

Images changeantes de l’art japonais : Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l’esthétique orientale (1860-1940)

Shigemi INAGA

Nombreuses sont les études visant à réfléchir sur les propriétés esthétiques de la culture japonaise. Cependant peu de chercheurs ont porté assez d’attention sur le changement historique et social du regard (ou des regards) jeté(s) sur ces propriétés esthétiques. L’observation de ce changement nous permettra de comprendre comment une époque, dans un contexte social donné, préféra mettre l’accent sur une de ces caractéristiques « japonaises » au détriment d’autres qui seront privilégiées dans d’autres contextes. Nous allons essayer d’en donner un aperçu succinct. À cet effet nous avons choisi de limiter notre examen à quelques-unes des études pionnières sur l’histoire de l’art japonais, conduites en langues européennes. Ce travail nous permettra non seulement de restituer les changements successifs des conceptions européennes de l’art japonais mais aussi la façon dont le Japon essaya d’y répondre en présentant des autoportraits esthétiques susceptibles de satisfaire les horizons d’attente de l’Occident.

L’effet de double miroir ainsi mis en valeur témoignera des conflits et des connivences qui soutenaient le champ magnétique constituant les discours sur l’esthétique dite « japonaise ». Nos investigations montreront que la soi-disant « essence » de l’esthétique japonaise n’est pas autant une entité prédéterminée et clairement discernée de celles appartenant aux aires culturelles voisines (*i.e.* : chinoise ou coréenne) que le résultat d’une série de négociations inter-culturelles entre « l’Occident » et « le Japon ». Du reste, ce n’est qu’au cours de ces négociations même, que le contenu et l’étendue de la « Japon-eité » essentielle, qu’il fallait définir, se sont vu cerner, épurer et préciser d’une façon inévitablement tautologique et arbitraire.

1. L’avènement du Japon impressionniste

Quand le Japon a-t-il été différencié de la Chine ou de l’Inde dans le regard occidental ? Depuis l’ère des grands voyages du XVI^e siècle, les diplomates, les commerçants et les prêtres apprirent à distinguer les choses japonaises des productions chinoises. On sait que la porcelaine japonaise ou les laques furent baptisées après le Japon. Pourtant ce n’est qu’au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que le public en général commença à reconnaître un art autre que chinois dans la fabrication asiatique. La japonerie ou le Japonisme constitue l’indice le plus marquant de cette nouvelle réalité. Pour ne citer que quelques noms français célèbres, Charles BAUDELAIRE, comme poète, les frères de GONCOURT, comme écrivains, Félix et Marie BRACQUEMOND comme graveurs, Philippe BURTY, Ernest CHESNEAU, Zachari ASTRUC (1833-1907), comme critiques, sont parmi les premiers des soit-disant japonisants, à s’être intéressés à l’art populaire et contemporain du Japon, dont l’estampe *ukiyo-e* fut le brevet distinctif.

L’image qu’ils se firent du Japon fut celle d’un pays doté d’une esthétique autre et irréductible à celle, académique, dominante en Europe à l’époque. À la fin du Second Empire et au début de la Troisième République, l’opposition contre l’hégémonie tripartite de l’Académie des Beaux-Arts, l’École des Beaux-Arts et le Salon officiel, se faisait sentir parmi les jeunes générations des Français. Les

peintres dit d'Impressionnisme, qui feront l'objet d'une apothéose, en sont l'exemple frappant. Par un jeu de hasard et de nécessité, la plupart de critiques précités, à commencer par Charles BAUDELAIRE (1821-67), furent amis et défenseurs d'Édouard MANET (1832-83), « précurseur des impressionnistes » et étroitement liés avec les futurs représentants de ce « mouvement ». Pour n'en citer qu'un exemple, Ernest CHESNEAU (1833-90) publia à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1878 un article intitulé « Le Japon à Paris » et jeta un regard rétrospectif sur la vogue de l'art japonais qui avait coïncidé avec la précédente Exposition universelle de 1867. Depuis lors beaucoup d'artistes « japonisants » en Europe, dit-il, ont trouvé dans l'art japonais « une confirmation plutôt qu'une inspiration à leurs façons personnelles de voir, de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature ». De là, « au lieu d'une lâche soumission à l'art japonais », on observa « un redoublement d'originalité individuelle »¹. L'originalité créatrice des jeunes artistes, opprimés jusqu'alors par l'enseignement académique, selon CHESNEAU, trouva finalement la clef de délivrance dans l'alternative que représentait l'art Extrême-Orient.

L'originalité en question se concrétisa dans la formule impressionniste, et provoqua quelques controverses d'ordre esthétique. Edmond DE GONCOURT (1822-96), s'il préféra, à titre personnel, la peinture des mœurs du XVIII^e siècle à l'école moderne, n'en fut pas moins enthousiaste quand il discuta avec Théodore DURET (1838-1927) ou Auguste RODIN (1840-1917) à propos de leurs collections des estampes japonaises qu'ils nommaient « impressions »². Quant à Louis GONSE (1841-1926), qui publia en 1883 l'*Art japonais*, le premier livre de ce genre dans le monde, il qualifia l'art japonais d'« impressionnisme »³. Camille PISSARRO (1830-1903), pour sa part, n'hésita pas à reconnaître chez les Japonais des précurseurs de l'Impressionnisme. À l'occasion d'une rétrospective sur Hiroshige (1797-1858) proposée en 1893 chez DURAND-RUEL, le peintre déclara : « Admirable, l'exposition japonaise. Hiroshige est un impressionniste merveilleux. Moi, Monet et Rodin en sommes enthousiasmés. [...] Ces artistes japonais me confirment dans notre parti pris visuel »⁴, souscrivant à l'avis de CHESNEAU.

Défenseur et collectionneur de MANET et des impressionnistes, Théodore DURET fut, avec Philippe BURTY (1830-90) et E. DE GONCOURT, un des principaux responsables de la promotion de Hokusai en Europe, faisant d'un artisan japonais un des maîtres culminant de l'histoire de l'art du monde entier. Il fut aussi l'auteur d'une brochure, *Les Peintres impressionnistes* (1878), première publication sous ce titre, qu'il allait reprendre dans un volume : *Critique d'avant-garde* (1885), où il défendit l'esthétique impressionniste en la comparant à l'art japonais : « les Japonais » sont « les premiers et les plus parfaits des impressionnistes »⁵. Une telle définition audacieuse ne put pas ne pas provoquer de vives réactions et controverses. LE BLANC DE VERNET, connaisseur de bonne heure de l'art japonais, refusa d'identifier « l'impuissance de l'impressionniste français » avec l'effet exquis d'impression réalisé par les Japonais. Theodor DE WYZEWA (1862-1917), wagnérien de renom, déclara

¹ Ernest CHESNEAU, « Le Japon à Paris », in *Gazette des Beaux-Arts*, sept 1878, pp. 385-397.

² Edmond DE GONCOURT, *Journal, Mémoire de la vie littéraire*, Paris, collection « Bouquins », Robert Laffont, 1989, tome II, p. 1199 (18 nov. 1885) ; tome III, p. 3 (5 jan. 1887).

³ Louis GONSE, « École de Genroku, Kôrin », in *l'Art japonais*, 1883-1885, p. 56.

⁴ Camille PISSARRO, *Lettres à mon fils Lucien* (John REWALD éd.), Paris, Albin-Michel, 1950, p. 298.

⁵ Théodore DURET, « l'art japonais », in *le Critique d'avant-garde*, Paris, 1885 ; Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1998, pp. 87-88.

que les impressionnistes français ont beau prétendre être japonais, leur pédantisme les éloignent inutilement de la vérité saisie par les Japonais⁶.

Que signifia cet « impressionnisme » attribué à l'art japonais ? On observa souvent (a) la spontanéité du dessin improvisé dépourvu de retouche, (b) l'usage des couleurs primaires et leur juxtaposition sans atténuation ni gradation, (c) l'audace de la composition, et notamment le refus de symétrie à la chinoise et le sens de la mise en page décentrée évitant la répétition mécanique. Chez Théodore DURET en particulier, ces traits se trouvèrent expliqués afin de défendre les impressionnistes français à l'opposé de l'enseignement académique. Celui-ci privilégiait en effet (a) le contour précis et prémédité, sacrifiant, comme le préconisait Eugène DELACROIX (1798-1863), le trait personnel de l'artiste, (b) la coloration fidèle au modulé et au clair-obscur, (c) la composition bien réfléchie et rigoureusement construite selon les lois de la perspective linéaire. Ces règles académiques, qui étaient de rigueur, furent radicalement mises en question face à l'interprétation japonisante de l'art Extrême-Oriental. Le dessin déréglé, « le bariolage » en coloration, la déviation par rapport à la perspective géométrique et l'exécution nonchalante, ignorant le « fini ». Tels furent en effet des « défauts incurables » dont les critiques conservateurs ne cessaient d'accuser les impressionnistes. L'esthétique impressionniste du Japon fut, dans ce contexte, un armement théorique dont les critiques rénovateurs eurent besoin afin de défendre les impressionnistes français. On pourrait dès lors, sans trop exagérer, avancer que l'interprétation impressionniste de l'art japonais a été inventée afin de justifier la rénovation anti-académique de l'art contemporain en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷.

2. Esthétique fin de siècle et le Japon, pays des décorateurs

Pourtant l'esthétique japonaise n'a pas été l'apanage de l'art pictural. Ernest CHESNEAU, qui insista sur la « dissymétrie » de l'art japonais présenta ses opinions dans des réunions de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie à partir de 1869⁸. Sous la Troisième République, en accord avec les mesures prises en vue de promouvoir les arts industriels du cabinet Gambetta, l'Union s'unira au Musée des arts décoratifs pour se transformer en l'Union centrale des arts décoratifs en 1882. À l'arrière plan de cette réforme se cachait l'intérêt des industriels et des financiers qui s'opposaient au monopole tripartite de l'État en matière de politique artistique (que nous venons d'évoquer). Fait symptomatique dans ce déplacement du centre de gravité, Auguste RENOIR (1841-1919), qui avait commencé sa carrière artistique comme peintre sur céramique, rédigea à cette époque un manifeste « irrégulariste » qui nous rappelle l'idée de « dissymétrie » avancée par Ernest CHESNEAU dans son observation sur l'art japonais⁹. La mise en page « irrégulariste » sera bientôt réalisée par Félix

⁶ INAGA Shigemi 稲賀繁美, *Kaiga no tōhō* 『絵画の東方』[l'Orient de la peinture], Nagoya daigaku shuppankai 名古屋大学出版会, 1999, chapitre 3.

⁷ Shigemi INAGA, « Impressionnisme et Japonisme : histoire d'un malentendu créateur », in *Nouvelles de l'estampe*, n° 159, juillet 1998, pp. 6-21.

⁸ Ernest CHESNEAU, « l'Art japonais », conférence donnée à l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (19 fév. 1869).

⁹ ŌSHIMA Seiji 大島清次, *Japonizumu : inshōha to ukiyo-e no shūhen* 『ジャポニズム 印象派と浮世絵の周辺』[Japonisme : autour des impressionnistes et de l'ukiyo-e], Kōdansha gakujustu bunkohan 講談社学術文庫, 1992, p. 170 et suiv. ; commentaires par Shigemi INAGA, p. 272.

BRACQUEMOND (1833-1914) avec son service Rousseau. Sur le bassin de chacun des plats constituant le service sont jetés apparemment pêle-mêle des motifs animaliers tirés des albums de Hokusai, tout en faisant fortement une entorse à la grammaire plastique d'Europe¹⁰. Ces rénovations radicales annoncent déjà les verres du style arts nouveaux d'un Émile GALLE (1846-1904) de la fin du siècle.

En Angleterre, Rutherford ALCOCK (1809-97), ancien consul au Japon, publia en 1878 *Art and Art Industry in Japan*. Dans son livre précédent, *The Capital of the Taicoon* (1863) ALCOCK avait trouvé dans l'absence de « Fine Arts » au Japon la preuve d'une déficience et d'une infériorité de l'art japonais. Mais en 1878 il changea diamétralement d'avis. Empruntant l'idée motrice de l'art populaire à William MORRIS (1834-96), ALCOCK critiqua frontalement l'idée de la supériorité des Beaux-Arts aux arts dits « appliqués » et s'attaqua sur la thèse avancée par Charles BLANC (1813-82) dans sa *Grammaire des arts de dessins* (1867). S'opposant à l'idéologie académique française, ALCOCK reconnut dans les arts décoratifs l'essence du travail manuel et intellectuel, et en trouva l'exemple idéal dans les arts industriels japonais où il n'y eut pas de distinction entre artistes et artisans¹¹. Ajoutons en passant que le Kôbu Bijutsu Gakkô (1876-85) École des arts fondée sous les auspices du Ministère de l'industrie au Japon, sous la direction de Godfried WAGNER (1831-92), professeur étranger (Autrichien) invité par le gouvernement japonais, ne fut pas autant le prédécesseur du Tôkyô Bijutsu Gakkô (École des Beaux-Arts à Tokyo, fondée en 1889) que l'homologue d'institutions européennes, telle l'École polytechnique en France ou la Technische Hochschule en Prusse. Sa vocation consistait à promouvoir les « arts industriels », eux-même néologisme de l'époque¹².

Edmond DE GONCOURT écrivit alors dans son journal : « les arts industriels français, sous le fouet de l'art japonais, intimement lié avec la vie, sont en train de tuer le grand art » (le 17 mai, 1892)¹³. Il ne faudrait certes pas surestimer l'exagération possible de la part de l'écrivain qui prétendait être initiateur de l'art japonais en Europe. Mais il ne faudrait pas oublier non plus que le japonisme fut reconnu non seulement comme une force motrice pour un renouvellement artistique mais aussi comme un détonateur capable de bouleverser de fond en comble la définition même des Beaux-Arts en Occident. Rappelons-nous en passant que S. BING (1838-1905) était en train d'éditer et publier la revue illustrée mensuelle, *Le Japon artistique* de 1888 au 1891 en 36 volumes. Composée des illustrations en couleur réalisées par le procédé de gillottage, la revue eut pour mission de propager l'idée d'un pays où l'art s'enracinait tout naturellement dans la vie quotidienne du peuple. Un des artistes les plus sensibles à cette idée ou idéal ne fut autre que Vincent VAN GOGH (1853-90), qui, ayant reçu de son frère, Théo, les trois premiers numéros du *Japon artistique*, se plaisait, étant pourtant à Arles, à imaginer : « Moi, je suis maintenant au Japon ». « Le programme » dans le numéro inaugural du *Japon artistique*, rédigé par BING, rendit compte du génie de décoration chez les Japonais, et le passage sur « un seul brin d'herbe », objet de la contemplation de l'artiste japonais, inspira VAN GOGH. Ainsi en vint-il presque à assimiler la « philosophie » bouddhique, lorsqu'il lisait dans « le programme » qu'« il n'existe rien dans la création, fût-ce un infime brin d'herbe, qui ne soit digne de trouver sa place dans les conceptions élevées de

¹⁰ Laurent D'ALBIS, « Le début du japonisme céramique en France », in *Revue de la société des amis du Musée National de la céramique*, n°7, Sèvres, 1998, pp. 13-20.

¹¹ Rutherford ALCOCK, *Art an Art Industry in Japan* [L'art et l'art industriel au Japon], 1878, p. 15 ; p. 241.

¹² Shigemi INAGA, « De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise », in *Sociologie de l'art*, n°8, 1995, pp. 47-61.

¹³ Edmond DE GONCOURT, *op. cit.* (17 mai 1892).

l'art »¹⁴.

Critique d'art et haut fonctionnaire d'État en art, Roger MARX (1859-1913) publia dans le dernier numéro du *Japon artistique* un article intitulé « Le rôle et l'influence des arts d'Extrême-Orient et du Japon ». Dans celui-ci, il avance l'opinion audacieuse que l'influence exercée par l'art japonais en Europe « peut seule être mise en parallèle l'action exercée par l'antiquité au temps de la Renaissance »¹⁵. Ce jugement, tout exagéré soit-il, n'en demeure pas moins symptomatique de l'époque dans la mesure où MARX consacra sa carrière professionnelle à la renaissance des arts décoratifs. Membre influent de l'Union centrale des arts décoratifs, il fut l'organisateur du Centenaire des deux expositions universelles à Paris consécutivement en 1889 et en 1900. Il prit également des mesures à la fois prudentes et audacieuses de défier Édouard MANET (1889) et les impressionnistes (1900). À cette occasion, il eut le front, bien qu'avec subtilité, de louer MANET et les impressionnistes, et ce en dépit des calomnies et des invectives de la part des membres de l'Académie des Beaux-Arts ou des professeurs à l'École des Beaux-Arts. Dans ce sens il serait permis de voir dans son éloge de l'art japonais une profession de foi d'un administrateur dévoué à la politique artistique du républicanisme.

Ami intime de Claude MONET (1840-1926), Roger MARX contribua aussi à la glorification du peintre en lui accordant la place d'honneur dans l'Exposition universelle de 1900. On sait que la salle ovale des nymphéas du Musée de l'Orangerie aux Tuileries fut inaugurée sous l'initiative du président Georges CLEMENCEAU (1841-1929). Ce fut Roger MARX qui recueillit les propos du peintre évoquant la première conception de ce panorama souterrain. En 1909 il nota que le peintre des nymphéas était en accord avec l'esthétique japonaise qui consistait à suggérer, d'après le maître, la présence par l'ombre, la totalité par les fragments¹⁶. La grande décoration qui marqua le bilan final de la création de Claude MONET fut interprétée par le critique le plus proche du peintre comme une synthèse du japonisme et de la pensée japonisante. Le jardin à Giverny qui servit de modèle, tout en lui fournissant des motifs, annonça la naissance du Monet jardinier. Semblable à de nombreux jardins japonais construits en Europe, la maison Monet à Giverny marque une autre dimension inhérente à l'esthétique japonaise.

3. L'invention d'un autoportrait officiel du Japon

Si l'esthétique japonisante fut élaborée en Europe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le Japon de la même époque se hâta de chercher à établir une monarchie constitutionnelle à l'instar des États-nations rivaux en Occident. L'aperçu historique de l'art japonais officiellement conçu et préparé par l'initiative gouvernemental entretint des liens étroits avec la politique de l'État Meiji. L'exemple le plus typique en est un livre monumental, *L'Histoire de l'art du Japon*, publié d'abord en traduction française par Emmanuel TRONQUOIS (1855-1918) à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1900. L'avant-propos en français fut rédigé par HAYASHI Tadamasu (1853-1906), secrétaire général du comité extraordinaire, suivi de la préface de KUKI Ryû-ichi (1850-1930), directeur des musées

¹⁴ Shigemi INAGA, "Van Gogh's Japan, and Gauguin's Tahiti Reconsidered" [Le Japon de van Gogh et le Tahiti de Gauguin reconsidérés], in *International Symposium, Ideal Place in History, East and West* [Une place idéale dans l'Histoire, l'Est et l'Ouest], International Research Center for Japanese Studies, 1995, pp. 153-178.

¹⁵ Roger MARX, *Le Japon artistique*, n°36, mai 1891, p. 148.

¹⁶ Roger MARX, « Les Nymphéas de Claude Monet », in *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1909, pp. 523-531.

impériaux. OKAKURA Kakuzô, dit Tenshin (1862-1913), futur auteur du *Livre du thé* (1906), en fut nommé éditeur en chef, mais se trouva remplacé par FUKUCHI Mataichi (1862-1909), suite à la démission d'OKAKURA. Alors que la conception d'OKAKURA mettait l'accent sur un pan-asianisme dans lequel l'art japonais trouvait sa place, l'édition publiée en français accentua davantage la singularité de la lignée impériale du Japon comme unique au monde par sa continuité réputée ininterrompue pendant presque deux mille cinq cents ans. Quelle sorte d'autoportrait artistique ce livre proposa-t-il au public occidental ?

L'introduction commence par un survol sur « la géographie et le climat », fort évocateur du *Traité sur le paysage au Japon* (1894), par SHIGA Shigetaka (1863-1927), suivi du « Caractère national et goût artistique » qui annonce les *Dix Traits de la nationalité japonaise* (1907) par HAGA Yaichi (1867-1927). Depuis la Guerre sino-japonaise (1894-1895) jusqu'à celle russo-japonaise (1904-1905) de nombreuses réflexions sur le caractère national des Japonais furent publiées et discutées par des critiques tels que KANEKO Kentarô (1853-1942), KISHIMOTO Nobuo ou TAKAYAMA Chogyû (1871-1902) autour d'une revue mensuelle *Taiyô (Soleil)* (équivalent japonais de la *Revue des Deux Mondes*), marquant la première vogue du *nihonjin ron*, pour emprunter au journalisme des années 1970 ce terme postérieur. S'appuyant sur ces préliminaires « nationalistes », la section intitulée « Caractéristiques de l'art japonais » de *l'Histoire de l'Art du Japon* propose une discussion qui reflète clairement les interprétations européennes de l'art japonais. En effet, on constate dans l'art japonais (a) l'importance du dessin, (b) le peu d'importance accordée au clair-obscur et à la gradation, et (c) l'ignorance quasi-intentionnelle de la perspective linéaire dans la composition spatiale. Ces arguments s'appuyaient sur la comparaison de l'art japonais avec l'art occidental.

En revanche, on remarque les effets de suggestion, tels que *yoin* (résonance évanouissante) ou *ganchiku* (goût caché) ainsi que « le motif décoratif » ou « la beauté en association ». Pour rendre compte de *yoin* et de *ganchiku* (les termes français précis font défaut dans la version française), le terme français « le caractère synthétique » (absent en japonais) est mis en valeur, évoquant la proximité de l'esthétique japonaise avec le symbolisme de la fin du XIX^e, siècle où le « synthétisme » de l'art décoratif a été souvent mentionné. S'ajoute à cela une réaction rectificatrice vis-à-vis de l'interprétation impressionniste de l'art japonais : « la coloration crue et voluptueuse » favorite des japonaisants occidentaux se trouve mise à distance : « ceci n'est généralement que le reflet du goût venant des pays étrangers ». À sa place, « la préférence nationale » se définit comme « orientée vers la limpidité sereine et la pureté élégante » (notre traduction de la version japonaise). Il serait permis d'y détecter une objection nationale (et nationaliste) de la part des Japonais envers la compréhension superficielle (au moins à leurs yeux) de l'art de l'archipel, répandue en l'Occident.¹⁷

L'Histoire de l'art du Japon précise aussi que, contrairement au monde occidental, les objets d'art décoratif au Japon tiennent une position à peu près égale à celle de l'architecture et de la peinture. Compatible avec les observations d'un CHESNEAU ou d'un ALCOCK, cette opinion a été hautement

¹⁷ Shigemi INAGA, "Cognitive Gaps in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History 1880-1900" [Écart cognitif dans la reconnaissance des maîtres et des chef-d'œuvres dans l'Histoire de l'art japonaise], in *International Symposium, Masters and Masterpieces in Japan and in the West* [Maîtres et chef-d'œuvres au Japon et en Orient] East Anglia University, 1997 ; repris dans Michael MARRA (ed.) *Japanese Hermeneutics, Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2002, pp.115-126.

manifestée par la délégation japonaise à l'Exposition universelle de Chicago en 1893, afin de mieux placer les objets d'art japonais de bonne qualité tels que les porcelaines, laques ou bronzes dans la salle de l'exposition destinée aux beaux-arts (Mais cette prise de position fut abandonnée au profit de la hiérarchie française des Beaux-Arts à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris de 1900). Émettant le même avis, OKAKURA Kakuzô refusa de différencier les grands arts des arts dits mineurs dans les arts orientaux et donna un résumé de sa conception dans son récit sur *Histoire des arts décoratifs et raffinés orientaux* (1910), comparable à bien des égards avec *The Mediaval Sinhalese Art* (1909) par Ânanda K.COOMARASWAMY (1877-1947) qui donne la priorité à l'art décoratif¹⁸.

Il serait intéressant de noter en passant qu'OKAKURA reconnaissait dans l'École Rinpa (représentée par HON'AMI Kôetsu (1558-1637) et TAWARAYA Sôtatsu (?-ca.1640) au XVII^e siècle) l'Impressionnisme japonais qui précède de deux siècles son homologue occidental. Il en fit la publicité à plusieurs reprises, (les *Idéaux de l'Orient* [1903] ne fit pas exception) auprès du public occidental¹⁹. Convaincu de la force de persuasion exercée par l'effet décoratif de l'École de Rinpa auprès des amateurs occidentaux avertis, OKAKURA semble avoir essayé de faire revivre le style Rinpa dans le Japon contemporain à travers le Nihon bijutsu-in, institut privé, fondée à sa propre initiative, pour la promotion des Beaux-Arts au Japon. Cette volonté de ressusciter l'École de Rinpa transparait dans quelques oeuvres réalisées sous la direction d'OKAKURA. On y remarque sans peine la mise en oeuvre de la calligraphie habile et expressive, adroitement associée aux images en vives couleurs et amplement placées sur le paravent du fond doré ou argenté, autant d'emprunts à l'École Rinpa. Ainsi OKAKURA reconnut-il dans l'art décoratif japonais non pas un art mineur mais un équivalent au Grand Art en Occident en tant qu'instrument du décor public par excellence. Cette reconnaissance d'OKAKURA mériterait une réhabilitation sur le plan international dans la mesure où elle est non seulement contemporaine mais aussi justificatrice de la grande décoration des nymphéas réalisée par MONET dans ses toutes dernières années²⁰.

Revenons à l'*Histoire de l'Art du Japon* (1900). Tout en tenant compte des interprétations précédemment formulées de l'art japonais en Occident, cette compilation monumentale manifeste par la suite son désaccord fondamental avec les partis pris impressionnistes des japonisants européens. Outre la chronologie (sur laquelle nous reviendrons), l'*Histoire de l'Art du Japon* se différencie de ces prédécesseurs occidentaux par le choix des oeuvres à traiter. Alors que Louis GONSE, dans son *Art japonais* (1883), qui se compose de dix chapitres, avait consacré un chapitre entier sur Hokusai afin de le placer au sommet des maîtres de l'histoire de l'art japonais, le livre officiel japonais en 1900 n'en donna qu'une biographie sommaire de 12 lignes parmi d'autres artisans de l'estampe *ukiyo-e*. Aucune discussion sur sa signification dans l'art pictural au Japon. À la place de l'art populaire tardif de

¹⁸ OKAKURA Tenshin 岡倉天心, « Tôa kôgei-shi » 「東亜巧藝史」 [Arts et métiers en Orient], in *Nihon bijutsu-shi* 『日本美術史』 [Histoire de l'art du Japon] Heibonsha library han (KINOSHITA Nagahiro 木下長宏 dir.), 2001 p. 264 et suiv.

¹⁹ OKAKURA Kakuzô 岡倉覚三, *The Ideals of the East* [Les idéaux de l'Est], 1904 ; *Tôyô no risô* 『東洋の理想』 [Les idéaux de l'Est], *Nihon no meicho* 日本 の名著 shirizû [collection « les grands auteurs du Japon »] (IROKAWA Daikichi 色川大吉 dir.), Chûô kôron sha 中央公論社, 1984, p. 177 ; pp. 188-190.

²⁰ Shigemi INAGA, "Claude Monet, between 'Impressionism' and 'Japonism'" [Claude Monet, entre « l'impressionnisme » et le « japonisme »], in *Monet and Japan* [Monet et le Japon], National Gallery of Australia, Sydney, 2001, pp. 61-75.

l'époque d'Edo (1603-1867), l'*Histoire de l'art du Japon* mit l'accent sur les trésors historiques légués par la famille impériale et des dignitaires, ou conservés par les aristocrates et les temples bouddhiques influents. Le centre de gravité dans l'appréciation artistique s'est depuis lors clairement déplacé.

Faire valoir l'existence de l'antiquité au Japon, qui restait inconnue en Occident, en fut la vocation principale. La description de la période couvrant 593 à 748, qui correspond à peu près aux règnes d'une impératrice et deux empereurs, à savoir Suiko (554-628), Tenchi (626-71) et Shōmu (701-56), occupe plus du quart du livre entier. Le règne de Suiko se caractérise par l'arrivée du bouddhisme, la pièce représentative en est la triade de *Sakyamuni* au Temple Hōryū-ji, « fortement marqué par l'influence coréenne » (sic.). L'ère Tenchi est marquée par « le style greco-indien » qui se manifeste dans « le ton austère » de la peinture murale conservée au Pavillon d'or du même Temple à Ikaruga. L'ère Shōmu subit l'influence prépondérante de la Dynastie Tang en Chine, dont la Triade de *Bhaisajyaguru* au Temple Yakushiji à Nara est le témoignage. Une telle présentation trahit bien l'intention des éditeurs : montrer et démontrer que l'art bouddhique du Japon antique eut pour rôle de synthétiser les traits indien et chinois à travers la péninsule coréenne. Telle fut, nous semble-t-il, l'ambition de cette publication monumentale. Ambition dédoublée par la détermination éditoriale. La préface de KUKI Ryū-ichi déclare : « Trésor d'art du monde oriental », le Japon est « le seul dont on puisse attendre ce magistral ouvrage » que sera « l'encyclopédie des arts orientaux ». « Ni l'Inde, ni la Chine ne le sauraient » etc²¹. La jeune monarchie Extrême-Orientale avait alors pour mission officielle de se libérer des traités internationaux inégaux que les puissances occidentales lui avaient imposés. La politique culturelle participait de cette réhabilitation diplomatique. De même, la glorification nationale dont témoigne l'éditorial par KUKI fut étroitement liée à ce programme d'État. Bref, la publication de *L'Histoire de l'art du Japon* faisait partie de l'appareil culturel dont le Japon devait se munir afin de parachever tant son intégration nationale que sa déclaration d'indépendance dans la politique culturelle.

Le cadre de référence, ici proposé en 1900 par la commission impériale, et qui sert encore aujourd'hui de base aux manuels scolaires du Japon, imposa à l'Occident une nouvelle perception de l'art japonais, et par extension, l'art oriental. Claude MAITRE, dans son article « L'art de Yamato » publiée dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (numéro spécial pour l'Exposition universelle de 1900) précisa que désormais on ne pourrait plus ignorer l'apogée de l'art bouddhique du Japon qui précéda de plus de mille ans les arts japonais déjà connus de ces cinq ou six derniers siècles²². Émile HOVELAQUE (1865- ?) remarqua, quant à lui, que l'image de l'art japonais que les japonisants occidentaux avaient pris pour authentique se trouva définitivement dépassée pour être remplacé par une autre image : une nouvelle âme du Japon spirituelle dotée d'harmonie, de réserve et de finesse émergea avec la lumière de grâce, d'élégance et de bonté du bouddhisme, resté immuable pendant plus de mille deux cents ans²³. En 1908 Gaston MIGEON (1861-1930), alors conservateur au Musée du Louvre, publia *Au Japon, Promenade aux sanctuaires de l'art*. Donnant un survol historique des études occidentales sur l'art japonais au cours de ces 30 dernières années, l'auteur déplore le peu de connaissance française sur l'art de l'Extrême-Orient, et propose pour y remédier une image du Japon comme recelant des trésors

²¹ KUKI Ryū-ichi 九鬼隆一, « Préface », in *L'Histoire de l'art du Japon*, Paris, pp. 2-3.

²² Claude MAITRE, « L'Art de Yamato », in *Revue de l'art ancien et moderne*, tome IX, 1901, pp. 49-132.

²³ Émile HOVELAQUE, « Exposition rétrospective du Japon », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, tome XXIV, pp. 317-334 ; tome XXV, pp. 27-39 ; tome XXVI, pp. 105-122.

artistiques des civilisations orientales²⁴. Ces opinions françaises qui, *mutatis mutandis*, se font le reflet de l'interprétation nationaliste japonaise d'un OKAKURA ou d'un KUKI, contribuèrent à reclasser l'art japonais au rang d'œuvre d'art (qui mériterait l'étalage au Musée du Louvre) au lieu de le confiner au rang d'objets d'arts (négociables chez les antiquaires).

4. De l'*expressivkraft* au « zen-isme » mystique

À côté de la perception classicisante de l'art japonais, proposée comme alternative à l'interprétation impressionniste du Japon artistique, l'esthétique expressionniste fut mise en oeuvre au début du XX^e siècle pour expliquer l'art japonais et l'esthétique orientale. Forts de leur longue expérience de terrain, les critiques anglo-saxons, tels que William ANDERSON (1842-1900), qui publia *The Pictorial Art in Japan*, en 1886²⁵ ou Ernest F. FENOLLOSA (1853-1908), auteur de *Epochs in Chinese and Japanese Art*, oeuvre posthume publiée en 1911, s'étaient opposés, dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, à l'image impressionniste des japonisants français et avaient avancé une opinion selon laquelle la quintessence de l'art japonais devait être marquée par la peinture du bouddhisme zen de l'époque Muromachi, représentée par Minchô (1351-1431), Shûbun (XV^e siècle) et Sesshû (1420-1506). D'une façon implicite au moins, ils y trouvaient un équivalent japonais du *quattrocento* italien. ANDERSON déclara que comparer Sesshû et Hokusai (1760-1849) serait aussi absurde que de comparer Fra ANGELICO (1400-55) et John REACH (1817-64), caricaturiste surnommé Mr. Punch. Détenteurs d'une connaissance historique plus précise que leurs rivaux français, ces critiques anglo-saxons n'en révèlent pas moins un jugement esthétique conservateur que les Japonisants français avant-gardistes auraient pu qualifier de goût bourgeois. Trouver l'essence de l'esthétique orientale dans l'art du bouddhisme zen participe aussi d'un classicisme dans la mesure où ce parti pris vise à chercher dans l'art oriental un pilier comparable à la Renaissance occidentale.²⁶

Dans le monde germanophone, on assista à la floraison du *Japonismus* qui se traduisit dans le *Jugendstil* au tournant du siècle où prédomina l'art décoratif et le graphisme des revues illustrées de haute qualité. La ville de Vienne, capitale tardivement développée de l'Europe centrale sous le règne de Franz-Joseph, avait vu les Japonais exposer une quantité considérable d'objets d'art à l'occasion de la *Weltausstellung* en 1872. Presque 30 ans après, en 1900, avec l'avènement de la Sécession, une nouvelle approche à l'esthétique japonaise se trouva concrétisée. Herman BAHR (1863-1934), critique littéraire influent, en observant l'exposition du Japon dans la Sécession de cette année, en a pris l'initiative. « Toutes nos peintures, non, tous nos arts, tout en cherchant l'illusion parfaite de la réalité, avaient complètement oublié que l'effet le plus beau de l'art consistait à se laisser travailler la fantaisie du spectateur avec lui (*mitspielen lassen*); alors que le charme de l'art japonais repose essentiellement sur sa capacité de réveiller (*erregen*) l'imagination endormie »²⁷. Il cite également Peter ALTENBERG

²⁴ Gaston MIGEON, *Au Japon, Promenade aux sanctuaires de l'art*, Paris, Librairie Hachette, 1908, pp. 1-12.

²⁵ William ANDERSON, *Pictorial Art in Japan* [l'Art pictural au Japon], Londres, Sansom Lowe, 1886, pp. 98-99.

²⁶ Ernest F. FENOLLOSA, "Revue of the Chapter on Painting in l'Art japonais by Louis Gonse" [Revue sur le chapitre de l'Art japonais de Louis Gonse concernant la peinture], in *Japan Weekly Mail* [Courrier hebdomadaire du Japon], 12 juillet 1884, pp. 37-46. *Epochs in Chinese and Japanese Art* [Époques dans l'art chinois et japonais], Londres, Heinemann, 1912.

²⁷ Herman BAHR, "Japanische Ausstellung" [Exposition Japonaise], in *Sezession*, janvier 1900, pp. 216-224.

(1859-1919): « Nos peintres essayent de dépeindre le printemps en sa totalité mais cela ne vaut même pas une tige en fleur. Or les peintres japonais ne dessinent qu'une seule tige en fleur, ce qui nous laisse voir la floraison printanière en entier. Tout ce qui compte, c'est l'économie savante (*weise Ökonomie ist alles*) ».

Il est possible que ce passage dérive d'un « programme » rédigé par S. BING dans la revue mensuelle qu'il édita : *le Japon artistique* (1888-1891 en 36 volumes, déjà citée plus haut) procurant l'inspiration à un Vincent VAN GOGH ayant développé une « philosophie japonaise ». Tout en vivant modestement dans la pauvreté matérielle, le dessinateur japonais, doté d'une richesse spirituelle, se concentre sur l'observation d'« un seul brin d'herbe ». Mais cette concentration sur un détail minuscule de la nature l'amènera par la suite à dessiner toutes les plantes, les saisons, les grands aspects des paysages, et finalement les animaux et la figure humaine. « Voyons, cela n'est-ce pas une vraie religion ce que nous enseigne ces Japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-même étaient des fleurs »²⁸. Afin de partager la vie idéale des artistes japonais avec ses amis Paul GAUGUIN (1848-1906) ou Émile BERNARD (1868-1941), Vincent VAN GOGH allait fantasmer sur la création d'une communauté d'artistes dans la « maison jaune » à Arles. On retrouvera par ailleurs une anecdote semblable dans le *Journal de voyage d'un philosophe* (1919) par Hermann VON KEYSERLING (1860-1946), où le philosophe populaire suggère l'affinité de cette idée avec l'intuition poétique d'un Rainer Maria RILKE (1875-1926)²⁹.

Il est bien connu que Vincent VAN GOGH chercha à réaliser une peinture capable de réveiller l'émotion du spectateur au moyen de l'expressivité des couleurs. Ce faisant, il ambitionna d'aller au-delà des limites des impressionnistes qui se bornaient à rendre sur la toile l'impression de la nature saisie en plein-air. Chose intéressante, ce fut Richard MUTHER (1860-1909) qui détecta la nouvelle possibilité de l'esthétique japonaise dans cette capacité d'expressivité et d'évocation. Auteur d'un ouvrage monumental, *l'Histoire de l'art au XIX^e siècle* (1893-4, en 3 volumes), MUTHER osa insérer un chapitre sur l'art japonais entre « le réalisme » et « l'impressionnisme » pour soutenir l'idée précédemment avancée par Théodore DURET, selon laquelle l'impressionnisme français n'aurait pas eu lieu sans l'inspiration japonaise³⁰. À l'occasion de la Sécession en 1900, MUTHER renouvelle ses idées sur l'art japonais. Alors que la première moitié de son essai se contente de reprendre les arguments des critiques français, tels que l'idée de « dissymétrie » d'Ernest CHESNEAU, la deuxième moitié montre l'originalité de MUTHER. Ce n'est pas avec un oeil de copiste mais avec un oeil d'esthète, dit-il, que les Japonais excellent à éveiller (*erwecken*) le sentiment (*Stimmung*) au moyen des couleurs, au lieu de rassembler les impressions de la nature. Telle fut, selon MUTHER, la leçon qu'on put tirer de l'art japonais afin de dépasser les limites de l'impressionnisme. « Si l'impressionnisme avait effacé toutes les lignes, on a appris de l'estampe japonaise le secret de rétablir l'harmonie merveilleuse entre la couleur et le dessin, l'*Expressivkraft* de la ligne, la réduction aux essentiels, et l'exécution sommaire et

²⁸ Vincent van Gogh, Lettre à Émile Bernard, fin septembre, 1888 (B-18), cf. note 10, pp. 174-175 de notre article cité dans la note 14.

²⁹ Herman VON KEYSERLING, *Das Reisetagebuch eines Philosophen* [Le journal de voyage d'un philosophe], Darmstadt, 1919, p. 25.

³⁰ Shigemi INAGA, "An European Eye on Japanese Arts and a Japanese Response to 'Japonisme' (1860-1920)" [Regard européen sur l'art japonais, et réponse japonaise au « japonisme » (1860-1920)], in *Rethinking Japan* [Repenser le Japon], vol. 1, Venise, Università di Venezia, 1986, pp. 131-136.

significative »³¹. MUTHER en reconnaît la réalisation concrète dans les caricatures illustrant les revues *Jugend* ou *Simplizismus*. On y voit une prise de position germanophone diamétralement opposée à la fois au jugement de valeur classique des savants anglophones (Ernest F. FENOLLOSA ou William ANDERSON) et aux opinions des critiques français pro-impressionnistes (Théodore DURET en particulier).

Voici qu'apparaît un parti pris germanique de l'appréciation de l'art japonais : tout comme Herman BAHR ou Richard MUTHER, Ernst SHUR indiqua, dans son article « L'esprit de l'art japonais » paru dans *Ver Sacrum* en 1898, une nouvelle possibilité d'esthétique d'origine japonaise dans le *Nervenkunst*, à savoir l'art de toucher directement le nerf pour éveiller et orienter l'imagination des spectateurs sans se soucier de la construction inutilement artificielle et monumentale. Cette tendance typiquement germanique qui allait se concrétiser bientôt en expressionnisme —le mot est de Julius MEIER-GRAEFE (1867-1935)— s'élaborait donc en concurrence avec leur appréciation de l'art japonais. Inutile d'ajouter qu'une telle collaboration émotionnelle de l'œuvre et de l'appréciateur a été le message central qu'indiqua OKAKURA Kūkuzō, dit Tenshin, comme le secret de l'esthétique orientale dans son célèbre *Livre du thé*, publié en anglais en 1906. Un ermite chinois, Be-Ya (Hakuga, en japonais), par exemple, laisse le luth jouer son air favori, évocateur des forêts dont il est issu, au lieu de forcer l'instrument musical à jouer un morceau imposé par l'ordre impérial. De la même manière, le parachèvement d'une œuvre d'art ne consiste pas, selon Tenshin, en elle-même, mais il relève plutôt d'une marge autour d'elle ou d'un vide laissé à son intérieur, car seul ce vide ou cette marge est capable de permettre à la conscience des appréciateurs d'y pénétrer et de s'y remplir pour perfectionner l'expérience esthétique en question. L'essence d'une maison ne se trouve pas, elle non plus, continue Tenshin, dans le mur ou le toit mais dans le vide qu'ils circonscrivent, et l'utilité d'un vase ne réside pas dans sa forme ou dans ses matériaux mais bien plutôt dans le vide que remplira la liquide à contenir, etc. Telle fut l'explication vulgarisée d'un traité taoïste *Dao de jing*, dont profita Tenshin pour transmettre son message de l'esthétique orientale aux lecteurs occidentaux³².

Une réflexion semblable avait été menée par C.J. HOLMS dans son article sur « l'usage de l'art japonais en Europe » paru dans le *Burlington Magazine* en 1905. « De par quelque omission, ou par moyen de l'imparfait (*incompleteness*) permettant d'évoquer l'espace et l'atmosphère, l'artiste [japonais] suggère le plus-que-parfait (*more than completeness*) qui s'étend au-delà de la peinture en soi »³³. Une telle attention portée sur la spiritualité qui dépasse le seuil de matérialité commençait à intéresser les intellectuels occidentaux. Prenons quelques exemples. La discussion sur la vase allait se prolonger chez Georg SIMMEL (1858-1918), et sa *Lebensphilosophie* allait à son tour inspirer les intellectuels japonais (tels que « le Masque et la persona » de WATSUJI Tetsurō (1889-1960), « Le Pont japonais » par YASUDA Yojūrō (1910-1981) ou la discussion sur l'ambiguïté du pilier central de la porte au Temple Hōryū-ji par TAKEYAMA Michio (1903-84), pour ne citer que trois exemples typiques). Le vide de l'espace architectural fascina Franck LLOYD WRITE (1867-1959), et la force de suggestion est

³¹ Richard MUTHER, "Die japanische Ausstellung der Sezession" [L'exposition japonaise de Secession], in *Studien und Kritiken* [Études et critiques], vol. 1, Vienne, 1900, p. 41 et suiv.

³² OKAKURA Kūkuzō, *The Book of Tea* [Le livre du thé], chapitre V : « Art Appreciation » [Appréciation de l'art] ; OKAKURA Tenshin 岡倉天心, *Cha no hon* 『茶の本』 [Le livre du thé] (trad. de l'anglais par OKETANI Hideaki 桶谷秀昭), Kōdansha gakujutsu bunkohan, 1994, p. 66 et suiv.

³³ C. J. HOLMS, "The Use of Japanese Art in Europe" [L'utilisation de l'art japonais en Europe], in *Burlington Magazine*, n°8, 1905, p. 5.

rigoureusement traitée dans l'*Abstraction et l'empathie* (1908) de Wilhelm WORRINGER (1889-1976), qui ne manqua pas d'indiquer la signification du *Japonismus* dans l'esthétique occidentale. Son application dans l'art du cinéma fut tentée par Sergej EISENSTEIN (1898-1948) dans ses traités sur l'esthétique du Japon (1929). Ajoutons que Martin HEIDEGGER (1889-1976) a sans doute emprunté le « *being in the world* » du *Livre du thé* d'OKAKURA Tenshin pour le transformer dans « *In-der-Welt-Sein* » par l'intermédiaire d'un professeur de philosophie japonais, ITO Kichi-no-suke (1885-1961), à qui le futur auteur de l'*Être et le Temps* (1927) servit de répétiteur en Allemagne...

Dans ces ramifications complexes, notons en particulier l'idée de *Rahmenlosigkeit*, proposée par TSUZUMI Tsuneyoshi (1897-1981) dans ses *Études sur le style des arts japonais*, d'abord publié en allemand en 1929. Par ce concept, caractérisant la manque de cadre dans la création artistique japonaise, l'auteur essaya de discerner la clef de la conscience esthétique du Japon comme un appareil non-substantiel et vide. Incompatible avec le cadre de référence en Occident, cette matrice invisible assure une perméabilité mobile à la création artistique japonaise, permettant une dépendance mutuelle et autonome des éléments constitutifs³⁴. Fruit d'une réflexion menée en Occident dans le dialogue transculturel, sa conception se trouvera reprise, depuis *Le Design au Japon* (1966) d'Ito Teiji (1922-) jusqu'à *La Structure de coupure* (1986) par ÔHASHI Ryôsuke (1944-). Tenons-nous en là afin de laisser du champ à de futures investigations plus archéologiques. Une remarque supplémentaire sera cependant nécessaire, et ce au sujet des arts martiaux.

Comme leur dénomination l'indique, les arts martiaux font partie des arts. Tenshin doit sans doute à Lafcadio HEARN (1850-1904) un passage du *Livre du thé* traitant brièvement la philosophie de non-résistance élaborée dans la pratique des arts martiaux, *jûjutsu*. C'est en anéantissant le moi qu'on se trouve libéré de ses propres intérêts, et ce désintéressement permet la maîtrise du champ, car le vide créé par l'anéantissement du soi absorbe les forces adverses au bénéfice du champ, qui se trouve donc neutralisé, etc. Il va de soi que cette philosophie d'auto-oblitération montre une affinité avec l'idée de non-résistance et non-violence du Mahâtma Gandhi (1869-1948), ouvrant sur une dimension éthique de la philosophie orientale...

Propre à la technique corporelle et mentale, ce domaine fécond a été aussi sujet à interprétation mystique et idéalisation excessive. *L'Arc et le Zen* (1948) par Eugen HERRIGEL (1884-1955), qui demeure classique en Occident, pourrait être le produit d'une série de malentendus culturels. Les propos plutôt banals et terre-à-terre du maître japonais aurait pu être enjolivés en allemand par les interprètes japonais en empruntant les termes au mysticisme allemand d'un Maître ECKHART (1260-1327?), très en vogue parmi les étudiants d'antan. Ce qui a paru à HERRIGEL comme un miracle — le fer de la deuxième flèche brisant l'encoche de la première tirée sur la même cible dans le noir complet — n'était rien d'autre qu'un méfait pour le maître japonais parce qu'il a stupidement détruit son propre instrument. Mais le regret austère du maître japonais aurait pu être mal compris par le philosophe allemand comme une épiphanie etc³⁵. Une telle esthétisation mystique de la spiritualité japonaise se conjuguaient avec

³⁴ TSUZUMI Tsuneyoshi [Tsunejoshi • TSUDZUMI] 鼓常良, "Die Rahmenlosigkeit Japanischen Kunststils", in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Revue pour une esthétique et une science de l'art universelles], vol. 22, cahier 1, 1928, pp. 46-60. *Die Kunst Japans* [L'art du Japon], Leipzig, Insel, 1929. 『日本藝術様式の研究』内外出版、1933.

³⁵ Eugen HERRIGEL, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* [Le zen dans l'art du tir à l'arc], Munich, Otto Wilhelm

l'ultra-nationalisme de l'époque et s'enchaînait par ailleurs avec le nazisme.

S'opposant nettement à cette tendance aveugle, Erich FROMM (1900-80) est connu pour avoir protesté contre SUZUKI Daisetsu (1870-1966). L'intellectuel juif refusa catégoriquement d'accepter l'idée de faire des armes —soit un arc, soit une flèche— un instrument de philosophie. Le maître du Zen japonais de répondre : alors, qu'êtes-vous là en fureur. Stupéfié de cette réponse déplacée, Erich FROMM semble avoir compris, après réflexion, qu'il avait transféré sa colère sur les armes. C'est la colère (phénomène mental) qui rend un instrument matériel coupable, pernicieux ou néfaste, et non l'inverse. Telle est l'anecdote qui se place à l'origine de leur livre écrit en collaboration, *Le Zen et la psychanalyse*. On pourrait aussi évoquer la rencontre de SUZUKI avec Carl Gustav JUNG (1875-1961) qui aboutira à la publication de leur ouvrage : *Introduction au Bouddhisme Zen* etc. Mais il ne nous appartient pas ici d'en donner les détails, car ces développements (le cas de John CAGE [1912-1992], entre autres) relèvent de la période après la Deuxième Guerre mondiale, et dépassent le champ d'investigation du présent article. Revenons au début du XX^e siècle.

5. Éveil à l'Orient

Vers 1910, une connaissance de base fut établie et partagée en Occident en matière de l'histoire de l'art de l'Inde, de la Chine et du Japon, pour nous borner aux aires culturelles d'Extrême-Orient (l'art en Corée sera étudié par les Japonais qui « annexèrent » la péninsule en 1910). Désormais les publications de vulgarisation, les manuels illustrés, ainsi que les études professionnelles en édition de luxe allaient se multiplier. L'ère des pionniers s'achève et commence alors l'âge des spécialistes. Corrélativement, le Japonisme en tant que vogue passagère des amateurs d'art est définitivement dépassé. Les intellectuels et le public occidentaux commencent à s'intéresser aux civilisations orientales en général et prête une attention particulière au côté philosophique notamment. Faute de pouvoir tout mentionner, nous n'en retiendrons que quelques exemples typiques pour illustrer notre propos.

Dans le monde musical, on sait que le *Chant de la Terre* (*Das Lied von der Erde*, 1908) de Gustav MAHLER (1860-1911) s'approprie les poèmes classiques chinois des Tang, tels MENG Hao-jan (687-740) ou WANG Wei (701-761). *Die Chinesische Flöte* (1907) par Hans BETHGE (1876-1946), ouvrage auquel se réfère le compositeur, s'appuie en grande partie sur *La Chinesische Lyrik* (1905) par Hans HEILMANN (1859-1930), lequel reprend en traduction allemande des poèmes précédemment traduits en français par Hervé de Saint-Denis dans sa *Poésie sous la Dynastie des Tang* (1862) et ceux par Judith GAUTIER (1845-1917) dans son *Livre des jades* (1867), bien que cette dernière référence ne soit pas explicite. On sait qu'une pièce narrant un banquet chez la famille TAO (caractère signifiant « porcelaine ») par Li Bai (699-762) s'était transformée en un « pavillon de porcelaines » et compris et interprété comme telle par MAHLER. Le « *Nachdichtung* » de BETHGE rendant l'« adieu » de WANG Wei retenait encore de l'original la trace de « nuages blancs au temps éternel », métaphore chère aux poètes chinois, mais MAHLER effaça « les nuages blancs » et y donna une réinterprétation métaphysique monothéiste de « firmament » en remplaçant les nuages par « *ewig blauen licht die Fernen, Ewig...*

Barth, 1948 ; voir : YAMADA Shôji, "The Myth of Zen in the Art of Archery" [Le mythe du zen dans l'art du tir à l'arc], in *Japanese Journal of Religious Studies* [Journal japonais des études religieuses], vol. 28, n° 1-2, 2001, pp. 1-30.

Ewig! ». Paul KLEE (1879-1940) pour sa part est connu pour avoir composé quelques symphonies picturales en transcrivant quelques lignes de l'empereur WO TI ou de WANG Seng-yu (465-522) en alphabet selon la traduction par HEILMANN en appliquant à chaque lettre une couleur propre pour en faire une mosaïque³⁶.

L'intérêt porté en Europe sur le Taoïsme et la pensée de LAO zi ou ZHUANG zi remonte au XVIII^e siècle et on connaît plus d'une cinquantaine de traduction en langues européennes du *Livre du Tao* (*Dao de jing*) depuis sa traduction (1824) par Abel REMUSA (1788-1832). Mais c'est en particulier à la fin de la Première Guerre mondiale, que, la répulsion pour la guerre aidant, la pensée taoïste de « *wo wei* » (« *nichitsmachen* ») connut une popularité croissante. Écrivain expressionniste, Alfred DÖBLIN (1878-1957), volontaire au front mais refusé, publia un roman *Die Drei Sprünge von Wang Lun* (1915) dont la philosophie de « rien faire » (« *nichts machen* ») est réputée pour avoir apporté une révélation aux pacifistes³⁷.

Sans parler de l'opéra ou du théâtre en détail³⁸, et sans remonter jusqu'à la tradition orientaliste de représentation picturale de l'Orient en général³⁹, notons simplement que Bertolt BRECHT (1898-1956) adapta une pièce de théâtre Nô japonais, *Tanikô*, en se référant à la traduction anglaise d'Arthur WALEY (1889-1969) *The Valley Harling*. Il s'agit de savoir si l'équipe d'ascètes doit abandonner ou non le novice incapable de suivre. Dans son adaptation, *Jasager-Neinsager* (1930), BRECHT posa la question philosophique de savoir si on doit observer ou violer la loi du Parti face à l'alternative entre le sauvetage d'un individu et l'ordre imposé sur la collectivité⁴⁰. Theodor ADORNO (1903-69), quant à lui, s'inspira du dernier chapitre de *Kokoro* par Lafcadio HEARN, « Kimiko », décrivant la dévotion et le sacrifice de soi d'une femme infortunée. Le manuscrit de sa pièce du théâtre retrouvé dans l'Adorno Archiv montre que le philosophe allemand modifia la fin triste de la pièce d'origine en un « happy end »⁴¹. Cette modification suggère sans doute la distance qui sépare la morale chrétienne de rédemption et l'acceptation passive du destin humain qui caractérise le bouddhisme.

Le regard occidental sur l'Inde et sa civilisation a déjà fait l'objet de nombreuses études, à commencer par celle sur un malentendu fondamental du « culte du néant » qui se conjugue avec le nihilisme selon Arthur SCHOPENHAUER (1788-1860) etc. Bornons ici à l'époque postérieure à 1900 et examinons quelques cas pertinents dans leurs rapports avec le Japon. En 1913 l'attribution du Prix Nobel de littérature à Rabindranath TAGOR (1861-1941) pour sa traduction en anglais de son *Gitanjari* augmenta l'intérêt occidental pour l'Inde. Intimement lié avec le poète bengali, Romain ROLLAND

³⁶ INAGA Shigemi 稲賀繁美, « Maalaa 'daichi no uta' wo meguru touzai no deai » 「マーラー『大地の歌』をめぐる東西の出会い」 [Rencontre entre l'Orient et l'Occident autour du « Chant de la Terre » de Mahler], in *Toho shinbun* 『図書新聞』 [journal des livres], n° 2469, 15 janvier 2000.

³⁷ Ingrid SCHUSTER, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925* [La Chine et le Japon dans la littérature allemande 1890-1925], Berne et Munich, A. Francke, 1977.

³⁸ William Schwenck GILBERT, *The Mikado*, traduit en japonais avec annotation par KOYANO Atsushi, suivie de commentaires par ARAI Megumi et KURATA Yoshihiro, Tokyo, Chûôkôron-Shinsha, 2002.

³⁹ INAGA Shigemi, « L'Orientalisme en peinture : représentation de l'autre et ses limites », ed. Margaret R. Higonnet, Sumie Jones, *Visions of the Other, The Force of Vision 2*, International Comparative Literature Association in Tokyo, 1991, University of Tokyo Press, 1995, pp.563-571.

⁴⁰ HIRAKAWA Sukehiro, "How to Go into *Inferno* in the Literatures of East and West : Brecht's Adaptation of the Japanese Nô play *Tanikô*", *Japan's Love-Hate Relationship with the West*, Global Oriental, 2005, pp.409-417.

⁴¹ 徳永恂 TOKUNAGA Makoto, "Adorno Bunko wo Tazunete" 「アドルノ文庫を訪ねて(2) ラフカディオ・ハーンあるいは帰郷のモチーフ」 in *Misuzu* 『みすず』 No.472, juillet 2000, pp.74-78.

(1866-1944) publia une série de biographies hagiographiques des sages indiens depuis *Gandhi* (1924) jusqu'à *Vivekânanda* (1930) passant par *Ramakrishna* (1929) que l'écrivain français regroupa sous la rubrique de « Mystères et actions de l'Inde vivante ». Josephine MACLEOD (1858-1949), considérée par ses biographies comme une des inspiratrices de l'humaniste français, fut une amie dévouée de VIVEKANANDA (1863-1902) dont la réputation avait été établie par son intervention légendaire au parlement des religions du monde tenu à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago en 1893. Ce fut encore elle qui induit OKAKURA Tenshin au voyage en Inde en vue de rencontrer VIVEKANANDA et la famille TAGOR. Il est de notre avis que sans cette amitié entre Josephine MACLEOD et Margaret NOBLE, alias Sister Nivedita (1867-1911), d'origine irlandaise et aussi dévouée à VIVEKANANDA, la parution du premier livre en anglais d'OKAKURA, *Idéaux de l'Orient* (1903), tel que nous le connaissons aujourd'hui, n'aurait pas eu lieu⁴². Dans la préface, Sister Nivedita soutenait l'idée d'OKAKURA concevant le monde asiatique comme un « organisme vivant », et OKAKURA, à son tour, au début de son *Livre du thé* (1906) apprécia hautement l'ouvrage de cette dernière : *The Web of Indian Life* (1904), comme « un des rares ouvrages qui éclairent les ténèbres asiatiques par la touche du sentiment de nos propres races », comparable en cela avec « les écrits chevaleresque de Lafcadio HEARN »⁴³. Hugo VON HOFMANNSTHAL (1874-1929), qui avait adressé une préface sympathique à la traduction posthume de *Kokoro* par Lafcadio HEARN en allemand (1907), s'approcha de la pensée orientale durant la guerre de 1914-1918 et essaya de réunir le *dao* (*Weg*) taoïste avec le *karma* bouddhique afin d'y reconnaître « la loi du destin » présidant « la vocation personnelle d'un individu »⁴⁴.

Ce ne sont là, bien sûr, que peu d'exemples de l'éveil à l'Orient observé en Occident — et en particulier en Allemagne — depuis le début du XX^e siècle. Si Romain ROLLAND contribua à initier les lecteurs européens à l'histoire intellectuelle et spirituelle de l'Inde, Hermann HESSE (1872-1962), frère spirituel de l'autre côté du Rhin, trouva en Inde « patrie et jeunesse de l'âme » qu'il développa dans son *Siddhârta* (1922). Fêré de ces écrivains européens cosmopolites qu'ils idéalisèrent, les Japonais d'entre-deux guerres et d'après-guerre ne semblent pourtant pas avoir bien analysé les circonstances sociales et historiques ayant présidé en Europe à l'exaltation de l'intérêt pour les Indes⁴⁵.

6. Théories esthétiques et le retour à l'Orient

Les courants d'idées sommairement revus jusqu'ici servent de toile de fond sur laquelle peut se

⁴² INAGA Shigemi 稲賀繁美, « Jozefin makuraudo to shisutaa nivedita » 「ジョセフィン・マクラウドとシスター・ニヴェディタ」 [Joséphine Macleod et Sister Nivedita], in HIRAKAWA Sukehiro 平川祐弘 (dir.) *Ikoku he no shôkei to sokoku he no kaiki* 『異国への憧憬と祖国への回帰』 [l'admiration pour l'étranger et le retour à la patrie], Meiji sho-in 明治書院, 2000, pp. 67-68. Shigemi INAGA "Okakura Kakuzô's Nostalgic Journey to India and the Invention of Asia", in Susan Fisher (ed.) *Nostalgic Journeys, - Literary Pilgrimages Between Japan and the West*, CJR Japan Research Series, University of British Columbia, 2001, pp.119-132.

⁴³ OKAKURA Kakuzô, *op.cit.* pp.215-216.

⁴⁴ Hugo VON HOFMANNSTHAL, "Lafcadio Hearn", in Lafcadio Hearn, *Kokoro* [Le Coeur], Francfort, Literarische Anstalt Rötten & Loening, 1907, pp. 4-8.

⁴⁵ Romain ROLLAND, *Éssai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante*, vol. 1 : « La vie de Ramakrishna », vol. 2 : « La vie de Vivekânanda et l'Évangile universel », Paris, Stock, 1929. Herman HESSE, *Siddharta*, trad. de l'allemand par J. DELAGE, Paris, Grasset, 1972.

dessiner le croisement des intérêts orientaux et occidentaux. Un des rares États-nations asiatiques indépendants (avec la Thaïlande) et unique colonisateur, avant la Deuxième Guerre mondiale, le Japon assumait inévitablement un rôle non négligeable tant sur le plan de la politique et du militarisme que dans les disciplines académiques. Tout en introduisant avec sérieux et ardeur les dernières informations venant d'Occident, considéré encore comme supérieur, le Japon cherchait en même temps à bien établir son identité culturelle en tant que champion de l'Orient. Sur le plan esthétique, une telle revendication orientale se présentait à l'ordre du jour au début des années trente du XX^e siècle. Il s'agissait de montrer et démontrer, dans la mesure du possible, la supériorité orientale, mais ceci, dans le cadre de référence strictement occidental, dont le jugement de valeur gardait la prétention et la fierté d'être universellement valide et pertinent. De là, l'ambiguïté foncière de l'auto-mise en scène tentée par les savants japonais, et *a fortiori*, orientaux, la recherche de leur autoportrait étant par définition aléatoire et leur amour propre, altruiste par sa nature même.

Typique en ce sens est un article paru dans la revue mensuelle chinoise, influente, *Dongfang Zazhi* (*Revue orientale*, vol.27, No.1, oct. 1930). En guise d'introduction à ce numéro spécial sur « l'art chinois », se trouve un article intitulé « Le triomphe des Beaux-Arts chinois dans l'art moderne » par YING Hang, alias FENG Zikai (1898-1975), célèbre essayiste et dessinateur à Shanghai, qui rédige aussi « Pensée picturale chinoise » et « études théoriques sur six lois de la peinture orientale » dans le même numéro. Dans son article préliminaire, FENG Zikai déclare que la peinture occidentale depuis l'impressionnisme et le post-impressionnisme (CEZANNE, VAN GOGH en particulier) est nettement marquée par l'influence orientale et que la théorie esthétique développée dans *Le Spirituel dans l'art* (*Über das Geistige in der Kunst*, 1913) par W. KANDINSKY (1866-1944), représentant du dernier courant de l'art en Europe, se trouve en accord avec la théorie picturale de la Chine antique des six dynasties. Dans cette pénétration des idées orientales en Occident, il est évident, dit-il, que l'idée d'empathie (*Einfühlung*) avancée par Theodor LIPPS (1851-1914) ne dérive que celle de « vibration rythmique vitale » (*qi-yun-shen-dong*) de XIE He (479-502). C'est ainsi que, selon l'opinion de FENG, « l'Orientalisation » se trouve prépondérante dans l'art moderne, et la Chine est en train de triompher dans l'art contemporain mondial, etc.⁴⁶.

On ne discutera pas l'ethnocentrisme évident. Plus problématique encore est le saut logique qu'implique l'argument de FENG. Afin de conclure la supériorité chinoise, Feng se réfère à une chaîne de cause et conséquence en soi forcée, à savoir que la théorie esthétique contemporaine en Occident n'aurait pas eut lieu sans le précédent chinois. Cette justification est tautologique dans la mesure où la supériorité chinoise en question est dépendante de la hauteur théorique de l'Occident, dévoilant par là un complexe d'infériorité refoulé de la part de l'auteur. Il faut aussi remarquer le fait que FENG s'appuie entièrement sur les propos de chercheurs et spécialistes japonais. NAKAMURA Fusetsu (1866-1943), peintre japonais qui faisait autorité disait : « la peinture chinoise est le père et la mère de la peinture japonaise, et sans l'étudier, on ne saurait comprendre la peinture japonaise ». SONO Raizô (1891-1973),

⁴⁶ FENG Zikai 豐子愷, « Zhongguo meishu zai xiandai yishu shang de shengli » 「中国美術在現代藝術上的勝利」 [La victoire de l'art chinois sur l'art contemporain], in *Dongfang zazhi* 『東方雜誌』 [Revue d'Extrême-Orient], vol. 27, n°1, 10 janvier 1930 ; voir : NISHIMAKI Isamu 西槇偉, « Feng Zikai no chûgoku bijutsu yûiron to nihon » 「豐子愷の中国美術優位論と日本」 [La suprématie de l'art chinois selon FENG Zikai et le Japon], in *Hikaku bungaku* 『比較文学』 [Littérature comparée], vol. 29, 1996, pp. 52-66.

traducteur japonais du traité de KANDINSKY, déclarait dans sa *Psychologie de la création artistique* (1922) la supériorité chinoise sur l'Occident en matière esthétique, et ISE Sen-ichirô (1891-1948), auteur d'un ouvrage sur *La Peinture chinoise* (1922), soutenait : « la culture japonaise dans sa totalité est issue de la Chine, et si la Chine est le courant dominant, le Japon n'en est qu'un affluent. Ce n'est qu'en ajoutant la couleur locale à l'art chinois que s'établit l'art japonais » etc. Tels étaient les propos qui ont encouragé et soutenu FENG Zikai.

On voit ici une double opération s'engager. D'une part, afin de faire avancer la comparaison Est-Ouest, on était obligé d'enfermer le Japon à l'intérieur de la Chine et de réduire l'esthétique japonaise à l'esthétique chinoise englobante. D'autre part, c'était précisément au moment où les Japonais s'efforçaient de reconnaître l'art chinois comme base de l'esthétique orientale —on connaît la vogue de l'art chinois lettré dans les années vingt du XX^e siècle au Japon— que les jeunes intellectuels chinois, afin de se poser comme autorité, n'hésitèrent pas à emprunter les doctrines aux savants et peintres japonais. Chose ironique pour les Japonais, ils ne pouvaient prétendre être les champions de l'Orient sans courir le risque de voir la spécificité japonaise être diluée dans les catégories chinoises, catégories dont ils ont pourtant voulu se distinguer avec acharnement. Si OKAKURA Tenshin voulu faire de l'art du Japon le trésor de l'art oriental, ce fut maintenant le tour des intellectuels chinois de s'approprier ce raisonnement sur le plan non plus matériel mais bien spirituel⁴⁷.

En effet, KINBARA Seigo (1888-1958), dont les *Études de la peinture chinoise ancienne* (1924) sont mentionnées par FENG Zikai, est obligé de défendre l'intérêt proprement japonais dans son article postérieur, « Sur la caractéristique de la beauté orientale », qui fait partie de son *Recueil des articles sur l'art oriental* (1934). Selon la logique apparemment forcée de l'auteur, la Chine d'antan a été certes exemplairement « orientale » tant dans sa pensée que dans son art, mais il n'en reste aujourd'hui plus que l'ombre, et la Chine actuelle ne mérite plus le nom d'Orient. « Pour cette raison, lorsque nous parlons de la beauté orientale, nous voudrions maintenir que c'est la beauté japonaise qui représente à bon droit la première »⁴⁸. Il s'agit ici d'une rhétorique régulièrement mobilisée en Europe pour justifier l'occupation coloniale.

Précédemment KINBARA avait publié *l'Esthétique orientale* (1931). À l'en croire, ce fut le premier livre portant ce titre dans l'histoire, et KINBARA y précisait le fait lexicologique que le terme « Orient » en chinois ne recouvre pas le monde oriental dans son entier selon l'acception occidentale, mais indique seulement l'archipel qui se trouve à l'est de l'Empire du milieu, à savoir le Japon. Ce qui aurait pu l'autoriser à déclarer qu'il lui appartenait de traiter uniquement le cas japonais dans ses études

⁴⁷ INAGA Shigemi 稲賀繁美, « Ajia no kindai bijutsu : geijutsu ni okeru 'chûka shisô' no rekishiteki hansei ni mukete » 「アジアの近代美術 : 芸術における中華思想の歴史的反省にむけて」 [L'art moderne asiatique : vers une reconsidération de la « pensée chinoise » dans l'art], in *Tosho shinbun* 『図書新聞』 [Journal des livres], n° 2318, 16 novembre 1996. Dans *Shina no kaiga* 『支那の絵画』 [La peinture Chinoise] (Naigai shuppan kabushiki gaisha 内外出版株式会社, 1992, p. 10), ISE Sen-ichirô 伊勢専一郎 conclut que : « le terme de *kiin seidô* 氣韻生動 (vibration rythmique vitale), fort de ses 1400 ans d'histoire, balaie avec une extrême violence l'essence même de la théorie de l'empathie (*Einfühlungstheorie*) ». On peut en déceler l'influence dans les écrits de FENG.

⁴⁸ KINBARA Seigo 金原省吾, « Tôyô no bi no tokushitsu ni tsuite » 「東洋の美の特質について」 [Des caractéristiques du Beau en Orient], in *Tôyô bijutsu ronsô* 『東洋美術論叢』 [Anthologie d'études sur les Beaux-Arts orientaux] (première publication dans le numéro de février 1934 de *Gakuyuu* 『学友』 [L'ami des études]), Kokin sho-in 古今書院, 1934, p. 279.

sur l'*Esthétique orientale*. Pourtant KINBARA y rajoute une explication logiquement redondante pour convaincre le lecteur (et peut-être lui-même) : « Puisque le Japon est le seul pays qui soit sur le point d'achever et d'éterniser les propriétés typiques de l'art oriental [...] il appartient donc uniquement au Japon dans le monde entier de se réclamer le droit d'être authentiquement Oriental ». À la fin du dernier chapitre, intitulé « Effet de réduction en expression », il conclut avec un raisonnement encore une fois circulaire : point ultime de développement (P) du travail virtuel de l'Orient (V), le Japon assume « l'effet de réduction » et « c'est à ce titre et dans cette signification-là que l'esthétique japonaise signifie l'esthétique orientale ». Redondance stylistique qui trahit la contrainte idéologique de l'écrivain. Une telle opération palliative caractérisait, comble de l'ironie, le prétendu champion de l'Orient, mais sans cette usurpation discutable des concepts-clefs, il n'aurait pas été possible pour l'art japonais de se revêtir de l'esthétique orientale et de s'arroger ce titre⁴⁹.

7. Le Cosmopolitisme et la réaction nationaliste

Ce n'est pas un hasard si la crise de l'esthétique orientale dans le discours académique au Japon coïncidait avec l'expansion de l'Empire du soleil levant en tant que puissance coloniale. Aux antipodes de l'Extrême-Orient, l'Europe rencontrait une difficulté comparable bien qu'inversée. Observant le triomphe du Japon dans la Guerre russo-japonaise en 1905, Paul VALÉRY (1871-1945) dans *La Crise de l'esprit* (1919), face à la Première Guerre mondiale, pose la question de savoir si l'Europe pourrait rester la perle brillante à la surface de cette planète, pourrait maintenir sa position de cerveau au sommet de ce corps immense ? Dans le cas contraire, elle risquerait de se voir réduite à un cap du continent asiatique⁵⁰. Auteur d'un livre, *La Crise de la culture européenne* (1917), Rudolph PANWITZ, quant à lui, en se référant à *La Défense chinoise contre les idées européennes* (traduction allemande par Richard WILHELM en 1911) par GU Hong-Ming (1854-1928), manifesta sa pleine sympathie au confucéen chinois, qui déclarait que l'Europe devait introduire l'éthique confucéenne afin de surmonter la crise actuelle et qu'il faudrait que les Européens se convertissent en Chinois pour résoudre les problèmes sociaux accablants⁵¹. Certes Hermann von KEYSERLING (1880-1946) restait sceptique face à l'ethnocentrisme marqué d'un GU, et le sinologue Otto FRANCKE faisait peu cas de l'opinion d'un sujet fidèle aux Dynastie perdue des Qing. L'atmosphère intellectuelle augurait néanmoins de ces débats, comme le montre la parution du *Déclin de l'Occident* (1920) par Oswald SPENGLER (1880-1936).

Entre-temps, *Les Idéaux de l'Orient* (1904) d'Okakura commençait à exercer quelques effets en stimulant le développement des études nationalistes de l'histoire de l'art en Inde. Rejoignant les mouvements Swadeshi, provoqués par la partition du Bengale en 1906, Sister Nivedita encouragea par ses comptes-rendus enthousiastes les publications de ses sympathisants. *Les Idéaux de l'art indien* (1911) par Ernest BINFIELD HAVELL (1861-1934) en est un exemple typique. Ânanda K.

⁴⁹ KINBARA Seigo 金原省吾, *Tôyô bigaku* 『東洋美学』 [Études artistiques d'orient], Kokin sho-in 古今書院, 1932, pp. 236-247.

⁵⁰ Paul VALÉRY, *La crise de l'esprit*, Variété, Paris, 1924, p. 25; *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 25.

⁵¹ Rudolf PANWITZ, *Die Krisis des europäischen Kultur* [La crise des cultures européennes], Nuremberg, 1917, pp. 247-248 ; d'après SCHUSTER (cf. (14), p. 164).

COOMARASWAMY (1877-1941), qui publia avec Sister Nivedita l'œuvre posthume de ce dernier, *Les Mythes des hindous et des bouddhistes*, en 1914, fut nommé au Musée de Boston à partir de 1916 après la démission et la mort d'OKAKURA, et consacra le reste de sa vie aux études de l'art indien. Bien que déclaré être démodé comme une étude historique et pris pour un manifeste politique (notamment par Vincent SMITH [1848-1920]), *Les Idéaux de l'Orient*, sera traduit et publié en français et en allemand⁵². Réunie avec *l'Éveil du Japon*, sa traduction française est publiée en 1917 avec la préface détaillée par Auguste GERARD, ambassadeur au Japon. En 1916, Paul Louis COUCHOUD (1879-1959), dans les *Sages et poètes d'Asie*, avait réitéré « l'Asie est une », propos inaugural d'OKAKURA, et avait souscrit à son opinion, sans le nommer explicitement, que le chef-d'œuvre japonais n'aurait pu venir au jour sans que la finesse et la passion de l'Inde, la raison de la Chine et la volonté du Japon ne furent intrinsèquement liées⁵³.

Quant au *Livre du thé*, ses traductions allemande et française sont publiées respectivement en 1922 et 1927. Il faudrait attendre encore des études à venir pour dresser un bilan de ses répercussions. Limitons-nous ici au cas d'Henri FOCILLON (1881-1943) qui, dans la préface à la deuxième édition de son *Hokousai* (1925), reconnu dans le motto : « l'Asie est une », une « continuité, sans doute fictive, mais géniale comme structure, d'une pensée organique, un patrimoine commun propre à une race orientale »⁵⁴. Tout en soupçonnant la fictionalité intellectuelle de la conception de l'histoire de l'art oriental, FOCILLON n'en fait pas moins confiance à l'idéologie d'OKAKURA qui manifeste une proximité avec l'idée focillonienne d'une famille spirituelle en art. On prend ici conscience d'un rêve cosmopolite de la part de FOCILLON et de ses contemporains, qui cherchaient à établir une histoire de l'art véritablement mondiale en intégrant l'art oriental dans leur conception de l'art occidental à prétention universelle.

Pourtant, à un tel optimisme universaliste s'opposait une réaction ethnocentrique, qui constitue un autre côté du courant de la pensée d'entre deux guerres. N'en retenons qu'un seul exemple. On trouve dans *les Cahiers du mois* un numéro spécial sur « La lumière vient-elle de l'Orient ? » (février-mars 1925) titre sans doute choisi, fort ironiquement, à l'instar de la *Connaissance de l'Orient* par Paul CLAUDEL (1868-1955). Alors qu'un Romain ROLLAND disait que « nous sommes un certain nombre en Europe à qui ne suffit plus la civilisation d'Europe », Henri MASSIS (1886-1970), collaborateur de *l'Action française*, réplique que « Les Tagore, les Okakura, les Cooromaswamy (sic.), Gandhi lui-même » ont tous été « les élèves des universités européennes », c'est-à-dire les Orientaux occidentalisés, que MASSIS taxe de pseudo-orientaux. Selon MASSIS, leur pensée se résume au mieux à des clichés négatifs des pires pensées européennes. Et MASSIS de conclure : la menace vient de l'Est, mais elle est la conséquence des erreurs de l'Occident. Nous voyons ici facilement la version française de l'ethnocentrisme chinois d'un FENG Zikai. Tout comme l'intellectuel chinois essaya d'expliquer

⁵² INAGA Shigemi 稲賀繁美, « Rinen toshite no ajia » 「理念としてのアジア」 [L'Asie comme idée], in *Kokubungaku* 『国文学』 [Littérature nationale], numéro de juillet 2000, pp. 11-19 ; numéro d'août, pp. 114-124. Shigemi INAGA, « Un destin de la pensée : L'impact d'Okakura Kakuzô, dit Tenshin sur le développement de l'histoire de l'art en Inde et au Japon au début du XX^e siècle », in Livia MONNET ed. *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, pp.329-248.

⁵³ Paul-Louis COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calman-Lévy, 1916 ; trad. en japonais par KANEKO Mitsuko 金子美都子 & SHIBATA Yoriko 柴田依子, 『明治日本の詩と戦争』 Misuzu Shobô みずす書房, 1999, p. 3.

⁵⁴ Henri FOCILLON, *Hokousai*, préface à la seconde édition, Paris, Felix Alcan, 1925, p. iii.

l'esthétique occidentale contemporaine par celle des Six Dynasties de la Chine ancienne, l'idéologue français réduisit l'idée contemporaine des Orientaux en un effet secondaire et négatif de la pensée occidentale⁵⁵.

D'autre part, MASSIS s'en prend aux « propagandistes asiatiques » tels que KEYSERLING, Herman HESSE, et Romain ROLLAND. Se couvrant d'un faux orientalisme, ils présentent, dit-il « L'Orient comme animé du désir de répandre sur l'Occident pour le régénérer toutes les doctrines et toutes les hérésies qui nous corrompent et où nous risquons de nous perdre ». La « contagion spenglerienne » continue MASSIS, « ne fut qu'une forme du désespoir allemand » et ne pas céder à un tel pessimisme germanique est l'injonction que lance MASSIS, ce qui éveille en même temps la méfiance des lecteurs vis-à-vis d'un « lien entre l'Orient et la Germanie », à savoir « la philosophie de l'Un-Tout et des oppositions directes qu'elle y résout ou plutôt qu'elle y dissout ».

Il suffirait d'évoquer la menace de l'Orient, depuis le sac d'Attila jusqu'au péril jaune passant par l'invasion des Mongoles, l'expédition des Turcs, ou la barbarie des Cosaques en les associant à l'expansion de la Prusse, pour se convaincre du despotisme oriental et des pouvoirs totalitaires qui s'annonçaient dans des pays se situant à l'est de la France. On s'aperçoit aussi que « la philosophie de l'Un-Tout » en question n'est rien d'autre que l'idée d'*advaita* (« non-dualité » chère à Śankarā [v.788-v.820]), sur laquelle VIVEKANANDA et OKAKURA tombaient d'accord. A. K. COOMARASWAMY, lui aussi, précisait dans une de ses premières études patriotiques et spéculatives, qu'« il existe un idéalisme fondamental des *Upanisads*, le *Vedānta* qui traverse, comme un fil d'or, toutes les écoles de pensées indiennes, une unicité sous-jacente. Ce principe est lui aussi un idéalisme, et cela par la logique même des choses, car la synthèse de la pensée indienne repose sur l'un, et non pas sur la pluralité »⁵⁶.

Le refus catégorique que MASSIS manifesta vis-à-vis d'une telle philosophie orientale de l'Un-Tout il y a 80 ans, trouve sa version récente dans le rejet des intellectuels occidentaux vis-à-vis le principe monothéiste de *Tauhid* dans la pensée islamique. Dans l'intention de rejeter l'Orient au même titre que l'Allemagne et la Russie, MASSIS manifesta sa crainte « que l'*asiatisme*, comme le *germanisme* de naguère, ne soit le premier message des barbares ». Faut-il reconnaître, en guise de conclusion provisoire, que la discussion sur les collisions des civilisations avancée par Samuel P. HUNTINGTON se contente de répéter un schéma identique à celui d'un MASSIS ?⁵⁷

Un discours sur l'Orient ou le Japon en terme artistique ou esthétique ne peut pas être indifférent à la querelle idéologique sur la possibilité d'un dialogue entre les civilisations. À l'époque dite moderne, en particulier, où le rêve de l'État-nation alimentait et exacerbait la concurrence mutuelle, l'art et l'esthétique ont investi des charges émotionnelles de très haut degré à leurs conflits et controverses. L'esthétique japonaise se formait et se formulait dans ce procès des civilisations, et l'autoportrait japonais n'en était qu'un produit en réaction. Saisie dans l'interférence entre le regard extérieur de

⁵⁵ Henri MASSIS, « Mise au point », in *Cahier du mois*, 9/10, Émile-Paul frères, fév. mars, 1925, pp. 30-34. Concernant la controverse autour de ce numéro spécial, voir : Bernard HUE, « Le dialogue Orient-Occident entre les deux guerres », in Eva KUSHNER & HAGA Tôru (ed.), *Dialogues of Cultures* [Dialogues des cultures], Berne, Peter Lang, 2000, pp. 35-42.

⁵⁶ Ananda K. COOMARASWAMY, "The Aims of Indian Art" [Les fins des l'art indien] (1908), in *The fundamentals of Indian Art* [Les bases de l'art indien], [s.d.] Jaipur, The Historical Documentation Program, pp. 1-19.

⁵⁷ Samuel P. HUNTINGTON, "The Clash of Civilizations?" [Le choc des civilisations ?], in *Foreign Affairs* [Affaires étrangères], vol. 72, n°4, 1993, pp. 22-49.

* Je tiens à remercier M. Matthias Hayek pour sa relecture du texte.

l'Occident et la réponse tentée par un des Orientaux, l'image d'un l'art japonais, et par extension l'esthétique orientale, s'élaboraient dans la marge incertaine d'un double objectif : remplir l'horizon d'attente de l'Occident, à prétention universelle, et satisfaire en même temps l'orgueil national d'un jeune empire qui se réclamait champion du monde Oriental. Comment dépasser cet état de chose et rendre inopérant ce cadre de référence qui hante encore la discipline ? Telle serait donc la tâche que doivent accomplir les esthéticiens d'aujourd'hui.