

KENNETH WHITE

Hokusai

ou l'horizon sensible

Prélude à un'esthétique du monde

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN

TABLE

| | |
|-------------------------|-----|
| Avant-propos | 11 |
| Dans le monde flottant | 21 |
| Illustrer l'Histoire | 49 |
| L'Esprit des choses | 81 |
| Avec les poètes | 117 |
| Les grands paysages | 145 |
| Notes de ma main gauche | 187 |



AUTO PORTRAIT, *Leçons rapides de dessin abrégé*, 1814

La première monographie européenne sur un peintre japonais fut publiée, il y a cent ans, en 1891, par Edmond de Goncourt. Le sujet en était Utamaro. Ce livre fut suivi cinq ans plus tard, en 1896, par une étude du même auteur sur Hokusai. C'est dans ce livre que l'on peut encore aujourd'hui puiser les formules les plus éclairantes sur l'art de Hokusai (je pense à «brutalité savante¹», particulièrement juste). Mais elle contient aussi bon nombre d'erreurs: Hokusai est présenté, par exemple, comme le fondateur² de l'école *Ukiyo-e* («images du monde flottant»), alors que cette école existait bien avant lui et que l'on peut très bien défendre le point de vue qu'une grande partie de son œuvre n'y appartient pas du tout. Depuis, nos connaissances des origines et des filiations se sont considérablement approfondies. Avec cela, ce qui s'imposait, à l'heure où la vague de cet art nouveau³ commençait à déferler sur l'Occident, c'était de dresser un bilan, le plus complet possible, de quelques œuvres majeures, de sorte que l'étude sur Hokusai d'Edmond de Goncourt, aidé en cela par Hayashi, marchand japonais installé à Paris, prend les allures d'un catalogue chronologique commenté, parfois assez fastidieux (surtout quand il se met à raconter consciencieusement des intrigues de romans). Cent ans plus tard, les temps étaient sans doute mûrs pour un *essai* (genre à la fois informé, pensant, poétique et rapide) sur Hokusai, qui, tout en puisant dans une masse énorme d'études historiques,

socioculturelles et iconographiques accumulées depuis un siècle, ne s'y perd pas, mais essaie de dégager l'espace propre à Hokusai⁴ et d'ouvrir des perspectives⁵. C'est là l'ambition et la gageure du travail entrepris ici.

Si je parle de gageure, c'est à cause de la nature même de l'œuvre en question : immense (on a compté trente mille dessins, estampes, peintures) et, à première vue du moins, hétéroclite, composite. Aux yeux des contemporains (et bien longtemps après), l'œuvre d'un génie multiple tel que Hokusai paraît toujours composite, non seulement parce qu'ils n'en perçoivent pas la totalité, mais encore parce qu'ils n'en voient pas le mouvement, la direction. Il faut du temps pour qu'une telle œuvre trouve sa constellation. Ajoutons à cela le fait que l'on a toujours tendance à penser en termes de catégories, de procédés, d'identités. Or, personne mieux que Hokusai n'a illustré le principe selon lequel, en art, ce qui compte, ce n'est pas une identité, c'est un jeu d'énergies. Ce « grand jeu » de Hokusai s'exprime par le nombre impressionnant de ses noms d'artiste⁶. Ce fut, certes, pratique courante chez les peintres de l'ancien Japon : chaque appartenance à une nouvelle école, chaque variation de style, chaque nouvelle conception qui élargissait l'horizon mental, méritait un nouveau nom. Mais Hokusai en a usé au maximum. La multiplicité de ses noms est le signe de la multiplicité de ses recherches et de ses tentatives. Si l'on pense aussi à la fréquence de ses changements de résidence⁷, on se rend compte qu'avec Hokusai on a affaire à un esprit qui n'est pas de tout repos : un esprit à la fois vigoureux et versatile.

Tout, chez lui, est mouvement, un mouvement dans l'espace qui finit par avoir sa méthode. Le mot peut choquer. À

l'art on associe plus volontiers le brouillon et le débordant⁸. Mais cela est le cas surtout chez l'artiste qui veut «faire l'artiste». Dès que l'on a affaire à du grand art, des mots comme «méthode» et «théorie» entrent à la longue de nouveau en jeu. On rencontre inévitablement le paradoxe. Tout grand artiste est un paradoxe vivant. Personne n'a mené vie plus austère⁹ que Hokusai, cet amoureux de toutes les lignes du monde, personne vie plus solitaire¹⁰ que ce «peintre de la vie populaire», qui sait camper un groupe, une foule comme pas un. J'aime beaucoup l'image de lui, vieil homme, marchant dans la rue en marmonnant des prières bouddhistes, non parce qu'il y croyait (il était beaucoup plus *superstitieux* que religieux), mais pour qu'on le laisse tranquille, qu'on n'interrompe pas sa méditation sur le monde. C'est vers la même époque (début des années quarante) qu'il dessine chaque jour un *karashishi* (lion légendaire¹¹), en tant qu'exorcisme, «afin d'avoir une journée paisible¹²». Cette paix n'allait pas de soi. Hokusai avait beau être à la fois robuste et aguerri, le monde mondain lui portait sur les nerfs. Trouver l'espace et le temps adéquats au travail dans tous ses aspects, rester à la hauteur du monde non mondain, était pour lui une préoccupation constante¹³.

Je parlais de paradoxe. Cela est vrai aussi à un niveau plus profond. Si Hokusai a une sensibilité aiguë, il a aussi une intelligence géométrique, intelligence et sensibilité étant portées simultanément par une capacité de travail phénoménale. On connaît les fameuses phrases qu'il a mises en postface à ses *Cent Vues du mont Fuji*. On les connaît¹⁴, mais il faut les citer toujours et encore, car jamais, je pense, n'a été proférée une telle profession de foi d'artiste :

« Dès l'âge de six ans, je dessinais toutes sortes de choses, et à partir de cinquante ans mes travaux furent fréquemment publiés. Mais jusqu'à l'âge de soixante-dix ans je n'ai rien fait qui mérite vraiment l'attention. Ce n'est qu'à soixante-treize ans que j'ai commencé à comprendre un peu la croissance des plantes et des arbres, la structure des oiseaux, des animaux, des insectes et des poissons. À quatre-vingts ans, j'espère avoir progressé dans cette voie et à quatre-vingt-dix ans pouvoir pénétrer jusqu'au principe latent des choses, de sorte qu'à cent ans¹⁵ j'aurai atteint dans mon art un niveau merveilleux. À cent dix ans, chaque point, chaque ligne que je tracerai vibrera de vie. Que ceux qui vivent assez longtemps voient si je tiens parole. Écrit à l'âge de soixante-quinze ans par moi, autrefois Gakyô Rôjin, le vieillard fou de dessin. »

En pensant à la fois à l'esprit de géométrie qui est si fort chez lui et à sa sensibilité aiguë, je parlerais volontiers à propos de Hokusai d'*horizon sensible*. Comme l'on sait, dans les sciences de la terre, on distingue trois horizons : l'horizon mathématique, l'horizon rationnel et l'horizon sensible, ce dernier étant le grand cercle qui limite la vue de l'observateur et qui est déterminé par les rayons visuels tangents à la Terre. Or, par suite de la courbure de la Terre, l'horizon sensible est d'autant plus éloigné, la longueur du rayon visuel tangent à la sphère terrestre d'autant plus grande que la hauteur du point d'observation au-dessus du niveau de la mer est plus considérable. Ce terme s'applique admirablement à l'art de Hokusai, qui, me semble-t-il, sur une base de technique formelle, avait l'obsession, l'intuition d'un point d'observation situé à une hauteur si considérable que sa vue, tout en ne perdant pas contact avec

les détails les plus immédiats, serait quasiment illimitée. C'est cela que l'on retrouve dans les grands paysages auxquels, à mon sens, toute l'œuvre aboutit. « Il y a une étrange tendance (dans tous les esprits d'un certain ordre), dit Paul Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, qui est de s'avancer toujours vers je ne sais quel point de je ne sais quel ciel. »

En écrivant sur Léonard de Vinci, Valéry, on s'en souviendra, faisait de lui le prototype d'un « artiste du monde » possible: « Je voyais en lui le personnage principal de cette Comédie intellectuelle qui n'a pas jusqu'ici rencontré son poète, et qui serait pour mon goût bien plus précieuse encore que *La Comédie humaine* et même que *La Divine Comédie*. » C'est ainsi (je substituerai peut-être seulement le mot « cosmopoétique » au mot « intellectuel ») que je vois Hokusai, dont je fais dans ce livre le prototype d'un « peintre du monde » que j'imagine – et qu'il imaginait. Peintre du monde – plus que peintre du monde flottant, trop localisé dans un milieu social et dans des mœurs personnelles. Voilà longtemps que Hokusai n'est plus exotique. Les très grands artistes sont de leur pays, mais ils dépassent les frontières. Ils sont de leur époque, mais franchissent les siècles. C'est dire que l'on ne peut réduire l'œuvre de Hokusai (je m'insurge là contre toute une tendance d'une certaine sociologie de l'art) aux dimensions d'un documentaire sur « le Japon, à l'époque d'Edo ».

Ayant parlé des bases et des tendances du présent livre, un mot quant à sa forme. On connaît le dessin de Hokusai où l'on voit un peintre en train de travailler avec cinq pinceaux à la fois [p. 10]: un dans chaque main, un à chaque pied, et un à la bouche¹⁶. C'est le schéma (et peut-être le rythme...) que

j'adopterai dans les pages qui vont suivre. J'essaierai de suivre l'évolution de cinq gestes graphiques, je me promènerai dans cinq espaces de signes. À l'intérieur de chaque espace gestuel, il y aura une part de chronologie, mais les cinq gestes ne suivent pas un ordre chronologique, plutôt un ordre topologique. Mon but n'est ni de raconter une histoire (tout en ne négligeant pas le contexte historique), ni de faire de la critique d'art («aller de la critique à l'*animation*», dit Whitman, voulant dire par là pénétration jusqu'à «l'esprit de l'univers»), mais de donner, de la manière la plus synthétisante possible, l'impression d'une intelligence hypersensible en mouvement, d'une force graphique inouïe en action.

Au texte proprement dit succède un appareil assez important de notes. J'y ai consigné toute une matière (d'ordre linguistique, anecdotique, référentiel, etc.) secondaire, certes, par rapport au propos central, mais qui ne manque pas, j'ose le croire, d'intérêt. On peut y voir un texte non seulement supplémentaire au texte principal, que j'ai tenu à garder rapide, sans encombrement, mais qui, en plusieurs points, constitue le fondement de celui-ci, parfois même son prolongement.

Avant de quitter cette préface, où j'ai voulu mettre en place les premiers repères, les grandes lignes de cette «enquête», je voudrais m'approcher un peu plus de la personne même de Hokusai en évoquant ses tout derniers jours. Il les voyait venir (nous sommes en 1849 – il meurt le 10 mai, à l'âge de quarante-vingt-dix ans) avec l'humour qui lui était particulier et coutumier. Voici ce qu'il écrivait dans une lettre: «Le roi des Enfers est bien vieux, et s'apprête à se retirer des affaires. Il s'est fait construire dans ce but une jolie maison à la campagne et il me

demande d'aller lui peindre un rouleau vertical. Je me vois donc obligé de partir. Prenant mes dessins avec moi, j'irai louer un appartement au coin de la rue de l'Enfer, où je serai heureux de vous recevoir quand vous aurez vous-même l'occasion de passer par là...» C'est à cette lettre que je pensais, à Tôkyô, il y a quelque temps, en me dirigeant vers le temple de Seikyôji, dans le quartier de Hachikendera-machi à Asakusa, où se trouve le tombeau de Hokusai. On peut avoir un peu de mal à le trouver. Il faut suivre la rue d'Asakusa dans la direction d'Ueno, puis, aux deuxièmes feux après la rue Kappabashi, on tourne à gauche: Seikyôji est le deuxième temple à gauche de cette rue. Quant au tombeau de Hokusai, c'est le troisième à gauche en partant de la porte du cimetière. Le quartier est pauvre, le site délabré. Peu importe. Peut-être même est-ce mieux ainsi. Voilà le poème que fit le «vieil homme fou de peinture», le «paysan de Katsushika», l'«homme de l'atelier du Nord» pour se présenter à la postérité:

*Un esprit libre
planant
au-dessus des plaines de l'été*



« INTÉRIEUR D'UN THÉÂTRE DE KABUKI DANS LA CAPITALE DE L'EST
AVEC ACTEURS ET SPECTATEURS », VERS 1781-1789

DANS LE MONDE FLOTTANT

*Ah ! jamais tout à fait ce qu'on avait espéré
le monde flottant
– images*

Hokusai, *Lettre à Takai Kôzan*, vers 1843



« LE RÊVE D'UNE PÊCHEUSE », *Kinoe-no-komatsu*, *Les Jeunes Pins*, VERS 1814

Bateurs, marchands de poisson, commères hilares, ménestrels, samourais aux deux sabres, libraires, vendeurs de parapluies, marchands de saké, porteurs, « buses de la nuit » (prostituées de basse classe) rôdant autour des chantiers et des entrepôts, une geisha en promenade, sa robe noire décorée de plumes de paon, mendiants, vendeurs de pâte dentifrice, deux petits gavroches se moquant de la procession d'un *daimyo*, masseurs aveugles, un défilé de pèlerins masqués, deux femmes fines et élégantes sur la berge d'un fleuve, robes à fleurs soulevées par le vent, faisant signe au passeur.

Voilà le genre d'images que l'on trouve dans des livres tels que *Tôto meisho ichiran* (*Coup d'œil sur des lieux célèbres*) [p. 28, 29], *Shimpan daïdo zue* (*Dessins sur la voie publique*) où *Azuma asobi* (*Plaisirs de la capitale de l'Est*) ...

Nous sommes à Edo (le vieux Tôkyô), la ville la plus peuplée du monde¹⁷, sur les bords de la Sumida, beau fleuve, fleuve émouvant, avec ses bacs grouillant de gens, allant d'une berge à l'autre dans le crépuscule du matin (lumière rose, dernières étoiles) ou dans les brumes du soir (lune fumeuse) – le temps qu'il fait comme le temps qui passe sont tous deux très présents dans le contexte émotif du monde flottant.

Dans l'histoire de la culture japonaise, la « Période d'Edo » va durer de 1603, année où le shôgun Tokugawa Ieyasu fait d'Edo le siège de son administration, jusqu'en 1867. Après la

bataille de Sekigahara en 1600, qui marque la fin des guerres incessantes entre *daimyo*, les shōguns Tokugawa vont assurer la paix au Japon pendant deux cent soixante ans – parfois avec une main de fer. Dès le début de la période, on réduit les influences étrangères estimées perturbatrices, en n'autorisant qu'un accès très restreint à quelques marchands chinois et hollandais au seul port de Nagasaki. À l'intérieur, l'autorité est fondée sur le confucianisme, ce qui donne un socialisme moralisant, à l'encontre duquel, parfois en opposition, parfois en contrepartie équilibrante, va se développer une esthétique sociale. Les Tokugawa ont beau être des gouverneurs militaires, il ne faut pas les confondre, du moins pas tous, avec tel ou tel général de telle ou telle dictature. De l'avis du premier shōgun Tokugawa, Ieyasu, le Japon avait besoin à la fois de se recomposer et de souffler un peu. Lui-même abdique son pouvoir politique en 1605 afin de consacrer tout son temps à la renaissance des arts et des lettres, au développement culturel du pays. À l'artiste Honnami Kōyetsu de Kyōto il fait don, en même temps que d'une subvention annuelle, de terres où celui-ci va construire tout un village : cinquante maisons dans lesquelles vont s'installer toutes sortes d'artistes et d'hommes de métier. En 1621, le peintre Kanō Tanyū transfère son académie de Kyōto à Edo, l'installant dans des bâtiments offerts par le shōgun Iemitsu. Tout au long des deux siècles et demi de la période d'Edo, la politique, mi-autoritaire, mi-libérale, des Tokugawa va essayer de maintenir une voie moyenne entre la loi et la jouissance, la censure et le plaisir, la rigueur et la licence. Par à-coups, la censure sera forte, la répression féroce : pour avoir caricaturé le shōgun, Hanabusa Itchō est banni et déporté sur l'île de Hachijo (son

exil durera onze ans); le livre de Hishikawa Moroshige, *Kôshoku Edo Murasaki* (sur les « violettes » du quartier réservé), sera brûlé en tant qu'« œuvre obscène »; Takenuchi Kakusaï, pour avoir écrit une histoire semi-fictive de Toyotomi Hideyoshi (le Bakufu, le gouverneur, est très sensible à tout ce qui concerne la prise de pouvoir des Tokugawa), est banni lui aussi; le peintre Watanabe Kazan se suicide; Utamaro passe cinquante jours menottes aux mains, Santô Kyôden également¹⁸... À d'autres moments, c'est le laisser-aller, voire la corruption qui sévissent. La plupart du temps, il s'agit d'un despotisme bienveillant, animé de ces bonnes intentions dont l'enfer est parfois pavé.

Edo est une ville de maisons basses en bois, bâties sur un terrain vague – un immense grouillement, une ville-labyrinthe, à l'ombre de la forteresse des shôguns. Dans cette agglomération complètement dénuée d'urbanisme, va éclater, fréquemment, ce que l'on appelle dans l'argot de la ville une « fleur d'Edo », c'est-à-dire un incendie¹⁹. En fait, c'est d'un de ces incendies, la grande conflagration de 1657, qu'Edo allait sortir non seulement ville nouvelle mais ville des nouveautés. Jusque-là, malgré le fait d'avoir été choisie par le shôgunat, elle était, culturellement, subalterne par rapport à Kyôto, où se trouvaient l'empereur et la cour aristocratique, et à Osaka, qui vivait sa vie opulente de négoce. À partir du milieu du XVII^e siècle, c'est à Edo, sur les rives de la Sumida, que va s'épanouir la « culture du monde flottant ».

C'est un phénomène urbain, c'est même un phénomène de vase clos, dont les causes sont multiples et les bases complexes.

Considérons-le d'abord du point de vue purement conceptuel. « Monde flottant » est un ancien concept bouddhiste, qui

indique le monde de l'instabilité, du trouble et de l'angoisse, par rapport à l'équanimité de l'esprit éclairé. Pour changer de métaphore, c'est le monde de la « poussière rouge » par rapport au calme limpide de la montagne des ermites et des sages. Or, il y avait toujours eu des esprits pour essayer de lier les deux pôles de cette opposition : ceux qui affirmaient que nirvana (disons le cercle vide de l'être) et samsara (la roue de l'existence) n'étaient pas séparables, et qu'à vouloir les séparer on tomberait des deux côtés dans des excès caricaturaux. Du côté de la « poussière rouge » sans idéal, on irait vers toujours plus de frivolité, de trivialité, d'inanité bruyante. Du côté de l'idéal sans terre rouge, les préceptes, ces ponts vers une vie élargie, espacée, se figeraient en poncifs, et l'idéal lui-même dégènerait en image fade. Cette argumentation conceptuelle se vérifie à différentes périodes de l'histoire de la culture. Il y a des époques où, pour se régénérer, l'idéal a besoin de se désidéaler, de se désophistiquer, de se vulgariser. Ce fut le cas de la période d'Edo. Aux meilleurs moments de la culture du monde flottant, on voit une énergie populaire se lier à un élan intellectuel et spirituel qui est plutôt le fait d'aristocrates de l'esprit. Mais le processus régénérateur vulgarisant (et vulgarisateur) risque toujours de s'épaissir : le populaire devient populacier, le commun, bassement commercial. Il y a là toute la problématique du monde flottant. Si Hokusai représenta, du moins un temps, ce que cette culture avait de meilleur, il représenta aussi, surtout dans la deuxième moitié de sa vie, une résistance constante à ce qu'elle avait de pire. Pour son attitude de départ, on peut se reporter à son album de dessins, *Shoshin gafu* (*Album de dessins pour débutants*). On y trouve un dessin représentant

un dialogue entre un ministre retiré des affaires et un pêcheur. Interrogé sur la raison pour laquelle il a pris sa retraite, la raison pour laquelle il veut sortir de « la poussière rouge », le ministre répond : « Parce que le monde est à l'envers. » Et le pêcheur de rétorquer : « N'est-ce pas vous qui êtes à l'envers ? Moi, quand l'eau est claire, je la bois, quand elle est trouble, je me lave les pieds dedans ! » Ce désir de barboter dans les eaux du monde flottant, parfois claires, souvent troubles, est celui de tous les Edokko (natifs d'Edo – équivalent du cockney de Londres, ou du parigot de Paris).

Dans ce nouveau *theatrum mundi*, les facteurs socio-économiques jouent un très grand rôle. La société japonaise était toujours divisée selon le schéma hiérarchique traditionnel : aristocrates, samouraïs, paysans, artisans, commerçants – dans cet ordre. Les samouraïs avaient pris de l'importance pendant les guerres, et ce fut sur une vague samouraï que les Tokugawa, hommes d'armes eux-mêmes, étaient arrivés au pouvoir, alors que la vieille culture aristocratique s'étiolait à Kyôto. Edo, à l'époque des Tokugawa, est à moitié samouraï. En principe, cette classe étudie les classiques confucéens, se consacre aux arts martiaux et obéit à une éthique stricte. Mais, en l'absence de guerre, un changement se produit. N'ayant plus à manier le sabre, du moins d'une manière glorieuse, de plus en plus de samouraïs se tournent vers les arts, certains même, démoralisés par de plates fonctions bureaucratiques au service du bakufu, vers ce qu'il y a de plus dissolu et de plus débauché dans le monde flottant. À ce relâchement du féodalisme strictement codifié chez les samouraïs, il faut ajouter l'émergence de nouvelles forces dans la classe des marchands. La paix avait amené à la

fois une augmentation démographique, des besoins accrus, et l'essor du commerce. Il y avait du temps et de l'argent disponibles: les classes moyennes se mettent à se cultiver, l'horizon intellectuel s'élargit. On crée des sociétés d'arts et de lettres où se côtoient poètes et écrivains, artistes et amateurs d'art, marchands, hommes de métier et samourais²⁰. On lit de plus en plus, donc on édite de plus en plus: l'édition et l'imprimerie se développent. Entre 1624 et 1700, sont publiés au Japon vingt-neuf livres de *kyōka* (un genre poétique), dont six à Kyōto, quatre à Osaka, trois à Edo; entre 1700 et 1750, on en publie quarante, dont sept à Kyōto, vingt-trois à Osaka et cinq à Edo; entre 1750 et 1850, neuf cent soixante, dont soixante-dix-sept à Kyōto, cent quatre-vingt-un à Osaka et cinq cent soixante-neuf à Edo... On voit que, si cela commence comme un petit remous, le « monde flottant » devient assez rapidement un raz de marée. D'où la singulière *atmosphère* d'Edo, la « ville sans nuit », comme elle aime s'appeler, avec ses ateliers, ses théâtres, ses restaurants, ses maisons de thé, ses bibliothèques de prêt, ses maisons closes, son humour, sa liberté d'esprit, ses chansons populaires. Voilà le « monde flottant » de la « capitale de l'Est ». C'est une sorte d'existentialisme doublé de ce que j'ai appelé une esthétique sociale: un monde clos, avec un trop-plein d'énergie, situé en dehors de l'histoire, se développant tout en fibres et en vibrations internes...

À ces facteurs psycho-socio-économiques s'allient des facteurs purement artistiques et artisanaux. En fait, on pourrait dire que « le monde flottant » est lui-même, socio-culturellement, un concept flottant, jusqu'à ce que l'art lui donne une définition, une *image*.

Parmi les écoles traditionnelles, on peut nommer l'école Tosa, l'école Kanô et l'école Rimpa. L'école Tosa, plutôt solennelle, un peu raide, produisait l'art qui avait les faveurs de la noblesse de Kyôto – ce fut toujours un Tosa qui dirigea l'*E-dokoro*, le Bureau de peinture impérial. Ses thèmes venaient de la fiction classique chinoise et japonaise, mais elle avait tendance à négliger les aspects plus populaires de celle-ci, qui avaient été illustrés par les anciennes *yamato-e* («images japonaises», par rapport à *kara-e*, «images chinoises»). L'école Kanô, elle, remonte à l'introduction au Japon du bouddhisme zen, à la fin du XXI^e siècle. Sa ligne est plus forte et plus vive que celle de Tosa – que l'on pense aux dessins des moines zen Sesshu ou Shubun, dont un des élèves, Kanô Masanobo (1434-1530), allait fonder l'école en question. Travaillant essentiellement à l'encre noire, cette peinture pouvait adopter en passant les couleurs des vieilles *yamato-e*, et, avec son fondement dans le zen, restait plus près de la vie quotidienne que l'école Tosa – ce fut pour cette raison que le shôgunat, se sentant toujours un peu grossier par rapport à Kyôto, le référerait à son école sœur. Quant à l'école Rimpa, illustrée notamment par Ogata Kôrin, elle était essentiellement décorative. Or, aucun peintre, aucun amateur d'art sensé ne pouvait rejeter ces écoles comme n'ayant aucune valeur, aucun pouvoir d'attraction. Mais on pouvait sentir que les écoles Tosa et Kanô s'enlisaient trop dans l'orthodoxie: toutes ces séries d'images stéréotypées de fleurs et d'oiseaux, toutes ces grâces surannées! Un certain goût du réalisme aussi, qui venait en partie d'une rencontre avec la civilisation et l'art occidentaux²¹, donnait envie de sortir de la décoration pure. Et puis, il y avait de l'éros dans l'air: le besoin se faisait sentir d'un



EXTRAIT DE *Tôto meisho ichiran* (*Coup d'œil sur des lieux célèbres*), 1800



EXTRAIT DE *Tôto meisho ichiran (Coup d'œil sur des lieux célèbres)*, 1800

peu de substance, d'un peu d'émotion ! Personne ne pouvait nier l'intérêt des théories picturales léguées par les siècles, mais le discours sur le plein et le vide commençait à sonner creux – l'œil avide et la main fiévreuse, libérés de la cérémonie, de la sublimation, pouvaient renouveler le concept usé.

Les débuts de l'*ukiyo-e* sont marqués par des questions à la fois de thématique et de technique. Mais, en tout premier lieu, il s'agissait sans doute de *contenu* : il fallait s'approcher de cette « vie vulgaire », de cette « vie courante » (*ukiyo*), de ce « monde flottant », et lui donner expression. Au début, on utilisait encore des techniques Tosa ou Kanô. Quand Asai Ryoï publie son « reportage » sur le grand incendie d'Edo (*Musashi abumi*) en 1661, les illustrations sont en style Tosa, ou, disons, en style Tosa accéléré, vivifié – il s'agit de rendre des foules et des flammes ! Mais une autre technique allait se développer, afin non seulement de représenter ces « scènes de la vie vulgaire » (scènes vues et scénario de l'âme), mais de les vulgariser, de les diffuser parmi le public : ce fut la technique de gravure sur bois polychrome.

On peut discuter à l'infini pour savoir où se situe l'origine de cette technique. Selon un vieux livre, *Azuma Nishiki-e Yurai*, « dans la période Manji (1658-1660), un homme du district de Musashi, Takekawa Minosuke, observant comment les feuilles des arbres pouvaient laisser des empreintes, a eu l'idée de faire des gravures en couleurs ». C'est peut-être vrai – mais on peut lire dans ces phrases à la fois un chauvinisme local (Edo se situe dans la plaine de Musashi) et la volonté d'enraciner toute technique dans la nature²², deux préjugés au demeurant fort sympathiques. Pour d'autres, pour les sinomanes, si je puis

dire, la gravure polychrome serait aussi une invention et une importation chinoises. Là encore, rien d'impossible. Malgré l'embarco (d'ailleurs levé de temps en temps) sur « l'influence chinoise », celle-ci n'a jamais cessé. Surtout après la chute de la dynastie Ming, époque où plusieurs artistes chinois s'installèrent au Japon (à Nagasaki, à Kyôto, à Edo et ailleurs) : Kôchû, Ingen, Sokuhi, Ko Unkaku, Itsunen, Moku-an, I-Fukyô, Hôsaiyen (dont le nom chinois était Fang Chi), Hi-Kangen (dont le nom chinois était Fei Han-yüan) – et si la plupart d'entre eux étaient des *bunjinga* (« peintres lettrés ») qui, je pense, ne se préoccupaient pas trop de couleurs (l'honorable encre suffisant largement pour exprimer l'esprit), certains ont pu emporter des curiosités dans leurs bagages (on ne sait jamais ce qui pourra intéresser les « barbares »).

La question des sources, donc, reste ouverte. Mais ce que l'on sait, c'est que dès le début du XVII^e siècle, à l'ère Kwanyei (1624-1644), circulaient au Japon des *edoribon*, livres de dessins colorés à la main (en rouge, en jaune, en bleu, en vert), ainsi que des *meisho-ki* (descriptions de lieux célèbres, tel que le fameux *Kumano-no-Honji*). Pour le reste, on peut seulement imaginer des expériences répétées chez les merveilleux artisans du Japon (un pays qui *sent* le bois, en même temps que l'eau, la pierre et le poisson, et où la gravure sur bois a été développée sans doute encore plus qu'ailleurs), ainsi que chez les artistes, notamment de l'école Torii. Toujours est-il qu'à un moment donné, par une de ces grâces que connaît l'histoire, les « images roses », les « images rouges » (*beni-e*, *benizuri-e*) apparaissent devant des yeux avides. Au début, elles seront d'un rose pâle, d'un rouge éteint, que côtoient un gris-vert, un vert-gris, mais bientôt ce

sera l'explosion : des bleus, des verts, des jaunes, des bruns, des orangés²³... On va parler de *nishiki-e* (« images de brocart », multicolores), et à Edo, où tout cela va converger, on va parler encore plus précisément d'*azuma nishiki-e* : images multicolores imprimées à Edo. Et, petit à petit, on pourra tout faire. Si, pour les tirages à grand public (mais le grand public n'est pas toujours grossier, loin s'en faut – surtout s'il est japonais de l'ancien Japon), on utilise du « papier-torchon », pour les tirages plus soignés, on utilisera du papier très épais, du beau papier *hōshō*, qui permet le gaufrage et peut donner des résultats époustouflants. Aux couleurs, on ajoutera, selon l'humeur, selon l'inspiration, de la poussière d'or, d'argent, de cuivre, de mica. On fera des merveilles, pour l'argent, mais surtout pour le plaisir, pour le beau geste, dans un élan esthétique. Les maîtres-graveurs, les *kashirabori*, habitués à couper dans le bois des caractères chinois et japonais, ce qui, déjà, implique une habileté extrême, affinent leur technique de jour en jour. On expérimente avec le *baren*, le tampon, en utilisant des pressions plus ou moins fortes. Et les résultats sont impressionnants, excitants, bouleversants. Partout l'on s'écrie que les artistes de la vieille école doivent céder la place aux artistes des *images rouges*.

Parlons de quelques-uns de ces artistes. Qui fut le fondateur de l'*ukiyo-e* ? Matabei ? Moronobu ? Saluons Matabei, mais parlons plutôt de Moronobu, Hishikawa Moronobu (1618-1694), fils de brodeur, qui étudia d'abord chez un maître Kanō à Edo, avant de se lancer dans le monde flottant, pour lequel il aurait illustré plus d'une centaine d'ouvrages (cent trente, pour être à peu près exact). Citons quelques-uns de ses albums sur les beautés du Yoshiwara : *Yoshiwara makura* (*L'Oreiller du Yo-*

shiwara, 1660), *Yoshiwara sode kagami* (sur les coutumes sociales du Yoshiwara, 1666), *Hyakunin Jorô* (*Cent femmes du Yoshiwara*, 1682). Et quelques-uns de ses livres sur les lieux: *Edo suzume* (*Les Moineaux d'Edo*, 1677), *Tôkaïdo bunken zue* (sur la route entre Edo et Kyôto, 1690), *Arima Shigure* (*La Pluie d'Arima*, 1672), dont le titre, par les images évoquées, par l'euphonie des sons, m'a fait rêver pendant des années (à l'époque, mon Edo était Glasgow). Sans oublier son livre sur les poètes samouraïs, *Buke Hyakunin Isshu* (1672).

Je me suis attardé un peu chez Moronobu. Je m'attarderais volontiers chez une dizaine d'autres *ukiyo-e-shi* («gens de l'*ukiyo-e*»): Harunobu²⁴, Masanobu (qui aimait s'appeler *yamato eshi*, «peintre japonais»), Kiyonaga, Utamaro... tous ceux qui flânaient dans la capitale de l'Est, en suivant les quatre saisons, en regardant dans les quatre directions, tous ces promeneurs des deux rives qui ont laissé, chacun à sa manière, des choses vues, des visions, des rêves roses et bleus – toujours avec une pointe de nostalgie, une touche d'humour, parfois l'ombre d'une angoisse.

Tout ce que je viens d'évoquer constitue l'arrière-plan de la vie d'artiste de Katsushika Hokusai.

Hokusai arrive sur la scène du monde flottant au moment où les «images rouges», les «images de brocart» jonchent les rues d'Edo comme des feuilles d'automne. Il naît, en 1760, à l'est du fleuve, dans les bas quartiers qui se trouvent à peine au-dessus du niveau de la mer, très précisément dans le faubourg de Honjo, qui faisait partie de la zone rurale de Katsushika. De ses parents, on ne sait guère que leur nom: Kawamura²⁵. Son père aurait été artiste, et Hokusai voulait que sa mère soit d'ascen-

dance samouraï. Ses parents meurent alors qu'il est encore très jeune, et il est adopté à quatre ans par Nakajima Ise, fabricant de miroirs pour la cour du shôgun, dont l'atelier se trouvait à Honjo. Enfant, il porte le nom de Tokitarô, et, jeune adolescent, Tetsuzô. À douze ans, il est messenger chez un libraire – on l'imagine bien le nez dans les livres et les estampes; on l'imagine aussi faisant son apprentissage à l'école de la rue. Vers l'âge de quinze ans, il est apprenti chez un graveur sur bois – là, on peut le voir appliquant soigneusement le mince papier du dessin sur le bloc de cerisier, maniant le *baren* légèrement huilé, et puis creusant le bois méticuleusement: entre autres, il aurait gravé une partie des planches d'un roman d'Unchûsha Sanchô, *Gakujo Kôshi* (*Femmes de plaisir derrière le treillis*). Pendant tout ce temps, depuis l'âge de six ans, comme il disait dans sa fameuse déclaration, il dessinait. C'est chez le graveur qu'il est remarqué, à dix-huit ans, par le célèbre Katsukawa Shunshô, celui qui avait à son actif le fameux *Seizô bijin awase sugata kagami* (*Miroir des beautés des maisons vertes*), fait en collaboration avec Kitao Shigemasa, et qui dirigeait à Edo l'école Katsukawa, où il avait une vingtaine d'élèves – Hokusai allait en faire partie.

Les écoles traditionnelles existaient toujours: l'école Kanô, l'école Nanga, l'école Maruyama-Shijô. Mais à côté d'elles on trouvait maintenant toute une prolifération d'écoles (*ha*) enseignant et pratiquant l'art du monde flottant: Torii-ha, Okumura-ha, Nishimura-ha, Katsukawa-ha, Kitagawa-ha, Kitao-ha, Utagawa-ha, Hishikawa-ha, Kaigetsudô-ha, Nishikawa-ha, Chôbunsai-ha, Miyagawa-ha... Toutes s'occupaient de tout ce qui concernait le monde flottant: portraits d'acteurs et de belles filles, images de lieux célèbres, etc. Mais chacune avait

plus ou moins sa spécialité, et la spécialité de l'école Katsukawa était le portrait d'acteur, et même plus précisément le portrait d'acteur hors théâtre – dans une estampe de Shunshō, on voit, par exemple, les acteurs Ichikawa Danzō, Ichikawa Danuku, et Ichikawa Danzaburō sur une plage, et, derrière eux, des pêcheurs tirant un filet... Si entrer dans une telle école était une chance, car, la société japonaise étant ce qu'elle était, extrêmement codifiée, il fallait appartenir à quelque chose pour exister, cela impliquait aussi des servitudes. Normalement, c'était un emploi à vie, on restait sous la coupe d'un patron. Connaissant ce que l'on connaît de celui qui allait devenir par la suite Hokusai, on comprend qu'à la longue une telle situation ne pouvait lui convenir. Mais, au début, il accepte avec joie et se met avec enthousiasme à la tâche, de telle sorte qu'après une année seulement d'apprentissage il a un nom d'école, Katsukawa Shunrō, son premier nom d'artiste. C'est ce nom-là qui va paraître en bas de ses travaux pendant des années – jusqu'en 1795.

Il va donc peindre des enseignes de marchand (*kamban*) – la publicité fait aussi partie de cet art public. Et puis il va du côté des spectacles : luttes *sumo*, théâtre, les jours et les nuits du Yoshiwara. Il faut qu'il soit au courant de la mode : les vêtements, les coiffures. Il y a chez l'artiste de l'*ukiyo-e* une part de journalisme, mais on peut imaginer que Hokusai, ou même celui qui n'est encore que Katsukawa Shunrō, ne se déplace pas plus qu'il ne faut : il se servira de modèles, il fera une grande part *de chic*...

Voilà deux lutteurs *sumo* au corps à corps [p. 37], deux énormes pachydermes aux muscles saillants, et on sent que Shunrō prend grand plaisir à dessiner ces anatomies grotesques²⁶. Mais il y a surtout les comédiens et les courtisanes [p. 36], deux catégories



« LA COURTISANE », VERS 1796



LES LUTTEURS DE SUMÔ NUKUGAFUCHI KANDYÛ ET TAKAZAKI ICHIJÛRÔ, VERS 1790

qui jouissent d'une notoriété énorme et qui sont assujetties à un *star system* draconien : on publie régulièrement des guides qui fournissent la cote de popularité (une fois par an pour les acteurs *kabuki*, deux fois par an pour les filles du Yoshiwara).

C'est Chikamatsu Monzaemon (1635-1725), samouraï d'origine, qui développe le théâtre populaire *kabuki*²⁷ dont le style se démarque nettement du *nô* aristocratique (que le dandy de la ville ira voir aussi, ne serait-ce que pour pouvoir en citer quelques vers). Au début, les thèmes sont adaptés du théâtre de marionnettes (le *bunraku*), mais bientôt le *kabuki* devient un monde en soi, avec son bruit et sa fureur, et ses acteurs au look d'enfer. Deux poèmes de style populaire disent l'enthousiasme des foules :

*À voir la folie
du rôle fou d'un acteur
même depuis l'aube
ces spectateurs tout à fait normaux
deviennent fous à leur tour*

...

*La danse de Shôjô
et son jeu formidable
seront goûtés
comme du vin
par les gens de Naniwa*

Parmi les acteurs les plus connus, les plus adulés, figuraient les Ichikawa Danjûrô (*Ichikawa* : « rivière qui traverse la ville » – beau nom de famille pour des acteurs du monde flottant !). Un autre poème célèbre la mémoire du premier de la lignée :

DU MÊME AUTEUR
(Bibliographie sélective)

ESSAIS

L'esprit nomade, Grasset, 1987 ; Livre de poche, « biblio essais », 2008
Le Plateau de l'Albatros, Grasset, 1994 ; Le Mot et le Reste, 2018
Au large de l'histoire, Le mot et le reste, 2015

RÉCITS

Le visage du vent d'est, Les Presses d'aujourd'hui 1980 ;
Albin Michel 2007
La Route bleue, Grasset, 1983 ; Le Mot et le Reste, 2013
Les cygnes sauvages, Grasset, 1990 ; Le Mot et le Reste, 2013

POÉSIE

Le Passage extérieur, Mercure de France, 2005
Un monde ouvert, Gallimard, « Poésie », 2007
Mémorial de la terre océane, Mercure de France, 2019

Ajoutons que, dans le domaine des Beaux-Arts, en plus de son livre sur Hokusai, White a écrit sur Vincent Van Gogh (*Kenneth White et Van Gogh*) et Jean-Michel Atlan (*Une Atlantide picturale*). Il est l'auteur de plus de cent livres d'artiste, en collaboration avec des artistes du monde entier, allant de Karel Appel à Zao Wou Ki, en passant, entre autres, par André Marfaing, Bertrand Dorny, Julius Baltazar, Nissan Engel, Serge Saunière, Dominique Rousseau, Bernard Alligand, Takesada Matsutani, Yasse Tabuchi.

STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Première édition: Terrain vague, collection « Vision », 1990

Chargée d'édition: Alice Kremer
Éditeur: François-Marie Deyrolle
Conception graphique: Juliette Roussel
Impression: Jelgavas Tipografija

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours
de la DRAC et de la Région Grand Est,
et de la Fondation Michalski.

© L'Atelier contemporain, février 2021
ISBN 978-2-85035-025-2
www.editionsateliercontemporain.net