

Rencontre

## Images du monde flottant

Entretien avec Hélène Bayou commissaire de l'exposition

Qu'est-ce que l'*ukyo-e* ? Quelles sont les conditions historiques qui en ont permis l'émergence des "images du monde flottant" ? Quels sont les différentes expressions et les principaux artistes de cette époque ?

**Art Absolument** : Qu'est-ce qu'on appelle "le monde flottant", l'*ukyo* ?

**Hélène Bayou** : L'*ukyo* est en effet le thème central dans la définition de cet art et de cette culture qui se déploie à partir du XVII<sup>e</sup> siècle autour d'Edo. Utilisé de manière assez récurrente à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est un terme qui apparaît cependant au Japon dès l'époque médiévale avec une forte connotation bouddhiste. Il signifie alors "monde de tristesse", "monde illusoire", en écho aux conceptions bouddhiques de l'existence, considérée comme fondamentalement éphémère et transitoire et dont une dimension fondamentale est l'omniprésence de la douleur, mais dont la réalité n'est que temporaire. Il se forge dans une conscience de la précarité, de l'impermanence (*mûjo*) des sensations, des sentiments et des phénomènes, d'une manière générale, dans ce qui ne demeure pas. C'est une notion qui implique ainsi l'idée d'une fluctuation, d'une fluidité, concept très présent dans la littérature japonaise médiévale où apparaît fréquemment l'image poétique du cours d'une rivière qui coule. Cette métaphore soulève l'idée bouddhiste fondamentale de la mouvance qui ressurgit au XVII<sup>e</sup> siècle par le biais d'un jeu sur l'homophonie de certains caractères. En effet, *uki* sera écrit dès ce moment de manière un peu différente et se nuancera dans sa signification : sans perdre l'idée de l'éphémère, le terme aura davantage le sens de "monde à la mode, frivole", "monde des plaisirs". Ce jeu de mots assure une transition de la sphère du sacré au monde profane. La culture d'Edo se caractérise bien par ce regain du profane qui fait irruption dans l'esthétique et dans l'art. La définition de l'*uki*, littéralement du "flottant", bascule, mais ne se détache en aucun cas de l'idée fondamentale d'impermanence de l'exis-

tence : elle se forge au contraire dans la réminiscence de conceptions bouddhiques.

**Art Absolument** : Comment se passe cette transition de l'impermanence, notion non dénuée de douleur, à une célébration du plaisir des sens et de l'esprit ? Y a-t-il une dimension mélancolique au sein même de cette célébration ?

**Hélène Bayou** : Je suis profondément persuadée de cette vision. Cet art de l'*ukyo*, que l'on peut taxer de légèreté, qui célèbre les aspects les plus hédonistes de l'existence, est sous-tendu par une dimension véritablement mélancolique. Celle-ci se perçoit sur de nombreuses peintures et estampes, en particulier à travers certains portraits d'Harunobu. Ce phénomène existe depuis le XI<sup>e</sup> siècle, moment où la littérature japonaise classique se constitue notamment sous la forme de poèmes fondés sur la thématique du temps qui passe et de la "poignance" des choses – le *mono no aware* –, constitutif de la poésie de l'époque de Heian. Il ressurgit à l'époque d'Edo de manière plus subtile, plus voilée, sous-jacent aux images de l'*ukyo-e*. C'est à travers ce terme et ses implications littéraires classiques que l'on approche au mieux la perspective de ce nouveau courant pictural, même si l'aspect pessimiste de la conception bouddhiste est sublimé, →

.../...

| actu |

Galeries nationales du Grand Palais  
*Images du monde flottant, chefs-d'œuvre  
de l'art japonais (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*  
Du 28 septembre 2004 au 3 janvier 2005

voire détourné. Il y a un véritable retournement de situation dans la mesure où l'on représente la légèreté, le divertissement au sens pascalien du terme, ce qui permet en un certain sens d'instituer une distance avec la loi karmique, tout en ne faisant jamais qu'en rappeler les principes.

**Art Absolument** : Qu'est-ce qui permet l'irruption de cette manière de concevoir l'art à l'époque d'Edo ?

**Hélène Bayou** : C'est d'abord un complet changement de conditions économiques et sociales. Il s'agit d'une période marquée par un changement de capitale – celle-ci est transférée à Edo, l'actuelle Tokyo, à partir de 1603 – et par l'établissement du *shogunat*; mais c'est avant tout une période de paix qui durera jusqu'en 1868, date où le Japon sera contraint de s'ouvrir à l'Occident. Cette époque pacifique, qui fait suite à de violentes périodes troublées par des guerres civiles, se caractérise par une

fermeture de l'étranger, permettant un recentrage de la culture japonaise sur ses valeurs profondes. Au-delà de l'exaltation exercée par les valeurs culturelles de la Chine, le Japon, dans un mouvement d'introspection, repense ses propres fondements esthétiques et moraux. S'affirme le développement de la population citadine au pouvoir économique important mais au pouvoir d'expression politique inexistant – situation imposée par l'ordre social confucéen qui considère la classe des marchands comme la dernière au sein de la hiérarchie sociale, puisqu'elle privilégie d'abord l'aristocratie, puis les religieux, les militaires (les samourais) et les grands propriétaires terriens. Malgré son absence de la vie politique, la classe des citadins a un réel poids culturel. Ils sont presque contraints à développer leur propre culture, faisant appel à des écoles picturales qui travaillent presque à contre-courant des traditions émanant du *shogunat* ou de l'aristocratie –

Kyoto reste la capitale impériale. On observe à ce moment une évolution du mécénat artistique, du fait de la nouvelle donne économique et donc, culturelle. La période est propice à l'émergence de nouveaux mécènes, issus de la classe citadine, qui s'expriment avec d'autant plus d'énergie qu'ils trouvent là l'une des uniques voies qui leur soient permises.

**Art Absolument** : Le fait qu'ils soient de nouveaux acteurs au sein de la vie économique leur donne-t-il le désir de créer un art à l'encontre de la tradition – un art décalé, subversif ?

**Hélène Bayou** : Cette situation est ambiguë. Elle se comprend en un premier mouvement qui consiste à faire le choix d'une école de peintres qui soit susceptible d'illustrer leurs centres d'intérêts divergents, avant même que l'*ukiyo-e* n'existe. On trouve en germe tout le vocabulaire des "images du monde flottant" dans le travail des "peintres de ville", les *machi eshu*, qui restent anonymes jusqu'à la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces artistes, qui travaillent en atelier, représentent, dans leurs œuvres, les centres d'intérêt et les modes de divertissement des habitants d'Edo pendant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette nouvelle école, qui correspond en ce sens à une demande bien précise, constitue une source d'enseignement extrêmement riche : on voit par exemple se dessiner le premier intérêt pour le théâtre *kabuki*. Toute son évolution peut se suivre grâce au travail de ces peintres de ville : ceux-ci représentent pour la première fois sur de grands paravents les danses extravagantes d'*Okuni*, prêtresse d'un sanctuaire *shinto*. En 1629, un décret shogunal interdit tout spectacle féminin et se fait jour un *kabuki* d'éphèbes, de jeunes hommes, lui-même remplacé dès 1653 par un *kabuki* d'acteurs adultes, qui doivent faire valoir des qualités dramatiques. Les directeurs de théâtre sont obligés à ce moment de représenter des pièces qui détiennent une véritable trame dramaturgique, au-delà des intermèdes de danses séduisantes. Il s'agit d'un phénomène essentiel qui caractérise la littérature de l'époque Edo, et dont on peut retracer l'histoire précise à travers le travail des peintres de ville. Ces représentations picturales du *kabuki* permettent d'observer par ailleurs l'évolution de la scène, des acteurs, mais également des spectateurs. Différentes catégories de la société assistent à ces pièces théâtrales : la hiérarchie sociale détermine la position dans la salle et parfois la qualité de l'écoute semble varier d'un lieu à l'autre.

Ces peintres vont ainsi s'attacher à mettre en scène les amusements, ce qui fait suite à une tradition médiévale ancienne. On voit dans cette perspective comment



Hishikawa Moronobu.  
Femme se retournant.  
Kakemono, encre et  
couleurs sur soie,  
70,6 x 26,5 cm.  
Collection particulière

l'époque médiévale porte les germes de toute la culture japonaise qui va se développer de manière bien différente au XVII<sup>e</sup> siècle. Déjà les peintres traditionnels japonais du courant Yamato-e et de l'école Tosa privilégiaient la thématique du divertissement, bien que dans une optique différente. Ces peintres, indépendamment de toute influence chinoise, s'attachaient à représenter le folklore, les traditions japonaises (les occupations des douze mois, les festivals des quatre saisons...), toujours dans la préoccupation du passage des saisons au sein de la nature, et donc à dépeindre les changements opérés sur le paysage. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut considérer que ce type de peinture trouve un prolongement dans la peinture de genre, avec un léger décalage cependant dans la mesure où l'intérêt se concentre sur les catégories sociales et leurs occupations. Enfin, peu à peu, il semble que les peintres se focalisent essentiellement sur les figures humaines au détriment du contexte général du paysage. Entre 1600 et 1660, s'opère cette transition graduelle et essentielle d'une peinture qui se concentre de plus en plus sur les représentations humaines : on quitte la représentation du divertissement en tant que phénomène social (festivals, spectacles de kabuki, poursuites de chiens...) pour mieux se centrer sur l'homme lui-même. Il s'agit davantage d'une représentation de l'individu, de sa place et, en ultime analyse, de ses sentiments.

**Art Absolument :** La période d'Edo correspond à la création urbaine de quartiers liés au désir. En quoi ces derniers consistent-ils ?

**Hélène Bayou :** Cette culture se développe en effet essentiellement à Edo qui, avec ses classes citadines, va privilégier, parmi les divertissements, le kabuki (lequel se voit assigner des quartiers spécifiques) et la fréquentation des courtisanes. Le commerce des courtisanes ne correspond pas à un phénomène nouveau dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle, puisque l'existence de celles-ci est attestée déjà au VIII<sup>e</sup> siècle. Au cours de l'époque médiévale, la courtisane a un statut itinérant, œuvrant en particulier dans des zones de passages, de carrefours, situées à l'intérieur du Japon. Ces dernières fréquentaient ainsi des voies importantes qui traversaient le pays, ou œuvraient sur des bateaux, accostant certaines embarcations. Ce phénomène offre une belle traduction, concrète, de l'image du "monde flottant". À ce statut itinérant, succède au cours du XVII<sup>e</sup> siècle un statut plus institutionnalisé, s'accompagnant de la création de quartiers particuliers, rassemblant maisons de thé et maisons closes. L'intelligence du gouvernement shogunal réside bien dans cette permission octroyée au développement du commerce des courtisanes, mis dans le

même temps sous contrôle officiel par un phénomène induit de ségrégation. Si quelques quartiers de plaisir disséminés échappent à l'autorité gouvernementale, les grands quartiers de plaisir, tels que le *Yoshiwara* (littéralement "la plaine des roseaux") à Edo par exemple, enclos dans une enceinte, demeurent sous le regard de l'État qui tente d'en régler l'effervescence.

**Art Absolument :** Cela signifie-t-il que les critères moraux liés aux quartiers de plaisir ne sont pas l'essentiel mais que, en revanche, il y a nécessité absolue de les codifier ?

**Hélène Bayou :** La seule contrainte est de préserver l'ordre social. Dans cet objectif, il est nécessaire que les quartiers soient contrôlés et restreints à des limites précises. C'est une manière pour le pouvoir gouvernemental de fermer les yeux, mais surtout de les tolérer de manière extrêmement intelligente. Tout au long de l'époque d'Edo, sont publiés des édits qui visent notamment le kabuki et la fréquentation des courtisanes. Ce sont là des tentatives de réfréner la puissance expressive d'une catégorie sociale résolument optimiste, en phase avec une période de prospérité économique. Les tentatives récurrentes de codifications sont à comprendre dans cette perspective ; le shogunat fait valoir par exemple son autorité par l'instauration de mesures somptuaires visant la possession ou le port de tout signe ostentatoire de richesse limité en fonction des catégories sociales (port de vêtements brodés d'or, utilisation de vaisselle laquée luxueuse...). Mais ces réformes, qui affecteront également au XVIII<sup>e</sup> siècle l'édition des estampes, vont être malgré tout souvent contournées...



Isoda Koryusai.  
*Courtisane et ses suivantes.*  
Vers 1780, kakemono,  
encre et couleurs sur soie,  
99,2 x 32,1 cm.  
Collection particulière.

**Art Absolument :** Pensez-vous que l'art japonais qui, dans un premier temps, →

est directement issu de la civilisation chinoise n'est pas dans une certaine mesure contraint à être dans un constant décodage ou nouvel encodage de ce qui le constitue – comme si l'art de "la surface" du Japon était comme un degré second, un jeu avec les profondeurs de l'art chinois ?

**Hélène Bayou** : Il y a deux points essentiels dans cette interrogation. Dans un premier temps, il s'agit de la question du décodage, qui est essentielle. Toute l'histoire de l'art japonais est traversée par un va-et-vient constant entre la Chine et le Japon, sans oublier la Corée : ces influences qui transitent passent par la Corée et se chargent d'éléments supplémentaires qui apportent des nuances. Il y a effectivement une présence extrêmement forte du continent, du voisin chinois qui, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque de Nara, a un poids déterminant non seulement dans l'élaboration de l'art mais aussi de la culture japonaise en général : adoption du bouddhisme dès le VI<sup>e</sup> siècle, emprunt de l'écriture, structuration de l'État, jusqu'au dessin du plan de la capitale... Il y a ainsi des moments d'échanges marqués et parfois presque excessifs : l'époque de Nara, mais aussi celle de Kamakura (XIII<sup>e</sup> siècle) ou celle de Muromachi aux XV-XVI<sup>e</sup> siècles ; c'est par exemple à ce moment qu'un grand courant de peinture à l'encre de Chine se développe au Japon, largement inspiré de précédents chinois, qui avaient valeur de modèles aux yeux des élites religieuses et militaires du Japon. Ces moments d'emprunts intenses alternent avec des périodes de fermeture, de "retour sur soi" du Japon. On peut interpréter ces moments comme les temps nécessaires à l'élaboration d'un vocabulaire esthétique et culturel autonome. Le Japon se nourrit de ses emprunts chinois mais s'en détache en des mouvements de réflexion autonome et indépendante. Cela dit je ne pense pas que le Japon soit constamment dans un rapport de décodage : ces intervalles introspectifs, qui permettent de "digérer" ces emprunts, sont aussi des moments où il va chercher dans sa propre culture les moyens d'élaborer un langage autochtone. La poésie de l'époque de *Heian* se développe certes à un moment où l'écriture et la grammaire chinoises sont totalement intégrées au Japon, et pratiquées notamment par les autorités politiques et religieuses ; cependant, parallèlement à cet ancrage solide de la culture chinoise, se met en place une nouvelle littérature, en particulier sous l'impulsion des femmes, presque marginale. Je pense que le contexte de l'époque d'Edo autorise de nouveau une affirmation de la spécificité japonaise, qui ne vient pas de cette frange féminine de la population mais bien de la classe citadine. Le *kabuki* est ainsi l'exemple d'un théâtre fondamentalement japo-

nais. De la même manière, le style pictural qui se développe autour de l'*ukiyo-e* est un genre tout à fait japonais, qui n'est en rien redevable à la peinture chinoise.

**Art Absolument** : Les paravents et les estampes constituent les deux supports privilégiés de ce nouveau style pictural présentés à l'exposition. Quelles en sont les caractéristiques ?

**Hélène Bayou** : Les paravents de l'exposition ont été choisis de manière à mettre en lumière le passage de la peinture de genre – qui existait bien avant la période de l'*ukiyo-e* – à la peinture du monde flottant. Ils font valoir une transition des représentations de paysages célèbres, dont la célébration induit la figuration des personnages, à des représentations de festivals, puis à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, des danseuses elles-mêmes ou des courtisanes. Progressivement, on restreint le sujet du peintre à la représentation du personnage lui-même. Les paravents exposés permettent dans ce sens de scander l'époque Edo : le début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des représentations de sites célèbres comme *Ama-no-Hashidate* ou *Higashiyama*, célèbre pour la floraison de ses cerisiers. Ce sont des thèmes qui existent déjà dans la poésie du XI<sup>e</sup> siècle ou dans la peinture à l'encre du XVI<sup>e</sup> siècle : il s'agit des *meisho*, les "lieux célèbres" qui, pour des raisons esthétiques voire mythiques font partie d'un imaginaire collectif, ce qui entraîne des pèlerinages (dénués de sens religieux) à certains moments de l'année pour les admirer. Le simple fait d'admirer la beauté des paysages justifie le rassemblement et la communion mais dans une perspective complètement profane. Il s'agit de rituels esthétiques profondément ancrés, de goûts esthétiques qui transparaissent à travers l'ensemble de la création picturale japonaise. C'est à partir de cette idée des lieux célèbres, de l'attachement à des instants précis des saisons, que se développe la peinture du monde flottant, une peinture du divertissement. La préface à l'*Ukiyo Monogatari*, le "*Dit du monde flottant*", publié en 1661, constitue en quelque sorte l'acte de naissance de ce nouveau courant pictural. Ce roman d'Asai Ryoï fait référence en histoire de l'art dans la mesure où il traite de cette philosophie liée à une quête du divertissement pour le divertissement, qui peut consister selon ses termes à "se laisser flotter comme la gourde flotte au fil de l'eau". Dans cette optique, s'inscrit la coutume de la contemplation des lieux, des paysages, des saisons dans toute la beauté éphémère que la nature implique. L'art japonais consiste en ce sens en une capture de ces instants de beauté, en une aptitude à percevoir l'éternel dans le transitoire. Prolongeant cette réflexion, c'est le désir qui, au sein de





Anonyme.

*Divertissements à Higashiyama.*

Début du XVII<sup>e</sup> siècle, paire de paravents à six volets (détail), couleurs et or sur papier, 83,3 x 273 cm chacun. Fondation Kôzu Kobunka, Kyoto.

l'*ukiyo-e*, est décrypté, parce qu'il est par essence éphémère et flottant. Si cette idée de la beauté éphémère et de l'impermanence de toutes choses constitue l'essence de l'esthétique et de la conscience japonaises, cette mise en avant de la dimension désirante constitutive de l'individu représente l'aspect totalement innovateur de l'*ukiyo-e*. C'est le premier courant qui érige le désir comme thématique littéraire et picturale fondamentale.

**Art Absolument** : Quelles techniques utilise-t-on pour créer un paravent ?

**Hélène Bayou** : C'est une technique qui n'est pas propre à l'*ukiyo-e*. Le format paravent, dont on a des traces d'ores et déjà par les représentations encloses dans les rouleaux du XI<sup>e</sup> siècle, a été importé de la Chine. Plusieurs épaisseurs de feuilles de papier sont tendues sur un châssis de bois articulé en plusieurs volets et constituent la surface picturale. Celle-ci est revêtue la plupart du temps de feuilles d'or, dont le fond peut être animé de reliefs ; les couleurs, à base de pigments minéraux et végétaux, sont appliquées sur le papier et/ou sur la feuille d'or. Le montage final est constitué de brocards de soie que l'on retrouve aussi sur les *kakemono* (rou-

leaux verticaux), et agrémenté d'un ultime "cadre" en bois laqué. C'est un format horizontal qui impose une lecture de droite à gauche, avec des compositions se déployant à la manière des *makimono*, ces longs rouleaux horizontaux. On retrouve dans le traitement des paysages les mêmes constantes : pour contempler un paravent, le regard doit parcourir la composition de droite à gauche. Cependant, on note une distinction entre le rouleau, qui exige une manipulation, et le paravent dont la scène est d'emblée donnée dans son entier. De plus, il ne faut pas oublier que les paravents sont conçus pour la plupart par paires. La composition se lit donc dans sa totalité en l'espace de deux paravents. La présence d'un unique paravent restreint à une lecture incomplète et brise le véritable équilibre de la peinture. L'emprunt à de grandes collections japonaises, publiques ou privées, est un fait essentiel de l'exposition dans la mesure où il permet de mieux appréhender cette dimension.

**Art Absolument** : On sait que les premiers textes imprimés – en particulier religieux – l'ont été grâce à la technique de la gravure et que l'illustration de ces mêmes textes a donné naissance à l'estampe. Mais comment cela s'est-il développé exactement ? →

**Hélène Bayou** : La technique de l'impression sur bois fut effectivement importée de Chine aux VII-VIII<sup>e</sup> siècles en même temps que le bouddhisme, la xylogravure étant le meilleur moyen de diffuser des textes et des images le plus largement possible. Au Japon, cette technique s'est essentiellement cantonnée au contexte religieux jusqu'à l'époque d'Edo. Les artistes du monde flottant vont permettre à la technique de la gravure sur bois, de l'estampe, de s'échapper de ce carcan religieux pour lui donner une toute autre dimension, qui passe par la littérature. Les ouvrages imprimés alors dans ce contexte sont des livres, presque des romans populaires, des romans illustrés très attendus du public d'Edo, dans la mesure où ils s'adressaient à l'imagination de ses commanditaires. Ses romans ne puisaient plus leurs sources d'inspiration dans une thématique classique d'origine chinoise, celle de l'aristocratie ou de la classe guerrière, mais traitaient bien au contraire des faits divers de la ville d'Edo et de ses quartiers de plaisir. Ces ouvrages destinés au grand public ne sont à cette époque pas considérés comme des œuvres d'art mais comme des productions littéraires populaires. Les premiers livres de Moronobu, premier artiste de l'*ukiyo-e* à avoir apposé son nom sur ses peintures et estampes, contribuèrent beaucoup au développement du livre illustré. L'imbrication entre le texte et l'image (que l'on retrouve actuellement dans la pratique des manga) s'inscrit profondément dans la culture japonaise. Il y a une véritable correspondance graphique entre le croquis et l'idéogramme ; c'est un travail très sophistiqué et contemporain de mise en page qui permet par exemple d'isoler le croquis par la disposition judicieuse de nuages ou d'accolades.

**Art Absolument** : L'estampe serait donc fondamentalement un art de l'illustration ?

**Hélène Bayou** : Je pense que dans un premier temps, elle a été un art de l'illustration, sans notion péjorative, car il s'agit d'une recherche très pointue sur la manière d'accorder texte et image. La réflexion sur les liens entre texte et image, qui bénéficie là encore d'un héritage culturel fort, est récurrente en Extrême-Orient. Les ouvrages de l'*ukiyo-e* le démontrent de manière particulièrement flagrante en dépassant le cadre de l'illustration. Moronobu est aussi le premier à avoir édité des estampes en feuilles séparées, phénomène révolutionnaire des années 1680 qui consiste à quitter le champ du livre illustré pour créer des images qui existent par elles-mêmes. Ces images autonomes sont vendues par le biais de l'éditeur qui avait un rôle très important en tant que commanditaire et en suggérant les sujets des livres et des estampes isolées aux artistes. On parle en effet du

quatuor de l'estampe : l'éditeur va proposer un thème susceptible d'avoir du succès, l'artiste crée son dessin, puis fait appel à un graveur dont le travail complexe est essentiel, pour en dernier lieu faire intervenir l'imprimeur, qui effectue un ultime travail de mise en couleurs. Selon les artistes, la participation au suivi des étapes qui succèdent à la réalisation du dessin préparatoire est plus ou moins importante. On pense, par exemple, que Harunobu est le premier auteur à avoir créé des estampes totalement polychromes. Moronobu n'effectue que des estampes en noir et blanc avec, dans de rares cas, des touches de couleurs ajoutées au pinceau. Les "primitifs", artistes qui vont succéder à Moronobu, continuent à imprimer en noir et blanc et posent les couleurs à la main. Ce sont finalement des œuvres qui ont un statut intermédiaire entre peinture et estampe. L'impression permet de publier en plus grand nombre et de diffuser beaucoup plus largement. La quête de la polychromie n'aboutit qu'en 1765 avec Harunobu, qui apporte une technique exceptionnelle. Il assure le passage à l'"image de brocard" (*nishiki-e*), l'estampe polychrome. Edo s'est beaucoup construite en rivalité avec Kyoto, lieu de résidence de l'Empereur et détentrice de la culture traditionnelle japonaise. Durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, Edo s'est énormément enrichie, mais a souffert d'un certain complexe culturel à l'égard de Kyoto. L'estampe polychrome, qui naît à Edo, est appelée "image de brocard" par allusion aux somptueux brocards tissés à Kyoto, et parce qu'on espère qu'elle va permettre à Edo de rivaliser de sophistication et de culture avec l'ancienne capitale. Ce passage à la couleur se fait dans un cadre particulier, celui de cercles privés de poètes, compositeurs de haïkus, cercles qui mêlaient des classes culturelles variées d'Edo, comptant des membres de la classe guerrière à de riches marchands, tous liés par leur passion pour le *haiku*, et qui avaient coutume d'échanger des calendriers au moment du nouvel an. On est en effet encore à l'époque du calendrier lunaire dans lequel alternent des mois de 30 jours et des mois de 29 jours, avec tous les trois ans un mois intercalaire. Il fallait donc nécessairement éditer des calendriers très succincts avec une liste des mois courts et des mois longs. Ainsi échange-t-on des "images de calendriers", *egoyomi*, de plus en plus sophistiquées. De là, naît une espèce de surenchère décorative et technique qui traduit une émulation qui va permettre à l'estampe polychrome d'émerger. C'est sous l'égide d'Harunobu, principal artiste à qui on commandait ces images de nouvel an, et grâce au soutien des cercles littéraires, que naît la technique de l'estampe polychrome. Cette situation explique la forte implication littéraire et poétique dans l'art de Harunobu : les premières images

publiées en 1765-1766 entièrement polychromes le sont grâce à une invention assez judicieuse, le "kento", un angle droit marqué sur chaque planche d'impression, repère qui permet de multiplier les planches d'impression sans risque de décalage de l'estampe. À partir du moment où cet angle droit, gravé au même endroit sur chaque planche, est obtenu, on peut donc multiplier les couleurs. Il s'agit d'une invention qui fonde la nouvelle technique de l'estampe polychrome. Harunobu est très imprégné de poésie, de littérature, de références classiques finalement assez intellectuelles et va au-delà des préjugés traditionnels de l'époque qui considèrent l'*ukiyo-e* comme un art populaire. En effet, à travers ses images transparaissent de nombreux aspects de la culture japonaise classique et de la culture chinoise, par le biais de parodies. On passe par des rébus, des jeux de mots et des superpositions de deux images : sous les traits de courtisanes de 1765 sont représentés des sujets classiques, des portraits de poétesses célèbres, des portraits de personnages célèbres avec parfois aussi une dimension humoristique. Ces implications existentielles, ces références assez récurrentes à une culture classique, lesquelles étaient celles de l'aristocratie, témoignent d'un art de l'*ukiyo-e* beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. C'est une manière habile de cette classe d'exprimer un langage pictural qui lui est propre tout en montrant qu'elle possède les atouts d'une culture japonaise classique.

**Art Absolument** : Y a-t-il une dimension délibérément transgressive dans l'aspect ludique de cet art, dont les sujets sont étroitement liés aux quartiers de plaisir, comme nous le démontre le théâtre du kabuki, notamment à travers les rôles féminins joués par des hommes ?

**Hélène Bayou** : La dimension transgressive de l'*ukiyo-e* et en particulier de l'estampe est en effet tout à fait essentielle. La transgression se manifeste de différentes manières selon les artistes : par la poésie avec Harunobu et d'une manière plus crue, plus réaliste avec Utamaro, à la fois dans ses productions érotiques et ses portraits de courtisanes. Utamaro prend le risque, par exemple, de décrire les courtisanes en les nommant, attention jusque-là inexistante et qui donne un véritable statut au modèle, perçu désormais comme une personnalité à part entière. Ces portraits sont dotés d'une dimension psychologique très importante qui donne une grande profondeur à la peinture : cet aspect se perçoit particulièrement à travers une de ses séries, *Les cinq couleurs d'encre du quartier nord*, qui est en fait le Yoshiwara, le quartier de plaisir d'Edo. Utamaro dépeint de manière saisissante les cinq catégories de prostituées que l'on

rencontrait au Yoshiwara. Ces portraits en gros plan, en buste, focalisés sur le visage du personnage, font preuve d'une technique de représentation révolutionnaire qui sera reprise par Sharaku dans le champ du kabuki. L'artiste décrit des courtisanes de très haut rang qu'il représente presque comme des princesses, tandis que les prostituées de plus bas étages sont empreintes d'une dimension pathétique, un aspect tout à fait inhabituel dans ce genre de portraits, qui touche là à une dimension humaine, réaliste, et qui ne néglige en aucun cas les conditions de vie misérables de ces femmes. C'est peut-être ici que repose l'aspect transgressif de la peinture d'Utamaro : l'image de la courtisane détient une aura particulière chargée de séduction. Par cette représentation singulière, Utamaro est le premier à mettre en évidence une réalité plus vraisemblable de la vie de ces femmes. De la même manière, la mise en images du kabuki se fonde sur une tradition picturale, débutant avec la représentation de jeunes acteurs masculins à partir de 1629, puis d'acteurs plus mûrs à partir de 1653 qui sont les figures principales de l'*ukiyo-e* au même titre que les courtisanes. Les acteurs ont en effet un véritable pouvoir de séduction, dans une véritable dimension ambivalente, aussi bien auprès des spectateurs masculins que féminins. Il y a dans ce contexte un véritable jeu de travestissement. Une catégorie des acteurs se spécialise dans des rôles féminins, les *onnagata*. À l'époque d'Edo, ce sont d'ailleurs des acteurs qui vivent en dehors de la →



Kiyonaga Torii.  
*Le treillage.*  
 Estampe, 54 x 41,5 cm. Musée national  
 des Arts asiatiques – Guimet, Paris.



scène comme des femmes : ils considéraient en effet que pour retranscrire sur scène la totalité d'une essence féminine, il était nécessaire d'être au cœur de la sensibilité féminine, d'incarner la réalité féminine au quotidien. La beauté du kabuki réside dans une sublimation du travestissement : c'est plus un art de l'évocation et de la connotation que de la représentation triviale. C'est un travestissement abstrait, intellectualisé : le costume féminin et le maquillage sont certes importants, mais rien dans les gestes n'est outrancier. Le terme de travestissement dans son sens occidental n'est finalement pas tout à fait adapté pour désigner le costume de l'*onnagata*. La pose, les gestes, les intonations évoquent une imitation beaucoup plus subtile, qui exprime une sorte d'incubation de l'idée de féminité. Sharaku le met en évidence de manière émouvante à travers ses estampes (1794-95). C'est un artiste énigmatique qui apparaît en 1794 pour disparaître dix mois après en 1795, livrant des chefs-d'œuvre absolus.



Katsukawa Shunkō.

*Iwai Hanshirō IV en marionnettiste.*

Vers 1785, kakemono, encre et couleurs sur soie, 97,3 x 37,9 cm. Collection particulière.

**Art Absolument** : Le jeu sur la multiplicité des points de vue, l'espace précaire, "flottant", lié à la mise en place des paravents ou des cloisons coulissantes, l'ambiguïté sur l'identité sexuelle, le primat de la surface sur la profondeur, créent-ils une représentation érotique spécifique ?

**Hélène Bayou** : Les "images de printemps" (shunga), comme on dénomme les images érotiques au Japon, sont de fait totalement modelées, dans leur parti pris de composition, par les principes majeurs de l'espace japonais et de sa représentation picturale. Et l'existence de paravents, parois coulissantes, stores de pailles, bref de cloisons qui par essence sont vécues comme transitoires et mouvantes, susceptibles de recomposer l'espace à l'infini, contribue largement à l'élaboration de ce langage spécifique de l'imaginaire érotique japonais. Ces cloisons permettent par exemple des ouvertures singulières sur certaines scènes et, curieusement, l'implication du spectateur, presque à son insu, dans le dispositif scénique. Comme s'il était assimilé à ce fameux 3<sup>e</sup> personnage récurrent au sein des shunga qui, surgissant de derrière un paravent ou dissimulé par une cloison, découvre les ébats amoureux des deux protagonistes principaux. C'est un espace mouvant qui est représenté, flottant si l'on veut, en tout cas dont les limites fluctuent.

Paradoxalement, certaines séries d'estampes (je pense en particulier à Utamaro ou Eisho vers 1800) vont s'appliquer à souligner la rigidité du cadre même de l'estampe, de son format. Leurs compositions, les étreintes de corps qui semblent souvent se fondre l'un dans l'autre, paraissent contenues et presque à l'étroit à l'intérieur des marges de l'estampe. Ce cadre-là n'est ni fictif ni fluctuant, et il institue probablement une distance entre le spectateur et les scènes ainsi encloses ; il souligne, de la même manière que la disproportion de certaines parties anatomiques, la dimension fantaisiste et finalement ludique de cet art. Quant au mode de représentation des corps, il exclut bien sûr la pratique des modelés, des jeux d'ombres et de lumières. Il s'agit, plus que d'un art de la surface, d'un art du cerne, du contour ; le volume corporel et la sensation du mouvement n'émanent que de la ligne et des contrastes de textures (entre celles de la peau et des draperies de soie par exemple). En ce sens, la représentation érotique dans ces shunga en appelle peut-être plus à l'imagination qu'il n'y paraît, dans la mesure où le spectateur est conduit à recomposer l'image à partir de codes définis, et où les corps ne sont jamais, sauf cas exceptionnels, totalement dénudés. ■