese poet and Tang
dynasty government official.
It continues:

*Why should we worry about death?
Or should we be afraid to live?
Birth and death are just temporary illusions
Why should we care about the sadness
and joy in these illusions?*

The poem exhorts us to take
advantage of the days we have
and to make the most of our
time. Even beyond the grave,
the transmission of Zen from
master to student continues.

Scroll, ink on paper,
mounting on silk
Signed: Dōjin (unknown)
Meiji period (1868-1912),
early 20th century
102.5 (h) × 29.5cm
[188 (h) × 41 cm]

Deux squelettes discutent détendus

02

Deux squelettes discutent
détendus assis à l'extérieur au
clair de lune. La peinture est
accompagnée d'un poème.

*Même un sapin qui vit mille ans
finit par mourir.
La rose de Sharon fleurit seulement
un jour, mais elle est aussi glorieuse.*

La citation est tirée d'un poème
de Bai Juyi (772-846) qui était
un poète chinois renommé
et un fonctionnaire du
gouvernement de la dynastie
Tang. Il continue ainsi :

*Pourquoi devrions-nous
nous inquiéter de la mort ?
Ou devrions-nous avoir peur de vivre ?
La naissance et la mort sont juste
une illusion temporaire.
Pourquoi devrions-nous
nous préoccuper de la tristesse
et de la joie dans l'illusion ?*

Le poème suggère de vivre
pleinement chaque jour qui passe.
Même au-delà de la tombe,
la transmission du Zen du maître
à l'élève se poursuit.

Rouleau, encre sur papier,
montage en soie
Signé: Dōjin (inconnu)
Période Meiji (1868-1912),
début du xx^e siècle
102.5 (h) × 29.5cm
[188 (h) × 41 cm]



A skeleton is absorbed in reading a long scroll under the hazy moon. It is difficult to say if it is male or a female because its pelvis is hidden behind a scroll. If it is a female, she is perhaps reading a long love letter from her beloved. The skeleton is standing erect and appears immersed in its activity. The painting might be a *mitate* (allegory) painting of a courtesan reading a love letter. Ukiyo-e masters of the Edo period such as Kitagawa Utamaro (1753-1806) often portrayed the courtesan at the Tea House reading letters under the dim light in the wee hours. It might be a cautionary tale suggesting that *Ukiyo* (the Floating World) is fleeting and that beauty is only skin deep. Mundane activities and pleasure do not last forever. They are therefore all the more precious!

Okada Kakyō exhibited at the 6th Teiten exhibition in 1925, but little is known about him. He was born in Tokyo, and his given name was Genjirō. His *gō* (art name) is Kakyō (literally “Flower and Countryside”). He studied *Yamato-e* style and *ukiyo-e* under Kikkawa Reika (1875-1929). Like his master, he may have deliberately distanced himself from exhibiting his works at major and public venues. Kakyō’s other art name Nenge-sō suggests that he was greatly influenced by Zen Buddhism; the words “*nenge mishō*” means the wordless transmission of the truth from Buddha Śākyamuni to Mahākāśyapa. From this paradigmatic interaction, Zen developed the key notions of transmission from heart to heart or mind to mind (*ishin-denshin*) and the special transmission outside the scriptures (*kyōge-betsuden*). Okada Kakyō died in Showa 56 (1981) at the age of 89.

Okada Kakyō (1892-1981)
Signed Kakyō senshi (華郷儷史). Seal: Kakyō (華郷)
Scroll, ink on paper, mounting on silk
Shōwa period (1926-1989), ca. 1926-1945
122 (h) × 32.5 cm [183 (h) × 45.5 cm]
Exhibited: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac
in “*Enfers et Fantômes d’Asie*” (April 10th - July 15th 2018)

Un squelette est absorbé par la lecture d’un long rouleau à la lueur d’une lune brumeuse. Son bassin est dissimulé, il est donc difficile de dire s’il agit d’un homme ou d’une femme. Si c’est une femme, peut-être est-elle en train de lire une longue lettre d’amour écrite par son bien-aimé. Le squelette se tient debout et semble entièrement plongé dans sa lecture. Il s’agit peut-être d’une peinture *mitate* (allégorie) d’une courtisane lisant une lettre d’amour. Les maîtres de l’*ukiyo-e* de l’ère Edo, tels que Kitagawa Utamaro (1753-1806), peignaient souvent des courtisanes occupées à lire des lettres dans les maisons de thé à la faible lumière du petit matin. C’est peut-être une mise en garde suggérant que l’*ukiyo* (le « monde flottant ») est éphémère et que la beauté n’est que superficielle. Les activités prosaïques et le plaisir ne dureront pas toujours et ils en sont d’autant plus précieux !

Des œuvres d’Okada Kakyō furent présentées lors de la 6^{ème} exposition Teiten, en 1925, mais on en sait peu à son sujet. Il est né à Tokyo sous le nom de Genjirō. L’un de ses *gō* (nom d’artiste) est Kakyō (littéralement « Fleurs et Campagne »). Il étudia le *style Yamato-e* et l’*ukiyo-e* avec Kikkawa Reika (1875-1929). À l’instar de son maître, il prit délibérément ses distances avec le monde de l’art, cessant d’exposer ses œuvres dans des lieux publics connus. Nenge-sō, le deuxième *gō* de Kakyō suggère qu’il a été grandement influencé par le bouddhisme Zen ; les termes « Nenge Misho » signifient la transmission sans paroles de la vérité du Bouddha Shakyamuni à Mahākāśyapa. De cette interaction paradigmatique, se sont développées les notions clés du Zen de la transmission de « cœur à cœur » ou « d’esprit à esprit » (*ishin-Denshin*), ainsi que la transmission spéciale en dehors des écritures sacrées (*kyōge-betsuden*). Okada Kakyō est mort en l’an 56 de l’ère Showa (1981) à l’âge de 89 ans.

Okada Kakyō (1892-1981)
Signé: Kakyō senshi (華郷儷史)
Sceau: Kakyō 華郷
Rouleau, encre sur papier,
monté sur soie
Ère Shōwa (1926-1989),
env. 1926-1945
122 (h) × 32,5 cm [183 (h) × 45,5 cm]
Exposé au Musée du Quai Branly-
Jacques Chirac, « *Enfers et Fantômes
d’Asie* » (10 avril - 15 juillet 2018)



A skull lies in a field beneath a full moon. A poem is written and signed:

Tama ya izu *Where is the soul of the departed?*
Komuno ni nokosu *The remains are left in the field,*
kake souka *cremated ashes,*
obana ga sueka *the fate of the pampas grass,*
kuchi mo batanade *the fall to ruin.*

Hachijū-roku ouna, Shikibu Shikibu at the age of eighty-six

Takabatake Shikibu was a poetess from the end of Edo period and an accomplished artist trained in the tea ceremony, calligraphy, scholarly literature and playing the *biwa*. Shikibu lived a long and celebrated life and died at the age of 98. Her original name was Takabatake Tomi, but she preferred to be known simply by the court title Shikibu, as inscribed on this example. The compilation of her poems was titled *Muginoyashu* (The House of Barley), and was published in Meiji 1 (1868), when she was 84. She and Ōtagaki Rengetsu (1791-1875) are considered as the most gifted female poets of the 19th century. Rengetsu and Shikibu enjoyed each other's company, and co-authored the book *Rengetsu Shikibu niyo waka shu* (a collection of *waka* by both of them) which appeared in 1868, and contained roughly 300 poems by Shikibu and 49 by Rengetsu.

Un crâne posé dans un champ
à la pleine lune. Un poème
écrit et signé.

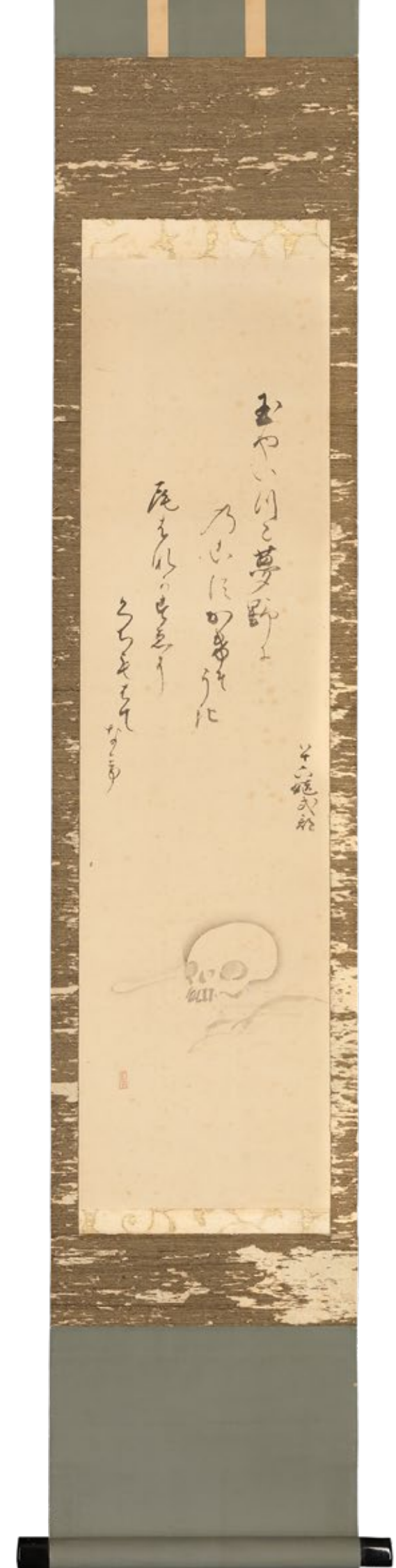
Tama ya izu
Komuno ni nokosu
kake souka
obana ga sueka
kuchi mo batanade
Hachijū-roku ouna, Shikibu

Où est l'âme du défunt ?
Ses restes sont dans le champ,
Des cendres incinérées,
Le destin des Roseaux à plumes :
Tomber en ruine.
Shikibu à l'âge de 86 ans

Takabatake Shikibu était une poétesse de la fin de l'ère Edo et une artiste accomplie formée à la cérémonie du thé, à la calligraphie, à la littérature et au *biwa*. Shikibu vécut une longue vie et fut honorée de son vivant. Elle mourût à l'âge de 98 ans. Née Takabatake Tomi, elle préférait être connue simplement par son titre de cour : Shikibu, comme ici par sa signature. La compilation de ses poèmes intitulée « *Muginoyashu* » (La Maison de l'Orge) a été publiée la première année de l'ère Meiji (1868), quand elle avait 84 ans. Elle et la célèbre Ōtagaki Rengetsu (1791-1875) sont considérées comme les deux poétesse les plus douées du XIX^e siècle. Rengetsu et Shikibu s'appréciaient mutuellement et ont co-écrit l'ouvrage *Rengetsu Shikibu Niyo Waka Shu* (un recueil de *waka* par Rengetsu et Shikibu) paru en 1868 et regroupant environ 300 poèmes de Shikibu et 49 de Rengetsu.

Rouleau, encre sur papier,
support en soie
Daté : 1870
Calligraphie : Takabatake Shikibu
(1785-1881)
Signé : *Hachiju-roku ouna, Shikibu*
(Shikibu, une vieille femme
de 86 ans - 1870)
Peintre : Hashimoto Gahō (1835-
1908) à l'âge de 35 ans en 1870
Sceau: Gahō 雅邦
74,5 (h) × 19,6 cm [152 (h) × 24,3 cm]

Scroll, ink on paper, mounting on silk
Dated: 1870
Calligraphy: Takabatake Shikibu (1785-1881)
Signed: *Hachiju-roku ouna, Shikibu*
Painter: Hashimoto Gahō (1835-1908)
Seal: Gahō 雅邦
74.5 (h) × 19.6 cm [152 (h) × 24.3 cm]



Two skeletons are relaxing, as one drinks sake while the second plays a shamisen with a plectrum (*bacci*). This painting is accompanied by a poem:

*Nozarashi ya
mina tsuki bana no
yume no ato,
nanajū-san.* *Alas! Skeletons,
the moon and flower,
the aftermath of dreams.
At the age of seventy-three*

Ryōsen ga Painted by Ryōsen

The poem appears to have taken inspiration from the famous travelogue essay titled *The Nozarashi Diary* (*Nozarashi kikō*) by Matsuo Bashō (1644-1694). Bashō canonized the Buddhist notion of impermanence and the rule of fate over the existence of all living creatures in this work.

Sorori Shinzaemon II (1842-1923), whose original name was Isato Jūjiro was active in Osaka (Kansai) under the artist's name (*gō*) Ryōsen. He was a well-known master of *rakugo*, a form of Japanese verbal entertainment. He was a descendant of Sorori Shinzaemon I who served Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) as a jester and whom some consider the founder of *rakugo* in Japan. There are however many legendary stories about him, and others maintain he was a fictitious figure that never actually existed. Shinzaemon II studied painting under Kubota Beisen (1852-1906) who was one of the founders of the Kyoto Prefectural School of Painting.

Deux squelettes se détendent, l'un boit du saké tandis que l'autre joue du shamisen à l'aide d'un plectre (*bacci*). Cette peinture est accompagnée d'un poème :

*Nozarashi ya
mina tsuki bana no
yume no ato,
nanajū-san.
Ryōsen ga*

*Hélas ! Squelettes,
la lune et la fleur,
le lendemain des rêves.
À l'âge de soixante-treize
Peint par Ryōsen*

Le poème semble inspiré du célèbre récit de voyage intitulé « Carnets de Nozarashi » (*Nozarashi kikō*) écrit par Matsuo Bashō (1644-1694). Bashō y glorifie la notion bouddhiste de l'impermanence et le destin régnant sur l'existence de toutes les créatures vivantes.

Sorori Shinzaemon II (1842-1923), né Isato Jūjiro, était un peintre d'Osaka (Kansai) connu sous son nom d'artiste (*gō*) Ryōsen. C'était un maître renommé de *rakugo*, une forme de spectacle comique littéraire japonais. Il était l'un des descendants de Sorori Shinzaemon I qui fut le conteur de Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) et que l'on considère comme le fondateur du *rakugo* au Japon. De nombreuses histoires et légendes circulent à son sujet, selon l'une d'entre elles il serait même un personnage fictif n'ayant donc jamais réellement existé. Shinzaemon II a étudié la peinture sous la direction de Kubota Beisen (1852-1906), l'un des fondateurs de l'école préfectorale de peinture de Kyoto.

Rouleau, encre et couleurs sur soie, montage sur soie
Signé : Gyosen (漁仙)
à l'âge de 73 ans
Sorori Shinzaemon II (1842-1923)
Période Meiji-Taishō,
début du XX^e siècle
102 (h) × 32 cm [168 (h) × 44 cm]

Scroll, ink on colour on silk, mounting on silk
Signed: Gyosen (漁仙) at the age of 73
Sorori Shinzaemon II (1842-1923)
Meiji-Taishō period, early 20th century
102 (h) × 32 cm [168 (h) × 44 cm]



The raven or crow is called *karasu* in Japan and it often mates for life. A Japanese proverb extolling the virtues of filial piety says: “*Karasu ni bampo no ko ari*”, “Their young feed the ravens in return.” The crow’s cry, “*kō*,” is a homophone for the word for filial piety (孝, *kō*).

Ravens have been an important symbol in pagan mythology in many parts of the world. In Japan, they have long been sacred and are considered to carry the souls (*reikon*) of the deceased. When it is agitated and cawing, *karasu* is thought to portend that someone will soon die. *Karasu* in general are thought to have supernatural power and are never molested.

Au Japon, le corbeau (ou corneille) est nommé *karasu*. Le corbeau, un oiseau monogame, figure dans ce proverbe japonais vantant les vertus de la piété filiale: «*Karasu ni bampo no ko ari*», «En retour, leurs jeunes nourrissent les corbeaux». Le cri du corbeau, «*kō*», est un homophone de la prononciation de l'idéogramme 孝 [*kō*]: la piété filiale.

Dans de nombreuses régions de la planète, le corbeau a été un symbole important dans la mythologie païenne. Au Japon, Les *karasu* sont depuis longtemps sacrés, car on considère qu'ils transportent les âmes (*reikon*) des défunts. Un corbeau agité et qui croasse présage que quelqu'un va bientôt mourir. Les *karasu* ne sont jamais maltraités car on considère qu'ils ont des pouvoirs surnaturels.

Anonymous
Scroll, ink and mounting on silk
Meiji-Taishō period, ca. 1900-1926
79.5 (h) × 33.9 cm
[160.5 (h) × 37.5 cm]

Anonyme
Rouleau, dessin à l'encre monté sur soie
Ère Meiji-Taishō, circa 1900-1926
79,5 (h) × 33,9 cm
[160,5 (h) × 37,5 cm]



Two skeletons are seen seated drinking *sencha*. The tea *sencha* ceremony was mostly practiced in the Kansai area (Kyoto, Osaka, Sakai, etc.) where the *bunjin* literati culture flourished during the Edo-Meiji periods. It is said that ghost paintings were very auspicious in old Osaka, where the rich mercantile population had a great deal of power and wealth. Many of these merchants were also *bunjin* and the owners of big businesses and used to display ghost paintings.

The ghost does not have legs (*ashi* in Japanese), and the term *ashi* is an archaic ersatz word for money. A saying goes: “*ashi ga denai - kane* (money) *ga denai*”. In a nutshell, it means a ghost has no legs and money won't run out. The painting is accompanied by an inscription which has been mostly adapted from a poem originally composed by Takasugi Shinsaku (1839-1867), a heroic samurai at the Chōshū Domain (in what is now Hagi City, Yamaguchi prefecture). Takasugi played a key role in the Meiji Restoration and in bringing down the Tokugawa government. He was one of the most courageous pro-Imperialists, and it is regrettable that he did not live to see the Meiji Emperor ascend to power. He died prematurely of tuberculosis at the age of 29.

“It has been over two thousand five hundred years since the time of Emperor Jimmu, the first Emperor of Japan, and literally millions and millions of living souls have lived, perished and gone up in smoke since that time. It matters not a whit whether one is noble or lowly, rich or poor, ignorant or heroic – we all turn into ashes. This is the true nature of the ukiyo; their worth is trivial, and is no greater than three sen.”

Painted by Chikken (Chikuken), at the Seikadō studio (“Tranquil Flower Studio”). With the Senji-muan seal (“Dreamy Things on a Boat Studio”)

Ogoshi Chikuken, also known as Ogoshi Chikken, was born in Meiji 12 (1879). The year of his death is unknown. He was originally from Usuki, Oita Prefecture, but worked in Oita and Fukuoka prefectures, on Kyushu Island. Ogoshi Chikken studied literati painting (*bunjin-ga*) under Kodama Rokō.

Ogoshi Chikuken (1879- ?)
Scroll, ink and mounting on silk
64,4 (h) × 32,5 cm [137 (h) × 39,8 cm]

Deux squelettes sont assis occupés à boire du thé *sencha*. La cérémonie du thé *sencha* était surtout pratiquée dans la région de Kansai (Kyoto, Osaka, Sakai, etc.) où la culture lettrée *bunjin* a prospéré de l'ère Edo à l'ère Meiji. Les peintures de fantôme étaient de bon augure dans le vieil Osaka où la population riche et commerçante était riche et puissante. De nombreux marchands étant aussi des lettrés, ils aimaient décorer leurs commerces de peintures de fantômes (*yūrei-ga*). Les fantômes n'ont pas de jambes (*ashi* en japonais) et le terme *ashi* est aussi un mot archaïque désignant l'argent. «*ashi ga denai - kane* (argent) *ga denai*» cet adage signifie qu'un fantôme n'ayant pas de jambes l'argent ne s'enfuira pas.

La peinture est accompagnée d'une calligraphie adaptée d'un poème composé à l'origine par Takasugi Shinsaku (1839-1867), un valeureux samouraï du domaine de Chōshū (l'actuelle ville de Hagi dans la préfecture de Yamaguchi). Takasugi a joué un rôle clé dans la restauration Meiji et dans la chute du gouvernement Tokugawa. Il était l'un des plus courageux pro-impérialistes, et il est regrettable qu'il n'ait pas vécu assez longtemps pour voir l'empereur Meiji monter au pouvoir. Il mourut prématurément de la tuberculose à l'âge de 29 ans.

«Il y a plus de deux mille cinq cents ans vécu l'empereur Jimmu, le premier empereur du Japon. Depuis ce temps des millions et des millions d'âmes littéralement ont vécu, ont péri et sont parties en fumée. Noble ou humble, riche ou pauvre, ignorant ou héroïque peu importe, nous deviendrons tous de la cendre: c'est là la vraie nature de l'ukiyo, sa valeur insignifiante ne dépasse pas trois sen.»

Peint par Chikken (Chikuken), au studio Seikadō («Studio de la fleur tranquille»). Sceau Senji-muan («choses rêveuses sur un studio bateau»)

Ogoshi Chikuken, également connu sous le nom d'Ogoshi Chikken, est né en l'an 12 de l'ère Meiji (1879). L'année de sa mort est inconnue. Il était originaire d'Usuki, dans la préfecture d'Oita, mais travailla également dans la préfecture de Fukuoka, sur l'île de Kyushu. Ogoshi Chikken a étudié la peinture de lettrée (*bunjin-ga*) avec le maître Kodama Rokō.

Rouleau, encre et support en soie
Ogoshi Chikuken (1879- ?)
64,4 (h) × 32,5 cm [137 (h) × 39,8 cm]





A scholars (*bunjin*) brush pot made from a bamboo trunk subtly carved with a skull.

Meiji period (1868-1912)
Bamboo
14 (h) × 11 × 6 cm

Un pot à pinceaux de lettrés (*bunjin*) fait d'un fût de bambou subtilement sculpté avec un crâne.

Période Meiji (1868-1912)
Bambou
14 (h) × 11 × 6 cm

08



09

Netsuke d'un crâne et squelette
Période Edo, XIX^e siècle
Buis

Skull & Skeleton *netsuke*
Edo period, 19th Century
Boxwood

Wooden bowl - "Memento mori" with skull and nyoï scepter

A wooden bowl sculpted with designs of a *nyoï*, Buddhist prayer beads and a skull. The *nyoï*, which literally means "as desired", is an object symbolizing power and authority that serves as a ceremonial scepter in Buddhism. The object has its origins in China, where it is called *ruyi*. The other motif on this object is a skull which is a symbol of death in Japan as it is in the West. It has been used in Vanitas artworks since time immemorial.

The word "*muichibutsu* 無一佛" is carved into this *nyoï*. It literally means "there is no Buddha", but there would appear to be a hidden meaning here as well. The Zen term "*honrai muichimotsu* 本来無一物" means "As human beings we have nothing. We need nothing. There is no crime, no disease, no fortune, or no suffering. We all die one day, and we cannot bring any belongings with us into the afterlife. Everything is vanity, and futile, and nothing remains." The word *muichimotsu* can be also pronounced *muichibutsu*. The last letter of the word carved on this object is *butsu* 佛 (Buddha), but it is not the same letter *butsu* 物 (thing) of this Zen term. The artist must have used this letter on purpose.

Buddhism had been the main spiritual authority since the 6th century in Japan. It had represented power and wealth because it had been promoted and protected by rulers like the shoguns and emperors. However, in the Meiji period, Buddhism's influence was challenged by the *haibutsu kiryaku* (literally "abolish Buddhism and destroy Shakyamuni") movement. The power of the Japanese emperors had been eroded by the rise of the Samurai beginning in the Kamakura period, but in the Meiji period, their power was restored. Shintoism, Japan's original religion, came back to prominence. The *haibutsu kiryaku* movement of the Meiji period resulted in the destruction of Buddhist temples, images and texts, and forced Buddhist monks to return to secular life. It can be assumed that this event was the inspiration for the creation of this bowl. "Humanity doesn't need Buddha" was an idea that corresponded exactly to public Japanese opinion at the time.

Nyoï is a symbol of authority, Buddhist prayer beads are a symbol of worldly desires, and the skull is a symbol of human death. These three things perfectly illustrate and summarize the Japanese sense of the vanitas object.

The *Kaō* (stylized signature) marked on the bottom of the *nyoï* is indecipherable and the seal-engraving style of writing in Chinese characters in the square might be Shūzan, an unknown artist.

Lime wood and lacquer
Signature Shūzan (周?山). Artist unknown
Japan, Meiji, 19th century. Provenance: Volkenkunde Museum Leiden
Exhibited in Musée du Quai Branly-Jacques Chirac,
"Enfers et Fantômes d'Asie" (April 10th - July 15th 2018)

Plat en bois - "Memento mori"
orné d'un crâne et d'un sceptre nyoï

10

Il s'agit d'un plat en bois sculpté orné de trois motifs : un *nyoï*, un chapelet bouddhiste et un crâne. Le *nyoï* (littéralement « comme désiré »), est un objet symbolisant le pouvoir et l'autorité. Il sert de sceptre pour les cérémonies bouddhistes. Les *nyoï* sont originaires de Chine où ils sont nommés *ruyi*. L'autre motif décorant ce bol est un crâne qui symbolise la mort au Japon comme en Occident. Les crânes sont utilisés dans les Vanités depuis des temps immémoriaux.

L'inscription « *muichibutsu* 無一佛 » est gravée sur ce *nyoï*. Littéralement elle signifie « Il n'y a pas de Bouddha », mais il semblerait qu'il y ait une signification cachée ici aussi. L'expression zen « *Honrai muichimotsu* 本来無一物 » signifie « En tant qu'êtres humains, nous n'avons rien. Nous n'avons besoin de rien. Il n'y a pas de crime, pas de maladie, pas de fortune, pas de souffrance. Nous mourons tous un jour; et nous ne pouvons pas emporter de possessions dans l'au-delà. Tout est vanité, futile, et rien ne reste ». Les idéogrammes « 本来無一物 » peuvent être prononcés « *muichimotsu* » mais aussi « *muichibutsu* ». Le dernier signe gravé sur cet objet est *butsu* 佛 (Bouddha) qui diffère de 物 (« chose ») mais se prononce pareil, ce qui est très probablement volontaire. Au Japon, depuis le 6^{ème} siècle, le bouddhisme a été la principale autorité spirituelle, représentant aussi le pouvoir et la richesse car ayant été favorisé et protégé par les shoguns et les empereurs. Cependant, à l'ère Meiji, l'influence du bouddhisme fut remise en question par le mouvement *haibutsu kiryaku* (i.e. « abolir le bouddhisme et détruire Shakyamuni »). Le pouvoir des empereurs japonais - un temps affaibli par les samouraïs à l'époque de Kamakura - fut rétabli à l'ère Meiji. Le shintoïsme, la religion originelle du Japon, retrouva alors sa notoriété. Le mouvement *haibutsu kiryaku* de la période Meiji a entraîné la destruction des temples bouddhistes, d'images et de textes sacrés, et forcé le retour à la vie laïque de nombreux moines bouddhistes. On peut donc supposer que cet état de fait fût l'inspiration de ce plat. « L'Humanité n'a pas besoin de Bouddha » était l'idée correspondant exactement à celle de l'opinion publique japonaise de l'époque.

Le *nyoï*, symbole d'autorité, les perles de prière, symbole des désirs mondains, et le crâne, autant d'objets symboliques qui font de ce plat une parfaite illustration et un excellent résumé des Vanités au sens japonais.

Le *kaō* (une signature stylisée) apposé au bas du *nyoï* est indéchiffrable, le style d'écriture gravée dans le sceau, en caractères chinois pourrait cependant être celui de Shūzan, un artiste inconnu.

Bois de citronnier et laque
Signature : Shūzan (周?山)
Artiste inconnu
Ère Meiji (1868-1912), ca. XIX^e siècle
Provenance : Volkenkunde
Museum de Leiden
Exposé : Musée du Quai Branly-
Jacques Chirac, « Enfers et Fantômes
d'Asie » (10 avril - 15 juillet 2018)



A rare okimono representing a snake coiled around a skull that is perched on a rock. This sculpture evokes a *nozarashi*, a traditional and popular scary story that was in vogue during the Edo Period in the context of the *Hyakumonogatari Kaidankai* (literally: “Collection of a hundred fantastic tales”), a Japanese story game.

This game was played among friends, mostly during the heat waves of summer because it made people shiver with fright! The session would begin at dusk. Three separate rooms were needed to play. The guests took their places in the first of these rooms and took turns telling *kaidan* (fantastic stories), often ones that had been transmitted by villagers who claimed to have had supernatural encounters. A mirror was placed on a small table in the second room, and about a hundred oil lamps or candles were lit in the third. After each story, the narrator made his way to the third room, extinguished a flame, looked into the mirror on his way back, and returned to his place in the first room. Darkness gradually set in, and at around the hundredth story, conditions were right for an invocation of the spirits. The game was often interrupted at the penultimate story, as participants feared an apparition of the invoked spirits.

The *Hyakumonogatari Kaidankai* was apparently first played by the Samurai class as a test of courage. The game quickly became popular with the aristocratic warrior class before peasants and townspeople began to adopt it. Some participants actually traveled the countryside to learn new mysterious tales, many of which combined elements of the vengeance of spirits with elements of Karma in Buddhism. The *Hyakumonogatari Kaidankai* was a real popular phenomenon, and combined with new printing techniques, it engendered an explosion of sales of books on the *kaidan* subject, and a search for appropriate tales in even the most remote areas of China and Japan. The first *kaidan-shu*, titled *Shokoku Hyakumonogatari* (“A Hundred Tales from Many Lands”), was published in 1677.

Un rare *okimono* représentant un serpent enroulé autour d'un crâne perché sur un rocher. Cette pièce évoque un *nozarashi*, un élément utilisé dans les histoires fantastiques traditionnelles et populaires en vogue lors de l'ère Edo et racontées pendant le jeu oral japonais : *Hyakumonogatari Kaidankai* (littéralement « Collection de cent contes fantastiques »).

Ce jeu était pratiqué entre amis, surtout pendant les grosses chaleurs estivales, car il faisait frissonner les gens...mais de peur ! La partie commençait à la tombée de la nuit. Le jeu se jouait nécessairement dans trois pièces séparées. Les invités prenaient place dans la première de ces pièces et se relayaient pour raconter des *kaidan* (histoires fantastiques), souvent apprises de villageois prétendant avoir vécu des événements surnaturels. Un miroir était placé sur une petite table dans la deuxième pièce, et une centaine de lampes à huile ou de bougies allumées étaient disposées dans la troisième. Après son récit, le narrateur se dirigeait vers la troisième pièce, éteignait une des flammes, regardait dans le miroir de la deuxième pièce puis revenait prendre sa place dans la première pièce. Les ténèbres s'installaient peu à peu, et vers la centième histoire, les conditions étaient réunies pour invoquer les esprits. Le jeu était souvent interrompu à l'avant-dernière histoire, les participants craignant réellement une apparition des esprits invoqués !

Le *Hyakumonogatari Kaidankai* fut vraisemblablement inventé par des membres de la classe des samourais pour constituer une sorte de test de courage. Le jeu devint rapidement populaire auprès de ces guerriers aristocrates avant d'être adopté par les paysans et les citoyens. Certains joueurs passionnés parcouraient même la campagne pour recueillir de nouvelles histoires mystérieuses, dont beaucoup combinaient des esprits vengeurs à des éléments karmiques issus du Bouddhisme.

Le jeu *Hyakumonogatari Kaidankai*, un phénomène très populaire, combiné à de nouvelles techniques d'imprimerie a engendré une explosion des ventes de livres sur le sujet des *kaidan*, et des quêtes d'histoires appropriées dans les régions les plus reculées de la Chine et du Japon.

Le premier *kaidan-shu*, intitulé *Shokoku Hyakumonogatari* (*Cent Récits de Nombreuses Terres*), a été publié en 1677.





Ha-bon or Naga-bon

Tray for incense or sencha with a vanitas motif. A skull and a *nyoi* (a ceremonial scepter in Chinese and Japanese Zen Buddhism) are often depicted on Japanese vanitas.

見性成佛
昭和十年晩秋
於細川客舎
澤山刀

Look deeply into yourself until you are spiritually awakened.
Showa 10, autumn
*To the attention of Mr. Hosokawa**
Carved by Takuzan (or Sawayama)

*No information is available about Mr. Hosokawa.

Wood
Shōwa 10 (1935), autumn
Signature: Sawayama or Takuzan, 澤山 Unknown
36.5 x 27.5 cm

Ha-bon ou Naga-bon

Plateau à Sencha ou à encens avec un motif de Vanité. Un crâne et un *nyoi* (un sceptre rituel dans le Bouddhisme Zen chinois et japonais) sont souvent représentés dans les vanités japonaises.

見性成佛
昭和十年晩秋
於細川客舎
澤山刀

Regardez en vous profondément jusqu'à ce que vous soyez éveillé spirituellement.
Shōwa 10 à l'automne
*À l'attention de M. Hosokawa**
Sculpté par Takuzan
(ou Sawayama)

*Aucune information concernant M. Hosokawa

Bois
Shōwa 10 (1935), Automne
Signature: Sawayama
ou Takuzan, 澤山 Inconnu
36,5 x 27,5 cm

Senryuzutsu (pipe holder)

A stag antler *senryuzutsu* in the form of a skeleton perched on top of a rock, its head resting on its arms, which are folded beneath its chin. The back shows the emaciated torso, the bony sagging ribs still apparently covered with withered skin and the shoulder blades drawn closely together. The cranium is traced with the lines of the skull's joints and the wide mouth displays its rotting teeth. Stag antler is a perfect medium for depicting decay, as its natural porosity adds to the sense of impermanence.

Stag antler
Edo period, ca. 1850
Height: 18 cm

Senryuzutsu (porte-pipe)

Un porte-pipe *senryuzutsu* en andouiller de cerf sous la forme d'un squelette en équilibre sur un rocher, la tête appuyée sur les bras croisés sous le menton. Le dos dévoile un torse décharné, les côtes affaissées sont encore apparemment couvertes d'une peau flétrie, les omoplates sont rapprochées. Le voûte crânienne est représentée avec les fontanelles qui soudent les plaques osseuses; la dentition est composée de dents pourries. L'andouiller de cerf est un matériau parfait pour décrire la décomposition, sa porosité naturelle renforçant la notion d'impermanence.

Andouiller de cerf
Période Edo, ca. 1850
18 (h) cm



Walking stick engraved with skeletons

An unusual bamboo walking stick with several skeletons engraved on it. One is holding a lantern, another an umbrella, and a third is playing a traditional Japanese *taiko* drum. In another cartouche, a skeleton observes two other skeletons entwined in what appears to be a frenetic dance - unless perhaps it's mortal combat? A *kyōka*, a poem in a Japanese style close to that of the comic *waka*, is also engraved on the stick:

Washiga omaeka
Omae ga washika
Kawa o muitara
Wakariya senu

Is it Me who is really You?
Is it You who is really Me?
If one peels off the skin
One really cannot tell at all!

Called "a song without rhyme or reason" or "a crazy poem", the *kyōka* allows freer structures in feet, rhyme and level of language. This style allows satire, parody, bawdiness, burlesque, puns and sometimes even nonsense.

Bamboo
Signed: *Nibon-koku, Kōbe Kusunokimae, sobo kenmei, Iwamoto Kenshun tō* (carved by Iwamoto Kenshun, Kusunokimae of Kobe, Japan)
Artist: Iwamoto Kenshun (active in Kobe in Meiji-Taishō period)
ca. 1900-1920
91 (h) cm

Bâton de marche gravé de squelettes

Une canne inhabituelle en bambou avec plusieurs squelettes gravés. L'un porte une lanterne, l'autre un parapluie, la troisième joue du *taiko*, le tambour traditionnel japonais. Dans un autre cartouche, un squelette regarde deux autres squelettes enlacés dans ce qui semble être une danse frénétique, à moins que ce ne soit un combat mortel ? Un *kyōka*, un style de poésie japonaise proche du *waka* comique, est également gravé sur le bâton :

Washiga omaeka
Omae ga washika
Kawa o muitara
Wakariya senu

Est-ce Moi qui est vraiment Toi ?
Est-ce Toi qui est vraiment Moi ?
Si on pèle la peau
On ne peut pas l'affirmer !

Nommé « chant sans rime ni raison » ou « poésie folle », un *kyōka* permet des structures plus libres en pieds, en rimes et en niveau de langage. Ce style autorise la satire, la parodie, le grivois, le burlesque, le calembour et parfois même le non-sens.

Bambou
Signé : *Nibon-koku, Kōbe Kusunokimae, sobo kenmei, Iwamoto Kenshun tō* (carved by Iwamoto Kenshun, Kusunokimae of Kobe, Japan)
Artiste : Iwamoto Kenshun (actif à Kobe pendant la période Meiji-Taishō)
ca. 1900-1920
91 (h) cm



14



15

Rosary with skulls
Wood and bone
Meiji period (1868-1912)

Chapelet aux crânes
Bois et os
Période Meiji (1868-1912)



Skull *netsuke*
Edo period, 19th Century
Boxwood
Exhibited in Musée du Quai
Branly-Jacques Chirac,
« *Enfers et Fantômes d'Asie* »
(April 10th - July 15th 2018)

Netsuke d'un crâne
Période Edo, XIX^e siècle
Buis
Exposé: Musée du Quai
Branly-Jacques Chirac,
« *Enfers et Fantômes d'Asie* »
(10 avril - 15 juillet 2018)

A skull is seen lying in a field in Musashino, a locality near Tokyo whose parks have inspired many Japanese writers. It is a *nozarasbi*, featured in numerous popular folk or horror tales. The Japanese tradition of telling scary stories in summer to “send shivers down people’s spines” and “cool them down” even leads to an increase in the use of skull-themed *yukata* garments and summer items.

A *shichigon-zekku* is engraved on the back. This Chinese style poem (in seven-word quatrains) was originally composed by Kan Chazan (1748-1827). It may be translated: “Since ancient times, people have believed that Death and Birth are the same. Smiling simply, an old man composed these words solemnly and reflectively. Even wild animals like foxes and racoon dogs would not look back at these White Skeletons scattered about for so many years, sitting withered and shrivelled. This poem was originally composed by Kan Chazan. (Engraved by) Kyogan, an old man of seventy-two with the Ho (Mine) seal”

Kan Chazan was a Confucian scholar, educator, and composer of Chinese style poetry who became an official scholar of Chinese studies and classics for the Fukuyama Domain (modern Hiroshima prefecture). Chazan was one of the most influential Neo-Confucian scholars of his time and maintained friendships with men of letters like Yosa Buson. This poem is from his poetry collection titled *Koyo sekiyo sonsha shi*. With its 2413 poems, 13 volumes in all, this publication became one of the bestsellers of the period. According to the information given in the book, Kan Chazan composed this poem at the request of Mr. Shisaku Omori who had a painting of skeletons.

Kyogan (which literally means “Huge Rock”), was born on Inno Island (Hiroshima prefecture) and was active during the Meiji Period. He was best known for his openwork carvings, but he also excelled in carving bamboo. He died in the late Meiji Period at the age of about 70.

Un crâne repose seul dans un champ à Musashino, un lieu proche de Tokyo dont les champs ont inspiré de nombreux auteurs japonais. Ceci est un *nozarasbi*, un élément d’histoire à faire peur (*kaidan*) appartenant à la tradition japonaise de se raconter des histoires fantastiques en été pour faire frissonner les gens afin de les « refroidir », et qui explique aussi l’augmentation des motifs de crânes sur les *yukata* (kimono d’été) et d’autres articles estivaux.

Au dos de l’étui est gravé un *shichigon-zekku*, un poème de style chinois (composé de quatrains à sept mots), composé par Kan Chazan (1748-1827). On peut traduire le texte par : « Depuis la nuit des temps, les Hommes croient qu’il en est de même de la Mort et de la Naissance. Souriant simplement, un vieil homme compose solennellement ces mots, avec réflexion. Même les animaux sauvages, les renards et les tanuki (chiens viverrins) n’ont que faire de ces squelettes blancs éparpillés là depuis si longtemps, usés, défratchés. Ce poème a été composé par Kan Chazan, et gravé ici par Kyogan, un vieil homme de soixante-douze ans, signé de son sceau: Ho. »

Kan Chazan était un érudit confucéen, un éducateur et un compositeur de poésie de style chinois. Il fut un expert officiel des études chinoises et classiques, pour le domaine de Fukuyama (dans l’actuelle préfecture d’Hiroshima). Chazan était l’un des érudits néo-confucéens les plus influents de l’époque et il tissa des liens d’amitié avec des hommes de lettres célèbres tels que Yosa Buson. Ce poème figure dans son recueil de 2413 poèmes regroupés en 13 volumes. Cette publication intitulée « *Koyo sekiyo sonsha shi* » devint une des meilleures ventes littéraires de l’époque. Selon les informations contenues dans le livre, Kan Chazan a composé ce poème à la demande de M. Shisaku Omori qui possédait des peintures de squelettes.

Kyogan (qui signifie littéralement «Rocher Géant»), né sur l’île d’Inno (dans la préfecture d’Hiroshima) fut actif pendant la période Meiji. Il était connu pour ses sculptures ajourées, mais il excellait également dans la sculpture sur bambou. Quand il mourut à la fin de l’ère Meiji, il avait autour de 70 ans.

Gravé par Kyogan, actif à l’ère Meiji
Poème de Kan Chazan (1748-1827)
Ère Meiji (1868-1912)
Bambou et laque
23,2 (h) × 4 × 2,5 cm

Carved by Kyogan, active in the Meiji Period (1868-1912)
Poem by Kan Chazan (1748-1827)
Bamboo and lacquer
23.2 (h) × 4 × 2.5 cm



骨體



Haori 羽織 *dokuro*

Soie
Période Shōwa,
ca. 1926-1940
105 (h) × 130 cm

Haori 羽織 *dokuro*

Silk
Shōwa period,
ca. 1926-1940
105 (h) × 130 cm

18



19

Juban 褌袴 *dokuro*

Under kimono
Silk
Shōwa period, ca. 1926-1940
143 (h) × 130.5 cm

Juban 褌袴 *dokuro*

Kimono du dessous
Soie
Période Shōwa, ca. 1926-1940
143 (h) × 130,5 cm

化け物

Bakemono

Monsters,
spirits and
demons

Monstres,
esprits et
démons



Tabakoire, netsuke and ojime

An unsigned stag antler netsuke of a skeleton with its right arm held to the back of its skull, and an *ojime* bead attached with a string to a leather tobacco pouch decorated with a reclining skeleton in silver.

Leather, stag antler and silver
Taishō period (1912-1926)

Tabakoire, netsuke et ojime

Un *netsuke* non signé d'un squelette en andouiller de cerf, son bras droit replié sur son crâne, et une perle *ojime* reliés par une cordelette à une blague à tabac en cuir ornée d'un squelette en argent en position couchée.

Cuir, andouiller de cerf et argent
Période Taishō (1912-1926)



Oni fleeing at a Tsuina festival

In this painting, a priest wearing a simple loincloth pursues an *Oni*. In his right hand the priest holds an object that could be a *nyoi*, a zen sceptre often used by the Rinzaï school, and in his left hand a sardine head impaled on a holly branch, in keeping with a *Setsubun* custom called *Hûragi Iwashî*.

Setsubun is the day before the beginning of spring in Japan and is celebrated yearly on February 3rd as part of the spring festival. In its association with the Lunar New Year, spring *Setsubun* can be and was previously thought of as a sort of New Year's Eve, and so was accompanied by a special ritual to cleanse away all the evil of the former year and drive away disease-bringing evil spirits for the year to come. *Setsubun* has its origins in *tsuina*, a Chinese custom introduced to Japan in the eighth century.

On this day, it is essential to eat *maki-zushi*, throw beans out your front door, eat sardines, and to impale a sardine head on a holly branch, placing it near your front door to ensure a healthy and prosperous new year. The *Oni*, a kind of ogre, is of human form and size, with sharp claws on his feet and two protruding horns on his forehead. He wears a tiger skin loincloth and has dropped his iron club called *kanabō* to the ground.

It is written on the *awasebako* (collector's box) that the artist who created this scroll was from the Sengai Gibon school.

Scroll, ink on paper, mounting on paper
 Artist: Priest Reikun (unknown priest)
 Edo period, 19th century
 25.3 (h) × 39.6 cm [109 (h) × 42 cm]
 Formerly in the collection of Michael Dunn (Tokyo)

Oni fuyant le festival tsuina

Sur cette œuvre, un prêtre vêtu d'un simple pagne poursuit un *Oni* (démon). Dans sa main droite le prêtre tient un objet qui pourrait être un *nyoi*, un sceptre zen souvent utilisé par l'école Rinzaï, et il tient dans sa main gauche une tête de sardine empalée sur une branche de houx, conformément à une des coutumes du jour de *Setsubun* nommée *Hûragi Iwashî*.

Au Japon, *Setsubun* est le jour qui précède le premier jour du printemps. Il est célébré chaque année le 3 février dans le cadre du festival du printemps. Du fait de son association avec le Nouvel An lunaire, *Setsubun* était considéré comme une sorte de réveillon du Nouvel An, et il est toujours accompagné de rituels destinés à purifier la nouvelle année des maux de l'année précédente et à chasser les maladies. La tradition de *Setsubun* vient d'une coutume chinoise « *tsuina* » introduite au Japon au XVIII^e siècle.

Le 3 février, il est essentiel de manger des *maki-zushi*, de jeter des haricots par la porte d'entrée, de manger des sardines et d'empaler une tête de sardine sur une branche de houx pour la placer près de sa porte d'entrée. *Oni*, une sorte d'ogre, est de forme et de taille humaines, avec des pieds aux griffes acérées et deux cornes saillantes sur le front. Ici, il porte un pagne en peau de tigre et a laissé tomber son *kanabō* (une massue hérissée de fer).

Il est écrit sur l'*awasebako* (boîte de collection) de ce rouleau que l'artiste appartenait à l'école de Sengai Gibon.

Rouleau, encre sur papier, monté sur papier
 Artiste : Le Prêtre Reikun (prêtre inconnu)
 Ère Edo, XIX^e siècle
 25.3 (h) × 39.6 cm [109 (h) × 42 cm]
 Précédemment dans la collection Michael Dunn (Tokyo)

Oni are creatures, or goblins, in popular Japanese folklore. They usually have a human shape, and are gigantic, with sharp claws, two protruding horns on their foreheads, tousled hair and a hideous appearance. *Oni* are commonly portrayed wearing tiger skin loincloths and wielding an iron bludgeon called *kanabō*, from which the expression “*oni-ni-kanabō*” “oni with an iron club”, in other words invincible, is derived.

In this case, the *oni* is wearing a Buddhist priest's robe and reciting the *Nenbutsu*, a chant for salvation. This figure is said to represent a sanctimonious hypocrite.

Les Oni sont des créatures, ou lutins, du folklore japonais populaire. Ils ont habituellement une forme humanoïde, une taille gigantesque, des griffes acérées, deux cornes protubérantes poussant sur leur front, des poils ébouriffés et un aspect hideux. Ils sont couramment dépeints portant des pagnes de peau de tigre et maniant un gourdin de fer appelé *kanabō* d'où découle l'expression « *oni-ni-kanabō* » « oni avec un gourdin de fer », signifiant invincible.

Dans ce cas, Oni porte la robe d'un prêtre bouddhiste, récitant le *Nenbutsu*, un chant pour le salut. On dit que cette figure exprime un hypocrite moralisateur.



Boxwood and lacquer
Edo period, 19th Century
10.5 (h) × 5 × 4 cm

Buis et laque
Période Edo, XIX^e siècle
10,5 (h) × 5 × 4 cm

A rare and enigmatic sculpture representing an exotic fictional creature purportedly from the South Seas. Similar representations in a Chinese tradition are mentioned in the illustrated works titled *Morokoshi Kinmo zui* (Encyclopaedia of China, published in 1802) and in the *Wakan sansai zue* (Sino-Japanese Encyclopaedia) published in 1712. The South Seas inhabitant, as he was imagined to be in ancient China, was also the subject of for a few rare netsuke. His chinstrap beard and his hair give him a distinctly European appearance, and his torso with its prominently rendered ribs contrasts sharply and surprisingly with his plump cheeks.

Keyaki wood (*Zelkova serrata*)
and glass
Edo Period (1604-1868),
circa 17th century
33 (h) cm

Rare et énigmatique sculpture représentant une créature exotique fictive des Mers du Sud. De semblables représentations, de tradition chinoise, sont mentionnées dans les ouvrages illustrés *Morokoshi Kinmo zui* (*Encyclopédie de la Chine*, publiée en 1802) et dans le *Wakan sansai zue* (*Encyclopédie sino-japonaise*, publiée en 1712). Quelques rare netsuke abordent également le thème de l'habitant des îles des Mers du Sud, tel qu'on l'imaginait dans la Chine ancienne. Outre son collier de barbe et sa chevelure, qui nous évoquent un Européen, c'est bien son torse aux côtes en saillie qui surprend le plus, contrastant ainsi avec des joues bien pleines.

Bois de keyaki (*Zelkova serrata*)
et verre
Période Edo (1604-1868),
ca. XVII^e siècle
33 (h) cm



The *kanabō* (literally: “metal stick”) was a spiked or studded two-handed war club used in feudal Japan by the samurai. It was also a mythical weapon, often used in tales by the *oni* (Japanese ogres) since they were reputedly extremely strong. A *kanabō* symbolizes the power of demons who come to punish the wicked in the various levels of hell. He who feels no fear of the *kanabō*, and is complacent in his righteousness, is most at risk for receiving this punishment.

The single stroke image is rendered with ink on paper with a blue cloth border extended with pale paper typical of the subdued atmosphere of Zen painting and features *shunkei-nuri* lacquered wood rollers.

Sada Kaiseki (Kanrei, 1818-1882) was a Shingon monk and a leading Buddhist figure of the early Meiji period. Operating during a central time for the formulation of fundamental modernization policies that would determine the future of Japan, Sada Kaiseki is a fascinating case of a Buddhist intellectual who did not hesitate to criticize the Meiji government and organize citizens' movements to counter its policies.

Le *kanabō* (littéralement: « bâton métallique ») est un gourdin couvert de piques métalliques ou de tête de clous sur la moitié supérieure. Cette masse d'arme qui se tenait à deux mains était utilisée par les samouraïs dans le Japon féodal. C'est aussi une arme mythique, souvent utilisée dans les contes et légendes par les *oni* (les ogres japonais) réputés être extrêmement forts. Le *kanabō* symbolise la puissance des démons visitant les différents niveaux de l'enfer pour punir ceux qui furent mauvais. Celui qui ne craint pas le *kanabō*, et se moque de la morale est le plus à risque de subir cette punition dans l'autre monde.

L'objet est représenté à l'encre d'un seul coup de pinceau, sur du papier bordé de tissu bleu lui-même bordé de papier pâle dans une composition typique de l'ambiance épurée de la peinture zen, les rouleaux en bois du support sont couverts de laque *shunkei-nuri*.

Sada Kaiseki (Kanrei, 1818-1882) est un moine de l'école Shingon et un bouddhiste influent du début de l'ère Meiji. A cette époque cruciale de la formulation des politiques de modernisation fondamentales qui déterminèrent l'avenir du Japon, Sada Kaiseki est un exemple fascinant d'intellectuel bouddhiste, n'hésitant pas à critiquer le gouvernement Meiji et à organiser des mouvements citoyens pour s'opposer à certaines politiques.

Rouleau, encre sur papier, monté sur soie
 Signé: Kanrei
 Sada Kaiseki (1818-1882)
 111,5 (h) × 27,5 cm
 [186,5 (h) × 30,2 cm]

Scroll, ink on paper, silk mounting
 Signed: Kanrei
 Sada Kaiseki (1818-1882)
 111.5 (h) × 27.5 cm [186.5 (h) × 30.2 cm]



Senryuzutsu (pipe holder)

A wooden *senryuzutsu* pipe holder representing Ashinaga ("long legs"), who is often depicted along with Tenaga ("longs arms"). Together they are a pair of *yōkai*, supernatural creatures of Japanese folklore first described in the Japanese encyclopedia *Wakan Sansai Zue*. They are said to inhabit Kyūshū island. The pair is commonly described as being from two lands - the "Long-legged Country", and the "Long-armed Country". They work together as a team to catch fish by the seashore: Tenaga climbs onto Ashinaga's back while the latter wades out from the shore, staying just above water, and Tenaga uses his long arms to grab fish while riding his partner's back.

Wood
Meiji period (1868-1912)
20 (h) cm

Senryuzutsu (porte-pipe)

Un porte-pipe *senryuzutsu* en bois sous la forme d'Ashinaga («longues jambes»), qui est souvent représenté avec Tenaga («longs bras»), formant ensemble une paire de *yōkai*, créatures surnaturelles du folklore japonais. Tous deux ont été décrits pour la première fois dans l'encyclopédie japonaise *Wakan Sansai Zue*. On dit qu'ils vivent sur l'île de Kyūshū.

La paire est communément décrite comme des gens de deux pays, le pays aux longues jambes et celui aux longs bras. Les deux travaillent en équipe pour pêcher en bord de mer: Tenaga grimpe sur le dos d'Ashinaga qui patauge au-dessus des eaux côtières, tandis que Tenaga utilise ses longs bras pour attraper du poisson dans le dos de son partenaire.

Bois
Période Meiji (1868-1912)
20 (h) cm



25

26

Ashinaga and Tenaga

Ashinaga and Tenaga ("Long Legs, Long Arms") are a pair of *yōkai*, supernatural creatures of Japanese folklore.

Pair of scrolls, ink on paper, mounting on silk
Anonymous
Meiji-Taishō period,
ca. 1880-1920
126 (h) × 19.8 cm
[186 (h) × 26.5 cm]

Ashinaga et Tenaga

Ashinaga et Tenaga («Longues Jambes, Longs Bras») sont une paire de *yōkai*, des créatures surnaturelles du folklore japonais.

Paire de rouleaux, encre sur papier, montage sur soie
Anonyme
Période Meiji-Taishō,
ca. 1880-1920
126 (h) × 19.8 cm
[186 (h) × 26.5 cm]



A nō mask representing a dragon god which is believed to live in the sea and have the power to bring rain. The mask's gold eyeballs rest beneath thick eyebrow ridges of light ochre, and since Kurohige rises from the sea, the pupils look slightly upwards. The lower jaw juts forward, while the upper jaw is pulled back to create the concave shape characteristic of this mask. With its mouth open in this way, the mask's wide, large red tongue and upper and lower teeth are visible. Its name derives from its thick, black mustache and beard. The entire mask is painted a dark flesh color, and it is worn for dragon-god roles in plays like *Chikubushima*, *Mekari*, *Kasuga Ryujin*, *Kuse-no-to* and *Orochi*.

Ce masque Nō représente un dieu-dragon supposé vivre dans la mer et avoir le pouvoir d'apporter la pluie. Les globes oculaires dorés du masque reposent sous de grosses arêtes sourcilières ocre-clair et, puisque *Kurohige* surgit de la mer, ses pupilles sont tournées légèrement vers le haut. La mâchoire inférieure dépasse à l'avant, tandis que la mâchoire supérieure est rentrée vers l'arrière pour créer la forme concave caractéristique de ce masque.

La bouche ainsi ouverte, la grande et large langue rouge du masque et ses dents (supérieures et inférieures) sont visibles.

Il tient son nom de son épaisse moustache (*hige*) noire (*kuro*) et de sa barbe. Le masque entier est peint d'une couleur évoquant une peau sombre. Il est porté pour les rôles de dieu-dragon dans des pièces telles que *Chikubushima*, *Mekari*, *Kasuga Ryujin*, *Kuse-no-to* et *Orochi*.





A *sarugaku* mask representing a demon that prefigures the character of Beshimi, before the establishment of the codification of the Nō masks. *Sarugaku* is the archaic term for what is now known as *nōgaku*, a classical drama composed of Nō and Kyōgen plays. Conventional theory on the origins of *sarugaku* points to *sangaku* (“miscellaneous arts”) introduced from the continent that are said to have merged with indigenous performing arts and gradually evolved into the highly perfected singing and dance drama that is passed down today.

Sarugaku mask, demon type
Wood
Muromachi period (1336-1573), 15th Century
21.8 (h) × 19.5 cm

Un masque *sarugaku* représentant un démon qui préfigure le personnage de Beshimi, avant l'établissement de la codification des masques nō. *Sarugaku* est le terme archaïque de l'art, désormais connu sous le nom de *nōgaku*, un drame classique composé de pièces de théâtre nō et de kyōgen. La théorie prévalant sur les origines du *sarugaku* désigne le *sangaku* (« arts divers ») originaire de Chine qui aurait fusionné avec les arts scéniques japonais pour devenir progressivement un art théâtral chanté et dansé hautement perfectionné transmis jusqu'à nos jours.

Masque Sarugaku, type démon
Bois
Période Muromachi (1336-1573),
xv^e siècle
21,8 (h) × 19,5 cm

28



A *kagura* mask representing an unidentified local demon. *Kagura* (Literally, “god-entertainment”) refers to a specific type of Shinto theatrical dance with roots that predate those of Nō. Once strictly a ceremonial art derived from *kami'gakari* (Literally, “oracular divination”), *kagura* has evolved in many directions over the span of more than a millennium. Today it is very much a living tradition, with rituals tied to the rhythms of the agricultural calendar.

Kagura mask, demon type
Wood and red lacquer
Anonymous
Edo Period, 17th-18th century
20.6 (h) × 14.5 cm

Un masque *kagura* représentant un démon local non identifié. *Kagura* (littéralement, « Divertissement Divin ») se réfère à un type spécifique de danse théâtrale shintoïste dont les racines sont antérieures à celles du théâtre nō. À l'origine un art strictement cérémoniel, dérivé du *kami'gakari* (littéralement, « divination oraculaire »), le *kagura* a évolué dans de nombreuses directions pendant plus d'un millénaire. Aujourd'hui, c'est une tradition très vivante, dont les rituels sont liés aux rythmes du calendrier agricole.

Masque Kagura, type démon
Bois et laque rouge
Anonyme
Période Edo, xvii^e-xviii^e siècle
20,6 (h) × 14,5 cm

29

Ko-beshimi is a Nō mask representing a demon from hell who performs a fierce dance. It is a smaller version of Ō-beshimi, and the compressed scale of its features creates a truly frightening and intense aura. A sharp glare emanates from the protruding, metallic gold eyeballs. The mouth is clamped firmly together and its ends curl downward without a hint of the playfulness seen in the Ō-beshimi. Ko-beshimi's dark brown-orange colour also lends the mask power. It is used to portray fierce gods from the underworld in *Ukai, Nomori, Matsuyamakagami*; terrifying demons with tremendous powers in *Himuro, Tanikou* and *Tanpuu*; and to represent a spirit that has fallen into the underworld in *Shoukoun, Shouki* and *Koutei*.

Deme Tōhaku was the 4th head of Ōno-Deme family, which was very famous as a hereditary line of Nō mask makers. Tōhaku was at first a disciple of Deme Mitsunaga, a leader of the Echizen-Deme family. He was later adopted by his master because of his great ability.

Calligraphy on the back of the mask reads:
Ko-beshimi, made by Deme Tōhaku

Ko-beshimi est un masque nō représentant un démon de l'enfer qui exécute une danse féroce. Il s'agit de la version plus petite des masques Ō-beshimi. L'échelle réduite de ses caractéristiques lui confère une aura véritablement effrayante et intense. Un vif éclat émane des globes oculaires métalliques en relief. La bouche est fermement serrée et les commissures des lèvres se recourbent vers le bas sans lui donner le caractère joueur souvent observé sur les masques Ō-beshimi. La couleur brun-orange sombre de ce Ko-beshimi renforce encore la puissance du masque.

Il est utilisé pour représenter des dieux féroces du monde souterrain dans les pièces *Ukai, Nomori, Matsuyamakagami*; des démons terrifiants dotés d'immenses pouvoirs dans les pièces *Himuro, Tanikou* et *Tanpuu*; et un esprit tombé dans le monde souterrain dans les pièces *Shoukoun, Shouki* et *Koutei*.

Deme Tōhaku était la 4^{ème} chef de la famille Ōno-Deme, une célèbre ligne héréditaire de fabricants de masques nō. Tōhaku fut d'abord un disciple de Deme Mitsunaga, un des chefs de la famille Echizen-Deme. Il fut ensuite adopté par son maître en raison de son grand talent.

L'inscription « Ko-beshimi, par Deme Tōhaku » est calligraphiée à l'arrière du masque.

Bois, cuivre et laque
Attribué à Deme Tōhaku (1633-1715)
Coffre de rangement en bois,
sac en soie
20,9 (h) × 16,3 cm

Wood, copper and lacquer
Attributed to Deme Tōhaku (1633-1715)
Wooden storage box, old silk bag
20.9 (h) × 16.3 cm



Gunbai, from the Sino-Japanese roots meaning “military-apportioned [fan]”, were a specialized form of fan used by samurai officers in Japan to communicate commands to their troops. Unlike regular fans, *gunbai* were not folding, and were usually made of wood or solid metal. This fan is decorated on one side with Raijin, the god of lightning, thunder and storms in the Shinto religion and in Japanese mythology. His name is derived from the Japanese words *rai* (thunder) and *kami* (or *shin*) (god). He is typically depicted as a spirit with a demonic appearance beating drums to create thunder. On the other side, a kind of constellation made up of nine stars could refer to the nine drums of Raijin, but its definitive meaning remains uncertain.

Samurai fan
Iron repoussé
Momoyama period (1573-1603)
43,7 (h) x 25,6 x 1 cm

Le *Gunbai*, qui a des racines sino-japonaises signifiant « de proportion-militaire [éventail] », était un éventail spécial utilisé par les officiers samouraïs au Japon pour communiquer des ordres à leurs troupes. Contrairement aux éventails ordinaires, les *gunbai* ne se pliaient pas et étaient généralement en bois massif ou en métal. Cet éventail est orné d'un côté du symbole de Raijin, le dieu de la foudre, du tonnerre et des orages dans la religion shintoïste et la mythologie japonaise. Son nom est dérivé des mots japonais *rai* (tonnerre) et *kami* ou *shin* (dieu). Il est généralement représenté sous la forme d'un esprit à l'apparence démoniaque tapant sur des tambours pour créer le tonnerre. Sur l'autre face, on peut voir une sorte de constellation composée de neuf étoiles qui pourraient représenter les neuf tambours de Raijin, mais sa vraie signification demeure incertaine.

Éventail de samurai
Fer repoussé
Période Momoyama (1573-1603)
43,7 (h) x 25,6 x 1 cm





七
寸
物

七
寸
物

This quilted (*sashiko*) *banten* is called “*hikeshi-banten*”, literally “fireman’s jacket”, and has freehand paste-resist decoration (*tsutsugaki*) on it. The heavy cotton material it is made of was meant to absorb a great deal of water to help protect its wearer from fire. After being soaked with water, these garments were worn with the plain side facing out, and the design as the lining. The role of the firemen, mostly former samurai, was vital in the community, and the rudimentary tools that they relied on along stacked the odds in favour of the fire more often than not. Firemen were thus seen as courageous men of valour and honour willing to sacrifice themselves without hesitation in order to come to the rescue of their communities. After a fire was put out, the firemen would take off their jackets and wear them inside out to show off the elaborate designs that had been hidden from view until then. They would then walk through town, perhaps on the way to a local drinking establishment, attracting the gaze of admiring townsfolk appreciative of their courage and envious of their distinctive jackets. The firemen would be taking a victory lap of sorts.

The subject of this *hikeshi banten* refers to Tawara Tōda (Fujiwara no Hidesato, a noble who lived in the 10th Century) fighting with the *yōkai Ōmukade* (a giant centipede which haunted Mount Mikami under guise of Taira no Masakado, a samurai in the Heian period who led one of the largest insurgent forces against the central government of Kyoto) to help a dragon princess.

Ce vêtement (*banten*) matelassé (*sashiko*) est appelé « *hikeshi-banten* », littéralement « veste de pompier », il est décoré de motifs réalisés par teinture avec des réserves à la pâte de riz (*tsutsugaki*).

Le lourd coton était destiné à absorber une grande quantité d’eau pour protéger contre le feu. Après avoir été trempés dans l’eau, ces vêtements étaient portés avec la face non décorée vers l’extérieur, les décorations à l’intérieur en doublure.

Le rôle des pompiers, qui étaient principalement d’anciens samouraïs, était vital pour la communauté, et les outils rudimentaires sur lesquels ils devaient compter pour combattre les incendies ne jouaient pas souvent en leur faveur. De ce fait, les pompiers étaient perçus comme des hommes courageux et valeureux, prêts à se sacrifier sans hésitation pour sauver leurs communautés. Après avoir éteint un incendie, les pompiers retournaient leurs vestes et les portaient ainsi « dedans-dehors » offrant aux regards de tous les motifs et dessins très élaborés qui étaient dissimulés. Ils se promenaient ensuite dans la ville, se dirigeant peut-être vers un établissement local servant des boissons, s’attirant en chemin les regards des passants reconnaissants de leur courage et admiratifs de leurs vestes exceptionnelles. Les pompiers faisaient ainsi une sorte de tour d’honneur.

Le sujet de ce *hikeshi banten* fait référence à Tawara Tōda (Fujiwara no Hidesato, un noble qui vivait au X^e siècle) se battant contre le *yōkai Ōmukade* (un mille-pattes géant qui hantait le Mont Mikami sous l’apparence de Taira no Masakado, un samouraï de l’ère Heian qui mena l’une des plus grandes insurrections contre le gouvernement central de Kyoto) pour défendre une princesse-dragon.

Motifs à main levée, indigo, réserve à la pâte de riz (*tsutsugaki*) sur du coton.
Période Edo, XIX^e siècle
130 (h) × 125 cm



The *Kirin* is an imaginary animal, and one of four sacred creatures in China. It has the head of a dragon, the body of a deer, legs and hooves similar to those of a horse, and the tail of a lion. Its single, distinctive horn links it to the unicorn. The *kirin* is considered a paragon of virtue. During the Edo period, the Kirin was said to appear only when a virtuous and righteous ruler and government were in power.

The painting is signed and dated: 甲戌孟暑 萬年杜多畫仙題 – “*Kōjutsu (kinoe-inu) mōsho, Mannen-zu, Gasen dai*” which means “Inscribed by Gasen, studio name Mannen-zu, in the mid-summer of the year of kojutsu (1814, 11th year of Bunka). The name Gasen literally means “Painting Immortal” and the studio name Mannen-zu literally means “Forest of One Million Years”.

A dedication is written on this scroll, with an explanation of the *kirin* in Chinese.

聖代祥瑞一麒麟	<i>Kirin is a divine and auspicious creature</i>
描得誰名天祿麟	<i>It has scales on its body</i>
戴角被毛存奇骨	<i>It is a peculiar creature with a horn on its head and hair</i>
凜然福德自成隣	<i>Gallant and virtuous</i>

The following inscription appears on the back:
 “*The Kirin is an old and rare mythical creature which is also known as Tianlu (“Heaven and Virtue”). It is said to have emerged in China during the Yuan Dynasty. The year of tsuchinoe-tora (tiger), 15th year of Bunka (1st year of Bunsei, 1818).*”

Scroll, ink and colour on paper,
 mounting on silk
 Artist: Gasen (unknown painter)
 Edo period, dated 1814 (Bunka 11)
 94 (h) × 28.5 cm [161 (h) × 41.2 cm]

Le *Kirin* est un animal imaginaire, l’une des quatre créatures sacrées en Chine. Il a la tête d’un dragon, le corps d’un cerf, les pattes et les sabots semblables à ceux d’un cheval, et la queue d’un lion. Son unique corne distinctive le lie au mythe de la licorne. Le *kirin* est considéré comme un paragon de vertu. Pendant l’ère Edo, on disait que le *kirin* ne se montrait que lorsqu’un chef et un gouvernement vertueux et intègres étaient au pouvoir.

Cette peinture est signée et datée: 甲戌孟暑 萬年杜多畫仙題 – “*Kōjutsu (kinoe-inu) mōsho, Mannen-zu, Gasen dai* » ce qui se traduit par « fait par Gasen, du studio Mannen-zu, au milieu de l’été de l’an Kojutsu (1814, 11^{ème} année de l’ère Bunka). Le nom Gasen signifie littéralement « Peinture Immortelle » et le nom du studio Mannen-zu « Forêt d’un million d’années ».

Une dédicace figure également sur le rouleau, avec une description en chinois du *kirin*.

聖代祥瑞一麒麟
Kirin est une créature divine et de bon auspice

描得誰名天祿麟
Son corps est couvert d’écailles

戴角被毛存奇骨
C’est un animal étrange avec un corne sur la tête et des poils

凜然福德自成隣
Galant et vertueux

L’inscription suivante est écrite au dos:

« *Le Kirin est une créature mythique rare et ancienne, aussi connue sous le nom de Tianlu (« Paradis et Vertu »). On dit qu’elle apparut en Chine pendant la dynastie Yuan. L’année de tsuchinoe-tora (tigre), 15^{ème} année de l’ère Bunka (1^{er} année de l’ère Bunsei, 1818).* »

Rouleau, encre et couleurs sur papier, support en soie
 Artist: Gasen (peintre inconnu)
 Période Edo, daté 1814 (Bunka 11)
 94 (h) × 28.5 cm [161 (h) × 41.2 cm]



Oni no nenbutsu Ōtsu-e

Ōtsu-e (literally: "pictures from Ōtsu") was a satirical folk art that began in 17th century Japan and depended on the busy road traffic along the trade route that ran through the district in which it was produced.

For Sōetsu Yanagi, founder of the Mingei movement, "*The Ōtsu-e images are nothing more than primitive paintings, they reveal the minds of the ordinary people, and these allusive and humorous images were probably the only means at that time, for ordinary people to criticize the society*".

In this image, the *oni* is wearing a Buddhist priest's robe and reciting the Nenbutsu, a chant for salvation. This figure is said to represent a sanctimonious hypocrite.

Scroll, ink on paper, mounting on silk
Anonymous
Edo period, 18th-19th century
52.5 (h) × 21 cm [130 (h) × 26 cm]

Oni no nenbutsu Ōtsu-e

Ōtsu-e (littéralement: « images d'Ōtsu ») sont des peintures populaires satiriques qui firent leur apparition au XVII^e siècle dans le village d'Ōtsu situé le long d'une route commerciale au bord de laquelle elles étaient vendues.

Pour Sōetsu Yanagi, fondateur du mouvement Mingei:
« *Les images Ōtsu-e ne sont rien de plus que des peintures primitives, elles révèlent l'esprit des gens ordinaires, et ces images allusives et humoristiques étaient probablement le seul moyen à cette époque pour les gens du peuple de critiquer la société* ».

Dans cette image, Oni porte une robe de prêtre bouddhiste et récite le Nenbutsu, un chant pour le salut. Une manière de dénoncer une hypocrisie moralisatrice.

Rouleau, encre sur papier,
montage sur soie
Anonyme
Période Edo, XVIII^e-XIX^e siècle
52.5 (h) × 21 cm [130 (h) × 26 cm]



幽霊

Yūrei

Ghosts

Fantômes



A *yūrei* (ghost) in a field where a skull is lying. The “goggle eyes”, wrinkled face, emaciated body and long dishevelled hair all contribute to giving her a terrifying appearance. Yet the skull looks comical, as if it is smiling. This contrast is intriguing and is the highlight of this painting.

Hanging scroll, ink on paper, silk mounting
Artist unknown,
indecipherable seal
Meiji period (1868-1912)
115 (h) × 43.5 cm
[197 (h) × 59.5 cm]
Exhibited: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac
in “*Enfers et Fantômes d'Asie*”
(April 10th - July 15th 2018)

Yūrei – Fantôme

Un *yūrei* (fantôme) dans un champ où repose un crâne. Les yeux exorbités, le visage ridé, le corps émacié et les longs cheveux ébouriffés : son apparence est terrible. Cependant, le crâne a l'air comique comme s'il souriait. Ce contraste intéressant est le point fort de cette peinture.

Rouleau, encre sur papier, montage sur soie
Artiste inconnu, sceau indéchiffrable
Période Meiji (1868-1912)
115 (h) × 43,5 cm
[197 (h) × 59,5 cm]
Exposé: Musée du quai Branly-Jacques Chirac ; “*Enfers et Fantômes d'Asie*”
(10 avril-15 juillet 2018)



Wide open goggle-like eyes, a wrinkled face, an extremely emaciated body and long disheveled hair - all of the elements of this yūrei's appearance are designed to terrify the viewer. The bared black teeth tell us that she is a woman. She is painted in black ink overall, but her eyes are colored blue as if she were bearing a consuming grudge quietly but powerfully. On careful examination, we can observe the use of an interesting effect in this painting. The lattice pattern of *shōji* (paper sliding door) is depicted vaguely with the *shironuki* technique (outline on a colored background). The color of the *shōji* paper is beige and the ghost appears as if she were looking out from between the roughly torn papers. She and her background are depicted in dark tones. The contrast of color between her and the *shōji* is impressive and eerie, and adds to the uncanny feeling the painting emanates.

Scroll, ink and color on paper,
silk mounting
Anonymous
Meiji period, 19th century
78.5 (h) × 25.5 cm [158 (h) × 37.5 cm]

Des yeux trop grands, ouverts comme s'il s'agissait de lunettes, un visage ridé, un corps extrêmement émacié et de longs cheveux ébouriffés - tous les éléments de l'apparence de ce Yūrei sont conçus pour terrifier le spectateur. Les dents noires apparentes nous montrent que ce fantôme est celui d'une femme. Elle est dessinée à l'encre noire, sauf ses yeux qui sont teintés de bleu comme si elle était consumée par une tranquille et puissante rancœur. Un examen attentif permet d'observer l'utilisation d'un effet intéressant dans cette peinture en trompe l'œil. Le motif (en treillis) du *shōji* (porte coulissante en papier) est représenté avec un effet flouté grâce à l'utilisation de la technique du *shironuki* (dessin des contours sur arrière-plan de couleur). Le papier du *shōji* est beige. Le spectre et son arrière-plan sont eux représentés dans des tons sombres. Ainsi le fantôme semble surgir d'entre les papiers déchirés. Le contraste des tons entre la femme et le *shōji* est impressionnant et inquiétant, il ajoute au sentiment surnaturel qui émane de cette œuvre.

Rouleau, encre et couleurs
sur papier, support en soie
Anonyme
Période Meiji, XIX^e siècle
78,5 (h) × 25,5 cm [158 (h) × 37,5 cm]



This painting is based on a Chinese story which came to Japan with a poem by Bai Juyi (772-846). It became a classic in Japanese literature. The story tells of Emperor Wu of Han who had a beautiful wife named Li. Emperor Wu adored her, but she passed away very young. Li was unwilling to show her emaciated face to Emperor Wu during her illness, so they never saw each other until her death. Emperor Wu was left with the image of the beautiful young Li, was overcome with sorrows, and missed her terribly. One day, he asked a Taoist to prepare a magic incense that could bring back the soul of a deceased person. This incense was called *bangon-kō* - the “incense which returns a soul”. When one night he lit it in his gold censer, Li’s silhouette appeared in the rising smoke. Nothing more than her silhouette became visible though as the incense burned away, so his broken heart never healed after all.

By the Edo Period this story had become widespread and was repeatedly mentioned in Japanese literature. Many variants of it existed as well, including the Kabuki play *Keisei bangon-kō*, originally a *jōruri* play, and the *Ugetsu monogatari*. The reason that the ghost scrolls became popular was that gatherings at which horror stories were told became popular in the An’ei era (1772-81), especially as a summer time activity, ostensibly to help people “cool off”.

Attributed to Maruyama Ōkyo
(1733-1795)
Scroll, ink and colour on paper,
mounting on silk
121 (h) × 44 cm [186 (h) × 57.3 cm]

Cette peinture s’inspire d’une histoire chinoise parvenue au Japon par la voie d’un poème de Bai Juyi (772-846), qui devint un classique de la littérature japonaise. L’empereur Han Wudi était follement amoureux de sa sublime épouse Li qui, très jeune, tomba malade et mourut. Au cours de sa maladie, et ce jusqu’à sa mort, la belle Li refusait de voir l’empereur ne voulant pas lui montrer son visage émacié. Celui-ci, dévasté de chagrin, conserva le souvenir d’une jeune femme qui lui manquait terriblement. Un jour, il demanda à un moine taoïste de préparer de l’encens magique pouvant ramener parmi les vivants l’âme d’une personne décédée. Cet encens spécial était appelé *bangon-kō*, « encens qui ramène les âmes ». Un soir, l’empereur le fit brûler dans un encensoir en or et la silhouette de Li s’éleva dans la fumée. L’encens se consuma entièrement sans qu’il ne puisse rien voir d’elle si ce n’est sa silhouette. Le cœur brisé de l’empereur ne s’en remit jamais.

Pendant la période d’Edo, cette histoire était très appréciée et mentionnée dans de nombreuses œuvres littéraires japonaises. Elle fut également déclinée sous de nombreuses versions dont la pièce de Kabuki *Keisei bangon-kō*, à l’origine une pièce de *jōruri*, et l’*Ugetsu monogatari*.

Le succès de ces rouleaux de fantômes est lié à l’émergence, pendant l’ère An’ei (1772-81), d’une activité estivale populaire qui consistait à se « rafraîchir » entre amis pour se raconter des histoires effrayantes. Les rouleaux représentant des fantômes devinrent alors des éléments de décoration très prisés et le style « sans jambes » introduit par Ōkyo fut très à la mode. Un bel exemple de rouleau *bangon-kō no zu* appartient au temple Kudo-ji. L’absence de jambes devint bientôt la caractéristique typique des représentations de fantômes. Avant Ōkyo les fantômes avaient encore des jambes mais étaient rarement beaux.

Au bas de cette peinture, un grand encensoir chinois laisse s’échapper une fumée où se dessine la silhouette d’une belle jeune femme. Elle porte un *kovode* (kimono à courtes manches) en *shibori*

Attribué à Maruyama Ōkyo
(1733-1795)
Rouleau, encre et peinture sur papier,
montage sur soie
121 (h) × 44 cm [186 (h) × 57.3 cm]



Hanging scrolls depicting ghosts consequently became sought after as interior design elements as well. After Ōkyo introduced the “legless style”, it became very successful. An example of it is the *hangon-kō no zu* (painting of *hangon-kō*) in the Kudo-ji temple. The absence of legs became the standard hallmark characteristic of the depiction of a ghost soon thereafter. Prior to this time, ghosts had had legs, and not many of them were pretty.

At the bottom of this painting, one sees a large Chinese censer. The figure of a beautiful young woman appears in the smoke rising from it. She wears an elaborate *kosode* (short-sleeves kimono) decorated with *shibori* (tie-dye), and her *uchikake* (lined and quilted silk kimono) with a chrysanthemum arabesque pattern is tucked into her black *obi* belt with an arabesque. Her long hair is untied and hangs down loosely, and she is made up with white powder from her forehead down to her neck. The woman appears to be in the prime of her life, in a state of flowering beauty.

That is the image Emperor Wu saw, the image Li left him with, and it reflects what he wanted to see rather than the dead soul itself. When we reflect on why this beautiful woman floating out of the fragrance was made, it may have been to recall the mysterious story about her from faraway and exotic China. She may be the beautiful young wife that a man lost. Or, as in another version of this story that was popular in the Edo Period, she could be a courtesan a man longed for. The lady was loved, wanted, and yet fragile. The poem ends with the words:

*We are lost with a beautiful woman in life
and even after death.
We are all emotional creatures.
We need to be wary of meeting a beautiful femme fatale.*

We never know if the painter was referring here to the original poem or to another version, but it is certain that the purpose of this painting was not to “cool people off” in the summer, but rather to express sadness about a melancholic event in life.

(une technique de teinture à réserves par ligatures) très sophistiqué. Son *uchikake* (kimono en soie, doublé et matelassé) décoré d'un motif de chrysanthèmes en arabesque est maintenu par une ceinture *obi* noire, également décorée d'arabesques. Sa longue chevelure est détachée, couvrant son dos et ses épaules. Son front, son nez et son cou sont maquillés de poudre blanche. La jeune femme semble être dans la fleur de l'âge, d'une beauté radieuse. Est-elle l'image de Li conservée par l'empereur Han Wudi reflétant ce qu'il souhaitait voir plutôt que l'âme même de la morte? Ou bien a-t-elle été créée, selon une autre version répandue à l'époque d'Edo, la courtisane qu'un homme désirait tant? Elle était aimée, désirée et pourtant fragile. Le poème se termine sur ces mots :

*Nous nous perdons pour une belle
femme, dans la vie et même
après la mort.
Nous sommes tous des créatures
émotives.
Il faut nous méfier si l'on rencontre
une si belle femme fatale.*

On ne saura jamais si l'artiste évoque le texte original ou l'une des versions qui suivirent, il semble cependant certain que le but de cette peinture n'était pas de « rafraichir » les gens pendant l'été mais plutôt d'exprimer tristesse et mélancolie suite à un accident tragique de la vie.

This painting is of a woman dressed in the white *katabira* (typical burial clothing) who is gazing at something with a piercing stare, and is bleeding from her head, mouth and hands. This bleeding is an indication that she died of unnatural causes. She is holding a lock of hair as if she was bearing a grudge, and she is waving her hands. Her hair and clothing are disheveled, and while her appearance isn't frightening, her quiet manner is somehow disturbing and strange. The minimal use of black and red color is very effective.

Shibata Shunsō was born in Kyoto in 1894. He studied under Yamamoto Shunkyo (1871-1933) and learned the Shijō School technique. He was selected three times for the Teiten Exhibition.

Scroll, ink and color on paper,
paper & silk mounting
Shibata Shunsō (1894-?)
Shōwa period (1926-1989), ca. 1933-1945
121 (h) × 21 cm [193 (h) × 31 cm]

Yūrei - Fantôme

Sur cette peinture une femme vêtue d'un *katabira* blanc (linceul) regarde quelque chose avec intensité, son front, sa bouche et ses mains saignent. Le sang indique qu'elle n'est pas morte de causes naturelles. Elle tient dans sa bouche une mèche de cheveux et agite les mains comme si elle en voulait à quelqu'un. Ses cheveux et ses vêtements sont en désordre, et même si son apparence n'est pas terrifiante son attitude calme est étrange et inquiétante. L'utilisation minimaliste de l'encre noire et de la couleur rouge est très efficace.

Shibata Shunsō est né à Kyoto en 1894. Il étudia avec Yamamoto Shunkyo (1871-1933) et apprit la technique de l'école de Shijō. Il fut sélectionné trois fois pour l'exposition Teiten.

Rouleau, encre et peinture sur papier,
support en papier et soie
Shibata Shunsō (1894-?)
Période Shōwa period, ca. 1933-1945
121 (h) × 21 cm [193 (h) × 31 cm]



Nagasawa Roshū was a painter of the late Edo period. He was adopted by the Maruyama School painter Nagasawa Rosetsu (1754-1799) who created many large-scale paintings. Maruyama Ōkyo (1733-1795) was famous for his yūrei paintings without legs. It is easy to imagine that Nagasawa Rosetsu and his successor Roshū would thus have followed suit and produced ghost paintings in a similar style.

In this painting, a beautiful woman in a white kimono (*kyō katabira*: shroud) appears to float as she has no legs. Thin black ink applied with a steady brush touch is used overall. Her disheveled hair, her frown and the manner in which she bites her lower lip all express her suffering and her deep sorrow.

The poem refers to the ghost which represents the vanity of life. It suggests the Nō “Kantan” and “Eguchi”, which both connote the Heraclitean concept of “*panta rhei*” that denotes flux and the transitory nature of life. The poem itself refers to the supposed individual that Ikkyū Sōjun (1394-1481, a well-known Zen priest) sent for upon the death of On’ami Kanze Saburō Motoshig (1398-1467, the third chief of the Kanze School of Nō). This story first appears in *Shiza yakusha mokuroku* which was published in 1653, so this scroll was created after that date. It is read left to right.

“The traveler at Kantan had the pillow of wish fulfillment. The beauty Eguchi danced on the boat. That is the true hidden piece of the sect (this may suggest a School of Nō). The six phases of truth of the Nob play passed down with elegance Takamichi(?) wrote in the 3rd month.”

Nagasawa Roshū est un peintre de la fin de la période Edo. Il est le fils adoptif de Nagasawa Rosetsu (1754-1799) membre de l'école de peinture Maruyama et auteur de nombreuses grandes toiles. Maruyama Ōkyo (1733-1795) est célèbre pour ses peintures de *yūrei* sans jambes. On imagine alors aisément que Nagasawa Rosetsu et Roshū, ses successeurs, aient pu à leur tour créer des peintures de fantômes d'un style proche.

Dans cette œuvre, une belle femme vêtue d'un kimono blanc (*kyō katabira*: linceul) semble flotter, elle n'a en effet pas de jambes. De fins traits d'encre dessinés d'une main très sûre sont utilisés pour la représenter. Ses cheveux décoiffés, son expression et la façon dont elle se mord la lèvre inférieure expriment sa souffrance et son profond chagrin.

Le poème parle du fantôme comme une image de la futilité de la vie. Il évoque “Kantan” et “Eguchi”, deux pièces classiques du théâtre Nō qui reprennent le concept Héraclitien du “*panta rhei*” sur la nature passagère et transitoire de la vie sur terre. Le poème a pour sujet la personne que Ikkyū Sōjun (1394-1481), un prêtre Zen de renom, aurait envoyé chercher à la mort de On’ami Kanze Saburō Motoshig (1398-1467), le troisième chef de l'école de nō Kanze. Cette histoire apparaît pour la première fois dans l'œuvre *Shiza yakusha mokuroku* publiée en 1653. Ce rouleau se lit de gauche à droite.

«Le voyageur de Kantan possédait l'oreiller qui exhause les rêves. Eguchi, la belle, dansait sur le bateau. Voilà la véritable pièce cachée de la secte («secte» suggère peut-être une école de nō). Les six étapes de la vérité de la pièce nō furent transmises avec élégance, Takamichi (?) l'a écrite au 3^{ème} mois.»

“Un Rêve de Kantan” est une pièce inspirée d'une histoire classique chinoise. En 719, alors qu'il était en route pour la capitale, un jeune homme dénommé Rosē, de passage dans la région de Kantan (Probablement Handan dans la province chinoise du Hebei), rêvait d'accomplir de grandes choses et de connaître le succès. A l'auberge, il rencontra un Taoïste avec lequel il s'entretint longuement. L'homme lui donna un oreiller qui transformait les rêves en réalité. Endormi sur cet oreiller, Rosē rêva qu'il avait rencontré le succès avant d'être emprisonné à tort, puis de gagner à nouveau



“A Dream of Kantan” is based on a classic Chinese story. In 719, a young man called Rosē passed through the region of Kantan (Believed to be the Chinese city of Handan in Hebei Province) dreaming of achieving success while on his way to the capital. He met a Taoist at the hostel, and they spoke at length. The Taoist gave him a pillow which was said to make dreams come true. Rosē slept on it, and had a dream in which he became successful, was later imprisoned under false charges, and when once again trusted by the king had a beautiful wife and three children before finally dying of old age. Upon awakening from the dream Rosē was still in the hostel with the Taoist. Rosē thanked him telling him that he had now seen all the ups and downs that life could hold, and that his overwhelming ambition had been tempered. Rosē then returned to his hometown.

“Eguchi” is based on the story of a beautiful prostitute and Saigyō, a well-known Buddhist monk. In 1167, Saigyō was on a pilgrimage. When he was passing through the Eguchi region, the heavens opened with rain and unleashed a powerful storm. He encountered the prostitute and asked to spend the night with her. They exchanged poems and she finally allowed Saigyō to stay. They established a friendship which endured for a long time.

It was said that Ikkyū wrote the Nō play “Eguchi” and that he gave it to the Noh actor Komparu Zenchiku (1405-1470). It is currently believed that the piece was originally written by Kan’ami, and passed down to his son Zeami who established Nō as an art, and that it was then transmitted to Komparu Zenchiku. The theatre piece narrates a later part of the story. A monk on a pilgrimage passed through the Eguchi region. He recalled the poem of Saigyō and recited it. Suddenly a woman came forward and apologized about the incident with Saigyō. She was the ghost of the prostitute, identified herself as Eguchi-no-kimi, and then disappeared. The monk decided to pray for her. In the evening, while he was chanting, Eguchi-no-kimi appeared on a boat, dancing and singing. She was finally transformed into Samantabhadra and went off into the western sky.

Storage box

Roshū bitsu fujyo: Lady painted by Roshū

Awakawa Kōichi daisen: Certified by Awakawa Kōichi (1920-1977). He was an economics scholar at Ritsumēkan University who studied Zen painting as well. He published more than ten books about Zen painting.

la confiance du roi, d'épouser une femme très belle, d'avoir trois enfants et de mourir de vieillesse. A son réveil, Rosē était toujours dans l'auberge en compagnie du Taoïste. Rosē le remercia et lui dit qu'il avait vu tous les hauts et les bas que la vie pouvait lui réserver, ce qui avait un peu tempéré son ambition ardente. Puis Rosē rentra chez lui.

“*Eguchi*” est la pièce issue de l'histoire d'une belle prostituée et de Saigyō, un célèbre moine bouddhiste. En 1167, Saigyō était en pèlerinage dans la région d'Eguchi quand les cieux se déchirèrent en une puissante tempête de pluie. Il rencontra une prostituée et lui demanda s'il pouvait passer la nuit avec elle. Après un échange de poèmes, elle finit par l'autoriser à rester. L'amitié qui s'ensuivit fut longue et profonde. Il fut un temps dit que cette pièce de nō avait été écrite par Ikkyū qui l'aurait donnée à l'acteur de théâtre nō Komparu Zenchiku (1405-1470). On pense désormais qu'elle est l'œuvre de Kan'ami, qui la transmit à son fils Zeami, le fondateur du nō en tant qu'art, et plus tard transmise à Komparu Zenchiku.

La pièce de théâtre raconte une autre partie de l'histoire. Un moine en pèlerinage passe par la région d'Eguchi. Il se souvient d'un poème de Saigyō et le récite. Une femme apparaît soudain et s'excuse pour l'incident avec Saigyō. Elle lui dit son nom, Eguchi-no-kimi, et disparaît. Il s'agit du fantôme de la prostituée. Le moine décide de prier pour elle. Le soir, alors qu'il psalmodiait, Eguchi-no-kimi apparut à nouveau. Après avoir dansé et chanté sur le bateau, elle fut enfin transformée en Samantabhadra (le bodhisattva contemporain de Sakyamuni) et s'en alla dans le ciel de l'ouest.

Boîte de rangement

Roshū bitsu fujyo
Dame peinte par Roshū

Awakawa Kōichi daisen
Certifié par Awakawa Kōichi (1920-1977), professeur d'économie à l'Université Ritsumēkan, qui étudia également les peintures Zen. Il est l'auteur de plus de 10 ouvrages publiés sur ce sujet.

A kakemono (hanging scroll) painted with a *yūrei* dressed in the traditional white *katabira* (a plain, white, unlined kimono) used for burial in Shintō funeral rituals. In this painting, a female ghost is looking back reproachfully. The way in which her left hand is placed on the right hand gives the impression that she wants to say something. There is a ghost painting by Suzuki Shōnen (1848-1918) whose composition is quite similar to this one.

Scroll, ink and color on silk, silk mounting
Anonymous
Taishō-Shōwa, ca. early 20th century
107.5 (h) × 38.5 [171.5 × 44 cm]
Exhibited: Musée du quai Branly
-Jacques Chirac, *Enfers et Fantômes d'Asie*, 10th April-15th July 2018

Yūrei – Fantôme vêtu d'un katabira blanc

Sur ce kakémono (rouleau suspendu) un *yūrei* est vêtu d'un *katabira* traditionnel blanc (un kimono uni, blanc et non doublé) utilisé pour les enterrements dans les cérémonies funéraires shintoïstes. Sur cette peinture, le fantôme d'une femme regarde vers l'arrière avec un air de reproche. La façon dont sa main gauche repose sur sa main droite donne l'impression qu'elle veut dire quelque chose. Un *yūrei* de Suzuki Shōnen (1848-1918) présente une composition assez similaire.

Rouleau, encre et peinture sur soie, support en soie
Anonyme
Taishō-Shōwa, ca. début du xx^e siècle
107,5 (h) × 38,5 cm [171,5 (h) × 44 cm]
Exposé: Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Enfers et Fantômes d'Asie*, 10 avril-15 juillet 2018



A *yūrei* (ghost), whose feet are not depicted, beside a wooden stand on which a *kōro* (incense burner) holds a stick of burning incense. Even the smoke swaying from the incense is rendered more clearly than the woman herself, who appears as if emerging from the smoke. She is biting her lower lip with her front teeth, and her empty but spiteful eyes are uncanny. Her hair is dishevelled and her pale face doesn't look like that of a living human being.

The life-sized painting of a ghost or *yūrei* shown here dates to the early 20th century (circa 1925) and combines the opulence of the Taishō period with a subject matter more commonly represented during the 19th century.

As in the West, Japanese ghosts are thought to be spirits kept from a peaceful afterlife. Murder and suicide are common causes for this, as is the inability to conquer powerful emotions such as love, jealousy, hatred or sorrow. In such cases the ghosts exist on earth until their emotional conflicts can be resolved. It appears that the female ghost represented here is holding onto a love or jealousy that she cannot relinquish. Her tormented expression shows the depth of her suffering, although she is undoubtedly the apparition of a once beautiful lady.

Oka Buntō (real name: Tōzo) (1876-1943). Born in Tango province, Buntō moved to Kyoto and graduated from both the Kyoto City School of Arts and the Kyoto City Specialist School of Painting. He studied mostly under Yamamoto Shunkyo (1871-1933) and worked in the *Shijō* style. He exhibited at the Bunten in 1912, 1915 and 1916 and won several prizes. Buntō had several stylized seals, *kaō*. This seal in a shape of a skull might have been designed by Buntō specifically for use on paintings of ghosts. It is very elegant and flamboyant.

Oka Buntō (1876-1943)
Hanging scroll, ink and color on silk, silk mounting
Signed: *Heian Buntō-gaku-bitu*
Taishō period (1912-1926)
199(h) × 68.5 cm [230.5 (h) × 86.3 cm]
Exhibited: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac,
in *Enfers et Fantômes d'Asie* (10th April-15th July, 2018)

Un *yūrei* se tient debout à côté d'un petit meuble en bois sur lequel repose un *kōro* (brûle encens) contenant un bâton d'encens allumé. C'est une femme dont les pieds ne sont pas représentés.

La fumée qui monte de l'encens est dessinée plus nettement que la femme spectrale, qui semble elle-même se matérialiser dans la fumée. Elle se mord la lèvre inférieure, et ses yeux vides mais malveillants sont dérangeants. Ses cheveux sont ébouriffés et son visage pâle ne ressemble plus à celui d'un être humain en vie.

Ce *yūrei* grandeur nature date du début du XX^e siècle (vers 1925) et parvient à combiner l'opulence caractéristique de l'ère Taishō et un sujet représenté plus communément au XIX^e siècle.

Comme en Occident, les fantômes japonais sont supposés être des esprits n'ayant pas eu accès à une vie tranquille après la mort. Le meurtre et le suicide sont les causes les plus courantes de cet état, ainsi que l'incapacité de surmonter ses émotions fortes telles que l'amour, la jalousie, la haine ou le chagrin. Dans de tels cas, les fantômes restent sur terre jusqu'à ce que leurs conflits émotionnels puissent être résolus. Il semble que la femme représentée ici porte toujours en elle un amour ou une jalousie qu'elle ne parvient pas à abandonner. Son expression tourmentée montre la profondeur de sa souffrance, bien qu'elle soit sans aucun doute le spectre d'une femme qui fut belle de son vivant.

Oka Buntō (de son vrai nom Tōzo, 1876-1943) est né dans la province de Tango avant de s'installer à Kyoto. Il fut diplômé à la fois de l'école des arts et de l'école de peinture de Kyoto. Il étudia principalement sous la direction de Yamamoto Shunkyo (1871-1933) et a travaillé dans le style *Shijō*. Il exposa au Bunten en 1912, 1915 et 1916 et remporta plusieurs prix. Buntō avait plusieurs sceaux stylisés (*kaō*). Ce sceau en forme de crâne - qui pourrait avoir été conçu par Buntō spécifiquement pour être utilisé sur des peintures de fantômes *yūrei* - est à la fois très élégant et flamboyant.

Oka Buntō (1876-1943)
Rouleau, encre sur soie,
monté sur un support en soie
Signé: *Heian Buntō-gaku-bitu*
Sceau: Buntō
Ère Taishō (1912-1926)
199 (h) × 68,5 cm [230,5 (h) × 86,3 cm]
Exposé au Musée du Quai Branly-
Jacques Chirac, dans *Enfers et Fantômes
d'Asie* (10 Avril-15 Juillet, 2018)



Hyakumonogatari Kaidankai (*A Gathering of One Hundred Supernatural Tales*) was a popular parlor game during Edo Period Japan. The game was a simple one. In a room, as night fell, one hundred candles were lit. Guests and players gathered around the candles, taking turns telling *kaidan* (ghost stories). After each *kaidan*, a single candle was extinguished, and the room slowly grew darker and darker. The process was an evocation, with the final candle believed to summon a supernatural entity. The origin of the game is unknown. It is thought that it was first played amongst the samurai class as a test of courage, and later became fashionable amongst the townspeople.

During the 17th century *kaidan* increasingly became a popular subject for theatre, literature and other arts. At this time, *yūrei* began to be given certain attributes in order to distinguish them from living humans, and making it easier for viewers to spot *yūrei* characters at a glance. They are usually dressed in white, the color of the burial kimono used in Shintō funeral rituals, have long, black, disheveled hair, and lack legs or feet. Often, *yūrei* are accompanied by a pair of *hitodama* (human souls) which are depicted as floating flames in blue or green with a long, hair-thin tail.

Nagasawa Rosetsu (長沢芦雪, 1754-1799) was an 18th-century (Edo period) Japanese painter of the Maruyama School, known for his versatile style. He was born to the family of a low-ranking samurai. He studied with Maruyama Ōkyo in Kyoto, founder of the Shijō school, who created the first known example of the now traditional *yūrei*, in his painting *The Ghost of Oyuki*.

Hyakumonogatari Kaidankai (rassemblement de cent contes fantastiques) est un jeu oral populaire de l'époque Edo. Les règles du jeu sont simples. A la tombée de la nuit on allumait cent bougies dans une pièce. Les invités et les joueurs se rassemblaient autour d'elles, racontant chacun à leur tour une histoire de fantôme une *kaidan*. Après chaque histoire, on éteignait une bougie, la pièce s'assombrissait ainsi progressivement. La suite des histoires était en fait une longue invocation car une fois la dernière bougie éteinte une créature surnaturelle était censée se manifester. L'origine de ce jeu est inconnue, mais il est généralement admis qu'il s'agissait d'un test de courage auquel se soumettaient les samourais, avant de se répandre dans les autres classes.

Pendant le xvii^e siècle, les *kaidan* connurent un succès grandissant, devenant vite un sujet de choix pour les pièces de théâtre, la littérature et les autres formes d'art. C'est à cette époque que les *yūrei* furent dotées de caractéristiques spécifiques pour les distinguer des vivants, permettant ainsi de les identifier rapidement et même de loin. Généralement vêtus de blanc, la couleur des kimonos funéraires shintoïstes, les *yūrei* ont de longs cheveux noirs décoiffés, et ni pieds ni jambes. Ils sont parfois accompagnés de deux *hitodama* (âmes humaines) représentées par deux flammes bleues ou vertes avec une longue queue extrêmement fine.

Nagasawa Rosetsu (長沢芦雪, 1754-1799) est un artiste japonais de l'école Maruyama, à l'ère Edo au xviii^e siècle. Il est réputé pour son style versatile. Né dans une petite famille de Samourais, il étudia à Kyoto avec Maruyama Ōkyo, le fondateur de l'école Shijō et le créateur du premier exemple connu des *yūrei* désormais traditionnels : *Le fantôme d'Oyuki*.

Kakemono, encre sur soie, montage en soie
Nagasawa Rosetsu (1754-1799)
Seau : Rosetsu
Epoque Edo, xviii^e siècle
97.7 (h) × 33.3 cm [156 (h) × 35.5 cm]

A *kakemono* (hanging scroll) painted in ink on a buff background
Nagasawa Rosetsu (1754-1799)
Seal: Rosetsu
Edo period, 18th century
97.7 (h) × 33.3 cm [156 (h) × 35.5 cm]



A ghost of a woman is consumed with rage and fright. Even after death, her ill will keeps her soul on earth so she can take revenge on the living. Her clenched teeth express her seething resentment. Her long-disheveled hairs are rendered individually with black ink. They contrast with her pale skin and the very sketchy outlines of her body, which emerges from a desolate field where cadavers would have been abandoned.

She firmly grasps a head which is dripping blood, holding her other hand up in the air, like Salome asking for the head of John the Baptist for her dance. The head appears to shed tears of blood, which is meticulously colored red, lending realism to the subject and suggesting that the decapitation was recent. The flesh of the head which still holds the feeling of life contrasts with the pale dim ghost whose only well-defined feature is its hair.

Women used to wear their hair very long in Japan, and having long and beautiful hair was very important to them. Cutting one's hair meant separating oneself from the material world and from love, jealousy, hatred and desire. It was associated with being nun-like and austere, and hair on the other hand was a symbol of a woman's beauty and her sexuality.

Hair was moreover seen as having a relationship with the divine, and not only for women. The Japanese word for "hair" is "kami" and the name of the god "kami" is a homophone for it. Hair was considered to harbor spiritual power, and so were decorations for it like combs. In the *Kojiki* ("Records of Ancient Matters"), the oldest written history and mythology of Japan, the first god on earth used his comb to escape from the uncleanness of death. Hair symbolized the soul and life.

Conversely, dishevelled hair symbolizes an abnormal mental state, and that is clearly apparent in Noh masks. Long hair was considered holy, but when not properly groomed, it was seen as eerie and frightening. An example is the Japanese horror movie titled *The Ring*, in which long hair represents an uncanny and unnerving human presence. In most paintings of ghosts, they are rendered with long, unkempt hair, which people find terrifying and alarming.

Le fantôme d'une femme est consumé par la rage et l'effroi. Son âme malveillante est retenue sur terre après sa mort afin d'y assouvir sa soif de vengeance sur les vivants. Ses dents serrées expriment un ressentiment brûlant. Ses longs cheveux décoiffés sont peints un par un à l'encre noire, ils contrastent fortement avec sa peau d'une grande blancheur et les contours flous de sa silhouette émergeant d'un champ que l'on imagine volontiers jonché de cadavres abandonnés.

D'une main elle tient fermement une tête coupée encore dégoulinante de sang, son autre main est levée vers le ciel, telle Salomé demandant pour sa danse la tête de Saint Jean-Baptiste. La tête semble verser des larmes de sang méticuleusement peintes en rouge, conférant une touche réaliste à la scène et suggérant une décapitation récente. Le visage est peint comme s'il était en vie, ce qui contraste fortement avec la pâleur et l'évanescence du fantôme dont le seul attribut clairement défini est la chevelure.

Au Japon, il était très important pour les femmes d'avoir une belle et longue chevelure. Se couper les cheveux indiquait un retrait du monde matériel, la fin des sentiments, de l'amour, de la jalousie, de la haine et du désir. Les cheveux courts étaient associés à une vie austère, pour ainsi dire monastique, alors que les cheveux longs étaient les symboles de la beauté d'une femme et de sa sexualité.

Les cheveux, des femmes et des hommes, avaient une relation au divin : en japonais « cheveux » se prononce « *kami* », comme pour « dieu ». On considérait que les cheveux détenaient un pouvoir spirituel ainsi que les objets (comme les peignes) qui leur étaient associés et les ornaient. Dans le *Kojiki* (Chronique des faits anciens), le plus ancien recueil de mythes concernant l'origine du Japon et des dieux, on lit que le premier dieu se servit de son peigne pour échapper à l'impureté de la mort. Les cheveux symbolisaient l'âme et la vie.

Inversement, être échevelé symbolise un état mental anormal ce que l'on peut constater avec les masques *nō* par exemple. Les cheveux longs étaient sacrés mais s'ils étaient décoiffés et mal entretenus ils devenaient inquiétants, effrayants. Cette symbolique est toujours utilisée comme par exemple dans le film d'horreur japonais « *The Ring* » où des cheveux longs sont utilisés pour matérialiser une présence humaine sinistre et inquiétante. Au Japon, la plupart des représentations de fantômes les dotent de longues chevelures décoiffées que les Japonais considèrent depuis toujours comme dérangeant et effrayant.

Rouleau, encre sur papier,
montage en soie
Sans signature, sceau indéchiffrable
Période Edo-Meiji, XIX^e siècle
130,5 (h) x 54,3 cm [194 (h) x 63,5 cm]

Scroll, ink on paper, silk mounting
No signature, indecipherable stamp
Edo-Meiji period, 19th century
130.5 (h) x 54.3 cm [194 (h) x 63.5 cm]



In this painting, we see a man standing beside a lamp with a paper shade, with his right hand stretched out as if beckoning to someone. He lacks feet, which indicates to us that he is no longer of this world. He stares fixedly and with a disagreeable grin at a specific point, and he is bleeding from his nose.

This painting was executed primarily in ink and the light brown-orange color is used effectively to depict the light of the lamp. The vivid red color of the blood from the nose is the element that attracts the most attention. The upper part of the man's body bathes in the light of the lamp, while the lower part is in darkness. The contrasts in this painting are executed with particular skill, and the composition is reminiscent of that of a famous ghost painting by Kawanabe Kyōsai (1831-1889). It is likely that Tōsen had seen Kyōsai's painting somewhere and had been inspired by it.

Minagawa Tōsen was born in Akita prefecture in 1877. He learned painting from Komuro Iisai (1837-1900) and Kubota Beisen (1852-1906) when he was about 20 years old. He travelled a lot, and was able to sell his paintings successfully. It is believed that he went to Tokyo at the beginning of the Shōwa period, and then to China. He disappeared after he left Japan.

Scroll, ink and color on paper, silk mounting
Minagawa Tōsen (1877- ?)
Meiji-Taishō period, ca. 1900-1920
123.5 (h) × 43 cm [190 (h) × 56 cm]

Sur cette œuvre un homme se tient debout à côté d'une lampe dont l'abat-jour est en papier. Sa main droite est levée comme s'il invitait quelqu'un à le rejoindre. Il n'a pas de pieds ce qui nous indique qu'il a quitté le monde des vivants. Son regard est fixé sur un point spécifique, il semble sourire de façon désagréable et son nez saigne.

L'œuvre est principalement peinte à l'encre noire et une couleur brune orangée est utilisée pour reproduire la lumière de la lampe. Le rouge vif du sang est l'élément qui capte le plus l'attention. La partie supérieure du corps de l'homme est baignée par la lueur de la lampe, alors que le bas du corps est dans l'obscurité. Le contraste entre les deux est d'une exécution magistrale, et la composition de l'image rappelle celle d'une célèbre peinture de fantôme de Kawanabe Kyōsai (1831-1889). Il est probable que Tōsen ayant vu l'œuvre de Kyōsai quelque part s'en soit inspiré.

Minagawa Tōsen est né dans la préfecture d'Akita en 1877. A 20 ans, il s'initie à la peinture auprès de Komuro Iisai (1837-1900) et Kubota Beisen (1852-1906). Il voyage beaucoup et réussit à vendre de nombreuses peintures. Il s'est probablement rendu à Tokyo au début de la période Shōwa, puis en Chine où il disparut.

Rouleau, encre et peinture sur papier, support en soie
Minagawa Tōsen (1877- ?)
Période Meiji-Taishō, ca. 1900-1920
123.5 (h) × 43 cm [190 (h) × 56 cm]



An eerie figure sits beside a Japanese oil-lamp stick. The body is dark and the atmosphere is quite out of the ordinary. It is difficult to tell if this figure is male or female, but the softness of the white hand on the lamp does suggest it is female. Her veins are prominent on her hands and face, and the goggle-like eyes and distorted face are frightful. The lamplight is very faint, but two uncanny will-o'-the-wisps are seen shining brightly by her knees.

The mounting is dyed with the traditional freehand paste resist dyeing technique (*tsutsugaki*), and indicates a *shoji*, a Japanese paper sliding door. It is well chosen and very fitting for this painting.

The ex-owner of the work wrote "Bunpō Yūrei" on the top of the backside of the mounting, but this name is unknown. He was however obviously a very talented and worthy artist.

Scroll, ink and color on silk, silk mounting
No signature, indecipherable stamp
Taishō-Shōwa, early 20th century
121 (h) × 42.5 cm [203 (h) × 56 cm]

Une inquiétante silhouette est assise à côté du pied d'une lampe à huile japonaise. Son corps est sombre et l'atmosphère qui se dégage de la scène sort de l'ordinaire.

Il est difficile de dire si cette figure est masculine ou féminine, mais la légèreté de la main blanche sur la lampe suggère qu'il s'agit d'une femme. Les veines des mains et du visage sont proéminentes, les yeux exorbités tels des lunettes et le visage déformé sont effrayants. La lumière de la lampe est très diffuse, mais on aperçoit deux étranges feux follets colorés au niveau des genoux du fantôme.

Le support est teint à l'indigo avec réserve à la pâte de riz (*tsutsugaki*) une technique traditionnelle de teinture japonaise, et évoque un *shoji*, une porte coulissante japonaise en papier. Un excellent choix, très approprié pour cette œuvre.

Le précédent propriétaire de l'œuvre a écrit « Bunpō Yūrei » à l'arrière du rouleau. Ce nom est inconnu, mais il s'agit manifestement d'un artiste très talentueux et méritant.

Rouleau, encre sur soie,
monté sur un support en soie
Pas de signature, sceau
indéchiffrable
Taishō-Shōwa, début du XX^e siècle
121 (h) × 42,5 cm
[203 (h) × 56 cm]



A legend “states” that the deceased may appear in *hangon-kō* smoke. *Hangon-kō* is a special incense which enables the living to see the dead when it is burned. The legend originated in China but the story is widespread in Japan and appears in many variants in Japanese literature.

A popular book published in 1703 and titled “*Kousyoku haidoku san*” tells the tragic love story of a young couple. The male protagonist in this story was bereaved because his beloved was a prostitute. His sorrow was so profound that someone advised him to use *hangon-kō*.

Utagawa Hiroshige used this story for the subject of this painting. The street prostitute was a favorite painting subject of his, and he handled it with a humorous touch. The casual brushwork one observes in this painting was one Hiroshige’s strong suits, but so was the very accurate and poetic painting technique he used in works of his like *Meisho Edo Hyakkei* (*One Hundred Famous Views of Edo*).

Selon une légende ancienne, un mort peut réapparaître dans la fumée d’*hangon-kō*, un encens spécial permettant aux vivants de voir les morts lorsqu’il se consume. Cette légende vient de Chine mais est également répandue au Japon où elle figure sous de nombreuses formes dans la littérature japonaise.

Un livre célèbre publié en 1703, intitulé « *Kousyoku haidoku san* » raconte l’histoire d’amour tragique d’un jeune couple. Le jeune homme endeuillé est dévasté car celle qu’il aime était une prostituée. Son chagrin est si profond que quelqu’un lui conseille de faire brûler de l’*hangon-kō*.

Utagawa Hiroshige a décidé d’illustrer cette histoire avec cette peinture. Les prostituées des rues étaient parmi ses sujets favoris qu’il traitait souvent avec une pointe d’humour. Le trait de pinceau désinvolte que l’on remarque sur cette œuvre est l’un des points forts de l’artiste, tout comme a pu l’être un tracé très réaliste et poétique pour ses *Meisho Edo Hyakkei* (*Cent vues d’Edo*).

Yume no yotaka
(Rêve d’une prostituée de rue)
Rouleau, encre et peinture
sur papier, monté sur soie
Utagawa Hiroshige (1797-1858)
Fin de l’ère Edo, XIX^e siècle
82.5 (h) × 23.7 cm [168.5 (h) × 27 cm]

Yume no yotaka (Dream of street prostitute)
Scroll, ink and color on paper, silk mounting
Utagawa Hiroshige (1797-1858)
Late Edo period, 19th century
82.5 (h) × 23.7 cm ([168.5 (h) × 27 cm])



Yamada Shōka was born in Kyoto in 1868, the first year of Meiji. He was the pupil of famous Kyoto landscape and *kachō-ga* artist Suzuki Shonen (1849-1918). Shōka was a very talented follower of his master and a very capable *kachō-ga* artist as well. The Japanese term *kachō-ga* refers to *ukiyo-e* woodblock prints that depict flowers and birds.

This painting has a very eerie quality. The woman ghost's white *katabira* shroud is not worn in the *hidari-mae* manner. The term *hidari-mae* refers to a way of wearing a kimono in which the right side is over the left, and only the dead normally wear it that way. This signifies that this ghost might still be present and actively haunting.

This yūrei might be the depiction in performance of a kabuki actor who was famous when Yamada Shōka painted this. The work demonstrates his skills in ink, which are especially apparent in his treatment of long dishevelled hair and the shadow it creates. The following is written on the scroll: *Taishō ryūshū bōgo (tsuchinoe-uma) kajitsu, Senjin meidō kyakusha nite utsusu, Shōka* (Painted at the Senjin meido ("one thousand gods brilliant hall"), on a summer's day in the year of *tsuchinoto-uma* of the Taishō period, by Shōka).

Scroll, ink and colour on silk
Seal: Shōka
Artist: Yamada Shōka (1868- ?)
Dated: Summer Taishō 7 (1918)
102 (h) × 39 cm [187 (h) × 52 cm]

Yamada Shōka est né à Kyoto en 1868, la première année de l'ère Meiji. Il était l'élève de Suzuki Shonen (1849-1918) un célèbre peintre paysager et artiste de *kachō-ga* de Kyoto. Shōka était un adepte très talentueux de son maître et un peintre de *kachō-ga* très compétent. Le terme japonais *kachō-ga* fait référence aux *ukiyo-e* (images obtenues par gravure sur bloc de bois) qui représentent des fleurs et des oiseaux.

Cette peinture a une qualité surnaturelle. Le linceul *katabira* blanc de la femme fantôme n'est pas porté *hidari-mae*. Le terme *hidari-mae* fait référence à une façon de porter le kimono où le pan gauche est fermé en premier, la façon habituelle d'habiller les morts. Le fantôme est ici habillé comme un vivant, ce qui signifie qu'il peut être toujours présent et qu'il hante activement un lieu ou une personne.

Ce yūrei pourrait être la représentation d'un célèbre acteur de *kabuki* (quand Yamada Shōka a peint cette peinture) sur scène. Le travail démontre ses compétences de dessin à l'encre, qui sont particulièrement visibles dans son traitement des longs cheveux décoiffés et de l'ombre qu'ils créent. Cette inscription figure sur le rouleau : *Taishō ryūshū bōgo (tsuchinoe-uma) kajitsu, Senjin meidō kyakusha nite utsusu, Shōka* : Peint au Senjin meido (« hall des mille dieux brillants »), un jour d'été de l'année *tsuchinoto-uma* de l'Ère Taishō, par Shōka.

Rouleau, encre et couleurs sur soie
Seau : Shōka
Artiste : Yamada Shōka (1868- ?)
Daté : été de l'an 7 de l'ère Taishō (1918)
102 (h) × 39 cm [187 (h) × 52 cm]



On the left, a skull lies in a field beneath a full moon in Musashino, a locality near Tokyo whose parks have inspired many Japanese writers. On the right scroll the figure of an old woman, apparently dead, appears from a *mokugyo*, a wooden percussion instrument used by monks and lay people in the Mahayana Buddhist tradition. Fish-shaped, made of red lacquered wood, the *mokugyo* is often played at rites of death and resurrection. During funerals, people may walk in procession while sounding the *mokugyo* in a slow unison rhythm.

The ghost is dressed in a *katabira*, which is a burial kimono in Buddhism. The manner of wrapping the front of the robe is known as *hidari-mae* (“left-before”), and this is the custom of the deceased. The left side of the kimono is folded over the body before the right side, which is the opposite of the traditional way of wearing a kimono.

The draftsmanship of the painting suggests that the painter might have been a student of the Maruyama Okyo (1733 – 1795) School of painting, who was the first artist to paint a ghost without legs. The true-to-life gaunt face and emaciated wash-board-like bare chest are rendered with realism, and the ink wash gradation is very naturalistic. Their relatively small size could mean that this is a pair of portable scrolls that was brought by a participant to the Japanese oral game *Hyakumonogatari Kaidankai* (literally “A Gathering of One Hundred Supernatural Tales”), played in the summertime among friends during hot weather for its “chilling” effect!

A gauche, un crâne repose sous la pleine lune à *Musashino*, une localité proche de Tokyo dont les champs ont inspiré de nombreux écrivains japonais. Sur le rouleau de droite, la silhouette d'une vieille femme, apparemment morte, surgit d'un *mokugyo*, un instrument de musique en bois utilisé par les moines et les pratiquants du Bouddhisme Mahayana. En forme de poisson, en bois laqué rouge, le *mokugyo* est joué en accompagnement des rites de mort et de résurrection. Pendant les funérailles, les gens marchent en procession tout en percutant ces blocs de bois à l'unisson avec un rythme lent.

Le fantôme est vêtu d'un *katabira*, un kimono funéraire. La manière de croiser le devant du vêtement en commençant par le côté gauche *hidari-mae* (« gauche-avant »), est réservée à l'habillement des défunts. Le côté gauche du kimono est fermé avant le côté droit, ce qui est le contraire de la façon traditionnelle de porter un kimono.

La technique de dessin suggère que l'artiste aurait pu être un étudiant de l'école de peinture de Maruyama Okyo (1733 - 1795), le premier artiste à peindre des fantômes sans jambe. Le visage décharné et la poitrine nue, émaciée et osseuse sont rendus avec réalisme, et le lavis à l'encre donne un effet très naturel. De taille relativement petite, il pourrait s'agir d'une paire de rouleaux portatifs que l'on apportait pour les parties de *Hyakumonogatari Kaidankai* (littéralement « Collection de cent histoires surnaturelles »), un jeu oral japonais joué entre amis au plus chaud de l'été et apprécié pour son effet « glaçant » !

Paire de rouleaux, dessin à l'encre monté sur soie.
Seau : 雄也 Yūya – Peintre Inconnu
Ère Meiji-Taishō, circa 1880-1920
57.5 (h) × 11 cm [114 (h) × 13 cm]

Pair of scrolls, ink and mounting on silk
Seal: 雄也 Yūya – unknown painter
Meiji-Taishō period, ca. 1880-1920
57.5 (h) × 11 cm [114 (h) × 13 cm]



The shadow of an *oiran* (a courtesan) appears in the smoke seen rising from a skull. It obviously suggests that she is a ghost and that the skull is hers. The beautiful costume and hair pins are indications of her status as an upper class *Oiran* courtesan. Her thin body is faint, and the pose she strikes with her head bent forwards suggests that she regrets something. Even though she is but a shadow, her appearance nonetheless remains seductive. The vague outlines of a beautiful female form leave much to the imagination and the figure's indefinite aspect stimulates the viewer's interest in the painting.

Little is known about Hirabayashi Shūsai except for the years of his birth and death, and that he was a director of the *Nibongafu*, a Japanese public institution for the arts, in the course of his career. It can be inferred that this painting is an early work of his, judging from the characteristics of the painting, the brush style and the signature.

L'ombre d'une *Oiran* (courtisane) apparaît dans la fumée s'élevant d'un crâne. Cela suggère assurément qu'elle est un fantôme et que le crâne est le sien. Le magnifique costume et les épingles à cheveux sont des indications de son statut de courtisane *Oiran* de haut rang. Son corps est mince et frêle, sa posture - tête inclinée vers l'avant - suggère qu'elle regrette quelque chose. Même si elle n'est qu'une ombre, son apparence n'en n'est pas moins séduisante. Les contours vagues d'une belle silhouette féminine laissent libre cours à l'imagination et l'aspect indéterminé de ses formes stimule l'intérêt du spectateur pour la peinture.

On sait peu de choses sur Hirabayashi Shūsai, à part son année de naissance et celle de sa mort, et qu'au cours de sa carrière il fut un temps directeur du *Nibongafu*, une institution publique japonaise pour les arts. À en juger par les caractéristiques du dessin, le trait du pinceau, et la signature on peut en déduire que cette peinture est une de ses premières œuvres.

Rouleau, encre sur soie,
monté sur un support en soie
Hirabayashi Shūsai (1892-1979)
Période Shōwa, ca. 1926-1940
103 (h) × 48 cm [115 (h) × 59 cm]



Scroll, ink on silk, silk mounting
Hirabayashi Shūsai (1892-1979)
Shōwa period, ca. 1926-1940
103 (h) × 48 cm [115 (h) × 59 cm]



Yūrei – Ghost

Scroll, ink on paper,
mounting on silk
Anonymous artist
Meiji-Taishō period, ca. 1900-1926
100,5 (h) × 33,3 cm
[186 (h) × 47,8 cm]

Yūrei – Fantôme

Rouleau, encre sur papier,
montage sur soie
Artiste anonyme
Période Meiji-Taishō, ca. 1900-1926
100,5 (h) × 33,3 cm
[186 (h) × 47,8 cm]



Smoke emerging from the mouth of a skull assumes the shape of a woman. The suggestion is that this skull was hers, and her reproachful distorted face gives one the impression that she is expressing dissatisfaction. The bamboo space is very limited but the carving is fully executed on the plank.

The artist is unknown but he must have been a cultured person, because the signature "koji" appears on this piece. *Koji* literally denotes a head of household, but it refers to any layperson or wealthy and prestigious familial patriarch in the Buddhist texts. It is used as an honorific title for a believer who has extensive knowledge and is accepted as a quasi-priest.

La fumée qui sort de la bouche du crâne devient une silhouette et un visage de femme aux cheveux longs. La suggestion est que ce crâne était le sien, et son visage déformé par le reproche donne l'impression qu'elle exprime son insatisfaction. L'espace sur la pièce de bambou est très restreint mais l'artiste est parvenu à tout faire tenir sur cette petite planche.

L'artiste est un inconnu mais, au vu de la signature «*koji*» apparaissant sur cette pièce, il s'agit probablement d'un homme cultivé. En japonais «*Koji*» désigne le maître de maison, mais dans les textes bouddhistes il représente également un homme laïc, patriarche familial riche et prestigieux. Il est aussi utilisé comme titre honorifique pour s'adresser à un homme croyant possédant une connaissance approfondie de la religion, étant de fait quasiment considéré comme un prêtre.

Repose-poignet gravé
d'un *fantôme* (*yūrei*) et d'un crâne
Bambou
Signé: Matetsu Koji
Shōwa 2, printemps 1927
22 × 7.5 cm

Exposé et publié: Musée du Quai Branly-
Jacques Chirac, dans *Enfers et Fantômes
d'Asie* (10 Avril-15 Juillet, 2018)

Arm rest with *yūrei* & skull design
Bamboo
Signed: Matetsu Koji
Shōwa 2, spring 1927
22 (h) × 7.5 cm
Exhibited and published: Musée du quai Branly-Jacques Chirac
in "*Enfers et Fantômes d'Asie*" (10th April-15th July, 2018)



Wanchin were used in calligraphy to hold the arm steady for writing. Nowadays this tool is only rarely used, but it was common until the Shōwa period. The body of this figure is emaciated and it has long disheveled hair. It has no legs. The artist skillfully carved a typical ghost on a plank of bamboo which is difficult to work. The technique is extremely fine and highly developed.

This *wanchin* is signed "*Matetsu Sanjin Tō*", which means "Carved by Matetsu Sanjin". The name itself "*Sanjin*" (literally, "person who lives in the mountains") means a person living in seclusion. It may be used by a *bunjin*, a literary person, as his pseudonym. This artist is unknown but he produced many *wanchin*, and he always carved his name (or pseudonym) "*Matetsu*" on them. *Matetsu* literally means "Man of wisdom brush". This leads one to the conclusion that he must have been a *bunjin* himself.

Arm rest with *yūrei* design
Bamboo
Signed: Matetsu Sanjin
Taishō-Shōwa period, early 20th century
20 (h) × 6 cm
Exhibited: Musée du quai Branly-Jacques Chirac in "*Enfers et Fantômes d'Asie*"
(10th April-15th July, 2018)

Wanchin

Les *wanchin* étaient utilisés en calligraphie pour maintenir le poignet et lui éviter de trembler. De nos jours, cet outil n'est utilisé que rarement, mais il était encore d'usage commun jusqu'à la fin de l'ère Shōwa. Le corps de ce personnage est émacié et ses cheveux longs sont ébouriffés. Il n'a pas ni jambes ni pieds. L'artiste a habilement sculpté un fantôme (*yūrei*) typique sur une planche de bambou difficile à travailler. La technique est d'une finesse particulière et témoigne d'une grande maîtrise.

Ce *wanchin* porte l'inscription « *Matetsu Sanjin Tō* », ce qui signifie littéralement « signé par Matetsu Sanjin ». Le mot « *Sanjin* » est synonyme de reclus (littéralement « montagne + humain »). Il peut également être pris comme pseudonyme par un érudit (*bunjin*, littéralement culture + humain). L'identité de cet artiste est inconnue mais il a produit un grand nombre de *wanchin*, toujours marqué de son nom (ou pseudonyme) gravé : « *Matetsu* ». *Matetsu* signifie littéralement « brosse de l'homme sage ». Ce qui nous amène à la conclusion que l'artiste était lui-même un érudit, un *bunjin*.

Repose-poignet orné d'un *yūrei*
Bambou
Signé: Matetsu Sanjin
Période Taishō-Shōwa, ca. 1920-1930
20 (h) × 6 cm
Exposé: Musée du quai Branly-Jacques Chirac; "*Enfers et Fantômes d'Asie*"
(10 avril-15 juillet 2018)



Wanchin

Arm rest with *yūrei*
(ghost)
Anonymous
Bamboo
Taishō period
(1912-1926)
18 (h) × 6.5 cm

Wanchin

Repose-poignet gravé
d'un fantôme (*yūrei*)
Anonyme
Bambou
Période Taishō
(1912-1926)
18 (h) × 6.5 cm



Hannya is a Nō mask which represents a woman who became a female demon because of jealousy and a grudge. It is thought that Hannya was created by altering the Nō mask called Jya (蛇 (- which literally means “snake”) in the Muromachi period, and the mask is often attributed to Hannyaabō (? -? Muromachi period). Although it bears his name, it is not certain that he was the mask’s creator. It is used in Nō plays like *Aoi-no-Ue*¹ and *Dōjyōji*².

Jya and Hannya type masks are similar, especially in earlier times. The most obvious way of distinguishing is by the presence or absence of ears. The Jya type lacks ears altogether because it represents the final phase of the woman consumed with jealousy and by her grudge - she has become a “beast” and can no longer be considered human. The mask in question here has considerable age, but it can be considered a Hannya because it does have ears. It is fascinating and unusual to see a Hannya mask such as this, with a free and strong form that contrasts sharply with the very stylized appearance of today’s typical Hannya. That is why this mask is called Ko-Hannya (“ko” here means “old”).

Hannya est un masque nō. Ce personnage représente une femme transformée en démon par sa jalousie et de sa rancœur. Il est admis que ce masque est dérivé d’un autre masque nō: Jya (蛇, serpent) de l’ère Muromachi. La création de masque est souvent attribuée à Hannyaabō (? - ? un célèbre sculpteur de masques de l’ère Muromachi). Cependant et même si le masque porte son nom, il n’est pas certain qu’il en soit le créateur. Le masque *Ko-Hannya* est utilisé dans les pièces nō telles que *Ue*³ et *Dōjyōji*⁴.

Les masques de types Aoi-no-Jya et Hannya étaient similaires, spécialement dans les temps anciens. Le meilleur moyen de les distinguer est d’observer si le masque est pourvu d’oreilles. Le type « Jya » n’a pas d’oreilles car il représente la phase finale de la transformation en démons de la femme consumée par la jalousie et la rancœur, devenant ainsi une « bête » que l’on ne peut plus considérer comme un être humain.

1 *Aoi-no-Ue* est une pièce de théâtre nō inspirée du personnage de Lady Aoi du roman « Le Dit du Genji » de l’ère Heian (xi^e siècle). Lady Aoi, l’épouse officielle de Hikaru Genji, une des filles d’un *Sadajin* (un des hauts fonctionnaires d’Etat), était tombée gravement malade car elle était possédée par un fantôme. Sa famille avait essayé en vain toutes sortes de remèdes pour la guérir. Afin de déterminer quel fantôme était à l’origine de son mal, la famille de Lady Aoi décida d’inviter Teruhi une prêtresse, maîtrisant l’art de l’azusa, un arc en bois de bouleau du Japon (le Betul Grossa - *azusa-yumi* en japonais) dont le son permettait d’invoquer les fantômes. La prêtresse parvint à l’attirer et l’attraper. Il s’agissait en fait du spectre de Rokujyō-no-miyasudokoro (Lady Rokujyō) animé par un désir de vengeance. Lady Rokujyō était l’épouse d’un prince de sang décédé, et une des anciennes maîtresses de Genji. Délaissée par ce dernier et consumée d’une rage vengeresse elle prit possession du corps d’Aoi (la femme de son ancien amant). Le masque Hannya représente cet esprit vengeur et est porté par l’acteur jouant le rôle de Lady Rokujyō.

Bois et Laque
Anonyme
Muromachi, début du xv^e siècle
25 (h) × 14,5 cm
Exposé et publié : *The Beauty of Nob*, exposition commémorant le 25^e anniversaire du Museum of Noh Artifacts, Japon, 2001



Wood & lacquer
Anonymous
Muromachi, early 15th century
25 (h) × 14.5 cm
Exhibited and published in *The Beauty of Nob*, an exhibition commemorating the 25th anniversary of the Museum of Noh artifacts, Japan, 2001.

1 *Aoi-no-Ue* is a Japanese Nō play based on the character Lady Aoi from the Heian period novel Tale of Genji. Lady Aoi, the formal wife of Hikaru Genji and a daughter of the Sadaijin (the Senior Minister of State) family, has been possessed by a ghost and become seriously ill. Although her family has tried various cures to help her recover, nothing has worked. In order to establish the identity of the ghost that has caused the illness, they finally decide to invite Priestess Teruhi, master of the art of azusa, who can summon ghosts with the sound of a bow made of the wood of the Japanese Cherry birch azusa-yumi. The ghost which is trapped by the priestess' prayer then appears and turns out to be the vengeful spirit of Rokujyō-no-miyasudokoro (Lady Rokujyō), the wife of a deceased crown prince and a lover of Genji's. After Genji had lost interest in her, she had flown into a jealous rage and possessed Aoi. The Hannya mask represents her vengeful spirit and is worn by the player of Lady Rokujyō.

2 On a glorious spring day at Dōjyō-ji Temple in the province of Kii, it has been determined that a Buddhist rite for the hanging of a new bell will be performed. The head priest of the temple orders the monks not to allow a woman in, but a shiragyōshi (a female dancer who wears a male costume) appears and asks the servant of the temple to allow her to perform a dance for the rite and to enter the place where it will be held. The woman moves to an unusual beat and approaches the hanging bell while dancing. She finally brings down the bell and hides in it. Upon hearing the news, the head priest of the Dōjyō-ji Temple tells the following story: a long time ago, the daughter of the lord of the manor in Manago assumed that she had been betrayed by a certain mountain priest who had visited her house every year. She turned herself into a poisonous snake, brought the priest to the ground, and finally destroyed him as he hid under the bell at the Dōhyō-ji Temple, by blowing white-hot flames of resentment onto it. The monks know that the woman still has her heart set on the man and they pray with all their sacred power for success in hoisting the bell, which they are ultimately able to do. Then the woman, still a hideous snake, reappears from inside it. After a furious battle, the venomous serpent finally burns herself with her own flames, which were intended to burn the bell, and she disappears into the Hidaka-gawa River. The Hannya mask is used to represent the transformed woman in this play.

2 Par une radieuse matinée printanière il est décidé de procéder à la cérémonie d'accrochage d'une nouvelle cloche dans le temple Dōjyō-ji de la province de Kii. Le prêtre en chef du temple avait ordonné aux moines de n'autoriser aucune femme à y assister, mais une *shiragyōshi* (une danseuse habillée en homme) apparaît et demande à un serviteur la permission d'effectuer une danse pour la cérémonie et ainsi d'entrer dans l'endroit où le rituel doit avoir lieu. Se déplaçant d'un pas inhabituel, la femme s'approche en dansant de la cloche suspendue. Elle fini par la décrocher et se cacher dedans. En apprenant la nouvelle, le prêtre en chef du temple Dōjyō-ji raconte l'histoire suivante: Il y a fort longtemps, la fille du seigneur du manoir de Manago pensait avoir été trahie par le prêtre des montagnes qui leur rendait visite chaque année. Elle se transforma en serpent venimeux, fit tomber le prêtre, puis le tua alors qu'il avait trouvé refuge sous la cloche du temple et soufflant sur la cloche les flammes ardentes de son ressentiment. Les moines comprennent alors que la femme cherche toujours la vengeance et prient de toute la force de leur pouvoir sacré de parvenir à soulever la cloche, et finissent par y arriver. La femme, toujours sous l'horrible apparence d'un serpent ressort alors de la cloche puis à l'issue d'une terrible bataille se consume dans ses propres flammes, flammes avec lesquelles elle tentait de détruire la cloche. Puis, elle disparaît dans les eaux de la rivière Hidaka-gawa. Dans cette pièce, le masque est Hannya utilisé est Hannya pour montrer la transformation de la femme en serpent.



The Yase-otoko mask represents the spirit of a hunter or a fisherman seeking salvation. Since he committed the offense of killing animals, which was prohibited by Buddhism, he has been tortured in the hell. This mask is used in the performance of “Akogi” or “Utou”. Its haggard face depicts the disconsolateness of a man who had to violate religious taboos to survive. The golden rings inserted in the eyes help impart to it the quality of a mysterious spirituality which a Nō mask is expected and required to display. It probably expresses the shadow of death, and that gives this mask an aura of ghastly power. Coloring is almost entirely absent, and that makes the outstanding sculpture all the more distinct. There is a burnt-in mark on the back of the mask, which is indecipherable. The storage bag is quite old, and has the crest of the Tokugawa family on it. The first storage box with the plum tree and bamboo designs also has considerable age, and can be dated to the Muromachi period. The second storage box has the *kikka-monshō* motif, the crest of the Imperial family. This mask was cherished and very highly valued, and the fact that it was so meticulously stored in a double box is evidence of the reverence it was treated with.

Le masque de Yase-otoko représente l'esprit d'un chasseur ou d'un pêcheur en quête de salut. Puisqu'il a tué des animaux, ce qui est interdit par le bouddhisme, il demeure en enfer pour y être torturé. Ce masque est porté dans les pièces de théâtre nō comme «Akogi» et «Utou». Son visage hagard suggère un homme inconsolable qui a dû aller contre les tabous de sa religion pour gagner sa vie. Des anneaux dorés insérés aux emplacements des yeux lui confèrent la mystérieuse spiritualité que l'on attend d'un masque nō. Il exprime probablement l'ombre de la Mort, ce qui lui donne une aura effroyable et puissante. La couleur en est presque totalement absente, ce qui met en valeur l'exceptionnelle qualité de la sculpture. Le dos du masque porte une marque indéchiffrable car brûlée.

Le sac est également ancien et porte l'emblème de la famille Tokugawa. Datée de la période Muromachi (1333-1573), la première boîte décorée de motifs de prunier et de bambou est aussi d'un âge considérable. La deuxième boîte est marquée du motif *kikka-monshō*, le blason de la famille impériale japonaise. Ce masque a été chéri et extrêmement estimé. Qu'il ait été si soigneusement conservé dans une double boîte témoigne de la vénération avec laquelle il a été traité.





Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi (1797-1861)

« Kuwana », *The Story of the Sailor Tokuzō*
(Funanori Tokuzō no den)
Station 43 from the series *Fifty-Three Pairings*
for the *Tōkaidō* Road
(Tōkaidō gojūsan tsui), series jointly designed
by Hiroshige, Kunisada & Kuniyoshi.

1843 / 45

Signature: *Ichiyūsai Kuniyoshi ga*
(一勇齋国芳画)
Seal: Kiri. Censor's seal: Mura
Editor: Kojimaya Jūbei
Format: Ōban *tate-e*
35.5 (h) × 24.5 cm

57



58

Utagawa Kunisada I (Toyokuni III) (1786-1864)

Poem by Ariwara no Naribira Ason: Actor Ichikawa Danjūrō VIII as the ghost of Seigen. The actor Ichikawa Danjūrō VIII (1823-1854) is in the role of the Ghost Seigen, who haunts his former lover Sakura-hime.
From the series, *Comparisons for Thirty-Six Selected Poems*
(Mitate sanjūrokkasen no uchi)

Signature: Toyokuni ga, in toshidama
cartouche (豊国画(年玉粹画))
Date seal: Ne-ju (year of the rat
[1852], 10th month)
Publisher: Iseya Kanekichi
Carver's seal: Yokokawa Hori Take
Censor's seals: Muramatsu & Fuku
Format: Ōban *tate-e* (37 (h) × 25 cm)



Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi (1797-1861)

Title: Watanabe no Tsuna (渡邊綱) battles the demon Ibaraki at Modori Bridge. From the series, *A Mirror of Warriors from our Country* (*Honchō musō kagami* - 本朝武者鏡)

Signature: *Ichiyūsai Kuniyoshi ga* (一勇齋國芳画)

Artist's seal: kiri

Censor's seal: aratame

Date: 1855 (4th month)

Editor: Tsukiokaya Bunsuke

Format: Ōban *tate-e* (35 (h) × 25 cm)

59



60

Utagawa Kunisada I (Toyokuni III) (1786-1864)

Miya Station: The Grave of the Returning Spirit (*Miya no eki, Hanganzuka*). The ghost of the lady Fuji no Tsubone appearing to her husband Taira no Tsunemuri. Station 42 from the series *Fifty-Three Pairings for the Tōkaidō Road* (*Tōkaidō gojūsan tsui*), series jointly designed by Hiroshige, Kunisada & Kuniyoshi.

Signature: Ōju Kunisada

Censor's seal: Mura

Date: 1845 / 46

Editor: Enshua Matabei

Format: Ōban *tate-e*

(35 (h) × 24.9 cm)



Utagawa (Kunisada) Toyokuni III (1786-1864)

Magicians. The actor Onoe Kikujiro II in the role of Takiyasha Hime. From the serie *A Contest of Magic Scenes*

Publisher: Hirayano Shinzo
Date: May 1863
Format: Ōban tate-e
(36.2 (h) × 24.8 cm)

61



62

Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi (1797-1861)

Onoe Kikugorō III as Usugomo with the cat-ghost Okabe. Right part of the triptych *The Lifetime of Onoe Kikugorō III (Onoe Kikugorō ichidai banashi)*

1847-1850
Signature: *Ichiyūsai Kuniyoshi ga*
(一勇齋国芳画)
Editor: Waka-u
Format: Ōban tate-e
(36,5 (h) × 25,3 cm)



Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)

Shogun Tarō Taira no Yoshikado disarming two goblins. Shogun-Taro Taira-no-Yoshikado, son of Taira-no-Masakado, who after having been rejected by his father, went to travel together with Kokuun-Oji. From the series, *Beauty and Valor in the Novel Suikoden* (Biyu suikoden)

Signature: *Kaisai Yoshitoshi hitsu*
 Date seal: avril 1867
 Publisher: Omiya Kyujiro
 Carver's seal: Hori-Ei
 Format: *Chūban*
 (24.7 (h) × 18,3 cm)

63



64

Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi (1797-1861)
Niwaka, on the moonlight a ronin (warrior) receives his child from the ghost of his murdered wife.
 From the series, "Tokaido Gojusan tsugi"
 55 Stations of the Tokaido Road (26)

1843/45
 Signature: Ichiyūsai Kuniteru ga
 Publisher: Iba-ya Sensaburo
 Format: Ōban tate-e
 (36.3 (h) × 24.9 cm)

Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi (1797-1861)
Actor Ichikawa Kodanji IV as the ghost of Sakura Sōgorō

Unquestionably one of the most spectacular of Kuniyoshi's ōban-format ghost prints, this work depicts the actor Ichikawa Kodanji IV (1812-1866) as the ghost of Asakura Tōgo. The scene is drawn from the popular kabuki play *Higashima Sakura jōshi* (The Story of Sakura of Higashima) or *Sakura gimiden*, which was staged at the Nakamura theater in Edo for three months beginning in the eighth month of 1851.

The names of the characters and the period were altered to avoid problems with the shogunate and the Hotta family. The story of this play actually takes place in Sōma in Shimōsa province (part of present-day Chiba prefecture) in the 17th century. In 1644, the cruel daimyo lord Hotta Kōzuke levies increasingly heavy taxes upon the inhabitants of the 1,036 villages of his fief. The heads of these villages, who have their entreaties repeatedly refused by the lord's chief counsellor, decide to take a petition directly to the shogunate in Edo. Sakura Sōgorō (1597-1645), the village head of Iwahashi, is appointed to act as their spokesman even though he knows that their action is illegal. After the shogunate returns the petition to Hotta Kōzuke, Sakura and his wife are forced to witness the beheading of their three sons before being crucified themselves. Upon his death, Sakura swears revenge and his ghost indeed soon begins to haunt Hotta's castle. This eventually causes Hotta's wife and son to die of fright, while the daimyo himself goes mad.

In this print the ghost of Sakura has been renamed Asakura Tōgo. The blood on his neck, his fearsome gaze, his semi-transparent body and his whole posture signal his role as a vengeful spirit. This print is the left-hand sheet of a diptych - the other illustrates the actor Bando Hikosaburō IV (as Orikoshi Dairyō Masatomo (Hotta Kōzuke). Noteworthy is the seal to the left of Kuniyoshi's signature which reads *shita-uri* ("restricted sale", literally, "low sale").

Courtesy of Robert Schaap and the Society for Japanese Arts: from "*Heroes & Ghosts, Japanese prints by Kuniyoshi 1797-1861*", Robert Schaap, Society for Japanese Arts, 1998.

Literature: Robert Schaap (1998) 165-166; Robinson (1961) 76; Springfield (1968) 135; Suzuki (1978) 292; Suzuki (1992) 314; Springfield (1994) 54; Suzuki et al. (1996) 129

1851
Signed: Ichiyūsai Kuniyoshi ga
Sealed: kiri
Publisher: Sumiyoshiya Masagorō
Block carver: Horitake
Censor seals: Mera (Mera Taichirō); Watanabe (Watanabe Shōemon)
Size: ōban

Utagawa (Ichiyūsai) Kuniyoshi
(1797-1861)

L'acteur Ichikawa Kodanji IV dans le rôle
du fantôme de Sakura Sōgorō

Il s'agit incontestablement de l'une des estampes de fantômes de Kuniyoshi au format *ōban* les plus spectaculaires. Cette œuvre représente l'acteur Ichikawa Kodanji IV (1812-1866) dans le rôle du fantôme d'Asakura Tōgo. La scène est tirée de la pièce populaire de théâtre Kabuki « *Higashima Sakura jōshi* » (L'histoire de Sakura d'Higashima) aussi connue sous le nom de « *Sakura gimiden* », mise en scène au théâtre Nakamura d'Edo pendant trois mois à partir du huitième mois de 1851. Inspirée d'une histoire vraie, les noms des personnages et l'époque ont été modifiés pour éviter des problèmes avec la censure, le shogunat et la famille Hotta. L'histoire s'est en réalité déroulée à Sōma, dans la province de Shimōsa (une région de l'actuelle préfecture de Chiba) au XVII^e siècle.

En 1644, le cruel Daimyo - Hotta Kōzuke - exige que des impôts de plus en plus lourds soient versés par les habitants des 1036 villages de son fief. Les chefs de ces villages, dont les suppliques sont refusées à plusieurs reprises par le conseiller principal du seigneur, décident de porter une pétition directement auprès du shogunat à Edo. Sakura Sōgorō (1597-1645), le chef du village d'Iwahashi, est désigné comme porte-parole de cette action, qu'il sait pourtant être non conforme aux usages. Le shogunat informe Hotta Kōzuke de l'action des villageois. En représailles, Sakura et sa femme sont forcés d'assister à la décapitation de leurs trois fils avant d'être eux-mêmes crucifiés. À sa mort, Sakura jure de se venger et son fantôme commence peu après à hanter le château des Hotta. La femme et le fils de Hotta finissent par en mourir d'effroi, tandis que le Daimyo lui-même sombre dans la folie.

Sur l'estampe de gauche de ce diptyque, le fantôme de Sakura est renommé Asakura Tōgo. Le sang visible sur son cou, son regard effrayant, son corps semi-transparent et l'ensemble de sa posture sont des indications de son rôle d'esprit vengeur. Celle de droite représente l'acteur Bando Hikosaburō IV (jouant Orikoshi Dairyō Masatomo : Hotta Kōzuke). On notera le sceau à gauche de la signature de Kuniyoshi qui indique *shita-uri* (« vente restreinte », littéralement, « vente basse »).

Avec l'aimable autorisation de Robert Schaap et de la Society for Japanese Arts : depuis « *Heroes & Ghosts, Japanese prints by Kuniyoshi 1797-1861* », Robert Schaap, Society for Japanese Arts, 1998.

Littérature : Robert Schaap (1998) 165-166 ; Robinson (1961) 76 ; Springfield (1968) 135 ; Suzuki (1978) 292 ; Suzuki (1992) 314 ; Springfield (1994) 54 ; Suzuki et al. (1996) 129

65







Uemura Shōen (1875-1949)
Yuki-onna - Snow woman

Yuki-onna is a spirit or *yōkai* in Japanese folklore

Signature: *Shōen*
Publisher: Nishimura Kumakichi
Date: ca. 1926
Format: 45.5 (h) × 28.4 cm



Galerie Mingei Japanese Arts
5 rue Visconti
75006 Paris

mingei-arts-gallery.com
info@mingei-arts-gallery.com
06 09 76 60 68

Achévé d'imprimer
à 350 exemplaires en juillet 2018
sur les presses de Graphius (Gand)

sur papiers Fedrigoni
Sirio Pearl Blend 260g,
Pergamenata Bianco 90g,
ArcoPrint Milk 70g
et Materica Clay 120g

Les textes sont composés en
Cochin et Kozuka Mincho.

Galerie Mingei
Philippe Boudin
& Zoé Niang

Design graphique et éditorial
Paper! Tiger! (Aurélien Farina)

Photogravure
APEX Graphic, Paris

Photographies
Michel Gurfinkel, Tadayuki Minamoto,
et d.r. © Galerie Mingei 2018

Traductions
Mieko Gray, Stéphanie Delacroix
et David Rosenthal

La galerie Mingei remercie chaleureusement :
Alain Briot, Christophe Marquet et Kei Osawa
pour leurs remarquables contributions ;
le Musée du Quai Branly-Jacques Chirac
(Stéphane Martin, Yves Le Fur
et Julien Rousseau) pour ses acquisitions ;
Robert Schaap et la Society for Japanese Arts (Pays-Bas) ;
Maiko Takenobu et Zoé Niang pour leur soutien
pendant ces longues années de collecte ;
Aurélien Farina pour son graphisme audacieux ;
Édouard Vatinel pour la scénographie de l'exposition ;
et Sophie Garrec pour ses conseils avisés.

Édité et publié par la Galerie Mingei
Philippe Boudin & Zoé Niang

Toute reproduction interdite sans l'autorisation
de la galerie Mingei

Cet ouvrage a été réalisé
avec le soutien
de Fedrigoni France



SALON INTERNATIONAL DES ARTS ASIATIQUES
PARCOURS DES MONDES 
PARIS, SAINT-GERMAIN-DES-PRÈS

