

TRANSFORMATION DE LA PERSPECTIVE LINÉAIRE

Un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon

Shigemi INAGA

(Version condensée d'un Mémoire présenté pour la licence ès arts libéraux à la Section française de la Faculté des arts libéraux de l'Université de Tokyo en 1978, corrigée par l'auteur en janvier 1981 — texte français adapté par Jean-Paul Bouillon.)

Importée au Japon au milieu du XVIII^e siècle, la perspective linéaire occidentale offrait un nouvel espace plastique aux artistes japonais. En adaptant cette technique nouvelle à leur culture propre, ceux-ci devaient créer une nouvelle forme caractéristique de représentation de l'espace: la « chute du second plan ». Si les impressionnistes et leurs successeurs tirent 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 croient avoir trouvé une solution à leur problème dans cette « chute du second plan ». En reprenant l'analyse de la destruction de la perspective linéaire du Quattrocento, notre étude cherchait à mettre en évidence cet aspect des échanges culturels entre l'Europe — la France surtout — et le Japon, en adoptant les trois points de vue suivants:

Le point de vue historique: le processus d'importation et de déformation de la perspective linéaire occidentale dans l'art japonais, et l'invention de la « chute du second plan » dans la peinture japonaise de l'époque de Edo; puis l'utilisation de cette nouvelle formule par les peintres occidentaux de la deuxième moitié du XIX^e siècle pour remettre en cause l'espace de la Renaissance.

Le point de vue culturel: la mise en évidence d'une relation étroite entre le mode de représentation de l'espace et la conception du monde valable pour une nation donnée à une époque donnée; relation qui joue dans les deux sens puisqu'elle permet de définir une conception du monde à partir d'un certain mode de représentation de l'espace, mais aussi, inversement d'expliquer comment une nation peut être amenée à choisir une nouvelle forme d'espace à partir d'une conception du monde.

Le point de vue psycho-sociologique enfin; les deux recherches précédentes conduisent à s'interroger sur la valeur qu'on peut attribuer à la notion d'« influence » dans l'activité créatrice, pour donner une nouvelle définition franco-japonaise du « dialogue » dans le domaine artistique.

*
* *

Quelques remarques ou rappels sur le système perspectif du Quattrocento, autrefois considéré à tort comme seul moyen « objectif » de représenter le réel, sont au préalable nécessaires.

Dans son essai fondamental sur la question de la perspective E. PANOFISKY insiste sur la différence entre l'image construite par la perspective linéaire et celle qui se forme, en réalité, sur la rétine. En s'appuyant sur cette différence, il essayait de détruire le mythe d'une perspective linéaire « objective ». Cette différence existe bien en effet, mais elle est en réalité indispensable pour produire l'illusion de la troisième dimension, et ne prouve donc pas le caractère arbitraire de la perspective linéaire (1). Du point de vue psycho-physiologique, comme l'a rappelé R. ARNHEIM, l'image formée sur la rétine est sans importance; et comme l'avait souligné auparavant J. GIBSON, « sight is not merely a specific autonomous sense, but is interrelated with the other senses in a highly complex sensory system », où la rétine compte moins que le cortex visuel du cerveau (2). D'autre part, la

connaissance visuelle systématique (« visual world ») ne se réduit pas à la représentation qu'en donne la perspective linéaire (« visual field ») : le plat représenté par une ellipse dans le « champ visuel » est en réalité un plat circulaire dans notre « monde visuel ». Autrement dit, quand il faut représenter un objet sur le tableau, il faut aussi accepter l'un de ces deux systèmes visuels, désormais incompatibles, puisque le tableau n'a que deux dimensions (3).

L'utilisation de la perspective linéaire contraindrait donc à privilégier un système de représentation qui met d'abord en évidence, 1) la grandeur relative des objets, 2) leur localisation, 3) l'espace qui les sépare, aux dépens de l'information sur la nature-même de ces objets. Et si, en ce cas, l'on peut déterminer « objectivement » la position relative des objets par la mesure géométrique, ce choix se fait pourtant toujours au détriment du « visual world », non moins indispensable et objectif que le « visual field ».

Il s'ensuit que la perspective du Quattrocento peut être qualifiée à la fois d'objective et de subjective. Elle est mathématiquement objective: « Thus the artist of the Italian Renaissance did contribute to the « progress » of science by finding a relatively non subjective way to make pictorial images which everyone, regardless of cultural background, could *learn* to become oriented to or respond to (4). » Mais le fait qu'elle choisisse le « visual field » au lieu de « visual world » l'entache également de subjectivité.

Malgré l'erreur initiale, la démarche de PANOFISKY est donc bien légitime lorsqu'elle vise à montrer que la perspective de la Renaissance est une « symbolische Form » du Quattrocento: « Man sieht (...) daß gerade diese neuzeitlichen Perspektivprobleme die Zeiten, Nationen und Individuen zu einer besonders entschiedenen und sichtbaren Stellungnahme herausfordern mußten (5). »

Si la perspective, tout en étant « géométrique » et « objective », peut ainsi refléter en même temps un jugement de valeur, reste à savoir alors quelle est la nature de ce jugement.

Dans le cas de la Renaissance on a pu avancer l'explication que la recherche d'une copie « mécanique » de la réalité (le panneau de verre placé verticalement entre l'œil et le monde extérieur, et sur lequel vient s'inscrire le contour des objets) correspond à la volonté de fonder un rationalisme scientifique ayant valeur universelle et illustrant en même temps la toute puissance divine (6).

Il y aurait ainsi une « Vérité » de l'espace dont PANOFISKY a évoqué la constitution: « Und hier zeigt besonders deutlich, daß der « ästhetische Raum » und der « theoretische Raum » den Wahrnehmungsraum jeweils sub specie einer und derselben Empfindung umgeformet zeigen, die in dem einen Fall anschaulich symbolisiert, in dem anderen aber logifiziert erscheint (7). » L'espace perçu et considéré comme une vérité est, en fait, conditionné tant du point de vue esthétique que du point de vue logique. Et ce conditionnement donne sans doute la clef des particularités de « type » comme « style ».

E.H. GOMBRICH a donné à ce sujet une métaphore très adéquate: « These (...) tell us lot about the procedure of any artist who wants to make a truthful record of an individual form. He begins not with his visual impression but with his idea or concept: (...) The individual visual information, those distinctive features I have mentioned, are entered as it were, upon a pre-existing blank of formulary. And as often happens with blanks, if they have no provisions for certain kinds of information we consider essential, it is just too bad for the information. (...) And just as the lawyer or the statistician could plead that he could never get hold of the individual case without some sorte of framework provided by his forms and blanks, so the artist could argue that it makes no sense to look at a motif unless one has learned how to classify and catch it within the network or a schematic form (8). »

Pour GOMBRICH ce « network of a schematic form » est un « mental set » au sens psychologique du terme. Et si GOMBRICH a donné ainsi un modèle significatif de la phrase transitoire d'un changement de style sur le plan esthétique, c'est Thomas KUHN qui a présenté dans son livre *Structure of Scientific Revolutions* (1962) un autre modèle parallèle sur le plan logique: « paradigme ». Loin d'être incompatible l'un avec l'autre (9), ces deux niveaux de conditionnement, se stratifiant l'un sur l'autre, ou même s'entrelaçant dans l'activité mentale de l'homme, comme l'a montré E. CASSIRER dans sa *Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), président au changement de conception du monde que se fait une culture à une époque donnée, (il serait utile en l'occurrence de nous rappeler que c'est à CASSIRER que PANOFISKY a emprunté le terme: « symbolische Form (5). »

Toute représentation de l'espace reflète ainsi la sensation de l'espace et la conception de l'univers propre à un individu ou à une culture donnée où elle s'enracine profondément. Et toute forme de

représentation perceptive affecte et conditionne inversement un jugement de valeur et une structure mentale particulière. L'examen des différents types de perspective et de leurs changements historiques conduisent au déchiffrement de chaque culture et de sa transformation, et c'est en ce sens qu'on peut recevoir les propositions de P. FRANCASTEL: « Il ne fait scientifiquement aucun doute que l'art d'une époque est davantage que l'expression littéraire d'une société: il se fonde sur les structures mentales et physiologiques les plus profondes de l'homme, il n'est pas une superstructure, mais un langage (10). »

I. ACCEPTATION ET DÉFORMATION DE LA PERSPECTIVE LINÉAIRE AU JAPON

C'est à partir de la fin du XVI^e siècle que le Japon commence à subir l'influence de la culture européenne (11). Lors de cette première rencontre, les Japonais calquent et imitent des peintures importées d'Occident, avec perspective linéaire et atmosphérique, modelé et clair-obscur (première École à l'Occidentale).

Le Shôgunat interdisant les échanges internationaux et la propagation du Christianisme, cette rencontre ne dure qu'un siècle. Et la première École à l'occidentale doit son déclin à ses liens étroits avec le Christianisme.

Plusieurs Écoles tirent ensuite une partie de leur technique de la peinture occidentale: les successeurs de la « première », les prêtres bouddhistes de la secte de Obaku, les « connaisseurs de la peinture étrangère » (Karaé-mékikishiki), l'École de Nanpin, etc. Mais tout en utilisant le modelé et le clair-obscur, ces Écoles ne tirent plus parti de la perspective.

Cet abandon de la perspective acceptée par la première École peut s'expliquer finalement par le fait que les Japonais n'étaient pas encore préparés à recevoir la perspective, qu'ils ne « désiraient » pas représenter l'espace à l'aide de cette technique nouvelle. L'image exécutée par la première École s'explique d'abord par le souci de celle-ci à copier méticuleusement l'original: en fait, elle ne l'« accepte » pas à proprement parler. Il n'y a du même coup aucun témoignage positif démontrant la relation entre la première École à l'occidentale, et la seconde, dont il va être question maintenant.

I. - 1. PREMIÈRE TENTATIVE

La première tentative de composer véritablement un tableau en utilisant la perspective linéaire apparaît vers 1740. OKUMURA Masanobu (1686-1764), qui insiste lui-même sur son originalité en tant que fondateur de l'Ukié (« trompe-l'œil ») nous en laisse quelques exemples.

Certes il réussit à produire l'illusion de l'espace quand il représente l'intérieur d'un théâtre (fig. 1), mais lorsqu'il essaie de combiner espace intérieur et paysage extérieur (fig. 2), il ne respecte plus le principe de la perspective linéaire: il ne parvient pas à adapter un point de vue unique et fixe, et ne sait pas unifier premier plan et arrière plan (12). Tout en se servant de la perspective centrale en projection horizontale pour le premier plan, il présente l'arrière plan à vol d'oiseau, donnant au spectateur contemporain l'impression que la salle dont il figure l'intérieur est en vol au milieu du paysage (fig. 3, schéma n° 1).

Ce manque d'unité des espaces est cependant plus choquant pour nous que pour lui. D'abord, parce que l'utilisation de la vue à vol d'oiseau est une des conventions japonaises pour exprimer l'espace (école de Yamato-é) depuis le XI^e siècle au plus tard: Masanobu n'a pas d'autres styles d'expression du paysage — « mental set » de GOMBRICH. Ensuite, parce que l'illusion qu'apporte la perspective est si merveilleuse et si stupéfiante que l'on ne peut ressentir une incohérence dans son expression (et en ce sens la perspective unique de l'intérieur du théâtre n'est pas moins stupéfiante pour ces artistes que les perspectives combinées des deux autres œuvres). L'important est ici l'effet inédit de profondeur qui excite la curiosité, non la recherche d'un espace unifié sur le tableau, comme pour les peintres de la Renaissance.

Parmi les sources possibles de l'ukié: la gravure sur bois chinoise influencée par la peinture occidentale et importée au Japon (fig. 4); la gravure sur cuivre et les illustrations de livres occidentaux introduits au Japon après 1720 (date de la levée de l'interdiction de ces importations sauf pour les

livres chrétiens); et la « vue d'optique » — sorte de camera obscura — en vogue parmi le public occidental du XVIIIe siècle est déjà connue au Japon à la fin du XVIIe siècle — sans qu'on puisse encore préciser son rapport avec l'ukié (13).

Masanobu et ses successeurs ne font pas de progrès notables. Ils se contentent d'imiter une perspective très marquée, qui devient à son tour convention inerte. C'est en contraste avec cette stagnation de l'ukié à Edo, qu'une nouvelle évolution se produit à Kyoto dans les années 1750.

Cette époque voit la vogue de Méganéé — une peinture regardée à travers un appareil à lentille convexe, ou « vue d'optique ». L'œuvre de MARUYAMA Ôkyo (1733-1795) est à cet égard caractéristique.

Sanjûsangen-dô tôshiya-zu (fig. 5) donne un exemple de sa façon d'exagérer la profondeur de l'espace. On remarquera aussi que l'artiste essaie de représenter l'extérieur d'un bâtiment en harmonie avec le paysage. Quand il décrit la fête de *Shijogawara* (fig. 6), il est plus hardi que Masanobu: il emploie à sa manière la nouvelle technique. Bien qu'il utilise la perspective centrale, il pose deux points de fuite à son tableau, ce qui en dit long sur son manque de compréhension de la raison d'être du point de fuite unique (schéma n° 2): Ôkyo accepte arbitrairement les conséquences de ce principe, mais sans le prendre lui-même en compte (fig. 7).

Encore une fois, s'il tire parti de la perspective linéaire, ce n'est pas parce qu'il cherche, comme les Européens, à unifier l'espace sur la toile, mais parce qu'il désire tirer un parti artistique de l'effet de profondeur dramatique produit par cette technique dans la composition. Ôkyo, qui accuse l'École de Kanô, alors dans sa période académique, d'avoir des compositions figées et trop ornementales, et qui recherche lui-même une expression « réaliste », ne parvient à ce réalisme qu'au niveau du détail: l'ensemble de la composition reste décoratif, et c'est le seul effet chez lui de l'usage de la perspective linéaire.

Cette tendance décorative est liée étroitement à l'attention prêtée au détail. Non seulement dans *Nagasaki* (fig. 10), mais surtout dans *Naniwa Ominato* (fig. 11), paysages pris à vol d'oiseau, il se perd tellement dans le détail qu'il ne peut plus tenir suffisamment compte de l'ensemble, ou plus précisément qu'il n'en reconnaît même pas la nécessité, de sorte qu'il ne trouve pas l'horizon. Ainsi, même quand il représente le plan le plus éloigné il ne se résoud pas à en diminuer la grandeur: au contraire, au fur et à mesure qu'il peint le paysage le plus éloigné de lui, son point de vue se rapproche de ce qu'il peint. Le point de vue se déplace donc sans cesse ça et là, au gré de la curiosité de l'artiste (schéma n° 3).

De plus, Ôkyo surélève le point de vue à mesure qu'il s'agit de regarder les lointains, conformément au style traditionnel de la peinture extrême-orientale (fig. 12), le second plan étant entassé sur le premier, l'arrière-plan sur le second. Si l'on ajoute la perspective linéaire à cet héritage culturel qui veut qu'on exprime le rapport proche-lointain par la superposition bas-haut (fig. 16), on rend tout simplement verticale, si l'on peut dire, la composition des méganéés de Ôkyo (fig. 6, 7).

A Edo également, la gravure des « sites célèbres » (méïsho) plaisait aux citadins qui trouvaient le loisir de faire ces excursions, et elle était de plus en plus en vogue: pour accentuer la sensation du réel, les artistes utilisent souvent la perspective linéaire.

A la fin des années 1760, UTAGAWA Toyoharu (1735-1814) aborde lui aussi l'ukié. Sa copie très fouillée d'une gravure occidentale (14) représentant Venise (fig. 13) n'accentue que faiblement la perspective, mais un examen attentif révèle l'influence du « schéma mental » propre au Japon. Le quai de droite ne répond pas à la règle de perspective occidentale: les lignes ne convergent pas toujours sur le point de fuite, mais restent souvent parallèles, voire divergentes (schéma n° 4). Souvenir de la convention japonaise d'une part, mais preuve aussi que Toyoharu a tendance, même inconsciemment, à surélever son point de vue pour mieux voir le quai déformé par la perspective (« visual world » préféré au « visual field »).

Une autre œuvre impressionnante montre la trace d'une influence chinoise (fig. 14). Mais là aussi les lignes de fuite ne convergent pas (schéma n° 5): la notion d'horizon fait défaut et la maison qui constitue le motif principal semble s'enfoncer dans la mer. Pourtant Toyoharu adoucit la perspective trop brutale de ses prédécesseurs, et l'utilise avec succès dans la représentation des paysages, avec laquelle elle semblait incompatible jusqu'alors.

Il va plus loin encore: avec Ôkyo, Toyoharu est parmi les premiers artistes à représenter non seulement dans la « copie » des œuvres étrangères mais aussi dans ses créations originales, le paysage en

perspective linéaire. En ce cas le point de vue adopté est en général plus élevé que celui des copies (fig. 15) : le « schéma mental » réapparaît ici fort clairement, avec cette utilisation de la « vue plongeante » traditionnelle.

Dans ses gravures, perspective linéaire et vue plongeante arrivent à se concilier. Conciliation évidente et frappante lorsque l'on compare ces œuvres à celle de son prédécesseur TORII Kiyohisa, qui se contente d'entasser verticalement, dans un paysage représenté en vue plongeante, une série de perspectives linéaires (fig. 16) (schéma n° 6).

Tous ces pionniers ignorent le principe même de la perspective linéaire mais ils font la découverte d'un nouvel espace plastique. Si le résultat de leurs expériences nous semble aujourd'hui bizarre et irréel, cela tient au plaisir même qu'ils éprouvent à articuler et à manipuler ce nouvel espace : leur tendance à exagérer l'effet de profondeur vient de leur étonnement devant l'illusion des trois dimensions.

I. - 2. NAISSANCE DE LA « PERSPECTIVE JAPONAISE »

Jusqu'alors les Japonais ont accepté la perspective linéaire sans tenir compte de son principe fondamental : elle a pu, dans un même tableau, coexister avec d'autres conventions de la peinture extrême-orientale. C'est à partir de cette acceptation éclectique que s'est formée peu à peu la « perspective japonaise ».

Avec Toyoharu, le paysage en perspective linéaire est désormais à la portée des peintres. Toyoharu a pu tirer ses informations du « salon » intellectuel constitué par les chercheurs en sciences occidentales hollandaises en particulier (Rangaku), comme le médecin SUGITA Gépaku (1733-1817), ou le botaniste HIRAGA Gén'naï (1728-1779), qu'il connaît. Près de lui habite SUZUKI Harunobu (1725-1770), l'un des maîtres les plus célèbres de l'estampe japonaise, qui, en 1765 invente la « nishikié » (gravure à couleurs multiples comme un « brocart »).

La gravure nishikié représente des prostituées (bijin-ga) et des acteurs (yakusha-é) : l'arrière plan est exceptionnel (le cas de mitaté-é), et quand Harunobu le représente, il a recours aux conventions de la peinture japonaise traditionnelle, yamato-é (fig. 17 et 18).

SHIBA Kôkan (1747-1818) se présente comme un disciple de Harunobu et dessine pendant quelques années sous les noms de Harushigé et de Harunobu en suivant l'enseignement de son maître, décédé subitement en 1770 (15). Mais il est remarquable de le voir utiliser fréquemment dans ses « démarquages » un arrière plan en perspective linéaire qui était inconnu à Harunobu (fig. 19 et 20).

Cette innovation est vraiment significative : dans la convention japonaise il était impossible de combiner « naturellement » des personnages « en gros plan » avec un arrière plan en vue plongeante, le point de vue de l'arrière plan étant trop haut pour s'accorder à celui, très bas, du gros plan et donnant l'impression que les personnages sont en vol. Cette difficulté put être résolue par la perspective linéaire en arrière plan, introduite par Kôkan. La perspective occidentale prépare ainsi l'unification de deux sortes d'estampes japonaises qui, jusqu'alors, étaient en vogue indépendamment : la méïsho-é (représentation de lieux célèbres) et la bijin-ga ou la yakusha-é (consacrées surtout aux personnages). On peut appeler cette combinaison : « personnage-paysage ».

Bien que Kôkan lui-même mette un terme à cette production avant 1775, cette superposition des personnages en gros plan sur un paysage en arrière plan devient un des styles dominants de l'estampe japonaise pendant presque vingt ans, à partir des années 1780. Malgré le rôle personnel joué par Kôkan dans la mise en œuvre de cette superposition, il est certain que tôt ou tard les artistes devaient arriver à ce type de composition en réunissant les apports des deux grands maîtres de la gravure japonaise de l'époque : Harunobu pour les personnages, Toyoharu pour le paysage.

Ce nouveau type de gravure « personnage-paysage » apparaît chez l'un des maîtres de la Yakusha-é, KATSUKAWA Shunshô (1726-1792) et chez deux maîtres de la bijin-ga, TORII Kiyonaga (1753-1815) et KITAGAWA Utamaro (1753-1806).

Certes, Shunshô incline à exagérer l'effet de convergence dans les détails (fig. 21 et schéma n° 7 : parapet du premier plan et pont de l'arrière plan), et il ne se libère pas tout à fait de la tendance à soulever le point de vue à mesure qu'il regarde les lointains. Mais il parvient, dans l'ensemble, à représenter une vaste étendue de paysage. Utamaro place un horizon (?) (fig. 22 et schéma n° 8),

qui reste toutefois assez surélevé (16). En réalité il ne réussit pas vraiment à combiner le gros plan à l'arrière plan et les personnages nous paraissent des géants, à quelques exceptions près (fig. 19). Chez Kiyonaga (fig. 23) ce type de combinaison où le second plan fait défaut trouve son expression la plus séduisante: les personnages se distribuent harmonieusement dans le paysage, et bien qu'il soit difficile d'évaluer la distance à laquelle se situe l'arrière plan, ces personnages n'en sont pas non plus totalement séparés. C'est par l'intermédiaire de ces figures féminines, dans lesquelles nous nous projetons, que nous sommes invités à visiter ce « lieu célèbre ».

Ces gravures échappent aux genres de la classification occidentale traditionnelle, bien qu'au Japon également elles soient rattachées soit au *bijin-ga* soit au *yakusha-é*: en fait ce ne sont ni des estampes de paysages, ni des estampes de personnages, les unes et les autres sont également « sujets », et si l'on peut parler à ce propos de « perspective japonaise », c'est précisément parce qu'elle embrasse à la fois, grâce à la « chute du second plan », plusieurs éléments hétérogènes.

Dans le domaine de la nature-morte (*kachô-ga*, c'est à dire « nature morte avec fleurs et oiseau(x) »), on assiste à la naissance d'un type de composition analogue, qui remet en cause de la même façon l'appellation même de nature-morte.

Parallèlement à ce que fait Toyoharu, l'École de Akita amorce la rénovation de son style au cours des années 1770. Dès qu'ils ont rencontré HIRAGA Gén'naï en 1773, SATAKE Shozan (1748-1785), daïmyô (suzerain) de la seigneurie de Akita, et ODANO Naotaké (1749-1780), son sujet, se mettent à étudier la perspective linéaire et le clair-obscur en se référant aux livres illustrés occidentaux que possède Gén'naï ou son groupe (17).

L'un des traits remarquables de cette école est le caractère systématique et positif de sa recherche. Shozan rédige pour la première fois au Japon un essai sur la peinture occidentale en 1778 (18). Dans la première partie, assez polémique (« *Gahô-kôryô* »: principes de discipline) Shozan souligne l'importance de la peinture comme moyen d'information et dénonce les formes d'expression conventionnelle qui ne permettent pas de rendre compte de la « réalité ». Il insiste sur la nécessité d'adopter le « principe de loin/près » et celui du clair/obscur. La dernière partie (« *Gazurikai* »: compréhension de la peinture) résume les principes de la perspective linéaire et atmosphérique, du clair/obscur et de l'ombre. En faisant état de l'analogie qui existe entre la structure physiologique de l'œil et celle du globe céleste, Shozan se persuade de la rationalité de ces principes. Tout en reflétant sans doute l'idéologie et le pédantisme de son maître Gén'naï, son raisonnement laisse deviner ici l'enthousiasme qu'éprouvent ces artistes quand ils redécouvrent la « vérité » en regardant le monde avec un regard à la fois libéré des conventions antérieures, et « éclairé » par les sciences occidentales.

Dans la pratique, ils commencent par abandonner la convention de la « vue plongeante » où « la barque dans le lointain est tout simplement placée en haut, la plus proche en bas, car on est ignorant du principe de loin/près » (19). Ils ont l'idée de placer un horizon très bas sur la toile du « *kaké-mono* » (format vertical), dont la hauteur correspond à trois ou quatre fois la largeur (fig. 24 et 25). Le premier plan, très réaliste, n'est pas très différent pourtant des styles et de la manière traditionnelle du « *kachôga* » de l'École de Kanô, bien qu'on trouve une utilisation systématique et trop exagérée du clair/obscur (fig. 25). Mais l'arrière plan est tout à fait original: l'effet d'éloignement doit encore un peu à l'expression du raccourci propre au paysage de « *sansuïga* » (paysage à la chinoise), mais l'exécution est une imitation de la gravure à l'eau-forte occidentale. Et c'est cette exécution délicate, en contraste avec la netteté du gros plan, qui produit l'effet atmosphérique.

Voici, à nouveau, un mode de composition où le gros plan et l'arrière plan se superposent, sans passer par un second plan. Le grossissement du premier plan est si poussé qu'une partie, ou même une grande partie, de l'objet déborde les limites du cadre; et d'autre part, le paysage du bas de la toile est si exagérément réduit que l'effet de raccourci en devient irréal: de là, l'impression d'une distance démesurée, résultant du rassemblement artificiel d'éléments hétérogènes (20). Mais cette composition reposant sur la « chute du second plan » produit aussi un effet inédit de « montage » qui permet le déploiement d'une grande virtuosité.

L'absence du second plan est donc d'une importance capitale: c'est elle qui permet la fusion, grâce à ce « vide », d'éléments hétérogènes dans un même tableau. La composition qui en résulte est un compromis entre nature-morte et paysage; ou plus généralement, entre un style japonais et un style occidental. Ambiguë par son sujet, elle ne relève vraiment ni de l'un ni de l'autre, mais c'est un

creuset artistique où sont analysés, juxtaposés, recomposés ces divers éléments, qui forment un alliage nouveau. Si le Japon est bien lui-même ce creuset culturel à la frontière de toutes les civilisations, il n'est pas impossible que « la chute du second plan » soit une « marge » artistique (au sens anthropologique du terme) qui fonctionne comme point de fusion entre le premier plan « traditionnel » et l'arrière plan « étranger » (21).

En ce qui concerne la formation de ce type de composition, Fujio NARUSÉ a insisté sur l'importance du format vertical du « kaké mono » (22): « ...la toile particulière à l'Extrême-Orient, plus haute que large, ne convient pas à la composition en projection horizontale. C'est sans doute en raison de cette particularité du format qu'on a utilisé la « vue plongeante » en Extrême-Orient. (...) Si l'École de Akita se sert de la composition à gros plan, c'est peut-être parce qu'elle utilise ce format vertical qui s'accorde mal à la perspective occidentale ».

Cette hypothèse est, en effet, assez convaincante, mais on peut proposer une autre interprétation. Comme on l'a vu, Kôkan, en vue de rénover la « mitaté-é » de son maître, Harunobu, avait essayé d'introduire la perspective linéaire au fond des bijin-gas vers 1768-1774, avant que l'École de Akita commence sa rénovation (1773). On a déjà démontré que Kôkan, membre du groupe de Gén'naï, a travaillé avec Naotaké dans la recherche de la peinture à l'occidentale (23): il est donc très probable que Naotaké a vu la superposition du personnage et du paysage dans les gravures de Kôkan. Si Kôkan a inséré le paysage en perspective linéaire sous les personnages, il n'y avait aucune raison pour que Naotaké n'en fasse pas autant sous la nature-morte. Ce « salon des chercheurs » des « Rangaku » (sciences (naturelles) « hollandaises ») constitue un foyer important pour la « chute du second plan ». Il ne faut pas attribuer l'origine de ce nouveau mode de composition à un individu, mais à un « milieu » (au sens de la sociologie de l'art de P. FRANCASTEL). Et Kôkan ne peut pas être un simple « disciple » de Naotaké (24), bien qu'il soit indéniable qu'il ait développé dans ses peintures et gravures ce que la mort prématurée de Naotaké, en 1780, a laissé inachevé (25).

Jusqu'ici, nous avons pu voir comment le paysage en perspective linéaire a commencé à occuper l'arrière plan de la peinture du personnage et de la nature-morte. Cet arrière plan nouveau a amené la superposition des sujets traditionnels, par l'intermédiaire, si l'on peut dire, de la « chute du second plan ». Il en est résulté du même coup une remise en cause des anciens genres, avec des juxtapositions ambiguës de sujets (personnage-paysage et nature-morte-paysage) et de formes différentes de représentation. C'est à partir de là que va apparaître le paysage à la japonaise.

I. - 3. VERS L'ÉTABLISSEMENT DU PAYSAGE JAPONAIS

Bien que la « chute du second plan » soit une façon de rendre l'espace propre au Japon, l'École de Akita ne représente à cet égard, malgré la quantité des œuvres, qu'une phase de transition (26).

A la fin de sa vie, Naotaké cherchait à représenter le paysage japonais en utilisant des traits fins à l'imitation du trait de la gravure occidentale. Ses dernières volontés sont accomplies par Kôkan, qui réussit à introduire pour la première fois au Japon la technique de la gravure à l'eau-forte en 1783 (fig. 28).

L'une de ses premières gravures témoigne d'une façon singulière de l'esprit scientifique de l'auteur en tant que physicien (fig. 30). Kôkan sait que la terre est une sphère: ici il doit donc rendre l'horizon en courbe; mais en même temps il doit utiliser le système des lignes droites convergentes avec un point de fuite unique, ce qui suppose un horizon rectiligne. Voilà la contradiction: comment peut-on faire la synthèse de ces deux postulats? Ce « savant » ne peut répondre sans confusion ni perplexité (schéma n° 9).

Dans les années 1780 Kôkan exécute de nombreuses gravures à l'eau-forte où l'on trouve des adaptations d'œuvres occidentales et des paysages japonais. Sans doute n'utilise-t-il pas finalement dans ces gravures la « chute du second plan », mais son influence n'en est pas moins implicite. Dans les adaptations d'œuvres occidentales, il pose souvent un gros plan, si bien intégré à l'ensemble que nous n'en ressentons pas la bizarrerie, mais un gros plan de ce type sera pourtant étranger aux Occidentaux — et aux Français en particulier — jusqu'à la période impressionniste (fig. 37) (27).

Il est particulièrement révélateur de voir Kôkan ajouter dans certaines de ses adaptations un arbre en gros plan qui ne figure pas dans les œuvres occidentales originales (fig. 31-34) (28). Cet ajout a sans doute pour but d'accentuer la distance entre les deux plans, mais aussi de satisfaire les exigences artistiques et intellectuelles propres aux Japonais.

Dans son second groupe d'œuvres, Kôkan fait des « progrès » remarquables, d'un point de vue occidental : dans la perspective, l'horizon et le point de fuite sont placés de plus en plus bas (fig. 28 et 29, 1783 et 1787). En revanche, il ne pose plus le « gros plan » que rarement et le remplace fréquemment par le second plan : la mer, une rivière ou un étang assez vaste (fig. 28 à 30 et 36, 37). Telle est la seconde forme d'influence implicite de la « chute du second plan » : ce vaste espace du second plan, grâce auquel le paysage est, en général, large et tranquille, est sans doute un emprunt à l'École de Akita (fig. 26).

Que signifie « l'ajout du gros plan » ou « le vaste second plan » ? Kôkan les utilise essentiellement pour exprimer la distance entre premier plan et arrière plan sans se servir crûment de la perspective linéaire qui tend à rendre l'œuvre lourde et artificielle, sinon gauche et enfantine. « The only word, écrit judicieusement H.D. SMITH II, available in Tokugawa Japanese to describe the effects of the fixed point perspective was « far/near » (29). » C'est à dire que les Japonais se servent de la perspective linéaire comme d'un moyen de faire ressortir l'hétérogénéité dans l'espace des plans rapprochés et des lointains, alors que la Renaissance l'utilise pour assurer l'homogénéité de cet espace.

Kôkan aborde la peinture à l'huile vers 1785. Au cours des années 1790, il peint de nombreux paysages d'après les dessins exécutés durant son voyage à Nagasaki — seule fenêtre ouverte au monde occidental — (1788-89), ou encore d'après des gravures occidentales. En outre il exécute quelques *tableaux* où apparaît la « chute du second plan », alors qu'il ne l'utilise pas franchement dans ses *gravures*.

Il est particulièrement remarquable que ces peintures « avec la chute du second plan » ne soient ni des paysages d'après nature, ni des adaptations d'œuvres occidentales, mais plutôt des natures-mortes-paysages, donc des œuvres « composées ». Ces peintures, qui contrastent fortement avec ses autres œuvres, ont une atmosphère irréelle : elles ne *représentent* rien à proprement parler, mais *expriment* plutôt un monde imaginaire.

La comparaison précise de deux natures-mortes-paysages, *L'Étang de Shinobazu-no-iké*, de Naotaké et *Kachô-zu* attribuée à Kôkan, est à cet égard des plus révélatrices (fig. 26 et 27). La première œuvre n'est pas sans féerie jusque dans son attention obsessionnelle aux détails (des fourmis sont même peintes minutieusement sur les pétales) mais, équilibrée et juvénile, elle traduit aussi la joie toute intellectuelle d'un peintre qui a réussi à représenter « scientifiquement » un espace d'une grande « vérité ». Par comparaison, la seconde est des plus singulières : mystérieuse et grotesque à la fois, elle a tous les caractères de la ténébreuse beauté « surnaturaliste » de la « fin du siècle » (30).

Les compositions « avec la chute du second plan » sont en réalité exceptionnelles dans la peinture à l'huile de Kôkan. Il ne saurait être question pour lui d'adopter ce mode de représentation pour des paysages ordinaires et réels, où l'espace pourrait être rendu à meilleur compte par les perspectives plus « naturelles » qu'il utilise pour ses gravures.

Nous voyons ici la différence qualitative qui existe entre l'École de Akita (avant 1780) et Kôkan : pour l'École de Akita la « chute du second plan » est le seul moyen de traduire la profondeur et d'exprimer la distance « réelle » dans une toile ; chez Kôkan, elle sert plutôt à produire un effet artistique et « irréel », non à représenter « d'après nature ». De cette évolution, dont le résumé donné ici, est sans doute trop schématique (d'autant plus que l'École de Akita, elle aussi, combine dans l'atelier, le paysage et la nature-morte faits d'après nature), l'œuvre de Dénzén donne un témoignage plus explicite.

D'après un document récemment découvert, on sait que AÔDÔ Dénzén (1748-1822) voulait apprendre auprès de Kôkan la technique de la gravure à l'eau-forte, mais que son maître s'est rapidement débarrassé de lui et qu'il a dû faire cet apprentissage par d'autres voies (31). Malgré cette rupture, il est certain que Dénzén a connu les gravures de Kôkan, qui se diffusaient alors. Il commence à graver vers 1800, et assimile les principes de la perspective linéaire grâce, semble-t-il, aux traducteurs des livres occidentaux : la perspective linéaire n'est plus chez lui ni contrainte ni artificielle.

Dénzén commence par copier fidèlement des gravures occidentales. Mais dans ses copies il ajoute parfois un gros plan, comme Kôkan. Sur une œuvre particulièrement caractéristique, on voit ainsi

deux arbres, à gauche, au premier plan, qui ne nous donnent pourtant aucune impression d'étrangeté (32). Ils s'intègrent si harmonieusement dans cette gravure très poussée que l'on ne peut pas s'empêcher d'éprouver un curieux sentiment de « manque » devant la gravure originale de J. RIGAUD (fig. 38 et 39), bien qu'il soit impossible pourtant que de tels arbres puissent pousser sur une terrasse pavée. Il faut croire que Dénzén a été amené tout instinctivement à procéder à cette addition, avec le même sens artistique que ses prédécesseurs.

Alors que Kôkan hésite encore un peu à utiliser la perspective linéaire dans les paysages, Dénzén en fait un usage parfait dans les vues de la ville d'Edo qu'il grave ensuite (fig. 40). L'emploi de la perspective occidentale est d'autant plus facile ici qu'il s'agit de rues, disposées géométriquement, et non de paysages (fig. 42).

Dans *Pont de Ryôgoku-bashi* (fig. 43), tout l'espace est organisé par un seul rayon visuel : les lignes de fuite se rassemblent en un même point, situé sur l'horizon (schéma n° 10), contrairement à ce que l'on trouvait chez Kôkan (schéma n° 9). Pourtant bien que le principe de la perspective linéaire soit respecté, il est frappant de constater que le premier plan et l'arrière-plan ne sont pas en continuité. Deux images avec deux distances focales différentes (∞ et 3 mètres, par exemple) sont simplement superposées : c'est une composition en « montage », variante de la « chute du second plan » (33).

Le « montage » révèle ainsi une nouvelle possibilité de ce mode de composition : il montre d'abord aux Japonais comment ils peuvent se servir d'une façon « naturelle » pour eux de la perspective linéaire dans le paysage. Il permet ensuite au spectateur de prendre place dans la gravure comme s'il était lui-même l'un des personnages de l'image : les figures du premier plan sont séparées du paysage par l'absence de second plan et se situent donc sur le balcon avec nous ; mais, en même temps, elles dominent le fleuve et appartiennent bien au tableau. Cette ambiguïté créée par « la chute du second plan » permet aussi de faire le lien entre le spectateur et le paysage de l'arrière-plan.

Dénzén n'exécute toutefois que peu de gravures avec la chute du second plan. Et l'attribution de l'une d'elles (fig. 41) est souvent discutée (34). Mais dans ses peintures à l'huile, en revanche, il introduit très souvent le gros plan avec plus de hardiesse que Kôkan ou l'École de Akita (fig. 44-46). Cette différence entre gravure et peinture à l'huile indique clairement la volonté artistique de Dénzén : s'il représente objectivement le paysage dans sa gravure à perspective linéaire, il exprime subjectivement un paysage artistique dans sa peinture à l'huile avec « chute du second plan » ; s'il respecte une distance mesurable entre les objets en utilisant la perspective occidentale dans sa gravure, il traduit une « distance psychique » entre les objets en utilisant la perspective japonaise dans sa peinture à l'huile. Le gros plan et la profondeur donnée par la « chute du second plan » mettent en valeur le sujet de son tableau (ici un vieil arbre du lieu décrit, célèbre alors par sa grandeur).

L'introduction de la perspective linéaire amène ainsi les Japonais à découvrir cet espace avec « chute du second plan » qui n'est pas homogène, comme celui de la Renaissance, mais sert à juxtaposer divers genres et styles dans un même tableau, et assure la liaison de ces éléments hétérogènes. Ce type de composition reflète particulièrement bien un trait caractéristique de la mentalité japonaise, et pour cette raison, on peut considérer la « chute du second plan » comme la « perspective à la japonaise » au sens étroit du terme. C'est une façon de voir l'espace inspirée par la perspective occidentale, mais inventée par les Japonais.

On ne peut assurément pas méconnaître le fait que la perspective linéaire elle-même est introduite au Japon sans aucune déformation par Dénzén au plus tard. Mais tout en conservant son apparence, elle perd alors la valeur qu'elle a dans la société occidentale jusqu'au XIXe siècle. Elle n'est plus le seul principe qui domine l'espace plastique, mais un instrument parmi d'autres pour exprimer divers espaces sur le tableau. Cette juxtaposition de plusieurs systèmes hétérogènes chez un même artiste peut être considérée comme la « perspective à la japonaise » au sens large du terme. C'est chez Hiroshigé que cette juxtaposition prendra la forme la plus frappante.

I. - 4. LE PROBLÈME DU CLAIR-OBSCUR

Pour préciser le rôle que joue la « chute du second plan » dans la formation du paysage de l'ukiyo-é, il convient de faire encore quelques remarques sur le changement de qualité que subissent le clair-obscur, l'ombre et le modelé à l'occidentale, dans l'estampe japonaise. C'est en effet au moment où

la perspective à la japonaise est associée au jeu des valeurs et au chromatisme que nous assistons à l'apogée du paysage japonais gravé sur bois.

Bien qu'il ajoute avec prudence et timidité une ombre au pinceau, Ôkyo n'utilise pas franchement dans ses mégané-é le modelé qu'il emploie pourtant dans ses shohéiga (panneaux peints: fig. 9).

Au contraire Toyoharu, tout en ignorant les ombres à l'occidentale, donne parfois l'impression du modelé (fig. 14). Impression sans doute recherchée par l'artiste, mais qu'il est difficile de distinguer de la manière chinoise dont les Japonais avaient tiré parti. La neige qui couvre les arbres et les montagnes ressemble à un effet de « clarté » occidentale mais cette impression est sans doute fautive, et la gravure ne paraît décrire qu'un paysage enneigé.

Les Japonais ne comprennent pas suffisamment ce qu'est le « clair-obscur ». L'École de Akita constate que les objets ont un côté clair et un côté obscur, et essaye de rendre compte de ce phénomène (35). Mais le résultat est vraiment bizarre: le tronc d'arbre paraît carré (fig. 25). Une véritable compréhension n'apparaît que dans les dernières années de la vie de Naotaké. Plus tard, Kôkan applique ce qu'il a compris à ce sujet dans son *Séiyo-ga-dan* (Essai sur la peinture occidentale) de 1799 (36): il y a trois côtés, le clair, l'ordinaire (demi-teinte), l'obscur. Ce « principe des trois côtés » frappe les artistes, mais avant même cette publication, des graveurs japonais avaient déjà déformé le clair-obscur.

UTAGAWA Toyokuni (1769-1825), un disciple de Toyoharu n'imité plus ni l'ombre, ni le clair-obscur. Il compose ses gravures seulement avec des traits fins et des plans colorés, si bien que les objets ne donnent aucune impression de « masse », aucune illusion des trois dimensions, bien que l'artiste utilise la perspective linéaire. Chez lui, deux couleurs contiguës ne forment pas une masse mais constituent simplement un ensemble contrasté de décoration plane.

UTAGAWA Kunitora (actif entre 1802 et 1844) va plus loin, sous l'influence de Hokusai (fig. 47 et 48). Il pose deux couleurs quasi-complémentaires (vert-rouge) comme des aplats de couleurs cloisonnées. Ces plans colorés ont sans doute pour but de suggérer le relief, mais le contraste brutal des couleurs vives va plus loin que la seule « représentation »: il ne s'agit plus de clair-obscur, mais d'un expressionnisme « grotesque » exceptionnel, caractéristique des dernières ukiyoé-s. L'exagération du modelé n'aboutit plus à l'illusion des trois dimensions mais à l'effet d'une décoration plane.

Ces exemples sont suffisants pour conclure: dans l'estampe japonaise le clair-obscur occidental aboutit à une sorte de chromatisme où il n'y a plus ni modelé ni effet de relief, mais où les Japonais découvrent une nouvelle façon de composer, sinon l'espace, du moins un tableau décoratif, par la seule disposition des couleurs (37). Cette déformation du clair-obscur, pour inévitable qu'elle soit dans la technique du bois gravé, n'en est pas moins liée étroitement à la tendance décorative de l'art japonais, dont on a déjà vu un exemple chez Ôkyo (fig. 9).

I. - 5. APOGÉE DU PAYSAGE JAPONAIS GRAVÉ SUR BOIS

Si la première importation de la perspective linéaire reste sans suite au début de la période de Edo, c'est que la société japonaise n'éprouve pas encore le désir de représenter le paysage, en se référant à cette façon de voir le monde; ce désir existe vers 1750, et les Japonais sont à la recherche d'un nouveau mode de représentation quand la perspective linéaire est réintroduite au Japon. Sans elle, les Japonais n'auraient pas inventé la « perspective à la japonaise »: la chute du second plan.

Cependant les Japonais tirent profit de toutes les conventions plastiques pour satisfaire leur volonté artistique de représenter l'espace du paysage. Chaque école tend à ce but, selon sa manière propre. Dans de nombreux dessins d'après nature (shinkéizu), on peut déceler un début de synthèse entre la perspective occidentale et d'autres conventions de représentation.

La profondeur de l'influence exercée par les peintres à l'occidentale (Kôkan et Dénzén particulièrement) et la volonté tenace des peintres de cette période d'assimiler cette nouvelle technique occidentale, se marquent bien dans le fait que TANI Bunchô, un des grands maîtres de l'époque (1763-1840) tente de faire la synthèse de la perspective occidentale et des représentations conventionnelles dans sa série de peinture en rouleau d'après nature. Dans *Kôyotanshô-zukan* de 1792 (fig. 49) le gros plan des arbres, se découpant nettement sur l'arrière plan, indique le goût de la mentalité japonaise pour le contraste qui résulte d'une superposition. Chez WATANABÉ Kazan (1793-1841), on trouve un

exemple remarquable de synthèse entre les techniques occidentales et extrême-orientales (fig. 50). Ici la « vue plongeante » et les « plans étagés » ne sont ni idéalistes, ni dépourvus d'harmonie. Si les différentes parties sont étroitement liées et si le panorama découvert paraît réel et naturel, c'est que Kazan cherche à représenter un espace unifié à l'exemple de la peinture occidentale.

Dans le domaine de l'estampe, on assiste à la même synthèse. Comme on l'a vu, l'arrière plan en perspective occidentale était apparu dans la gravure de personnages autour de 1780. De son côté, la gravure des « endroits célèbres » perd de plus en plus son titre d'uki-é (« trompe-l'œil ») aux environs de 1800. Cette disparition indique de façon symbolique comment le Japon assimile la perspective linéaire : il ne s'agit plus d'un *genre* particulier de l'estampe, mais d'une *technique* qui est à la disposition de tous les artistes, la « perspective à la japonaise » au sens large du terme.

Le plus important toutefois c'est cette synthèse plastique qui résulte paradoxalement de la rupture entre le premier plan et l'arrière plan : la « chute du second plan » crée un espace unique nouveau dans la gravure japonaise de paysage grâce aux particularités de sa coloration.

Dans sa jeunesse KATSUSHIKA Hokusai (1760-1848) étudie avec passion les enseignements de diverses écoles. C'est un artiste qui essaie d'intégrer toutes les techniques dans sa pratique. Sans qu'on puisse le présenter comme un disciple de Kokan, dont les gravures à l'eau-forte diffusées alors sont pour lui une source d'inspiration, il est de fait qu'il étudie les techniques occidentales : il tire parti des procédés issus de A. DÜRER dont MORISHIMA Chûryô (1754-1808) avait fait état dans son *Kômô-zatsuwa* (Causerie sur les Occidentaux aux cheveux rouges) de 1787, quand il rédige son *Ryakugahayashinan* (Secret du croquis) vers 1813 (fig. 51) ; il illustre les principes élémentaires de la perspective linéaire dans le tome III de la *Manga* (fig. 52 et schéma n° 11) ; et il décrit les procédés de fabrication et l'emploi des couleurs à l'huile dans son *Ehonsaishikitsû* (Livre illustré du secret du chromatisme) des dernières années de sa vie.

Vers 1800, Hokusai exécute une série d'estampes de paysages japonais à la manière occidentale (fig. 54 et 55). Dans ces œuvres, il expérimente les effets de relief par le clair-obscur qui influencera Kunitora et le conduira à l'expressionnisme coloré dont on a parlé (38). Lui-même renonce rapidement à ce mode d'expression, mais cet épisode témoigne de sa volonté de synthétiser tous les styles.

L'une de ces estampes montre clairement l'excentricité du point de vue chez Hokusai, dont la compréhension de la perspective linéaire n'est pas parfaite : ici le fleuve et les quais qui la bordent plongent au milieu de la mer (fig. 53). De même dans l'illustration de la *Manga* (vers 1815), les lignes de fuite ne convergent pas sur l'horizon mais sur le bord du rivage (schéma n° 11). Cette absence de coïncidence entre horizon géométrique et horizon naturel entraîne le maintien, même inconscient, de la convention de « l'horizon surélevé ». Plus remarquable encore : Hokusai ne pose pas un, mais deux points de fuite. Cette déformation du principe de base de la perspective occidentale a pour résultat d'adoucir l'effet trop cru que le point de fuite unique a tendance à produire. Et plus tard, en effet, Hokusai réussira à composer un espace « modéré » qui, malgré les apparences, est en réalité très différent de celui dont rend compte la perspective linéaire, puisqu'il trahit ainsi son principe fondamental (fig. 57) (39).

Dans la même série, une autre estampe montre une route qui, au sommet d'une montée, est coupée par un rocher saillant, coupure qui produit une impression inédite de profondeur (fig. 54). Tandis que la perspective occidentale donne en général l'illusion de profondeur en s'appuyant sur la continuité de l'espace du tableau, ici Hokusai exprime la distance en fonction d'une discontinuité accentuée par le contraste que fait l'indigo du rocher sur le jaune de la route.

Il suggère ainsi la naissance d'un nouvel espace : les couleurs contiguës presque complémentaires, créent l'effet de distance. La discontinuité signifiait déjà une sorte de « chute du second plan », rendant inévitable la superposition du premier plan sur l'arrière plan : en utilisant des couleurs complémentaires, Hokusai manifeste sa volonté très consciente de faire valoir cette superposition des plans par le choix des couleurs. L'irréalisme de cette coloration montre tout ce que le chromatisme original de l'estampe japonaise de paysage doit à la composition avec « chute du second plan ».

C'est cette heureuse union du chromatisme et de la composition, dont les qualités propres doivent autant à l'Occident qu'à l'Extrême-Orient, qui est à l'origine des « chefs d'œuvre » de l'estampe japonaise.

Les Trente-six vues du Mont Fuji (vers 1830) où l'on trouve diverses variantes de la « chute du second plan » associées à une coloration originale sont à cet égard très caractéristiques. On peut distinguer, nous semble-t-il, quatre types :

1) Le montage traditionnel (fig. 58) : un premier plan modéré est superposé au Mont Fuji, et l'effet de distance vient de l'usage des couleurs complémentaires (y compris blanc/noir), mais sans rupture avec la tradition.

2) L'exagération de l'excentricité de la prise de vue (fig. 59-63) : les figures des artisans viennent en gros plan et le spectateur aperçoit au dessus d'elles ou à travers elles le Mont Fuji dans le lointain, composition très typique de Hokusai.

3) La « chute du second plan » proprement dite (fig. 64-66). Alors que dans le type 2 la composition est souvent sans harmonie et la coloration sans effet, ici le paysage devient grandiose et dramatique par leur effet conjoint. La distance entre le gros plan et l'arrière plan est accentuée soit par une coloration impressionnante (fig. 64) soit par les lignes qui coupent nettement le tableau (fig. 65). On voit clairement ici, sinon la filiation directe de l'École de Akita, du moins une obsession collective qu'il partage avec l'École de Akita, Bunchō, et Dénzén (40).

4) Le montage symbolique (fig. 66, 67 et 55) : Dans *Sanka Hakuu* (Fuji avec éclair-Pluie blanche au pied de la montagne) un éclair est rendu par un tracé large et décoratif (fig. 67) : la superposition de l'éclair sur la montagne, donnant l'impression de l'étendue de l'espace qui s'étend entre ces deux éléments, suggère une majesté solennelle de la montagne : elle renforce la valeur symbolique de celle-ci (41). La profondeur de l'espace qu'indique la distance qui sépare l'éclair de la montagne, suggère symboliquement la valeur religieuse que les Japonais accordent alors au Mont Fuji (42).

Dans *Gaifu Kaisēi* (Fuji rouge) (fig. 55) Hokusai va plus loin. Dans cette estampe très décorative, la montagne n'est plus l'arrière plan mais devient elle-même un gros plan. L'œuvre est composée sur le même schème que la montée de *Kudan Ushigafuchi* (fig. 54) ou *Kanagawaoki namiura* (Grande vague) (fig. 66, inversé) et l'on y trouve la même pratique instinctive de la section d'or (43) : le type 4 apparaît ainsi comme une simple variante de la « chute du second plan ». La silhouette écarlate de la montagne se découpe sur l'azur du ciel : Hokusai a pleinement conscience du rôle des couleurs pures dans notre appréciation de l'espace (44). Cet effet de profondeur est renforcé, en outre, par la discontinuité des lignes horizontales, les nuages éblouissants étant tous coupés par la traîne que forme le pied de la montagne, alors que dans la réalité on voit toujours les nuages s'étendre devant la montagne.

Pour décoratif qu'il soit, ce « chef d'œuvre » n'en présente pas moins un paysage grandiose : si nous voyons la masse de la montagne, c'est précisément parce que Hokusai sait parfaitement, par expérience, quel est l'effet psychologique que produisent les deux couleurs (presque) complémentaires et la superposition des objets (45). Ce que Hokusai cherche à exprimer, c'est en effet le caractère majestueux du spectacle qu'offre cette masse de la montagne.

La « chute du second plan » nous amène donc à l'espace de type 4, qui ne représente aucune distance réelle, mais constitue un espace symbolique conçu pour susciter un enthousiasme esthétique, mais également religieux.

La « chute du second plan » change pour la troisième fois de caractère : elle n'accroît plus l'hétérogénéité du premier plan et de l'arrière plan comme chez Dénzén. Les plans colorés assurent déjà l'homogénéité du tableau : associée à la coloration de l'estampe japonaise, la « chute du second plan » unifie les deux plans qui s'opposaient jusqu'alors l'un à l'autre pour en faire un tableau en parfait « à plat », dans un arrangement décoratif. En contribuant à l'homogénéité de l'espace chez Hokusai, la « chute du second plan » dépasse enfin son style « transitoire ». Les motifs ont maintenant perdu leur masse propre et c'est l'ensemble du tableau qui construit la masse (celle du Mont Fuji par exemple), non les objets en eux-mêmes. Non moins décoratif qu'un paravent de Ōkyō, *Fuji rouge*, en ce sens, résultat tardif de l'impact occidental, n'est pas sans lien non plus avec l'esthétique japonaise traditionnelle.

Tout en abandonnant l'expression idéaliste de Hokusai, UTAGAWA Hiroshigé (1798-1858) ajoute à ce type de composition une atmosphère plus facilement accessible aux Japonais. Maître de l'effet atmosphérique, il aime décrire le brouillard, la neige, la pluie et l'obscurité, que les techniques très développées de l'imprimerie lui permettent de réaliser sur sa feuille.

L'effet atmosphérique suggère la « momentanéité » de la scène représentée. Ce qui se passe dans le monde fait éprouver la mutabilité des choses de la vie : tout coule sans cesse pour ne jamais revenir. C'est ce qu'enseigne le climat japonais, et les Japonais se livrent en effet à la joie de saisir cette momentanéité. Hiroshigé procède de même : il essaie de fixer des spectacles éphémères sur des estampes faites pour les immortaliser.

Pour fixer un « moment », la composition avec la « chute du second plan » est particulièrement utile. Dans *les Cent vues célèbres de Edo* (fig. 68-74) qui sont parmi ses dernières œuvres, on trouve beaucoup de gravures avec la « chute du second plan » dont l'utilisation lui est sans aucun doute suggérée par l'exemple de Hokusai. Hiroshigé n'ayant pas suffisamment de temps pour s'ingénier à superposer soigneusement le gros plan sur le fond, ces gravures, toutes ramassées, nous apparaissent comme un ensemble d'instantanés (« snap shots ») faits un peu au hasard : certes il y a des « chef-d'œuvres », mais aussi des œuvres médiocres qui manquent de composition. En revanche l'effet produit par la superposition (le montage) est « frais » et parvient en effet à fixer un « moment » sur le tableau.

D'où vient cette technique de « fixation » du spectacle ? Il faut rappeler d'abord le fait qu'en 1853 Hiroshigé adopte soudain le format vertical, qui rappelle celui qu'utilisait l'École de Akita. Tout en se servant du format vertical qui est plus approprié à la « vue plongeante » (fig. 50), il conserve une prise de vue horizontale, comme celle de l'École de Akita. Il est donc contraint de couper le gros plan par le cadre : c'est bien une « tranche de réalité » prise en un instant, d'où son effet inattendu (46). Cet effet de découpage par le cadre joint à la chute du second plan est exactement ce que DEGAS, MONET ou MANET vont rechercher dans leurs tableaux (en étant d'ailleurs plus « influencés » par l'estampe « personnage-paysage » que par la « nature morte-paysage »).

En s'intéressant non moins que Hokusai à toute espèce de recherche plastique, Hiroshigé devient un maître qui sait manier avec la plus grande habileté presque tous les systèmes de représentation de l'espace utilisés jusqu'alors. Tantôt il adopte la superposition excentrique, en se référant à l'estampe de Hokusai (fig. 70-75), tantôt la perspective linéaire en ajoutant un effet d'ombre qui n'avait que rarement été utilisé dans l'estampe (fig. 76). Il réintroduit en outre les prises de vues traditionnelles au Japon : la vue plongeante (fig. 77), la vue cavalière avec des lignes obliques parallèles (fig. 76), la vue à vol d'oiseau, la vue au ras du sol (fig. 74), l'espace étagé, etc. A chaque fois il choisit empiriquement, et d'une façon qui pourrait paraître arbitraire à un Européen, le ou les procédés qui sont les plus efficaces pour le but expressif recherché.

La tendance à la synthèse que nous avons déjà vue chez Dénzén fait à nouveau un pas décisif en avant : chez Hiroshigé la « perspective à la japonaise » au sens étroit du terme (la « chute du second plan ») et la perspective à la japonaise au sens large se rejoignent sur un point fondamental : la première laisse coexister deux conventions plastiques inconciliables en plaçant l'une à l'arrière plan, l'autre au premier plan à l'intérieur d'un même cadre (« nature morte-paysage » dans l'École de Akita ou « personnage-paysage » dans le bijinga avec lieu célèbre) ; la seconde laisse aussi coexister plusieurs systèmes de représentation de l'espace chez un même artiste, ou même dans une même toile. La « chute du second plan » joue pour des conventions plastiques différentes le même rôle que la « perspective à la japonaise » au sens large du terme (ou même la conception japonaise du monde) pour des systèmes différents de représentation de l'espace (47).

Hiroshigé enracine donc profondément la « chute du second plan » dans la culture japonaise. D'abord en conservant l'effet d'assemblage à l'improviste (« toriawasé no myô ») produit par la singularité de la prise de vue qui superpose le gros plan sur le fond : la « chute du second plan » devient un instrument qui permet à l'estampe de saisir la « momentanéité » particulièrement chère aux Japonais, fervents de toute fragilité. Libérée de l'obsession de la composition qu'on trouve chez Hokusai et ses prédécesseurs, elle coexiste aussi, chez Hiroshigé, avec d'autres systèmes de représentation de l'espace déjà présents au Japon. En d'autres termes, la perspective linéaire à la japonaise perd son caractère transitoire : elle n'est plus un mélange d'Orient et d'Occident, mais devient un révélateur de la mentalité japonaise : elle met au jour une particularité de l'acceptation des cultures étrangères au Japon : le relativisme animiste dont il sera question plus loin.

II. LA « CHUTE DU SECOND PLAN » DANS LE JAPONISME ET LA DESTRUCTION DE L'ESPACE

A la suite de la réouverture du Japon, et au lendemain du premier accord avec la France, en 1858, de très nombreuses œuvres d'art de l'époque de Edo sont introduites à Paris. Leurs caractères artistiques nouveaux suscitent une curiosité et un enthousiasme très vifs : dans la seconde moitié du siècle, et surtout dans son dernier tiers, la France va connaître la vogue du « Japonisme », qui marque profondément le goût et la sensibilité artistique (48).

Avant d'aborder, en fonction de notre problématique, l'étude de ce mouvement, il convient de rappeler les définitions et les distinctions préconisées par Michael SULLIVAN (49) : « Japonerie » désigne la collection d'œuvres japonaises ; « japoniserie » l'introduction des œuvres d'art japonaises dans une peinture, en tant qu'objets ou éléments du décor ; « japonisme », la reprise et l'adaptation de données stylistiques et esthétiques de l'art japonais. Il n'est pas question de parler ici de toutes les formes d'influence de l'art japonais sur les peintres de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle (50), mais seulement de voir quelle est la contribution de l'estampe japonaise à la destruction de l'espace traditionnel qui va s'effectuer chez les impressionnistes et leurs successeurs. Plus précisément encore : nous allons essayer de montrer le rôle que joue la perspective à la japonaise (la « chute du second plan ») dans cette destruction de l'espace fondé sur la perspective du Quattrocento (51). Il s'agit donc d'un problème de composition, pour lequel il ne saurait être question seulement de la « japoniserie », mais aussi et même surtout du « japonisme ». De là la difficulté principale de notre étude : Alors que la description de l'étude de la « japoniserie » (et à plus forte raison de la « japonerie ») peuvent se faire à partir de données objectives convaincantes, les remarques faites sur le « japonisme » passent souvent pour des interprétations abusives et mal fondées (52). Tout ce que nous pourrions prétendre démontrer dans les analyses suivantes se ramène à ces trois seuls points :

1) Les artistes parisiens tirent très souvent parti de la « chute du second plan », qui est un élément déterminant dans la « destruction de l'espace de la Renaissance » et joue un rôle fondamental dans les tentatives de renouvellement de la composition.

2) Presque tous ces peintres exécutent des « japoniseries » et quelques-uns d'entre eux possèdent des « japoneries ».

3) Parmi les œuvres d'art japonais en vogue à Paris pendant la seconde moitié du siècle, les estampes de l'ukiyo-é tiennent la première place, et beaucoup d'entre elles sont composées sur la « chute du second plan ».

Il n'est pas possible d'en conclure pour autant que ce soient les estampes japonaises qui amènent les peintres parisiens à utiliser la « chute du second plan » : rien ne démontre cette « influence » au sens positiviste du terme, et il peut tout aussi bien s'agir d'une coïncidence, si l'on excepte quelques imitations directes comme chez WHISTLER, ou avec le pont « japonais » de MONET à Giverny, ou encore dans les copies de Van GOGH (fig. 77, 78 et 123, 124). Les « japoniseries » nous permettent bien de constater ainsi une « relation » directe, mais elles ne nous disent pas si ces imitations sont intimement liées à la démarche créatrice de ces artistes, et de quelle façon (53).

Avant de réexaminer cette antinomie fondamentale de l'étude positiviste il convient d'abord de préciser l'importance réelle de la « chute du second plan » chez les impressionnistes et leurs successeurs. Résumons pour cela ses caractéristiques principales :

– des gros plans sont superposés ou juxtaposés au fond du tableau sans qu'on puisse apprécier exactement la distance qui les en sépare ;

– la discontinuité entre les plans est accentuée par le manque de second plan (ou la présence d'un second plan très vaste et peu différencié comme la mer, le ciel, un champ, etc.) ;

– les gros plans débordent souvent la toile et sont coupés par le cadre ;

– l'arrière plan est toujours coupé par ces gros plans ;

– il s'en suit que la continuité de l'espace assumée par la perspective linéaire n'est plus conservée : l'effet de profondeur résulte au contraire de la discontinuité créée par la superposition des plans (54).

II. - 1. MANET (1832-1883)

Faisant, comme WHISTLER (*Balcony*, vers 1870, fig. 79), des emprunts à l'estampe japonaise, MANET, dans le *Chemin de fer* (1873, fig. 81), superpose les barreaux et une grille sur le fond de son tableau. A.C. HANSON commente: « Through the frame, and radically distinguished in size, one sees the smoke filled rail yard » (55). Les emprunts ne sont peut-être pas si évidents, mais MANET fait certainement, dans cette œuvre, la synthèse de ses tentatives plus expérimentales des années 60. Dans *Le Balcon* de 1869 (fig. 82) d'abord, il superpose déjà des barreaux verts sur le costume blanc de Berthe MORISOT, peint lui-même avec fort peu de relief (56). C'est la découverte de l'effet de profondeur exprimé par la simple superposition. Après avoir donné l'explication physio-optique de cet effet, R. ARNHEIM concluait à ce sujet: « Overlapping is of special value in creating a sequence of objects in the depth dimension when the space conception of the picture relies on contour rather than of volume or light. For some painters space is realised best through a continuous series of overlapping objects, which lead the eyes like stepping-stones from the front to the back. » (45); et il citait Mary CASSATT en exemple (*En barque*, 1983, fig. 88). Si c'est l'estampe japonaise qui fait découvrir à Mary CASSATT ce type de composition, MANET, dans *le Balcon*, n'est pas moins inspiré par l'Espagne des *Majas au balcon* de GOYA (fig. 83) (57).

En second lieu la « chute du second plan » se trouve déjà dans *Victorine Meurent en costume d'espada* (1862, fig. 84) bien que les motifs du tableau soient empruntés à l'Espagne. L'horizon surélevé est sans doute conçu sous l'inspiration de l'estampe « personnage-paysage »: cette œuvre n'est plus le produit de la tradition de la perspective linéaire. G. BURNHAM en explique ainsi la structure: « Manet liked Japanese composition and had little sympathy for mechanical perspective, which perhaps explains why the horse and the picador in the midground are too small for the scale of the rest of the figures, compositionally the rider and the horse fit in the space perfectly, making them tangential to Victorine; this adds to the impression that both figures are situated on the same plane; the vapid stare of the model is intentional because it suggests that the observer is within the picture plane. (58) » Selon BURNHAM l'intention de MANET est ici de composer un nouvel espace quasi bi-dimensionnel à l'aide du contraste des valeurs, plutôt que de créer l'illusion des trois dimensions par le clair-obscur. Il crée également une nouvelle relation entre l'artiste et le modèle, entre le spectateur et le personnage: Victorine est à la fois avec nous, en dehors de la peinture, et à l'intérieur du décor pictural. Cette situation ambiguë du personnage qui résulte de l'effet de superposition et de la « chute du second plan », est analogue à celle qu'on trouvait chez Kiyonaga (fig. 23 et 88) et chez Dénzén (fig. 43).

Audacieuse et étonnamment avancée dans cette œuvre, cette composition en contrepoint s'adoucit dans *Le Skating* de 1877 (fig. 92) mais nous amène à l'une de ses dernières œuvres où MANET tire tout l'avantage de la « chute du second plan » pour exprimer la distance psychologique dans une scène mystérieuse: *Un Bar aux Folies-Bergères* de 1881 (fig. 93). Ici en effet la rupture entre le personnage solitaire placé au centre et l'intérieur gai du bar suggère aussi une coupure psychologique que l'on a depuis longtemps remarquée (59). D'autre part le visage de l'homme de droite attire irrésistiblement notre attention, comme A.C. HANSON l'a bien souligné, et du même coup la serveuse dépasse cette ambiguïté de « l'intérieur-extérieur » qui était celle de Victorine MEURENT: nous sommes cette fois-ci obligés d'« exister » dans la peinture (60). La serveuse, image *double*, cumule aussi ces deux rôles, avec des nuances expressives que HANSON a très finement analysées: « The daydreaming barmaid is rendered in tighter contours and stronger silhouette than the other figures. She stands coldly detached, timeless, neither reacting to any event which may have occurred, nor predicting any future action. (...) However, the barmaid's reflection (...) rendered with a looser brush, (...) seems considerably less stiff and frozen than her counterpart, her torso relaxed, leaning slightly toward the man as if to engage him in conversation. There is a strong contrast between the lonely modern individual isolated by her firm contours and her other self, sociably serving a customer, a part of the fugitive atmosphere of a French *café concert* (61). »

Au lieu de chercher à donner l'illusion des trois dimensions MANET crée un espace psychologique et symbolique de la mentalité complexe de l'individu moderne, dont la « chute du second plan » est, par excellence, le moyen d'expression.

II. - 2. DEGAS (1834-1917)

La « chute du second plan » n'est assurément pas la seule des leçons que DEGAS tire de la gravure japonaise de l'ukiyo-é pour ses recherches expérimentales (62). Néanmoins c'est bien elle qui joue un rôle essentiel dans la « destruction de l'espace plastique de la Renaissance ». Pierre CABANNE a résumé ceci à propos de *La Voiture aux courses* de 1870-73: « Vers 1862-63, DEGAS découvre les estampes japonaises, c'est à dire la mise en page décentrée, les figures arbitrairement coupées, ou vues en fausse perspective; ces influences se retrouvent dans *La Voiture aux courses*. Curieuse toile que celle-là, le sujet ce ne sont ni les chevaux, ni les courses, mais la voiture et ses passagers et surtout le paysage et le ciel d'un modelé admirable: néanmoins, un pas important est fait, le thème cesse d'être représenté, il est interprété; la lumière, les silhouettes de cavaliers et de chevaux, issus de dessins pris sur le vif, le caractère imprévu des figures et des notions de paysage du fond, le découpage de l'équipage du premier plan, tout concourt à détruire la composition classique (63).

Dès 1860 toutefois, avec plus de timidité, DEGAS s'essayait à une composition comparable en mettant l'accent sur le contraste entre le premier et l'arrière plan de façon assez singulière dans ses *Jeunes filles spartiates provoquant les garçons* (64). Il serait donc plus exact de dire que l'estampe japonaise encourage l'artiste à approfondir sa recherche d'un espace nouveau, plutôt qu'elle ne détourne son attention de la composition classique.

En fait, DEGAS n'est pas indépendant de la tradition classique: « Il s'agit d'irrégularité de mise en page plutôt que de rupture » (65). Et il utilise d'autant plus facilement la « chute du second plan » qu'elle ne résulte, on l'a vu, que d'une déformation, par les Japonais, de la perspective occidentale (66).

Ce rapport à la tradition ne diminue naturellement en rien la valeur expérimentale de ses tentatives. DEGAS est le premier à prendre en considération les qualités plastiques de l'espace suggéré par le vide, l'absence d'objet (67). Dans *La Voiture aux courses*, « une moitié de la surface du tableau reste pour ainsi dire vacante, mais par opposition on voit, derrière les silhouettes du premier plan, un vide, un espace beaucoup plus important que s'il était d'une façon quelconque enregistré » (68). En d'autres termes encore, grâce à ce vide « Degas articule deux espaces d'étendue et de qualité très différentes. Il les intègre, par contraste, dans une composition unique; il les fait non pas coïncider mais voisiner, bien qu'il conserve pour chacun d'eux les coordonnées classiques de l'espace cubique » (69). Si l'espace de la Renaissance se compose d'un montage de fragments de même qualité, cette juxtaposition des hétérogénéités est indispensable pour le détruire (70).

L'expérience du théâtre aide beaucoup à dégager cette vision nouvelle (fig. 95, 99, 102, 111): avec les découpages arbitraires plus hardis des figures, aussi que de la scène entière. DEGAS pousse à ses extrêmes limites la composition avec la « chute du second plan ». Il montre en gros plan des personnages vus de dos coupés par le cadre, et parfois réduits à une ombre. Les personnages en gros plan représentés en silhouette et tranchant sur le fond clair de la scène, annoncent la naissance d'un espace sans modelé que ses successeurs vont développer, tel SEURAT et LAUTREC dans *le Divan japonais* et *Jane Avril* (fig. 103, 104).

Cette composition en contrepoint, tout en présentant un espace libéré des limites du cube scénographique et dépourvu de profondeur mesurable, produit l'effet merveilleux et dramatique de l'immédiateté qu'on trouve chez Hiroshigé. Dans la mesure où cette composition est plus proche de l'image composite que nous formons dans notre esprit que de la vision cubique de la Renaissance, il est normal que nous ressentions vivement son effet dramatique d'instantané photographique. Nombreuses sont les déformations les plus hardies de DEGAS qui peuvent être expérimentées par chacun moyennant une expérience optique plus simple: ce qui nous intéresse, comme le dit encore Pierre FRANCASTEL, c'est une vision « qui nous suggère l'expérience concrète de ce que peut être un univers où ne jouent plus les convictions fournies par la perspective traditionnelle en vue de figer des rapports et de suggérer des déplacements coordinateurs de l'action » (71).

Ce changement de l'espace représentatif est l'indication d'un changement de valeur. C'est au moment où les artistes font profession d'un individualisme très occidental que la vision globale et uniforme de la Renaissance s'effondre. « On ne rapporte plus chacun de nos gestes aux limites illusionnistes d'un cadre réducteur du tout; on s'intéresse à nos réactions polyvalentes au sein d'une matière qui nous impose ses lois » (72). Les déclarations de DEGAS lui-même sont à cet égard caractéristiques: « une peinture, c'est d'abord un produit de l'imagination de l'artiste. Ce ne doit

jamais être une copie. Si ensuite il peut ajouter deux ou trois accents de nature, évidemment cela ne fait pas de mal... C'est beaucoup mieux de dessiner ce que l'on ne voit plus que dans sa mémoire. C'est une transformation pendant laquelle l'imagination collabore avec la mémoire; vous ne reproduisez que ce qui vous a frappé, c'est-à-dire le nécessaire » (73).

Dans le japonisme DEGAS trouve précisément une façon de voir le monde avec un œil et un esprit personnels, individuels. Ernest CHESNEAU, critique contemporain, en a témoigné avec perspicacité: les artistes intéressés par l'art japonais « 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 » (74).

Dans un *Café Boulevard Montmartre* (1877, fig. 122) on a, pour finir, un exemple très caractéristique de découpage: non seulement les deux femmes de droite et de gauche sont coupées par le cadre, mais le premier plan lui-même est coupé par une colonne. Les trois colonnes accentuent la direction verticale. DEGAS est sans doute inspiré par l'estampe japonaise (75), mais ce type de découpage vertical va être très souvent utilisé par les Impressionnistes et leurs successeurs, particulièrement par les paysagistes (76).

II. - 3. SEURAT (1859-1891)

Retrouver la forme concrète que les Impressionnistes avaient abandonnée tout en gardant la palpitation de leurs couleurs, telle est la difficile mission que l'histoire confie à SEURAT. Timide, « anxieux de suivre des principes solidement fondés » (77), il était naturel que celui-ci cherche à s'appuyer à la fois sur la science pour y trouver la signification objective des recherches optiques des Impressionnistes, et sur les théories pseudo-scientifiques de la géométrie conçues comme « agents à la fois physiologiques et psychologiques, comme les intermédiaires uniques et mystérieux entre l'inconnu de la nature et l'esprit humain » (78). De là, d'une part, le « pointillisme » ou les lois très fixes du mélange optique, et d'autre part la composition géométrique, avec des lignes horizontales, verticales et plus tard diagonales: selon des principes « scientifiques » l'un et l'autre ont dû s'harmoniser pour correspondre à un état d'âme et provoquer notre émotion. Mais en réalité, « quand en lui le pédagogue, le théoricien et « l'esprit de système » l'emportent, l'effort de la recherche transparaît dans ses toiles qui du coup semblent moins réussies » (79). Inversement, « plus son esprit se concentrait dans les calculs, plus ce « quelque chose d'autre » se manifestait spontanément et à l'improviste dans son tableau. C'était cela sa poésie, cette poésie qu'il niait » (80).

En ce qui concerne la composition cette « poésie » résulte par exemple du feuillage vert de gauche et de l'arbre dépouillé de droite dans *Le Pont de Courbevoie* (fig. 133), ou d'un autre arbre aussi dépouillé à gauche de *La Parade* (fig. 105). Dans le premier cas la masse de feuillage latérale et l'arbre tordu viennent contredire les lignes verticales qui dominent la toile, bien que la composition soit « exécutée avec une extrême rigueur géométrique » (81). Cette composition qu'on ne peut certes pas réduire au japonisme mais où l'arbre ne s'intègre pas parfaitement à l'ensemble de la peinture est ainsi, en quelque sorte, un mélange d'Occident et d'Extrême-Orient: que l'on songe aux ajouts de Kôkan et de Dénzén (fig. 31-36, 38 et 39).

Cette hétérogénéité est plus sensible encore dans *La Parade*, où l'arbre de gauche ne correspond pas à la « section d'or » sur laquelle est fondé tout le reste de la composition (82). Mais n'est-il vraiment pas harmonieux? Comme le dit F. MINERVINO, « l'aspect un peu fantomatique des personnages rigides, la lumière réduite, indécise, la prédominance des lignes descendantes et des horizontales, tout contribue à saturer la scène d'une suggestion étrange et de significations mystérieuses ». La « poésie » dont parle L. VENTURI résulte précisément de ce « contraste » entre le sujet théoriquement gai et l'atmosphère triste « qui infuse au tableau une force ambiguë, angoissante » (83). Il n'est donc pas surprenant que l'arbre « inharmonieux » se manifeste « spontanément et à l'improviste » dans le tableau (84): le tableau est « hanté » par cet arbre; alors qu'il ne devrait pas se trouver ici, sa silhouette squelettique obsédante domine la partie gauche pour accentuer l'aspect sinistre de la scène. L'ambiance funeste de ce tableau justifie ainsi l'intrusion de cet arbre que SEURAT y a inséré instinctivement. « Jamais la comparaison de l'art de SEURAT avec (...) les estampes japonaises n'a été plus valable qu'en ce cas (85). »

Parallèlement à CÉZANNE (76) SEURAT s'attaque en même temps au problème de l'espace. La superposition des plans joue ici un rôle fondamental, avec les arbres dont on vient de parler, mais aussi avec celle des personnages de dos, en gros plan, à la manière de DEGAS (fig. 101-107), ou encore avec le garde-fou chargé de donner l'illusion de profondeur dans *Dimanche, Port en Bessin* (fig. 109) et avec la proue qui se découpe sur la toile dans *Le Coin d'un bassin, Honfleur* (fig. 110) (86). Sur ce point SEURAT ne dépasse pas les expériences de DEGAS, et l'on peut même considérer avec G.C. ARGAN ou P. FRANCASTEL, que sa structure spatiale est traditionnelle, voire passéiste (87). En revanche, le système des couleurs complémentaires marque une nouvelle avancée: DEGAS présente les personnages des gros plans en silhouette (fig. 95, 100, 102), donc en « contraste de ton » alors que SEURAT utilise les « contrastes de teinte », à l'aide des complémentaires binaires (88). L'objet se détache donc du fond avec un relief encore supérieur à celui qui résulte des montages de DEGAS (89).

Pourtant SEURAT ne résout pas la contradiction de la représentation, par superposition, d'un corps à trois dimensions dans une composition bi-dimensionnelle. Dans *Le Chahut* de 1890 (fig. 106), la présentation en buste des musiciens, la volute de la contrebasse, celle des jambes levées des danseurs, jouent l'effet de relief et tous ces détails se détachent sur le fond, loin de s'intégrer à une composition à deux dimensions. Et inversement la réduction extrême de la profondeur et de la perspective donne à l'ensemble l'apparence d'une composition bi-dimensionnelle, d'effet synthétiquement décoratif, en arabesque.

La tentative de SEURAT ne semble donc pas parvenir à dépasser ce stade de la juxtaposition hétérogène. On doit insister d'autant plus sur la réussite du *Bac du Hoc, Grancamp* de 1885 (fig. 140), qui utilise la superposition des plans avec la plus extrême hardiesse. C'est la seule œuvre en effet où le peintre tire pleinement avantage du gros plan (ou la « chute du second plan » au sens propre du terme) pour l'ensemble de sa composition et non pas seulement pour des détails décoratifs. Ici le problème des masses ainsi que celui des dimensions et des proportions est brillamment résolu (90). Le nez du rocher délibérément relié à l'horizon affirme le caractère décoratif de la composition. Mais la grande diagonale qui s'incurve pour creuser le tableau au centre, la masse du rocher et de la terre qui surplombe la mer ont une force impressionnante « d'existence ». La profondeur suggère l'idée de l'espace et de l'immensité: il n'y a plus rien de l'hétérogénéité dont souffrira l'œuvre de SEURAT dans ses dernières années.

II. - 4. GAUGUIN (1848-1903)

Dans un manuscrit de GAUGUIN on trouve un texte de quelques pages qui commente les reproductions d'œuvres de divers artistes: « Croquis japonais, estampe d'Hokusaï, lithographies de Daumier, de Forain, — école de Giotto, — groupés en ce recueil, non pas hasard, de par ma volonté; tout à fait intentionné. Parce que d'apparences différentes je veux en démontrer les lignes de parenté. (...) Chez ce guerrier d'Hokusaï n'y voyez-vous pas la noble attitude du St Michel de Raphaël, la même pureté de lignes, avec la puissance d'un Michel Ange, et cela avec des moyens beaucoup plus simples, sans le jeu des ombres et de la lumière. Si loin, si près de la nature. (...) (91) »

En commentant ce texte C. IKEGAMI a souligné à juste titre que la façon dont GAUGUIN insiste sur la franchise de dessin des artistes qu'il cite « pourrait bien servir à justifier théoriquement son style synthétisant » (91). En effet, si le « cloisonnisme » qu'Émile BERNARD découvre et que GAUGUIN s'approprie et met en valeur signifie « un grand vitrail plutôt qu'une peinture, avec les éléments décoratifs de la couleur et de la ligne » (92), il n'est pas douteux que cette esthétique a aussi des liens directs avec les maîtres de l'estampe japonaise qui réduisent également formes et couleurs pour en renforcer l'effet.

Ainsi apparaît en effet *La Vision après le sermon* de 1888 (fig. 108) qui marque la naissance du Synthétisme. Les couleurs pures, simplifiées et cernées donnent au tableau une apparence de « cloisonné », le motif de la lutte de Jacob avec l'Ange, inspiré sans doute de la *Manga* de Hokusaï comme on l'a souvent relevé (93), et dont la petitesse et le décentrement accentuent la distance psychique qui la sépare des femmes bretonnes, le tronc qui rappelle par une curieuse coïncidence *le Semeur* de Van GOGH (94) et tranche hardiment la toile en diagonale: tous ces éléments disposés « synthétiquement » composent un espace arabesque décoratif et fantastique.

Pour la composition, GAUGUIN procède également à la synthèse des tentatives de ses prédécesseurs: montage de la petite figure à côté du gros plan comme chez MANET, gros plan de figures de dos opposées à l'arrière plan comme chez DEGAS (fig. 101), mise en place des arbres – motif obsessionnel commun à DEGAS (auxquels les piliers se substituent), SEURAT (fig. 105, 133), CÉZANNE (fig. 130, 134, 136), ou Van GOGH (fig. 125, 135). Tout évoque ici la composition avec « la chute du second plan ».

L'existence d'une esquisse confirme notre hypothèse (95): si BERNARD a sans doute joué lui aussi un rôle non négligeable (fig. 150) dans l'invention du cloisonnisme, c'est la composition avec « la chute du second plan » qui a incité GAUGUIN à adapter cette nouvelle technique – la formule des grandes zones en « aplat » et des formes cernées. Le fait que, dans l'esquisse, les femmes soient vues de dos en gros plan et que l'arbre soit superposé sur le fond contribue à expliquer que le fond soit peint en rouge et en aplat dans la toile: c'est parce que la toile *avait* été composée ainsi de plans juxtaposés et superposés qu'elle exige, pour être pleinement mise en valeur, l'usage des cernes et des aplats, au lieu du modelé et du clair-obscur traditionnels: c'est pour cette raison que GAUGUIN abandonne les ombres (96).

Par ailleurs, la « chute du second plan » prend également ici une valeur symbolique: elle suggère, comme on l'a indiqué, la distance psychologique qui sépare le monde réel des femmes de la vision d'un monde imaginaire (97). Il en va de même du *Portrait de Gauguin au Christ jaune* (fig. 146). *Le Christ jaune*, un autre tableau de GAUGUIN, « sert de toile de fond et suggère son espace ». La relation entre la figure et le fond est différente de celle qu'on trouve dans le portrait traditionnel: le second plan est délibérément supprimé (98). La superposition de la tête de GAUGUIN sur le fond où le Christ est représenté prend ainsi une signification symbolique: GAUGUIN s'identifie au Christ, et c'est l'absence de second plan qui se charge de manifester cette incarnation.

Dans *La Perte du pucelage* de 1891 (fig. 145), les deux plans séparés par « la chute de l'espace au second plan » indiquent implicitement la rupture symbolique entre le monde sacré et le profane, entre la fête et la quotidienneté. Cette rupture s'organise pourtant dans une toile à deux dimensions: ambiguïté où se manifeste typiquement l'esthétique symboliste (99). Ainsi l'étude de la « chute du second plan » prépare-t-elle au déchiffrement de la structure de l'expression de l'espace qui sert de charpente au symbolisme de GAUGUIN. Elle donne la clef non allégorique et au contraire purement plastique d'une iconologie de l'œuvre de GAUGUIN.

III. ACCEPTATION DE LA PERSPECTIVE AU JAPON ET EN FRANCE : L'ACTIVITÉ CRÉATRICE ET LA NOTION D'INFLUENCE

La déformation que la perspective linéaire subit pendant son assimilation à la culture japonaise peut se résumer, en fonction de ce qui a été dit dans le premier chapitre, selon le trajet schématique suivant :

1) Imitation des apparences: les Japonais acceptent avec curiosité tout ce qui les intéresse, mais sans chercher à en approfondir les principes, d'où, dans un premier temps, une simple imitation des apparences.

2) Juxtaposition hétérogène: dans un second temps les Japonais essayent d'intégrer le nouveau système étranger parmi les autres, qu'il s'agisse de systèmes originaires du Japon, ou de systèmes qui y ont été importés auparavant. Au fur et à mesure que s'effectue cette mise en place, le nouveau système devient progressivement compatible avec les autres: divers systèmes hétérogènes finissent par co-exister tant bien que mal. Cette juxtaposition hétérogène témoigne du relativisme de la mentalité japonaise, qui ne se soumet pas au jugement de valeur que véhicule avec lui tout système étranger (100). Cette indépendance à l'égard du jugement de valeur implique une possibilité de réception ou plus précisément d'« acceptation » pratiquement infinie.

3) Participation à un monde homogène: le nouveau système, juxtaposé et confronté aux autres au sein de la culture japonaise finit par s'enraciner profondément dans celle-ci et perd son caractère hétérogène. Avec le seul critère de la « curiosité », les Japonais parviennent donc à composer, avec ce système étranger employé dans une intention simplement esthétique ou pragmatique, un monde homogène unique, comme une « marqueterie » délicatement élaborée.

Il est important par ailleurs de souligner que ce monde (ou cette conception du monde) « en marqueterie » ne constitue pas, pour les Japonais, un décor abstrait et inerte. Malgré la déformation qu'ils lui font subir, ils accordent à ce qu'ils adoptent une valeur relative. Et leur conception du monde repose toujours sur la contemplation de la Nature-Mère, qui contient et tolère tout : le relativisme japonais est un animisme (101).

Si ce relativisme animiste est ainsi une forme propre au Japon de l'acceptation des cultures étrangères (perspective à la japonaise au sens le plus étroit du terme : « la chute du second plan »), il constitue aussi la structure la plus fondamentale de la culture japonaise : on le voit avec le jugement de valeur implicitement porté par les Japonais sur les cultures qu'ils choisissent d'importer pour constituer la leur (perspective à la japonaise au sens le plus large du terme).

On peut en conclure que la perspective linéaire n'a jamais changé la grammaire de la vision du monde propre aux Japonais, bien qu'elle en ait entièrement réformé le vocabulaire plastique. Son importation vise précisément à offrir à leur conception relativiste et animiste du monde un nouveau vocabulaire concret qui leur donne la possibilité de s'exprimer dans le domaine de la représentation picturale. Sa déformation donne un exemple typique de la relativité de la « vision du monde » japonaise. Et la perspective « à la japonaise » constituée à la fin de ce processus d'intégration n'apparaît finalement que comme la version picturale de cette vision du monde proprement japonaise (102).

Cette conclusion ne diminue pas pour autant l'importance de la perspective linéaire dans l'histoire de la peinture japonaise. Sans elle, on l'a vu en étudiant la formation de la « chute du second plan », une telle métamorphose n'aurait pas été possible : on lui doit aussi bien le paysage gravé sur bois que l'estampe « personnage-paysage ».

En ce qui concerne la France, les analyses esquissées au chapitre II n'ont pas cherché à mettre en relation chaque variation des compositions avec « chute du second plan » des peintres français avec des compositions analogues de l'estampe japonaise. Nous avons simplement constaté que les Impressionnistes ont commencé à utiliser ce type de composition récusée par leurs prédécesseurs néo-classiques et négligée par les romantiques, et que pour cette raison ils se sont inspirés parfois directement de l'art japonais (103). Influence ou coïncidence ? Bornons-nous pour le moment à reconnaître que la « chute du second plan » de l'estampe japonaise répondait parfaitement aux recherches des artistes de Paris dans leur tentative de destruction de l'espace perspectif traditionnel hérité de la Renaissance.

C'est cette convergence entre la mise en valeur, à Paris, de ce mode de composition incompatible avec la perspective linéaire et la vogue du japonisme qui doit retenir notre attention, plutôt que la question d'une éventuelle « influence » de l'une sur l'autre. Le problème comporte un aspect épistémologique et un aspect historique.

En ce qui concerne l'aspect épistémologique on peut se demander pourquoi, parmi diverses sources possibles, les artistes français ont choisi de se référer à l'art japonais et d'utiliser la « chute du second plan » « japonisant ». C'est ici la contradiction du *Ménon* (104) : si les peintres avaient connu ce type de composition ils n'auraient pas eu besoin de cette référence, mais si elle avait été étrangère à leurs préoccupations, ils n'en auraient pas reconnu la valeur. Un artiste ne peut jamais être « influencé » : il connaît déjà ce qu'il cherche ; et il ne peut jamais être « inspiré » : il ne sait pas encore ce qu'il doit chercher.

Il y a naturellement une marge entre ces deux énoncés, et si elle existe bien, c'est précisément l'inspiration qui doit la remplir. Comme le rappelle M. POLANYI, « we can know more than we can tell » (105), c'est-à-dire que l'artiste connaît déjà vaguement et confusément ce qu'il a envie d'exprimer (proximal particulars), sans savoir encore comment il peut le faire (distal comprehensive entity) : c'est ici que l'inspiration entre en jeu. Si l'estampe japonaise a été acceptée en France, c'est donc partiellement au moins, qu'elle a montré aux Impressionnistes ce qu'ils avaient cherché, ce qu'ils étaient sur le point de trouver, ou ce qu'ils venaient d'entrevoir par eux-mêmes. Pour reprendre la comparaison de E.H. GOMBRICH, elle leur présentait le « formulaire » dont ils pouvaient désormais remplir les cases. Chacun à sa manière s'efforçait d'établir un « paradigme » qui enseigne une nouvelle façon de voir — ou de re-présenter, ou de re-constituer — le monde au moment de la rencontre de la « chute du second plan » japonaise, qui venait donc confirmer « certaines de leurs observations directes » (106).

Il ne saurait donc être question de faire de la vogue du japonisme la *cause* de la mise en valeur de la composition avec « chute du second plan » par les artistes français. Ce sont au contraire les préoccupations des artistes au sujet du renouvellement de l'espace plastique qui expliquent l'immense prestige des gravures sur bois japonaises avec « chute du second plan » (107).

Il ne suffit cependant pas de mettre en évidence ce désir de rénovation spatiale pour expliquer l'utilisation de « la chute du second plan ». Il est nécessaire de rendre compte des raisons pour lesquelles les impressionnistes et leurs successeurs ont voulu introduire ou réintroduire ce type de composition, et des conditions dans lesquelles ils l'ont fait : ceci constitue l'aspect historique de la question.

Sans doute serait-il erroné de considérer ces artistes comme les inventeurs de la « chute du second plan ». Celle-ci réapparaît progressivement dans l'histoire de l'art français depuis le début du XIXe siècle au moins (108). En 1824 déjà *Les Massacres de Scio* (fig. 153) donnent l'exemple d'une disposition en frise des personnages placés directement sur le fond du tableau avec le paysage, comme des modèles qui poseraient devant une peinture (109). Dans les paysages de COROT, on trouve fréquemment cette composition, dont *Le Pont de Mantes* de 1868-70 fournit un bon exemple (fig. 158). La disposition du gros plan sur le côté pour rendre l'effet de profondeur vient peut-être de POUSSIN, mais celui-ci n'aurait pas posé les deux grands troncs au centre qui coupent nettement l'arrière plan en deux. Même si COROT a eu l'occasion de voir quelques estampes de l'ukiyo-é, comme le suggère Taichirô KOBAYASHI, (fig. 157), on ne peut considérer ces deux arbres comme un emprunt au Japon (110). Il vaut mieux souligner le fait que COROT ne les ait pas supprimés malgré la règle académique et les exigences de la perspective linéaire (103).

COURBET lui-même n'est pas étranger à ce courant. *Le Bonjour Monsieur Courbet* de 1854 (fig. 154) laisse présager ce que va être chez ses successeurs « la chute du second plan » inspirée par l'estampe japonaise de « personnage-paysage » : rien n'en est plus proche, même chez MANET, que cet autoportrait symbolique et narcissique (cf. fig. 155) (111). *La Nature morte aux pommes* du Musée Mesdag de la Haye (1872, fig. 156) en donne un exemple encore plus extraordinaire, même si les premières tentatives des impressionnistes ne lui sont pas étrangères (112) : les contours accentués, l'absence de second plan, l'ajout très conscient et très personnel d'un paysage natal pour servir de fond à la nature morte, voilà qui nous rappelle singulièrement la « nature-morte-paysage » des tentatives de l'École de Akita et de Kôkan (fig. 27). Et le rapprochement est d'autant plus étonnant qu'il n'y a manifestement aucune relation directe entre les artistes.

Ces quelques exemples, parmi beaucoup d'autres, confirment ce que les artistes français avaient, collectivement, l'intention de saisir : ils étaient prêts à accepter la « chute du second plan » importée en même temps que l'estampe japonaise ; sans cette dernière, on peut même supposer que l'utilisation en aurait été seulement un peu plus timide. Ils n'ont donc pas *reçu* mais *accepté* le mode de composition de l'estampe japonaise. Paradoxalement, subir une influence dans le domaine de la création, c'est prendre une initiative. Pas de meilleur témoignage à cet égard que celui de Van GOGH : « (...) Tout mon travail est un peu basé sur la japonaiserie (...) L'art japonais en décadence dans sa patrie, reprend racine dans les artistes français impressionnistes. » / « (...) Pour moi ici je n'ai pas besoin de japonaiseries car je me dis toujours *qu'ici je suis au Japon*. Que conséquemment je n'ai qu'à ouvrir les yeux et à peindre droit devant moi ce qui me fait de l'effet. » / « (...) Tout l'avenir de l'art nouveau est dans le Midi (113). » Comme le dit enfin Camille PISSARRO après sa visite d'une exposition d'art japonais organisée par Samuel BING chez Durand Ruel en 1893, « les artistes japonais nous confirment dans notre parti-pris visuel » (114).

En conclusion, nous pouvons donc affirmer globalement la valeur culturelle de « la chute du second plan » dans les échanges artistiques franco-japonais. Elle comporte deux aspects : l'un explicite, l'autre implicite.

La « chute du second plan » fonctionne explicitement comme un élément intermédiaire entre des fragments d'espace hétérogènes, l'un au premier plan, l'autre à l'arrière plan. Si la destruction de l'espace homogène constitué à l'aide de la perspective linéaire commence par l'association, dans une même toile, de fragments de vision hétérogènes et différenciés, réunis par « montage », la « chute du second plan » joue à cet égard un rôle essentiel. En utilisant un montage arbitraire et subjectif, les peintres modernes créent un nouvel espace plastique polyvalent qui répond à leur mentalité relativiste au Japon, et individualiste en Occident.

On retrouve cette fonction aussi bien au Japon qu'en France: au Japon au XVIIIe siècle, aussitôt après l'introduction de la perspective linéaire; en France au milieu et dans la seconde moitié du XIXe siècle — quatre siècles après son invention, ou sa re-découverte (115).

On peut dire sans exagération que les peintres français ont retrouvé et suivi plus ou moins consciemment le chemin frayé presque cent ans plus tôt par les artistes japonais: Van GOGH, lui, en a été bien conscient. Les Impressionnistes auraient pu apercevoir la survivance de la perspective linéaire dans la « chute du second plan » de l'estampe japonaise.

Mais d'autre part, le fait que les artistes français utilisent le même type de composition que les artistes japonais leur permet aussi de profiter d'autres enseignements de l'ukiyo-é; c'est même là une condition essentielle de l'existence du japonisme et d'autres données esthétiques non moins importantes que la « chute du second plan ». « Pour qu'une idée puisse être communicable, il est nécessaire qu'elle utilise certains termes de l'ancien langage. Une pensée entièrement originale est solitaire, par définition incommunicable (116). » Voilà la fonction implicite que joue la « chute du second plan » sur le terrain des interférences culturelles.

Si MANET a donné à ses aplats de couleur des contours précis, si DEGAS a recouvert ses gros plans d'un noir uniforme, si SEURAT a introduit dans ses toiles le système des complémentaires, si Van GOGH a juxtaposé des couleurs pures et expressives, si GAUGUIN enfin a réuni synthétiquement des aplats de couleurs nettement séparés par des cernes en arabesque, c'est, en partie du moins, parce qu'ils ont constaté que dans l'estampe japonaise les contours précis et les colorations en aplat donnaient plus de relief à une composition par superposition que le clair-obscur et le modelé traditionnels. Ces « idées nouvelles » étaient d'autant plus accessibles aux peintres français qu'elles concourent, par leur renforcement de l'effet de contraste, aux recherches qu'ils avaient entreprises sur la composition avec « chute du second plan »: c'est bien par l'intermédiaire de celle-ci qu'ils ont été amenés aux aplats de couleurs et aux formes cernées (117).

Si les peintres français tirent ainsi des leçons étendues et variées de l'estampe japonaise, c'est non seulement parce que la « chute du second plan » doit son origine à la perspective occidentale, mais aussi parce que ce type de composition une fois intégré à l'art japonais — associé aux colorations en aplat et aux contours précis — pouvait servir d'intermédiaire particulièrement favorable entre art japonais et art français (118).

N.B.

1) Pour éviter les confusions qui peuvent résulter de l'usage japonais, le NOM patronymique a toujours été souligné, pour le distinguer du prénom.

2) Les références données en abrégé renvoient à la bibliographie générale et aux éditions utilisées qui sont mentionnées ci-après.

1. PANOFSKY, 1964, p. 102, trad. fr. 1975, p. 44 : « ce procédé de construction ne tient pas compte d'une dernière particularité, pourtant bien digne d'être relevée: l'image rétinienne, indépendamment de « l'interprétation » psychologique à laquelle elle est soumise et de la réalité du mouvement oculaire, montre déjà de son propre fait, les formes projetées non pas sur une surface plane, mais sur une surface à courbure concave, si bien qu'à ce niveau factuel inférieur et « pré-psychologique » s'établit déjà une discordance fondamentale entre la « réalité » et la construction perspective et aussi, bien entendu, entre celle-là et le fonctionnement d'un appareil photographique, tout à fait analogue, quant à lui, à la construction en question », voir la critique de H. PIRENNE, *Vision and the Eye*, Londres, 1948, cité par S.Y. EDGERTON, 1976, p. 163 :

« The picture in perspective of a scene or a set of objects is not a replica of the retinal image produced by the objects in the artist's eye. It is rather a substitute of the actual objects themselves, so constructed that it sends to the eye a distribution of light similar to that which would be sent by the actual objects, with the result that, for any given eye, the picture produces retinal images similar in shape and dimension to those which would be produced in the same eye by the actual objects. »

2. R. ARNHEIM, 1954, pp. 205-207; cf. E.H. GOMBRICH, 1973, pp. 9-49; J. GIBSON, *The Perception of Visual World*, Boston, 1950.

3. S.Y. EDGERTON, 1976, pp. 10-11.

4. *Ibid.*, pp. 164-165.

5. PANOFSKY, 1964, p. 124, trad. fr. 1975, p. 170 : « Il est tout aussi évident qu'à propos de cette perspective et de ses problèmes nés des temps modernes, les époques, les nations et les individus allaient nécessairement devoir prendre résolument et ostensiblement position. » Rappelons la définition de cette « forme symbolique » : « (...) si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. Mieux encore, on peut la désigner — pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernest Cassirer — comme une de ces « formes symboliques » grâce auxquelles « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui. » (*Ibid.* p. 78).

6. R. ARNHEIM, 1954, p. 233; S.Y. EDGERTON, 1976, p. 162; H.D. SMITH II, 1977, p. 49. PANOFSKY, 1964, p. 123, 126.

7. PANOFSKY, 1964, p. 111, trad. fr. 1975, p. 93 : « On voit ici particulièrement clairement qu'« espace esthétique » et « espace théorique » aboutissent l'un comme l'autre à une sensation spécifique de la métamorphose de l'espace perceptif, sensation qui, dans un cas, apparaît sous des formes symboliques, dans l'autre, sous une forme logique. »

8. GOMBRICH, 1972, p. 73, trad. fr., 1971 p. 101 :

« Je crois que, dans cette perspective, ces quelques documents nous apportent des enseignements précieux sur la façon dont procède tout artiste qui désire reproduire une forme particulière. Il ne partira pas d'une impression visuelle, mais d'une idée ou d'un concept. (...) Les indications visuelles précises, ces traits caractéristiques que nous avons mentionnés, sont, pour ainsi dire, incorporés à ce formulaire de base dont ils viennent combler les vides. Et si, comme la chose peut arriver, les vides ne peuvent être remplis, par défaut d'information sur des points qui paraissent cependant essentiels, en ce cas c'est la valeur documentaire qui va en souffrir. (...) De même que le juriste ou le statisticien pourra prétendre qu'il ne saurait traiter d'un cas particulier s'il ne dispose pas du cadre de référence de ses formulaires, avec leurs cases à remplir, de même l'artiste nous dira que cela ne peut servir à rien de regarder son motif, si l'on n'a pas d'abord appris à le classer, à le définir dans le cadre d'une forme schématisée. »

Cf. ARNHEIM, 1950, p. 213.

9. T. KUHN, 1962; cf. GOMBRICH, 1979, pp. 184-188. Cf. note 100.

10. FRANCASTEL, 1951, pp. 263-264, « langage plastique » (1951) sera remplacé par « système de signification » en 1967 dans *La Figure et lieu*, (Gallimard, p. 12).

11. M. SAKAMOTO, 1973. Sur cette question voir en dernier lieu, en français, *Nanban ou de l'Européisme japonais, XVIe-XVIIe siècle*, Musée Cernuschi, Paris, 1980.

12. Voir en annexe la liste des œuvres commentées, avec référence des ouvrages où on pourra les trouver reproduites.

13. Julian Jinn LEE, 1977, a présenté une hypothèse : selon LEE, ce n'est pas Masanobu mais TORII Kiyotada qui a introduit pour la première fois au Japon la technique du trompe-l'œil et la source en est un livre d'Andrea del POZZO (1642-1709) : *Perspectiva pictorum...* (1693-1698) traduit en chinois en 1737 par les Jésuites portugais. Cf. J. SUZUKI, 1975.

14. Antonio VINCENTINI « Canal Grande » gravure à l'eau forte, cité par Kéïïchi OKANO, *Eine venetianische vedute im Japanischen Holzschnitt, Pantheon*, n° 27, 1969. Voir Séïïchi SASAKI (éd.), 1977, p. 110.

15. Sur cette question voir Tadashigé ONO, 1977, pp. 48-52.

16. Aujourd'hui encore les Japonais conçoivent plus facilement un horizon élevé que les Européens: voir HANSON, 1977, pp. 187-189.
17. Gérard de LAIRESSE, *Groot Schilderboek warr in de Schilderkonst*, Harlem, 1707, Jan JONSTON, *Naeukeurige Beschryving van de Natuur*, Amsterdam, 1660, etc.
18. Reproduit dans Fujio NARUSÉ, 1969, pp. 60-64.
19. *Ibid*, p. 61.
20. NARUSÉ, hiver 1977, p. 91. « L'impression est donc celle d'une nature-morte plaquée sur un paysage. »
21. Sur ce thème voir Masao YAMAGUCHI, 1975, et du même auteur, « La Structure mythico-théâtrale de la royauté japonaise », *L'Esprit*, février, 1973, pp. 315-342.
22. NARUSÉ, hiver 1977, p. 94 (qui parle de « gros plan » en se référant à « Nachbild » de A. v. HILDEBRANDT, « Das Problem der Form in der bildenden Kunst », 1893).
23. NARUSÉ, 1977 (*Peinture à l'occidentale de Edo*), p. 149.
24. cf. *Ibid*. p. 154; ONO, 1977, pp. 137-139.
25. A propos d'un autre chef-d'œuvre de la « chute du second plan » par Naotaké (fig. 26) on peut citer ce passage de l'étude de H.D. SMITH II, 1977, pp. 65-66: « By placing dramatically large and finely detailed potted plants of the superclose foreground slightly to one side, the artist managed to bring the view of the pond in the distance out of the status of a mere background to which a Western painter would have relegated it, and to unify object and the environment into a single space. This kind of composition required the application of a kind a special imagination which was forbidden by the ideology of Western fixed point perspectivism. If the artist had depicted what he actually saw from a single point, after all, he would be lying on the ground beside pond: an undignified if not impossible posture. It was the imaginative freedom from the conventions of systematic fixed-point perspective, plus a particular fascination with point of view, that underlay the final synthesis of super-perspectivism. »
26. Au sens où M. LEVEY parle de la Renaissance comme d'une période de transition (*Early Renaissance*, New York, 1977, pp. 13-14, pp. 33-34). Cf. Peter L. BERGER et Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality*, New York, 1966, nous offre un point d'appui théorique efficace.
27. Dans la première version de cette gravure, Kôkan n'a pas encore gravé ces pins en gros plan: voir NARUSE 1977, p. 159.
28. Jan et Casper LUIKEN, *Spiegel van het Menselyk Bedryf*, Amsterdam, 1664: « De Kuipner » (fig. 32) et « De Veender » (fig. 31). Cf. ONO, 1977, pp. 145-150, NARUSÉ, hiver 1977, pp. 96-97 et HAGA, 1976, p. 91.
29. H.D. SMITH II, 1977, pp. 64-65. SATAKÉ Shozan parle de « ékin no dosu » (degré du lointain/près) dans *Gahôkôryô* et SHIBA Kôkan parle de « ékin no ri » (principe du lointain/près) dans son *Séiyogadan* (Essai sur la peinture occidentale, 1799).
30. Nobuo TSUJI, *Kisô no Kéifu*, (Généalogie maniériste japonaise), Tokyo, Bijutsushuppansha, 1970. Pour la tendance dite « surréaliste », ou plutôt surnaturaliste, dans les compositions avec « chute du second plan » il faudrait étudier l'œuvre de UTAGAWA Kuniyoshi (1797-1862), ce que nous ne faisons pas ici.
31. Le Document de KUBOKI Chikusô (1762-1829, confucianiste japonais) présenté par Yûsuké NISHINA, dans *le Journal de Mainichi-shinbun*, le 14 mars, 1975.
32. J. RIGAUD, « A view of one of the Wings of Fontainebleau taken from the Court of Fountains »; ajout relevé par Tetsurô KITASATO, cité par NARUSE, 1977, p. 103.
33. « Montage » au sens photographique et cinématographique du terme. On sait que Sergei EISENSTEIN a développé sa théorie du montage à partir d'une étude de l'art japonais (l'idéogramme, le théâtre de Kabuki, l'arrangement de fleurs etc.). Les termes qu'il emploie à ce propos rejoignent les analyses de notre étude: « The Japanese have shown us (...) extremely interesting form of ensemble, the monistic ensemble. Sound, movement, space, voice, here do not accompany (nor even parallel) each other, but fonction as an element of equal significance (...). Here (in Kabuki theater) a single monistic sensation of theatrical « provocation » takes place. The Japanese regards each theatrical element, not as an incommensurable unit among the various categories of effect (on the various sens-organs), but as a single unit of theater. » « The Unexpected », 1928, repris dans *Film Form*, pp. 20-21. Cf. H.D. SMITH II, 1977, p. 100. Cette co-existence des hétérogénéités est une structure fondamentale de la culture japonaise. Cf. voir Augustin BERQUE, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
34. Yô SUGANO, 1974, p. 323.
35. SATAKÉ Shozan, *Gazurikaï*, 1788, texte inédit, publié dans NARUSE, 1969, p. 62.
36. Reproduit dans ONO, 1977, pp. 237-258. Les ressemblances entre ces documents montrent qu'il y a une relation étroite entre Kokan et l'École de Akita.
37. Cf. H.D. SMITH II, 1977, p. 62: « Chiaroscuro (...) loses gradation of realistic Western technique and shifts to a far more decorative technique of decomposition into plains of solid color. »
38. Voir SASAKI (éd.), 1977, pp. 114-115.
39. En raison de cette déformation de la perspective linéaire, le commentaire de Mme Liliane BRION-GUERRY me paraît discutable: « Que Cézanne ait connu ou qu'il n'ait pas connu l'art de l'Oukiyoé n'est pas l'important puisque le paysage japonais pratiquait alors la perspective occidentale monoculaire. » (*Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966, p. 255.) Cf. notes 76, 104.
40. Un autre exemple qui précède Hokusai dans l'emploi d'une prise de vue excentrique est souvent mentionné comme une source possible d'inspiration de Hokusai: « Sous le pont » dans le *Hyakufuji* (Cent Fujis) (livre illustré publié en 1767) de KAWAMURA Minsétsu.
41. « Symbole » n'est évidemment pas utilisé ici avec le même sens que dans l'intention de notre texte: cf. note 5.

42. Sur ce point il faudrait procéder à une étude iconographique comparée de l'œuvre de Hokusai et de celle de C.D. FRIEDRICH; il existe chez eux une curieuse coïncidence en ce qui concerne la « chute du second plan », qui indique une rupture « intermédiaire » entre notre monde et le monde de l'au-delà.
43. Ryô YANAGI, 1977.
44. Ce sont les peintres à l'occidentale qui ont « découvert » le bleu du ciel. Cf. NARUSÉ, 1977, pp. 198-199. Mais Ôkyo peint déjà le ciel en bleu dans son méga-é. Le fait de peindre le Fuji en rouge est véritablement révolutionnaire. Cette œuvre révolutionnaire pour l'histoire de l'ukiyoé n'est pas toujours considérée pourtant comme un « chef d'œuvre » incontestable dans l'histoire de l'art japonais, en raison de son excès d'idéalisme. Cf. Yukio YASHIRO, 1965.
45. Cf. ARNHEIM, 1954, pp. 199-201, qui explique le fondement psycho-physiologique de l'effet de relief produit par la superposition. L'œuvre de Mary CASSATT (1844-1926): *En barque* (1893, fig. 88) qu'il a prise comme exemple, sans intention particulière, est considérée par certains historiens d'art comme une œuvre profondément influencée par l'estampe japonaise. Voir Chizaburô YAMADA, 1973.
46. H.D. SMITH II, 1977, pp. 89-91, a expliqué très clairement ce point: « (...) But suddenly from the fall of 1856 the new technique appears, the use of an immediate foreground object set against the distant background — an extension of the « far/near » effect seen already in the Akita school and Hokusai. What is different here is that Hiroshige *slices* off one segment of the super-near element to provide both a frame within the frame *and* — in the truly « cinematic » views — a suggestion of *movement* passing in or out of the frame. It is almost as though the artist has taken a conventional horizontal landscape and sliced out a vertical section. Hiroshige, in short, came to behave as much like a cameraman as a painter; or to use Walter Benjamin's metaphor, as much like a surgeon as a magician. » Cf. W. BENJAMIN, *The Illustration*, p. 235.
47. Pour ce type de coexistence particulière on pourrait employer le terme « sumiwaké » qui s'applique à une symbiose particulière définie par Kinji IMANISHI.
48. THIRION, 1961, la mise au point la plus récente se trouve dans le recueil collectif *Japonisme in Art* (Ch. YAMADA, éd.) 1980. Pour des bibliographies à jour: Tatsuji ÔMORI (éd.) 1979-80; Séiji ÔSHIMA 1980 pp. 310-327; Klaus BERGER, 1980; Siegfried WICHMANN, 1980, etc.
49. SULLIVAN. Discussions naturellement fragiles: van Gogh appelle « japoniserie » non seulement ses copies d'estampes d'Ukiyoé mais aussi sa collection de gravures, de même que GAUGUIN.
50. Sur ce point voir notamment YAMADA, 1973 et 1976.
51. FRANCASTEL, 1951 et 1970.
52. Voir IKEGAMI, 1974 et DORIVAL, 1976.
53. Seiji ÔSHIMA, 1980, pp. 305-307, a bien mis en évidence cette alternative: « Plus nous essayons de démontrer qu'il y a eu des relations concrètes d'emprunt, plus celles-ci se réduisent à un exotisme banal qui n'a rien à voir avec l'essence de la création artistique; tandis qu'à mesure que nous abordons le problème essentiel de la création artistique, la reconnaissance de relations concrètes entre tel tableau et telle estampe devient tellement délicate qu'il ne nous est plus possible de continuer à parler d'influence. »
54. Dans les pages qui suivent nous ne retenons que les parties les plus développées de notre texte original de 1978 en supprimant des études sur WHISTLER, MONET, CÉZANNE, Van GOGH, Les NABIS et Les FAUVES, qui demandaient des recherches plus approfondies, dans un cadre plus large (1981).
55. DORIVAL, 1976; HANSON, 1977, p. 190 et YAMADA, 1973, p. 42.
56. HANSON, 1977, p. 192.
57. *Ibid.*
58. BURNHAM, 1973, p. 64; ce livre qui essaie de reconstruire l'histoire de l'art moderne selon une méthode structuraliste paraît souvent forcé et compliqué, mais les analyses directes des œuvres y sont d'une grande originalité.
59. FRANCASTEL, 1951, p. 177 rappelle que Paul JAMOT « a montré la place tenue par le reflet dans la glace, derrière la serveuse, du spectacle de la salle en fête, si éloignée des sentiments profonds du personnage principal ».
60. HANSON, 1977, p. 204: « Although crowded into the upper right of the painting, his head is dominantly large in proportion to the reflected barmaid and one is repeatedly drawn to search his abbreviated features again and again. Who is that man? It has been suggested more than once that he is *you*, the spectator. It may well have been Manet's intention to make the picture seem an extension of the viewer's world. »
61. *Ibid.*, p. 205.
62. Voir DORIVAL, 1976 et surtout KOBAYASHI, 1974, entièrement consacré à cette question.
63. P. CABANNE, 1976.
64. Cette singularité est plus marquée dans le tableau (London, National Gallery) que dans l'esquisse (Chicago, Art Institute).
65. FRANCASTEL, 1951, p. 157.
66. NARUSE, hiver 1977, pp. 104-105.
67. FRANCASTEL, 1951, p. 148.
68. *Ibid.*, p. 158, à propos d'une autre œuvre, mais applicable à celle-ci; de même pour la citation suivante.
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 165: « On voit bien que la Renaissance, comme la vision filmique contemporaine, fut un montage, fondé simplement sur d'autres évidences, d'autres réflexions psycho-physiologiques. La vision de la Renaissance associe arbitrairement des détails qui ne peuvent être vus avec précision que tour à tour. »
71. *Ibid.*, pp. 243-246. Cf. encore pp. 166-167, où P. FRANCASTEL dégage clairement que pour DEGAS « ce qui compte essentiellement c'est la vision rapprochée du monde, c'est-à-dire une vision inquisitive et qui ne se contente

plus de sensations globales. La vision cubique de la Renaissance était avant tout une vision éloignée du monde. La vision moderne est une vision tendue vers la découverte d'un secret dans les détails. Il ne s'agit plus de localiser des silhouettes les unes par rapport aux autres mais d'établir un lien de réflexion direct entre un détail et une sensation rayonnante. Cette attitude (...) substitue un espace polyvalent et incommensurable à la vision courante de l'homme de la Renaissance qui était optique et éloignée ».

72. *Ibid.*, pp. 258-259.

73. Cité par M. SERULLAZ, 1959, pp. 112-113. Ces mots du peintre sont à comparer avec ceux de son maître, Ingres. Voir Michel THEVOZ, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980, pp. 118-120, 152-153.

74. « Le Japon à Paris », dans *Gazette des Beaux Arts*, sept. 1878, p. 396. Cf. T. ÔMORI (éd.) 1979-80, où se trouve le texte reproduit avec la traduction japonaise et les annotations de l'auteur.

75. DORIVAL, 1976. Défendu en outre par Theodore REFF: « Degas, Lautrec and Japanese Art », dans C. YAMADA (éd.) 1980.

76. Parmi de nombreux exemples: MONET dans *les Peupliers à Giverny* de 1891 (fig. 120) qu'on a rapproché (YAMADA, 1973, p. 69) de « Horikiri no hanashôbu » dans *Cent vues célèbres de Edo* de Hiroshigé (fig. 113); CÉZANNE, avec *les Marronniers au Jas de Bouffan* de 1885-87 (fig. 116), rapproché (H. TANAKA, 1977, p. 170) de « Hodogaya » dans *les Trente-six vues du Mont Fuji* de Hokusai (fig. 114), dont « le col de Mishima » (fig. 65) avec un gros arbre découpant nettement le Mont Fuji en arrière plan serait aussi à comparer avec la *Montagne Sainte Victoire* (par exemple Venturi n° 452 et 454) (P. FRANCASTEL, 1951, note 72 de la deuxième partie, H. TANAKA, 1977) (fig. 130). *Le Pont de Maincy* de 1879 est en outre à confronter avec « Kameido Tenjin » (PL.33) dans *les Cents vues célèbres de Edo* de Hiroshigé; Van GOGH, depuis *la Japonaiserie, prunier en fleur* (fig. 124) qui est une copie directe de « Kaméido Uméyashiki » (fig. 123) dans *les Cents vues célèbres de Edo* de Hiroshigé jusqu'au *Poirier en fleur* de 1888 (fig. 128) (YAMADA, 1973), *Semeur* de 1888 (*Ibid.*) (fig. 125), *Jardin dans la maison de santé d'Arles* de 1889 (fig. 135), *la Vue d'Arles* de 1889 (fig. 121), *les Chardons* (1888) (Jean-Luc DAVAL, *Journal de l'art moderne 1884-1914*, 1973), *les Alyscamps* de 1888 (fig. 117-118). Les derniers, avec le contraste de valeur complémentaire entre les arbres bleus et la terre jaune, préfigurent des œuvres de l'École de Pont-Aven; *Paysage à Pont-Aven* (fig. 150) d'Émile BERNARD, etc., des NABIS; *Paysage aux arbres verts* (1893) de Maurice DENIS (cf. G.A. LACAMBRE, *Le Symbolisme en Europe*, Paris 1976, p. 57; U. PERUCCHI-PETRI, 1976), etc., des FAUVES tels que *Paysage aux arbres rouges* (1906) de M. VLAMINCK et *Estaque, trois arbres* (1906) (cf. fig. 152) d'A. DERAÏN, etc., et finalement de la première phase du Cubisme de G. BRAQUE: *La Maison à l'Estaque*, exposée à la galerie KAHNWEILER en 1908. Voir en outre YAMADA, 1973; pp. 69-75. DORIVAL, 1976; WICHMANN et al., 1972, édition anglaise pp. 115-121 (« Trellis-work » within the Landscape of the Japanese Wood-graving and nineteenth Century Western Art); WEISBERG et al., 1975 (« Japanese Influence on French Painting 1854-1910 » par G. NEEDHAM, « Japanese Influence on the French Prints 1883-1910 » par P.D. CATE), pp. 58-59, 130; et en dernier lieu les mises au point de P.D. CATE « Japonisme and the Revival of Printmaking at the End of the Century », et de J. van der WOLK, « Vincent van Gogh and Japan », dans YAMADA (éd.) 1980.

77. L. VENTURI, « The Art of Seurat », *Gazette des Beaux Arts*, 1944.

78. André CHASTEL, « Une source oubliée de Seurat », 1950-57, repris dans *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, Tome 2, p. 386.

79. L. VENTURI, *art. cit.*; P. FRANCASTEL, 1951, ajoute plus clairement: « les formules sont des explications et nullement des sources d'inspiration » (p. 227).

80. L. VENTURI, *art. cit.*

81. Cf. F. MINERVINO, *Tout l'œuvre peint de Seurat*, Paris, 1973, p. 105: L'espace « repose en effet complètement sur le contraste entre lignes horizontales et verticales auxquelles s'opposent la diagonale de la berge et les courbes souples de l'arbre ».

82. *Ibid.* p. 107.

83. *Ibid.* p. 108.

84. L. VENTURI, *art. cit.*

85. F. MINERVINO, *op. cit.*

86. Cf. WICHMANN et al. 1972 éd. anglaise, pp. 116-120 (« The Detail and the Asymmetrical Composition in Far-Eastern and Western Painting in the Nineteenth and Twentieth Centuries »); la confrontation collective de « Takanawa Ushimachi » (fig. 110-b), « Bac à Hanéda » (fig. 74) de Hiroshigé (*Cent vues célèbres de Edo*), *Dimanche à Port-en-Bessin* (1888) fig. 109 de SEURAT et *Jane Avril au Jardin de Paris* (1893) fig. 104 de LAUTREC est évocatrice de la concentration d'une préoccupation de la « chute du second plan » bien qu'elle ne démontre aucune « influence » concrète. Voir aussi C.F. IVES, 1974, pp. 71-73 (fig. 147-149).

87. G.C. ARGAN, *L'arte moderne 1770-1970*, 1970: « Chez Seurat la structure spatiale est absolument traditionnelle: respect de l'espace à trois dimensions, perspectives linéaires. En bref, c'est un pas en arrière par rapport à l'impressionnisme. Et sa technique sent la recette. » De même P. FRANCASTEL, 1951, pp. 227-230: « Je ne crois pas que son attitude soit féconde, ni que le néo-impressionnisme marque une étape positive dans l'histoire de la représentation plastique de l'espace. »; voir aussi Francastel, 1970, p. 240.

88. Selon les expressions de Seurat. Cf. A. CHASTEL, *art. cit.*

89. Voir par exemple la façon dont les jambes levées des danseuses se détachent sur le fond dans *Le Chahut* (fig. 106). Mais FRANCASTEL, 1951, pp. 227-230 précise bien: « Seurat n'a pas démontré comment les oppositions de couleurs peuvent servir à construire l'espace: cela c'est la leçon de Van Gogh », mais seulement comment « grâce à des procédés non imitatifs, peuvent être représentés des corps à trois dimensions dans un espace bidimensionnel ».

90. On a déjà souvent fait remarquer à propos de cette œuvre, voir H. DORA et S.S. ASKIN, « Seurat's Japonisme » dans *Gazette des Beaux Arts*, janvier, 1969, pp. 81-94 en particulier; voir aussi F. CACHIN, « Les Néo-Impressionnistes et le Japonisme 1885-1893 », dans YAMADA (éd.) 1980, et K. BERGER, 1980, pp. 126-127.
91. « Diverses choses », du deuxième manuscrit de *Noa-Noa* (Louvre, Cabinet des dessins, R.F. 7259) cité par C. IKÉ-GAMI, 1969, pp. 1-20. Ce manuscrit est censé être rédigé vers 1896-98.
92. E. BERNARD, dans *Le Mercure de France*, 1er nov. 1932. En ce qui concerne le Japonisme de GAUGUIN, voir aussi Lettres de Gauguin, éd. par M. MALINGUE, 1946, p. 133; E. BERNARD, *Mercure de France*, avril-juin, 1895, *Ibid.*, déc., 1903; Edouard DUJARDIN, « Le Cloisonnisme » dans *La Revue indépendante*, mars, 1888.
93. Y. THIRION, 1956. Sur cette œuvre, Albert AURIER: « Symbolisme en peinture » dans *L'Œuvre posthume*, 1893, p. 218; et notamment Camille PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, éd. par J. Rewald, Paris, 1950, p. 234 (à Paris 20 avril, 1891): « 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. »
94. YAMADA, 1973, pp. 68-69. Ce ne serait pas l'influence directe de l'un sur l'autre mais plutôt la coïncidence symptomatique d'une convergence de la préoccupation de ces deux artistes, préoccupation catalysée par l'art japonais, qui explique leur ressemblance formelle de composition. Cette observation me paraît importante parce qu'elle suggère l'existence d'un symptôme latent et sous-jacent qui suscite la coïncidence presque simultanée entre les phénomènes apparemment indépendants l'un de l'autre du point de vue d'une analyse positiviste.
95. Également défendue par IKÉ-GAMI, 1969, p. 17.
96. Comme en témoigne une lettre de nov. 1888 à Émile BERNARD (éd. par M. MALINGUE, p. 150); cf. J. REWALD, *Post-Impressionism*, 1956, p. 198.
97. C'est ce que GAUGUIN écrit lui-même à Van GOGH: « Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et superstitieuse. (...) — 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 neutre et disproportionnée. » (à Pont-Aven, septembre, 1888) publié par J. REWALD 1956, op. cit., p. 200 et n.22, p. 239. Voir aussi Mathew HERBAN III, « The Origin of Paul Gauguin's Vision after the Sermon: Jacob wrestling with the Angel (1888) » dans *Art Bulletin*, septembre, 1972, p. 415. Kunio MOTOË, 1979, a étudié la structure non allégorique et purement plastique du symbolisme de GAUGUIN. Selon lui, la solitude et le désespoir du Christ, identifié à GAUGUIN, dans *Le Christ au jardin des oliviers* de 1889 se marque par le contraste accentué entre le Christ en gros plan à gauche séparé par l'herbe dépouillée du centre, de « son petit Judas » à l'arrière plan à droite (cf. F. CACHIN, *Gauguin*, Paris, 1968, p. 170). L'analyse formelle du contraste entre le premier plan et l'arrière plan présentée par MOTOË, est largement applicable aux œuvres de GAUGUIN.
98. P. FRANCASTEL, 1951, p. 181: « le seul élément de hardiesse plastique, c'est l'usage du gros plan ».
99. *Ibid.*, p. 192: « Les qualités de l'espace se concrétisent cette fois dans un compartimentage basé (...) sur la nouvelle ambiguïté spatiale du support — la toile — opposé aux valeurs autonomes de la couleur pure. Par la couleur et par le thème, la surface décorative s'élargit dans les trois dimensions, et plus encore dans les dimensions imaginaires. »
100. Le fait que les Japonais aient rejeté avec indifférence un jugement de valeur auquel la perspective linéaire semblait les contraindre est d'autant plus remarquable que les Européens, eux, sont restés sous le joug de ce jugement de valeur pendant quatre siècles au moins: au Japon l'objectivité mathématique elle-même n'a qu'une valeur relative. En d'autres termes les Japonais ont fait de la perspective linéaire conçue en Europe comme critère transcendantal « scientifique » pour unifier l'espace plastique, une des techniques disponibles pour donner l'effet esthétique de la profondeur. Il ne s'agit plus alors d'un principe rationnel, mais d'une simple technique pragmatique. Quant à la question de l'objectivité mathématique après la fin du « Logical Positivism », il faut la laisser ici en dehors de notre étude: voir Pierre JACOB, *De Vienne à Cambridge, l'héritage du positivisme logique de 1950 à 1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980; J. LOSSE, *A Historical Interpretation to the Philosophy of Science*, 2nd éd. 1980.
101. Il va sans dire que les Japonais accordaient de la valeur à la perspective linéaire: sinon pourquoi l'auraient-ils adoptée? Et malgré son arbitraire, l'adoption inclut toujours un jugement de valeur caché qui la justifie. Il est tout aussi évident que le « décoratif » japonais n'a rien à voir avec un décor abstrait. Voir C. YAMADA, 1959 et Y. YASHIRO, 1956, pp. 100-120. Cf. H.D. SMITH, 1977, pp. 95-96: « (...) the Japanese approach to the world through the simultaneous affirmation of both man and the world, solving the resultant ambiguity by referral of value to the pragmatic test of human feeling (sincerity). Ambiguity is thus affirmed by the relativisation of ultimates rather than negated as in dualistic worldviews. » Voir aussi TSURUMI Kazuko (éd.) 1973.
102. Nous en avons en particulier une autre version plastique précédente dans le jardin japonais: « shakkéi » — l'emprunt du paysage naturel qui sert d'arrière plan au jardin artificiel. Voir Těiji ITŌ, 1966, et 1976, pp. 328-353.
103. Pour la « chute du second plan » au Quattrocento, voir FRANCASTEL, 1951 et 1970. Le Maniérisme utilise souvent le gros plan superposé sur le fond: une influence sur l'art japonais n'est pas exclue (voir SAKAMOTO, 1973), mais ceci ne contredit pas nos hypothèses (voir aussi la mise au point par SAKAMOTO, « The Westernization of « Ukiyo-e » at the End of the Tokugawa Era », dans YAMADA (éd.) 1980). Les Néo-classiques français n'emploient pas ce type de composition sinon dans le portrait et quelques peintures de genre « posées » dans un paysage (cf. Michel THEVOZ, *L'académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980, pp. 102-107, 139-140). Pendant le Romantisme son usage n'implique pas une remise en cause de la composition scénographique. Il ne faut pas oublier toutefois que le genre du portrait entraîne très souvent l'utilisation de la chute du second plan: la Renaissance même superpose un visage directement sur le fond qui représente un paysage lointain. Ainsi Maurice DENIS, à côté de son attention au « premier plan trop fait » de Hiroshigé (*Journal I*, p. 223, août, 1904) hérite-t-il consciemment de cette « gaucherie des Primitifs » (*Théories (1890-1910): du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1913,

p. 174-175) (cf. note 70). C'est en raison de cette tradition occidentale que nous n'avons pas pris d'exemple parmi les portraits, sauf pour GAUGUIN. En revanche un tableau comme *Bonjour Monsieur Courbet*, qui peut apparaître comme un avatar de cette tradition vise, avec sa fausse perspective, à la destruction des genres traditionnels de la peinture occidentale: c'est, par définition, une peinture de « personnage-paysage » (fig. 154, 155, note 111). Cf. Yoshio ABÉ, 1975. Voir aussi note 111.

104. PLATON, *Ménon*, 80 e. Cf. J.P. BOUILLON, « Remarques sur le japonisme de Bracquemond » dans YAMADA (éd.), 1980, étude, de ce point de vue, tout à fait révélatrice, puisqu'elle a démontré qu'il y a eu parallélisme de la « chute du second plan » entre l'art japonais et l'art de BRACQUEMOND avant son contact avec l'art japonais. (Cf. « résumé » par Shûji TAKASHINA, *Ibid.*).

105. M. POLANYI, 1966, p. 4, qui essaie d'éclaircir le mystère de la découverte scientifique. La compréhension nécessite une sorte d'engagement (indwelling): « (...) it is not by looking at things but by dwelling in them, that we understand their joint meaning » (pp. 16-17). Cet engagement et cette croyance dans les vérités à venir résultent d'un « tacit knowing »: « tacit knowing accounts for (...) a valid anticipation of the yet undetermined implication of the discovery arrived at in the end » (p. 24). Si l'« Einfühlung » (empathie) est « a striking form of tacit knowing » (p. 17), nous pouvons nous référer à cette notion pour expliquer la définition de « l'inspiration ».

106. P. FRANCASTEL, 1951, p. 159.

107. DORIVAL, 1976, insiste sur les relations de l'ukiyo-é et de l'École de Barbizon. Dans celle-ci les quelques exemples qu'on peut rapprocher de la « chute du second plan » se fondent plutôt sur les modes de composition de l'École hollandaise, ou encore de CONSTABLE. Pour T. ROUSSEAU ou J.F. MILLET se pose à nouveau le problème des influences extérieures et des relations internes à l'École française. Mais cette question est finalement secondaire: ce qui compte c'est le fait qu'un artiste trouve sa voie à l'aide d'une composition qui est (par hasard) celle que l'art japonais apporte à l'Occident. Le japonisme est plus important que la japonaiserie, la coïncidence plus que l'influence: plus qu'à l'étude des sources, c'est donc à celle des raisons qui ont conduit les artistes à choisir l'art japonais (qui constitue leur japonisme) pour s'affranchir de la tradition académique qu'il convient de s'attacher. « Le japonisme conduit d'abord, en somme, bien moins à la découverte de l'espace cavalier de l'Extrême-Orient qui, notons-le, n'était pas inconnu des hommes de la Renaissance qu'à l'emploi combiné de fragments d'espace différenciés. Cette observation me semble importante, parce qu'elle nous permet de démontrer comment une époque n'utilise, dans l'ensemble des possibilités nouvelles qui se présentent à elle, que ce qui concorde avec ses préoccupations » (P. FRANCASTEL, 1970, p. 210). « Ce qui compte ce n'est pas les éléments, c'est le processus d'intégration » (P. FRANCASTEL, 1951, p. 160).

108. Dans des pays qui entourent la France, on l'avait déjà trouvée plus tôt: chez GOYA; les paysagistes anglais tels que GAINSBOROUGH, BONINGTON, RUSKIN, WHISTLER etc.; chez C.D. FRIEDRICH, comme on l'a vu (note 42), elle incarne une conception du monde voisine de celle de Hokusai: à la fois rupture et intermédiaire avec le monde de l'au-delà.

109. *La Nature morte au Homard* de 1827 (Louvre) donne également un exemple caractéristique de « chute du second plan ».

110. T. KOBAYASHI, 1974, pp. 259-261. Il n'en reste pas moins que cette composition est plus « japonaise » encore que celle d'artistes chez qui l'on reconnaît généralement une influence directe (P. L. 52, 55).

111. Rien n'est plus contradictoire que la coïncidence entre cette toile et une estampe de UTAGAWA Kuniyoshi: « Tôtoméisho, Shin-yoshiwara » (fig. 154, 155).

112. Cf. catalogue de l'exposition *Courbet*, Paris, 1977-1978, n° 119.

113. *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, 1960, Tome 3, n° 510 (p. 136), W 7 (p. 188) et n° 500 (p. 100), (1888). Cf. Voir François BERTHIER, « Van Gogh et le Japon », *Encyclopédie permanente du Japon*, Publications orientalistes de France, 1980, pp. 1-26.

114. Camille PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, éd. par J. REWALD, 1950, p. 288-299 (le 2 février 1893).

115. Cf. S.Y. EDGERTON, 1975; J. WHITE, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1968.

116. P. FRANCASTEL, 1951, p. 172; et 1970, pp. 234-235.

117. Il n'est naturellement pas question de sous-estimer, pour les aplats et les contours, le rôle de l'art espagnol ou médiéval, ou celui de l'imagerie d'Épinal, etc. Et la « fonction implicite » joue également dans les deux sens: contours et coloration en aplat permettent à leur tour de mieux comprendre la « chute du second plan ».

118. Séiji OSHIMA, 1980 p. 48 a commenté avec pertinence cette rencontre de cultures essentiellement hétérogènes autour des formes homogènes qu'elles ont en commun: « (...) nous voyons ici une heureuse rencontre accidentelle de l'art japonais et de l'art français, dont les natures sont hétérogènes par essence, mais semblables par la forme. La similitude formelle les rapproche, et en même temps l'irruption de l'hétérogénéité dans ce système clos excite son énergie interne et l'amène finalement à un élan de création imprévue. Tel est sans doute le mécanisme qui transforme un élément d'exotisme [la japonaiserie] en création artistique [le japonisme]. C'est à cause de cette ressemblance formelle que les Impressionnistes ont emprunté inconsciemment à l'estampe japonaise des formes qu'ils partagent donc avec les artistes japonais. Mais l'hétérogénéité même de ce « projet » des Français, à la fois subjectif et organique dans ces formes communes, a suscité des conflits dramatiques entre les potentialités de celles-ci et l'énergie autonome des artistes, créant ainsi des sources inépuisables de créations nouvelles. »

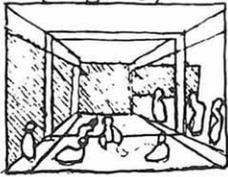
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE DES OUVRAGES UTILISÉS ET CITÉS
(mise à jour printemps 1981)

* : les ouvrages consultés après la rédaction du texte original en 1978.

- ABÉ Yoshio, *Gunshū no nakano Géijutsuka* (Artistes dans la foule), Tokyo, Chūōkōron-sha, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Conception*, Berkeley and Rosangels, University of California Press, 1954.
- * BERGER, Klaus, *Japonismus in der wesentlichen Malerei 1860-1920*, Munich, Prestel-Verlag, 1980.
- * BOUILLON, Jean-Paul, « Remarques sur le Japonisme de Bracquemond », dans YAMADA (éd.), 1980.
- BRION-GUERRY, Liliane, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.
- BURNHAM, George, *The Structure of Art*, New York, Braziller, 2e ed. 1973.
- CABANNE, Pierre, « Degas et les chevaux », Catalogue de l'exposition *Degas*, Tokyo, 1976.
- Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Paris, Gallimard-Grasset, 1960.
- DORIVAL, Bernard, « L'Influence de l'estampe japonaise sur l'art européen », trad. angl. dans YAMADA (éd.) 1976.
Texte français dans *Le Japon et l'Occident*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1977 .
- DORRA, Henri et S.C. ASKIN, « Seurat's Japonisme », dans *Gazette des Beaux Arts*, janvier, 1969, pp. 81-94.
- EDGERTON, Samuel Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Haper and Row, 1976.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et Société*, Lyon, Audin, 1951.
- , *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- GOMBRICH, Ernest H., *Art and Illusion*, Londres, Phaidon Press, 1960, 2e éd., Princeton University Press, 1972.
- (et.al.), *Illusion in nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973.
- * ———, *Ideal and Idols*, Oxford, Phaidon, 1979.
- HAGA Tōru (et.al.), *Géijutsu no sēishinshi* (Histoire mentale de l'art), Kyōto, Tankōsha, 1976.
- HALL, Edward T., *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday Anchor Book, 1966.
- HANSON, Anne Coffin, *Manet and the Modern Tradition*, New York et London, Yale University Press, 1977.
- HAYASHI Tatsuo, « Séishinshi », dans *Géijutsu éno Cicerone* (« Geistgeschichte » dans Cicerone d'art), Tokyo, Héibonsha, 1971.
- HOSONO Masanobu, *Yōfū-hanga* (L'estampe à l'occidentale au Japon), Tokyo, Shibundō, 1969.
- * ———, *Nagasaki Prints and Early Copperplates*, Tokyo, Kōdansha International et Shibundō, 1978. (Texte traduit et adapté de HOSONO, 1969, par Lloyd R. CRAIGHILL).
- IKÉGAMI Chūji, « Paul Gauguin et la vogue des japonaiseries », dans *Bijutsushi, Journal of the Japan Art Society*, n° 65, 1969.
- , « Nihonshumi kenkyū no taméni » (Pour l'étude de la japonaiserie), dans KOBAYASHI, 1974.
- ITO Tēiji, *Nippon design ron* (Étude sur le dessin japonais), Tokyo, Kashimashuppankaï, 1966.
- , « Nippon no design » (Dessin du Japon), dans TAKASHINA (éd) 1976.
- IVES, Colta Feller, *The Great Wave, The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974.
- IWASAKI Kiichi, *Jūkyū-sēiki Nippon no Yōga* (Peinture à l'occidentale japonaise au XIXe siècle), Tokyo, Shibundō, 1977.
- KIKUCHI Sadao, *Ukiyōé*, Tokyo, Shōgakkan, 1968.
- * KEMMOCHI Takéhiko, *Ma no Nippon-bunka* (Ma-espace-temps, la culture japonaise), Tokyo, Kōdansha, 1978.
- KOBAYASHI Taichiro, *Hokusai to Degas*, Kyoto, Tankōsha, 1974.
- KUHN, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1962.
- KURODA Génji, *Sēiyō no eikyō o ukétaru nihonga* (Peinture japonaise influencée par l'Occident), Tokyo, Chūgaishuppansha, 1924.
- KURODA Masami, *Tōshiga* (La Perspective), Tokyo, Bijutsushuppansha, 1965.
- * LEE, Julian Jinn, *The Origin of and Development of Japanese Landscape Prints, A study in the Synthesis of Eastern and Western Art* (Ph. D.) Inter University, 1977.
- * MIYAKAWA Atsushi, *Bijutsushi to sono Discours* (Histoire de l'art et son discours), Tokyo, Chūōkōronsha, 1978.
- * MOTOÉ Kunio, « Psychological Distance in Gauguin's Work: His Use of Foreground and Background », dans *Annual Bulletin of the National Museum of Modern Art in Tokyo*, 1979, pp. 92-105.
- * NARAZAKI Munéshigé et KONDŌ Ichitarō, *Nippon-fūkéihanga-shiron* (Étude de l'histoire de l'estampe de paysage japonaise), Tokyo, Atelier-sha, 1943.
- NARUSÉ Fujio, *Shozan, naotaké*, Tokyo, Sansaisha, 1969.
- , *Edo no Yōfūga* (Peinture à l'Occidentale à Edo), Tokyo, Kōdansha, 1977.
- , « Edo kara Paris é » (De Edo à Paris), dans *Kikangéijutsu*, hiver, 1977.
- OKA Isaburō, *Fūkéi-hanga* (L'Estampe paysage japonaise), Tokyo, Shibundo, 1972.
- * ŌMORI Tatsuji, (éd.), *Ukiyoe prints and the Impressionist Painters — Meeting of the East and the West* (catalogue d'exposition), Tokyo, Committee for the Year of 2001, 1979-80.
- ONO Tadashigé, *Edo no Yōgaka* (Peintres à l'occidentale à Edo), Tokyo, Sansaisha, 1968.
- , *SHIBA Kōkan*, Tokyo, Shinnippon-shuppansha, 1977.
- * ŌSHIMA Séijī, *Japonisme*, Tokyo, Bijutsukōronsha, 1980.

- PANOFSKY, Erwin, « Die Perspektive als Symbolische Form », Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig, 1927, rééd. in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1964.
- * PERUCCHI-PETRI, Ursula, *Die Nabis und Japan*, Munich, Prestel Verlag, 1976.
- POLANYI, Michel, *The Tacit Dimension*, New York, Doubleday Anchor Book, 1966.
- SAKAMOTO Mitsuru, *Shoki yōhū hanga* (Premières peintures à l'occidentale au Japon), Tokyo, Shibundo, 1973.
- SASAKI Sēichi et SAKAI Tadayasu (éd.), *Kindai-Nippon-bijutsushi* (Histoire de l'art moderne au Japon), Tokyo, Yūhikaku, 1977.
- SERULLAZ, Maurice, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Pierre Tisné, 1959.
- SMITH, Henry D. II, « View of Edo, The Problem of Perspective in Tokugawa culture », 1977. (Inédit. Présenté à Mauï, pour the Workshop on Time and Space in Japanese Aesthetics.)
- SUGANO Yō, *Nippon dōbanga no kēnyū* (Étude sur la gravure à l'eau forte au Japon), Tokyo, Bijutsushuppansha, 1974.
- SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Londres, Thames and Hudson, 1973.
- Suzuki Jūzō, *Hiroshigē*, Tokyo, Nippon-kēizai-shinbunsha, 1973.
- , « Ukié no tēkaï to Hēnbō » (The Développement and Transformation of Uki-e), Tokyo, 1975, dans le catalogue d'exposition: *Ukié*, rééd. dans **Ehon to Ukiyōé*, Bijutsushuppansha, 1979.
- TAKASHINA Shūji, « Nipponjin no shisēikan to biishiki », dans *Nippon-bi wa kanō-ka*, (« La Vie, la mort et la beauté pour les Japonais » dans *La Beauté japonaise, est-elle possible ?*), Tokyo, Kēnyūsha, 1973.
- , *Gējitsu no sēishinshi*, voir HAGA, 1976.
- , (éd.), *Nipponjin no kachikan* (Jugement de valeur des Japonais), Le Cours de culture comparée, vol. 7, Tokyo, Kēnyūsha, 1976.
- , *Nippon kindai no biishiki* (Conscience de la beauté au Japon moderne), Tokyo, Sēidosha, 1978.
- TANAKA Hidemichi, « Hokusai, Hiroshigē et Van Gogh », dans *Bulletin annuel du Musée national d'art occidental de Tokyo*, n° 5, 1971.
- , « L'Inspiration artistique des Nymphéas de Monet », dans *Bulletin annuel du Musée national d'art occidental de Tokyo*, n° 6, 1972.
- * —, « Japonisme: Ukiyo-e's Influence on Western Paintings », dans *Bessatsu Taïyō*, n° 21, hiver, 1977, Tokyo, Hēibonsha, 1977.
- THIRION, Yvonne, « Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », dans *Cahiers de l'association internationale des Études françaises*, n° 13, 1961.
- , « L'Influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin », dans *Gazette des Beaux Arts*, jan.-avril, 1956, pp. 95-114.
- TOYAMA Usaburō, *Tokugawajidai no yōfūbijutsu vol. 1 et 2* (Art à l'occidentale à l'Époque de Edo), Tokyo, Nichibōshuppansha, 1975 et 1977.
- TSURUMI Kazuko (éd.), *Nippon no shakaibunka-shi, 3, Dochakubunka to Gaïraibunka* (Histoire socio-culturelle du Japon, 3, culture native et culture importée), Tokyo, Kōdansha, 1973.
- * WEISBERG, Gabriel P. (et.al.), *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1840-1910* (catalogue d'exposition), The Cleveland Museum of Art, 1975.
- * WHITFORD, Frank, *Japanese Prints and Western Painters*, New York, Mac-Millan, London Studio Vista, 1977.
- * WICHMANN, Siegfried (et.al.) *World Culture and Modern Art* (catalogue d'exposition), Munich, Bruckmann, 1972.
- * —, *Japonismus; Ostasten und Europa Begegnungen in der Kunst, des 19 und 20 Jahrhunderts*, Herrshing, Schuler Verlagsgesellschaft, 1980.
- YAMADA Chizaburō, *Bijutsu ni okēru tōzai no deai* (Rencontre en art, Est et Ouest), Tokyo, Shichōsha, 1959.
- , *Ukiyōé to Inshōha* (L'Ukiyōé et l'Impressionnisme), Shibundō, 1973.
- , (éd.), *Dialog in art — East and West*, Tokyo, Kōdansha International, 1976.
- * —, (éd.), *Japonisme in Art — an international symposium*, Tokyo, Kōdansha International, 1980.
- YAMAGUCHI Masao, *Bunka to ryōgisēi* (Culture et ambiguïté), Tokyo, Iwanamishotēn, 1975.
- YASHIRO Yukio, *Sēkaï ni okēru Nipponbijutsu no ichi* (Position de l'art japonais dans le monde), Tokyo, Iwanamishotēn, 1956.
- , *Nipponbijutsu no tokushitsu* (Caractéristique de l'art japonais) 2e éd. Tokyo, Iwanamishotēn, 1965.
- YANAGI Ryō, *Ogonbunkatsu* (Section d'or), Tokyo, Bijutsushuppansha, 1977.

Schéma I (fig. 3)



espace à vol d'oiseau

Schéma II (fig. 7)

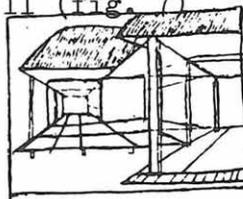
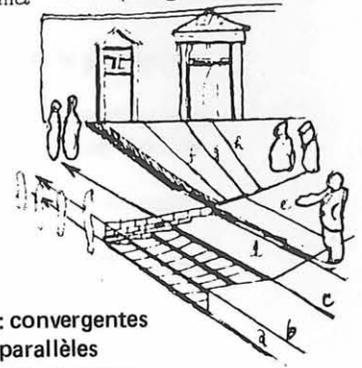


Schéma IV (fig. 13)



abc: convergentes
de: parallèles
fgh: divergentes

Schéma III

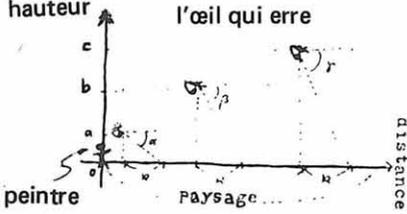


Schéma V (fig. 14)

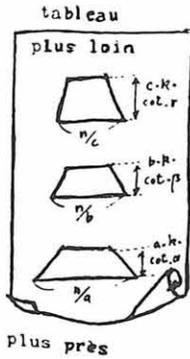
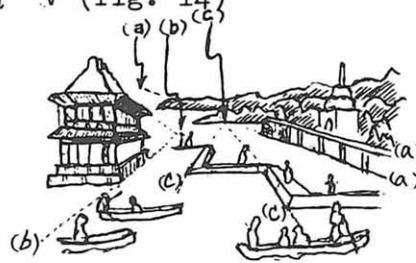


Schéma VII (fig. 21)

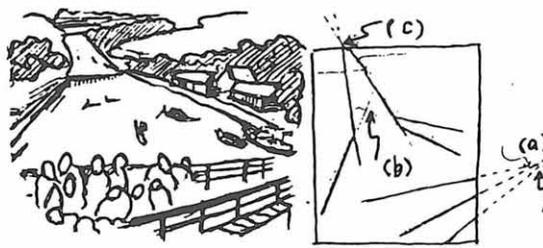
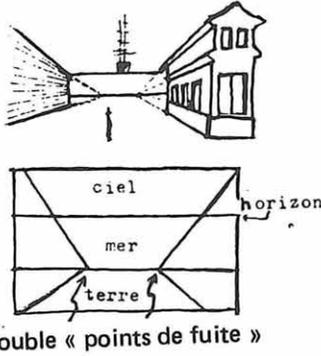


Schéma VI (fig. 16)

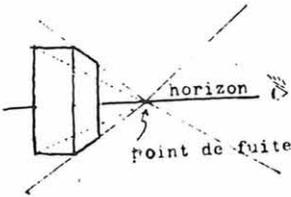
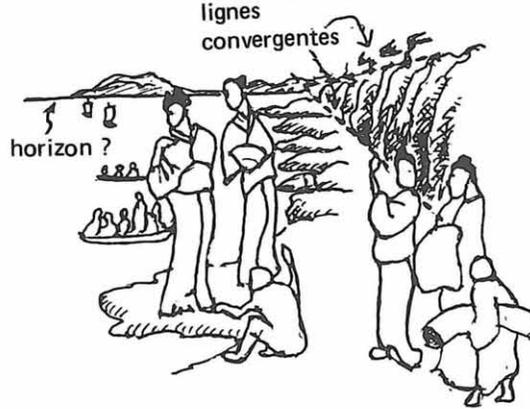


Schéma XI (fig. 52)



« perspective » de Hokusai

Schéma VIII (fig. 22)



perspective linéaire

Schéma IX (fig. 30)

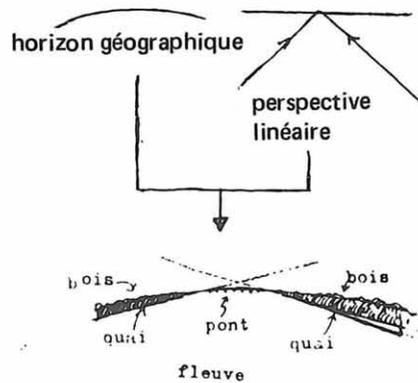
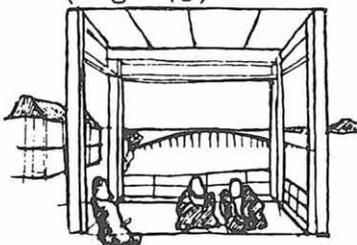


Schéma X (fig. 43)



LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Nous donnons ci-dessous la liste intégrale des illustrations du texte original (1978) dont le choix et le groupement ont en eux-mêmes valeur démonstrative.
 - Pour les œuvres françaises, généralement très connues ou facilement identifiables et accessibles, il n'a pas paru utile de donner des références aux ouvrages où l'on peut en trouver la reproduction (par exemple à la collection des *Classiques de l'art*, Rizzoli-Flammarion : abréviation CdA).
 - Pour les œuvres japonaises, en revanche, on a donné en abrégé l'indication des ouvrages cités dans la bibliographie où ils sont reproduits, sauf pour les Hokusais et les Hiroshigés les plus célèbres.
 - Ce cabinet documentaire est constitué comme une série indépendante et bien qu'il suive l'ordre des chapitres (mais pas toujours celui du texte), il peut être consulté et étudié indépendamment du commentaire.
- (* : compléments de 1981.)

CHAPITRE I.

- PL.1. 1. OKUMURA Masanobu, *Théâtre en trompe l'œil Yanoné*, bois (SAKAMOTO, 1973).
 2. OKUMURA Masanobu, *L'intérieur du Grand Port du Nouveau Yoshiwara*, bois (OKA, 1972, PL.2).
- PL.2. 3. OKUMURA Masanobu, *Prenant le frais le soir à Ryôgoku*, bois (OKA, 1972, p. 31).
 4. *Le Pont de Mannênkyô à Gusu* (gravure sur bois chinoise) (*HOSONO, 1978, p. 43, p. 134).
 5. MARUYAMA Ôkyo, *Tir à l'arc à Sanjûsangéndô*, bois couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 125).
 6. MARUYAMA Ôkyo, *Vue du temple de Kiyomizu*, bois couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 126).
- PL.3. 7. MARUYAMA Ôkyo, *La Vendetta des Samouraïs loyaux de Akô*, bois (*HOSONO, 1978, p. 135).
 8. Explication de la vue plongeante (schéma III).
 9. MARUYAMA Ôkyo, *Pins sous la neige*, paravent. Cf. * catalogue de *Great Japan exhibition*, Royal Academy de Londres. 1981-82.
- PL.4. 10. MARUYAMA Ôkyo (?), *Vue du Port de Nagasaki*, encres en couleur sur soie (*HOSONO, 1978, p. 28).
 11. MARUYAMA Ôkyo, *Vue de Ôminato à Naniwa*, soie, catalogue de l'exposition *Edo no shinkéizu*, Musée de Suntry à Tokyo.
 12. *Vue du Sanctuaire de Iwashimizu-Hachimangû* (Époque de Kamakura).
- PL.5. 13. UTAGAWA Toyoharu, *Vue de Venise*, bois (*HOSONO, 1978, p. 144).
 14. UTAGAWA Toyoharu, *Scène exotique sous la neige, en trompe l'œil*, bois (*HOSONO, 1978, p. 142).
- PL.6. 15. UTAGAWA Toyoharu, *L'Ouverture du temple Kinryûzan Sensôji*, bois (OKA, 1972, n° 63).
 16. TORII Kiyohisa, *Théâtre Kyôgên (farce) en trompe l'œil au temple Kinkakuji*, bois (OKA, 1972, n° 49).
 17. SUZUKI Harunobu, « Reflet du soleil au soir à Ryôgoku », dans *Huit vues poétiques d'Edo*, bois (OKA, 1972, n° 54).
- PL.7. 18. SUZUKI Harunobu, *Maison à toit de jonc (Tomaya)*, bois (OKA, 1972, n° 53).
 19. SHIBA Kôkan, *En prenant le frais sur la véranda*, bois (*HOSONO, 1978, p. 71).
 20. SHIBA Kôkan, *Les Leçons de calligraphie*, bois (OKA, 1972, n° 59).
- PL.8. 21. KATSUKAWA Shunshô, *Lutteurs de Sumô sur le Pont*, bois (OKA, 1972, n° 67).
 22. KITAGAWA Utamaro, *Vue de Iwaya à Enoshima*, bois (OKA, 1972, PL.8).
- PL.9. 23. TORII Kiyonaga, *L'Excursion parmi les cerisiers en pleine floraison à Asuka*, bois (OKA, 1972, PL.8).
- PL.10. 24. ODANO Naotaké, *Faucon*, encres en couleur sur soie (NARUSE, 1977, n° 4, 5).
 25. SATAKE Shozan, *Perruche sur le pin*, encres en couleur sur soie (NARUSE, 1977, n° 14).
- PL.11. 26. ODANO Naotaké, *Vue de Shinobazu-no-iké*, encres en couleur sur soie (NARUSE, 1977, n° 1).
 27. SHIBA Kôkan (?), *Oiseau et fleurs*, huile sur soie (ONO, 1977).
- PL.12. 28. SHIBA Kôkan, *Vue de Miméguri*, gravure à l'eau forte, couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 75).
 29. SHIBA Kôkan, *Vue de Miméguri*, gravure à l'eau forte, couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 80).
- PL.13. 30. SHIBA Kôkan, *Vue du Pont de Ryôgoku*, gravure à l'eau forte couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 79, NARUSE, 1977, n° 37).
 31. LUIKEN, *Spiegel van Het Menslyk Bedryf: De Veender* (1694), eau forte (ONO, 1977).
 32. LUIKEN, *Spiegel van Het Menslyk Bedryf: De Kuipner* (1694), eau forte (NARUSÉ, 1977, n° 50).
 33. SHIBA Kôkan, *Un Matelot* (une adaptation de 31) huile sur soie (NARUSE, hiver 1977).
 34. SHIBA Kôkan, *Un fabricant de tonneaux* (une adaptation de 32), huile sur soie (NARUSÉ, 1977, n° 25).
 35. SHIBA Kôkan, *Oiseaux aquatiques sous le saule dépouillé*, huile sur soie (NARUSÉ, 1977, n° 87).
- PL.14. 36. SHIBA Kôkan, *Wakanoura à la Péninsule de Kii*, eau forte, couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 85).
 37. SHIBA Kôkan, *Vue du Mt. Fuji à Suruga*, eau forte couleurs ajoutées à la main (*HOSONO, 1978, p. 85, NARUSÉ 1977, p. 159, une variante).

- PL.15. 38. AODÔ Dénzén, *Vue d'un parc occidental*, eau forte (NARUSE, 1977, n° 43) (une copie de 39).
 39. RIGAUD Jacques, *View of one of the wings of Fontainebleau*, eau forte (NARUSE, 1977, n° 67).
 40. AÔDÔ Dénzén, *Vue du Temple Kinryûzan Sênsôji*, eau forte (*HOSONO, 1978, p. 114).
 41. AÔDÔ Dénzén, *Vue de Miméguri*, eau forte (*HOSONO, 1978, p. 114).
- PL.16. 42. AÔDÔ Dénzén, *Vue du Pont de Eitaibashi*, eau forte (*HOSONO, p. 111).
 43. AÔDÔ Dénzén, *Pont de Ryôgoku-bashi*, eau forte, (*HOSONO, p. 112).
- PL.17. 44. AÔDÔ Dénzén, *Vue de Taméiké (un réservoir)*, encre coloriée sur soie (NARUSE, 1977, n° 40).
 45. AÔDÔ Dénzén, *Un tuilier de Imado*, huile sur soie (IWASAKI, 1977, p. 45).
- PL.18. 46. AODÔ Dénzén, *En admirant les cerisiers en pleine floraison au rivage de la Sumida-gawa*, huile sur soie (NARUSE, 1977, n° 42).
- PL.19. 47. UTAGAWA Kunitora, « La Neige à Hira », *Huit vues de Oomi*, bois (*HOSONO, 1978, p. 143).
 48. UTAGAWA Kunitora, « L'Averse à Karasaki », *Huit vues de Oomi* (*HOSONO, 1978, p. 143).
- PL.20. 49. TANI Bunchô, « Vue de Fuji à Fujisawaji-temple », « Fujimidaïra », « Kakizaki », « Yazu » dans *Kôyo-Tanshō-zukan*, Musée national de Tokyo.
- PL.21. 50. WATANABÉ Kazan, *Cimes et courants innombrables*, encres en couleur sur soie, Musée national de Tokyo.
- PL.22. 51. KATSUSHIKA Hokusai, une illustration dans *le Ryakuga-hayashinan*, bois (IKEGAMI, 1974).
 52. KATSUSHIKA Hokusai, une illustration dans *la Hokusai Manga tome III* (schéma IX).
 53. KATSUSHIKA Hokusai, *Fuji à travers un Pont haut*, bois (OKA, 1972, PL.10.).
- PL.23. 54. KATSUSHIKA Hokusai, *Ushigafuchi à Kudan*, bois (OKA, 1972, n° 84).
 55. KATSUSHIKA Hokusai, « Gaïfu-kaïsêi » (Fuji rouge) (dans *les Trente-six vues du Mt. Fuji*).
 56. (Une analyse de la section d'or appliquée à 54 et 55.) (YANAGI, 1977.)
- PL.24. 57. KATSUSHIKA Hokusai, « Pont de Nihonbashi » (*Ibid.*) (avec l'analyse de la « perspective » de Hokusai).
 58. KATSUSHIKA Hokusai, « Sunshû Ejiri » (*Ibid.*) (rafale).
- PL.25. 59. KATSUSHIKA Hokusai, « Honjo Tatékawa » (*Ibid.*) (le chantier du bois).
 60. KATSUSHIKA Hokusai, « Bushû Sênju » (*Ibid.*) (le cheval de somme).
 61. KATSUSHIKA Hokusai, « Ajiro no Fuji » (dans *Cent vues du Mt. Fuji*) (plâtrier).
- PL.26. 62. KATSUSHIKA Hokusai, « Tôtômi sanchû » (dans *Trente-six vues du Mt. Fuji*) (les charpentiers).
 63. KATSUSHIKA Hokusai, « Bishû Fujimigahara » (*Ibid.*) (le fabricant de tonneaux).
- PL.27. 64. KATSUSHIKA Hokusai, « Kôshû Kajikazawa » (*Ibid.*) (le pêcheur).
 65. KATSUSHIKA Hokusai, « Kôshû Mishimagoé » (*Ibid.*) (le Col de Mishima à grand arbre).
- PL.28. 66. KATSUSHIKA Hokusai, « Kanagawaoki-namiura » (*Ibid.*) (La Grande Vague).
 67. UTAGAWA Hiroshigé, « Sanka Hakuu » (*Ibid.*) (Fuji à éclair).
- PL.29. 68. UTAGAWA Hiroshigé, « Horikiri no Hanashôbu » (dans *Cent vues célèbres de Edo*) (Iris japonais à Horikiri).
 69. UTAGAWA Hiroshigé, « Komagatadô Azumabashi » (*Ibid.*) (Pont d'Azumabashi).
 70. UTAGAWA Hiroshigé, « Fukagawa Mannenbashi » (*Ibid.*) (la tortue suspendue).
- PL.30. 71. UTAGAWA Hiroshigé, « Nihonbashi Edobashi » (*Ibid.*) (le garde-corps au premier plan).
 72. UTAGAWA Hiroshigé, « Yoroï no watashi, Koamichô » (*Ibid.*) (la femme portant le parapluie vue de dos).
 73. UTAGAWA Hiroshigé, « Azumabashi Kinryûzan ênbo » (*Ibid.*) (Pont d'Azumabashi, le Temple de kinryûzan au loin).
 74. UTAGAWA Hiroshigé, « Hanéda no watashi » (*Ibid.*) (Bac à Hanéda).
- PL.31. (Système des représentations de l'espace appliquées dans *les Cents vues célèbres de Edo.*)
- PL.32. 75. UTAGAWA Hiroshigé, « Nocturne au Pont de Ryôgoku » (*Tôto méïsho zu*). (DORIVAL, 1976).
 76. UTAGAWA Hiroshigé, « Sarukawamachi » (*Cent vues célèbres de Edo*) (une rue de Edo au clair de lune).

CHAPITRE II.

- PL.33. TABLE I
 24. Naotaké, *Faucon*, Cf. SATAKE Yoshimi, *Cerisier* (NARUSE, hiver 1977), Hiroshigé, *Edoméïsho, Mэгuro Chiyogasaki* (*Ibid.*), Hiroshigé, *Shiki Kouto méïsho, été, la lune à Ryôgoku* (*Ibid.*), Hiroshigé « Kaméido Ténjin » dans *Cent vues célèbres de Edo*, Hiroshigé, « Kyôbashi Takégashi » dans *Cent vues célèbres de Edo*.
 75. Hiroshigé, « Nocturne au Pont de Ryôgoku » (*Tôto méïsho-zu*). (YAMADA, 1973; DORIVAL, 1976).
 78. WHISTLER, *The Old Battersea Bridge*. (*Ibid.*)
120. MONET, *Nymphéas au Pont japonais*. CÉZANNE*, *Le Pont de Maincy*.
- PL.34. 77. WHISTLER, *Symphony in gray green*.
 78. WHISTLER, *The Old Battersea Bridge* (YAMADA, 1973).
- PL.35. 79. WHISTLER, *Balcony*. (*Ibid.*).
 80. TORII Kiyonaga, *Yanagibashi Ryôtéï* (*Ibid.*).
- PL.36. 81. MANET, *Le chemin de fer* (DORIVAL, 1976), cf. Kiyonaga, *Matin neigeux à Yoshiwara* (HANSON, 1977).
- PL.37. 82. MANET, *Le balcon*.
 83. GOYA, *Majas au balcon*.

- PL.38. 84. MANET, *Victorine Meurent en costume d'espada*.
- PL.39. 85. DEGAS, *Bain de mer* (Classique de l'Art Flammarion, 410).
86. MONET, *Deux femmes sur la plage* (CdA.33).
- PL.40. 87. MANET, *Sur la plage* (YAMADA, 1973).
88. CASSATT Mary, *En barque* (YAMADA, 1973).
89. LAUTREC, *Amiral Viot* (YAMADA, 1973).
- PL.41. 90. GAUGUIN, *L'homme à la hache*.
91. Utamaro, *Prenant le frais au soir à la Sumidagawa* (*Sumidagawa yoru no suzumi*).
- PL.42. 92. MANET, *Skating*.
93. MANET, *Un bar aux Folies-Bergères*.
- PL.43. 94. RENOIR, *Place Pigalle* (FRANCASTEL, 1951).
95. DEGAS, *Au théâtre* (CdA.765).
- PL.44. 96. DEGAS, *Aux courses en province*.
97. Hiroshigé, « Shinjuku » dans *Cent vues célèbres de Edo*.
98. SISLEY A., *La Mare aux oies* (DORIVAL, 1976).
- PL.45. 99. DEGAS, *Café concert* (CdA.411).
100. DEGAS, *L'Orchestre de l'Opéra* (CdA.286).
101. DEGAS, *Musicien en orchestre* (CdA.291).
102. DEGAS, *Café concert* (CdA.413).
103. LAUTREC, *Le Divan Japonais*.
104. LAUTREC, *Jane Avril au jardin de Paris*.
105. SEURAT, *Parade*.
106. SEURAT, *Le Chahut*.
107. SEURAT, *Le Cirque*.
108. GAUGUIN, *La Vision après le sermon*.
- PL.46. 109. SEURAT, *Dimanche, Port-en-Bessin*.
110. SEURAT, *Coin d'un bassin, Honfleur*. Cf. Hiroshigé, « Takanawa Ushimachi », dans *Cent vues célèbres de Edo*. Hiroshigé, *Journal illustré du voyage à Musashi et Sagami* (*Busyû-méisho tabiénikki*) (autographe). (*WICHMANN, 1972.)
- PL.47. 111. DEGAS, *Baisser du rideau* (CdA.763).
112. DEGAS, *Femmes devant un café* (DORIVAL, 1976). Cf. Hokkéi « Saru no koku » dans *Yoshiwara-jûnikoku* (*vingt-quatre heures de Yoshiwara*) (KOBAYASHI, 1973). Hiroshigé, *Journal illustré du voyage à Musashi et Sagami*.
- PL.48. 113. Hiroshigé, « Horikiri no hanashôbu » (Iris japonais à Horikiri) dans *Cent vues de Edo*.
114. Hokusai, « Hodogaya » dans *Trente-six vues du Mt. Fuji*.
115. MONET, *Peupliers* (1891, New York, Metropolitan Museum of Art).
116. CÉZANNE, *Marronniers au jas de Bouffan*.
117. Van GOGH, *Les Alyscamps*.
118. Van GOGH, *Les Alyscamps*. (Cf. *TANAKA, 1977.)
- PL.59. 119. Hiroshigé, « Yoshiwara » dans *Cinquante-trois stations de Tôkaïdô*.
120. MONET, *Peupliers à Giverny* (Musée d'art occidental à Tokyo).
121. Van GOGH, *Vue d'Arles* (Munich Neue Pinakothek, CdA.647).
122. Van GOGH, *Le Parc de l'Asile Saint Paul* (CdA.726).
- PL.50. TABLE II
25. Shozan, *La perruche sur le pin*.
44. Dénzén, *Vue de Taméïké*. Cf. Hiroshigé, « Le pin à la branche ronde » dans *Cents vues célèbres de Edo*.
65. Hiroshigé, « Shikanoyama à Kazusa » dans *Trente-six vues de Fuji*.
123. Hiroshigé, « Jardin de pruniers à Kaméido » dans *Cent vues célèbres de Edo*.
124. Van GOGH, *Japonaiserie, Prunier en fleurs*.
125. Van GOGH, *Le Semeur* (CdA.594, 595, cf. 647).
126. Hiroshigé, « Sémma » dans *Soixante-neuf stations de Kiso*.
127. Hokusai, *Manga* tome III (Lutteurs de Sumou) (THIRION, 1956).
108. GAUGUIN, *La Vision après le sermon*.
128. Van GOGH, *Poirier en fleurs* (CdA.478, cf. CdA.485) (YAMADA, 1973).
129. CÉZANNE, *La Montagne Sainte Victoire* (Venturi 436, CdA.452). GAUGUIN, *Le Christ jaune*.
- PL.51. 131. MANET, *Le Chasseur de lions*.
132. DEGAS, *Café concert* (CdA.633) (KOBAYASHI, 1973). Cf. Hiroshigé, *Musashikoganéi*.
- PL.52. 133. SEURAT, *Le Pont de Courbevoie*. Cf. SHIBA Kôkan, *Oiseaux aquatiques sous le saule dépouillé* (NARUSE, 1977, n° 87).
105. SEURAT, *La parade* (structure de la composition selon CdA. par MINERVINO). Hokusai, *Lac de Suwako à Shunshû* dans *Trente-six vues du Mt. Fuji*. MONET, *Bordighera*. MONET, *Antibes* (Courtauld Institut) (TANAKA, 1972). Cf. Hiroshigé, *Koumetsuzumi*, dans *Cent vues célèbres de Edo*.
- PL.53. 134. CÉZANNE, *La Montagne Sainte Victoire* (Venturi 454, CdA.438).

135. Van GOGH, *Le jardin de la Maison de Santé à Arles* (CdA.645). Cf. Hiroshigé, *Maté-no-momiji; Tékonano-yashiro; Tsugihashi; Sumidagawa Suijinno-morimasaki*, dans *Cent vues célèbres de Edo*.
- PL.54. 136. CÉZANNE, *Le Lac d'Annecy*. Cf. 26. ODANO Naotaké, *Vue de Shino-bazuno-iké*. Cf. CÉZANNE, *Le Pont de Maincy*. *Hiroshigé, *Kamédo Ténjin*, dans *Cent vues célèbres de Edo*.
- PL.55. 137. CÉZANNE, *La Mer à l'Estaque* (CdA.425).
138. GAUGUIN, *Bord de la mer* (Wildenstein, 218, Rizzoli 58) (YAMADA, 1973).
139. SEURAT, *La Seine à la Grande-Jatte* (CdA.177). Cf. Hiroshigé, *Gotényama no Rakugan* dans *Tôto-shiba-hakkéi* (YAMADA, 1973).
- PL.56. 140. SEURAT, *Grand-Camp*. Cf. MONET, *La falaise de Belle-Ile-en-Mer*.
64. Hokusai, *Koshû Kajikazawa* dans *Trente-six vues du Mt. Fuji*.
54. Hokusai, *Kudan ushigafuchi*. Hokusai, *Un bateau à la merci des flots* (DORA, H. et S.C. ASKIN, 1969).
- PL.57. 141. GAUGUIN, *Le Cavalier devant la cave* (Rizzoli, 450, Wildenstein, 627). Cf. Hiroshigé, *Takésa* dans *Soixante-neuf stations de Kiso*.
- PL.58. 142. GAUGUIN, *Pastorales Tahitiennes*.
143. GAUGUIN, *Fatata te miti*. Cf. GAUGUIN, *Te Arii Vahine (La Femme aux mangues), Pareo, Le Christ au jardin des oliviers*.
- PL.59. 144. GAUGUIN, *Deux filles au bord de la mer* (Wildenstein 340, Rizzoli 189).
145. GAUGUIN, *La Perte du pucelage ou l'éveil du printemps*.
146. GAUGUIN, *Le portrait de Gauguin au Christ jaune*.
147. VUILLARD, *L'Intérieur aux tentures roses* (droite).
148. VUILLARD, *L'Intérieur aux tentures roses* (gauche).
149. Hiroshigé, « Le temple Kinryûzan à Asakusa » dans *Cent vues célèbres de Edo* (C. IVES).
- PL.61. 150. E. BERNARD, *Paysage à Pont-Aven* (M. SERULLAZ).
151. CÉZANNE, *Vue du Château noir* (CdA.690).
152. Vlaminck, *La Maison dans les arbres*. Cf. Maurice DENIS, **Paysage aux arbres verts* (G.A. LACAMBRE, *Symbolisme en Europe*, catalogue d'exposition, p. 57). VLAMINCK, *Paysage aux arbres rouges**; André DERAÏN, *Estaque, trois arbres** (cf. *WICHMANN, 1972).

CHAPITRE III.

- PL.62. 153. DELACROIX, *Massacre de Scio*.
154. COURBET, *Bonjour Monsieur Courbet*.
155. UTAGAWA Kuniyoshi, « Shinyoshiwara », dans *Tôtoméïsho*.
156. COURBET, *Nature-morte* (La Haye, Musée de Merdag).
- PL.63. 157. COROT, *Paysage* (KOBAYASHI, 1973, pp. 258-261). Cf. Hokusai (54).
158. COROT, *Le Pont de Mantes*.

Copyright Université de Paris-1, 1984, 12 place du Panthéon 75005 Paris.

Tous droits réservés. Aucun extrait, aucune traduction, aucune republication des articles de ce fascicule ne peut avoir lieu sans l'accord écrit des auteurs.

Directeur de la publication : Jean-Louis Paudrat.