

Tome 3 : Notes 10: L'art japonais et l'Europe

(Ukiyo-e, les découvreurs: Gonse, Bing, de Goncourt, Anderson, Siedlitz, Fenollosa; les influences: impressionnisme, art nouveau, Sécession)

1) n° 1521 Japan und Europa 1543 - 1929, édit. Argon Verlag, Berlin 1993 (édité par Doris Croissant et Lothar Ledderose à l'occasion d'une exposition organisée lors des 43èmes Berliner Festspiele en 1993 sous l'égide de l'Agence pour les Affaires Culturelles et de la Fondation Japon de Tokyo).

2) n° 1522 Exotische Welten - Europäische Phantasien, édit. Cantz, Stuttgart - Bad Cannstadt, 1987 (édité à l'occasion d'une exposition organisée à Stuttgart par l'Institut pour les Relations Extérieures et l'Association Artistique du Wurtemberg).

3) n° 2650 Siegfried Wichmann: Japonismus - Ostasien-Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, édit. Schuler Verlagsgesellschaft, Herrsching, 1980.

L'irruption soudaine de l'art japonais en France et dans d'autres pays européens entre 1860 et 1870 fut vécue comme un véritable choc culturel. Deux raisons essentielles à cela: le Japon était resté complètement fermé au monde occidental (à part un comptoir hollandais étroitement surveillé) jusqu'au débarquement des canonnières (déjà) américaines du Commodore Perry en 1853 et cet art était tellement surprenant par sa vitalité et ses couleurs, surtout l'art des fameuses estampes japonaises, qu'il interpellait tout le monde, les artistes aussi bien que les intellectuels, et qu'il allait étonner les impressionnistes, influencer ceux qui allaient leur succéder, créer une véritable mode, le japonisme, et parrainer la naissance d'un style nouveau, celui de l'Art Nouveau justement.

Les ouvrages qui racontent l'arrivée de cette découverte de l'art japonais et de l'influence qu'il a eue sur l'évolution de l'art en Europe ne manquent pas. Mais peut-être faut-il commencer par le commencement: l'histoire du Japon lui-même ou plutôt de son long isolement. Ce sont les Portugais qui ont été les premiers Européens à découvrir l'île du Soleil Levant, au milieu du 16ème siècle. Les relations furent relativement bonnes au début. Le Portugal tenait là un monopole commercial intéressant. Mais il eut la mauvaise idée de mêler commerce et religion et réussit, probablement grâce au génie du Jésuite François-Xavier, à convertir les Japonais en masse. Ce qui ne plut pas à tout le monde dans l'Empire. Et puis ils eurent le malheur d'avoir des concurrents. Protestants en plus. Aussi bons commerçants qu'eux. Les Hollandais commencent à débarquer au début du 17ème siècle, font leur baratin de commerçants et dénigrent bien sûr les Portugais. Coup de chance pour les Hollandais: ils prennent un bateau portugais et découvrent les preuves écrites d'un complot contre le Shogoun. Pour faire une longue histoire courte: la religion chrétienne est interdite, tous les Japonais chrétiens massacrés jusqu'au dernier (on demande d'ailleurs aux Hollandais de participer à la tuerie pour démontrer leur bonne foi) et les Portugais sont expulsés pour toujours.

C'est pas joli-joli l'Europe. D'autant plus que, comme le rapporte le Dr. Kaempfer, médecin allemand de la petite mission hollandaise établie sur Dejima, une île située au large de Nagasaki, les Portugais avaient eux aussi dit pis que pendre des Hollandais et fait tout ce qu'ils avaient pu pour les faire jeter dehors par les Japonais.

Parlons-en du Dr. Kaempfer. Un type exceptionnel, né en 1651, établi d'abord à la cour du roi de Suède, puis voyageant pour les Suédois en Russie et en Perse, il va trouver un job à la Compagnie des Indes Orientales néerlandaises avant de devenir, en 1690, le médecin de la factorerie de Dejima. Alors que les Japonais, rendus méfiants par leur expérience portugaise, interdisent aux Hollandais d'avoir le moindre contact avec les habitants du pays, sauf ce qui est strictement nécessaire pour le commerce et la subsistance de la station, Kaempfer arrive à rassembler une somme de connaissances absolument époustouflante qui est publiée après sa mort, grâce à un mécène anglais, grand connaisseur de l'Orient, Sir Hans Sloane, qui rachète l'ensemble de ses manuscrits et sa documentation et les publie en 1727. Le

Suisse Schleuchzer qui assure la traduction du haut-allemand en anglais est lui-même un érudit (mon édition est un reprint de l'édition de 1906 qui reproduisait pour la première fois la vieille édition de 1727: voir n° **2390-92 Engelbert Kaempfer: The History of Japan, together with a description of the Kingdom of Siam, 1690 - 1692, trad. J.G. Schleuchzer, édit. Curzon Press Ltd., Richmond, UK, 1993**). Kaempfer s'intéresse à tout: géographie, langue, écriture, état social et religieux, médecine. Il dessine des armes, des plans de villes, des animaux, des plantes (un certain Joseph Banks publie après sa mort 59 superbes dessins de plantes japonaises). Il en rapporte aussi, des plantes, et je suppose que c'est à lui que nous devons le très bel Iris mauve du Japon que l'on désigne sous le nom d'Iris Kaempferi. Il agit en vrai scientifique. Un de ses biographes l'appelle le Humboldt du 17ème siècle et Diderot le cite dans son **Encyclopédie**. Pourtant il meurt avant que son oeuvre ne soit publiée et il semble bien qu'elle n'ait pas beaucoup attiré l'attention de ses contemporains (comme ce fut déjà le cas pour le **Livre des Merveilles** de Marco Polo).

Et puis son nom réapparaît au début du 20ème siècle - dans un autre domaine, celui de l'art - lorsque le curateur du Département d'Extrême-Orient du British Museum, Laurence Binyon, découvre dans un tiroir toute une série d'estampes polychromes chinoises magnifiquement conservées qui faisaient partie du legs de Sloane au Musée lors de sa création et qui avaient été rapportées par Kaempfer du Japon en 1692. «These sets of prints», dit-elle, «are printed from many blocks, with all the refinements of embossing (gaufrage) and superposition of tints which we associate with the final stage of colour-printing in Japan». C'est dans le chapitre: **Ukiyoye and the colour-print** de son étude sur la peinture d'Extrême-Orient que Laurence Binyon raconte sa découverte (voir n° **2649 Laurence Binyon: Painting in the Far East, an introduction to the history of pictorial art in Asia, especially China and Japan, édit. Edward Arnold, Londres - Longmans, Green and Co., New-York, 1908**). Il semble même, si je crois ce qu'on dit dans l'introduction à ma reproduction des Kaempfer series, que ces estampes soient plus anciennes que celles du fameux Ten Bamboo Studio: voir n° **1275 The Prints of the Ten Bamboo Studio, followed by Plates from the Kaempfer Series and Perfect Harmony, Presentation and Commentary by Joseph Vedlich, édit. Crescent Books, New-York, 1979**.



Kaempfer Series: Feuilles de bambou - Pin - Fleurs de prunier

On croit en général que ce sont les Japonais qui ont inventé la xylographie couleur. Or ce n'est pas tout à fait exact. On connaît au moins deux ateliers chinois qui ont produit des estampes xylographiques en couleurs: le Ten Bamboo Studio à Nankin, dont l'album «fait pour la joie du poète et du solitaire» et comportant près de 180 estampes a paru pour la première fois en 1643 et le Mustard Seed Garden (voir n° **1280 Chinese Color-Prints from the painting Manual of the Mustard Seed Garden, with an introduction by Jan Tschichold, édit. The Beechurst Press, New-York, 1953**), dont les publications, beaucoup plus didactiques (c'est une véritable école de peinture), datent de 1679 et de 1701. Or on situe en général le début de la xylographie polychrome au Japon entre 1715 et 1722 (on en parlera encore plus loin).

Mais cela n'enlève rien aux mérites des Japonais. Alors que la Chine n'a pas jugé bon de persévérer dans cette voie et s'est d'ailleurs cantonnée essentiellement dans la reproduction de fleurs, de plantes, d'insectes et d'oiseaux, le Japon, lui, atteint un niveau technique largement supérieur et fait de cet art la représentation même de la vie.



Ten Bamboo Studio : Bambous et fleurs de prunier

Les Hollandais ont bien profité de leur monopole. Pendant un siècle et demi exactement. Jusqu'au moment où les autres Occidentaux, toujours aussi rapaces, estiment que cela suffit et que le Japon doit s'ouvrir à la «mondialisation». Et comme de bien entendu ce sont les Américains qui se montrent les plus brutaux. C'est en juillet 1853 que le Commodore Perry entre dans la baie de Tokyo avec quatre canonnières noires. Et pour bien mettre les points sur les i il revient au printemps suivant avec cette fois huit bateaux de guerre. Et arrache bien sûr un traité «d'amitié» et de commerce dès le 31 mars 1854. Les autres pays européens vont suivre l'exemple américain l'un après l'autre (comme ils l'avaient déjà fait en Chine quelques dizaines d'années auparavant). Et comme par hasard ce sont les Russes qui suivent les Américains à la trace. Et ce que je trouve particulièrement amusant c'est que le chroniqueur de l'expédition russe, celui de la frégate Pallas (voir n° 2139 **Ivan Gontcharov: La Frégate Pallas, édit. L'Age d'Homme, Lausanne, 1995**), est le créateur d'un héros unique dans toute la littérature mondiale, un anti-héros, le héros de la paresse, Oblomov (voir n° 1049 **Ivan Gontcharov: Oblomov, édit. L'Age d'Homme, Lausanne, 1988**). Ce prince de la nonchalance, de la rêverie, de la non-action qui malgré tous les efforts de l'Allemand Stolz, son remuant régisseur, malgré sa passion pour la belle et romantique Olga qui ne dure qu'un été, ne pense qu'à retrouver les joies de son enfance, à faire la grasse matinée, à ne plus quitter sa belle robe de chambre orientale, et bientôt, dorloté par sa gouvernante, ne plus quitter son lit, jusqu'à mourir d'inaction et de suralimentation... Et voilà que le père de ce «Russe horizontal» (ils ont bien changé depuis), un père qui a forcément un peu du caractère de son fils spirituel, Ivan Gontcharov, s'embarque à Saint Pétersbourg pour un long voyage de deux ans et demi, sur un bateau pourri et va même revenir à Moscou en traversant toute la Sibérie. Mais tant mieux. Cela nous vaut une chronique délicieuse, décontractée, fine et intelligente. Il observe avec beaucoup d'amusement ces Japonais qui veulent à tout prix maintenir l'isolement sacré de leur pays, tout en cherchant à apprendre tout ce qu'ils peuvent de ces diables d'Occidentaux, et d'abord comment faire des canons. Quant aux Russes ils se demandent surtout comment arriver à leurs propres fins. Et pourtant, dit-il, «c'est un pays si faible qu'il ne pourrait soutenir la moindre guerre, mais, pour cela, il faudrait être Anglais, c'est-à-dire entrer dans les ports et accoster sans demander la permission, riposter devant la résistance, puis se plaindre soi-même de l'offense et en profiter pour déclarer la guerre. Un autre moyen: importer de l'opium et déclarer la guerre devant les mesures prises par les autorités...»

4) n° 1514 Roni Neuer, Herbert Libertson, Susuga Yoshida: **Ukiyo-e, 250 ans d'estampes japonaises**, édit. Flammarion, Paris, 1985.

5) n° 2669 Robert Vergez: **Okumura Masanobu, early Ukiyo-e Master**, édit. Kodansha International Ltd., Tokyo, New-York et San Francisco, 1983.

Les premiers maîtres des Ukiyo-e que les artistes et les intellectuels découvrent dans les années 1860-70 sont Hokusai et Hiroshige. Et ils ont d'abord cru que c'étaient eux qui représentaient l'âge d'or de cet art si singulier. Edmond de Goncourt commence sa biographie de Hokusai en s'exclamant: «Voici le peintre qui a victorieusement enlevé la peinture de son pays aux influences persanes (!) et chinoises et qui par une étude pour ainsi dire religieuse de la nature, l'a rajeunie, l'a renouvelée, l'a faite vraiment toute japonaise... voici le peintre qui est le vrai créateur de l'Ouki-yô yé». Or l'âge d'or de l'estampe japonaise est plutôt le 18ème siècle et ses débuts (monochromes) remontent même au milieu du 16ème.

Je ne vais pas vous faire un historique de l'Ukiyo-e. Les ouvrages qui traitent de ce sujet pullulent. Tout au plus est-il intéressant de s'arrêter à quelques artistes qui ont fait évoluer sa technique. Car l'estampe japonaise est aussi une véritable réussite technique, inégalée - c'est le grand Fenollosa lui-même qui le déclare (on va encore en parler) - dans toute l'histoire mondiale de l'art pictorial. Les premières estampes étaient monochromes. Puis on utilise du coloriage manuel. C'est à l'époque de Masanobu qu'apparaissent les premières estampes gravées à l'aide de plusieurs blocs de couleurs différentes: pour cela il a fallu inventer un système de repérage par des marques en relief et commencer avec trois blocs, le bloc de référence noir et deux blocs de couleurs rose et vert pâle. Masanobu a commencé à produire dans les premières années du 18ème siècle et est mort en 1764 presque octogénaire. C'est probablement vers 1750 que Masanobu réalise ses premières estampes bichromes dont celle des deux ménestrels (une scène de Kabuki où une femme, accompagnée d'un jeune homme, part à la recherche de son mari disparu) que l'auteur de bestsellers et grand connaisseur de l'Ukiyo-e, James Michener, estime être le chef-d'oeuvre de cette période. Tous les experts sont en tout cas d'accord: avec l'introduction de la gravure bichrome, l'estampe est devenue plus gracieuse, le trait plus délicat, les couleurs plus douces.



Masanobu: Les deux Ménestrels

Nouvelle étape dans l'évolution de l'estampe japonaise, le Maître Suzuki Harunobu (1725 - 1770). Maintenant l'impression en couleurs à plusieurs passages se développe rapidement. On maîtrise le repérage, le papier est plus résistant, on peut pratiquer le gaufrage qui permet des effets de relief. Et les personnages de Harunobu sont

romantiques et raffinés à souhait. Je choisis pour l'illustrer deux estampes délicieuses parues dans la revue **Le Japon Artistique** de Samuel Bing. On dirait des amoureux de Peynet. Mais dans le grand livre de l'Ukiyo-e de Neuer et Yoshida on en trouve encore beaucoup d'autres, plus colorées: les fameuses jeunes filles prises dans une rafale de vent d'automne, celles qui cassent des branches de prunier, celles qui chassent les lucioles, celle qui monte et descend les marches d'un temple, celle qui cherche à protéger sa lanterne un soir de pluie et la petite fille qui éclaire la nuit, avec sa chandelle, le prunier en fleurs. Et toutes ont des minois mignons. On est loin des prostituées du quartier de Yoshiwara et des sexes poilus!



Harunobu: Amoureux avec guitare



Harunobu: Amoureux sous la neige



6) n° 1284 Utamaro, Estampes Japonaises tirées de diverses collections et exposées au Musée des Arts Décoratifs de Paris en janvier 1912, catalogue dressé par M. Vignier, introduction de Raymond Koechlin, édit. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris, 1912 (exemplaire numéroté).

7) n° 2574 Edmond de Goncourt: Outamaro, le Peintre des Maisons vertes, édit. Bibl. Charpentier, Paris, 1891.

8) n° 2291-92 Shugo Asano et Timothy Clark: The Passionate Art of Kitigawa Utamaro, édité à l'occasion d'une exposition réalisée en sept.-oct. 1995 au British Museum et en nov.-déc. 1995 au Shiba City Museum au Japon, édit. British Museum Press, Londres, 1995.

9) n° 1517 Kitigawa Utamaro (livre d'art en langue japonaise ramené du Japon), Heibonsha, 1984.

10) n° 1516 Torii Kiyonaga (livre d'art en langue japonaise ramené du Japon), Heibonsha, 1985.

C'est Kiyonaga (1752 - 1815) qui est le premier à rendre ses belles plus sensuelles. C'est le début des fameuses bijinga, les images des belles femmes. Mais mon préféré est de loin Utamaro (1753 - 1806). Pour de multiples raisons. D'abord parce que c'est un génie universel, il a touché à tout: de merveilleuses reproductions d'insectes et d'oiseaux, quelques paysages, quelques acteurs de kabuki, des scènes d'enfants, des estampes érotiques, même carrément pornos (mais tout le monde en faisait; ne disions-nous pas dans ma jeunesse aux filles qu'on voulait draguer: tu montes chez moi? Je te montre mes estampes japonaises), mais surtout la représentation de la femme dans tous ses états. Utamaro est un vrai amoureux de la femme. C'est sa passion. Edmond de Goncourt dit: «de la courtisane il fait une déesse». Mais de Goncourt lui fait une mauvaise réputation. Déjà par le titre de son étude: «Le Peintre des Maisons Vertes», c. à d. des bordels de Yoshiwara, le quartier de plaisirs d'Edo (Tokyo). Et en affirmant: «les études d'Utamaro se portent presque toujours sur la femme des «Maisons Vertes», c'est la courtisane qu'il idéalise». Or Timothy Clark du British Museum qui participe aux expositions de 1995 démontre que sur 1900 dessins connus à ce jour d'Utamaro il n'y en a que 550, c. à d. moins de 30%, qui ont pour sujet des scènes ou des femmes de Yoshiwara. Les femmes d'Utamaro sont des prostituées, des geishas, mais aussi des épouses, des mères aimantes, des amoureuses, des jeunes filles, des petites filles. Il est le premier, ou l'un des premiers, à les peindre en buste, en gros plan, à étudier leurs physionomies, et par leurs physionomies exprimer leurs personnalités et leur sentiments. Je trouve cela d'autant plus remarquable que les conventions de l'art asiatique veulent que les faces ne soient représentées que par des signes «hiératiques», comme le dit de Goncourt: «le peintre ne reproduit les yeux que par deux fentes avec un petit point au milieu, le nez que par un trait de calligraphie aquilin, et le même pour tous les nez de l'Empire du Lever du Soleil, la bouche que par deux petites choses, ressemblant à des pétales recroquevillées de fleurs...». Or si vous rassemblez quelques-unes de ces estampes en buste, côte à côte, vous vous apercevez que les têtes sont toutes différentes, songeuses ou concentrées à écrire ou à peindre, sensuelles, jouisseuses même, ou simplement amoureuses, intelligentes, lisant, myopes, des lettres ou bêtes comme leurs petits pieds, attentionnées et maternelles avec leurs enfants. Goncourt dit que l'art d'Utamaro est à la fois idéaliste, car il cherche toujours à rendre la beauté de la femme, et réaliste, car il est un merveilleux observateur. Goncourt est absolument fasciné par la façon incroyable dont «ce dessinateur idéaliste de la femme se fait le dessinateur le plus exact de l'oiseau, du reptile, de la toute petite coquille...». Par ses nus aussi. Il s'extasie longuement sur une estampe représentant des plongeurs d'abalones.



Utamaro : Illustrations de livres





Et puis Goncourt admire bien sûr ses estampes érotiques, ou plutôt les estampes érotiques de l'Ukiyo-e en général (les fameuses shunga). Il est estomaqué, comme moi, par la vitalité qui s'en dégage: «par la fougue, la furie de ces copulations, comme encolérées; par le culbutis de ces ruts renversant les paravents d'une chambre; par les emmêlements des corps fondus ensemble; par les nervosités jouisseuses de bras, à la fois attirant et repoussant le coït; par l'épilepsie de ces pieds aux doigts tordus, battant l'air; par ces baisers bouche à bouche dévorateurs; par ces pâmoisons de femme, la tête renversée à terre, avec la petite mort sur leur visage, aux yeux clos, sous leurs paupières fardées, enfin, par cette force, cette puissance de la linéature, qui fait du dessin d'une verge, un dessin égal à la main du Musée du Louvre, attribuée à Michel-Ange.» Hein, ça vous épate! (Il n'apprendra que plus tard que les estampes qui l'avaient tellement frappé par leur vitalité étaient de Hokusai).

Le livre de Goncourt a beaucoup aidé à faire connaître et apprécier Utamaro en France. Le prix de ses estampes a explosé. Mais ni les Anglo-Saxons ni même l'Allemand von Seidlitz, qui a publié la première histoire de ces estampes, ont partagé notre enthousiasme. Pour eux Utamaro était un décadent. Et c'était avec Kiyonaga que l'on avait atteint le sommet de l'art (the culmination). «On ne doit pas se tromper de beaucoup à l'appeler un décadent, un Parisien de son époque», dit von Seidlitz, «d'ailleurs n'est-il pas significatif que c'est justement par Utamaro que Goncourt, cet explorateur si fin du phénomène de la décadence de notre époque à nous, a débuté la série de ses biographies

d'artistes japonais». Et le professeur Fenollosa de Boston (voir plus loin) écrit dans sa grande étude sur l'art chinois et japonais, publiée après sa mort: «Les extravagances d'Utamaro plaisaient au goût dégénéré de l'époque, comme elles plaisent aujourd'hui à beaucoup d'esthètes français modernes». Et lors de la première grande exposition d'estampes japonaises organisée par le Musée de Boston en 1896, Fenollosa enfonce le clou: «C'est cet esthétisme, un peu malsain (il parle d'Utamaro), qui a influencé l'art français et d'autres arts de notre temps dans leur effort pour se libérer de la conventionnalité occidentale. En résumé Utamaro était un Parisien de la fin du 19ème siècle.» En fait ce qui les gêne surtout c'est cette manie qu'il a eue pendant une certaine période d'allonger les cous et les figures de ses personnages. Qu'est-ce qu'ils auraient dit s'ils avaient connu Modigliani!

Fenollosa qui avait pourtant regardé longtemps l'Ukiyo-e avec beaucoup de mépris (il ne l'appelait même pas art populaire mais carrément «plebeian art») ne tarit pas d'éloges sur Kiyonaga: ligne délicate et élégante, perfection classique dans les proportions, harmonie des couleurs, etc. En plus il serait le premier à introduire des paysages dans ses portraits (Utamaro, au contraire, fait ressortir ses portraits sur des fonds de couleur uniforme pour mieux les mettre en valeur). Enfin, toujours d'après Fenollosa, jusqu'à Kiyonaga l'art de l'Ukiyo-e est sur une pente ascendante. Après lui, on ne fait plus que descendre. D'ailleurs Kiyonaga aurait arrêté sa production en 1790 (alors qu'il n'est mort qu'en 1815) parce qu'il ne voulait pas participer à la décadence générale... Je regrette, mais moi qui ne suis qu'un dilettante - dans le domaine de l'art encore plus que dans celui de la littérature - je ne puis me passionner pour cet artiste. Ses estampes me paraissent statiques. Très souvent dans un groupe de trois personnages deux ont exactement la même posture de corps et de visage. Ils sont inexpressifs. Ils sont académiques! Et je ne suis pas le seul. Le critique d'art Raymond Koechlin qui a préfacé le catalogue de la grande exposition parisienne de 1912 (on y montrait déjà 300 estampes d'Utamaro) est de mon avis: «Utamaro a ce que Kiyonaga, dans sa grandeur un peu froide, n'a pas connu: le sentiment». Alors, vive Utamaro!

11) n° 2561 Jûzô Suzuki: Sharaku (Masterworks of Ukiyo-e), édit. Kodansha International Ltd. Tokyo, Japon - Palo Alto, Etats-Unis, 1968.

12) n° 1518 Toshusai Sharaku (livre d'art en langue japonaise rapporté du Japon), Heibonsha, 1985.

13) n° 1519 Kabuki, Eighteen Traditional Dramas, introduction: Kawatake Toshio, photographie: Iwata Kawira, édit. Chronicle Books, San Francisco, Etats-Unis, 1985.

Et puis en pleine période Utamaro, en mai 1794, arrive un type, un nommé Sharaku, dont personne ne sait d'où il sort (aujourd'hui pas plus que hier), tout de suite au sommet de son art, qui ne dessine qu'une chose, des acteurs de Kabuki, en buste comme les belles d'Utamaro (chez le même éditeur d'ailleurs), avec du saupoudrage de mica comme Utamaro, des acteurs aux expressions saisissantes, expressionnistes avant l'heure, et qui disparaît à nouveau aussi mystérieusement qu'il est venu, dix mois plus tard. Et personne n'en a plus jamais entendu parler.

Sharaku n'était bien sûr pas le premier à représenter des acteurs. Dès le début l'art de l'Ukiyo-e a été étroitement lié au théâtre populaire du Kabuki, celui des marchands et des artisans, par opposition au vieux théâtre du Nô prisé par les samouraïs, les aristocrates. Il associait aux thèmes des Nô des danses folkloriques et des drames religieux. Il paraît même que les premières troupes de Kabuki étaient surtout composées de prostituées se produisant dans des danses et scènes suggestives. Ce qui amena des bagarres et des viols. Qui continuèrent d'ailleurs lorsqu'on remplaça les femmes par de jeunes garçons. C'est la raison pour laquelle dès 1652 les rôles des femmes étaient systématiquement joués par des hommes adultes. Et le sont encore aujourd'hui.

J'ai eu l'occasion dès mon premier séjour à Tokyo d'assister à une soirée de théâtre kabuki. C'est une vraie fête de couleurs et de sons (il y a des musiciens qui accompagnent l'action de leurs sons stridents et de leurs tambours et les acteurs n'arrêtent pas de pousser leurs «han» et leurs cris aigus). Une gestuelle magnifique. Evidemment on n'y comprend rien. Mais cela ne fait rien. Quelquefois les spectateurs applaudissent la prouesse d'un acteur. Est-ce l'originalité de son jeu qu'ils admirent ou plutôt le fait qu'il a réussi à reproduire d'une façon parfaite le jeu de ses prédécesseurs? C'est probablement la deuxième hypothèse qui est la bonne, car le Kabuki est un art traditionnel,

formel, d'où l'improvisation est en principe bannie. En tout cas comme le dit Philippe Pons, «c'est un spectacle flamboyant qui mêle lyrisme, grandiloquence et pathétique et qui privilège le plaisir de l'oeil et l'émotion immédiate».



Rien d'étonnant donc à ce que l'Ukiyo-e ait adopté le Kabuki et qu'il n'ait cessé de le glorifier à l'égal des jolies femmes (au point même que le catalogue qui illustre l'exposition géante organisée en 1995 par les musées de Leiden - qui possède 7000 estampes - et d'Amsterdam - qui en possède 1500 - a été intitulé: les belles femmes et les acteurs. Voir n° 2107 **The Beauty and the Actor, Ukiyo-e, Japanese prints from the Rijksmuseum Amsterdam and the Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden, édit. Hotei, Leiden, 1995).**

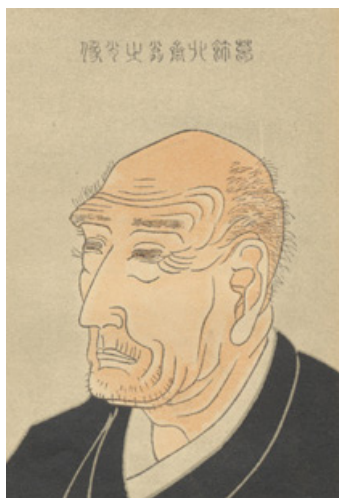
Chez Sharaku encore plus que chez Utamaro, on est étonné par l'économie des moyens mis en oeuvre pour traduire l'esprit du personnage. En jouant simplement avec les lignes des yeux, du nez, de la bouche, sans tomber dans la caricature, Sharaku donne à voir à la fois la personnalité de l'artiste et le caractère du héros qu'il représente. Et c'est par la posture et les gestes esquissés qu'il suggère le mouvement. C'est aussi dans les attitudes, les mouvements, les mimiques, que de Goncourt trouvait qu'Utamaro était «naturiste», c. à d. réaliste. Chez Sharaku le réalisme envahit tout.

14) n° 3193 Edmond de Goncourt: **Hokusai, avec en fac-similé le portrait d'Hokusai octogénaire peint par sa fille Oyeï, édit. G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1896.**

15) n° 1513 James A. Michener: **The Hokusai Sketch-Books, Selections from the Manga, édit. Charles E. Tuttle, Rutland (Vermont) - Tokyo, 1959.**

16) n° 2530 Julian Bicknell: Hiroshige in Tokyo, the floating world of Edo, édit. Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994.

17) n° 2322 Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo, essais de Henry D. Smith II et Amy G. Poster, préface de Robert Buck, édit. George Braziller Inc. - The Brooklyn Museum, New-York, 1992.



Hokusai à 80 ans peint par sa fille

Je serai plus bref en ce qui concerne les deux plus importants maîtres de l'Ukiyo-e du 19ème siècle, Hokusai et Hiroshige. Hokusai a été longtemps le plus connu de tous. Il s'appelait lui-même le «fou de dessin». S'étant fâché avec l'écrivain dont il illustrait les romans, il a décidé de publier des livres ne comportant plus de texte. Que des dessins. C'était la fameuse **Manga**, nom qui désigne encore aujourd'hui les bandes dessinées japonaises. C'est cette Manga, dit la légende, que le peintre Bracquemond découvre en 1856 dans les papiers d'emballage d'une oeuvre d'art japonaise et qui déclenche la grande vague de curiosité pour les artistes japonais. L'Américain James Michener en est un admirateur fervent. Il faut dire que certains de ces dessins sont assez délirants (je pense p. ex. aux deux pages qui représentent deux douzaines de têtes d'aveugles ou celles qui décrivent des personnages dont les cous sont plus longs que leurs corps). Hokusai qui est mort à près de 90 ans en 1849 a touché à tous les domaines. On le voit déjà dans la Manga: personnages au travail, au jeu, dans la lutte, faune, flore, paysages, héros, monstres, etc. Tout respire la vie et le mouvement. Les commentateurs de l'exposition Van Gogh - Gauguin qui a été organisée récemment (2002) au Musée Van Gogh d'Amsterdam pensent que le tableau que Gauguin peint en 1888, plusieurs années après la période Pont-Aven, Jeunes Lutteurs - Bretagne, est partiellement inspiré d'une page de la Manga montrant des lutteurs (voir n° **3277 Douglas W. Druick et Peter Kort Zegers: Van Gogh and Gauguin, the Studio of the South, édit. The Art Institute of Chicago - Van Gogh Museum Amsterdam - Thames and Hudson, New-York - Londres, 2001**).

Dans le domaine de l'Ukiyo-e Hokusai s'intéresse également à tous les genres: acteurs, belles, fleurs et oiseaux, estampes érotiques, etc. Et puis il commence à développer l'étude des paysages. Et travaille pendant dix ans pour réaliser ses trente-six vues du Mont Fuji.



Hokusai: Voyageurs luttant à grand peine contre la violence du vent (36 Vues du Mont Fuji)

Hiroshige est le véritable continuateur de Hokusai dans ce domaine (le paysage). Il a le droit de voyager ce qui était encore interdit à Hokusai. C'est ainsi qu'il commence avec les 53 étapes de **la route du Tokaido** (la route qui va de Tokyo à Kyoto le long de la mer) et continue avec les soixante-neuf étapes de la route de la montagne qui rejoint également Kyoto, le **Kisokaido**. C'est vers la fin de sa vie qu'il réalise les fameuses **cent vues d'Edo**. Dans cette dernière oeuvre on sent que Hiroshige s'est fait moine bouddhiste: c'est une oeuvre un peu académique, solitaire et mélancolique. On n'y trouve plus les joyeux culs nus de ses paysages précédents.

Or moi ce qui me plaît aussi bien chez Hokusai que chez Hiroshige ce sont les personnages qui vivent dans ces paysages. Et non ces éternelles vues du Fujiyama qui sont changeantes il est vrai mais toujours terriblement stylisées. Et si la fameuse vague de Hokusai est une réussite aussi célèbre que la Mona Lisa, ses chutes d'eau me paraissent terriblement ratées. Alors que l'on adore ses voyageurs qui se battent contre le vent. Ou chez Hiroshige contre la pluie (je dois d'ailleurs reconnaître que la plus belle de ses estampes de pluie, celle qu'a copiée Van Gogh, appartient aux Cent Vues d'Edo).

Et pourtant ce sont ces fameux paysages de Hokusai et de Hiroshige qui ont eu une influence déterminante sur les artistes viennois de la Sécession (voir n° **2106 Japonisme in Vienna, édit. The Tokyo Shimbun, 1994**). Tout à coup ces artistes, et en particulier Koloman Moser qui est un de leurs théoriciens, découvrent que l'on peut interpréter des paysages d'une manière différente, les réduisant à un petit nombre d'éléments, sélectionnés pour leur signification, représentés d'une manière symbolique, comme un signal, avec un minimum de lignes et de couleurs. Dans un article sur Hiroshige paru dans la revue de la Sécession, **Ver Sacrum**, un des critiques écrit: «Regardez comme tout ce qui est insignifiant a été éliminé! Une seule ligne délicate sortie du pinceau dessine la berge qui délimite le lac qui s'étend au loin. Quelques points, quelques traits jetés sur sa surface suggèrent les voiles des barques...» Les paysages de Klimt n'ont même plus de profondeur. Les horizons sont ou très bas ou très hauts. On n'a plus qu'un assemblage de plans richement décorés. Encore un pas de plus vers l'abstraction et l'on arrive à un Nicolas de Staël, justement célébré, au moment où j'écris ces lignes, au Musée Pompidou de Paris!



Hiroshige: Maison de thé au-dessus de la rivière Moguro (100 fameuses Vues d'Edo)



Koloman Moser: Vue du Semmering vers le Rax



Nicolas de Staël: La route d'Uzès

18) n° 3288-89 Jack Hiller: The Art of the Japanese Book, Sotheby's Publications - Philip Wilson Publishers Ltd., Londres, 1987.

On ne peut dissocier l'art de l'Ukiyo-e de celui de l'illustration des livres au Japon. D'abord parce que pratiquement tous les maîtres de l'Ukiyo-e ont également pratiqué l'art de l'illustration. Et ensuite parce que cette forme d'art est d'une importance capitale au Japon et qu'elle est ancienne puisque les premiers livres illustrés datent des deux premières décades du 17^{ème} siècle. Jack Hiller a été pendant 25 ans le conseiller de Sotheby pour les arts orientaux. Son bouquin est superbe. Il contient 900 illustrations dont 225 en couleurs. Il s'étonne lui-même du peu d'intérêt que l'Occident a réservé à cet art (pourtant Edmond de Goncourt, dans son livre sur Hokusai, bien informé par son ami japonais Hayashi, énumère et décrit toutes les illustrations de livres réalisées par cet artiste). Et c'est vrai que l'on trouve souvent des perles dans ces illustrations comme les insectes, les mollusques et les volatiles d'Utamaro ou certains de ses paysages les plus délicats, comme la collecte de coquillages sur la plage de Shinagawa. Ou certains dessins érotiques de Hokusai comme cette terrible fresque qui s'étend sur quatre pages et qui montre un brigand violer une femme en lui levant bien haut les jambes à la verticale et après avoir ficelé son mari qui cherche à détourner désespérément ses yeux de la scène à laquelle il est obligé d'assister. Et cette incroyable image d'une femme prise par

une pieuvre, qui est de Hokusai et qu'Edmond de Goncourt, qui n'en connaît pas l'auteur, décrit ainsi dans son *Outamaro*: «Sur des rochers verdissés par des herbes marines, un corps nu de femme, évanoui dans le plaisir, sicut cadaver, à tel point qu'on ne sait, si c'est une noyée ou si c'est une vivante, et dont une immense pieuvre, avec ses effrayantes prunelles en forme de noirs quartiers de lune, aspire le bas du corps, tandis qu'une pieuvre plus petite lui mange goulûment la bouche.»



19) n° 3207-08 **Louis Gonse: L'Art Japonais, édit. A. Quantin, Paris, 1883 (édition folio, ex. numéroté sur papier vélin).**

20) n° 1510-12 **Le Japon Artistique, Documents d'Art et d'Industrie réunis par S. Bing, édit. Japon Artistique - Marpon et Flammarion, Paris, numéros 1 (mai 1888) à 36 (avril 1891) reliés en trois volumes.**

Quelles ont été les différentes étapes de l'introduction de l'art japonais en Occident? Akiko Mabuchi qui a été l'un des co-organisateurs de l'exposition **Japonisme in Vienna** est formel: quand le Japon s'ouvre à l'Occident le nombre d'oeuvres d'art japonais qui affluent à Paris ne sont pas plus nombreux que ceux qui arrivent à Londres, Amsterdam, La Haye et Leiden. Et pourtant c'est à Paris que fleurit d'abord ce que l'on a appelé le Japonisme. Et c'est de Paris qu'il s'étend vers les autres centres culturels européens. Paris est largement à l'avant-garde du mouvement. La raison? C'est que c'est à Paris que l'on est le plus sensible dans les années 1860 aux problèmes qui se posent alors au monde artistique: comment briser les principes qui dominent l'expression traditionnelle de la peinture depuis l'époque de la Renaissance; comment donner naissance à une nouvelle forme d'art.

Si l'industriel lyonnais Emile Guimet ramène de son voyage au Japon (1876) un ouvrage intitulé **Promenades japonaises** (1878) illustré par Regamey professeur à l'Ecole des Arts décoratifs, si Théodore Duret écrit un premier article en 1882 intitulé **L'Art Japonais**, si Philippe Burty invente - dit-on - le terme japonisme (dès 1872?), ce sont les frères de Goncourt qui sont les premiers et les plus ardents défenseurs de cet art nouvellement découvert. Le roman *Manette Salomon* (voir n° 3194 **Edmond et Jules de Goncourt: Manette Salomon, édit. G. Charpentier, Paris, 1881**) a été écrit entre décembre 1864 et août 1866 et a paru en feuilleton dans je ne sais quelle revue au cours du premier semestre 1867. On y trouve quelques relents antisémites (*Manette, la maîtresse du peintre Coriolis, est juive*) mais c'est bien la première fois qu'on trouve un véritable panégyrique de l'art japonais qui s'étend sur une page et demie, lorsque Coriolis, un soir d'hiver, contemple des livres illustrés japonais: «Un jour de pays féérique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière, se levait pour Coriolis de ces albums de dessins japonais. Son regard entrait dans la profondeur de ces firmaments paille, baignant d'un fluide d'or la silhouette des êtres et des campagnes; il se perdait dans cet azur où se noyaient les floraisons roses des arbres, dans cet émail bleu sertissant les fleurs de neige des pêchers et des amandiers, dans ces grands couchers de soleil cramoisis et d'où partent les rayons d'une roue de sang, dans la splendeur de ces astres écornés par le vol des grues voyageuses...».

Mais c'est bien Louis Gonse, Directeur de **la Gazette des Beaux-Arts**, qui publie la première histoire complète de l'art

japonais parue en Occident. C'est lui qui est le premier à mentionner Utamaro et à parler en termes élogieux de l'Ukiyo-e qu'il appelle art vulgaire ou populaire. Et de reconnaître l'une des caractéristiques essentielles de cet art en commençant son introduction avec les phrases suivantes: «Une idée nette doit être nettement exprimée. Les Japonais sont les premiers décorateurs du monde. Toute explication de leur esthétique doit être cherchée dans un instinct suprême des harmonies, dans une subordination constante, logique, inflexible de l'art aux besoins de la vie, à la récréation des yeux.» L'ouvrage de Gonse est déjà assez complet, traitant de l'histoire du Japon, de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, du travail des métaux, de la céramique, et pour finir, des estampes. Il a été aidé dans son travail par un Japonais, Tadamas Hayachi, qui est arrivé à Paris en 1876 pour préparer l'exposition japonaise de 1878 et qui a également collaboré avec Edmond de Goncourt pour ses livres sur Utamaro et Hokusai. Un livre récent met en lumière le rôle considérable joué par Hayashi pour faire connaître l'art japonais en France (voir n° 3353 **Brigitte Koyama-Richard: Japon rêvé - Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamas, édit. Hermann, Paris, 2001**). Quant au chapitre sur la céramique il est signé S. Bing.

Or ce S. Bing (le mystérieux S. est tantôt traduit par Samuel dans les textes français, tantôt par Siegfried chez les Allemands et les Anglo-Saxons) a une idée absolument extraordinaire pour l'époque: il publie une revue entièrement consacrée à l'art japonais et il la publie simultanément en français, en anglais et en allemand (**le Japon artistique - Artistic Japan - Japanischer Formenschatz**). La Revue, superbement illustrée, a eu une influence considérable dans toute l'Europe.



A la même époque Bing organise la plus grande exposition d'oeuvres graphiques à l'Ecole des Beaux-Arts (1890). Il devient le plus grand marchand d'art japonais en Europe (grâce à de nombreux voyages au Japon) et ouvre un magasin au 22, rue de Provence à Paris, qu'il appelle Galeries de l'Art Nouveau, ce qui fournira en même temps le nom de baptême d'un courant artistique nouveau qui fleurira sur toute l'Europe (même s'il prendra le nom de Jugendstil en Allemagne et de Sezession en Autriche).

21) n° 3291 Thomas W. Cutler: A Grammar of Japanese Ornament and Design, édit. B. T. Batsford, Londres, 1880.

22) n° 2450 The Grammar of Japanese Ornament by George Ashdown Audsley and Thomas W. Cutler, introduction by Charles Newton of Victoria and Albert Museum, London, édit. Studio Editions, Londres, 1989 (c'est une reproduction partielle des éditions de la Grammar de Cutler de 1880 et The Ornamental Arts of Japan de George Audsley de 1882 auxquelles on a ajouté quelques reproductions des Etoffes du Japon, un portfolio publié par Henri Ernst basé sur des collections publiques d'étoffes de Paris et Lyon).

23) n° 1577-78 William Anderson: The Pictorial Arts of Japan, with a brief historical sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans, édit. Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, Londres, 1886.

En Angleterre ce sont - curieusement - deux architectes qui sortent les premières études sur l'art japonais. Cutler intitule son étude **Grammaire de l'Ornementation** en hommage - et en imitation - à la fameuse Grammar of Ornamentation réalisée par Owen Jones en 1856 et dont je possède d'ailleurs un exemplaire, une splendide édition originale avec cent reproductions en chromolithographie, or, argent et couleurs, absolument superbes (voir n° 1560 **The Grammar of Ornament by Owen Jones, illustrated by examples from various styles of ornament, one hundred folio plates drawn on stone by F. Bedford and printed in colours by Day and Son, édit. Day and Son, Lithographers to the Queen, Londres, 1856**). Je l'avais acquis pour un prix tout à fait raisonnable auprès d'un libraire-antiquaire de Seattle qui n'en connaissait visiblement pas la valeur. Le but d'Owen était de créer une espèce de bible des éléments décoratifs propres aux différentes cultures de l'humanité. Il englobe tout: Egypte, Grèce, Perse, Inde, Rome, Byzance, Arabes, Turcs, Celtes, Moyen-Age, Renaissance, quelques exemples chinois et même des peuples primitifs du Pacifique. Mais le Japon n'y figurait pas. Et pour cause: on ne le connaissait pas, en tout cas pas sa veine artistique. L'éditeur de la Grammaire de Cutler dit dans sa présentation de l'ouvrage: «Prior to the year 1862 the high state of development to which the Fine and Decorative Arts had attained in Japan was scarcely known in this country. At the International Exhibition held in London during that year, Sir Rutherford Alcock (c'était l'Ambassadeur de sa Majesté auprès du Mikado) exhibited a magnificent collection of native Art productions, which took most of us by surprise...»

Cutler qui prétend avoir étudié l'art japonais pendant 18 ans (donc depuis cette fameuse année 1862) cherche surtout à analyser dans l'esprit d'Owen les éléments décoratifs qui sont à la base de cet art. Il est intéressant de constater qu'il soulève des problèmes semblables à ceux qui préoccupaient déjà Owen. Celui-ci, dans sa conclusion, après avoir étudié, en 90 planches, les arts décoratifs de tous les peuples et toutes les époques du monde, ajoute encore dix planches qui reproduisent tout simplement des plantes et des fleurs. Car dans la très grande majorité des cas, dit Owen, c'est la nature qui est la source de l'invention décorative. Et pour Owen l'ornementation ne doit pas copier scientifiquement la nature. Cela serait la décadence, dit-il. Par contre ce dont l'art ornemental doit s'inspirer c'est de la structure même des plantes, de la logique de leurs lignes, de leurs surfaces. Or Cutler constate que chez les Japonais on trouve tous les stades intermédiaires entre la représentation exacte des plantes et des fleurs et leur stylisation. On pourrait alors se poser la question si ce qui fait justement la supériorité des Japonais n'est pas leur aptitude à se placer exactement à la marge, à cette délicate limite entre réalité et abstraction. Michener dans le chapitre sur **la Flore** de son étude de la Manga de Hokusai, rappelle qu'un jeune apprenti japonais devait d'abord passer près d'un an à dessiner des bambous jusqu'à être capable d'exprimer l'âme du bambou, puis passer près d'une année à étudier le pin et en traduire en termes simples sa masse et sa grandeur, et enfin, passer encore une année à maîtriser la représentation du prunier, dans sa combinaison si complexe de ses branches anguleuses et de ses si délicates floraisons. Et Edmond de Goncourt rapporte les paroles du vieux Maître Sekiyen qui introduit le **Livre des Insectes** d'Utamaro: «Reproduire la vie par le coeur, et en dessiner la structure au pinceau, telle est la loi de la peinture...».

William Anderson fait partie de ces professeurs que la révolution Meiji a engagés en masse pour essayer de rattraper l'Occident. Il a été professeur de chirurgie et d'anatomie à l'Université de la Marine de Tokyo de 1873 à 1879. Il a surtout été un très grand collectionneur et a légué 5000 pièces au British Museum. Son **histoire de l'Art Japonais** paru en 1886, est plus complet que celui de Louis Gonse. Il s'intéresse également à la technique utilisée par les Japonais et termine sur un chapitre qu'il intitule: **Characteristics**. On sent que le chirurgien et le scientifique qu'il est a un peu de mal à accepter la faiblesse des artistes japonais pour ce qui est de l'anatomie et de la perspective, mais il leur reconnaît une maîtrise absolue pour les couleurs et la composition.

24) n° 1508 W. von Seidlitz: A History of Japanese Colour-Prints, édit. William Heinemann, Londres, 1910.

Woldemar von Seidlitz était le Directeur général des Musées de Saxe. Grand initiateur de l'art japonais en Allemagne, il a été le premier à publier une étude entièrement consacrée à l'Ukiyo-e, à sa technique, à son histoire, à sa relation avec la peinture japonaise de l'âge classique. Mon édition en langue anglaise, entièrement mise à jour, date de 1910, mais c'est en 1897 que von Seidlitz a fait paraître pour la première fois son ouvrage en langue allemande. Il s'est beaucoup

inspiré d'un catalogue publié en 1896 (à l'occasion d'une exposition réalisée à New-York) par Fenollosa qui s'est contenté de commenter les différentes estampes présentées et de les dater dans la mesure du possible, mais sans chercher à retracer toute l'histoire de ce genre dans son ensemble.

25) n° 2014 The Masters of Ukiyo-e, a complete historical description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School by Ernest Francisco Fenollosa, Curator of the Japanese Department of the Boston Museum of Fine Arts, formerly Imperial Japanese Fine Arts Commissioner (publié à l'occasion d'une exposition réalisée au Fine Arts Building de New-York en janvier 1896), édit. W.H. Ketcham, New-York, 1896.

26) n° 1130-31 Epochs of Chinese and Japanese Art, an outline history of East Asiatic design by Ernest F. Fenollosa, formerly Professor of Philosophy in the Imperial University of Tokyo, Commissioner of Fine Arts to the Japanese Government, etc., new and revised edition with copious notes by Professor Petrucci, édit. Frederick A. Stokes, New-York - William Heinemann, Londres, 1913.

27) n° 2021 Van Wyck Brooks: Fenollosa and his circle, édit. E. P. Dutton, New-York, 1962.



Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908)

Fenollosa était le fils d'un musicien immigré dont la famille était originaire de Malaga. Né à Salem en Nouvelle Angleterre en 1853, il fait des études brillantes à Harvard (en philosophie), s'intéresse déjà à l'art et est pistonné par une célébrité de Salem, Edward S. Morse, Directeur de l'Institut Essex, qui le propose pour enseigner au Japon. Il va être Professeur de Philosophie à l'Université de Tokyo de 1878 à 1890 mais va se passionner très rapidement pour l'art classique japonais. Il collectionne énormément de pièces qu'il va vendre (un millier d'oeuvres d'art) au Musée de Boston dont il sera pendant un certain temps curateur, ce qui lui permettra d'augmenter encore la collection du musée. Il y a énormément d'oeuvres d'art asiatique dans ce musée - voir n° **2108 Selected Masterpieces of Asian Art, Museum of Fine Arts, Boston, édit. Museum of Fine Arts, Boston, 1992** - , mais on n'en voit pas beaucoup dans les salles, probablement par manque de place (quand j'ai visité ce musée j'ai même vu plein de Monet et de Renoir accrochés dans les couloirs!). La collection d'estampes japonaises du Musée est pourtant la plus grande du monde: 50 000 pièces! Mais ce qui est le plus remarquable dans le cas de Fenollosa c'est qu'il va finir par défendre l'art japonais auprès des Japonais eux-mêmes.

En effet l'ère Meiji a été une telle révolution que les élites japonaises sont allées jusqu'à rejeter tout ce que l'on considérait soudain comme vieilleries et à mettre au-dessus de tout non seulement la technique et la science occidentales mais aussi leur art et leur culture (rassurez-vous, cela n'a pas duré). La révolution de Meiji a également entraîné un appauvrissement des grands féodaux et des temples, d'où mauvaise conservation ou vente à l'étranger de nombreux chefs-d'oeuvre anciens. Alors Fenollosa non seulement insiste pour que le Japon conserve ses traditions culturelles et picturales mais devient même le conseiller officiel du Gouvernement en matière d'art. C'est grâce à lui que le Japon commence à créer des musées et à interdire ou du moins à limiter l'exportation des oeuvres d'art. Fenollosa

s'intéresse également au théâtre Nô et au bouddhisme. C'est d'ailleurs lui qui attire l'attention du monde sur la peinture bouddhiste. Le premier tome de ses **Epochs of Chinese and Japanese Art** est consacré aux trois quarts à l'art bouddhiste (art bouddhiste chinois, art bouddhiste primitif coréen et japonais, art gréco-bouddhiste en Chine et au Japon, art bouddhiste mystique). Et encore, je ne suis pas certain qu'il ait eu connaissance de ces admirables (doit-on dire expressionnistes?) peintures à l'encre de Chine des moines bouddhistes zen que l'on peut voir dans certains ouvrages récents tels que: n° 1507: **Sylvan Barnet et William Burto: Zen Ink Paintings, Robert G. Sawers Publishing - Kodansha International Ltd, New-York/San Francisco, 1982** et n° 2924 **Stephen Addiss: The Art of Zen, Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925, édit. Harry N. Abrams Inc., New-York, 1989.**

Fenollosa n'a pas pu finir son grand ouvrage sur la peinture chinoise et japonaise. Il est mort subitement d'une attaque à Londres en 1908 et c'est sa deuxième femme Mary Fenollosa qui l'a terminé avec l'aide d'un autre grand spécialiste de la peinture chinoise, l'Italien installé en Belgique: **Raphael Petrucci** (voir aussi: n° 2012 **Raphael Petrucci: Chinese Painters, a critical study, with a biographical note by Laurence Binyon, édit. Brentano's, New-York, 1920.**

Petrucci est surtout connu pour un livre magistral réédité récemment en France chez You-Feng, **La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient**, dont l'écrivain franco-chinois et Académicien François Cheng dit: «Un ouvrage qui depuis tant d'années m'accompagne... Une haute réflexion sur les secrets les plus essentiels: les différentes conceptions de la place de l'homme au sein de l'univers proposées par les grandes cultures; le sens profond et la fonction de la création artistique, les ressorts secrets de l'art extrême-oriental et la manière adéquate d'apprécier les oeuvres particulières... Une jouissance que procure seul un échange authentique...).

Fenollosa était également fasciné par les idéogrammes. Là aussi il a laissé une oeuvre inachevée que son ami, le poète Ezra Pound, va éditer et commenter: voir n° 2415 **The Chinese written Character, by Ernest Fenollosa, edited with a foreword and notes by Ezra Pound, édit. Stanley Nott, Londres, 1936.** Les linguistes ne sont d'ailleurs pas d'accord avec les théories des deux amis. J'y reviendrai quand on parlera de la Chine.

Les Anglo-Saxons semblent avoir eu une très grande influence au Japon au moment de son ouverture au monde. Beaucoup de Professeurs étaient américains ou anglais. Beaucoup de collectionneurs aussi: Morse dont on a déjà parlé, un spécialiste de biologie animale, est devenu le grand connaisseur de la céramique japonaise. Le docteur Bigelow, encore un Américain de Boston, venu lui aussi au Japon grâce à Morse, devient un autre grand connaisseur de l'art japonais, au point même que les gens du Musée de Boston lui reconnaissent aujourd'hui une plus grande largesse de vue qu'à Fenollosa qui, d'après eux était surtout intéressé par la peinture. Bigelow aurait également joué un rôle important dans le resserrement des relations diplomatiques entre les Etats-Unis et le Japon. Le philosophe anglais Herbert Spenser, très admiré par les élites anglo-saxonnes de l'époque, devient aussi le penseur-modèle du Japon. Un autre Américain, ami de Fenollosa, Lafcadio Hearn, devient tellement fou du Japon qu'il s'y marie et se fait adopter par ses beaux-parents, seul moyen pour avoir la nationalité japonaise, un type tellement extraordinaire qu'il faut que je vous en parle encore. Mais où sont donc les Français? Je me demande si leur absence apparente n'est pas due au fait qu'au dernier moment, juste avant la révolution de Meiji, il n'ont rien trouvé de mieux que de prendre parti pour le Shogoun. Or le règne du Shogoun, le long règne du Shogoun, était fini. C'est le parti de l'Empereur qu'il eût fallu prendre...

28) n° 3113 **Monet & Japan, édit. National Gallery of Australia, Canberra, Australie/ Thames & Hudson, Londres, 2001 (publié à l'occasion d'expositions organisées à la National Gallery de Canberra et la Western Australia Gallery de Perth en 2001).**

29) n° 2015 **The Great Wave, the Influence of Japanese Woodcuts on French Prints by Colta Feller Ives, Associate Curator, The Metropolitan Museum of Art, édit. The Metropolitan Museum of Art, New-York, 1974.**

30) n° 2106 **Japonisme in Vienna, édit. The Tokyo Shimbun, 1994 (publié sous la supervision de Johannes Wieninger, curateur du Musée des Arts Appliqués de Vienne et de Akiko Mabuchi, Professeur à l'Université Féminine du Japon, à l'occasion de plusieurs expositions organisées au Japon et à Vienne en 1994/95).**

Roger Marx termine son article qui paraît dans le dernier numéro du **Japon Artistique** (n° 36 - avril 1891) de la manière

suivante: «L'influence de l'extrême Orient éclate avec l'évidence brutale, rigoureuse du fait accompli. Ceux qui la voudraient désormais oublier se condamneraient à mal connaître les origines de l'évolution moderne, à négliger une valable explication des tendances de la peinture du dix-neuvième siècle, et à ne point discerner l'élément essentiel de ce qui constitue, à notre insu, le style d'aujourd'hui. Du même coup ils se trouveraient ignorer dans l'histoire des variations de l'art l'exemple d'une prépondérance, décisive entre toutes, avec laquelle peut seule être mise en parallèle l'action exercée par l'antiquité au temps de la Renaissance.»

Et Charles Newton qui écrit l'introduction du reprint des livres sur l'art décoratif japonais de Cutler et d'Audsley, dit - cent ans plus tard - : Le Commodore Perry devait bien savoir que le Japon allait devenir un passionnant sujet d'études pour les Occidentaux et que les Japonais de leur côté allaient examiner ce que l'Occident avait à leur offrir, mais personne ne pouvait se douter alors qu'à partir de ce jour fatidique de 1853 ni l'art occidental, ni d'ailleurs l'art japonais ne seraient plus jamais les mêmes.

Alors qu'en est-il réellement de cette influence sur notre art européen de la fin du 19ème siècle et du début du 20ème? On ne peut quand même pas se contenter de noter que Monet a peint sa femme en kimono et a appelé son tableau: la Japonaise! Ni que l'Américain McNeil Whistler, grand amateur d'estampes dès le début, ait introduit des paravents et des éventails japonais dans ses tableaux, ou que Van Gogh, autre grand collectionneur, ait copié quelques estampes japonaises de Hiroshige.



Monet: Jardin à Sainte Adresse

Et d'abord y a-t-il eu influence sur les Impressionnistes? Le dilettante que je suis a un peu de mal à le croire. Il me semble que ce qui caractérise d'abord l'Impressionnisme c'est le jeu avec la lumière, les reflets, la réfraction, au point même que plus tard on est même arrivé au pointillisme. Or l'art japonais ne connaît ni ombre, ni clair-obscur (ce que tout connaisseur doit prononcer *chiaroscuro* parce que ce sont les Italiens qui l'ont inventé), ni reflets (encore que les Maîtres de l'estampe peuvent jouer avec le blanc du papier qui passant à travers les plaques de couleurs peut représenter la lumière). Et pourtant dès l'origine le théoricien de l'Impressionnisme Philippe Burty qui est en même temps un amateur passionné de l'art japonais crée une forte relation entre les deux expressions artistiques. C'est d'abord la façon japonaise de manier, de juxtaposer, d'exprimer les couleurs qui frappent Burty. Sans les Japonais, dit-il, Monet n'aurait jamais eu la hardiesse d'aller aussi loin dans l'utilisation de la couleur. Mais c'est aussi leur manière de saisir un instant fugitif qui le touche. Exactement ce que veulent faire les Impressionnistes: continuer la peinture en plein air, mais saisir non la réalité, mais transmettre l'impression d'un moment, au point même que Monet intitule l'un de ses premiers tableaux de la nouvelle manière: **Impression. Lever du soleil**. C'est un peu ce qu'exprime Roger Marx quand il écrit: «Et comme ces dessinateurs de prime saut étaient tout ensemble des amateurs de la couleur, du soleil, il devait leur appartenir d'adresser aux peintres, aux xylographes d'Occident, un appel pressant et entendu en faveur de l'ambiance, des claires harmonies, d'ouvrir leurs yeux au jeu des phénomènes lumineux, de les inciter à la notation de spectacles dont la fugitivité, le particularisme toujours varié semblaient défier toute transcription, et de prendre rang, en somme, selon l'équitable constatation des Duret, des Duranty, des J.-K. Huysmans parmi les promoteurs de l'impressionnisme.» Virginia Spate, curateur à la National Gallery of Australia et le Dr. David Bromfield, historien de l'art, qui introduisent et

commentent l'exposition Monet & Japan, n'ont en tout cas aucun doute. L'art japonais a accompagné Monet pendant toute sa vie. Pour eux un tableau comme **le Jardin à Sainte-Adresse** avec sa brillance presque «outrancieuse», ce tableau d'un jardin de bord de mer près du Havre qui appartient à sa tante et où les fleurs explosent littéralement de lumière, n'aurait jamais été possible sans l'influence des estampes japonaises. Comme aurait été impossible, toujours d'après eux, ce contraste frappant entre l'or du feuillage et le bleu si brillant de l'eau dans **Effet d'Automne à Argenteuil**.



Monet: Effet d'automne à Argenteuil

Ce tableau illustre également la nouvelle technique utilisée par Monet: tout est construit avec des coups de pinceau détachés les uns des autres, une technique qui, toujours d'après nos deux critiques d'art, pourrait être inspirée par la façon dont les graveurs japonais traduisaient les marques des coups de pinceaux, des marques graphiques qui sont des signes abstraits. Si on suivait cette idée jusqu'au bout on pourrait en conclure que la technique de la décomposition de la lumière adoptée par les Impressionnistes n'est rien d'autre que la transposition à la peinture à l'huile de certaines caractéristiques de l'estampe japonaise qui lui ont été imposées par la technique même de la xylographie!

Mary Cassatt, elle, semble avoir été fascinée par les poses des personnages, surtout des mères et de leurs enfants. On est loin des vierges avec enfant Jésus. La façon dont la mère tient l'enfant, le cajole, le baigne fait penser inmanquablement à Utamaro ou à d'autres artistes de l'Ukiyo-e (voir n° 2560 **Mary Cassatt par Jay Roubush, édit. Flammarion, Paris, 1979** et n° 3233 **Children represented in Ukiyo-e, ouvrage en japonais**).



Utamaro

Mary Cassatt



Masami Teraoka



Edmond de Goncourt avait déjà remarqué la façon qu'a Utamaro à «figurer la mère dans l'occupation tendre de son enfant». «Il nous peint la mère berçant l'enfant, le baignant dans la cuve en bois, la baignoire du pays,.. soutenant par une main passée dans sa ceinture lâche, ses premiers pas, l'amusant de mille petits jeux... Il y a une planche merveilleuse où une mère japonaise fait faire pipi à son enfant, les deux mains de la mère soutenant les mollets des deux jambes écartées du petit, pendant que dans un geste habituel à l'enfance, les deux menottes du bambin jouent distraitemment au-dessus de ses yeux». Dans son tableau **La Lettre** datant de 1891, Mary Cassatt s'amuse non seulement à donner à son modèle des traits orientaux mais en plus à lui faire faire un geste, humecter une enveloppe avec ses lèvres, qui rappelle ces nombreuses estampes où une femme tient quelque chose avec sa bouche, une lettre, un bout de tissu, au point même qu'un artiste contemporain, Japonais américain, et qui s'inspire des anciennes estampes tout en les caricaturant, a représenté le même geste par une courtisane dans son bain ouvrant avec ses dents un sachet de capotes anglaises! (voir n° 1520 **Waves and Plagues, the Art of Masami Teraoka**, by Howard A. Link, curateur et conservateur de la collection James A. Michener à la Honolulu Academy of Art, édit. **The Contemporary Museum, Honolulu/Chronicle Books, San Francisco, USA, 1988**). Déchéance, déchéance!



Affiche de Toulouse-Lautrec



Affiche d'Alphonse Mucha

Chez Toulouse-Lautrec l'influence japonaise est encore beaucoup plus évidente. Surtout à partir du moment où il se consacre à un genre nouveau: les affiches. Celles qu'il crée pour les revues du Moulin Rouge (à partir de 1890), des lithographies aux contours noirs, aux grands plans colorés, imprimées en quatre couleurs, font tellement sensation, raconte-t-on, que des collectionneurs vont les décoller la nuit dans les rues de Paris. De toute façon il a beaucoup de points communs avec les Maîtres japonais: il vit, couche et travaille avec les prostituées. Il illustre à la fois les bordels (il sort un album intitulé **Elles** qui célèbre les filles des maisons closes comme Utamaro a illustré les Maisons Vertes) et les spectacles (Moulin Rouge, Comédie Française, théâtres de boulevard) comme les artistes de l'Ukiyo-e ont illustré le théâtre Kabuki. Toulouse-Lautrec doit vraiment beaucoup aux Japonais. Il a non seulement transposé d'une manière magnifique la planéité de leurs estampes dans ses affiches, mais il a aussi adopté la puissance d'expression du coup de pinceau japonais dans ses lithographies en noir et blanc de la danseuse Jane Avril et semble même s'être inspiré de Sharaku dans ses croquis cruels de la chanteuse Yvette Guilbert.

L'art japonais a également influencé les autres post-impressionnistes, surtout les Nabis qui mettaient en avant couleurs et style décoratif. J'ai même lu quelque part qu'Odilon Redon lui-même s'est converti à la couleur à cause des Japonais. Si c'est vrai que grâces soient rendues au Japon. Je suis fou des aquarelles et pastels de Redon, ces fleurs où les couleurs chatoient comme les bijoux de Topkapi, ces profils de femmes aussi sur des fonds où se mélangent tous les bleus ou ces barques mystérieuses comme celle où scintillent dans la nuit les étincelles d'or des feux de Sainte Elme. J'ai dans ma bibliothèque un gros livre d'art sur Odilon Redon qui a été publié à l'occasion d'une exposition organisée à Chicago, Amsterdam et Londres en 1994-95 (voir n° **2290 Odilon Redon, Prince of Dreams, 1840 - 1916, ouvrage publié sous l'égide de Douglas W. Druick, curateur à l'Art Institute de Chicago, édit. Art Institute of Chicago/ Van Gogh Museum, Amsterdam/ Royal Academy of Arts, Londres/ Harry N. Abrams, Inc. New-York, 1994**), mais je n'y ai pas trouvé une seule allusion à l'art japonais. Les auteurs se contentent d'expliquer son évolution artistique par son cheminement intellectuel, les obsessions de sa jeunesse, le mysticisme, le catholicisme, le symbolisme. Avec les couleurs il a trouvé l'équilibre, le bonheur. On se demande comment cet homme a pu vivre aussi longtemps dans le noir! Un autre artiste commence à créer des affiches fameuses à la même époque que Toulouse-Lautrec: le Tchèque de Paris Alphonse Mucha. C'est en décembre 1894 qu'il a un coup de chance incroyable: Sarah Bernhardt refuse l'affiche

qu'on lui propose pour Gismonda et Mucha se trouve justement à l'atelier du graveur ce jour-là. Et double coup de chance: Mucha a une inspiration sublime et crée non seulement une affiche qui va enthousiasmer la divine comédienne mais crée en même temps son nouveau style (voir n° 1530 **Alphonse Mucha, the Complete Graphic Works, edited by Ann Bridges, préface de Jiri Mucha, édit. Academy Editions, Londres, 1983**).

Son fils Jiri Mucha écrira plus tard dans **Alfons Mucha, Meister des Jugendstils**: «Le brusque changement de style qui s'opéra chez Mucha autour de Noël 1894 reste toujours une énigme... Dans aucune de ses conférences, dans aucun de ses écrits, il ne fait la moindre allusion à la question de savoir comment il en était arrivé au style de cette période-là. Très probablement il ne le savait pas, et si toutefois il s'interrogeait à ce sujet, il devait l'attribuer à son destin.» On sait pourtant qu'Alphonse Mucha prétendra plus tard qu'il s'inscrit simplement dans la tradition slave. On parlera également de souvenirs byzantins (on dira la même chose à propos de Klimt). Mais les influences japonaises y sont manifestes elles aussi: décors du costume, arabesques, fleurs, couleurs pastel, format même (le format colonne inauguré par les estampes japonaises et qui plaira également à Klimt).



Avec Mucha et Toulouse-Lautrec on entre dans le domaine de l'Art Nouveau qui ne se limite évidemment pas à la peinture, mais qui couvre le verre (Nancy), la céramique (Sèvres), les étoffes (Lyon et Mulhouse), les meubles, les laques, les paravents, etc. Il n'est pas besoin d'être un grand expert pour y voir l'influence japonaise. Il suffit de regarder les décors floraux des verres et vases de Daum et de Gallé ou des superbes verrières de Jacques Gruber (voir n° 1528 **Nancy 1900, Rayonnement de l'Art Nouveau, édit. Gérard Klopp, Thionville, 1989** - ex. numéroté) pour être immédiatement convaincu.

Mais l'Art Nouveau ne se limite pas à la France. Le très beau livre que Hans Hofstätter, Directeur des Musées de Fribourg en Allemagne, a consacré aux oeuvres graphiques du Jugendstil, sur la base de l'exposition qui a eu lieu en 1966 à l'occasion du festival de Berlin (voir n° 1526 **Jugendstil et Art Nouveau - Oeuvres Graphiques, par Hans H. Hofstätter, édit. Albin Michel, Paris, 1985**), montre combien cet art a subitement essaimé sur toute l'Europe. Pas seulement essaimé. On dirait qu'il y a eu une véritable génération spontanée à la fois à Paris, à Londres, à Bruxelles, à Berlin, à Munich et à Vienne. C'est assez extraordinaire.

L'explication qui me paraît la plus plausible de cette éclosion simultanée est qu'on est à une époque où l'industrialisation et la production de masse ont commencé à conquérir le monde. Elle produit un nouvel environnement pour la société surtout citadine, et c'est sur cet environnement que l'on veut agir pour y faire régner malgré tout le spirituel, l'humain. Ce qui entraîne plusieurs conséquences: c'est un «art total», il touche toutes les disciplines de ce que l'on appelait alors arts appliqués à l'industrie et qui deviennent «arts décoratifs» et sont placés sur le même plan que les «beaux-arts» (Roger Marx que j'ai cité à plusieurs reprises était un fonctionnaire - les Américains utilisent le mot bureaucrate - chargé

de mettre en place un enseignement des arts déco en France); ensuite il garde un certain message spirituel - il ne faut pas oublier que le souvenir du symbolisme, tant en peinture qu'en littérature et musique, reste vivace - il n'est donc pas surprenant que l'on puise à la fois dans l'art symbolique et dans l'art religieux du Moyen-Age; enfin c'est un art de masse qui fait donc appel, en peinture, à la décoration murale, à l'affiche et à l'estampe, il est donc tout à fait naturel que l'on se tourne d'une part vers les maîtres de l'estampe du Moyen-Age européen (surtout en Allemagne) et vers les maîtres de l'estampe japonaise.

Ce qu'il trouve dans l'estampe japonaise correspond en plus à l'un des buts recherchés par l'Art Nouveau: rester figuratif, mais représenter les choses hors de toute notion de temps et d'espace. C'est du moins ce qu'explique Hans Hofstätter. Pour ce qui est du temps je ne suis pas d'accord: l'art japonais exprime toujours un instant bien précis, une attitude, un geste vivants. C'est dans l'Art Nouveau que les personnages sont en général intemporels, figés, hiératiques, symboles. Mais pour l'espace il a raison: l'Art Nouveau évite comme le japonais d'utiliser la perspective, les lignes d'horizon sont souvent très hautes, les objets quelquefois vus en plongée, la surface du tableau est organisée en aplats de couleur et structurée par des lignes et des contours.

J'avais déjà mentionné ce point en parlant des paysages de Hiroshige et de Hokusai et de leur influence sur les Viennois. Il faut dire que la Sécession de Vienne fait la connaissance de l'art japonais indépendamment de l'impressionnisme. C'est le Musée d'Art et d'Industrie qui acquiert les oeuvres d'art japonaises et c'est à l'Ecole des Arts Appliqués qu'on les étudie. Mais j'aurai encore l'occasion de parler de Klimt et de ses deux élèves de génie Schiele et Kokoschka quand je parlerai de la Vienne de 1900 qui par tant d'aspects a annoncé le malheureux 20ème siècle européen qui allait suivre. Johannes Wieninger, dans **Japonisme in Vienna**, dit qu'il y avait au début de ce siècle une tendance à «dissoudre» la réalité dans l'art. Picasso commence à décomposer la figure humaine dans les années 1905-1906 déjà; il a une conception sculpturale de son art, donc tridimensionnelle et est influencé par l'art nègre. Klimt, chez qui le corps se dissout dans l'ornementation et chez qui la troisième dimension se perd ostensiblement sous la profusion de cette ornementation qui remplit toute la surface, est sans aucun doute possible influencé par l'art des Ukiyo-e, dit encore Wieninger, même si les influences byzantines et égyptiennes ne doivent pas être négligées.

De toute façon les réminiscences japonaises sont très nombreuses chez Klimt. Déjà le **Japonismus** de Siegfried Wichmann cité tout au début de ces notes en faisait une étude exhaustive. Et dans Japonisme in Vienna on trouve une illustration en noir et blanc où des femmes flottent dans l'eau représentée comme au Japon par des lignes de courant et où apparaît même une tête de carpe japonaise (est-ce que Freud avait déjà appris au monde que le poisson est le symbole du pénis gluant et lubrique?).



On ne sait pas ce que Schiele pensait de l'art japonais, mais on en voit les traces dans certaines de ses oeuvres: sols couleur or, branches en zigzag, p. ex.



Un autre membre de la Sécession viennoise, Emil Orlik (voir n° 2340 **Setsuko Kuwabara: Emil Orlik und Japan, édit. Haag + Herchen, Francfort, 1987** - thèse présentée à l'Université de Heidelberg en 1984), devient tellement fou de l'art japonais qu'il part pour un an au Japon apprendre la technique de la xylogravure sur place, continue pendant le reste de sa vie à pratiquer l'estampe tout en conservant un style européen et arrive même à influencer les artistes japonais contemporains! C'est également lui qui illustre tous les livres sur le Japon de Lafcadio Hearn lorsqu'ils paraissent dans leur édition allemande, chaleureusement salués par Hugo von Hofmannsthal.

Quant à Kokoschka il dit: «Ce que j'ai appris des Japonais n'a rien à voir avec la composition planaire ou la décoration en couleurs. Moi c'est le mouvement que j'ai appris. Tous leurs mouvements sont justes, le saut du cheval, le vol du papillon autour de la fleur, le lancer de la hache du bûcheron...» Au fond chacun trouve chez les Japonais ce qu'il a envie d'y trouver. Gauguin, lui, y voit un art «sauvage».

L'art japonais est arrivé en France au moment où - je l'ai déjà dit - une formidable révolution artistique était en train de se préparer. Une révolution dirigée contre une manière de peindre la réalité qui remontait à la Renaissance italienne. Une révolution qui n'allait plus jamais s'arrêter mais qui allait produire, tout particulièrement en France, pendant une période de 40 à 50 ans, un épanouissement de talents absolument extraordinaire. Impressionnistes de toutes les tendances avec des peintres un peu en marge comme Degas et Manet, puis post-impressionnistes, symbolistes, Nabis, des solitaires comme Gauguin, Van Gogh, Sézanne, puis Art Nouveau, enfin Fauves. Or pendant tout ce temps les Japonais étaient présents grâce à des expositions, des collectionneurs, des ouvrages, des ventes, de nouveaux musées. Ils confirmaient les artistes contestataires dans leur idée que l'on pouvait peindre autrement. Et leur influence n'a jamais cessé, d'autant plus qu'en même temps, et cette fois-ci c'est toute l'Europe qui est concernée, les Arts Décoratifs sont devenus une branche majeure et considérée des Beaux-Arts.

Et puis il ne faut pas oublier que la découverte de l'art japonais s'inscrit encore dans un mouvement plus large, la soif qu'a l'Européen de connaître d'autres civilisations, d'autres cultures et d'autres arts, une soif qui a été déclenchée par **les Mille et Une Nuits** de Galland et qui a été ravivée par la campagne d'Egypte de Napoléon. C'est l'avènement de l'exotisme cher à Victor Segalen. C'est d'ailleurs le titre de l'un des ouvrages cités au début de ces notes: **Mondes exotiques - Fantasmés européens...**

(2003)

© Copyright Jean-Claude Trutt : Bloc-notes (jean-claude-trutt.com)