

LA REDÉCOUVERTE DE L'*UKIYO-E* AU COURS DES ANNÉES 1910

MINAMI Asuka

Université Sagami-joshi (Sagamihara)

L'art graphique japonais le plus connu est certainement l'estampe (*ukiyo-e hanga*), créée à l'époque d'Edo. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une énorme quantité d'estampes furent exportées en Europe et aux États-Unis et y provoquèrent la vogue du japonisme. Cependant, cet art n'était guère apprécié par les Japonais de l'ère Meiji (1868-1912), qui, en dépit de sa valorisation par les Occidentaux, continuaient à le considérer comme un genre vulgaire. Ils pensaient qu'il appartenait à un registre populaire des arts appliqués, jugeant par ailleurs trop grossiers certains des sujets traités. Jusqu'en 1911, on ne compte qu'une quinzaine d'ouvrages spécialisés, y compris les catalogues destinés aux amateurs occidentaux. Néanmoins, bien que les historiens des arts japonais le négligent, au milieu de l'ère Taishō (1912-1926), l'art de l'*ukiyo-e* sollicita l'attention des collectionneurs nippons. Les prix flambèrent et d'après un spécialiste, vers 1914-1915 l'étude relative à l'*ukiyo-e* « revint aux mains des Japonais » (HIGUCHI 1972 : 52). En effet, dès 1915, la première revue spécialisée, *Ukiyo-e*, fut lancée, et en 1916, vingt-cinq ouvrages et catalogues furent mis en vente.

Parmi les personnalités qui contribuèrent à ce mouvement de réévaluation, les deux précurseurs que furent Nagai Kafū (1879-1959) et Kojima Usui (1873-1948) attirent particulièrement notre attention. Nous examinerons d'abord le contexte social historiquement pertinent, puis le travail de Kafū et Usui concernant l'*ukiyo-e*, l'influence des textes occidentaux sur leurs écrits, et leur vocabulaire spécifique, qui va marquer les contemporains de son empreinte.

À la veille de la revalorisation de l'*ukiyo-e*

Suite à la guerre russo-japonaise, qui eut pour effet d'endetter l'État, la situation économique japonaise s'était détériorée. Dans une ville surpeuplée, où les conditions de vie se dégradèrent, le mouvement socialiste émergea. Pour discipliner les mœurs des citoyens turbulents, les autorités nipponnes renforcèrent la répression policière en interdisant certaines publications et les réunions politiques. En mars 1908 la loi relative aux arrestations dite *Kangoku-hō* fut promulguée. Condamnations et peines

d'emprisonnement furent prononcées plus facilement. Dans ces circonstances, survint à l'été 1910 l'affaire Kōtoku Shūsui³⁷, et en août 1911, une branche du département de la Police métropolitaine de Tōkyō surnommée *Tokkō* fut créée pour enquêter sur les groupes politiques et les contrôler.

Par ailleurs, dans la métropole, il fallut résoudre les problèmes engendrés par le développement démesuré des villes. Les mairies de Tōkyō et de Kanagawa accélérèrent la mise en œuvre de leurs plans de rénovation urbaine, ralentis durant la guerre russo-japonaise. On élargit les rues pour y faire passer le tramway, et on remblaya des réservoirs d'eau pour construire à la hâte des logements et des magasins. En réalité, la modification partielle des rues anciennes causa un sérieux déséquilibre dans le paysage local.

Certains écrivains et peintres éprouvèrent alors la nostalgie des mœurs anciennes. Dans la ville d'Edo, les citoyens savaient se distraire dans les beaux paysages urbains, même durant les réformes de Kyōhō (1716-1736), de Kansei (1787-1793), de Tenpō (1830-1844), et un contrôle de la liberté d'expression et des dépenses alors bien plus strict. Les contemporains de Meiji remarquèrent que des paysages et des scènes de la vie du peuple avaient été figurés dans les estampes publiées à l'époque précédente. Une énorme quantité de gravures sur bois avaient déjà été exportées vers les pays occidentaux, où les publications consacrées à cet art commençaient à se multiplier. Cependant, les ouvrages japonais sur l'*ukiyo-e* se trouvaient sévèrement critiqués par Ernest F. Fenollosa. L'esthéticien américain observe dans son introduction au *Catalogue of the exhibition of Ukiyo painting & prints* paru en 1898 (FENOLLOSA 1898) que tous les ouvrages d'histoire de l'art chinois et japonais sont frappés d'inutilité en raison du manque d'analyse chronologique de la production artistique. Il insiste également sur la nécessité d'une analyse esthétique portant sur les œuvres proprement dites. En résumé, le canon de l'histoire de l'art occidental doit s'appliquer à l'étude de l'*ukiyo-e*.

Il regrette que l'on vive dans une société difficile où l'on perd les mœurs et les paysages d'Edo, sans se donner une vision nouvelle capable de les revaloriser. C'est le moment où Nagai Kafū et Kojima Usui déploient leurs études sur l'*ukiyo-e*.

³⁷ En juin 1910, sous l'accusation de complot de meurtre sur la personne de l'empereur Meiji, Kōtoku Shūsui (1871-1911) et un certain nombre de son groupe d'anarchistes furent arrêtés. Sans procès équitable presque la moitié des suspects furent condamnés à mort.

Les études sur l'*ukiyo-e* chez Nagai Kafū et Kojima Usui

Vers 1906, Nagai Kafū redécouvre le charme de l'*ukiyo-e* durant son séjour aux États-Unis. Ensuite, au printemps 1908, il fréquente à Paris Ueda Bin, chercheur en littérature anglaise. Ce dernier parcourait les États-Unis et l'Europe comme interprète du fameux marchand d'*ukiyo-e* Kobayashi Bunshichi. Il est probable que Ueda ait révélé à Kafū la réputation internationale de cet art populaire japonais en lui donnant les informations lui permettant de se procurer dans la capitale du japonisme des livres et des catalogues de collections privées. Après son retour au Japon, Kafū détesta dans un premier temps le nouveau Tōkyō. Cependant, il tenta peu à peu de reconsidérer la société du point de vue d'un visiteur étranger, et en même temps d'en rechercher les vestiges représentés dans les arts de l'époque d'Edo (Minami 2009). Les écrits consacrés à l'estampe japonaise par les Occidentaux lui permettaient non seulement d'apprendre le moyen de les valoriser mais également d'explorer le point de vue des étrangers sur les mœurs du Japon.

En 1910, nommé professeur à l'université Keiō Gijuku, il devint rédacteur en chef de la revue mensuelle *Mita Bungaku*. Il écrivit pour cette revue littéraire huit critiques sur l'*ukiyo-e*, qu'il compléta en 1920 de deux autres essais pour son livre intitulé *Edo geijutsu ron* [Essais sur les arts d'Edo] (NAGAI 1920). Dans ses essais critiques, notamment « Histoire des recherches sur l'*ukiyo-e* menées en Europe et aux États-Unis » (NAGAI 1914b), des documents occidentaux sont soigneusement présentés. Nous trouvons entre autres une présentation des travaux d'Edmond de Goncourt sur Kitagawa Utamaro et Katsushika Hokusai, et des citations tirées des *Notes sur l'art japonais : peinture et gravure* de Georges de Tressan (TRESSAN 1905), l'histoire de la réception de l'*ukiyo-e* dans les pays occidentaux s'appuyant sur l'ouvrage de Woldemar von Seidlitz, *A History of Japanese Colour-prints* (Londres, Heinemann, 1910, éd. originale, *Geschichte des Japanischen Farbenholzschnitts*). Outre son travail de plume, Kafū donna en août 1913 une conférence sur le livre de Goncourt, *Utamaro le peintre des maisons vertes, L'art japonais au XVIII^e siècle* (Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891) dans le cadre de l'université d'été de Keiō Gijuku (MINAMI 2016 : 14-27). D'après la rubrique d'actualités de *Mita Bungaku* dirigée par Kafū, la *Mita bungaku-kai* [Société littéraire de Mita] projetait une exposition sur l'estampe au printemps 1914 pour laquelle un nouveau classement chronologique et thématique aurait été appliqué afin de favoriser l'étude des amateurs (ANONYME 1914). Ce projet ne fut pas réalisé, mais il est probable que la méthode occidentale devait y être mise en pratique.

Né à Yokohama, Kojima Usui commença quant à lui à travailler en 1896 à la Banque Yokohama shōkin. Il est également connu comme auteur d'essais de voyage et alpiniste de haut niveau. Une anecdote rapportée dans son essai *Ukiyoe shūshū oboechō* [Mémoire de la collection de l'ukiyo-e] (KOJIMA 1984 : 409) permet de découvrir la raison qui l'entraîne à s'intéresser à l'estampe japonaise. En février 1903, il se rendit chez Walter Weston, un missionnaire-alpiniste anglais qui occupait à l'époque un poste de pasteur à la cathédrale Saint-André de Yokohama. Dans son salon, Usui remarqua sur un mur quelques feuilles de la série « Trente-six vues du Mont Fuji » de Hokusai. Y appréciant l'art avec lequel la gravure traditionnelle représentait la montagne, il commença une collection de xylographies de paysage. Au moment de la première exposition de la Société des montagnes (*Sangaku-kai*) dont il était l'un des fondateurs, vers 1906, il exposa une partie de sa collection.

À partir d'automne 1913, Usui écrivit sur l'estampe, notamment sur les œuvres d'Utagawa Hiroshige, et réunit ses essais critiques dans l'ouvrage intitulé *Ukiyoe to fūkeiga* [L'ukiyo-e et ses paysages] (KOJIMA 1914). Il explique la raison du choix de ce thème dans son introduction. Guidé par son adoration des paysages de Hiroshige, il recherchait les traces alors en voie d'effacement de la vie et des œuvres du peintre dans les archives anciennes et sur des stèles. Mais il n'existait aucune étude chronologique sur lui, à part le catalogue de la collection de John Stewart Happer (*Catalogue of the valuable collection of Japanese colour prints, illustrated books and a few Kakemono: the property of John Stewart Happer*, Londres, Sotheby, 1909). Regrettant pareille négligence à l'égard du paysagiste, de ses œuvres et des sites célèbres qu'elles représentaient, Usui décida de rédiger une biographie comprenant des analyses précises de ses œuvres. Il consulta également l'ouvrage collectif de Happer et de Dora Amsden, *The Heritage of Hiroshige: a glimpse at Japanese landscape art* (San Francisco, P. Elder and Co., 1912), ainsi que deux ouvrages rédigés par le conservateur du musée Victoria & Albert à Londres, Edward Strange, *Japanese Colour Prints* (Londres, Victoria & Albert Museum handbook, 1904) et *The Colour-Prints of Japan: an appreciation and history* (New York, Scribner, 1906) (KOJIMA 1984 : 410). En outre, pour faire reconnaître la valeur de l'ukiyo-e, Usui incita un marchand d'art traditionnel, Sakai Shōkichi, à consacrer une revue au genre, *Ukiyoe*, lancée en septembre 1915. Pour cette revue, il écrivit plusieurs essais, même après sa mutation dans la succursale de Los Angeles de la Banque de Yokohama en juillet 1915.

Nous y observons une prise en considération de l'historiographie de l'art occidental, où Kafū et Usui s'imprègnent de leurs travaux réciproques. Ce qu'ils apprennent ou constatent à partir des documents occidentaux peut se résumer en cinq points :

1. Estimation précise de la date de production des œuvres ;
2. Analyse des œuvres d'après les critères esthétiques du tableau occidental (perspective, coloris, clair-obscur, anatomie) ;
3. Appréciation du genre du paysage ; comme les tableaux des Impressionnistes, les paysages urbains de l'*ukiyo-e* représentent la réalité de l'époque ;
4. Appréciation des œuvres traitant le monde des quartiers de plaisir ;
5. Comparaison du trait de pinceau avec celui du lavis chinois.

Tenant compte des limites imposées ici, nous nous bornerons à examiner le deuxième point. Prenons l'exemple d'une œuvre de Hokusai, *Le Pont Nihonbashi* (1831), telle qu'analysée par un Français, Georges de Tressan, dans son ouvrage *Notes sur l'art japonais : peinture et gravure*. Kafū cite en effet dans ses essais ce livre dont il apprécie les commentaires réfléchis et pertinents (MINAMI 2015). Usui lui-aussi se réfère à Tressan, probablement à travers les phrases traduites par Kafū. On comprend ainsi comment ils assimilent les critères occidentaux.

Tressan examine l'application de la perspective et le coloris :

Les lois de la perspective sont beaucoup plus fidèlement observées. [...] De celui-ci, n'est représentée que la partie supérieure avec les têtes et les ballots sortant d'une foule grouillante et dépassant à peine le bord du bas de l'estampe. En arrière convergent vers la ligne d'horizon les deux rives du fleuve bordées de maisons. Dans le fond une masse de verdure d'où sortent les constructions d'un temple et dans le lointain extrême le Fouji émergeant de la brume. Les lignes fuyantes des rives du fleuve et celles des toitures des maisons viennent bien coïncider au même point, les rapports entre les différents plans sont exactement observés [...] ; Hokusai s'est enfin efforcé d'indiquer les colorations différentes de l'eau suivant la quantité de lumière reçue. (TRESSAN 1905 : 230)

Dans un essai critique, « Les paysages dans l'*ukiyo-e* et les sites célèbres d'Edo (critique) », portant sur « Cortège de la Fête de San.ō de Kasumigaseki dans la Ville de l'Est » (*Tōto kasumigaseki San.ō matsuri nerikomi no zu*) (1840-1842) de Hiroshige, Kafū écrit :

Elle représente les toits gris-noirs, les murs blancs et les fondations bleu-marine des pierres des maisons allongées qui se prolongent au loin, associés au cortège des chars décorés de fleurs pour la fête de San.ō avec les chapeaux fleuris ; dans le décor, le défilé s'éloigne et se

rapetisse de plus en plus en suivant la pente et les maisons. Les couleurs des chapeaux fleuris et les parasols vus à vol d'oiseau ainsi que les rangées de maisons des deux côtés apportent des effets de contraste et de perspective qui suscitent effectivement une impression très rafraîchissante. (NAGAI 1913 : 288)

De toute évidence, l'écrivain japonais applique l'analyse de la perspective et du coloris au paysage de l'estampe. Usui apprécie lui-aussi l'effet des « lignes disposées d'une manière géométrique » et de la combinaison des couleurs tel qu'elles s'observent dans les paysages de l'estampe, dans son texte *Edo meisho* [Sites célèbres d'Edo]. Il décrit ainsi, par exemple, l'espace pictural des « Sites célèbres de Ville d'est, Vue de Kasumigaseki » (*Tōto meisho Kasumigaseki no zu*, 1843-1847) de Hiroshige :

Au-dessus des murs blancs de terre du style *daimyō* et des portes rouges, on voit les nuages vert olive et le Mont Fuji couvert de neige. En plus de cette excellente combinaison de couleurs, il arrange la composition de la scène en mettant au fond l'horizon, en courbe hémisphérique, avec à gauche le poste de gardien et à droite le manoir du *daimyō* ; il donne à son œuvre une allure régulière et classique en disposant au loin les toits des maisons, en bas la baie de Shinagawa, l'arc-en-ciel qui traverse en biais comme une lame de sabre sortant du fourreau, ou des baguettes en fer ardentes lancées en l'air. (KOJIMA 1984 : 101)

Tous deux emploient un vocabulaire analytique qu'ils transposent en japonais, employant ainsi les mots « perspective » (*enkinhō*), « géométrie » (*kikagaku*), « plan » (*kei*) pour expliquer la composition picturale. Leurs observations, qui se distinguent nettement par leur nouveauté des anciennes critiques sur l'estampe, seront imitées dans certaines revues d'art (MIYAZAWA 1914 : 8-10)³⁸.

Un style nouveau pour la valorisation de l'*ukiyo-e*

Tout en imitant les analyses occidentales, ces deux écrivains japonais élaborent leur style de description. De ce fait, ils stimulent les amateurs et les artistes de l'*ukiyo-e* sur le plan thématique et stylistique. Prenons un exemple dans un essai de Kafū. À propos des œuvres de Suzuki Harunobu, son peintre préféré, il écrit dans « Les estampes polychromes de Suzuki Harunobu (*Suzuki Harunobu no nishikie*) » : « Tous les *ukiyo-e* jouent cette mélodie incertaine des figures de belles femmes et des couleurs passées, mais dans ce genre,

³⁸ Tout en citant l'essai de Kafū, dans son *Fūkeiga no san.nin II* [Trois peintres du paysage II], Miyazawa Shumei essaie d'analyser les estampes de Hokuju.

les œuvres de Suzuki Harunobu sont celles qui me touchent le plus » (NAGAI 1914a : 162). Ainsi Kafū, mélomane, se sert de termes musicaux dans sa description des paysages. Dès 1909, à l'occasion d'un entretien, il disait aimer une peinture à l'huile où s'entendait une musique émergeant des couleurs (NAGAI *et al.* 1909). Cette tournure se retrouve dans plusieurs essais parus dans la revue *Ukiyoe*. Un collectionneur, Takahata Kazuo, écrit dans un essai intitulé *Ukiyoe to Sumidagawa* [L'*ukiyo-e* et la rivière Sumida] : « à partir des œuvres de Kiyonaga, je dirais que la rivière Sumida tient un rôle de scène théâtrale plutôt que de simple arrière-plan, [...] le paysage et le personnage s'associent tous deux, et ainsi une mélodie s'y trouve représentée » (TAKAHATA 1916 : 23). Il est également remarquable que Hashiguchi Goyō, illustrateur connu, imite le style de Kafū dans un essai sur Harunobu : « C'est une femme à l'air doux, sans souci et naïf ; ses joues ne sont pas opulentes, mais son visage empreint de gentillesse évoque une sorte de mélodie » (HASHIGUCHI 1915 : 7). Comme on peut le voir, le mot « mélodie » transcrit en *katakana* se retrouve dans chacune de ces deux phrases.

En ce qui concerne les paysages de Hiroshige, vers 1910, les membres des milieux artistiques japonais connaissaient la série « Nocturnes », que James McNeil Whistler, collectionneur d'estampes japonaises, avait réalisé en s'inspirant de Hiroshige. Usui, qui apprécie la palette du peintre de la Tamise dans un essai intitulé *Hiroshige no fūkeiga to Wissurā no yakeiga* [Estampes paysagistes de Hiroshige et peintures nocturnes de Whistler], applique lui-même les mots « nocturne », « arrangement » et « harmonie » aux paysages de Hiroshige (KOJIMA 1984 : 123). Il est probable que les essais de Kafū et les titres de Whistler l'aient incité à utiliser également des termes musicaux.

Les échos de Kafū et de Usui s'entendent encore lors de la création du groupe appelé *Shin-hanga* [Nouvelles gravures], qui émergea dans la seconde moitié des années 1910. Nous constatons le caractère féminin doux et naïf des portraits de Goyō, comme par exemple *Keshō no onna* [Femme au maquillage] (1918), dont la délicate candeur diffère visiblement des durs visages féminins que nous trouvons dans les estampes du XIX^e siècle, comme par exemple chez Keisai Eisen.

Quant aux scènes nocturnes, les œuvres de Hiroshige, telles que décrites par Usui, ne montrent guère de scènes de joie ou de liesse. Dans « Trente-six vues du mont Fuji et Cent vues célèbres d'Edo » (*Fuji sanjūrokkei oyobi meisho Edo hyakkei*), Usui dépeint le charme nocturne d'une vue du quartier de plaisir de Yoshiwara réalisée en 1857 :

Dans l'estampe intitulée « L'aube dans le quartier Yoshiwara », au-dessous des cerisiers, le Grand portail (Ōmon), les fleurs, le réverbère, tout n'est pas encore réveillé au point du jour ; les personnages dont la tête est masquée d'un foulard sont en train de rentrer chez eux ; la grande lanterne de la serveuse, les manches rouges de la courtisane frileuse enluminent l'image, mais la terre grise, la maison de thé noire avec sa porte fermée et le ciel changeant du bleu foncé au bleu clair, du bleu clair au violet, font surgir une atmosphère tranquille ; c'est une œuvre notable qui sait percevoir habilement un charme urbain. (Kojima 1984 : 286)

C'est l'ambiance discrète d'« après la fête » qui évoque le charme de la ville nocturne. La dégradation subtile des couleurs sombres plaît aux paysages urbains des illustrateurs du groupe *Shin-hanga*. À la différence des peintres de la fin de l'époque d'Edo qui aimaient les couleurs vives et les compositions singulières, ils préfèrent les scènes apaisées, comme nous en voyons dans les paysages en clair-obscur de Kawase Hasui.

Conclusion

Ainsi, nous constatons que Kafū et Usui se réfèrent aux études menées par les Occidentaux, les assimilent et transmettent de nouvelles manières d'apprécier les estampes. Ils analysent la perspective et le coloris. Ils élaborent également des vocabulaires bientôt partagés par leurs contemporains. Par ailleurs, les sujets du portrait et du paysage qu'ils apprécient influencent le goût des illustrateurs d'estampe de la nouvelle génération. Ceux-ci osent réaliser des paysages à la lumière délicate et des portraits de femmes à la physionomie douce. Ainsi, leurs œuvres se sont sans doute montrées capables d'éclairer une société alors plongée dans l'ombre.

Bibliographie

- ANONYME. « Shōsoku. » *Mita bungaku*, janvier 1914.
- FENOLLOSA, Ernest. *Ukiyoe tenrankai mokuroku*. Édition KOBAYASHI Bunshichi, Tōkyō, Hōsūkaku, 1898.
- HASHIGUCHI, Goyō. « Harunobu no kaita on.na : Suzuki Harunobu no e. » *Ukiyoe*, juillet 1915.
- HIGUCHI, Hiroshi. « Ukiyoe no ryūtsū, shūshū, kenkyū, happyō no rekishi : ukiyoe bunken mokuroku bessatsu furoku. ». Tōkyō, Mitōshooku, septembre 1972.
- KOJIMA, Usui. *Ukiyoe to fūkeiga*. Tōkyō, Maekawa Bun.eikaku, 1914.
- KOJIMA, Usui. *Œuvres complètes de Kojima Usui*, vol. 13. Tōkyō, Taishūkan shoten, 1984.
- MINAMI, Asuka. *Kafū to Meiji no toshi keikan*. Tōkyō, Sanseidō, 2009.

MINAMI, Asuka. *Kokkyō o koeta Nihon bijutsushi*. Tōkyō, Fujiwara shoten, 2015.

MINAMI, Asuka. « Nagai Kafū no ukiyoekenkyū : Gonkūru no Utamaro den narabi ni Hokusai den o chūshin ni. » *Kokubungaku kenkyū*, n° 179, juin 2016.

MIYAZAWA, Shumei. « Fūkeiga no san.nin II. » *Ukiyoe*, septembre 1914 : 8-10.

NAGAI, Kafū. « Ukiyoe no sansuiga to Edo meisho (hyōron). » Juillet 1913.

NAGAI, Kafū. *Œuvres complètes de Kafū*, vol. 10. Tōkyō, Iwanami shoten, 1992.

NAGAI, Kafū. « Suzuki Harunobu no nishiki.e. », *Mita bungaku*, janvier 1914.

NAGAI, Kafū. « Ōbei ni okeru ukiyoe kenkyū no tenmatsu. » *Mitabungaku*, février 1914.

NAGAI, Kafū. *Edo geijutsu ron*. Tōkyō, Shun.yōdō, 1920.

NAGAI, Kafū ; ŌTA, Masao ; ISHII, Hakutei ; TAKAMURA, Kōtarō. « Isseki-wa : Monbushō tenrankai no Seiyō chōkoku ni tsuite. » *Subaru*, novembre 1909.

TAKAHATA, Kazuo. « Ukiyoe to Sumidagawa. » *Ukiyoe*, octobre 1916.

TRESSAN (Tei-san), Georges de. *Notes sur l'art japonais : peinture et gravure*. Paris, Mercure de France, 1905.