

Identités en flammes : Orient et Occident se rencontrent dans la palette de Shiba Kōkan (1738-1818)¹

Giovanni Tarantino

Abstract: This chapter takes a hanging scroll by Shiba Kōkan (1747-1818) as a starting point to explore the emotional response of individuals and communities from distant cultures and places in the face of disasters, in particular earthquakes and fires. Images of disasters, and how they were dealt with, travelled through time and space, begging the question as to what role transcultural entanglements played in these responses.

Keywords: Shiba Kōkan, Japan, Emotions, Paintings, Edo

Guy Montag, le personnage principal du très célèbre roman dystopique de Ray Bradbury, dans lequel on brûle les livres, *Fahrenheit 451*, est pompier dans un monde où tous les bâtiments sont désormais ignifugés. Le monde de Bradbury est obsédé par la vitesse pour la vitesse : les gens doivent rester debout et courir toute la journée. C'est un monde abruti de passe-temps insipides, dans lequel la quasi-totalité des personnes vivent dans un bonheur apparent, notamment grâce à l'abolition de la lecture, de la réflexion et du dialogue. Il n'y a plus de porches, plus de jardins, plus de chaises à bascule pour s'asseoir et passer le temps : « Et ils avaient le temps de penser. Alors fini les porches. Et les jardins avec » (Bradbury 1995, 93). C'est un monde dans lequel les lettres n'ont plus leur place dans les programmes scolaires. Dans ce monde, certaines personnes continuent obstinément – en secret – de cacher des livres chez elles, au péril de leur vie. Dans ce monde, les pompiers allument des feux pour brûler les quelques livres rescapés et, s'il le faut, leurs propriétaires improductifs, transgressifs et criminels. Montag est l'un de ces pompiers qui allument des incendies. Il développera toutefois une forme d'insatisfaction et finit par se dire qu'« il doit y

¹ Cet article prolonge l'argument développé dans un précédent essai, "Disaster, Emotions and Cultures: The Unexpected Wink of Shiba Kōkan (1738–1818)", publié dans la *Rivista Storica Italiana* CXXVIII/2 (2016). Une version anglaise est parue dans *Fires Stories*, un numéro spécial de la revue *Occasion* (Volume 13, août 12, 2022), publié par Grace Moore avec le soutien du Stanford Humanities Center.

Giovanni Tarantino, University of Florence, Italy, giovanni.tarantino@unifi.it, 0000-0001-7007-0168

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giovanni Tarantino, *Identités en flammes : Orient et Occident se rencontrent dans la palette de Shiba Kōkan (1738-1818)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0242-8.07, in Rolando Minuti, Giovanni Tarantino (edited by), *East and West Entangled (17th-21st Centuries)*, pp. 71-92, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0242-8, DOI 10.36253/979-12-215-0242-8

avoir quelque chose dans les livres, des choses que nous ne pouvons pas imaginer, pour amener une femme à rester dans une maison en flammes ; oui, il doit y avoir quelque chose. On n'agit pas comme ça pour rien » (Bradbury 1995, 78).

En tant que représentation dérangeante et atemporelle du pouvoir totalitaire et de l'inévitable insignifiance d'une vie assistée par la technologie mais vidée de son histoire et de sa ou ses culture(s), *Fahrenheit 451* a toute sa place dans un essai portant sur le feu et les transferts culturels (et les réactions qu'ils provoquent), notamment en raison d'un passage du monologue hystérique du capitaine Beatty, le supérieur de Montag, déterminé à ramener son subordonné dans la croyance que les livres constituent un danger pour la société. Beatty affirme que les livres, et la pensée critique qu'ils encouragent, ne font que menacer l'égalité entre individus. Les « minorités » ont trouvé dans les livres tellement de matière à objecter que les gens ont fini par renoncer au débat et se sont mis à brûler les livres (Bradbury 1995, 85). La spécialiste d'Arendt, Simona Forti, a fait remarquer que les plus fins interprètes de l'idéologie totalitaire, dont Hannah Arendt et Claude Lefort, ont dénoncé « la radicalisation paroxystique et ultime de cette obsession moniste, d'abord métaphysique puis théologique, de l'unicité qui, pour produire une fonctionnalité identitaire sans résidus, doit éliminer les obstacles, réels ou présumés, d'une altérité souvent construite *ad hoc*. La pseudo-sacralisation de la communauté, de la dimension collective, se fait au détriment de la pluralité, de la contingence, du devenir » (Forti 2004, 228). La question des tensions récurrentes entre les aspirations universalistes et les spécificités culturelles – à commencer par les codes émotionnels propres à chaque culture – émergera dans les pages qui suivent, consacrées pour la plupart à une réflexion sur « les grammaires de l'identité/altérité » (Gingrich et Baumann 2004) inspirées par un rouleau japonais datant de la fin du shogunat Tokugawa et sur lequel figure un incendie.

Dans son ouvrage abondamment cité « *The Cultural Basis of Emotions and Gestures* » (1947), Weston LaBarre rappelait que l'auteur et éminent japonologue Lafcadio Hearn (1850-1904) avait autrefois observé que « le sourire japonais n'est pas nécessairement une expression spontanée d'amusement », mais plutôt une règle d'étiquette inculquée et cultivée depuis le plus jeune âge, soit une forme de communication non verbale qui semblait souvent échapper complètement aux Européens. Hearn avait ainsi remarqué que l'enfant japonais était toujours éduqué pour afficher une expression de bonheur afin de ne pas faire peser ses malheurs à ses amis : « On raconte qu'une servante avait demandé en souriant l'autorisation à sa maîtresse de se rendre aux funérailles de son mari. Par la suite, la servante était revenue avec un vase contenant les cendres du défunt et avait dit pratiquement en riant 'C'est mon mari.' Sa maîtresse de race blanche avait pris cette réponse pour du cynisme, mais Hearn suggère qu'il pourrait s'agir d'une forme d'héroïsme pur » (LaBarre 1947, 53).

Dans cet essai, je me propose d'offrir une analyse comparative et historiquement contextualisée des différentes stratégies d'adaptation employées par différentes cultures. Pour ce faire, je partirai du principe qui veut que les sentiments, comme l'explique très succinctement Susan J. Matt, « ont une base neurologique, mais sont modelés, réprimés et exprimés différemment selon le lieu et l'époque »,

et que l'historien, pour mener une analyse transculturelle, doit être sensible aux nombreuses manières de « négocier la différence » lors des contacts et rencontres entre cultures (appropriation sélective, rejet, résistance, etc.) (Matt 2011, 118).

Naturellement, la relation entre émotion et expression peut être fortement « contingente » (Neu 2000, 25). Mais abstraction faite de cela, il nous faut aussi admettre que la problématique historique suppose deux approches interprétatives distinctes mais intimement liées. D'un côté, la tendance à supposer que les stratégies émotionnelles mises en œuvre pour faire face aux traumatismes post-catastrophe sont universelles, ou tout du moins, transposables, ce qui revient à nier la spécificité et la valeur des cultures émotionnelles distinctes. De l'autre, la propension à une représentation paresseuse et stéréotypée des limites conventionnellement attribuées aux émotions (y compris les « [auto]stéréotypes émotionnels nationaux »), en évitant le problème des enchevêtrements historiques qui se pose nécessairement dès lors que l'on souhaite mener une bonne analyse comparative (Eustace, Lean, et al., 2012, 1493).

La prédominance de la « théologie des tremblements de terre » parmi les courants de pensée qui ont traversé le monde transatlantique au début de l'époque moderne n'a pas empêché l'épanouissement d'un débat scientifique, ou pour le moins philosophique. Bon nombre d'ouvrages comparatifs volumineux furent publiés au XVIII^{ème} siècle, notamment après les tremblements de terre qui frappèrent Lisbonne au Portugal (1755) et la Calabre en Italie (1783), ainsi que d'autres séismes mineurs en Nouvelle-Angleterre (1727 et 1755). Ces travaux, qui décrivaient minutieusement les effets des tremblements de terre, s'attachaient par tous les moyens à ne citer que des sources fiables et à éviter les témoignages chargés d'émotions. Toutefois, les causes naturelles étaient généralement présentées comme secondaires, pour ne pas aller à l'encontre du consensus général selon lequel les tremblements de terre devaient être essentiellement interprétés comme une forme d'intervention divine. Si l'idée était que Dieu adressait ainsi une punition, ou pour le moins un puissant avertissement, aux humains, elle n'en recéléait pas moins une certaine ambiguïté quant au but ultime : châtiment ou rédemption céleste ?

À l'aube du 18 novembre 1755, la Nouvelle-Angleterre est frappée, pour la deuxième fois en trente ans, par une violente secousse. Malgré l'absence de victimes, les autorités locales imposent alors un jeûne de plusieurs jours et le pasteur puritain Cotton Mather s'empresse de minimiser les théories qui circulent alors sur les causes secondaires des tremblements de terre (Van de Wetering 1982, 417-438) : « On attribue généralement des causes naturelles à nos tremblements de terre. Mais il doit y avoir quelque chose de plus théologique qui va maintenant vous être présenté. Laissez les *causes naturelles* des *tremblements* de terre être ce qu'il plaît aux *sages investigateurs*. Sachez que *les tremblements de terre* et leurs *causes* restent du domaine de CELUI qui est le *DIEU de la Nature* » (Mather 1727, 15). Le fait d'attribuer les catastrophes naturelles à des comportements collectifs ayant suscité la colère de(s) Dieu(x), ou à des esprits malins devant être conjurés – tout en alimentant la peur de les voir se reproduire avec des effets encore plus dévastateurs – a toujours représenté un moyen facile de jouer sur les émotions pour renforcer le sentiment de dépendance psychologique vis-à-vis des autorités civiles

et religieuses établies.² Les tremblements de terre et les incendies qui les suivent souvent, ont toujours été particulièrement efficaces à cet égard et ce sous toutes les latitudes, et ont été utilisés pour manipuler la vulnérabilité émotionnelle des survivants et introduire des formes particulièrement intrusives de contrôle sur la sphère privée (jusqu'à la tenue vestimentaire).³

Prenons, par exemple au Japon, la fondation du sanctuaire Kitano, l'un des plus importants sanctuaires shinto soutenus par l'État. Le sanctuaire fut construit en 947 pour apaiser la colère de l'esprit de Sugawara no Michizane (env. 840-903), haut fonctionnaire du gouvernement impérial, érudit et poète, qui passa ses dernières années en exil, après avoir été victime d'une conspiration ourdie par la famille des Fujiwara, ses rivaux à la cour de Heian. Après sa mort, une série d'inondations, famines et incendies s'abattirent sur la ville de Kyoto, alors capitale du Japon, tandis que les personnes qui avaient comploté contre lui décédaient sans explication. Son courroux ne se serait apaisé qu'après son élévation posthume au plus haut rang civil et sa déification en tant que Tenjin, le *kami* shinto de l'érudition (le mot *kami* fait référence plus ou moins indistinctement aux esprits, aux forces puissantes, aux éléments terrestres, aux émotions humaines et, en général, à l'essence de tout ce qui suscite l'admiration).⁴ Dans la mesure où elles étaient capables de déclencher les pires calamités, mais aussi de les prévenir ou de les faire cesser, ces victimes déifiées étaient entourées d'un voile d'ambiguïté. Herbert Plutschow a suggéré que les dirigeants politiques japonais cherchaient à « apaiser les esprits des victimes politiques », dans la mesure où cela leur permettait de justifier les événements catastrophiques tout en maintenant le statu quo politique. Le fait de considérer les calamités naturelles comme l'œuvre des victimes politiques revenait à reconnaître que ces calamités étaient en fin de compte subordonnées au contrôle politique des hommes et qu'une fois la catastrophe terminée, les dirigeants pouvaient s'en

² Les Romains croyaient que les éruptions volcaniques et les tremblements de terre étaient l'œuvre de Neptune, Dieu de la mer. L'image d'un dauphin trouvé sur plusieurs pièces de monnaie frappées sous les règnes de Titus et Domitien pourrait être l'expression d'une volonté d'apaiser Neptune après l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C. Erasme affirma un jour (dans son commentaire sur l'adage *festina lente* dans *Adagiorum chiliades*) que Pietro Bembo (1470-1547), cardinal et érudit italien avait remarqué que le motif du dauphin enroulé sur l'ancre (la célèbre marque d'imprimeur d'Alde Manuce) sur un denier frappé sous Titus représentait les deux objectifs d'Alde : la rapidité de la production symbolisée par le dauphin et la stabilité du but suggérée par l'ancre.

³ Pour en savoir plus sur la façon dont un tremblement de terre pouvait être utilisé comme une opportunité de faire pression pour imposer un contrôle plus strict sur la tenue vestimentaire des femmes, voir Walker (2008, chap. 7).

⁴ Sugawara no Michizane est aujourd'hui encore largement vénéré au Japon comme la divinité protectrice de l'érudition. Le 2 janvier de chaque année, les élèves se rendent dans ses sanctuaires pour demander son aide lors des examens d'entrée à l'école, laissant en offrande leur première calligraphie de l'année. Il existe plusieurs versions du *Kitano Tenjin engi* (« Légendes du sanctuaire Kitano »), des séries de rouleaux illustrant la vie de Michizane (à commencer par l'épisode miraculeux où il apparaît à sa famille sous ses traits d'enfant de 6 ans), sa mort et la revanche posthume exercée par son esprit furieux. Ces derniers sont basés pour la plupart sur la version Jōkyū de 1219, conservée par le sanctuaire Kitano Tenmangū à Kyoto. Les rouleaux pouvaient avoir pour fonction à la fois d'instruire et d'apaiser. Voir Sumpter (2009).

attribuer le mérite, en vertu de leurs bons offices et de leur régime bienveillant et pieux. Les victimes déifiées constituaient donc un élément clé de la société et un point central de la croyance religieuse. Elles étaient également vénérées comme des divinités délivrant des oracles et, comme dans la Delphes antique, pouvaient être invoquées pour prédire le futur. Les dirigeants politiques japonais pouvaient ainsi manipuler les oracles pour servir les intérêts de l'État.⁵

L'idée que des rituels de purification devaient être accomplis après une catastrophe naturelle – une croyance persistante et profondément ancrée dans l'histoire du Japon – et que les épisodes de destruction à grande échelle pussent conduire à des changements sociaux et à une redistribution des richesses peut également être associée à *Namazu*, le poisson-chat du folklore japonais, vivant dans les profondeurs de la terre et responsable des tremblements de terre.⁶



Figure 1 – *Namazu-e* (estampe reproduisant un poisson-chat). Les estampes *namazu-e* des dernières décennies de l'époque d'Edo représentaient des poissons-chats géants mythiques (*namazu*), responsables – selon la légende populaire – des tremblements de terre. © Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo, Japon.

⁵ Contrairement aux Japonais, les Chinois ne transformaient pas les vaincus en héros, et considéraient la défaite comme un jugement divin et non comme un fait humain. Les confucianistes avaient tendance à en faire la « faute de la victime ». Les Chinois considéraient également les calamités naturelles comme le résultat du mécontentement d'un « ciel » vis-à-vis d'un comportement officiel « sous le ciel » plutôt que comme l'œuvre de victimes assoiffées de justice ou de revanche. Voir Plutschow (2000-2001).

⁶ Des croyances populaires expliquant les tremblements de terre existaient aux côtés des théories basées sur les cinq éléments du Yin et Yang, un système d'idées datant de la Chine ancienne et selon lequel le monde et ses processus sont régis par des forces ou des tendances opposées complémentaires.

Au moins depuis l'époque du *Hyōnenzu*, la peinture à l'encre réalisée par l'artiste japonais Zen Josetsu (fl. 1405-96) représentant un homme en train d'attraper un poisson-chat avec une gourde – considérée comme l'une des œuvres d'art les plus énigmatiques du Japon – on pensait généralement que les tremblements de terre étaient le résultat du déplacement d'un dragon ou d'un serpent géant sous la surface de la terre. Sur les cartes géographiques, les îles japonaises étaient encerclées par un dragon aux allures de serpent. De manière générale, l'idée d'un dragon ou d'un poisson est apparue en Chine, où l'on imaginait que des dragons, tortues ou poissons géants portaient sur leur dos de mystérieuses îles habitées par les Immortels, telles que l'île de Penglai. L'île japonaise de Chikubu-shima sur le lac Biwa était représentée d'une manière similaire, flottant sur le dos d'un dragon/serpent. Au fil du temps, l'énorme bête se transforma progressivement pour prendre l'apparence d'un poisson-chat géant.

C'est au XVII^{ème} siècle que commença à se développer l'art populaire des *ōtsu-e*, ces images produites par les temples de la ville d'Otsu sur les rives du lac Biwa, puis vendues aux voyageurs et aux pèlerins. Un des sujets récurrents est offert par un homme, ou plus souvent un singe, tentant d'attraper un *namazu* géant avec une gourde. Le message métaphorique de ces images était qu'il était possible, au prix d'efforts et de détermination adaptés, d'accomplir des choses apparemment impossibles. Au cours du XVIII^{ème} siècle, l'idée fit son chemin selon laquelle la divinité du sanctuaire de Kashima, situé au nord-est d'Edo (Tokyo), exerçait une pression sur un rocher ovale appelé « pierre de fondation » (*kaname-ishi*), laquelle retenait la tête d'un immense *namazu* souterrain. Mais à chaque fois que la divinité était occupée ailleurs, ou simplement distraite, la pression se relâchait et le poisson-chat géant commençait à se débattre, ce qui entraînait de terribles conséquences, telles que les tremblements de terre qui provoquaient de graves dégâts aux bâtiments et déclenchaient souvent des incendies dévastateurs (Smith 2012).



Figure 2 – Kashima, *kaname-ishi* et *namazu*. Le rocher de *kaname-ishi* est représenté sous les traits d'un homme placé sur la tête du poisson-chat. © Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo, Japon.

La période Tokugawa (ou époque d'Edo), comprise entre 1603 et 1868,⁷ fut marquée par la domination du gouvernement militaire (*bakufu*) des *shōgun* (grands généraux), basés à Edo. L'empereur, qui régnait à Kyoto, la capitale traditionnelle, faisait principalement office de figure religieuse et symbolique et n'exerçait pas de véritable pouvoir politique. Toutefois, après l'arrivée du commodore américain Matthew Perry en 1853, les opposants au *bakufu* et partisans de la politique du *jōi* (« expulser les barbares ») se tournèrent vers l'empereur, qu'ils considéraient comme un contrepoids symbolique du *bakufu*.⁸ À la fin de 1855, alors que l'ordre social et politique existant était en train de se déliter – au point qu'il sera finalement remplacé en 1868 par un État centralisé moderne –, un tremblement de terre dévastateur fournit le prétexte à une forme sophistiquée de protestation. Ce mouvement de contestation fut relayé par des estampes de poisson-chat (*namazu-e*).⁹

Pour échapper à la censure du gouvernement militaire, des commerçants anonymes utilisèrent le « poisson-chat des tremblements de terre » et d'autres sujets symboliques dans une infinité de variétés d'estampes qu'ils vendaient pour répandre des opinions politiques subversives à peine voilées. Plus précisément, les *namazu-e* devaient métaphoriquement mettre en doute la capacité du *bakufu* à gouverner efficacement, une forme de scepticisme qui avait déjà commencé à se répandre après la venue de Perry.¹⁰ Certaines estampes représentent le caractère ambivalent du *namazu*, parfois représentés en train de sauver des personnes des décombres. Bien souvent, ces créatures étaient vénérées comme des « dieux de la rectification » entraînant des changements sociaux et une redistribution des richesses par des actes de destruction (Gould 2014). Or les *namazu-e* mettaient l'accent sur les personnes qui profitaient généralement des tremblements de terre. On trouve par exemple un poisson-chat déguisé en prêtre itinérant, tenant un chapelet bouddhiste, en train de prier avec un charpentier, un plâtrier, des cou-

⁷ Dernière période du Japon traditionnel, cette époque, qui correspond au shōgunat établi par Tokugawa Ieyasu (1543-1616), fut une période de paix intérieure et d'isolement national.

⁸ À partir de juillet 1853, le Commodore Perry arriva à Edo (Tokyo) avec sa flotte armée fait pression sur le gouvernement militaire pour qu'il signe un accord commercial avec les États-Unis. N'ayant pas la force de rejeter catégoriquement les demandes de Perry, le gouvernement se résigna à signer un traité préliminaire en mars 1854.

⁹ Plus de 400 types différents d'estampes *namazu-e* furent produites pendant les semaines du tremblement de terre d'Ansei Edo qui ravagea la ville en novembre 1855. Il est intéressant de noter que les *namazu* représentés sont toujours de couleur noire, tout comme les bateaux à vapeur de Perry (voir Smits 2006, 1062-1066). Le phénomène des *namazu-e* prit brusquement fin deux mois plus tard, lorsque le gouvernement qui exerçait une censure très stricte sur l'industrie de l'édition, adopta des mesures pour en arrêter la production. Seule une poignée de ces estampes nous sont parvenues et la plupart peuvent être observées dans les collections numériques de la bibliothèque nationale de la Diète de Tokyo.

¹⁰ À l'instar de la théorie politique chinoise classique du mandat céleste qui considérait les manifestations naturelles comme des messages pouvant justifier le passage du pouvoir d'une dynastie à l'autre, la plupart des Japonais interprétaient les phénomènes naturels soudains et désastreux comme les bévues d'un gouvernement incompetent ayant porté la société en déséquilibre avec la nature. Voir Groemer (1994, 245).

vreurs, un physicien, un marchand de bois et un tireur de pousse-pousse. Dans la mesure où toutes ces figures ont quelque chose à gagner des tremblements de terre, elles prient pour soulager leurs sentiments de culpabilité. Sur une autre estampe, une foule de poissons-chats vêtus de kimonos et d'ouvriers du bâtiment venant de s'enrichir célèbrent leur fructueuse alliance dans un quartier rouge. En particulier, les *namazu-e* révèlent une réponse émotionnelle clairement ironique et irrévérencieuse aux catastrophes naturelles (Ouwehand 1964 ; Smits 2006, 1047 ; 1055-1061, passim ; Steele 2003).

L'humour était une caractéristique assez typique des récits de catastrophes du Japon prémoderne, notamment dans les descriptions d'incendies qui constituaient un risque majeur dans les villes japonaises de l'époque d'Edo. Le grand incendie de Meireki qui fit rage pendant trois jours durant le premier mois de 1657 fut le plus catastrophique. Des mois de sécheresse avaient rendu les bâtiments d'Edo extrêmement secs, facilitant ainsi la propagation des flammes à travers les rues, si bien que des milliers de personnes furent prises au piège dans leurs habitations. Nombre de celles qui avaient réussi à fuir essayèrent de sauver des biens précieux en les entassant dans des coffres à roulettes, mais le feu avait progressé si rapidement qu'elles durent les abandonner derrière elles. Pour comble de malheur, l'incendie fut suivi presque immédiatement d'une violente tempête de neige. Au total, on estime à près de 100 000 le nombre de victimes ayant succombé soit directement à l'incendie, soit indirectement au chaos qui suivit, lorsque ceux qui avaient perdu leurs maisons et leurs moyens de subsistance moururent de froid et de faim. La reconstruction de la ville dura presque deux ans.

Tandis que la nouvelle de l'incendie d'Edo incitait le théologien et historien néerlandais, Arnold van den Berghe (1625-83), à rechercher des parallèles dans sa propre mémoire culturelle (pour lui, les incendies de Troie, Rome ou Londres n'étaient rien comparés à celui d'Edo)¹¹, l'incendie de Meireki fit l'objet quatre ans plus tard, au Japon toujours, d'un étrange récit intitulé *Musashi Abumi* (« Les étriers de Musashi »)¹², où des descriptions vivantes et détaillées de l'incendie se mêlent à l'histoire parfois ouvertement comique d'un homme appelé Rakusaibō. Après avoir perdu l'ensemble de sa famille dans l'incendie, Rakusaibō se retire du monde, prend la tonsure et entame un long pèlerinage solitaire, visitant temples et sanctuaires entre Edo et Kyoto, dont le sanctuaire Kitano.

L'histoire raconte comment Rakusaibō, le premier jour de l'incendie, part à la recherche de sa mère, se frayant un chemin parmi les cadavres, et finit par trouver ce qu'il croit être sa dépouille. Mais alors que sa famille s'est rassemblée

¹¹ Voir Montanus (1670, 411).

¹² Publié à Kyoto sous forme de livre, *Musashi Abumi* est généralement attribué à Asai Ryōi, l'écrivain populaire japonais le plus prolifique du XVII^{ème} siècle. Une édition japonaise moderne de cet écrit parut en 1988 (éditée par Kōta Sakamaki et Takashi Kuroki). Dans le présent essai, nous nous appuyons sur une traduction sélective et une réflexion intéressante de Peter Kornicki dans son « Narrative of a Catastrophe: *Musashi abumi* and the Meireki Fire » (Kornicki 2010).

pour la pleurer, voilà qu'elle apparaît en chair et en os. L'ayant prise d'abord pour un fantôme, ils découvrent alors qu'elle a survécu à l'incendie et que les prières qu'ils ont offertes pour sa renaissance au paradis n'ont été qu'une perte de temps et d'énergie. Quant à Rakusaibō, il est tellement content que sa famille ait réussi à échapper à l'incendie qu'il est déjà ivre mort lorsque les flammes reprennent le soir même. Sa famille le fait alors monter dans une malle à roulettes pour le transporter en lieu sûr, mais la férocité des flammes est telle qu'ils sont contraints de l'abandonner à son sort. Lorsque Rakusaibō revient à lui dans la malle, il se croit dans son cercueil. Lorsqu'il en sort la tête et observe le paysage dévasté et carbonisé autour de lui, il s'imagine en enfer. S'ensuit alors une série de malentendus comiques que seule la rencontre avec un vieil ami finit par dissiper. C'est alors qu'il apprend que sa maison a été incendiée, que sa femme et ses enfants sont morts et que tout ce qu'il possédait est désormais perdu. Il décide alors de se raser la tête, de teindre ses vêtements en noir et de devenir moine. Comme le soutient très justement Peter Kornicki, l'humour du récit pourrait être interprété comme un parallèle séculier à la retraite bouddhiste : en d'autres termes, on évite ici l'implication émotionnelle en recourant à l'humour plutôt qu'à la religion. De fait, bien que la descente aux enfers soit un thème déjà bien établi dans la tradition littéraire japonaise, l'histoire de Rakusaibō semble se moquer gentiment des convictions bouddhistes relatives à l'enfer (Kornicki 2010, 351-352).

Avant de passer à un deuxième interlude humoristique – visuel cette fois – dans les récits de catastrophes du Japon prémoderne¹³, il me faut présenter une autre personnalité européenne : Jan van der Heyden (1637-1712), l'un des plus grands peintres de paysages urbains néerlandais. Van der Heyden est un personnage inhabituel, dont la renommée n'est pas seulement attachée à son art. Après des études de mécanique, il met au point un système d'éclairage public pour la ville d'Amsterdam, ce qui lui vaut d'être nommé directeur de l'éclairage (1669-70). Grâce à lui, Amsterdam devient ainsi la ville la mieux éclairée d'Europe et les lanternes qu'il a lui-même conçues font bientôt leur apparition dans les rues de Berlin, Leipzig et de nombreuses autres villes, notamment au Japon.¹⁴ Puis, après avoir inventé un mécanisme de pompage, van der Heyden rédige et illustre un ouvrage sur les pompes à incendie (1690). Par la suite, il fait fortune en fabriquant et en vendant des équipements de lutte contre les incendies. Van der Heyden produisit une série de chroniques textuelles et visuelles d'incendies, qui se lisent comme de véritables reportages journalistiques, et les estampes qu'il réalisa pour montrer le fonctionnement de ses pompes présentent un intérêt qui dépasse la simple sphère de la technologie, dans la mesure où elles offrent une perspective presque intime de la vie quotidienne de l'époque à Amsterdam. L'illustration qui retiendra ici notre attention est *Comparaison entre les anciennes et*

¹³ On en trouvera un autre exemple dans *Haru no momiji* de Kawasaki Shigeyasu, qui relate un grand incendie ayant éclaté à Edo au printemps 1829. Voir Kobayashi (1983-84).

¹⁴ Sur l'expansion des « usages sociaux et symboliques légitimes de la nuit » en Europe au début de l'époque moderne, voir Koslofsky (2001).

les nouvelles méthodes de lutte contre l'incendie, qui compte parmi un ensemble de gravures préparatoires à son fameux *Brandspuitenboek* (« Livre des pompes à incendies ») de 1690, aujourd'hui conservé dans les collections du cabinet des estampes du Rijksmuseum à Amsterdam.



Figure 3 – Comparaison entre les anciennes et les nouvelles méthodes de lutte contre l'incendie (*Brandspuiten-boek*, 1690). Jan van der Heyden montre les avantages de ces dernières inventions : un tuyau flexible et un engin anti-incendie plus performant.

La partie gauche de la gravure représente les anciennes méthodes anti-incendie qui consistaient à prélever de l'eau dans un canal avec des seaux afin de remplir le réservoir d'une grosse et lourde machine de pompiers. Celle-ci était équipée d'une lance fixe ne pouvant exécuter que des mouvements circulaires. Sur la partie droite, on observe une nouvelle machine à pompiers beaucoup moins encombrante : l'eau est puisée dans le canal à l'aide d'un chevalet et d'un tuyau en toile flexible, puis pompée dans un tuyau d'incendie en cuir, plus fin que celui de la machine de gauche, et pouvant être amené directement dans le bâtiment (Sutton 2006 ; Kuretsky 2011 ; Kuretsky 2012). À l'instar de ses lanternes, les machines de pompiers de Van der Heyden arrivèrent jusqu'au Japon,¹⁵ comme le montre un détail révélateur (sur lequel nous reviendrons plus loin)

¹⁵ Des machines de pompiers construites d'après les plans de Jan van der Heyden sont conservées dans les temples Tenjuan Sekizan Zen-in à Kyoto.

présent sur un magnifique rouleau suspendu du peintre, philosophe et cartographe japonais Shiba Kōkan (1747-1818).¹⁶ Le rouleau met en scène de manière très significative différentes stratégies d'adaptation culturelle et constitue une source précieuse pour tenter d'esquisser « une herméneutique de la différence historiquement ancrée » (Juneja et Schenck 2014, 20).

Père de la peinture japonaise de « style occidental », Shiba Kōkan était un membre éminent du mouvement intellectuel Rangaku, c'est-à-dire des « Études hollandaises » (*Ran* étant l'abréviation de *Oranda*, le mot japonais pour « Hollande », *gaku* signifiant « étude »). Ce groupe avant-gardiste de lettrés et artistes japonais était fortement influencé par les arts et les sciences du monde occidental, et nombre d'entre eux nourrissait des opinions antibouddhistes et surtout antichinoises.¹⁷

Le rouleau (qui représente peut-être une métaphore subtile d'un comparativisme culturel et médical plus large) donne à voir des représentants du Japon, de Chine et d'Occident réunis autour d'une table. Le Japonais occupe une place de choix au centre de la triade,¹⁸ tandis que sur la gauche se tient l'Occidental (probablement un Néerlandais), un homme de médecine portant des vêtements datant du XVIII^{ème} siècle, tenant un livre d'anatomie ouvert sur une page illustrant un squelette mâle appuyé sur une canne. Cette illustration peut provenir d'une planche tirée du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale, parvenu au Japon par l'intermédiaire d'une

¹⁶ Rouleau suspendu ; encre, couleur et or sur soie ; 401/8 x 19½ in. (102.2 x 49.3cm) ; signé *Shunparo jo Kokan Shiba Shun kore* [o] *utsusu*, scellé *Shiba* and *Shun no in*. Le rouleau a été vendu aux enchères chez Christie's à New York le 22 mars 2001 (Vente 9606 : lot 241). Initialement conservé dans la Ruth and Sherman Lee Institute for Japanese Art Collection (Clark Centre) à Hanford en Californie, il se trouve maintenant dans les collections du Minneapolis Institute of Arts. Une première reproduction du rouleau fut publiée dans Jackson et Jaffer (2004), en accompagnement d'une exposition du même nom organisée au Victoria and Albert Museum de Londres du 23 septembre au 5 décembre 2004. Il fut également utilisé comme image de couverture du numéro spécial consacré aux émotions (publié en 2016) de la principale revue d'histoire italienne *Rivista Storica Italiana*.

¹⁷ Le mouvement Rangaku a été vu comme une tentative intellectuelle visant à critiquer et à minimiser l'influence écrasante de la civilisation et de l'écriture chinoise sur la culture japonaise. Ce courant fut quasiment contemporain du mouvement Kokugaku (« les études autochtones »). Voir Keene (2011) ; Goodman (1986, 103-104, 193-97) ; et Elman (2008). Sur Kōkan, voir French (1974) ; une critique de l'ouvrage par Waterhouse (1976) ; et l'introduction de Georg Wiessala (au titre évocateur « The 'Japanese Leonardo' and the Asia-Europe Conversation ») à Wiessala (2011).

¹⁸ Le Japonais, visiblement un samouraï, appuie sa main sur une *katana*, un sabre traditionnel de forme courbe, avec une lame à un seul tranchant et une longue poignée permettant de le tenir à deux mains. Seuls les samourais, la noblesse militaire du Japon médiéval et prémoderne, avaient le droit de porter des sabres, même s'ils eurent peu l'occasion de l'utiliser pendant la longue période de paix sous le règne des Tokugawa. Beaucoup se consacrèrent ainsi à l'étude de l'archéologie, de la littérature, de la botanique, de l'anatomie et des sciences médicales. Leur intérêt pour ces dernières renforce la plausibilité d'une lecture de l'estampe de Kōkan comme une allusion aux différentes cultures médicales, où physiciens et pompiers sont déterminés à lutter contre la force impondérable, mais aussi les limites de la nature. Le serpent blanc enroulé autour du poignet du samouraï fait peut-être allusion à une divinité propice (*kami*) même si, dans l'Antiquité, il était associé à l'imminence d'un désastre.



Figure 4 – Shiba Kōkan, *Rencontre entre le Japon, la Chine et l'Occident*. © Minneapolis Institute of Arts.

traduction hollandaise signée Gerard Dicten (1734) de l'ouvrage d'Adam Kulmus intitulé *Anatomische tabellen* (1725), lui-même traduit en japonais en 1774 sous le titre *Kaitai shinsho* (*Nouvel Atlas anatomique*).¹⁹ De l'autre côté de la composition, l'érudit confucéen observe solennellement les deux autres ; sur la table, sont posés un rouleau de ses écrits, un sceptre *ruyi* (« Que vos souhaits se réalisent ! ») et un vase chinois contenant ce qui semble être des herbes médicinales.²⁰

Or cette triade ne représente qu'une partie d'un tableau beaucoup plus vaste et encore plus intéressant. Au-dessus d'eux figure une pagode à plusieurs étages, dévorée par les flammes et presque entièrement détruite. Des brigades de pompiers des trois pays s'efforcent d'éteindre le brasier. Chaque groupe adopte une approche différente, mais l'évidente disparité dans l'efficacité de leurs techniques trahit une intention comique mal dissimulée. L'équipe japonaise est présentée sous les traits de lourds lutteurs de sumo : imperturbables, ils observent la scène chaotique de loin et utilisent l'eau pour leurs ablutions personnelles.²¹ Les Hollandais utilisent une pompe moderne dotée d'un tuyau qui correspond incontestablement à l'invention de Jan van der Heyden, tandis que les Chinois ont rassemblé une grande quantité d'eau qu'ils jettent sur les flammes à l'aide de seaux traditionnels.

¹⁹ Suite à l'interdiction des livres étrangers en 1630, puis à l'expulsion de tous les étrangers à l'exception des marchands hollandais et chinois, les Japonais n'ont eu, pendant près d'un siècle, aucun accès aux connaissances scientifiques occidentales. En 1720, le huitième shogun, Yoshimune (1684-1751) finit par lever l'interdiction, sauf pour les ouvrages où il était fait expressément référence au christianisme. La première traduction (plus ou moins) complète d'un ouvrage européen fut le *Kaitai shinsho*. L'équipe de traducteurs fut dirigée par l'éminent physicien Sugita Genpaku (1733-1817), tandis que les gravures sur bois furent réalisées par le talentueux jeune samouraï Odano Naotake (1749-80), qui devint par la suite l'un des principaux artistes du style occidental. S'il existait à l'époque plusieurs termes pour désigner le mouvement, dont *Oranda-e* ou *Horuranda-e*, on parle aujourd'hui généralement de Ranga (ou « ga » signifie peinture). Fait intéressant, Kōkan, qui était un bourgeois, se plaignait publiquement du snobisme raffiné du *Kaitai shinsho* : d'une part parce qu'il s'adressait exclusivement aux cercles académiques, et d'autre part car il avait été restitué en *kanbun*, une forme de chinois très opaque, et non en langue vernaculaire. Voir Screech (2004, 318) ; Screech (2002, 89) ; et Van Gulik et Nimura (2005).

²⁰ Les mentions du catalogue de vente aux enchères en ligne Christie's suggèrent que les trois personnages sont une variation des illustrations populaires de l'unité des trois croyances, montrant Bouddha, Lao Tseu, et Confucius réunis, « ou, dans les cercles des études hollandaises dans le Japon du XVIII^{ème} siècle (*Rangaku*), Bouddha, Lao Tseu et Jésus ». On trouve une curieuse allusion chinoise contemporaine au syncrétisme religieux, ou plutôt philosophique, sur un écran de lettré comprenant un double portrait de l'empereur Qianlong (1736-1795) et le poème dans lequel il questionne ses multiples identités : « Est-il un ou sont-ils deux ? / Ils ne sont ni identiques ni dissemblants. / L'un peut être confucéen, l'autre moïste, / Pourquoi devrais-je m'inquiéter, pourquoi même prendre la peine de me poser la question ? » (la principale différence entre ces deux anciens systèmes philosophiques étant la doctrine moïste (du nom de Mo-Tseu) de l'amour universel, incompatible avec la doctrine confucéenne basique de l'amour sans distinctions). Voir Meng et Pang (2015, 103).

²¹ La lutte sumo tire son origine de la religion shintoïste, et toutes les cérémonies des sumos sont liées à des rituels de purification. Des formes de danse rituelle où un humain fait semblant de lutter contre un *kami* (un esprit divin shintoïste) continuent d'exister aujourd'hui dans certains sanctuaires shintos.



Figure 5 – Kōkan, *Rencontre entre le Japon, la Chine et l'Occident*, détail. © Minneapolis Institute of Arts.

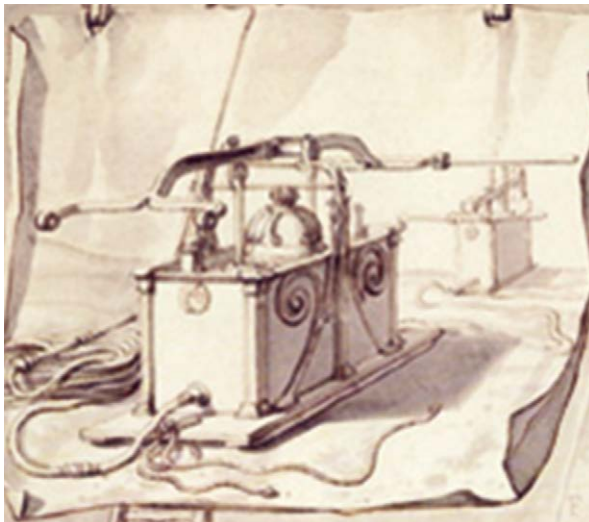


Figure 6 – Jan van der Heyden, *Comparaison entre les anciennes et les nouvelles méthodes de lutte contre l'incendie*, détail.



Figure 7 – Machine de pompiers, temple Sekizan Zen, Kyoto, Japon.



Figure 8 – Machine de pompiers, temple Tenjuan, Kyoto, Japon.

L'estampe a nécessairement été réalisée après la publication de la deuxième édition japonaise du *Kaitai shinsho* en 1798, date de la première apparition du « squelette laboureur ». ²² Elle remonte aussi probablement au dernier des trois

²² Vésale pratique un genre typique que l'on appelle généralement « anatomie moralisée ». Son squelette prend appui sur une pelle de fossoyeur au bord d'un tombeau ouvert, les orbites vides relevées, la bouche ouverte comme dans un cri. Dans la transposition japonaise de la gravure anatomique de Vésale, la fonction scientifique de l'image est maintenue, mais non le paysage avec le tombeau. La pelle, dont la forme n'était pas connue des Japonais, fait uniquement office de support confortable à l'avant-bras plié du sujet. Voir Proust (2002, 205).

grands incendies d'Edo, le grand incendie de Bunka, qui ravagea la ville en avril 1806, causant 1 200 victimes. Au printemps de la même année, Kōkan annonça qu'il abandonnait la peinture (French 1974, 109). Si cette datation est correcte, il est intéressant et significatif de noter l'humour dont le peintre fait preuve encore une fois, si peu de temps après un événement des plus dramatiques, comme une distraction destinée à atténuer le choc émotionnel. Mais qui est la cible de la raillerie de l'artiste ? Malgré les apparences – notamment le fait que l'érudit européen soit assis visiblement plus près de son confrère japonais que de son homologue chinois, comme pour indiquer une proximité de vues entre les deux – la réponse à cette question est loin d'être évidente.

En 1788, Kōkan avait quitté la ville d'Edo pour se rendre vers l'ouest, à Nagasaki, le seul port japonais alors ouvert au commerce avec l'extérieur. Pendant son séjour, il visita l'enclave commerciale hollandaise sur l'île de Dejima, où il s'efforça d'absorber autant de connaissances occidentales que possible. Par la suite, il publia plusieurs volumes sur l'astronomie néerlandaise et réalisa des gravures pour illustrer la théorie héliocentrique de Nicolas Copernic sur le système solaire. Dans un manuscrit non publié, achevé en novembre 1811, il évoque les maux dont souffre sa société. Parmi les causes de ces maux, il mentionne l'absence d'une « tradition d'investigation scientifique au Japon et en Chine », ce qui expliquerait selon lui l'ignorance des Japonais. « Nous autres Japonais n'avons aucune propension pour la recherche scientifique. Nous nous préoccupons d'écrire des phrases fines et élégantes dans le but de paraître cultivés, même si ce que nous disons n'a aucun rapport avec la réalité. Nous avons des esprits de femmes. Toutes les femmes ont les idées confuses, croient à tout ce qu'on leur raconte et n'ont aucun sens des réalités » poursuit-il (French 1974, 153). Dans son œuvre, Kōkan semble donc insinuer que ni les Chinois, ni les Japonais ne peuvent rivaliser avec les Européens en matière de lutte contre l'incendie. De plus, le professionnalisme apparemment dénué d'émotions des pompiers hollandais apparaît comme étant la bonne attitude à avoir en cas d'événements catastrophiques de ce type.

Un examen plus approfondi révèle toutefois un détail qui nuance cette impression de manière assez inattendue, tout en ajoutant une pointe d'ironie, une sorte de clin d'œil de que Kōkan adresse au spectateur. Le détail en question est le squelette masculin représenté sur le livre tenu par le médecin occidental. La posture du squelette diffère légèrement de la gravure originale de Vésale, mais aussi de sa transposition japonaise. Sur le squelette de Kōkan, le dos de la main gauche est crânement posé sur la taille, le coude pointé vers l'extérieur, une position très courante dans les portraits hollandais mais qui reflète une certaine agressivité, la fameuse « *vita activa* » généralement associée à l'action militaire (Spicer 1991 ; Filipczak 2004 ; Chu ca. 2008). De toute évidence, nous avons donc ici affaire à une parodie.

Au-delà de cet humour typique des récits de catastrophes du Japon prémoderne, on serait tenté de considérer cette peinture de Kōkan comme une représentation métaphorique du miroir interculturel. Ainsi, on pourrait y voir la plus inclusive des trois « grammaires de l'identité » décrites de manière si

convaincante par le regretté anthropologue Gerd Baumann. Selon lui, il n'y a pas de démarcation exclusive entre identité et différence. Et de fait, identités et altérités devraient être considérées comme « mutuellement constitutives ou pour le moins résiduellement dialogiques ». En particulier dans la « grammaire orientaliste », « ce qui est bon chez nous, fait défaut chez eux ». Mais il ajoute : « [C]e qui fait défaut chez nous, est (encore) présent chez eux » (Baumann et Gingrich 2004, 4, 13, 20, 25, 200 et *passim*). Ce qui implique donc la possibilité du désir de l'Autre, et à l'occasion, peut-être même le potentiel d'un relativisme auto-critique. Néanmoins, auto-critique ne signifie pas auto-négation. Même l'Occident, malgré son incontestable supériorité scientifique et son aspiration à établir le contrôle de l'homme sur la nature, semble incapable d'indiquer comment gérer de manière sage les émotions provoquées par un drame collectif démontrant de manière si brutale la fragilité de la vie.



Figure 9 – Kōkan, *Rencontre entre le Japon, la Chine et l'Occident*, détail. © Minneapolis Institute of Arts.

Malgré sa profonde admiration pour le monde occidental, Kōkan a mené, dans ses dernières années, une vie retirée dans le temple zen Engaku-ji de Kamakura, où il consacrait une grande partie de son temps à la méditation. Las de l'érudition occidentale, de l'astronomie et des instruments étrangers, il portait la robe rude et grossière des prêtres et « trouvait une grande satisfaction à aider les autres à comprendre le sens de la vie » (cité en anglais dans French 1974, 159).



Figure 10 – Michele Sarcone, *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783* (Naples, 1784), Atlas annexe, planche 20, gravure d'Antonio Zaballi.

Au siècle des Lumières, les illustrations du tremblement de terre de 1783 en Calabre, commissionnées par l'Académie des Sciences de Naples – où le paysage traditionnel et les éléments narratifs n'étaient préservés que pour traduire l'ampleur de l'évènement – témoignent ainsi de la tentative audacieuse des érudits occidentaux de dominer intellectuellement la nature et de ne pas en être terrifiés.²³ La leçon que Kōkan semble avoir tirée de sa lecture avide et admirative des traités scientifiques occidentaux apparaît bien différente : « Quiconque a étudié l'astronomie et la géographie peut examiner le ciel et ressentir l'immensité de l'univers ; en comparaison, la terre semble à peine plus grande qu'un minuscule grain de millet. Les hommes qui vivent dans ce monde minuscule en rotation sont comme des particules microscopiques de poussière. Celui qui ne prend pas conscience de son insignifiance, qui a la prétention de se considérer comme grand, démontre simplement qu'il connaît bien peu le monde » (cité en anglais dans French 1974, 149).

On ne saurait trop insister sur l'importance du principe confucéen selon lequel l'harmonie passe par le respect des lois de la nature, tandis que le bien-être physique et émotionnel des humains dépend largement de leur capacité à établir une relation harmonieuse avec l'environnement. Ni ne faudrait-il oublier l'influence considérable du confucianisme classique sur le bouddhisme zen.²⁴ Dans un au-

²³ Voir par exemple Planche 20 dans *Istoria* (1784).

²⁴ « Contre ceux qui croyaient superstitieusement que prier le Ciel aboutirait à une bénédiction et que lui désobéir entraînerait un désastre », Xunzi (env. 300-230 av. J.-C.), en particulier, affirmait que « le cours naturel du Ciel ne pouvait être modifié par les affaires humaines, et les lois naturelles suivaient leur propre cours, que les humains se soient comportés moralement ou non. Dans la mesure où la nature n'a ni 'émotions' ni 'volonté', elle ne peut créer intentionnellement une harmonie pour les êtres humains. Pour garantir l'harmonie entre nous et la nature, nous devrions utiliser les lois de la nature à nos propres fins. Nous sommes les architectes de notre propre destin » (Yao 2000, 176-78).

toportrait de 1810, Kōkan adopte l'iconographie traditionnelle des érudits (*wen-ren*), les mains recouvertes par les manches de sa robe, affichant la modération et la distance émotionnelle du confucianisme qu'il évoque dans son extraordinaire rouleau.²⁵ Trois ans plus tard, alors qu'il est désormais déterminé à devenir un disciple du prêtre Seisetsu au temple Engaku-ji, Kōkan rédige sa propre nécrologie, signifiant sa mort aux choses de ce monde, et envoie des copies de cette annonce à différentes connaissances à travers le pays. À un ami, il remet en revanche une peinture représentant une marionnette (symbole de réussite mondaine dans une existence illusoire), une grue et un coq. La peinture est accompagnée de quelques courts vers évoquant le pouvoir destructeur du feu, et dans lesquels émerge la nouvelle conscience de Kōkan et son acceptation docile de la fragilité humaine :

Le feu brûle,
 Ne sachant ni d'où il vient, ni où il va ;
 Tant qu'il brûle
 Nous devons faire de notre mieux.²⁶

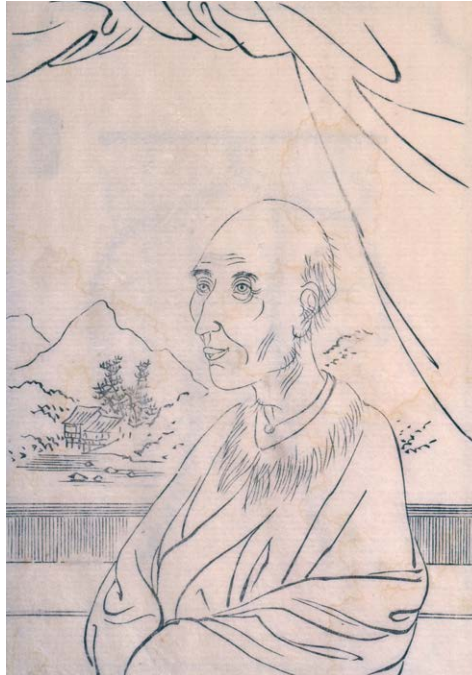


Figure 11 – Shiba Kōkan, autoportrait. © Musée municipal d'art Namban de Kobe, Japon.

²⁵ L'autoportrait de Kōkan est conservé au musée municipal d'art Namban de Kobe.

²⁶ Cité en anglais dans French (1974, 156-59). La peinture (couleur sur papier, 48 x 24.3 cm) existe toujours, et est conservée à l'université Waseda de Tokyo.

Bibliographie

- Baumann, Gerd, et Andre Gingrich, dir. 2004. *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*. New York: Berghahn Books.
- Bradbury, Ray. 1995. *Fahrenheit 451*. Paris: Denoël.
- Chu, Lung-hsing. ca. 2008. "The Meeting of China, Japan, and Holland: Dutchmen in Japanese Prints during the Edo Period." (article présenté lors de la conférence annuelle 2008 de la Design History Society à Falmouth, au Royaume-Uni, puis publié en ligne).
- Elman, Benjamin A. 2008. "Sinophiles and Sinophobes in Tokugawa Japan: Politics, Classicism, and Medicine During the Eighteenth Century." *East Asian Science, Technology, and Society* 2, 1: 93-121. <https://doi.org/10.1215/s12280-008-9042-9> (last accessed 08/01/2023).
- Eustace, Nicole, Eugenia Lean, Julie Livingston, Jan Plamper, William M. Reddy, et Barbara H. Rosenwein. 2012. "AHR Conversation: The Historical Study of Emotions." *American Historical Review* 117, 5: 1487-1531. <https://doi.org/10.1093/ahr/117.5.1487> (last accessed 08/01/2023).
- Filipcjak, Zirka Z. 2004. "Poses and Passions: Mona Lisa's 'Closely Folded' Hands." Dans *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, dirigé par Gail Kern Paster, Katherine Rowe, et Mary Floyd-Wilson, 68-88. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.
- Forti, Simona. 2004. "Totalitarismo e religioni politiche." Dans *Pluralismo e religione civile: Una prospettiva storica e filosofica*, dirigé par Gianni Paganini, et Edoardo Tortarolo, 213-229. Milan: Bruno Mondadori.
- French, Calvin L. 1974. *Shiba Kōkan: Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*. New York-Tokyo: Weatherhill.
- Goodman, Grant K. 1986. *Japan: The Dutch Experience*. Londres-Douvres, New Hampshire: The Athlone Press.
- Gould, Hannah. 2014. "Exhibiting Disaster: The Great Kantō Earthquake, 1923." *Collections* 15: 46-52.
- Groemer, Gerald. 1994. "Singing the News: Yomiuri in Japan during the Edo and Meiji Periods." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54, 1: 233-261.
- Istoria 1784. *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie 1784*. Naples: G. Campo.
- Jackson, Anna, et Amin Jaffer, dir. 2004. *Encounters: The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*. Londres-New York: Victoria and Albert Museum.
- Juneja, Monica, et Jerrit Jasper Schenck, dir. 2014. *Disaster as Image: Iconographies and Media Strategies across Europe and Asia*. Regensburg: Schnell und Steiner.
- Keene, Donald. 2011 [1952, 1969]. *The Japanese Discovery of Europe, 1720-1830*. Londres: Routledge, 2011.
- Kobayashi, T. 1983-84. "Crimson Leaves in Spring – A Record of a Disaster: A Review of Late Edo Intellectual Climate." *Journal of the Society for Asian Humanities* 15-16, 1: 86-101. <https://doi.org/10.3316/informit.676669316649109> (last accessed 08/01/2023).
- Kornicki, Peter. 2010. "Narrative of a Catastrophe: *Musashi abumi* and the Meireki Fire." *Japan Forum* 21, 3: 347-61. <https://doi.org/10.1080/09555801003773695> (last accessed 08/01/2023).
- Koslofsky, Craig. 2001. *Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kuretsky, Susan Donahue. 2011. "Saving Amsterdam: Jan van der Heyden and the Art of Firefighting." Dans *Urbs incensa: Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*, dirigé par Vera Fionie Koppenleitner, Hole Rößler, et Michael Thimann, 159-174. Berlin-Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Kuretsky, Susan Donahue. 2012. "Jan van der Heyden and the Origins of Modern Firefighting: Art and Technology in Seventeenth-Century Amsterdam." Dans *Flammable Cities: Urban Conflagration and the Making of the Modern World*, dirigé par Greg Bankoff, Uwe Luebken, et Jordan Sand, 23-43. Madison: University of Wisconsin Press.
- LaBarre, Weston. 1947. "The Cultural Basis of Emotions and Gestures." *Journal of Personality* 16, 1: 49-68. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1947.tb01075.x> (last accessed 08/01/2023).
- Mather, Cotton. 1727. *The Terror of the Lord: Some Account of the Earthquake that Shook New-England, in the Night, Between the 29 and the 30 of October. 1727*. Boston: imprimé par T. Fleet pour S. Kneeland.
- Matt, Susan J. 2011. "Current Emotion Research in History: Or, Doing History from the Inside Out." *Emotion Review* 3, 1: 117-124. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/1754073910384416> (last accessed 08/01/2023).
- Meng, Ding, et Mae Anna Pang. 2015. *A Golden Age of China: Qianlong Emperor, 1736-1795*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Montanus, Arnoldus. 1670. *Atlas Japannensis [...] English'd [...] by John Ogilby*. Londres: imprimé par Tho. Johnson pour l'auteur.
- Neu, Jerome. 2000. *A Tear Is an Intellectual Thing: The Meanings of Emotion*. New York: Oxford University Press.
- Ouweland, Cornells. 1964. *Namazu-e and Their Themes. An Interpretative Approach to Some Aspects of Japanese Folk Religion*. Leiden: Brill.
- Plutschow, Herbert. 2000-2001. "Tragic Victims in Japanese Religion, Politics, and the Arts." *Anthropoetics* 6, 2 (Automne 2000-Hiver 2001, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/japan.htm>) (last accessed 08/01/2023).
- Proust, Jacques. 2002. *Europe Through the Prism of Japan: Sixteenth to Eighteenth Centuries*, traduction de Elizabeth Bell. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Screech, Timon. 2002. *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Screech, Timon. 2004. "Europe and Asia: The Impact of Western Art and Technology in Japan." Dans *Encounters: The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, dirigé par Anna Jackson, et Amin Jaffer. Londres: V&A Publications.
- Smits, Gregory. 2006. "Shaking Up Japan: Edo Society and the 1855 Catfish Picture Prints." *Journal of Social History* 39, 4: 1045-78.
- Smits, Gregory. 2012. "Conduits of Power: What the Origins of Japan's Earthquake Catfish Reveal About Religious Geography." *Japan Review* 24: 41-65.
- Spicer, Joaneath. 1991. "The Renaissance Elbow." Dans *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to Present Day*, dirigé par Jan Bremmer, et Herman Roodenburg, 84-128. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Steele, M. William, dir. 2003. *Alternative Narratives in Modern Japanese History*. Londres-New York: Routledge Curzon.
- Sumpter, Sara L. 2009. "The Shōkyū Version of the *Kitano Tenjin engi emaki*: A Brief Introduction to Its Content and Function." *Eras Journal* 11, https://www.monash.edu/__data/assets/pdf_file/0006/1667400/ssumpter.pdf (last accessed 08/01/2023).

- Sutton, Peter C. 2006. *Jan van der Heyden (1637-1712)*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Van de Wetering, Maxine. 1982. "Moralizing in Puritan Natural Science: Mysteriousness in Earthquake Sermons." *Journal of the History of Ideas* 43, 3: 417-38. <https://doi.org/10.2307/2709431> (last accessed 08/01/2023).
- Van Gulik, Thomas M., et Yuji Nimura, 2005. "Dutch Surgery in Japan." *World Journal of Surgery* 29 (2005): 10-17. <https://doi.org/10.1007/s00268-004-7549-3> (last accessed 08/01/2023).
- Walker, Charles F. 2008. *Shaky Colonialism: The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and Its Long Aftermath*. Durham: Duke University Press.
- Waterhouse, David. 1976. "Leonardo or Proteus? The Art and Character of Shiba Kokan." *Monumenta Nipponica* 31, 2: 189-98. <https://doi.org/10.2307/2384461> (last accessed 08/01/2023).
- Weisenfeld, Gennifer. 2014. "Laughing in the Face of Calamity: Visual Satire after the Great Kantō Earthquake." Dans *Disaster as Image: Iconographies and Media Strategies across Europe and Asia*, dirigé par Monica Juneja, et Jerrit Jasper Schenck, 125-34. Regensburg: Schnell und Steiner.
- Wiessala, Georg. 2011. "Introduction. The 'Japanese Leonardo' and the Asia-Europe Conversation." Dans Georg Wiessala, *Enhancing Asia-Europe Co-operation Through Educational Exchange*, 1-15. London: Routledge.
- Yao, Xinzhong. 2000. *An Introduction to Confucianism*. New York: Cambridge University Press.