

RÉFLEXION SUR LA REPRÉSENTATION DES LIEUX DANS LES *EMAKI* DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES

L'analyse du système de représentation des *emaki* (rouleaux illustrés), dont les premiers exemples remontent aux XII^e et XIII^e siècles, a surtout été guidée par un intérêt porté au temps. De fait, les images en continu (*renzoku-ga*) qui alternent avec un texte et s'étirent sur plusieurs mètres, présentent des actions formant un ensemble cohérent, non seulement logiquement, mais aussi chronologiquement : elles semblent se succéder les unes aux autres, construisant ainsi une trame temporelle. Il en résulte une réflexion parfois insuffisante sur le traitement de l'espace dans les *emaki* et, plus particulièrement, les *emaki* narratifs. Face à l'ampleur de cette question, je me bornerai ici à examiner la représentation des « lieux ».

Un « lieu » est un motif, formellement défini par des lignes et des couleurs, qui accueille une ou plusieurs actions incarnées par des personnages. Les lieux appartiennent donc à l'espace de l'histoire (l'espace diégétique) qu'ils matérialisent et singularisent. Ils ne peuvent donc pas être définis par des motifs conventionnels comme les nuages qui ont pour fonction d'articuler des actions. Dans le cas où les personnages s'enlèvent directement sur le fond neutre du support, le récit peint est construit par les figures humaines. Le lieu où se déroulent les actions peut être inféré en se fondant sur des indices qui ne sont pas d'ordre spatial, mais autres, comme les costumes des personnages qui les associent d'emblée à un espace social particulier. On ne peut donc pas parler de représentation de lieu, au sens où celui-ci n'est pas matérialisé par un motif. L'espace servant de support est indifférencié et non pas singularisé. Dans cet article, je n'aborderai que les lieux qui sont matérialisés.

Doué d'une forme concrète, le lieu est donc un motif au même titre que les personnages. Il se distingue par ses propriétés spatiales, en général de type perspectif, qui permettent de creuser

l'espace bidimensionnel du support. Dans les *emaki*, les lieux les plus courants sont les édifices et les éléments de paysage qui sont parfois combinés.

On peut envisager les lieux en relation avec les personnages, car ils leur servent d'abord de toile de fond. C'est d'ailleurs la position classique de l'analyse iconographique lorsqu'elle distingue le fond – le contenant – de la figure – le motif porteur du sens livré par l'histoire. Pourtant, l'examen de plusieurs peintures montre qu'ils ne sont pas toujours conditionnés par les actions qu'ils hébergent, mais qu'au contraire, ils interviennent aussi dans le choix et les modes de représentation de ces actions. On pressent dès lors qu'ils informent sur le récit autant que les figures. Dans la suite de cet article, je vais donc essayer de déterminer en quoi et comment ils prennent part à l'élaboration du récit peint¹.

FIGURES DES LIEUX

Dans un premier type, les lieux sont reproduits à l'identique à chaque occurrence. Lorsqu'il s'agit d'un bâtiment ou d'un ensemble de bâtiments, ils sont saisis sous le même angle et ont la même dimension. L'imagier a eu recours à un modèle, voire à un poncif. Lorsque plusieurs actions consécutives se déroulent au même endroit, celui-ci est répété autant de fois que nécessaire.

Ce procédé peu économe apparaît dans les rouleaux les plus anciens, par exemple le *Kokawa-dera engi emaki* [Les origines merveilleuses du monastère Kokawa]. La planche 1 en montre la fin de la section 5. Une chapelle est répétée trois fois. En *a*, elle est fermée. En *b* et en *c*, les portes ouvertes découvrent une statue de Kannon. Non seulement l'échelle du bâtiment et l'angle sous lequel il a été saisi sont les mêmes d'une occurrence à l'autre, mais son environnement a été reproduit à l'identique. On notera tout particulièrement une planche en bois fixée dans les branches de l'arbre à la droite de la chapelle, qui rappelle le prodige à l'origine de sa construction. Les variantes infimes tiennent au fait que l'imagier n'a pas eu recours à un poncif, et parce que cette œuvre est d'une facture peu soignée dans son ensemble. Mais il est indéniable que l'intention du peintre était d'assurer une constance dans la représentation d'un même lieu quelles que soient les actions qui s'y déroulent.

1. Les problèmes posés dans cet article et les analyses doivent beaucoup à la lecture des deux ouvrages suivants : celui d'André Gardies, qui traite de l'espace au cinéma dans une perspective narratologique et celui de Georges Didi-Huberman sur la notion de figure.

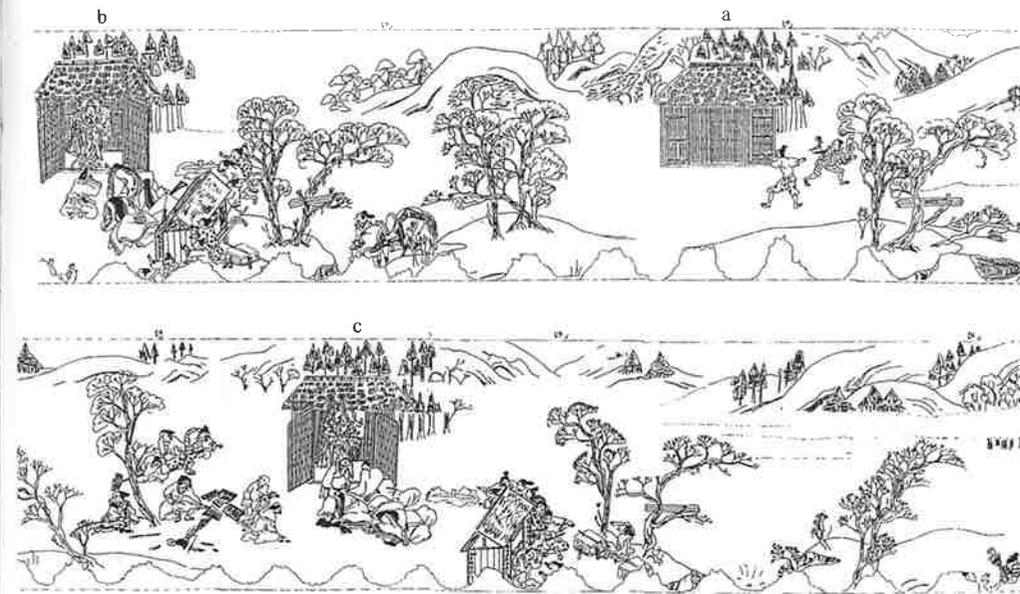


Planche 1 : *Kokawa-dera engi emaki*, monastère Kokawa, département de Wakayama, 2^e moitié du XII^e siècle-1^{re} moitié du XIII^e siècle, couleurs sur papier, 30,8 x 1984,2 cm, section 5, feuillets 33-38.

Dès lors, on peut considérer que, dans cet exemple, les bâtiments et les éléments de paysage préexistent aux actions. Leurs caractéristiques formelles invariables d'un bout à l'autre du récit les identifient à un personnage particulier. C'est un phénomène également observable dans les représentations de bâtiments plus grands. A chaque occurrence, ils sont répétés, mais pas toujours intégralement. L'imagier rogne, en fonction des besoins, l'une des deux extrémités, mais il ne modifie pas la configuration de ce qu'il a retenu. Chaque nouvelle apparition renvoie à l'expérience visuelle acquise.

Ce type de composition est en général considéré comme archaïque. De fait, un second type émerge au milieu du XIII^e siècle : la configuration des lieux varie d'une apparition à l'autre. Une des premières œuvres à manifester ces nouvelles orientations est le *Taima mandara engi emaki* [Les origines prodigieuses du Mandara de Taima]. La planche 2 présente quatre sections tirées de cette œuvre. Dans chacune d'elles, figurent un ou plusieurs bâtiments. Au sein de l'histoire, il s'agit toujours du même endroit, une résidence dans laquelle une demoiselle de l'aristocratie s'est retirée. Pourtant, à la différence des exemples précédents, ces bâtiments présentent des variations.

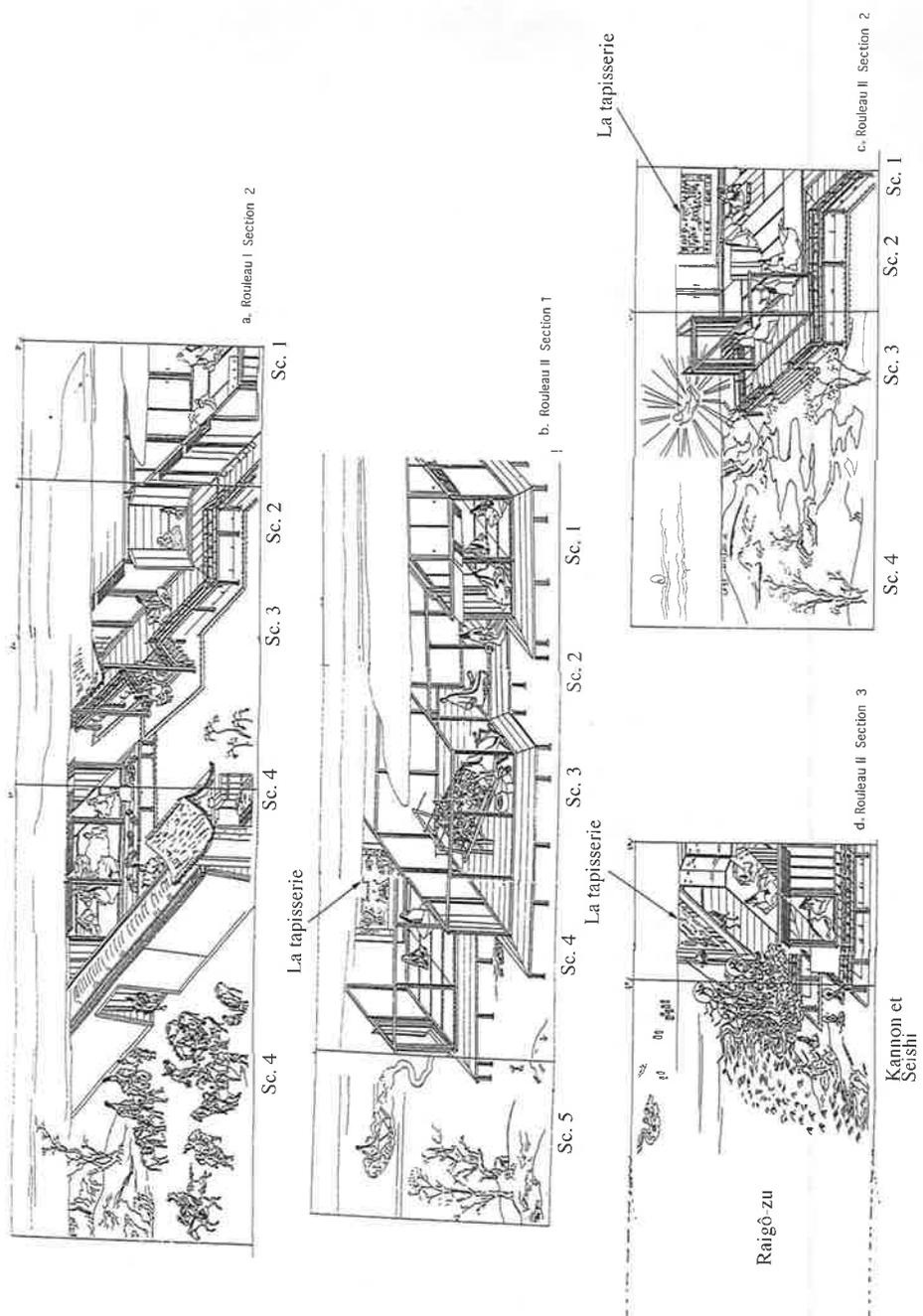


Planche 2: *Taima mandara engi emaki*, monastère Komyô-ji, Kanagawa, milieu du XIII^e siècle, couleures sur papier.

Dans la première occurrence, ils se composent d'éléments empruntés aux résidences de style aristocratique (*shinden-zukuri*), ce qui correspond au rang de son occupante, qui est fille de ministre. Sur la droite, on reconnaît le corps de logis (*shinden*), ainsi que la cour. Sur la gauche, s'étire obliquement l'enceinte extérieure percée au premier plan d'une porte imposante. L'échelle relativement faible permet d'inscrire commodément un enchaînement d'actions. Quatre scènes sont ainsi figurées et certains personnages sont répétés deux ou trois fois. La complexité de l'ensemble permet d'articuler des espaces abrités et en plein air, extérieurs et intérieurs, où évoluent les personnages selon leur rang dans la hiérarchie sociale (BAUER 1998).

Les trois autres occurrences présentent seulement l'intérieur d'un bâtiment et son jardin attenant, car le groupe de personnages est socialement homogène : ce ne sont que des femmes d'un rang hiérarchique relativement élevé. Aucune ne pourrait être vue se tenant à même le sol. Le plus étonnant est le fait que la configuration du bâtiment est différente de celle observée au début, bien qu'il s'agisse d'un même lieu dans l'histoire.

En *b*, on passe d'une vue générale d'une résidence à la vue d'une partie, mais l'échelle reste approximativement la même : le bâtiment se compose d'une enfilade de pièces traitées comme des petites boîtes disposées de manière à former des redans. Le plafond et la paroi externe sont transparents : l'imagier a utilisé le procédé du toit enlevé, mais il a aussi supprimé les stores et d'autres portes qui, habituellement, masquent partiellement l'intérieur. Il a aussi relevé les volets (*hajitomi*). Ces modifications donnent l'impression qu'il s'agit d'un endroit totalement différent, dont il est plus difficile de repérer le rang social de la propriétaire.

A la section suivante, en *c*, le bâtiment est réduit à une seule pièce, comme si un fragment de la section précédente avait été repris. Mais sa configuration a été retravaillée et la transparence des parois s'est accentuée. La dernière section (*d*) révèle des modifications analogues. Le changement le plus remarquable est assurément l'orientation de la tapisserie, ou Mandara de Taima, qui figure la Terre Pure d'Amida. En *b*, elle est vue de face, avec la jeune moniale agenouillée devant, les mains jointes. En *c*, une autre moniale plus âgée commente la tapisserie en la désignant du bout d'une baguette. Il s'agit d'une séance de prédication ou *etoki*. Figurée de front, la tapisserie est un objet de vénération non seulement pour la demoiselle, mais aussi pour le spectateur : l'explication de l'image par la vieille moniale s'adresse en premier lieu à la spectatrice de l'histoire, mais elle vise aussi le spectateur en dehors de l'image. En *d*, la tapisserie est vue de trois quarts. Elle

est disposée du côté par lequel arrivent Amida et sa suite sur la partie gauche de l'image. Le cortège file vers la terre afin de recueillir l'âme de la demoiselle en train d'expirer. Il s'agit d'un *raigô* (omis sur le relevé).

Dans cette dernière occurrence, la tapisserie n'est plus un objet de dévotion, ni pour les personnages de l'histoire, ni pour le spectateur. Elle a pleinement réintégré l'univers diégétique. Mais elle joue aussi un nouveau rôle. Représentation de la Terre Pure habituellement destinée à être contemplée par les êtres humains, elle préfigure cette contrée occidentale dans laquelle va renaître la demoiselle. Ceci est d'autant plus marqué que la diagonale dessinant sa limite inférieure conduit le regard directement au bodhisattva Kannon, penché en avant, une fleur de lotus dans les mains, prêt à se saisir de l'âme de la défunte.

Le jardin aussi, en trois apparitions, s'est transformé. D'un clos de *shinden* avec deux arbres feuillus en *b*, il est devenu en *d* l'océan par-delà lequel s'étend la Terre Pure qui répond, en écho, à la tapisserie.

Dans cette œuvre, et à la différence des autres *emaki*, il apparaît clairement que la représentation d'un même lieu diffère d'une occurrence à l'autre, ce qui trahit une nouvelle sensibilité. Ces variations affectent sa configuration générale, son aménagement et son environnement. Le lieu n'est donc plus considéré comme un personnage doté de caractéristiques constantes quel que soit le moment du récit. C'est le rapport global entre les actions et leur environnement qui est touché. Le lieu ne préexiste plus à la mise en image de l'histoire. Il n'est pas non plus un simple contenant. Il est construit par le récit peint et avec lui.

UNE CONCEPTION TOPOGRAPHIQUE DU RÉCIT

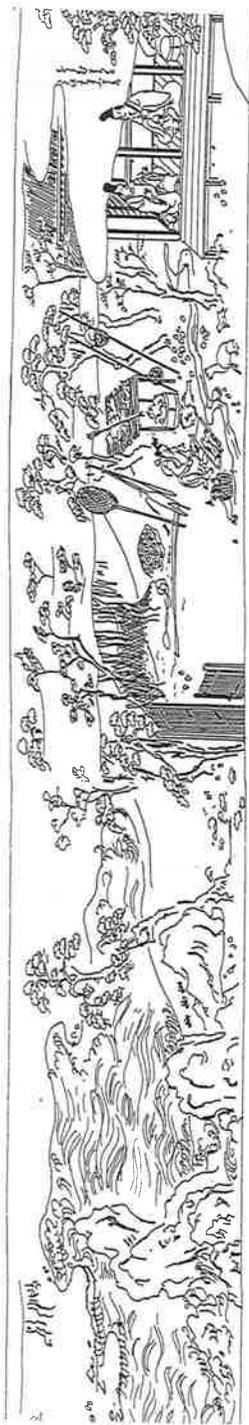
Les exemples qui viennent d'être examinés montrent que la conception des lieux a évolué au cours des XII^e et XIII^e siècles. Dans les peintures les plus anciennes, ils préexistent aux actions, tandis que, dans l'œuvre du milieu du XIII^e siècle, ils sont construits avec le récit. Ceci permet de les traiter économiquement, de les limiter aux éléments indispensables ou, au contraire, de mettre l'accent sur d'autres aspects. Mais, dans tous les cas, le récit peint est linéaire. En effet, l'ordre d'apparition des actions correspond exactement à celui de l'histoire.

À côté de ce parti de narration qui s'appuie sur une conception chronologique, on peut en observer un autre qui présente des cas

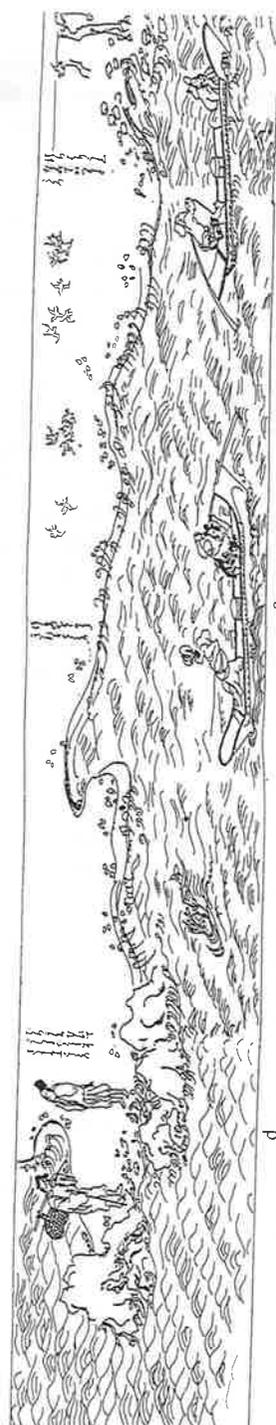
étonnants de retours en arrière ou d'adjonctions de scènes. Le *Hikohoho demi no Mikoto emaki* [Le prince Hikohoho demi] livre un exemple intéressant dans sa section inaugurale (planche 3). L'espace du récit se présente sous l'aspect d'un grand panorama avec une maisonnette, un bord de mer et des embarcations. Le panorama est strictement continu et sans répétition. Il forme à lui seul un lieu étendu dans lequel viennent s'inscrire quatre scènes. La première montre deux frères assis l'un en face de l'autre dans la maisonnette (*a*). Le cadet, sur la gauche, emprunte de force un hameçon à l'aîné, assis sur la droite. Puis on voit réapparaître le cadet dans une longue barque, l'air contrarié (*b*). L'inscription dans l'image précise: « Où il rentre après avoir perdu l'hameçon ». Dans la scène suivante (*c*), le même personnage tire sur une ligne pour essayer d'attraper un poisson. Enfin, à la quatrième scène (*d*), il fait les cent pas sur la grève en se lamentant parce que son frère lui a ordonné de retrouver l'hameçon perdu. Une comparaison avec l'ordre des événements dans l'histoire montre que les deux scènes du milieu ont été interverties: la perte de l'hameçon précède le retour vers la grève. Autrement dit, si l'on considère que la contemplation du rouleau est nécessairement linéaire et orientée de la droite vers la gauche, cette image présente un cas d'anachronie: une discordance entre l'ordre d'apparition des scènes dans l'histoire et l'ordre d'apparition matérielle des scènes sur le rouleau. Bien sûr, la lecture du texte d'accompagnement et les inscriptions dans l'image permettent de restituer l'ordre temporel et de comprendre le retour en arrière.

Ce type de permutation est souvent appelé « flash-back ». Cette dénomination repose sur une appréhension temporelle du récit peint. Elle implique que ce dernier est la stricte mise en image d'un récit écrit qui, dans la majorité des cas, est dépourvu d'anachronie narrative. Pour cette raison, ce type de permutation est en général perçu comme une anomalie. Pourtant, on peut aussi considérer que l'économie de l'image repose sur une conception topographique au sens où l'élaboration du lieu précède l'inscription d'un ensemble d'actions comme c'est le cas ici.

Le *Shigisan engi emaki* [L'histoire merveilleuse de la fondation du monastère Shigi] présente une séquence analogue. D'après le texte, l'empereur Daigo, qui est malade, voit en rêve arriver un personnage vêtu d'un collier de sabres. C'est le Protecteur de la Loi aux Sabres (*Ken no Gohô*). Or, peu de temps auparavant, le moine Myôren, le personnage principal du rouleau, avait prédit à l'empereur que ce rêve annoncerait sa guérison. L'image montre successivement le Protecteur de la Loi qui



a



d

b

Planche 3 : *Hikohoto demu no Mikoto emaki*, monastère Myōtsū-ji, département de Fukui, copie du XVII^e siècle d'une œuvre de la 2^e moitié du XII^e siècle, couleurs sur papier, hauteur : 32,4 cm.

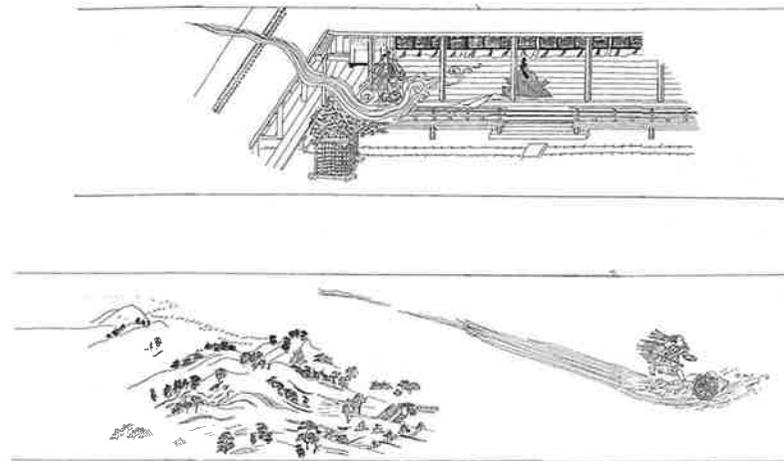


Planche 4 : *Shigisan engi emaki*, 2^e moitié du XII^e siècle, monastère Chōgōsonshi-ji, département de Nara, couleurs sur papier.

arrive au Seiryōden où réside l'empereur, puis le même personnage en train de voler en direction de la ville de Heian (planche 4). Ici encore, l'ordre chronologique des faits est inversé : contrairement à son habitude, le spectateur remonte le temps et découvre la cause après le résultat. Avec un ordre de lecture orienté de la droite vers la gauche, le spectateur heurte de plein fouet l'apparition miraculeuse. Pour Sano Midori, ce choix de composition s'apparente à une mise en scène dramatisant le récit. Il confère un caractère saisissant au prodige à l'origine de la guérison de l'empereur (SANO 1989 : 21).

Le même auteur le justifie aussi par une inversion des priorités de la narration. Sano Midori recourt à la notion de « logique du lieu » (*ba no ronri*) : « la logique du lieu de l'action prime la logique du temps de l'action ». En effet, les images des trois rouleaux formant le *Shigisan engi emaki* sont construites de manière à toujours placer le mont Shigi où vit l'ascète à la gauche des autres endroits où se déroule l'histoire. Ici, le prolongement du palais aboutit au mont Shigi figuré à petite échelle pour suggérer l'éloignement. Dans le premier rouleau bien connu du Grenier volant (*Tobikura no maki*), la propriété du riche fermier dont le grenier a disparu est également placée à la droite du mont Shigi. Le respect de cette norme de représentation spatiale explique la permutation ponctuelle au sein du continuum. Le jeu des relations entre les lieux infléchit donc la mise en œuvre du récit peint.

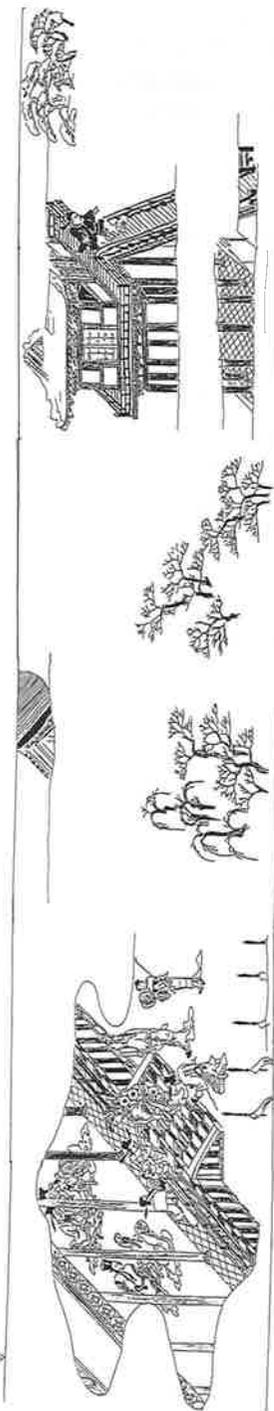


Planche 5 : *Kibi otodo nittô emaki*, musée des Beaux-Arts de Boston, 2^e moitié du XII^e siècle-1^{er} moitié du XIII^e siècle, couleurs sur papier.

UNE CONCEPTION TOPOGRAPHIQUE AU SERVICE DU THÈME DU RÉCIT

La conception topographique du récit implique un certain degré d'autonomie de la narration peinte par rapport à la narration écrite, puisqu'elle repose sur la préexistence des lieux au déroulement de l'histoire proprement dite. Un dernier exemple va montrer que les lieux sont aussi des « figures » qui contribuent à élaborer le sens du récit peint, de même qu'au cinéma où « l'espace ne saurait se réduire au rôle d'auxiliaire [...] de la "geste" noble que serait l'action » (GARDIES 1993 : 13). De ce fait, les lieux ne peuvent être considérés comme un simple fond sur lequel s'enlèvent les figures porteuses de l'action, statut que l'histoire de l'art traditionnelle leur attribue : ils constituent « l'un des facteurs primordiaux de toute stratégie de récit » (GARDIES 1993 : 161).

Le *Kibi otodo nittô emaki* [Le voyage chez les Tang du ministre Kibi] rapporte sur un mode fantaisiste le séjour historique d'un ambassadeur japonais en Chine, le ministre Kibi no Makibi. Les autorités chinoises, qui accueillent Kibi dès le mouillage de son bateau, s'empres- sent de l'enfermer dans une tourelle han- tée par un démon, afin de l'y faire mourir de frayeur. Or, il s'avère que le démon est la réincarnation d'un compatriote, Abe no Nakamaro. Kibi, qui survit à sa première nuit, est ensuite soumis à une série d'épreuves dont il sort à chaque fois vain- queur, car il est magicien et rusé. Il reçoit également l'aide opportune du démon, rompu aux usages continentaux. Ce récit reprend des faits historiques, puisque les deux personnages ont effectivement existé et ont vécu en Chine. Mais l'histoire

a été considérablement réécrite. La configuration des lieux peut nous fournir une des clés de cette réécriture.

Chaque section développe une topographie fort simple qui fait alterner la tourelle et le palais de l'empereur de Chine où les savants préparent les épreuves. Ces deux lieux constituent un ensemble stable dans la mesure où ils sont toujours appariés et apparaissent dans le même ordre. Pourtant, plusieurs spécialistes ont noté que certaines occurrences étaient problématiques. Par exemple, dans la section 2, la présence du palais n'est pas moti- vée par le texte d'accompagnement et elle n'ajoute pas claire- ment une unité supplémentaire à une consécution d'actions. Dans d'autres sections, des passages qui pourraient sembler essentiels ont été omis. Enfin, il arrive que l'emplacement du palais après la tourelle ne corresponde pas au développement chronologique livré par le texte. Ainsi, à la première section du rouleau IV, il est d'abord question des Chinois décidant d'éprouver Kibi au jeu de go, puis de ce dernier enfermé dans sa tourelle et auquel le démon vient proposer son aide (planche 5). Dans l'image, les actions ont été interverties pour respecter la topographie préexis- tante établie à la première section : en *a*, le démon, qui vient d'expliquer à Kibi les règles du jeu, dévale les escaliers tandis que Kibi, la tête tournée vers les caissons du plafond qui ressem- blent à un damier, prépare ses coups pour l'épreuve du lendemain ; en *b*, dans le palais noyé dans la brume, les savants chinois préparent de leur côté la partie.

La composition de cette œuvre foncièrement répétitive, sans aucune transformation spatiale, renvoie d'abord à la simplicité de la structure narrative du texte qui repose sur la répétition d'un même thème : les Chinois mettent à l'épreuve Kibi qui l'emporte à chaque fois.

La composition des peintures est en général définie comme monotone et mécanique. C'est une des raisons pour lesquelles ce rouleau est considéré comme archaïsant. A première vue, cette analyse est recevable si l'on prend en considération l'organisation strictement formelle de l'image. Toutefois, doit-on imputer ce parti à la simplicité et à la naïveté de l'artiste ? Les analyses jusqu'à pré- sent n'ont pas tenu compte de l'autre choix possible annoncé par le *Shigisan engi emaki*, celui d'une mise en image où l'ordre spatial des lieux dans leur jeu relationnel primerait la chronologie et le respect fidèle de la teneur du texte d'accompagnement.

En effet, il me semble que la topographie élaborée place le récit peint sous le signe de la polarité et renvoie au thème de l'œuvre, l'antagonisme du Japonais et des Chinois. L'alternance des deux lieux, la tourelle et le palais, rappelle constamment au

spectateur l'enjeu du récit. L'opposition entre les deux se lit dans leur morphologie contrastée, dans le mode de représentation des personnages qui y évoluent et dans les relations spatiales entre Kibi et ses hôtes qui en découlent.

La tourelle est certes menue, mais elle est haute. La verticalité dont elle est revêtue, accentuée par l'escarpement de l'escalier et la forêt de fines colonnettes rouge cinabre fait contraste avec l'horizontalité du palais chinois. De plus, cette opposition d'ordre morphologique permet de montrer Kibi dans une position spatiale supérieure à ses hôtes. Au mieux, les Chinois apparaissent sur le même plan que le Japonais, mais à l'extérieur, sur la galerie, tandis qu'il est à l'intérieur, place réservée aux personnages les plus élevés dans la hiérarchie. Au pire, les Chinois sont placés dans une position très nettement inférieure spatialement. Or, dans la peinture japonaise, la position spatiale des personnages dans les bâtiments révèle leur importance et leur poids hiérarchique. Ici, Kibi est certes mal accueilli par les Chinois, mais le peintre lui a attribué une position spatiale positive ne correspondant pas au traitement que lui accordent ses hôtes au sein de l'histoire. On rapprochera cela du fait que Kibi n'est jamais dans une posture évoquant l'humilité, s'inclinant par exemple devant les Continentaux. Au contraire, dans la première scène où il est conduit à la tourelle, il se tient droit comme un *i*. Même en plein vol, c'est à peine si le vent soulève les pans de son habit et de sa coiffe. Sinon, il se tient toujours et encore raide, pareil à son insigne de dignité, le visage inexpressif grâce au procédé du *hikime kagihana*. Par contraste, les Chinois sont souvent agités et caricaturés : le soldat qui escorte Kibi fait de grands gestes et écarte les doigts de sa main, autant de signes d'infériorité sociale.

Les personnages d'un rang élevé ne sont pas non plus épargnés par le ridicule. Les hauts dignitaires au palais sont expressifs avec des visages individualisés. De plus, leurs contours sont rendus avec des lignes nettement calligraphiques, habituellement réservées aux personnages de rang inférieur.

Dans cette œuvre, le peintre a tout mis en œuvre pour tourner en dérision les Chinois et pour montrer sous un jour positif le Japonais. Ce choix peut s'expliquer par l'histoire des relations sino-nippones et par l'évolution dans la manière dont les Japonais percevaient le continent (MORI 1977). Dans le domaine de la littérature par exemple, plusieurs récits montrent que les sentiments à l'égard du grand modèle étaient mêlés, et que la Chine était tombée de son piédestal (KOMINE 1988).

C'est dans ce contexte qu'il convient d'apprécier l'adaptation du *Kibi otodo nittô emaki*. Le mode topographique permet au récit

de s'affranchir des contraintes temporelles et causales du fil narratif. Les relations chronologiques de consécution des faits, ainsi que les rapports de conséquence qui sont habituellement le ressort de l'activité de narration (BARTHES 1977 : 22) sont délaissés au profit de l'élaboration d'un espace du récit propre. Le jeu des relations entre les lieux souligne la portée idéologique du récit visuel. Le passage de la tourelle au palais met l'accent sur une idée, celle de l'altérité. Le traitement morphologique réservé à chacun de ces lieux, la façon dont les personnages qui les peuplent sont représentés, sont autant de moyens de signifier un rapport de forces favorable au personnage japonais. Le récit peint se nourrit du « complexe de supériorité » du lecteur à qui il s'adresse, et l'en nourrit aussi. Il manifeste aussi une compréhension fine du texte, mais non pas linéaire et temporelle comme on pourrait spontanément s'y attendre. Il est donc quelque peu naïf de croire en la naïveté de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits. » *Poétique du récit*. Paris, Seuil, coll. Points, 1977.
- BAUER, Estelle. « Architecture, topographie et séquence du récit dans un rouleau illustré japonais du XIII^e siècle, le *Taima mandara engi emaki*. » *Histoire de l'art*, n° 40-41, mai 1998 : 35-45.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico, dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995 (1^e éd. : 1990).
- GARDIES, André. *L'Espace au cinéma*. Editions Méridiens-Klincksieck, 1993, 222 p.
- KOMINE Katsumi. « Insei bungaku-shi no kôsô [Ebauche d'une histoire de la littérature sous les empereurs retirés]. » *Kokubungaku ; Kaishaku to kanshō*, n° 681, 1988 : 22-35.
- MORI Katsumi. « *Kibi nittô ekotoba* no sozai ni tsuite [Les sources du *Voyage de Kibi chez les Tang*]. » *Shin-Nihon emaki zenshū*, vol. 6. Tôkyô, Kadokawa shoten, 1977 : 31-34.
- SANO Midori. « Setsuwa-ga no bunpô. Shigisan engi emaki ni miru jojutsu no ronri [Grammaire de la peinture narrative. Logique de la description dans le *Shigisan engi emaki*]. » In *Yamane Yûzô sensei koki kinenkai-hen, Nihon kaiga no kenkyû*. Tôkyô, Yoshikawa kôbun-kan, 1989 : 4-31.

JAPON PLURIEL 4

Actes du quatrième colloque
de la Société française des études japonaises

*Campus Michel-Ange du CNRS, Paris
14-16 décembre 2000*

Publiés sous la direction
de Nadine Lucas et Cécile Sakai



*Éditions
Philippe Picquier*



SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DES ÉTUDES JAPONAISES