

Du Japonisme et de la peinture

Ou des choix esthétiques japonais et français et de leurs influences réciproques¹

Sabine Savornin

Introduction

Engouement et influence exercés par l'art japonais sur les artistes occidentaux après la seconde moitié du XIX^e siècle : telle est généralement la définition du mouvement appelé « japonisme »², phénomène encore quelque peu méconnu ou, tout au moins, dont l'importance tarde à être reconnue. Cette définition ne semble pas faire l'objet de controverse. Elle peut sembler néanmoins erronée en raison, d'une part, de la datation du mouvement et, d'autre part, du type d'influence exercée.

Si le japonisme tend effectivement à faire apparaître la seconde partie du XIX^e siècle comme une période de découverte de l'art japonais en Europe, nous verrons que les échanges artistiques entre le Japon et l'Occident sont bien antérieurs à cette date. Analysant la nature des influences artistiques nées de ces échanges, nous constaterons que les oeuvres japonaises qui influenceront les artistes occidentaux à la fin du XIX^e siècle sont des œuvres ayant été influencées auparavant par l'art occidental. La prise en compte de ce phénomène conduit à une relecture du japonisme et des mouvements artistiques qui le bordent.

Nous envisagerons ces deux aspects -antériorité du mouvement et influences réciproques- en replaçant les mouvements artistiques dans leur contexte historique et culturel et en nous attachant plus particulièrement, parmi les artistes occidentaux, aux artistes français. Nous considérerons le rôle de la peinture, d'une part, à partir de

¹ Cet article a fait l'objet d'une communication lors du Colloque international Cultures Croisées Japon-France qui a eu lieu du 25 au 27 septembre 2006 à l' Université de Cergy Pontoise. Le colloque était organisé conjointement par l'Université de Cergy-Pontoise et l'Université Préfectorale d'Osaka qui, sous la direction de M. Masahiro Terasako, a réuni les communications en plusieurs langues (japonais, français, anglais).

² Ce terme aurait été employé pour la première fois par le collectionneur d'art français Philippe Burty (1830-1890) vers 1870.

l'emploi de la perspective et, d'autre part, à partir de la notion de « place du spectateur » définie par Michael Fried. Nous reconsidérerons alors la présentation actuelle du japonisme en Histoire de l'Art.

1. Diffusion de l'art japonais à la fin du XIX^e siècle et datation du japonisme

Il semble que c'est effectivement au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle que le grand public découvre l'art japonais.

1.1. Expositions

Ce sont surtout les Expositions Universelles qui permettent au grand public de se familiariser avec l'art japonais. Si le Japon participe pour la première fois à l'une d'entre elles en 1862 à Londres, c'est à Paris qu'a lieu sa première manifestation officielle. Ces expositions, où la participation du Japon s'accroît d'année en année, ont un impact considérable dans chaque pays³. En marge de ces événements, la diffusion des *ukiyo-e*⁴, se fait par le biais d'expositions diverses organisées par des artistes, galeristes, ou collectionneurs. La première exposition composée uniquement d'estampes est due à Vincent Van Gogh et son frère Théo et a lieu, en 1887 au Tambourin⁵. Parmi les galeristes qui suivent cet engouement, citons Durand-Ruel qui, en 1893, expose dans sa célèbre galerie de tableaux impressionnistes des œuvres de Kitagawa Utamaro (1753-1806) et Andō Hiroshige (1797-1858) œuvres également réunies, comme celles exposées par Van Gogh, par Samuel Bing (1838-1905). Ce dernier -grand collectionneur, marchand d'art japonais et principal fournisseur d'estampes japonaises auprès des artistes français-, organisait également des expositions particulières dans ses salles.

3 Parmi les Expositions Universelles ayant lieu à Paris, celle en 1867 et, plus encore, celle en 1878 rencontrent un vif succès (c'est d'ailleurs après cette exposition que le marchand d'art japonais Hayashi Tadamasa (1851-1906) restera à Paris).

⁴ Images du monde flottant.

⁵ Van Gogh avait l'habitude de passer ses soirées avec ses amis peintres (notamment Gauguin) dans ce cabaret tenu par un ancien modèle de Gérôme, la Segattori.

1.2. Publications

La fin du XIX^e siècle voit également la publication de nombreux articles⁶, ouvrages et revues qui contribuent à une meilleure connaissance du Japon. Ces ouvrages touchent à différents domaines⁷. Concernant les publications participant à une plus large diffusion de l'art japonais, nous pouvons citer *L'art Japonais*, publié en 1886 par Louis Gonse (1846-1921) -collectionneur d'art japonais⁸ mais également critique d'art-, puis, en 1891, la biographie d'Utamaro (*Utamaro le peintre des maisons vertes, l'art japonais au XVIII^e siècle*) suivie en 1896 par celle d'Hokusai (1760-1849), toutes deux publiées par Edmond de Goncourt⁹ (1822-1896). Parmi les revues qui paraissent à l'époque, une de celles qui jouèrent un rôle important dans la diffusion de l'art japonais est celle fondée par Samuel Bing et intitulée *Le Japon artistique*¹⁰.

La fin du XIX^e siècle correspond donc effectivement à une période de large diffusion de l'art japonais. C'est aussi l'époque de la reprise des échanges commerciaux entre le Japon et certains pays occidentaux.

1.3. Intervention américaine et « reprise » des échanges avec l'occident

D'après la définition généralement donnée du japonisme, l'art japonais aurait été maintenu à l'écart de l'occident pendant plus de deux siècles et aurait été découvert suite à la « réouverture » du Japon, après l'intervention du Commodore Perry. Effectivement, après que ce dernier, venu d'abord en 1853, revînt, encore plus menaçant, l'année suivante, le Japon acceptera de signer un traité commercial avec les Etats-Unis. Ce traité, suivi par toute une série de traités entre le Japon et certains pays occidentaux¹¹, marque la fin d'une période où le Japon s'était volontairement fermé aux échanges extérieurs. Ainsi le japonisme correspond, au Japon, à une période de profondes mutations. Il s'agit du commencement de l'ère Meiji (1868-1912) durant laquelle le Japon, dans un mouvement appelé *bunmei kaikan* -Civilisation et Lumières- entreprend

6 Dont ceux de Emile Zola (1840-1902), ardent défenseur de l'œuvre de Manet (1832-1883).

7 Ainsi plusieurs ouvrages paraissent à cette époque visant à mieux faire connaître la littérature japonaise.

⁸ Lors de l'Exposition Universelle de 1889, une centaine de livres et de gravures de sa collection est exposée.

9 Hayashi Tadamasu apporta son aide à de Goncourt et à Gonse.

10 Cette revue, fondée en 1888 était publiée en trois éditions (française, anglaise et allemande).

11 Notamment avec la Grande-Bretagne, la Russie et la France.

des réformes qui tendent à « occidentaliser » le pays. Mais, auparavant, le Japon n'avait pas été coupé de toute influence extérieure. Quant à l'Europe, à la fin du XIX^e siècle, elle ne découvre pas un art dont elle n'aurait eu aucune connaissance jusque-là.

2. Le Japon et l'occident : des échanges antérieurs au japonisme

L'Occident découvre le Japon grâce à Marco Polo (1254-1324)¹² et sera dès lors fasciné par ce pays¹³. Dès 1543, marchands portugais et missionnaires jésuites se rendent dans l'archipel nippon¹⁴. Les échanges se multiplient, les premiers dictionnaires apparaissent, idées et livres circulent tant au Japon qu'en Occident jusqu'en 1639, date à laquelle le shōgun Iemitsu¹⁵ décide d'interdire les échanges avec l'extérieur. Commence alors une période dite de « fermeture » volontaire aux échanges extérieurs -appelée en japonais « *sakoku* » ou politique d'isolement, de fermeture aux étrangers – pendant laquelle des échanges sont néanmoins permis avec trois pays : la Chine, la Corée et la Hollande.

2.1. « Fermeture » et échanges entre le Japon et l'occident

A partir de 1641 les Hollandais – plus précisément la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales- sont donc les seuls occidentaux autorisés à commercer avec le Japon. Installés à Deshima -petit¹⁶ îlot artificiel situé dans le port de Nagasaki et relié à la ville par un pont- il sont néanmoins maintenus à l'écart du sol japonais et contrôlés. Ils obéissent à une réglementation stricte et nombre d'objets ou ouvrages sont interdits aussi bien à l'importation qu'à l'exportation. Néanmoins, les échanges artistiques et culturels perdurent, notamment du fait de la contrebande et de l'engouement pour les *rangaku* ou « études hollandaises », par extension « études occidentales »¹⁷.

2.1.1. Contrebande, collections et récits de voyages

Parallèlement aux échanges autorisés, une forte contrebande s'organise qui permet

¹² Qui le nomme alors Cipango.

¹³ Pour Marco Polo c'est un pays civilisé et riche, suscitant alors curiosité et convoitise. Cette image fascinante perdurera - l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert (1751-1772) le décrit comme invincible- et sera renforcée durant la période de fermeture.

¹⁴ Plus précisément sur l'île de Tanegashima.

¹⁵ Troisième shōgun de la dynastie des Tokugawa.

¹⁶ 120 x 75 mètres environ.

¹⁷ Ces études recouvraient les sciences occidentales en général mais sont appelées ainsi du fait que les Hollandais représentaient alors le seul contact avec l'Occident.

notamment aux Hollandais -ou Allemands, tel Engelbert Kaempfer (1651-1716), chirurgien à l'Ambassade de Hollande au Japon entre 1690 et 1692- de constituer d'importantes collections qui circuleront dès lors en Europe. Ces collections contiennent des objets en bronze, des meubles laqués ou peints, des céramiques, des instruments de musique, des vêtements, mais également nombre d'estampes, livres, dessins... Outre Kaempfer, le « précurseur » de ces collections, nous pouvons citer Peter Thunberg (1743-1828) qui séjourna au Japon de 1775 à 1777 ou Isaac Titsingh (1745-1812) qui dirigea quant à lui la colonie hollandaise de 1780 à 1783. La collection la plus importante est celle constituée par Philipp Franz Siebold (1796-1866), naturaliste et physicien allemand, envoyé par la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales dans le cadre d'une expédition scientifique. Il séjourna au Japon entre 1823 et 1829, date à laquelle ses activités de contrebande étant découvertes, il est expulsé du pays. Outre les objets, les récits de voyage, traduits souvent en plusieurs langues, permettent une meilleure connaissance du Japon. Ainsi Kaempfer, Thunberg et Titsingh publient-ils un récit de leur expérience au Pays du Soleil Levant. De même Siebold publie-t-il un ouvrage *-Voyage au Japon*¹⁸ - qui rencontrera un vif succès¹⁹ et dont les riches illustrations s'appuient sur son importante collection.

Il est donc possible, en Europe, bien avant les dates généralement admises du japonisme, de voir des estampes japonaises et de se familiariser avec la civilisation nippone et ses différents arts.

2.1.2. Rangaku et peinture occidentale

Si les Européens s'intéressent au Japon et à sa culture, les Japonais quant à eux s'intéressent à l'Occident, plus particulièrement de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à l'ère Meiji (1868-1912). Cette période est celle des « rangaku »²⁰. Pour ces études, la maîtrise d'une langue occidentale, généralement le hollandais, était nécessaire.

18 Il fut publié sous le titre original : *Nippon Archiv* à Leiden en 1831, puis en France sous le titre *Voyage au Japon* en 1838.

19 Deborah Johnson, «Japanese prints in Europe before 1840», *The Burlington magazine*, vol. CXXIV, n°951, juin 1982, p.347

20 Au XVII^e siècle, le Japon s'intéresse plus particulièrement à la Chine (ce siècle est celui des « études chinoises » -*kangaku*-) puis, de la fin du XVII^e siècle jusqu'au XVIII^e, en réaction à la suprématie des études chinoises, à sa propre culture. Il s'agit alors de la période dite des « études nationales » -*kokugaku*-.

Apparaissent alors des savants, spécialistes des sciences occidentales appelés « *rangakusha* ». Ces « études hollandaises » pouvant fragiliser le pouvoir, elles sont plus ou moins tolérées par le gouvernement militaire *-bakufu-* lequel confie à des censeurs ou fonctionnaires de la censure *-shomosu mekiki-* la charge de lire tous les ouvrages en provenance d'occident pour en vérifier leur contenu. Parmi ces censeurs se trouvent par conséquent de nombreux *rangakusha*²¹. Les ouvrages chinois –autorisés et véhiculant aussi des informations sur les sciences occidentales- constituaient également un moyen d'accéder à ces connaissances, d'autant plus facilement que la langue chinoise était parlée par tout lettré japonais. C'est également par le biais de la Chine que les Japonais découvrent la peinture occidentale, les Chinois ayant connaissance des peintures et gravures européennes dès le début du XVII^e siècle du fait des missionnaires jésuites établis à Macao²². Les échanges entre le Japon et l'Occident sont donc antérieurs au japonisme et maintenus pendant la période de fermeture du Japon aux étrangers.

3. Japonisme et connaissance de l'art japonais en Europe

Certes le japonisme correspond à une période où le grand public « découvre » le Japon, notamment, nous l'avons vu, grâce aux Expositions Universelles. Au fil de ces expositions, même si la connaissance de ce pays, qui fascine toujours, se fait de plus en plus précise, les méprises restent nombreuses.

3.1.Des méprises

Il n'est pas rare ainsi de confondre encore objets chinois et japonais, tous compris dans une catégorie globale de « chinoiseries ». D'autres types de méprises ont encore cours, le plus souvent dues à une ignorance de la langue japonaise. Ainsi un ouvrage satirique japonais, non reconnu comme tel, était-il utilisé pour décrire les moeurs japonaises²³, ou encore les noms de peintres n'étaient-ils pas toujours reconnus d'une oeuvre à l'autre. Concernant la peinture japonaise, les Européens sont induits en erreur par des reproductions d'estampes parfois inversées ou, plus trompeur encore, « corrigées » :

21 Linhartová Věra, *Sur un fond blanc*, Gallimard, 1996, p. 210

22 Ces missionnaires établis dès 1557 seront suivis par des missionnaires italiens et français.

23 Catalogue d'exposition *Le Japonisme*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988 p. 25

certains traits sont alors modifiés ou ajoutés –telle une « ligne de terre » pour représenter le sol par exemple- afin de mieux répondre aux exigences ou normes esthétiques occidentales²⁴. Or ces modifications annihilent l'esthétique japonaise, notamment son rapport à l'espace. Certes, certaines oeuvres japonaises ne correspondent pas à l'esthétique japonaise car le Japon, craignant d'être colonisé, organise lui-même l'exportation des objets ayant trait à sa culture et certains objets, destinés à répondre à une demande étrangère, n'appartiennent pas tout à fait au style japonais « véritable ». Une autre méprise –ou aspect souvent occulté- concernent les estampes japonaises, plus précisément les *ukiyo-e*. Souvent présentées comme coupées de toute influence extérieure elles ont été en fait influencées, de façons diverses, par l'art occidental.

3.2. Perspective et traditions picturales

En effet, dans la mouvance des *rangaku*, les Japonais s'intéressent à l'art occidental et expérimentent de nouvelles techniques²⁵. Plusieurs mouvements picturaux apparaissent tel le *yōga* qui prônera une peinture dans le style occidental. Apparaît aussi une nouvelle technique introduisant la perspective linéaire : l'*uki-e*.

3.2.1. Uki-e

Les phénomènes d'optique fascinaient les Japonais comme elles fascinaient les Européens et les Chinois -lesquels auraient inventé les anamorphoses-. Parmi les découvertes qui fascinent certains artistes se trouve l'emploi de la perspective linéaire. Cette technique apparaît tout d'abord au Japon par le biais des estampes chinoises influencées par l'occident. Le peintre Okumura Masanobu (1686-1764) l'introduit dans la peinture japonaise en créant une technique appelée *uki-e*, technique du « trompe-l'oeil »²⁶. Cette technique, essentiellement appliquée aux scènes d'intérieur et aux paysages urbains connaît, pour un temps, un grand succès, en grande partie en raison de la curiosité suscitée par ces points de vues tout à fait nouveaux pour les Japonais. En effet, si en Occident l'élaboration de la perspective linéaire à la Renaissance constitue

24 *Le Japonisme*, p. 26

25 Ainsi Shiba Kōkan (1747-1818) réalise-t-il en 1783 la première eau-forte japonaise.

26 L'initiateur de cette technique serait en fait Torii Kiyotada (Inaga Shigemi, « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon 1740-1830 et son retour en France 1860-1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n°49, sept. 1983, p. 30)

tout d'abord une révolution avant de devenir la « norme », au Japon, les artistes ont répondu différemment à ces questions de représentation que constitue le rendu de la profondeur, de la distance.

3.2.2. Modèle chinois et peinture japonaise

Le Japon a tout d'abord pris pour modèle la Chine. Peinture japonaise et peinture chinoise possèdent donc des caractéristiques communes. Ainsi, souvent monochromes ou peu colorées, elles sont généralement réalisées à l'encre, sur des rouleaux avec les mêmes instruments que ceux utilisés en calligraphie, toutes deux art du trait. Concernant la perspective, la tradition chinoise distingue plusieurs types d'éloignement et, du fait d'une ligne d'horizon très haute, implique une construction par « étages », les plans se superposant à la verticale²⁷.

Si les peintres japonais s'inspirent de la peinture chinoise, ils élaborent ensuite un style et une esthétique qui leur sont propres et dans lesquels une grande place est toujours accordée au vide et à l'imagination. De nombreux textes attestent une intense réflexion théorique sur ce sujet. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'introduction de la perspective linéaire au Japon, en rappelant que celle-ci ne correspond pas à la vision « réelle » mais à une construction de l'esprit. Inaga, à travers un type de composition comportant ce qu'il appelle une « chute du second plan », montre que les artistes japonais ont tenté une synthèse entre ces différentes conceptions et procédés visuels ayant cours au Japon et en occident.

3.2.3. Influence occidentale et « chute du second plan »

Les artistes japonais s'intéressant à la peinture occidentale remettent en cause certains procédés employés dans la tradition picturale japonaise. Les artistes japonais ont deux approches distinctes vis-à-vis des apports que peut représenter la peinture occidentale : la première toujours attachée à l'optique traditionnelle japonaise ; la seconde, par une démarche intellectuelle, menant la peinture vers de nouveaux développements.²⁸ Les recherches de ces artistes impliquent la tentative de nouvelles compositions tout à fait

27 Brion Guerry Liliane, « Paysage Cézannien et paysage chinois », in *Cézanne ou la peinture en jeu*, Alphant Ardant-Criterion, Limoges, 1982, p.145-147

28 Věra Linhartová, op. cité, p. 409

surprenantes, telle celle où, comme le souligne Shigemi Inaga, « le gros plan se superpose à l'arrière-plan sans interposition de second plan intermédiaire .»²⁹. Inaga nomme ce type de composition –qu'il retrouve dans certains tableaux de Cézanne– composition avec « chute du second plan ». Il rapproche cette façon de construire l'espace pictural avec l'esthétique japonaise, esthétique qui se retrouve notamment dans la construction du jardin japonais. Prenant l'exemple du auvent -espace intermédiaire entre le jardin et l'intérieur de la maison-, Shigemi Inaga montre que la « chute du second plan » offre en quelque sorte en peinture un espace comparable de fusion³⁰.

Chez les artistes japonais qui ne « respectent » pas les lois de la perspective linéaire il ne s'agit donc pas d'une incompréhension de ces lois mais bien d'une tentative de synthèse entre différentes traditions picturale et esthétique. Dans les oeuvres japonaises ayant influencé les artistes occidentaux et témoignant d'une influence occidentale, plus que d'« erreurs » il conviendrait donc plutôt de parler d'une démarche artistique volontaire porteuse de riches développements théoriques ultérieurs. Remarquons que ces « erreurs » de perspective sont proches des principaux reproches faits à Manet (1832-1883) au début du modernisme.

4. Modernisme et perspective

Manet, l'« un des premiers en Europe, avec Whistler »³¹ à s'enthousiasmer pour l'art japonais et en particulier pour ses estampes³², est considéré aujourd'hui comme le fondateur du modernisme, avec Cézanne. L'un et l'autre ont bouleversé les conventions picturales de leur époque, dans la suite de la « révolution » opérée par les Impressionnistes. Manet, dont le « manque de fini » des toiles est également décrié, va proposer des compositions qui bouleversent aussi les règles établies, notamment en ce qui concerne la perspective.

4.1. Manet et la perspective

Tout comme les impressionnistes, les peintres modernistes seront dans un premier

29 Shigemi Inaga, op. cité. , p. 34

30 « L'absence même du second plan offre un point de fusion et d'échange qui permet la symbiose éclectique », in Shigemi, article cité, p. 34.

31 Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe*, Flammarion, Paris, 1969, p.189.

32 Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, Gallimard, Paris, 1996, p.193.

temps critiqués, rejetés. Il en fut ainsi pour Manet notamment du fait des ses « défauts » de perspective et de la planéité des ses toiles, caractéristiques rapprochées des estampes japonaises par Zola qui souligna d'ailleurs la cohérence de l'espace pictural ainsi créé³³. Les « défauts » de perspective de la peinture de Manet sont particulièrement notables dans le tableau intitulé « Le Bar des Folies-Bergères » (1881-1882). Dans ce tableau, une serveuse derrière son comptoir fait face à un client, lequel, pour le spectateur, est de dos. Derrière la serveuse se trouve un miroir dans lequel le reflet ne correspond pas à ce qu'il devrait être : plusieurs points de vue cohabitent dans un même tableau.

Tout comme dans les tableaux de Cézanne -notamment ses natures mortes- plusieurs points de fuite coexistent sur la toile, chaque objet ayant son propre plan. Ces bouleversements picturaux concernant la perspective -et qui conduiront plus tard notamment au cubisme- interrogent la place du spectateur.

4.2. La place du spectateur

La place du spectateur est liée aux questions de perspective et était déjà au coeur des questionnements des artistes japonais³⁴, étant entendu que la perspective linéaire employée en Occident, non seulement dirige le regard du spectateur vers un point de fuite unique, mais, de plus, lui assigne une position particulière vis-à-vis du tableau, tandis que généralement une peinture japonaise n'a pas de point de vue fixe, laissant le regard du spectateur se promener dans l'image³⁵. Pour Michael Fried cette problématique -interrogeant, d'une part, la façon dont la peinture fait face —« issues of facing » et, d'autre part, la relation de la peinture avec son spectateur- est essentielle et prime sur celle d'opticalité défendue par Greenberg concernant la notion de planéité³⁶.

Si nous nous intéressons plus particulièrement au japonisme dans la peinture de Manet, les influences les plus évidentes concernent les aplats de couleur, la quasi absence de nuances et de modelé, le format, la composition ou le cadrage. En revanche, la position du peintre face à son modèle n'est pas forcément rapprochée du japonisme même s'il est reconnu qu'avec le japonisme le point de fuite est déplacé voire absent³⁷. Or, si l'on

33 Michael Fried, op. cité, p.37

34 Věra Linhartová, op. cité, p. 433

35 Shigemi Inaga, article cité, p. 31

36 Michael Fried, op. cité, p.37 et 39

37 Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Chêne, Hachette, Paris, 1982, p. 10

considère le tableau de Manet intitulé « Olympia » à partir de cette question de la place du spectateur, l'influence de l'art japonais est à nouveau notable. Ainsi si nous comparons ce tableau avec *La Vénus d'Urbino* de Titien (1488/1490-1576) dont Manet s'inspire, deux constatations s'imposent. D'une part, les effets de perspective sont moindres du fait qu'à la place de la fenêtre Manet a peint des fonds sombres qui ferme le tableau. D'autre part, le lit sur lequel est allongé le modèle de Manet est placé légèrement plus haut que celui du modèle de Titien. La « lecture » du tableau se fait donc plus ascendante à la façon peut-être d'un spectateur japonais face à une estampe ou encore face à un rouleau vertical³⁸. Peut-être Manet a-t-il peint assis, contrairement à la tradition occidentale. Ou encore a-t-il travaillé d'après une photographie. En tous les cas, il rompt avec la tradition qui jusque là avait prévalu, à savoir que le peintre « dominait » son modèle.

Le regard du peintre s'est donc déplacé. Celui du modèle aussi, modèle qui n'était doublement pas à sa place³⁹ et dont le regard qui fixe le spectateur a été si commenté. Mais également, et peut-être surtout, le regard du spectateur est-il différent.

4.3. Reconnaissance de l'influence occidentale dans la peinture japonaise

Si l'influence des estampes japonaises sur les peintres occidentaux est reconnue, l'influence de l'art occidental sur la peinture japonaise est quant à elle plus rarement relevée. Deux approches opposées coexistent : la première consistant à considérer l'art japonais -notamment en raison de la « fermeture » de l'archipel nippon- comme un art totalement dépourvu d'influence extérieure ; la seconde consistant à considérer au contraire que cet art ne présente aucun intérêt du fait qu'il aurait été complètement occidentalisé ainsi que le pense Brion-Guerry⁴⁰. Or, nous l'avons vu, les peintures et estampes japonaises qui influencèrent les artistes français ont non seulement été influencées par l'art occidental, mais ont, en plus, tenté de concilier deux approches distinctes de la représentation et de la restitution de l'espace sur une surface bi-dimensionnelle. Cette recherche artistique s'inscrit dans une problématique interrogeant la finalité et la singularité de la peinture, problématique analogue à celle des peintres

³⁸ *Kakemono*.

³⁹ Il s'agissait d'une courtisane.

⁴⁰ Liliane Brion-Guerry, op. Cité, p. 143

impressionnistes, et, plus encore modernistes.

4.4. Influences japonaises antérieures au japonisme

Nous avons vu que la définition du japonisme présentait ce phénomène comme débutant dans la seconde moitié du XIX^e siècle alors que les échanges entre artistes japonais et européens existaient bien avant cette date. Par conséquent, en 1860, les artistes français ne découvrent-ils pas vraiment cet art. Plusieurs voix s'élèvent alors pour le rappeler⁴¹. De même que les oeuvres japonaises circulent très tôt en Europe, -notamment par le biais de collections rapidement exposées-, de même influencent-elles plus tôt les artistes français⁴², notamment Ingres (1780-1867). L'influence de l'art japonais sur ce peintre (1780-1867) est reconnue par plusieurs auteurs⁴³ et peintres⁴⁴, et ce, dès 1806. Ingres, qui avait eu accès à la *Manga* d'Hokusai⁴⁵, influença nombre de jeunes peintres, notamment Degas . Or, Ingres,

« (...) élève révolté de David, comme disait Théophile Sylvestre, était (...) un des premiers à donner le coup d'envoi sans en avoir conscience, à ce mouvement rénovateur qui devait privilégier la peinture par rapport à l'illusion et le style par rapport à la réalité»⁴⁶.

Ce mouvement qui éloigne la peinture de la mimésis et revient à la matérialité du médium remettra en question, lors du modernisme, le rapport de la représentation à la réalité, rapport alors bouleversé par l'apparition de la photographie.

5. Peinture et photographie

En effet, si l'époque du japonisme est celle de l'impressionnisme puis du modernisme, elle est aussi celle de la photographie et il importe de replacer ces mouvements picturaux dans ce contexte.

⁴¹ Tel Amaury-Duval dans son *Atelier d'Ingres* publié en 1878

⁴² Notamment pour des sujets dans le cadre du mouvement d'évangélisation comme le tableau de Poussin intitulé « Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon. »

⁴³ Deborah Johnson, article cité, p. 348

⁴⁴ *Le Japonisme*, p. 18

⁴⁵ La *Manga* d'Hokusai est une sorte d'encyclopédie d'images dans laquelle nombre d'artistes européens puiseront à la fin du XIX^e siècle. Dans le cahier IX du Musée de Montauban, Ingres note qu'il souhaite réaliser une « héroïque histoire à peindre en plusieurs tableaux » tirée des Annales japonaises.

⁴⁶ *Le Japonisme*, p. 18

5.1. Apparition de la photographie

La photographie apparaît officiellement en 1839⁴⁷. Elle représente un tournant que l'on pourrait rapprocher d'un autre moment tout aussi décisif dans l'Histoire de l'Art : celui de l'élaboration de la perspective linéaire au moment de la Renaissance en Occident. Ces deux périodes interrogent la peinture et son rapport à la mimésis. En effet, la perspective linéaire, puis la photographie, semblent les plus à mêmes de représenter la nature, à l'imiter. Ainsi la perspective linéaire qui, reprenant, tout comme le fera aussi la photographie, le procédé -connu depuis Aristote- de la *camera obscura*, posait déjà la question de l'utilité du peintre⁴⁸. De même la photographie force-t-elle de nouveau les peintres à s'interroger sur leur art.

Loin de signifier la mort de la peinture, la photographie va permettre à la peinture de se renouveler encore une fois. Elle devient même rapidement un outil pour les peintres à qui elle donne par exemple la possibilité de se constituer toute une collection de poses aisément disponibles sans requérir aux services -payants- d'un modèle. Des artistes -notamment japonais- l'utilisent également pour peindre⁴⁹. L'aspect artistique de cette invention se développera de plus en plus jusqu'à faire de ce procédé un art à part entière.

5.2. Singularité de la peinture

Comme à la Renaissance, ce tournant réaffirme la singularité de la peinture et l'une de ses principales caractéristiques : sa bi-dimensionnalité. La perspective linéaire crée une illusion, celle de la profondeur ; la « chute du second plan » réaffirme la capacité de « mise en scène » de la peinture. Avec la photographie, une fois de plus la démarche artistique et intellectuelle des artistes japonais est notable, d'une part en raison du cadrage (gros plans...), de l'angle choisi, de l'importance accordée au détail, etc. ; d'autre part en raison de l'esthétique et de la vision du monde qu'elle sous-tend. L'influence de l'art japonais se joue donc bien à la fois sur le plan pratique et sur le plan théorique.

47 Il s'agit du daguerréotype, invention mise au point par Daguerre à partir d'une invention de Niépce qu'il perfectionna.

48 Hamou Philippe, *La vision perspective (1435-1740)*, Payot, 1995, Paris, p. 212

49 En 1885 une technique de peinture sur photographie -*abura-e shashin*- est brevetée au Japon.

Conclusion

L'ancienneté, la nature et l'importance des échanges entre le Japon et l'Occident rendent surprenante la définition du japonisme qui date ce mouvement de la fin du XIXe siècle et qui ne mentionne que rarement l'influence occidentale sur les oeuvres japonaises. Il importe pourtant de relever ces deux faits pour une analyse plus juste de la nature des influences artistiques et des bouleversements que la peinture a connus au moment du modernisme.

Ainsi si le japonisme reconnaît à l'influence de l'art japonais sur l'art occidental une spécificité et une importance toute particulière, sa définition demeure restrictive en raison de dates trop restreintes et en raison du fait que souvent l'apport de l'art japonais est limité à des motifs, des techniques, des couleurs ou encore des formats particuliers. L'influence de l'art japonais est davantage reconnu au niveau théorique ou esthétique pour des mouvements artistiques postérieurs au japonisme, tels les mouvements américains qui s'inspireront de la philosophie zen ou de la calligraphie, davantage tournés vers l'abstraction (Mark Tobey (1890-1976), Sam Francis (1923-1994), etc.). Or, il apparaît évident que dès les premiers échanges entre artistes japonais et occidentaux, l'art japonais joue un rôle capital tant au niveau de la pratique picturale qu'au niveau théorique. Il importe de reconsidérer l'apport des artistes japonais et la nature des influences exercées pour effectuer une relecture de l'Histoire de l'Art ; d'autant plus que les occidentaux ont tenté eux aussi très tôt une fusion entre les traditions picturales occidentale et asiatique⁵⁰. La recherche artistique engagée par les artistes japonais est au coeur d'une réflexion théorique remettant en cause et la perspective et la place du spectateur. Elle réinterroge la finalité de la peinture et est toujours d'actualité à une époque où l'implication du spectateur semble primordiale pour la « réalisation » même de l'oeuvre.

50 Věra Linhartová, op. cité, p. 404

BIBLIOGRAPHIE

Articles

Brion Guerry Liliane, « Paysage Cézannien et paysage chinois », in *Cézanne ou la peinture en jeu*, Alphant Ardant-Criterion, Limoges, 1982 (actes du colloque tenu à Aix-en-Provence au musée Granet du 21 au 25 juin 1982)

De Duve Thierry, « Sur un détail de Manet », *Esprit*, n°325, Juin 2006

Johnson Deborah, « Japanese prints in Europe before 1840 », *The Burlington magazine*, vol. CXXIV, n°951, juin 1982

Inaga Shigemi, « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon 1740-1830 et son retour en France 1860-1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n°49, sept. 1983, p. 29-46

Ouvrages

Fried Michaël, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, I*, Editions Gallimard, 1990, Paris

Fried Michaël, *Le modernisme de Manet, Esthétiques et origines de la peinture moderne, III*, Editions Gallimard, 2000, Paris

Hamou Philippe, *La vision perspective (1435-1740)*, Payot, 1995, Paris

Linhartová Věra, *Sur un fond blanc*, Gallimard, 1996

Wichmann Siegfried, *Japonisme*, Chêne, Hachette, Paris, 1982

Catalogue d'exposition : *Le Japonisme* (Paris aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris 17 mai-15 août 1988 ; Musée national d'art occidental Tokyo, 23 septembre-11 décembre 1988), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988