

La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon 1740-1830 et son retour en France 1860-1910*

Importée au milieu du 18^e siècle, la perspective linéaire occidentale offrait un nouvel espace plastique aux artistes japonais. En adaptant cette technique à leur propre culture, ceux-ci devaient créer une nouvelle forme caractéristique de représentation de l'espace. Si les impressionnistes et leurs successeurs ont tiré de l'estampe japonaise des enseignements essentiels pour le renouvellement d'une représentation de l'espace dégagée du modèle de la Renaissance, c'est, en partie du moins, qu'ils ont cru avoir trouvé une solution à leur problème dans cette perspective transformée à la japonaise. On ne saurait donc estimer exactement la portée du «japonisme» sans tenir compte des influences exercées auparavant par l'art occidental sur l'art japonais au 18^e siècle.

Certes, on a déjà beaucoup parlé de la vogue de l'art japonais dans les milieux artistiques parisiens dans la seconde moitié du 19^e siècle, et de la prétendue influence des estampes et d'autres formes d'art japonais sur tel ou tel artiste impressionniste. Mais, jusqu'à nos jours, les chercheurs occidentaux ont pris, vis-à-vis de l'art japonais, deux attitudes opposées : la plupart ont eu tendance, sinon à cacher, du moins à négliger les influences des arts occidentaux sur l'*ukiyo-é*, tandis que d'autres y ont trouvé un prétexte, sinon à dénier, du moins à minimiser le rôle qu'ont joué les estampes japonaises chez les peintres occidentaux (1).

A travers une esquisse sommaire de l'histoire des révolutions de l'espace plastique tant dans la peinture japonaise

que française, nous avons cherché à réconcilier ici ces deux positions, qui sont plus complémentaires que contradictoires.

1—Liliane Brion-Guerry a évité la comparaison entre l'art de Cézanne et l'estampe japonaise sous prétexte que «le paysage japonais pratiquait alors la perspective occidentale monoculaire». (*Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 255). Ce commentaire nous paraît discutable, car il semble réduire l'art de l'*ukiyo-é* aux influences occidentales. Hokusai, par exemple, a ignoré le principe de la perspective linéaire et l'a transformé à sa manière. Voir A. Flocon et R. Taton, *La perspective*, Paris, PUF, 1963, p. 28 et S. Inaga, Transformation de la perspective linéaire — un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon, *Le Truchement, Bulletin de liaison du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2, 1983. Pour une bibliographie détaillée concernant «le japonisme», voir G. P. Weisberg et al., *Japonisme, Japanese Influence on French Art, 1840-1910*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1975, pp. 215-218 (catalogue d'exposition) ; Ch. Yamada (éd.), *Dialog in Art — East and West*, Tokyo, Kôdansha-international, 1976, bibliographie établie par Ch. Ikégami ; T. Omori (éd.), *Ukiyo-e Prints and the Impressionist Painters — Meeting of East and West*, Tokyo, Committee for the Year 2001, 1979-80, pp. 250-253 (catalogue d'exposition) ; K. Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei, 1860-1920*, Munich, Prestel Verlag, 1980 ; S. Wichmann (éd.), *Japonismus, Ostasien und Europa Begegnungen in der Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts*, Hersing, Schuler Verlagsgesellschaft, 1980, pp. 425-427. S. Oshima, *Japonisme*, Tokyo, Bijutsu-Kôronsha, 1980, pp. 310-327.

*Cet article expose les résultats d'un travail qui a fait l'objet d'un mémoire intitulé *Problème de la perspective dans la peinture française et japonaise* présenté pour la licence ès arts libéraux à la section française de la Faculté des arts libéraux de l'Université de Tokyo en 1978.

L'assimilation de la perspective linéaire

Les premières tentatives d'adaptation de la perspective linéaire au Japon remontent à environ 1740. Okumura Masanobu (1686-1764), qui se nomme « initiateur du trompe-l'œil (*uki-é*) », au Japon, nous en fournit quelques exemples. En principe, il n'adapte la perspective linéaire que pour représenter l'espace intérieur tel que le théâtre ou la salle. L'estampe intitulée *En prenant le frais, le soir, au Pont de Ryôgoku-bashi* (ill. 1) est d'autant plus caractéristique que le peintre y dévoile son inaptitude à appliquer cette nouvelle technique à l'espace extérieur, au paysage. L'espace du paysage est traité à vol d'oiseau, représentation traditionnelle dans la peinture japonaise depuis la peinture en rouleau du 11^e siècle. La superposition hardie et immédiate d'une forme nouvelle d'espace en perspective linéaire et de l'espace à vol d'oiseau traditionnel donne aux observateurs modernes l'impression d'une pièce flottante, impression causée par le manque d'unité entre ces espaces. Cette superposition trahit l'incompréhension de l'artiste ou bien sa négligence dans l'application du principe de la perspective linéaire (2).

2—Le problème délicat et crucial de l'acceptation de techniques étrangères, qui peut donner lieu à une « mauvaise » compréhension ou assimilation, est particulièrement vif à propos du Japon. Des écrivains célèbres tels que Natsume Sôséki et Mori Ogaï en font état, ainsi que l'Allemand Toku Erwin Bälz qui reproche aux Japonais de cueillir les fruits sans vouloir cultiver les arbres. Cf. S. Natsumé, *Gendaï Nihon no kaïka* (L'Épanouissement du Japon contemporain, 1910), *Oeuvres complètes*, Tokyo, Iwanami-shotén, 1966, vol. 11, pp. 319-343 ; O. Mori, *Yôgaku no séikô wo ronzu* (Causerie sur les vicissitudes des sciences occidentales au Japon, 1902), *Oeuvres complètes*, Tokyo, Iwanami-shotén, 1951, vol. 19, pp. 180-192 ; T. E. Bälz, *Bälz no nikki* (Journal de Bälz, traduit de l'allemand par M. Watanabé), Tokyo, Iwanami-shotén,

Bien que l'adaptation libre de la perspective linéaire soit, chez Masanobu, une imitation superficielle, la façon dont il incorpore cette technique inhabituelle n'en est pas moins remarquable. La superposition immédiate, dans un même cadre, d'un système étranger de représentation de l'espace sur le système traditionnel permet à ces procédés hétérogènes une sorte de coexistence ou de symbiose éclectique.

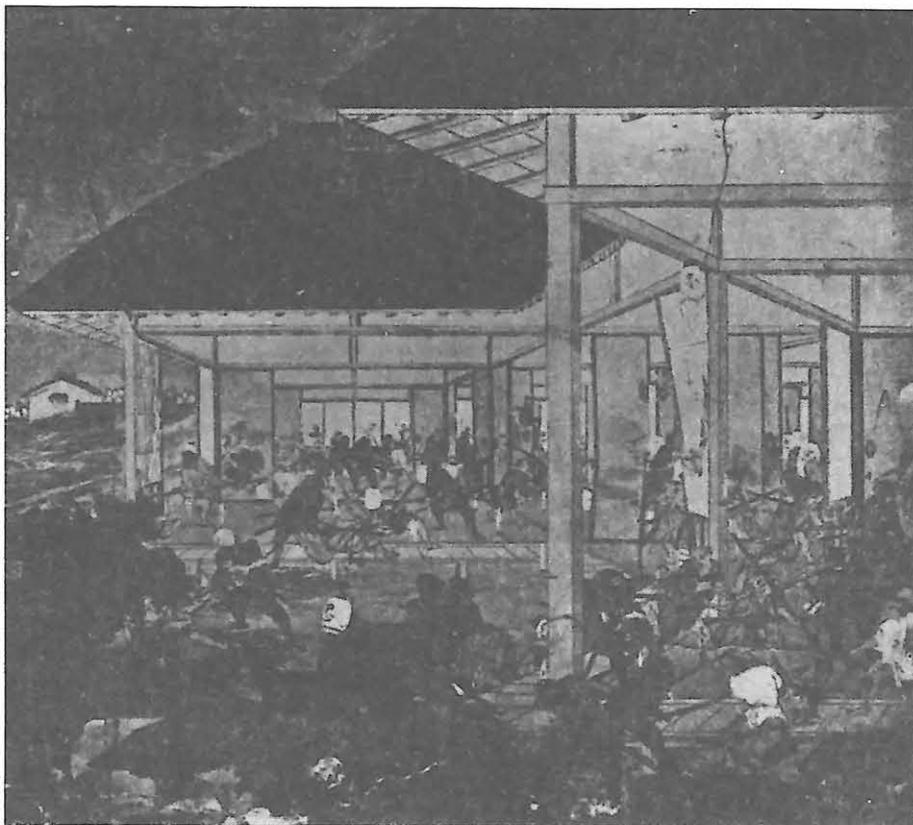
Quelle est la source de ce trompe-l'œil chez Masanobu ? Tout récemment Julian Jinn Lee a présenté une hypothèse selon laquelle ce serait un ouvrage d'Andrea del Pozzo (1642-1709) : *Perspectiva pictorum...* (1693-1699). Traduit en chinois en 1737 par les jésuites portugais, il aurait été introduit au Japon après la levée de l'interdiction d'importer des livres concernant l'Occident (1720). Lee pense d'ailleurs que ce n'est pas Masanobu mais Torii Kiyotada qui a introduit pour la première fois au Japon la technique du trompe-l'œil (3).

1939, pp. 207-212 (le 22 novembre 1901). Voir aussi un article de Bälz en allemand reproduit par S. Hirakawa dans *Hikaku-bunka-kenkyû* (Études de culture comparée), 6, Université de Tokyo, Faculté des arts libéraux. Cf. S. Hirakawa, *Wakon-yosai no keifu* (Généalogie de « l'esprit japonais et la technique occidentale »), Tokyo, Kawadé-shobô-shinsha, 2^e éd., 1976 (thèse d'État), pp. 108-121 (voir un compte-rendu de cet ouvrage par J. Pigeot dans *Critique*, février 1974). Toutefois l'importance serait donnée à la structure d'intégration des éléments étrangers plutôt qu'à leur nature même. Cf. Y. Murakami, *Kindai nippon kagaku no ayumi* (Histoire de la science au Japon moderne), Tokyo, Sanséidô, 1968, pp. 166-167.

3—J. J. Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints*, Ph.D., Washington State University, 1977. Cf. J. Suzuki, *The Development and Transformation of Uki-e*, *Catalogue d'exposition Uki-é*, Tokyo, Ricar Art Museum, 1975 ; réédité dans *Ehon to Ukiyo-é*, Tokyo, Bijutsu-shuppan-sha, 1979, pp. 269-279.

1. Okumura Masanobu, *En prenant le frais, le soir, au Pont de Ryôgoku-bashi*, Collection particulière.





2. Maruyama Okyo,
*Vendetta des quarante-sept
samouraïs royaux de Akô*,
Collection particulière.

A défaut d'adapter la perspective linéaire à l'espace extérieur, au paysage, Masanobu et ses successeurs ne font que répéter la même figuration figée, qui tombe vite dans une convention inerte. En contraste avec la stagnation de l'*uki-é* à Edo, une nouvelle évolution se produit à Kyôto dans les années 1750, avec la vogue de *mégané-é* (vue d'optique), vogue à peu près simultanée à celle qui existe en Occident et en Amérique du Nord (4).

À Kyôto, ancienne capitale du Japon, Maruyama Okyo (1733-1795) exécute dans sa jeunesse des gravures rehaussées de couleurs à la main. Dans ces images à vue d'optique, Okyo se montre plus habile que Masanobu pour combiner l'espace intérieur et extérieur mais, comme on peut le voir dans *La Vendetta des quarante-sept Samouraïs royaux de Akô* (ill. 2), sans comprendre davantage le principe de la perspective linéaire. Bien qu'il utilise cette dernière en projection frontale, il pose deux points de fuite qui ne sont pas compatibles l'un avec l'autre du point de vue géométrique, de sorte que la structure de cette maison est entièrement incompréhensible. Cette absence de cohérence géométrique permet de supposer que Okyo n'utilise pas l'effet d'illusion de profondeur fourni par la perspective linéaire pour saisir la réalité « objective », ni pour représenter un espace homogène

et unifié mais, simplement, pour exprimer l'effet dramatique et esthétique de cette scène de « vendetta » sanglante (5).

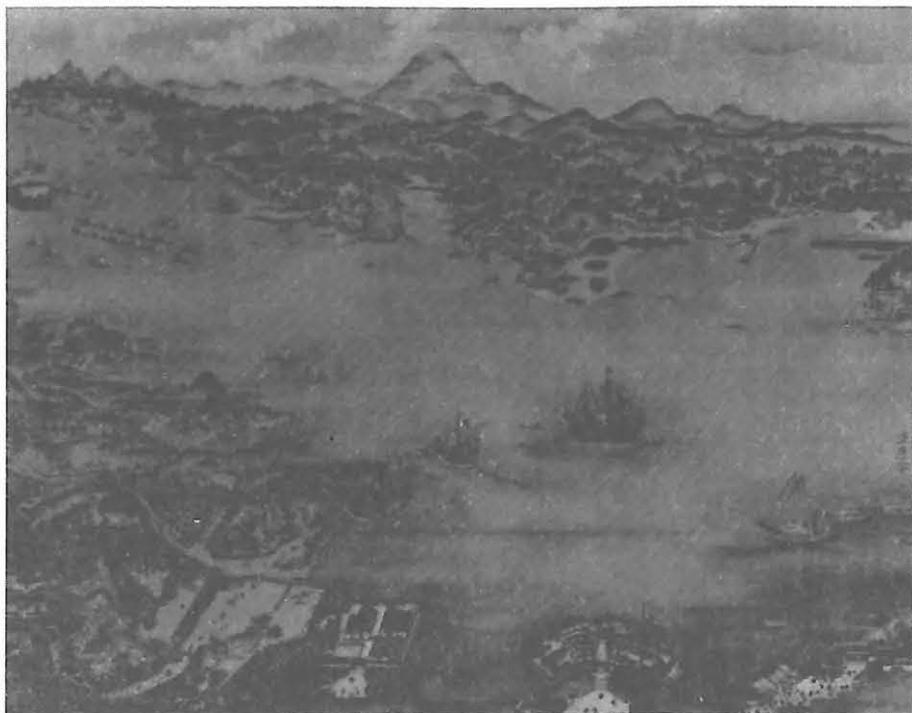
Cette acceptation arbitraire, qui ne tient compte que de l'effet esthétique qu'apporte la perspective linéaire tout en négligeant son exigence théorique, se rapporte à une autre caractéristique de l'image du monde que se fait Okyo, à savoir son enthousiasme pour le détail. Dans un paysage à vol d'oiseau attribué à Okyo, *Port de Nagasaki* (ill. 3), l'artiste se perd tellement dans le détail qu'il ne peut suffisamment tenir compte de l'ensemble, de sorte qu'il ne trouve pas l'horizon. Ainsi, même quand il représente le plan le plus éloigné, il ne veut pas en diminuer la dimension : bien au contraire, au fur et à mesure qu'il peint le paysage le plus éloigné de lui, son point de vue s'en rapproche. Chez Okyo, comme chez tous les artistes japonais depuis le 11^e siècle au plus tard, le point de vue n'est pas fixe mais il s'égaré çà et là au hasard, au gré de la curiosité de l'artiste.

Il faut noter en outre que le regard se lève à mesure que l'artiste observe le lointain. Ce déplacement du regard se conforme parfaitement à la tradition de la représentation de l'espace dans l'art extrême-oriental. Le second plan étant tassé sur le premier, l'arrière-plan sur le second, on constitue ainsi une série de « plans étagés ». Cette peinture révèle un espace organisé

4—Dans l'ancienne résidence de Thomas Jefferson, Monticello, Virginie, on peut voir un appareil de « vue d'optique », de production française, semblable à celui que nous trouvons dans une estampe japonaise de Harunobu. T. Haga, Jean-Jacques Rousseau et l'histoire naturelle du 18^e siècle, *Shisô* (Pensée), 649, juillet 1978, pp. 241-256 (Tokyo, Iwanami-shotén, numéro spécial consacré entièrement à Rousseau et à Voltaire).

5—Edmond de Goncourt a écrit un essai sur cette vendetta : Une écritoire de poche fabriquée par un des 47 Rônins, *Le Japon artistique*, 6, octobre 1888. Voir aussi *Le Mythe des quarante-sept rônins*, traduit et présenté par R. Shieffert et M. Wasserman, Paris, Publications orientalistes de France, 1981.

3. Maruyama Okyo, *Le port de Nagasaki*, Musée préfectoral de Nagasaki.



4. Utagawa Toyoharu, *Trompe-l'œil occidental (vue de Venise)*, Musée national de Tokyo.



surtout par le besoin psychologique de mieux voir le lointain plutôt qu'un espace maîtrisé par la loi optico-géométrique.

Or le port de Nagasaki que Okyo rend ici est alors la seule fenêtre ouverte d'où les Japonais peuvent entrevoir le monde occidental, car seuls les Hollandais sont autorisés à séjourner dans la petite île Déjima pour exercer le commerce. Le navire qui vient d'entrer au port de Nagasaki évoque l'aspiration du peintre vers la civilisation occidentale. C'est en effet à cette époque que les Japonais entament l'étude des sciences naturelles de l'Occident, identifiée par le terme *rangaku* (la science de Hollande). Quant aux Occidentaux, c'est à cette même période, à travers la même fenêtre ouverte, qu'ils commencent à collectionner l'art japonais. Parmi eux se trouvent Izac Tizzing (au Japon de 1779 à 1784), Jan Cook Blomhoff (de 1817 à 1823), van Overmeer Fisscher (de 1820 à 1829) et en particulier Philipp Franz von Siebold qui fait son premier séjour entre 1823 et 1829 et dont la collection immense est d'une rare qualité, tant du

point de vue artistique que du point de vue ethnologique et biologique. Cette collection est maintenant conservée au Musée national d'ethnologie de Leiden (6).

Si Okyo exécute des gravures à vue d'optique à Kyôto, c'est Utagawa Toyoharu (1735-1814) qui restaure et renouvelle la gravure en trompe-l'œil à Edo. Prenons l'exemple d'une gravure de Toyoharu d'après une eau-forte d'Antonio Vincentini, *Vue de Venise*, (ill. 4), copiée aux environs de 1770. Quoique cette copie soit bien composée dans l'ensemble, le détail révèle son ignorance de la règle de la perspective linéaire. Dans le détail s'insinue, à l'insu de l'artiste, comme le constate Morelli, sa vision personnelle et instinctive du monde, conditionnée par sa propre

6—T. Kanéshigué et al. (éd.), *Oranda-kokuritsu Leiden minzokugaku-hakubutsukan Siebold hizô Ukiyo-é* (Collection d'ukiyo-é de von Siebold au Musée national d'ethnologie de Leyde), Tokyo Kôdansha, 1978, 3 vols.



5. Utagawa Toyoharu,
*Trompe-l'œil, en prenant
le frais le soir à
Shijōgawara, Kyōto*,
Collection particulière.

tradition culturelle. Dans la représentation du quai à droite, en effet, les lignes rendues parallèles et souvent divergentes, au lieu de converger sur un point de fuite, ne s'accordent pas à la règle qu'exige la perspective linéaire. Mais cette déviation s'explique cependant bien quand on la compare avec le schéma traditionnel de la représentation de l'espace au Japon, où, comme nous venons de le voir chez Okyo, plus on voit le lointain, plus le point de vue s'élève, de sorte que le peintre ne trouve pas l'horizon.

Cette prédilection pour un point de vue surélevé se manifeste plus clairement dans l'œuvre originale de Toyoharu que dans sa copie exécutée d'après un modèle occidental. Dans une scène de foire, *Prenant le frais le soir à Shijōgawara, Kyōto* (ill. 5), bien que la mise en valeur de la perspective linéaire soit plus exacte que dans l'œuvre précédente, le point de vue est indéniablement plus surélevé et plus proche de la tradition japonaise. Voilà l'intervention évidente d'une vue plongeante conventionnelle dans son apprentissage de la perspective occidentale. Mais peut-être cette combinaison est-elle le seul moyen pour Toyoharu d'introduire la perspective linéaire dans le paysage japonais. Car le paysage japonais ayant toujours et exclusivement été rendu par l'espace à vol d'oiseau et/ou la vue plongeante, on ne saurait le représenter par la perspective occidentale en projection horizontale sans concilier cette dernière avec ce système plus ancien. Il ne s'agit plus de superposer ni de juxtaposer ces systèmes de représentations spatiales, comme l'avait fait Masanobu, mais de surmonter et synthétiser le conflit entre les deux.

Ainsi la perspective linéaire, attirant les Japonais par son effet nouveau d'illusion à trois dimensions, commence par coexister tant bien que mal dans la peinture japonaise avec d'autres conventions extrême-orientales. De cette assimilation éclectique de la perspective occidentale découlera peu à peu sa métamorphose à la japonaise.

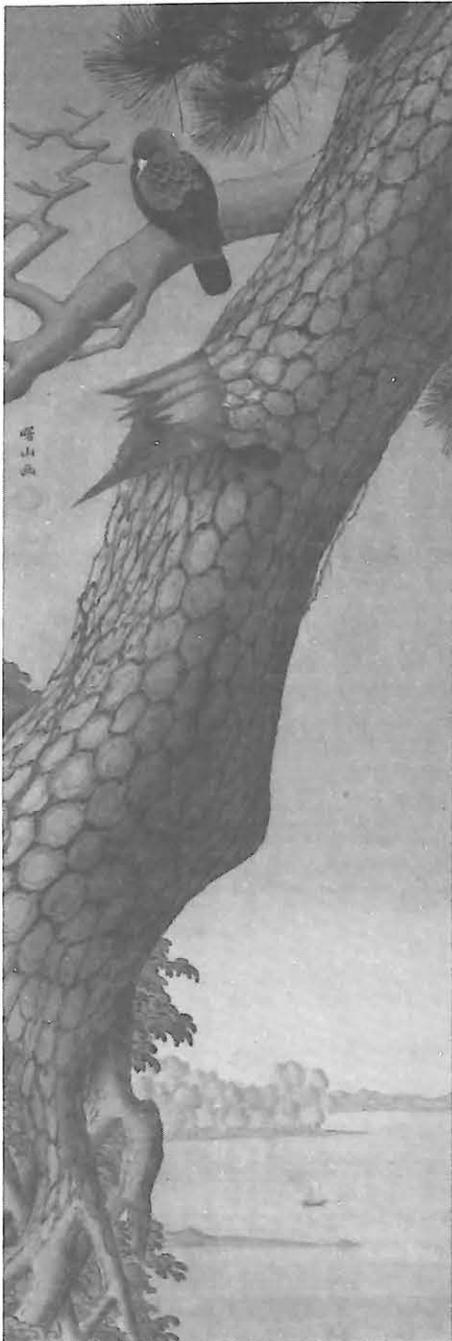
La chute du second plan

A l'époque où Toyoharu pratique la perspective linéaire à Edo, l'École Akita —seigneurie du nord du Japon— amorce la rénovation de son style. Dès qu'ils ont rencontré en 1773 Hiraga Gén'naï (1728-1779), un des pionniers des sciences occidentales au Japon, Satake Shozan (1748-1785), suzerain de Akita, et Odano Naotaké (1749-1780), son sujet, se mettent à étudier de façon systématique et théorique la perspective linéaire et le clair-obscur (le modelé), en se référant aux livres illustrés occidentaux que possèdent Gén'naï et son groupe, parmi lesquels nous connaissons Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek warr in des Schilderkonst* (1707), et Jan Jonston, *Nauwkeurige Beschryving van de Natuur* (1660) (7).

Une des caractéristiques des membres de cette école est leur attitude systématique et positiviste à l'égard de leur recherche. Shozan rédige pour la première fois au Japon un essai sur la peinture occidentale : *Gahō-kōryō* (Principe de la peinture) et *Gazu-rikai* (Compréhension de la peinture) (1778) (8). Dans la première partie assez polémique, tout en soulignant l'utilité de la peinture en tant qu'information, il dénonce la manière conventionnelle qui ne sert que peu à la description de la réalité. Il parle avec zèle de la nécessité d'introduire le «principe de loin-près» et celui du «clair-obscur». Dans la deuxième partie, en donnant des illustrations, il résume, non sans quelques confusions, le principe de la perspective linéaire et atmosphérique, celui du clair-obscur et de l'ombre. Parfois équivoque et spécu-

7—Y. Sugano, *Nippon dōbanga no kenkyū* (Études sur l'eau-forte au Japon), Tokyo, Bijutsu-shuppansha, 1974 ; M. Hosono, *Nagasaki Prints and Early Copperplates*, Tokyo, Kōdansha international et Shibundō, 1978, pp. 56-62.

8—Texte reproduit par F. Narusé dans *Shozan, Naotaké*, Kyōto, Sansaisha, 1969, pp. 60-64.



6. Satake Shozan, *Perruche sur le pin*, Collection particulière.

7. Odano Naotaké, *Étang de Shinobazu-no-iké*, Musée préfectoral de Akita.

lative, la description reflète sans doute le pédantisme de Gén'nai, le «maître» idéologique de ce groupe. Mais le raisonnement n'en est pas moins évocateur de l'enthousiasme intellectuel qu'ils éprouvent dans leur redécouverte de la «vérité» perçue par leur œil à la fois éclairé par ces connaissances «rationnelles» occidentales et libéré de la façon conventionnelle de voir le monde.

Dans la pratique, ils commencent par abolir la convention de la «vue plongeante», convention dont Toyoharu ne savait pas se sortir. Leur critique des plans étagés traditionnels les amène à poser un horizon extrêmement bas sur la toile conventionnelle du *kakémono* (format vertical) : *Perruche sur le pin* de Shozan (ill. 6). Le résultat en est la superposition hardie du premier plan sur l'arrière-plan. Le premier plan, certes très réaliste à cause du clair-obscur rigide qui nous donne l'impression que le tronc est carré plutôt que rond par manque de demi-teintes, n'est pas cependant si différent de l'expression traditionnelle de *kachō-ga* (nature morte à l'oiseau ou, littéralement, peinture d'oiseau et de fleur) de l'École de Tosa, ou celle officielle de Kanō, tant par le sujet que par la manière. Pour l'arrière-plan, il en va tout autrement : si l'arrangement du recul du paysage est un peu influencé par l'expression du paysage à la chinoise (*sansui-ga*), la touche n'est qu'une imitation détaillée de la gravure à l'eau-forte de l'Occident. Cette touche délicate, faisant contraste avec la rigidité du premier plan exagéré, produit un effet d'atmosphère.

Voilà qu'apparaît une composition étrange où le gros plan se superpose à l'arrière-plan sans interposition de second plan intermédiaire. D'une part, l'agrandissement du premier plan est tel qu'une partie ou à peu près la moitié de l'objet représenté dépasse le cadre ; d'autre part, le paysage en arrière-plan est si réduit et posé si bas dans la toile que le raccourci devient irréel : de là l'exagération extrême de la distance. Pour artificielle que soit cette composition qui rappelle les Primitifs, l'effet de «montage» qu'elle produit n'en est pas moins original et inédit (9). Fujio

9—Le rapprochement entre l'art des primitifs italiens et l'art japonais était un lieu commun à la fin du siècle. En effet, intéressé par le japonisme tout comme Théodore Duret, Albert Aurier, Paul Gauguin, Émile Bernard, etc., Maurice Denis, à côté de l'attention qu'il porte au «gros plan» chez Hiroshigé (*Journal I*, Paris, Colombe, 1957, p. 223), hérite consciemment des plans superposés qu'il qualifie de «gâtcherie des Primitifs». Cf. M. Denis, *Les Théories, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1911 ; rééd. Rouart et Wate, 1920, pp. 174-175. Il n'est pas inutile de rappeler ici que c'est à partir d'une étude précise de l'art japonais (l'idéogramme, le théâtre de *Kabuki* et l'arrangement de fleurs) que Sergei Eisenstein a développé sa théorie du «montage». Cf. S. Eisenstein, *Le principe du cinéma et la culture japonaise* (1929) in *Le film, sa forme, son sens*, Paris, Bourgeois, 1976, pp. 43-46.

Naruse, un des chercheurs de cette école, appelle cette composition *kinzō-kēi-kozu* (composition avec gros plan) en empruntant le terme à Adolf von Hildebrandt : *Nachbild* (*Elementargesetze der bildenden Kunst*, 1908) (10). Mais nous voudrions proposer ici de l'appeler composition avec «la chute du second plan».

Le manque de second plan nous paraît important parce que c'est ce manque, ce «vide», qui rend possible la coexistence des éléments hétérogènes dans un tableau. Tout d'abord cette composition est un compromis entre la nature morte et le paysage. En outre, elle permet d'associer le style traditionnel japonais et le style occidental dans un même cadre. L'opposition entre les genres et les styles différents est atténuée par le rôle ambigu du second plan qui tient lieu de marge (au sens socio-ethnologique du terme) entre ces deux domaines. L'absence même du second plan offre un point de fusion et d'échange qui permet la symbiose éclectique.

L'ambiguïté de la zone de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur souvent suggérée par le «vide», révélée par l'absence même d'un critère de distinction, constitue, à notre avis, une des problématiques centrales de la culture japonaise.

L'importance d'un critère comme le vide dans la culture japonaise n'a pas échappé en effet à la perspicacité de Roland Barthes dans *L'Empire des signes* (11), et un ethnologue japonais, Masao Yamaguchi, a fait remarquer, dans son analyse de l'invulnérabilité du régime royal au Japon, que c'est le caractère ambigu et marginal du roi (*tennō*) du Japon en tant que «l'autre» ou «l'absent» de la société japonaise, qui établit, paradoxalement, la base imaginaire et mythologique de l'identité culturelle des Japonais (12).

Pour mieux comprendre la fonction de «la chute du second plan», il ne serait pas inutile de rappeler l'importance

10—F. Naruse, Edo kafa Paris e (De Edo à Paris), *Kikan Gējijutsu*, hiver 1977, pp. 86-105.

11—R. Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, pp. 44-46.

12—M. Yamaguchi, *La Structure mythico-théâtrale de la royauté japonaise*, *Esprit*, 2, février 1973, pp. 315-342. Cf. T. Tsuzumi, *Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd.22, Heft 1, 1928, pp. 46-60. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982, ch. 16, 32, 35 et 47. L'explication taoïste qu'a donnée Okakura Ténshin (Kakuzō), collaborateur d'Ernest Fenollosa, sur ce «vide» dans son livre, *The Book of Tea* publié à Londres en 1903, a d'ailleurs inspiré, pour ne citer que deux exemples éminents, Frank Lloyd Wright et Martin Heidegger. Dans la biographie que Lovanna L. Wright consacre à son mari, on découvre que cette notion du «vide» a entièrement renversé la conception de l'architecture de Wright. L. L. Wright, *An Architect, Man in Possession of his Earth*, New York, Doubleday, 1962, p. 147. Et Heidegger emprunte son terme *in-der-Welt-sein* à Ténshin qui avait parlé de *being in the World*.

de l'ambiguïté de l'espace dans la construction du jardin japonais, dont l'origine remonte au moins au 15^e siècle. L'espace que constitue l'auvent de la maison dans le jardin japonais a une signification ambiguë. Étant donné l'absence de mur au-dessous de cet auvent, l'espace qu'il encadre vaguement est à la fois l'intérieur de la maison et une partie du

celle du paysage naturel lointain qui sert d'arrière-plan. C'est la superposition du jardin artificiel sur le paysage naturel qui donne à l'ensemble sa dimension cosmologique totale. Cet «emprunt du paysage» que l'on appelle *shakkēi* est ainsi indispensable pour l'accomplissement d'une contemplation esthétique du jardin japonais. La culture japonaise

cela ne veut pas dire que l'expression de l'espace dans l'art japonais puisse se réduire à la perspective linéaire proprement dite, étant donné la transformation qu'elle subit dans son assimilation à la culture japonaise.

La Renaissance a établi la perspective linéaire pour assurer à l'espace pictural son homogénéité en fixant sur



jardin. Cette partie de la maison sert d'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur (de même que *engawa* —une véranda à la japonaise de la maison populaire— où le visiteur non officiel passe son temps à causer avec les habitants). L'ambiguïté de cet élément spatial, le vide produit par cet auvent, combinent ainsi l'intérieur et l'extérieur bien que l'auvent lui-même ne remplisse aucune fonction architecturale, ou précisément pour cette raison même (13).

En outre, le paysage sur lequel ouvre cet auvent ne trouve pas son entière signification dans le jardin proprement dit. Sa lecture, pour établir la vision entière, doit être complétée par

ne se comprend donc pas sans l'apport d'éléments empruntés à la nature —ou à ce qui n'est pas de sa propre culture. Voilà, encore un fois, un exemple de «montage» qui embrasse simultanément deux éléments hétérogènes par l'intermédiaire d'un vide qui permet leur coexistence.

Ainsi pourrait-on dire que l'emprunt du paysage (*shakkēi*) dans le jardin japonais et «la chute du second plan» dans l'École Akita incarnent une même structure sous-jacente, cette dernière étant la version picturale du premier. Dans un chef-d'œuvre, *Étang de Shinobazu-no-iké* (ill. 7), Naotaké emprunte le paysage de l'étang de Shinobazu-no-iké —qui existe encore— comme arrière-plan de sa nature morte. Cette combinaison annonce la naissance d'un nouveau genre pictural au Japon, auquel nous voudrions donner le nom de «nature morte-paysage».

Il est vrai que l'on ne peut pas parler du développement du paysage au Japon à l'époque Edo sans tenir compte de l'influence occidentale, mais

une surface plane bi-dimensionnelle les distances relatives et les positions réciproques entre les objets à représenter par une série d'opérations purement géométriques. Au contraire, l'École Akita, loin de créer un espace homogène, exploite et même abuse de cette technique occidentale pour exagérer l'hétérogénéité entre ce qui est proche et ce qui est éloigné ; il ne s'agit pas pour elle d'obtenir l'espace unifié mais de créer un espace polyvalent, en rehaussant le contraste de distance.

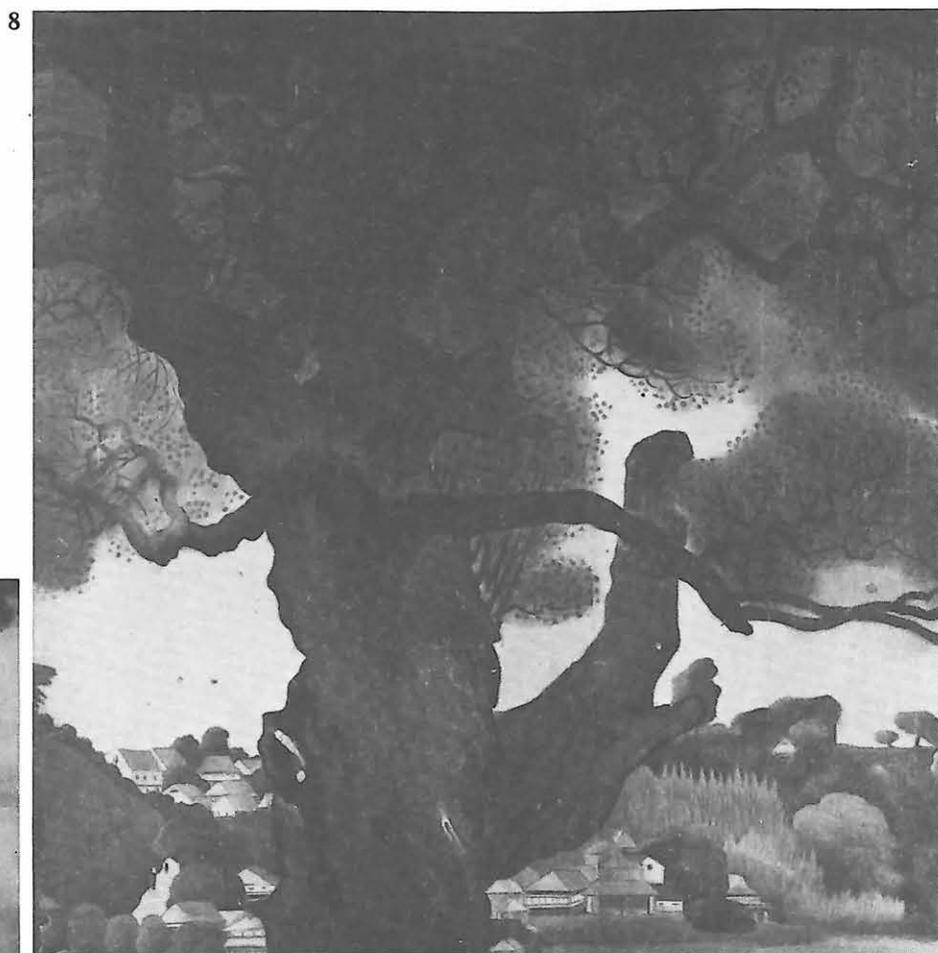
Ce souci de différencier l'espace transparaît clairement dans un essai sur la peinture occidentale rédigé par Shozan. Les seuls mots dont Shozan dispose pour décrire l'effet d'illusion sont *enkin-no-dosu*, c'est-à-dire «le degré de proximité-éloignement». Shiba Kōkan (1747-1818), un des disciples de Gén'naï et camarade de Naotaké, utilise, lui aussi, uniquement les mots «raison de proximité-éloignement» pour décrire la perspective linéaire (*Sēiyō-ga-dan*, Essai sur la peinture occidentale, 1799). On comprend que, dans cette atmos-

13—T. Itō, *Nippon design ron* (Études sur le dessin japonais), Tokyo, Kashimashuppunkaï, 1966 ; *Nippon no design* (Dessin du Japon), in S. Takashina (éd.), *Nipponjin no kachikan* (Jugement de valeur des Japonais ; Cours de culture comparée, vol. 7), Tokyo, Kēnkyū-sha, 1976, pp. 335-339.

8. Aôdô Dénzén, *Vue de Taméïké – un réservoir*, Musée de Namban de Kôbé.

9. Tani Bunchô, *Yazu*, Musée national de Tokyo.

10. Tani Bunchô, *Fuji-midaira au Mont Hakoné*, Musée national de Tokyo.



phère intellectuelle, la perspective linéaire perd son rôle originel et qu'elle soit réinterprétée comme une technique de différenciation de l'espace en deux parties distinctes, proximité et éloignement (14).

Cette obsession d'un espace différencié rendu par la chute du second

14—H. D. Smith II, *The View of Edo, the Problem of Perspective in Tokugawa Culture* (contribution non publiée au Colloque *Workshop on Time and Space in Japanese Aesthetics*, Maui, Hawaï, janvier 1977). Parallèlement à ce qui s'est passé dans le domaine de *kachô-ga*, le paysage à l'occidentale est introduit aussi dans le *bijin-ga* (figure des femmes). Ces gravures échappent aux genres traditionnels. En effet ce ne sont ni des estampes de paysage ni des estampes de personnage, les unes et les autres sont également «sujets» et, si l'on peut parler à ce propos de «perspective à la japonaise», c'est précisément parce qu'elle embrasse à la fois, grâce à la chute du second plan, les deux genres hétérogènes comme c'était le cas du

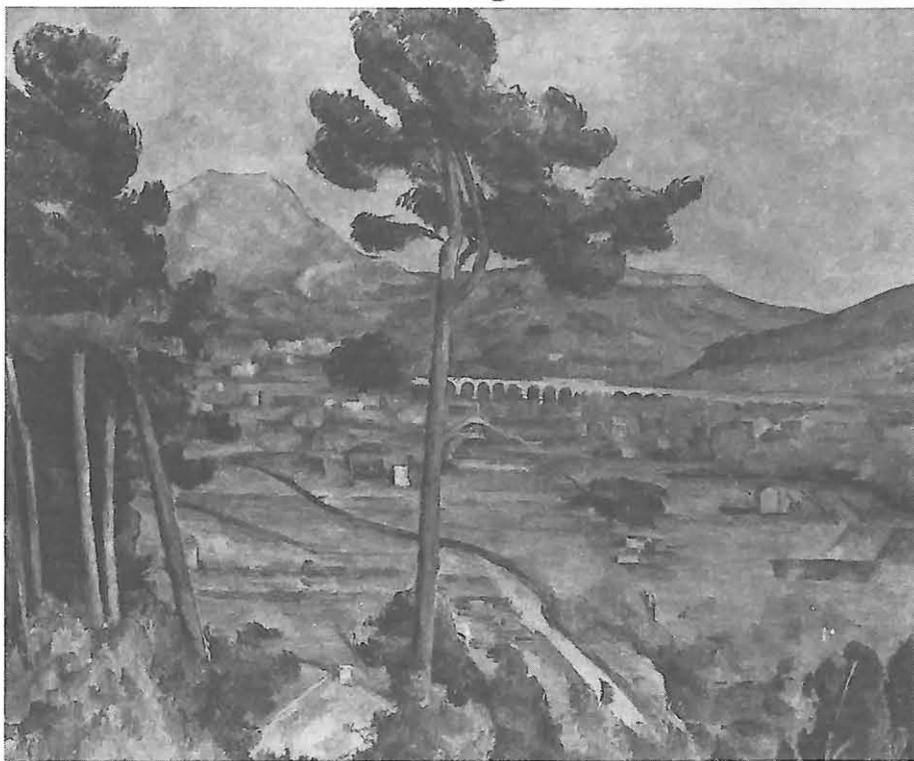
plan devient presque collective ; ainsi, dans une de ses peintures à l'huile, *Vue de Taméïké – un réservoir* (ill. 8), Aôdô Dénzén (1748-1822), disciple de Kôkan, ne se sert de la chute du second plan que pour rehausser et exagérer son sujet : il s'agit ici de mettre en valeur un arbre central qui était alors célèbre pour sa taille. Le contraste saillant entre le gros plan et les petites maisons à l'arrière-plan souligne le sujet de son tableau. Tandis que l'École Akita considérait la chute du second plan comme le seul moyen objectif et réaliste de représenter l'espace, Dénzén utilise la même composition seulement quand il veut exprimer subjectivement et intentionnellement le contraste entre le sujet et le fond.

Dénzén commence l'apprentissage des techniques occidentales de la gravure à l'eau-forte et de la peinture à l'huile à la demande de Matsudaira Sadanobu (1753-1829), sorte de régent de Shôgun. C'est peut-être pour accomplir cette tâche qu'il devient disciple de Kôkan, qui a déjà réussi, pour la première fois au Japon, à réaliser l'eau-forte (1783) et pratique alors la peinture à l'huile. Mais Kôkan refusant de lui apprendre le secret, Dénzén est obligé de s'initier par lui-même (15). Parmi les spécialistes de l'Occident qui peuvent aider Dénzén se trouve Morishima Chûryô (1753-1808), un des disciples de

jardin japonais. On pourrait bien appeler cette combinaison des genres «personnage-paysage» ; elle apparaît fréquemment aux environs de 1780 dans l'estampe japonaise de Kiyonaga, Utamaro, Shunshô, etc. Voir S. Inaga, *Transformation de la perspective linéaire*, art. cit., ch. 1.



11. Katsushika Hokusai, *Col de Mishima* dans *Trente-six vues du Mont Fuji*, Musée national de Tokyo.



12. Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Gén'nai ; dans son livre sur l'Occident *Kômôzatsuwa* (Causerie sur les Occidentaux, 1787), une illustration d'après Albrecht Dürer enseigne la façon dont les Occidentaux font le croquis du visage. Hokusai va d'ailleurs adapter cette illustration dans son *Ryakuga-hayashinan* (Secret du croquis, c. 1813) pour donner à son tour la clef du dessin caricatural (16). Ces anecdotes nous suggèrent les relations plus ou moins étroites entre les chercheurs de la science naturelle occidentale, les artistes protégés par la caste des Samourais et les peintres populaires de l'*ukiyo-é*.

Examinons enfin un rouleau de dessins d'après nature de Tani Bunchô (1763-1840), maître de Dénzén. Exécutés eux aussi à la demande de Sadanobu, ces dessins (*Kôyo-tanshō-zukan*, 1793) sont à peu près la seule œuvre de Bunchô composée à la manière occidentale (à l'exception d'une copie fidèle de peinture occidentale). Quelques scènes de ce rouleau, *Yazu* (ill. 9), *Fuji-mi-daira au Mont Hakoné* (ill. 10), dont les arbres en gros plan découpent nettement l'arrière-plan, préfigurent clairement, avec des œuvres de Dénzén, une estampe de Katsushika Hokusai (1760-1848), *Col de Mishima* dans *Trente-six vues du Mont Fuji* (ill. 11).

15—Document de Kuboki Chikusô, cité par Y. Nishina dans le *Journal Mainichi-shibun*, 14 mars 1975.

16—Ch. Ikégami, Pour l'étude des japonaiseries, notice explicative à T. Kobayashi, *Hokusai to Degas*, réédité dans *Les œuvres*, vol. 4, Kyôto, Tankôsha, 1973.

Le japonisme

Le contraste saisissant entre le Mont Fuji à l'arrière-plan et l'arbre qui tranche au premier plan chez Hokusai nous invite inévitablement à songer à *La Montagne Sainte-Victoire* (ill. 12), comme l'a



13. Katsushika Hokusai,
Hodogaya, dans *Trente-six
vues du Mont Fuji*,
Musée national de Tokyo.

14. Paul Cézanne,
*Marronniers au Jas de
Bouffan*, Paris, Collection
Wildenstein.



suggéré Pierre Francastel (17). Que ces deux artistes partagent la même préoccupation dans leur recherche de mise en page est d'autant plus indéniable qu'ils superposent à plusieurs reprises et de la même façon la rangée d'arbres sur la montagne qui les hante : Hokusai, *Hodogaya* dans *Trente-six vues du Mont Fuji* (ill. 13) ; Cézanne, *Marronniers au Jas de Bouffan* (ill. 14) (18). On pourrait donc en conclure que Cézanne, dans sa tentative pour découvrir un nouvel espace plastique, suit la voie même

17—P. Francastel, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, note 72 de la deuxième partie.

18—H. Tanaka, Japonisme : Ukiyo-e's Influence on Western Painting, *Béssatsu Taiyô*, 21, hiver 1977, pp. 165-171.

qu'ont frayée presque cent ans auparavant les artistes japonais, et que cette voie le conduit au « montage » hardi du premier plan sur l'arrière-plan, voire à la chute du second plan (cf. le cas du *Lac d'Annecy* qui peut être comparé à *L'étang de Shinobazu-no-iké* de Naotaké).

Le « montage » de Hokusai est repris par Utagawa Hiroshigé (1798-1858) dans ses *Cent vues célèbres de Edo* (1856-1858) (ill. 15). La technique du bois et la composition avec chute du second plan de même que la conception de la « série » sont, à leur tour, imitées par Henri Rivière dans ses *Trente-six vues de la Tour Eiffel* (1892) (ill. 16) (19). Il est évident qu'à la fin du siècle tous les peintres de l'École de Paris sont en proie à cette même obsession, à savoir la chute du second plan, comme en témoignent les comparaisons suivantes dont les exemples, tirés de l'œuvre de Hiroshigé, appartiennent presque tous à la série des *Cent vues célèbres de Edo* :

- *Takanawa Ushimachi* de Hiroshigé où le timon et la roue d'un char se découpent sur la marine et *Coin d'un bassin, Honfleur* (1888) de Georges Seurat où la proue d'un navire se dresse sur l'arrière-plan (20).

- *Bac de Hanéda* de Hiroshigé où les pieds du passager en gros plan encadrent le paysage en arrière-plan et *Jane Avril au Jardin de Paris* (1893) de Toulouse-Lautrec où la volute d'un violoncelle se profile devant Jane Avril et sert de décor à la scène (21).

- *Kiryû-zan Sênsô-ji temple* de Hiroshigé et une lithographie d'Édouard Vuillard, *Intérieur aux tentures roses* (1899) : la lanterne japonaise coupée par le cadre ici est remplacée là par une lampe en gros plan qui est aussi coupée en deux par le cadre (22).

- divers tableaux composés autour du thème du pont : *The Old Battersea Bridge* de J. A. Mc N. Whistler, *Takégashi* de Hiroshigé, *La lune au soir de Ryôgoku* dans *Tôto-méisho-zuê* (Lieux célèbres de la capitale de l'est) de Hiroshigé ; *Kaméido-ténjin* dans *Cent vues célèbres de Edo* de Hiroshigé (ill. 17), *Le Pont de Mancy* (1879) (ill. 18) de Paul Cézanne ; *Nymphéas au pont japonais* de Claude Monet, etc. (23).

Si frappantes que soient ces ressemblances, elles ne permettent de conclure ni à un emprunt direct ni à l'existence d'une influence générale de l'*ukiyo-e* sur la peinture occidentale dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Elles expriment seulement le fait que les artistes impressionnistes et post-impressionnistes sont hantés collective-

19—P. D. Cate, in G. P. Weisberg et al., *Japonisme...*, op. cit., pp. 58-59.

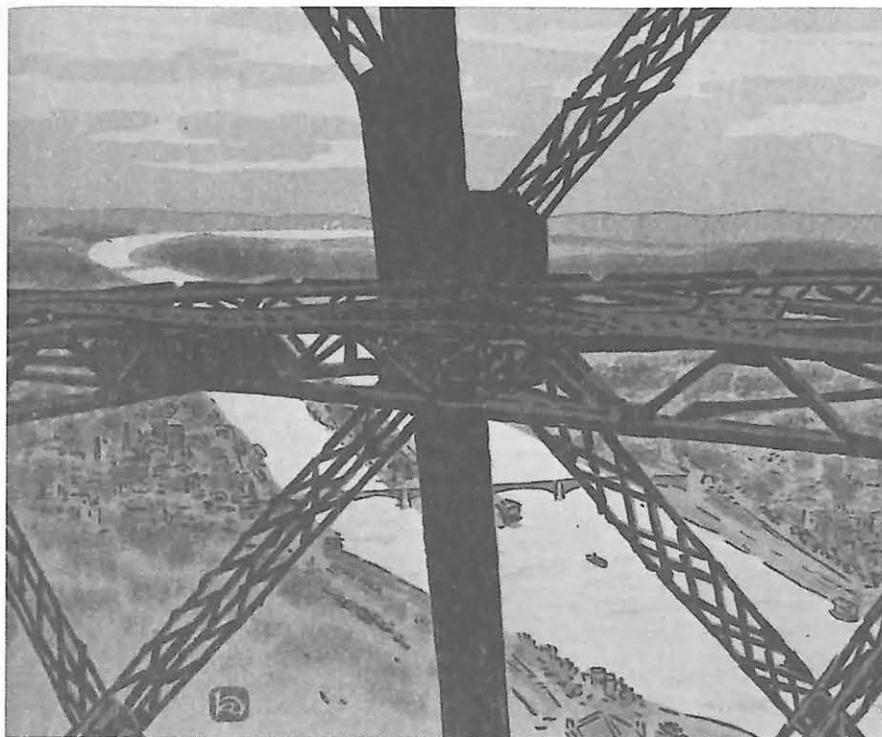
20—S. Wichmann et al., *Welt Kulturen und moderne Kunst*, Munich, 1972 (catalogue d'exposition) ; édition anglaise abrégée : *World Culture and Modern Art*, pp. 115-121.

21—*Ibid.*

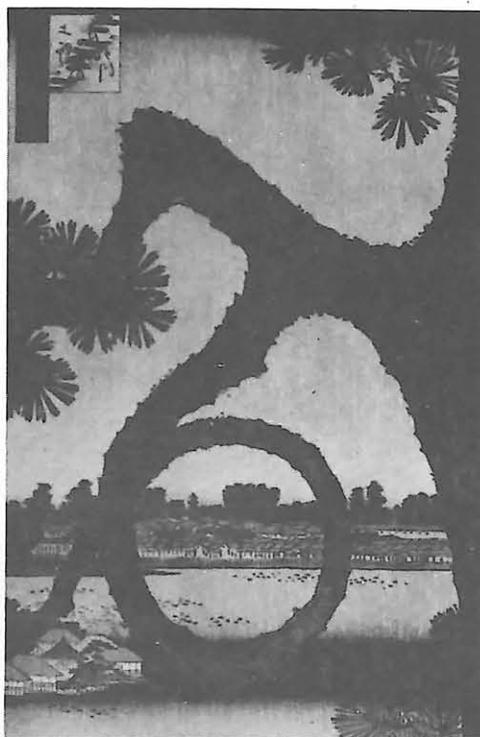
22—C. F. Ives, *The Great Wave, the Influence of Japanese Woodcuts on the French Prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974, pp. 72-74. Voir aussi S. Inaga, Transformation de la perspective linéaire, *art. cit.*, ch. 2.

23—S. Wichmann et al., op. cit.

16



15



18



17



15. Utagawa Hiroshigé, *Pin à la branche enroulée à Uéno*, dans *Cent vues célèbres de Edo*, Musée national de Tokyo.

16. Henri Rivière, *Dans la tour* dans *Trente-six vues de la Tour Eiffel*, New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers the State University of New Jersey.

17. Utagawa Hiroshigé, *Kaméido Ténjin*, dans *Cent vues célèbres de Edo*, Musée national de Tokyo.

18. Paul Cézanne, *Le Pont de Maincy*, Paris, Musée du Louvre (Giraudon).



ment par la même obsession plastique que les maîtres de l'*ukiyo-é* et les autres peintres japonais. Mais cette coïncidence de préoccupations artistiques doit fatalement engendrer, dans cette vogue de l'art japonais, une convergence, une cristallisation. C'est le cas en particulier de Van Gogh et de Gauguin.

Examinons de près une célèbre copie du *Prunier en fleurs* d'après Hiroshigé (ill. 19) de Van Gogh, une des œuvres que le peintre appelle «japonaiserie» (ill. 20). Cette copie est exécutée à Paris entre 1886 et 1888, avant le séjour du peintre à Arles, où il va «voir les choses avec un œil plus japonais» (24). Nous pensons qu'elle préfigure son esthétique japoniste qu'il va développer à Arles, comme en témoignent ses lettres. Dans une lettre à Émile Bernard datée de juin 1888, Van Gogh parle du «contraste piquant» entre le noir et le blanc que l'on trouve chez les Japonais avec «leur buisson d'épines noires étoilé de mille fleurs blanches». Ce contraste noir-blanc est, selon lui, «aussi piquant que celui du vert et du rouge» (25).

Si l'on confronte cette copie avec l'estampe originale en se référant à ces mots de Van Gogh, on peut déceler non seulement ce que l'artiste puise dans

24—*Correspondance de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard-Grasset, 1960, lettre à Théo, n. 500.

25—*Ibid.*, lettre à Émile Bernard, n. 6.

l'art de l'*ukiyo-é* mais aussi son interprétation subjective de l'art japonais. Dans sa copie, en raison des teintes plus vives qu'il choisit, le contraste entre le ciel rouge et la terre verte est beaucoup plus violent que dans l'original. Le contraste entre le tronc noir et les fleurs blanches, lui aussi, est plus vif et plus net que chez Hiroshigé. Ce qui est particulièrement frappant, c'est que Van Gogh rend plus noire la partie du tronc en gros plan qui se situe devant le fond blanc et plus rougeâtre l'autre partie devant le fond vert, de sorte que ce tronc se découpe plus nettement sur le fond que dans l'original. Dans cette exagération à la fois instinctive et intentionnelle, l'on peut trouver la leçon la plus essentielle que Van Gogh tire de l'art japonais.

Ce qui est contradictoire dans cette observation, c'est que l'idée du contraste entre noir et blanc, entre rouge et vert, qu'il va développer dans sa lettre en se référant à l'art japonais, n'est pas véritablement inhérente à l'estampe originale de Hiroshigé. C'est plutôt l'esthétique propre à Van Gogh qui se reflète dans sa copie. Dans la composition de Hiroshigé, la chute du second plan fournit à Van Gogh une occasion de découvrir et d'exprimer avec succès l'effet du contraste que produisent les teintes plates et pures juxtaposées. C'est à travers la chute du second plan dans l'estampe de Hiroshigé que Van Gogh établit sa propre théorie de la couleur pure en tant que moyen d'expression.

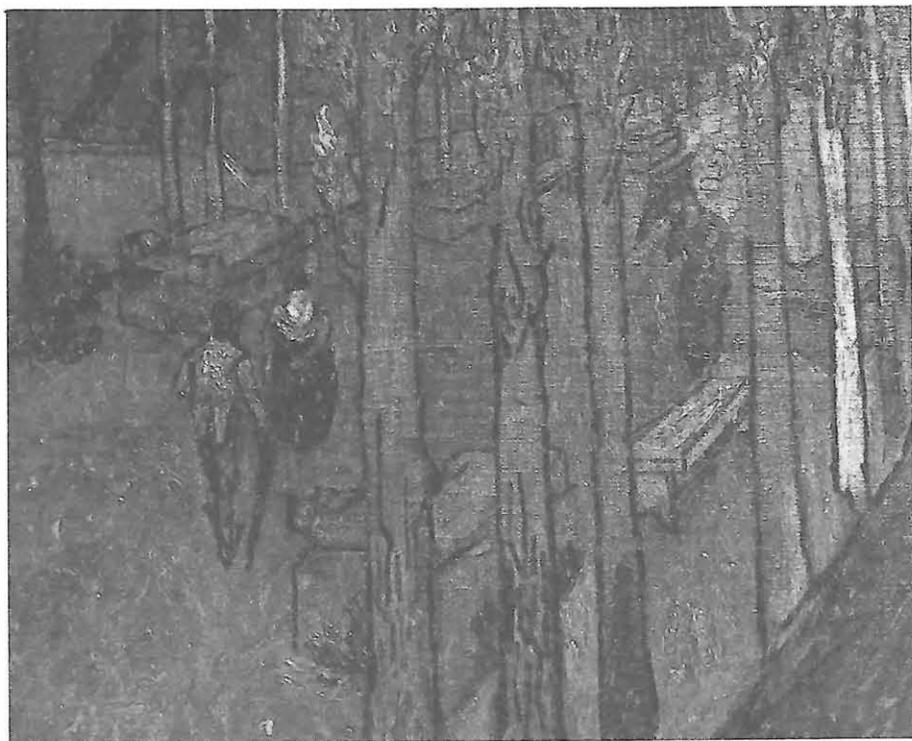


Dans cette fusion des deux conceptions catalysée par l'art japonais, la représentation plastique traditionnelle par l'utilisation du clair-obscur et du modelé se transforme en vision fondée sur la valeur autonome et expressive des couleurs pures. Ainsi le japonisme de Van Gogh ne consiste-il pas seulement en la réception passive d'une influence mais comporte également une phase active et subjective.

En se fondant sans doute sur cette expérience, Van Gogh peint beaucoup de toiles avec chute du second plan : *Prunier en fleurs* (26) ; *Les chardons* (27) ; *Vue d'Arles*, etc. Parmi celles-ci, dans *Les Alyscamps* (ill. 21), il introduit le contraste de valeur complémentaire entre les arbres bleus et la terre jaune, tout en négligeant tant les couleurs locales que le clair-obscur. Cette composition avec sa coloration irréaliste préfigure soit les Nabis, comme en témoigne une œuvre de Maurice Denis, *Paysage aux arbres verts* (1893), soit le fauvisme, comme ces œuvres de Maurice de Vlaminck, *Paysage aux arbres rouges* (1906) et de Derain, *Estaque, trois arbres* (1906) (ill. 22), où la superposition des arbres sur le fond

26—Ch. Yamada, *Ukiyo-e to inshô-ha* (L'*ukiyo-é* et l'impressionnisme), Tokyo, Shibundô, 1973.

27—J. L. Daval, *Journal de l'art moderne, 1884-1914*, Zurich, Skira, 1973, p. 43.



21

19. Utagawa Hiroshigé, *Prunier en fleurs* dans *Cent vues célèbres de Edo*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

20. Vincent Van Gogh, *Japonaiserie, prunier en fleurs*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

21. Vincent Van Gogh, *Les Alysamps*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

22. André Derain, *L'estaque, trois arbres*, Toronto, Art Gallery of Ontario.

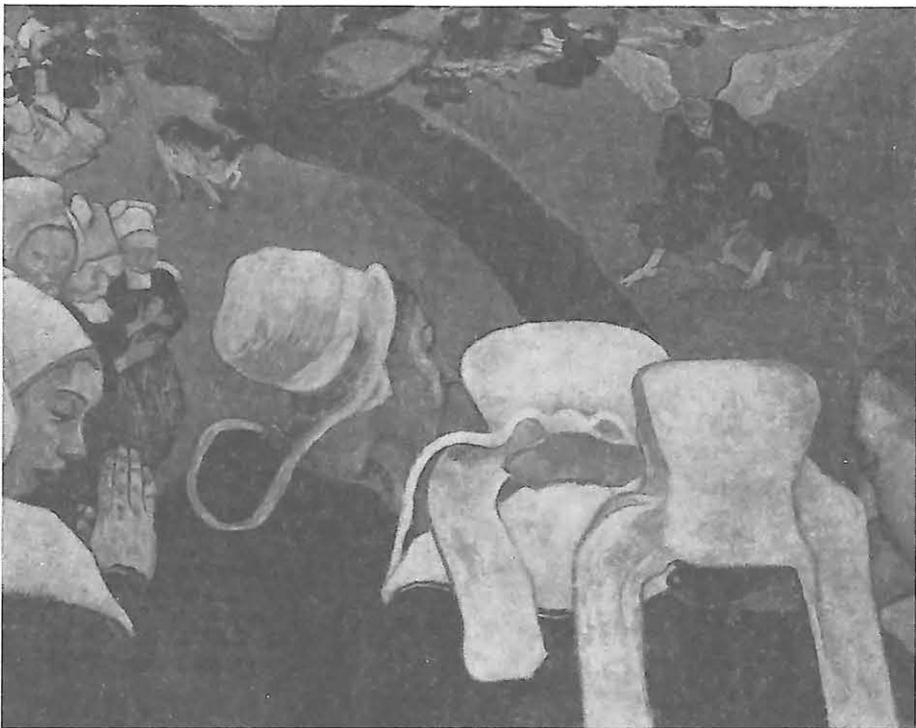
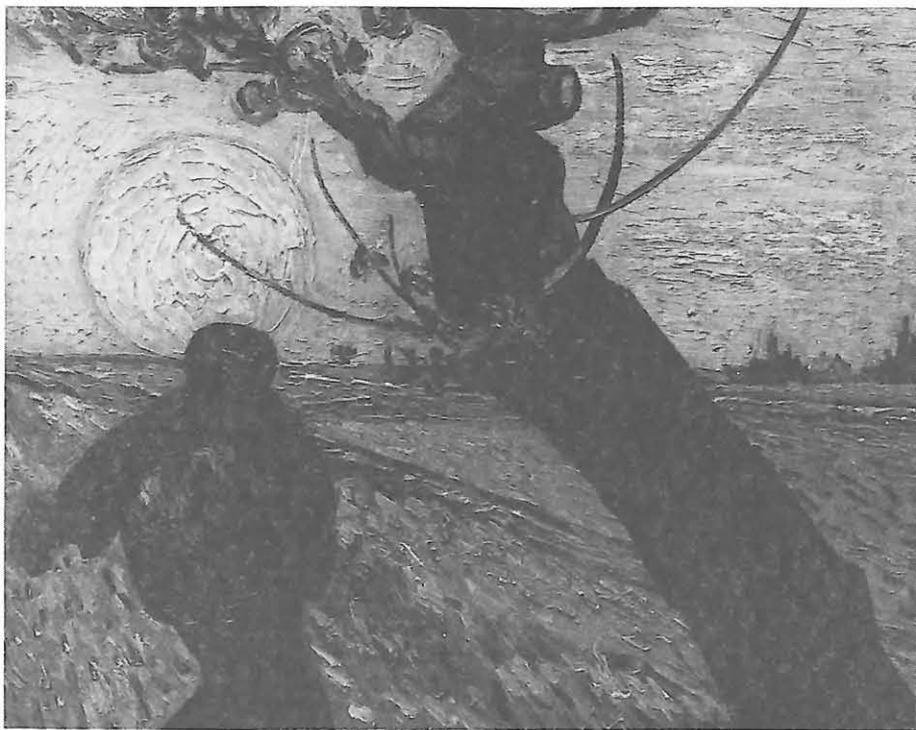


22

23. Vincent Van Gogh, *Le Semeur*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.

24. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon*, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

25. Utagawa Hiroshigé, *Motoyama dans Soixante-neuf stations de Kisokaidô*, Musée national de Tokyo.



n'est plus qu'un prétexte pour introduire le contraste des teintes dans la surface bi-dimensionnelle. Cette sorte de superposition du gros plan joue également un rôle important dans la première phase du cubisme de Georges Braque, ainsi dans *La Maison à L'Estaque* exposée à la galerie de Kahnweiler en 1908.

Une des œuvres les plus caractéristiques de l'emploi systématique de la chute du second plan est *Le Semeur* (1888) (ill. 23) (28). L'image du soleil rayé par la silhouette d'une branche d'arbre est, semble-t-il, une invention inspirée par l'image japonaise que doit avoir vue Van Gogh soit dans la revue *Le Japon artistique* (1888-1891), éditée par Samuel Bing, soit dans la revue *Paris illustré* dont le numéro 45-46 (mai 1886) est entièrement consacré aux études sur le Japon. Nous savons par ailleurs que l'estampe d'une geisha de Keisai Eisen sur la couverture de ce numéro est copiée par Van Gogh dans une autre «japonaiserie» (29).

La ressemblance est frappante entre ce tronc d'arbre qui partage la composition et un autre arbre qui coupe, lui aussi, et d'une manière semblable, la surface de la toile : il s'agit de *La Vision après le sermon* (1888) de Paul Gauguin (ill. 24). D'où vient cette analogie ? Pour le moment on n'a trouvé aucun témoignage qui explique l'emprunt direct de l'un à l'autre. D'une part, chez Van Gogh le tronc d'arbre en relief, qui succède directement à sa copie de Hiroshige, reflète clairement son japonisme. D'autre part, dans une lettre adressée à Van Gogh, Gauguin avoue lui-même, à propos d'un autre tableau qui représente une lutte de gamins, que c'est «tout à fait japonais» (30). La lutte de Jacob avec l'ange est censée être tirée de la *Manga* de Hokusai (31). Ces remarques sur le japonisme de Gauguin concordent bien avec les témoignages d'Émile Bernard (32), d'Édouard Dujardin (33),

d'Albert Aurier (34), et en particulier avec celui de Camille Pissarro : «Je ne reproche pas à Gauguin d'avoir fait un fond vermillon, ni deux guerriers luttant et les paysannes bretonnes au premier plan, je lui reproche d'avoir chipé cela aux Japonais et aux Byzantins et autres» (35). Bref, cette ressemblance symptomatique de la composition nous renseigne sur l'intensité de l'obsession de la chute du second plan provoquée chez ces artistes par l'art japonais.

Or l'importance de la chute du second plan chez Gauguin n'est pas encore systématiquement étudiée par les historiens d'art, à quelques exceptions près bien sûr, parmi lesquelles se trouve un article de Kunio Motoé (36). Et dans l'étude d'un artiste «japoniste» tel que Gauguin, il importe moins de repérer les traces d'emprunts directs à l'art japonais dans son œuvre que de suivre le processus d'intégration au cours duquel il poursuit sa propre évolution artistique.

La préoccupation centrale de Gauguin dans *La Vision après le sermon* est, sans aucun doute, le contraste entre les femmes bretonnes et la scène imaginaire de la lutte de Jacob avec l'ange, vision que se font ces femmes bretonnes du sermon qu'elles viennent d'écouter. En effet, Gauguin écrit à Van Gogh : «Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité (...). Pour moi, dans ce tableau, le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière, par suite du sermon. C'est pourquoi il y a contraste entre les gens nature et la lutte dans son paysage, non nature et disproportionnée» (à Pont-Aven, 1888) (37). Le tronc en diagonale qui sépare hardiment la toile sert de démarcation entre le monde réel et le monde imaginaire. Le manque de second plan exprime plastiquement la distance entre la scène imaginaire et les femmes réelles. A cause de cette absence de second plan, les femmes bretonnes possèdent un caractère ambigu : elles sont à la fois à l'extérieur de cette image biblique, avec nous, et restent à l'intérieur du tableau. C'est donc à cause de ce rôle ambigu du gros plan accentué par la chute du second plan que nous, les spectateurs, sommes invités, avec ces

28—Ch. Yamada, *op. cit.*

29—F. Orton, Vincent Van Gogh and Japanese Prints, an Introductory Essay, *Japanese Prints collected by Vincent Van Gogh*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, 1978, pp. 14-23.

30—*Lettres de Gauguin*, éd. par M. Malingue, Paris Grasset, 1946, p. 133.

31—Y. Thirion, L'Influence de l'estampe japonaise sur l'œuvre de Gauguin, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-juin 1956, pp. 95-114.

32—E. Bernard, De l'art naïf à l'art savant, *Mercure de France*, avril-juin 1895, pp. 333 sq. : «L'étude des crépons japonais nous mène (avec Anquetin) vers la simplicité. Nous créons le cloisonnisme, 1886» (cité par Thirion, *art. cit.*, p. 98). E. Bernard, *Mercure de France*, décembre 1903, p. 680 : «Son avant-plan (de Gauguin) sur un fond de parti pris tout rouge où deux lutteurs empruntés à un album japonais furent dévolus à représenter une vision».

33—E. Dujardin, Le cloisonnisme, *La Revue indépendante*, mars 1888, p. 487. Dujardin rapproche les images d'Épinal et l'art japonais comme l'art primitif et l'art populaire, et souligne «l'idée d'un japonisme pictural» (cité par Y. Thirion, *art. cit.*, p. 100).

34—A. Aurier, Les Symbolistes, *Revue encyclopédique*, avril 1892, p. 482 ; rééd. dans *Oeuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1893, pp. 304-305 : «Les symbolistes actuels se réclament des Primitifs de toutes les écoles, des maîtres de toutes les époques où l'art encore purement traditionnel n'était point souillé par les sacrilèges désirs de réalisme et d'illusionnisme. Ils sont (...) un peu aussi les cousins des Japonais. L'initiateur incontestable de ce mouvement artistique (...) fut Paul Gauguin».

35—C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, éd. par J. Rewald, Paris, Albin Michel, 1950, p. 234, lettre du 10 avril 1891.

36—K. Motoé, Psychological Distance in Gauguin's Work, his Use of Foreground and Background, *Annual Bulletin of The National Museum of Modern Art in Tokyo*, 1979, pp. 92-105.

37—J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 2e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1962, p. 200 et note 22, p. 239.

26. Paul Gauguin, *Le Christ au jardin des oliviers*, West Palm Beach (Floride), Norton Gallery and School of Art.



femmes vues de dos au premier plan, à assister à cette scène imaginaire. Le contraste dualiste de ce tableau nous permet ainsi de nous identifier aux personnages au lieu de simplement les voir. L'effet d'empathie (*Einfühlung*), ainsi obtenu par un moyen purement plastique, constitue un des éléments principaux du symbolisme de Gauguin.

De même, la confrontation d'espaces hétérogènes dans *l'Autoportrait au Christ jaune* (1889), suggère symboliquement l'identification de Gauguin avec le Christ (38). Par ailleurs, dans *Le Christ au Jardin des oliviers* (1889) (ill. 26), la solitude et le désespoir du Christ, incarné par Gauguin, sont exprimés par le contraste extraordinaire entre le Christ en gros plan à gauche et le petit Judas et d'autres disciples à l'arrière-plan à droite. Cet écart entre le premier plan et l'arrière-plan, qui symbolise non allégoriquement mais plastiquement la solitude et l'aliénation de Gauguin sous les traits de Jésus, est rehaussé de plus par un olivier dépouillé qui, séparant verticalement la composition en deux, condamne Gauguin à la souffrance rédemptrice.

Or la signification que Gauguin donne à l'arbre central de sa composition n'est pas toujours purement plastique. A Tahiti, en effet, inspiré soit par les reliefs bouddhistes de Borobudur dont il possède des photos, soit par la religion indigène parfois teintée de christianisme, Gauguin commence à accorder à ses arbres un rôle à la fois plastique et allégorique : *Pastorales tahitiennes*, *Fatata te miti*, *Te Arii vahine* (*La femme aux mangos* — adaptation d'un Cranach), *Pareo*, etc. L'arbre qui se situe au centre de sa composition se transforme soit en arbre de vie, soit en arbre de la science du bien et du mal, dont le fruit va être cueilli par le jeune homme central de *D'où venons nous, qui sommes nous, où allons nous* ?

Ainsi l'étude de la chute du second plan nous propose-t-elle une voie pour déchiffrer la structure de l'espace

pictural qui sert de charpente au symbolisme de Gauguin. Elle est la clef purement plastique d'une iconologie de son œuvre.

Vogue et réaction

Jusqu'à maintenant, nous avons essayé de mettre en évidence la coïncidence plutôt que la prétendue influence entre l'*ukiyo-e* et la figuration des peintres impressionnistes et de leurs successeurs, la cristallisation que cette coïncidence a provoquée dans l'expression de Van Gogh et de Gauguin en particulier, et enfin l'apport personnel de ces artistes dans le milieu «japonisant» du monde occidental.

Cependant, dans notre perspective, la dénomination de Japoniste à propos de tel ou tel peintre paraît tout à fait secondaire, car elle repose toujours sur le jugement subjectif de l'artiste ou de son entourage. Il serait aussi stérile d'insister sur le «japonisme» de Van Gogh ou de Gauguin pour la simple raison qu'ils se nomment volontiers japonistes, que de s'obstiner, inversement, à dénier le «japonisme» de Cézanne sous prétexte que ce dernier a toujours détesté l'art d'Extrême-Orient (39). Ce qui est plus essentiel,

38—S. Takashina, *Iesu to shiteno jigazō* (L'autoportrait en Jésus), *Gendaishisō* (Revue de la pensée d'aujourd'hui), octobre 1978, janvier-février 1979.

39—«Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises» (E. Bernard, *Souvenir de Paul Cézanne*, *Mercur de France*, 1er octobre 1907, p. 400). En ce qui concerne les images chinoises et japonaises, il répond à Joachim Gasquet : «Je ne les connais pas, je n'en ai jamais vu» (J. Gasquet, *Cézanne*, nouvelle éd., Paris, Bernheim-jeune, 1926, p. 70). Il est clair que ces

c'est le fait que non seulement Gauguin et Van Gogh mais aussi Cézanne sont alors obligés de parler bon gré mal gré de l'art japonais. La vogue de l'art japonais est telle que l'on ne peut y rester indifférent.

Pourquoi les réactions de Cézanne à l'art japonais sont-elles en opposition avec celles de Van Gogh, par exemple, alors qu'ils utilisent tous les deux la technique de la chute du second plan ? Il est vrai que Cézanne détestait le cloisonnisme «qui circonscrit les contours d'un trait noir», «défaut» commun à l'estampe de l'*ukiyo-e* (40). Mais on doit aussi tenir compte de l'apparition simultanée (que nous mettons ici en évidence) dans l'estampe de l'*ukiyo-e* et la peinture occidentale d'un processus de destruction de la perspective linéaire et de création d'un nouvel espace plastique. Ce que l'estampe de l'*ukiyo-e* apporte alors aux Occidentaux correspond sans doute à ce qu'ils cherchent, sont en train de découvrir ou viennent d'entrevoir par eux-mêmes. D'où des réactions ambivalentes à l'égard de l'art japonais, qui oscillent entre l'enthousiasme et l'écœurement.

Ernest Chesneau exprime avec pertinence cette réaction de la part des artistes occidentaux vis-à-vis de l'art japonais lorsqu'il écrit, à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris en 1878, que les artistes intéressés par cet art «y trouvèrent une confirmation plutôt qu'une inspiration à leur façon personnelle de voir, de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature. De là un redoublement d'originalité individuelle au lieu d'une lâche soumission à l'art japonais» (41). N'oublions pas aussi la

deux propos se contredisent. D'ailleurs, comme l'affirme Gasquet, Cézanne avait lu les volumes d'Edmond de Goncourt sur *Outamaro* (1891) et *Hokusai* (1893) bien qu'il ne semble en avoir gardé aucun souvenir.

40—P. Cézanne, Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, cf. *Conversation avec Cézanne*, présentée par F. M. Doran, trad. française, Paris, Macula, 1978, pp. 46 et 195.

41—E. Chesneau, Le Japon à Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, pp. 385-397. Cf. le catalogue d'exposition *Ukiyo-e Prints and the Impressionist Painters*, op. cit., pp. 234-249, où se trouvent les notes établies par l'auteur.

déclaration sinon de guerre, du moins d'indépendance vis-à-vis de l'art japonais, prononcée par Camille Pissarro dans la lettre à son fils après sa visite d'une exposition organisée par Samuel Bing chez Durand-Ruel en 1893 : «Ces artistes japonais nous confirment dans notre parti pris visuel» (42).

Dans cette convergence des préoccupations artistiques entre l'Est et l'Ouest se trouve donc la raison pour laquelle des artistes occidentaux choisissent — non sans quelque ambivalence — l'art japonais, sinon comme leur principale source d'inspiration, du moins comme une référence indispensable pour la solution de leur propre problème (43).

Certes l'abandon du second plan était en quelque sorte surdéterminé dans le milieu artistique de la fin du 19^e siècle en France. Mais c'est bien par l'intermédiaire de ce parti pris technique que des peintres tels que Van Gogh et Gauguin ont été amenés à approfondir leur propre activité créatrice en se référant à l'art japonais. Si les artistes occidentaux gravitaient alors autour de l'art japonais, ce ne sont pas les artistes japonais mais les Occidentaux eux-mêmes qui ont développé ce mouvement que l'on appelle «japonisme» (44).

42—C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, op. cit., p. 298, lettre du 3 février 1893.

43—Selon Jean-Paul Bouillon, on ne peut d'ailleurs négliger le fait que l'abandon du second plan que l'on trouve dans l'art japonais caractérisait déjà la gravure de Bracquemond avant sa «découverte» de l'estampe japonaise. J. P. Bouillon, Remarques sur le japonisme de Bracquemond, in Ch. Yamada (éd.), *Japonisme in Art — an International Symposium*, Tokyo, Kôdansha-international Ltd., 1980. Sur ce point délicat de la notion de l'influence, voir aussi M. Polanyi, *Tacit Dimension*, New York, Doubleday, 1966, pp. 4-25 ; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1960, traduction française par G. Durant, Paris, PUF, 1971, p. 101 ; et en dernier lieu, S. Inaga, Transformation de la perspective linéaire, op. cit., ch. 3.

44—Cf. P. Francastel, *Peinture et société*, 2^e éd., Paris, Denoël-Gonthier, 1977, p. 329, note 73 de la 2^e partie ; S. Oshima, *Japonisme*, op. cit., p. 48.

ACTES DE LA RECHERCHE en sciences sociales

Revue bimestrielle

directeur — Pierre Bourdieu

réalisation — Centre de sociologie européenne

maquette — Jean-Pierre Jauneau

Nous remercions nos lecteurs pour leurs critiques et leurs suggestions qui nous ont été très utiles, et, plus généralement, pour les encouragements et l'appui qu'ils nous ont apportés. Nous espérons que nous continuerons à recevoir leurs observations.

Bulletin d'abonnement

à retourner à Actes de la recherche en sciences sociales

54, boulevard Raspail 75270 Paris cedex 06

Veillez m'inscrire pour : un abonnement (un an : cinq numéros simples) un réabonnement

à partir du numéro (préciser le numéro et l'année) : _____

nom : M., Mme, Melle _____ prénom : _____

adresse : _____

je joins un règlement de : France 90 F Ttc* Étranger 120 F individus (pour l'envoi par
145 F institutions avion, ajouter 40 F)

* Tva 4 % incluse

par chèque bancaire ou mandat à l'ordre de *Actes de la recherche en sciences sociales*, 54, boulevard Raspail 75270 Paris cedex 06

par chèque postal (nous adresser les 3 volets) à l'ordre du Ccp Actes de la recherche en sciences sociales 15 964 01 Z Paris

Ne pas envoyer directement de chèques aux Ptt

Diffusion aux libraires

Paris : Éditions de Minuit, 9 rue Bernard Palissy, 75006 Paris. Tél. 222 37 94.

Paris-Province-Étranger : Seuil, 27 rue Jacob, B.P. 80, 75261 Paris-cedex 06.

Canada : Diffusion Dimedia Inc., 539 boulevard Lebeau, Saint-Laurent, P.Q., H4N 1S2.

Suisse : La Cité-L'Age d'homme, 10 Métropole, 1009 Lausanne.

Édité par le service des publications de la Maison des sciences de l'homme, Paris

Commission paritaire 56003

Imprimé en France chez Corbière et Jugain, Alençon

Tous droits réservés pour tous pays

Dépôt légal : 3e trimestre 1983