



HAL
open science

“ Que peut-il sortir de bon de Nazareth ? ”

Michael Lucken

► To cite this version:

Michael Lucken. “ Que peut-il sortir de bon de Nazareth ? ” : Introduction à l’oeuvre de Kishida Ryūsei. La Peinture crue. Réflexions sur l’art et l’ukiyo-e, Les Belles Lettres, pp.15-40, 2011, Collection Japon - Série Non fiction, 978-2-251-72208-5. hal-01316214

HAL Id: hal-01316214

<https://hal.science/hal-01316214>

Submitted on 15 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Que peut-il sortir de bon de Nazareth ? » Introduction à l'œuvre de Kishida Ryūsei

Michael Lucken

NB : L'article ci-dessous est l'introduction au livre de Kishida Ryūsei, La Peinture crue. Réflexions sur l'art et l'ukiyo-e, trad. M. Lucken, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2011, p. 15-40.

A la différence des propos sur l'art de Wang Wei (VIII^e siècle) ou de Shitao (1642-1707), peintres chinois dont les écrits ont connu un certain succès critique et qui s'inscrivent dans un système de références esthétiques et historiques dont l'Occident est absent¹, l'œuvre de Kishida Ryūsei (1891-1929) n'est pas *asiatiquement* pure. Elle ne peut pas servir de modèle d'étrangeté, modèle dans lequel on pourrait enfermer la culture ou la mentalité japonaises. Elle apparaîtra donc à bien des égards peu exotique, ne serait-ce que parce qu'elle se dit dans une langue moderne où chaque mot ou presque a son équivalent éprouvé dans les dictionnaires bilingues. On ne trouvera chez Ryūsei – nous utiliserons désormais principalement son nom personnel conformément à l'usage au Japon où l'on désigne ainsi certains artistes majeurs – quasiment aucune de ces conceptions difficiles à traduire et réputées japonaises par essence².

Son œuvre, qui tient entre 1907 et 1929, s'est construite dans un permanent dialogue avec la culture occidentale. D'où des citations de la Bible et des références nombreuses à des artistes ou penseurs français, allemands ou italiens. On trouvera notamment à la lecture de ce recueil des passages qui évoquent les théories artistiques et esthétiques ayant cours en Europe à la même époque. L'insistance de Ryūsei à parler d'une « volonté d'ornementation » (*sōshoku no ishi*) rappelle la notion de *Kunstwollen* proposée par Alois Riegl et développée par Wilhelm Worringer. De même, son obsession d'un art « vivant » d'où se dégage une « énergie » surréelle peut être mise en relation avec le bergsonisme et les textes d'Aby Warburg. C'est ce qui fait que, dans la perspective d'une vision

¹ Wang Wei, *Ecrits sur la peinture*, trad. J.-F. Rollin, Paris, Chandeigne, 1989 ; Shitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. P. Ryckmans, Paris, Hermann, 1990.

² Il existe toute une série de notions esthétiques que les Japonais et les spécialistes du Japon rechignent à traduire comme *wabi*, *sabi*, *kata*, *iki*, *fūdo*, *wa*, *kansei*, *ma*, par exemple. Bien que, pour chaque terme ponctuellement, le refus de traduire puisse se justifier, on évitera de le faire systématiquement.

mondialisée et moderne de l'art, Ryūsei appartient pleinement à son époque et qu'un rapprochement fécond est possible avec ces auteurs.

Toutefois, il faut une grande prudence épistémologique pour effectuer ce rapprochement. On dirait parfois que, étant d'un autre lieu, son œuvre relève d'une autre temporalité. Un sentiment récurrent d'anachronisme, de retard ou d'anticipation. Ryūsei ne tient pas compte de la chronologie qui enchaîne, par exemple, les réflexions de Léonard de Vinci sur la peinture et les théories esthétiques allemandes du XIX^e siècle ; il s'inspire des unes et des autres de façon horizontale, parce qu'elles ont toutes deux à ses yeux la même fraîcheur. En outre, en dépit du prodigieux effort intellectuel fourni durant l'ère Meiji par les Japonais, la découverte de l'Occident s'est faite pour Ryūsei à partir d'éléments fragmentaires et douteusement médiatisés. C'est pourquoi on ne peut pas intégrer de façon insouciante sa pensée ou son œuvre à une histoire de l'art européocentrée. L'une comme l'autre sont problématiques. Elles demandent que soient considérées avec beaucoup de rigueur la question de la modernité, dans ses dimensions spatiales et temporelles ; la question de la domination culturelle et des valeurs de progrès sur lesquelles s'est écrite l'histoire de l'art ; la question de la *mimesis*, que ce soit sur le plan pictural ou comportemental. Ce travail reste pour l'essentiel à faire. Il doit permettre de sortir d'une conception de l'art qui repose encore pour beaucoup sur les deux paradigmes de la domination / réception et de l'altérité / exotisme. Depuis trente ans et les travaux d'Edward Saïd, un travail de réflexion important a été fait pour que l'on accepte d'autres modernités, seraient-elles pour partie entées sur celle que nous disons nôtre. Il faudrait désormais que cet effort se concrétise dans les pratiques pédagogiques et muséographiques.

L'un des aspects les plus intéressants de l'œuvre de Ryūsei est assurément son rapport à l'absolu et au sacré. Comme on le verra ultérieurement à travers sa biographie, Ryūsei a découvert l'Art dans les limites de son acception occidentale quasiment en même temps que le christianisme. L'idéalisme a marqué sa vie. Néanmoins, étant issu d'une culture très éloignée du monothéisme, il a toujours vécu le Beau (et Dieu) comme quelque chose de fondamentalement subjectif. C'est la raison pour laquelle il est parvenu sans trop de difficulté à penser l'absolu comme une donnée relative au sein d'un monde *essentiellement* relatif. Cette construction conceptuelle, qu'on retrouve chez un certain nombre de ses contemporains au Japon, fait écho à ce vers quoi tendaient, de façon souvent plus violente et douloureuse, beaucoup d'artistes et d'intellectuels occidentaux à la même époque. De ce

point de vue, l'œuvre de Ryūsei constitue un point de référence pour penser le spirituel dans l'art.

Origines et enfance

Kishida Ryūsei naquit le 23 juin 1891 (an 24 de l'ère Meiji) au centre de Tōkyō. Il est le fils de Kishida Ginkō (1833-1905) et de Kobayashi Katsuko (c.1854-1905). Son père, Ginkō, était originaire d'une famille de riches paysans de Kume, petite localité agricole située dans les terres au nord d'Okayama et à l'ouest de Kōbe. C'était un homme ouvert et énergique, caractéristique des grandes figures de l'ère Meiji auxquelles son nom est souvent associé³.

Ginkō épousa Katsuko, en troisième noce, en 1869. Âgée alors de 15 ans, cette dernière était la fille d'un commerçant de Yokohama. Ils eurent ensemble quatorze enfants, sept filles et sept garçons, dont trois moururent en bas âge. Au sein de la fratrie, Ryūsei était le neuvième enfant et le quatrième garçon. A une époque où l'espérance de vie moyenne n'était que de 35-40 ans, sept de ses huit aînés étaient décédés lorsqu'il mourut à son tour le 20 décembre 1929 à l'âge de 38 ans.

Kishida Ginkō était un homme cultivé malgré des origines modestes. Il fréquenta une école de temple dès l'âge de 5 ans, puis suivit l'enseignement de plusieurs maîtres auprès desquels il approfondit sa connaissance de l'écriture et des classiques chinois. Installé à partir de 1852 à Edo où il poursuivit sa formation, il fit la rencontre en 1863 de James C. Hepburn (1815-1911), médecin et missionnaire américain installé à Yokohama. L'année suivante, il commença à travailler pour ce dernier, l'aidant à compiler le premier dictionnaire complet anglais-japonais publié en 1867⁴. Il apprit à cette occasion les bases de l'anglais et se mit à fréquenter le petit monde cosmopolite des intellectuels et journalistes de Yokohama. C'est ainsi qu'il devint l'un des pionniers du journalisme au Japon. En collaboration avec Hamada Hikozaō (1837-1897), il participa au lancement du *Shinbunshi* en 1864, ancêtre des grands journaux nationaux, avant de devenir en 1873 chroniqueur, puis l'année suivante rédacteur en chef au *Tōkyō nichinichi shinbun*, premier quotidien de la capitale, fondé en 1872.

³ Sur Kishida Ginkō, voir en priorité : Sugiura Tadashi, *Kishida Ginkō : shiryō kara mita sono isshō*, Tōkyō, Kyūko shoin, 1996.

⁴ James Hepburn, *A Japanese and English Dictionary: with an English and Japanese Index*, Shanghai, American Presbyterian Press, 1867, rééd. 1872, 1886.

C'est en 1866 que Kishida Ginkō se rendit pour la première fois en Chine, à Shanghai, en compagnie de Hepburn. Les deux hommes avaient comme projet de faire réaliser les caractères japonais, les *kana*, en fontes métalliques mobiles, ce qui n'existait pas encore. Kishida Ginkō en revint avec l'idée qu'il fallait absolument développer les liens entre les deux pays. Il retourna par la suite à de nombreuses reprises sur le continent.

En 1877, il ouvrit sur la toute nouvelle avenue de Ginza, entièrement reconstruite entre 1872 et 1873, un commerce du nom de Rakuzendō, composé de deux parties, l'une spécialisée dans les livres et articles d'écriture chinois, l'autre proposant des produits médicaux modernes, notamment un collyre inspiré d'une préparation de Hepburn. On attribue de ce fait un rôle pionnier à Kishida Ginkō dans le développement de la pharmacie et de la santé au Japon, d'autant qu'il contribua à la fondation, à partir de 1876, des premiers instituts pour aveugles du pays.

Ayant ouvert dès 1880 des succursales commerciales en Chine et participé à la création de la Société pour l'Asie en marche (Kōa-kai), dont la vocation était le rapprochement sino-japonais, Kishida Ginkō passa cette décennie à effectuer pour ses affaires des allers-retours entre le Japon et le continent. A la fin de sa vie, dans les années 1890, il était devenu un personnage important de la vie publique et développa son action dans le domaine de la politique et des relations internationales. En 1890, il fonda avec le prince Konoe Atsumaro la Société pour une culture commune en Asie de l'est (Tōa dōbun-kai, 1898), puis la Ligue populaire (Kokumin dōmei-kai, 1900), deux mouvements conservateurs en matière de politique intérieure et asiatistes sur la scène diplomatique. Lorsqu'il s'éteignit en 1905, quelques mois avant son épouse Katsuko, son fils Ryūsei n'avait pas encore 14 ans.

Kishida Ryūsei est né et a grandi dans l'appartement familial de l'avenue de Ginza situé au-dessus de la librairie-pharmacie paternelle. Le nom de Ryūsei, quasiment unique en japonais, est composé d'un premier caractère *ryū* 劉 signifiant « tuer en tranchant », et d'un second, *sei* 生, signifiant la « vie ». Pour un œil nippon, il évoque spontanément un nom chinois. Bien qu'aisée, la famille Kishida n'était pas réellement fortunée, et le droit favorable aux aînés exigeait de Ryūsei qu'il bâtisse sa propre carrière⁵.

A la mort de ses parents, alors qu'il était au collège, le jeune Ryūsei décida d'interrompre sa scolarité. Séduit par la religion chrétienne, il se mit à fréquenter l'Eglise du Christ au

⁵ Ryūsei garda des liens étroits avec sa sœur Teruko (1896-1978) et son frère Tatsuya (1892-1944), comédien et scénariste d'opérettes, qui contribua notamment à la naissance de la revue de Takarazuka.

Japon (Nihon Kirisuto kyōkai), mouvement réformé animé à Ginza par le pasteur Tamura Naomi (1858-1934)⁶. Il reçut le baptême dans la foulée, s'investit avec ardeur dans l'étude de la Bible et, envisageant de devenir à son tour pasteur, donna un temps des cours de catéchisme. Il est décrit comme étant alors un jeune homme nerveux et passionné.

Cette ouverture spirituelle au cours de son adolescence coïncide avec la découverte de la peinture qu'il commença à pratiquer, en autodidacte, vers la fin 1906. Le culte du christianisme n'était pleinement autorisé que depuis peu⁷. Cette religion, qui fut promue au Japon sous l'angle de l'amour du prochain et de l'effort individuel, connut un spectaculaire développement parmi les élites entre 1900 et 1920, sous l'impulsion de figures comme Uchimura Kanzō (1861-1930). Les écrivains et artistes de cette génération qui se disaient chrétiens ou qui, à un moment de leur vie, ont été marqués par le christianisme, se comptent par dizaines. Pour quelqu'un comme Ryūsei qui n'a pas reçu l'éducation tournée vers la culture chinoise de son père, qui n'a pas poussé les études jusqu'à l'université, les références chrétiennes constituent la part la plus profonde et la plus solide de sa culture personnelle. Il y a dans ses textes plus de références directes à la Bible qu'au bouddhisme ou aux classiques confucéens.

C'est en 1908 que Ryūsei commença vraiment à peindre. D'emblée, il fut attiré par le dessin et la peinture à l'huile, c'est-à-dire la peinture occidentaliste (*yōga*) par opposition à un style fusionnant les différentes techniques pratiquées dans l'Archipel à l'époque d'Edo, dit *nihonga*. Il décida alors de suivre une formation à l'Institut de peinture à l'occidentale de la Société du cheval blanc (Hakuba-kai) situé à Aoibashi. Kuroda Seiki (1866-1924), qui avait vécu en France entre 1884 et 1893, y fut son premier professeur : il lui enseigna les rudiments de la technique et le sensibilisa aux mérites du travail d'après nature. D'ailleurs, les premières œuvres de Ryūsei sont des paysages qui témoignent clairement de l'influence pleinairiste de son maître. C'est le cas par exemple des deux tableaux, *L'écurie (Umagoya)* et *Jeune cryptomère (Wakasugi)*, qui furent sélectionnés en 1910 pour être exposés au quatrième Salon annuel du ministère de l'Education (Bunten), un succès important qui témoigne par ailleurs de la facilité avec laquelle le jeune artiste s'est formé à son art. Néanmoins, à la différence de ce qu'on observe pour d'autres peintres comme

⁶ Tamura Naomi connaissait Kishida Ginkō et official lors de ses funérailles. Il existe un portrait du pasteur par Ryūsei conservé au Musée national d'art moderne de Tōkyō, datant de 1927.

⁷ La loi interdisant la pratique du christianisme fut abolie en 1873.

Yorozu Tetsugorō (1885-1927), Kuroda resta pour Ryūsei une référence assez lointaine, rarement évoquée dans sa peinture ou ses écrits.

La découverte du « post-impressionnisme »

Malgré ce succès rapide, Ryūsei abandonna rapidement le style pleinairiste et sa prétention à l'objectivité sensible, et chercha à partir de 1911 une forme d'expression plus personnelle à travers les avant-gardes européennes que le Japon découvrait alors sous la dénomination globale de « post-impressionnisme » (*kōki inshō-ha*). C'est à cette période que correspondent les trois premiers articles que nous traduisons ici : « Un art à soi » (1912), « Les tableaux de Van Gogh » (1913) et « Souvenirs à l'occasion de ma prochaine exposition » (1919), même si le regard rétrospectif de ce dernier le place en marge par rapport aux deux autres.

La fondation en septembre 1912 de la Société du Fusain est souvent considérée comme le premier signe du développement des avant-gardes au Japon. Ryūsei en fut l'une des figures majeures avec Saitō Yori (1885-1959), Yorozu Tetsugorō, Kimura Shōhachi (1893-1958) et le sculpteur Takamura Kōtarō (1883-1956). La première exposition du groupe fut organisée dans les locaux du quotidien *Yomiuri shinbun* à Ginza du 15 octobre au 3 novembre de la même année. Une deuxième, rassemblant à peu près les mêmes artistes, eut lieu l'année suivante du 11 au 30 mars. Ryūsei peignait alors des tableaux aux couleurs acides où se remarque tout à la fois l'influence de Van Gogh, du fauvisme et de l'expressionnisme, comme dans la série peinte à Tsukiji⁸, au cœur du quartier occidental. Avec leurs couleurs violentes et leurs formes aux contours imprécis, ces tableaux étaient à la fois des monstres modernes et des monstres de l'Occident [ill. 1-3]. Ryūsei privilégia les spectres de l'étranger, tels qu'ils se manifestaient sous forme de reproductions photographiques, et non les références de l'histoire locale. Il préféra une logique de transposition spatiale à une logique de mutation historique, un paradigme qui n'est que second en Occident où la rupture formelle est depuis la fin du 18^{ème} siècle un mode heuristique porté par l'histoire.

De tous ceux qui ont transmis au Japon les conceptions modernes de l'art européen, le critique anglais C. Lewis Hind (1862-1927) est sans doute, avec Julius Meier-Graefe

⁸ Tsukiji, quartier situé au sud de Ginza, qui a été à la fin du *bakufu* le premier endroit de la capitale où les Occidentaux ont été autorisés à établir résidence. Avec ses rues pavées et ses maisons à l'occidentale, Tsukiji en 1910 est marqué par une atmosphère différente du reste de la capitale.

(1867-1935), celui dont le discours a le plus marqué les esprits des artistes et intellectuels de la génération de Ryūsei. Rompant avec l'idée classique que l'art est une recherche du beau, Hind, dont les écrits sont diffusés au Japon autour de 1910-1912, notamment par la revue *Shirakaba* (Bouleau blanc), déplace l'esthétique du côté de l'« expression » (*hyōgen, hyōshutsu*), qu'il présente comme une aventure devant permettre à l'homme d'avancer sur le chemin du développement individuel et du progrès collectif⁹.

Ryūsei, qui avait vingt ans en 1911, fut sensible à ce discours qui accompagnait sa rupture avec la foi chrétienne, et se lança autour de 1912 dans la réalisation de tableaux qui tranchaient avec le pleinairisme auquel il avait été formé. Il se tourna avec passion vers l'œuvre de Van Gogh (il s'imagine d'ailleurs un temps être né le lendemain de la mort du peintre néerlandais¹⁰). Les autres artistes auxquels il s'intéresse de près sont Cézanne, Matisse et Munch. Il ne manifeste en revanche aucun attrait pour Picasso, ni pour aucun des mouvements d'avant-garde tournés vers l'abstraction, comme le Blaue Reiter, le futurisme ou l'orphisme de Delaunay. Un manque d'informations sur ces mouvements explique en partie son désintérêt, toutefois le souci de rester dans les limites d'une certaine forme de réalisme, partagé par Ryūsei et ses amis, fut aussi un élément déterminant.

Le quartier d'Akashi-chō à Tsukiji (Tsukiji Akashi-chō) est une petite toile de 1912 [ill. 4]. La composition générale, le traitement en silhouette de la figure humaine, l'utilisation des éléments verticaux, une touche démesurément longue suggèrent qu'elle est directement inspirée des tableaux de Van Gogh de l'époque d'Arles comme *Passage sous la voie de chemin de fer* (1889), que Ryūsei avait pu voir en cartes postales ou dans la monographie d'Elisabeth du Quesne-Van Gogh¹¹ [ill. 5]. Il faut toutefois garder en tête que les reproductions auxquelles il avait accès étaient pour l'immense majorité en noir et blanc. Ryūsei n'avait une vraie connaissance ni de la couleur des œuvres de Van Gogh, ni de la texture si particulière de sa touche. En conséquence, si certains artistes de la fin du XIX^e siècle furent pour lui des modèles, il les réinventa pour une grande part.

⁹ Voir C. Lewis Hind : « *Expression, not beauty, is the aim of art. Beauty occurs. Expression happens – must happen. Art is not beauty. It is expression; it is always decorative and emotional* » (*The Post Impressionists*, London, Methuen & co, 1911, p. 2, repris dans *Post-Impressionists in England: a critical reception*, London, Routledge, 1988 p. 188. Voir aussi Kitazawa Noriaki, *Kishida Ryūsei to Taishō avangyarudo*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1993, p. 10-12.

¹⁰ Kishida Ryūsei est en fait né presque un an après la mort de Van Gogh, le 29 juillet 1890. Cf. Kishida Ryūsei, « Kaiin shōsoku », *KRZ*, vol. 2, p. 287.

¹¹ Elisabeth H. du Quesne-Van Gogh, *Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh*, München, Piper&co. Verlag, 1911 : cf. planche « *Bahndurchgang* ».

Cette première période de son œuvre s'interrompt brutalement en 1913 lorsqu'il prit conscience que ce qui l'intéressait n'était pas de s'exprimer, mais d'approcher par la peinture une forme plus « profonde » de la beauté. Son ami Kimura Shōhachi, qui avait été l'un des premiers à faire connaître Hind au Japon, exprime très bien ce revirement auquel il s'associe :

« L'art n'est pas un jeu, pas une expérience, pas une démonstration, pas une découverte, l'art, c'est l'intelligence de l'homme qui voit la beauté suprême, qui connaît le vrai, qui répand le bien. C'est la garantie, la mission, la rétribution suprême de la vie. Cultiver le beau, le vrai, le bien, est la tâche du génie qui, voyant la nature dans l'existence individuelle de l'homme, projette la lumière sur les ténèbres de la vie. [...] Peut-être qu'au final je ne produirai pas d'art *contemporain*. Peut-être mon œuvre ne restera-t-elle pas dans l'histoire de l'art comme celles qui s'appuient sur une tradition donnée d'un passé révolu. Je refuse de m'inscrire ne serait-ce qu'un peu dans une tradition artistique, car ce que je vénère, ce sont les génies, quelle que soit l'époque. Au fondement de mon art, il y a moi. Pas même l'impressionnisme, pas même l'expressionnisme, rien. Je suis debout sur le souffle créateur, je savoure la beauté en me frottant à la nature comme me l'indique ma voix intérieure, et j'aspire au bien. Ainsi je m'enrichis toujours plus profondément. Je m'abîme dans la passion de l'expression personnelle. »¹²

Parce qu'il y avait pour eux autant de nouveauté à se tourner vers la Renaissance allemande que pour Picasso vers l'art nègre, leur prise de distance avec les avant-gardes occidentales ne doit pas être interprétée comme un mouvement de retour en arrière, ce fut au contraire une fuite en avant impliquant la mise en péril de l'individu dans une relation directe avec l'absolu de la nature, position qui n'est pas sans rappeler le rêve nietzschéen d'un homme sous le zénith, que l'on découvrait alors au Japon. La nouvelle modernité de Kishida Ryūsei et de Kimura Shōhachi, d'inspiration chrétienne et moderne dans sa tension vers un idéal, induit un rapport aux œuvres (aux modèles) où seul importe le ressenti immédiat. Comme le dit Yanagi Sōetsu en introduction de son livre sur Blake dont le retentissement fut considérable à l'époque : « L'essence même de la vie est un *héliotropisme* »¹³.

Il faut toutefois comprendre que leur déclaration d'amour pour le soleil n'est pas synonyme d'amour pour la raison et que le paradigme apollinien / dionysien ne fonctionne

¹² Kimura Shōhachi, *Kinsei bijutsu*, Tōkyō, Rakuyō-dō, 1915, p. 426 et 436.

¹³ Yanagi Sōetsu, *Wiriamu Burēku*, Tōkyō, Rakuyō-dō, 1914 ; repris dans *Yanagi Sōetsu zenshū*, vol. 4, Tōkyō, Chikuma shobō, 1981, p. 9.

pas au Japon. Le soleil n'est pas perçu comme une abstraction, mais au contraire comme la source du mouvement biologique. Il est très instructif de voir quels sont les artistes et les mouvements que Kimura Shōhachi apprécie et quels sont ceux qu'il n'aime pas : Michel-Ange, Dürer, Léonard de Vinci, Rembrandt, Le Greco, Rubens, Goya, Blake, Delacroix, Van Gogh, Rodin, sont les peintres qu'il admire ; Vélasquez, Van Dick, le préraphaélisme, le symbolisme, l'impressionnisme, l'expressionnisme, Gauguin, Matisse représentent le type d'art qu'il rejette¹⁴. Ryūsei partage ce point de vue. En somme, ceux qu'ils associent à une énergie solaire sont ceux qu'on appelle les peintres du sentiment ou de l'émotion. Et ceux qu'ils rejettent, les peintres dits « froids », sont ceux qui privilégient le calcul et une approche plus théorique. André Malraux, qui admirait et ignorait à peu près les mêmes artistes, aurait évoqué chez les uns l'existence d'un « lien avec le sacré », et regretté chez les autres « l'incapacité [...] à donner des formes à des valeurs spirituelles »¹⁵.

Cette soif de mystère et d'absolu contraste avec l'image que beaucoup d'Occidentaux se faisaient à l'époque de la culture japonaise : une culture du petit, du précis, du minutieux. C'était là un des charmes de l'Archipel. Toutefois, ce regard s'accompagnait généralement d'une critique de fond qui s'appuyait sur la conscience de la supériorité des valeurs morales et spirituelles occidentales. Ainsi Basil H. Chamberlain – mais on pourrait citer Pierre Loti ou même des intellectuels d'aujourd'hui – écrivait-il en 1890 :

« Les Japonais sont assurément les Raphaël des poissons, des insectes, des fleurs, des tiges de bambou se balançant dans le vent ; et ils nous ont donné de délicats fragments de paysages idéalisés. Toutefois ils n'ont jamais réussi à correctement transposer sur la toile le "divin de la forme humaine" ; ils n'ont jamais fait revivre sous les yeux de la postérité les grandes scènes historiques ; ils n'ont jamais, comme les premiers maîtres italiens, tiré le cœur des hommes de la terre vers le paradis dans une extase d'adoration. En un mot, l'art japonais, comme l'a dit laconiquement M. Alfred East lors d'une conférence à Tokyo sur le sujet, "est grand dans les petites choses, mais petit dans les grandes" »¹⁶.

En réaction à des facteurs historiques internes – la perte d'influence du bouddhisme et de ses écoles ésotériques en particulier –, mais aussi sous l'influence du regard occidental, les

¹⁴ Kimura Shōhachi, *op. cit.*, p. 435.

¹⁵ André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. « Galerie de la Pléiade », 1953, p. 493.

¹⁶ Basil H. Chamberlain, *Things Japanese*, London, John Murray, 1890 (1905), p. 53. Basil Chamberlain (1850-1935) fut l'un des premiers grands spécialistes anglais du Japon. Arrivé au Japon en 1873, il fut notamment professeur à l'Université impériale de Tōkyō. Alfred East (1849-1913) est un peintre anglais qui a passé six mois au Japon en 1889.

intellectuels et artistes japonais de la fin de l'ère Meiji ont senti le besoin de redonner de la profondeur à leur culture et à leur art. Okakura Kakuzō (ou Tenshin, 1863-1913), qui est l'une des figures majeures de la réflexion esthétique dans le Japon moderne, fit beaucoup travailler les peintres qu'il formait sur des thèmes à portée métaphysique : la « Profondeur » (*yūsui*), le « Solennel » (*sōchō*), l'« Etincelant » (*rikuri*)¹⁷. Ryūsei, qui appartient à la génération suivante, s'inscrit dans le prolongement de ce mouvement. Il a une vision de la modernité qui s'apparente à celle de Baudelaire : s'il est conscient de la nécessité de s'adapter à des modes, au monde dans ce qu'il a de flottant, c'est pour mieux « tirer l'éternel du transitoire »¹⁸. Du fait de conditions historiques différentes, le rapport à la « profondeur » et au spirituel est sans doute ce qui distingue le plus l'art japonais de son équivalent européen à période égale. Pour un peintre comme Ryūsei, c'est à la fois un enjeu personnel et intime, mais aussi une question de positionnement éthico-historique quant au sens à donner à la modernité.

Au cours de l'année 1914, Ryūsei avait été sollicité par les fondateurs de Nika-kai (Deuxième section) afin qu'il se joigne à eux¹⁹. Il refusa pourtant, et resta à l'écart d'un groupe avec lequel il n'exposa que ponctuellement en 1917 et 1918. A la place, il fonda avec Kimura Shōhachi, Tsubaki Sadao et Nakagawa Kazumasa, un autre mouvement du nom de Sōdo-sha (Société de l'herbe et de la terre), dont la première exposition eut lieu en octobre 1915. Il y présenta dix toiles et quarante-cinq dessins qui entérinaient l'orientation nouvelle prise par son travail. On y trouve certes des paysages, comme *Environs de Yoyogi* (*Yoyogi fukin*, 1914), qui sont encore marqués par la déconstruction chromatique du « post-impressionnisme », mais les portraits austères de Takasu (1915) et de Tsubaki (1915) sont bien différents. Travaillés de façon minutieuse, ils évoquent immédiatement la peinture de la Renaissance allemande, notamment Dürer et Holbein. Ryūsei, tout en se plaçant ainsi légèrement en marge du monde de l'art, s'assura du même coup une aura qui lui valut des amitiés extrêmement fidèles et dévouées. En l'espace de cinq ans, Ryūsei fut donc l'un des pionniers des avant-gardes au Japon, avant d'être le premier à s'élever *de l'intérieur* contre ses dangers, proposant de fonder une autre modernité sur des valeurs spirituelles et non

¹⁷ Saitō Ryūzō, *Nihon bijutsu-in shi*, Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1974, p. 405-406.

¹⁸ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'art*, tome 2, Paris, Armand Colin, 1965, p. 452.

¹⁹ Sur le mouvement Nika-kai et le contexte artistique des années 1910, voir Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p. 43-57.

formelles. De ce point de vue, son parcours se rapproche de celui des peintres européens qui sont passés de l'expressionnisme au « réalisme magique » pour reprendre la célèbre formule de Franz Roh²⁰.

La tentation classique

L'écrivain Mushanokōji Saneatsu (1885-1976) fut l'un des amis les plus proches du peintre. Figure centrale du mouvement Shirakaba (du nom de la revue fondée en 1910) [ill. 6]²¹, Mushanokōji était issu d'une famille de nobles de cour versée dans la poésie classique. Très marqué par la lecture de Tolstoï et de la Bible, c'était un personnage hors du commun porté par une soif intense de connaissance et de création. Bien qu'il soit surtout connu pour des romans plus tardifs, son apport à la littérature des années 1910 fut d'abord d'ordre critique et théorique. Dès son article sur *Et ensuite (Sorekara)* de Natsume Sōseki, publié en guise de manifeste dans le premier numéro de *Shirakaba*, Mushanokōji proposait que soit dépassée la distinction entre la chair et l'esprit, productrice de tourments, et que chacun prenne conscience de l'unicité de la vie, que chacun perçoive que tout ce qui l'anime est l'expression d'une même nature, féconde et dynamique. Pour répondre à ce programme souvent énoncé dans la doctrine bouddhique, Mushanokōji prit un chemin singulier, réclamant que l'individu commence par célébrer toutes ses pulsions, désirs et envies, parce que tels sont les premiers indices de sa participation au monde. Ryūsei, qui fut profondément influencé par la personnalité débordante de son ami, adopta très tôt une attitude similaire vis-à-vis de la création, ce qui le conduisit à rejeter les modes d'expression qui pouvaient donner le sentiment de suivre l'Occident et dont les enjeux de fond – l'historicité propre – ne pouvaient pas être véritablement compris [ill. 7-8].

La période située entre 1914 et 1920 est l'une des plus riches de l'œuvre de Ryūsei. Nous présentons dans la seconde partie du présent volume quatre textes écrits entre 1918 et 1920. Il s'agit de trois articles, « La beauté intérieure » (1918), « Beauté de la nature et beauté de l'art » (1919) et « L'Art. De l'ornementation » (1920), que complète l'introduction à *Œuvres et regard sur l'art de Ryūsei (Ryūsei gashū oyobi geijutsukan ;*

²⁰ Voir Franz Roh, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. Traduit en anglais dans Lois Parkinson Zamora *et al.*, *Magical Realism*, Duke University Press, 1995, p. 15-32.

²¹ Pour une présentation générale du mouvement Shirakaba, voir Honda Shūgo, *Shirakaba-ha no bungaku*, Tōkyō, Kōdansha, 1954, et *Shirakaba-ha no sakka to sakuin*, Tōju-sha, 1968. En anglais, voir Donald Keane, *Dawn to the West*, New York, Henry Holt, 1984, p. 441-505.

plus loin *Œuvres et regards sur l'art*, 1920), son seul ouvrage essentiellement consacré à l'esthétique dans lequel sont repris les trois articles susmentionnés. Notre présentation suit l'ordre chronologique de parution et non celui défini par Ryūsei *a posteriori* dans *Œuvres et regard sur l'art*. Ryūsei a toujours été extrêmement attiré par la réflexion intellectuelle : « Je sens en moi le désir d'être un grand penseur aussi fort que celui que j'ai de devenir un peintre majeur. Le peintre qui est en moi n'a pas de bouche, mais le penseur en a une », a-t-il notamment écrit²². Toutefois, il ne se voyait pas comme un pur théoricien, mais comme quelqu'un qui réfléchissait à partir d'une pratique.

Sur le plan pictural, cette période comprend essentiellement des paysages et des portraits. Les paysages ont pour la plupart été peints dans les environs de Yoyogi, faubourg encore verdoyant dans les années 1910 situé à l'ouest de la ligne Yamanote, où Ryūsei a emménagé en mars 1914 avec sa femme Shigeru²³. Quant aux sujets des portraits, il s'agit d'amis (Mushanokōji, le poète Senge Motomaro...), avant que sa fille Reiko, née en avril de la même année, ne devienne l'objet de toutes ses attentions [ill. 9]. En 1916, on lui diagnostiqua la tuberculose. Il déménagea alors pour Komazawa, puis pour Kugenuma au bord de la mer, à proximité de Kamakura, une ville chargée d'histoire où ont vécu et séjourné de nombreux artistes et intellectuels.

Il existe une grande unité plastique entre les différentes œuvres qu'il a réalisées durant ces quelques années. Toutefois, cette unité n'est pas seulement formelle, elle est d'abord d'ordre spirituel. Il n'est qu'à voir le visage de Koya dans le portrait qu'il en fait en 1916. Ce dernier possède une texture et une patine que l'on retrouve dans la célèbre *Peinture de la tranchée d'après nature (Kiridōshi no shasei)* de 1915²⁴. La peau grasse du jeune homme et la terre spongieuse du chemin se font étrangement écho. Correspondances que l'on observe aussi dans la manière dont sont dessinés, dans l'un, sourcils et cheveux, qui rappellent, dans l'autre, les touffes d'herbes en bordure du chemin. Ryūsei en a du reste conscience comme il l'écrit dans « Souvenirs à l'occasion de ma prochaine exposition » : « J'ai le ferme désir que natures mortes et paysages ne fassent, sur un plan organique interne, plus qu'un avec la chair de l'homme ». Un seul et même souffle anime le monde

²² Cité par Tomiyama Hideo, *Kishida Ryūsei*, Tōkyō, Iwanami shoten, coll. « Iwanami shinsho », 1986, p. 13.

²³ Kobayashi Shigeru (1892-1964) était la fille d'un professeur de l'université Gakushūin à Tōkyō. Elle épousa Ryūsei le 1^{er} juillet 1913.

²⁴ Tableau également connu sous le titre *Route, talus et mur (Dōro to dote to hei)*.

de Ryūsei : glaise, peau, fruits ou terre cuite sont représentés de façon à donner l'impression qu'ils procèdent de la même argile divine.

Depuis 1914, la beauté implique pour Ryūsei d'en passer par le réalisme : « la beauté *qua* le réel, le réel *qua* la beauté », écrivit-il un jour à Watsuji Tetsurō²⁵. Pourtant, il n'a pas choisi de se tourner vers la photographie, pour laquelle il n'a jamais témoigné un véritable intérêt²⁶. Car la réalité qu'il vise n'est pas celle de l'apparence, mais celle de la vérité :

« L'esthétique de ce que j'appelle le réalisme, c'est *voir*, au-delà des circonstances et des phénomènes extérieurs. Parce qu'alors, tout en ressentant un sentiment esthétique, on prend conscience de la chose elle-même. Et pouvoir la peindre est bien l'un des objectifs du peintre. Lorsqu'on dit [qu'un tableau] a l'air d'être en vie ou s'apprête à bouger, cela implique qu'il est beau, mais aussi qu'il donne un sentiment de réalité »²⁷.

Ce qui explique pourquoi la révélation du sentiment esthétique n'est possible à ses yeux qu'à travers l'épuisement de soi dans la matière du monde. La démarche de Ryūsei s'oppose à la notion d'automatisme technique. Il privilégie au contraire l'accumulation de la pratique (*renma*). *Faire l'effort* de rendre l'objet conformément à son apparence lui semble en effet le seul moyen de découvrir l'objet en profondeur [ill. 10].

Le choix fait par Ryūsei de délaissier la peinture post-impresionniste au profit d'un mode d'expression réaliste fut perçu *a posteriori* comme réactionnaire par certains jeunes artistes. Toutefois, il ne faut pas oublier que cette démarche fut à l'origine considérée par beaucoup comme une forme d'affranchissement, de libération, d'élan vers l'essentiel, face à tout ce que les formes de l'Occident, dans la violence de leur succession, pouvaient avoir de superficiel et de contraignant.

²⁵ Watsuji Tetsurō (1889-1960), professeur d'éthique à l'université de Kyōto, puis de Tōkyō. Il contribua avec des ouvrages comme *Pèlerinage aux vieux temples (Koji junrei, 1919)* à redonner du sens au patrimoine artistique national. Plus tard, avec *Etudes sur l'histoire de l'esprit japonais (Nihon seishin-shi kenkyū, 1926)* ou *Milieus (Fūdo, 1935)*, il tenta de définir les modèles structuraux de la culture japonaise. Ryūsei et Watsuji furent très régulièrement en contact entre 1917 et 1923. Cf. Kishida Ryūsei, « Shokan », *Kishida Ryūsei zenshū* (plus loin KRZ), vol. 10, Tōkyō, Iwanami shoten, 1979, p. 337.

²⁶ Sur le manque d'intérêt de Ryūsei à l'égard de la photographie, voir Michael Lucken, « Une esthétique de la réplique ou comment les fantômes sont à l'œuvre – la peinture de Kishida Ryūsei (1891-1929) », *Arts asiatiques*, Paris, Publications du Musée Guimet, 2009, p. 79-94.

²⁷ Kishida Ryūsei, « Shokan », KRZ, vol. 10, p. 337.

Le dépassement du réel

Avant les années 1920, Ryūsei, qui a beau être d'une famille aisée, n'a quasiment jamais quitté la capitale. Ce n'est qu'en 1919 qu'il se rendit pour la première fois à Kyōto et Nara. La découverte de la région du Kansai lui ouvrit des horizons nouveaux qui le poussèrent à s'installer à Kyōto fin 1923 après que le grand tremblement de terre du Kantō a détruit sa maison de Kugenuma. Après deux ans et demi sur place d'une vie dissolue, il revint près de la capitale pour s'installer à Kamakura. Contrairement à de nombreux artistes de sa génération, il n'est pas non plus allé en Europe ou aux Etats-Unis pour se former. Il n'a pas voyagé en Asie que ce soit en Chine ou même en Corée. De sa vie entière, il n'a quitté qu'une seule fois l'Archipel, à l'automne 1929, juste avant son décès, pour un séjour de deux mois en Mandchourie. Enfin, il n'a pas fréquenté les milieux diplomatiques et le seul étranger qu'il ait véritablement connu est le dessinateur et potier Bernard Leach²⁸ [ill. 11-12].

Au cours de cette troisième et dernière période de sa vie, il s'intéressa particulièrement aux arts japonais, et surtout à l'art de l'époque d'Edo, suivant en cela l'exemple du philosophe Watsuji Tetsurō, comme il le mentionne dans une lettre de 1919 : « Je te remercie profondément de m'avoir fait découvrir des choses qui sont devenues cruciales dans mon travail actuel, grâce à tous ces vieux objets du Japon et de l'Extrême-Orient que nous allions parfois voir ensemble à l'époque où tu étais à Kugenuma »²⁹. Il apprit la peinture dans le style des lettrés chinois, s'offrit les services d'un professeur de récitation de *nō* et se mit à fréquenter les théâtres de kabuki. Cette évolution n'est pas propre à Ryūsei : elle s'observe aussi bien chez des intellectuels comme Yanagi Sōetsu, que chez d'autres peintres proches des avant-gardes, comme Yorozu Tetsugorō. Les peintures et dessins qu'il réalise dans le style chinois, comme *Hanshan et Shide (Kanzan Jittoku, 1928)*, ou encore les étonnants *Racine de lotus (Renkon)* et *Pêches blanches (Hakutō)*, redécouverts grâce à une exposition en 2007, ont longtemps été considérés comme marginaux au sein de sa

²⁸ Bernard Leach (1887-1979). Dessinateur et potier anglais. Il vécut principalement au Japon entre 1909 et 1920. Leach parlait le japonais, mais ne lisait pas les kanjis. Il correspondait soit en anglais, soit en utilisant une transcription du japonais en caractères latins. Ryūsei a laissé un célèbre portrait de lui daté de 1913.

²⁹ Kishida Ryūsei, « Shokan », *KRZ*, vol. 10, p. 338-339.

production³⁰. Il s'agit pourtant d'un travail auquel il a consacré beaucoup de temps et qu'il estimait au même titre que ses toiles puisqu'il n'a jamais hésité à les exposer.

Parallèlement, Ryūsei exprima un sentiment de soudaine exaspération contre les mouvements d'avant-garde expressionnistes et futuristes qu'il commença à qualifier de « maladie moderne », mais aussi à l'encontre de son propre travail, source de frustration et d'insatisfaction permanentes. En définitive, c'est aussi l'idée, qui l'avait accompagné dans ses années de jeunesse, d'un possible salut par l'art que Ryūsei mit en cause durant les années 1920, ce qui n'allait pas sans contradictions et tiraillements. Ainsi dans un article de 1923, il écrit :

« Je ne suis assurément ni un nostalgique d'Edo, ni un ultranationaliste, ni même un amateur borné de l'Extrême-Orient. Je ne suis pas non plus un défenseur stérile du classicisme. Mais j'aime les choses bonnes, les choses vraiment belles, qui possèdent une réelle valeur. Et si je devais voir tout cela disparaître à cause du goût médiocre de l'époque contemporaine, je deviendrais nostalgique d'Edo, ultranationaliste et défenseur du classicisme »³¹.

Cette troisième période est marquée par un ralentissement progressif de sa production picturale. En revanche, c'est de loin la plus féconde sur le plan de l'écriture : comme on le détaille plus loin, il a continué à produire des essais de réflexion sur l'esthétique, écrit trois livres sur l'enseignement artistique, la peinture *ukiyo-e* et le théâtre, et enfin rédigé des milliers de pages de notes journalières (*nikki*). Les quatre textes que nous traduisons dans la troisième partie, « Réflexion sur la mise en défaut du réalisme » (1922), « Réflexion sur la décadence » (1922), « Histoire de fantômes » (1924) et les deux premiers chapitres des *Débuts de la peinture ukiyo-e* (1926), sont parmi les plus commentés et les plus originaux qu'il ait produits.

La question du réalisme est au centre de la réflexion menée par Ryūsei. La figuration, la conformation au réel est pour lui une nécessité ; pour autant, il considère qu'il n'est pas possible d'épuiser le réel par la technique. Comme il l'explique dans « Réflexions sur la mise en défaut du réalisme », il reste toujours une part non représentable du réel qui est l'écart entre l'émotion esthétique et la capacité d'expression. La force de l'émotion

³⁰ Exposition « Kishida Ryūsei no kiseki » présentée à Hakodate, Kushiro, Kariya, Urawa et Shizuoka entre juin 2007 et mars 2008 (catalogue : Kasama Nichidō bijutsukan, 2007).

³¹ Kishida Ryūsei, « Ichigakō toshite », *KRZ*, vol. 3, p. 258-259.

esthétique montre certes que le beau existe, mais l'artiste, en dépit de tous ses efforts, ne parvient pas à le rendre ; il en perçoit l'écho, mais ne peut l'épuiser dans la création. Toutefois, le beau chez Ryūsei n'est pas un idéal au sens platonicien. Ce n'est pas une catégorie transcendante, il s'agit davantage d'une *présence* que l'on perçoit au fond de soi, d'une forme d'énergie, de l'écho du principe de vie qui organise toute chose. Autrement dit, ce n'est un absolu que dans la mesure où ce n'en est pas un, où il reste un pôle de tension entre le réel et le psychologique au sein d'un univers fondamentalement relatif.

Ainsi, dans *Reiko à 5 ans (Gosai Reiko no zō, 1918)*³², l'une des pièces maîtresses du Musée national d'art moderne de Tōkyō, il y a une tension très nette entre la minutie de la représentation de la fillette et les motifs géométriques maladroits qui ornent le bord du tableau. On observe le même phénomène dans les années 1920, lorsque Ryūsei use de façon répétée et délibérée de la déformation. L'ensemble des portraits de Reiko répond à cette heuristique : de l'accident ou du *laisser tel quel*, la transition se fait doucement vers une maîtrise de plus en plus consciente de ces effets. Dans un portrait de janvier 1920, Ryūsei laisse manifestement inachevée une des parties du visage, ce qui crée un déséquilibre. Plus tard dans l'année, avec les célèbres *Reiko, un châle sur les épaules (Keito katakake seru Reiko shōzō)* et *Reiko, torse nu (Reiko razō)*, il accentue étrangement les proportions de la tête par rapport au corps. Durant cette période, à chaque tableau, il s'engage davantage dans ce chemin, jusqu'à ce qu'apparaissent des expressions franchement grotesques comme dans *Portrait de Reiko en Hanshan (Kanzan-fū Reiko-zō, 1922-23)*, directement inspiré d'une œuvre de Yan Hui (jap. Ganki), peintre chinois de la fin de l'époque Song, début de l'époque Yuan (fin 13^{ème}-début 14^{ème} siècle), célèbre pour la force de son trait et son sens de la caricature [ill. 13-15].

Comme on le comprend à la lecture de son livre *Les Débuts de la peinture ukiyoe (Shoki nikuhitsu ukiyoe)*, le « grotesque » et tout ce qu'il qualifie de « *derori* » (visquouilleux)³³ ou de « *hikin* » (trivial) sont pour Ryūsei l'une des caractéristiques les plus importantes de l'art japonais à travers les siècles. Il les repère dans les *Rouleaux des maladies (Yamai no sōshi)* de l'époque de Kamakura, dans le *kabuki*, ainsi que dans l'œuvre d'Iwasa Matabē

³² La fillette n'avait que quatre ans révolus, mais cinq ans dans le système par année calendaire (*kazoedoshi*) encore courant à l'époque.

³³ Voir *infra*, note 160, p. 190.

(1578-1650) et la peinture *ukiyo-e*. Ce regard, que Ryūsei a défendu à l'écrit aussi bien qu'il a essayé de lui donner forme dans son œuvre peinte, a marqué son époque et doit absolument être considéré pour une meilleure compréhension de la pensée sur l'art dans le Japon moderne. Il s'oppose ouvertement à la conception hégélienne de l'imitation, puisqu'il valorise ce qui pour Hegel inspire du « dégoût » ou « donne la nausée »³⁴ ; mais il diffère aussi fortement d'autres visions de l'esthétique proposées au Japon à la même époque, notamment par Nishida Kitarō dans *L'Art et la morale (Geijutsu to dōtoku)*, 1923), par Kuki Shūzō dans *Structure de l'iki (Iki no kōzō)*, 1930), ou encore par Tanizaki dans *L'Eloge de l'ombre (In.ei raisan)*, un essai de 1933 qui a lui aussi été largement commenté. L'opposition entre le regard de Ryūsei et celui de Kuki, tout particulièrement, est saisissante. Pour Ryūsei, la notion même d'*iki*, de froide élégance, est clairement péjorative³⁵. De façon générale, *Les Débuts de la peinture ukiyo-e* propose une esthétique du réalisme lourd, de la vitalité bouillonnante, du sale et du licencieux radicalement différente du goût pour « un dessin qui met l'accent sur les contours, des couleurs légères, des compositions claires » que défendra Kuki quelques années plus tard, en réaction à Ryūsei aurait-on envie de dire³⁶.

L'œuvre écrite

Les Œuvres complètes de Kishida Ryūsei (Kishida Ryūsei zenshū), publiées en 1979-1980 en dix volumes par les éditions Iwanami, rassemblent toute l'œuvre écrite du peintre sur près de 5 400 pages. Y sont recueillis des textes, des lettres et des notes qui couvrent une période de vingt-deux ans, de 1907 aux derniers jours de sa vie, en 1929.

De cet ensemble, l'histoire de la littérature japonaise retient principalement deux éléments : la masse des notes qui constituent son journal intime et un ensemble de textes de réflexion esthétique dont nous présentons ici une sélection. Toutefois, on trouve aussi dans les œuvres complètes de nombreux comptes-rendus d'exposition ou prises de position

³⁴ Hegel, *Esthétique, textes choisis*, Paris, PUF, 1953, p. 14. Voir aussi infra, p. 194, note 183.

³⁵ Déjà, en 1918, à propos des « produits à la mode », notamment les kimonos – sur lesquels porte justement une part de la réflexion de Kuki –, Ryūsei écrivait : « Même s'il n'y a rien à dire sur la beauté de leurs motifs et coloris en général, dans le détail, ceux-ci font peine à voir tant ils sont ennuyeux. Idem pour cet effet de chic [*iki*] que visent tant et plus les modes du Japon actuel. Il n'y a là rien de beau. » Kishida Ryūsei, « Kongo no Nihon no bijutsu ni tsuite », *KRZ*, vol. 2, p. 208.

³⁶ Kuki Shūzō, *Iki no kōzō*, Tōkyō, Iwanami, 1930, chap. 5 ; consultable en ligne sur www.aozora.gr.jp ; il existe, sous le titre *Structure de l'iki*, deux traductions en français, l'une par Maeno Toshikuni (Maison franco-japonaise, 1984), l'autre par Camille Loivier (Puf, 2004).

polémiques, quelques poèmes et nouvelles dont « Le pays où tout n'est qu'amour » (Aibakari no kuni, 1916), ainsi que de petits récits de jeunesse, sa correspondance et de nombreuses notes, sur les sentiments, l'art ou les gens.

L'écriture était une part importante de la vie de Ryūsei. Il a écrit régulièrement dans de grands journaux d'information, surtout dans le *Yomiuri shinbun*, ainsi que dans les principales revues intellectuelles et artistiques de son époque, *Shirakaba* bien sûr, mais aussi *Mizue* (L'Aquarelle), *Shinchō* (La Nouvelle Vague), *Kaizō* (La Réforme), *Shisō* (Pensée), *Bungei shunjū* (Printemps et Automne des arts). Dans les années 1920, on trouve sa signature dans les premiers numéros de plusieurs revues d'art qui devinrent importantes par la suite, comme *Gendai no bijutsu* (L'Art contemporain), *Atorie* (L'Atelier), *Bi no kuni* (Le Pays du Beau), signe qu'il était considéré comme l'une des grandes figures du monde des arts et des lettres. Ryūsei a en outre publié plusieurs livres, souvent des recueils d'articles : *Œuvres et regards sur l'art*, en 1920, *De l'enseignement du dessin (Zuga kyōiku ron)*, en 1925, *Les Débuts de la peinture ukiyoe*, en 1926, ou encore *L'Avenue de Ginza : remarques d'hier et d'aujourd'hui (Shinko saiku Ginza dōri)*, en 1928. Bien qu'édité après sa mort, en 1930, *De l'esthétique du théâtre (Engeki biron)* avait dès le départ été conçu pour la publication. Ryūsei a donc non seulement consacré un temps considérable à l'écriture, mais il possède une véritable œuvre littéraire qui justifie une entrée à son nom dans les principaux dictionnaires de la littérature japonaise³⁷.

Après sa mort, ses textes ont été régulièrement édités ou réédités. Le recueil d'essais le plus important est intitulé *L'Essence de la beauté (Bi no hontai)*, d'après une expression ponctuellement utilisée par le peintre. Il fut publié pour la première fois par les éditions Kawade en mai 1941, avec une préface de Mushanokōji, et rassemble une partie des textes que nous présentons ici. Cet ouvrage, qui fut retiré dix fois entre 1941 et 1943, qui fut réédité en 1946 et diffusé en collection de poche dès 1951, contribua largement à la reconnaissance de Ryūsei comme figure majeure de la réflexion esthétique dans le Japon du XX^e siècle.

Le journal du peintre ne fut connu qu'après la Seconde Guerre mondiale. Rendu public par petits bouts, il connut un certain succès dans les années 1950 à une époque où les années 1910-1920 connaissaient un regain d'intérêt empreint de nostalgie. Le *Journal de*

³⁷ Voir les entrées à son nom dans : *Kindai Nihon bungaku daijiten*, Tōkyō, Kōdansha, 1984 ; Jean-Jacques Origas (sous la dir. de), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2000 (1994).

Kugenuma (Kugenuma nikki) publié en 1948 couvre l'année 1920. *Le Journal illustré de Ryūsei (Ryūsei enikki)*, proposé au public en trois volumes (1952-1953), suit la vie de l'artiste au cours des deux ans et demi où il vécut à Kyōto, de l'automne 1923 à l'hiver 1926. Illustré de nombreuses petites vignettes de la main du peintre, cet ouvrage, tout particulièrement, connut un certain succès commercial. L'intérêt de ce journal est considérable pour les chercheurs. Mais il peut aussi être lu comme une œuvre littéraire : récemment, en 1998, les éditions Iwanami ont du reste sorti dans leur célèbre collection de poche (Iwanami bunko) une compilation des meilleures pages.

Au total, le journal de Ryūsei occupe presque six volumes des *Œuvres complètes*, mais couvre très inégalement sa vie ; si l'on trouve des notes journalières dès 1907, puis l'amorce d'un journal régulier lors de moments marquants de son existence, qu'il s'agisse de la rencontre avec sa femme Shigeru en 1912 ou de la naissance de sa fille Reiko en 1914, l'essentiel s'étale sur cinq années et demi, du 1^{er} janvier 1920 au 9 juillet 1925. Chaque jour occupe environ un feuillet, avec parfois – surtout autour de 1924 – un croquis en haut de page. Il commence par la météo et l'heure du réveil. Suit fréquemment une indication d'humeur ou de santé. Vient ensuite, dans un style délié, proche de la langue parlée, l'exposé chronologique des faits marquants du jour. Ainsi dans l'exemple ci-dessous daté du jeudi 23 mars 1922 :

Temps agréable et dégagé ; lever à 9 heures passées. Je me rince la figure, le maître [de récitation de *nō*] arrive juste après. J'étais en train de me demander si je n'allais pas peut-être commencer aujourd'hui un nouveau portrait en pied de Reiko, complètement de profil, quand le menuisier m'apporta sitôt dit sitôt fait le châssis de 20 que je lui avais commandé, aux dimensions identiques à celles du tableau aux pivoines : voilà qui est parfait ! Aujourd'hui au chant, je me suis remis à l'étude de *Kanjinchō*³⁸. J'en avais oublié presque la moitié. Ensuite je me suis mis au travail. Jusqu'à environ midi, j'ai rédigé mon journal en retard, puis j'ai essayé de me mettre à ce portrait en pied de Reiko, mais j'avais de plus en plus envie d'aller du côté de motifs un peu grotesques dans le goût du *Hanshan* de Yan Hui qui me trottait dans la tête depuis quelques jours³⁹, et que nous avons regardé et commenté hier avec Nagayo⁴⁰ et les autres ; d'un coup, c'était mûr, et comme j'avais une toile prête, tendue sur un

³⁸ *Kanjinchō* (La liste des donateurs) est une célèbre pièce de kabuki formalisée à la fin de l'époque d'Edo relatant un épisode de la fuite de Minamoto no Yoshitsune et de son serviteur Benkei.

³⁹ En l'occurrence, un *Hanshan* formant pendant avec un *Shide*, peinture sur soie attribuée à Yan Hui classée Bien culturel important et conservée au Musée national de Tōkyō.

⁴⁰ Nagayo Yoshirō (1888-1961), romancier et dramaturge, membre du groupe Shirakaba.

châssis de 15 qui convenait parfaitement, je me suis décidé et j'ai commencé. J'ai posé un tirage photo du tableau de Yan Hui sur le côté et, m'en inspirant en partie pour la composition, j'ai peint Reiko debout. Ça se présente plutôt bien. A la grâce de dieu, j'espère arriver à faire un bon tableau. J'étais en plein travail, quand Yokobori⁴¹, de retour de Tōkyō, passa [à la maison]. Il avait apporté beaucoup d'anciennes œuvres à lui, je les ai toutes trouvées assez bonnes. Il me dit que Shō Keizō devrait peut-être venir aujourd'hui. Vers trois heures, alors que j'étais sur le point de commencer une *Vue du premier étage* ou quelque chose du genre, Shō Keizō arriva. C'est un riche commerçant qui est un ami depuis l'école primaire. Il me dit qu'il est intéressé par des peintures de style japonais [*nihonga*], mais je lui réponds que je n'en ai pas de bien en ce moment. Nous nous sommes rappelés les histoires d'autrefois. Nous avons aussi reparlé des camarades d'école. M. Furuki des éditions Kaizō est passé, nous nous sommes mis d'accord pour un manuscrit et il est reparti. Aujourd'hui, Reiko a fait ce qu'elle appelle un journal ; il est accroché ici. Quelle imagination elle a ! Shigeru regrette que ce soit une fille. Je prends mon bain. Je rédige quelques notes journalières. Il faudrait que je me mette maintenant à écrire un message pour la souscription de Yokobori.⁴²

La postérité

Le décès de Ryūsei en décembre 1929 fut largement annoncé dans la presse. Plusieurs revues d'art consacrèrent à cet événement un dossier spécial, notamment *Atorie* et *Bijutsu shinron* (La Nouvelle Critique des beaux-arts) qui publièrent de petits billets rédigés par des amis de longue date comme Mushanokōji Saneatsu (1885-1976), Nagayo Yoshirō (1888-1961) ou Umehara Ryūzaburō (1888-1986), mais aussi d'autres personnalités comme Satō Haruo (1892-1964) et Tsuda Seifū (1880-1978).

Dans un des articles parus à cette occasion, Seimiya Hitoshi (1886-1969) dresse son portrait à la fin des années 1900, à l'époque où il fréquentait l'atelier de Kuroda Seiki : « A cette époque, l'impression profonde qu'il donnait était plutôt celle d'un caractère et d'un comportement passionnés, extrémistes, débridés, voire presque fanatiques. »⁴³. Dans une autre revue, Tsubaki Sadao (1896-1957) évoque quant à lui le dernier souvenir de son ami : « La dernière fois que j'ai rencontré Kishida, c'est en juillet dernier à Akasaka, nous avons bu et je l'ai ramené chez moi où il a passé quatre nuits ; chaque jour, il le passait à boire ; ce fut la dernière fois ; désormais, on n'entendra plus sa voix, on ne pourra plus le soigner,

⁴¹ Yokobori Kakujiro (1897-1978), peintre de style occidental et ami de Ryūsei. Il exposa dans le cadre de la Société de l'herbe et de la terre (Sōdo-sha) dès 1915.

⁴² KRZ, vol. 7, p. 106-107.

⁴³ Seimiya Hitoshi, *Atorie*, Tōkyō, février 1930.

lui qui était alcoolique, et on ne pourra plus voir de nouveaux tableaux »⁴⁴. L'image qu'on garde en 1930 de Ryūsei est d'abord celle d'un *personnage* à la fois central et singulier du monde de l'art, celle d'un artiste passionné et maudit qui s'est laissé prendre par l'alcool et la débauche pour ne pas avoir su canaliser son énergie et son ambition créatrices [ill. 15].

Ce regard a longtemps été dominant et continue d'alimenter le discours sur son œuvre. Sa femme, sa fille, sa sœur Teruko ont été sollicitées jusque dans les années 1970 pour donner des détails sur sa vie. Tout récemment, sa petite-fille Natsuko a publié un ouvrage centré sur ses relations avec Reiko⁴⁵. Les derniers mois de son existence ont aussi fait couler beaucoup d'encre. Le grand écrivain de romans policiers Matsumoto Seichō (1909-1992) a même consacré en 1980 un livre à ce sujet, retraçant avec un œil de détective le voyage en Mandchourie effectué par le peintre à l'automne 1929 dans l'espoir d'élargir le cercle de ses collectionneurs et au retour duquel il décéda suite à un problème rénal. Toutes proportions gardées, il y a dans l'intérêt à l'égard des aspects psychologique et biographique de Ryūsei, quelque chose qui rappelle la fascination que Van Gogh suscita dans l'Archipel deux décennies plus tôt.

L'émotion du deuil passée, le début des années 1930 fut relativement pauvre en manifestations consacrées au peintre. Toutefois, contrairement à l'image qu'en laisse Tanizaki dans *Bruine de neige* (*Sasameyuki*, 1943-1948) où quand apparaît soudainement dans le récit un portrait de Reiko, c'est pour être emporté par une inondation avec d'autres objets de la vie moderne⁴⁶, l'œuvre de Ryūsei n'a jamais été oubliée. Une exposition rétrospective en 1938⁴⁷, puis la publication de *L'Essence du beau* et d'une première monographie en 1941 par Hijikata Teiichi (1904-1980) posèrent les bases de son inscription dans l'histoire de l'art. Dès lors, de nombreux textes et manifestations contribuèrent à en faire l'une des références incontournables de l'art moderne japonais⁴⁸.

Hijikata fut l'un des principaux critiques d'art de la période 1940-1970. Philosophe de

⁴⁴ Tsubaki Sadao, « Kishida-san no shi », *Bijutsu shinron*, Tōkyō, février 1930, p. 137.

⁴⁵ Voir Kishida Natsuko, *Shōzōga no fushigi : Reiko to Reiko-zō*, Tōkyō, Kyūryūdō, 2009. Kishida Natsuko, qui est elle-même artiste peintre, est la fille de Reiko.

⁴⁶ Tanizaki Jun.ichirō, *Bruine de neige, Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 247. Nous remercions Sakaki Atsuko de nous avoir rappelé ce passage.

⁴⁷ Exposition rétrospective Kishida Ryūsei à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort (Kishida Ryūsei jūshūnen kaiko tenrankai), Shiseidō, Ginza, Tōkyō, 14-18 mai 1938. L'exposition comptait trente pièces dont vingt-huit toiles et deux dessins.

⁴⁸ Sur la réception de l'œuvre de Kishida Ryūsei pendant la guerre, voir Michael Lucken, *Grenades et amertume : les peintres japonais à l'épreuve de la guerre*, Paris, Les Belles lettres, 2005, p. 182-187.

formation, il fut directeur adjoint, puis directeur du Musée d'art moderne du département de Kanagawa (Kamakura) de 1951 à 1973, et eut de multiples responsabilités dans le monde naissant de la muséographie de l'art moderne et contemporain. Son livre sur Ryūsei marque, par son engagement intellectuel et sensible, une étape de l'histoire de la critique japonaise. L'introduction de cet ouvrage est bien connue : « Lorsque j'interroge les nombreux amis de Kishida Ryūsei sur les souvenirs qu'ils gardent de lui, il y a toujours un moment où la personne me dit : "Kishida Ryūsei aimait la merde" »⁴⁹. Cette image scatologique est récurrente lorsqu'on évoque la mémoire du peintre. Tsubaki Sadao relate par exemple en 1943 un épisode scabreux, où il vit son ami sortant des toilettes faire mine d'avoir les doigts souillés et, l'air dégoûté, tendre sa main sous le nez de gens avec lesquels il se trouvait⁵⁰. Le côté vivant, le réalisme cru sont les aspects qui, sous l'impulsion de Hijikata, ont été mis en avant comme les plus caractéristiques de l'œuvre du peintre au cours du moment crucial de l'inscription de son œuvre dans le discours historique.

Pendant la guerre et jusqu'à la fin des années 1950, à travers l'œuvre de Ryūsei, c'est une forme japonaise de réalisme qui a été mise en valeur, par opposition à une pensée abstraite et mécanique qui serait propre à l'Occident et notamment aux Anglo-Saxons. Hijikata est clair sur ce point : « L'objet de mon texte, c'est le Ryūsei de Kugenuma, pas de celui de Kyōto »⁵¹. Ce qui l'intéresse chez Ryūsei, c'est le réaliste, pas le décadent aux tableaux trop mystérieux et selon lui « mal peints » des années 1923-1929. Plus largement, Hijikata voit en Ryūsei l'un des peintres qui, tout en ayant réussi à prendre le meilleur de la peinture occidentale, ont, sur le fond, le mieux su rompre avec l'idée d'un progrès artistique dont les avant-gardes, dans leur conception européenne, seraient la seule mesure. Les qualités qu'il lui attribue – à la fois *nouveau*, *proche du réel*, *singulier* et *profond* – tracent non seulement le portrait d'un artiste, mais aussi celui d'une nation tout entière. Dans la sensibilité qu'il exprime, Ryūsei ne représente pas quelque chose de marginal au sein de la culture japonaise du XX^e siècle, au contraire. L'esthétique d'un Kurosawa par exemple peut, à bien des égards, être rapprochée de celle de Ryūsei. D'ailleurs, il

⁴⁹ Hijikata Teiichi, *Kishida Ryūsei*, Tōkyō, Nichidō shuppan, 1971, p. 3.

⁵⁰ Tsubaki Sadao, « Kishida Ryūsei no hito to geijutsu », *Shin-bijutsu*, octobre 1942, p. 37.

⁵¹ Hijikata Teiichi, *Kishida Ryūsei*, *op. cit.*, p. 206.

semblerait que le célèbre metteur en scène ait eu un temps le projet de faire un film à partir de la vie du peintre⁵².

Il faut attendre la fin des années 1970 avec, d'une part, une grande exposition rétrospective qui attirera près de 320 000 visiteurs et, d'autre part, la publication de ses écrits sous forme d'œuvres complètes, pour qu'un autre regard émerge sur sa peinture. On soulignera notamment le travail de Tomiyama Hideo, ancien vice-président du Musée national d'art moderne de Tōkyō, qui tente depuis cette époque de remettre à l'honneur la période dite décadente de Ryūsei et son travail à l'encre et au lavis. De son côté, Kitazawa Noriaki a remarquablement exposé les enjeux philosophiques de son œuvre et retracé l'évolution de sa pensée dans le cadre d'une histoire intellectuelle des années 1870-1930 [ill. 16-20]. L'œuvre de Ryūsei qui, chaque année depuis maintenant vingt ans, fait l'objet de plusieurs articles de fond dans les revues d'histoire de l'art ou d'esthétique, est un topos extrêmement fertile de production intellectuelle.

Un grand nombre d'artistes ont par ailleurs été inspirés par son œuvre, bien qu'il ait eu des relations tumultueuses avec la plupart. Il a toujours été entouré de gens qui l'admiraient et sur lesquels il eut une grande influence – à l'exception d'Umehara Ryūzaburō qui est peut-être le seul peintre de sa génération avec lequel il entretint des relations d'égal à égal ou presque. C'est le cas de tous ses camarades de Sōdo-sha : Kimura Shōhachi, Tsubaki Sadao, Nakagawa Kazumasa (1893-1991). Mais son influence a rapidement dépassé les frontières de son cercle d'amis. On trouve la trace du « réalisme mystique » caractéristique de la seconde phase de l'œuvre de Ryūsei chez des grands peintres de style *nihonga* comme Hayami Gyoshū (1894-1935) ou Kawabata Ryūshi (1885-1966). Idem chez les photographes, à commencer par Nojima Yasuzō (1889-1964) bien sûr (les deux hommes se connaissaient), Arima Mitsugi (1897-1969), Yamamoto Makihiko (1893-1965) et même Ueda Shōji (1913-2000). Il y a enfin plusieurs artistes connus pour leur participation aux avant-gardes dans les années 1920-1930 qui, dans leur prime jeunesse, commencèrent la peinture en *faisant* du Kishida Ryūsei. Il n'est qu'à penser à Yanase Masamu (1900-1945), figure du mouvement Mavo et des mouvements prolétariens, ou Migishi Kōtarō (1903-1934), l'un des principaux peintres surréalistes japonais. L'impact du deuxième Ryūsei, celui du retour des avant-gardes, a été considérable : il incarne la conscience critique de tous les mouvements modernistes et occidentalissants entre 1920 et 1960.

⁵² D'après Kishida Natsuko. Conférence donnée le 5 novembre 2003 au Kenchikuka kaikan, Tōkyō.

Si les années 1970 ont été marquées par la préparation de ses *Œuvres complètes* et d'une grande rétrospective⁵³, on observe depuis les années 1990 un regain d'intérêt pour son œuvre tant de la part de jeunes plasticiens que du grand public. Murakami Takashi par exemple l'a inclus parmi les rares artistes modernes pouvant illustrer sa théorie sur le caractère « extra-plat » (*sūpāfuratto*, *superflat*) de l'esthétique japonaise⁵⁴. D'autres, comme récemment Hikosaka Naoyoshi⁵⁵, considèrent au contraire qu'il s'agit d'un artiste largement surévalué. Toutefois, qu'il soit apprécié ou détesté, Ryūsei laisse une œuvre qui, de toute évidence, continue d'interroger les fondements de la culture du Japon contemporain.

Ryūsei est avec Imamura Shikō (1880-1916) et Hayami Gyoshū le seul artiste de sa génération dont deux tableaux sont classés Biens culturels importants (Jūyō bunkazai)⁵⁶, en l'occurrence *Peinture de la tranchée d'après nature* (1915, MOMAT) et *Le sourire de Reiko* (*Reiko bishō*, 1921, TNM) qui furent admis dans la liste en 1971. C'est la raison pour laquelle un nombre considérable de manuels scolaires et parascolaires comprennent une reproduction d'un tableau de Ryūsei, généralement un portrait de sa fille Reiko. Ces derniers appartiennent véritablement au patrimoine iconographique du Japon contemporain. Ils servent de produits d'appels pour des expositions ou des livres, mais sont aussi déclinés avec de multiples variations par des artistes, des illustrateurs ou des publicitaires. Tous les Japonais ne connaissent pas le nom de Kishida Ryūsei, mais la plupart ont un sentiment de familiarité face aux portraits de sa fille.

Même si, pendant sa vie, Ryūsei eut constamment des soucis d'argent, notamment dans les années 1920 à cause de son goût pour les peintures anciennes, sur le marché de l'art sa cote a toujours été très élevée. Hijikata rapporte qu'en 1925, un tableau de Ryūsei valait déjà plus que ceux de la plupart de ses aînés⁵⁷. Leur prix n'a depuis cessé de monter, sa production ayant été relativement limitée. Voici bientôt trente ans que, dans l'*Annuaire des*

⁵³ Cette rétrospective, organisée avec le soutien du journal *Asahi shinbun*, fut montrée au Musée national d'art moderne de Tōkyō (6 avril-27 mai 1979) où elle attira 192 710 visiteurs, puis au Musée national d'art moderne de Kyōto (5 juin-15 juillet 1979) où l'on dénombra 124 928 visiteurs. Cf. *Tōkyō kokuritsu bijutsukan nenpō : Shōwa 54 nendo*, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan, 1981, p. 9, 12-16, et : www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/1979/.

⁵⁴ Voir Murakami Takashi, *Supāfuratto*, Tōkyō, Madara shuppan, 2000, p. 126.

⁵⁵ Hikosaka Naoyoshi (né en 1946), artiste plasticien. Cf. <http://hikosaka.blog.so-net.ne.jp/2009-03-23-4>.

⁵⁶ Il y a une quarantaine d'œuvres d'art modernes classées « Bien culturel important » (*Jūyō bunkazai*) par l'Agence nationale japonaise pour la culture. Les peintres les plus représentés sont Hishida Shunsō (4) et Kuroda Seiki (3) qui sont de la génération précédant celle de Ryūsei.

⁵⁷ Hijikata Teiichi, *Kishida Ryūsei, op. cit.*, p. 207-208.

artistes (*Bijutsuka meikan*), ses œuvres, malgré leur petite taille, figurent comme les plus chères du marché de l'art moderne japonais, tous genres confondus. Les rares ventes aux enchères publiques de toiles importantes le confirment. Ainsi, en 2000, *Reiko, un châle sur les épaules* a atteint 360 000 000 yens (env. 2,7 millions d'euros), de loin le record pour une œuvre moderne japonaise et, en mars 2009, une petite nature morte de 1919 a été adjugée 135 000 000 yens (env. 1 million d'euros). Dans un cas comme dans l'autre, l'information a été rapportée par tous les journaux du pays.

En revanche, Ryūsei a toujours été un inconnu hors des frontières de l'Archipel, bien qu'il ait retenu l'attention de certains grands connaisseurs de l'art du Japon. Ainsi, en 1923, Serge Elisseev⁵⁸ présentait favorablement un des portraits de Reiko comme « un exemple typique d'une synthèse de technique occidentale alliée au sentiment japonais »⁵⁹. Dans les années 1970, Bernard Leach mentionnait Ryūsei en premier parmi les trois artistes japonais de son époque « dont l'œuvre devrait rester dans les mémoires au-delà de ce siècle »⁶⁰. Toutefois, cela fut largement insuffisant pour le faire connaître et, à l'instar de quasiment tous les artistes extra-occidentaux de sa génération à l'exception de Foujita, il n'a au final fait l'objet d'aucune monographie en langue occidentale, ni exposition rétrospective, du fait sans doute d'une certaine incapacité à accepter la familière étrangeté qui se dégage de ses œuvres.

Le point de vue du traducteur

Ryūsei fait partie de la première génération de penseurs qui n'emploie à l'écrit aucune des formes grammaticales de la langue classique. Comme il fait en outre assez peu référence à la littérature sino-japonaise, mais au contraire cite régulièrement la Bible et use volontiers de mots occidentaux transcrits en *katakana*, son style présente au premier abord un côté moderne et accessible.

On retrouve par ailleurs chez lui un certain nombre de tournures à la fois grammaticales et stylistiques caractéristiques des écrivains du mouvement Shirakaba auxquels il était très

⁵⁸ Serge Elisseev (ou Elisseeff) (1889-1975), historien de l'art du Japon, traducteur et interprète. Né à Saint-Petersbourg, il fit ses études à Berlin puis Tōkyō, avant de s'installer en France en 1917 où il enseigna à la Sorbonne. Professeur à Harvard de 1934 à 1957.

⁵⁹ Serge Elisseev, *La Peinture contemporaine au Japon*, Paris, Boccard éditeur, c.1922, p. 118.

⁶⁰ En plus de Ryūsei, Leach cite les noms d'Umehara Ryūzaburō et du peintre et graveur Munakata Shikō (1903-1975). Bernard Leach, *Beyond East and West: memoirs, portraits and essays*, London, Faber & Faber, 1978 (1985), p. 123.

lié. On le voit à l'utilisation de *jibun* comme déterminatif de la première personne. On le voit aussi dans la façon qu'il a de *forcer* le japonais à accepter des sujets abstraits, ou encore à travers les passages où il enchaîne les phrases longues et souples à des affirmations courtes, tranchées, avec beaucoup de répétitions, à la manière de Yanagi et Mushanokōji.

Il y a toutefois une singularité dans l'écriture de Ryūsei qui n'a ni l'élégance de celle des romanciers de Shirakaba, ni la rigueur de celle des philosophes, même s'il emprunte de nombreux concepts et tournures à la philosophie. Son style est réputé difficile, heurté, redondant, parfois à la limite du compréhensible et du grammaticalement correct. Mais il possède en même temps une densité, une force qui n'est pas sans qualité littéraire. Un mouvement caillouteux avec de temps en temps des fulgurances. Il ne nous a pas été possible de rendre pleinement cet aspect, la complexité de sa pensée et, surtout, les permanents glissements de sens entre le japonais et le français (les mots-clés et les concepts ne se recouvrant jamais que de façon partielle entre les deux langues), nous a poussé en effet à privilégier parfois le sens sur la forme. Nous avons ainsi perdu un certain nombre de tournures d'emphase, de répétitions volontaires, d'appositions et d'enchaînements d'ordre parataxique. Plus encore, nous perdons – mais un lecteur japonais d'aujourd'hui le perd aussi en partie – l'effet de nombre de mots qui, à l'époque, avaient une malléabilité et une fraîcheur impossibles à rendre en traduction. C'est le cas de tous les mots qui disent l'art (*bijutsu*, *geijutsu*, *bijutsuhinteki*), le beau / la beauté (*bi*, *biteki*) ou l'esthétique (*shinbi*) qui étaient des termes encore nouveaux voire instables, et qui, pour certains, seront remplacés par d'autres. « *Shinbi* » (litt. « jugement de beau ») par exemple que Ryūsei emploie pour dire l'« esthétique » a depuis longtemps été supplanté dans le discours intellectuel par *bigaku*, un mot qui existait déjà à l'époque, mais que le peintre n'utilise quasiment pas. Il est par ailleurs impossible de rendre de façon aussi forte et visuelle qu'en japonais la cohérence du champ lexical constitué autour de certains caractères chinois, l'exemple le plus caractéristique étant celui de 生, signifiant « vivre », « naître », que Ryūsei décline abondamment à travers les mots *nama* 生 (cru, brut), *namanamashii* 生々しい (vivace, plein de vie), *ikiki* 生き生き (frétillant), *seimei* 生命 (vie, existence) ou *ikasu* 生かす (laisser vivre, ressusciter, tirer profit de). Tous ces termes créent un effet de profusion – un effet de vie justement – que nos efforts n'ont pas permis de compenser.