



Cipango
Cahiers d'études japonaises
18 | 2011
Le Japon et le fait colonial I

KISHIDA Ryūsei, *La peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyo*

Junko Miura



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/1612>
DOI : 10.4000/cipango.1612
ISSN : 2260-7706

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2011
Pagination : 265-282
ISBN : 978-2-85831-195-8
ISSN : 1164-5857

Référence électronique

Junko Miura, « KISHIDA Ryūsei, *La peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyo* », *Cipango* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 23 septembre 2013, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/1612> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.1612>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.



Cipango est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

KISHIDA Ryūsei, *La peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyo*

Junko Miura

RÉFÉRENCE

KISHIDA Ryūsei, *La peinture crue – Réflexions sur l'art et l'ukiyo*, traduit du japonais par Michael Lucken, Les Belles Lettres, 2011, 210 p. + illustrations hors texte, ISBN : 978-2-251-72208-5.

- 1 Le titre charnel de cet ouvrage doit beaucoup à la troisième partie – environ la moitié des pages du présent volume – de cet ensemble de traductions commentées des essais du peintre Kishida Ryūsei (1891-1929). Il s'agit en effet de la partie la plus saillante dans l'œuvre écrite considérable de Ryūsei, celle où se dégage le plus fortement sa personnalité et qui révèle son enracinement dans la culture d'Edo, lui, artiste de *yōga*, peinture à l'occidentale, de l'époque Meiji (1868-1912) et Taishō (1912-1926), admirateur de l'art de Dürer ou de Van Gogh.
- 2 Néanmoins pour comprendre le parcours intellectuel et artistique de Ryūsei, et prendre toute la mesure du chemin qui l'a conduit vers cette notion de « peinture crue », peinture « *namanamashii* », que Michael Lucken traduira par « vivace », « pleine de vie » ou « sentiment de vie brute » selon le contexte, il est indispensable de comprendre les années de jeunesse et de formation de Ryūsei, au travers de ses écrits sur une conception idéaliste de la beauté. Ryūsei reste en effet ancré dans son temps, dans sa volonté de théoriser et d'abstraire, d'extraire ce qui fait l'essence du Beau.
- 3 Ainsi, la biographie rédigée en début d'ouvrage par l'auteur nous est précieuse. L'introduction même de cette biographie (p. 15-16) est essentielle, elle donne au lecteur étranger à la culture des années Meiji – Taishō les clés pour lire les textes qui vont suivre, en quelques paragraphes denses et concis. Elle tient à la fois de l'avertissement au lecteur qui espérerait la satisfaction d'un besoin d'exotisme dans la pensée du peintre, et de l'explication. Michael Lucken souligne avec acuité qu'on ne saurait

attendre de Ryūsei ce que l'on trouve dans d'autres traités de peinture asiatique tels que ceux de Wang Wei ou de Shitao, qui ne portent pas la trace de références occidentales. Cette « étrangeté » qui peut enfermer, ou cette attente d'une pensée « *asiatiquement pure* », comme l'écrit l'auteur, ne peut convenir pour saisir l'esthétique selon Ryūsei. Il relève en effet les relations fortes entre Ryūsei et la pensée occidentale, les nombreuses références bibliques, les allusions régulières aux philosophes et artistes européens. Il prévient ensuite du sentiment de décalage, de l'anachronisme même qu'un lecteur d'aujourd'hui peut ressentir face à ces textes, qui est dû à la manière dont ont été reçus les concepts et théories occidentaux au Japon dans ces années-là, avec la même « fraîcheur », d'une « façon horizontale », et de manière fragmentaire : qu'il s'agisse des réflexions de Léonard de Vinci ou de l'esthétique allemande du XIX^e siècle, les idées sont mises sur le même plan. Tout en évoquant l'éventuelle place à donner à la réflexion du peintre dans une histoire de l'art moderne, l'auteur soulève une problématique plus large autour d'une échelle de référence qui s'est construite sur les paradigmes de domination/réception, ou d'altérité/exotisme, problématique qui peut être le départ d'une réflexion féconde et passionnante, et qui questionne les valeurs sur lesquelles sont établis les critères d'une histoire de l'art centrée sur une référence culturelle, celle de l'Europe, et sur la notion de progrès qui en découle. Il souligne par ailleurs l'importance du spirituel et du sacré chez Ryūsei, converti au christianisme dans sa jeunesse, mais qui sont des expériences ressenties comme étant profondément subjectives et individuelles.

- 4 Dans la partie biographique, au-delà des éléments purement factuels, à chaque étape, Michael Lucken met à distance les éléments. Ryūsei naît le 23 juin 1891 dans une famille nombreuse – il est le neuvième d'une fratrie de quatorze enfants dont trois décèdent en bas âge – et meurt le 20 décembre 1929. Le traducteur nous rappelle ainsi que même si Ryūsei nous semble avoir disparu prématurément – image romantique de l'artiste fauché à la fleur de l'âge par l'alcool et une vie dissolue –, à cette époque, la moyenne d'âge se situait entre trente-cinq et quarante ans, que sept des aînés du peintre étaient déjà morts lorsque celui-ci s'éteint à l'âge de trente-huit ans. De même, nous est décrit le père de Kishida Ryūsei, Kishida Ginkō (1833-1905) : collaborateur de James C. Hepburn dans la compilation du premier dictionnaire anglais-japonais, journaliste, homme d'affaires voyageant entre le Japon et la Chine, impliqué dans la vie sociale et politique de son pays. Ryūsei grandit donc en plein cœur de la capitale nouvelle dans le quartier de Ginza, dans une atmosphère cultivée, engagée, un milieu assez aisé, et ouvert sur l'extérieur. Lorsque son père meurt en 1905, Ryūsei n'a alors que quatorze ans. Il interrompt ses études, fréquente une église réformée, et sous l'influence décisive du pasteur Tamura Naomi, il se convertit au christianisme. L'auteur nous éclaire alors également sur la situation du christianisme au début des années 1900, religion autorisée depuis 1873 seulement, et pour lesquels nombre d'intellectuels et d'artistes de l'époque montrèrent un engouement, durable ou passager. Il souligne l'importance de la Bible dans la culture personnelle de Ryūsei, qui n'a pas été formé à l'école de la Chine, contrairement à son père, et qui se réfère bien plus fréquemment à la culture chrétienne qu'à la pensée bouddhique ou confucéenne. Encore un exotisme de moins.
- 5 C'est en même temps que le christianisme qu'il découvre la peinture, et commence une pratique en autodidacte, avant d'intégrer l'Institut de formation à la peinture occidentale de la Société du cheval blanc (Hakuba-kai), où enseigne le pionnier de la peinture occidentale au Japon, Kuroda Seiki (1866-1924). Il abandonne assez vite le style pleinairiste de son maître et son « objectivité sensible » pour créer des œuvres d'abord

provoquées par la nécessité de l'expression du soi et influencées par le « post-impersonnisme » européen. À cette période correspondent dans l'ensemble de textes choisis par Michael Lucken et réunis sous le titre « Le chemin des avant-gardes » : « Un art à soi » (1912), « Les tableaux de Van Gogh » (1913) et « Souvenirs à l'occasion de ma prochaine exposition » (1919). Qu'il faut mettre en parallèle à des tableaux comme *Le quartier d'Akagi-chō à Tsukiji* (1912), *Panneau mural pour la seconde exposition de la Société du fusain* (1913), *Portrait de Bernard Leach* (1913). Ryūsei prend cependant ses distances, tout comme Kimura Shōhachi, avec les avant-gardes pour aller vers un art qu'il juge plus « profond », plus tendu vers le spirituel et l'émotion, l'absolu et le mystère. En cela Ryūsei et Shōhachi suivent les traces de l'enseignement d'Okakura Tenshin (1863-1913) qui, soucieux de sortir de l'image d'art minutieux accolée à l'art japonais à l'étranger, voulut redonner à la peinture une portée plus métaphysique. Le traducteur, en relevant cette continuité, situe à nouveau Ryūsei dans un mouvement historique global, par rapport à des valeurs occidentales qui prétendraient définir un art que l'on qualifierait de « moderne ». À partir de 1914, ses tableaux s'éloignent du post-impersonnisme pour évoluer vers des portraits, des paysages ou des natures mortes à la facture précise, inspirées du fini des œuvres de la Renaissance allemande de Dürer et Holbein. Ce changement d'orientation est aussi marqué par la fondation d'un nouveau groupe de peintres avec quelques amis tels que Kimura Shōhachi, Tsubaki Sadao ou Nakagawa Kazumasa, la Société de l'herbe et de la terre (Sōdo-sha). C'est ainsi qu'entre 1914 et 1920 s'ouvre une période d'intense création artistique et de réflexion sur son art. En témoignent les textes de la deuxième partie de ce recueil de traductions, trois articles bien connus au Japon : « La Beauté intérieure » (1918), « Beauté de la nature et beauté de l'art » (1919), « L'art. De l'ornementation. » (1920), complétés par un court texte qui est une introduction à *Œuvres et regards sur l'art de Ryūsei* (1920). « La révélation du sentiment esthétique n'est possible à ses yeux qu'à travers l'épuisement de soi dans la matière du monde (...) Faire l'effort de rendre l'objet conformément à son apparence lui semble en effet le seul moyen de découvrir l'objet en profondeur » explique Michael Lucken (p. 27). Cela se traduit par des paysages ou des portraits comme la célèbre *Peinture de la tranchée d'après nature (Kiridōshi no shasei)*, ou le *Portrait de Kawabata Masamitsu* où la texture de la terre ou de la chair, au-delà du réalisme, doivent donner ce sentiment étrange de rentrer en contact avec l'essence divine des choses.

- 6 À partir de 1920, Ryūsei se tourne progressivement vers les arts japonais et chinois, et commence à collectionner des œuvres de l'époque d'Edo. Il poursuit sa réflexion sur le réalisme, et constate que si le rendu du réel est une nécessité, il n'est pas suffisant pour rendre une œuvre réellement belle et vivante. Son œuvre peinte s'amenuise, en revanche il écrit beaucoup, dans son journal intime, et dans des essais. Les traductions réunies dans la troisième partie mêlent à la fois textes de réflexion sur l'esthétique et une prose plus légère : « Réflexion sur la mise en défaut du réalisme » (1922), « Histoire de fantômes » (1924) et les deux premiers chapitres des *Débuts de la peinture ukiyoe* (1926). À cette période correspondent des œuvres où se mêlent réalisme et écarts de plus en plus grands et de plus en plus volontaires avec ce réel, qui provoquent un effet de grotesque fascinant par leur présence et le rendu concret et esthétique de la matière. Pour preuve la série de portraits de sa fille Reiko. Ce parti pris est théorisé dans son ouvrage *Débuts de la peinture ukiyoe* où il défend une beauté du vivant, du viscéral, du « visquouilleux » (*derori*), qui ne néglige pas le grotesque et le « trivial » (*hikin*) de la vie des hommes. On apprécie ici l'inventivité dont a dû faire preuve Michael Lucken pour traduire les termes employés par Ryūsei, notamment ce fameux

« *derori* » dont il explique en note (p. 192) la genèse. Mélange de *doro*, la boue, et construit sur le modèle des sémantèmes expressifs fondés sur la répétition de sonorités, qui sont nombreux en japonais pour évoquer l'émotion, l'effet sur les sens (vision, toucher...), il dit de manière directe et sonore une matière boueuse et grasse. Proche de *dereri*, « libidineux », il entraîne par association d'idées des images charnelles ou érotiques. Contre des théoriciens qui prôneraient un Beau idéalisé, délicat ou raffiné – le traducteur relève ici les références à Nishida Kitarō, Kuki Shūzō et sa *Structure de l'iki* ou Tanizaki avec *Éloge de l'ombre* –, Ryūsei dans sa dernière période défend un Beau qui « propose une esthétique du réalisme lourd, de la vitalité bouillonnante, du sale et du licencieux ».

- 7 Dans la partie biographique consacrée à l'œuvre écrite de Ryūsei, Michael Lucken insiste sur l'importance de l'écriture dans la vie de Ryūsei, entre son journal, ses essais et ses articles : au total, 5 400 pages dans les *Œuvres complètes* éditées par les Éditions Iwanami. Le journal de Ryūsei, qui couvre sa vie de manière inégale, ne fut publié que de manière fragmentaire de manière posthume, après la Seconde Guerre mondiale. Il comporte des croquis, relate les faits du quotidien et l'avancement de ses travaux, et s'inscrit en cela dans une longue tradition de la littérature du journal intime au Japon. Ryūsei était une figure à part entière du monde des lettres, comme en témoignent journaux, revues dans lesquels son nom figure aux côtés des grands de la littérature japonaise (Tanizaki Jun.ichirō par exemple, pour la première publication des *Débuts de la peinture ukiyoe* dans le numéro spécial de *Josei* en novembre 1924), et aujourd'hui dictionnaires de littérature. Son œuvre fut éditée, rééditée, et ses principaux essais, notamment *L'essence de la beauté (Bi no hontai)* sont disponibles en collection de poche. Il reste ainsi un jalon incontournable de la réflexion sur l'art japonais du xx^e siècle.
- 8 Il est question également de la postérité de Ryūsei en tant que figure de l'art japonais moderne. Ce passage nous donne le recul nécessaire pour appréhender la situation quelque peu paradoxale de Ryūsei, et des peintres de sa génération, dans le paysage artistique japonais. Au Japon, il a toujours fait l'objet d'études d'historiens de l'art, qui ont tout d'abord privilégié sa période réaliste, comme Hijikata Teiichi, dont la monographie de 1971 sur Ryūsei fait date, puis sa période « décadente », grâce à Tomiyama Hideo, alors que Kitazawa Noriaki l'a replacé dans l'histoire de la pensée des années 1880-1920. Régulièrement, il fait l'objet d'expositions ou d'articles qui soulignent tel ou tel aspect de son œuvre, il est le seul de sa génération avec Hayami Gyoshū et Imamura Shikō, qui sont des peintres de *nihonga*, à voir ses œuvres classées bien culturel important (*juyō bunkazai*). De son vivant, ses tableaux bénéficiaient déjà d'une cote considérable, ce qui n'empêcha pas que l'artiste lui-même connût des difficultés financières en raison de son goût pour la collection d'œuvres d'art, et aujourd'hui encore ils atteignent des prix extrêmement élevés au regard du marché de l'art moderne japonais, certaines de ses toiles étant devenues des icônes, voire des « produits d'appel » pour les institutions culturelles. Son « réalisme mystique » a laissé des traces chez des peintres de style *nihonga*, chez des photographes, et fut imité dans leur jeunesse par des artistes qui se tournèrent plus tard vers les mouvements surréalistes, comme Yanase Masamu ou Migishi Kōtarō. Parmi les contemporains, Murakami Takashi le cite dans sa théorie sur l'« extra-plat » (*sūpāfuratto*) alors que Hikosaka Naoyoshi le juge surévalué. Renommé au Japon, il reste complètement inconnu en Occident, malgré quelques présentations faites par Serge Elisseev ou Bernard Leach. Seul Foujita, parmi cette génération d'artiste, réussit à laisser son empreinte et fait l'objet de rétrospective ou de monographies en dehors de l'archipel.

L'accueil fait à l'œuvre de Ryūsei, trop proche des références occidentales, mais profondément différente dans sa sensibilité, révèle comme le souligne l'auteur « une certaine incapacité à accepter la familière étrangeté qui se dégage de ses œuvres », à mille lieues de l'exotisme du japonisme par exemple.

- 9 Le traducteur nous rappelle encore que Ryūsei appartient à cette génération de penseurs qui ont abandonné, à l'écrit, les formes de la langue classique. Références à la Bible, mots occidentaux transcrits en *katakana*, Ryūsei reste accessible sur le plan linguistique à un lecteur moderne. Lié d'amitié à Mushanokōji Saneatsu (1885-1976) et proche du mouvement Shirakaba, Ryūsei, s'il reste d'un caractère passionné, voire emporté, tout comme Saneatsu, ne cherche pas l'élégance ou le raffinement dans sa langue. Il aime les répétitions, les sonorités qui se font écho, comme avec le caractère 生 (vivre, naître), sur lequel il joue phonétiquement et visuellement, à travers des termes comme *nama* (cru, brut), *namanamashii* (vivace, plein de vie), *iki.iki* (frétillant), *seimei* (vie, existence), *ikasu* (laisser vivre, tirer profit de). Son style donc, ne recherche pas l'élégance, c'est « un mouvement caillouteux avec de temps en temps des fulgurances ». Répétitions, appositions, parataxe, Ryūsei « force la langue » et n'hésite pas à placer des sujets abstraits, ce qui est inhabituel en japonais, sa prose alterne les phrases longues avec des segments courts, qui claquent. Il emploie des concepts empruntés à la philosophie en train de se faire, sans la rigueur d'un philosophe de métier. Dans le bouillonnement de ces années, alors que sont introduits les concepts occidentaux d'esthétique, les termes ont une fraîcheur, qui, regrette le traducteur, ne peut être rendue aujourd'hui, ainsi, la traduction d'« esthétique », qui variera entre *shinbi* et *bigaku*, ou de « beau, beauté » *bi*, *biteki*. Le lecteur japonais, habitué de la juxtaposition, des enchaînements qui ne sont pas nécessairement linéaires et logiques, se laissera emporter par le rythme, les redites, les variations de volume de la phrase, et si l'on peut parfois se sentir étouffé par un style qui joue parfois avec les limites du « compréhensible et grammaticalement correct », le traducteur, qui a dû aussi arbitrer entre le sens et la forme, en privilégiant parfois cette dernière, redit quant à lui que « tous ces termes créent un effet de profusion – un effet de vie justement ». Nous ajouterions que le style de Ryūsei possède une densité, un corps, une matière textuelle, mise en mouvement par un rythme singulier, et cela tout en produisant cet effort de théorisation et d'abstraction sur son art, sans se laisser aller à une approche purement sensible ou composée d'impressions subjectives.
- 10 Grâce à ce travail, les textes les plus représentatifs de l'évolution artistique et intellectuelle de Ryūsei sont accessibles en français, et malgré les difficultés auxquelles s'est trouvé confronté le traducteur – par exemple avec le « *derori* » inventé par Ryūsei pour lequel il a dû créer, avec une certaine jubilation d'ailleurs, le terme de « visquouilleux » – on perçoit aisément le souffle et la voix de l'auteur. Chaque texte est introduit par un commentaire d'une à deux pages, qui nous donnent de précieuses clés, historiques et conceptuelles, pour saisir tout ce qui fait l'originalité de Ryūsei, mais aussi son inscription dans son temps. Les textes ont été regroupés en trois ensembles, qui correspondent aux étapes de la vie artistique et personnelle de Ryūsei.
- 11 La première partie, intitulée « Le chemin des avant-gardes », nous donne ainsi à lire des textes de jeunesse.
- 12 Ryūsei a vingt et un ans lorsqu'il publie « Un art à soi » en 1912 dans la rubrique culturelle du quotidien *Yomiuri shinbun*. On y sent encore l'influence de Mushanokōji Saneatsu et l'accent porté sur l'expression du moi, lui-même alimenté par des écrivains

occidentaux comme Tolstoï, Emerson, Whitman ou Maeterlinck. L'auteur nous resitue également cet article dans le contexte littéraire des années 1910, du mouvement de la revue *Shirakaba* (« Le bouleau blanc ») qui prônait l'affirmation du moi (*jibun*). Le dernier paragraphe de la présentation se révèle extrêmement instructif, car Michael Lucken nous cite des références qui nous éclaire sur le ton adopté de Ryūsei. Ce ton, celui d'un jeune homme exalté, n'est pas seulement fruit d'un tempérament d'un individu isolé. Ainsi nous est-il rappelé qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* avait été traduit et publié l'année précédente, et que des critiques tels que l'anglais Carl Lewis Hind ou l'allemand Julius Meier-Graefe (dont Ryūsei avait pu voir l'ouvrage sur Van Gogh chez Mushanokōji Saneatsu) avaient publié des essais sur l'art dans un style semblable. Bizarrement aussi, alors que le « post-impressionnisme » est considéré comme un mouvement essentiellement français, le traducteur souligne que seuls quelques textes de Camille Mauclair ont été traduits alors. Pour un lecteur français, il est instructif de redécouvrir les noms de ces critiques européens, qui sont comme des passerelles, et nous donnent une hauteur de vue qui permet de replacer dans un ensemble finalement assez complexe ce texte enflammé d'un jeune homme de vingt et un ans, intransigeant, plein de volonté et qui dit « je me regarde et à force de me regarder, je découvre de nouveaux désirs » (p. 45). Dans *Les tableaux de Van Gogh*, le traducteur nous fait remarquer que le vocabulaire « vitaliste » de Ryūsei est déjà présent. Texte sur un peintre qu'il admire, qui l'influence via les reproductions en noir et blanc qui circulaient au Japon, il écrit « On ne peut peindre qu'en vivant et en vivant encore. En englobant les choses goulûment. Il est impossible d'enrichir sa vie hors d'un tel rapport au faire. » (p. 53). La thématique de la nourriture, du sang, du corps est présente. Ryūsei refusait un art abstrait, et chez Van Gogh il trouve son objet d'admiration, pour lui « Ses tableaux débordent et explosent de rythme à vous en couper le souffle. La brutalité d'une bête sauvage apparaît ouvertement en eux. Ils sont sans fard. Il en sort des coulées de sueur. » (p. 50), « Il a créé comme s'il mangeait », « Il a plongé avidement sa gueule dans les choses du réel sans chercher à rien éviter » (p. 55). Il est intéressant de relever qu'à ce stade de la réflexion, il considère qu'il faut être sans inquiétude sur la technique, pour lui, « Le seul fait de se demander, au moment de se mettre au travail, comment peindre, dans un objectif en terme d'effet pictural, est déjà le fruit d'une réflexion, est déjà impur. » (p. 54). Réflexion, pourtant, qu'il va mener par la suite, non pour « l'effet », mais pour approfondir son art. Le troisième texte « Souvenirs à l'occasion de ma prochaine exposition » constitue un document autobiographique de premier ordre après le *Journal*, qui tient davantage de la relation du quotidien et du travail en cours, plutôt qu'un acte de foi. Publié dans la revue *Shirakaba* en 1919, il fut repris dans *Œuvres et regard sur l'art* sous le titre « Le chemin que j'ai parcouru ». Le traducteur nous apprend que pour Ryūsei, *Shirakaba*, dont il était un illustrateur régulier, était aussi un moyen pour lui de faire la promotion de ses œuvres par le biais d'associations ou d'une société pour le tirage de reproductions en couleurs de ses œuvres, vendues aux abonnés. Sept ans se sont écoulés depuis l'article précédent. Ryūsei a mûri, il a changé de style, se rapprochant de plus en plus de la Renaissance allemande et d'un réalisme « méticuleux ». Dans cet article il revient sur ses passions de jeunesse pour Van Gogh, Rodin, ou la perte de sa foi, ses amitiés avec les membres de la revue *Shirakaba*. Il juge ses œuvres de jeunesse – celle où il admirait Van Gogh – « d'un attrait artistique trop faible » (p. 60), mais explique qu'il en présente certaines pour montrer l'évolution de son art, et, malgré les critiques, affirme sans fausse modestie « Quels que soient les jugements que certains

soi-disant spécialistes portent sur ma technique, la puissance artistique de mes tableaux est indéniable. » (p. 61). Par le biais des tableaux de paysages, il décrit sa maturation vers un style s'éloignant de l'expressionnisme, de la recherche des choses « bizarres » ou « originales » qui étaient alors en vogue : « Peu à peu, je me suis mis à peindre les choses telles qu'on les voit, en me détachant des modèles. » (p. 61). Mais aussi « A cette époque, expression rimait avec création. J'avais alors en tête que chaque touche est une création qui naît de l'intérieur. Je me confrontais à chaque coup de pinceau, lequel devait avoir été peint en crissant (...) » (p. 61-62). Nous trouvons là en mots, ce qui va faire le Ryūsei de la période des chemins de terre dépeints méticuleusement et sans pittoresque : « Quand je voyais un chemin, j'étais bouleversé par sa force. Je sentais aussi une énergie qu'on aurait dit s'élever à la surface de la terre et qui emplissait l'espace du chemin piétiné, piétiné et encore piétiné par le pas des hommes. » (p. 62), ou encore « Il s'agit en permanence de regarder la nature avec candeur ; puis de se coltiner avec la puissance de sa matière et de sa densité » (p. 62). Ryūsei raconte aussi comment il en est venu à peindre sa première nature morte, de manière inopinée, un jour de pluie ; ce fut *Une jarre* intitulée également *Une pomme posée sur une jarre*, l'un des tableaux les plus connus de Ryūsei. Par la suite, souffrant de problèmes de santé, la nature morte devient un terrain de recherche pour approfondir ce « réalisme » qui déjà, on le sent, n'est plus une fin en soi, mais un moyen pour atteindre un Beau qui serait transcendantal, en se perdant dans la fascination pour la matière et l'objet physique. Ses natures mortes amènent ainsi selon les termes du peintre « une impression de présence mystérieuse » et écrit-il « J'ai le ferme désir que natures mortes et paysages ne fassent, sur un plan organique interne, plus qu'un avec la chair de l'homme » (p. 65). Autre sujet qui va prendre chez lui une importance croissante, les portraits. Ainsi affirme-t-il « Je me rends compte que, avec *Le portrait de Reiko*, j'ai encore franchi un palier » (p. 66). Le traducteur avait établi dans son introduction une unité entre les paysages et les portraits de Ryūsei « ...cette unité n'est pas seulement formelle, elle est d'abord d'ordre spirituel. Il n'est qu'à voir le visage de Koya dans le portrait qu'il en fait en 1916. ce dernier possède une texture et une patine que l'on retrouve dans la célèbre *Peinture de la tranchée d'après nature (Kiridōshi no shasei)* de 1915. La peau grasse du jeune homme et la terre spongieuse du chemin se font étrangement écho. Correspondances que l'on observe aussi dans la manière dont sont dessinés, dans l'un, sourcils et cheveux, qui rappellent, dans l'autre, les touffes d'herbes en bordure du chemin » (p.27). Première phase importante de la maturation artistique de Ryūsei, ces trois textes nous permettent de prendre la pleine mesure des essais suivants regroupés sous le titre « Réflexions sur le classicisme et la modernité ».

- 13 La deuxième partie nous donne ainsi à découvrir en français parmi les textes les plus connus de Ryūsei. Le premier « La Beauté intérieure » avait pour titre originel « Propos sur l'art 1 » (« Bijutsu zatsudan 1 ») lorsqu'il parut en 1918 dans la revue *Shirakaba*. Repris en 1921 sous le titre « Uchi naru bi », le traducteur nous rappelle qu'il fait écho aux expressions chrétiennes répandues par les évangélistes de l'ère Meiji telles que la « lumière intérieure » ou « le Christ en nous ». Les commentaires introductifs s'avèrent indispensables : le concept d'esthétique est en effet très neuf au Japon. Une première étape consista en une découverte des textes occidentaux. Ce travail fut accompli par des intellectuels ayant séjourné en Allemagne, et nécessita le recrutement de spécialistes occidentaux tels que Rafael Koeber (1848-1923) qui enseigna à l'Université de Tōkyō et fit découvrir Aristote, Platon, Kant ou Hegel à ses étudiants. Le travail de traduction des études et textes occidentaux sur l'esthétique fut accompli

essentiellement entre 1890 et 1910. Puis, vint une phase d'appropriation des concepts et de confrontation avec la réalité japonaise, avec l'élaboration d'une historiographie japonaise de l'art. Le traducteur cite le chercheur Kaneda Tamio qui écrit une introduction à l'esthétique publiée en 1990 : « Le destin qui fut assigné aux gens des années 1890 fut de construire la culture du Japon nouveau en assimilant la culture européenne de façon critique, permettant une prise de conscience sur soi. » (p. 72). Toutefois, Ryūsei ne se revendique pas intellectuel, il n'est pas universitaire et rappelons le, il a dû abandonner sa scolarité à 14 ans après la mort de son père. Sa démarche reste avant tout personnelle, celle d'un peintre qui ne veut pas que se perdent les réflexions qui l'ont conduit à choisir tel ou tel chemin, comme le révèle la première version de son texte dans *Shirakaba* : « Je sens et je pense de nombreuses choses quand je peins des tableaux. Trouvant cela dommage que tout cela disparaisse dans l'oubli, j'ai décidé d'écrire les présentes notes. » (p. 71). Le traducteur relève cependant que l'idée que le Beau demeure une chose intuitive le rapproche de Schopenhauer et ce qu'il entend par « Idée ». Mais alors que pour ce dernier, note Michael Lucken, le beau est « comme un organisme vivant, croissant et prolifique », pour Ryūsei constate le traducteur « elle émane directement de la force qui agite le vivant » (p. 72). Par ailleurs, il existe une volonté chez Ryūsei de rendre son approche accessible par un souci de méthode. C'est ainsi que Ryūsei distingue l'art réaliste « qui vient de ce qu'il trouve ses contours dans les formes de la nature », l'art ornemental « qui n'emprunte absolument rien à la nature et dont la beauté est directement fabriquée et conçue de l'intérieur » et la peinture fantastique et idéalisante « qui se remémore ou imagine des objets de la nature ou qui conçoit par l'esprit des formes pour des choses qui n'en ont pas, comme les pensées ou les états psychologiques » (p. 75). Le terme « fantastique » est donc à comprendre en français dans son vieux sens, qualifiant une création qui donne libre cours à l'imagination ou se forge des chimères. Il aborde la distinction entre réalisme et ornementation qui parcourra la suite de son œuvre. Il existe la beauté de la nature (*shizen no bi*) et la beauté de l'artefact (*jinkō no bi*). L'idée d'ornementation (*sōshoku*) a un sens bien spécifique chez Ryūsei qui sera approfondi dans le texte suivant. Entre ces lignes théoriques, Ryūsei exprime sa conception intuitive du beau : « Le peintre, face à certains objets de l'ordre de la nature, éprouve un sentiment d'attraction. Ce moment, c'est celui où le sens intangible du beau que le peintre a en lui se découvre lui-même au sein d'un phénomène tangible ; celui où quelque chose en lui acquiesce et dit : “C'est cela !” » (p. 76). Le traducteur nous renvoie ici à une note qui relève le parallèle entre un extrait du *Monde comme représentation et comme volonté* de Schopenhauer où l'on peut lire « Cette beauté qu'après mille tentatives la nature ne pouvait atteindre, il la fixe dans les grains du marbre ; il la place en face de la nature, à laquelle il semble dire : “Tiens voilà ce que tu voulais exprimer” – “Oui, c'est cela”, répond une voix qui retentit dans la conscience du spectateur. ». Par ailleurs, pour l'heure chez le peintre le Beau est encore associé au Bien, et il reste une exaltation de l'ancien croyant, et en conclusion de son essai il écrit : « Mon approche personnelle est plutôt syncrétique (...) Lorsqu'on tend en profondeur à la fidélité au réel, on parvient à des *images* extraordinaires. C'est un “mystère divin”. Un mystère qui est au fond de la perception de l'être. C'est la beauté de l'intangible. Il y a là un rythme décoratif qui dépasse l'entendement. On pourrait dire de moi que je suis un mystique entré en religion par fidélité au réel. » (p. 79). En japonais ce passage possède également un rythme qui a été rendu en français.

- 14 « Beauté de la nature et beauté de l'art » fut conçu comme une suite de la « Beauté intérieure » et de « La Transformation esthétique » (*Bika*, non traduit) quand il fut publié en 1919 dans la revue *Shirakaba*. Le traducteur nous précise qu'il se présente comme une variation, une libre réflexion, sur les écrits de Léonard de Vinci. Le peintre Kojima Kikuo avait introduit ces derniers auprès du public japonais dans la revue *Shirakaba*, et Kimura Shōhachi, ami de Ryūsei, fera paraître la première monographie sur lui en 1922. Ryūsei rejette les « tendances modernes » et pense notamment au futurisme, tout en refusant d'être classé passéiste ou conservateur. Au formalisme il déclare rechercher la « profondeur », terme qui revient souvent chez lui. Il poursuit sa réflexion et évoque cette tension entre le réalisme et le beau idéal : « Bien que, d'un côté, l'art soit l'éternel disciple de la nature, d'un autre, il constitue la seule et unique réalité du Beau en ce monde. Il n'y a rien d'autre sur terre que la beauté de l'art pour donner forme à l'esprit de l'homme et en faire une réalité objective. L'ensemble de la beauté de la nature ne réside que dans la seule subjectivité de l'individu. » (p. 83). Comme le fait remarquer Michael Lucken, l'« idéalisme de Ryūsei est toujours relatif et relayé au rang d'une catégorie du psychologique », et « cette part inexprimable de la beauté n'est pas le fossé qui sépare l'art d'un idéal transcendant, mais de façon beaucoup plus matérialiste ou empirique, l'écart entre l'expression et quelque chose de l'ordre d'un désir inné de satisfaction esthétique. » (p. 81). Pour Ryūsei la beauté est un désir (*yōkyū*), une volonté (*ishi*). Malgré la teneur abstraite de son texte, le vocabulaire reste très charnel : « La beauté de la nature est l'enfant tout chaud qui naît de la fusion de notre cœur et des manifestations phénoménales impermanentes et sans passion (無情無常の諸現象 *mujōmujō no shogenshō*). » (p. 82). On note au passage que l'impermanence et la passion sont des termes à connotation bouddhique, lui qui jusque là avait usé de nombreuses références chrétiennes. Par ailleurs, il existe dans le style de Ryūsei, ce rythme de poursuite, par les redites, les reformulations, les images, où l'écrivain semble courir après ces phrases, comme il poursuit son idéal esthétique sans jamais parvenir à l'atteindre, ainsi : « Il reste toujours au cours du travail de création quelque chose qui résiste à l'expression. On a beau pourchasser la beauté et tout faire pour la rendre visible, elle est toujours là un peu plus loin, et l'on finit par comprendre qu'on ne pourra jamais parvenir à la saisir. » (p. 83).
- 15 Dans « L'Art. De l'ornementation », il poursuit sa définition de l'esthétique pure, excluant les rapports à la société ou à la politique. Le traducteur nous raconte l'étymologie du terme *bijutsu*, apparu dans les années 1870 pour traduire « beaux-arts », et dont le sens a fluctué pour se fixer vers les années 1890 et a fini par désigner les arts plastiques : peinture, sculpture, gravure. Il avertit que ce texte paraîtra le plus classique pour un lecteur européen, voire anachronique au début du xx^e siècle. Mais les références bouddhiques, les écarts dus à la langue créent des rencontres inédites entre le beau occidental et les notions de sérénité, de renoncement ou d'immanence. Le traducteur souligne aussi qu'en japonais, il n'existe pas de distinction entre l'idée et sa manifestation concrète, entre beau et beauté. Dans ce texte Ryūsei proclame que l'art est la religion des formes, que le fondement de l'art est dans l'ornementation, la forme, la ligne. Le dessin est supérieur pour lui à la couleur : « Le sentiment esthétique de la "substance des choses" excite l'envie de couleurs et l'envie de peindre de l'artiste. Mais dès lors qu'il s'agit de les rendre belles, on aura compris que, fondamentalement, le territoire le plus profond se trouve dans le dessin et non dans la couleur. » (p. 96). On retrouve l'importance accordée à la reconnaissance intuitive du beau lorsqu'il écrit : « Lorsque le peintre voit la beauté en profondeur, son assentiment est total. Il se dit :

“Ça y est ! c'est cela” » (p. 92). Mais aussi, on décèle une sensibilité originale lorsqu'il introduit la notion de *shibui*, la retenue ou la sobriété, indispensable à l'œuvre d'art et qui n'est pas une affaire de bon goût. En note, le traducteur nous précise qu'il s'agit d'abord d'une saveur, l'astringent, et qu'il s'agit d'une notion clé de l'esthétique japonaise depuis la fin de l'époque Muromachi, au XVI^e siècle. Enfin, l'art pour Ryūsei est une manière d'échapper aux fluctuations du monde : « La totalité des phénomènes se débarrasse ainsi de ce qui fait leur impermanence pour s'affirmer à tout jamais dans le cœur du peintre. ». Et là nous retrouvons le peintre issu d'une culture bouddhique.

- 16 Dernier texte de cette deuxième partie, l'introduction à *Œuvres et regards sur l'art* tient de l'acte de foi d'un jeune homme qui, à vingt-neuf ans, publie déjà un recueil de soixante-dix planches reproduisant ses œuvres qui alternent avec des essais sur l'esthétique. Objet éditorial exceptionnel pour l'époque – nous sommes en 1920, il rencontra un succès critique et témoigne du succès artistique, mais aussi commercial du jeune peintre. Dans ses élans chrétiens et l'enthousiasme de sa jeunesse, Ryūsei fait cependant preuve d'une certaine lucidité dans le positionnement de son art, notamment par rapport à l'Occident ; ne s'écrit-il pas ainsi : « Je sais la différence de portée entre un travail fait avec le cœur et un travail fait avec des idées. Je montrerai le chemin du retour vers un cœur simple et dénué d'artifice. En Occident, ce sera sans doute encore plus difficile. Parce que mon travail est de style occidental et qu'ils considèrent là-bas qu'ils sont les vrais dépositaires de cette technique. Et qu'ils penseront probablement : “Que peut-il sortir de bon de Nazareth ?” » (p. 103).
- 17 La troisième partie de ce recueil intitulée « La beauté par la marge » regroupe à notre avis parmi les textes les plus originaux de Ryūsei. On ne prend pleinement la mesure de la démarche de Ryūsei qu'en ayant lu les textes précédents. La soif et la volonté tendues vers la recherche d'un art profond demeurent, mais l'idéalisme exalté a laissé place à davantage de complexité, de foisonnement, une vision du beau plus mêlé, moins pur, toujours tenace et plus vivant. L'article « Réflexion sur la mise en défaut du réalisme » fut publié en mai 1922 dans la revue *Kaizō*, dans laquelle écrivirent les plus grands noms de l'intelligentsia de l'époque. Ryūsei y aborde la notion d'instinct d'imitation chez le peintre. L'idée n'est pas neuve, comme le souligne Michael Lucken. Quatremère de Quincy dans son *Essai sur l'imitation dans les beaux-arts* avait déjà évoqué « l'incomplet de la ressemblance ». Mais si Quatremère cherche un équilibre entre imitation et fiction, pour Ryūsei c'est un « parcours » (*michi*) qui existe entre ces deux pôles, un aller-retour source d'une tension. Il écrit : « ce que j'appelle “réalisme” lorsque j'évoque la “mise en défaut du réalisme” ne désigne pas seulement la restitution de l'apparence extérieure des objets, mais la restitution de la vérité des formes, c'est-à-dire de la part de beauté que le peintre est capable de voir à même les formes. (...) Toutefois on ne parvient pas ainsi au bout du chemin du réalisme. La restitution du réel n'est pas un but, c'est un “parcours”, le but, lui, se situe au-delà du réalisme. » (p. 111). Cet « au-delà », nécessaire pour dépasser le réalisme, Ryūsei l'exprime par le terme de « surréel » (*chōgenjitsuteki*). Et on le comprend en fixant certaines de ses natures mortes, ou les célèbres portraits de sa fille Reiko, où effets et accidents créent un sentiment étrange de décalage. Pour Ryūsei les « limites de la main », les « limites de l'objet » sont certes une contrainte, mais si le défaut de réalisme est conscient et volontaire, et non dû au hasard ou à la maladresse, alors l'art peut devenir un révélateur : « c'est la part d'inconscient dans l'œuvre qui provoque les vibrations les plus intenses » (p. 116). De là, a souvent été mis en avant l'influence de Ryūsei sur le mouvement surréaliste japonais, et Michael Lucken évoque le « réalisme magique » invoqué par Franz Roh

pour parler des œuvres d'Otto Dix ou de Georg Schrimpf. Le traducteur précise en outre que pour le terme « mise en défaut », il existe deux homophones en japonais qui se prononcent tous deux *ketsujo*. 欠除 recèle un sens actif, d'omission volontaire alors que 欠如 évoque davantage le défaut ou l'absence. Les dernières lignes de Ryūsei sur la mise en défaut du réalisme restent parmi les plus belles et sont écrites avant tout par un praticien : « Ce qu'on appelle l'art est fondamentalement une affaire issue de l'esprit humain, mais, dans le même temps, elle a fondamentalement lieu en ce monde (...) Peindre et créer revient donc à faire le pas jusque dans la sphère de la matérialité où règnent les matériaux et le travail manuel. (...) Le beau est quelque chose d'absolu. Mais l'homme ne peut appréhender, ni voir l'absolu de façon non relative. (...) Il me plaît à penser que l'art est le produit de limites, de contraintes et de règles dans toutes leurs acceptions concrètes. De tout ceci, l'art tire profit. La création plastique est la catharsis de tous les phénomènes matériels. L'art tire profit de ces contraintes et, grâce à elles, s'ouvre l'espace infini de la vraie liberté ; les contraintes sont, paradoxalement, le ferment même de la beauté, et à mes yeux les véritables richesses de l'art. » (p. 118).

- 18 « Réflexion sur la décadence dans l'art » parut en 1922 dans la revue *Junsei bijutsu* (« L'art pur ») dans un numéro spécial consacré à « L'Art décadent », ayant pour couverture une œuvre de Toulouse Lautrec. Il habite toujours Kugenuma près de Kamakura, s'intéresse depuis quelque temps à l'art ancien de la Chine et à la culture d'Edo. Le traducteur nous précise que dans les années de l'ère Taishō le terme transposé du français *dekandansu* était à la mode, et qu'en japonais il se traduit par *taihai* ou *haitai*. Cependant Ryūsei n'emploie que très peu ces deux derniers termes, pour lui la décadence se rapproche du *nama*, « une énergie animale qui n'emprunte pas les chemins de l'esprit » comme le définit le traducteur. Le peintre distingue la décadence de l'art et la décadence dans l'art. Dans l'une la « maladie » touche à l'essence même de la création, alors que dans l'autre les éléments « malsains » ne sont pas un frein à la qualité artistique. Il entend aussi par malsains tout ce qui donne à ressentir une forme de paresse, d'apathie, de morbidité ou dégénérescence et prend pour exemple l'art de la fin de l'époque d'Edo, dont le savoir-faire poussé à son maximum a produit des œuvres où manque la vitalité. Il considère également la répétition mécanique des formes comme une forme de décadence de l'art. C'est une sorte de « maniérisme » selon lui, et donnant l'exemple du motif des spirales, « après avoir répété deux, trois fois le même exercice, il ne reste plus aucun élan artistique, mais juste une habitude de la main » (p. 124). Dans l'autre, l'œuvre recèle une véritable force, une acuité qu'il distingue de la profondeur, mais de par son tempérament l'artiste peut emprunter une voie décadente. Ainsi, « La raison, c'est qu'il y a de l'"acuité". Les œuvres superficielles sont généralement un peu complaisantes (*amai*), mais ce n'est pas le cas des œuvres décadentes qui sont au contraire acides, piquantes, aigües (*nigaku*, *karaku*, *surudoï*). » (p. 127). Ryūsei rejette ainsi l'art de Klimt, de Félicien Rops ou certaines peintures érotiques japonaises, mais reconnaît en revanche la grande qualité de l'art de Harunobu, Lautrec ou Beardsley. Il s'indigne contre les critiques qui confondent le hideux et le décadent avec l'art, mais amorce une réflexion sur la possibilité d'un grotesque beau, d'une laideur à la beauté profonde et sous-jacente. Ainsi, écrit-il « Il n'y a cependant vraiment qu'un tout petit pas qui sépare le sentiment de mystère (*shinpikan*), le sentiment de la vie en train de se faire, l'esthétique de l'étrange, de la laideur morbide. Et il faut une force hors du commun pour ne pas franchir cette ligne infime au-delà de laquelle on se perd. L'art ne peut échapper à cette

ambivalence. Pour dépasser une certaine mièvrerie, il est obligé d'emprunter à la fois à la beauté et à son contraire. » (p. 131).

- 19 « Histoire de fantômes », écrit en mai 1924 pour la revue *Kaizō*, nous donne à lire un texte plus léger, et nous permet de découvrir une autre facette de Ryūsei, qui, on le voit notamment dans son journal émaillé de croquis sans façon, pouvait être facétieux. Ryūsei est alors installé à Kyōto, suite au grand tremblement de terre du Kantō de 1923. Le texte fut rédigé en quatre jours, sur un ton vif et alerte, et de petites vignettes illustratives, reproduites dans la traduction française agrémentent le propos. Le traducteur nous replonge dans ces années où, après avoir été chassés par les savants de Meiji sous prétexte de superstitions inutiles, les êtres surnaturels étaient revenus à la mode dans les années 1920, dans l'ethnologie notamment. Ryūsei distingue les *yōkai* (« génies ») des *yūrei* (« spectres »). Il amorce son analyse par une psychologie bon marché qui ne se prend guère au sérieux : « ...les gens qui se plaisent à parler des fantômes sont le plus souvent des personnes au caractère effacé : mythomanes, personnes manquant de discernement, sans personnalité propre en société, de tempérament particulièrement facétieux, qui se mentent à elles-mêmes pour le plaisir de parler, à l'esprit particulièrement curieux, ou aimant à se donner en spectacle. Autrement dit, beaucoup de gens pleins de talents. » (p. 136). Il établit cependant une véritable typologie sur la représentation des fantômes et explique « pourquoi les fantômes n'ont pas de pieds ». Et il ne s'agit pas que d'une boutade, car en fait il y eut selon lui « fusion organique entre le sort du motif et l'évolution des techniques picturales » (p. 140), c'est-à-dire, que plus on va vers le réalisme de la représentation, plus les spectres sont devenus des motifs autonomes par rapport aux génies, qui sont représentés avec des pieds. Ryūsei établit un parallèle avec la représentation des anges dans la peinture occidentale. Par ailleurs, racontant qu'il a rêvé d'un fantôme, il souligne l'importance de restituer le ressenti de celui qui est victime d'une apparition spectrale : impossible alors de représenter cette vision touchant terre. Il évoque aussi le burlesque et la vitalité du moinillon cyclope (*hitotsume kozō*). Les sous-titres se révèlent également délicieux, par exemple après « La puissance du moinillon cyclope » et « Le caractère maléfique des génies japonais » on peut lire « De l'interprétation rationnelle des illusions dues au renard, suivie d'une réflexion sur les possédés » (p. 144). Ce texte constitue un contrepoint léger aux essais plus réflexifs. Ryūsei, on l'aura compris n'est pas un théoricien pur, il demeure un praticien, non dénué d'humour sur ses propres obsessions, qui affectionne les termes concrets ; la sensation, la matérialité occupent une place prépondérante dans son lexique. La théorie s'adapte toujours à la réalité, ce qui l'amène à énoncer des nuances ou des exceptions dès qu'il pose une affirmation.
- 20 *Les Débuts de la peinture ukiyoe* fut publié sous forme d'un ouvrage cartonné, contenu dans une boîte, dont le format et le titre inclus dans un cartouche rappellent les ouvrages de l'époque d'Edo. Il a été préfacé par Tsubouchi Shōyō, pionnier du théâtre et du roman modernes au Japon, et premier traducteur de Shakespeare. Il contient, outre les pages de texte, soixante-quinze reproductions hors texte dont vingt-six, en couleurs, notamment le volet gauche du *Paravent de la fête des cerisiers*, que Ryūsei a acquis en 1924 et qu'il attribuait à Iwasa Matabê. Ce paravent, dont le volet droit appartient au Brooklyn Museum of Art et le volet gauche à un collectionneur particulier, pouvait être admiré en 2004 lors de l'exposition « Images du Monde flottant » qui s'est tenue aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris. L'éditeur, Iwanami Shigeo (1881-1946), outre qu'il était engagé dans une politique éditoriale de qualité à la portée de toutes les bourses, consacra également ses efforts à faire paraître

des textes sur l'esthétique. La première version du texte définitif parut sous forme de deux essais d'abord dans la revue *Josei* (« Femme »), entre novembre 1924 et janvier 1925, puis dans la revue *Shisō* (« Pensée »), la prestigieuse revue de philosophie des éditions Iwanami, en mars 1925. Ajoutons que *Josei*, dont le nom nous est à présent inconnu, était une revue destinée à un lectorat de la classe moyenne cultivée, les femmes étant de plus en plus nombreuses à bénéficier d'études secondaires dans les années 1920. L'éditeur basé à Ōsaka, ne remet pas en cause le statut de la femme dans la société, mais met à disposition de ses lectrices, au milieu des publicités pour cosmétiques, des textes d'auteurs aujourd'hui renommés : Izumi Kyōka, Tanizaki Jun'ichirō, Yosano Akiko... De plus, en 1923, l'éditeur, basé dans le Kansai, ne fut pas touché par le grand tremblement de terre, et ses rotatives continuèrent à tourner. C'est pourquoi il accueillit les écrivains qui ne pouvaient plus publier dans les revues de la capitale.

- 21 Cet essai, qui de l'aveu de Ryūsei dans son journal est le plus long qu'il ait écrit jusque là, traite de la définition, de l'esthétique et de l'histoire de l'ukiyo, communément traduit en français « images du monde flottant ». Michael Lucken a choisi de traduire les deux premiers chapitres sur les six que compte l'ouvrage. Ce sont les chapitres les plus théoriques, ceux dans lesquels Ryūsei pose sa définition de l'ukiyo, et ses valeurs esthétiques. Les autres chapitres sont plus historiques et l'amènent à commenter les œuvres, leurs considérations sont plus datées, car à l'époque, la recherche sur l'ukiyo n'était pas aussi avancée qu'aujourd'hui et le texte de Ryūsei peut comporter des erreurs d'ordre historique ou concernant l'attribution de certaines œuvres. L'intérêt majeur de ce texte est de redonner une nouvelle définition de l'ukiyo qui n'est plus réduit aux estampes de l'époque d'Edo, mais à tout un genre, incluant les peintures originales et la peinture de genre des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Ryūsei, en 1924, habite Kyōto, mène une vie assez dissolue dans les quartiers de divertissement, et contracte des dettes pour collectionner les œuvres de l'époque d'Edo. Le traducteur cite l'étude de Fujikake Shizuya qui, en 1924, propose de faire débiter l'ukiyo aux estampes de Moronobu, alors que Ryūsei remonte les origines jusqu'au rouleaux peints de l'époque Kamakura, tels que le *Livre des maladies* ou le *Livre de Fukutomi*. En outre, il souligne que « l'interprétation de l'ukiyo par Ryūsei repose sur une remise en cause originale des conceptions tant occidentales que chinoises de l'imitation, où celle-ci est généralement rabaisée au profit, pour les uns, d'un idéal spirituel ou formel, pour les autres, de la spontanéité de l'expression. Dans tous les cas, l'imitation n'est qu'un moyen pour parvenir à une fin qui lui est extérieure. En revanche, Ryūsei défend l'idée que l'imitation a une valeur en tant que telle. L'intérêt de la reproduction mimétique ne réside pas tant dans l'obtention d'un double que dans une certaine disposition d'esprit, au plus près des instincts et du souffle de la Création » (p. 151). Ainsi pour Ryūsei, la principale caractéristique de l'ukiyo réside dans la représentation des « signes de l'époque et les affaires humaines » (*setaijinji*) ou *yo* (« le bas monde » ou le « monde passager ») caractère qui figure en frontispice de son ouvrage : « L'ukiyo est donc l'art de la restitution picturale réaliste du monde flottant, des signes de l'époque et des affaires humaines (une restitution purement figurative et non pas littéraire), et la décadence des estampes en couleurs du milieu de l'époque des Tokugawa n'en constitue qu'une partie. » (p. 156). Ce qui l'intéresse, c'est la vie grouillante, l'esthétique du *koto*, l'« événement » ou du « fait » contre le raffinement des formes, et le plaisir de la ressemblance, une recherche de la beauté de la matière pour elle-même, une « jouissance de l'adéquation [qui] est une jouissance de la mise en ordre » (p.162), qui

n'exclut pas un aspect ludique de l'art. Il ajoute « Si l'on essaye de réfléchir à l'expérience artistique, plastique, que constitue le goût du réalisme, on voit qu'elle n'a aucun rapport direct avec les impressions esthétiques pures (donc éthiques) que sont le raffinement, le sublime ou encore l'équilibre qu'on trouve dans la pure beauté des formes au contraire elle tend dans une direction totalement inverse. Elle aime en effet passionnément la "réalité" et manifeste toujours au moins un peu une relation ludique à son égard » (p. 164). Ce n'est pas d'un réalisme de l'objet dont il est question dans l'ukiyo, mais d'« un réalisme des modes et du vécu » (p. 166), « Il s'agit là d'une véritable nécessité liée à l'histoire de la sensibilité artistique de l'homme : la beauté se montre sous un jour plus mature quand elle s'appuie sur ces deux pôles. En premier, l'émerveillement devant la beauté des choses ; en second, la compréhension de la beauté des "faits" » (p. 167). Et pour Ryūsei, les « faits » de la vie, relèvent du réel « trivial et familier, du licencieux, de l'épais, du lourd, de la satire, du vice et de la dépravation. En tout cas, quelque chose qui colle à la terre et ne s'élève pas vers le ciel. » (p. 169), des « choses banales de la vie ordinaire » (p. 171), mais aussi : « La beauté de l'ukiyo a je ne sais quoi de visqueux, de trop coloré ; sa vulgarité saute aux yeux » (p. 174). Nous retrouvons ainsi ce qui était en germe dans la réflexion sur la décadence dans l'art, et cette beauté du *derori*, le visquouilleux, qu'il développera dans la suite de son essai.

- 22 Lorsque s'achève la lecture de cet ouvrage, nous sommes loin de la beauté idéale évoquée dans les premières pages par un jeune homme de vingt ans, loin aussi, pour le lecteur français, du Japon rêvé par Edmond de Goncourt, du japonisme, ou plus récemment par Huguette et Pierre Bérès dont les formidables collections ont été dispersées dans des ventes exceptionnelles entre novembre 2002 et septembre 2011. Loin des estampes élégantes de paysages, d'oiseaux, d'herbes et de fleurs, de beautés souples et longilignes ou des personnages esquissés de Hokusai qui ont la faveur du public français depuis près de deux siècles à présent. Le travail de traduction d'un auteur et peintre tel que Ryūsei requiert à la fois de la patience, et une certaine forme d'abnégation. On sait en effet que l'intérêt du grand public n'ira pas spontanément vers cette prose qui ne recherche en aucun cas l'élégance ou la légèreté – contrairement aux *haiku*, si populaires en France –, et que les références croisées, et si peu exotiques, entre christianisme, esthétique occidentale, chinoise, bouddhique nécessitent un travail de défrichage considérable dont nous avons un aperçu dans les textes introductifs à chaque traduction et dans l'appareil de notes. Et pourtant, ce travail reste indispensable, pour rendre justice à tout un pan, à travers Kishida Ryūsei, d'un art japonais méconnu en France, qui cherche ses propres voies entre ce que peut lui apporter l'extérieur et une création individuelle imbibée du sol sur lequel elle est née. Face à l'ensemble de ces textes sélectionnés, une espèce de vertige nous prend, lorsque l'on saisit l'ampleur, et finalement la parfaite cohésion du parcours, qui va de ce texte sur Van Gogh, ses références à la Bible, jusqu'au dernier texte, sur l'art de l'époque d'Edo, où toute référence chrétienne est exclue, mais où l'on perçoit les traces des apports de l'esthétique occidentale dans la perception même que l'artiste peut avoir des buts de son art. Parcours effectué, dans le cas de Ryūsei en à peine treize ans, et qui est à l'image de cette brève période de la fin Meiji à Taishō – qu'on a souvent présentée comme une rupture avec le passé –, où cet artiste, encore plein de la culture d'Edo, était prêt à assimiler avec avidité les apports extérieurs sans aucune crispation quant à sa propre identité.