

*Les peintres de Kyoto au XVIII^e siècle
ou la peinture à l'époque de sa reproductibilité technique*

SATO Yasuhiro

Université de Tokyo

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Kyoto débordait d'une formidable créativité. Il suffit pour s'en convaincre de citer les noms de peintres qui marquèrent l'effervescence de cette époque, témoignant d'un lieu véritablement dynamique où s'affrontaient des sensibilités toutes plus brillantes les unes que les autres : Ike no Taiga¹ (池大雅 1723–1776), Yosa Buson (与謝蕪村 1716–1784), Itô Jakuchû (伊藤若冲 1716–1800), Soga Shôhaku (曾我蕭白 1730–1781), Maruyama Okyo (円山応挙 1733–1795), Nagasawa Rosetsu (長澤蘆雪 1755–1795), Goshun (呉春 1752–1811), etc. Beaucoup d'entre eux n'hésitèrent pas à user de traits puissants et prononcés et à représenter le sujet en le déformant : un procédé qui devint en quelque sorte la marque de fabrique de la peinture de cette époque. Arrêtons-nous sur ce phénomène et essayons de comprendre pourquoi cette expression si particulière vit le jour à Kyoto au XVIII^e siècle².

1. Une expression originale à une époque où se diffusent les techniques de reproduction

En disant cela, peut-être suis-je en train de mettre en lumière le

1. Conformément aux usages en vigueur au Japon, le patronyme précède le prénom dans les transcriptions des noms de personnes japonaises dans cet essai (NdT).

2. Cet essai reprend des éléments de l'article suivant : Satô Yasuhiro « Le mythe de l'avant-garde du XVIII^e siècle », in Momokawa Takahito, Satô, et al., *Métamorphoses culturelles à l'ère d'Edo*, Heibonsha [佐藤康宏「18世紀の前衛神話」百川敬仁らと共著『江戸文化の変容』], 1994, pp. 119–161.

« caractère physique » des œuvres réalisées par les maîtres de Kyoto au XVIII^e siècle. J'entends par « caractère physique » d'une œuvre, les traces des mouvements du corps du peintre telles qu'elles restent profondément gravées dans l'œuvre, dans son expression picturale. Et j'émet l'hypothèse que l'on peut expliquer cette attirance en ces temps-là pour une peinture « physiquement prononcée » par le fait que les techniques de reproduction connaissaient un formidable essor à Kyoto, ou, si on me permet de reprendre les termes de Walter Benjamin, que la capitale impériale japonaise vivait alors une « époque de reproductibilité technique ». Désormais un classique cité en référence pour comprendre l'histoire de l'art, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »³ de Benjamin analyse bien sûr les évolutions de l'art au début du XX^e siècle, mais je voudrais soutenir qu'un phénomène similaire s'est passé au Japon au XVIII^e siècle. Bien sûr, les techniques de reproduction en question ne sont pas celles de la photographie ou du cinéma dont parle Benjamin, qui n'apparaîtront que bien plus tard. Dans le Japon du XVIII^e siècle, il s'agit du procédé de la gravure sur bois, qui assura le formidable essor de l'industrie de l'impression : les publications illustrées, notamment les recueils de peinture, connurent alors un véritable engouement. N'est-on pas en droit de penser, de ce fait, que ce phénomène ait contribué de façon non négligeable à la formation des nouveaux styles de peinture qui apparurent à Kyoto au XVIII^e siècle ?

On sait que des recueils de peinture (画譜) chinoise datant de la fin de la dynastie Ming ou du début de la dynastie Qing, comme le Bazhong Huapu (『八種画譜』 Manuel des huit genres de procédés picturaux)⁴ ou le Jieziyuan Huazhuan, (『芥子園画伝』 Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde)⁵, arrivèrent au Japon au XVII^e siècle et y furent reproduits par les libraires

3. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. fr. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in Benjamin, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, pp. 269–316 (dernière version de 1939).
4. Compilation de huit textes sur la poésie et la peinture publiée en Chine entre 1621 et 1628, et réimprimée ensuite au Japon en 1672, puis en 1710 (NdT).
5. Véritable encyclopédie de peinture chinoise, écrite au début de la dynastie Qing. La première édition gravée sur bois daterait de 1679 et la première réimpression japonaise de 1748. Traduction en français par Raphaël Petrucci en 1910 (NdT).

japonais. Très vite, ces livres servirent de manuels de référence pour les peintres lettrés de l'école Nanga (南画 Peinture du Sud), s'inscrivant dans la recherche d'un nouveau style. Après ces reproductions d'ouvrages chinois, furent ensuite publiés d'innombrables recueils et albums illustrés de facture japonaise, à commencer par le *Gasen* (画筌 La Nasse à peintures) de Hayashi Moriatsu (林守篤), publié en 1721, et qui serait le plus ancien traité de peinture en japonais. D'autres artistes imitèrent son exemple et jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion de modèles. Citons notamment Ooka Shunboku (大岡春卜 1683–1763), Tachibana Morikuni (橘守国 1679–1748), ou Yoshimura Shûzan (吉村周山 1700–1773), qui réalisèrent un gigantesque travail de compilation de peintures chinoises et japonaises anciennes et contemporaines, prenant comme sources en grande partie les albums de modèles accumulés dans les ateliers des peintres de l'école Kano. Ils en firent des reproductions gravées sur bois, publiées dans des ouvrages-répertoires. Les nouvelles techniques d'impression permettaient en effet une diffusion bien plus large d'un bien plus grand nombre de motifs que les recueils de copies à la main. Ces publications offraient également une formidable source, jusqu'ici inaccessible, pour tous ceux qui étudiaient la peinture en autodidacte ou en dilettante, indépendamment des ateliers. L'expansion de cette « culture imprimée » offrait la possibilité d'acheter ou d'emprunter des livres illustrés donnant des informations très complètes, organisées de façon synthétique, sur les différents artistes, styles, époques, et thèmes de la peinture japonaise et chinoise. Ce fut une formidable révolution dans l'histoire des arts visuels japonais, qu'on ne peut ignorer.

Nombre de peintres comme Ike no Taiga ⁶ ou Soga Shôhaku se mirent dès lors à utiliser activement ces albums de peintures et de modèles. Par exemple, dans le *Paravent des Immortels* de Shôhaku (「群仙図」文化庁 Bunkachô, Agence des Affaires Culturelles), Tieguaï (jap. 鉄拐 Tekkai), l'un des huit Immortels, est représenté dans une posture similaire à celle que l'on trouve dans le *Gakô Senran* (『画巧潜覧』Pré-

6. Takeda Kôichi (武田光一) a effectué des recherches très approfondies sur l'utilisation par Taiga des recueils de modèles. cf. Id., « L'Utilisation d'Ike no Taiga des recueils d'illustrations », *Journal des Etudes sur l'Art* [「池大雅における画譜による制作」『美術研究』], n° 348, 1990, pp. 1–20.

[image non reproduite]

fig. 2 : OOKA Shunboku, *Gakô Senran* [Présentation des secrets de l'art de peindre], publié en 1740.

fig. 1 : SOGA Shôhaku, détail du *Paravent des Immortels*, 1764, Agence des Affaires Culturelles.

sensation des secrets de l'art de peindre) traité illustré publié en 1740 par Ooka Shunboku (figs. 1 et 2). Les plis arrondis du vêtement dans le *Gakô Senran* sont déformés par Shôhaku en un lacs fouillé de lignes stylisées pointues, qui va même jusqu'à suggérer la matière rugueuse du tissu à l'aide de rehauts à la poudre d'or (金泥 *kindei*) apposés sur les contours de chaque pli. Les différentes parties du corps sont déformées dans les détails de façon presque caricaturale. Par rapport au dessin de Shunboku, il y a clairement une exagération des formes, dans

une volonté de tirer le sujet vers le fantastique ou l'étrange. Ici, le personnage incarne moins l'Immortel affrontant la tempête qu'un Démon pétrifié, debout sur sa falaise. Finalement, en y regardant de plus près, il ne ressemble guère à l'original ! Cherchons à explorer plus avant ce phénomène.

Rappelons que les peintres de Kyoto au XVIII^e siècle furent tous, à des degrés divers, en contact avec la gravure sur bois. Non seulement vivaient-ils à une époque où les gravures étaient largement diffusées dans la société, mais certains s'inspirèrent de gravures pour les besoins de leur propre peinture, d'autres s'essayèrent eux-mêmes à la gravure, ou firent exécuter des reproductions gravées de leurs propres œuvres. Ainsi, on l'aura compris, le monde japonais des arts au XVIII^e siècle évoluait dans un contexte de reproductibilité technique. Quelles en furent les conséquences sur la créativité des peintres ? Celle-ci n'aurait-elle pas été exacerbée par cet environnement et par les tensions que cela entraînait ? Certes, réaliser des peintures inspirées de modèles existants ou d'œuvres peintes par les générations précédentes n'avait rien de nouveau... c'est ainsi que s'était transmis le savoir des peintres depuis la nuit des temps. Mais les recueils de modèles, qu'il s'agisse de compilations (粉本) de motifs utilisés dans le bouddhisme ésotérique ou de copies d'œuvres anciennes de l'école Kano, étaient jusqu'ici un patrimoine jalousement gardé dans les ateliers de peinture, et ceux qui y avaient accès étaient en nombre relativement limité. L'essor fulgurant de l'imprimerie et des publications au XVIII^e siècle permit une augmentation exponentielle des personnes découvrant ces modèles. Cette évolution eut deux retombées importantes pour la peinture. Tout d'abord, peindre en copiant des motifs existants fit l'objet d'une critique plus vive. Ensuite, la gravure ne pouvant rendre les effets de pinceau se cantonnait à un statut sans grâce : par ricochet, la peinture se devait de mettre en valeur l'art du pinceau avant tout, dans des représentations uniques et originales que jamais la gravure ne saurait rendre.

Par souci de concision, on se dispensera ici de citer les écrits des peintres de cette époque⁷. Contentons-nous de dire qu'ils laissent

7. Reprenons simplement en note quelques exemples étudiés plus en détail dans l'ouvrage en note 2. Sakurai Sekkan (桜井雪館 1715–1790), peintre classique actif à Edo, écrit dans *Gasoku* (画則 Principes de peinture), traité publié en 1772 que les recueils d'illus-

entendre que la diffusion des manuels illustrés et des albums de modèles mettait les peintres dans une situation où leur créativité se retrouvait doublement entravée. Double entrave puisque la large diffusion de reproductions rendit plus accessible la réalisation d'œuvres, travail jusqu'ici monopolisé par les ateliers professionnels, et pourtant un peintre d'origine modeste n'avait pas d'autre solution que de s'y référer. De plus, cela révéla que les peintres « professionnels » des ateliers faisaient souvent passer pour « création originale » de simples copies d'œuvres anciennes, remettant aussi en question le rôle même du peintre. En résumé, un peintre ne peut pas peindre sans copier, et pourtant il ne doit pas copier. C'est dans cette double entrave que réside toute la contradiction inhérente à la copie et à la créativité originale en peinture.

2. Le peintre en tant que Créateur : peinture au doigt (指頭画 *shitôga*) et peinture sous l'emprise de l'alcool (醉作 *suisaku*)

Alors, quelle solution pour sortir de ce dilemme de la copie et du modèle ? L'expérience d'Ike no Taiga pour maîtriser la peinture au

trations ne servaient à rien. Pour lui, l'esprit du peintre est gravé dans la touche et dans le trait, et disparaît dans le processus de gravure du bois. Il affirme également que copier des œuvres du passé pour les faire siennes est un exercice fréquent qui équivaut à réciter un poème d'un écrivain du passé pour se l'approprier. Malgré ces affirmations, notons que *Gasoku* est de facto un recueil de modèles, avec des illustrations gravées sur bois, et que l'ouvrage s'inspire de surcroît largement des Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde !

Avant Sekkan, les lettrés confucianistes, qui furent également les premiers peintres du mouvement Nanga, avaient déjà critiqué vivement les recueils de modèles et les reproductions gravées. Hattori Nankaku (服部南郭 1683–1759) considérait le *Bazhong Huapu* et le *Jieziyuan Huazhuan* comme des ouvrages « vulgaires ». *Gion Nankai* (祇園南海 1676–1751) va jusqu'à juger de mauvais goût les reproductions par frottage des scènes du *Pavillon aux Orchidées*, (蘭亭図 thème classique de la peinture orientale représentant une joute poétique entre lettrés dans un pavillon au-dessus d'une rivière sinueuse), et refuse dès lors de donner le moindre crédit aux reproductions gravées. Quant à Yanagisawa Kien (柳澤淇園 1703–1758), il n'hésite pas pourfendre le *Gasen* qu'il estime parfaitement inutile avec des illustrations horribles ! Pourtant, l'étude des œuvres de Nankaku ou de Nankai montre indiscutablement qu'ils se sont inspirés de recueils de modèles, et l'on sait que Kien peina à peindre les commandes qu'on lui passait, car il ne disposait pas de modèles illustrés dont il aurait pu s'inspirer.

doigt (指頭画 jap. *shitôga*, ch. *zhitou hua*) en fut peut-être une – bien qu'étroite et limitée. Le *shitôga* se réfère à des œuvres peintes en utilisant ses doigts ou ses ongles, qu'on imbibe de peinture ou d'encre de Chine, en lieu et place de pinceaux. Dans l'histoire de l'art, l'acte de peindre avec ses mains remonte à la 2^e moitié du VIII^e siècle sous les Tang⁸, alors que le lavis à l'encre de Chine (水墨画 jap. *suibokuga*, ch. *shuimohua*) en était encore à ses balbutiements. Ces peintres chinois utilisant la technique de « l'encre éclaboussée » (潑墨 jap. *hatsuboku*, ch. *pomo*) exécutaient leurs œuvres en public en aspergeant le support d'encre, tout en buvant de l'alcool et en dansant au rythme de la musique : parmi eux, certains choisissaient de ne pas utiliser de pinceaux, mais de s'imprégner les mains d'encre pour peindre. Il semble que Taiga ait été familier de ce style dit *yipin* (逸品) ou « hors norme », qui désignait les peintres chinois dont l'œuvre ne se conformait pas aux règles conventionnelles de la peinture classique : le nom de l'un d'entre eux, Wang Mo (王墨 766–835) apparaît en effet dans une de ses calligraphies⁹, où il suggère que l'alcool permettait aux peintres de faire ressortir leur vraie nature.

Taiga aurait d'ailleurs tenté l'expérience par lui-même. On rapporte qu'en 1749, alors qu'il séjournait à Kanazawa, il se serait planté devant sa feuille après avoir avalé trois coupes de saké, et réalisa une œuvre avec entrain et spontanéité, le pinceau dans la main droite et une coupe de saké dans l'autre...¹⁰ Taiga, pourtant connu pour son

8. Sur ce style de peinture chinoise, voir l'excellente étude de référence, désormais un classique du genre, de Shimada Shûjirô (島田修二郎), intitulée « Le Style Yipin » [1951], repris dans *Ecrits de Shimada Shûjirô*, t.2, *Histoire de la peinture chinoise*, Chûô Kôron Bijutsu Shuppan [「逸品画風について」『島田修二郎著作集2 中国絵画史研究』中央公論美術出版], 1993, pp. 3–44. Sur la peinture au doigt d'Ike no Taiga, voir Takeda Kôichi, « La peinture au doigt à l'encre de Chine d'Ike no Taiga », *Bulletin de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université des Arts de Tokyo* [武田光一「池大雅の指墨について」『東京藝術大学美術学部紀要』], n° 14, 1979, pp. 1–31.

9. Il s'agit de la calligraphie qui accompagne *Marché aux chevaux dans un village de montagne* (「山邨馬市図」Idemitsu Museum of Arts, 1755). Le texte est reproduit dans Iriya Yoshitaka, *Poèmes choisis de Lettrés japonais*, Chûô Kôronsha [入谷義高「日本文人詩選」中央公論社], 1983, pp. 40–42. Taiga y rapporte une anecdote sur un peintre qu'il pense être Wang Mo, mais cette attribution est erronée : il s'agit en fait du maître de la peinture de chevaux sous les Tang, Wei Yan (韋偃 VII^e–VIII^e siècles).

10. Voir le poème d'adieu composé par Miyama Anryô (深山安良 dit 壺峰 Kohô), poète

tempérament sérieux et réfléchi, aurait donc, au tout début de sa carrière, cherché à se « vendre » en se mettant en scène en public, jouant les « peintres à l'encre éclaboussée ». La peinture au doigt, avec son côté performance artistique, était sans doute une autre variante de sa quête d'originalité.

Essayons de comprendre plus concrètement en quoi cette caractéristique résout pour Taiga la contradiction entre copie et créativité.

Disons, pour simplifier, que l'intérêt de la peinture au doigt, en tant que performance artistique, vient du fait qu'elle se pratique en public. Le spectacle de Taiga dessinant d'une traite après s'être enduit les doigts ou les ongles d'encre, surprit et attira l'attention sur lui, ainsi qu'en témoignent plusieurs articles qui rapportèrent l'événement. Mais sans pinceau, les traits ne peuvent être parfaits. Une fois l'œuvre achevée, si on ne sait pas comment elle a été réalisée, il y a de fortes chances pour qu'on ne s'y attarde guère, ne comprenant pas d'où vient sa spécificité. D'où la nécessité de le faire savoir.

L'usage, en Chine comme au Japon, d'inscrire « peinture au doigt (指画) » ou « lavis au doigt (指墨) » sur les œuvres concernées relevait sans doute d'une volonté de laisser une garantie à la postérité de la valeur commerciale de l'œuvre. Mais cela signifie que la valeur marchande d'une peinture au doigt était dès le départ moins définie par sa forme achevée que par le processus par lequel le peintre parvenait à surmonter un handicap volontairement choisi pour lui donner une forme aussi proche que possible d'une « vraie » peinture. Il lui fallait donc un lieu de réalisation en public, où il n'y aurait aucun des instruments généralement utilisés en peinture, ainsi que des témoins assistant au processus de création : c'est dans cette mise en scène que résidait le plaisir à la fois de créer et d'admirer une peinture au doigt. Il semble en effet que les spectateurs de Taiga s'extasiaient quand ils voyaient naître une « vraie » peinture des doigts de l'artiste (et non de son pinceau).

de Kanazawa, à l'occasion du départ de Taiga. Le texte original est reproduit dans Takeda Kôichi, « Le séjour d'Ike no Taiga à Kanazawa en 1749 – à l'occasion de la redécouverte du *Rouleau du lac Xi Hu* », *Kokka* [武田光一「池大雅と寛延二年の金沢——『西湖図巻』の新出を機に』『國華』], n° 1129, pp. 38–39, mais la copie manuscrite, Recueil de poèmes du Professeur Kohô [壺峰先生詩集], conservée à la Bibliothèque du Parlement japonais (国会図書館) est plus fidèle quant à la lecture des caractères.

[image non reproduite]

fig.3 : IKE no Taiga, *Traversée de la rivière sous les saules*, 1746, Musée municipal des Beaux-Arts de Chiba.

fig. 4 : *Extrait du Bazhong Huapu*
[Manuel des huit genres de procédés picturaux].

Autre point important : la peinture au doigt apparaît comme une technique commode pour se libérer du modèle, qu'il s'agisse de copies d'anciens ou de reprises de motifs utilisés par le passé dans ses propres œuvres.

En 1746, Taiga peint *Traversée de la rivière sous les saules* (「柳溪渡涉図」千葉市美術館 Musée municipal des Beaux-Arts de Chiba) qui s'inspire visiblement d'une illustration du *Bazhong Huapu* (『八種画譜』 Manuel des huit genres de procédés picturaux) (figs. 3 et 4). Cepen-

dant, même s'il reprend la composition classique proposée par son modèle, sa peinture diffère nettement d'une copie au pinceau, du simple fait qu'il utilise ses doigts, et le résultat donne une structure, des formes et des techniques qui s'écartent clairement de l'original. Les lignes tracées avec le doigt ou l'ongle, par essence incapables d'absorber l'encre, ont tendance à être hachées, comme si le support papier avait résisté, donnant une impression saccadée, que viennent d'ailleurs souligner les passages abrupts entre les différentes teintes. Le tracé final reflète moins une volonté de recopier un original, que les mouvements spontanés du corps de l'artiste dans l'acte de peindre.

Le manque de netteté, les maladroites, les tremblements, prévisibles étant donné la technique utilisée, sont, dans ce cas précis de la peinture au doigt, acceptés comme une expression de l'originalité de l'auteur. Or Taiga réalisa de nombreuses peintures qui empruntaient des compositions ou des motifs à des albums de peinture : s'il choisit d'en réaliser certaines au doigt, n'était-ce pas justement pour faire comprendre que sa démarche n'était pas celle d'un simple imitateur ? Par ailleurs, tout motif existant réinterprété au doigt sous-entend que l'artiste s'est investi physiquement pour réaliser une reproduction qui ne peut être qu'unique, empêchant ainsi tout plagiat à venir sous peine d'être vivement critiqué. Au-delà, si l'œuvre est transformée mécaniquement en traits et points grâce au procédé de la gravure sur bois, le rendu obtenu sera de nature complètement différente de ce qui avait été engendré par l'intermédiaire du corps de l'artiste.

Quand Taiga décora en 1771 les panneaux coulissants (障壁画) du Manpuku-ji (萬福寺), temple principal de la secte zen Obaku (黄檗宗), situé à Uji près de Kyoto, il s'inspira aussi d'un modèle : le *Rouleau illustré des Arhants* (「羅漢図巻」) que possédait le Manpuku-ji et qui aurait été réalisé en Chine sous les Ming¹¹. Des analyses semblent indiquer que la composition murale des *Cinq Cents Arhants* (「五百羅漢図」) de Taiga aurait été intégralement réalisée au doigt, à l'exception

11. Au sujet des rapports entre le rouleau illustré original et les peintures murales d'Ike no Taiga, voir Sasaki Jōhei, « Les *Cinq Cents Arhants* peints par Ike no Taiga sur les portes coulissantes du Manpuku-ji : réflexions sur les rapports avec le rouleau illustré original », *Ars Buddhica* [佐々木丞平「池大雅筆五百羅漢図襖絵について——原本『五百羅漢図巻』との関係をめぐって』『佛教藝術』], n° 128, pp. 103–120.

des rehauts en couleurs. Voici donc un autre exemple dans lequel Taiga choisit la technique de la peinture au doigt pour un travail à base de copie, lui conférant de ce fait un caractère proprement original. (Bien sûr, tout comme dans l'exemple précédent, ce n'est pas seulement la technique de la peinture au doigt qui confère à l'œuvre son originalité ; la sensibilité de Taiga et son appréhension des formes et de la composition y contribuent aussi grandement). On peut également supposer que ceux qui admirèrent l'œuvre du vivant de l'artiste savaient parfaitement qu'elle reprenait des motifs existants, puisque les peintures étaient destinées à orner le temple propriétaire du rouleau illustré qui servit de modèle – et dont les moines ne pouvaient ignorer l'existence ! Malgré tout, cela ne posa pas problème, car lesdits motifs furent réinterprétés physiquement (au sens littéral du terme) par Taiga : cela devenait donc indiscutablement une œuvre de Taiga.

A partir du moment où on en fait une performance ou un spectacle, le résultat ne pourra être qu'unique. Même si on répète les mêmes motifs, la technique, largement basée sur le spontané et le fortuit, exclut toute reproduction à l'identique. Même si on organise plusieurs séances, chaque séance engendrera une œuvre différente. En ce sens, une peinture au doigt est par nature doublement unique, dans la mesure où elle est aussi indissociable du lieu où l'artiste va la créer de ses propres mains. Elle n'est ni une imitation d'un modèle, ni une reproduction, c'est une nouvelle forme plastique qui naît, chaque fois différente. Seul le peintre est capable de contrôler son rendu, tel un Créateur. C'est en quelque sorte comparable à une interprétation musicale. On connaît le morceau, qu'il soit de Bach ou de Satie, mais l'interprétation qu'on en fera sera différente en fonction des musiciens qui le joueront, et le même musicien le jouera sans doute différemment selon le jour ou l'occasion. La critique artistique japonaise au XVIII^e siècle rapporte que Taiga tenta une grande diversité d'expériences pour rompre avec la tradition selon laquelle le peintre se devait d'imiter les Anciens¹². Avec le procédé de la peinture au doigt, l'expérience fut réussie en ce qu'elle atteignait ce but précis.

12. Cf. Kuwayama Gyokushū (桑山玉洲 1746–1799), *Gaen Higen* [『画苑鄙言』 Modestes commentaires sur la peinture], 1790. Publié par Kobayashi Tadashi (小林忠), *MUSEUM*, n° 218, 1969. Le passage en question se trouve dans le paragraphe en bas de la page 9.

Quant à l'acte de peindre sous l'emprise de l'alcool, cela n'est pas le fruit d'une réflexion de l'artiste sur le processus de création, mais un comportement typique des « peintres lettrés » qui s'adonnèrent à une peinture libre de règles, indépendante de toute école classique : attitude qui prend d'ailleurs tout son sens à cette époque, puisqu'elle est une autre manifestation d'une volonté de se libérer des modèles du passé. Sur le paravent à deux panneaux (二曲屏風) intitulé *Li Bo ivre* (「醉李白図」), Taiga a écrit « peint en état d'ébriété. » Il semble qu'il ne répéta pas l'expérience, mais on connaît au moins deux peintures portant la même inscription, signées Buson.

La première est un paravent intitulé *Paysage à la manière de Wang Meng* (「倣王蒙山水図」京都市立博物館 Musée National de Kyoto) et daté de 1760. Le titre fait clairement référence à Wang Meng (王蒙 1308–1385), un des peintres les plus réputés de la dynastie Yuan, et la calligraphie en haut à droite rapporte une anecdote concernant des peintres de la Chine des Tang comme Wu Daozi (吳道玄 actif entre 710 et 765) connu pour avoir réalisé de superbes figures et paysages en état d'ébriété, afin de justifier le recours à l'alcool comme moyen d'expérimenter un style libéré de toute règle et de toute entrave¹³.

La deuxième peinture de Buson indiquant en toutes lettres que l'œuvre fut réalisée alors que son auteur était ivre, date de 1764, et est intitulée *L'Arbre à pain* (「蘇鉄図」妙法寺 Temple Myôhō-ji). Ces deux paravents, peints à une époque où Buson s'essayait minutieusement à l'imitation des différents styles japonais ou chinois, se distinguent clairement par la force de leur expression monochrome. Buson semble avoir ainsi privilégié le recours à l'alcool pour des représentations à l'encre de Chine délibérément puissantes.

Les expériences de peinture au doigt ou de peinture en état d'ébriété s'expliqueraient donc par une volonté d'ancrer l'œuvre dans un acte physique d'un peintre individuel, à une époque où la peinture au Japon était encore largement dominée par des copies d'Anciens : un

13. Dans la deuxième partie de sa calligraphie, Buson reprend une histoire tirée des *Peintres célèbres de la dynastie Tang* (『唐朝名画録』 compilé en 842) selon laquelle l'Empereur Xuanzong (玄宗皇帝 685–762, r. 712–756) commanda à deux peintres le même paysage mural pour son Palais : Wu Daozi le réalisa en une journée, alors que Li Sixun (李思訓 653–718) mit plusieurs mois à achever l'œuvre.

moyen utile, par son étrangeté même, pour inciter le peintre à se libérer du risque de se contenter d'imitations sans créativité propre. L'acte s'apparente à un stratagème pour recouvrer l'unicité perdue de l'œuvre du fait même qu'elle est devenue reproductible – ce que Walter Benjamin a appelé plus tard la « déperdition de l'aura propre d'une œuvre unique, désincarnée par sa reproductibilité ». Cependant, c'est un procédé qui a ses limites en termes de degré d'achèvement de l'œuvre. Abandonner ses pinceaux pour utiliser ses doigts, renoncer à toute prudence pour mimer une conduite en état d'ivresse, restreint considérablement les modes d'expression personnelle. En contrepartie de l'acquisition d'une liberté vis-à-vis du modèle, les peintres se résignent à adopter des procédés qui entravent l'acte même de peindre ! A long terme, un spectacle ne peut suffire à satisfaire leurs clients. En fait, les peintres qui voulaient prouver leur créativité aux yeux de tous dans un XVIII^e siècle japonais qui les bridait durent avoir recours à des expédients extrêmes pour la mettre en valeur.

[image non reproduite]

fig. 5 : IKE no Taiga, *Les Plaisirs de la Pêche* (d'après Wang Wei), Musée National de Kyoto

3. Exagération et déformation

L'exagération avec un trait puissant ou la déformation des figures furent d'autres techniques visant le même objectif. Etudions quelques exemples d'œuvres célèbres de Taiga, Buson ou Jakuchû, pour tenter de montrer que le choix de ces techniques n'est pas innocent quand on les met en perspective avec les œuvres gravées. Dans *Les Plaisirs de la Pêche* (「漁楽図」 Musée National de Kyoto ; fig. 5) de Taiga, on voit

[image non reproduite]

fig. 6 : *Rivière Wangchuan*, gravure d'après Wang Wei.

six pêcheurs, un verre à la main, goûtant la fraîcheur à l'ombre des saules, ou des enfants jouant dans l'eau¹⁴. Cette partie s'inspire, bien que réinterprétée, d'une page du *Bazhong Huapu* : le dessin du manuel souligne plutôt les formes étranges des rochers et des falaises, mais ce n'est pas ce qu'en retient Taiga, qui choisit de ne reprendre que les motifs des personnages.

Une autre série de gravures semble avoir été une source d'inspiration encore plus directe pour la réalisation des *Plaisirs de la Pêche*. Le poète chinois Wang Wei (王維 701–761) avait réalisé des peintures murales, aujourd'hui disparues, représentant les différents sites de sa villa sur les berges de la rivière Wangchuan (輞川). Or ces dessins devinrent des modèles repris par les générations successives de peintres, et ils furent gravés dans la pierre au début du XVII^e siècle, permettant de faire plusieurs tirages. Un rouleau réalisé de la sorte est parvenu jusqu'à nous (fig. 6). Le style est probablement totalement différent de celui de Wang Wei, mais il était considéré à l'époque Edo au Japon comme représentatif de l'art de Wang Wei. Et quand Taiga annote *Les Plaisirs de la Pêche* d'un « d'après Wang Wei (王維に倣う) », on peut supposer qu'il fait référence à de telles lithogravures.

En peignant le paysage et les personnages à l'aide de petits points et de traits fins, Taiga confère aux *Plaisirs de la Pêche* une impression de style ancien, dans une tentative de reproduire au pinceau le rendu de

14. Sur les *Plaisirs de la Pêche*, voir Satô Yasuhiro, « Couleurs des scènes dans le lointain : Les Paysages monochromes ou en bleu vert d'Ike no Taiga », *Kokka* [佐藤康宏「遠景の色——大雅の山水画における白描と青緑」『國華』] n° 1271, 2001, pp. 8–9 ; Id., « L'expression comme gravée chez les peintres lettrés Nanga », in *Rêve de Chine*, Musée International de la Gravure de la Ville de Machida [「南画における版画的表現」町田市立国際版画美術館「中国憧憬」], 2007, pp. 130–131.

[image non reproduite]

fig. 7 : YOSA Buson, *Neige nocturne sur la ville*, après 1778.

la gravure de la villa Wangchuan. Si les similitudes entre ces deux œuvres sont nombreuses, le « pointillisme » utilisé par Taiga pour les feuilles des saules pleureurs reste la technique la plus surprenante des *Plaisirs de la Pêche*, inspirée sans doute des bosquets denses que l'on trouve à la fin du rouleau lithographé. Mais les traits et les points de la Rivière Wangchuan, tout comme le dessin du manuel *Bazhong Huapu* sont avant tout des représentations statiques et formelles qui manquent de vigueur, alors que le pinceau de Taiga parvient à insuffler la vie et une vraie dynamique dans *Les Plaisirs de la Pêche*. Les feuilles des arbres, les différents ensembles de végétation sont peints chacun dans des orientations et des teintes légèrement différentes, créant un dégradé monochrome subtil pour suggérer la brise berçant doucement les branches ou le jeu de lumière se reflétant dans l'eau. Taiga laisse ainsi son empreinte inimitable, sa touche originale, tel un musicien interprétant de façon unique un morceau.

Vers la fin de sa vie, Buson réalisa de superbes chefs-d'œuvre à l'encre de Chine, notamment un paysage, sans doute de Kyoto, intitulé *Neige nocturne sur la ville* (「夜色楼台図」 fig. 7)¹⁵. Outre ses expériences de peintures en état d'ébriété, Buson dévoila ainsi sur le tard sa formidable maîtrise d'un trait puissant et osé dans le lavis – qu'il convient de mettre en perspective dans son rapport avec la gravure.

15. Sur *Neige nocturne sur la ville*, voir Satô Yasuhiro, « Mélange de style classique et populaire dans les paysages citadins : l'exemple de *Neige nocturne sur la ville* de Yosa Buson », in *Cours d'histoire de l'art japonais*, t. 1, De l'objet au verbe, dir. Satô, University of Tokyo Press, 2005 [佐藤康宏「雅俗の都市像——与謝蕪村『夜色楼台図』」佐藤編『講座日本美術史1 物から言葉へ』東京大学出版会], pp. 299–326. Une version ancienne est disponible en langue anglaise : Satô Yasuhiro, « Classic and Colloquial Urban Views : Yosa Buson's *Houses on a Snowy Night* » in *The History of Painting in East Asia : Essays on Scholarly Method*, dir. John Rosenfield et al., Taipei, Rock Publishing International, 2008, pp. 132–150.

[image non reproduite]

fig. 8 : ITO Jakuchû, *Croisière d'agrément sur le fleuve*, 1767, Musée National de Kyoto.

En effet, l'estampe d'Itô Jakuchû, intitulée *Croisière d'agrément sur le fleuve* (「乗興舟」 fig. 8) aurait été une des sources d'inspiration de *Neige nocturne sur la ville*. Ce rouleau gravé sur bois par frottage représente les paysages le long de la Yodogawa entre Kyoto et Osaka, tels que Jakuchû les a croqués lors d'une croisière effectuée un jour de printemps en 1767. Nombre de ses caractéristiques se retrouvent dans l'œuvre de Buson, ne serait-ce que la structure d'ensemble qui associe une ligne d'horizon approximative avec les contours des montagnes au loin d'une part et les hameaux de maisons au premier plan d'autre part. La composition monochrome avec le ciel en noir, les montagnes, la terre et les toitures en gris et les arbres en blanc, de même que la façon d'exprimer les reflets de lumière avec un dégradé estompé de gris et des points blancs, sont d'autres éléments largement repris et réinterprétés au lavis à l'encre de Chine dans *Neige nocturne sur la ville*.

Comme nous l'avons vu précédemment avec Taiga, Buson emprunte ainsi des éléments du rendu de la gravure, mais les transforme en une expression que ce procédé mécanique ne saurait réaliser. Ainsi, le ciel est bien entièrement recouvert d'encre de Chine, mais par endroits Buson passe plusieurs couches pour donner une teinte plus foncée ; ailleurs, il préfère étaler des taches d'encre plus diluée. Le résultat est un dégradé subtil et complexe des différentes tonalités de l'encre de Chine, exprimant un ciel nocturne chargé de nuages de neige. Les flocons qui continuent de tomber ne sont pas représentés au pinceau : le pigment blanc (胡粉 *gofun*) y a été dispersé ici et là, comme saupoudré. Non seulement l'épaisseur de la ligne de faite des montagnes varie selon les endroits, mais le trait est d'une puissance extrême. Tout ceci contribue à créer une forte impression d'unicité et de fortuit. On n'est

[image non reproduite]

fig. 9 : ITO Jakuchû, *Coquillages*,
1761–1765, Musée des Collections
Impériales « Sannomaru Shôzôkan ».

pas en présence d'une œuvre entièrement maîtrisée et contrôlée par un procédé mécanique, mais d'une peinture originale et unique. Par rapport à la gravure, la peinture offre incontestablement une plus grande liberté dans l'expression, et elle conserve une touche de naturel – contrastant d'autant avec le rendu gravé qui s'applique à ordonnancer l'espace, avec la répétition de bâtiments aux lignes droites ou la répartition des maisons selon une composition en forme de V.

Si Jakuchû a gravé *Croisière d'agrément sur le fleuve*, il est aussi l'auteur de nombreuses peintures. Arrêtons-nous sur *Coquillages* (「貝甲図」 fig. 9), un des 30 rouleaux suspendus formant sa célèbre série

Le Monde coloré des êtres vivants (「動植綵絵」宮内庁三の丸尚蔵館 Musée des Collections Impériales « Sannomaru Shôzôkan »). On y voit une multitude de coquillages étalés sur le sable, dans une disposition parfaitement impensable dans le monde réel. Cette représentation fantaisiste, qui rappelle bien avant l'heure la peinture surréaliste, n'est pas sans rapport avec la gravure.

En effet, le peintre Ooka Shunboku, originaire d'Osaka, dont nous avons parlé précédemment, publia en 1734 un album intitulé *Dessins pour ranma* (『欄間図式』)¹⁶ alors que Jakuchû n'avait pas 20 ans. L'ouvrage présente différents modèles gravés pour ajourer les « ranma », c'est-à-dire les linteaux au-dessus des portes et des fenêtres dans l'architecture traditionnelle japonaise. On y trouve plusieurs dessins qui rappellent des motifs utilisés dans le *Monde coloré des êtres vivants* de Jakuchû – et la page proposant un décor sculpté pour linteaux avec des coquillages (fig. 10) a probablement inspiré le rouleau suspendu *Coquillages*, étant donné la similitude dans la composition – avec les coquillages abandonnés sur le rivage alors que la mer se retire – et dans la forme ondulée des extrémités des vagues représentées comme des tentacules venant caresser le sable. Un autre élément prouvant que Jakuchû a très certainement regardé attentivement cette page de *Dessins pour ranma* réside dans le motif de la pagaie. En japonais, le mot « pagaie (櫂) » (棹 godille) et le mot « coquillage (貝) » se prononcent tous deux « kaï » ; pour cette page qui entend représenter tous les modèles de « kaï », Shunboku a donc inclus ce motif comme un clin d'œil, comme l'explique d'ailleurs le texte au-dessus du dessin. Si Jakuchû n'était apparemment pas un adepte de ce genre de jeux de mots, il semble qu'il ait été bien plus sensible à la composition générale

16. Money Hickman fut le premier chercheur à avoir souligné les similitudes entre *Dessins pour ranma* et la peinture de Jakuchû : Money L. Hickman et Yasuhiro Satô, *The Paintings of Jakuchû*, cat. exp., The Asia Society Galleries, New York, 1989, pp. 38–40. D'autres études ont depuis mis à jour plus en détail l'influence des albums de Shunboku sur Jakuchû, notamment Arai Kyôko, « Jakuchû et les albums illustrés de Ooka Shunboku : Réflexions sur l'apprentissage de la peinture d'après des livres d'illustrations gravées et d'après l'observation d'objets » *Histoire de l'Art* [新江京子「若冲画と大岡春卜の画譜——版本学習と『物に即する』画の考察」『美術史』], n° 161, 2006, pp. 82–97. Le présent essai propose cependant pour la première fois un rapprochement entre le dessin pour linteaux de coquillages de *Dessins pour Ranma* et le rouleau peint *Coquillages* de Jakuchû.

[image non reproduite]

fig. 10 : OOKA Shunboku, *Dessins pour « ranma »*, publié en 1734.

avec cette pagaie posée en diagonale sur les petits coquillages.

Car la forme étrange qu'épouse l'eau dans la peinture de Jakuchû pourrait bien être une réinterprétation de la pagaie dans la gravure d'un modèle de coquillages pour linteaux ajourés. Jakuchû aime certes à représenter l'eau avec beaucoup de fantaisie, mais cette ligne droite qui passe par-dessus les coquillages tel un cordon bleu, est trop éloignée d'une quelconque ressemblance évidente avec de l'eau, trop extravagante pour avoir été imaginée à partir de rien ; elle ne s'explique que par la reprise de la forme de la pagaie dans *Dessins pour ranma*.

Jakuchû exagère aussi l'extrémité des vagues déjà stylisées dans *Dessins pour ranma*. Mais alors que la stylisation de Shunboku laisse deviner les formes originales et naturelles des vagues, chez Jakuchû, la vague se termine en un blanc translucide nettement séparé du bleu marine de l'eau, dans des formes caricaturales de volutes enroulées en spirale. Ce n'est plus une substance liquide : l'eau s'apparente plus, en fin de parcours, aux tentacules souples de quelque mollusque. Ces tentacules s'entrelacent, tout en caressant les coquillages. Et sous la mer représentée comme une membrane à la Salvador Dalí, se cache un coquillage à qui Jakuchû donne les traits d'un revenant – comme s'il voulait indiquer que ce rivage n'avait rien de réel...

On sait que Jakuchû, en observateur consciencieux, fit de très nombreux croquis d'après nature, mais il se forgea aussi un style personnel si reconnaissable et si unique, à travers la copie de peintures anciennes – un exercice dans lequel il prit l'habitude de souligner les détails en les déformant avec exagération. Il savait pertinemment que

les peintures réalisées à son époque étaient pour la plupart des copies d'œuvres plus anciennes, et chercha à s'en démarquer en inventant un style totalement nouveau et inclassable. Une déformation excessive lui permettait de métamorphoser complètement les motifs inspirés de gravures connues.

Terminons ces remarques avec un rapprochement entre les vagues de Jakuchû et les saules pleureurs de Taiga. Dans un cas comme dans l'autre, l'artiste confère une vitalité à part à ces éléments naturels grâce à une représentation abstraite ou stylisée qui leur attribue une place spéciale, séparée des autres motifs. Ce caractère particulier ne proviendrait-il pas du fait que ces motifs trouvent justement leur genèse dans un média particulier qu'est la gravure sur bois ? Les différents exemples de Shôhaku, de Taiga, de Buson ou de Jakuchû ont en tout cas tenté de mettre en lumière ce rapport entre peinture et gravure, ainsi que les problématiques et les enjeux auxquels étaient confrontés les artistes actifs à Kyoto au XVIII^e siècle.

Tentons de faire une synthèse de tout ceci. Au milieu de l'ère Edo, c'est-à-dire au XVIII^e siècle, se développa au Japon une culture « imprimée » avec la publication d'un grand nombre d'ouvrages illustrés. Cette évolution rendant l'art « reproductible » obligea les cercles artistiques les plus réputés, et notamment les peintres de Kyoto, à réagir. Si la diffusion de plus en plus large d'images gravées devait faciliter le travail de copie à partir de modèles, les peintures s'inspirant trop de motifs existants firent l'objet de vives critiques. Certains peintres et critiques d'art « puristes » allèrent même jusqu'à rejeter avec mépris la gravure et les estampes, les qualifiant d'art vulgaire. Afin de mettre en avant leur originalité et leur créativité, les artistes tâonnèrent en quête de solutions à ce dilemme, parfois en usant de méthodes extrêmes comme la peinture au doigt qui refuse l'utilisation du pinceau, ou l'acte de peindre sous l'emprise de l'alcool. Les peintures de Shôhaku, de Taiga, de Buson ou de Jakuchû, aux traits puissants, reconnaissables à leur utilisation de la déformation ou de l'exagération des formes, s'expliquent aussi en partie dans ce rapport tendu avec la gravure – rapport tendu, car les peintres se trouvaient dans une situation où il leur fallait ni dépendre de la gravure, ni la

rejeter complètement. Ils devaient trouver un juste équilibre en s'efforçant de prendre ce que la gravure pouvait apporter à la peinture, tout en modifiant ce qui devait être changé. Le dernier exemple de Jakuchû résume à lui seul toutes les contradictions de ces rapports :

1. Jakuchû s'inspire de dessins provenant d'un album d'illustrations.
2. Grâce à une déformation exagérée, il réussit un rendu pictural totalement différent de l'original gravé.
3. Mais la nature abstraite de sa peinture provient avant tout de son rapport avec la gravure.

Une problématique présentée de façon simpliste dans ce modeste essai, mais qui invite à réfléchir à toute la complexité des rapports entre l'œuvre et son modèle.