
Japonisme, de l'art à la littérature

Pour une présentation des concepts
et phénomènes d'influence

Emilie BORDENAVE

Introduction

« It is too naïve [...] to merely regard Japonisme as a movement originating in the admiration of Japanese art. Japonisme constitutes the materialization of each creative artist's interpretations of Japanese art, a process during which the « original » has been fully digested and assimilated. »¹

Établir une définition du Japonisme n'est pas chose aisée, tant ses manifestations et son appréhension par les différents arts ont pu être variées et donner lieu à des expressions très personnelles. Cependant ce processus d'assimilation, d'absorption, ou plus littérairement, ce que l'on nomme le processus d'innutrition², sont au fondement de la pénétration de ce mouvement et de sa compréhension.

L'objectif de cette thèse doctorale est de parvenir à évaluer au sein de la littérature, cet impact innutritif, de comprendre en quoi, comment et pourquoi le Japonisme a pu nourrir la création littéraire, comme il a nourri la création artistique.

L'impact de l'art japonais et du Japonisme sur l'art français n'est plus à démontrer. Il a fait l'objet de nombreuses études depuis plusieurs décennies, qui se sont chargées d'établir les causes et conséquences de cette influence extrême-orientale, mais aussi son fonctionnement. Pourtant, au sein même du monde artistique, ces recherches se

1 James J. Jarves, *A glimpse at the Art of Japan*, rééd. et introduction : Synapse, Tokyo and Ganesha Publishing Ltd, Bristol, 1999. Première édition : Hurd and Houghton, New-York, 1876, p. 6.

« Il serait très naïf de simplement considérer le Japonisme comme un mouvement tirant son origine d'une admiration pour l'art japonais. Le Japonisme est la matérialisation de l'interprétation créative de l'art japonais par chaque artiste, un processus au cours duquel, l'« original » a été pleinement assimilé et digéré. » (Traduction personnelle)

2 « *Innutrition* » : « Processus d'inspiration d'un artiste à partir de l'oeuvre d'un autre artiste. » Le terme a été créé par la critique spécialiste du XVI^e s pour définir ce processus de création particulièrement actif à cette époque. Mais il peut être élargi à d'autres temps et à différentes formes d'altérité : l'oeuvre d'un autre artiste ou l'oeuvre d'artistes étrangers.

limitent essentiellement au monde pictural — ne se préoccupant que peu de son action sur la sculpture, l'architecture, etc — et, *a fortiori*, ne sont qu'à peine sorties de ce champ d'études. Cependant, la littérature, si liée au monde de l'art, a également reçu son lot des découvertes japonaises de la période. Les études manquent et nous nous proposons d'apporter une description de cette empreinte littéraire et de son rôle.

Or, on ne peut et il ne faudrait en aucun cas, s'extraire du monde artistique pour étudier le phénomène littéraire. Il apparaît immédiatement que l'un découle de l'autre, qu'ils sont intrinsèquement et fraternellement liés dans cette découverte d'un art nouveau et d'une nouvelle vision du monde. C'est pourquoi l'on se centrera précisément sur ce que l'art français a reçu de l'art japonais ; quels concepts et quels regards, devenus des principes créatifs, a-t-il fait naître ? Car le processus d'influence japoniste se comprend au sein d'un contexte, d'une logique et d'un mouvement historique progressif. La littérature n'en a reçu les bienfaits que dans un second temps, par l'entremise de l'art qui lui a transmis des conceptions nouvelles, ou du moins renouvelées. La littérature a repris ces nouveaux principes, notamment celui, fondamental, que l'on nommera « un art du trait » ou « un art du signe », pour reprendre la problématique de Roland Barthes³. Ces principes sont à définir, tout d'abord donc au sein de la sphère artistique, avant de pouvoir les re-basculer dans la sphère littéraire.

Baudelaire se faisait la voix de tous ses contemporains lorsqu'il montrait combien « la poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse et de l'esprit analytique »⁴. A partir du milieu du siècle, — et le Japonisme ne fera qu'approuver et approfondir ce nouvel Idéal — les arts se répondent jusqu'à aboutir au concept de l'Art Total. Il serait naïf de croire que la littérature qui se fait de plus en plus critique et métapoétique au fur et à mesure des décennies et de sa libération de la sphère romantique⁵, échappe à ce mouvement réflexif.

« Sauter » cette étape ne pourrait rendre la précision scientifique et historique du processus et reviendrait à ne pas prendre en considération toute la réalité d'un contexte, pourtant fort particulier. L'on peut même affirmer que sans la réalité historique et culturelle spécifique de l'époque, un tel processus d'influence provenant d'une civilisation étrangère n'aurait peut-être pas pu exister ou du moins avoir cette force.

Par conséquent, retracer ce contexte est le premier enjeu auquel l'on s'intéressera, avant d'explorer les concepts artistiques nouveaux qui sont nés de la découverte du Japon, de son art, de sa pensée, et ainsi, de rendre compte de ce qu'est le Japonisme : non une imitation du Japon mais un génie nourricier pour l'art et la littérature, dont on donnera des exemples de l'influence et des conséquences stylistiques.

3 R. Barthes, *L'empire des signes*, Le Seuil, « Points Essais », Paris, 2007.

4 V. Vivès, *La Beauté et sa part maudite, Essai sur la poétique post-romantique*, Publication de l'Université de Provence, « Textuelles Littératures », Aix en Provence, 2005, p. 111 (d'après Baudelaire, *L'Art Romantique*, « L'École paternelle »).

5 De même, voir l'ouvrage de V. Vivès, *Op. Cit.*, pour un développement de cette théorie.

I. Contextes

Le « s » de « contextes » n'est pas superflu, car il ne s'agit pas seulement d'envisager l'Histoire, mais aussi l'Histoire de l'Art, l'Histoire Littéraire et les réalités d'un monde culturel en pleine crise depuis le milieu des années 1850, lorsque de façon assez inattendue, rapide et forte, la civilisation japonaise, jusqu'à ce jour quasiment inconnue, s'est invitée sur la palette et sous la plume des créateurs français.

1. Origines

Revenons tout d'abord sur les événements soudains qui ont bouleversé toute la civilisation japonaise au milieu du XIXe s. En 1854, le commodore américain Perry, s'installant avec ses vaisseaux dans la baie d'Uraga, fait pression sur le shogun japonais pour qu'il ouvre ses frontières et son commerce au reste du monde. Pour le Japon, c'est la fin de la politique de « *sakoku* » ou « fermeture » qui en a fait, l'un des pays les plus mystérieux qui soit, continuant à vivre sur les mêmes modèles politiques, sociaux mais aussi culturels, depuis plus de deux siècles.

En signant son premier traité avec les États-Unis, le Japon ouvre la voie à la ratification de nombreux autres, auprès de toutes les grandes puissances occidentales, en l'espace de quelques années. Les répercussions se font vite sentir, premièrement au Japon, qui passe d'un modèle féodal médiéval à un modèle de pays industrialisé et moderne en quelques décennies seulement. Mais également en France, qui ne fut pas en reste pour signer des conventions d'échange avec ce pays qu'elle découvre pour ainsi dire. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'en France, jusqu'au milieu du XIXe s., la distinction entre les différents pays d'Extrême-Orient existait à peine. Quelque soit leur origine, tous les objets provenant de cette région du monde — mais il y en avait certes peu — étaient catégorisés comme des « chinoiseries » ayant eu une certaine vogue au cours du XVIIIe s. La Chine s'inscrit dans un goût certain pour l'exotisme ; c'est un pays qui séduit par son inaccessibilité, son caractère extrême. On s'en amuse mais l'on n'y adhère pas : il reste un pays « barbare », bien loin de la vie civilisée française.

Vers 1856–1858, arrivent en France, les premiers objets japonais. C'est-à-dire qu'arrivent des expressions d'une forme de civilisation raffinée, très recherchée, pensée et évoluée, et que l'on n'avait quasiment jamais vues auparavant : paravents, éventails, laques, bronzes, kimonos, céramiques, boîtes à thé, bijoux, livres illustrés (« *mangas* »), estampes et gravures⁶. C'est bien ainsi que sera perçu ce nouvel art qui se donne à découvrir, se distinguant de ce que l'on a pensé de l'art chinois et justifiant la raison pour laquelle la culture japonaise n'a pas eu le même impact.

Il est difficile de savoir exactement comment le goût pour le Japon, puis donc le Japonisme, a commencé, mais une anecdote sert à entretenir le mythe de cette

6 Pour toute l'évolution historique, voir notamment Weisberg Gabriel, *Japonisme, Japanese influence on French Art (1854–1910)*, Cleveland Museum of Art, 1975.

influence, correspondant bien à l'image toujours énigmatique du Japon en France, et ce jusqu'à nos jours. L'on raconte qu'en 1856 (ou 1862 selon les versions), Félix Bracquemond, graveur et céramiste qui sera l'un des chantres du Japonisme, s'est porté acquéreur d'un service de porcelaine du Japon, une grande nouveauté sur le marché français. Dans la caisse, la vaisselle était délicatement enveloppée dans des feuilles de papier pour la protéger des aléas du transport. Or ce papier n'était pas celui d'un simple journal, mais des feuillets provenant d'un *Manga* d'Hokusai. Bracquemond, séduit par les représentations picturales des feuillets, ce serait mis en quête de l'intégralité du volume et, une fois en sa possession, l'aurait montré à ses amis (peintres, critiques d'art, céramistes, etc), emportant l'adhésion de tous⁷. C'est par ce hasard que l'on aurait découvert les premières images et représentations du Japon et que ce riche mouvement aurait commencé.

2. Le contexte en France : une crise artistique et littéraire

Si tout a pu commencer et avoir de telles conséquences sur l'évolution de l'art puis de la littérature, c'est que l'un comme l'autre passaient par une crise profonde des représentations.

a. La crise du monde de l'art

À une époque où la photographie commence à apparaître, remettant en question la faculté de la peinture à reproduire le réel, où « *l'illusionnisme* »⁸ est en perte de crédibilité, où le principe pictural de « la fidélité à la Nature » est à son point culminant mais aussi final avec Courbet, la découverte de l'art japonais permet aux artistes de se poser des questions qui ne sont plus envisagées du même point de vue : « l'art doit-il être une duplication de la Nature ? », « Comment l'art s'inscrit-il dans la représentation du temps ? », etc.

L'art japonais apparaît comme un art original, riche de possibles découvertes et de pensées nouvelles du monde et de sa représentation. K. Berger et G. Weisberg se rejoignent sur l'idée que l'art japonais constitue une source d'originalité : tout d'abord, il est original en comparaison de la période immédiatement antérieure, le Romantisme⁹. Puis, tout en s'inscrivant dans un processus de « *revival* »¹⁰, de retour

7 Pour le récit de cette anecdote, voir Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Francis Haskell et Nicholas Penny ed., Cambridge University Press, « Cambridge Studies in the History of Art », Cambridge, UK, 1992 (première édition : Allemagne, 1980), p. 13.

8 « *Illusionnisme* » : « Art, fait de créer l'illusion (dans le roman, la peinture, etc). » Source : TLF.

9 Nous reviendrons sur le rapport complexe du Japonisme et du Romantisme.

10 Terme communément utilisé : K. Berger, *Op. Cit.*, p. 1 : « [...] one « *revival* » followed another, from Romanesque to Gothic, from Baroque to Rococo [...] » ; « un « *revival* » en suivait un autre, du style roman au style gothique, du baroque au rococo » (Traduction personnelle) ; M. Eidelberg et W. R. Johnston dans G. Weisberg, *Op. Cit.*, p. 141 : « To understand the evolution of Japonisme in French decorative art in the second half of the nineteenth century we must recall that France had been swept by a series of historical revival styles in the first half of the century. » ; « Pour comprendre l'évolution du Japonisme dans les arts décoratifs français de la seconde moitié du XIXe s., nous devons rappeler que la France a été balayée par une série de « *revival* » dans la première moitié du siècle. » (Traduction personnelle)

aux anciens maîtres (les premiers japonais découverts, Hokusai et Hiroshige par exemple, sont au moins anciens d'une génération ; ils sont morts respectivement en 1849 et 1858. Mais surtout leur peinture est considérée comme archaïque par rapport aux avancées occidentales), l'art japonais est aussi un art étranger, pas seulement un exotisme que l'on copie, mais un style qui marque et interpelle les artistes et les critiques. Enfin, il est original par rapport à la vision copernicienne¹¹ qui domine dans la représentation occidentale. Le mouvement dit de l'« *ukiyo-e* » (traduit par « *Le Monde Flottant* ») est une remise en cause de toutes les règles les plus fondamentales et considérées comme incontournables pour réaliser ne serait-ce qu'un simple tableau, et donc *a fortiori*, pour réaliser une oeuvre d'art. On peut légitimement s'interroger : pourquoi un tel succès pour une vision du monde archaïque par rapport aux avancées physiques et mathématiques du travail des proportions et des perspectives auxquelles sont arrivées les sciences ? Selon Berger, « à une époque où le moindre détail menace de brouiller l'image en un ensemble de fragments, la recherche de l'unité et de la concentration est à son maximum. Or on les retrouve dans l'espace et le temps, ce qui est au fondement de l'art japonais »¹².

Par conséquent, en pleine crise de sa représentation et de son rapport au monde, l'art français est en quête de nouveaux modèles, d'un renouvellement du plus profond de sa pensée (et non seulement de quelques techniques comme auparavant), ce que l'art japonais, en grande partie lui apporte :

« *Le pouvoir du trait, l'expression par le biais de l'arabesque, la tension plane, le rythme exprimé par le patron, la dissection de la couleur, la discontinuité : tout ceci — même si ce n'est pas exclusivement une influence japonaise — est parvenu en Europe par l'intermédiaire du Japon.* »¹³

Le contexte artistique est tout prêt à accueillir les concepts japonais.

b. La crise du monde des lettres

1848 a été une date fatidique pour la pensée romantique qui domine le monde littéraire depuis la fin de la Révolution Française. Ajoutée à l'échec des *Burgraves* de V. Hugo en 1843 et à celui de *La Damnation de Faust* de Berlioz, en 1846, cela semble sonner définitivement le glas d'une esthétique en laquelle la génération « *moderne* », pour reprendre les termes de Baudelaire, ne se reconnaît plus.

Le Japonisme et le Romantisme entretiennent une relation complexe, laissant les critiques incertains quant à sa définition. Certains voient dans le Japonisme, la

11 La révolution copernicienne correspond à un renouvellement de la vision du monde et des objets qui le composent, en passant d'un point de vue géocentrique à un autre, héliocentrique. Cela a permis d'établir les lois de la gravitation, mais aussi d'établir des règles de perspectives, de poids, de tailles, de rapports de force, etc, réutilisées en peinture (règles de composition et de perspectives qui étaient à la base de la formation du peintre dans les ateliers. Ce dur labeur est décrit dans plusieurs romans de l'époque dont *Manette Salomon* des frères Goncourt ou *L'oeuvre* de Zola, par exemple).

12 K. Berger, *Op. Cit.*, p. 3–4. (traduction personnelle)

13 K. Berger, *Op. Cit.*, p. 6. (traduction personnelle)

continuité du goût romantique pour l'exotisme¹⁴, mais la plupart des artistes et écrivains y ont puisé une vraie source d'inspiration revitalisante, ouvrant une nouvelle voie de création. Déçus par la dégradation politique de leur pays (retour à l'Empire, perte des libertés acquises, etc), par la dégradation sociale (chute des élites, montée de la bourgeoisie vulgaire et du peuple violent), par la dégradation culturelle (fin de l'image du poète-*vates* à la Hugo, rupture avec le monde par le développement d'une incompréhension commune), le sublime romantique apparaît désuet. La sensibilité n'est plus que naïveté, l'engagement n'est que perte de temps, l'enthousiasme est mort avec Dieu, la spontanéité doit faire place au travail pour trouver la perfection de la forme, le Beau doit être redéfini par les élites pour le sortir de la « boue » baudelairienne¹⁵.

Dès les années 1850, des axes de recherche et de création sont lancés pour sortir du Romantisme qui ne semble plus qu'une impasse¹⁶. Tout en se définissant par rapport aux critères romantiques, les artistes et auteurs recherchent l'impersonnalité, la connaissance élitiste (culture mythologique, connaissance de l'étranger, reconsidération de la Nature via la science et le positivisme, etc), la perfection de la forme acquise par le travail. Ce sont de nouvelles esthétiques « L'art pour l'art », le Parnasse puis le Symbolisme, le Décadentisme et l'« esprit fin-de-siècle » qui, évoluant progressivement, repensent et réinterprètent les signes littéraires et artistiques.

Or, à cette volonté de « modernité », pensée inédite de la réalité à laquelle se relie les esthétiques précédemment citées, l'art japonais et l'esthétique japoniste naissante vont parfaitement pouvoir y répondre. En effet, l'« *ukiyo-e* » qui va passionner les artistes, critiques et collectionneurs est « *Le Monde Flottant* » ou « *L'Image du Monde Évanescent (volant et flottant)* », ce qui trouve un écho chez Baudelaire, premier à défendre les « *peintre[s] de la vie moderne* » à travers Constantin Guys et « *la beauté évanescence de la vie moderne* »¹⁷. Baudelaire a connu les débuts du Japonisme avant de quitter Paris en 1864. *La Porte Chinoise* (magasin de « chinoiseries »), les premières créations japonistes et les premières ventes aux enchères (commencées au milieu des années 1850) ont été portées à sa connaissance voire, à son expérience.

C'est tout un ensemble de facteurs qui se retrouvent et se conjuguent pour parvenir au bouleversement de la création en France et le Japonisme est bien l'un des ingrédients importants voire essentiels de l'émergence du Modernisme Classique (en peinture) et de la Modernité (en littérature).

14 Henry Somm a beaucoup fait pour perpétuer cette image d'un Romantisme renouvelé.

15 Pour cette analyse de la crise post-romantique, voir V. Vivès, *Op. Cit.*

16 Ainsi le note Paul Bourget, *Quelques témoignages* (cité par V. Vivès) : « *Contre cette douleur et cette impuissance, [...] s'est produite la réaction de 1850. Les noms de Renan, de Taine, de Dumas fils, des Goncourt, de Baudelaire sont parmi ceux qui symbolisent le mieux cet effort des Lettres Françaises pour se dégager du mirage Romantique.* »

17 Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », article publié dans *Le Figaro*, n° des 26, 29 Novembre et 3 Décembre 1863 (Rédaction en 1859).

II. Du Japonisme en art : de la découverte d'une vision archaïque à l'influence du trait moderniste

Avec la découverte des premières oeuvres japonaises, une véritable curiosité s'empare des collectionneurs. Curiosité est bien le mot, car très rapidement l'on a le goût d'exposer ces objets dans des « cabinets de curiosités ». Commencent à s'accumuler estampes, tableaux, calligraphies, mais aussi paravents et autres objets décoratifs. Car ce sont des formes d'art inédites qui sont aussi découvertes : tous les objets sont des oeuvres d'art, y compris les meubles de la vie quotidienne. La notion d'« arts décoratifs » et d'« artisanat d'art » prend une valeur jusqu'ici insoupçonnée et propre à l'art japonais (ce qui en fait l'une des sources essentielles de la théorie de l'Art Total). Ceci participe aussi d'un phénomène capital : tout est art et tout est digne de collection, d'étude, de réflexion. Une véritable fièvre s'empare des collectionneurs, qui sont aussi tous des critiques d'art voire des artistes, face à cet art délicat et élaboré. L'art japonais n'est pas que le fruit d'une vision archaïque non encore évoluée à la différence de la société contemporaine occidentale — mais qui n'a évolué que pour mieux déchoir — ; c'est un art d'ailleurs, différent, admirable et complexe, donc nécessitant curiosité, culture et connaissance élitiste, comme l'écrit E. Chesneau :

« L'art japonais n'est pas seulement un art « décoratif », il a l'ambition, l'élévation et la supériorité d'un grand art. »¹⁸

1. L'étude des concepts artistiques japonais

Ayant en leur possession de plus en plus d'oeuvres japonaises, les collectionneurs — artistes — critiques ne se sont pas contentés de les admirer et de les faire admirer. Ils les ont analysées et ont tenté de faire émerger les concepts de l'art japonais. C'est-à-dire que tout ce qui correspondait à une nouvelle vision du monde, à une compréhension différente des objets et des êtres (humains ou animaux), à un regard nouveau a été étudié. Il faut cependant nuancer un point. Aucun des japonistes de l'époque n'était véritablement historien de l'art ; c'est pourquoi l'on remarque de grands manques dans ce qui est pris en compte par la majorité des japonistes : les laques et estampes d'Hokusai, les paysages d'Hiroshige et après quelques années, les créations des « primitifs » japonais, c'est à peu près tout ce qui sera connu d'eux. Une autre raison en est que peu sont en mesure d'explorer l'ensemble de l'art japonais ; ils doivent donc se satisfaire de ce qui est à leur disposition. Seuls S. Bing ou T. Duret notamment se rendront au Japon, renouvelant d'ailleurs ainsi, au cours des années 1880, le Japonisme par l'apport de nouvelles connaissances.

Mais pour ce qui constitue la première vague du Japonisme, la seule exception notable dans l'approfondissement des analyses de l'art japonais en France est E. Chesneau. Critique et historien d'art, il est le seul à avoir une approche stylistique du

18 E. Chesneau, *L'art japonais*, Paris, 1869, p. 22.

Japonisme et à s'y intéresser dans une approche comparatiste avec l'art des autres nations. Il admire dans les créations japonaises, « *les surprises de la composition, la connaissance de la forme, la richesse des tons, l'originalité de l'effet pictural : en bref, la simplicité dans l'utilisation de la matière* »¹⁹. Chesneau est le premier à définir les concepts de base de l'estampe japonaise que sont le déplacement du centre, l'abandon de l'équilibre et de la stabilité ou l'asymétrie des tons monotones²⁰. Mais son analyse reste celle d'un regard clairement occidental et parfois négatif, là où très rapidement les artistes vont y voir une source d'inspiration et de travail certaine.

Mais un autre analyste du Japonisme a proposé, dès 1874, une étude qui se veut déjà une première synthèse de toute la pensée artistique et critique de l'époque sur ce mouvement d'influence, rapide et fertile. *A glimpse at the Art of Japan*²¹ de J. J. Jarves constitue une littérature de grande importance en transmettant « une image du Japon » c'est à dire les tendances, significances et significations des principales oeuvres japonaises disponibles à l'époque²². De plus, bien qu'étant américain, Jarves partageait son existence entre Londres, Paris et l'Italie et ses écrits retranscrivent la pensée générale des japonistes sur l'art japonais.

Pour définir ces concepts artistiques japonais nouveaux, la comparaison avec les réalités de l'art français peut être utilisée. En effet, cela permet de rendre compte des différences originales et des innovations japonaises. L'art japonais fait tout d'abord découvrir des perspectives et des compositions nouvelles. Prenons pour comparer, un tableau dans la plus pure tradition classique de la peinture française, le tableau de J. L. David, *La mort de Socrate* (1787).

- Ce qui constitue le sujet du tableau est au centre, à savoir la coupe de poison.
- La perspective est plane. En tant que spectateur, on assiste à la scène comme si nous étions au même niveau que les personnages du tableau.
- Différents objets et la position des personnages, répartis à l'avant et à l'arrière du tableau, permettent de créer un effet de profondeur (notamment la galerie partant vers le fond du tableau).

Voici quelques caractéristiques classiques révélant la maîtrise du pinceau de l'un des peintres les plus reconnus, dont le style est le modèle de l'Académisme français. Si l'on compare avec des tableaux japonais, en prenant les mêmes critères, de nombreuses dissimilarités apparaissent. Nous nous appuyerons sur trois exemples (deux estampes et un paravent).

19 E. Chesneau, « Exposition Universelle. Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, T. 17, Juillet-Décembre 1878. Réf. : BNF.

20 Nous reprenons l'analyse de Berger, *Op. Cit.*, p. 15.

21 J. J. Jarves, *A glimpse at the Art of Japan*, rééd. et introduction : Synapse, Tokyo and Ganesha Publishing Ltd, Bristol, 1999. Première édition : Hurd and Houghton, New-York, 1876.

22 Voir l'introduction « The Textual Sources of Japonisme » de Akiko Mabuchi dans la réédition de 1999 du livre de Jarves.



J. L. David, *La mort de Socrate* (1787), Metropolitan Museum of Art, New York.



Ecole de Kano, Paravent, *Bambous sur feuille d'or*, XVIIe s.



Rekisentei Eiri, *Portrait de Santo Kyoden* (romancier célèbre), dans les années 1790.



Utagawa Hiroshige, *Le pont Ohashi et Atake sous une averse soudaine* tiré de la série *Cent vues de sites célèbres d'Edo* (*Meisho Yedo Hiakkei*, 1856–1858). Vue n° 52.

Si l'on s'attarde tout d'abord sur les perspectives, l'art japonais favorise les points de vue élevés, selon la technique de « *la vue d'un oiseau en plein vol* » (particulièrement visible sur le tableau de Hiroshige). De plus, on considère qu'il n'y a pas véritablement d'arrière plan : soit il n'est pas exploité comme dans les deux premières oeuvres, soit il ne sert pas la représentation et l'enjeu du tableau est placé au premier plan ; ainsi dans le tableau d'Hiroshige, la pluie ne semble « tomber » que sur l'avant du tableau, aucun effet de perspective ou de profondeur n'est recherché, le fond est substantiellement vide.

Enfin, hérésie aux yeux de l'art français, les objets ne sont pas nécessairement au milieu du tableau japonais mais peuvent être sur les côtés et même être coupés par le cadre, le bord du tableau. Ainsi, on ne voit qu'une portion du pont, ou du bosquet de bambous. Pour ce dernier, il n'y a pas d'avant ou d'arrière et les branches des bambous sont coupées : on donne l'essence absolu du bambou, plutôt qu'une simple représentation d'un bambou en particulier.

C'est aussi un art du trait nouveau. Plus pur, plus direct, on peint avec l'idée que le trait représente quelque chose. Dans le tableau de David, le trait sert seulement à distinguer les formes. Il a une fonctionnalité, il ne sert pas à faire beau et il n'exprime rien en soi. Pour les bambous, c'est le trait même qui dessine la feuille et qui fait le sujet même du tableau. Dans les portraits, les traits sont fins et les personnes sont des silhouettes imprécises. Tout est dans l'esquisse pour donner l'idée d'une harmonie, d'une atmosphère, plutôt que la réalité d'une anatomie. Dans le tableau de David, les muscles des bras, des jambes sont dessinés avec précision et chaque proportion est très étudiée. Différemment, dans le portrait japonais, on ne voit que peu de dessin du visage (hors les traits du contour) et les proportions ne sont pas respectées pour les doigts.

Une autre grande découverte proposée par l'art japonais est celle de la couleur. Si le tableau de David est dans les demi-tons, sans couleur forte, les tableaux japonais usent du orange, de l'ocre, du vert des feuilles, du bleu du ciel et de l'eau, du rouge. L'art français qui se dispute depuis longtemps entre partisans de la couleur (Poussin) et partisans du dessin (Rubens)²³, trouve soudainement la réponse grâce à un art qui allie subtilement l'usage des couleurs primaires avec une précision dans le travail du dessin, du « trait » qui reste apparent, qui s'affiche même dans le bambou ou dans le dessin de la pluie.

Enfin, dans les sujets même, on se rend compte que l'on peut peindre de nouveaux thèmes ou renouveler les thèmes connus comme avec des paysages

23 A l'origine, la prépondérance du dessin sur la couleur est une conséquence de la volonté d'anoblissement de la création artistique, marquée dès 1648 par la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette domination du dessin est remise en cause par la « querelle du coloris » dans les années 1670. Pour Charles Le Brun, « *tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit* ». Le dessin est le prolongement immédiat de l'Idée, il s'incarne dans une forme et s'adresse à l'intelligence. La couleur, quant à elle, naît de la pratique et s'adresse aux sens, au toucher autant qu'à la vue. Roger de Piles plaide précisément pour cette peinture sensible et sensuelle, qui « *plaît à tous universellement* » : « *Ce serait une chose étrange que les tableaux ne fussent faits que pour les peintres et les concerts pour les musiciens* ». D'après E. Delapierre, *Rubens contre Poussin, La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe s.*, Ludion, 2004.

brumeux ou le quotidien de la vie (à Edo, par exemple), ce qui existait peu dans la peinture française.

Bien d'autres distinctions pourraient être relevées, mais sans apporter plus à notre exposé. Il apparaît déjà combien la peinture japonaise peut sembler extraordinaire. Jamais les artistes français n'avaient vu le monde sous cet angle-là.

2. La création française d'après ces concepts : la réalité du Japonisme

Les créations françaises vont prendre diverses formes au fur et à mesure de l'analyse et des approfondissements menés sur les oeuvres japonaises. Au début, et notamment parce que le Japon a été très rapidement à la mode en France (lors de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, le public français a découvert le Pavillon consacré au Japon, dont le succès fut considérable. Plus aucune dame ne pouvait se passer de kimono, éventail, bijoux mais aussi d'un boudoir japonais avec son paravent, ses laques, ses porcelaines, etc.), les artistes ont commencé par copier, imiter pour répondre à une demande forte²⁴, mais aussi pour s'initier et apprendre. Félix Bracquemond multiplie les croquis inspirés des *Mangas* d'Hokusai.



Félix Bracquemond, *Croquis*, inspirés de certains volumes des *Mangas* d'Hokusai (I, II et IV notamment).

24 L'on a dit que l'art japonais relevait d'une connaissance élitiste qui satisfaisait, chez les artistes, leur quête d'un idéal autre que celui de cette société qu'ils récusaient ; or ici, l'on s'aperçoit que cet art est aussi un art populaire. Malgré les apparences, cela ne s'oppose pas. Premièrement, le rapport à l'art est très différent et l'attitude de ces artistes-critiques-collectionneurs n'est pas dans la « vogue » mais dans le plongeon au coeur d'une vision du monde, imprégnant parfois jusqu'à leur mode de vie. Ensuite, si la mode populaire connaît des aléas, le goût des artistes pour le Japon ne cessera pas avant le début du XXe s. et même alors, l'esthétique du haïku sera encore largement source d'inspiration (que l'on pense aux utilisations surréalistes, par exemple). La mode pour le Japon sera forte dans les années 1860 et 1880 ; dans les années 1870, le mouvement japoniste deviendra presque souterrain et dans les années 1890, il aura tant imprégné les artistes que les sources vont se perdre et que sans se revendiquer japonistes, ces derniers ne s'en inspireront pas moins, parfois inconsciemment. Enfin, l'on verra qu'il est de la nature même de jouer sur les contraires sans qu'ils s'opposent.

Ernest Chaplet crée un vase qui copie la fameuse vague d'Hiroshige. Mais ces copies restent fort peu nombreuses et les artistes transforment très vite leurs modèles japonais. Un exemple frappant et pourtant fort peu connu, est celui de Degas qui reprend le principe de peindre des acteurs de Nô ou des romanciers célèbres, ce qui est très courant au Japon ; mais il adapte le principe et peint ses danseuses. Il reprend donc dans ses sujets un principe japonais.

Mais c'est également Degas — dont la peinture est marquée par la fortuité, la surprise, le saisissement du mouvement dans son instantanéité et révèle une parfaite compréhension de l'art de l'« *ukiyo-e* » — , qui donne un bel exemple de ce que peut la peinture française sous l'influence du Japonisme. Ainsi son tableau, *Femme aux chrysanthèmes* (1865), tableau qui, dans l'histoire de l'art, marque le passage de l'illusionnisme à l'impressionnisme²⁵.



E. Degas, *Femme aux Chrysanthèmes*, 1865,
The Metropolitan Museum of Art, New York.

Degas a affirmé qu'il s'agissait d'un portrait de Mme Hertel, et si la précision n'était pas superflue, c'est que le centre et la majeure partie de l'espace du tableau sont délégués aux fleurs. La femme est reléguée sur le côté du tableau, mais de plus, elle est « coupée » par le cadre du tableau. À première vue, selon des critères français, la question de savoir s'il s'agit d'un portrait ou d'une nature morte est plus que légitime. Mais selon les critères japonistes que revendique Degas, nous sommes non seulement face à un portrait, mais où de plus, la personne est enrichie par une dimension ajoutée, celle de l'espace dans lequel elle se trouve et celle des fleurs, des chrysanthèmes, une fleur fortement symbolique au Japon. De plus, selon ces principes, ce tableau ainsi créé est un véritable hommage à la vie moderne et à la représentation de la femme. Dans cette pose fortuite, nous sommes face à une femme moderne qui agit, qui dirige. Mais aussi, en décentralisant le champ de vision par l'emphase florale, le peintre favorise les associations d'idées chez le spectateur : tout bouquet est beau, mais le bouquet est pour cette femme, il est même cette femme puisqu'il est à la place qu'elle devrait occuper ; donc cette femme est belle, elle est l'essence de la beauté.

25 Pour l'ensemble de ces analyses sur Degas, nous reprenons Berger, *Op. Cit.*, p. 47 à 65.

Ce tableau est aussi une vitrine des techniques japonaises, outre la décentralisation du point de vue, celui-ci est légèrement surélevé, on voit une dissolution de la composition, la présentation d'une scène fortuite, face à l'explosion des traits dans la représentation des fleurs, la femme en elle-même est plutôt une esquisse, peu dessinée bien que précise dans la silhouette générale. Les formes, les couleurs, l'espace, sont valorisés pour rendre compte d'une harmonie entre la femme et le bouquet de chrysanthèmes.

Ce qui compte dans ce tableau, ce n'est plus la réalité de la scène mais l'impression que l'on ressent, l'harmonie et la beauté. Or cet accent sur la réception est l'une des clés de la compréhension de l'art japonais. Le point de vue de l'artiste sur sa création n'est pas le même qu'en Occident. Est de moindre importance, l'expression de l'artiste en soi et l'oeuvre en elle-même ; ce qui est primordial est le ressenti du spectateur et l'échange qui se noue entre lui et l'artiste, la transmission d'un message et une invitation à voir le monde. La richesse de l'apport de l'art japonais dans une oeuvre qui apparemment, pour un amateur, n'y référerait pas, est la marque du bouleversement occasionné dans le monde des arts.

Plus rapidement et avec beaucoup de simplification, l'on peut dire que, de la même façon que pour l'Impressionnisme, l'accent sur des caractéristiques de l'art japonais vont être à l'origine d'autres courants artistiques. Les travaux sur le trait et le point en calligraphie et dans l'estampe vont donner le pointillisme et le mouvement nabi ; la représentation de la nature par le biais d'un animal ou d'une plante qui a valeur de symbole, aboutit au symbolisme ; l'accord entre les arts est à l'origine même du principe de l'Art Nouveau ; la découverte de ce que l'on a appelé les Décadents japonais (artistes de la fin du XVIIIe s.) va contribuer au mouvement décadentiste — fin de siècle²⁶. Tous ces mouvements ne reposent pas seulement sur le Japonisme, mais le Japonisme a été l'impulsion d'origine pour trouver de nouvelles sources d'inspiration et de nouvelles techniques de création, qui seront reprises en littérature.

III. Du japonisme en littérature : un nouvel art ... d'écrire

On a commencé à mettre en lumière quelques échos entre les fondements des mouvements littéraires du second XIXe s. et les caractéristiques de l'art japonais et du japonisme. Avant d'en préciser les ressorts dans l'Histoire Littéraire et dans la réalisation stylistique des textes, certains points méritent d'être explicités.

Parler de japonisme en littérature est peu usuel, et il est nécessaire d'éclaircir les liens entre le monde artistique et le monde littéraire, ces liens physiques et sociaux qui ont précédé les liens culturels et créatifs.

26 On peut penser aux trois textes de critique d'art de J. K. Huysmans (chef de file du Décadentisme depuis *À Rebours*), *L'art Moderne*, *Certains*, *Trois primitifs* dans lesquels les références au Japonisme de certains peintres, mais aussi à Hokusai, Hokkei ou encore Hiroshige, considérés comme des décadents japonais, car représentant les dernières heures de l'art de l'« *ukiyo-e* » sont présentes. Il est intéressant de voir que c'est sous cet angle que se réalise cette approche.

1. La diffusion du mouvement

Le Japonisme s'est premièrement diffusé de façon rapide et fructueuse parmi les artistes pour faire naître différents mouvements artistiques, puis littéraires.

a. Un travail en commun : artistes, critiques et collectionneurs

Les années 1850–1860 voient toute une nouvelle génération d'artistes émergents, partageant la même école des Beaux-Arts et se connaissant. La plupart s'intéresse au Japonisme et se retrouve aux mêmes endroits, chez les mêmes marchands d'objets japonais. Paris ne compte que quelques magasins, *La Jonque Chinoise* ou *La Porte Chinoise*²⁷ par exemple où se rencontrent les artistes Whistler, Monet, Manet, Degas, Tissot, Van Gogh, mais aussi les critiques et collectionneurs comme Duranty, Burty, Chesneau, Bracquemond, et enfin les critiques-écrivains, comme Baudelaire, Gautier, Zola, les frères Goncourt ou Champfleury. A cela s'ajoutent les soirées, dîners et expositions autour des collections de chacun, où s'échangent les informations et se remplissent les carnets d'adresses.

Si tous sont si proches, c'est qu'ils ont besoin les uns des autres. Les artistes ont besoin des collectionneurs qui leur prêtent les objets dont ils s'inspirent pour créer ; les marchands d'art, les critiques et les éditeurs ont besoin des artistes qui créent les oeuvres qu'ils vendent, publient ou étudient ; les collectionneurs ont besoin des éditeurs de journaux et des critiques qui publient dans la presse les dates des expositions et font leur publicité. Le Japonisme est un microcosme social avec ses liaisons, ses structures et ses moteurs.

Ce travail en commun aboutit même à la formation de certains groupes réunis par leur passion pour le Japon. C'est le cas de la société du *Jing-Lar*. Créée en 1860, il s'agit d'un groupe d'artistes amis se retrouvant chez le céramiste Solon, à Sèvres, pour savourer des plats japonais dans une vaisselle reprenant des motifs japonais (dessinée par Bracquemond ou Rousseau), habillés de kimonos et parlant du Japon et de sa culture²⁸. Chaque réunion était à l'origine de la création de nombreuses gravures, tableaux et articles dans la presse pour faire connaître le Japon.

Van Gogh également avait voulu créer une société d'artistes travaillant et s'aidant mutuellement sur le modèle des groupes d'artistes japonais, oeuvrant autour d'un maître. Van Gogh a notamment travaillé avec Gauguin dans cette perspective, mais leur expérience tourna rapidement court.

Sans être exactement un groupe, des artistes se retrouvaient aussi régulièrement pour produire un journal ou une revue. Ainsi, la revue *Le Japon Artistique* fondée par

27 Comme nous l'avons dit, la distinction sur l'origine des objets d'art ne se fait pas encore très précisément chez les artistes et critiques. Le nom des galeries de marchands d'art en est la preuve. La Chine étant plus connue que le Japon et faisant plus « exotique », on emploie cette référence. Pourtant, de plus en plus d'objets vendus viennent du Japon et c'est bien ceux-là que recherchent tous ceux qui fréquentent ces lieux.

28 Les membres assidus de la société du *Jing-Lar* étaient Burty, Jacquemart, Fantin-Latour, Astruc, Alphonse Hirsch, Degas, Bracquemond, M.L Solon, Rousseau et d'autres. Le nom des invités étaient inscrits sur une petite carte représentant un volcan, le Mont Fuji, inspiré des *Trente-Six Vues du Mont Fuji* d'Hokusai.

Samuel Bing, publiée de 1888 à 1891 avec un grand succès dans la sphère culturelle²⁹.

b. Les amitiés avec les écrivains

La rencontre entre les mondes littéraire et artistique se fait en partie par le biais de ces contributions dans les revues, notamment pour des écrivains comme les Goncourt ou Burty³⁰. Dans *Le Japon Artistique* en particulier, toutes leurs contributions étaient illustrées par des artistes, nécessitant une collaboration attentive et zélée entre eux.

Mais c'est toujours chez les marchands d'art que se font les rencontres les plus fructueuses ; Champfleury y rencontre Monet, Mallarmé y rencontre Manet et le critique Duret, l'un des chefs de file du mouvement japoniste, qui l'initie à cette esthétique³¹. Elles se font aussi par le biais d'amitiés. Ainsi, c'est par le biais de Fantin-Latour que Verlaine va rencontrer Maurice Denis et Bonnard, deux peintres du mouvement Nabi fortement japonisants, qui vont illustrer certains de ses recueils, *Sagesse* en 1881 pour le premier et *Parallèlement* en 1894 pour le second.

Enfin, notons que beaucoup d'écrivains sont également critiques d'art ; c'est le cas de Baudelaire et Théophile Gautier. A la fin des années 1850, écrivains reconnus et critiques passionnés³², ils ont beaucoup d'influence. Ils participent ainsi à la diffusion des concepts japonistes dans la poésie du Parnasse par le biais de Judith Gautier³³ et de son mari Catulle Mendès, par exemple.

Ce qui est certain pour l'ensemble de la société du second XIXe s., c'est qu'il est bien impossible pour un artiste de ne pas connaître la pensée japonisante. Tous sont, de près ou de loin, affectés par le Japonisme. De plus, même en dehors du microcosme artistique, grâce aux nombreuses expositions, au retentissement des Expositions Universelles qui rythment Paris pendant six mois d'une année, à la multiplication des articles dans les journaux et à la diffusion des objets, le Japon s'invite partout.

c. Un contact direct : voyages au Japon

Il s'invite mais les artistes et auteurs s'y invitent également. Pierre Loti, Paul Claudel

29 Les Goncourt, Burty, Duranty, Bracquemond et Chesneau notamment sont des chroniqueurs très diligents de la revue. L'introduction de Bing au premier numéro du *Japon Artistique* de Mai 1888, peut même être lue comme un Manifeste du Japonisme plaçant le mouvement à l'origine de la création d'un « Art Total Nouveau ». Cette revue est donc fondamentale pour le développement et déroulement du Japonisme.

Notons également que tout artiste, critique ou membre de la bonne société culturelle française se devait de lire cette revue ; elle comptait donc de nombreux abonnés et ce, y compris hors de France. En effet, la revue était traduite et publiée en anglais et en allemand pour une diffusion européenne.

30 Burty est l'auteur d'un roman peu connu, *Grave Imprudence*, Charpentier, 1880 qui s'inspire de ses connaissances sur le Japon.

31 Chacune de ces rencontres aboutit sur un travail en commun particulièrement intéressant. Monet illustra l'oeuvre de Champfleury, *Les Chats* et Manet illustra le célèbre poème de Mallarmé « L'après-midi d'un faune ».

32 L'un et l'autre publient des comptes-rendus et articles sur les salons artistiques annuels, sur les expositions et sur des artistes en particulier, comme sur Constantin Guys pour Baudelaire, par exemple.

33 Judith, fille de Théophile Gautier, est passionnée par le Japon.

et André Bellesort, spécialement, en ont ramené des récits de voyage, des romans, des articles et ont contribué à diffuser leur vision du Japon. Bing, Duret également y ont mené leur regard d'artiste. Les conséquences sont sans nombre pour la découverte du Japon et la diffusion d'un certain imaginaire (par exemple sur la vision de la femme et de l'énigmatique « geisha », par le biais des textes — tout de même très stéréotypés — de Loti³⁴). Sans nombre également les conséquences sur l'écriture de ces artistes. Comme forme d'aboutissement, on peut citer le travail de Claudel avec le peintre Tomita Keisen qui repose sur la théorie de « l'émulation », héritée de la pensée japonaise de l'art qui touche toute création originale, y compris celle ayant un propos utile (principe de l'artisanat d'art)³⁵. « L'émulation » repose sur la volonté de faire aussi bien que les peintres-calligraphes japonais en proposant « une écriture picturale » ou « une peinture lettrée » dans un travail de continuité entre la chose représentée et le mot³⁶. Tout son travail repose sur une connaissance des traditions picturales, calligraphiques et poétiques (le haïku) mais aussi shintô.

Intéressante aussi, l'écriture de Loti oscille entre la caricature inspirée des représentations des kamis ou autres personnages dans les portraits³⁷, et le minimalisme d'une écriture à la recherche d'une pureté du trait, allant directement chercher l'essence des choses comme le signe japonais. Cet extrait permet de comprendre les deux aspects de cette écriture japoniste :

« Nous allons voir ensuite la grande salamandre du Japon, — une bête rare en ce pays et inconnue ailleurs sur la terre, grosse masse froide, lente et endormie, qui semble un essai antédiluvien, resté par oubli dans les eaux intérieures de ces archipels.

Après, l'éléphant savant, dont nos mousmés ont peur ; puis les équilibristes, la ménagerie ... »³⁸.

La première partie de la description, concernant la salamandre, se caractérise par l'exagération du fait de l'accumulation d'adjectifs qualificatifs, n'hésitant pas à risquer le pléonasme (« grande », « grosse masse froide, lente et endormie ») et dont les sonorités

34 Fort heureusement, la vision de Loti du Japon évolue au fil de ses trois voyages, chacun donnant lieu à l'écriture d'un nouveau roman. À la vision très stéréotypée et même négative de *Madame Chrysanthème*, répondent de façon plus nuancée, pensée et donc plus intéressante, les visions du Japon de *Japonerie d'Automne* et *La Troisième Jeunesse de Mme Prune*. L'étude des trois oeuvres reflète toute la complexité de l'approche de cette culture si mystérieuse et étrange / étrangère pour les contemporains.

35 Voir J. J. Jarves, *Op. Cit.* qui explique longuement et de façon approfondie, ce rapport à l'art conçu différemment de celui de la tradition française.

36 On trouve ce travail surtout dans *Cent phrases pour éventails*, publié tardivement en 1926 en France, mais après plusieurs publications au Japon. On retrouve cette même interrogation sur le signe et son pouvoir de continuité entre chose et mot chez Barthes, *L'Empire des signes* et surtout Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, « Du haïku ».

Citons pour sa beauté cet exemple, représentatif des interrogations sur le mot, le dit et la chose : « *Seule la rose est assez fragile pour exprimer l'Éternité* »

37 De nouveau, nous en référons à Jarves qui insiste beaucoup sur cette maîtrise de l'art de la caricature, utilisée même dans la représentation des Dieux. Que l'on pense, par exemple, à certaines représentations du gros ventre de Hotei ou d'Ebisu et sa morue (deux des sept dieux du bonheur au Japon, respectivement dieu de l'abondance et du commerce et dieu des pêcheurs et de la prospérité).

38 P. Loti, *Madame Chrysanthème*, Garnier-Flammarion, Paris, 1990, p. 152–153.

allitératives (jeu sur les gutturales, les sifflantes et les échos vocaliques [a] / « oi » [wa], « en » [ã] / « en » [ã]) participent à l'effet d'emphase. La salamandre, déjà impressionnante, semble d'une taille démesurée. Loti joue aussi sur une vision hyperbolique du temps d'existence de la salamandre ; en faisant référence à « *un essai antédiluvien resté par oubli dans les eaux intérieures des archipels* », il fait référence aux temps de l'origine de l'humanité, avant le Déluge et se permet l'ironie de rappeler à Dieu qu'il a oublié l'une de ses créatures primaires sur terre. La démesure est totale et la caricature de l'animal évidente. Inversement, la phrase suivante est dans l'ellipse, avec une structure asyndétique préférant la juxtaposition, l'absence d'adjectif, de précision ou de quoique ce soit indiquant explicitement le sentiment ressenti. Pourtant, par cette litote, l'auteur suggère autant que par la salamandre disproportionnée, en laissant l'imagination du lecteur poursuivre dans l'impression fabuleuse que le Japon offre des images « *inconnue ailleurs sur la terre* ». Mais c'est bien par le style même, plus que par le contenu, que Loti s'inscrit dans la vogue japoniste et révèle sa connaissance de la pensée japonaise qu'il présente dans sa forme la plus pure, pour lui rendre hommage.

Ainsi, par toutes ces voies, les écrivains accèdent à la pensée et l'art du Japon, au Japonisme, dans lesquels ils se reconnaissent et trouvent des réponses à certains besoins nés de la crise de leur référents.

2. Le Japonisme artistique comme réponse et source pour l'élaboration de nouvelles poétiques

L'on a déjà évoqué certains échos entre les poétiques françaises de la période et ce que la pensée japonaise avait à offrir par le biais du Japonisme. Bien au-delà, le Japon a servi de base dans laquelle les auteurs sont allés puiser. Cependant, que l'on n'exagère pas le processus : le Japonisme est l'une des sources de ces poétiques et non la seule ; mais sans son influence, leur structure et leur logique n'auraient sans doute pas été les mêmes.

Le Japonisme et sa mise en évidence du signe — si mystérieux car indéchiffrable pour le contemporains et pourtant base d'une communication reposant sur un lien entre la chose et le mot —, permet très rapidement d'engager des réflexions sur une esthétique de la communication des idées. En effet, le Romantisme se caractérise par une surdétermination de la langue, des choses comme des notions ; or le Parnasse, inversement, recherche une réduction de cette détermination, travaillant plus la forme du mot pour donner l'essence de l'idée et aller au coeur du sens.

« *L'art pour l'art refuse en son principe même la communication entre les idées et organise un monde entièrement révélé par la taxinomie* »³⁹.

Le symbolisme, synthétisant les deux mouvements, fait du mot un signe incarnant

39 V. Vivès, *Op. Cit.*, p. 11 pour la citation et l'ensemble de l'analyse du rapport entre Romantisme, Parnasse et Symbolisme.

toutes les significations, tout en s'interrogeant sur « *la magie cratylienne de la poésie* »⁴⁰. Il est parfaitement crédible de penser que l'accès à la pensée japonaise a aidé à l'élaboration de ces conceptions fondamentales pour l'écriture.

Ce travail sur le signe permet de faire le lien avec le travail sur « l'art du trait », absolument au coeur de la préoccupation des peintres à partir du milieu du siècle. Cela correspond en parallèle aux préoccupations du Parnasse qui se concentre sur un travail de la forme, de la rigueur de l'expression, c'est à dire une pureté du trait. Pour Leconte de Lisle, dans sa Correspondances et dans sa Préface aux *Poèmes Barbares*, Le Parnasse se définit selon une « *morale esthétique de l'effort* » qui est dans la recherche d'une « *nécessité formelle* » de la poésie. L'un des chefs de file symboliste, Mallarmé, montre encore, combien de façon même physique, le trait compte dans sa présentation de *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*. La répartition du texte sur la page, avec différentes polices d'écriture, en jouant avec le blanc, avec les silences, révèle une écriture « *just as the few sharp strokes of the japanese artist's pencil* »⁴¹.

Que cela n'empêche pas de constater de profondes différences ; les conceptions d'un art dénué de toute utilité (« l'art pour l'art »), ne correspond pas à l'esthétique japoniste pour laquelle tout ce qui est artistique est utile, car tout objet doit avoir une utilité, y compris celle de la beauté esthétique par rapport à un lieu dans lequel l'oeuvre d'art doit être en harmonie⁴². En revanche dans les versions les moins extrêmes de cette négativité que sont l'impersonnalité parnassienne, la nuance symbolique de l'expression de l'ego chez un Verlaine et l'artifice superficiel du moi du décadentisme, on trouve des échos du Japonisme. Rappelons que la pensée japonaise pose au second plan l'expression du « je » artistique, se concentrant avant tout sur la réception de l'oeuvre, au ressenti et à l'impression du spectateur⁴³. Comment ne pas le lier notamment à cette réflexion de Mallarmé qui pose lui aussi sa création dans un art de la réception puisque les mots, selon sa pensée symboliste, ne doivent plus chercher à dire mais à faire ressentir, à provoquer une émotion :

« *Il ne faut pas peindre la chose mais l'effet qu'elle produit, déposséder l'objet de ses qualités pour ne garder que la sensation faite ...* »⁴⁴.

L'effet de réception se doit désormais d'être à l'origine comme à l'achèvement de la création, à chaque extrême, qui ne sont plus des contraires.

Car c'est un autre point fondamental de l'approche artistique du Japon qui trouve son écho dans la création française : la théorie de l'harmonie des contraires. Degas en usait dans son tableau, mais ne peut-on le voir également chez Loti, dont les

40 *Ibidem*. Nous simplifions et raccourcissons très fortement un problème (peut-être) insoluble de toute littérature et écriture. Il mériterait un approfondissement mais nous n'en avons ni le temps ni de profondes justifications ici.

41 J. J. Jarves, *Op. Cit.*, p. 122. Une écriture « *tout juste semblable aux quelques coups de pinceaux nets de l'artiste japonais* ». (Traduction personnelle)

42 Nous repreneons une analyse commune aux historiens de l'art, qu'il s'agisse de Jarves à la fin du XIXe s. ou de Berger, Weisberg et d'autres contemporains de la fin du XXe s.

43 Voir J. J. Jarves, *Op. Cit.*, p. 80 (entre autre) où l'auteur réfléchit sur ce qu'est l'acte de création pour un japonais.

44 Mallarmé à propos de son poème « Hérodiade », cité par V. Vivès, *Op. Cit.*

phrases passent d'un style extrême à son contraire⁴⁵ ? La recherche de l'harmonie — en grec, *harmonia* signifie « juste proportion » — devient un idéal, et le développer après la période dorée du Romantisme n'est pas un contraire, même si c'est bien Hugo qui en parle le premier⁴⁶. À une époque où tout n'est que lutte et perte de repères, où l'harmonie semble impossible (puisque l'âme et la nature ne sont plus en accord depuis la fin du Romantisme), il est contradictoire d'affirmer qu'il y a harmonie, mais c'est par cette contradiction même qu'elle peut s'affirmer. C'est en ce sens que l'on peut comprendre le lien complexe entre les mouvements post-romantiques et le Romantisme, entre Japonisme et Romantisme ; au vu des rapports que l'on a mis en évidence, il y a moins contradiction qu'émergence de théories et conceptions qui « s'emboîtent »⁴⁷ et se continuent dans une opposition riche de création⁴⁸.

Le Japonisme permet de faire émerger des concepts de création renouvelés et de concevoir un nouveau regard sur le monde qui constitue l'une des sources de la logique de pensée du second XIXe s. Le monde littéraire en profite et prolonge le mouvement artistique en un véritable courant de pensée et en un art d'écrire.

3. Le style japoniste

Au-delà des théories générales de l'influence du Japonisme dans l'élaboration des concepts littéraires, c'est au cœur même de l'écriture que se trouvent les marques d'un style japoniste. La vision du monde renouvelé des auteurs se transmet à leurs lecteurs au sein des mots. Pour illustrer non seulement les théories générales, mais aussi le passage des concepts artistiques de création en accord avec un « art du trait pur » et de nombreux changements que l'on a mis en lumière en étudiant les différents tableaux, l'on s'attardera sur plusieurs extraits d'oeuvres. Précisons bien que ces évolutions correspondent à un travail de plus en plus approfondi de la forme, à l'aspect précisément formaliste de ces poétiques.

L'on citera tout d'abord *Manette Salomon*, roman des frères Goncourt, publié en 1866 (les frères Goncourt étaient alors déjà très avancés dans leur connaissance du Japon) et qui explore la vie des artistes aux environs de 1840–1860, soit au début du Japonisme. Le roman se distingue tout d'abord par une composition très inhabituelle en cent cinquante-cinq chapitres dont les transitions ne sont pas toujours compréhensibles. Il se constitue de plus de genres littéraires très différents, outre le style romanesque (lettres, poèmes en prose, tirade, extraits de journaux, etc.). Ceci ne cesse de faire penser au principe de déconstruction de la composition et aux jeux de perspectives des tableaux d'influence japonaise. Les Goncourt semblent avoir pensé leur roman comme un tableau⁴⁹ dont on ne saurait quel aspect regarder, quel axe de

45 Voir précédemment l'extrait cité.

46 « *Car la poésie, la vraie, est dans l'harmonie des contraires* », V. Hugo, « Préface » de *Cromwell*.

47 Le second sens de *harmonia* est « emboîtement », « jointure », « joint ».

48 Est-il étonnant dans cette perspective qu'en 1897, Gabriel Tarde l'un des sociologues les plus actifs dans les débats du second XIXe s. ait publié *L'opposition Universelle, Essai d'une théorie des contraires*, Alcan, Paris, 1897?

49 On peut rappeler rapidement que les Goncourt ont avant tout une formation artistique, une bonne connaissance du milieu et ont toujours rêvé de faire carrière en tant que peintres.

lecture suivie⁵⁰. Et de fait, dès l'incipit, le roman débute en ces termes :

« *On était au commencement de novembre. La dernière sérénité de l'automne, le rayonnement blanc et diffus d'un soleil voilé de vapeurs de pluie et de neige, flottait, en pâle éclaircie, dans un jour d'hiver* »⁵¹.

Cette description de Paris est très singulière. Jamais l'on n'a peint Paris de façon aussi brumeuse, vaporeuse, mystérieuse. La couleur blanche saute aux yeux, tout en étant voilée, jouant sur un effet de couleur⁵². La notion de trait, de coups de pinceau se ressent ici dans les phrases hachées par les juxtapositions, allant jusqu'à l'isolation grammaticale du verbe de son sujet et de son complément, ce qui est très inusuel. De plus, on ne peut que relever l'emploi du verbe « *flottait* » renvoyant de toute évidence pour des japonistes aussi aguerris que les Goncourt, à l'« *ukiyo-e* »⁵³. Mais les auteurs sont encore plus directs dans leur écriture du Japonisme, notamment lorsqu'ils décrivent l'un de leur héros, le peintre Coriolis, s'inspirant d'albums japonais.

« [...] *il regardait, en feuilletant, ces pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert émeraude. Et un jour de pays féérique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière, se levait pour lui de ses albums de dessins japonais. Son regard entrait dans la profondeur de ces firmaments paille, baignant d'un fluide d'or la silhouette des êtres et des campagnes ; [...]* »⁵⁴

Le style éclate en couleurs, non seulement dans l'accumulation des références mais aussi par l'afflux d'images quasi poétiques : la comparaison des pages et des palettes, affirmant un peu plus l'écho entre littérature et peinture ; puis la métaphore du jour naissant, symbolisant l'éveil d'un nouveau « *regard* » sur « *le firmament* » c'est-à-dire le monde. Mais c'est bien un nouveau monde, japoniste puisque la référence au Japon est explicitement formulée, qui se crée par l'allusion aux quatre éléments fondateurs, l'eau de « *l'outremer* », la terre « *des campagnes* » et des matières comme « *l'ivoire* » ou « *la paille* », l'air des « *fluides d'or* » et le feu de « *la lumière* » et du « *jour* ». Vision moderne aux couleurs fortes où même s'il est anachronique de parler d'impressionnisme, on devine combien les Goncourt ont été précurseurs et fins connaisseurs de leur époque.

Notons également l'art des Goncourt à faire d'une vision d'un instant — puisque Coriolis « *feuillette* » ses albums —, un moment saisi dans sa fortune et tendant à l'infini d'un monde intégral se construisant sous ses yeux, sous ce qui n'est plus une

50 Sans s'étendre, on notera tout de même par exemple une présentation très japoniste des personnages : le personnage pourtant éponyme, *Manette Salomon*, n'apparaît qu'au milieu du roman, tandis que Coriolis ou Anatole, a priori relégués au statut de personnages secondaires, sont pourtant au cœur de la scène. L'association avec la présentation du portrait de Degas n'est pas excessive.

51 J. et E. de Goncourt, *Manette Salomon*, Gallimard, « Folio Classique », Paris, 1996, p. 79.

52 Sous le noir de la plume émerge le blanc, dans un effet de contraires harmonieux.

53 Rappel : Traduit par « *Le monde flottant* ».

54 J. et E. de Goncourt, *Op. Cit.*, p. 261.

vision mais un « regard » qui s'allonge (avec l'emploi des imparfaits). Tout comme dans les tableaux cités, la fugacité est saisie par les mots et un art renouvelé de la description.

Le style est riche en vocabulaire et en structures juxtaposées, coordonnées ou subordonnées mais toujours avec une grande précision dans leur choix, révélant un souci du trait d'écriture, « sans ombre » où tout devient « silhouette » ; car de fait, comme dans un portrait japoniste, les contours du récit, c'est-à-dire le sujet et les structures sont toujours parfaitement définis mais non l'esquisse intérieure plus approximative, faite de « fluide », « de lumière », « chargée de couleurs ». Tout cela crée un vrai tableau « féérique » car japonais ; le mystère japonais envahit l'écriture.

Autre exemple particulièrement intéressant, la série de poèmes de Mallarmé, dont le titre est déjà évocateur du Japon, *Éventails*⁵⁵. La forme très courte n'est pas non plus sans évoquer le haïku japonais et de fait, le poème est dans le même esprit : saisir d'un trait de plume toute une atmosphère, une harmonie, un monde.

XIII

*« O Japonaise narquoise
Cache parmi ce lever
De lune or ou bleu turquoise
Ton rire qui sait rêver. »*

La référence directe au Japon est très intéressante car ambiguë ; passant par l'image de la femme, source de beaucoup d'imaginaire en France, le poète lui associe l'adjectif « narquoise » pouvant avoir le sens négatif de « qui se moque avec ironie et malice », mais aussi celui plus positif de « mystérieuse » car cachée derrière sa malice. Et effectivement elle se cache, mais dans un lever de lune ; astre froid et mystérieux, là encore. Ne pourrait-on y voir encore un jeu des contraires entre la lune et l'astre que l'on associe bien plutôt au Japon, pays du « soleil » levant ?

Picturalement parlant, le soir qui tombe avec la lune qui se lève, n'empêche pas l'éclatement des couleurs, l'or et le turquoise et, de nouveau, la vision d'un paysage brumeux où tout se cache, où l'on rêve. Les sens se mélangent : la vue, l'ouïe du rire donnent l'impression d'un monde féérique, identique à celui que les artistes peignent sur leurs toiles.

L'inscription du Japonisme dans la sphère littéraire se fait l'écho des nouveautés et renouvellement des concepts artistiques (composition, couleurs, sujets, perspectives, pureté du trait, caricature notamment). Mais par la force métapoétique et critique qui caractérise la création littéraire du second XIXe⁵⁶, le Japonisme devient une pensée

55 S. Mallarmé, *Éventails*, « n° XIII », Gallimard, « La Pléiade », 1945, p. 109.

56 Voir V. Vivès, *Op. Cit.*, p. 111. Rappelons notre citation d'introduction : pour Baudelaire et Mallarmé, « la poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse et de l'esprit analytique. » (d'après *L'Art romantique* de Baudelaire). Il est ici fortement intéressant de retrouver des notions telle que « l'art arabe » en écho avec ce que nous nommons « art du trait ». (Nous soulignons)

du monde, une approche philosophique de la compréhension des faits et des êtres.

Conclusion

Van Gogh écrivait à son frère Théo :

« As-tu lu Mme Chrysanthème ? Cela m'a bien donné à penser que les vrais japonais n'aient rien sur les murs, la description du cloître ou de la pagode où il n'y a rien (les dessins et curiosités sont cachés dans des tiroirs). Ah, c'est comme ça qu'il faut regarder une japoniserie, dans une pièce très claire, toute nue, ouverte sur le paysage. »⁵⁷

C'est tout l'enjeu du Japonisme qui se dit ici : l'éveil de tout un imaginaire, mais aussi l'interrogation sur toute une réalité (Que font « les vrais japonais » ?) et surtout une réponse, « *c'est comme ça qu'il faut regarder* ».

Nous avons taché d'initier aux concepts et phénomènes d'influence de l'art japonais, tout d'abord dans l'art français, où il a donné naissance à un mouvement, le Japonisme, avant de s'étendre à la littérature, et de transformer ce mouvement en une forme de sagesse et en vision du monde. Cette influence est longue (elle s'étend sur un demi-siècle), très souvent latente et complexe car elle n'est pas que l'acquisition d'une technique ou un attrait exotique pour l'artiste ou l'auteur, mais un investissement profond de soi et de ses créations. L'intérêt qui apparaît ici, pour cette recherche, est que le Japonisme invite à s'intéresser à la construction logique de toute une période et toute une littérature ; il pose des problèmes philosophiques, humanistes voire métaphysiques, le tout par le biais d'une exploration générale des courants de réflexion et de la réalité d'une époque.

S'il paraît si important de commencer par définir historiquement, artistiquement et littérairement le processus, c'est que c'est ce mouvement d'influence qui permet de définir le Japonisme et de commencer à le comprendre et à le reconnaître au sein des oeuvres. C'est aussi ce qui en fait toute la difficulté d'entendement, puisqu'il est soumis à l'appréhension d'un grand nombre d'approches toutes personnelles, comme le souligne D. Brahimi :

« On peut donc affirmer qu[e le Japonisme est] une formation complexe, constituée par un ensemble d'attitudes au moins divergentes, sinon opposées et contradictoires »⁵⁸.

C'est cet étrange mode d'influence qui fait la richesse et la subtilité d'une telle capacité d'infusion dans la culture française de l'esprit d'un pays qui se définit, après tout, par son attirant mystère.

57 V. Van Gogh, *Correspondances*. Lettre à son frère Théo de 1888.

58 Brahimi D., *Un aller-retour pour Cipango, Essai sur les paradoxes du Japonisme*, Noël Blandin, « Le Diwan occidental / oriental », Paris, 1992, p. 7.