

Qu'est-ce que le japonisme ?

— Le japonisme était-il une révolution esthétique ou un commencement de la mondialisation esthétique ? ⁽¹⁾

Kenji KITAYAMA

Introduction

Le japonisme était-il la popularisation d'un goût japonais raffiné comme celui de gravures sur bois, de laques, d'ivoires, de céramiques, de tissus, de boîtes à médecine ou de gardes de sabres ornementées, dans les années de la dernière partie du 19^e siècle et du début du 20^e siècle en Occident ? En d'autres termes, était-il une mondialisation déjà commencée dans le domaine de l'esthétique ? Ou bien était-il celle de mœurs japonisées dont le port de kimono ou d'uchikake, vêtements japonais pour femmes, le maquillage japonais comme celui de Sadayakko (1871–1946)⁽²⁾, actrice japonaise jouant un rôle de Geisha, ou la cérémonie de thé, ochakaï dans la même époque ? En d'autres termes, était-il un exotisme japonisé ou mondialisé dans le domaine des mœurs ? Ou bien était-il l'origine des produits exotiques capitalisées avec les expositions universelles et la propagation de l'art nouveau ? En d'autres termes, était-il ce qui puisse identifier une mondialisation de produits exotiques et une capitalisation de ceux-ci dans le domaine de l'esthétique ? Ou bien était-il une révolution esthétique sans tradition académique (comme celle-là de certains tableaux dont l'espace est composé de surfaces sans profondeur, de silhouettes stylisées, d'espaces fragmentés par une perspective déformée, de couleurs pures bien contrastées ainsi que certains tableaux de Manet (1832–1883), Degas (1834–1917), Gauguin (1848–1903))⁽³⁾ pour ouvrir des places aux artistes fauves ou cubistes ? En d'autres termes, était-il ce qui puisse identifier une modernisation de peintures dans le domaine de l'esthétique et une capitalisation de celles-ci dans celui du marché de l'art ?

1. La chinoiserie, la japonaiserie et le japonisme

Le mot «japonisme», on commença à l'employer⁽⁴⁾ vers le milieu du 19^e siècle pour mieux désigner l'esprit, l'art ou les mœurs japonais (plus exactement, le nom que le collectionneur d'objets d'art japonais Philippe Burty leur donne dans ses articles de la *Renaissance littéraire et artistique* en 1872⁽⁵⁾). Avant, pour désigner le goût japonais ou les produits artisanaux japonais comme des céramiques, des laques, des lavis ou des kimono, on eut employé le mot japonaiserie, en gardant le mot chinoiserie pour le goût chinois ou les produits artisanaux chinois comme porcelaines de qualité. Mais au 17^e siècle, il n'y aurait pas eu de distinction entre les deux mots, le seul mot chinoiserie représentant plutôt tous les goûts orientaux, ou exotiques. Ce n'était que ce qui faisait ressortir le goût occidental au contraire. Il vaut mieux, tout de même, retrouver une harmonie établie par les objets importés du monde plutôt qu'une sorte d'opposition fortement esthétique. Quant au mot «orientalisme» employé à la place du mot «japonisme» pour représenter tous les goûts orientaux, ou exotiques, les peintres romantiques⁽⁶⁾ le préférèrent au mot «chinoiserie» pour mieux désigner les batailles, les mœurs et les articles courants du Maghreb et du Proche Orient. C'était une expression plus ou moins exagérée de l'exotisme idéalisé ou terrorisant. Du point de vue artistique, on pourrait y trouver une tendance de distinguer les caractères arabes des chinois et des japonais. Et aussi, on pourrait voir les Occidentaux investir plusieurs désirs inconscients⁽⁷⁾ dans l'orientalisme. Dans ce sens, celui-ci jouait un rôle de miroir de désirs inconscients occidentaux, tandis que les pays ou régions que les Occidentaux appelaient orientaux était tout à fait indifférents de l'orientalisme. On ne peut pas encore discuter ici de modalisation artistique. Mais on redéfinira l'orientalisme et le japonisme à la fin de

cet article, pour mieux les connaître.

2. L'image japonaise élargie.

La première apparition du nom du Japon «Cypango» en Occident remonte jusqu'au livre de Marco Polo (1253–1324), le *Devisement ou Description du Monde* au 14^e siècle. On y lit un passage sur le Japon comme pays d'or et d'arbres aromatiques, ce qui étaient des trésors pour les Occidentaux depuis l'antiquité. Puisque Marco Polo ne vint pas au Japon, sa présentation du Japon était plus ou moins mythique ou idéalisée et elle représentait leurs désirs inconscients dans un pays inconnu oriental. En 1549, Saint François Xavier, missionnaire espagnol, vint évangéliser le Japon. Nicola Poussin lui rendit hommage, en décrivant le tableau *Saint François–Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon* (1641). Pour les grands amateurs de peinture, le Japon ne fut peut-être pas un pays mythique mais concrètement un des pays catholiques.

En 1658–1729, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales fut fermée aux grands troubles en Chine, en arrêtant l'importation de porcelaines chinoises. Par contre, un grand nombre de porcelaines japonaises d'Imari et de laques se propagèrent tout en Europe, ce qui fut l'inauguration de la production des porcelaines à Dresde. Le livre *Les Voyages de Gulliver* écrit par Jonathan Swift en 1721 nous laisse lire le séjour du capitaine Gulliver à Edo au Japon pour être admis à l'audience de l'empereur (du shogoun ?) du Japon. Pour les lecteurs intellectuels, le Japon sembla un des pays qu'ils voulaient mieux connaître⁽⁸⁾. Il ne fut plus un pays mythique mais un pays réel. En 1779–84, Issac Titsingh (1745–1812) vint à Nagasaki au Japon comme le directeur de la maison hollandaise de commerce et emporta beaucoup d'estampes japonaises pour la première fois, de laques et d'objets d'art.

En 1823–29, Philipp Franz Balthasar von Siebold, médecin et naturaliste bavarois (1796–1866) séjourna au Japon faire une grande collection de 12 000 plantes, livres rares, estampes Ukiyo-e (y compris une douzaine d'estampes de l'école Hokusai, bien qu'il soit encore vivant) et objets d'art et écrivit beaucoup de livres sur le Japon, en la léguant au musée de Leide, à la Bibliothèque nationale de Paris et à la Bibliothèque de Vienne. Certains de ses livres furent traduits en français en 1823, en allemand en 1847. Dans sa maison particulière, une partie de sa collection fut ouverte depuis 1830. Sa maison et les musées en question seront les sanctuaires des amateurs de goût japonais ou d'esthétique japonaise, si j'ose dire, de quasi-japonisme avant l'apparition du mot « japonisme ». En 1847, le *Ukiyogata-Rokumai-Byobu* (1821), récit illustré d'estampes, de Tanehiko Ryutei, écrivain populaire (1783–1842) fut traduit en allemand à Vienne⁽⁹⁾, et en anglais, en français et en italien. C'était la première publication sur les estampes japonaises. S'intéressa-t-on mieux aux estampes qu'au récit ? En 1852 Matthew Calbraith Perry (1794–1858), militaire américain avec ses canonnières à vapeur arriva à Uraga au Japon pour forcer le Japon s'ouvrir progressivement au commerce avec l'Occident, et signa la convention de Kanagawa. Il emporta un grand nombre d'estampes Ukiyo-e (dont des Hiroshige) et d'objets d'art avec de rares livres aux États-Unis, ce qui fit de ce pays un grand amateur de japonisme⁽¹⁰⁾. En 1858, les délégations diplomates françaises et anglaises rendirent visite à Edo et acheta des estampes dont la *Manga* et 100 Vues de Fuji de Hokusai. Vers 1860, le japonisme enthousiaste se propagea en Europe, surtout en France. L'enthousiasme était tel que Jean-François Millet (1814–1875) et Théodore Rousseau (1812–1867) se querella pour obtenir une estampe japonaise, ce qui prouve leur enthousiasme pour le japonisme mais ne fait pas bien savoir combien ils étaient influencés par celui-ci⁽¹¹⁾. Tout ce qu'on puisse retrouver chez eux comme quelque japonisme, c'est

leur goût pour un paysage naturel ou une scène de la vie quotidienne au niveau de motifs. Dans un tel goût un peu réaliste, on pourrait y voir un commencement du détachement à l'égard de l'esthétique traditionnelle du mimesis platonien.

En 1859–1865, Sir Rutherford Alcock (1809–1897), concul général à Edo, conseilla d'exposer 239 laques, 86 céramiques, 134 appareils en cuivre, 600 objets en bambou, en papier et en étoffe teints à l'exposition de Londres en 1862⁽¹²⁾. C'était la première présentation d'objets d'art japonais en Europe, ce qui ne correspondrait pas toujours à l'esthétique japonisante. En 1871, Théodore Duret (1838–1927), critique d'art de Manet et des Impressionnistes vint acheter une grande quantité d'estampes japonaises au Japon pour écrire sur l'art japonais⁽¹³⁾. En 1876, Émile-Étienne Guimet (1836–1918) vint faire collection d'estampes et de porcelaines japonaises en grande quantité au Japon, qu'on peut voir au musée Guimet. En 1877, Edward Sylvester Morse, naturaliste américain (1838–1925) vint au Japon, pour une collecte de brachiopodes, démarra les études d'archéologie et d'anthropologie dans le pays et amassa une collection de plus de cinq mille poteries japonaises. En 1878, Ernest Francisco Fenollosa (1853–1908), philosophe américain et amateur d'art japonais (1853–1908), vint au Japon acheter deux mille objets d'art japonais et devint directeur de l'Orient au musée de Boston, qui est très connu pour la collection d'objets d'art japonais. En 1878 et en 1889, Tadamasu Hayashi (1853–1906), traducteur français-japonais aux Expositions universelles et commerçant d'objets d'art japonais vendit énormément d'estampes Ukiyoe dont le nombre représenterait 150 000, dit-on⁽¹⁴⁾. Par son intermédiaire les frères Goncourt et Monet en auraient acheté. Pourquoi énormément d'estampes Ukiyoe se vendirent-elles ? Les japonais adoraient les estampes polychromes comme les portraits de femmes, de vedettes sur scène, les paysages en souvenir, très bon

marché. Ce n'étaient pas de l'art. Mais les Occidentaux venus au Japon, furent tellement stupéfaits de découvrir des estampes polychromes de grande qualité, meilleur marché. Quand ils voulaient en acheter doublement ou triplement cher, ils purent le faire rapidement. En 1878, Sir Rutherford Alcock (1809–1897) publia *Art and Art Industries in Japan*, en comprenant pour la première fois la spécificité de l'estampe japonaise et son rôle artistique et iconologique qu'elle pourrait jouer en Europe⁽¹⁵⁾. En 1878, Eugène Emmanuel Amaury Pineu–Duval dit Amaury–Duval (1808–1885), disciple d'Ingres dit dans *l'Atelier d'Ingres*⁽¹⁶⁾ de son intérêt aux tableaux japonais. On dit que même un peintre d'art d'académie ne pouvait pas négliger l'esthétique du japonisme. Louis Gonse (1846–1921) écrivit *L'Art japonais* (1883, 1886)⁽¹⁷⁾ pour le début de sa spécialisation. En 1888, Samuel Bing⁽¹⁸⁾, grand commerçant d'objets d'art japonais à Paris, qui séjourna au Japon en 1880, comença à publier *Le Japon artistique*, qui dura 3 ans. Sa maison de l'art nouveau, ouverte en 1895, fut un centre du japonisme. Dans la même année, Marcus B. Huish (1845–1921) estima haueement «des xylographies polychromes, transposées d'après Hokusai — artiste qu'il place au même rang que Rembrandt, Ghirlandaio et Botticelli»⁽¹⁹⁾. Hokusai fut tout ouvertement un représentant esthétique du japonisme dans le contexte de l'histoire de l'art en Europe. En 1896, Edmond Goncourt (1822–1896) publia *Hokusai*⁽²⁰⁾. Il écrit dans son Journal qu'il acheta des estampes à la boutique La Porte chinoise. En 1891, Il publia *Utamaro, le peintre des Maisons vertes*²¹, à 2 000 exemplaires, réédité à 25 000 exemplaires en 1901. Ils étaient lus par les artistes de cette époque, et commentés abandamment dans la presse quotidienne. Les images japonaises ou le japonisme se seraient ainsi propagés autour des estampes japonaises dans le monde de l'art en Europe. Et à travers eux ou devant eux, on dit que l'esthétique occidentale et surtout la française même n'auraient pas dues ne jamais changer notamment dans

la peinture. Alors, aujourd'hui on va essayer de répondre à la question: le japonisme était-il une révolution esthétique ou un commencement de la mondialisation esthétique ?

3-1. Edouard Manet avec le japonisme

N'est-ce pas chez Manet que le japonisme projetta certaines de ombres pour la première fois dans la peinture ? Alors, le *Joueur de fifre*⁽²²⁾ de Manet fut refusé par le jury du Salon de Paris en 1866. Pourquoi ? Parce que Manet y néglige la composition en profondeur, c'est-à-dire celle sans perspective linéaire. Il l'employait aussi dans *l'Olympia*⁽²³⁾ en 1865 et l'emploiera dans *l'Exécution de l'empereur Maximilien du Mexique*⁽²⁴⁾ en 1867. Il colle la figure d'un joueur de fifre, vue de face sur le fond ambigu, en rattachant «les plans par des aplats traités en silhouettes, comme la veste noire et les culottes rouges.»⁽²⁵⁾. Qui aurait jamais transposé cette figure ainsi isolée avec une sorte de grande marge dans un tableau avant Manet. Il aurait dû voir quelques estampes polychromes japonaises Ukiyoe comme celles d'Utamaro, dont *La femme de Jutarō, Orié avec son parapluie* (vers 1790) comme les chercheurs du japonisme l'indiquent⁽²⁶⁾ ou celles de portraits de Sharaku dont *Oniji Otani III*, qui joue le rôle de Jiro-Goro Kawashima (vers 1794)⁽²⁷⁾. Elles sont composées de silhouettes du personnage en noir, en rouge, en jaune, en blanc, en vert et d'une grande marge. Pour le *Joueur de fifre*, son coloris lumineux se détache définitivement de l'effet de réel que produisent les matières à représenter, autrement dit des tons traditionnels appelés «jus de chique»⁽²⁸⁾ ou du vraisemblable idéalisé conservé dans les tableaux plus ou moins académiques. C'est la proposition d'un changement dans la vision générale des choses. L'espace du tableau que de longs rideaux comme chez Vermeer, chez Boucher ou chez M. Quintin de

la Tour auraient approfondi avec des ombres ou pénombres est ici aplati, en perdant cette obscurité traditionnelle, ce qui est un moyen de représenter une profondeur avec la perspective linéaire. Il est très difficile de retrouver la perspective linéaire. Ce qui est aussi important, c'est que Manet ne considère pas le noir et le blanc comme des composantes d'ombre mais comme des couleurs, mises à côté des couleurs locales à valeur égale. Manet voulait-il annuler tous les appareils de représentation dans la peinture⁽²⁹⁾ ?

C'est Émile Zola, jeune écrivain et critique d'art, qui défendit l'art de Manet, en remarquant l'influence du japonisme sur sa peinture: «Je tiens pour impossible d'obtenir un effet plus fort avec des moyens aussi simples»⁽³⁰⁾. Manet fit ainsi le tableau *Portrait d'Émile Zola*⁽³¹⁾ vers 1868. Zola y est représenté assis sur une chaise, tourné à droite. Et presque tous les objets sont mis en parallèle au plan de l'image. C'est comme une structure scénique peu profonde. Ils nous donnent l'illusion de voir les objets de près en avançant vers la surface. Comment devrions-nous interpréter la juxtaposition en haut à droite d'une gravure en reproduction des *Barrochos* de Vélasquez, de celle de *l'Olympia*, d'une estampe japonaise du portrait d'un lutteur Sumo Rikisi-e de Kuniaki II⁽³²⁾, pas de Sharaku, à gauche d'un paravent japonais jaune avec l'image d'un oiseau sur une branche dans un champ, byobu-e de l'école Rimpa, d'un exemplaire bleu du livre *Édouard Manet* de Zola avec d'autres livres dont un livre blanc, peut-être celui des frères Goncourt et le nécessaire ? Cette juxtaposition n'est-elle pas celle de ses sources d'inspiration ? En respectant Vélasquez, Manet reproduisit souvent ses tableaux. Et aussi, il continue ses propres représentations commencées avec *l'Olympia*⁽³³⁾. Avec *l'Olympia*, il eut débuté scandaleusement dans le monde des Beaux-Arts, bien qu'il ait eu des scandales avec *le Déjeuner sur l'herbe*⁽³⁴⁾ aussi. L'estampe japonaise d'un Rikisi-e l'influence d'une façon évidente comme le montre le *Joueur*

du jifre. Le coloris du Byoubu-e ou du Kakejiku rouleau peint, l'aurait charmé sans cesse avec sa simplicité et sa luminosité, l'une accentuée l'autre. Il va sans dire que Zola au centre défendit avec son livre pour la première fois son art encerclé par les ennemis. Cette juxtaposition qui fait allusion à ses sources d'inspiration montre aussi que le tableau *Portrait d'Émile Zola* se trouve dans une pluralité des influences, dont la majeure est japonaise comme le tableau *Le portrait de Nina Calias*⁽³⁵⁾ (1873–74) qui fait savoir comment il était passionné pour le japonisme. Alors, que signifie ce tableau ? Comme le tableau désigne son propre origine et sa propre composition, ne se signifie-t-il pas lui-même ? Est-ce que c'est un tableau se désignant ou auto-référentiel ? Ou bien est-ce que c'est celui pour une recherche sur le tableau par tableau ?

Bien découvert le procédé du «découpage arbitraire de l'objet par un cadrage insolite»⁽³⁶⁾, comme celui de Harunobu, de Hiroshige et de Hokusai, Manet fit l'aquarelle *Bateaux en mer, soleil couchant*⁽³⁷⁾ (1869) et l'huile sur toile *En bateau* (1874)⁽³⁸⁾, peut-être en utilisant la perspective à vue d'oiseau déformée de Hiroshige comme dans sa gravure *Le Mont Inesa, près de Nagasaki dans la province de Hizen*⁽³⁹⁾ ou *Saijo dans la province d'Iyo*⁽⁴⁰⁾. Cette perspective est constituée du premier plan proche très accentué et de l'arrière-plan sans plan moyen avec la vue d'oiseau. Celle qui accentue le premier plan proche dans le tableau *Le Chemin de fer* (1872–73)⁽⁴¹⁾ serait aussi influencée par l'estampe *Certaines femmes de la maison de prostituées* (vers 1795) d'Utamaro. Et la perspective à vue d'oiseau ou parallèle qui est très japonaise, elle peut remonter jusqu'aux images enchaînées Monogatari-emaki, rouleaux à main pour déployer une suite de récits au 12e siècle comme le Rouleau peint du *Dit du Genji*⁽⁴²⁾. D'après *Le Japonisme*⁴³ de Seiji Oshima, critique d'art du japonisme, cette perspective est nommé perspective sensible, parce que la liberté y est prépondérant. Et on peut y ajouter une

perspective inversée qui agrandisse de plus en plus vers le fond. Représente-t-elle une sorte d'infinité de l'espace narrative ? Or, la composition d'asymétrie comme dans *En bateau* (1874) donne du mouvement à l'image comme on le voit dans l'exemple très accentué de l'estampe *Vue depuis Usbibori dans la province de Hitachi*, extrait de la série *36 Vues de Fuji* de Hokusai⁽⁴⁴⁾. Certains critiques d'art étaient très mécontents de voir un tel « dangereux démantèlement de la nature. »⁴⁵ Car la manque du premier plan ne compose pas de profondeur mais une vision d'éléments parallèles à la surface dans le tableau. Le procédé du « découpage arbitraire de l'objet par un cadrage insolite »⁴⁶ et la composition d'asymétrie devaient passionner tout de même Claude Monet (*Promenade en bateau sur l'Epte* (1887)⁽⁴⁷⁾, avec l'estampe de Harunobu les *Femmes en bateau cueillant des fleurs de lotus* (1765)⁽⁴⁸⁾, Henri Rivière (*Bateau au soleil couchant* (1897?)⁽⁴⁹⁾), Georges Seurat (*Le Port de Honfleur* (1886?)⁽⁵⁰⁾; *La Pointe du Hoc près de Grandcamp* (1885)⁽⁵¹⁾) et les illustrateurs de l'Art Nouveau comme Henri Privat-Livemont (1861–1936), Aubrey Beardsley (1872–1898), et Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923)⁽⁵²⁾. Sans le japonisme, Manet aurait-il été ce que l'on sait qu'il était ?

3-2. Degas avec un monde artistiquement recherché ou composé

Édgar Degas (1834–1917) ne se manifestait pas lui-même japoniste de son vivant, mais ses préférences pour les estampes japonaises se confirmèrent autant que Manet au moment de l'enchère de ses objets d'art laissés après sa mort. On en comptait plus de 100 comme celles de Kiyonaga, Utamaro, Hiroshige, Hokusai, etc. Lui aussi, il préférait le « découpage arbitraire de l'objet par un cadrage insolite » et la vue plongeante, et il fit l'huile sur toile *Le Champ de courses* (vers 1877–80)⁽⁵³⁾ avec une roue de voiture coupée par le cadre et la

figure d'un homme radicalement coupée par le bord de l'image. On peut comparer cette toile avec les estampes *Takanawa-Ushimachi, Roue de charette sur la rive* vers 1857⁽⁵⁴⁾, de la série de *100 Vues de lieux célèbres à Edo* de Hiroshige Utagawa et *Le Sactuaire de Benten (Haneda-no-watasbi)*, vers 1858⁽⁵⁵⁾, de la même série. Bien influencé par la *Manga* de Hokusai et une suite des estampes de la vie populaire de Utamaro, il s'attache beaucoup aux attitudes et gestes quotidiens des femmes populaires, que l'art officiel repousse depuis longtemps comme les motifs détestables, ainsi que les portraits de Thomas Couture (1815–1879), Jean-Léon Jérôme (1824–1903), Jean-Jacques Henner (1829–1905) et William Bouguereau (1825–1905) le montrent avec la codification d'attitude et de gestes uniformisés et conseillés. Degas exécuta ainsi une suite d'*Après le bain* (1898)⁽⁵⁶⁾ où on retrouverait une influence des estampes d'Utamaro comme *Yamauba se peignant avec le petit Kintoki sur le dos* (1789–1801)⁽⁵⁷⁾, et aussi des suites de bains et de tubes comme *Le Tube* (1886)⁽⁵⁸⁾ où on retrouverait aussi une influence des estampes *La Manga* de Hokusai comme *Homme se baignant* (1814–1878)⁽⁵⁹⁾, avec une suite de *Danseuses à la répétition*⁽⁶⁰⁾ (1887) où on retrouverait une influence des estampes *La Manga* de Hokusai. Degas s'intériorise une composition et des motifs du japonisme, sans se montrer japonisant. On dirait qu'il était un grand amateur de photographie. Plus le découpage arbitraire peut être considéré comme un des caractères photographiques, moins le sien est visible. Il n'était que peintre devant ses tableaux. Enfin ce qui est à remarquer chez Degas, c'est qu'en employant non seulement la vue plongeante mais la composition de diagonale très chère aux gravures japonaises comme chez Hiroshige avec par exemple *Averse soudaine à Shono* (1832–34)⁽⁶¹⁾, feuille 45 de la série *Les 53 relais du Tokaido* et chez Hokusai avec par exemple *Totomisanchu* (1831–34)⁽⁶²⁾, extrait de la série *36 vues de Fuji*, il sembla faire les tableaux

L'Absinthe (1876)⁽⁶³⁾ et *Les Repasseuses* (1884)⁽⁶⁴⁾ comme *Danseuses à la répétition*. La composition de diagonale laisse glisser le regard hors de l'image dans l'arrière-plan, en le privant d'un point de vue fixe comme de celui de la perspective linéaire. Vous voyez une différence entre le traitement de la composition de diagonale chez Henri Fantin-Latour (1836–1904) dont le *coin de la table* (1872)⁽⁶⁵⁾ et celui chez Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) dont *Le Reine de joie* (1892)⁽⁶⁶⁾. Comme Manet, Degas aussi, il se tourne vers un monde artistiquement recherché ou composé avec certains des techniques ou des motifs retrouvés dans le japonisme, en quittant les transcriptions ou transpositions des objets visibles données dans une seule perspective linéaire. Degas s'approchait-il de scènes de la vie moderne pour constituer un monde irréel avec le japonisme ou sans celui-ci ?

3-3. Van Gogh avec le pays jaune, le Japon

Beaucoup plus japonisant que Manet et Degas, Vincent Van Gogh fut tellement passionné d'estampes japonaises collectionnées et copiées comme le montre le tableau *Le portrait du Père Tanguy* (1887–88)⁽⁶⁷⁾. Et comme pour s'introjeter l'esprit de l'art japonais, il en reproduisit deux dans leur splendeur plus colorée, en y ajoutant deux bordures rouges et en les ornant de quelques idéogrammes japonais comme dans *L'Arbre* (1886–87)⁽⁶⁸⁾, copie d'après Hiroshhige *Le Prunier en fleur dans le Jardin Kameido*⁽⁶⁹⁾, extrait de la série *100 Vues de lieux célèbres à Edo*, *Le Pont (Japonaiserie)* (1886–87)⁽⁷⁰⁾, copie d'après Hiroshhige *Le Pont d'Obashi sous l'averse*⁽⁷¹⁾, extrait de la même série. Comme il écrit à Émile Bernard: «cette région[Arles] me paraît aussi belle que le Japon, par la luminosité de l'air et le joyeux effet de couleurs»⁽⁷²⁾, il s'est déjà fait un Japon idéalisé bien qu'il n'ait jamais été au Japon ou puisqu'il n'avait jamais été au Japon. En tout cas, il finit par trouver le trait du

pinceau comme celui au plan coloré dans des estampes japonaises et dépeindre plusieurs tableaux avec ses aplats entourés d'un lisière sombre, ce qui l'écarte des Impressionnistes pour lui faire préparer les arts décoratifs fondés sur le japonisme. Peut-on considérer Van Gogh comme un des précurseurs des arts décoratifs ?

3-4. Gauguin avec la figuration d'un espace imaginaire

Tandis que Van Gogh exécuta le tableau *Le Semeur* (1888)⁷³, en mettant au premier plan un vieux tronc semblable à celui du vieux *Prunier en fleur dans le Jardin Kameido* de Hiroshhige avec le soleil couchant dont le jaune symbolise le Japon, Paul Gauguin fit le tableau *La Vision après le sermon*⁽⁷⁴⁾ avec au premier plan un même tronc régionalisé. Le tronc transforme l'unité homogène du tableau en une composition hétérogène ou conflictuelle dans laquelle on trouve une rivalité des images réelle et imaginative ou conceptuelle: la diagonale du tronc divise de ce côté, des bretonnes réelles après le sermon, et de l'autre côté une lutte imaginative entre Jacob et un ange, lutte qui serait très influencée par la *Manga* de Hokusai⁽⁷⁵⁾. On y trouve aussi les caractères des tableaux du japonisme comme la combinaison des couleurs vives (rouge, blanc, rouge, vert) avec un contraste très accentué et une vue plongeante. Il n'y s'agit plus de la perspective linéaire mais d'une figuration tout autre que l'espace figuratif traditionnel fondé sur une scène plus ou moins réelle depuis la Renaissance. En plus, la vue plongeante de Gauguin n'est plus une vue nouvelle insolite mais bien intériorisé dans la composition. Il y aurait un changement bouleversant au niveau de la conception artistique et du contexte culturel chez lui.

Quant au tableau *La Belle Angèle*⁽⁷⁶⁾, en développant la technique de vue au travers d'une fenêtre ronde ou d'un miroir rond comme

celle de la *Vue sur les collines de Sekiya, depuis Masaki* (1857)⁽⁷⁷⁾ de la série *100 Vues de lieux célèbres à Edo* de Hiroshige ou celle de *La Belle Tokiwa-Gozen* (1843)⁽⁷⁸⁾ de Kuniyoshi, il exécuta le tableau *La Belle Angèle* pour combiner un portrait réaliste avec une figuration «en arrière-plan, plutôt énigmatique»⁽⁷⁹⁾. Ce tableau est en effet très énigmatique. Quelle est la relation entre l'espace rond dans lequel se trouve la femme, la Belle Angèle peut-être, et l'espace hors de cet espace ? Lequel est réel ? S'agit-il de la figuration d'un espace que rêve la Belle Angèle ? On ne pourrait plus mettre cette image composite nulle part. Elle n'est que dans le tableau ! Les techniques artistiques du japonisme poussaient-elles Guaguin à quitter le monde réel pour aller ailleurs ?

3-5. Claude Monet le plus japonisant

N'oubliez pas le nom Claude Monet comme le plus japonisant avec 231 estampes japonaises de Utamaro, Hokusai et Horoshige et son propre jardin très japonais dans son atelier à Giverny. «Dans *La Japonaise* (1876), la tête légèrement inclinée du personnage, le long arc du doc le bourrelet du bas de la robe en forme de cloche sont des emprunts visibles aux figures des estampes japonaises»⁽⁸⁰⁾. On y trouverait une influence de l'estampe japonaise de *La Belle femme tournant la tête* (1688?)⁽⁸¹⁾ de Moronobu Hishikawa (1618-1694?), père des estampes japonaises. Comme on le dit en haut avec Manet, le tableau *Promenade en bateau sur l'Epte* (1887), coupé par le cadrage dans une vue plongeante, est foncièrement influencé par la gravure sur bois japonaise *Femmes en bateau cueillant des fleurs de lotus* (1765) de Harunobu Suzuki (1725-1770). Ce qui est plus important que les remarques de semblables, c'est l'augmentation des paysages divers avec les couleurs plus claires après la rencontres des estampes japonaises.

Bien inspiré de la série *Paysage célèbres de plus de 60 province* et la série *100 Vues de lieux célèbres à Edo* de Hiroshige avec la série *36 Vues de Fuji* de Hokusai, il exécuta la suite des *Meules* (1888–1891), celle des *Cathédrales de Rouen* (1892–1894) et celle des *Peupliers* pour accentuer les variations subtiles des meules, cathédrales et des peupliers changeants avec le rayon du soleil ou la saison. C'est Monet qui a pour but de mettre en peinture les paysages très banaux, même des paysages en neige. Avec Monet, on commence à préférer la nature comme telle à celle idéalisée ou codifiée.

On peut ajouter aux peintres mentionnés ici d'autres artistes importants comme Pierre Bonnard (1867–1947), Mary Cassatt (1844–1926), Auguste Renoir (1841–1919), James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), Camille Pissaro (1830–1903), Félix Vallotton (1865–1925), Édouard Vuillard (1868–1940), Gustav Klimt (1862–1918), etc. Mais les caractères de l'influence du japonisme parmi eux ne sont pas très différents de ceux qu'on a remarqués en haut. En bref, ils sont les suivants: 1. la composition d'asymétrie ou de diagonale, avec une marge ou le découpage d'une image; 2. la juxtaposition de deux perspectives, l'une linéaire réaliste et l'autre à vue plongeante ou d'oiseau imaginaire ou narrative; 3. la perspective très japonaise venue de cette juxtaposition, celle composée du premier plan– gros plan et du plan de fond–l'arrière–plan sans plan moyen; 4. la mise des couleurs très vives l'une à côté de l'autre avec l'espace aplati du tableau; 5. la figuration simplifiée et accentuée ou stylisée.

4. Qu'est-ce que les estampes japonaises ?

Or, quelles sont les origines des estampes japonaises que Manet, Degas, Seurat, Van Gogh, Gauguin et Monet préférèrent aux autres objets d'art comme des céramiques, laques, rouleaux peints à main,

kimono, etc. Leurs estampes préférées sont souvent constituées premièrement d'une juxtaposition de plans simples multiples propres aux gravures sur bois, deuxièmement de couleurs vives importées de l'Occident comme le bleu prussien, troisièmement de la perspective linéaire occidentale amalgamée avec une perspective parallèle ou celle à vue d'oiseau propre aux rouleaux peints à main, et quatrièmement d'une perspective très japonaise composée du premier plan, gros plan et du plan de fond, l'arrière-plan sans plan moyen. Alors, pourquoi les Japonais, surtout les artistes de l'Extrême-Orient connurent-ils la perspective linéaire occidentale ?

Quand Saint François Xavier (1506–1552) fut venu évangéliser au Japon en 1549, un collège séminaire catholique fut établi pour la mission catholique avec l'enseignement de la culture occidentale. On y retrouve l'enseignement de la perspective linéaire occidentale, comme on le voit dans le *Paravent quatre rois et princes à cheval* (au début du 17^e siècle)⁽⁸²⁾ avec la perspective aérienne et le raccourci. Après cet enseignement, on est surpris de découvrir même en partie la perspective linéaire dans les *Paravents enchaînés Vue des rites à Toyokoku-jinja*⁽⁸³⁾, sanctuaire shintoïste de Naizen Kano (1570–1616). Mais sauf ces paravents, on ne trouve plus de documents ou d'images où la perspective linéaire s'emploie en effet. Il semblerait qu'au début de l'époque d'Edo, elle était oubliée parmi les artistes japonais sous la surveillance sévère du christianisme.

Pendant les années 1681–84, l'artiste des premières estampes japonaises, Moronobu Hishikawa (?–1694) en fit dans ses travaux monochromes sous le nom Ukiyo-e. Ce terme signifie «images du monde flottant», faisant une allusion ironique au terme homophone «monde souffrant». Ce terme avec e, c'est-à-dire image fut appliqué durant l'époque d'Edo (1605–1868) pour désigner l'estampe ainsi que la peinture populaire et narrative, qui représente des scènes du

quotidien populaire. Les estampes d'origine ne furent réalisées qu'à l'encre de Chine puis certaines épreuves furent parfois colorées au pinceau. Au 18^e siècle, Suzuki Harunobu (1725?-70) élaborait une technique d'impression polychrome propre à l'estampe et produisit premièrement des nishiki-e. Les ukiyo-e étaient abordables car ils pouvaient être reproduits en série. Ils étaient principalement destinés aux citadins qui n'étaient généralement pas suffisamment aisés pour s'offrir une œuvre originale. Le sujet initial des ukiyo-e était une vie urbaine, en particulier les activités et scènes de quartiers des divertissements. De belles courtisanes, des sumotoris massifs, lutteurs de sumo ainsi que des acteurs populaires s'engageant dans des activités attractives étaient ainsi dépeints. Par la suite, les paysages rencontraient également le succès. Les sujets politiques et les personnages dépassant les strates les plus humbles de la société n'étaient pas tolérés dans ces images et apparaissaient très rarement.⁽⁸⁴⁾

5. La réapparition de la perspective linéaire dans le domaine des estampes japonaises

Un des fondateurs des estampes Uki-e, Masanobu Okumura (1686~1764), artiste et éditeur de Ukiyo-e, fit plusieurs inventions dans son domaine surtout en y introduisant la perspective linéaire dans l'image composée des estampes. Sa perspective semblait avoir deux origines. Elle avait pour l'une la perspective importée de l'Occident après l'ouverture pour savoir plus de connaissances occidentales en 1720, que le Shogounat gouvernemental autorisa et pour l'autre la perspective que les artistes ou artisans japonais connurent en étudiant des estampes chinoises Soshu. L'une des ses inventions était l'estampe japonaise Uki-e, où certains objets se détachent au premier plan, d'autres se reculant au plan de fond,

à l'arrière-plan.⁽⁸⁵⁾ C'est un effet de la perspective linéaire, comme l'effet que les spectateurs eut eu en voyant la *Trinité* (1427?)⁽⁸⁶⁾ de Masaccio (Tommaso di ser Giovanni) (1401–1428) pendant la Renaissance italienne. En réalité, on retrouve la juxtaposition des deux types de perspectives, la perspective linéaire et la perspective à vol d'oiseau dans l'estampe *La Prise du frais du soir à Ryogoku-bashi, Uki-e-fondateur* (1745)⁽⁸⁷⁾ de Masanobu Okumura (1686–1764): au premier plan-proche, un grand salon japonais réaliste représenté à peu près d'après la perspective linéaire, ce qui, sauf le titre, n'explique ni la place géographique ni le temps avec la situation du quartier et des mœurs; au plan de fond, à l'arrière-plan, la situation narrative du quartier et de mœurs de Ryogoku représentée d'après la perspective à vol d'oiseau où on retrouve des ponts, magasins, boutiques, restaurants, cafés, temples, de maisons de commerce, de bateaux, de saules avec la lune. La perspective linéaire nous laisse connaître les informations visuelles, tandis que la perspective à vol d'oiseau où les objets à représenter se mettent dans leurs places voulues, bien qu'ils ne soient pas très réalistes, nous donne les informations visuelles et aussi narratives ou conceptuelles. Cette perspective à vol d'oiseau laisse déplacer le point de vue du spectateur librement partout dans une même image.

Cette juxtaposition des deux perspectives dans une même image qui détruit l'espace unifié par le point de vue fixe et graduellement stratifié par le premier plan, le plan moyen et le plan de fond-arrière-plan, elle constitue un espace du premier plan et de l'arrière-plan sans plan moyen comme *La Prise du frais du soir à Ryogoku-bashi*⁽⁸⁸⁾. Une telle tendance influence l'école Akita-Ranga, école des peintres hollandais à Akita, petite ville traditionnelle et surtout un de ses peintres Shozan Satake. Il exécuta le tabeau *Un oiseau chinois sur le pin* (1778)⁽⁸⁹⁾. Un autre peintre, Naotake Onoda (1749–1780) fit le tabeau *L'Étang*

Shinobazu⁽⁹⁰⁾, en y ajoutant une autre perspective, perspective aérienne. Certes, sa perspective ressemblerait à la perspective linéaire mais elle est celle de premier plan et d'arrière-plan sans plan moyen. Les artistes d'estampes et de tableaux occidentaux comme ceux d'Akita Ranga l'acceptèrent plus souvent que la perspective traditionnelle. Hiroshige et Hokusai préférèrent cette perspective japonaise comme on le voit dans les estampes: *Suido-bashi*, *Surugadai* (1857)⁽⁹¹⁾, et *Fukagawa-Suzaki-Hyakumantsubo* (1857)⁽⁹²⁾, de la série *100 Vues de lieux célèbres à Edo* de Hiroshige, et aussi *Kosbu-Mishimagoe*, de la série *36 Vues de Fuji* (1830?). D'où la recherche très japonaise de nouvelles visions réalistes et narratives ou imaginaires. On voit au premier plan un aigle représenté de façon très réaliste et très accentuée dans l'estampe *Suido-bashi*, *Surugadai*, une carpe dans *Fukagawa-Suzaki-Hyakumantsubo*, la proue d'un bateau dans *Vue depuis Ushibori dans la province de Hitachi* de Hokusai. Par contre, on voit à l'arrière-plan des paysages plus ou moins stylisés qui nous représentent leur situation géographiques, climatiques et des mœurs. Une telle accentuation des figures au premier plan dans une représentation très réalites était faite pour une plus grande accélération de vente, d'après Junnichi Okubo⁽⁹³⁾, conservateur de l'exposition de toutes les *100 Vues de lieux célèbres à Edo*, en 2007. Les amateurs de cette époque à Edo auraient préféré cette accentuation des figures et leur réalisme. Or, pourquoi la vision réaliste ? Elle ne se retrouvait pas avant Utamaro, Hiroshige et Hokusai. Ces artistes auraient appris la technique réaliste de l'école Akita Ranga et celle des dessin d'après nature que Chin Nan Pin (1682-1760?), peintre chinois vint enseigner au Japon. Utamaro en laissa *Une sélection d'insectes dessinées Ebon-Mushierami* (1788), Hokusai *La Manga*. Pendant cette époque, la Honso-gaku, une sorte d'histoire naturelle positiviste influencée par la science hollandaise plutôt occidentale, était très populaire, comme

le montre le tableau *Hortensias avec deux coqs*⁽⁹⁴⁾ de Jakuchu (1718–1800). Comme Jakuchu, ils n'étaient pas tout de même contents de copier les choses réelles mais d'y ajouter des fantaisies, bien sûr. Alors la vision double passionnera les artistes aussi japonais qu'occidentaux, parce qu'elle pourra conduire à plusieurs directions plastiques, soit l'une pour un espace de plans multiples, de point de vue divers, soit l'une pour une composition en diagonale nous transportant vers le dehors, soit l'une pour l'emploi de couleurs plus pures et plus vives, moins réalistes ou moins vraisemblables par des aplats traités en silhouettes (ici ce qu'il faut dire en plus, c'est que les couleurs vives proprement dites japonaises comme le bleu prussien étaient importées de l'Occident), soit l'autre pour un nouvel espace plus artistique, moins réaliste.

Or, ce qui fait sentir inconsciemment comme beau dans la composition des peintures occidentale et japonaise, c'est la section d'or chez les artistes occidentaux et la section d'égalité, division géométriquement égale chez les japonais. D'après le *Japonisme du beau* par Hideki Mitsui⁽⁹⁵⁾, la première est considérée comme celle la plus belle depuis l'antiquité grecque pour s'appliquer à la composition de symétrie et de proportion d'objets d'art et à l'architecture, tandis que la dernière comme la plus simple et la plus belle pour s'appliquer à la composition d'asymétrie et de marge ou de diagonale d'objets d'art et à l'architecture. La dernière peut remonter jusqu'au Emaki du 12e siècle dont le rouleau peint du *Dit du Genji*, autrement dit la perspective parallèle, que l'Occident abandonna avant la Renaissance. Mais on retrouve ces deux sections dans l'estampe *Kosbu–Kajikazawa* de Hokusai.

6. La réimportation de la perspective linéaire avec les aplats neutralisés

La perspective d'estampes japonaises comme celle de certaines Hiroshige et Hokusai est constituée de la perspective linéaire plus ou moins réaliste et aussi de la perspective à vol d'oiseau ou à vue plongeante ou parallèle, chère aux rouleaux peints à main très narratifs où plusieurs récits pas consécutifs se visualise l'un après l'autre sans rupture. Et les caractères d'estampes japonaises, gravures sur bois imposent aux artistes d'employer des couleurs par des aplats traités en silhouettes. De telles perspective et de tels coloris japonisés avec la section d'égalité, division géométriquement égale probablement venue de la perspective parallèle, importés en Europe surtout en France, auraient passionné les artistes français comme Manet, Degas, Monet, Van Gogh et Gauguin. Tout à fait mécontents de l'art officiel ou académique et aussi de son esthétique, ils auraient voulu s'orienter vers d'autres directions. C'est parce que les caractères d'estampes japonaises remarqués chez eux traduisent bien «la formation plastique du processus d'analogie que ne le ferait le déroulement de la chronologie individuelle de chaque maître»⁽⁹⁶⁾. En réalité, pour l'art officiel ou académique, les estampes japonaises n'étaient pas acceptables. Aux États-Unis, les intellectuels les refusèrent, en les considérant comme des vulgaires, des scènes banales de la vie quotidienne pour mieux estimer les peintures Yamato—e beaucoup plus raffinées et très originales comme les Emaki dont *le dit du Genji* de Tosa Mitsuoki (1617–1691), les peintures chinoises dont celles de Sesshu (1420–1506) et de Shubun (1414–1463). Mais certains amateurs de japonisme ou les expositions universelles de 1867, de 1878, et de 1889 où se trouvaient beaucoup d'objets d'art japonais leur montrèrent quelques exemples à intérioriser comme nouveaux types possibles,

alors qu'apparurent plusieurs publications de l'art et de l'esthétique japonais comme le faisaient le critique d'art Théodore Duret⁽⁹⁷⁾ et le grand collecteur anglais William Anderson⁽⁹⁸⁾, médecin habitant à Edo. Or, pourquoi les peintres rénovateurs français comme Manet, Degas et Gauguin s'intériorisent le japonisme, sans le considérer comme un accent exotique ni comme un motif à aimer ? Pour sortir de la situation plastique sans issue, ils auraient pu transformer ou déformer la perspective linéaire traditionnelle en eux-mêmes ou bien l'abandonner ou en inventer une autre. Mais pour les peintres qui avait une formation académique comme Manet et Degas, il aurait été très difficile de transformer ou déformer la perspective linéaire traditionnelle en eux-mêmes ou bien à plus forte raison de l'abandonner ou d'en inventer une autre. Devant eux dans la situation plastique sans issue, l'apparition de la perspective double, de la représentation de l'espace et des surfaces, du traitement de la lumière et des ombres, du découpage de l'image, des nouveaux formats et de la division spéciales d'estampes japonaises n'aurait-elle pas été un heureux concours de circonstances ? N'est-ce pas parce que les caractères plastiques d'estampes japonaises étaient des modèles proches à introduire dans leur peinture, mais virtuellement ceux de la peintures traditionnelle bien décalée ? Ou bien n'est-ce pas parce que ces caractères étaient moins attirants et plus attirants à la fois ? Alors, est-ce une sorte d'orientalisme, représentation cachée des désirs culturels inconscients ?

7. L'orientalisme contre le japonisme

Comment l'orientalisme vu chez les peintres romantiques, académiques, impressionnistes et même Matisse ou Picasso est-il différent du japonisme ? Comme on le retrouve dans de différents mouvements picturaux du 19e siècle et chez des artistes très variés, il

est très difficile de découvrir une sorte de style particulier propre à l'art orientaliste comme chez Horace Vernet, Ingres, Delacroix, Chassériau, Gérôme, Liotard, et même Renoir ainsi que chez Matisse et Picasso. Au niveau de la technique plastique, il n'est pas donc identique au japonisme, bien qu'on retrouve une aspiration ou une curiosité vers les choses et les mœurs des civilisations étrangères dans l'orientalisme et le japonisme, ce qui est opposé à ce qu'Hidemi Inaga insiste dans son livre: *L'Orient de la peinture*, en retrouvant quelques aspects d'orientalisme même dans tout le japonisme⁽⁹⁹⁾. Certes, parmi les peintres japonisants, il y en a qui préfèrent à dépeindre des femmes japonaises comme objets exotiques sexuels ou fantasmés. Tant que les expositions universelles contribuèrent à l'expansion du colonialisme ou de l'impérialisme dans le monde de l'Orient, le japonisme sous leur règne ou imprégné de colonialisme, autrement dit japonisme dont les objets d'art étaient susceptibles d'être exploités, n'y était pas tout à fait étranger. Mais tout le japonisme n'est pas toujours orientaliste surtout dans les détails comme on a vu en haut. Comme l'orientalisme est à la base du monde occidental comme le dit E. W. Said dans son livre *Orientalisme*⁽¹⁰⁰⁾, il ne changerait pas cent ans ou deux cents ans. Les peintres orientalistes choisissent comme motifs préférés à représenter des choses orientales à leur manière, tandis que les japonisants s'intériorisent quelques caractères du japonisme pour changer de technique plastiques. Ces caractères sont originellement occidentaux, et déformés ou décalés comme on a vu en haut. C'est comme si les caractères occidentaux d'origine revenaient en Europe, transformés, amalgamés avec ceux japonais et devenus modernisés. Certains anthropologues ou sociologues culturelles diraient-ils que c'est un pré-phénomène culturel local-global (mondial) ?

Le principe de l'orientalisme a pour critère de distinguer l'homogène et l'hétérogène, l'agréable et le non agréable pour considérer l'un

comme l'occidental mais l'autre comme l'oriental. Il constitue une hiérarchie de valeurs, une vision du monde. Et le principe du japonisme a tout de même pour critère de distinguer l'utilisable et l'inutilisable, l'intériorisable et le non intériorisable, l'agréable et le non agréable pour considérer l'un comme l'occidentalizable mais l'autre comme le non occidentalizable. Il constitue une hiérarchie de valeurs de la nouvelle peinture. Parce que les peintres japonisants ne choisissaient comme modèles à introduire dans leur peinture que certaines images et figures des estampes japonaises avec certaines de leurs techniques plastiques. Pour eux, il ne s'agissait pas de mieux comprendre la culture japonaise comme celle d'autre. Il ne faut pas donc les mettre à côté des orientalistes, qui s'intéressaient mieux la vie quotidienne ou les mœurs réelles. Le japonisme intériorisé mais encore un peu exotique contribue à moderniser l'art traditionnel et à pluraliser la scène artistique moderne. Mais est-ce encore un élément d'autre dans l'intérieur du monde artistique moderne ? Ou est-ce un élément déjà mieux intériorisé dans l'art contemporain ? Dans le premier, on peut encore avoir une meilleure discussion dans le terme «local-global (mondial)». Mais dans le dernier, n'est-il pas déjà inutile de poser une telle question ?

8. Conclusion

Le japonisme ne fut pas seulement accueilli dans le domaine de la peinture mais encore son aspect décoratif se vit introduire par des kimono dans celui de la mode dont celle de Mariano Fortuny (1871–1949) ou de Paul Poiret (1879–1944), et aussi dans celui de papiers peints. D'autre part, les motifs naturels japonisants, fournis par des dessins d'insectes, d'animaux et de plantes comme *Une sélection d'insectes dessinées Ebon-Mushierami* d'Utamaro, ainsi que beaucoup

d'estampes de plantes et de poissons de Hokusai, apparurent dans le domaine d'objets d'art et aussi dans celui de l'art nouveau⁽¹⁰¹⁾. On peut dire que le japonisme était le plus influent des phénomènes artistiques et artisanaux du 19e siècle et du début du 20e siècle en Europe. Il faudra mettre plus de pages pour l'étudier à fond du point de vue esthétique modernisée mais encore du point de vue cultural au niveau des recherches anthropologiques ou sociologiques, destinées à éclaircir le japonisme comme pré-phénomène local-global(mondial). Mais du moins dans le domaine de la peinture, pourrait-on dire ici que le japonisme était une révolution esthétique, ou bien une rénovation esthétique qui décale ou déforme l'esthétique traditionnelle dans un autre intérieur du monde artistique moderne ou contemporain ?

Notes

- (1) Cet article, fondé sur l'intervention demandée que j'ai faite comme professeur invité dans le séminaire du Centre de recherche «Images et cognitions» (CRIC), dirigé par Christophe Génin à l'école doctorale Arts-plastique esthétique et science de l'art de l'Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), le 5 novembre 2007, est revu, augmenté et recomposé sous l'angle des études sur les phénomènes locaux-globaux (mondiaux), global studies at Center for global studies à l'Université Seijo.
- (2) Cf. Huyuji Domon, *Sadayakko Kawakami — pour mieux connaitre toute sa vie*, éd. Seibido-Shuppan, 1984.
- (3) Cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, traduit de l'allemand par Olivier Séchan, Chêne/Hachette, 1982, pp.8-44.
- (4) Le Petit Robert comme le Trésor, indique: «japonisme: n.m. (1876; de japonais), Rare. Goût pour les objets d'art japonais».
- (5) Gabriel P. Weisberg, "Philippe Burty and a Critical Assessment of Early Japonisme", *Japonisme in Art, an International Symposium*, Kodansha international, 1980, p.116. Cf. Philippe Burty, Série

- d'articles in *Renaissance littéraire et artistique*: « japonisme I », mai 1972, pp.25-26, « japonisme II », juin 1972, pp. 59-60, « japonisme III », juil. 1972, pp.83-84, « japonisme IV », juil. 1892, pp.106-107, « japonisme V », août 1972, pp.122-123, « japonisme VI », mai 1972, pp.2-5.
- (6) Cf. Eugène Delacroix (1798-1863), *Les Scènes des Massacres de Scio*, 1824, Huile sur toile, 417×354cm, Paris, Musée du Louvre; *La Mort de Sardanapale*, 1827-1828, huile sur toile, 392×496cm, Paris, Musée du Louvre.
 - (7) On en retrouve dans certains tableaux de Delacroix mais aussi dans ceux de Théodore Chassériau représentant des femmes nues au style orientaliste.
 - (8) Cf. Maurice Johnson, Kitagaki Muneharu, Philip Williams, *Gulliver's Travels and Japan: A New Reading*, January 1977, Moonlight Series No. 4: <http://www.jaffebros.com/lee/gulliver/moonlight/index.html>.
 - (9) Par le savant des langues orientales, August Pfizmaier (1808-1887). Il a traduit aussi des poèmes du *Man'yōshū*, « recueil de dix mille feuilles », la première anthologie de poésie japonaise qui contient 4 516 poèmes du IV^e au VIII^e siècle sur divers sujet. Pfizmaier s'intéressait certainement au récit du Ukiyogata- Rokumai-Byobu.
 - (10) Cf. Commodore M. C. Perry, *The Narrative of the Expedition to the China Seas and Japan*, 1852-1854, Paperback, 1980 ; Masayuki Okabe, « Aux États-Unis. — Par l'est et dans le japonisme féministe », *L'Introduction au japonisme*, édité par la Société du japonisme et publié par shibunkakushuppan, Kyoto, 2001 (1^{ère} édition, 2000), pp.90-109; Le catalogue de l'exposition *Pursuit of Beauty: Americans and Aesthetic Movement*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986-87, p.20; Henry Adams, « John La Farge, Discovery of Japanese Art », *Art and Antiques*, Mars, 1985, pp.60-65.
 - (11) L'influence de la technique au pinceau de la peinture à l'encre se retrouve plus ou moins chez Millet, Daubigny, Rousseau, Manet, Monet, Degas et Toulouse-Lautrec. Cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme*. pp.381-383.
 - (12) Cf. Rutherford Alcock, *The capital of the tycoon: a narrative of a three years' residence in Japan*, London, Longman, Green,

- Longman, Roberts, & Green, 1863 (reprinted: St. Clair Shores, Mich.: Scholarly Press, 1969).
- (13) Cf. Théodore Duret, «L'art japonais — Les livres illustrés, les albums imprimés Hokusai», *Les Gazettes des beaux-arts*, août-oct, 1882.
- (14) Cf. Shuji Takashina, «qu'est-ce que le japonisme ?», *L'Introduction au japonisme*, op.cit., pp.3-25.
- (15) Cf. Rutherford Alcock, *Art and art industries in Japan*, Bristol: Ganesha Pub. (Tokyo: Edition Synapse), 1999.
- (16) Cf. G. Charpentier, Paris, 1878; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1078870.image.f2.pagination>.
- (17) Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883, 1886. Cf. Louis Gonse, «L'art japonais et son influence sur le goût européen», *Revue des arts décoratifs*, XV000, 1898, pp.97-116.
- (18) Siegfried (Samuel depuis sa naturalisation) Bing est né à Hambourg en 1838 et mort à Vaucresson en 1905.
- (19) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.12; cf. Marcus B. Huish, *Japan and its arts*, B.T. Batsford and the Fine Arts Society of London, pp.242-251.
- (20) Edmond de Goncourt, *Hokusai*, Paris, G. Charpentier, 1896.
- (21) Édmond de Goncourt, *Utamaro, le peintre des Maisons vertes*, Paris, Flammarion, 1891.
- (22) Édouard Manet, 1866, huile sur toile, 161 × 97 cm, Musée d'Orsay.
- (23) Édouard Manet, 1863, huile sur toile, 130,5 × 190 cm, Musée d'Orsay.
- (24) Édouard Manet, 1867, huile sur toile, 252 × 305 cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle.
- (25) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.23.
- (26) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.23 et fig 58 (gravure sur bois, polychrome, 38 × 26 cm, Ratisbonne, collection Franz Winzinger, p.39). Mais il se trompe de titre. Il faudrait le remplacer par «La femme de Jutaro, Orié».
- (27) Sharaku Toshusai, gravure sur bois, polychrome, 34 × 14,3 cm. Peut-on identifier l'estampe *Oniji Otani III* inversée et *Le Joueur de fifre* au niveau formel ?
- (28) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.23.
- (29) Il va sans dire qu'il faut distinguer le portrait comme le *Joueur de fifre* de ceux comme le *Philosophe* (1865-1867), le *Portrait*

de *Théodore Duret* (1868). Dans ceux-ci, Manet emploie des ombres autrement que dans celui-là. Il vaud mieux retrouver une influence de Diego Vélasquez dans ceux-ci.

- (30) Émile Zola, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine. «Tel», Paris, Gallimard, 1991, p.117.
- (31) Édouard Manet, 1868, huile sur toile, 146 × 114 cm, Musée d'Orsay.
- (32) Cette figure de Rikisi-e pourrait influencer la composition du *Joueur de fifre* mieux que les estampes japonaises déjà citées. Cf «Les influences d'estampes japonaises sur certains peintres impressionnistes: chez Van Gogh et Gauguin, le catalogue de l'exposition de toutes les *100 Vues de lieux célèbres à Edo* de Hiroshige Utagawa, Tokyo, Musée universitaire des arts de Tokyo, 2007, pp.12-16.
- (33) Édouard Manet, 1863, huile sur toile, 130,5 × 190 cm, Musée d'Orsay.
- (34) Édouard Manet, 1862-1863, huile sur toile, 208 × 264,5 cm, Musée d'Orsay.
- (35) Édouard Manet, 1873-1874, huile sur toile, 113 × 166 cm, Musée d'Orsay.
- (36) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.25.
- (37) Ou *Bateaux au soleil couchant*, Édouard Manet, 1869, aquarelle sur papier, 43 × 94 cm, collection particulière.
- (38) Ou *Bateaux au soleil couchant*, Édouard Manet, 1869, aquarelle sur papier, 43 × 94 cm, collection particulière.
- (39) Hiroshige Utagawa, Feuille de la série *Paysage célèbres de plus de 60 provinces*, gravure sur bois, polychrome, oban, 33,2 × 22,5 cm, Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, legs Exner.
- (40) Hiroshige Utagawa, Feuille de la série *Paysage célèbres de plus de 60 provinces*, gravure sur bois, polychrome, oban, 33,2 × 22,5 cm, Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, legs Exner.
- (41) Édouard Manet, 1872-1873, huile sur toile, 98 × 114 cm, Wasngington, National Galley of Art.
- (42) Pour le Rouleau peint du *Dit du Genji*, il en reste plisieurs versions. Cette image appartient au Muséum Tokugawa, Nagoya.
- (43) Seiji Ooshima, *Le japonisme — autour des impressionnistes et des*

- estampes Ukiyoe*, Tokyo, Bijutsukoronsha (Kodansha gakujutsu Bunko), 1980 (1992), p. .
- (44) Katsusika Hokusai, 1830, gravure sur bois, polychrome, 25,5×38,8cm, collection particulière. Cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.25.
- (45) Wildenstein Danie, Claude Monet, Lausanne, Paris, 1974, Vol. I, nos 647, 648, 649, vol.III, nos 1152, 1153, 1250; cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.414. Pour mieux connaître le japonisme chez Monet, Cf. Akiko Mabuchi, *Le japonisme*, Tokyo, Brucke, 1997.
- (46) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.25.
- (47) Claude Monet, huile sur toile, 145×132cm, Musée national d'Art occidental, Tokyo.
- (48) Suzuki Harunobu, gravure sur bois, polychrome et impression nishiki-e, 28×31cm, Tokyo, Musée national d'Art occidental.
- (49) Henri Rivière, gravure sur bois, en couleurs, 28×36,5cm, Tokyo, Musée national d'Art occidental.
- (50) Georges Seirat, vers 1886, huile sur toile, en couleurs, 79,5×63cm, Otterloo, Rijksmuseum Kröller Müller.
- (51) Georges Seurat, *Le Bec du Hoc*, 1885, Huile sur toile, 64,8×81,6cm, Londres, Tate Galley.
- (52) Cf. L'affiche de Henri Privat-Livemont (1861-1936), *Absinthe Robette*, 1896; *la jupe-paon*, illustrations de Aubrey Beardsley 1872-1898 pour *Salomé* d'Oscar Wilde, 1892, et aussi Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), l'affiche pour les *Motocycles Comiot*, 1899.
- (53) Édgar Degas, vers 1877-1880, huile sur toile, 66×81cm, Hakone, Musée d'Orsay.
- (54) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 35,3×24cm, Cologne, Museum Ostasiatische Kunst.
- (55) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 35,3×24cm, Cologne, Museum Ostasiatische Kunst.
- (56) Édgar Degas, pastel sur carton, 62×65cm, Paris, Musée d'Orsay.
- (57) Utamaro Kitagawa, gravure sur bois, polychrome, 37,5×25,5cm, Paris, Bibliothèque nationale.
- (58) Édgar Degas, pastel sur papier, 60×69cm, farmington, Connecticut, The Hill Stead Museum.

- (59) Katsushika Hokusai, extrait de la *Manga*, croquis variés, Vol.9, gravure sur bois en deux couleurs, koban, 24×14,5 cm, Tokyo, Yujiro Shinoda.
- (60) Katsushika Hokusai, gravure sur bois en deux couleurs, koban, 24×14,5 cm, Tokyo, Yujiro Shinoda; Tokyo, Unsono, 2007.
- (61) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban yoko-e, 22,3×34,7 cm, Hoedo, collection particulière.
- (62) Katsushika Hokusai, 1830, gravure sur bois, polychrome, 25.5×38,8 cm, collection particulière.
- (63) Édgar Degas, Huile sur toile, 92×68 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- (64) Édgar Degas, Les Repasseuses 1884, Huile sur toile 76×81 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- (65) Henri Fantin-Latour, 1872, Huile sur toile, 160×225 cm, Musée d'Orsay.
- (66) Henri de Toulouse-Lautrec, lithographe, polychrome, 136,5×93,3 cm, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.
- (67) Vincent Van Gogh, huile sur toile, 92×75 cm, Paris, Musée Rodin.
- (68) Vincent Van Gogh, huile sur toile, 55×46 cm, Amsterdam, Musée Vincent Van Gogh.
- (69) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 35×22.5 cm, collection particulière.
- (70) Vincent Van Gogh, huile sur toile, 55×46 cm, Amsterdam, Musée Vincent Van Gogh.
- (71) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 33,8×21.8 cm, Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
- (72) La 2e lettre à Émile Bernard, la Correspondance complète, Paris, Gallimard-Grasset, 3 vols, 1960 (1990); Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p. 42.
- (73) Vincent Van Gogh, huile sur toile, 73×92 cm, Zurich, Collection Émile Bührle.
- (74) Paul Gauguin, huile sur toile, 73×92 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
- (75) Katsushika Hokusai, extrait de la *Manga*, croquis variés, Vol.11, gravure sur bois en deux couleurs, koban, 24×14,5 cm, Tokyo, Yujiro Shinoda.
- (76) Paul Gauguin, huile sur toile, 92×72 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- (77) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 33.3×

- 22.2cm, Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
- (78) Kuniyoshi Utagawa, de la suite des femmes subtiles et vaillantes (Kenyu Fujo Kagami), gravure sur bois, polychrome, oban, 37×24cm, Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
- (79) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.225.
- (80) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p.19.
- (81) Moronobu Hishikawa, peint sur toile en soie, 63.0×31.2 cm, Tokyo, Muséum national.
- (82) L'Atelier Seminario, peint sur papier, 166,2×460,4 cm, Tokyo, musée Suntory.
- (83) Naizen Kano, peint sur papier, 166,7×345cm, Kyoto, Toyokunijinja.
- (84) Pour savoir l'histoire des Ukiyo-e, cf. *L'histoire des Ukiyo-e, l'édition en couleur*, dirigée par Tadashia Kobayashi et publiée Atsushi Oshita, Tokyo, Bijutsushuppansha, 1998; Tadashi Kobayashi, *Les charmes des Ukiyo-e*, Tokyo, Bijinesukyoikushuppansha, 1984; Shuichiro Takahashi, *250 ans des Ukiyo-e*, 1967.
- (85) Pour savoir Uki-e, cf. Fumikazu Kishi, *La perspective à Edo*, Tokyo, Keisoshobo, 1994.
- (86) Masaccio, fresque, 667×317cm, Florence, l'église Santa Maria Novella.
- (87) Masanobu Okumura, gravure sur bois, en couleur, yoko oban-beni-e, 30,1×44,3 cm, Kobe, Musée municipal Nanban de Kobe. Shigemi Inaga, «La Transformation de la perspective linéaire au Japon et son retour en Europe», *L'Orient de la peinture*, Nagoya, la Presse universitaire de Nagoya, 1999, pp.72-146.
- (88) Pour mieux connaître la juxtaposition des deux perspectives, cf. Shigemi Inaga, «La Transformation de la perspective linéaire au Japon et son retour en Europe», *L'Orient de la peinture*, Nagoya, la Presse universitaire de Nagoya, 1999, pp.72-146.
- (89) Shozan Satake, peinture sur soie, 173×58cm, collection particulière.
- (90) Naotake Onoda, peinture sur soie, 98,5×132,5cm, Akita, Muséum municipal.
- (91) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 35,3×24 cm, collection particulière.
- (92) Hiroshige Utagawa, gravure sur bois, polychrome, oban, 35,3×24 cm, collection particulière.

- (93) Junnichi Okubo, «les 100 Vues de lieux célèbres à Edo, vues d'après leur composition», le catalogue de l'exposition de toutes les 100 Vues de lieux célèbres à Edo de Hiroshige Utagawa, Tokyo, Musée universitaire des arts de Tokyo, 2007, pp.6-11.
- (94) Jakuchu Ito, peinture sur soie, 35,3×24cm, collection Price.
- (95) Hideki Mitsui, «l'esthétique du japonisme», *Le japonisme du beau*, collection Bunshun-Bunko, Tokyo, Bungeishunju, 1999, pp.153-191.
- (96) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, p. 11.
- (97) Théodore Duret, *Voyage en Asie*, Paris, Charpentier, 1874; «L'art japonais, les livres illustrés, le albums imprimés, Hokusai», *Gazettes des beaux-arts*, 1882, la deuxième période, pp.113-131 et pp.300-318; *Critique d'Avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885.
- (98) Whiliam Anderson, *Pictorial Arts of Japan*, London, Sampson Low, M.C.R, 1886.
- (99) Shigemi Inaga, «L'orientalisme en peinture et la limite de représentation», *L'Orient de la peinture*, op.cit., pp.9-69.
- (100) Edward. W. Said, *Orientalisme*, New York, Georges Borchardt Inc, 1978.
- (101) Les motifs naturels des objets d'art par Émile Gallé serait bien influencés par nombre de dessins de Hokkai Takashima, peintre, ingénieur et botaniste japonais (1850-1931), pendant son séjour à Nancy.