



HAL
open science

[recension] Helen Merritt, Nanako Yamada, Woodblock
kuchi-e prints: reflections of Meiji culture, Honolulu,
University of Hawai'i Press, 2000

Helen Merritt, Nanako Yamada, Christophe Marquet

► To cite this version:

Helen Merritt, Nanako Yamada, Christophe Marquet. [recension] Helen Merritt, Nanako Yamada, Woodblock kuchi-e prints: reflections of Meiji culture, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000. 2001, pp.177-179. halshs-02542296

HAL Id: halshs-02542296

<https://shs.hal.science/halshs-02542296>

Submitted on 14 Apr 2020

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

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

Helen Merritt & Nanako Yamada, *Woodblock Kuchi-e Prints : Reflections of Meiji Culture*

Christophe Marquet

Citer ce document / Cite this document :

Marquet Christophe. Helen Merritt & Nanako Yamada, *Woodblock Kuchi-e Prints : Reflections of Meiji Culture*. In: Arts asiatiques, tome 56, 2001. pp. 177-179;

https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2001_num_56_1_1477_t1_0177_0000_2

Fichier pdf généré le 21/04/2018

Lotus et son art...» [inédit], et une recherche très originale, qui intéresse aussi l'histoire de l'art occidental et celle de l'exotisme: comment «jouait» l'imaginaire des graveurs du XVI^e-XVII^e siècle devant illustrer des textes fantastiques de missionnaires décrivant des idoles à multiples membres?

Enfin, la méditation «Le Buddha» est un texte remarquable de sincérité, de clarté et d'exhaustivité dans la synthèse résultant d'une interview de Bernard Frank revenant en 1995 d'un pèlerinage à Lumbini, site de la naissance du Buddha au Népal. Je regrette seulement qu'on ne lui ait pas joint une autre belle méditation de l'auteur sur «La Stance *Aniccā vata sankhārā* et la tradition japonaise», présentée au siège de l'UNESCO à Paris pour le Vesak de 1994. Les lecteurs pourront cependant se faire une idée de la subtile lecture bouddhique par Frank de la poésie japonaise grâce à l'article le plus ancien (1972) reproduit dans le présent recueil (p. 45-65).

Revenons à la conférence sur Māyā, prononcée au cours du pèlerinage au Népal, qui nous fait découvrir une étrange résurgence du culte de Māyā, plus ou moins assimilée à Hārītī, dans un sanctuaire de Kobe. J'emploie le mot résurgence quoique Bernard Frank semble reprendre à son compte l'assertion de Foucher selon laquelle la mère du Buddha ne serait devenue l'objet d'aucun culte particulier. Plaident en faveur du contraire un passage du

Lalitavistara, l'existence du *Sūtra* de Ma-hāmāyā (que cite Bernard Frank avec une attribution erronée, p. 140, n. 4, au corpus du *Hoshaku-bu*) et une statuette attestée en plusieurs exemplaires au Népal.

Les deux articles sur Seishi résultent de l'événement que fut au Japon la découverte par Bernard Frank d'une précieuse statue de ce bodhisattva. Il s'agissait d'un bronze du Hōryūji entré dans les acquisitions d'E. Guimet! Le premier de ces articles, le dossier documentaire, parut ici même, dans *Arts Asiatiques* (vol. XLVII, 1992). Dans un numéro suivant de la même revue (vol. XLIX, 1994), parut une chronique de Robert Duquenne sur l'impact de cette découverte au Japon.

Observons, en conclusion, que si l'«exposition de retour au Japon», comme on les aime dans ce pays, du vénérable Seishi, qu'on avait cru perdu, a été un événement au Japon, il est indubitable qu'antérieurement déjà, la démarche de Bernard Frank avait fait sensation. Elle a même depuis lors exercé une influence certaine. Plus que ses cours à l'École pratique des hautes études et au Collège de France (où Bernard Frank eut toujours des auditeurs japonais), et plus encore que ses expéditions épiques à travers le Japon vers des sanctuaires oubliés, c'est sa participation à l'organisation du «retour en visite au pays» d'un choix d'œuvres rapportées du Japon en France par E. Guimet qui attira l'attention. L'exposition non seulement connut un succès

considérable, mais elle eut des suites. Les pièces de la collection Guimet ont regagné Paris depuis plus de dix ans, mais on constate que les expositions de trésors de temples, qui circulaient au Japon déjà bien avant l'époque contemporaine, montrent de plus en plus d'œuvres de l'iconographie, longtemps décrite et désormais quelque peu réhabilitée, de l'époque d'Edo.

Les deux livres posthumes présentés ici reflètent l'attention que Bernard Frank a braquée sur l'iconographie religieuse japonaise. Les cours du Collège de France ont ouvert un chapitre délaissé de l'histoire de l'art et de la religion japonaise. Les textes du recueil *Amour, colère, couleur* nous font toucher du doigt la religiosité populaire japonaise liée à l'image et à l'art. Il existe d'autres voies pour l'étude du bouddhisme ou du Japon, mais le chemin tracé par Bernard Frank restera un chemin ouvert grâce à sa richesse, son caractère innovateur et au charisme de celui qui fut pour beaucoup un guide inoubliable.

L'édition soignée de ces deux ouvrages, en particulier pour les textes inédits, atteste la dévotion et la science de celles et celui qui s'en sont chargés. Chaque ouvrage comprend un index-table des caractères chinois accompagnés de leur prononciation japonaise, le second ouvrage comprend aussi une table des illustrations, un index sélectif des termes désignant les divinités et leurs représentations, un index général sélectif.

HUBERT DURT

Helen Merritt & Nanako Yamada

Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture

Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000, XI-284 p.,
79 ill. coul. et noir et blanc, glossaire, bibliographie, index

La présence, en tête d'un livre, d'une illustration qui représente l'un des personnages du récit est attestée en Chine, notamment dans les romans en langue vulgaire (*baishi xiaoshuo*⁽¹⁾) de la fin des Ming. De tels ouvrages sont appelés *xiuxiang-ben*⁽²⁾ ou «livres à image ornementale». Cette forme d'illustration fut connue au Japon et se répandit ensuite dans la littérature populaire de l'époque d'Edo. Au début du XIX^e siècle, les auteurs de «livres à lire» (*yomihon*⁽³⁾), tels que Santō Kyōden ou Kyokutei

Bakin, furent les premiers à y recourir abondamment. L'usage voulait là aussi que ces illustrations initiales ne dépeignent pas une scène du récit, mais bien l'un des personnages principaux.

Le livre de Helen Merritt et Nanako Yamada nous entraîne dans un domaine de la gravure plus récent, mais qui puise son origine dans cette tradition sino-japonaise. Les auteurs voient en effet dans les *kuchi-e* le prolongement de la gravure de l'époque d'Edo. Elles seraient l'«évolution naturelle

des illustrations en pleine page ou sur double page des *ezōshi*», ces récits populaires illustrés (p. 9).

Le terme *kuchi-e*⁽⁴⁾, que les auteurs ont choisi de laisser tel quel dans le titre de leur ouvrage, évoque un aspect de la gravure japonaise mal connu en Occident. Composé des caractères de la «bouche» (*kuchi*) et de l'«image» (*e*), il désigne les gravures sur bois polychromes qui, placées en tête des livres et des revues, en marquent comme l'entrée. Faut-il traduire sim-

plement par «frontispice», comme nous y invitent les dictionnaires, le nom donné à ces magnifiques estampes – généralement de 22 sur 30 centimètres, soit l'équivalent de deux pages d'un livre –, que le lecteur ne découvrirait qu'après les avoir délicatement dépliées? Il s'agit en vérité d'un genre à part entière, qui fut florissant dans le Japon de la seconde moitié de l'époque de Meiji, plus précisément entre le début de la guerre sino-japonaise (1894) et le milieu des années 1910. Genre typiquement «fin de siècle», il évoque avec un parfum de nostalgie un art du livre aujourd'hui disparu, lorsque écrivains, peintres et éditeurs collaboraient à la réalisation de véritables petits chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui le bonheur des bibliophiles.

Les *kuchi-e*, malgré leur évidente richesse technique (impressions à sec, utilisation de poudres métalliques et de vernis), ne s'apparentent pas pour autant à un art de luxe élitiste. Elles se développèrent bien au contraire conjointement avec l'essor des grandes revues littéraires commerciales – comme *Miyako no hana*⁽⁵⁾ [La fleur de la capitale], fondée en janvier 1888, *Shinshōsetsu*⁽⁶⁾ [Le roman nouveau], créée en janvier 1889, et surtout *Bungei kurabu*⁽⁷⁾ [Le Cercle des arts et des lettres] qui parut à partir de janvier 1895 – et l'édition des romans à succès des Ozaki Kōyō, Kōda Rohan, Higuchi Ichiyō et autres Chizuka Reisui. Ce livre est donc aussi un bon moyen de découvrir un versant de la littérature de Meiji encore mal connu et très peu traduit dans les langues occidentales.

Deux ou trois grandes maisons d'édition concurrentes se partagèrent ce «marché» des revues et des romans, dont Shun.yōdō et Hakubunkan. Elles recrutèrent des peintres-illustrateurs comme directeur artistique, ainsi de Takeuchi Keishū qui travailla pour ce dernier éditeur. Dans le choix des *kuchi-e* reproduites, on note cependant la prédominance un peu excessive de la revue *Bungei kurabu* de l'éditeur Hakubunkan (59 des 79 reproductions), dans laquelle furent publiées il est vrai plus de 300 de ces gravures.

L'essor des *kuchi-e* est en outre lié à la généralisation du livre broché (*karitoji-bon*) à la manière occidentale à partir de la fin des années 1880. Il n'en reste pas moins que ces gravures originales, issues d'un travail artisanal faisant intervenir plusieurs corps de métiers – peintre (*eshi*⁽⁸⁾), dessinateur-copiste (*hikkō*⁽⁹⁾), graveur (*horishi*⁽¹⁰⁾) et imprimeur (*surishi*⁽¹¹⁾) –, sont comme un ultime acte de résistance face aux techniques modernes de reproduction de masse, telles que l'eau-forte ou la photo-

gravure, qui vont supplanter définitivement l'estampe xylographique au début du xx^e siècle dans le domaine de l'illustration.

Cet ouvrage nous présente une sélection de 79 *kuchi-e* extraites de romans et de revues, provenant essentiellement de collections américaines. Elles sont partiellement reproduites en couleurs. Il semble que l'on aurait pu cependant parvenir à une meilleure qualité d'édition (on note un regrettable manque de netteté pour certaines planches) et choisir un format parfois plus grand, la taille «vignette» ne faisant pas honneur aux gravures originales.

Les auteurs de ces *kuchi-e* furent en majorité des peintres issus du milieu de l'estampe *ukiyo-e*, notent Merritt et Yamada. En même temps, et notamment grâce aux expositions publiques qui étaient alors une nouveauté, ces artistes eurent l'opportunité de découvrir des styles variés, différents de celui de leur propre maître. Sous l'influence combinée de l'école Maruyama-Shijō et de la peinture occidentale, on distingue chez eux une tendance générale au naturalisme, au détriment de la stylisation. Elle ne signifie pas pour autant l'adoption systématique de procédés occidentaux, comme la perspective linéaire. Ces dessinateurs gardent au contraire la liberté des points de vue multiples, qui s'avère d'une grande efficacité pour construire des images narratives complexes.

Citons parmi les plus brillants de ces artistes Takeuchi Keishū⁽¹²⁾, Tomioka Eisen⁽¹³⁾ et Mizuno Toshikata⁽¹⁴⁾, considérés comme les «trois maîtres» de la génération née au début des années 1860. Certains d'entre eux, tel Kaburaki Kiyokata⁽¹⁵⁾, ne seront pas seulement des illustrateurs, mais ils mèneront de véritables carrières de peintre. On s'étonne cependant de l'absence totale d'artiste de l'école occidentale, dont la contribution à cet art de l'estampe livresque fut pourtant si originale dans les années 1900.

On ne peut négliger la dimension économique de l'édition dans l'étude des *kuchi-e*, et les auteurs rappellent, à travers la citation d'un texte de 1899 du romancier et critique Gotō Chūgai⁽¹⁶⁾ – pourfendeur de cet art dispendieux à ses yeux, qui renchérisait fatalement le prix des livres –, que le coût d'une estampe *kuchi-e* était équivalent à celui de la totalité des frais de fabrication d'un ouvrage, additionné de celui des droits d'auteur. Il n'empêche, relève le même critique, que ces livres et ces revues étaient souvent achetés autant, sinon plus, pour l'image de la page de garde que pour son contenu. Belle revanche, au regard de leurs statuts respectifs à cette époque, des

peintres sur les écrivains! Ce même Gotō considérait les *kuchi-e* moins comme des «illustrations» au sens strict, que des sortes de supports permettant de visualiser des scènes ou des personnages non décrits dans le texte ou évoqués de manière trop sommaire. En 1907, le peintre Kajita Hanko⁽¹⁷⁾ allait plus loin encore et concevait la *kuchi-e* comme un art indépendant – possédant son esthétique propre – et distinct des illustrations qui sont seulement des explications graphiques du récit. Une *kuchi-e* devait selon lui rendre l'ambiance générale du récit et le caractère du personnage féminin principal.

Cette conception nous amène naturellement à nous interroger sur les relations, dans ce processus créatif, entre les auteurs et les illustrateurs. Cet aspect essentiel, mais difficile à cerner, n'a malheureusement pas pu être approfondi dans ce livre. Il semble, d'après Iwakiri Shin.ichirō, qui s'est récemment penché sur cette question (voir le livre collectif *Kindai Nihon hanga no shosō*⁽¹⁸⁾ [Aspects de la gravure japonaise moderne], Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1998, pp. 89-118), que les illustrateurs, à qui commande était passée deux ou trois mois avant la sortie du livre, ne disposaient que d'indications très sommaires. D'autre part, on s'interroge, comme le fait Iwakiri, pour comprendre comment une revue comme *Bungei kurabu*, qui tirait à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, pouvait techniquement recourir à ce procédé rudimentaire de la gravure sur bois.

Les *kuchi-e* sélectionnées montrent que la femme, dans sa diversité, fut le thème privilégié de ces gravures. Représentations de la «belle» (*bijin*) dans des postures conventionnelles, mais aussi de l'épouse du soldat au front, de la mère et de la femme à ses occupations traditionnelles. Femme résolument contemporaine et à l'allure occidentale, pour illustrer par exemple *Nasanunaka* [Le fils adoptif, 1913] de Yanagawa Shun.yō – modèle du «roman familial» moralisateur (*katei shōsetsu*) qui met en scène une mère ayant abandonné son fils pour se remarier avec un Américain –, ou, à l'opposé, personnage de roman historique, comme la femme du moine-poète Saigyō dans *Futsuka monogatari* [Le récit des deux journées, 1898-1901] de Kōda Rohan.

Un chapitre est aussi consacré à l'expression des sentiments dans ces *kuchi-e*. Merritt et Yamada partent en effet de l'idée que ces gravures sont mieux à même que les peintures de la même époque de nous renseigner sur la vie des Japonais de Meiji et qu'elles témoignent de la manière dont

ils voulurent se représenter. Elles seraient comme des «icebergs se dressant dans un océan de coutumes et de traditions» (p. 5). Mais il y a peut-être un danger dans ce difficile exercice qui consiste à chercher dans ces représentations populaires le reflet de la femme de Meiji, que ce soit la «bonne épouse et la mère avisée» (*ryōsai kenbo*) – selon un slogan officiel alors en vogue – ou la femme au travail. Merritt et Yamada nous montrent mieux la manière dont la femme fut idéalisée dans les rapports avec la nature, ou mise en scène dans les «rites annuels». Elles analysent aussi avec soin l'évolution des modes vestimentaires qui transparait dans ces représentations. Le pari est donc de faire une lecture presque sociologique de ces images, et d'examiner ce qu'elles peuvent nous apprendre aussi des sentiments et de l'imaginaire japonais au tournant du XIX^e et du XX^e siècle.

Au plan graphique, ces gravures révèlent un art particulier de la mise en page, marqué par le recours fréquent à des artifices, comme ces cartouches qui permettent de juxtaposer deux personnages ou deux scènes, dont l'un est par exemple le fruit d'un songe. Cette inventivité dans la mise en page – qui permet de réunir des scènes éloignées dans l'espace ou dans le temps – concourt à cet effet de synthèse du récit, qui est l'objectif des *kuchi-e* et qui les distingue de simples «illustrations» d'un texte.

L'ouvrage s'achève sur une question importante et complexe, et peut-être traitée trop rapidement, celle du statut de l'illustrateur à la fin de Meiji et de la reconnaissance de son activité dans le milieu pictural. On regrette à cet égard que n'ait pas été abordé de manière plus globale l'art du livre auquel ces *kuchi-e* participent. En effet, les mêmes artistes furent souvent aussi les auteurs de couvertures et d'illustrations de revues et de romans.

L'ouvrage est utilement augmenté de plusieurs appendices: biographies des artistes (avec les caractères chinois de leurs principaux noms) et fac-similés de leurs signatures et de leurs sceaux, qui faciliteront le travail des spécialistes et des collectionneurs. On y trouvera également une bonne bibliographie qui prouve l'ampleur et la solidité des sources utilisées.

Rappelons pour terminer que Helen Merritt, professeur émérite à la Northern Illinois University, avait déjà consacré un excellent ouvrage à l'histoire de l'estampe plus tardive (*Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawai'i Press, 1990), dans lequel elle avait exploré le vaste champ, quasiment ignoré en Occident, de la «nouvelle gravure» (*shin-hanga*) et de la «gravure de création» (*sōsaku hanga*), entre les années 1905 et 1960. Elle a par ailleurs réalisé, en collaboration avec Nanako Yamada, un très utile *Guide to Modern Japanese Woodblock*

Prints, 1900-1975 (University of Hawai'i Press, 1992). Ce livre participe d'un effort méritoire, sensible depuis quelques années, pour revaloriser l'estampe moderne, celle de Meiji en particulier, ainsi que l'avait entrepris le remarquable livre de Julia Meech-Pekarik *The World of the Meiji Prints: Impressions of a New Civilization* (New York and Tôkyô, John Weatherhill, 1986). Signalons enfin qu'au Japon, deux récentes expositions au musée municipal des beaux-arts de Chiba sont venues apporter un éclairage nouveau sur la richesse et la variété de la gravure et de l'art du livre à la même période: *Nihon no hanga I: 1900-1910* (1997) et *Nihon no hanga II: 1911-1920* (1999).

Ce livre, qui fera référence pour l'histoire de la gravure moderne, nous rappelle que la tradition de l'estampe ne s'éteignit pas avec les images de la guerre sino-japonaise de 1894-95. Les *kuchi-e* furent une sorte d'intermède créatif avant que n'apparaisse le véritable renouveau, avec la gravure d'artiste, dite «gravure de création», à partir du milieu des années 1900. Elles n'en marquent pas moins la fin d'une tradition et la disparition des métiers liés à l'estampe xylographique de «reproduction» (*fukusei hanga*).

CHRISTOPHE MARQUET
INALCO, Paris

- (1) *baishi xiaoshuo* 稗史小説
- (2) *xiuxiang-ben* 繡像本
- (3) *yomi-hon* 読本
- (4) *kuchi-e* 口絵
- (5) *Miyako no hana* 都の花
- (6) *Shin-shōsetsu* 新小説
- (7) *Bungei kurabu* 文芸俱樂部
- (8) *eshi* 絵師
- (9) *hikkō* 筆耕
- (10) *horishi* 彫師
- (11) *surishi* 摺師
- (12) Takeuchi Keishū 武内桂舟
- (13) Tomioka Eisen 富岡永洗
- (14) Mizuno Toshikata 水野年方
- (15) Kaburaki Kiyokata 鏑木清方
- (16) Gotō Chūgai 後藤宙外
- (17) Kajita Hanko 梶田半古
- (18) *Kindai Nihon hanga no shosō* 近代日本版圖の諸相