

## DE L'ARTISAN À L'ARTISTE AU SEUIL DE LA MODERNITÉ JAPONAISE OU L'IMPLANTATION DE LA NOTION DE BEAUX-ARTS AU JAPON

Shigemi INAGA  
(Université de Mié)

Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le statut d'artiste au Japon a connu un changement radical. Effet conjugué de trois paramètres, à savoir : 1<sup>o</sup> passage de l'artisan à l'artiste, 2<sup>o</sup> conflit entre la « prémodernité » et la modernisation et 3<sup>o</sup> opposition entre la « tradition » orientale et l'eupéanisation ; les deux derniers paramètres étant souvent fâcheusement confondus. La référence à la tradition risquait en effet d'être inconditionnellement taxée de prémoderne tandis que l'emprunt à l'Occident passerait automatiquement pour preuve de modernité. Les règles académiques en Europe, telles la perspective linéaire, le clair-obscur et le modelé en sont les exemples les plus caractéristiques. Pour les Japonais de l'époque, ces techniques européennes représentaient la modernité tout court tandis que les Européens commençaient alors à y reconnaître des conventions académiques surannées qu'il fallait abandonner.

Tel est le cas du japonisme. Les Européens repéraient les éléments esthétiques innovateurs dans ce que les Japonais commençaient à dénigrer comme preuve de prémodernité dans l'art japonais traditionnel. Dans cette marge de malentendus mutuels se situe notre problématique, à savoir l'image vacillante de l'art et de l'artiste dans le Japon moderne<sup>1</sup>.

### L'APOTHÉOSE DE HOKUSAI ET SON AMBIGUÏTÉ

De Hokusai à Van Gogh. Telle est la délimitation temporelle du champ d'investigation qui est la plus compréhensible pour les lecteurs occidentaux. Mais le choix de ces deux noms n'est pas gratuit. La juxtaposition de ces deux noms propres recèle de nombreux préjugés culturels. Préjugés dont le refoulement à la fois institutionnel et historique constitue, on le verra, l'objet propre de notre recherche, c'est-à-dire la catégorie sociale nommée « artiste » et « Beaux-Arts », encadrant du même coup le champ d'investigation qui sera réservé dans l'avenir à la discipline dite « histoire

de l'art », qui restait absente dans le Japon « prémoderne ».

Commençons par Hokusai. Ce sont des écrivains français tels que Théodore Duret (1838-1927), Louis Gonse (1841-1926) et Edmond de Goncourt (1822-1896) qui sont responsables de l'apothéose discutable de Hokusai en tant que maître incontestable de l'art japonais. Les connaisseurs anglo-saxons, notamment William Anderson (1851-1903) et Ernest Fenollosa (1853-1908), ont critiqué sévèrement cette admiration démesurée des Français envers un simple artisan japonais qui ne mérite pas le nom de « maître ». Comparer Hokusai avec les maîtres peintres zen-bouddhistes du xv<sup>e</sup> siècle [*Quattrocento* au Japon !] tels que Chô Densu (1353-1431), Shûbun (1414-1467?) ou Sesshû (1420-1506) serait, selon Anderson, aussi scandaleux que de mettre en parallèle John Reach et Fra Angelico. Selon Fenollosa, Duret ou Gonse étaient tout simplement dupes de la flatterie des marchands japonais auprès de la clientèle européenne. En revanche, Duret reconnaîtra dans un tel jugement esthétique conservateur un signe du « retardement [sic] de l'Art dans les pays anglo-saxons » (lettre à Lucien Pissarro, 3 fév. 29 mai 1910), qui, à la différence des japonisants français, ne savent pas apprécier « les impressionnistes », dont l'inspiration majeure et l'exemple le plus complet se trouve, selon Goncourt et Duret, dans l'estampe japonaise. Telle est la stratégie tautologique sous-jacente à la double apothéose de Hokusai et de l'impressionnisme<sup>2</sup>.

On voit bien que l'image des artistes japonais (à commencer par celle de Hokusai) est tributaire de la conception de l'histoire de l'art japonais, laquelle pourtant reste à déterminer comme discours officiel. Un discours que l'Empire du Japon inaugure dans le cadre de sa politique culturelle à l'écoute des idéologues étrangers au cours de la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle.

#### LA FIN DE L'UKIYO-E ET LA NAISSANCE DE L'ARTISTE

La réhabilitation française de l'estampe japonaise allait de pair avec la raréfaction des marchandises en question dans le marché des curiosités exotiques en Occident. Au Japon, le statut des artisans, « vulgaires » fabricants d'estampes devenait, entretemps, de plus en plus incertain. Pour donner un exemple, prenons le cas de Mizuno Toshikata (1866-1908). Parmi les derniers dessinateurs de l'estampe ukiyo-e, Toshikata se situe dans la lignée de Kuniyoshi (1797-1861), qui rivalisa avec Hokusai. Disciple de Yoshitoshi (1839-1892), célèbre pour son érotisme grotesque caractéris-

tique des derniers ukiyo-e, Toshikata finit sa carrière en devenant « artiste » au sens moderne du terme. Au début des années 90, Toshikata s'adonnait encore au dessin pour illustrer les romans populaires et regrettait le statut dégradant et misérable des dessinateurs de l'ukiyo-e, qui n'eurent pas le droit de présenter leurs œuvres aux expositions officielles qui venaient d'être inaugurées. Après la guerre sino-nipponne (1894-1895), qui coïncidait avec la fin de la popularité de l'ukiyo-e au Japon, Toshikata abandonna définitivement son métier de dessinateur pour se spécialiser uniquement dans la peinture historique de style japonais (nihonga), et fut recompensé à l'Exposition universelle de 1900. Kaburagi Kiyokata (1878-1972) qui relate ainsi les péripéties de la carrière de son maître, suivra lui-même le même itinéraire en raccourci<sup>3</sup>.

Le cas de Toshikata — reconversion réussie — est d'autant plus spécifique qu'il est contemporain de la première génération des « artistes » formés, institutionnellement, selon le modèle occidental. Yokoyama Taikan (1868-1957), par exemple, maître influent de la peinture à la japonaise moderne, est l'un des premiers diplômés de l'École nationale des Beaux-Arts à Tokyo (Tokyo Bi jutsu Gakkou, inaugurée en 1889), et participe, dès ses débuts artistiques, à l'Institut d'art au Japon (Nihon Bijutsuin), fondé en 1898.

Dans le domaine de la peinture à l'huile, Kuroda Seiki (1866-1924) appartient à la même génération. Fils d'une famille distinguée, Kuroda s'est initié à la peinture à Paris, abandonnant les études de droit auxquelles il avait été destiné. Incontestable « maître » de l'époque, Kuroda s'imposa, dès son retour d'Europe en 1893, et fut nommé en 1896 comme premier professeur de la section européenne (c'est-à-dire de peinture à l'huile) de l'École, section nouvellement créée pour lui.

#### INGÉNIEUR DE LA PEINTURE À L'HUILE AVANT LA NAISSANCE DES BEAUX-ARTS

Ce passage exemplaire de l'artisan à l'artiste chez Toshikata s'accompagne alors de la séparation entre les Beaux-Arts en naissance et les arts et métiers, ayant pour contrepartie inévitable le déclassement des artisans. Afin de mieux saisir cette phase transitoire, il faut évoquer les deux générations précédentes avant d'arriver à la troisième, celle de Toshikata. La première est représentée par Takahashi Yuichi (1828-1894), la seconde par Asai Chû (1856-1907), et la quatrième génération s'étend de Takamura

Kôtârô (1883-1955) à Kishida Ryûsei (1891-1929), qui marque la cinquième.

Survivant de la classe des guerriers (*Samurai*), Takahashi veut s'imposer en tant que technocrate. Avec fierté, il prend le pinceau au lieu du sabre japonais. Dès 1862, il semble travailler au « Département de peinture et de cartographie de l'Institut pour l'examen des livres barbares » [c'est-à-dire occidentaux] (*Banshoshirabesho*) du Shogunat. Rompant avec la tradition lettrée chinoise (où la peinture se pratiquait dans un dilettantisme esthète, en union avec la calligraphie et la poésie, et cela sans se soucier d'utilité pratique), Takahashi s'appliqua résolument à maîtriser le pigment à l'huile et d'autres « sciences » de la peinture européenne en tâtonnant. Son ambition consistait à servir l'État en qualité d'ingénieur éclairé par les techniques instrumentales et utilitaires de l'Occident, dont la précision illusionniste — et son effet presque matériel — lui inspirait une « spiritualité » qu'on pourrait qualifier d'« émotionnelle ».

Prendre l'initiative au service du développement de l'industrie et de l'entreprise, tel sera d'ailleurs le mot d'ordre de l'époque lancé par le gouvernement du jeune Empire (*Shokusan-kougyou*). C'est dans cet appel que la première École nationale des « Beaux-Arts » (*Kôbu-Bijutsu-Gakkou*) fut fondée en (1876-1883) sous l'égide du Ministère de l'industrie et de la technologie (*Kôbushou*). Pourtant, le mot « *bijutsu* », ici, n'a évidemment pas l'acception de « Beaux-Arts », mais signifie plutôt « techniques industrielles de haute qualité », comme le veut la vocation du Ministère.

Comme la notion de « Beaux-Arts » proprement dite, faisait encore défaut, il est à la fois arbitraire et rétroactif de récupérer les pratiques picturales d'un Takahashi (son projet irréalisé d'un pavillon de type *panopticon* pour l'exposition permanente des tableaux, par exemple) et celles de sa génération dans cette catégorie, postérieure, de « Beaux-Arts ». Depuis le portrait à l'huile d'après photographie d'un Shima Kakoku (1827-1870) (où la nouvelle technologie chimique ne se différencie guère des études anatomique ni de l'art), jusqu'aux poupées anatomiques utilisées à la fois pour la médecine et pour le spectacle, ou encore les mannequins à usage de tableaux vivants d'un Matusmoto Kisaburô (1825-?), en passant par l'imitation en papier de la Statue de Kamakura fabriquée par un certain Nezumi Denkichi (?-?) et exposée à Vienne en 1873, sans oublier les tableaux gigantesques des dioramas d'un Shimooka Renjô (1823-1914) ou des panoramas d'un Yada Torakichi (?-?), nombreux sont les objets disparus

depuis sans être classés ni reconnus comme œuvres d'art dans l'histoire de l'art d'aujourd'hui<sup>4</sup>.

#### LA NAISSANCE DES BEAUX-ARTS ET LES CONFUSIONS PROVOQUÉES

Comment alors la notion de Beaux-Arts a-t-elle été implantée au Japon ? Le terme « *Bi-jutsu* » semble être inventé d'abord comme traduction de « *Fine Arts* », mais il est ensuite officiellement introduit, selon quelques documents, comme équivalent de « *Schöne Kunst* » (au sens kantien du terme, englobant musique, architecture, etc.) à l'occasion de l'Exposition Universelle de Vienne en 1873, ce qui prête déjà à confusion. Mais chose encore plus fondamentale : avant même l'absence de distinction entre Beaux-Arts et arts appliqués, la dichotomie entre nature et culture faisait défaut à la pensée asiatique, comme le suggère la proposition pour la création du Musée National faite par le conte Oookubo Toshimichi (1830-78) en 1876, où l'agriculture et la sylviculture coexistaient avec l'industrie et le commerce. Toujours est-il que le terme « *bijutsu* » commence à être doté d'une acception plus ou moins comparable aux « Beaux-Arts » à partir de la Première Exposition nationale pour la promotion de l'industrie (*Naikoku Kangyô Hakurankai*) en 1877, organisée par le Ministère de l'Intérieur<sup>5</sup>.

À ces difficultés d'ordre lexicologiques s'attache le problème de l'incompatibilité des critères culturels. À l'occasion de l'Exposition de Vienne, la classification des marchandises et leurs différenciations par rapport aux œuvres d'art posèrent des problèmes inattendus aux exposants japonais, encore peu habitués aux critères européens, de telle sorte que les dessins préparatoires pour les porcelaines, par exemple, furent envoyés dans le cadre des « Beaux-Arts ». Vingt ans après, à l'Exposition de Chicago en 1893, le Japon osa en revanche présenter des objets d'arts décoratifs au musée des Beaux-Arts sans les distinguer des peintures et des sculptures. Le rapport officiel du Japon se vante de cette dérogation comme preuve de l'originalité artistique du pays, sans penser au risque de donner une fâcheuse impression aux spectateurs occidentaux, à savoir que la peinture du Japon ne se distingue pas encore des autres métiers artisanaux<sup>6</sup>.

Cette incertitude de démarcation, entre le domaine des Beaux-Arts et de ce qui ne l'est pas, provoque inévitablement la discussion sur l'authenticité de la culture japonaise. La légitimation de l'artiste japonais est aussi en jeu. Qui peut dire, en effet, entre l'école à l'occidentale et/ou moderne et celle

qui devait désormais être « nationale » ou « traditionnelle », laquelle peut et doit représenter « l'école japonaise » aux Exposition universelles, conformément à la classification occidentale et fidèlement à l'intention nationaliste des Japonais ?

#### LA QUÊTE D'AUTHENTICITÉ DE L'ARTISTE JAPONAIS

Ce problème d'authenticité se manifesta dans les années 80 par le conflit entre l'école à l'occidentale (voire la peinture à l'huile : *abura-e*) appelée « *Yôga* » (mot à mot « peinture [venant] d'Europe ») et l'école de style national, ou le « *Nihon-ga* », (notion néologique englobant en bloc de nombreuses tendances — jusque là disparates — sous la seule rubrique « nationale », constituant ainsi une entité concrète). Remarquons en passant que cette « bifurcation » arbitraire entre « *Yôga* » et « *Nihon-ga* » montre bien que la tendance « nationaliste » qu'on peut supposer dans la connotation de « *nihonga* » (mot à mot « peinture japonaise ») n'est alors rien d'autre que le produit d'une idéologie occidentale à prétention nationaliste.

Cela ne veut pas dire pour autant que les peintres japonais de l'école occidentale maniant la peinture à l'huile soient forcément antinationalistes. Loin de là, les pratiques picturales d'un Takahashi Yuichi ou d'un Goseda Hôryû (1827-1892) furent hautement appréciées par l'État et leurs auteurs honorés dans les années 70 par la commande officielle du portrait de l'Empereur. Le Japon eut alors besoin de se doter de tous les appareils et institutions de mise pour l'État occidental au XIX<sup>e</sup> siècle, y compris le portrait officiel exécuté à la peinture à l'huile...

Mais une réaction nationaliste s'annonça dans les années 80. Les promoteurs principaux de cette tendance furent d'abord Gottfried von Wagner (1831-1897), puis Ernest Fenollosa (1853-1908). Dans un discours prononcé en 1882 sur « La Vérité en art », ce dernier s'inquiéta de l'excès d'eupéanisation de l'art japonais et préconisa en contrepartie le renouvellement de la tradition nationale, épurée de toute contamination étrangère. Soutenue et encouragée par de hauts fonctionnaires d'État, cette propagande déclencha le rejet systématique des peintres à l'occidentale. L'Exposition nationale pour la promotion de la peinture (*Naiakoku Kaiga Kyoushinkai*) refusa catégoriquement leur participation à partir de 1882, tout en acceptant les dessins préparatoires des arts et métiers (comme le stipule la clause 3), promotion des exportations oblige. Fait à la fois symptomatique

et paradoxal, la même exposition stipule que les œuvres exposées seront obligatoirement encadrées (forcément plus ou moins fidèlement à l'usage occidental) ; les formats traditionnels tels que rouleau, *kakemono* ou paravent ne furent pas admis (clause 6), alors que ces formats devaient être hautement appréciés dans l'art de la fin du siècle en Occident comme une « innovation » japonisante...<sup>7</sup>

#### LA CRISE DE CONSCIENCE DES ARTISTES FACE À L'EXPOSITION UNIVERSELLE

Voici donc le dilemme pour le peintre d'Extrême-Orient à l'époque : les peintures de technique orientale risquaient d'être considérées comme de simples objets d'art, hors de la catégorie des Beaux-Arts. Mais la peinture à l'huile exécutée par les Japonais, bien que classée légitimement dans la catégorie des Beaux-Arts, n'était à son tour rien d'autre qu'une imitation rudimentaire, peu appréciée par les spectateurs européens.

Asai Chû (1856-1907), représentant de la seconde génération, selon notre définition, semble être l'un des artistes les plus sensibles à ce dilemme. Paysagiste, héritier d'un style bitumeux (péjorativement appelée « *yani-ha* », « l'école bitumeuse ») d'un Antonio Fontanesi (1818-1882), Asai a dû supporter pendant plus de dix ans la « réaction nationaliste », avant de pouvoir fonder avec ses amis la Société artistique de l'ère Meiji (*MeijiBi jutsu-Kai*) en 1889. Après avoir visité l'Exposition universelle de Paris en 1900, où il est « déçu par la médiocrité de la peinture des Japonais qui ne mérite pas son nom, quelle que soit la technique utilisée »<sup>8</sup>, Asai s'installa à Kyoto comme professeur à l'École nationale des métiers artisanaux. Tout en donnant la leçon aux disciples qui deviendront à l'avenir les meilleurs peintres japonais à l'huile de la cinquième génération selon notre définition (tels Umebara Ryûzaburî (1888-1986) ou Yasui Sôtârô (1888-1950), célèbres pour leur « style fauve à la japonaise »), Asai, lui, inspiré, à Paris, par l'Art nouveau de S. Bing, ancien promoteur et marchand d'art japonais en Europe, se consacra désormais au dessin décoratif des arts appliqués. Tout se passe comme s'il se protégeait du courant dominant de la peinture officielle, quasi monopolisé à Tokyo par la génération suivante rassemblée autour de Kuroda Seiki (1866-1924) ou Kume Keiichirô (1866-1934). Membres fondateurs de la Société des Chevaux blancs (*Hakubakai*, fondée en 1897), Kuroda et Kume manifestèrent leur style neuf d'un impressionnisme modéré (« *murasaki-ha* », l'école violette ») d'après

Raphaël Colin (1850-1916), marquant nettement le clivage des générations.

#### NAISSANCE DE LA BOHÈME JAPONAISE

Avec la troisième génération, l'atmosphère de bohème s'introduit à l'École nationale des Beaux-Arts de Tokyo. Dans son livre influent, publié en 1903, *Les Rapins à Paris*, Iwamura Tôru (1879-1907), professeur d'histoire de l'Art en Occident, décrit avec humour et vivacité le milieu artistique des jeunes peintres à l'Académie Julian. Partageant son expérience avec Marie Bashkirtseff, Lovis Corinth, ou Carl Larsson, puisant dans les iconographies d'Edward Cucuel tirées du livre de William Chambers Morrow, *Bohemian Paris Today* (Londres, 1899), et s'inspirant du roman *Trilby* de Georges du Maunier (Londres, 1895) etc.<sup>9</sup>, Iwamura souligne dans ce livre l'esprit d'indépendance, la nonchalance de la vie artistique parisienne, mélange de pauvreté, d'ambition, et de rêve... La bohème se trouve ainsi « officialisée » dès son implantation au Japon.

Il serait opportun de constater, en passant, que ce n'est qu'après la fondation, en 1907, d'un Salon officiel Bunten, sous les auspices du Ministère de l'Éducation, que les galeries d'art privées commencèrent à pousser à Tokyo comme des champignons. La victoire militaire du Japon en Asie de l'Est (après la Guerre sino-japonaise 1894-1895, la Guerre russo-nipponne de 1904-1905), avait suscité l'essor de la nouvelle bourgeoisie industrielle. Faute de marché artistique à l'intention du grand public, le grand magasin Mitsukoshi créa, en 1907, le département des Beaux-Arts (!) servant d'intermédiaire entre l'artiste et la nouvelle clientèle en voie de constitution<sup>10</sup>.

#### VERS LA NAISSANCE DE L'AVANT-GARDE AU JAPON

À partir de la troisième génération, selon notre définition, s'établit finalement le système de la production des artistes officiels. Ce parachèvement institutionnel de l'académisme au Japon préparait, déjà, la révolte anti-institutionnelle de la part de la génération suivante, à l'aube de l'ère Taishô (1912-1927). La position prise par le Maître Kuroda l'annonçait déjà, un peu paradoxalement, car avec Kuroda, la bohème était en quelque sorte « institutionnalisée » au Japon. Il est devenu contradictoire pour la génération suivante de prétendre incarner la bohème « authentique ».

Sculpteur et poète, Takamura Kôtarô (1883-1955) incarne typiquement ce dilemme. Il s'agit d'abord d'un conflit avec son père. Artisan, fabricant de statues bouddhiques en bois, son père Takamura Kôun (1852-1934) se trouva promu, en 1889, à l'ouverture de l'École nationale des Beaux-Arts, au rang de professeur de ciselure et de sculpture en bois de tradition nationale (*mokuchô*), sans bien comprendre la différence entre artisan et sculpteur (la sculpture à l'occidentale étant systématiquement exclue du *curriculum*). Ce n'est qu'en 1899 qu'un département de l'École fut consacré à la sculpture — ou, plus précisément au modelage — à l'occidentale, et le fils Kôtarô en sera l'un des premiers diplômés. Encouragé par Iwamura Tôru, soutenu financièrement malgré tout par son père, Kôtarô séjourna ensuite en Europe à partir de 1908, y découvrant Rodin (1840-1917). S'émanciper en Europe en tant qu'artiste voulait dire se délivrer du joug éthique d'un métier artisanal incarné par son père, que le fils qualifiait de « conventionnel », « paternaliste » et « sans culture ». Mais sa liaison avec Paris — et avec son maître spirituel, Rodin — n'en est pas moins ambivalente : Kôtarô se rend compte finalement qu'« il [lui] est impossible de vivre à Paris comme il est impossible à un poisson d'eau douce de vivre dans la mer »<sup>11</sup>. La fissure historique entre l'artisanat traditionnel, incarné par son père, et la prise de conscience individuelle, poursuivie dans la modernité européenne, se trouve ainsi intériorisée en la personne de Kôtarô, provoquant une crise d'identité. Sa relation ambivalente avec Rodin témoigne, d'une façon typique, d'un complexe d'infériorité envers l'Occident que les Japonais mettront encore longtemps à dépasser.

Dès son retour au Japon, Kôtarô publie en 1910 un manifeste : *Le soleil vert*, manifeste expressionniste avant la lettre. C'est dans ce climat que Van Gogh (1853-1890) fut accueilli au Japon. Kishida Ryûsei (1891-1929) remarqua en 1913 : « Chaque tableau de Van Gogh est à la fois création et destruction. C'est la plénitude intérieure qui surgit pour s'effondrer. (...) Sa vie me fait frémir à la fois de joie et d'horreur. Il me montre jusqu'à quelle intensité l'homme peut vivre. Il me faut tenter de vivre, jusqu'au bout de mes forces »<sup>12</sup>. Ces mots transmettent l'enthousiasme avec lequel les jeunes Japonais de l'époque essayèrent de s'identifier à Van Gogh. Contrairement à l'interprétation en Occident d'un Meier-Graefe ou d'un Théodore Duret, la folie et le « suicide » de Van Gogh paraissaient, aux jeunes Japonais de l'époque, être les conséquences inévitables et prédestinées de sa dévotion artistique, dont ils voulaient partager la souffrance et

l'anglaise comme leur propre épreuve vitale. Ainsi s'effectue, avec la génération de Ryûsei, la synchronisation de l'art moderne au Japon avec les actualités artistiques contemporaines en Europe.

Le japonisme de Van Gogh et le culte de Van Gogh au Japon se croisent pour déboucher, entre autres, sur le mouvement d'Art populaire (Mingei Undô) de Yanagi Sôetsu (1889-1961). S'opposant à l'image de l'artiste en Occident, Yanagi plaça les artisans anonymes à un niveau supérieur. Vierge d'orgueil individualiste et d'égoïsme moderniste, l'objet utilitaire, sans la prétention d'être une œuvre d'art, garde une spiritualité innocente et pure, dit-il. De ce mouvement vont naître, chose un peu paradoxale, des « artistes représentatifs du Japon moderne » dont l'originalité créatrice est individuellement reconnue sur le plan mondial, tels que Serizawa Keisuke (1895-1984) ou Munakata Shikô (1903-1975). Ce dernier étant lui même rénovateur de la « gravure créatrice », il voulait devenir « le Van Gogh du Japon »<sup>13</sup>. Mais s'agissait-il là du parachèvement du processus d'implantation de la notion occidentale de l'art dans le Japon moderne ?

#### RÉSISTANCE ESTHÉTIQUE, RÉACTION POLITIQUE

Deux remarques en guise de conclusion. La gravure créatrice, qui renouvelle l'estampe japonaise sous l'inspiration individualiste et émancipatrice<sup>14</sup>, trouvera son prolongement dans la gravure populaire en Chine. Introduit par Lu Xun (1881-1936), ce moyen d'expression simple, destiné à la diffusion de masse, va être abondamment exploité au cours de la révolution politique et sociale, créant ainsi une nouvelle image d'artiste populaire au service du peuple chinois<sup>15</sup>. D'autre part, la pureté d'une création anonyme trouvera sa légitimation en Corée sous l'annexion japonaise. Yanagi découvre l'idéal de son idéologie de l'art populaire dans la porcelaine blanche de la dynastie Li. Dans cette blancheur immaculée, Yanagi reconnaît l'expression silencieuse du deuil et de la tristesse d'un peuple assujéti. Interprétation certes erronée de l'image des artisans coréens, cette spéculation d'un visionnaire japonais n'en est pas moins révélatrice d'un sentiment de culpabilité dissimulée et d'une sympathie intime que cet esthète éprouvait vis-à-vis du génie artistique du peuple coréen et explique, non sans ambiguïté, son intention de sauvegarder le patrimoine artistique juéque là méconnu d'un peuple colonisé par l'Empire du Soleil levant<sup>16</sup>.

À partir des années 20, l'image de l'artiste formée au Japon va ainsi

S

renouveler la conscience nationaliste des peuples asiatiques sous l'occupation japonaise. La notion occidentale de l'art se trouvait certes appliquée dans l'enseignement scolaire en Corée ou à Taiwan. Mais les exemples de la gravure en Chine ou de la porcelaine en Corée, que nous venons d'évoquer, indiquent déjà une résistance psychologique et matérielle, voire idéologique, à l'hégémonie, à peine établie au Japon, de la notion occidentale des Beaux-Arts. Pour retracer l'effet et la conséquence, peu explorées jusqu'ici pour des raisons politiques, de l'implantation de la notion européenne des Beaux-Arts en Asie de l'Est durant l'entre-deux guerres, il nous faudrait mener une recherche en collaboration internationale avec d'autres historiens et sociologues de l'art<sup>17</sup>.

## NOTES

1. Cf. plus précisément, Shigemi INAGA, « L'impossible avant-garde au Japon », *Connaissance et réciprocité*, CHIACO éditeur, 1988, pp.197-207 ; et, du même auteur, « L'invisible avant-garde au Japon, essai d'une redéfinition », *Écrit-voir*, 10, 1987-1988, pp. 38-54, qui donne un aperçu critique sur l'Exposition du Centre Pompidou : *Le Japon des avant-garde*, 1986-1987. Pour l'introduction générale à la peinture moderne japonaise, voir la thèse d'Isabelle CHARRIER, *La Peinture japonaise contemporaine de 1750 à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1991.

2. Cf. Shigemi INAGA, *Théodore Duret, du journaliste politique au critique d'art japonisant*, thèse présentée devant l'Université Paris VII en 1988, Lille, Atelier national des thèses, 1989, tome II, pp. 485-486 ; pp. 558-559, tome III, pp. 597-598, et aussi, du même auteur, en anglais, « Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics: around a Controversy », *Kyoto Conference of Japanese Studies*, 1995, International Research Center for Japanese Studies (à paraître).

3. Cf. Shigemi INAGA, « À la redécouverte de l'estampe japonaise », *Nouvelles de l'estampe*, 73, 1984, pp. 4-14.

4. Naoyuki KINOSHITA, *Bijutsu toiu Misemono*, [Beaux-Arts en naissance ou le spectacle], Tokyo, Heibonsha, 1993. L'auteur retrace minutieusement ces objets hétéroclites et inclassables à l'époque de transition et contribue à nous fournir une image autre de l'art japonais au XIX<sup>e</sup> siècle avant l'instauration de l'idée de « Beaux-Arts ». Pour l'enseignement artistique de l'époque, cf. Kazuo KANEKO, *Kindai Nihon Bijutsukyôiku no Kenkyû* [Études de l'éducation artistique au Japon moderne, ère Meiji], Tokyo, Chûôkôron Bijutsushuppan, 1993.

5. Sur ce processus complexe, que nous avons résumé trop brièvement dans notre texte, et les conflits idéologiques sous-jacents de l'institutionnalisation du

« regard », voir une étude minutieuse et perspicace de Noriaki KITAZAWA, *Me no Shinden*, [Sanctuaire de l'œil, notes sur l'histoire de l'acception de la notion des Beaux-Arts au Japon moderne], Tokyo, Bijutsushuppansha, 1989, entièrement consacrée à ce sujet. Sur le plan institutionnel, voir aussi Michinobu SATO, « Meiji Bijutsu to Bijutsu Gyousei », [Les Beaux-Arts à l'ère Meiji et son administration], *Bijutsukenkyû*, 350, Institut national du patrimoine culturel de Tokyo, 1991, pp. 152-164.

6. Sur ces confusions et les discussions animées sur la nature de l'art japonais incompatible avec la classification occidentale, voir Yasunori TAN'Ô, « L'exposition universelle à Paris en 1900 et l'art japonais », [en japonais], *Nippon Bijutsuin Hyakunenshi* [Cent ans d'histoire de l'Institut d'art au Japon], Tokyo, Nippon Bijutsuin, 1991, vol. II, pp. 437-449.

7. Cf. Shigemi INAGA, « Pont-Aven, Les Nabis et le Japon », The Proceedings of The Department of Foreign Languages and Literatures, College of Art and Sciences, University of Tokyo, 1988, vol. XXXVI, 2, pp. 1-20.

8. Sur les nombreuses discussions autour de ce sujet et les réactions des Japonais à l'Exposition universelle de 1900, cf. Shigemi INAGA, *Théodore Duret...*, *op. cit.*, pp. 513-520 ; aussi TAN'Ô, *loc. cit.*, p. 438. Sur Asai en particulier, cf. Christophe MARQUET, « Asai Chû et l'art de laque », *Bijutsushushi, Journal of Japanese Art History Society*, 1993, 134, vol. 42, pp. 200-218.

9. L'identification des sources revient à Eiko IMAHASHI, *Ito Shoukei, Nihonjin no Pari* [Le Paris des Japonais, aspiration et nostalgie], thèse présentée devant l'Université de Tokyo, Tokyo, Kashiwa shobou, 1994, 1<sup>ère</sup> partie, Ch. 3, entièrement consacré à ce sujet.

10. Nihon Yôgashou-kumiai (s.l.d.), *Nihon Yôgashoushi* [Histoire du commerce de l'art de style européen au Japon], Tokyo, Bijutsushuppansha, 1985, ch. 2 « Yôga no kanshû to son shuuhen » [le public de la peinture à l'occidentale et son milieu], par Kazuo KANEKO, pp. 133 *sq.* ; ch. 3. « Sangyô burujowajî no taitou to yôga no taishûka » [L'essor de la bourgeoisie industrielle et la peinture à l'huile à la portée du grand public] par Jun TANAKA, pp. 187 *sq. etc.*

11. Cf. plus précisément en français Eiko IMAHASHI, « Isolement à Paris — Takamura Kôtârô », in *Paris vu par les Japonais depuis 1862 jusqu'à nos jours*, dissertation de D.E.A., Université Paris IV, mai 1990 (non diffusée).

12. Sur la réception de Van Gogh, cf. plus précisément, Shigemi INAGA, « Vincent van Gogh et le Japon — au centenaire de la mort du peintre », conférence donnée à Auvers-sur-Oise en 1990, Jinbun RONSO, The Faculty of Humanities and Social Sciences, Mie University, 8, 1991, pp. 77-93 ; Nagahiro KINOSHITA, *Shisoushi toshitenô Gogh* [Van Gogh ou les éléments de l'histoire de la pensée moderne au Japon], Tokyo, Gakugeishorin, 1992, et en anglais, Tsukasa KODERA et Yvette ROSENBERG (s.l.d.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Asahi National Broad-

casting Co. Ltd, Tokyo, 1992.

13. Elisabeth FROLET, *Yanagi Soetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.

14. Plus précisément, cf. Shigemi INAGA, « La redécouverte... », *loc. cit.*

15. Catalogue d'exposition, *1930 nendai Shanghai Rojin*, [Des années 30, à Shanghai, Lu Xun], Shôhei IKURA (s.l.d.), Tokyo, Machida City Museum of Graphic Arts, 1994.

16. Sôetsu YANAGI, « Lettre offerte à mes amis coréens » [1920], in *Quarante ans du mouvement Mingei*, [1958] ; Iwanamishoten, 1984, pp. 19-41. Cf. Yôko MAKINO, « Yanagi Sôetsu, mingei he no michi », [Y.S. ou le chemin vers le mouvement d'art populaire], *Kikan Gei jutsu*, 49, 1979.

17. Sur la notion de Beaux-Arts dans les années 20 au Japon (qui dépasse notre article actuel), cf. en dernier lieu de Noriaki KITAZAWA, *Kishida Ryûsei et l'avant-garde à l'ère de Taishô*, Tokyo, Iwanamishoten, 1993, et de Toshiharu OMIKA, *The Japanese Modern Art Movement and the Avant-Garde 1920-1927*, (thèse présentée devant l'Université de Tsukuba, en japonais, avec le résumé en anglais), Tokyo, Skydoor, 1995.

#### ÉLÉMENTS CHRONOLOGIQUES :

- 1867 La Restauration de Meiji
- 1873 Exposition universelle à Vienne
- 1876 École nationale de l'industrie et de la technologie – jusqu'en 1883
- 1882 Ernest Fenollosa, *Sur la Vérité en Art*  
Exposition pour la promotion de l'Art au Japon (peinture à l'huile excluse)
- 1882 Querelle : la calligraphie fait-elle partie des Beaux-Arts ? Discussion entre Tenshin OKAKURA et Shôtarô KOYAMA (1857/8-1916)
- 1883-84 Expositions de la peinture contemporaine japonaise à Paris
- 1884 Querelle : le pinceau ou le crayon pour l'enseignement de l'art ?
- 1887 Fondation de l'École nationale des Beaux-Arts de Tokyo
- 1889 Ouverture de l'École Nationale des Beaux-Arts de Tokyo
- 1890 Cours sur l'histoire de l'art au Japon à l'É.N.B.A. par Tenshin OKAKURA
- 1893 Exposition universelle à Chicago 1889 ; Fondation de Meijibijutsukai : Association de l'art sous l'ère Meiji (peinture à l'huile, dite « *yani-ha* : école bitumeuse »)
- 1894-95 Guerre sino-japonaise
- 1896 Seiki KURODA nommé professeur de la peinture à l'huile à l'É.N.B.A.  
Fondation de Hakubakai : « Nouvelle école » « violette » ou impressionnisme académique qui se sépare du Meijibijutsukai, devenue désormais « Ancienne école »

- 1900 Exposition universelle à Paris  
 1903 Tôru IWAMURA publie *Les Rapins à Paris*  
 1904-05 Guerre russo-nipponne  
 1907 Fondation du Salon officiel « Bunten » (Ministère de l'éducation nationale)  
 [la calligraphie et les arts décoratifs sont exclus]  
 1914 Saikô Nippon Bijutsuin : Institut restauré de l'art japonais (*nihon-ga*)  
 Association de la « Deuxième Section, Nika-kai » (*yô-ga*) indépendante  
 vis-à-vis Bunten, le Salon officiel

PREMIERES PUBLICATIONS SUR L'ART JAPONAIS EN LANGUES OCCIDENTALES :

- 1878 Rutherford ALCOOK, *Art and Art Industries in Japan*, London.  
 1883 Louis GONSE, *L'art japonais*, Paris, Quantin, 1883/1886/1926.  
 1885 Théodore DURET, *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier.  
 1886 William ANDERSON, *The Pictorial Art in Japan*, London, 2 vol.  
 1888-90 S. BING (s.l.d.), *Le Japon artistique* (mensuel : 36 vol.).  
 1891 Edmond de GONCOURT, *Outamaro, le peintre de la maison verte*, Paris.  
 1896 Edmond de GONCOURT, *Hokousai*, Paris.  
 Michel REVON, *Étude sur Hokousai*, Paris.  
 1900 Hayashi TADAMASA, Kuki RYUICHI (s.l.d.), *Histoire de l'Art au Japon*,  
 trad. franç. par Emmanuel Tronquois, Commission impériale du Japon  
 pour l'Exposition universelle de Paris.  
 1910 Cf. Théodore DURET, *Manet and the Impressionist Painters*, London.  
 1912 E. FENOLLOSA, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 vol. London.  
 1925 Henri FOCILLON, *Hokousai, l'art japonais au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.

RÉSUMÉ

La distinction entre arts mineurs et Beaux-Arts faisant encore défaut au Japon à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les spécimens et les produits japonais ont souvent causé l'embaras et la confusion lors de la classification aux Expositions universelles. Tour à tour preuve d'un sous-développement culturel ou d'une supériorité esthétique de la civilisation japonaise aux yeux des Occidentaux, cette incompatibilité des produits japonais avec les catégories occidentales constitua l'un des éléments essentiels de la vogue du japonisme.

Les produits artisanaux japonais, inclassables dans la hiérarchie occidentale en vigueur, allaient pourtant être peu à peu exclus du monde des Beaux-Arts en voie de constitution au Japon moderne sous l'égide de l'Occident. Nombreux sont, de ce fait, les objets négligés par le monde des Beaux-Arts du Japon.

## SUMMARY

The period we cover in this paper can be characterized by such a phrase as «From Hokusai to van Gogh». But how is such a juxtaposition possible? On the one hand, a simple print craftsman must be deified by the European «Japonisants» as the representative Japanese «artist» equal to other World-famous masters. On the other hand, the spontaneity and enthusiasm with which the Japanese worshiped a dutch painter as their ideal and model at the beginning of the 20th Century, requires explanation. Within the interval of 50 years or so, not only the notion of Fine Arts but also the social category of the «artist» and even the institutions for the reproduction of this category have been officially established in Japan.

How was the notion of «Fine-Arts» introduced and implanted in Japan? How was the social status of «artists» recognized in modernizing Japan? These are the questions which lead the exploration of this paper.

MOTS-CLÉS : Modernisation, Asie de l'Est, légitimation, Beaux-Art/arts et métiers, catégorie sociale.

servir à interroger d'autres productions culturelles.

\*

INAGA Shigemi  
Professeur adjoint  
Littérature et culture comparées  
Faculty of Humanities  
Mie University  
1515 Kamihama, Tsu 514  
Japon  
Tél. (81) 592 31 9147  
Fax (81) 592 31 9198

#### CHAMPS D'INTÉRÊT

Problèmes d'épistémologie à propos de la perspective linéaire et de ses applications dans diverses cultures (y compris non occidentales).

La révolution symbolique autour d'Edouard Manet et des impressionnistes, avec une référence particulière aux activités des marchands et critiques d'art, qui en étaient les « metteurs en scène ».

Études sociologiques du modernisme et du postmodernisme visant à mettre en lumière les conditions historiques de la modernisation et les difficultés de l'avant-garde dans le tiers-monde.

Critique de l'orientalisme et de l'historiographie en tant qu'enjeux sociaux étudiés du point de vue de la sociologie de la connaissance.

#### PUBLICATIONS

— « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1760-1830) et son retour en France (1860-1910) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983.

— « Maurice Denis, historiographe du symbolisme », in *Des mots et des couleurs II*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988. <sup>6</sup>

— « Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant », Thèse de doctorat, Lille, 1988 (atelier national des thèses, 1989 sous microfiches).

— « L'impossible avant-garde au Japon », in *Connaissance et réciprocité*, Louvain-la-Neuve, CHIACO éditeur, 1989.

— « Orientalisme en peinture: la représentation de l'Autre et ses limites », in *The*

*Force of Vision*, vol. 4, ICLA in Tokyo, University of Tokyo Press, 1994  
— « To Be a Japanese Artist in the So-Called Post-Modern Era », 19th Film International Congress, Brasilia, 1993 (à paraître).

#### PROJETS EN COURS

Réexamen de la « modernisation » de l'art japonais sous l'ère Meiji (1868-1912) (cf. notre communication « De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise », colloque « L'image de l'artiste », Université de Lausanne, 1994).

Une série de réflexions sur le procès de constitution d'Edouard Manet en tant que précurseur de l'art moderne, dont une partie a été publiée en japonais sous le titre « À la marge de la réprimande de Baudelaire : Edouard Manet en 1884 » (*Eureka*, nov. 1993, fév. et avr. 1994. Cf. aussi « Manet en 1883 ; supplément au bilan critique », *Jinbunronso*, Université de Mie, 1995, et « Le retour de la conférence de Gustave Courbet et sa position marquée dans l'histoire de l'art », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, 1990.)

Critiques de la genèse du modernisme (cf. *Études sur le modernisme*, Tokyo, Shichôsha, 1993) et de l'orientalisme en peinture (cf. en japonais « La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle et son extérieur: l'orientalisme en peinture », in/Abé & Ken'ichi Mishima, Eds, *Geijutsu no Kindai*, Tokyo, Iwanamishoten, 1989.)

Yoshio

\*

MEISOZ Jérôme  
Université de Zurich  
Romanisches Seminar  
CH - 8028 Zurich  
Tél. 01 - 257 36 18

Militärstrasse 85  
CH - 8004 Zurich  
Tél. 01 - 291 29 22

#### CHAMPS D'INTÉRÊT

Sociologie de la littérature ; les styles littéraires, sociologie de la critique littéraire ; les trajectoires d'écrivains ; les littératures francophones périphériques et la capitale.

Pour toute information sur les activités du Comité de recherche n° 18 « Sociologie de l'art » de l'A.I.S.L.F. n° 18 « Sociologie de l'art », veuillez contacter :

M. André DUCRET (Président du Comité de recherche), Université de Genève, Département de sociologie, CH - 1211 Genève 4. Tél. (41 22) 705 83 29, fax (41 22) 705 83 25, e-mail : ducreta@ibm.unige.ch.

Mme Nathalie HEINICH (Vice-Présidente du Comité de recherche), CNRS, Groupe de sociologie politique et morale, É.H.É..S., 105, bd Raspail, F - 75006 Paris. Tél. (33 1) 45 48 27 68, fax (33 1) 45 49 94 43

M. Daniel VANDER GUCHT (Trésorier du Comité de recherche), Institut de Sociologie, C.S.G./CENDIS, 44 av. Jeanne, B - 1050 Bruxelles. Tél. et fax : (32 2) 538 41 59.

Si vous souhaitez adhérer au Comité de recherche, veuillez en adresser la demande écrite au Président du Comité de recherche, M. André Ducret (adresse sus-mentionnée). La cotisation annuelle d'adhésion au Comité de recherche est fixée à 600 Francs belges, et à 1.800 Francs belges pour 3 ans. Afin de ne pas perdre en frais de change et autres frais bancaires la quasi-totalité de cette modique somme, nous vous prions d'effectuer vos virements (mandats postaux internationaux) en monnaie belge au compte courant postal suivant : C.C.P. 000-1299903-06, B - 1050 Bruxelles, avec la mention « Daniel Vander Gucht / CR AISLF », sans oublier d'indiquer vos nom, prénom et adresse ! (Pas de chèques bancaires s.v.p. !)

Cette cotisation équivaut à un abonnement annuel à *Sociologie de l'art*, qui vous permet de prendre connaissance et de diffuser des informations concernant la recherche en sociologie de l'art, de faire connaître vos propres travaux et d'entrer en contact avec divers collègues au niveau international. De plus, cette cotisation vous fait bénéficier de tarifs préférentiels pour toute publication ou inscription à des colloques placés sous la responsabilité ou organisés avec l'aide du comité de recherche.

Abonnement à trois numéros : 1 500 FB + 300 FB de frais de port (600 FB de frais de port en dehors de l'Europe) à verser au compte chèque postal C.C.P. n° 000-1520936-73 de « Ante Post a.s.b.l. / La Lettre volée », 124 rue de la Victoire, B - 1060 Bruxelles.

La revue est diffusée et distribuée en librairie par *Nord-Sud* (Benelux), *Librairie Wallonie-Bruxelles* (France), *Zoé* (Suisse), *Artex* (Québec) et par les éditions de *La Lettre volée* (124 rue de la Victoire, B - 1060 Bruxelles, tél. : 32/2/538 41 59) dans les autres pays.

Réalisation : Ante Post a.s.b.l. ; couverture : Gisela Ludwig.