

Nouvelles de l'estampe

revue du comité national de la gravure française sommaire n° 73

janvier/février 1984

ETUDES	
- à la redécouverte de l'Ukiyo-e : les graveurs sur bois à la recherche d'un «statut d'artiste» au Japon dans la seconde moitié	
du XIX ^e siècle et au début du XX ^e siècle, par S. Inaga	p. 4
par Gisèle Lambert	p. 15
- Germaine de Coster offre au Département des estampes son matériel	
de graveur sur bois, par Marcelle Elgrishi-Gautrot.	p. 28
EXPOSITIONS, par Marcelle Elgrishi-Gautrot	
A Paris: F. Béalu par M. Préaud	p. 29
Saint-Sébastien, par C.E. Bidon	p. 30
N. Brullo; les graveurs de la Casa Velasquez chez M. Broutta	p. 31
Denise Zayan	p. 32
En Province : Cueco au Musée départemental de l'Oise	p. 33
Lunven à Créteil	p. 34
Gravure : vive la cuisine moderne à Grenoble	p. 35
A l'Etranger: La Jeune Gravure en Angleterre, Hommage à Birgit Skiold,	p. 38
David Hockney à la galerie Kutter	p. 39
Portraits in prints; Immendorff par MC. Miessner	p. 40
CHRONIQUES	
Livres illustrés par Antoine Coron	p. 42
Hommage à Miró	p. 47
Bibliographie:	p. 48
Les Travaux, par S. Bacot	p. 50
Ventes publiques en France, par Denise Rousseau	p. 52
Ventes publiques à l'étranger, par Hubert Prouté	p. 52
Catalogues des marchands, par Marie-Odette Blondiau	p. 54
Communiqués des Nouvelles de l'estampe : Appel aux graveurs sur bois	p. 59
Bulletin d'abonnement p.	
Publicité Michel Cornu	p. I-IV

Notre couverture: - détail d'une planche du livre *Ehon Kawanagusa* (Coutumes féminines) de Sukenobu. Voir p. 18.

rédaction abonnements

Abonnements

1 AN - 5 numéros - France : F. 215 TTC - Etranger : \$ 39 - Le numéro F. 48 TTC Règlement par chèque bancaire ou postal au nom du Comité national de la Gravure française à adresser au Comité national de la Gravure française, 58, rue de Richelieu, Paris 2°. Compte BRED n° 311 76 20 16. Agence 191, rue Saint Honoré, Paris 1°.

Directeur de la publication: Laure Beaumont, Président du Comité de la gravure française; Rédacteur en chef: Marcelle Elgrishi-Gautrot; Secrétaire; Marie-Odette Blondiau; Trésorier: Guy Mayaud.

Tous les articles ou annonces doivent être adressés au Secrétariat des *Nouvelles de l'estampe*. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, 58, rue de Richelieu, Paris 2^e - Tél. : (1) 261.82.83 - Poste 460.

- Revue publiée avec le concours du Centre national des lettres.

2113 E



- HASEGAWA Kiyoshi : Cabane au bord de la mer. Bois, 1915.

(gravure créatrice)

à la redécouverte de l'Ukiyo-e:

Les graveurs sur bois à la recherche d'un «statut d'artiste», au Japon dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

par Shigemi INAGA

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'estampe Ukiyo-e tombe en décadence, pour disparaître entièrement à la fin du siècle. C'est ainsi que l'on présente les choses en général. Cette conception, empruntée sans doute à une morphologie culturelle à la Spengler qui recourt à l'analogie de la vie d'un être vivant pour expliquer un phénomène culturel, est, en effet, officielle, et largement répandue parmi les chercheurs de l'estampe Ukiyo-e. Il est vrai que l'Ukiyo-e ne se produisait plus en tant que telle au plus tard au début du XX^e siècle. Cependant il nous paraît indispensable de mettre en lumière le contexte social et historique dans lequel s'est effectuée cette prétendue « décadence » de l'estampe japonaise.

Un fait important doit être souligné à ce sujet : l'estampe Ukiyo-e était un symbole de modernité au cours de l'Epoque Edo (du XVIIe siècle jusqu'à 1867). Mais conserver cette « modernité » à l'Epoque Meiji (1867-1912), qui était en voie de « modernisation », la conduisait inévitablement à l'autodestruction. En effet, l'intensité de cette « modernisation » était telle que l'Ukiyo-e fut obligée de se dissocier

pour contribuer d'une part au développement de l'imprimerie (en particulier l'impression des journaux et des livres illustrés), d'autre part pour donner naissance à une nouvelle catégorie sociale occidentalisante, qui jusqu'alors se trouvait très limitée au Japon : celle de « l'artiste ». La disparition de l'Ukiyo-e devenait alors inévitable pour répondre aux nouvelles demandes de la société, aux prémisses de son occidentalisation.

Cette dissolution de l'Ukiyo-e allait provoquer une série de grands changements dans la vie des artisans qui ne pouvaient plus désormais conserver le même rang social. En réorganisant ce processus de dissolution de l'Ukiyo-e au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle jusqu'à l'époque Taïshô (1912-1926) et en observant les réactions des artisans qui étaient en proie à cet ébranlement social, et qui ne pouvaient en sortir que pour se transformer en « artistes modernes », nous allons voir comment les Japonais abandonnèrent leur tradition artistique pour essayer de la récupérer, puis de la réhabiliter, au cours de la renaissance du mouvement de la gravure sur bois au début du XXe siècle.

INTRODUCTION

Kono-Bijin est une affiche réalisée en lithographie en trente-cinq couleurs d'après une peinture de HASHIGU-CHI Goyô (1880-1921). Il remporta, avec la maquette de cette planche, le premier prix d'un concours d'affiches destinées à la publicité, organisé par le grand magasin Mitsukoshi Gofukutén à Tokyo en 1911 (1). Commençons par son analyse stylistique. Nous y trouvons d'abord une influence indiscutable de l'Art Nouveau : les motifs stylisés des arabesques, des plantes, des demoiselles nous rappellent facilement les dessins d'Emile Gallé, de Mackintoch, de Van de Velde. Les fleurs de rhododendron en arrière-plan, représentées en à-plat, elles aussi, loin d'être traditionnelles, doivent indéniablement à l'Art Nouveau, ce style dont la caractéristique principale consiste à réduire le volume dans une surface bi-dimensionnelle (2). HASHIGUCHI Goyô avait déjà eu, en réalité, l'expérience de l'illustration d'une œuvre littéraire, puisqu'il avait déjà illustré Yôkyoshû (1906), œuvre de NATSUMÉ Sôséki, en se référant aux motifs décoratifs du « Modern Style » qui se trouvaient dans la revue artistique, The Studio (3). C'est d'ailleurs NATSUMÉ Sôséki lui-même qui, abonné à The Studio, demanda à HASHIGUCHI Goyô d'employer ce style alors en vogue en occident. On voit par conséquent, dans cette affiche, un intéressant résumé des échanges culturels entre l'occident et le Japon dans le domaine des arts décoratifs. Car si le « Japonisme » a joué un rôle non négligeable dans l'Art Nouveau, le contraire s'est également produit, et les Japonais à leur tour profitèrent de l'apport de cette nouvelle esthétique (4).

Voyons maintenant la représentation principale, celle de la femme, et nous remarquons qu'elle se trouve, elle aussi, entourée par une décoration de style Art Nouveau. Elle reste assise sur une chaise Art Nouveau, coiffée à la mode : elle est moderne, elle n'est plus une femme traditionnelle. Pourquoi alors tient-elle à la main un album d'estampes Ukiyo-e? Tout en annonçant « la saison du changement de vêtements » (koromogaé), qui est d'ailleurs le sujet de cette affiche, les femmes dans l'album tenu par la vedette, font valoir davantage le contraste entre l'époque Edo et l'époque moderne. C'est la coexistence du passé et du moderne qui, ici, est frappante.

Mais ce contraste entre le passé et le moderne ne signifie pas la voie de l'évolution ; bien au contraire, c'est une voie qui nous ramène de l'époque moderne au passé : voire de l'Art Nouveau à l'Epoque Edo. Car, abandonnée en effet entièrement par les Japonais depuis les dernières années du XIXe siècle, exportée massivement dans les pays occidentaux, l'estampe Ukiyo-e était déjà presque épuisée au Japon (5). C'est HASHIGUCHI Goyô lui-même qui, s'écartant désormais de la peinture de genre à l'occidentale, s'efforça de rétablir, sous le nom de « shin-hanga » (Estampe Nouvelle), la tradition de l'estampe Ukiyo-e qui faillit être perdue. Aussi cette affiche représente-t-elle, de façon symbolique, le point de retour à la tradition dans la carrière de HASHIGUCHI Goyô. Le jeu de miroir entre la femme de l'affiche et les femmes de l'album, jeu en quelque sorte « obsessionnel », doit être le signe annonciateur de l'attachement de HASHIGU-CHI Goyô pour l'Ukiyo-e dans l'avenir. Séduit par ces « femmes fatales », HASHIGUCHI Goyô va remonter le chemin qui conduit de l'Art Nouveau à la tradition de l'Epoque Edo.



- HASHIGUCHI Goyo : Kono bi-jin. Lithographie, 1911.

Mais il ne s'agit pas ici seulement de HASHIGUCHI Goyô. Cette affiche que nous venons d'analyser, incarne l'image que les Japonais se faisaient du monde au début du XXe siècle. Si les meubles de style « Art Nouveau », provenant des pays lointains d'occident, étaient l'objet de leurs aspirations, la nostalgie que suscita l'album de l'Ukiyo-e n'en était pas moins forte. De plus, chez les Japonais de l'Epoque Meiji captivés par la « modernisation », l'Epoque Edo était d'autant plus vite oubliée et voilée qu'elle était synonyme d'une époque « féodale » et « pré-moderne ». Ainsi avait-on déjà oublié ce qu'était l'estampe Ukiyo-e. L'effondrement de la communauté des artisans qui avait créé l'estampe Ukiyo-e est bien suggéré par le fait très concret que l'affiche de HASHIGUCHI Goyô ne devait plus être une gravure sur bois mais une lithographie, technique qui était alors en plein épanouissement (6).



- YAMAMOTO Kanae : Bretonne. Bois en couleurs, 1920.

gravure vientice exécutée en France

DIFFÉRENCIATION DU STATUT SOCIAL CHEZ LES ARTISANS

En quoi consiste cet effondrement de la communauté des artisans, producteurs de l'estampe? Nous devons maintenant expliquer le changement à la fois technique et social de leurs conditions de travail au cours de l'Epoque Méiji (1867-1912).

D'abord, il faut noter qu'une différenciation sociale des artisans par leur statut, fut suscitée et accélérée par l'introduction d'une institution occidentale : l'établissement d'une catégorie inconnue : « les artistes ». A côté de cette catégorie nouvelle de l'artiste-peintre (honga-ka, vrai peintre), le statut social du dessinateur (machiéshi, peintre de la ville), ne pouvait que baisser d'une certaine manière. L'introduction du système occidental a eu pour effet la création d'une nouvelle discrimination sociale parmi les « peintres ». Car au fur et à mesure que le statut social des « vrais peintres » se consolidait, les dessinateurs des estampes traditionnelles devaient nécessairement s'efforcer d'obtenir ce titre de « vrai peintre », pour être reconnus comme « artistes » dans cette société en voie de « modernisation », à l'exemple des sociétés occidentales (7). Pour parvenir à cette ambition, ils furent ainsi amenés à se séparer de l'ancienne communauté des artisans, chargée de la production de l'estampe. Tout en espérant, du moins au début, annuler cette discri-

mation sociale dont souffrait l'estampe Ukiyo-e à l'Epoque Méiji, ces dessinateurs, au lieu de rétablir le prestige perdu de l'estampe traditionnelle, n'ont fait, en réalité, malgré eux, qu'abandonner le travail du dessin pour l'estampe, afin de se transformer en peintres « modernes » (8). C'est spécifiquement l'itinéraire parcouru par MIZUNO Toshikata (1866-1908) dans les années 1890, itinéraire que nous connaissons grâce aux mémoires de KABURAGUI Kiyokata (1878-1972), un de ses disciples, qui, comme son maître, commença sa carrière par l'apprentissage du dessin d'illustration des livres, travail dont la caractéristique est purement artisanale. KABURAGUI Kiyokata finit par être reconnu comme l'un des « maîtres » représentatifs de la « peinture à la japonaise » (nihon-ga) contemporaine. Tel est le chemin poursuivi par les dessinateurs avec plus ou moins de succès, malgré les vicissitudes de cette société changeante de la fin de l'Epoque Méiji.

A côté des dessinateurs, il reste deux sortes d'artisans dont la participation est indispensable à la production d'estampes : « horishi » (les graveurs) et « surishi » (les imprimeurs). Le contraste entre les dessinateurs (éshi) et les artisans graveurs et imprimeurs ne cessait d'augmenter à mesure que les dessinateurs (ou, plus précisément, une partie d'entre eux), réussissaient à dépasser la classe artisanale pour être reconnus comme peintres. En contraste avec l'émancipation dont ont joui les dessinateurs-artistes, ce que la société japonaise a demandé, à l'Epoque Méiji, aux graveurs et aux imprimeurs, était de reproduire exactement, et même servilement, ce que représentait une œuvre de « maître » ou une photographie. Ils ont été obligés de travailler avec une méticulosité « mécanique ». Cette demande d'exactitude qui ne cessait de croître, rendit leur travail d'autant plus « servile et stérile » que personne n'a pu inventer une machine qui puisse s'y substituer. Il n'était plus permis aux graveurs de faire preuve de virtuosité technique en gravant les lignes idéales parmi celles laissées indécises dans le dessin transmis par le dessinateur (9). Il n'était plus permis aux imprimeurs de manipuler de leur propre initiative, sous leur propre responsabilité, les tons et les teintes (10). Alors que cette liberté et cette responsabilité dans le travail avaient garanti une conscience assez élevée et conservaient la dignité des artisans plus ou moins créateurs de l'Epoque Edo, les graveurs et les imprimeurs à la fin de l'Epoque Méiji, au contraire, privés de ces privilèges, ont été astreints à un travail à la fois plus minutieux et plus passif qu'autrefois.

Les techniques de reproduction devenaient d'autant plus strictes que la discrimination sociale entre le dessinateur en tant qu'artiste « célèbre » et le graveur-imprimeur, en tant qu'« ouvrier qualifié », devenait de plus en plus absolue et indiscutable. La même situation se retrouvait dans le domaine de la production des livres illustrés, très en vogue après la guerre sino-nippone (1894-1895), où l'on conservait encore la technique traditionnelle du bois de fil (itamé) et du tirage à la main, réalisé par le frottement du papier avec un appareil (barèn) (11). Mais cette exigence de la reproduction se rapporte en particulier à l'introduction d'une technique occidentale, celle du bois de bout (koguchi), destinée surtout à l'illustration des journaux et des revues dont le tirage relativement élevé n'était pas possible sans cette innovation (12).

Ainsi, en un mot, on peut conclure que l'effondrement de la communauté artisanale, productrice de l'estampe Ukiyo-e, est allé de pair tant avec la « modernisation » conceptuelle du rang social sur le plan d'une prise de conscience, qu'avec « l'évolution » de l'imprimerie sur le plan technique. Elle éclata plutôt qu'elle ne perdit sa vitalité intérieure.

INDUSTRIALISATION DE L'IMPRIMERIE ET SA RÉACTION

A la fin de l'Epoque Méiji et au début de l'Epoque Taïshô (au début du XXe siècle), intervinrent de nouvelles innovations dans le domaine des techniques photomécaniques et photochimiques. La lithographie, qui avait déjà été en concurrence avec la gravure sur bois, en avait triomphé dans les années 1880 et 1890, et avait servi d'intermédiaire entre la photographie et le cliché typographique (dans des procédés de zincogravure tel le « gillotage »), était sur le point d'être remplacée elle-même par l'offset. Plus encore que l'industrialisation de l'offset, au début du XXe siècle, avaient été introduites la photogravure typo, la similigravure et l'héliogravure. Bref, à l'exception de quelques domaines limités (comme la reproduction de qualité, obtenue par phototypie appliquée sur le bois), le travail manuel du graveur et de l'imprimeur sur le bois s'est vu rapidement remplacé par la gravure des clichés industriels (13).

Il est vrai que l'industrialisation de la gravure par clichés pour la reproduction photographique et sa diffusion rapide ont restreint le champ d'activité réservé jusqu'alors aux artisans xylographes, les forçant à travailler désormais comme des « ouvriers spécialisés », les privant de leur « raison d'être » et de leur spécificité. Mais ceci leur offrit également la possibilité de rompre le joug de la technique de reproduction à la main. Effectivement, c'est par cette automatisation du processus de la reproduction photo-mécanique, affranchis de la servitude du calquage, les mouvements de la gravure sur bois à l'Epoque Taïshô (1912-1926) s'épanouirent. C'est parmi ces résurrections qu'il faut prendre en considération le retour à la tradition que devait amorcer HASHI-GUCHI Goyô.

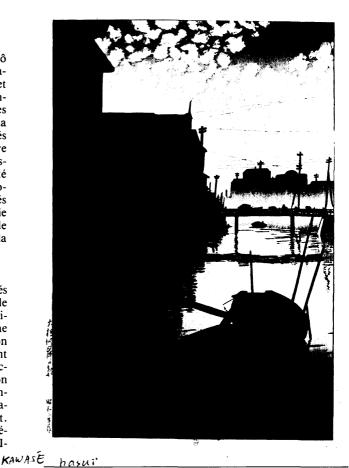
De ce point de vue, on ne doit pas considérer cette renaissance de la gravure sur bois à l'Epoque Taïshô comme un mouvement rétrograde, qui vise seulement à retourner au travail manuel d'un passé, en réaction contre la mécanisation de l'imprimerie, Bien que l'idéologie nostalgique, appuyée sur l'application schématisée de l'esthétique des « Arts and Crafs Movement » de William Morris, nous incite souvent à cette interprétation trop naïve, Loin d'être réactionnaire, le rétablissement de la gravure sur bois était un véritable mouvement créateur et émancipateur, devenu possible grâce à des mécanisations photographiques, réalisées à cette époque (14).

L'APPARITION DE « L'ARTISTE » GRAVEUR ET SA PRISE DE CONSCIENCE VIS-A-VIS DE LA TRADITION

A l'Epoque Taïshô apparaît ainsi une nouvelle génération de graveurs sur bois, de différentes tendances. Il nous paraît convenable ici d'en distinguer d'abord deux : la première, un mouvement dirigé à l'initiative des dessinateurs-artistes, comme celui de « Shin-hanga » (Nouvelle Estampe) de HASHIGUCHI Goyô; la seconde, un mouvement développé par les graveurs et imprimeurs qui ne pouvaient plus supporter de travailler comme de simples ouvriers. Ce dernier se nommait « Sôsaku hanga » (La Gravure Créatrice).

« Nouvelle Estampe » contre « Gravure Créatrice »

Il est bien normal, par sa nature même, que la première tendance « Estampe Nouvelle » ait conservé une division du travail entre le dessinateur, le graveur et l'imprimeur, tandis que l'autre « Gravure Créatrice » insistait, dès le début, pour



— HASUT: Le Matin au quai des Raves - Daikon Karragishi no Asa, 1927. (Esteurce Neuvelle)

qu'un seul « créateur de la gravure » (hangaka) cumule ces trois fonctions. Car dans la première, l'artiste-dessinateur était déjà plus ou moins reconnu comme « maître » de la peinture à la japonaise alors que dans la seconde, les créateurs étaient, à l'origine, des graveurs ou des imprimeurs qualifiés qui voulaient être reconnus comme « artistes ». Mais officiellement la gravure n'était pas encore alors considérée comme un genre assimilé aux « Beaux Arts ». C'est seulement en 1927 que la gravure, acceptée à l'Exposition de l'Institut impérial de l'art (« Teïtén »), obtiendra finalement son droit de cité dans l'art « institutionnalisé », alors que la première exposition officielle des Beaux-Arts avait eu lieu en 1907. Dans la Gravure Créatrice, il ne s'agissait plus de gravures en vue de reproduire exclusivement une peinture, mais d'une gravure en elle-même artistique, inventée et créée par les graveurs-imprimeurs qui, d'ailleurs, se nommaient euxmêmes « artistes ». De là le slogan de la Gravure Créatrice : « dessin, gravure, impression par moi-même » (jiga, jokoku, jishû - « ji » exprimant « moi »), slogan sans aucun doute d'expression occidentale, car ici se manifeste clairement leur opinion pour une émancipation de la possibilité de chacun, opinion peu répandue, non reconnue, qui ne s'était pas ouvertement déclarée jusqu'alors au Japon (15).



- KOIZUMI Kishio; Jeune femme devant le miroir. Xylographie en couleurs, 1933.

Entre l'Estampe Nouvelle, relativement conservatrice, et la Gravure Créatrice apparemment novatrice et radicale, il y avait bien sûr des hostilités, des oppositions, des conflits. Les artistes de la « Gravure Créatrice » ont considéré ceux de l' « Estampe Nouvelle » comme réactionnaires et passéistes, leur reprochant leur manque de créativité (Sôsakuséi), qualifiant leurs estampes de « reproductions ». Selon eux, la raison en est que, dans la division du travail qui subsiste dans l'« Estampe Nouvelle », « les graveurs et les imprimeurs ne peuvent être que des artisans obéissants et serviles du dessinateur-peintre » (16). Leurs critiques de l' « Estampe Nouvelle » les poussèrent jusqu'à nier arbitrairement et de manière excessive, le mérite de l'estampe de l'Ukiyo-e à l'Epoque Edo. Car ces anciens graveurs et imprimeurs qui exécutaient la Gravure Créatrice ont rétroactivement projeté dans l'atelier de l'Ukiyo-e à l'Epoque Edo la « stérilité » et la « servilité » qu'ils avaient éprouvées en tant qu'ouvriers à la fin de l'Epoque Méiji. Mais cette condition de travail dite « misérable » ne s'est produite en réalité qu'au cours de l'industrialisation du Japon à la fin du XIX^e siècle. Bref, l'image que les artistes de la Gravure Créatrice se faisaient de l'estampe Ukiyo-e n'était qu'une reconstitution anachronique.

La première génération contre la seconde génération

Enumérons ici quelques artistes figurant dans la première génération de la Gravure Créatrice, réunis par une sorte de solidarité exprimée dans le slogan « dessin, gravure, impression par moi-même ». YAMAMOTO Kanaé (1882-1946), ODA Kazuma (1882-1956), TOBARI Kogan (1882-1926), ISII Hakutéï (1882-1956) et d'autres, qui ont publié une revue illustrée : Hôsun (Un pouce carré) (1907-1911) (17), à l'exemple de Rire, Simplicissimus, et Jugend (18).

Encouragés d'une part par ce slogan anti-division-dutravail moderniste qui a provoqué une prise de conscience individuelle de leur valeur d'artiste, s'appuyant d'autre part sur leur expérience du métier de la gravure, obtenue par un apprentissage « servile », ils ont déclenché « un mouvement encore naissant et insuffisamment mûr, mais [qu'ils souhaitaient] épanouir à travers [leurs] émulations incessantes et expérimentales » (19). De toute façon, chez la première génération, la conscience de « soi » (jibun) comme artiste était fondée sur une maîtrise de la technique.

A cette première génération, née au début des années 1880, succède bientôt la deuxième génération, des années 1890, où l'on trouve TANAKA Kyôkichi (1891-1915), ONCHI Kôshirô (1891-1955), FUJIMORI Shizuo (1891-1943) (qui fondèrent la revue illustrée Tsukubaé, La Lumière de la lune, 1914-1915). HASÉGAWA KIYOSHI (1893-1980), NAGASÉ Yoshio (1891-1978), créèrent les revues illustrées Séihai (La Coupe sacrée), Kamén (Le Masque), 1912-1915, et bien d'autres.

Malgré leur filiation directe et objective, la prise de conscience de cette deuxième génération est tout à fait différente de celle de la première (20). Elle se rapporte sans doute à la différence de leurs expériences distinctes : alors que les artistes de la première génération ont travaillé en tant que graveurs ou imprimeurs, ceux de la deuxième génération n'ont plus partagé avec leurs prédécesseurs cette « expérience pénible » indispensable, malgré tout, pour acquérir au moins une technique classique de la gravure. A côté de ce manque de métier comme ouvrier qualifié, l'écart de génération constitue un autre facteur aussi décisif. Pour la deuxième génération qui se formait dans la ville à l'Epoque Taïshô, dite « libérale », « idéaliste », « démocratisante » et « individualiste », la prise de conscience individuelle en tant qu'artiste était incontestablement plus accentuée et égocentrique que celle de la première génération formée à l'Epoque Méiji encore « traditionnelle », « féodale », « patriarcale » et « confucianiste » (21).

Telle est la différence entre la génération des années 1880 et celle des années 1890. Si pour la première il y avait un équilibre entre la prise de conscience qui vise à l'émancipation de soi, comme « artiste moderne », et la maîtrise technique, chez la dernière, l'affaiblissement de la technique authentique et conventionnelle ne pouvait être compensé que par une invention ambitieuse, appuyée sur l'hypertrophie de la conscience de « soi » caractéristique à leur génération.

松大山里 八八

Métier contre conscience

A cause de ce déséquilibre entre le métier et la conscience, pour la deuxième génération de la Gravure Créatrice, le slogan « dessin, gravure, impression par moi-même » a eu tendance à être interprété d'une façon plus abstraite, idéaliste et formaliste, car, chez eux, ce slogan ne pouvait plus être fondé sur leur expérience manuelle propre, mais lancé aveuglément et instinctivement comme « cris du cœur » (kokoro no sakébi) teinté d'une tendance expressionniste qui était alors mondiale (22).

L'inexpérience technique et l'individualisme exacerbé, telle est la clef de l'attitude extrêmement hostile de cette deuxième génération de la Gravure Créatrice vis-à-vis de l'Estampe Nouvelle. En effet, tout en ayant une absolue confiance dans la supériorité de leur sincérité et de leur ardeur (kokoro = « cœur »), en tant qu' « artistes », ces jeunes créateurs de la gravure ne pouvaient dissimuler leur complexe d'infériorité face à la virtuosité technique des réalisateurs de l'Estampe Nouvelle. Cette contradiction dans leurs consciences a provoqué leur répugnance à l'égard de l'Estampe Nouvelle (23). Or, c'est l'existence et l'assistance des ouvriers qualifiés auprès des artistes de l'Estampe Nouvelle, qui ont assuré la grande popularité de celle-ci. C'est une des raisons pour laquelle la deuxième génération de la Gravure Créatrice a renié et récusé, plus opiniâtrement et plus catégoriquement encore que la précédente, la division du travail. Cette division du travail servait donc de boucémissaire pour justifier la position de la Gravure Créatrice et pour exorciser la jalousie ambivalente de sa deuxième génération vis-à-vis de l'Estampe Nouvelle. Ceci était d'autant plus accentué, que les estampes des artistes de la Gravure Créatrice n'étaient pas tout à fait acceptées et reconnues par le public.

C'est ainsi que la critique de la deuxième génération de la Gravure Créatrice envers l'estampe Ukiyo-e devenait plus mordante et intolérante, mais aussi plus naïve et plus complexe, cette génération ayant été préalablement saisie d'écœurement devant la division du travail (24). Ils sont allés jusqu'à contester l'estampe Ukiyo-e pour la simple raison que celle-ci ne pouvait se produire sans la division du travail.

VERS UNE SYNTHÈSE DE LA PRISE DE CONSCIENCE DE SOI ET DU MÉTIER : REDÉCOUVERTE DE L'UKIYO-E

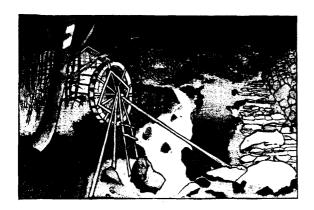
A la fin de l'Epoque Taïshô et au début de l'Epoque Shôwa-ou, dans les années 1920, les artistes pratiquant la gravure créatrice parvenaient enfin à prendre conscience de leur faiblesse. « La technique est le seul langage par lequel l'artiste peut exprimer ce qu'il ressent intérieurement (langage du cœur: kokoro): à méconnaître ce langage, l'effort d'expression aboutira inévitablement à un non-sens », écrit NAGASÉ Yoshio en 1929 (25). Cette réflexion amena les créateurs de la gravure à une réévaluation de la décomposition du travail technique, et par là, à une réhabilitation du processus par lequel on avait produit l'estampe Ukiyo-e.

« Ce n'est pas parce que cette prise de position de « graver, imprimer par moi-même » est la plus souhaitable pour l'artiste, dit TOBARI Kogan, que ce procédé doit être le monopole de la gravure sur bois artistique. (...) L'attitude elle-même, en soi, n'est pas l'art de la gravure. Ce qui importe et qui est essentiel, est le contenu, la profondeur, l'essence même de la gravure. C'est pourquoi l'estampe Ukiyo-e a une valeur comme gravure. Cette réflexion présentée par Monsieur ONCHI est une bonne critique sur ceux qui ont trop de confiance et croient aveuglément dans le slogan de « graver, imprimer par moi-même » (26).



- NAGASÉ Yoshio: bois en noir, c. 1930. (Gravure créatice)

C'est enfin à cette époque critique, où ils ont commencé à comprendre leur faiblesse, que ces créateurs de gravures ont redécouvert la différence entre les imprimeurs qualifiés contemporains « entièrement déshumanisés » et les artisans inventifs de l'Epoque Edo. ONCHI Koshirô, un des éminents théoriciens du mouvement de la Gravure Créatrice, a précisé clairement cette différence en se référant aux études persévérantes et longues qu'il mena lui-même sur l'histoire perdue de l'Ukiyo-e : « On accuse l'estampe Ukiyo-e d'être une gravure de reproduction. Mais cette accusation est un malentendu qui consiste à confondre le procédé de l'Ukiyo-e ancienne avec le procédé actuel de la gravure sur bois en vue de la reproduction. Autrefois, chaque graveur, chaque imprimeur méritait d'être estimé comme un individu créateur et inventif. Il ne suivait pas servilement les traces et les touches du dessinateur comme on le fait aujourd'hui. Soit en gravant soit en imprimant, chacun prenait des initiatives techniques novatrices. (...) C'est pourquoi l'estampe Ukiyo-e garde sa propre dignité de gravure, inconnue à la peinture (nikuhitsu : peinture à la main). Donc, même en pratiquant la division du travail, il est possible d'exécuter une gravure créatrice » (27).



— TOBARI Kogan : La Roue hydraulique dans la montagne (Lieux célèbres de Hakone, n° 5), bois, 1934. Cyra un re

realiser avec le concons des artisans dans le cadre dométique

Ainsi les créateurs de gravure sont-ils parvenus à comprendre ce qu'était vraiment l'estampe Ukiyo-e à l'Epoque Edo. Jusqu'à ce que cette connaissance réelle de l'Ukiyo-e soit partagée par les artistes de la Gravure Créatrice, l'image qu'ils se faisaient de l'Ukiyo-e n'était rien d'autre qu'une image abstraite et spéculative : c'était une image fabriquée par les artistes soit en y appliquant, d'une façon erronée et rétrospective, leur propre expérience d'ouvriers à l'Epoque Meiji, soit en y projetant rétroactivement, donc en y transférant, leur propre répugnance pour leur rival contemporain : l'Estampe Nouvelle.

En insistant sur l'ignorance de ces artistes de la réalité de l'estampe à l'Epoque Edo, nous n'avons pas voulu les accuser d'avoir fabriqué une fausse image de l'Ukiyo-e. Certes, il ne faut pas oublier que très souvent, l'image du monde que se fait un artiste, en se fondant sur son expérience vécue, reste arbitraire, car il appréhende les choses en fonction de sa propre perspective. Mais quoiqu'elle soit « fictive » et « subjective », il n'y a, du moins dans sa conscience, aucune autre « réalité » que celle procurée par l'image ainsi « rationalisée ». Il va sans dire que l'historien ne doit pas prendre inconsidérément et trop hâtivement cette image pour la « réalité » historique. Il ne peut se contenter, par contre, de rétablir et de réorganiser les « faits historiques » en critiquant les « erreurs » commises parfois intentionnellement ou du fait de l'ignorance de l'artiste. Car c'est en fonction de ce décalage entre l'image et sa « réalité » que l'on peut repérer « l'épaisseur » de l'histoire vécue. Ce décalage est une sorte de fente ou une fissure d'où jaillit et se produit le « sens » de l'histoire. Nous disons « sens », parce que c'est à partir de ce décalage entre la conscience « subjective » et la « réalité objective », et grâce à ce seul décalage, que l'historien peut révéler, mettre en valeur, après un certain recul, ce qui témoigne du poids, de l'enjeu de la vie, gageure que soutient chaque artiste, de façon souvent inconsciente, dans son projet, par son engagement social et historique.

Ainsi, les artistes de la Gravure Créatrice ont-ils retrouvé la réalité de l'estampe Ukiyo-e. Cette redécouverte les a inévitablement conduits à une nouvelle définition de la « création » de leur propre gravure. Le mouvement de la gravure sur bois va se développer non par une dépendance directe, mais au moins en tenant compte désormais de la leçon qu'ils viennent de puiser dans l'estampe japonaise, cachée

jusqu'alors sous le voile d'une idée préconçue. Pour conclure, citons les mots de TAKUMI Inosuké (1895-1976). « L'importation du naturalisme a accéléré le mouvement d'émancipation déclenché à partir de la Restauration de Méiji. (...) Elle a engendré l'individualisme, le mouvement du Dessin libre, et la Gravure Créatrice. Mais elle n'était, en fin de compte, qu'une émancipation, elle ne fut jamais un mouvement constructif. (...) Et il est temps de commencer la construction. Pour cela il faut s'efforcer d'équilibrer la demande et la production, de réaliser une exécution coopérative idéale, d'acquérir des idées et des techniques abondantes » (28).

C'est seulement au moment où « l'émancipation » s'est modifiée en « construction » que le visage caché de l'histoire s'est dévoilé pour révéler à ces artistes ce qu'ils devaient au passé (29).

Shigemi INAGA mars 1982

SUMMARY

The renaissance of Japanese prints in the Taishô Era (1912-1926) is commonly considered as something entirely independent of the Ukiyo-e tradition. But curiously enough, the occidental artists who inspired this movement had been in their turn strongly stimulated by the Japanese art of the Edo Period (1603-1867), in fashion in Europe of the fin du siècle, where the Ukiyo-e prints were highly appreciated. Why has this positive filiation been ignored? The conflict between the tradition and the occidentalisation («modernisation») is the key to this historical irony. Otherwise why did two antagonistic tendencies almost simultaneously appear in this print revival: one traditionalist (New Print) maintaining the classic divided work, the other modernist (Creative Print) who refuses this division?

Firstly, we must emphasize that, in opposition with the prevailing opinion, the revolution in reproductive printing technique at the end of Meiji Era (1867-1912) enabled the «take off» of both tendencies. Meanwhile neither of them could any longer directly refer to the heritage of Edo culture, already altered and lost during the Meiji Era. Epoch of «Enlightenment», the Meiji Restoration introduced a new social discrimination between craftsman and artist. We think that the «New Print» was led by the «designers» who could relatively easily evolve into modern «artist-painter», while the «Creative Print» reflects and embodies the voice of the «engravers» and the «printers» regarded as craftsmen. These technical and social factors have been too easily overlooked. But we must not forget that in those days the prints had not acquired any citizenship in the official Art yet.

The conflict between these two tendencies clearly biased the image of the Ukiyo-e print reconstructed by the Creative Print School. Here we suggest a distinction: the first generation born in the 80's and the second that appeared in the 90's. The first generation tended to interpret the Ukiyo-e prints through their own «painful and inhuman» experience as craftsmen under the industrialisation, while the second generation transfered to Ukiyo-e its hatred for the New Print, Recomplex of technical inferiority and superiority in its artistic conscience. It was not until these printers-artists recognized their historical prejudice and artistic complex, that they began to rehabilitate the heritage of Ukiyo-e. In some way, the rediscovery of the Ukiyo-e by these artists explains the origin of the Japanese contemporary artistic prints.

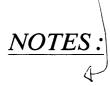
nécani-

3210.010

at first

L their contemps

Dans cet article, tous les noms japonais sont donnés dans leur ordre : le PATRONYME précède le prénom. Pour éviter la confusion, nous donnons le PATRONYME toujours en majuscule. On verra ainsi que dans le cas de Hokusaï et Hiroshigué, il s'agit de leurs prénoms pseudonymiques. La transcription des mots japonais se fonde sur le système de Hepburn légèrement modifié pour le lecteur français : u correspond au français ou; s est toujours sourd, jamais voisé (cf. z); r proche du français l; ch note affriqué : tch. L'accent circonflexe indique une voyelle longue. Une exception : s'il s'agit d'une publication en langue occidentale, on respecte la transcription donnée.



en couleur)

- (1) Reproduité dans Graphic Design of the World, vol. 2, Historical Survey of posters (éd. par HARA Hiroshi), Tokyo, Kôdansha, 1974, p. 91.
- (2) UNNO Hiroshi, Nippon no Art nouveau, Tokyo, Séidosha, 1978, pp. 33-34.
- (3) NATSUMÉ Sôséki, Yôkyoshû, Tokyo, Ohkurashotén, Hattorishotén, 1906; réimprimé dans un format fidèle à la version originale, dans Méicho-fukkoku series, Sôséki-bungakukan, (éd. par Nippon Kindaï-bungakukan - Maison de la littérature moderne du Japon), Tokyo, Porupu, 1976.
- (4) Pour une bibliographie détaillée concernant le « japonisme », nous renvoyons à la note (1) de notre article à titre d'orientation ... la réinterprétation de la perspective linéaire au Japon 1740-1830 et son retour en France 1860-1910, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 49, septembre 1983, p. 29. Pour ce qui concerne le « retour » du japonisme au Japon, Le IIe Colloque Franco-Japonais L'Age du Japonisme, La France et le Japon dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Tokyo, Société franco-japonaise d'Art et d'Archéologie Kinokuni-ya, 1983, entièrement consacré à ce suiet
 - (5) JÔZUKA Takétoshi, Umi wo wataru Ukiyo-e (L'Ukiyo-e qui traverse la mer, une biographie de HAYASHI Tadamasa), Tokyo, Bijutsu-kôronsha, 1981; SEGVI Shin'ichi, A History of Exodos of Japanese Art Bessatsu Taïyô, hiver 1977, Tokyo, Héïbonsha.
 - (6) ONO Tadashigué, Nippon no sékibanga (La lithographie japonaise), Tokyo, Bijutsu-shuppansha, 1967.
 - (7) KABURAGUI Kiyokata, Kaburagui Kiyokata Bunshû (Ecrits de KABURAGUI Kiyokata), vol. 2, Tokyo, Hakuhôdô, 1979, p. 104. « [Vers 1881-1890] c'était



- ISHII Hakutéi : Geïsha fumant une cigarette. Bois, s.d.

(gravée et imprimée par les artisans)

uniquement les « vrais peintres » [hongaka] qui avaient le droit de présenter leurs œuvres à l'exposition, et d'exécuter sur commande le « Kakémono » [rouleau pendu verticalement] pour le tokonoma [une sorte de niche qui se trouve dans le salon d'une maison japonaise]. Les peintres de la ville [machiéshi] ne pouvaient pas exposer. Ce que le maître [Toshikata] a toujours voulu pour nous, ses jeunes disciples, c'était de détruire cette discrimination défavorable à l'Ukiyo-e » (p. 104).

(8) « [Vers l'époque de la guerre sino-nippone, 1894-1895], le Maître [Toshikata] s'est éloigné peu à peu de son but premier (rechercher des jeunes disciples d'avenir dans la ville), et ce, malgré son goût inhérent et son idéal de voir un jour une amélioration du statut artistique (alors qu'à ce monent là, le statut de l'Ukiyo-e était misérable), afin de se consacrer uniquement à la peinture historique ». (Ibid. p. 108).

« Son déménagement [en 1895, de Kanda, quartier populaire de Tokyo, pour Yanaka, quartier plus raffiné de la même ville], a tracé la ligne de démarcation à la fois de sa vie et de son art. A l'époque où il vivait à

11

みならいがれるい

Kanda, on regrettait, en quelque sorte, les jours qu'il aurait pu passer comme artisan de l'Ukiyo-e. Mais après son déménagement à Yanaka, sa vie devint de plus en plus celle d'un homme illustre (sans doute l'a-til fait consciemment). Cinq ans après, abandonnant le métier de dessinateur [pour l'estampe] (hanga-ka), il s'est spécialisé dans la peinture (nikuhitsu = pinceau à la main) pour en faire son occupation exclusive. De ce fait, il est parvenu à être reconnu unanimement comme peintre historique » (Ibid. p. 111). Le cas de MIZUNO Toshikata (1866-1908) est d'autant plus spécifique et exemplaire qu'à partir de 1895 environ, l'estampe japonaise (nishiki-é) commence à perdre sa popularité pour être remplacée par l'illustration et la planche de la revue littéraire ou du journal qui devenaient alors en vogue. Il faut noter en même temps que MIZUNO Toshikata était contemporain de la première génération des « artistes » formés institutionnellement sous l'influence occidentale. YOKOYAMA Taïkan (1868-1958), maître de la peinture à la japonaise (nihon-ga), par exemple, fut un des premiers diplômés de Tôkyo Bijutsu Gakkô (Ecole nationale des Beaux-Arts à Tokyo) en 1893 et participa, dès le début, à l'Institut d'art au Japon (Nippon bijutsu-in) fondé en 1898. Dans le domaine de la peinture occidentale se trouve, parmi d'autres, KURODA Séïki (1866-1924), appelé l'initiateur, au Japon, de l'Impressionnisme « modéré » d'après Raphaël Colin. Incontestable « Maître » de l'époque, dès sa rentrée d'Europe (1893), il commença à enseigner à la section occidentale de Tôkyo Bijutsu Gakkô en 1896, section nouvellement fondée pour lui.

40

- (9) A l'Epoque Edo comme au début de l'Epoque Meiji, le graveur et l'imprimeur jouissaient d'une initiative plus grande qu'elle ne le sera à la fin de l'Epoque Meiji. Ceci est attesté par différents exemples : les dessins (shita-é) qui ont survécu (car, en général, les dessins étant collés sur le bois, étaient gravés en même temps que ce dernier et donc ne pouvaient être conservés) ; la célèbre lettre de Hokusaï, dans laquelle celui-ci priait l'éditeur (hanmoto) de remplacer les graveurs; et encore, la comparaison que l'on pourrait établir entre le dessin préliminaire laissé par KOBAYASHI Kiyochika et l'estampe achevée, connue sous le titre de « kôsen-ga » (Image de lumière), publiée en 1876. Voir IIJIMA Kyoshin, KATSUSHIKA Hokusaï-dén, Tokyo, 1893. Yôshiki, hori, suri (style, gravure, impression), Génshoku Ukiyo-e daïhyakkajitén (grande encyclopédie de l'Ukiyo-e), vol. 3, Tokyo, Taisûkan-shotén, 1982, pp. 80-83. SAKAI Tadayasu, Kaïka no ukiyo-e-shi, Kiyochika (Kiyochika, artiste/artisan de l'Ukiyo-é à l'Epoque « éclairée » de l'occidentalisation), Tokyo, Kawadé-shobô-shinsha, 1979. KOBAYASHI Kiyochika est considéré comme l'un des derniers « ukiyo-e-shi » (1847-1915).
- (10) KABURAGUI Kiyokata, « Mokuhanshi no genjô » (la situation actuelle de l'imprimeur sur bois), Chûôbijutsu, novembre 1914.
- (11) Pour ce qui concerne la discrimination du rang social entre le graveur, l'imprimeur et l'artiste à la fin de l'Epoque Méiji, il y a un témoignage, écrit à l'occasion de la première exposition de la Gravure Créatrice de 1919 (cf. note 22, réimprimé dans ONO Tadashigué, Kindai Nippon no hanga, La gravure contemporaine au Japon, Tokyo, Sansaïsha, 1971, p. 149) par TSUDA Séïfû/qui se moque de son attitude passée d' « artiste » : « J'avoue franchement que j'ai

demandé à des graveurs et imprimeurs sur bois d'imprimer mes dessins afin qu'ils soient publiés. Il y a de cela à peu près dix ans. A cette époque, les ouvriers venaient me montrer leurs épreuves pour que je puisse les examiner. Je ne cessais de les embarrasser, critiquant la moindre altération qu'ils faisaient sur les tons et sur l'esprit (ajiwaï = saveur) de l'original, causés soit par la gravure, soit par l'impression ». Pour la technique de l'estampe japonaise, voir l'ouvrage cité en note (9).

(12) Ainsi, dans les souvenirs de IS/II Hakutéï, où il parle de KURATA Hakuyô, son camarade qui travaillait pendant la guerre russo-nippone (1904-1905) comme graveur sur bois-de-bout pour le journal de Chûôshinbun: « KURATA Hakuyô est très tôt congédié Ha etc parce qu'il a continué opiniâtrement à donner le contour au portrait fait d'après photographie alors que le directeur le détestait ». ISII Hakutéï, Hakutéï jidén (Autobiographie de Hakuei), Tokyo, Nippon-tosho-shuppan, haikyû-kabushiki-gaïsha, 1942, p. 197. Voir en outre ONO Tadashigué, « Sôsaku hanga » (« Gravure Créatrice »), Kindaï-Nippon-bijutsushi (Histoire de l'art moderne au Japon), (éd. par SASAKI Séiichi et SAKAI Tadayasu), Tokyo, Yûhikaku, 1977, pp. 194-

(13) SHIMAZU Séiichi, Insatsubunméishi (Histoire de la civilisation de l'imprimerie), Insatsubunméishi Kankôkaï, 1937-1938, réimp. Satsukishobô, 1980. NAKAYAMA Hisashirô et.al., Sékaï-insatsu-tsûshi (Histoire Générale de l'imprimerie mondiale), Tokyo, Sansyû-sha, 1930.

- (14) Sur ce point, je souscris à l'opinion révélatrice de M. UNNO Hiroshi, op. cit., note (2).
- (15) ONO, op. cit., cf. notes (6), (12) et (21).
- (16) Pour ces témoignages, voir FUKUNAGA Shiguéki (éd.), Kindaï no bijutsu, n° 40, Kindaï Nippon no hanga, (L'Estampe moderne japonaise), Tokyo, Shibundô, 1977, ainsi que l'ouvrage cité en note (6).
- (17) Réimprimé dans un format fidèle à la version originale, édité par Sansaïsha (Tokyo), 1979.
- (18) Selon le témoignage de YAMAMOTO Kanaé, « Hôsunjidar » (L'Epoque de Hôsun), l'Atelier, août 1927. Réimprimé dans ONO, op. cit. note (6).
- (19) TOBARI Kogan, « Sôsakuhanga-tén wo hiraïté » (à propos de l'Exposition de la Gravure Créatrice), mars 1919, réédité dans Kogan-ishû (L'Oeuvre posthume de Kogan), 1930 (non vendu).
- (20) C'est ce qu'avoue l'artiste lui-même. Voir NAGASÉ Yoshio, « Nimotsu ga omosuguiru » (trop de fardeau), Chûô-bijutsu, mai 1921 : « Peut-être n'y eut-il personne qui ait vécu une jeunesse aussi malheureuse que Monsieur YAMAMOTO. En jetant un regard rétrospectif, il s'aperçoit qu'il n'a été ni malheureux, ni qu'il eût une vie douloureuse, mais qu'il était plutôt gai. Subjectivement, son destin paraît ne pas avoir été malheureux, sans doute. Mais à côté d'une vie sans souci comme la mienne, sa vie passée en apprentissage, sans suivre suffisamment l'enseignement obligatoire, a dû

être incroyablement misérable dans la mesure, du moins, où il était privé de l'amour de ses parents ». Il ne s'agit pas seulement d'une comparaison entre deux individus. Cette remarque est d'autant plus symptomatique que le taux de scolarité obligatoire, introduit en 1872, dépasse 50 % en 1895 et atteint à 97 % en 1902. Il ne faut pas oublier cependant qu'après avoir terminé son apprentissage de la gravure sur bois-de-bout chez SAKURAÏ Gyôun (1894-1902 environ), il mène ses études dans l'atelier de KURODA Séïki (voir note 8) de l'École Nationale des Beaux-Arts de Tokyo jusqu'en 1907. Il est donc à la fois un artisan-ouvrier-qualifié « authentique » et il fait partie de l'élite ambitieuse. Il appartient ainsi à la génération transitoire entre « l'Homme de Méiji » et « la génération moderne de Taïshô » dont parlera NAGAÏ Kafû (voir note 21).

- (21) En ce qui concerne l'évolution morale à cette époque, le romancier japonais NAGAÏ Kafû (1879-1959) expose une remarque intéressante dans la postface de son Bokutô kidan (Conte des mœurs à l'ouest du fleuve Sumida) (1937) : « La disposition pour se convaincre et se croire supérieur à d'autres, le désir de se sentir supérieur, voilà ce qui me manque. [Moi qui ai] grandi à l'Époque Méiji, je n'ai pas cette disposition, du moins je n'en ai que peu. Telle est la différence entre les contemporains qui ont grandi à l'Époque Taïshô et notre génération ». OEuvres complètes de NAGAÏ Kafû, Tokyo, Iwanami-shotén, 1964, vol. 9, p. 203.
- (22) Plus précisément voir notre article « Rékishi no nakano taishô-hanga-Ukiyo-e no hakkén » (The Development of Woodcut Block Prints in the Taishô Era), Hikakubungaku-kenkyû (Études de littérature comparée), n° 38, septembre, 1980, Tokyo, Asahishuppansha p. 124-137. Par manque d'espace, nous nous contentons ici de donner une comparaison typique: contraste entre la modestie de TOBARI Kogan (1re génération) et l'agressivité vis à vis du public de ÔKÔCHI Nobuyuki ((2º génération). « Nous sommes encore tout à fait à l'aube. Nous sommes donc en tous points insuffisants et enfantins. On ne peut pas espérer tant immédiatement, mais à travers les émulations incessantes, nous souhaitons arriver à l'essentiel afin que notre œuvre soit accomplie dans sa plénitude ». « Pourquoi n'acceptons-nous [dans notre exposition] que des gravures fidèles au principe de « dessin, gravure, impression par moi-même », bien que l'ancienne estampe ne fût achevée qu'avec la coopération des graveurs et des imprimeurs? C'est parce que nous avons trop de raisons à ne pouvoir nous empêcher d'éprouver de la méfiance vis à vis des graveurs et des imprimeurs contemporains, non seulement en ce qui concerne la machine mais, plus fondamentalement encore, l'aspect humain. Nous ne refuserons pas forcément [les estampes exécutées par le travail collectif] s'il apparaît des œuvres qui nous inspirent la confiance ». TOBARI Kogan, « A propos d'une exposition de l'Estampe. Créatrice », mars 1919 (il s'agissait de la première exposition organisée par la Société japonaise de l'Estampe Créatrice fondée en 1918). OEuvre posthume de Kogan, op. cit. (note 19), p. 186. « Nous refusons de flatter le public. Nous ne voulons pas chercher à faire plaisir au public. Nous sommes dénudés ». « Il faut noter que notre Gravure Créatrice n'a rien à voir avec l'Estampe où l'artiste, ne faisant qu'un dessin préparatoire (...), et laissant le reste du travail aux ouvriers qui ne comprennent rien, exhibent, avec un air fanfaron, leur prétendue « création » ». ÔKÔCHI Nobuyuki, 1922, cité par FUKUNAGA, op. cit. (note 16), p. 22.



— ONCHI Koshiro: Femme en maillot de bain «piquant une tête» d'un haut plongeoir. Xylographie, s.d. (gravure σέατιώς)

- (23) Voici une des réactions les plus violentes et, de ce fait, ambivalente, de la deuxième génération vis à vis de l'Estampe Nouvelle : « Ceux qui ne savent comprendre et apprécier nos gravures les considéraient comme des « cut » [planches] frivoles, Je conseille à ces hommes d'aller plutôt chercher soit les Shinsuï [Estampe nou-// velle de ITÔ Shinsuï (1898-1972), un disciple de Kiyokata] accessibles même aux femmes et aux enfants, soit les revues pleines de belles reproductions photographiques ». KOIZUMI Kishio (1893-1945), cité par FUKU-NAGA op. cit. (note 16), p. 25, écrit en 1922. Ici KOI-ZUMI avoue, à son insu sans doute, que leurs propres gravures paraissent insignifiantes comme « les planches frivoles » et, du coup, ne possèdent pas la « beauté » accessible « aux femmes et aux enfants ».
- (24) Par exemple, la tolérance et la générosité de YAMAMOTO Kanaé (1^{re} génération) peuvent être rapprochées de l'attitude d'hostilité de NAGASÉ Yoshio (2^e génération) pour montrer la différence de comportement entre les deux générations vis à vis de la tradition. « Ce que j'espère dans mon cœur, c'est de rendre la vie à la gravure sur bois, non pas de façon archaïque, mais qu'elle soit autre, et faire un examen rétrospectif du résultat de la gravure sur bois appelée « Ukiyo-e»

qui représente l'art japonais, pour ressusciter, du coup, cette technique traditionnelle sous une forme nouvelle pleine de la vie ». YAMAMOTO Kanaé, « Pour la première exposition de la gravure » (1919), Journal Asahishinbun, supplément pour le dimanche, reproduit dans ONO, op. cit. (note 15), p. 146. « Pourquoi nos gravures pleines du « cœur » de notre époque ne sontelles pas accueillies par le public en général, alors que l'Ukiyo-e l'était à l'Époque Edo ? Oui, c'est simple : « La gravure, c'est l'estampe japonaise [nishiki-é] et vice-versa. Et il ne doit y avoir d'autres gravures que l'estampe japonaise. L'estampe japonaise n'est plus moderne ». Voilà le préjugé qui se propage très largement. C'est pourquoi on ne veut pas tenir compte de nos Gravures Créatrices, on ne veut pas les comprendre alors que c'est l'époque nouvelle qui engendre nos gravures ». NAGASÉ Yoshio, « Nippon hangakyôkai sakuhinryôbukaï shuisho » (Prospectus de la distribution des œuvres de la Société japonaise de la gravure, 1927).

(25) NAGASÉ ibid.

- (26) TOBARI Kogan, Sôsaku-hanga to hanga no tsukurikata (La Gravure Créatrice et Comment créer la gravure), 1922, rééd. dans TOBARI op. cit. (note 19), pp. 114-15.
- (27) ONCHI Kôshirô, dans Hanga club, septembre, 1929, cité par FUKUNAGA op. cit. (note 16), et ONO op. cit. (note 6), P 152.
- (28) HAZAMA Inosuké, « Hanga-kô » (Réflexion sur la gravure), Chûô-bijutsu, août, 1933. « Dessin libre » est un mouvement dirigé par YAMAMOTO Kanaé à partir de 1921, parallèlement à son Mouvement de l'art paysan. Voir note 29.

(29) Il faut noter cependant que la conciliation envisagée alors par ONCHI et HAZAMA (et bien d'autres) ne sera pas, comme on le sait, et comme ONCHI le craignait, réalisée dans l'histoire future. L'étude de la conjoncture sociale relative aux années 30, qui conduit finalement au cataclysme, est insuffisante à l'heure actuelle. L'appréciation mondiale de l'après guerre, pour l'estampe japonaise contemporaine, donnant libre cours à son épanouissement, rend, en apparence du moins, assez terne la problématique que nous avons étudiée ici. Mais celle-ci n'en reste pas moins actuelle, dans la mesure où la plupart des graveurs gardent encore la possibilité (même latente) de tirer des originaux (ce qui est encore plus vrai dans le cas des graveurs sur bois), et également dans la mesure où le tirage demande plus ou moins de travail collectif. Notons cependant que ONCHI lui-même, dans ses dernières années, exécuta uniquement des monotypes pour se débarrasser du problème des reproductions. Il y a, en outre, des artistes qui s'engagent toujours dans la réalisation individuelle des tirages quitte à subir la « torture » qu'inflige une telle performance, qui touche la limite des capacités d'un seul homme En l'état actuel des choses, malgré les efforts de synthèse préconisés par la génération de ONCHI, il règne une indifférence, une ignorance mutuelle, entre les créateurs de la gravure contemporaine et les artisans traditionnels. Les premiers ne s'intéressent plus à l'Ukiyo-e tandis que les derniers se contentent de maintenir leur tradition dans le travail reproductif de luxe. Leurs points de vue étant incompatibles, l'essai d'une communicabilité finit en général, sinon par un échec, du moins par un statu-quo stérile De plus, chez les artistes, entre les partisans du tirage collectif (soit dans le cadre domestique soit sur commande des professionnels), et les puritains pour qui l'exécution reste individuelle, coexistent, avec toutes les nuances possibles, diverses positions reflétant à la fois une différence de prise de conscience de l'artiste et leurs besoins tant sur le plan matériel que social. Parmi ces prises de position, on en connaît une où l'artiste essaie de cumuler les trois fonctions, tout en maintenant les techniques traditionnelles artisanales de l'Ukiyo-e, « déntô-téki-sôsaku-hanga » : Gravure Créatrice Traditionnelle Aussi notre problématique, loin d'être résolue, se manifeste-t-elle actuellement plutôt par l'incapacité d'être dépassée et surmontée de façon dialectique et décisive. Elle reste en suspens, bien qu'elle ne soit pas démodée. Parallèlement à la renaissance de la gravure sur bois, se déclenche un mouvement de réhabilitation de l'artisanat qualifié « d'Art Populaire » (mingéï), fondé et développé par YANA-GUI Sôétsu (1889-1961). Voir Elisabeth J. FROLET, Yanagi Soetsu et le Mingeiundo (Thèse de 3e cycle présentée en 1983-84 à l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne). Ce mouvement doit être considéré comme le seul exemple où une réponse aux questions posées ait été tentée.

En fait, parmi les « artisans » qui appartiennent à ce mouvement se trouvent des « artistes » mondialement connus tels TOMIMOTO Kénkichi (1886-1963), KAWAI Kanjirô (1890-1966), HAMADA Shôji (1894-1978), Bernard Leach (1887-1979), SERIZAWA Kéïsuké (1895-) et, dans notre contexte, MUNAKATA Shikô (1903-1975). Certes le Mouvement d'Art Populaire de YANAGUI a réussi à mettre à jour la valeur des arts décoratifs artisanaux déniée temporellement au Japon au cours de l'occidentalisation à la fois idéologique (suprématie du « peintre ») et matérielle. Mais le penchant idéologique du mouvement de YANAGUI, plus ou moins utopiste, qui tient à l'anonymat de la création populaire, n'en dévoile pas moins une contradiction qui lui est inhérente. Car au fur et à mesure que les « artisans » jouissent d'une renommée mondiale, ils se muent, du même coup, en « artistes » célèbres. Mais au lieu de voir ici le caractère - ou le destin - autodestructif de ce mouvement, il faut plutôt lui reconnaître un rôle historique. Rôle joué par cette prise de conscience afin de surmonter un bouleversement des valeurs ₹ sous l'industrialisation. A côté du développement du Mouvement de l'Art Populaire dirigé par YANAGUI qui aboutit à un éclatement, l'échec du « Mouvement de l'Art Paysan » (Nômin-bijutsu-undô) de YAMA-MOTO Kanaé nous paraît significatif. Visant à donner aux paysans une activité artistique complémentaire à leur labeur quotidien, son mouvement n'envisageait, par sa nature même, ni de refaire vivre les artisans qualifiés, ni, à plus forte raison, de former des « artistes » professionnels. Si cette entreprise n'a pas réussi à atteindre l'ampleur nationale, malgré l'existence d'adhérents passionnés, c'est, en dehors du problème purement financier, sans doute à cause de cette conception même d'une hiérarchie statique entre l'artiste et le paysan. En ce qui concerne l'héritage de l'Ukiyo-e (qui subsiste, affaibli et privé de la création actuellement dominante), voir, entre autre, TAKAMIZAWA Takako, Aru ukiyo-e-shi no isan (L'héritage d'un arti-, san de l'Ukiyo-é, note sur TAKAMIZAWA Enjig, (Tokyo, Tokyo-shoséki, 1978. Par contre, en ce qui concerne un court résumé, assez détaillé de « l'évolution de l'estampe japonaise contemporaine », voir Gaston Petit, « l'estampe japonaise contemporaine », Nouvelles de l'estampe, n° 27, mai-juin 1976, pp. 10-18.

ラスグき

だけるか

L92127.