

Le mouvement shin hanga, entre héritage japonais et emprunts occidentaux

Hybridation artistique dans le Japon de la première moitié du XXe siècle

Auteur : Mernier, Gaëlle

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24672>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie



Le mouvement *shin hanga*, entre héritage japonais et emprunts occidentaux

Hybridation artistique dans le Japon de la première moitié du XXe siècle

Volume I : texte

Gaëlle MERNIER

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2024-2025

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie



Le mouvement *shin hanga*, entre héritage japonais et emprunts occidentaux

Hybridation artistique dans le Japon de la première moitié du XXe siècle

Volume I : texte

Gaëlle MERNIER

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2024-2025

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier ma promotrice, la professeure Julie Bawin, pour m'avoir transmis son intérêt pour la période contemporaine, pour m'avoir guidée avec rigueur tout au long de ce travail et pour avoir accepté d'en assurer la direction.

Je remercie les membres de mon jury, Nathalie Vandepierre et Andreas Thele, pour le temps précieux qu'ils vont consacrer à la lecture de ce travail de fin d'études.

Je remercie également Alix Nyssen pour sa disponibilité et ses conseils précieux.

Enfin, je souhaite exprimer toute ma gratitude à ma famille et à mes amis pour leur soutien indéfectible tout au long de ces six années d'études. Merci à ma maman pour avoir relu mes travaux avec attention et intérêt, et pour m'avoir soutenue tout au long de ce parcours, tout comme mon papa, même lorsqu'il ne comprenait pas toujours ce que j'étudiais. Merci à ma mamie, qui m'a encouragée à suivre ce chemin littéraire. Et un immense merci à mon amoureux, Axel, pour sa présence constante, son soutien au fil des années, et sa manière de toujours me tirer vers le haut. Enfin, je remercie mes amis, en particulier Hortense, et toutes les belles rencontres faites à l'université, qui ont contribué à faire de ces années une expérience inoubliable.

Avertissement

Dans le cadre de ce travail de fin d'études, la convention japonaise de présentation des noms a été respectée. Conformément à l'usage traditionnel au Japon, le nom de famille précède le prénom. Par exemple, l'éditeur Watanabe Shōzaburō est désigné par son nom de famille Watanabe, suivi de son prénom Shōzaburō. Ce choix s'inscrit dans une volonté de respecter les traditions culturelles japonaises et d'offrir une lecture fidèle des sources et des œuvres étudiées. Cette règle connaîtra toutefois quelques exceptions, notamment pour certains artistes dont le prénom est devenu, avec le temps, leur nom d'usage dans les écrits francophones ou internationaux. Ainsi, des figures comme Hokusai, Hiroshige ou Utamaro seront désignées par leur prénom d'artiste, conformément à l'usage courant qui s'est imposé pour les évoquer.

Il est important de préciser que l'auteur ne maîtrise pas la langue japonaise. Par conséquent, une partie significative de la recherche académique et des sources primaires rédigées en japonais n'a pas pu être consultée directement. Ce travail repose principalement sur des publications disponibles en français et en anglais. Bien que cet accès partiel puisse constituer une limite, tout a été mis en œuvre pour garantir une analyse rigoureuse en s'appuyant sur des études reconnues.

Enfin, certains termes japonais ont été conservés dans leur langue d'origine. Cette décision repose sur le fait que ces mots ne possèdent pas toujours d'équivalent précis en français. Afin de ne pas alourdir le texte, ces termes apparaissent en italique et sont répertoriés dans un glossaire disponible en annexe 1 (cf. p. 116) de ce travail.

Introduction

Le *shin hanga*, littéralement « nouvelle estampe », s'inscrit dans une volonté de revitaliser l'art de l'estampe japonaise au début du XXe siècle. Sous l'impulsion d'éditeurs comme Watanabe Shōzaburō (1885-1962) et d'artistes tels que Hashiguchi Goyō (1880-1921) ou Kawase Hasui (1883-1957), ce mouvement propose une fusion entre les techniques traditionnelles de l'*ukiyo-e* et des influences esthétiques occidentales. Ces estampes, où la lumière, la perspective et le réalisme prennent une place prépondérante, témoignent d'une hybridation artistique, reflétant à la fois l'attachement aux traditions japonaises et l'ouverture aux courants modernes venus d'Occident. Le *shin hanga* incarne une tentative de réinvention de l'estampe traditionnelle à un moment charnière, où l'art occidental occupe une place de plus en plus visible dans le paysage artistique japonais.

Ce travail de fin d'études s'attache à analyser l'impact des courants artistiques venus d'Occident dans cette réinvention culturelle, en explorant les influences croisées qui ont façonné l'esthétique singulière du *shin hanga*. En croisant l'histoire de l'art et l'étude des échanges interculturels, cette recherche ambitionne de mettre en lumière les dynamiques à l'œuvre dans la constitution du *shin hanga*, tout en réinscrivant ce mouvement dans le contexte plus large des interactions artistiques entre le Japon et l'Occident au tournant du XXe siècle. En outre, cette étude s'efforcera d'analyser les œuvres majeures des artistes du *shin hanga* afin de mettre en lumière les emprunts explicites ou implicites à l'Occident. Si des parallèles évidents existent, il convient de dépasser toute forme de lecture formelle pour interroger les motivations culturelles et esthétiques qui sous-tendent ces emprunts. Enfin, cette recherche s'inscrit dans une perspective plus large visant à comprendre comment l'art, dans un contexte de mondialisation naissante, devient un terrain d'échange et d'influence mutuelle. Le *shin hanga*, souvent perçu comme le dernier souffle de l'estampe japonaise traditionnelle avant l'avènement des médias modernes, pourrait ainsi apparaître comme un témoignage de cette période de transition, où le Japon oscillait entre affirmation identitaire et fascination pour l'Occident.

À l'origine, cette recherche ambitionnait d'étudier uniquement l'influence du japonisme sur le mouvement *shin hanga*. L'idée était d'analyser comment la réception occidentale de

l'art japonais, à travers le phénomène bien connu du japonisme, aurait pu, en retour, inspirer certains artistes japonais. Et de fait, la littérature scientifique sur le japonisme est abondante. Citons, entres autres, l'ouvrage *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*¹, publié en 2001 par Siegfried Wichmann, qui retrace les racines du mouvement, ainsi que le recueil *Japonismes*², dirigé par Olivier Gabet et publié en 2014, qui en examine les multiples facettes dans le champ des arts plastiques. Tous deux ont été utilisés dans ce travail.

Mais malgré la richesse des sources portant sur le japonisme, cette piste s'est rapidement heurtée à plusieurs limites. D'une part, les artistes liés au japonisme participent en réalité à des courants artistiques bien plus larges. Ainsi, Claude Monet (1840-1926), Paul Gauguin (1848-1903) ou encore Pierre Bonnard (1867-1947), pour ne citer qu'eux, ne peuvent être limités à cette seule étiquette : ils sont avant tout impressionnistes³ ou membres des avant-gardes modernes. Il devenait donc artificiel de restreindre cette étude au seul prisme du japonisme, tant ce courant est transversal et souvent intégré à d'autres démarches esthétiques. D'autre part, peu de travaux traitent directement de l'effet retour du japonisme sur la production artistique japonaise, rendant l'analyse difficile. La plupart des études se concentrent sur la fascination exercée par le Japon sur les artistes occidentaux, et non sur la manière dont les artistes japonais auraient pu s'appropriier, détourner ou répondre à ces regards.

Cette double impasse a conduit à l'élargissement de la problématique. Plutôt que de se restreindre à un phénomène bien circonscrit, ce mémoire propose d'explorer de manière plus large l'influence des grands courants artistiques occidentaux, impressionnisme, Art

¹ WICHMANN, Siegfried, *Japonisme. The japanese influence on western art since 1858*, Londres, Thames & Hudson, 2001.

² GABET, Olivier (dir.), *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

³ L'impressionnisme est un mouvement artistique né en France dans les années 1870, qui cherche à capturer l'atmosphère et les effets de lumière à travers des touches rapides et des couleurs vives, mettant l'accent sur la perception immédiate plutôt que sur la représentation détaillée.

nouveau⁴ ou encore postimpressionnisme⁵, sur les artistes du *shin hanga*. Ce choix permet aussi de tenir compte des échanges culturels concrets qui ont eu lieu, certains artistes du mouvement ayant voyagé à l'étranger, exposé aux États-Unis ou encore adapté leur production aux attentes du marché occidental. L'Occident, dans cette étude, ne se limite donc pas à l'Europe. Si la France, et en particulier Paris, joue sans conteste un rôle central dans les réseaux artistiques de l'époque, les États-Unis ont également joué un rôle essentiel dans la réception, la diffusion et parfois la transformation de l'estampe japonaise moderne.

Ce recentrage s'inscrit également dans une volonté plus large de questionner la manière dont l'histoire de l'art raconte ces échanges. Depuis la fin du XIXe siècle, l'influence du Japon sur l'Occident a largement été mise en lumière, au point de devenir un sujet classique : le japonisme a été abondamment commenté, exposé, analysé. À l'inverse, les influences occidentales sur l'art japonais moderne restent bien plus discrètes dans la littérature scientifique. Comme le souligne Sabine Savornin, deux visions opposées ont longtemps dominé : l'une consiste à penser que l'art japonais s'est développé de manière totalement autonome, protégé de toute influence extérieure, notamment à cause de la fermeture du pays ; l'autre considère au contraire que l'ouverture du Japon à partir de Meiji a entraîné une occidentalisation si massive qu'elle aurait vidé l'art japonais de sa substance⁶. Entre ces deux extrêmes, il est difficile de faire exister une lecture nuancée, fondée sur les échanges, les circulations.

Or, c'est précisément ce que propose le *shin hanga* : ni rupture totale avec la tradition, ni imitation des canons occidentaux, mais une esthétique de la synthèse. Un art du compromis, et parfois même de la tension entre deux héritages. En s'intéressant à

⁴ L'Art nouveau, apparu en Europe à la fin du XIXe siècle, se caractérise par des formes organiques, des lignes courbes et des motifs inspirés de la nature.

⁵ Le postimpressionnisme n'est pas un courant unifié mais plutôt un constat des limites de l'impressionnisme. Il regroupe une diversité de styles et de démarches qui préfigurent les avant-gardes du début du XXe siècle.

⁶ SAVORNIN, Sabine, *Du Japonisme et de la peinture. Ou des choix esthétiques japonais et français et de leurs influences réciproques*, Cergy-Pontoise, communication présentée au Colloque international Cultures Croisées Japon-France, 2006. Disponible sur <https://hal.science/hal-00258081v1>, consulté le 21 juin 2025, p. 11.

l'influence occidentale sur le *shin hanga*, ce travail de fin d'études cherche à éclairer un pan moins exploré de l'histoire de l'art japonais du XXe siècle.

Pour ce faire, l'analyse repose principalement sur trois ouvrages de référence, essentiels en raison du peu de publications disponibles sur le sujet : *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*⁷ de Brigitte Koyama-Richard (2021), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*⁸ dirigé par Chris Uhlenbeck (2018-2019), et *Shin Hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*⁹ dirigé par le même auteur (2022). Ces trois travaux, largement mobilisés au fil de cette recherche, offrent des analyses précieuses mais qui restent majoritairement descriptives. Ce mémoire cherche donc à en prolonger la réflexion en interrogeant la nature de l'hybridation à l'œuvre dans le *shin hanga*.

La structure de ce travail suit un fil à la fois chronologique et thématique. La première étape consiste en une contextualisation historique et culturelle de l'origine du dialogue artistique entre le Japon et l'Occident. La deuxième partie s'attarde sur la genèse du mouvement *shin hanga* et en particulier sur le rôle central de Watanabe Shōzaburō. La troisième partie examine les aspects esthétiques et techniques du *shin hanga*, caractérisé par une fusion entre héritage japonais et apports occidentaux. Cette section propose également une comparaison approfondie avec l'*ukiyo-e* classique, afin de souligner les innovations introduites par ce nouveau mouvement. Une analyse des figures emblématiques du mouvement est développée dans la quatrième partie, en s'attardant sur le travail de six artistes : Tsuchiya Kōitsu (1870-1949), Kawase Hasui, Natori Shunsen (1886-1960), Hashiguchi Goyō, Ishikawa Toraji (1875-1964) et Itō Shinsui (1898-1972). Leurs œuvres explorent une diversité de sujets, des portraits féminins aux paysages, certains inscrits dans une démarche résolument moderne, d'autres s'inscrivant dans une continuité stylistique plus classique. Le cinquième chapitre revient sur l'accueil du

⁷ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2021.

⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 2018-2019.

⁹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, Bruxelles, Musée Royal d'Art & d'Histoire, 2022-2023.

mouvement en dehors du Japon, des expositions aux marchands d'art, en passant par son influence sur des artistes occidentaux. Le dernier chapitre s'intéresse à la transformation du mouvement après 1945, à son déclin progressif, mais aussi à son héritage dans l'art contemporain japonais.

I. Aux origines du dialogue artistique entre le Japon et l'Occident

A. Premiers échanges entre le Japon et l'Occident

À l'aube du XIXe siècle, alors que le Japon est isolé du reste du monde depuis 1641¹⁰, le pays se retrouve sous pression étrangère. En effet, son isolement ne fait pas l'unanimité et l'archipel subit de nombreuses incursions sur son territoire dès 1792. Plusieurs raisons expliquent ces intrusions étrangères, notamment des raisons impérialistes et commerciales, mais les Occidentaux sont également attirés par la qualité des productions artistiques qu'ils ont pu acquérir par le biais du port de Nagasaki. Sans oublier le mystère planant autour du Japon, un pays fermé depuis des décennies ne peut qu'attiser la curiosité. Mais le *bakufu*, mécontent de voir le nombre d'incursions extérieures augmenter, va renforcer la sévérité sur l'entrée des étrangers. On parle de *Ikokusen uchiharairei* ou « ordre d'écarter les navires étrangers » : tout étranger qui débarque sur l'archipel se verra arrêté ou exécuté¹¹.

Malgré les efforts du gouvernement, les violations de territoire se multiplient et l'ouverture du pays devient inévitable. Le coup de grâce est donné par le commodore Matthew Perry (1794-1858) qui entre, avec ses forces armées, dans la baie d'Uraga en juillet 1853, sous les ordres du président américain Millard Fillmore (1800-1874). Ce premier échange entre les États-Unis et le Japon se déroule dans un semblant de courtoisie. Le commodore Perry remet au *shōgun* une lettre du président américain demandant l'ouverture des relations diplomatiques et commerciales entre les deux nations. Cette lettre insiste sur les intentions pacifiques du gouvernement américain. Le commodore annonce qu'il reviendra plus tard pour connaître la réponse du Japon. Il revient l'année suivante dans la baie d'Edo avec des forces supérieures aux précédentes et le *shōgunat* Tokugawa s'avoue vaincu par la pression étrangère. Le 31 mars 1854, le *shōgun* signe le traité de Kanagawa et, à nouveau, le Japon s'ouvre au reste du monde¹².

¹⁰ KOZYREFF, Chantal, *Tradition et transition. Le Japon de 1842 à 1912*, Bruxelles, Tour japonaise/Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1998, p. 14.

¹¹ CALVET, Robert, *L'histoire du Japon. De la préhistoire aux enjeux contemporains*, Malakoff, Armand Collin, 2022, p. 214-216.

¹² SOUYRI, Pierre-François, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, p. 426-427.

Un traité qui va ouvrir la voie à la signature du traité des Cinq nations qui vise à développer les relations commerciales de l'Angleterre, de la Russie, des Pays-Bas et de la France avec l'archipel nippon¹³.

Malgré un isolationnisme officiel de près de trois siècles, de nombreux Japonais ont une idée de ce qui se passe au-delà de leurs frontières. À la fermeture du pays, le gouvernement interdit la diffusion et l'importation de livres occidentaux, mais cette restriction est partiellement levée en 1720, à condition que les ouvrages n'évoquent pas le christianisme. Les Pays-Bas étant le seul pays occidental autorisé à commercer avec le Japon durant cette période, les livres hollandais deviennent alors une source essentielle d'information sur l'Europe. Cette influence est si significative que l'ensemble des savoirs scientifiques acquis à travers ces ouvrages est désigné sous le terme *rangaku*, signifiant littéralement « connaissances hollandaises »¹⁴. Une fois ouvert au monde, l'archipel s'efforce de préserver sa culture tout en menant à bien sa modernisation en veillant à valoriser ses traditions et ses valeurs. Dans ce contexte de transformation, une question fondamentale apparaît : quelle place accorder à ce qui vient de l'Occident ? Rares sont les Japonais qui prônent un rejet total mais tout aussi peu nombreux sont ceux qui soutiennent une occidentalisation excessive¹⁵. Une tension permanente entre tradition et modernité façonne l'identité japonaise à l'aube de cette nouvelle ère. Comme le souligne Pierre-François Souyri, malgré la volonté affirmée de préserver la culture japonaise, « modernisation et occidentalisation ont tendance à se confondre »¹⁶.

Pour certains auteurs comme Jacques Gravereau, le Japon moderne est né sous l'impulsion de l'empereur Meiji (1852-1912), dont l'avènement en 1868¹⁷ marque une rupture remarquable¹⁸. Cependant, Laurent Nespoulous nous prévient : l'idée d'un « Japon

¹³ GRAVEREAU, Jacques, *Le Japon au XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 23.

¹⁴ *Idem*, p. 21-22.

¹⁵ CALVET, Robert, *op. cit.*, p. 219-220.

¹⁶ SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, p. 33.

¹⁷ Cf. annexe 2, p. 119.

¹⁸ GRAVEREAU, Jacques, *L'Asie majeure. La révolution silencieuse de l'Asie orientale*, Paris, Éditions Grasset, p. 143.

contemporain » qui prend forme dans le discours historique japonais de la fin du XIX^e siècle est un piège intellectuel. Cette époque couvre près d'un demi-siècle et est composée d'une pluralité de temporalités et de mouvements contradictoires. Il ne faut donc pas la considérer comme un tout uniforme¹⁹.

Ainsi, le développement du *shin hanga* s'inscrit dans une période de transition où le Japon, récemment ouvert au monde après des siècles d'isolement, cherche à se positionner face aux influences occidentales. Entre la préservation de ses traditions et l'inévitable modernisation, l'archipel évolue à travers des dynamiques incompatibles.

À la même période en Europe, l'impact de cette ouverture est bien différent. Tandis que le Japon s'interroge et tente de redéfinir son identité face aux influences extérieures, les Occidentaux, fascinés par l'esthétique et le raffinement des arts japonais, s'approprient ces éléments pour enrichir leur propre création artistique. L'engouement suscité par l'archipel japonais captive particulièrement les élites et les cercles artistiques, qui y ont trouvé une source d'inspiration renouvelée.

Cet engouement pour l'Orient n'est pas un phénomène nouveau. Même durant la période de *sakoku*, des échanges limités mais significatifs avaient lieu via le port de Nagasaki, seul point de contact avec l'Occident via une délégation de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. La présence des Hollandais joua un rôle essentiel, permettant aux Japonais et aux Européens de conserver un lien. Ces rares objets d'art (tissus, laques, porcelaines, etc.) qui parvenaient en Europe étaient hautement prisés par les collectionneurs et les aristocrates²⁰. La rareté des objets japonais ne faisait que contribuer à façonner une image idéalisée du Japon. Ainsi, lorsque l'archipel s'ouvre finalement, l'intérêt des Européens pour le Japon s'intensifie, donnant naissance à une véritable vague de japonisme. Cette fascination n'est pas uniquement le fruit de l'ouverture du pays, mais s'inscrit dans une continuité historique, où l'Orient a toujours occupé une place privilégiée dans l'imaginaire occidental. Cependant, Edward Saïd souligne un aspect fondamental de

¹⁹ NESPOULOUS, Laurent, « Sur la question de la temporalité de l'ère Meiji » dans *Histoire du & au Japon. De 1853 à nos jours*, Toulouse, Éditions Privat, 2016, p. 73.

²⁰ MORENA, Francesco, *Les impressionnistes et le Japon. L'art entre Orient et Occident, histoire d'un engouement*, Paris, Editions Place des Victoires, 2023, p. 18-21.

cette relation : l'Orient a toujours été perçu en Europe à travers un prisme de fantasmes, oscillant entre fascination et mépris. L'orientalisme européen a souvent véhiculé des idées empreintes de préjugés et d'impérialisme, l'Orient y étant fréquemment réduit à une abstraction figée et idéalisée, détachée de sa réalité, reflétant ainsi non seulement une admiration superficielle mais aussi un certain mépris envers des cultures perçues comme inférieures²¹.

L'évènement qui marque l'entrée du Japon sur la scène internationale n'est autre que l'Exposition universelle de Londres de 1862, conçue pour un public en phase avec une époque de progrès technologique et culturel. L'archipel y dispose d'un pavillon où sont présentées des pièces issues de la collection privée de Sir Rutherford Alcock (1809-1897), alors consul britannique au Japon. Bien que ces objets aient été perçus davantage comme des curiosités ethnographiques que comme des œuvres d'art, comme l'a souligné un membre de la délégation japonaise, ils suscitèrent déjà un vif intérêt parmi les visiteurs²². En 1867, la capitale française accueille une nouvelle Exposition universelle qui donne au Japon une vitrine encore plus prestigieuse. Le pavillon japonais remporte un immense succès marquant le début d'un véritable engouement européen pour tout ce qui touche de près ou de loin à la culture japonaise. Paris est envahi par tout type d'objet japonais avec un objet phare : l'estampe. Le Japon participera dès lors régulièrement aux expositions organisées dans le monde, remportant à chaque occasion un grand succès²³.

Depuis les années 1850, les cercles artistiques parisiens s'animent autour d'un art japonais. Pourtant, ce n'est qu'en 1872 que le critique d'art Philippe Burty (1830-1890) introduit pour la première fois le terme « japonisme » dans un article publié dans la revue *Renaissance littéraire et artistique*, alors même que ce phénomène avait déjà émergé depuis plusieurs années²⁴. Il convient de souligner que le japonisme ne constitue pas un mouvement homogène, mais plutôt une pluralité d'approches et d'interprétations, propre à chaque artiste qui s'en est inspiré. Cette diversité se reflète dans la manière dont les

²¹ SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 20.

²² MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 30.

²³ *Ibidem*.

²⁴ BASCH, Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 235-237.

créateurs occidentaux ont intégré les motifs, les techniques et les principes esthétiques japonais, allant de simples emprunts décoratifs à de véritables réinterprétations artistiques²⁵.

Cependant, l'enthousiasme autour de ces « japonaiseries » va s'amenuiser. À l'attrait du mystère autour de l'archipel nippon va succéder la connaissance, le japonisme finit par lasser, autant les artistes que le grand public²⁶. Le mouvement décline progressivement jusqu'en 1910 pour laisser place à de nouveaux courants artistiques. Toutefois, son influence perdure, car il a profondément transformé la perception artistique en Europe. En introduisant des approches innovantes de la composition, le japonisme a libéré les artistes occidentaux de certains tabous et des conventions esthétiques longtemps considérées comme des normes incontournables. Il a ainsi offert des alternatives qui ont contribué au renouvellement des structures traditionnelles de l'art européen²⁷.

B. L'ouverture artistique japonaise à l'influence occidentale

Avant même l'avènement de l'empereur Meiji, certains artistes japonais manifestent déjà un intérêt marqué pour l'art européen, notamment à travers l'exploration de la perspective. Contrastant avec la conception traditionnelle de l'espace dans les estampes japonaises, jusque-là structurée par une superposition de plans parallèles²⁸. Okumura Masanobu (1686-1764) se revendique comme le précurseur de ce courant à influence occidentale, connu sous le nom d'*uki-e* ou d'images en perspective. Il introduit dans ses estampes une perspective linéaire simplifiée, où les lignes droites structurent la représentation de l'espace et définissent les relations entre les personnages. Cette technique est particulièrement perceptible dans *Version Shakuhachi élégante de Ushiwakamaru*

²⁵ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 46.

²⁶ THIRION, Yvonne, « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, 1961, p. 130.

²⁷ YAMADA, Chisaburoh, *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977, p. 68-69.

²⁸ FOCILLON, Henri, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, communication présentée au congrès d'histoire de l'art, 1921, p. 5.

Serenading Jōruri-hime (**fig. 1**) où la conception spatiale diffère radicalement des codes traditionnels de l'*ukiyo-e*. Bien que l'*uki-e* n'ait été adoptée que par un nombre restreint d'artistes et se soit développée sur une période relativement courte, son influence demeure significative. Ce courant a contribué à renouveler les approches de la composition et de la profondeur dans l'estampe japonaise, ouvrant la voie à des maîtres tels que Katsushika Hokusai (1760-1849) qui a su intégrer ces innovations dans ses œuvres comme *Vue de Jūnisō à Yotsuya* (**fig. 2**) où l'usage du clair-obscur accentue la profondeur de l'œuvre²⁹.

L'accès à des influences étrangères est partiellement amorcé durant la période de *sakoku*, grâce à la présence des Hollandais établis près de Nagasaki, dont l'influence a conduit à la création d'une école de peinture qui devint également un centre majeur de production d'estampes³⁰. L'artiste le plus représentatif de cette influence occidentale est sans conteste Shiba Kōkan (1747-1818), également connu sous le nom de Harushige, auteur de l'ouvrage *Seiyo-gadan* ou *Dissertation sur la peinture occidentale*. Il est l'un des premiers artistes japonais à intégrer les techniques européennes dans ses œuvres. Fasciné par la perspective linéaire et la représentation de la lumière issues de la peinture occidentale, l'artiste s'est distingué par ses expérimentations novatrices, notamment dans l'application des principes de la gravure sur cuivre, une technique alors peu répandue au Japon³¹. Shiba manifeste un intérêt profond pour les sciences occidentales, en particulier la géométrie et l'astronomie, disciplines pratiquement inexplorées dans le Japon de l'époque. Influencé par les connaissances scientifiques européennes introduites par les Hollandais, il reflète cet apprentissage dans ses œuvres en représentant des instruments scientifiques emblématiques tels qu'une astrolabe (**fig. 3**) ou un télescope (**fig. 4**)³².

Le renouveau des œuvres japonaises n'émerge véritablement qu'après l'ouverture du pays en 1854 où les artistes japonais vont commencer à porter un vif intérêt aux innovations artistiques européennes qui s'offrent à eux. Dès 1855, sous le *shōgunat* Tokugawa, une

²⁹ SULLIVAN, Michael, *The meeting of eastern and western art*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 29-33.

³⁰ LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 9-10.

³¹ DELAY, Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 1993, p. 288.

³² *Idem*, p.174-175.

école dédiée aux études occidentales, la Yōgakusho, est fondée. Cette institution introduit notamment l'enseignement de la peinture à l'huile. À la restauration de Meiji en 1868, cette école devient le socle de ce qui sera plus tard l'école de Tokyo. Ce contexte de modernisation accélérée favorise, dès les premières années de l'ère Meiji, l'émergence d'une distinction marquée entre deux courants artistiques : d'un côté, la peinture de style traditionnel, appelée *nihonga*, qui perpétue les techniques japonaises classiques, et de l'autre, la peinture de style occidental, dite *yōga*, qui adopte des procédés européens tels que la peinture à l'huile et l'aquarelle³³. Cependant, un grand nombre d'artistes puiseront dans ces deux courants, réemployant les techniques traditionnelles japonaises afin de représenter des motifs empruntés à l'imaginaire occidental³⁴.

Le gouvernement Meiji considérant que le développement des compétences industrielles et scientifiques passe également par la maîtrise des savoir-faire artistiques occidentaux, décide de fonder l'École de génie civil et des arts en 1876. Bien que sa création réponde avant tout à des objectifs utilitaires, cette école attire de nombreux étudiants désireux de découvrir l'art contemporain occidental. Cet engouement est renforcé par la présence de professeurs européens renommés, notamment l'italien Antonio Fontanesi (1818-1882). Celui-ci est influencé par l'école de Barbizon, un courant artistique français du XIXe siècle qui privilégie la représentation réaliste de la nature, et en particulier par Camille Corot (1796-1875), l'un des peintres emblématiques du mouvement. L'école de Barbizon se distingue par sa pratique de la peinture de paysages réalisée en plein air, rompant avec les représentations idéalisées et académiques du paysage. Fontanesi transpose ces principes au Japon, introduisant auprès de ses élèves l'importance de l'observation directe du paysage et des jeux de lumière. Cette approche novatrice contraste fortement avec les traditions japonaises, où les paysages étaient stylisés et codifiés³⁵.

³³ YOKOYAMA, Yukiko, « Le style occidental au Japon (yōga) et les peintres Japonaises entre l'ouverture du Japon en 1868 et la deuxième guerre mondiale », dans *Archives of Women Artists* [en ligne], 21 avril 2023, disponible sur <https://awarewomenartists.com/magazine/le-style-occidental-au-japon-yoga-et-les-peintres-japonaises-entre-louverture-du-japon-en-1868-et-la-deuxieme-guerre-mondiale/>, consulté le 15 janvier 2025.

³⁴ MINVIELLE, Paul, *Shin-Hanga : synthèse d'une sensibilité esthétique propre à l'époque moderne du Japon*, mémoire de licence en Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, p. 11.

³⁵ HARADA, Minoru, *Meiji western painting*, New York, John Weatherhill, 1974, p. 29-32.

Au cours des années 1880, la montée d'un mouvement ultranationaliste au Japon entraîne un déclin de l'intérêt pour les peintures aux influences occidentales. Toutefois, les voyages d'artistes japonais en Europe contribuent à raviver cet engouement. Parmi eux, les anciens élèves de Fontanesi, comme Asai Chū (1856-1907), jouent un rôle déterminant en fondant la Meiji Art Society. Ils organisent plusieurs expositions qui consolident progressivement le retour du style *yōga*. L'exposition qui va entraîner la reconnaissance du public est organisée à l'automne 1889. Celle-ci met en avant les œuvres d'artistes japonais aux côtés de celles de peintres français de renom tels que Jean-François Millet (1814-1875) et Edgar Degas (1834-1917), favorisant ainsi un dialogue artistique entre tradition nationale et influences occidentales³⁶. L'influence naturaliste des artistes du mouvement *yōga* est incontestable. S'inspirant des œuvres de Millet, comme *Dans le vignoble* (**fig. 5**), ils adaptent des représentations réalistes et sans idéalisation en les ancrant dans des paysages authentiquement japonais, à l'image de Asai Chū avec *Crête printanière* (**fig. 6**).

C. L'émergence du japonisme dans l'art occidental

L'émergence du japonisme constitue, sans aucun doute, un moment clé où l'art japonais commence à exercer une influence décisive sur la peinture occidentale. Si le Japon a inspiré de nombreux artistes dans leur pratique, c'est bien à travers ce mouvement que cette influence trouve son expression la plus forte. Le japonisme s'épanouit dans une Europe déjà engagée dans une remise en question des normes académiques et de l'art institutionnel. Pour de nombreux artistes, l'esthétique japonaise devient bien plus qu'une simple source d'inspiration : elle incarne une véritable opportunité d'affranchissement et de réinvention artistique. Cette rencontre avec l'art japonais insuffle un profond renouveau créatif, offrant aux artistes de nouveaux thèmes, des techniques inédites et des approches innovantes, notamment dans la représentation de la profondeur et la structuration du plan pictural³⁷. Les artistes s'inspirent des techniques de maîtres comme Utagawa Hiroshige (1797-1858) pour repenser la représentation de l'espace. Ils intègrent de larges lignes

³⁶ *Idem*, p. 49-50.

³⁷ WICHMANN, Siegfried, *op. cit.*, p. 10.

obliques dans leurs compositions, rompant ainsi avec les principes traditionnels de la perspective linéaire³⁸.

La première vague de japonisme, qui débute au début des années 1860, se caractérise par un emprunt plutôt superficiel des motifs japonisants adaptés à des modèles occidentaux. Les artistes de cette première vague collectionnent divers objets japonais (paravents, vases en porcelaine, estampes, etc.) qu'ils intègrent ensuite de manière décorative dans leurs œuvres. L'œuvre la plus emblématique de ce premier japonisme est sans doute *La Japonaise* (**fig. 7**) de Claude Monet où Camille, l'épouse de l'artiste, aux traits typiquement européens, est entourée d'une multitude d'éléments japonais. Vêtue d'un kimono montrant un samouraï, elle tient un éventail dans ses mains, tandis que de nombreux éventails *uchiwa* ornent l'arrière-plan, un tatami recouvrant le sol. Sa peau est d'une blancheur accentuée, soulignant l'exotisme de la scène. L'artiste lui-même reviendra plus tard sur cette œuvre, exprimant certains regrets et la qualifiant d'exemple parfait de japonisme « de citation », la considérant comme une œuvre complaisante³⁹.

Après un déclin progressif de l'intérêt des artistes pour les arts japonais, un nouvel engouement émerge en 1890, regain ravivé grâce à une exposition organisée par le collectionneur, critique et marchand d'art Siegfried Bing (1838-1905). Cette année-là, Bing met en place une exposition consacrée à la gravure japonaise au sein de l'École des Beaux-Arts de Paris. L'événement rencontre un immense succès et permet de toucher une nouvelle génération d'artistes, notamment les postimpressionnistes, qui trouvent dans les estampes japonaises une source d'inspiration inépuisable⁴⁰. Un des artistes les plus touchés par le japonisme est sans aucun doute Vincent Van Gogh (1853-1890). Dès son arrivée à Paris en 1886, il est confronté à l'avant-garde artistique et découvre les gravures japonaises en fréquentant le magasin de Siegfried Bing. Fasciné par les estampes *ukiyo-e*, Van Gogh commence à en collectionner activement, trouvant dans ces œuvres une

³⁸ SALESSE, Pascale, *Oriental fascination, 1889-1915 : le Japonisme en Belgique*, Bruxelles, Hôtel de Ville de Bruxelles, 2008, p. 22.

³⁹ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 52-60.

⁴⁰ MARTET, Cécile, « Japonisme : quand le Japon inspire l'art occidental », dans *Riseart* [en ligne], 18 août 2023, disponible sur <https://www.riseart.com/fr/article/2681/japonisme-quand-le-japon-inspire-l-art-occidental?>, consulté le 18 janvier 2025.

révélation artistique⁴¹. Contrairement aux artistes de la première vague du japonisme, qui se limitaient souvent à intégrer des éléments décoratifs japonais dans des compositions occidentales, Van Gogh assimile pleinement les principes esthétiques de l'art japonais. Les influences japonaises s'intègrent naturellement dans son langage pictural, notamment à travers l'usage de couleurs vives, de contours marqués et de compositions audacieuses. Des œuvres comme *Pont sous la pluie* (**fig.8**) ou *Prunier en fleur* (**fig.9**), deux œuvres réalisées d'après des estampes d'Hiroshige (**fig. 10 et 11**), témoignent de cette fusion harmonieuse, où l'esthétique japonaise ne se superpose plus mais s'inscrit profondément dans sa vision artistique. Van Gogh ne se contente pas de reproduire des motifs japonais : il transpose les enseignements de l'*ukiyo-e* dans sa propre interprétation du monde, contribuant ainsi à renouveler les codes de la peinture occidentale⁴².

Au cours des deux dernières décennies du XIXe siècle, le japonisme connaît un essor remarquable, s'imposant comme un véritable moteur de renouveau dans le paysage artistique européen. Si Vincent Van Gogh incarne l'une des figures majeures de cette influence, il est loin d'être le seul à trouver dans les *ukiyo-e* une source vitale de renouveau. Ce second japonisme se distingue nettement de la première vague observée dans les années 1860. L'exemple de Paul Gauguin et de *La Belle Angèle* (**fig. 12**) illustre parfaitement cette évolution. À première vue, cette toile ne présente aucun lien évident avec l'esthétique japonaise. Pourtant, une simple comparaison avec *Le Bosquet du temple Suijin, Uchikawa, et le village de Sekiya* (**fig. 13**) d'Hiroshige révèle une influence subtile mais profonde⁴³. La figure austère d'Angèle, figée dans un cercle imposant, rappelle les compositions japonaises où les éléments sont encadrés et mis en valeur par des formes géométriques, créant ainsi l'équilibre caractéristique des estampes.

Parmi ces artistes, Pierre Bonnard se distingue par sa curiosité et son désir d'intégrer pleinement des éléments de la culture japonaise dans son œuvre⁴⁴. Avec *Femmes au jardin* (**fig. 14**), Bonnard conçoit l'œuvre comme une série de tableaux formant les volets d'un

⁴¹ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 91-97.

⁴² WICHMANN, Siegfried, *op. cit.*, p. 40-41.

⁴³ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 105-107.

⁴⁴ GABET, Olivier (dir.), *op. cit.*, p. 75.

paravent, reflétant l'influence des arts décoratifs japonais. Ainsi les scènes se déploient de manière continue sans être contraintes par les cadres traditionnels de la peinture occidentale.

Alors que les estampes japonaises demeuraient la principale source d'inspiration des artistes européens, nombreux sont ceux qui ont progressivement porté un intérêt croissant à d'autres formes d'expression de la culture japonaise. En effet, le japonisme ne s'est pas limité aux seuls arts picturaux : il a profondément influencé l'ensemble des arts décoratifs en Occident, en particulier en Europe⁴⁵.

À partir de l'Exposition universelle de Paris, laques, céramiques, bronzes, émaux et autres objets décoratifs venus du Japon envahissent les collections européennes. Ils suscitent une admiration qui dépasse le simple exotisme : leur raffinement technique, leurs motifs naturels stylisés et leur rapport singulier à la matière nourrissent une réflexion profonde sur le renouveau des arts décoratifs. Des artistes et artisans français s'approprient ces influences pour les réinterpréter dans leurs créations. Émile Reiber (1826-1893), par exemple, initie dès 1868 chez Christofle une production d'objets luxueux mêlant patines sophistiquées, émail, or et argent, dans un langage visuel inspiré du Japon (**fig. 15**)⁴⁶.

Le japonisme pénètre ainsi les domaines de la céramique, de l'ébénisterie, de l'orfèvrerie et de la verrerie. Les chefs-d'œuvre d'artistes comme Émile Gallé (1846-1904) témoignent de l'impact de cette influence sur la sensibilité artistique occidentale (**fig. 16**). Le mouvement trouve un prolongement naturel dans l'Art nouveau, où des créateurs tels que René Lalique (1860-1945) composent des objets précieux mêlant nature, asymétrie et matières rares (**fig. 17**), dans un esprit profondément japonisant⁴⁷.

⁴⁵ BADETZ, Yves, « Le Japonisme à la rencontre de l'Art nouveau. L'influence du Japon dans les arts décoratifs du XVIII^e siècle à l'avant guerre » dans *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 67.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Idem*, p. 68.

Cette diversité d'interprétation, qui fait l'essence même du japonisme, a été mise en lumière par Olivier Gabet, qui en souligne la portée, bien au-delà d'un simple courant artistique : « Le japonisme est moins un mouvement artistique qu'un phénomène esthétique qui bouleverse la création artistique en profondeur, pendant plusieurs décennies, par l'intégration de références multiples à ce Japon si riche et si fascinant. Comme l'éclectisme, le japonisme est un humanisme, une manière inédite de regarder le monde environnant, de remettre en question les fondements de l'esthétique occidentale, le rapport de l'artiste à sa pratique plastique et technique, le rapport de l'homme à la nature, inventant ainsi un nouveau regard sur le monde. Il y a donc autant de réponses à ce phénomène qu'il y a d'artistes et de créateurs. Comme il n'y a pas qu'un seul éclectisme, puisque chaque artiste a sa propre culture et en fait sa propre synthèse, il n'y a pas qu'un seul japonisme⁴⁸. »

Ces mots viennent admirablement résumer la richesse et la complexité du japonisme : loin d'un simple courant passager ou d'une mode exotique, il s'agit d'un véritable bouleversement du regard artistique occidental. En reconfigurant les rapports à l'espace et aux matériaux, le japonisme a ouvert une voie nouvelle à des générations d'artistes, chacun en formulant une réponse personnelle et profondément singulière. Cette diversité d'approches fonde toute la vitalité de ce phénomène, qui ne cesse d'interroger et d'enrichir la création artistique bien au-delà de son époque d'émergence.

⁴⁸ GABET, Olivier (dir.), *op. cit.*, p. 4.

II. Naissance du mouvement *shin hanga*

A. Le contexte artistique japonais à l'aube du XXe siècle

À la restauration de Meiji, l'univers de l'estampe japonaise subit de profonds bouleversements, marqués par l'introduction de nouvelles techniques, de nouveaux médias et par l'influence croissante de l'Occident. Les couleurs chimiques vives remplacent progressivement les pigments traditionnels, tandis que la photographie, avec ses cadrages instantanés et ses perspectives inédites, s'impose comme une nouvelle référence visuelle. L'apparition des journaux et des magazines, rendue possible par la chromolithographie et les presses à vapeur, élargit les possibilités de diffusion des images, mais fragilise en même temps la technique traditionnelle de l'impression sur planches de bois. Pendant près de trois siècles, cette technique avait pourtant permis la production d'un large éventail de supports, des livres illustrés aux estampes *ukiyo-e*. Ainsi, l'émergence des médias modernes constitue une menace pour cette industrie traditionnelle⁴⁹.

Toutefois, les artistes s'adaptent rapidement à ce nouveau contexte. Certains d'entre eux, comme Ogata Gekkō (1859-1920), commencent à produire des illustrations pour ces nouveaux supports, contribuant ainsi au renouveau des usages artistiques de l'estampe. Ainsi, de nombreux artistes du *shin hanga* participent à l'essor de cette nouvelle presse illustrée, en collaborant avec ces premiers journaux pour y publier leurs œuvres. Le succès croissant de cette presse s'explique en grande partie par l'émergence de la littérature moderne japonaise, elle-même largement inspirée de modèles occidentaux. Ces romans modernes, rédigés dans un style plus proche de la langue parlée, étaient plus accessibles au grand public, favorisant leur diffusion dans les revues. Pour accompagner ces publications, les éditeurs font appel à des peintres chargés de réaliser des illustrations. Ces images, gravées selon les techniques traditionnelles de l'*ukiyo-e*, ont permis de préserver quelque peu ces procédés classiques⁵⁰.

⁴⁹ DELAY, Nelly, *op. cit.*, p. 284.

⁵⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 47-49.

Malgré la volonté d'adaptation de certains artistes, l'estampe perd progressivement du terrain à la fin du XIXe siècle. La dernière grande vague de l'estampe traditionnelle coïncide avec la guerre russo-japonaise de 1904-1905⁵¹, durant laquelle de nombreux artistes produisent des œuvres illustrant le conflit (**fig. 18**). La guerre russo-japonaise stimule brièvement la production d'estampes, mais ce sont surtout les photographes de guerre qui assurent la diffusion des nouvelles du front. Placée sous une censure rigoureuse, qui n'autorisait que des représentations de victoires et d'héroïsme, l'information visuelle est largement dominée par les reporters internationaux, qu'ils soient photographes ou dessinateurs, publiant en abondance dans les quotidiens et les magazines. Face à cette concurrence redoutable, les estampes traditionnelles de reportage, techniquement dépassées, peinent à rivaliser. D'autant que la presse, solidement implantée au Japon, s'est rapidement développée. Grâce aux avancées techniques en lithographie et en photographie, elle s'impose peu à peu comme le principal vecteur de l'information⁵².

Ainsi, malgré les efforts déployés pour relancer le genre, ces initiatives ne suffisent pas à enrayer le déclin de l'estampe traditionnelle : de nombreux artistes et éditeurs disparaissent progressivement de la scène artistique. Parallèlement, des artistes comme Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) et Kobayashi Kiyochika (1847-1915) s'efforcent de préserver la tradition, mais le nombre d'artistes et d'éditeurs travaillant selon les méthodes traditionnelles diminue rapidement face à l'évolution du marché et des pratiques artistiques⁵³.

⁵¹ Inquiets de l'expansion du Japon après sa victoire sur la Chine en 1895, les Européens tentent de freiner son influence, tandis que la Russie s'installe en Mandchourie, provoquant des tensions. Allié au Royaume-Uni, le Japon attaque par surprise Port-Arthur en février 1904 et déclare la guerre, enchaînant les victoires terrestres et navales. Port-Arthur tombe en janvier 1905, puis les Russes reculent après la bataille de Liaoyang. En mai 1905, la flotte russe venue de la mer Baltique est anéantie à Tsushima par l'amiral Togo. Le Japon sort vainqueur de la guerre, consacrant pour la première fois en Asie la défaite d'une puissance européenne.

⁵² KOZYREFF, Chantal, *op. cit.*, p. 309-310.

⁵³ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, *op. cit.*, p. 9-10.

Kobayashi Kiyochika, souvent considéré comme le dernier grand maître de l'*ukiyo-e*, incarne une transition artistique majeure entre les ères Meiji et Taishō. Ses estampes se distinguent par une attention minutieuse portée aux effets de lumière, qu'ils soient naturels ou artificiels. Dans son œuvre, Kobayashi s'inspire à la fois de figures emblématiques de l'art japonais, comme Hiroshige, mais aussi d'artistes occidentaux influencés par le japonisme, tel que James Whistler (1834-1903). Bien qu'il explore des thèmes classiques, notamment à travers des *meisho-e*, des représentations de lieux célèbres du Japon, sa manière novatrice de traiter les ombres et la lumière confère à son art une modernité incontestable. *Lieux célèbres de Tokyo*, une de ses séries les plus marquantes, révolutionne ainsi l'univers de l'*ukiyo-e* par sa capacité à capturer des jeux subtils de lumière et de reflet, anticipant les recherches des impressionnistes. Dès 1876, ses estampes, telles que *Feux d'artifice à Ryōgoku* (**fig. 19**), montrent les prémices de cette quête lumineuse. Bien que ses personnages apparaissent figés, les effets de clair-obscur insufflent une profondeur nouvelle aux scènes, rehaussant les détails des visages et des vêtements. Cette technique se déploie pleinement dans des œuvres historiques comme *Taira no Tadamori sur le point de capturer le religieux de Midō* (**fig. 20**), où la maîtrise des contrastes accentue l'intensité dramatique⁵⁴.

Kobayashi se distingue également par son aplomb à intégrer des techniques occidentales, telles que la peinture et la lithographie, à la gravure traditionnelle japonaise, une approche alors inédite dans l'univers de l'*ukiyo-e*. Cette fusion d'influences variées confère à son œuvre une position charnière : elle marque non seulement la fin de l'estampe traditionnelle, mais pose également les bases de l'estampe moderne, celles du *shin hanga* qui émergera peu après⁵⁵.

Au début du XXe siècle, deux courants artistiques entreprennent, chacun à leur manière, de redonner vie à l'*ukiyo-e* : le *sōsaku hanga* et le *shin hanga*. Le *sōsaku hanga*, ou l'estampe créative, se développe comme une alternative à la production traditionnelle. Ce mouvement se caractérise par une approche résolument individualiste : les artistes revendiquent le contrôle total du processus de création, de la conception à l'impression

⁵⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 13-18.

⁵⁵ *Idem*, p. 19.

finale. Ils rompent ainsi avec le système hérité de l'époque d'Edo, où les rôles de l'artiste, du graveur, de l'imprimeur et de l'éditeur étaient distincts. Cette volonté d'autonomie s'inscrit dans une vision plus occidentale de l'art, valorisant l'originalité et l'expression personnelle. Dans cet esprit, les artistes du *sōsaku hanga* commencent à publier leurs œuvres en petites séries numérotées, une pratique alors inédite au Japon. L'œuvre considérée comme fondatrice de ce courant est *Pêcheur* (**fig. 21**), de Yamamoto Kanae (1882-1946)⁵⁶. Elle représente un pêcheur solitaire debout dans une barque, au sein d'un décor paisible. Le dessin, volontairement dépouillé, se limite à l'essentiel : peu de détails, presque aucun décor secondaire, toute l'attention est portée sur la figure humaine. Cette simplicité visuelle illustre parfaitement l'idée centrale du *sōsaku hanga* : l'artiste est l'unique maître de son œuvre, de sa création à sa réalisation, ce qui justifie la pureté de la composition.

Ce mouvement de l'estampe créative est porté, entre autres, par Ishii Hakutei (1882-1958), qui joue un rôle déterminant dans la diffusion de nouvelles techniques telles que la gravure sur bois et sur cuivre. Cette évolution s'inscrit dans un contexte d'intensification des échanges avec l'Occident, particulièrement durant les dernières années de l'ère Meiji. Ishii lui-même séjourne en Europe au cours de la première décennie du XXe siècle, une expérience qui influence en profondeur sa démarche artistique⁵⁷. En 1907, il fonde, avec deux amis, la revue *Hōsun*, un projet qui marquera un tournant dans la perception de l'estampe autant que dans l'évolution de ses procédés⁵⁸. Ishii, insatisfait des publications existantes, décide de créer sa propre revue, avec une ambition claire : « [...] promouvoir les estampes créatives et, dans chaque numéro, furent insérées des lithographies, des gravures sur bois et sur cuivre, cela n'avait encore jamais été fait dans aucune revue auparavant⁵⁹ ». Ce geste inédit marque le début d'une nouvelle ère pour l'estampe au Japon, offrant une base fondamentale pour les jeunes artistes du *sōsaku hanga*.

⁵⁶ POULAIN, Lucile, « Estampes japonaises : du monde flottant au monde contemporain », dans *Journal du Japon* [en ligne], 5 novembre 2021, disponible sur <https://www.journaldujapon.com/2021/11/05/estampes-japonaises-du-monde-flottant-au-monde-contemporain/>, consulté le 17 février 2025.

⁵⁷ LUCKEN, Michael, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁸ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ *Ibidem*.

Cependant, pour Ishii et ses collaborateurs, l'estampe pouvait ne pas être le produit d'un travail individuel, elle pouvait aussi naître de la collaboration entre plusieurs artistes. Animés par cette vision, ils fondent la Société de Pan, ou *Pan no kai*, un lieu de rencontre artistique et littéraire : « Nous voulions, comme les impressionnistes français qui se rassemblaient au café Guerbois, trouver un endroit où, tout en buvant, nous pourrions discuter art et littérature. C'est ainsi qu'a germé cette idée [...]»⁶⁰ ». Ces réunions deviennent rapidement des lieux de rencontre pour les artistes et intellectuels engagés dans les multiples revues de l'époque⁶¹.

L'influence des impressionnistes français se fait fortement sentir dans cette dynamique : leur liberté de ton, leur esprit de groupe et leur volonté de rompre avec les cadres académiques traditionnels ont servi de modèle à cette nouvelle génération japonaise. À l'image du café Guerbois, les artistes de la Société de Pan cherchent à créer un espace d'échange vivant et stimulant. Les impressionnistes ont ainsi contribué, indirectement mais puissamment, à nourrir un renouveau créatif au Japon, en inspirant une approche plus personnelle de l'art.

Contrairement au *sōsaku hanga*, les artistes du mouvement émergent *shin hanga* préservent le principe de collaboration, perpétuant ainsi une approche collective de la production d'estampes. Tandis que le *sōsaku hanga* privilégie des thématiques personnelles et souvent engagées sur les plans social et politique, les adeptes du *shin hanga* se concentrent sur des sujets esthétiques, valorisant des thèmes classiques tels que les paysages, les *bijin-ga* et les scènes de théâtre *kabuki*. Cette divergence met en lumière les tensions entre tradition japonaise et apports occidentaux, un contraste qui marque profondément l'évolution de l'estampe japonaise dans cette période de transformation⁶².

L'introduction des techniques occidentales, l'essor de la photographie et l'émergence de mouvements comme le *sōsaku hanga* ont bouleversé l'art japonais, instaurant une rupture décisive dans les pratiques artistiques. Cependant, ces bouleversements ne signent pas la

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² MINVIELLE, Paul, *op. cit.*, p. 13.

fin des traditions issues de l'*ukiyo-e*. Au contraire, ils traduisent leur redéfinition dans un contexte de modernisation et d'influences croisées. Cette réinvention trouve son expression la plus aboutie dans le *shin hanga* qui parvient à préserver les principes collaboratifs de l'*ukiyo-e* tout en s'adaptant aux aspirations esthétiques et aux sensibilités d'une époque nouvelle.

B. La figure clé de l'éditeur Watanabe Shōzaburō (1885-1962)

À l'époque d'Edo, la création d'une estampe n'est pas le fruit du travail d'un seul individu, mais le résultat d'un processus collaboratif réunissant plusieurs artisans aux rôles bien définis. Ce travail d'équipe regroupe quatre acteurs principaux : l'artiste, le graveur, l'imprimeur et l'éditeur, chacun jouant une part essentielle dans la réalisation de l'œuvre finale⁶³.

Le processus de création débute avec l'artiste, chargé d'imaginer et de dessiner la composition. À l'aide d'encre de Chine, il réalise sur papier un dessin préparatoire en noir et blanc appelé *shita-e*. Cette esquisse, dépourvue de couleurs à ce stade, constitue la base de l'œuvre. L'artiste y indique les zones destinées à recevoir les différentes couleurs, fournissant ainsi des instructions précises au graveur et à l'imprimeur. Une fois terminé, le *shita-e* est confié au graveur qui a pour mission de transposer ce dessin sur des blocs de bois. Il commence par décalquer le dessin sur le bois, puis, à l'aide de gouges, il évide les parties blanches du papier afin de faire ressortir en relief les traits à imprimer. Pour chaque couleur, un bloc spécifique est gravé, ce qui signifie qu'une estampe polychrome nécessite plusieurs blocs soigneusement alignés. Une fois le travail du graveur terminé, l'imprimeur entre en scène. Il prépare les feuilles de *washi*, un papier japonais traditionnel, et humidifie les blocs de bois afin qu'ils absorbent correctement les pigments. L'impression se fait couleur par couleur, en commençant par les teintes les plus claires jusqu'aux plus foncées. L'imprimeur ajuste la pression, la quantité de pigment et peut créer des effets

⁶³ POULAIN, Lucile, « Estampes japonaises : une création en quatuor », dans *Journal du Japon* [en ligne], 12 janvier 2022, disponible sur <https://www.journaldujapon.com/2022/01/12/estampes-japonaises-une-creation-en-quatuor/>, consulté le 17 février 2025.

subtils de dégradés selon les indications de l'artiste, rendant chaque tirage légèrement unique⁶⁴.

Parmi tous ces artisans, l'éditeur occupe une place centrale, bien qu'il n'intervienne pas directement dans la fabrication de l'estampe. Véritable chef d'orchestre du processus, il choisit le thème et sélectionne les artistes. Il joue aussi un rôle stratégique en ciblant le marché et les goûts du public, orientant ainsi la création en fonction de la demande. Il supervise l'ensemble du processus de création en coordonnant le travail de l'artiste, du graveur et de l'imprimeur, et prend en charge la diffusion des estampes en les commercialisant auprès des *ezoshiya*, les boutiques spécialisées dans la vente d'estampes et de livres imprimés⁶⁵. La réalisation d'une estampe demande un investissement important de la part de l'éditeur, qui prend en charge à l'avance la rémunération de l'artiste et des artisans, ainsi que l'achat du papier, des planches de bois et des outils nécessaires⁶⁶.

Un des premiers éditeurs à s'être illustré par son influence est Tsutaya Jūzaburō (1750-1797). Il joue un rôle déterminant dans la découverte et la promotion de nouveaux artistes, soutenant notamment le célèbre Kitagawa Utamaro (vers 1753-1806). Tsutaya ne se limite pas à l'estampe : il s'entoure aussi d'écrivains et de poètes, publiant leurs œuvres et contribuant activement à la vie intellectuelle et artistique de son époque. Sa liberté d'expression lui vaudra plusieurs démêlés avec la censure, mais cela ne freina pas son engagement jusqu'à la fin de sa vie⁶⁷.

Plus d'un siècle plus tard, un nouvel éditeur allait, à son tour, profondément influencer l'histoire de l'estampe : Watanabe Shōzaburō. À l'ère Meiji, alors que les avancées techniques et l'occidentalisation menaçaient de reléguer l'estampe au rang de vestige du passé, Watanabe joue un rôle clé dans sa renaissance. Animé par le désir de revitaliser cet art, il initie un mouvement qu'il nomme lui-même *shin hanga*, qui conjugue esthétique

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2024, p. 255.

⁶⁷ POULAIN, Lucile, « Estampes japonaises : une création en quatuor », *op. cit.*

traditionnelle japonaise et influences occidentales. Watanabe devient rapidement l'éditeur de référence durant les ères Taishō et Shōwa⁶⁸.

Son parcours débute en 1902, à l'âge de 18 ans, lorsqu'il est engagé par Kobayashi Bunschichi (1861-1923), propriétaire d'un magasin d'estampes à Yokohama. Grâce à sa maîtrise de l'anglais, Watanabe est chargé des ventes et des relations avec la clientèle étrangère, ce qui lui permet de saisir le potentiel de l'estampe sur le marché international. Trois ans plus tard, à seulement 21 ans, il fonde sa propre maison d'édition, jetant ainsi les bases de ce qui deviendra une révolution artistique⁶⁹.

Watanabe nourrit une profonde admiration pour l'estampe, qu'il considère comme un art à part entière, complémentaire de la peinture. Il affirme ainsi : « Les estampes sont différentes des peintures dont elles permettent de combler les faiblesses du pinceau. Les traits hésitants ou maladroits sont ainsi effacés lors de la gravure. Puis grâce à la dextérité et la technique artistique de l'imprimeur, on peut affirmer que même sans l'apposition de belles couleurs comme dans la peinture, les estampes ont, par la puissance et la finesse du trait à l'encre de Chine contrastant avec la blancheur du papier, un charme différent. [...] Que les estampes soient anciennes, datent de l'âge d'or, soient de Kiyonaga ou d'Utamaro n'est pas le plus important. Ce qui est essentiel, qu'elles soient anciennes ou nouvelles, c'est que la structure, la forme des traits, la disposition des couleurs soient en harmonie, que l'impression en soit belle et qu'elles soient bien conservées⁷⁰. » Dans cette optique, et fidèle à sa volonté de valoriser l'estampe dans toutes ses dimensions, il fonde en 1914 l'*Ukiyo-e Kenkyū Kai*, une association dédiée à la recherche sur l'*ukiyo-e*. Il publie également un *Recueil des grands maîtres de l'ukiyo-e*, témoignant de son engagement pour la transmission et la préservation de cet art⁷¹.

Dans un premier temps, Watanabe s'attache à rééditer des estampes anciennes datant des XVIII^e et XIX^e siècles. Toutefois, il ne se limite pas à produire de simples copies de

⁶⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 12.

⁶⁹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XX^e siècle*, op. cit., p. 69-70.

⁷⁰ *Idem*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*.

qualité médiocre, comme il le souligne lui-même : « Je ne cherche pas à faire de simples reproductions. Je veux m'efforcer de faire renaître les estampes comme elles étaient lors de leur première impression, sans aucun défaut⁷² ». Face au succès rencontré auprès du public, aussi bien japonais qu'international, il comprend rapidement le potentiel de l'estampe. Il décide alors de collaborer avec des artistes contemporains afin de créer de nouvelles œuvres répondant à une esthétique moderne, tout en conservant les techniques traditionnelles de production. C'est ainsi que Watanabe ambitionne de conférer à ses estampes modernes une expressivité et une richesse visuelle comparables à celles de la peinture, tout en préservant le savoir-faire artisanal traditionnel. Contrairement à Tsutaya, qui révélait les artistes par intuition et affinité, Watanabe mène une véritable quête de talents. Il découvre et accompagne de grands noms du *shin hanga* comme Itō Shinsui ou Kawase Hasui, jouant un rôle de mentor. Grâce à son sens aigu du marché et son respect de la tradition artisanale, il réussit à faire rayonner l'estampe japonaise bien au-delà de l'archipel⁷³.

Un événement majeur vient cependant interrompre brutalement l'essor commercial de Watanabe : le grand séisme du Kantō, survenu en septembre 1923. La catastrophe détruit entièrement sa boutique ainsi que l'ensemble des estampes qu'elle renfermait. Cet incident marque une véritable césure dans l'histoire de l'estampe japonaise du XXe siècle. Dès lors, l'expression « avant le tremblement de terre », fréquemment utilisée dans les descriptions d'estampes, signale une rareté exceptionnelle. En effet, non seulement une grande partie des stocks fut anéantie, mais de nombreuses œuvres déjà vendues furent également perdues lors des incendies causés par le séisme. La destruction des matrices originales ont rendu toute réimpression impossible, augmentant considérablement la valeur des tirages antérieurs. Malgré l'ampleur de la perte, Watanabe Shōzaburō relance rapidement son activité, réinstallant son entreprise dans le quartier de Ginza, à Tokyo, où la maison d'édition familiale est toujours active en 2025, perpétuant ainsi son héritage⁷⁴.

⁷² *Idem*, p. 72.

⁷³ POULAIN, Lucile, *op. cit.*

⁷⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, *op. cit.*, p. 16.

Dans ce contexte post-séisme, d'autres éditeurs émergent sur la scène du *shin hanga*, parmi lesquels Yoshida Hiroshi (1876-1950) ou encore Takamizawa Tadao⁷⁵ (1899-1985). Toutefois, aucun d'entre eux ne parvient à égaler l'ampleur et l'influence de Watanabe. À lui seul, il est à l'origine d'environ un tiers des œuvres classées aujourd'hui dans ce mouvement, confirmant ainsi son rôle central dans le développement et la diffusion du *shin hanga* au Japon et à l'étranger⁷⁶.

C. Takahashi Hiroaki (1871-1945) : aux origines du renouveau chez Watanabe

Takahashi Hiroaki dit Shōtei commence une formation artistique auprès de son oncle, le peintre Matsumoto Fūkō (1840-1923), qui l'initie à la peinture de style japonais. Dès les années 1890, il conçoit des gravures sur bois, puis réalise, à partir de 1896, des lithographies pour l'éditeur Hokunkai. Il participe également à plusieurs expositions, où ses œuvres attirent progressivement l'attention. C'est au sein de la maison d'édition Maeba Shoten, pour laquelle il produit des dessins destinés à la reproduction d'*ukiyo-e*, qu'il fait une rencontre décisive : celle de Watanabe Shōzaburō⁷⁷.

En 1907, il devient le premier artiste à rejoindre la maison d'édition de Watanabe. Il conçoit alors un grand nombre de paysages originaux, inspirés de l'esthétique Edo mais adaptés aux goûts contemporains (**fig. 22**). Le terme employé à l'époque pour désigner ces estampes est celui de *shinsaku hanga*, littéralement « estampes nouvellement créées ». Marquées par un certain réalisme, ces œuvres se distinguent des *ukiyo-e* traditionnelles par l'assouplissement des contours et par une approche résolument plus picturale. Toutefois,

⁷⁵ À ne pas confondre avec son frère, Takamizawa Enji (1870-1927), faussaire qui produisait des contrefaçons destinées à tromper les collectionneurs, en utilisant des matériaux et des techniques similaires à ceux de l'époque Edo pour imiter les originaux.

⁷⁶ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ KAHN, Marc, « All About Takahashi Shōtei », dans *Shōtei Gallery* [en ligne], 12 décembre 2001, disponible sur <https://shotei.com/artists/shotei/biography.htm>, consulté le 20 mars 2025.

Watanabe considère ces œuvres comme des produits commerciaux destinés à l'exportation, et non comme l'expression artistique qu'il cherche à développer⁷⁸.

Cependant, la longévité de leur collaboration suggère que Watanabe, en véritable homme d'affaires, assigne à Takahashi un rôle stratégique au sein de son atelier. Ce dernier sera principalement cantonné à une production plus conventionnelle, conçue pour répondre aux attentes d'un public étranger particulièrement réceptif à l'exotisme japonais. Ainsi, Takahashi joua un rôle essentiel dans le soutien économique de l'atelier, assurant un flux constant de revenus permettant de maintenir l'activité artisanale et éditoriale⁷⁹.

Malgré cette première étape importante dans le renouveau de l'estampe japonaise, Watanabe aspire à un style plus moderne, intégrant pleinement les codes du réalisme occidental. Ce tournant s'amorce véritablement avec sa rencontre, en 1915, d'un artiste autrichien : Fritz Capelari (1884-1950).

D. Fritz Capelari (1884-1950) : premier artiste du *shin hanga*

Alors que Watanabe défend l'idée d'un art japonais renouvelé mais enraciné dans la tradition, en contraste avec le *sōsaku hanga* qui s'inscrit davantage dans un mouvement artistique international, le tout premier artiste associé au *shin hanga* est paradoxalement un étranger : l'Autrichien Friedrich Capelari, plus connu au Japon sous le nom de Fritz Capelari. Une manière peut-être, pour l'éditeur, de s'ouvrir au regard occidental et de toucher un public international⁸⁰.

En 1915, alors à la recherche de nouveaux talents pour revitaliser l'estampe sur bois, Watanabe découvre les aquarelles de Capelari lors d'une exposition dans un grand magasin de Tokyo. Séduit par la rigueur de ses compositions et son usage expressif de la couleur, il le contacte et lui propose une collaboration. Capelari, formé à l'Académie des

⁷⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 138.

⁷⁹ Hiroaki Takahashi, nom d'artiste Shotei (1871 - 1945), disponible sur le site Artnemo http://www.artmemo.fr/Pages_documentation/HIROAKI_TAKAHASHI.htm, consulté le 2 mai 2025.

⁸⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 72.

Beaux-Arts de Vienne et issu d'une famille d'artistes, est immédiatement fasciné par les techniques de gravure et d'impression japonaises. La rencontre est décisive. Ensemble, ils réalisent une première estampe, *Retour sous la pluie* (**fig. 23**). Inspirée d'une composition d'Hokusai, l'œuvre en simplifie les détails au profit d'un traitement plus moderne, préfigurant les codes esthétiques du *shin hanga*. Leur collaboration marque un tournant : Capelari est le premier à incarner pleinement la vision artistique de l'éditeur. Watanabe y voit une véritable révélation : il tient enfin l'artiste capable de concrétiser son ambition de faire renaître l'estampe japonaise à travers une esthétique résolument moderne⁸¹.

Les œuvres de Capelari, comme *Le château d'Edo* (**fig. 24**) ou *Jeune fille tenant un chat* (**fig. 25**), alternent paysages et portraits féminins dans un style synthétisant tradition japonaise et sensibilité occidentale. En 1916, cette collaboration prend une dimension fondatrice : elle donne naissance au *shin hanga* en tant que mouvement, en posant les bases esthétiques de ce renouveau de l'estampe⁸².

⁸¹ *Idem*, p. 72-73.

⁸² *Idem*, p. 74.

III. Esthétique et techniques du *shin hanga*

A. Adaptation des thèmes traditionnels japonais

Le *shin hanga* est un mouvement artistique complexe, réunissant une multitude d'artistes dont le principal point commun est la pratique traditionnelle de l'estampe japonaise. Ce courant voit émerger une grande variété de thèmes, à la fois anciens et modernes. Toutefois, trois genres dominent de manière récurrente : les *fūkei-ga*, les *yakusha-e* et les *bijin-ga*. Un autre genre, plus secondaire, marque tout de même le mouvement, celui des *kachō-ga*.

Bien que l'on trouve quelques rares représentations de scènes de la vie quotidienne, celles-ci relèvent plutôt du *sōsaku hanga*. Les artistes du *shin hanga*, quant à eux, renouent avec les thèmes traditionnels tout en les réinterprétant. Ce mouvement se caractérise ainsi par une double orientation : il affirme une identité japonaise forte à travers ses sujets, tout en intégrant des techniques et influences occidentales⁸³. Dès lors, le *shin hanga* pourrait-il être considéré comme une forme de réappropriation de l'iconographie traditionnelle japonaise après l'essor de courants occidentaux ?

1. *Fūkei-ga* : l'art du paysage japonais

Au tournant du XVIII^e siècle, l'*ukiyo-e* atteint son apogée, principalement centrée sur les quartiers de plaisirs et le théâtre *kabuki*, univers prisé par la bourgeoisie marchande. Mais à partir du milieu du XVIII^e siècle, les autorités Tokugawa, soucieuses de préserver un ordre politique et social traditionnel, durcissent leur contrôle sur la production artistique en imposant une censure de plus en plus stricte. Une série d'édits interdit d'abord la publication d'estampes érotiques, dites *shunga*, puis la mention des noms de courtisanes⁸⁴. Ces mesures limitent fortement la liberté d'expression des artistes, qui doivent repenser

⁸³ MINVIELLE, Paul, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *The riddles of ukiyo-e. Women and men in japanese prints 1765-1865*, Leiden, Japanmuseum SieboldHuis, 2023, p. 10.

leur pratique. C'est dans ce contexte que Hokusai et Hiroshige initient un nouveau genre : l'estampe de paysage, renouvelant les thèmes traditionnels⁸⁵.

Faisant preuve d'une remarquable audace, les deux maîtres insufflent un nouvel élan à l'*ukiyo-e*, en mêlant innovation artistique et retour aux sources. Alors que, jusqu'alors, les paysages n'étaient présents dans les estampes qu'en tant qu'éléments secondaires, simples décors servant à mettre en valeur une scène ou un personnage, ils deviennent avec l'estampe de paysage de véritables sujets à part entière⁸⁶. C'est Hokusai qui, le premier, utilise de manière systématique le paysage comme sujet principal, notamment dans sa série des *Trente-six vues du mont Fuji* dont *L'orage sous le sommet de la montagne* (**fig. 26**) est un parfait exemple, la montagne y étant saisie en gros plan, envahissant l'ensemble de la composition. Une série qui va consacrer l'émergence de l'estampe de paysage en tant que genre en soi.

Avec l'ouverture du Japon à l'Occident et la liberté retrouvée de circulation, les voyages connaissent un essor rapide, et c'est dans ce contexte que naît le genre des paysages *shin hanga*. Ces estampes *fūkei-ga* constituent le genre prédominant du mouvement, attirant particulièrement la clientèle étrangère à la recherche d'images d'un Japon rêvé.

Le marché du paysage s'est largement construit autour d'une vision idéalisée de la campagne, perçue comme le symbole d'un ordre social traditionnel et d'une vie communautaire en voie de disparition sous l'effet de l'urbanisation croissante. Cette image rurale, empreinte de nostalgie, participe à la survie du mythe d'un Japon intemporel. Si cette représentation de la campagne constitue une dimension essentielle des paysages *shin hanga*, trouvant son expression la plus aboutie dans l'œuvre de Kawase Hasui, quelques exceptions subsistent néanmoins⁸⁷. Comme Yoshida Hiroshi qui, dans ce contexte, se

⁸⁵ BOUQUILLARD, Jocelyn, « L'avènement de l'estampe de paysage au 19e siècle », dans *BnF, Les essentiels* [en ligne], 29 juin 2022, disponible sur <https://essentiels.bnf.fr/fr/arts/arts-graphiques>, consulté le 21 avril 2025.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 20.

distingue par son ouverture à l'international puisqu'il consacre une large part de son œuvre à des paysages étrangers.

Yoshida Hiroshi, fils d'un professeur de dessin, reçoit une formation à la peinture de paysage auprès de Koyama Shōtarō (1857-1916), figure majeure de l'art *yōga*. Très tôt, il manifeste une ouverture au monde : dès 1899, il entame un voyage aux États-Unis, puis en Europe, où il arrive en 1900, année de l'Exposition universelle de Paris. Tout au long de sa vie, il effectue de nombreux séjours entre le Japon et l'Occident, représentant dans ses œuvres une grande diversité de paysages européens (**fig. 27**) et nord-américains (**fig. 28**)⁸⁸.

Fort de son expérience en peinture occidentale, Yoshida transpose dans ses estampes une attention particulière aux effets de lumière, aux jeux d'ombre et aux reflets, notamment sur l'eau, afin de restituer avec finesse l'atmosphère propre à chaque lieu. Cette recherche d'ambiance se traduit aussi par une grande exigence technique : alors que les estampes de l'époque d'Edo nécessitaient en moyenne une vingtaine de passages sous presse, Yoshida pouvait en réaliser jusqu'à nonante-six pour une seule œuvre⁸⁹, comme c'est le cas pour *La Porte Yōmei* (**fig. 29**)⁹⁰. L'effet pictural obtenu par l'accumulation minutieuse de blocs d'impression confère à l'œuvre de Yoshida une texture et une profondeur uniques. Ses compositions évoquent directement la peinture, tant par la richesse des nuances que par la subtilité des dégradés, créant une esthétique visuelle à part.

Dans une démarche comparable à celle de Monet, notamment pour sa série sur la cathédrale de Rouen, Yoshida explore les variations de lumière à travers des séries représentant un même lieu à différentes heures du jour ou de la nuit. Cette approche se manifeste notamment dans *Recueil sur la mer de Seto* (**fig. 30 et 31**), où il décline une même scène sous différentes ambiances lumineuses. Admirateur de Whistler, il reste fidèle à une sensibilité picturale occidentale, bien que travaillant le médium traditionnel de l'estampe japonaise. Près de la moitié de son œuvre est consacrée à des paysages non japonais. Il nourrissait le projet ambitieux d'une série intitulée *Cent Vues du Monde*, qui,

⁸⁸ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 211.

⁸⁹ Cela ne signifie pas que nonante-six couleurs différentes sont utilisées : une même teinte peut être imprimée plusieurs fois afin d'accentuer son intensité ou pour produire un effet de dégradé.

⁹⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 212.

inachevée à sa mort, témoigne de sa volonté de conjuguer tradition japonaise et regard cosmopolite⁹¹.

2. *Yakusha-e* : les portraits d'acteurs de *kabuki*

Le terme *yakusha-e* désigne un genre particulier d'estampes japonaises consacré à la représentation des acteurs de *kabuki* et des scènes théâtrales. Ces œuvres se distinguent par leur capacité à capturer l'intensité expressive du jeu scénique : visages marqués par l'émotion, costumes élaborés ou poses stylisées emblématiques du *kabuki*. Véritables archives visuelles, elles témoignent du répertoire théâtral de l'époque. Très populaires auprès du public japonais, ces estampes permettent aux amateurs de théâtre de collectionner les effigies de leurs acteurs favoris et de revivre les moments forts des représentations⁹².

Dominant la production *ukiyo-e* aux XVIII^e et XIX^e siècles, le genre *yakusha-e* mettait en scène les comédiens en plein jeu, dans un rapport étroit avec la performance vivante. Cependant, ce lien direct avec la scène s'estompe au XX^e siècle : les estampes abandonnent peu à peu la représentation dramatique pour se recentrer sur des portraits isolés d'acteurs, hors contexte, marquant ainsi une transformation profonde du genre⁹³.

Au début du XX^e siècle, les estampes *kabuki* ne s'imposent pas d'emblée comme une évidence pour les éditeurs. Ces gravures semblent, à première vue, ne concerner qu'un public japonais déjà familier des acteurs et des codes de cette forme théâtrale. Malgré cela, Watanabe prend le risque d'explorer cette voie, un pari audacieux mais couronné de succès. Ce monde de l'estampe *yakusha-e* reste cependant petit, avec un corpus limité à un peu plus d'une centaine d'œuvres produites au sein du mouvement⁹⁴. Cet intérêt que porte Watanabe aux estampes *kabuki* s'inscrit aussi dans une forme de nostalgie de l'époque

⁹¹ *Idem*, p. 213.

⁹² *Yakusha-e, history of Japan*, disponible sur le site Fiveable <https://fiveable.me/key-terms/history-japan/yakusha-e>, consulté le 25 avril 2025.

⁹³ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 21.

⁹⁴ *Idem*, p. 22.

d'Edo. Toutefois, cette référence au passé ne verse jamais dans le passéisme : Watanabe cherche au contraire à insuffler une dimension moderne à ses œuvres, notamment par une représentation réaliste et vivante des acteurs⁹⁵.

Cette modernisation de l'estampe *yakusha-e* s'inscrit dans un mouvement plus large de transformation culturelle, parallèle à l'évolution du théâtre *kabuki* lui-même, alors que le Japon s'ouvre à l'Occident. Dans ce contexte, l'acteur Morita Kanya XII (1846-1897) entreprend de moderniser le *kabuki* afin d'en assurer la pérennité. Il introduit de nouvelles pièces, plus ancrées dans la réalité contemporaine, qui mettent en scène la vie quotidienne de la classe marchande, répondant ainsi aux attentes d'un public en mutation. Les Japonais ayant voyagé en Occident et fréquenté les théâtres européens expriment le désir de voir émerger une forme dramatique nationale inspirée de ces modèles. C'est dans ce climat de renouveau que naissent de nouveaux genres théâtraux, comme le *soshi shibai*, à dimension politique, ou encore le *shinpa*, premier courant à intégrer des actrices sur scène, rompant ainsi avec la tradition du *kabuki* exclusivement masculin⁹⁶.

Les représentations d'acteurs de *kabuki* antérieures au XXe siècle sont progressivement épurées de leur contexte narratif ou scénique pour se concentrer sur l'essentiel : le visage de l'acteur, sa présence, son intensité. Débarrassés des éléments décoratifs, ces portraits en gros plan ne perdent rien de leur expressivité. Bien au contraire, l'attention portée aux traits, aux regards et aux tensions du visage permet de transmettre avec force l'émotion et la psychologie du personnage incarné, même pour un spectateur qui n'en connaît ni le rôle ni l'acteur. Yamamura Kōka-Toyonari (1885-1942) illustre avec justesse cette expressivité épurée propre à cette nouvelle approche du portrait. Par un travail subtil sur les expressions faciales de ses personnages, mais également sur le traitement des arrière-plans, il parvient à faire émerger avec clarté les états d'âme et les sentiments, sans recourir à un excès de détails narratifs.

Cette approche se manifeste de manière particulièrement saisissante dans son portrait de *Morita Kanya XIII dans le rôle de Jean Valjean* (**fig. 32**) où Yamamura donne à voir, à

⁹⁵ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 170.

⁹⁶ *Idem*, p. 169.

travers une composition intensément expressive, toute la complexité émotionnelle d'un personnage littéraire majeur⁹⁷. La figure masculine, dégagée d'un fond noir brouillé, presque chaotique, parcouru de lignes nerveuses, semble émerger d'un tourment intérieur. Le visage, au teint pâle tirant vers le gris, est marqué par la tension : les sourcils froncés, les yeux cernés et les dents irrégulières dans une bouche crispée. Les clavicules saillantes et la main tendue vers l'avant, dans un geste presque agressif, renforcent l'effet de proximité et d'urgence. Par cette composition tendue, l'artiste transmet avec acuité la détresse physique et psychologique du personnage, tout en suggérant une colère sourde. Ce visage, à la fois marqué par la souffrance et la résistance, incarne Jean Valjean, protagoniste du roman *Les Misérables* de Victor Hugo (1802-1885). Yamamura réussit ainsi à condenser en une seule image la complexité morale et la force tragique de ce héros, mêlant expressivité incisive et abstraction maîtrisée de l'arrière-plan.

En Occident, le théâtre *kabuki* demeure relativement méconnu, et rares sont les artistes européens qui entreprennent de représenter directement ses interprètes. Toutefois, les *yakusha-e* exercent une influence notable sur l'art occidental, à travers l'assimilation de certains principes de composition propres à ces estampes. Parmi les artistes les plus marqués par cette esthétique figure Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), fin connaisseur de la scène théâtrale parisienne. Son œuvre *Ambassadeurs. Aristide Bruant dans son cabaret* (**fig. 33**) en offre un exemple révélateur : le cadrage serré en trois quarts et l'expressivité du visage rappellent clairement les conventions formelles des portraits d'acteurs *kabuki* (**fig. 34**)⁹⁸. Toutefois, Toulouse-Lautrec, en s'appropriant ces codes, les transpose dans un univers différent : celui de la vie nocturne parisienne⁹⁹. Dans son travail, les éléments japonais deviennent des outils stylistiques au service d'une modernité européenne. Ainsi, si l'iconographie du *kabuki* a pu inspirer certains artistes occidentaux, c'est souvent de manière détournée, laissant place à des constructions imaginaires bien éloignées de la réalité scénique japonaise.

⁹⁷ *Idem*, p. 177.

⁹⁸ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 114-116.

⁹⁹ *Idem*, p. 119.

3. *Bijin-ga* : l'estampe des belles femmes

Avant l'ère Meiji, la condition féminine au Japon était largement subordonnée à l'autorité patriarcale. Les femmes étaient juridiquement, économiquement et socialement dépendantes des figures masculines de leur entourage, qu'il s'agisse du père, du mari ou du fils. Si l'ouverture du pays à l'Occident et les réformes de l'ère Meiji ont proclamé une égalité entre les sexes dans les textes législatifs, les mentalités, elles, évoluent beaucoup plus lentement¹⁰⁰.

Au tournant du XXe siècle, un mouvement en faveur des droits civiques et des libertés individuelles émerge, ouvrant la voie à une première vague de féminisme japonais. Cette émancipation passe notamment par la figure de Kishida Toshiko (1864-1901), intellectuelle et militante, qui publie ses discours dans une revue féministe, devenant ainsi l'une des pionnières du féminisme japonais. Son discours, prônant l'autonomie et l'éducation des femmes, trouve un écho dans cette société japonaise en mutation. Ainsi, à la fin des années 1910, émerge un nouveau modèle féminin : la *modan gāru* ou *modern girl*, femme active, influencée par les modes de vie occidentaux, indépendante financièrement et socialement¹⁰¹.

Cette figure féminine, souvent comparée à celle de la garçonne française, devient le symbole d'un basculement culturel majeur, reflet de l'occidentalisation et du modernisme nippon¹⁰². En opposition à cette image de la femme libre et moderne, se maintient le modèle plus traditionnel de la *ryōsai kenbo*, celui de la « bonne épouse » ancré dans les valeurs confucéennes et encore valorisé dans le discours national. Cette tension donne naissance à une dualité de représentations féminines, tant dans les discours sociaux que dans les productions artistiques¹⁰³.

¹⁰⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 81.

¹⁰¹ *Idem*, p. 81-82.

¹⁰² Le modernisme nippon ou *modanizumu* est défini par l'historien Miami Hiroshi comme « une pensée et des mœurs particulières, fortement influencées par la culture occidentale ».

¹⁰³ GALAN, Christian et OLIVIER, Jean-Marc, *Histoire de & au Japon. De 1853 à nos jours*, Toulouse, Éditions Privat, 2016, p. 241-242.

Dans ce contexte, la figure de la femme occupe une place centrale dans l'esthétique du *shin hanga*. S'inspirant des *bijin-ga* de l'époque Edo, les artistes du mouvement perpétuent certains thèmes comme ceux des femmes se coiffant, se baignant, regardant leur reflet dans un miroir ou portant un kimono, tout en y intégrant des figures contemporaines telles que la *modern girl*¹⁰⁴.

L'un des changements notables concerne l'apparition du nu féminin comme sujet artistique à part entière, en dehors du registre érotique des *shunga*. Jusqu'alors marginal dans l'estampe japonaise, le nu est introduit au tournant du XXe siècle par les artistes formés en Occident, notamment en France. Cette évolution n'est pas sans susciter de vives réactions : ainsi, Kuroda Seiki (1866-1924) provoque un scandale en 1895 en exposant *La Toilette matinale*, tableau aujourd'hui disparu, à l'exposition nationale de Kyoto¹⁰⁵.

Les artistes du *shin hanga* adoptent eux aussi le nu. Leur regard, bien qu'indéniablement masculin, tend moins vers la provocation que vers une idéalisation de la beauté féminine, envisagée comme intemporelle et universelle. La femme devient un sujet central de l'estampe moderne, qu'elle soit représentée dans un kimono raffiné, sous les traits séduisants d'une *modan gāru* ou dans une nudité pudique et stylisée, empreinte d'une forme de sensualité élégante¹⁰⁶.

Comme tout mouvement artistique, le *shin hanga* voit émerger des figures en marge de ses canons esthétiques, transgressant certaines conventions. C'est notamment le cas de Komura Settai (1887-1940), formé auprès du maître *nihonga* Araki Kenpō (1831-1915). Longtemps resté à l'écart du monde des beaux-arts, Komura se consacre d'abord à l'édition et à la littérature, évoluant dans les milieux intellectuels plutôt que dans les cercles artistiques traditionnels. Son retour dans le monde de l'art s'amorce à la suite d'une rencontre décisive avec un romancier japonais, qui lui confie la création de la

¹⁰⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

couverture de l'un de ses ouvrages. Le succès inattendu de cette illustration encourage l'artiste à se réinvestir pleinement dans la gravure¹⁰⁷.

Contrairement aux idéaux du *shin hanga*, qui valorisent une image féminine raffinée, gracieuse et souvent idéalisée, Komura Settai propose une vision plus brute, ancrée dans une réalité contemporaine. Cette approche s'exprime notamment dans sa série *La Légende de l'enfer*, où il mêle les techniques classiques de l'*ukiyo-e*, rappelant parfois le style délicat de Suzuki Harunobu (1724-1770), à des thématiques résolument modernes. On y découvre par exemple une femme au torse nu en train de se faire tatouer (**fig. 35**), une scène inconcevable à l'époque d'Edo et unique au sein du *shin hanga*¹⁰⁸. Par ces choix audacieux, Komura impose une esthétique personnelle, à la fois respectueuse des traditions de l'estampe mais ouvertement subversive, révélant un autre visage de la modernité japonaise.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, le genre *bijin-ga* était fortement lié au monde du divertissement et de certains quartiers d'Edo, représentant principalement des *geishas* ou des courtisanes célèbres. Dès la fin du XIXe siècle, cette association commence à s'atténuer : les représentations de femmes s'émancipent progressivement de leur ancrage dans l'univers nocturne pour offrir des portraits plus individualisés. Ces nouvelles figures féminines, plus variées et incarnées, joueront un rôle déterminant dans le succès international de l'estampe japonaise, et seront particulièrement recherchées en Occident¹⁰⁹.

4. *Kachō-ga* : la représentation de la nature

Le *kachō-ga*, littéralement « images d'oiseaux et de fleurs », désigne un genre artistique centré sur la représentation de la faune et de la flore. S'il met principalement en scène oiseaux et fleurs, il peut également inclure, de manière plus occasionnelle, poissons, insectes ou tortues. Ce genre trouve ses origines dans la peinture chinoise du Xe siècle,

¹⁰⁷ *Idem*, p. 59-60.

¹⁰⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 162.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 20.

notamment à travers les œuvres pionnières de Huang Quan (vers 900-965) et Xu Xi (937-975), deux figures majeures de la peinture naturaliste chinoise. Le Japon s'est ensuite approprié cette tradition, qu'il a intégrée et réinterprétée dans le cadre de l'*ukiyo-e*¹¹⁰.

Après le décès d'Hiroshige, le genre est progressivement délaissé, tombant presque exclusivement entre les mains de peintres traditionnels. Et malgré un attrait certain auprès des voyageurs et collectionneurs étrangers, le genre n'est pas véritablement relancé au sein du *shin hanga*. Les éditeurs du mouvement ont peu investi dans la redécouverte du genre¹¹¹.

Ainsi, rares sont les artistes à s'être véritablement emparés du *kachō-ga*, et ceux qui l'ont fait ne s'y sont aventurés que ponctuellement. Cependant, une figure notable émerge : Ohara Koson (1877-1945). Engagé par Watanabe Shōzaburō en 1926, ce dernier cherchait alors à combler l'absence d'estampes sur le thème de la nature dans son catalogue¹¹². L'œuvre de Ohara se distingue par une prédilection marquée pour la représentation d'oiseaux, notamment les corbeaux, auxquels il consacre plus d'une trentaine d'estampes, parmi lesquelles se trouve *Corbeaux au clair de lune* (**fig. 36**)¹¹³. Si ces compositions témoignent d'un réel intérêt pour les estampes *kachō-ga*, elles demeurent néanmoins marginales dans un mouvement dominé majoritairement par les paysages et les portraits.

Ainsi, le *kachō-ga*, bien que profondément enraciné dans l'histoire de l'art japonais, se voit relégué à une place secondaire au sein du *shin hanga*, survivant discrètement à travers quelques expressions isolées.

¹¹⁰ AKAI, Hibana, « Kacho-ga, bird & flower prints, an ukiyo-e sub-genre », dans *Red Sparkle* [en ligne], 27 février 2021, disponible sur <https://redsparkleart.com/kacho-ga-bird-and-flower-prints-an-ukiyo-e-sub-genre/>, consulté le 25 avril 2025.

¹¹¹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 22.

¹¹² *Idem*, p. 140.

¹¹³ *Idem*, p. 145.

B. Apports occidentaux : techniques et matériels ?

À partir de la fin du XIX^e siècle, l'ouverture du Japon a favorisé l'introduction de techniques et de matériaux occidentaux. Qu'ils soient d'ordre matériel ou technique, ces apports ont profondément influencé le *shin hanga*, soulevant la question de l'ampleur réelle de cette influence.

Durant l'époque d'Edo, les pigments utilisés étaient exclusivement d'origine minérale ou végétale. Fragiles, ces pigments étaient particulièrement sensibles à la lumière, ce qui entraînait un affaiblissement rapide des couleurs. À la fin du XIX^e siècle, l'introduction de pigments chimiques d'origine occidentale, aux teintes plus vives, transforme en profondeur les pratiques de l'estampe. Bon marché et faciles à se procurer depuis l'ouverture du pays au commerce international, ces nouveaux pigments ont séduit de nombreux imprimeurs¹¹⁴. Si certains imprimeurs *shin hanga* ont continué à privilégier les pigments traditionnels, d'autres ont adopté ces nouveaux matériaux synthétiques, offrant une plus grande durabilité et une nouvelle intensité chromatique aux œuvres¹¹⁵.

Parmi les innovations visuelles marquantes introduites par le mouvement, l'usage du mica¹¹⁶ en fond d'estampe occupe une place singulière. Autrefois réservé à des œuvres prestigieuses, le mica devient, dans certaines estampes *shin hanga*, un véritable élément de construction visuelle. Il confère à la surface de l'image un éclat scintillant ou nacré, enrichissant la profondeur et l'atmosphère de la scène sans jamais éclipser le sujet principal. Il ajoute ainsi une dimension luxueuse et subtilement changeante selon la lumière¹¹⁷.

¹¹⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XX^e siècle*, op. cit., p. 7.

¹¹⁵ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 257.

¹¹⁶ Le mica est un minéral qui, une fois broyé, produit de fines particules nacrées, souvent appelées paillettes. Dans le domaine de la gravure, cette poudre est parfois mélangée aux pigments ou appliquée directement en surface pour créer des effets de brillance et de texture.

¹¹⁷ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 110.

Watanabe Shōzaburō, quant à lui, innove sur le plan technique en introduisant le *gomazuri*, un procédé consistant à laisser volontairement visibles les traces circulaires du *baren*, l'outil utilisé pour presser le papier contre les blocs de bois. Loin d'être perçues comme des défauts, ces marques deviennent chez lui un élément expressif à part entière, conférant à l'estampe une texture vivante et sensible. Avant l'essor du *shin hanga*, les éditeurs traditionnels cherchaient à effacer toute trace d'intervention manuelle, associée à un manque de maîtrise ou à un rendu négligé. Watanabe adopte au contraire une posture résolument moderne : il assume la présence du geste, le rend visible, presque palpable. Si cette esthétique a pu déconcerter les amateurs les plus conservateurs, elle a progressivement trouvé sa légitimité, notamment auprès du public occidental, sensible à cette forme d'expressivité artisanale¹¹⁸.

Le *gomazuri* trouve ainsi un écho dans certaines pratiques des peintres impressionnistes européens, qui revendiquent eux aussi la matérialité du geste artistique. On pense par exemple aux coups de pinceau francs et visibles chez Cézanne, dans *Bibémus* (**fig. 37**), ou encore à l'usage énergique de la calame par Van Gogh dans *Pont sous la pluie* (**fig. 8**), où l'intervention directe de l'artiste devient partie intégrante du langage visuel. Comme chez ces peintres, la trace de l'outil n'est plus un résidu technique à dissimuler, mais bien une signature expressive du processus créatif.

Lorsque l'on évoque l'influence occidentale sur le mouvement *shin hanga*, il convient de distinguer les apports techniques des apports matériels. En réalité, les procédés artisanaux de fabrication de l'estampe demeurent, dans leur structure, largement fidèles à ceux de la période d'Edo, en dehors de quelques innovations ponctuelles telles que le *gomazuri*. La division du travail entre dessinateur, graveur, imprimeur et éditeur reste inchangée, et les matériaux de base restent majoritairement traditionnels. Ce sont donc surtout les innovations esthétiques et conceptuelles qui traduisent un dialogue avec les arts occidentaux.

Sur le plan artistique, cette influence s'exprime notamment dans l'introduction de concepts visuels étrangers à l'estampe japonaise classique : perspective linéaire, ombrage,

¹¹⁸ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 257.

volumes modelés, ou encore cadrages inspirés de la photographie¹¹⁹. Ces éléments traduisent une volonté d'hybridation formelle, dans laquelle les artistes *shin hanga* intègrent les codes de la peinture de chevalet ou de la photographie occidentale, tout en les adaptant à leur propre tradition iconographique. Cette modernité visuelle n'abolit pas l'identité japonaise de ces œuvres, mais lui donne un nouveau souffle.

Il reste toutefois difficile de mesurer avec certitude l'ampleur de ces influences au cas par cas. Si certains artistes ont effectivement voyagé en Europe ou aux États-Unis, participé à des expositions internationales ou ont été en contact avec des œuvres occidentales, ces parcours sont peu documentés. L'absence fréquente d'écrits personnels (lettres, carnets ou mémoires) rend l'analyse quelquefois partielle. Cette rareté des sources s'explique en partie par des circonstances historiques, comme le grand séisme de Kantō en 1923, au cours duquel Kawase Hasui a perdu l'ensemble de ses carnets de croquis et notes préparatoires¹²⁰. Ce manque de documentation ne diminue toutefois en rien la richesse des croisements visuels que révèlent les œuvres elles-mêmes.

C. Comparaison avec l'*ukiyo-e* traditionnelle

Si l'influence des techniques occidentales sur les artistes du *shin hanga* demeure encore peu étudiée, celle des traditions de l'*ukiyo-e* traditionnelle, en revanche, est abondamment documentée. Cette filiation revendiquée se manifeste clairement dans les propos de Watanabe Shōzaburō, qui voit dans les chefs-d'œuvre du passé, non seulement une source d'inspiration, mais aussi un point de départ pour un renouveau nécessaire. Dans un entretien publié dans la revue *Shin Bijutsu Gahō*, il déclare : « J'ai étudié les estampes anciennes que l'on appelle *nishiki-e*, ce qui m'a permis d'en comprendre les qualités et les défauts. Je me suis alors demandé pourquoi on ne trouvait pas de bonnes estampes à l'époque moderne et j'en suis arrivé à la conclusion que la raison résidait d'une part, dans le fait que ces estampes avaient cherché à imiter des œuvres peintes, d'autre part qu'elles étaient restées dans leur forme ancienne et n'avaient pas tenté de se renouveler. La raison en incombait aux peintres et aux éditeurs qui n'avaient pas compris l'essence de l'estampe

¹¹⁹ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 13-15.

¹²⁰ *Idem*, p. 16.

elle-même. [...] Mon but est de créer des estampes nouvelles qui ne s'inspirent pas des œuvres peintes et ne soient pas figées dans une forme ancienne, mais qui soient d'une grande créativité, ceci avec l'aide de quelques graveurs et imprimeurs, et en invitant des artistes qui souhaitent être publiés par mes soins. Je vais ainsi déployer tous mes efforts pour la création de ces nouvelles estampes¹²¹. »

Cette volonté de renouvellement, clairement affirmée, ne se traduit pas par une rupture avec la tradition, mais par un désir de la réactiver, de l'enrichir. Elle s'accompagne d'une redéfinition du statut de l'image imprimée. Contrairement à la période d'Edo, durant laquelle les estampes étaient principalement perçues comme des objets ludiques, pédagogiques ou médiatiques¹²², le *shin hanga* revendique une dimension résolument artistique. Les œuvres produites se distinguent ainsi par l'utilisation d'une palette de couleurs plus étendue, par des tirages limités destinés à en préserver la rareté, et par une attention particulière portée à leur qualité formelle. Watanabe, quant à lui, adopte une approche plus pragmatique, conciliant ambitions artistiques et impératifs économiques : il voit dans ces estampes un compromis entre art et commerce. Il parvient ainsi à concilier les exigences d'une production artisanale rigoureuse avec une stratégie éditoriale tournée vers un marché international, notamment occidental, sensible à la valeur d'authenticité et de rareté de ces œuvres¹²³.

Les propos de Watanabe témoignent donc à la fois d'une connaissance approfondie de l'*ukiyo-e* traditionnelle et d'un positionnement critique à son égard. Il ne se contente pas d'admirer les estampes anciennes : il en interroge les mécanismes et en identifie les limites. Rappelons qu'il joue un rôle central dans la redécouverte et la valorisation de la tradition, notamment en fondant une association dédiée à la promotion de l'*ukiyo-e* et en publiant un recueil consacré aux grands maîtres de l'estampe¹²⁴. Par ses actions, il affirme ainsi son rôle de lien actif entre passé et modernité. Watanabe manifeste un attachement

¹²¹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 74-75.

¹²² KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 255.

¹²³ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 75.

¹²⁴ *Idem*, p. 71.

profond aux méthodes traditionnelles de fabrication de l'estampe, en perpétuant le modèle collaboratif hérité de l'époque d'Edo, fondé sur une répartition rigoureuse des rôles.

Les artistes du *shin hanga* adoptent, pour beaucoup, une posture similaire à celle de leur éditeur : un respect sincère pour la tradition, allié à une volonté affirmée d'en repousser les frontières. Toutefois, de nombreux artistes du mouvement ne sont pas issus du monde de l'estampe, mais bien de la peinture. Ce n'est qu'à la faveur de leur collaboration avec Watanabe qu'ils découvrent véritablement l'*ukiyo-e*, qu'ils apprennent à en maîtriser les codes, permettant d'apporter à l'estampe une sensibilité picturale nourrie d'autres traditions, notamment occidentales.

L'exemple le plus emblématique de cette trajectoire artistique est sans doute celui de Kawase Hasui, figure désormais incontournable du *shin hanga*. Pourtant, rien ne le destinait à devenir un maître de l'estampe moderne. À ses débuts, Kawase aspire à une carrière de peintre *nihonga*, un courant pictural qui, bien qu'ancré dans une sensibilité traditionnelle, s'inscrivait avant tout dans le champ de la peinture et non dans celui de l'estampe. C'est au contact de Watanabe que Kawase découvre véritablement le potentiel créatif de l'estampe¹²⁵. Cependant, son expérience en tant que peintre a une influence décisive sur sa pratique de l'estampe. Contrairement à certains artistes formés spécifiquement à l'*ukiyo-e*, Kawase abordait l'estampe avec un œil de peintre : ses compositions étaient souvent élaborées à partir de croquis réalisés au pinceau lors de ses voyages, une approche conférant de la spontanéité à ses œuvres. Ainsi, son travail s'inscrit dans une dynamique de synthèse entre les codes de la peinture et les exigences techniques de l'estampe, apportant au *shin hanga* une profondeur nouvelle.

Cette particularité de Kawase Hasui illustre parfaitement l'esprit du *shin hanga*, un mouvement où les artistes s'ouvrent aux apports occidentaux afin d'enrichir et de renouveler la tradition de l'*ukiyo-e*. Sans renier l'héritage de l'estampe classique, ils adoptent de nouvelles pratiques, comme celle du croquis réalisé sur le motif, directement sur le terrain. En intégrant ces procédés à la chaîne artisanale de l'estampe japonaise, les

¹²⁵ *Idem*, p. 227.

artistes du *shin hanga* cherchent à perfectionner la tradition plutôt qu'à la rompre, affirmant ainsi une volonté de modernisation fidèle à ses racines.

IV. Artistes majeurs du *shin hanga*

Les artistes du *shin hanga* forment un réseau dense, où les trajectoires individuelles s'entrecroisent au fil des collaborations, des affinités esthétiques ou des opportunités éditoriales. Bien que Watanabe Shōzaburō joue un rôle central en réunissant nombre d'entre eux autour de son projet, il n'est pas leur unique point d'ancrage. Plusieurs artistes travaillent également avec d'autres éditeurs ou poursuivent des voies plus indépendantes. C'est précisément cette dynamique de circulation et d'influences partagées qui donne sa richesse au mouvement.

Les figures retenues dans ce chapitre ne sont pas les seules à avoir contribué au *shin hanga*, mais elles incarnent, chacune à leur manière, une facette essentielle de son identité : qu'il s'agisse de l'innovation formelle, du renouvellement thématique ou encore de la fusion entre tradition japonaise et apports occidentaux. Leur sélection repose ainsi sur la pertinence de leur œuvre dans la compréhension globale du mouvement, mais aussi sur la richesse de la documentation disponible à leur sujet.

A. Tsuchiya Kōitsu (1870-1949) : paysages japonais en voie d'occidentalisation

Tsuchiya Kōitsu voit le jour en 1870 dans une ferme de Hamamatsu, au cœur du Japon rural. Destiné à une vie agricole, il dévie pourtant très tôt de cette trajectoire en choisissant la voie artistique. À seulement 14 ans, il devient apprenti graveur chez un imprimeur. Ce premier maître, sensible à son talent naissant, perçoit chez lui une réelle volonté de peindre. Il l'oriente alors vers Kobayashi Kiyochika, le « dernier grand maître de l'*ukiyo-e* », qui joue un rôle déterminant dans sa formation. Sous son égide, Tsuchiya réalise ses premières estampes dès 1895, ainsi que quelques lithographies supervisées par Kobayashi lui-même¹²⁶. Ce dernier laisse une empreinte durable sur le style de son élève : à l'instar de son maître, Tsuchiya développe une attention méticuleuse à la lumière et à l'ombre.

¹²⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 243.

La rencontre entre Tsuchiya et l'éditeur Watanabe Shōzaburō ne se fait qu'en 1931, alors que l'artiste est déjà âgé de 61 ans. Elle a lieu dans le cadre d'une exposition commémorative en hommage à Kobayashi Kiyochika, dont Watanabe collectionne les œuvres. Impressionné par l'engagement de Tsuchiya dans l'organisation de l'événement, Watanabe lui propose de rejoindre son cercle d'artistes. C'est le début d'une collaboration féconde¹²⁷.

Si Tsuchiya hérite de son maître un goût marqué pour les effets de lumière, il en renouvelle profondément l'approche. Là où Kobayashi développe des paysages urbains brumeux, où les figures humaines s'effacent dans une vision poétique de la ville¹²⁸, Tsuchiya ancre ses vues dans une réalité urbaine moderne. Il représente la capitale telle qu'elle est dans les années 1930, marquée par l'occidentalisation : les architectures européennes, les vêtements modernes ou encore les silhouettes actives dans les rues deviennent les motifs récurrents de ses compositions.

Cette volonté de réalisme s'accompagne d'un traitement de la lumière et de l'ombre d'une grande finesse, souvent plus abouti que celui de son maître. Dans une œuvre comme *Paysage de Tokyo. Le pont Yanagibashi* (**fig. 38**), Tsuchiya module l'éclairage avec précision : les ombres des silhouettes humaines filtrent à travers les intérieurs éclairés, le ciel s'assombrit progressivement, accentuant l'ambiance crépusculaire, tandis que les reflets lumineux dans l'eau ajoutent une profondeur vibrante à la scène. Cette attention portée à la lumière artificielle, aux reflets dans l'eau et aux ombres, évoque des préoccupations similaires à celles des artistes occidentaux de la fin du XIXe siècle, tels que Whistler, qui inspirait déjà Kobayashi quelques années plus tôt¹²⁹.

Si son maître illustre un Japon en transition avec une certaine distance mélancolique, Tsuchiya assume pleinement la modernité de son époque. Il ne cherche pas seulement à évoquer l'atmosphère d'un lieu, mais à capter un moment précis de la vie urbaine contemporaine.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Idem*, p. 13

¹²⁹ *Ibidem*.

Ainsi, à l'image de Yoshida Hiroshi, son contemporain, Tsuchiya renouvelle les codes du *fūkei-ga*, en s'éloignant de la vision idéalisée du Japon rural. Là où d'autres figent le mont Fuji (**fig. 39**) ou les cerisiers en fleur (**fig. 40**) dans une éternité nostalgique, lui ancre son regard dans le présent¹³⁰. Il s'approprie la ville en transformation, comme un miroir de l'évolution de la société japonaise.

Loin des représentations souvent désertées de toute présence humaine, Tsuchiya refuse d'effacer la figure humaine au profit d'un paysage idéalisé : chez lui, l'humain ne disparaît pas, il est intégré. Ses figures ne sont pas centrales mais elles peuplent discrètement les rues, les ponts ou les quartiers de Tokyo. Ce traitement du corps anonyme, parfois vu de dos, parfois à peine esquissé sous un parapluie, évoque une forme de modernité douce, où l'individu est une parcelle du tissu urbain.

Tsuchiya ne puise pas son inspiration dans les paysages de la campagne japonaise, il concentre son regard sur la capitale, Tokyo, en y intégrant des éléments emblématiques de l'occidentalisation du Japon. Cette approche trouve son expression la plus aboutie dans *Paysage de Tokyo. Pluie à Ginza* (**fig. 41**), où l'artiste capte avec justesse l'effervescence d'un Tokyo moderne, imprégné de pluie, de lumière et de rythme citadin¹³¹. Tsuchiya saisit l'effervescence d'un quartier moderne : les réverbères se reflètent sur le pavé mouillé, les passants se croisent sous leurs parapluies dans une mise en scène presque cinématographique. Un type de composition qui n'est pas sans rappeler les vues urbaines de Gustave Caillebotte (1848-1894), dont les scènes parisiennes plongées dans la pluie (**fig. 42**) partagent cette même atmosphère de mouvement. Ce qui rapproche les deux artistes, c'est moins leur travail de la lumière que leur manière de construire un espace rythmé, traversé par les silhouettes de passants. Tous deux captent un instant suspendu dans le tumulte de la ville.

En somme, Tsuchiya Kōitsu s'inscrit à la croisée des mondes : héritier de l'*ukiyo-e* par sa formation, il adopte une sensibilité lumineuse proche des peintres occidentaux modernes. Ses paysages racontent un Japon en mutation, où la tradition rencontre la ville moderne.

¹³⁰ *Idem*, p. 222.

¹³¹ *Idem*, p. 243.

B. Kawase Hasui (1883-1957) : paysages japonais teintés d'influences européennes

Kawase Hasui naît le 18 mai 1883 dans un quartier populaire de la capitale, alors en pleine transformation sous l'impulsion des réformes de l'ère Meiji, un quartier qui voit notamment l'inauguration de la première gare de Tokyo en 1872. Dès son plus jeune âge, Kawase est initié à l'art et à la culture, en particulier au théâtre, grâce à l'influence de sa mère. Enfant, il fréquente les *ezoshiya*, où il développe un intérêt marqué pour les estampes d'acteurs de *kabuki*. Parallèlement, il apprend les bases de la peinture *nihonga* dès l'école primaire. Toutefois, ses aspirations artistiques sont temporairement mises de côté, sa famille préférant qu'il reprenne l'entreprise familiale. Ce n'est qu'à l'âge de 21 ans, lorsque sa sœur accepte de reprendre l'affaire familiale, que Kawase décide de poursuivre sa vocation artistique en sollicitant l'enseignement du maître Kaburaki Kiyokata (1878-1972), pour apprendre la peinture traditionnelle à ses côtés. Ce dernier, cependant, juge Kawase trop âgé pour commencer cet apprentissage et lui recommande plutôt d'étudier la peinture de style occidental¹³².

Suite à cette suggestion, Kawase intègre, sans réel enthousiasme, le centre de recherche en peinture occidentale Aoibashi. Il y apprend les techniques de l'aquarelle et de la peinture à l'huile, disciplines au sein desquelles il développe un intérêt croissant pour la représentation des paysages. Malgré cette ouverture vers la peinture *yōga*, Kawase demeure profondément attaché à l'esthétique *nihonga*. En 1912, après de nombreux efforts, il parvient finalement à convaincre Kaburaki Kiyokata de l'accepter dans son atelier. C'est dans ce cadre qu'il côtoie de futurs grands noms du *shin hanga*, tel que Itō Shinsui. Ce dernier, repéré en 1917 par l'éditeur Watanabe Shōzaburō, connaît un succès immédiat qui pousse ses camarades, dont Kawase, à s'engager à leur tour dans ce courant de renouveau de l'estampe japonaise. En 1918, Kawase entre en contact avec Watanabe, qui l'accueille dans sa maison d'édition la même année¹³³.

¹³² KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage, op. cit.*, p. 9-11.

¹³³ *Idem*, p. 11-13.

Dès les débuts de leur collaboration, l'éditeur donne une consigne claire à Kawase pour la réalisation de ses paysages : il doit voyager. La tradition des *fūkei-ga* voulait que les artistes, lorsqu'ils ne pouvaient se rendre sur place, s'appuient sur des illustrations et fassent appel à leur imagination. Ainsi, ils introduisaient parfois des éléments iconiques, comme le mont Fuji, même invisibles depuis le point de vue choisi. Kawase, quant à lui, adopte une posture radicalement différente. Il revendique un engagement envers l'observation directe et la fidélité au réel. Il affirme ainsi : « Je ne dessine rien de subjectif. Le réalisme est pour moi la base de tout. S'il m'arrive d'omettre certains détails, je ne triche cependant jamais¹³⁴ ».

Suivant les directives de son éditeur, Kawase parcourt ainsi, au cours de sa vie, près d'une soixantaine de régions du Japon. À ses retours de voyage, il remet à Watanabe de nombreux croquis réalisés sur le terrain. Ces esquisses, Kawase les exécute avec un soin extrême, il les accompagne également d'aquarelles destinées au graveur¹³⁵. Cette méthode de travail, fondée sur l'observation directe et la captation de la lumière et de l'atmosphère d'un lieu, n'est pas sans évoquer les pratiques de l'école de Barbizon et celles des peintres impressionnistes.

Tout au long de l'année, Kawase Hasui entreprend de nombreux voyages à travers le Japon, ce qui lui permet de produire un corpus d'estampes d'une grande diversité à la fois géographique mais aussi saisonnière. En 1921, il effectue deux expéditions majeures : l'une en hiver dans la partie occidentale de l'île de Honshū¹³⁶, l'autre en été dans le nord du pays. Ces séjours donnent naissance à la seconde série des *Souvenirs de voyages*, un ensemble d'estampes qui témoignent de sa sensibilité poétique face aux paysages ruraux¹³⁷. Dans ces œuvres, Kawase développe une vision idéalisée et romantique de la campagne japonaise, traduisant à la fois la tranquillité de la nature et la mélancolie de l'instant¹³⁸.

¹³⁴ *Idem*, p. 13.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ La plus grande île du Japon, sur laquelle se trouve, entre autres, Tokyo.

¹³⁷ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 86.

¹³⁸ *Idem*, p. 76.

L'estampe *Scène de neige à l'aube au port d'Ogi* (**fig. 43**), issue de cette série, en constitue un exemple parlant. Elle dépeint un petit port recouvert de neige, baigné par la lumière bleutée de l'aube. Le calme presque immobile de la scène, les toits enneigés, les embarcations silencieuses et les quelques détails humains à peine esquissés traduisent une esthétique contemplative, empreinte de solitude. Cette scène, bien qu'inscrite dans la modernité du *shin hanga*, n'est pas sans rappeler les estampes de l'époque d'Edo, et notamment les vues hivernales d'Hiroshige telles que *Neige vespérale à Kanbara* (**fig. 44**), dans laquelle la neige, la solitude et le paysage composent un tableau poétique.

Cette proximité esthétique entre Hiroshige et Kawase, régulièrement soulignée par les critiques, est pourtant rejetée par l'artiste lui-même, qui insiste sur le caractère original et résolument moderne de sa démarche artistique. Il revendique un regard personnel, nourri par le réalisme et l'observation directe du motif, en rupture avec les conventions de l'*ukiyo-e* classique. Malgré ce rejet catégorique de Kawase, l'influence d'Hiroshige semble difficile à nier dans certaines de ses œuvres, tant elles s'inscrivent, peut-être inconsciemment, dans la continuité esthétique du grand maître de l'*ukiyo-e*¹³⁹.

Malgré ses nombreux voyages à travers l'archipel, Tokyo demeure la ville la plus fréquemment représentée dans l'œuvre de Kawase Hasui. À l'époque, la capitale japonaise traverse deux bouleversements majeurs : le séisme du Kantō de 1923, qui détruit une grande partie de la ville, puis les bombardements intensifs de la Seconde Guerre mondiale, qui achèvent de transformer radicalement son paysage urbain. Avant ces catastrophes, Tokyo conservait encore le charme pittoresque des estampes de l'époque d'Edo, avec ses ruelles étroites, ses temples et ses quartiers traditionnels. Toutefois, la reconstruction post-séisme, puis la modernisation accélérée après 1945, marquent une rupture esthétique profonde : les infrastructures modernes et l'urbanisation massive redessinent peu à peu le visage de la ville¹⁴⁰.

Face à ces transformations, Kawase adopte une posture singulière. Plutôt que d'illustrer les signes de la modernité, il choisit de fixer sur ses estampes les lieux paisibles et discrets

¹³⁹ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage, op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 24.

de la capitale, empreints de nostalgie. Si quelques édifices modernes apparaissent ponctuellement dans son œuvre, ils restent marginaux et ne dominent jamais la composition¹⁴¹. Kawase semble ainsi s'attacher à préserver, à travers son œuvre, la mémoire d'un Tokyo en voie de disparition.

C'est dans cette perspective qu'il entreprend, en 1925, la réalisation de la série *Vingt vues de Tokyo*, un projet visant à immortaliser les paysages urbains les plus évocateurs de la ville. Parmi ces vues, l'estampe *Le temple Zōjōji* (**fig. 45**) figure comme l'une de ses œuvres les plus emblématiques¹⁴². Elle illustre parfaitement la manière dont l'artiste conjugue le respect du patrimoine architectural avec une atmosphère méditative et intemporelle. Le temple, enveloppé d'un silence hivernal, apparaît comme un îlot de sérénité au sein d'une ville en mutation, soulignant le regard mélancolique que l'artiste porte sur son environnement.

Cependant, Kawase demeure un *edokko*, un enfant d'Edo, comme le surnomment ses proches¹⁴³. Et malgré son attachement aux paysages calmes, intemporels, figés dans une vision idéalisée du Japon d'autrefois, l'artiste ne peut pas ignorer les transformations profondes que connaît sa capitale. Conscient de la modernisation croissante de l'archipel, il choisit de ne pas l'occulter totalement, mais plutôt de l'intégrer de manière discrète dans ses compositions. Ainsi, l'artiste sème çà et là quelques signes de modernité dans ses gravures. Dans *La pente du temple Senkō, Onomichi* (**fig. 46**), il glisse subtilement une ligne électrique au cœur d'un paysage enneigé¹⁴⁴, tandis que, dans *Neige à Zōjōji* (**fig. 47**), il représente des figures humaines vêtues à la mode occidentale. Par ces détails, Kawase ne renonce pas à son attachement au Japon traditionnel, mais il reconnaît la réalité de son époque, composant ainsi une œuvre à la fois empreinte de nostalgie et ancrée dans la modernité.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Idem*, p. 25.

¹⁴³ *Idem*, p. 44.

¹⁴⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 91.

Si l'imaginaire traditionnel japonais est particulièrement marqué dans l'œuvre de Kawase Hasui, ce dernier ne se limite pas à une simple reproduction des conventions héritées de l'*ukiyo-e*. Il manifeste également une volonté d'innovation, à travers des expérimentations sur le format et la composition. Cette démarche s'exprime dans la série inachevée *Douze mois de Tokyo*, réalisée dans les années 1930, au sein de laquelle l'artiste s'autorise une certaine liberté¹⁴⁵.

Dans cette série, Kawase adopte un format circulaire pour encadrer le paysage, rompant ainsi avec le cadre rectangulaire traditionnel du *shin hanga*. *Jour tombant à Yanaka* (**fig. 48**) illustre parfaitement cette approche novatrice. L'estampe représente un quartier calme de Tokyo baigné dans la lumière du crépuscule. Encadrée dans un cercle au centre d'un large espace blanc, la scène semble suspendue dans le temps, détachée du tumulte de la modernité environnante. On y aperçoit une pagode traditionnelle et, au loin, les arbres forment une silhouette ombragée dans un ciel qui s'assombrit¹⁴⁶.

Cette mise en page, inhabituelle au sein du *shin hanga*, évoque certaines expérimentations d'Hiroshige, notamment dans des œuvres telles que *Le Bosquet du temple Suijin*, *Uchikawa*, et *le village de Sekiya* (**fig. 13**), qui influence Gauguin quelques décennies avant Kawase. Ainsi, même dans ses démarches les plus novatrices, Kawase semble à nouveau poursuivre un dialogue avec l'héritage d'Hiroshige.

Bien que Kawase Hasui rejette toute filiation avec Hiroshige, il reconnaît en revanche volontiers son admiration pour deux artistes européens : Aubrey Beardsley (1872-1898) et Edmond Dulac (1882-1953). Tous deux, figures emblématiques de la scène artistique britannique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, incarnent respectivement l'esthétique raffinée de l'Art nouveau et de l'âge d'or de l'illustration. Chez Beardsley, graveur et illustrateur, Kawase est particulièrement sensible à la rigueur du trait, à l'élégance graphique de la ligne et à l'équilibre des formes (**fig. 49**). À l'inverse, ce n'est pas tant le dessin que la palette chromatique d'Edmond Dulac qui fascine Kawase :

¹⁴⁵ *Idem*, p. 82.

¹⁴⁶ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 61.

l'illustrateur, célèbre pour ses interprétations de contes, notamment *Les Mille et Une Nuits* (**fig. 50**), séduit l'artiste japonais par la richesse de ses couleurs¹⁴⁷.

L'intérêt de Kawase pour ces deux artistes n'a rien d'étonnant : tous deux, bien que profondément enracinés dans la tradition européenne, ont développé un style imprégné d'influences japonisantes. Dulac, par ses compositions orientalisantes, et Beardsley, à travers des motifs stylisés et des formes inspirées de la *Manga* (**fig. 51**) d'Hokusai¹⁴⁸, ont su établir un pont esthétique entre l'Orient et l'Occident. Ce double attrait témoigne chez Kawase d'une sensibilité artistique ouverte, nourrie autant par l'héritage japonais que par les apports de l'art occidental, et d'un désir constant d'enrichir sa propre pratique au contact de ces influences croisées.

Kawase Hasui poursuivit ses voyages et sa pratique artistique jusqu'aux derniers instants de sa vie. Il s'éteint en 1957, à l'âge de 74 ans, des suites d'un cancer. Sa dernière création, *Le Pavillon d'or du temple de Hiraizumi* (**fig. 52**), constitue une œuvre d'adieu empreinte de sérénité. Kawase n'en verra cependant jamais l'impression définitive¹⁴⁹. Cette estampe posthume témoigne une dernière fois de son attachement aux paysages empreints de spiritualité et de mémoire, et clôt une œuvre marquée par la quête d'un équilibre entre tradition et modernité.

C. Natori Shunsen (1886-1960) : l'art du portrait au service du *kabuki*

Natori Shunsen naît en 1886 au sein d'une famille aisée, originaire du Japon rural. Cette dernière, contrainte de quitter la campagne, s'installe dans la capitale, où Natori grandit dans le quartier de Nihonbashi. Très tôt, il manifeste des aptitudes remarquables pour le dessin. C'est donc naturellement qu'à l'âge de 11 ans, il commence une initiation à la peinture *nihonga*, et que, vers 14 ans, encouragé par son père, il poursuit sa formation

¹⁴⁷ *Idem*, p. 28-29.

¹⁴⁸ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴⁹ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage, op. cit.*, p. 44.

auprès du maître Kubota Beisen (1852-1906), figure éminente de la peinture traditionnelle japonaise¹⁵⁰.

Comme beaucoup de jeunes artistes de son époque, Natori se tourne vers le domaine de l'illustration, la peinture ne permettant pas de subvenir à ses besoins. Il collabore alors à la réalisation d'images destinées à accompagner des romans d'écrivains japonais renommés. Sa réputation grandissante attire l'attention d'une revue qui lui commande des portraits d'acteurs de *kabuki*, un genre qui deviendra central dans son œuvre. En 1915, aux côtés d'autres artistes tels que Torii Kotondo (1900-1976), il contribue à un album intitulé *Shin nigao*, les nouveaux portraits d'acteurs, préfigurant sa future collaboration avec l'éditeur Watanabe. Cet album marque une volonté de renouveler les codes traditionnels du *yakusha-e*, en insistant davantage sur l'expressivité des visages, sur la subtilité des émotions interprétées par les comédiens¹⁵¹.

La rencontre décisive avec Watanabe a lieu en 1916, alors que Natori expose une série de portraits d'acteurs *kabuki*. L'éditeur, séduit par son travail, lui propose une collaboration : Natori fait ainsi ses débuts dans le mouvement *shin hanga*. Avant le séisme de 1923, leur collaboration se limite à deux estampes. Toutefois, après la catastrophe, Watanabe, désireux d'intégrer pleinement le théâtre *kabuki* dans l'univers du *shin hanga*, commande à Natori une ambitieuse série de trente-six portraits d'acteurs. Bien que Watanabe qualifie cette série de *sōsaku hanga*, soulignant ainsi le caractère profondément créatif et original de l'œuvre, elle demeure rattachée au *shin hanga*. En effet, Natori n'en assure ni la gravure ni l'impression, deux pratiques fondamentales du *sōsaku hanga*¹⁵². Watanabe insiste néanmoins sur la singularité du projet en déclarant : « Ces portraits d'acteurs de *kabuki* n'ont pas pour objectif de succéder aux œuvres précédentes sur ce sujet. Ce serait aussi une erreur de penser que ces estampes ont de la valeur parce qu'elles sont des copies de photos d'acteurs. Ces portraits veulent montrer la personnalité de l'acteur et la puissance qu'il déploie dans l'interprétation de son rôle, ils laissent aussi éclater le talent du peintre. Celui-ci a étudié à fond les estampes *ukiyo-e* de ces 200 dernières années et il en a

¹⁵⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 183.

¹⁵¹ *Idem*, p. 183-184.

¹⁵² *Idem*, p. 184-185.

désormais une parfaite connaissance. Ces estampes ne sont pas des reproductions, mais des créations [...] ¹⁵³ ».

Les portraits réalisés par Natori se distinguent fondamentalement des représentations traditionnelles de l'époque Edo, qui mettaient en scène les acteurs en pleine performance, dans un lien direct avec l'instant théâtral ¹⁵⁴. En contraste, Natori propose des portraits d'une grande modernité, centrés sur un seul acteur, souvent isolé sur un fond neutre, conférant à chaque image une force expressive inédite.

Une comparaison entre *Le fantôme de Kasane* (**fig. 53**), une *ukiyo-e* réalisée par Utagawa Kunisada (1786-1865), et un portrait d'acteur signé Natori, représentant *Nakamura Utaemon V dans le rôle de Yodogimi* (**fig. 54**), permet de mettre en lumière les transformations majeures survenues dans la représentation des comédiens de *kabuki* entre l'époque d'Edo et la première moitié du XXe siècle.

L'estampe d' Utagawa s'inscrit dans la tradition des *yakusha-e* classiques, où la mise en scène du personnage prévaut sur l'individualité de l'interprète. Le spectre de Kasane, figure féminine tragique et vengeresse, y est représenté dans une gestuelle codifiée, avec les attributs du surnaturel : posture flottante, œil déformé et visage marqué par la haine. L'acteur qui incarne le rôle s'efface derrière l'iconographie du personnage et l'identité de l'interprète n'est pas mentionnée, ne constituant pas l'objet central de la représentation ¹⁵⁵.

À rebours de cette tradition, l'estampe de Natori Shunsen, introduit une approche radicalement nouvelle. Dans son portrait, l'acteur est représenté avec une précision quasi photographique (**fig. 55**) : les traits du visage, les rides et la bouche esquissant un sourire sont rendus avec une finesse qui témoigne d'une volonté de représentation réaliste. Natori ne représente pas seulement un personnage, mais l'acteur. Ce réalisme ne vise pas à

¹⁵³ *Idem*, p. 185.

¹⁵⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁵ UHLENBECK, Chris (dir.), *The riddles of ukiyo-e. Women and men in japanese prints 1765-1865*, *op. cit.*, p. 236.

illustrer la performance dans son ensemble, mais à isoler un moment figé hors du temps, sur un fond épuré.

Le traitement du fond, souvent réduit à un aplat coloré ou orné de motifs discrets, constitue chez Natori un élément central de la composition. Loin d'être un simple décor, il agit comme un amplificateur de la présence du sujet. Dans ses portraits, l'artiste opte pour des arrière-plans sobres mais expressifs, dont les teintes vibrantes ou subtiles dialoguent avec l'émotion véhiculée par l'acteur. Ainsi, dans le portrait de *Nakamura Tomijûro IV incarnant une apprentie courtisane tenant une raquette hagoita* (**fig. 56**), le fond rose pâle crée une atmosphère douce et feutrée. Cette couleur, tout en soulignant la délicatesse du personnage, isole nettement la figure et intensifie la lecture de ses traits. À l'inverse des estampes de l'époque Edo, où les acteurs étaient intégrés dans des décors foisonnants et narratifs (**fig. 57**), Natori privilégie un arrière-plan épuré. Un vide assumé qui déplace l'attention du spectateur vers l'intériorité du modèle.

L'écart entre ces deux représentations reflète un changement fondamental dans la perception du statut de l'acteur : de simple vecteur dans l'estampe de Kunisada, il devient, chez Natori, un sujet à part entière, un individu dont la subjectivité et le talent sont mis au premier plan. Cette évolution transparaît jusque dans les titres des œuvres : là où l'estampe de Kunisada évoque un personnage mythique, sans mentionner l'interprète, celle de Natori met en avant le nom de l'acteur, soulignant ainsi l'importance accordée à l'identité personnelle. Ce glissement peut être rapproché de l'évolution occidentale vers le portrait de la fin du XIXe siècle, où les artistes ne cherchent plus à idéaliser le modèle mais à en capter l'humanité¹⁵⁶. À cet égard, le travail de Natori rejoint une sensibilité moderne, proche par certains aspects de la photographie ou du portrait peint occidental, mais il demeure toujours inscrit dans les codes formels de l'estampe traditionnelle.

En somme, là où Utagawa donne à voir le mythe, Natori révèle l'homme dans le mythe. Ce glissement, caractéristique du *shin hanga*, marque une rupture avec le langage codifié des *yakusha-e* d'Edo pour instaurer une approche plus individualisée du portrait d'acteur.

¹⁵⁶ MAINGON, Claire, « Le réalisme en deux minutes » dans *Beaux Arts Magazine* [en ligne], 8 janvier 2024, disponible sur <https://www.beauxarts.com/grand-format/le-realisme-en-2-minutes/>, consulté le 26 mai 2025.

À travers cette nouvelle sensibilité, le *shin hanga* contribue à redéfinir le regard porté sur le théâtre *kabuki* et ses interprètes.

Si les échanges artistiques entre le Japon et l'Europe sont particulièrement visibles dans les domaines du paysage et du portrait féminin, le théâtre, en revanche, occupe une place plus marginale dans ces dialogues esthétiques. Bien que Natori Shunsen ait puisé dans les conventions du portrait occidental pour moderniser ses *yakusha-e*, cette dynamique reste unilatérale. Le genre théâtral ne semble pas avoir suscité le même degré d'appropriation ou de compréhension en Occident.

D. Hashiguchi Goyō (1880-1921) : beauté féminine au croisement des cultures

Hashiguchi Kiyoshi naît en 1880 à Kagoshima, dans une famille aisée de médecins. Son père, en plus d'exercer la médecine, pratique également la peinture de style *nihonga*, transmettant très tôt à son fils une sensibilité artistique. Dès l'enfance, Hashiguchi reçoit une formation en peinture traditionnelle auprès de maîtres reconnus de sa région, et il commence parallèlement à s'initier à la gravure sur bois. En 1899, il quitte sa ville natale pour Tokyo, où il poursuit des études de *nihonga* tout en suivant des cours de peinture occidentale. C'est à cette période qu'il adopte son nom d'artiste : Goyō¹⁵⁷.

Dès 1904, Hashiguchi reçoit ses premières commandes pour illustrer des couvertures de livres, notamment pour le célèbre écrivain Natsume Sōseki (1867-1916), alors en pleine ascension. Le succès de ses collaborations lui permet de commencer à gagner confortablement sa vie, argent qu'il investit aussitôt dans l'achat de livres d'art occidentaux. Il se passionne particulièrement pour les peintres préraphaélites¹⁵⁸ ainsi qu'à l'Art nouveau, et cette influence se ressent nettement dans ses portraits féminins. Toutefois, son héritage *nihonga* reste bien présent, et son intérêt pour les maîtres de

¹⁵⁷ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 89.

¹⁵⁸ Le préraphaélisme est un mouvement artistique né en Angleterre au milieu du XIXe siècle, prônant un retour à la pureté, au détail et à la spiritualité de l'art d'avant Raphaël (1483-1520).

l'estampe, en particulier Utamaro, marque profondément son approche des estampes *bijin-ga*, qui deviendront l'un de ses thèmes de prédilection¹⁵⁹.

L'année 1911 marque un tournant décisif dans la carrière de Hashiguchi Goyō. Cette année-là, il remporte le premier prix d'un concours d'affiches organisé par un grand magasin tokyoïte spécialisé dans les kimonos. Cette affiche (**fig. 58**) représente une élégante femme vêtue d'un kimono traditionnel. La composition tranche avec les représentations habituelles de l'époque d'Edo : la jeune femme est installée sur un canapé en bois orné de motifs Art nouveau, dans un cadre résolument moderne. Son teint naturel contraste avec celui, artificiellement blanchi, des femmes représentées dans les images populaires de l'époque. Fidèle à l'esthétique *nihonga*, Hashiguchi souligne les contours du visage, du cou, des mains ainsi que du kimono par un délicat travail de ligne. En combinant cette tradition picturale japonaise avec les possibilités offertes par la lithographie, il parvient à allier finesse du trait et modernité de la mise en scène¹⁶⁰.

Ce succès lui apporte une reconnaissance immédiate et suscite de nombreuses commandes, notamment pour des illustrations de revues, de cartes postales ou encore d'affiches. Pour concevoir ces images, Hashiguchi s'inspire largement de l'estampe *ukiyo-e*, qu'il étudie avec intérêt. Dès 1914, il commence, à l'instar de Watanabe Shōzaburō, à publier des articles sur le sujet dans différentes revues, dans lesquels il évoque notamment des maîtres tels qu'Hiroshige. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il rencontre Watanabe, qui lui commande en 1915 une première estampe, marquant ainsi le point de départ de leur collaboration. Cette estampe n'est autre que *Femme au bain* (**fig. 59**), publiée en 1916¹⁶¹.

Femme au bain représente une jeune femme nue, assise dans une posture naturelle, en train de se laver les pieds à l'aide d'un tissu. La scène se déroule en intérieur, dans un cadre intime et dépouillé, probablement une chambre, comme le suggère le *futon* rayé visible à l'arrière-plan. Le traitement du corps est d'une grande douceur, avec des contours fins, typiques de l'esthétique *nihonga*, qui soulignent discrètement les volumes sans les

¹⁵⁹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 89.

¹⁶⁰ YANKU, Stefan, « Kono Bijin », dans *The Arts of Japan* [en ligne], 9 juin 2024, disponible sur <https://artsofjapan.com/en/works/goyo-kono-bijin>, consulté le 1er mai 2025.

¹⁶¹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 91-92.

accentuer. Son visage, légèrement incliné, montre une concentration tranquille. Les cheveux, attachés en un chignon simple, renforcent cette impression de sobriété et d'intimité. La composition est soigneusement équilibrée, jouant sur les contrastes de textures et de couleurs.

Cette représentation s'inscrit dans une tradition encore récente au Japon, où le nu féminin a longtemps été absent de l'imagerie artistique. À l'époque d'Edo, le nu est totalement absent des portraits de *bijin-ga*, y compris lorsqu'il s'agit de courtisanes de Yoshiwara, le quartier des plaisirs¹⁶². S'il existe bien des représentations de nudité dans les estampes érotiques (**fig. 60**), celles-ci se limitent le plus souvent à la mise en évidence des parties génitales, sans jamais dévoiler l'ensemble du corps féminin ou masculin.

Dans l'Europe du XIXe siècle, bien que la société demeure marquée par un certain nombre de tabous liés au corps, la représentation du nu évolue. La scène de toilette devient un sujet pictural nouveau : elle donne à voir un moment intime, personnel, échappant au regard social. Les impressionnistes, Degas en particulier, s'attachent à représenter les femmes dans des gestes ordinaires, se laver ou s'essuyer, sans pose ni mise en scène (**fig. 61**). Ces œuvres s'opposent aux nus idéalisés et mythologiques de la tradition académique. Par cette approche, les impressionnistes changent le regard porté sur le nu : il ne s'agit plus de séduire ou de flatter, mais de capter la vérité d'un corps en mouvement dans l'espace privé. Le nu s'impose peu à peu comme un objet d'observation formelle, détaché de son ancrage érotique traditionnel¹⁶³.

Cette évolution a progressivement permis une approche plus neutre du corps, influençant durablement les artistes japonais du XXe siècle. Dans ce contexte, l'estampe *Femme au bain* s'inscrit pleinement dans cette dynamique : le nu féminin, représenté sans théâtralité, est ici traité comme un sujet d'étude esthétique, dans une scène de vie quotidienne empreinte de simplicité. L'absence de regard adressé au spectateur et la posture

¹⁶² UHLENBECK, Chris (dir.), *The riddles of ukiyo-e. Women and men in japanese prints 1765-1865*, op. cit., p. 14.

¹⁶³ AMEILLE, Brice, « La scène de toilette impressionniste : l'intimité (re)trouvée », dans *Espaces et lieux de l'intime au XIXe siècle* [actes de la journée d'étude des Doctoriales de la SERD], Université Paris 7, 2017, p. 4-6.

introspective de la femme contribuent à instaurer une distance pudique, inscrivant l'image dans une continuité impressionniste où le corps est observé, mais jamais exposé à des fins de séduction. Il ne faut cependant pas nier l'aspect érotique de ces œuvres, un érotisme qui diffère nettement des *shunga* de l'époque : un érotisme subtil, fondé sur la suggestion plutôt que sur la révélation explicite.

Au-delà de son iconographie relativement moderne pour l'époque, cette estampe a été réalisée grâce à une technique nouvelle : la méthode *gomazuri*, développée par Watanabe, qui consiste à laisser volontairement la marque circulaire du *baren* sur le papier. Toutefois, ces traces déplurent profondément à Hashiguchi, qui fit apposer le terme *shisaku* sur l'estampe, indiquant qu'il s'agissait d'une œuvre d'essai. Ce désaccord profond entre les deux hommes, sans possibilité de compromis, entraîna la fin de leur collaboration dès l'année suivante¹⁶⁴. C'est pourquoi, dès 1916, Hashiguchi poursuit son travail en solitaire, assumant seul toutes les étapes de création, du dessin à la gravure, en passant par l'impression et la publication. Ce processus exigeant, à la fois minutieux et fatigant, explique sans doute qu'il n'ait réalisé que onze estampes originales de beautés féminines. Il continue néanmoins à produire des œuvres *shin hanga* jusqu'à sa mort, survenue en 1921, à l'âge de 41 ans¹⁶⁵.

Cinq ans après la réalisation de son premier nu, Hashiguchi Goyō en présente un nouveau : *Femme après le bain* (**fig. 62**), aujourd'hui considéré comme l'un des nus les plus remarquables du mouvement¹⁶⁶. La composition montre une femme nue, assise de profil. Son buste s'incline légèrement vers l'avant tandis que sa main gauche effleure doucement son pied droit. Son regard baissé confère à l'ensemble une atmosphère intime. La posture rappelle les odalisques (**fig. 63**) peintes par Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), tandis que la finesse du trait et la grâce du visage évoquent l'influence d'Utamaro (**fig. 64**). Le fond, entièrement recouvert de mica, crée un effet scintillant qui accentue la douceur de la scène tout en valorisant la silhouette féminine sans distraction. La carnation, rendue dans des tons très pâles, est modelée par des ombres légères au

¹⁶⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁵ Hashiguchi Goyo, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/goyo-hashiguchi>, consulté le 1er mai 2025.

¹⁶⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 92.

niveau du dos, des hanches, de la main et de la plante du pied. Ce traitement des volumes, inspiré de la peinture occidentale, apporte profondeur et réalisme à la figure. L'espace est volontairement dépouillé, recentrant l'attention sur le corps et le geste, dans une composition à la fois équilibrée et empreinte de délicatesse¹⁶⁷.

Cette estampe illustre parfaitement la synthèse entre tradition japonaise et apports occidentaux, deux références artistiques que Hashiguchi manie avec maîtrise. L'association des lignes pures issues de l'esthétique japonaise et du modelé subtil hérité de l'art occidental témoigne de son savoir-faire exceptionnel.

Bien que Hashiguchi maîtrise manifestement l'art du nu, il ne s'y limite pas. Dessinateur prolifique, il travaille régulièrement d'après modèle, une pratique qui contribue de manière significative à la qualité de ses estampes. Parmi ses modèles les plus emblématiques figure Kodaira Tomi (dates inconnues), qui pose pour *Femme après le bain* et pour *Femme se coiffant* (**fig. 65**), elle aussi considérée comme une pièce maîtresse du mouvement¹⁶⁸.

Hashiguchi y représente une jeune femme assise, en train de peigner lentement sa longue chevelure noire à l'aide d'un peigne en bois. Vue de trois quarts, elle détourne légèrement le regard, posé dans le vide. Ses gestes semblent lents, traduisant un moment d'intimité suspendu. Elle porte un kimono bleu orné de motifs floraux, légèrement ouvert au niveau du col, révélant une peau pâle, soulignant une sensualité discrète. La chevelure abondante est rendue avec un souci extrême du détail, chaque mèche étant pratiquement visible, ses cheveux occupent une place prépondérante dans la composition, constituant presque un sujet à part entière.

Si de nombreux chercheurs établissent un parallèle entre cette estampe de Hashiguchi avec *Lady Lilith* (**fig. 66**) de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)¹⁶⁹, il convient toutefois de nuancer cette comparaison. Hashiguchi met en scène une intimité discrète, où la femme,

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 45.

¹⁶⁹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 97.

représentée de dos est absorbée dans son geste, elle ne cherche pas à capter le regard du spectateur. Cette posture instaure une distance pudique et renforce une approche contemplative, plus tournée vers une étude esthétique que vers une mise en scène de la séduction. À l'inverse, la figure féminine de Rossetti incarne la femme fatale par excellence : belle, consciente de son pouvoir, presque menaçante dans son narcissisme. Mais l'influence de la peinture occidentale, et en particulier des préraphaélites, sur l'œuvre de Hashiguchi est indéniable. Si leur traitement du sujet diffère, *Femme se coiffant* s'inscrit elle aussi dans un dialogue étroit avec les canons esthétiques européens de la fin du XIXe siècle.

À travers son œuvre, Hashiguchi Goyō s'impose comme une figure emblématique de l'éclectisme artistique propre au *shin hanga*, naviguant avec virtuosité entre le *nihonga*, le *yōga* et, bien sûr, le *shin hanga*, n'hésitant pas à en fusionner les codes dans une synthèse personnelle. Malheureusement, la majorité de ses blocs de bois ont été détruits lors du séisme de 1923 : seules quatorze estampes originales ont pu être conservées¹⁷⁰.

E. Ishikawa Toraji (1875-1964) : la *modern girl*, un phénomène social

Ishikawa Toraji voit le jour en 1875 dans la ville de Kōchi, sur l'île de Shikoku, où il passe les seize premières années de sa vie. À cet âge, il décide de partir pour la capitale afin d'y étudier la peinture occidentale. Il commence par suivre l'enseignement d'un peintre pendant quelques mois, avant de devenir l'élève de Koyama Shōtarō, maître *yōga*. Ce dernier, disciple du peintre italien Antonio Fontanesi, joue un rôle essentiel dans la formation artistique de Ishikawa. Koyama ne se contente pas de lui transmettre des techniques picturales : il l'initie également à l'histoire de l'art occidental, contribuant à forger une culture artistique riche et diversifiée chez le jeune peintre¹⁷¹.

Au sein de l'école de Koyama, Ishikawa a l'opportunité d'approfondir sa pratique en travaillant d'après des modèles vivants, aussi bien habillés que nus, ce qui est encore rare

¹⁷⁰ *Estampes Japonaises de Goyo Hashiguchi (1880-1921)*, disponible sur le site Uchiwa Gallery <https://www.uchiwagallery.com/collections/estampes-japonaises-femmes-goyo-hashiguchi>, consulté le 3 mai 2025.

¹⁷¹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 113.

à l'époque au Japon. Toutefois, ses premières affinités artistiques s'orientent principalement vers le paysage. Il explore différentes techniques, notamment la peinture à l'huile, mais se distingue surtout dans l'usage de l'aquarelle, qu'il utilise pour créer de vastes panoramas. En 1900, ses talents sont reconnus à l'international : il expose deux aquarelles à l'Exposition universelle de Paris¹⁷².

En 1902, marqué par une volonté d'indépendance, Ishikawa s'éloigne de l'enseignement de Koyama et fonde, aux côtés d'autres artistes dont Yoshida Hiroshi, un collectif baptisé *Taiheiyō gakai kenkyūjo* ou le Cercle de peinture de l'Océan Pacifique¹⁷³. Cette même année, il entreprend un voyage aux États-Unis, où il expose ses œuvres, principalement des aquarelles. L'année suivante, il quitte l'Amérique pour entreprendre un périple en Europe, poursuivant ainsi son ouverture aux courants artistiques occidentaux¹⁷⁴.

C'est grâce à son ami Yoshida Hiroshi que Ishikawa s'initie à la gravure sur bois. Encouragé par ce dernier, il commence à produire des dessins spécifiquement conçus pour l'estampe, tout en poursuivant sa pratique picturale. Ses premières estampes, qui datent de 1917, restent fidèles à son sujet de prédilection : le paysage¹⁷⁵. Pendant de nombreuses années, ce genre demeure au cœur de son travail.

Bien que ce soit avec ses portraits féminins que Ishikawa Toraji connaît un succès retentissant, ses paysages révèlent déjà une sensibilité profondément impressionniste. En particulier, sa série *Paysages de la mer intérieure* (**fig. 67**) qui témoigne d'une remarquable maîtrise de la couleur et de la lumière¹⁷⁶, évoquant le travail de Claude Monet, notamment ses scènes de bateaux de pêche (**fig. 68**). L'influence de l'impressionnisme se manifeste dans la manière dont Ishikawa capte les variations lumineuses, tout en conservant les codes de la gravure japonaise. Contrairement à la touche fragmentée et vibrante du pinceau impressionniste, il privilégie les aplats nets

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ishikawa Toraji*, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/ishikawa-toraji>, consulté le 8 mai 2025.

¹⁷⁵ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 113.

¹⁷⁶ *Ishikawa Toraji*, op. cit.

caractéristiques de la gravure sur bois, mais les enrichit de dégradés subtils. Ce traitement révèle la maîtrise technique de Ishikawa dans l'art de l'aquarelle, qu'il transpose ici dans ses estampes.

Ce n'est qu'à un âge avancé, passé soixante ans, que Ishikawa opère un tournant radical dans son œuvre en se consacrant aux estampes *bijin-ga*. Il crée alors sa série la plus emblématique : *Les Dix Nus*, dans laquelle il peint des femmes à la sensualité affirmée, perçues comme des « femmes de petite vertu »¹⁷⁷. À rebours des canons esthétiques du *shin hanga*, qui exalte une féminité douce, élégante et idéalisée, Ishikawa propose une approche beaucoup plus directe, presque provocatrice. Dans ses œuvres, l'érotisme occupe une place centrale, donnant à voir des corps féminins libres et assumés, en rupture avec les normes artistiques de son temps.

Ce revirement artistique chez Ishikawa Toraji semble avoir été en partie influencé par son ami, le peintre *yōga* Mitsutani Kunishirō (1874-1936), dont le parcours présente plusieurs similitudes avec le sien. Lui aussi participe à l'Exposition universelle de Paris, avant de s'installer dans la capitale française, où il fréquente l'Académie Julian¹⁷⁸ et s'initie à la peinture académique. C'est également là qu'il entre en contact avec des artistes majeurs de la scène européenne tels que Bonnard, Cézanne (1839-1906) et Matisse (1869-1954), dont l'influence marquera profondément son travail. De retour au Japon, Mitsutani transpose dans ses œuvres les enseignements de la peinture parisienne, comme en témoigne *Tapis en laine écarlate* (**fig. 69**)¹⁷⁹, une toile qui s'inspire clairement des compositions exotiques (**fig. 70**) de Paul Gauguin. Une approche novatrice de la figure féminine qui jouera à son tour un rôle déterminant dans l'évolution de Ishikawa, en particulier dans la genèse de sa série *Les Dix Nus*, dans laquelle il emprunte les compositions et les décors de Mitsutani Kunishirō.

¹⁷⁷ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 114.

¹⁷⁸ L'Académie Julian, fondée à Paris en 1868, est une école d'art privée réputée pour avoir formé de nombreux artistes français et étrangers. Elle est particulièrement associée aux courants de la peinture académique et post-impressionniste, tout en jouant un rôle clé dans l'ouverture aux avant-gardes du début du XXe siècle.

¹⁷⁹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 114.

Si les nus de Mitsutani sont largement acceptés dans la société japonaise, perçus comme des représentations classiques, ceux de Ishikawa Toraji provoquent un tout autre écho. Publiée en 1934, sa série *Les Dix Nus* déclenche immédiatement une vive controverse. Les portraits féminins de Ishikawa, profondément érotiques, transgressent en effet les normes morales de l'époque. Le gouvernement, considérant que ces estampes évoquent trop ouvertement la prostitution, n'hésite pas à censurer l'œuvre. Plusieurs planches sont ainsi interdites ou détruites¹⁸⁰.

Pourtant, la série s'inscrit pleinement dans la tradition iconographique des *bijin-ga* où les femmes sont représentées dans des scènes de vie intime : lisant, se coiffant, se baignant ou jouant avec leurs animaux. Ishikawa reprend ces codes, mais les pousse dans une direction plus moderne et sensuelle. Ses modèles féminins, représentées nus, adoptent des poses langoureuses, soulignées par la présence d'accessoires de détente : chats étirés, perroquets exotiques ou coussins moelleux¹⁸¹. Ces éléments domestiques, loin d'atténuer l'intensité érotique des scènes, en accentuent au contraire le caractère charnel et intime, rompant avec la douceur idéalisée des femmes du *shin hanga*.

L'influence occidentale est également très présente dans la série. Ishikawa installe ses modèles dans des intérieurs décorés de tapis, de meubles et de papiers peints aux motifs européens, rappelant le travail de Mitsutani après son retour de Paris. Cette ambiance « à la parisienne » fait directement écho à l'expérience de Ishikawa lui-même, qui lui aussi a voyagé en Occident. Dans l'estampe *Le Perroquet bleu* (**fig. 71**), l'influence de Matisse se fait sentir dans le traitement des textiles et du mobilier¹⁸², tandis que la présence de l'ara bleu renvoie aux symboles érotiques de l'art occidental¹⁸³, notamment à la célèbre *Femme caressant un perroquet* (**fig. 72**) d'Eugène Delacroix (1798-1863). Toutefois, Ishikawa ne

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ CROTHERS, Wayne, « Ishikawa Toraji Ten nudes », dans *NGV Art Journal* [en ligne], 19 juillet 2016, disponible sur <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/ishikawa-toraji-ten-nudes/>, consulté le 8 mai 2025.

¹⁸² KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 114.

¹⁸³ *Toraji Ishikawa. Le perroquet bleu*, disponible sur le site WordPress <https://rutadeloro.wordpress.com/2017/09/16/toraji-ishikawa-le-perroquet-bleu-1934/>, consulté le 8 mai 2025.

renie pas ses racines : il glisse ici et là des éléments traditionnels japonais, comme un paravent orné en arrière-plan, contrastant avec le canapé de style occidental au premier plan. Ce mélange d'esthétiques reflète une société japonaise en pleine hybridation culturelle, tiraillée entre attachement aux traditions et fascination pour la modernité occidentale.

La représentation la plus provocante de la série est sans doute *Danse* (**fig. 73**), où une strip-teaseuse se tient sous les projecteurs, en talons hauts, avec un châle en filet flottant autour d'elle¹⁸⁴. Cette femme, cheveux courts à la garçonne, maquillée à la manière des *modan gāru*, incarne une féminité totalement affranchie. Cette figure de la « femme nouvelle », active, urbaine, parfois perçue comme débauchée, incarne une rupture franche avec l'idéal féminin confucéen encore dominant à l'époque. En ce sens, Ishikawa ne se contente pas de peindre des nus : il documente visuellement une transformation sociale majeure, celle de la place des femmes dans le Japon moderne.

Cette tension entre intimité féminine et espace bourgeois modernisé, entre décor oriental et occidental, trouve son prolongement dans *Le Repos* (**fig. 74**), tout comme dans *La Chambre bleue* (**fig. 75**) de Suzanne Valadon (1865-1938), artiste française contemporaine de Ishikawa. Dans ces deux œuvres, la femme est représentée allongée dans un intérieur chargé de motifs et de textures, cigarette à la main ou à la bouche. Comme chez Valadon, Ishikawa représente des femmes dans un cadre domestique dense, leur conférant une présence physique puissante, très éloignée de l'idéalisation passive typique de l'art académique.

Malgré la censure, le succès de la série incite Ishikawa à poursuivre dans cette voie. Dès l'année suivante, il réalise une autre série dans un esprit similaire, *Jeux* (**fig. 76**), où il approfondit encore cette exploration du nu féminin. Mais après ces deux cycles audacieux, l'artiste retourne à une production plus classique, se consacrant à nouveau à la peinture à l'huile, principalement des paysages côtiers japonais, qu'il continuera à peindre jusqu'à sa mort en 1964. Si ses paysages lui valent respect et reconnaissance, jamais Ishikawa ne

¹⁸⁴ CROTHERS, Wayne, *op. cit.*

retrouvera la notoriété que lui avait apportée *Les Dix Nus*, un cycle risqué mais surtout unique dans l'histoire de l'estampe moderne¹⁸⁵.

F. Itō Shinsui (1898-1972) : un art fidèle aux canons de l'*ukiyo-e* ?

Né à Tokyo en 1898, Itō Shinsui grandit au cœur d'une période de profondes transformations culturelles et sociales. Comme nombre d'artistes de sa génération, il fait ses débuts dans le monde artistique par un apprentissage chez un imprimeur, dans le département de lithographie. Parallèlement, il suit des cours de peinture traditionnelle japonaise tout en s'initiant à la technique du pastel¹⁸⁶.

À l'âge de 14 ans, Itō rejoint l'atelier de Kaburaki Kiyokata, maître de nombreux artistes majeurs de l'époque, tout comme Kawase Hasui. Sous sa tutelle, le jeune Itō fait très tôt preuve d'un talent exceptionnel : dès 15 ans, il participe à des expositions collectives organisées par le ministère de l'éducation et diverses associations artistiques, remportant plusieurs prix et distinctions¹⁸⁷.

En 1915, l'éditeur Watanabe Shōzaburō découvre l'un de ses portraits de femme lors d'une exposition. Séduit par l'œuvre, il sollicite l'accord de Kiyokata pour en faire une estampe. *Devant le miroir* (**fig. 77**), publiée l'année suivante, inaugure une collaboration qui durera plus de 40 ans. C'est dans cette estampe que Watanabe affirme pleinement, et pour la première fois, sa technique du *gomazuri*, notamment sur le visage du modèle, en utilisant son *baren* pour donner du relief à la peau blanche. Il s'agit de la première estampe *shin hanga* en laquelle l'éditeur dira placer une « véritable conviction artistique »¹⁸⁸.

Cette œuvre fondatrice donne le ton à la carrière de Itō Shinsui. Plus des deux tiers de sa production gravée sont des *bijin-ga*, marqués par une maîtrise technique remarquable, une

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 101.

¹⁸⁷ Fondation Joan Miro, *Ito Shinsui. Tradition and modernity* [dossier de presse], 2018, disponible sur https://www.fmirobcn.org/media/upload/pdf/ddp-ito-shinsui-tradition-and-modernity-eng-compressed_151990684276.pdf, consulté le 26 mai 2025., p. 5.

¹⁸⁸ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 101.

composition épurée, et surtout un élément récurrent : les modèles portent le kimono traditionnel et arborent une coiffure à la mode d'Edo. Hormis quelques rares exceptions, Itō reste fidèle aux codes du *bijin-ga*¹⁸⁹. À une époque où les femmes japonaises adoptent les vêtements occidentaux et voient leurs rôles sociaux évoluer, les figures féminines idéalisées de Itō incarnent une féminité japonaise traditionnelle, calme et raffinée¹⁹⁰. Loin de toute représentation de la modernité ou de la figure de la *modern girl*, ses modèles sont souvent des *geishas*, figées dans un monde en voie de disparition. Ainsi, Itō représente ces femmes en train de se préparer, de se maquiller ou de se coiffer¹⁹¹.

Dans *Devant le miroir*, Itō Shinsui représente une jeune *geisha* vue de trois quarts ajustant ses cheveux. Elle porte un somptueux kimono rouge, dont le col est orné de motifs délicats. Celui-ci glisse doucement vers l'arrière, dévoilant la blancheur raffinée de sa nuque, un détail central de l'estampe, empreint de sensualité. Sa chevelure noire, relevée en un chignon, est ornée de discrets accessoires dorés qui attirent subtilement le regard et renforcent sa féminité. L'arrière-plan, sobre et uni, concentre toute l'attention sur la silhouette féminine, saisie dans un moment de calme et d'intimité. Aucun miroir n'apparaît dans la composition, bien que le titre en suggère la présence : c'est le regard du spectateur qui devient celui du miroir, renforçant la dimension contemplative de la scène. L'ensemble se distingue par une palette restreinte mais intensément expressive : la chevelure d'un noir profond contraste avec le rouge vibrant du kimono, un rouge obtenu par de multiples passages d'impression, témoignant du savoir-faire technique de l'estampe¹⁹².

Cette esthétique de la suggestion et de l'intimité trouve aussi son expression dans *Après le bain* (**fig. 78**). Dans cette œuvre, Itō représente une femme assise, le corps partiellement drapé dans une serviette. Le fond neutre, le cadrage serré, ainsi que la position repliée du modèle évoquent une scène suspendue dans le temps. Cette composition semble

¹⁸⁹ *Idem*, p. 102.

¹⁹⁰ Fondation Joan Miro, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹¹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹² KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 101.

directement inspirée de *Jeune fille tenant un chat* (**fig. 25**) de Fritz Capelari où l'on retrouve cette même douceur des contours et cette pose enveloppante.

Dans un format horizontal peu courant, Itō Shinsui représente une actrice en pleine préparation dans *Maquillage des sourcils* (**fig. 79**), une estampe qui reflète l'évolution des mœurs : les femmes sont désormais autorisées à monter sur scène, remplaçant les *onnagata*¹⁹³ masculins du théâtre *kabuki*. L'œuvre met en valeur la figure féminine avec une grande délicatesse, notamment grâce à l'utilisation du rouge, une fois encore appliqué par superpositions successives d'une même teinte¹⁹⁴. Ce procédé crée un contraste saisissant avec la blancheur éclatante de la peau, renforçant l'impact visuel de la scène, une opposition chromatique propre au style de l'artiste.

Dans *Maquillage des sourcils*, Itō dévoile une large portion du buste, laissant discrètement entrevoir la poitrine de la femme. Mais loin de tout érotisme explicite, l'image s'inscrit dans une esthétique de la suggestion, rappelant les œuvres de Hashiguchi Goyō. Ce n'est pas une figure féminine anonyme ou fantasmée que Itō met en scène, mais une actrice dans un moment de préparation, concentrée sur son geste. L'intimité capturée n'est pas celle de la séduction, mais celle du rituel, renforçant l'élégance subtile et la pudeur propre aux estampes *bijin-ga* modernes.

Le succès croissant de ses œuvres pousse Itō à ouvrir sa propre école de peinture en 1926, attirant rapidement un grand nombre d'élèves. Pourtant, à mesure que sa carrière progresse, l'artiste se montre de plus en plus critique envers le *shin hanga*. Ce qui l'avait d'abord séduit, cette alliance de la tradition et de la modernité, finit par lui sembler compromis par des impératifs commerciaux qu'il juge trop envahissants. En 1933, il rédige une critique sévère non seulement à l'encontre des œuvres d'autres artistes du mouvement, mais aussi des siennes. Il déplore une perte d'exigence, estimant que les créateurs contemporains peinent à atteindre la profondeur et la qualité des maîtres de

¹⁹³ À la suite de l'interdiction faite aux femmes, en 1629, de se produire sur scène dans les représentations théâtrales de *kabuki*, les hommes ont dû assumer les rôles féminins. Ainsi, *onnagata* désigne les acteurs masculins spécialisés dans les rôles féminins.

¹⁹⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 105.

l'époque d'Edo. Dans ce texte, il interpelle directement Watanabe Shōzaburō, l'enjoignant à ne pas perdre de vue l'ambition initiale : retrouver la grandeur des estampes classiques¹⁹⁵.

Deux ans plus tard, Itō exprime à nouveau ses doutes : « Je crée des beautés féminines depuis bien longtemps pour Watanabe Shōzaburō, mais récemment, je trouve qu'elles se ressemblent un peu sur le plan technique et qu'elles manquent de créativité. C'est pour cette raison que cette année, j'ai décidé de proposer des œuvres de paysages. Je vais bien sûr demander à Watanabe Shōzaburō de s'en charger. Il est l'un des meilleurs éditeurs de *Shin hanga* et je lui dois beaucoup¹⁹⁶ ».

Ces mots témoignent d'une volonté de renouvellement artistique, mais aussi d'un attachement sincère à son éditeur, malgré les tensions. Itō ne rejette pas entièrement le *shin hanga* : il cherche plutôt à en réaffirmer les exigences esthétiques, en explorant de nouvelles voies pour ne pas sombrer dans la répétition. C'est dans cette perspective qu'il se tourne, dès le milieu des années 1930, vers le paysage, qui devient un nouveau sujet central de son œuvre¹⁹⁷. Ce basculement marque une étape importante dans son parcours artistique.

Ses estampes de paysage, exécutées avec des couleurs expressives et des compositions souvent non conventionnelles, se distinguent par leur intensité et leur puissance créative, rivalisant par moments avec celles des artistes du *sōsaku hanga*. Itō défend une approche profondément personnelle du paysage : il affirme que la représentation d'un lieu ne doit pas se fonder sur les images figées par la tradition picturale, mais découler d'une observation directe, d'une expérience vécue¹⁹⁸. À l'exception de ses vues du mont Fuji, un motif quasi inévitable dans l'estampe japonaise moderne, il choisit rarement de représenter des sites célèbres. Il privilégie des paysages anonymes, choisis pour leur résonance intime,

¹⁹⁵ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 103.

¹⁹⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 103.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Fondation Joan Miro, op. cit., p. 6.

selon une logique plus proche des principes de la peinture occidentale que des conventions classiques¹⁹⁹.

Ce regard personnel se reflète dans les qualités plastiques de ses œuvres : l'emploi de gammes chromatiques audacieuses, les contrastes subtils de lumière et l'attention portée aux effets météorologiques rappellent davantage les expérimentations des peintres impressionnistes que l'esthétique de l'*ukiyo-e* traditionnel. Certaines estampes, comme *Le Mont Fuji vu depuis la plage de Mitsuhamma* (**fig. 80**), évoquent la sensibilité d'un Monet ou d'un Pissarro (1830-1903) par leur rendu atmosphérique. En écartant toute figure humaine, Itō confère à ses paysages une quiétude contemplative.

Pourtant, quelques années plus tard, Itō revient peu à peu à ce qui avait constitué l'un des piliers de son œuvre : la représentation de la figure féminine²⁰⁰. Ce retour au genre *bijin-ga* ne relève pas d'un simple ressassement de thèmes familiers, mais s'inscrit dans une volonté de renouvellement du genre. Fort de l'expérience acquise dans ses paysages, Itō aborde ses figures féminines avec un regard transformé, plus libre et plus inventif. Il s'éloigne des compositions trop codifiées pour expérimenter de nouveaux traitements du fond, jouer sur les contrastes chromatiques, et intégrer des teintes plus franches et lumineuses, conférant à ses estampes une expressivité nouvelle sans renier leur élégance traditionnelle.

Parmi les œuvres emblématiques de ce renouveau figurent *La loge* (**fig. 81**) et *Beauté et Horloge III* (**fig. 82**), deux estampes qui témoignent d'une évolution notable dans la manière dont Itō conçoit ses portraits de *bijin-ga*. Loin des représentations idéalisées et intemporelles de ses débuts, il y introduit une vision plus contemporaine, plus libre.

Dans *La loge*, Itō revient à l'univers du théâtre, déjà exploré dans *Maquillage des sourcils*, pour représenter une actrice en train de se préparer, capturant l'instant suspendu qui précède son entrée en scène. Assise dans sa loge, la jeune femme se poudre le visage devant son miroir. L'ambiance tamisée confère à la scène une atmosphère feutrée. Le

¹⁹⁹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 16.

²⁰⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 107.

cadrage décentré, la composition asymétrique et l'angle de vue empruntent clairement aux codes de la photographie moderne²⁰¹. On est loin des portraits féminins traditionnels : ici, Itō privilégie une stylisation affirmée, soulignée par une palette vive et contrastée, dominée par un jaune intense et dynamique qui attire immédiatement le regard. Un revirement qui s'explique peut-être par une influence occidentale revendiquée par l'artiste lui-même : celle d'Odilon Redon (1840-1916)²⁰². Si l'univers symboliste du peintre français semble a priori très éloigné du travail d'Itō, c'est peut-être dans le traitement des couleurs (**fig. 83**) que cette référence trouve sa pertinence.

Cette esthétique hybride, mêlant tradition japonaise et modernité occidentale, s'affirme avec encore plus de force dans *Beauté et Horloge III*, où Itō revendique pleinement ce nouveau langage visuel. L'artiste y représente une jeune femme assise de profil, appliquant délicatement du rouge à lèvres à l'aide d'un miroir de poche. Habillée à la mode occidentale : béret, chemise blanche, jupe rouge éclatante et larges boucles d'oreilles, elle incarne une féminité moderne, plus proche des *modern girls* d'Ishikawa Toraji que des *geishas* figées de ses premières estampes. Le décor constitue un autre point de rupture : au lieu d'un fond neutre ou d'un intérieur traditionnel, Itō choisit un arrière-plan graphique, structuré en triangles colorés. Ces formes quasi abstraites, rendues dans une palette pastel, apportent du rythme sans surcharger la composition.

Ces deux œuvres traduisent le tournant stylistique de la maturité chez Itō Shinsui. Sans renier les codes esthétiques des *bijin-ga*, il les fait évoluer, en intégrant les influences occidentales, qu'il s'agisse des accessoires de mode, des cadrages inspirés de la photographie ou de l'audace chromatique. Ainsi, il redéfinit la figure féminine : non plus simple idéal de beauté figé dans la tradition, mais reflet d'un monde en mutation.

²⁰¹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 167.

²⁰² KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 103.

V. Diffusion et réception des œuvres *shin hanga* en Occident

A. Le *shin hanga*, un art conçu pour l'exportation ?

La diffusion des estampes japonaises en Occident est étroitement liée à l'ouverture du Japon en 1854, marquant la fin de son isolement imposé par la politique de *sakoku*. Avant cette date, les échanges avec l'étranger étaient très limités et strictement contrôlés, principalement via le port de Nagasaki, seul point d'accès autorisé aux marchands chinois et néerlandais. L'exportation d'objets d'art se faisait donc en très petite quantité. Mais avec l'ouverture forcée du pays, à la suite des traités signés avec les puissances occidentales, cette situation change radicalement²⁰³. Une nouvelle phase de circulation des objets japonais s'ouvre, dans laquelle les estampes vont rapidement trouver leur place sur le marché international de l'art.

Dans ce nouveau contexte, les grandes villes japonaises, notamment Tokyo, voient apparaître de nombreuses boutiques et petits commerces spécialisés dans l'artisanat et les objets d'art, destinés à une clientèle étrangère de plus en plus présente. Dès les années 1860, de nombreux diplomates, artistes ou voyageurs occidentaux découvrent ces productions et perçoivent leur potentiel commercial. À Paris, l'une des premières initiatives en ce sens est lancée par Madame Desoye (1836-1909), qui ouvre en 1862 la boutique La Jonque Chinoise au 220, rue de Rivoli, spécialisée dans les objets japonais. Ancienne résidente de Yokohama, elle impressionne les amateurs par sa connaissance fine de la culture japonaise et joue un rôle central dans la vulgarisation des estampes auprès d'érudits comme les frères Goncourt, devenant une figure incontournable du japonisme naissant. Sa boutique devient rapidement un point de rencontre pour les amateurs, les artistes et les collectionneurs influencés par l'esthétique japonaise²⁰⁴.

L'intérêt pour l'art japonais connaît un tournant majeur avec l'Exposition universelle de Paris en 1867, où le Japon participe officiellement pour la première fois. Le pavillon

²⁰³ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 17-19.

²⁰⁴ EMERY, Elizabeth, *Reframing Japonisme. Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, Londres, Bloomsbury visual arts, 2020, p. 56-57.

japonais y rencontre un vif succès auprès du public occidental²⁰⁵. Cet événement marque le début de ce qu'on appellera bientôt le japonisme et l'estampe devient alors l'un des médiums privilégiés à travers lesquels cette fascination s'exprime.

Dans la foulée, un engouement pour la collection d'art japonais se développe en Europe, surtout en France, à partir des années 1870. Des galeristes et des antiquaires spécialisés dans les objets asiatiques ouvrent leurs portes. Parmi les figures marquantes de ce mouvement, Hayashi Tadamasa (1853-1906) occupe une place centrale. Marchand d'art, il assure un lien constant entre le Japon et l'Europe, multipliant les voyages pour alimenter ses réseaux. Il joue un rôle clé dans l'introduction et la valorisation des estampes japonaises, notamment les estampes polychromes, auprès des collectionneurs, des musées et des artistes européens²⁰⁶. Hayashi collabore à de nombreuses expositions, publie des catalogues et agit comme conseiller artistique. En 1893, il organise même une exposition d'art impressionniste au Japon, montrant combien ses activités dépassent le simple commerce pour s'inscrire dans une dynamique d'échange culturel entre les deux mondes²⁰⁷.

Hayashi n'est pas le seul acteur de cette diffusion. Siegfried Bing, marchand et éditeur installé à Paris, joue lui aussi un rôle essentiel. Il fonde la revue *Le Japon artistique*, une publication luxueuse qui contribue largement à faire connaître l'art japonais auprès des élites culturelles européennes. Grâce à des reproductions soignées et des textes documentés, Bing contribue à faire reconnaître l'estampe non plus comme une simple curiosité exotique, mais comme une œuvre d'art à part entière²⁰⁸. Son action, tout comme celle de Hayashi, participe à inscrire durablement l'estampe japonaise dans les circuits artistiques et intellectuels occidentaux.

Ce goût affirmé pour les estampes japonaises en Occident, nourri tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle, prépare un terrain particulièrement favorable à l'accueil

²⁰⁵ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁶ SHIMBATA, Yasuhide (dir.), *Tokyo-Paris. Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art de Tokyo*, Paris, Musée de l'Orangerie, 2017, p. 25.

²⁰⁷ MORENA, Francesco, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁸ *Idem*, p. 31-33.

des estampes modernes de Watanabe. Et contrairement à l'*ukiyo-e*, née dans un contexte domestique, le *shin hanga* est, dès son origine, conçu comme un art aussi tourné vers l'exportation. Cette orientation découle des choix éditoriaux et esthétiques de Watanabe Shōzaburō. Si l'éditeur élabore un modèle de production inspiré de l'organisation traditionnelle de l'*ukiyo-e*, il adapte ses thématiques aux attentes d'un public occidental avide d'exotisme. Les sujets choisis, femmes élégantes, acteurs de *kabuki* et paysages, composent une image idéalisée du Japon, correspondant aux fantasmes culturels de l'époque. Dans leur traitement visuel, les estampes *shin hanga* intègrent des effets de lumière, des jeux d'ombre et des perspectives empruntés à la peinture occidentale, en particulier à l'impressionnisme, tout en conservant une esthétique nipponne immédiatement reconnaissable. Ce dialogue visuel semble répondre à une volonté d'offrir à l'Occident une image idéalisée et accessible du Japon, construite à partir de références qui lui sont familières.

Cette stratégie se reflète aussi dans les pratiques de production et de commercialisation. Les estampes *shin hanga* sont imprimées en séries, souvent en éditions limitées et parfois numérotées, afin d'en renforcer la valeur symbolique et marchande²⁰⁹. Certaines estampes sont enrichies de détails sophistiqués, tels que des rehauts de mica, pour accentuer leur aspect luxueux. On assiste à une forme d'opération marketing : il ne s'agit pas seulement de vendre une estampe, mais de diffuser une certaine image du Japon, idéalisée, construite pour répondre aux attentes de l'Occident.

Bien que pensé en partie pour l'exportation, le *shin hanga* continue à chercher une reconnaissance sur le marché japonais. C'est ainsi qu'en 1921, Watanabe organise la première exposition consacrée à ses nouvelles estampes, il renouvelle l'expérience l'année suivante dans un magasin Shirokiya, marquant ainsi une tentative d'ancrage du *shin hanga* dans le paysage artistique et économique japonais, même si une partie de son public demeure occidental²¹⁰.

²⁰⁹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 15.

²¹⁰ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 23.

Au Japon, le grand magasin Mitsukoshi joue depuis l'époque Meiji un rôle fondamental dans la promotion d'une image patrimoniale du pays et dans la construction d'un imaginaire visuel directement exploité à des fins commerciales. À partir des années 1890, il popularise des motifs dits *genroku*, évoquant l'époque d'Edo, notamment à travers des collections textiles. Selon l'historien Iwabuchi Reiji, cette stratégie répond à une double dynamique : réagir à l'occidentalisation rapide du pays et valoriser le passé à des fins commerciales. En ce sens, Mitsukoshi façonne une image du Japon conjuguant esthétique ancienne et modernité, destinée tant aux élites japonaises qu'aux visiteurs étrangers²¹¹. Ce processus de « marchandisation d'Edo » constitue un précédent direct à la promotion du *shin hanga* comme icône d'un « Japon éternel » séduisant pour un public occidental en quête d'exotisme.

La diffusion internationale du mouvement s'appuie alors sur des circuits bien structurés : expositions, salons d'art, galeries spécialisées et réseaux de marchands. C'est surtout aux États-Unis, plus qu'en Europe, que le *shin hanga* rencontre un véritable succès commercial²¹². Conscient de cet engouement dès les années 1920, l'éditeur Watanabe Shōzaburō suit les traces de son mentor Kobayashi Bunshichi en vendant ses estampes, *ukiyo-e* classiques et *shin hanga* signées par Hashiguchi ou Kawase, sur le marché américain, notamment via des ventes aux enchères. Après le séisme de 1923, ce marché devient vital. L'éditeur Yoshida Hiroshi y contribue fortement en organisant une rétrospective majeure sur le *shin hanga* au musée de Toledo en 1930. Cette exposition, couronnée de succès, en déclenche de nombreuses autres à travers les États-Unis. À chaque étape, les visiteurs peuvent commander des estampes directement auprès de Yoshida, qui transmet ensuite les commandes à Watanabe et à ses artistes pour réalisation²¹³.

²¹¹ IWABUCHI, Reiji, « La marchandisation d'"Edo" pendant les ères Meiji et Taishō. La création des "motifs Genroku" et d'un "goût pour Edo" par le grand magasin Mitsukoshi », dans *Ebisu* [en ligne], 24 décembre 2019, disponible sur <http://journals.openedition.org/ebisu/3543>, consulté le 16 avril 2025, p. 20-23.

²¹² UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 73

²¹³ *Idem*, p. 74-76.

Cette stratégie s'inscrit dans un mouvement plus large puisque dès les années 1920, plusieurs marchands d'art asiatiques, à l'initiative de Watanabe Shōzaburō, commencent à diffuser les estampes *shin hanga* aux États-Unis. Celui-ci s'appuie notamment sur la compagnie Yamanaka & Co., qui dispose de succursales à New York, Boston et Londres, pour écouler ses productions. Grâce à ce réseau, les estampes modernes s'imposent non seulement dans les galeries spécialisées, où elles entrent en concurrence avec les *ukiyo-e* anciennes, mais aussi dans les collections muséales. L'exemple de Watanabe inspire rapidement d'autres éditeurs japonais, qui se tournent eux aussi vers l'exportation aux États-Unis²¹⁴, consolidant ainsi l'internationalisation du mouvement.

Ainsi, les œuvres éditées par les différents éditeurs du mouvement sont exposées à l'international, autant de scènes artistiques mondiales où elles trouvent un public réceptif. Plus récemment, l'exposition *Shin hanga - Les estampes modernes du Japon (1900-1960)*, présentée au Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles entre 2022 et 2023, a rassemblé plus de 220 œuvres issues de collections privées et muséales²¹⁵, confirmant la portée internationale du mouvement.

Toutefois, cette réception favorable ne s'est pas faite sans critiques. Dès les années 1930, certains artistes et critiques reprochent aux estampes *shin hanga* leur caractère trop commercial, conçu pour séduire un public étranger, les jugeant moins « authentiques » que les estampes de l'époque Edo²¹⁶. Leur succès sur le marché, leur format souvent standardisé et leurs thèmes répétitifs ont contribué à une forme de hiérarchisation au sein des arts japonais imprimés : les *ukiyo-e* sont perçues comme des chefs-d'œuvre historiques, tandis que les *shin hanga*, malgré leur raffinement, sont parfois considérées comme décoratives, voire superficielles²¹⁷. Cette ambivalence s'accroît aussi avec la distinction faite entre les tirages réalisés avant la Seconde Guerre mondiale, généralement

²¹⁴ *Idem*, p. 76-77.

²¹⁵ *Shin hanga*, disponible sur le site du musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles <https://www.artandhistory.museum/fr/activity/shin-hanga>, consulté le 14 mai 2025.

²¹⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 103.

²¹⁷ BARNES LORBER, Martin, « 20th Century japanese prints », dans *Asia Art* [en ligne], 31 août 2017, disponible sur <https://asianartnewspaper.com/20th-century-japanese-prints/>, consulté le 15 mai 2025.

très recherchés et onéreux²¹⁸, et les rééditions d'après-guerre, souvent perçues comme de simples souvenirs touristiques dépourvus de réelle valeur artistique.

Malgré cela, l'intérêt pour le mouvement perdure. Dans un entretien accordé en 2022, le marchand d'estampes Christian Collin souligne que l'estampe japonaise séduit encore largement le public occidental, en particulier les jeunes générations, plus sensibles à l'imaginaire visuel japonais qu'aux gravures anciennes européennes. Selon lui, l'estampe japonaise est souvent appréciée pour sa valeur décorative, mais aussi parce qu'elle permet d'acquérir une œuvre originale aux qualités esthétiques fortes²¹⁹. Le marché des *shin hanga*, toujours actif aujourd'hui, profite ainsi de cette attractivité durable, renforcée par un regain d'intérêt pour la culture visuelle japonaise et par la multiplication d'expositions dédiées, confirmant l'actualité et la pertinence de ce courant autant auprès du grand public que des spécialistes.

Aujourd'hui, l'histoire du *shin hanga* fait l'objet d'une relecture progressive, qui tend à réévaluer sa place au sein de l'histoire de l'art japonais, mais aussi dans une perspective plus globale. Parfois perçues comme des productions essentiellement commerciales, ces estampes bénéficient désormais d'une attention renouvelée, grâce à de nombreuses expositions, à des recherches spécialisées et au travail de collectionneurs qui ont contribué à mettre en lumière leur qualité artistique. On redécouvre ainsi la richesse graphique, la diversité des sujets traités, et le savoir-faire des artistes qui ont participé à ce mouvement. Cela étant, leur statut demeure ambigu : œuvre d'art ou produit culturel façonné pour l'export ? Cette tension n'est sans doute pas à résoudre, car elle constitue l'essence même du mouvement qui incarne la complexité des circulations artistiques entre le Japon et l'Occident, où s'entrelacent commerce et création.

²¹⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 16.

²¹⁹ CHICHA-CASTEX, Céline, « Entretien avec Christian Collin, marchand d'estampes et président de Chambre syndicale de l'estampe, du dessin et du tableau (CSED) », dans *Nouvelles de l'estampe* [en ligne], 15 novembre 2022, disponible sur <http://journals.openedition.org/estampe/2989>, consulté le 22 novembre 2023, p. 1-3.

B. Les artistes occidentaux au cœur du *shin hanga*

L'ouverture du Japon coïncide avec l'essor des voyages internationaux, rendus possibles par de nouvelles routes maritimes reliant notamment San Francisco ou Marseille à Yokohama. Cette ville portuaire devient alors, aux côtés du quartier de Tsukiji à Tokyo, l'unique point d'entrée accessible aux étrangers. À partir de 1899, la levée des restrictions permet à ces derniers de résider librement sur l'ensemble du territoire japonais. C'est dans ce contexte que certains artistes occidentaux, déjà familiers de l'esthétique japonaise, s'installent au Japon et s'intéressent de près au mouvement *shin hanga*, auquel ils choisissent de contribuer par leurs propres créations²²⁰.

Ainsi, l'implication d'artistes étrangers dans le développement du mouvement est particulièrement notable. Dès les premières expositions organisées par l'éditeur Watanabe, leur présence suscite l'attention. Un compte-rendu de 1921 souligne ainsi que parmi ceux qui témoignent d'un intérêt pour les œuvres *shin hanga*, on compte beaucoup d'étrangers, bien plus que de Japonais²²¹.

Les artistes présentés dans ce chapitre ont résidé durablement au Japon, appris les techniques locales aux côtés de maîtres ou d'artisans japonais, et intégré les circuits professionnels du *shin hanga*. Leur travail reflète un dialogue entre traditions japonaises et influences étrangères. Chacun, à sa manière, incarne un aspect clé du mouvement : innovation, renouvellement des sujets ou fusion culturelle. Leur sélection repose autant sur l'impact de leur œuvre que sur la richesse des sources disponibles.

1. Helen Hyde (1868-1919) : une Américaine à Tokyo

Née en 1868 dans une famille aisée de New York, Helen Hyde grandit à San Francisco où elle reçoit une éducation artistique. Elle commence sa formation à la San Francisco School of Design, où elle est notamment l'élève du peintre impressionniste Soren Emil Carlsen

²²⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 257-259.

²²¹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 21.

(1853-1932), avant de poursuivre ses études à l'Art Students League de New York. Très tôt, son parcours prend une dimension internationale : elle s'installe à Paris entre 1891 et 1894, période décisive durant laquelle elle découvre l'art japonais. Elle y fréquente le peintre et illustrateur Félix Régamey (1844-1907), grand amateur de culture japonaise, dont elle dira plus tard qu'il est à l'origine de sa fascination pour le Japon²²².

Lors de ce séjour parisien, en 1893, elle a également l'opportunité d'assister à une exposition de gravures de sa compatriote Mary Cassatt (1844-1926), une artiste américaine expatriée à Paris, dont les gravures sont elles-mêmes inspirées par les estampes japonaises. Les représentations intimes de mères et d'enfants par Cassatt semblent marquer durablement Hyde, qui fera de ce sujet l'un de ses thèmes de prédilection (**fig. 84**)²²³.

En 1899, Hyde réalise son rêve : elle part pour le Japon, où elle réside presque en continu jusqu'en 1914, principalement à Tokyo. Elle y apprend les fondamentaux de la gravure sur bois et bien qu'elle ait étudié les techniques de gravure, elle choisit de suivre le procédé traditionnel d'impression en engageant des artisans japonais pour les tâches de gravure et d'impression, tout en supervisant attentivement chaque étape, s'inscrivant ainsi dans la tradition du *shin hanga*. Elle travaille notamment auprès du peintre Kanō Tomonobu (1843-1912), qui la pousse à exposer dès 1901, année où elle reçoit un prix pour son œuvre *Monarque au Japon* (**fig. 85**)²²⁴.

Dans cette estampe, Hyde dépeint un moment intime et domestique : un nourrisson est blotti dans les bras de sa mère, s'émerveillant devant une jeune femme venue lui parler. La scène est traitée avec une délicatesse graphique qui évoque les œuvres de Mary Cassatt, tout en s'imprégnant du raffinement esthétique japonais. Les lignes claires, les aplats de couleur, le traitement des étoffes et les expressions douces témoignent à la fois de

²²² KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 261.

²²³ ROMAN, Dulce, « Pioneering Women Printmakers : Helen Hyde and Lilian May Miller in Japan », dans *Coffee with the curators* [en ligne], 5 juin 2023, disponible sur <https://harn.ufl.edu/resources/pioneering-women-printmakers-helen-hyde-and-lilian-may-miller-in-japan/>, consulté le 17 mai 2025.

²²⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 263.

l'influence du *shin hanga* et de la volonté de Hyde de créer une œuvre accessible au public occidental.

Hyde ne se contente pas d'un regard esthétisant sur le Japon : elle est aussi une femme d'affaires avisée. Consciente du goût des collectionneurs américains pour les représentations pittoresques du Japon, elle oriente une partie de sa production vers des vues traditionnelles. L'estampe *En route pour la foire* (**fig. 86**) en est un parfait exemple. On y voit une procession de villageois, jeunes et vieux, avançant le long d'un sentier bordé de végétation, sur fond de collines et de ciel clair. La composition dégage une atmosphère bucolique et apaisée, presque nostalgique, qui flatte les attentes occidentales d'un Japon immobile, préservé du monde moderne. Cette vision idéalisée plaît énormément aux touristes et collectionneurs, notamment américains. Hyde imprime cette œuvre sur un papier extrêmement fin, presque translucide, un choix technique rare dans la tradition japonaise mais perçu comme un signe d'exotisme raffiné en Occident²²⁵.

En 1911, affaiblie par la maladie, Hyde quitte provisoirement le Japon pour le Mexique, où elle se rend dans une station thermale à Jalapa afin de se rétablir. Mais même loin du Japon, elle continue à créer. L'estampe *Le mont Orizaba vu depuis Jalapa, Mexique* (**fig. 87**), réalisée à partir de croquis pris sur le vif, témoigne de la persistance de son regard japonais. Elle y représente le mont Orizaba, volcan inactif qui domine l'horizon comme un double lointain du mont Fuji²²⁶. Ce rapprochement symbolique entre les paysages mexicains et japonais montre combien l'imaginaire visuel de Hyde reste imprégné du Japon, même en exil.

Affaiblie par la maladie, Helen Hyde quitte définitivement le Japon en 1914, à regret. Elle retourne aux États-Unis où elle meurt en 1919²²⁷. Artiste singulière, elle a su conjuguer son héritage occidental et son admiration sincère pour la culture japonaise, en jouant un rôle non négligeable dans la diffusion du *shin hanga* auprès du public américain.

²²⁵ ROMAN, Dulce, *op. cit.*

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 226.

2. Bertha Lum (1869-1954) : entre Art nouveau et *shin hanga*

Bertha Lum, née en 1869 dans une famille aisée de l'Iowa, aux États-Unis, découvre les estampes japonaises alors qu'elle étudie à l'Art Institute of Chicago. À cette époque, le japonisme est déjà solidement implanté dans les cercles artistiques nord-américains, et l'esthétique de l'*ukiyo-e* fascine toute une génération de créateurs²²⁸.

En 1903, à l'occasion de son voyage de noces, elle se rend pour la première fois au Japon. Fascinée par la richesse des images qu'elle y découvre, elle cherche à rencontrer des artisans-graveurs. Pourtant, la barrière de la langue et l'absence de réseaux lui ferment toutes les portes : « Avant de partir au Japon, je pensais que les graveurs étaient aussi faciles à trouver que les lanternes en papier ou les kimonos. Mais après six semaines passées à interroger tous les anglophones - guides, tireurs de pousse-pousse, hôteliers et marchands de curiosités - sans obtenir la moindre piste, j'étais découragée [...] »²²⁹. Elle ne parvient qu'en toute fin de séjour à se procurer quelques outils de gravure dans un atelier de reproduction. De retour aux États-Unis, elle tente seule ses premières expérimentations sur bois, mais les résultats restent très modestes²³⁰.

Déterminée à dépasser l'échec de son premier séjour, Bertha Lum retourne au Japon en 1907, bien décidée à acquérir une formation technique approfondie. Elle est alors accueillie dans le modeste atelier tokyoïte du maître graveur Igami Bonkotsu (1875-1933). Elle y travaille quotidiennement pendant deux mois, sous la supervision de jeunes apprentis. Consciente malgré tout des limites de sa technique, elle poursuit son apprentissage auprès d'un imprimeur japonais réputé, collaborateur de figures majeures du *shin hanga* telles que Itō Shinsui²³¹. Cette immersion dans les circuits professionnels de la gravure japonaise lui permet enfin de produire des œuvres abouties, où son regard occidental se conjugue avec les codes esthétiques japonais. Sans ces artisans, restés

²²⁸ *Idem*, p. 267.

²²⁹ *Biography*, disponible sur le site Bertha Lum. Le catalogue raisonné <https://www.bertha-lum.org/en/biography/>, consulté le 18 mai 2025.

²³⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 267.

²³¹ *Ibidem*.

largement dans l'ombre de l'histoire, des parcours comme celui de Lum n'auraient pu s'enraciner dans la tradition du *shin hanga*.

Ses premières estampes, qu'elle conçoit, grave et imprime seule, se caractérisent par des jeux subtils de dégradés colorés et une approche atmosphérique de la lumière, dans lesquels la ligne noire occupe une place secondaire. Mais à partir de son second séjour au Japon, enrichie par l'enseignement exigeant de maîtres comme Igami, sa technique s'affirme. Durant les années 1910, son style évolue vers une esthétique plus structurée : les lignes souples, ondulantes et stylisées, évoquant l'Art nouveau, s'entrelacent aux teintes douces des estampes japonaises, dans une sorte de va-et-vient culturel nourri par le japonisme²³². Cette hybridation atteint un sommet avec l'œuvre *Esprit du feu* (**fig. 88**). Elle y invente une figure mythique incarnant le feu : arabesques flamboyantes et dynamisme des formes traduisent un imaginaire personnel entre folklore et spiritualité. Cette estampe se présente comme une synthèse de ses influences culturelles croisées.

De retour aux États-Unis, Lum poursuit durant plusieurs années une production personnelle. Elle continue à dessiner, graver et imprimer elle-même ses estampes, avant de s'entourer de collaborateurs japonais qui l'assistent dans la mise en couleur. Son œuvre s'inscrit alors pleinement dans l'esthétique du *shin hanga*, tant par les thématiques abordées que par les techniques employées²³³. Certaines de ses œuvres, comme *Route vers la forêt* (**fig. 89**), illustrent l'intérêt de Bertha Lum pour les jeux de lumière et les ambiances nocturnes, dans la lignée des recherches menées par Kobayashi Kiyochika, maître du clair-obscur dans l'estampe moderne²³⁴. *Route vers la forêt* montre un chemin bordé de grands arbres menant à une rangée de maisons, dont les fenêtres diffusent une lumière jaune douce. Cette lumière semble se répandre sur le sol en nappes lumineuses, comme si elle s'échappait lentement vers l'extérieur. On retrouve ici un traitement caractéristique de Lum : des formes estompées, des contours flous, des couleurs diffuses, le tout baignant dans une atmosphère calme, enveloppante et légèrement irréelle, qui reflète pleinement sa sensibilité onirique.

²³² *Spirit of fire*, disponible sur le site Scholten Japanese Art <https://www.scholten-japanese-art.com/printsV/3376>, consult le 18 mai 2025.

²³³ *Biography*, *op. cit.*

²³⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 267.

En 1912, elle devient la première et seule artiste étrangère à exposer à la dixième exposition annuelle de Ueno à Tokyo, marquant son intégration dans le paysage artistique japonais. À la différence de nombreux résidents étrangers, elle ne fréquente pas les cercles occidentaux mais vit entourée de Japonais. Elle adopte leurs méthodes de travail, partage leur quotidien et s'imprègne profondément de leur sensibilité esthétique. Elle continue à publier des estampes qu'elle dessine et parfois grave elle-même, tout en constituant une collection personnelle d'œuvres japonaises, centrée notamment sur les artistes du *shin hanga*²³⁵.

Sa carrière connaît un succès remarquable, notamment aux États-Unis où la vente de ses œuvres dans une galerie lui rapporte jusqu'à 500 dollars par mois, une somme considérable pour l'époque. Elle expose également en Asie, à Pékin notamment, où elle s'installe un temps dans les années 1920. Mais malgré ce rayonnement, son nom sombre peu à peu dans l'oubli après sa mort en 1954²³⁶. Ce n'est que récemment que son œuvre est redécouverte et réévaluée à la lumière de sa contribution à la diffusion du *shin hanga* hors du Japon.

3. Noël Nouët (1885-1969) : la ligne claire d'un observateur français

Né en 1885 en Bretagne, Noël Nouët quitte sa province natale à l'âge de 15 ans pour s'installer à Paris. Contrairement à nombre d'artistes de son époque, il ne se dirige pas vers une formation en arts plastiques mais entame des études littéraires à la Sorbonne, où il commence à écrire de la poésie. Peu de choses sont connues sur ses années de formation, mais on sait que son intérêt pour l'art japonais naît très tôt, nourri par la collection d'estampes d'Hiroshige que possédait sa mère²³⁷.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Biography, op. cit.*

²³⁷ *Noel Nouet*, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/noel-nouet>, consulté le 18 mai 2025.

Après la Première Guerre mondiale, Nouët fréquente les salons littéraires parisiens où il croise de nombreux artistes étrangers. Parmi eux, il fait la rencontre du peintre Ishii Hakutei, figure majeure du *sōsaku hanga*. Cette rencontre semble déterminante, puisqu'en 1926, Nouët part pour le Japon. Il enseigne d'abord dans un lycée de la préfecture de Shizuoka, puis devient professeur à l'École des Langues Étrangères de Tokyo en 1930. Il s'installe dans la capitale japonaise, qu'il arpente inlassablement, carnet à la main, dessinant sur le vif les paysages urbains de la ville²³⁸.

C'est dans ses déambulations que Nouët puise l'inspiration de ses estampes, qui vont lui valoir une reconnaissance durable. Surnommé par ses contemporains japonais « Hiroshige IV », il publie une série de vues de Tokyo en couleurs, qui rappellent par leur composition les fameuses *Vues des lieux célèbres de la capitale Edo* d'Hiroshige²³⁹. Mais à la différence de certains artistes occidentaux fascinés par un Japon figé dans son passé, Nouët adopte un regard nuancé, capable de représenter à la fois les vestiges de l'ancien Tokyo et sa modernité montante. Il admire les contrastes de la capitale et ne se limite pas aux quartiers pittoresques : il représente également ses nouveaux immeubles, ses avenues animées, ses zones en transformation²⁴⁰.

Son premier recueil de cinquante croquis, *Tokyo vu par un étranger*, paraît en 1934. Il y exprime son attachement profond à la ville, qu'il explore dans ses moindres recoins. Le palais impérial, qu'il considère comme son lieu préféré, revient régulièrement dans ses compositions²⁴¹, comme dans *Tokyo le palais impérial. Porte Hirakawa* (**fig. 90**). Il représente également les grands temples de la capitale, comme *Le temple Zōjōji* (**fig. 91**), un motif déjà traité par Kawase Hasui avant lui, et dont la monochromie évoque une atmosphère mélancolique.

Parmi ses vues emblématiques, *Le pont Nihonbashi* (**fig. 92**) offre une scène animée mais ordonnée, où les lignes du pont structurent la composition et guident le regard vers les

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 287.

²⁴⁰ *Idem*, p. 288.

²⁴¹ *Ibidem*.

immeubles modernes de l'arrière-plan, tandis que quelques silhouettes, réduites à l'essentiel, traversent le pont. Les nombreux quartiers de Tokyo, représentés dans plusieurs estampes, sont montrés comme des lieux de passage entre deux époques : maisons traditionnelles, murs de pierre et réseaux électriques y coexistent dans des compositions marquées par la tension entre ordre ancien et urbanité moderne.

À partir de 1936, il entame une collaboration avec Doi Sadaichi (?-1945), éminent éditeur du *shin hanga*, notamment connu pour avoir publié les œuvres de Kawase Hasui. Ensemble, ils réalisent vingt-quatre estampes en couleur. Le trait à la plume de Nouët, d'une extrême finesse, rend la gravure sur bois particulièrement complexe, mais Doi choisit de préserver cette singularité²⁴², celle-ci devient la signature visuelle de l'artiste, rendant son style immédiatement reconnaissable. Travaillant au stylo-plume, et non au pinceau comme la plupart de ses contemporains, Nouët donne à ses compositions une ligne fine, précise. Ses personnages, souvent stylisés, parfois réduits à de simples silhouettes sans visage²⁴³, n'ont pas vocation à attirer le regard, mais suggèrent la présence humaine de façon discrète, à la manière de Tsuchiya Kōitsu, qui lui aussi privilégiait la mise en scène du paysage. Chez Nouët, c'est toujours la ville qui prime : un Tokyo sensible et en constante mutation.

Son attachement à la culture japonaise est salué au plus haut niveau puisqu'en 1947, il est décoré de la Légion d'honneur, puis en 1965, il devient citoyen d'honneur de Tokyo, une distinction extrêmement rare pour un étranger. Il quitte le Japon en 1962 et meurt en France en 1969²⁴⁴.

²⁴² BELOUAD, Chris, « Noël Nouët, un artiste français dans le Japon des années 1930 » dans *Revue aixoise de langue et de culture*, n° 13, 2023, p. 64-65.

²⁴³ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 288.

²⁴⁴ BELOUAD, Chris, op. cit., p. 71.

4. Elisabeth Keith (1887-1956) : entre Japon et Corée, une œuvre de terrain

Née en 1887 en Écosse dans une famille modeste, Elizabeth Keith grandit à Londres où ses parents s'installent peu après sa naissance. Contrairement à d'autres artistes étrangères actives au Japon comme Bertha Lum ou Helen Hyde, issues de milieux aisés et ayant reçu une formation artistique classique, Keith ne suit aucun enseignement académique. Autodidacte, elle développe très tôt un goût prononcé pour le dessin, qu'elle cultive sans encadrement formel²⁴⁵.

C'est en 1915, grâce à un heureux concours de circonstances, qu'elle se rend pour la première fois au Japon : sa sœur épouse un riche éditeur anglophone installé à Tokyo, et le couple l'invite à venir séjourner chez eux. Keith est logée dans un quartier chic de la capitale, mais loin de s'enfermer dans le confort de ce milieu, elle arpente la ville, carnet en main, dessinant sans relâche. Son regard s'attarde sur ce que les autres artistes ignorent : les mendiants, les quartiers populaires, les ruelles oubliées, des scènes de vie rarement représentées par les artistes occidentaux²⁴⁶.

Dès sa première année au Japon, elle organise une petite exposition à Tokyo où elle présente des caricatures de résidents étrangers. Son exploration artistique prend un tournant décisif lorsqu'elle voyage en Corée, où elle réalise des aquarelles empreintes de sensibilité, posant les bases de ce qui deviendra son style distinctif. C'est lors d'une exposition qu'elle est remarquée par Watanabe Shōzaburō qui l'encourage à adapter l'une de ses aquarelles en gravure sur bois, ce sera *Porte est, Séoul au clair de lune* (**fig. 93**), son premier grand succès²⁴⁷. En 1921, Watanabe organise une exposition majeure consacrée au *shin hanga*, dans laquelle figurent seize œuvres de Keith, toutes inspirées de ses croquis réalisés à Séoul. Il s'agit en réalité de la première exposition à Tokyo dédiée à des sujets

²⁴⁵ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 277.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Elizabeth Keith - Woodblock Prints*, disponible sur le site Artelino https://www.artelino.com/articles/elizabeth_keith.asp, consulté le 19 mai 2025.

coréens, soulignant la singularité de son regard et la nouveauté de son approche²⁴⁸. Cet événement marque son entrée officielle sur la scène artistique japonaise.

Elizabeth Keith devient alors la seule artiste étrangère à produire plus d'une centaine d'estampes pour Watanabe, une collaboration exceptionnelle. Bien qu'elle ne grave ni n'imprime elle-même les blocs, elle consacre deux années à étudier les techniques de l'estampe japonaise, afin de pouvoir superviser chaque étape du processus avec rigueur. Cette implication dans la chaîne de production témoigne de sa volonté sincère de comprendre et de respecter les spécificités de l'art japonais. Ses premières estampes, réalisées sous la direction de Watanabe, rencontrent un succès immédiat et sont exposées au Japon, à Londres et à New York²⁴⁹.

En 1924, Keith rentre en Angleterre, mettant temporairement un terme à sa collaboration avec Watanabe. Elle oriente alors sa production vers la pointe sèche, qui lui permet d'explorer de nouvelles techniques occidentales tout en conservant une finesse de trait proche de celle qu'elle avait recherchée dans l'estampe japonaise. Pour autant, l'Asie reste au cœur de son imaginaire artistique. Elle retourne plusieurs fois au Japon, de 1929 à 1933, puis en 1934 où elle expose à l'Hôtel Impérial de Tokyo une série d'estampes au ton plus traditionnel, centrée sur le théâtre *nô*, art classique japonais rarement représenté par des artistes étrangers²⁵⁰. Elle y présente *Sanbasō dans la danse de Shigeyama* (**fig. 94**), une estampe remarquable dans laquelle l'acteur, richement vêtu d'un kimono orné, évolue sur scène dans un décor minimaliste.

Entre 1936 et 1937, elle expose aux États-Unis renforçant ainsi sa reconnaissance sur la scène internationale. Mais à l'approche de la Seconde Guerre mondiale, l'artiste se trouve confrontée à un déchirement : elle ressent douloureusement l'éloignement croissant entre l'Orient et l'Occident, deux mondes qu'elle a toujours tenté de relier dans son œuvre. Cette tension s'accompagne de difficultés financières croissantes, nourries par la montée

²⁴⁸ *Visions of the Orient Artist Spotlight : Elizabeth Keith*, disponible sur le site du National Museum of Women in the Arts <https://nmwa.org/blog/artist-spotlight/visions-of-the-orient-artist-spotlight-elizabeth-keith>, consulté le 19 mai 2025.

²⁴⁹ *Elizabeth Keith - Woodblock Prints*, op. cit.

²⁵⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 277.

des sentiments anti-japonais en Europe et en Amérique, qui affectent directement la réception et la vente de ses œuvres²⁵¹.

En 1956, l'année de sa mort, elle organise une dernière exposition personnelle à Tokyo, rassemblant cinquante-neuf estampes japonaises et huit pointes sèches en couleurs²⁵². Cette ultime rétrospective souligne l'ampleur de son œuvre et l'attachement durable qu'elle a suscité au Japon, pays qui a profondément façonné sa carrière artistique.

5. Paul Jacoulet (1896-1960) : un artiste à la double culture

Né en 1896 en France, Paul Jacoulet se distingue très tôt de ses contemporains étrangers fascinés par le Japon : au lieu d'y voyager à l'âge adulte, il s'y installe dès l'enfance. À seulement 3 ans, il déménage avec ses parents au Japon, où il passe l'essentiel de sa vie. Il devient ainsi le premier Occidental à suivre une scolarité japonaise, une immersion totale qui le mène à maîtriser aussi bien le japonais que le français²⁵³. Cette double culture façonne profondément son regard artistique, nourri autant par les traditions occidentales que par l'esthétique japonaise.

En 1907, il fait un bref séjour en France avec son père, une période durant laquelle il découvre les grands peintres français. À son retour au Japon, il développe une véritable passion pour l'art. Il s'initie à la calligraphie et à l'art de l'estampe japonaise. Grâce à son père, qui fréquente les milieux intellectuels et artistiques japonais, Jacoulet a la chance de recevoir une formation artistique auprès de figures majeures, comme Kuroda Seiki pour la peinture occidentale, mais aussi d'apprendre la peinture traditionnelle japonaise. Ses premières estampes sont des copies d'œuvres d'Utamaro, certaines sont publiées dès 1916 dans la revue *Ukiyo-e*²⁵⁴.

²⁵¹ Elizabeth Keith - *Woodblock Prints*, op. cit.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 297.

²⁵⁴ *Ibidem*.

La Première Guerre mondiale marque un tournant dans sa vie personnelle : en 1919, ses parents se séparent et son père meurt deux ans plus tard, un décès qui le contraint à travailler. Et ce n'est qu'en 1929 que Jacoulet décide de se consacrer pleinement à sa vocation artistique. En 1933, il installe un atelier chez lui et oriente définitivement son travail vers l'estampe²⁵⁵.

Sa première estampe originale, *Jeune fille de Saipan et fleurs d'hibiscus, Mariannes* (**fig. 95**), met en scène une jeune indigène de Micronésie, représentée seins nus, assise sur un fond blanc micacé. À ses côtés se détache une grande fleur jaune, élément central de la composition. À travers cette fleur, Jacoulet manifeste son intérêt pour le langage floral tel qu'il est utilisé par les habitants de l'île, à la fois comme ornement et comme expression des sentiments amoureux. Cette approche confère à son œuvre une double portée : esthétique, par la délicatesse du motif, et anthropologique, par la volonté de traduire un code culturel²⁵⁶. La représentation de figures indigènes inscrit cette estampe dans une filiation évidente avec Paul Gauguin, tout en rappelant la finesse graphique de Mitsutani Kunishirō.

Jacoulet voyage donc à travers la Micronésie, puis en Corée, pays qu'il visitera à plusieurs reprises, notamment après l'installation de sa mère avec son nouveau mari. Comme Elizabeth Keith, il y réalise de nombreux portraits : lettrés, moines, mendiants, mères et enfants, jeunes gens issus de la bourgeoisie, ou encore artisans comme les potiers et les paysans. Il laissera plus de trente-cinq estampes consacrées à la Corée²⁵⁷. Parmi ces estampes, on retrouve *Nuit enneigée, Corée* (**fig. 96**) où Jacoulet représente un jeune homme coréen marchant dans la neige, vêtu d'un costume traditionnel aux plis élégants, tenant une lanterne qui éclaire doucement la nuit noire. Les flocons tombent en gros points réguliers, stylisés sur un fond sombre, tandis que le sol est couvert d'un épais manteau blanc. À l'instar de Kawase Hasui, Jacoulet compose ici une scène enneigée empreinte de silence et de raffinement.

²⁵⁵ Paul Jacoulet - *French-Japanese Woodblock Prints*, disponible sur le site Artelino https://www.artelino.com/articles/paul_jacoulet.asp, consulté le 20 mai 2025.

²⁵⁶ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 298.

²⁵⁷ Paul Jacoulet, disponible sur le site OldKorea <https://www.oldkorea.net/about-1-3>, consulté le 20 mai 2025.

Fidèle à l'esprit du *shin hanga*, Jacoulet collabore avec les meilleurs artisans graveurs et imprimeurs du Japon, dont il mentionne les noms sur ses œuvres. Il surveille de près chaque étape de la création, choisissant avec soin des papiers de très grande qualité et utilisant une palette riche en pigments. Certaines estampes nécessitent jusqu'à cinquante passages d'impression, notamment pour créer des effets de transparence dans les vêtements, comme dans ses célèbres portraits de *geishas* (**fig. 97**)²⁵⁸.

À la différence d'autres artistes étrangers qui ne faisaient que séjourner temporairement au Japon pour s'initier à l'art de l'estampe, Paul Jacoulet incarne une véritable synthèse culturelle. Sa double appartenance, autant japonaise qu'occidentale, lui permet d'assimiler aussi bien les techniques de la peinture *nihonga* que celles du *yōga*, conférant à son œuvre une richesse et une singularité incomparables.

²⁵⁸ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 298.

VI. Déclin et héritage du *shin hanga* au Japon

Dès l'ère Showa, à partir de 1926, le Japon traverse de profondes mutations politiques, économiques et militaires. Marquée par la Grande Dépression de 1929, l'économie japonaise s'effondre, provoquant un climat de mécontentement social et une montée du nationalisme²⁵⁹. L'armée, notamment celle du Shandong, agit de plus en plus indépendamment du pouvoir civil, comme en témoigne l'invasion de la Mandchourie en 1931. Ce militarisme croissant se heurte aux principes démocratiques, mais finit par l'emporter, menant à une dictature militaire de fait à partir de la fin des années 1930²⁶⁰.

Dans le même temps, l'idéologie impériale se durcit. Le régime instrumentalise l'empereur Hirohito (1901-1989) pour légitimer une expansion agressive en Asie, au nom d'un projet impérial de libération des peuples asiatiques. La guerre contre la Chine, déclenchée en 1937, s'enlise rapidement malgré des victoires initiales²⁶¹. Le Japon entre alors dans une phase de mobilisation totale : l'économie est militarisée, les libertés civiles réduites, la propagande omniprésente et l'éducation centrée sur l'endoctrinement patriotique. La société est strictement contrôlée dans tous les aspects de la vie quotidienne, mobilisée au service de l'effort de guerre. Ce climat instable, autoritaire et militarisé forme le socle de l'expansion impérialiste du Japon, qui atteindra son apogée lors de la Seconde Guerre mondiale²⁶².

A. Changements dans la production artistique et déclin du mouvement

Le *shin hanga*, qui connaît un essor remarquable au début du XXe siècle, est profondément affecté par les bouleversements que traverse le Japon dès les années 1930. La Seconde Guerre mondiale marque une rupture décisive dans l'histoire du mouvement : difficultés économiques, effondrement du marché occidental et restrictions matérielles

²⁵⁹ SIARY, Gérard, *Histoire du Japon. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2018, p. 397.

²⁶⁰ *Idem*, p. 398-400.

²⁶¹ *Idem*, p. 406-407.

²⁶² *Idem*, p. 409.

entraînent un net ralentissement, puis un déclin progressif de la production²⁶³. Pourtant, certains artistes continuent à produire dans cet esprit, témoignant de sa persistance malgré un contexte défavorable. Kasamatsu Shirō (1898-1991) incarne avec justesse les derniers jours du mouvement, au point d'être parfois qualifié de « dernier grand maître du *shin hanga* »²⁶⁴.

Né en 1898 au sein d'une famille aisée de Tokyo, Kasamatsu manifeste très tôt un goût prononcé pour le dessin. En 1912, il devient l'élève de Kaburaki Kiyokata dont l'enseignement l'ancre solidement dans la tradition *nihonga*. Avant de rencontrer l'éditeur Watanabe Shōzaburō, Kasamatsu gagne sa vie en illustrant des revues et des journaux. La rencontre décisive avec Watanabe a lieu en 1919 : cette année-là, ils publient ensemble quatre estampes de paysages, marquant le début de leur collaboration. Dès 1921, Kasamatsu est exposé aux côtés de figures majeures du *shin hanga*, telles que Kawase Hasui et Itō Shinsui. Pourtant, dans les années qui suivent, il s'éloigne temporairement de l'estampe pour se consacrer à la peinture *nihonga* pendant presque une décennie²⁶⁵.

Ce n'est qu'en 1932, à l'initiative de Watanabe, qu'il revient pleinement à l'estampe. La collaboration entre les deux hommes s'intensifie alors et se prolonge pendant plusieurs dizaines d'années, avec un intérêt marqué pour les *fūkei-ga*. Kasamatsu commence par représenter des scènes rurales, comme dans *Le bord du lac Shinobazu un soir de brouillard* (**fig. 98**), avant de se tourner vers des vues plus urbaines, notamment de Tokyo. C'est dans ce cadre qu'il réalise certaines de ses œuvres les plus emblématiques, telles que *Soir printanier à Ginza* (**fig. 99**)²⁶⁶. Jusqu'en 1941, il réalise environ soixante estampes pour Watanabe, témoignant d'un regard attentif porté non pas sur un Japon idéalisé ou passéiste, mais plutôt sur la transformation urbaine et la modernisation du pays au cours du XXe siècle²⁶⁷.

²⁶³ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 115.

²⁶⁴ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 303.

²⁶⁵ *Idem*, p. 305.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 208.

Après la Seconde Guerre mondiale, Kasamatsu amorce une transition vers le *sōsaku hanga*, sans pour autant renier le *shin hanga*. Dès 1950, il entreprend alors de dessiner, graver et imprimer lui-même ses œuvres, affirmant une démarche artistique plus personnelle et engagée²⁶⁸. Cette transition s'accompagne d'un contenu plus réflexif, parfois teinté d'une dimension politique. Ainsi, certaines de ses estampes représentent le port de Shimoda, lieu symbolique de l'ouverture du Japon au monde extérieur, notamment aux navires américains en 1854²⁶⁹. Par ces choix iconographiques, Kasamatsu inscrit son travail dans une réflexion plus large sur l'histoire, l'identité nationale et les mutations du Japon.

Parmi ses œuvres tardives figure *La Tour de Tokyo* (**fig. 100**), illuminée de mille feux : les discrets éclairages au gaz de ses estampes précédentes cèdent ici la place à l'électricité, mettant en valeur un monument devenu emblème de la capitale moderne²⁷⁰. Kasamatsu, bien qu'il ne soit pas le seul, fait partie des artistes qui continuent à produire des œuvres dans l'esprit classique du *shin hanga* à cette période. Dès les années 1930, et plus encore après l'entrée en guerre du Japon contre la Chine en 1937, le contexte politique pousse quelques artistes du mouvement à s'orienter vers des activités de reportage de guerre²⁷¹.

Ainsi, en 1937, Kawase Hasui réalise quatre estampes représentant des soldats sur le front chinois. Il les emporte ensuite avec lui lors de ses déplacements au Japon pour rassurer les autorités locales sur ses intentions, prouvant ainsi son patriotisme face aux soupçons d'espionnage²⁷². Ces œuvres semblent avoir été composées à partir de photographies publiées dans des magazines. L'une d'elles, *Crépuscule rouge* (**fig. 101**), montre des soldats à cheval progressant en territoire chinois sous un ciel aux teintes rougeoyantes.

²⁶⁸ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 457.

²⁶⁹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, op. cit., p. 208.

²⁷⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 306.

²⁷¹ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 115.

²⁷² *Idem*, p. 193.

Malgré l'absence de succès commercial, cette estampe lui vaut des remerciements officiels de l'armée²⁷³.

Durant le conflit, Itō Shinsui est quant à lui mobilisé par le gouvernement japonais en tant qu'artiste officiel. En 1939, il accompagne la marine impériale dans plusieurs territoires occupés, notamment en Chine, où il produit plus de 3 000 croquis visant à documenter les opérations militaires²⁷⁴. Ces observations de terrain donnent lieu, en 1943, à la publication de plusieurs estampes. Après la guerre, réfugié à Nagano, il réalise la série *Ten Views of Shinano* en 1948, directement inspirée de son évacuation pendant les bombardements de Tokyo²⁷⁵.

La déclaration de guerre des États-Unis au Japon, après le bombardement de Pearl Harbor en décembre 1941, a des effets désastreux pour les artistes du *shin hanga* travaillant avec Watanabe : les ventes à l'international, vitales pour l'éditeur, se sont effondrées. Cette situation, aggravée par la pénurie de papier et de pigments, pousse de nombreux artistes du *shin hanga* à délaisser temporairement l'estampe pour la peinture à l'huile²⁷⁶.

Le *shin hanga*, moins engagé sur les plans social et politique que les artistes de l'estampe créative, compte peu d'artistes ayant représenté le conflit. En revanche, au sein du *sōsaku hanga*, la guerre du Pacifique, comme elle est nommée au Japon, est un thème largement exploré. Parmi les figures majeures, Onchi Kōshirō (1891-1955) est désigné par l'Association japonaise de l'estampe pour accompagner une tournée officielle d'art de guerre en Chine, sous l'égide du ministère de la Guerre. Contraint de soutenir la propagande, il présente une image idéalisée de l'occupation japonaise. Le projet le plus ambitieux porté par l'Association, inspiré par cette idéologie nationaliste, est *Cent vues du*

²⁷³ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, op. cit., p. 32.

²⁷⁴ Ito Shinsui, disponible sur le site The Koller collection <https://www.asianartscollection.com/a/Ito-Shinsui/137>, consulté le 26 juin 2025.

²⁷⁵ WANCZURA, Dieter, « Ito Shinsui - Ten Sights of Shinano », dans *Artelino* [en ligne], 17 septembre 2018, disponible sur <https://www.artelino.com/articles/ito-shinsui-shinano.asp>, consulté le 26 juin 2025.

²⁷⁶ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 121.

*nouveau Japon*²⁷⁷. Parmi les trente-neuf estampes réalisées, cette série illustre l'idéal d'un « empire japonais élargi », incluant notamment la Corée ou Taipei²⁷⁸, que Onchi représente dans *La porte Est à Taipei* (fig. 102).

Ainsi, la Seconde Guerre mondiale vient signer le triomphe du *sōsaku hanga*, éclipsant, pour un temps, les méthodes traditionnelles de création en quatuor au profit d'une production plus personnelle.

B. La production d'estampes après la Seconde Guerre mondiale

Après la Seconde Guerre mondiale, le Japon traverse une période de profonde transformation sous l'occupation américaine. Le pays est totalement démilitarisé, son armée et ses institutions impérialo-militaristes sont démantelées, et l'empereur Hirohito est maintenu en place à des fins de stabilité, tout en renonçant à sa prétendue nature divine. Une nouvelle constitution est promulguée en 1946, fondant un régime parlementaire démocratique, garantissant les libertés fondamentales et retirant tout rôle politique à l'empereur²⁷⁹.

Il faut attendre 1952 pour que la souveraineté japonaise soit officiellement rétablie, avec la signature du traité de paix de San Francisco²⁸⁰. À partir du milieu des années 1950, le pays entre dans une période de forte croissance économique, soutenue par la guerre de Corée et une politique industrielle efficace. Le Japon retrouve donc une situation stable et autonome à partir de 1952, avec une économie relancée dès les années 1955-1956, marquant le début de sa reconstruction réussie sous le bouclier stratégique américain²⁸¹.

Malgré la crise économique que traverse le Japon à la suite de la Seconde Guerre mondiale, l'estampe connaît un regain inattendu grâce à l'afflux de personnel militaire

²⁷⁷ *Idem*, p. 119.

²⁷⁸ *Idem*, p. 120.

²⁷⁹ SIARY, Gérard, *op. cit.*, p. 418-419.

²⁸⁰ *Idem*, p. 426.

²⁸¹ *Idem*, p. 428.

américain. Désireux de rapporter des souvenirs du Japon, ces nouveaux venus se tournent volontiers vers les estampes, originales ou reproduites. Dès la première année de l'occupation, de nombreuses boutiques de souvenirs ouvrent leurs portes pour répondre à cette demande croissante²⁸². Le *shin hanga*, déjà populaire aux États-Unis avant le conflit, séduit tout particulièrement cette clientèle étrangère. Des éditeurs comme Yoshida Hiroshi voient dans l'arrivée des Américains une opportunité de relancer leur activité. Le magasin de Watanabe Shōzaburō, épargné par les dégâts, en profite également : il alimente rapidement le marché avec les œuvres produites durant la guerre, notamment celles de Kawase Hasui. Il établit également des accords commerciaux avec des collectionneurs américains, comme Robert O. Muller (1911-2003), contribuant ainsi à la diffusion du *shin hanga* à l'étranger²⁸³.

Bien que la situation économique du pays demeure difficile, cette période d'ouverture vers l'international constitue une nouvelle opportunité pour le *shin hanga*, permettant aux éditeurs d'assurer une diffusion dans les musées grâce à des partenariats avec des collectionneurs privés. Ce soutien permet à la production de se maintenir, bien que les acheteurs étrangers privilégient largement les œuvres d'avant-guerre, entraînant une baisse notable des nouvelles créations²⁸⁴. À titre d'exemple, Ito Shinsui ne produit qu'une quarantaine d'estampes après 1945. La reconnaissance du *shin hanga* atteint ses limites, laissant place au *sōsaku hanga*, qui prend le relais dans le contexte de l'après-guerre, tant sur le plan commercial qu'artistique.

Le *sōsaku hanga*, davantage orienté vers l'expérimentation artistique, s'inscrit pleinement dans cette dynamique de renouveau. Dès décembre 1945, certains artistes publient une série intitulée *Souvenirs de Tokyo*, accompagnée de titres et de descriptions en anglais,

²⁸² UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 128.

²⁸³ Robert O. Muller - Collector and Art Dealer, disponible sur le site Artelino <https://www.artelino.com/articles/robert-o-muller.asp?>, consulté le 15 mai 2025.

²⁸⁴ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 129.

indiquant clairement une volonté de s'adresser à un public international²⁸⁵. Onchi Kōshirō, figure majeure du mouvement, joue un rôle central dans cette ouverture : sa fille, employée au quartier général du SCAP²⁸⁶, facilite les contacts entre son père et les soldats américains. Cette internationalisation attire également des artistes étrangers, comme Ernst Hacker (1917-1987), et des collectionneurs dont l'implication contribue à l'essor des ventes et à la reconnaissance croissante du mouvement à l'étranger²⁸⁷.

Dans ce contexte, l'estampe japonaise devient un vecteur d'images pour le Japon d'après-guerre, témoignant de sa volonté de reconstruction culturelle. Les années 1950 voient ainsi l'émergence de nombreux artistes *sōsaku hanga*, soutenus par des mécènes internationaux et un réseau de diffusion de plus en plus structuré. Cependant, ce succès entraîne une transformation notable du mouvement : la production s'intensifie pour répondre à la demande, remettant en cause la notion de créativité individuelle à l'origine du mouvement²⁸⁸.

Après la mort de Onchi en 1955, une nouvelle génération d'artistes apparaît, à la croisée des influences traditionnelles japonaises et des tendances mondiales contemporaines. Le *sōsaku hanga*, stimulé par son succès international, dépasse pour la première fois le *shin hanga* en terme de diffusion et d'influence. Toutefois, au début des années 1960, la phase commerciale du mouvement touche à sa fin, laissant place à une période de renouvellement esthétique porté par de jeunes artistes. Le *shin hanga*, quant à lui, voit sa pratique s'éteindre progressivement, faute de renouveau. Dès lors, les distinctions entre *shin hanga* et *sōsaku hanga* perdent de leur pertinence dans un paysage artistique en pleine mutation, laissant finalement place à la sphère des *hanga*, désignant l'estampe dans son ensemble²⁸⁹.

²⁸⁵ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 129.

²⁸⁶ Commandement suprême des forces alliées, administration militaire chargée de l'occupation du Japon après la capitulation japonaise.

²⁸⁷ UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, op. cit., p. 129.

²⁸⁸ *Idem*, p. 131.

²⁸⁹ *Idem*, p. 131-132.

C. Héritage du *shin hanga* dans l'art contemporain japonais

Si le *shin hanga* perd de sa superbe au cours des années 1960, notamment après la mort de son principal éditeur, Watanabe Shōzaburō en 1962²⁹⁰, son influence esthétique continue pourtant de se faire sentir dans l'art japonais contemporain. L'estampe japonaise, et en particulier ses techniques traditionnelles, ne disparaît pas avec la fin du mouvement. Elle s'est transformée, déplacée, mais reste présente dans les pratiques artistiques actuelles.

Dans les années 1970 et 1980, alors que les pratiques artistiques évoluent vers des formes plus expérimentales comme la photographie, la vidéo ou l'installation²⁹¹, certains artistes continuent d'explorer les qualités picturales de la surface plane²⁹². C'est surtout à partir des années 1990 que la tension entre tradition japonaise et apports esthétiques occidentaux, déjà au cœur du *shin hanga*, se réactive avec force dans l'art contemporain japonais, notamment à travers le mouvement Superflat fondé par Murakami Takashi (1962-)²⁹³. Formé au *nihonga*, Murakami élabore une esthétique « ultra-plane », saturée de couleurs et de symboles, en fusionnant des références issues de l'*ukiyo-e*, des mangas et de la culture populaire (**fig. 103**). Le Superflat, terme qu'il forge à la fin des années 1990, désigne à la fois une esthétique bidimensionnelle héritée des arts traditionnels japonais et une posture critique vis-à-vis de la société contemporaine²⁹⁴. En abolissant les frontières entre art savant et culture populaire, ce courant prolonge la dynamique d'hybridation propre au *shin hanga*, un art à la fois ancré dans son héritage et tourné vers l'international. Autour de Murakami gravitent plusieurs artistes partageant cette approche, comme Nara Yoshitomo (1959-), qui développent un langage visuel mêlant références classiques japonaises et culture visuelle internationale²⁹⁵. Chez Nara, par exemple, les figures enfantines, faussement innocentes, traduisent une sensibilité nostalgique (**fig. 104**). Le

²⁹⁰ KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, op. cit., p. 72.

²⁹¹ Une installation artistique est une œuvre tridimensionnelle, souvent conçue pour un lieu précis. Apparue dans les années 1970, elle investit généralement des espaces intérieurs comme les musées ou les galeries.

²⁹² LUCKEN, Michael, op. cit., p. 236.

²⁹³ *Idem*, p. 237.

²⁹⁴ *Idem*, p. 238.

²⁹⁵ *Idem*, p. 239.

tracé précis rappelle les portraits féminins de Hashiguchi Goyō, transposés dans un univers plus personnel. Ce mélange de douceur et de tension fait écho aux contrastes présents dans les estampes modernes du début du XXe siècle, où des paysages sereins pouvaient dissimuler une vision idéalisée d'un Japon en pleine mutation.

Loin d'être un simple souvenir esthétique, le *shin hanga* trouve une résonance réelle dans l'art contemporain japonais. Sa manière de dialoguer avec l'Occident et de réinventer les formes tout en restant fidèle à l'essence de l'estampe, inspire encore de nombreux artistes. À travers les travaux d'artistes comme Murakami, Nara ou leurs contemporains, l'esprit du *shin hanga*, celui d'une hybridation créative, continue de se réinventer.

D'autres artistes, comme Yamaguchi Akira (1969-), poursuivent cette hybridation à travers des compositions complexes qui mêlent figures historiques et éléments futuristes. Formé à la peinture à l'huile occidentale mais influencé par le *nihonga*, Yamaguchi combine des styles anciens comme le *yamato-e* ou l'*ukiyo-e* avec des motifs résolument modernes²⁹⁶. Il reprend les thèmes du Japon classique tels que les cycles des saisons ou les paysages, et les réinterprète en insérant des figures tout à fait contemporaines voire futuristes, tel qu'un samouraï à moto. Dans *Votive Tablet of a Horse* (**fig. 105**), Yamaguchi rend hommage à Kawanabe Kyōsai (1831-1889) en brouillant les temporalités. Ce dernier, déjà au XIXe siècle, récrivait l'histoire en adaptant des événements médiévaux à sa propre époque, comme dans *Victoire sur les bateaux pirates mongols* (**fig. 106**). Yamaguchi s'inscrit dans cette continuité en compressant le temps pour créer une peinture contemporaine enracinée dans le passé, utilisant de l'ancien pour créer du nouveau²⁹⁷. À une époque où de nombreux artistes tournent leur regard vers les États-Unis, Yamaguchi trouve regrettable d'abandonner les techniques et les motifs japonais traditionnels, et revendique au contraire leur réinvention dans une esthétique contemporaine²⁹⁸.

Certains artistes actuels réinterprètent même de manière explicite les codes visuels du *shin hanga*, composition en plans, jeux de lumière et palette subtile, pour traiter de sujets

²⁹⁶ HA THUC, Caroline, *Nouvel art contemporain japonais*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2012, p. 80.

²⁹⁷ *Idem*, p. 82.

²⁹⁸ *Ibidem*.

contemporains. Par exemple, l'artiste Hajime Namiki (1947-), connu pour ses estampes de paysages stylisés, combine la technique traditionnelle du bois gravé avec une approche plus épurée (**fig. 107**)²⁹⁹. À Tokyo, des maisons d'éditions comme Adachi Hanga relancent également la production d'estampes selon les méthodes classiques, mais en collaboration avec des artistes contemporains³⁰⁰. Ces initiatives permettent non seulement de préserver des savoir-faire anciens, mais aussi de montrer comment l'art japonais continue de se construire entre fidélité à la tradition et exploration du présent. Loin d'être un mouvement figé, il reste un réservoir d'inspirations pour une génération d'artistes en quête d'ancrage et de continuité culturelle.

Ainsi, le *shin hanga*, bien qu'ayant cessé d'être un mouvement actif depuis plusieurs décennies, continue d'irriguer la création artistique japonaise contemporaine. Par ses valeurs esthétiques, ses techniques et sa philosophie, il constitue un héritage vivant, capable de dialoguer avec les préoccupations du présent tout en incarnant la mémoire d'une tradition visuelle.

²⁹⁹ *Namiki Hajime, un contemporain qui magnifie la nature*, disponible sur le site Uchiwa Gallery <https://www.uchiwagallery.com/blogs/blog-uchiwa-gallery-les-artistes-destampes-japonaises-4/namiki-hajime-un-contemporain-qui-magnifie-la-nature>, consulté le 30 juin 2025.

³⁰⁰ *About us*, disponible sur le site Adachi Hanga <https://store.adachi-hanga.com/en/pages/story>, consulté le 30 juin 2025.

Conclusion

Ce travail de fin d'études s'est donné pour ambition de renverser le regard traditionnellement porté sur les échanges artistiques entre le Japon et l'Occident. Plutôt que de s'intéresser à l'influence bien documentée du Japon sur les artistes occidentaux, il a été question ici de s'attarder sur le mouvement *shin hanga* et sur la manière dont il a intégré, à sa façon, des éléments venus de l'art occidental.

L'une des difficultés majeures de cette étude réside dans le manque de sources directes. Très peu d'artistes du *shin hanga* ont laissé des témoignages écrits, des correspondances, ou des traces qui nous permettraient de savoir avec certitude ce qu'ils ont vu, retenu ou intégré de leur contact, direct ou non, avec les œuvres occidentales et les artistes qui les ont réalisées. À défaut d'archives ou de récits personnels, l'analyse repose souvent sur des rapprochements stylistiques ou des hypothèses. Ainsi, pour dépasser le stade de la spéculation, il aurait été nécessaire d'avoir accès à des récits de première main. Certains éditeurs et artistes encore vivants pourraient, à ce titre, représenter une ressource précieuse. Le travail de Brigitte Koyama-Richard en est un bon exemple : en recueillant les paroles de Kawase Hasui, elle a permis de mieux cerner les sources d'inspiration, les méthodes de travail et les influences esthétiques que ce dernier revendiquait. Cette approche, fondée sur l'enquête orale, gagnerait à être élargie à d'autres figures du *shin hanga*, afin d'offrir un contrepoint aux analyses strictement formelles et de mieux saisir les logiques internes au mouvement.

Malgré l'absence de discours théorique unifié, certaines influences occidentales apparaissent de manière récurrente dans les œuvres des artistes du *shin hanga*. L'impressionnisme constitue sans doute le courant le plus régulièrement convoqué, tant pour son traitement de la lumière que pour sa sensibilité atmosphérique. Les paysages de Kawase Hasui, par exemple, témoignent d'un regard attentif à la variation des saisons, aux effets de pluie ou de brume, autant de préoccupations que partageaient Monet ou Pissarro.

Mais au-delà de l'impressionnisme, d'autres figures occidentales ont nourri la vision des artistes japonais. Il ne s'agit pas ici d'une simple imitation formelle, mais bien d'une réinvention, d'un déplacement : les artistes du *shin hanga* intègrent des éléments venus de l'Occident tout en les réinterprétant à travers leur propre sensibilité esthétique.

Ce dialogue entre les traditions visuelles japonaises et les courants artistiques occidentaux donne au *shin hanga* une place singulière dans l'histoire de l'art moderne. Loin de se positionner en rupture avec le passé, il s'efforce de prolonger l'esprit de l'*ukiyo-e* tout en renouvelant ses codes. Les procédés techniques restent fidèles à la gravure sur bois traditionnelle, mais les sujets, les compositions et les atmosphères empruntent volontiers à un langage plus international. Ce double ancrage, dans l'histoire nationale et dans les échanges internationaux, confère au *shin hanga* une portée qui dépasse largement les frontières du Japon.

L'impact du *shin hanga* ne se limite pas à son époque. Son héritage continue de se faire sentir dans l'art contemporain japonais, que ce soit par la réappropriation de ses techniques ou par la persistance de certaines de ses valeurs esthétiques. Ce que révèle cette continuité, c'est la capacité du *shin hanga* à fonctionner comme un modèle d'hybridation réussi, où tradition et innovation ne s'opposent pas mais dialoguent. Une posture qui refuse la dichotomie entre passé et présent, entre Orient et Occident. Le *shin hanga* nous rappelle que la modernité ne passe pas nécessairement par la rupture, mais peut aussi naître de la réinvention d'un héritage.

Ce travail n'a toutefois pas épuisé toutes les dimensions de la question. Il aurait été pertinent, par exemple, d'explorer plus en profondeur les trajectoires individuelles des artistes du *shin hanga* qui ont voyagé en Occident et de croiser ces données avec celles des milieux artistiques européens de l'époque. Une comparaison systématique avec le *sōsaku hanga*, courant parallèle mais plus individualiste, aurait également permis de mieux cerner les spécificités du *shin hanga*.

Malgré ces limites, cette recherche aura tenté de mettre en lumière une dynamique trop souvent négligée : celle d'une influence occidentale sur l'art japonais, pensée non comme une domination mais comme une circulation, une appropriation, une transformation

créative. En cela, le *shin hanga* apparaît comme une clé de lecture précieuse pour comprendre comment les artistes japonais du XXe siècle ont négocié leur place dans une histoire de l'art mondialisée, sans jamais renier ce qui faisait la singularité de leur regard.

Bibliographie

I. Sources imprimées

A. Ouvrages

BASCH, Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2022.

CALVET, Robert, *L'histoire du Japon. De la préhistoire aux enjeux contemporains*, Malakoff, Armand Collin, 2022.

DELAY, Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 1993.

EMERY, Elizabeth, *Reframing Japonisme. Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*, Londres, Bloomsbury visual arts, 2020.

FOCILLON, Henri, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, communication présentée au congrès d'histoire de l'art, 1921.

GABET, Olivier (dir.), *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

GALAN, Christian et OLIVIER, Jean-Marc, *Histoire de & au Japon. De 1853 à nos jours*, Toulouse, Éditions Privat, 2016.

GRAVEREAU, Jacques, *L'Asie majeure. La révolution silencieuse de l'Asie orientale*, Paris, Éditions Grasset, 2001.

GRAVEREAU, Jacques, *Le Japon au XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

HARADA, Minoru, *Meiji western painting*, New York, John Weatherhill, 1974.

HA THUC, Caroline, *Nouvel art contemporain japonais*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2012.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Kawase Hasui. Le poète du paysage*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2024.

KOYAMA-RICHARD, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XXe siècle*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2021.

LUCKEN, Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001.

MORENA, Francesco, *Les impressionnistes et le Japon. L'art entre Orient et Occident, histoire d'un engouement*, Paris, Editions Place des Victoires, 2023.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

SIARY, Gérard, *Histoire du Japon. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2022.

SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016.

SOUYRI, Pierre-François, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010.

SULLIVAN, Michael, *The meeting of eastern and western art*, Berkeley, University of California Press, 1997.

WICHMANN, Siegfried, *Japonisme. The japanese influence on western art since 1858*, Londres, Thames & Hudson, 2001.

YAMADA, Chisaburoh, *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977.

B. Catalogues d'exposition

KOZYREFF, Chantal, *Tradition et transition. Le Japon de 1842 à 1912*, Bruxelles, Tour japonaise/Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1998.

SALESSE, Pascale, *Oriental fascination, 1889-1915 : le Japonisme en Belgique*, Bruxelles, Hôtel de Ville de Bruxelles, 2008.

SHIMBATA, Yasuhide (dir.), *Tokyo-Paris. Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art de Tokyo*, Paris, Musée de l'Orangerie, 2017.

UHLENBECK, Chris (dir.), *Shin hanga : les estampes modernes du Japon, 1900-1960*, Bruxelles, Musée Royal d'Art & d'Histoire, 2022-2023.

UHLENBECK, Chris (dir.), *The riddles of ukiyo-e. Women and men in japanese prints 1765-1865*, Leiden, Japanmuseum SieboldHuis, 2023.

UHLENBECK, Chris (dir.), *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 2018-2019.

C. Articles

AMEILLE, Brice, « La scène de toilette impressionniste : l'intimité (re)trouvée », dans *Espaces et lieux de l'intime au XIXe siècle* [actes de la journée d'étude des Doctoriales de la SERD], Université Paris 7, 2017.

BADETZ, Yves, « Le Japonisme à la rencontre de l'Art nouveau. L'influence du Japon dans les arts décoratifs du XVIIIe siècle à l'avant guerre » dans *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

BELOUAD, Chris, « Noël Nouët, un artiste français dans le Japon des années 1930 » dans *Revue aixoise de langue et de culture*, n° 13, 2023.

FOCILLON, Henri, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, communication présentée au congrès d'histoire de l'art, 1921.

NESPOULOUS, Laurent, « Sur la question de la temporalité de l'ère Meiji » dans *Histoire du & au Japon. De 1853 à nos jours*, Toulouse, Éditions Privat, 2016.

THIRION, Yvonne, « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, 1961.

D. Mémoires et thèses

MINVIELLE, Paul, *Shin-Hanga : synthèse d'une sensibilité esthétique propre à l'époque moderne du Japon*, mémoire de licence en Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019.

II. Sources numériques

About us, disponible sur le site Adachi Hanga <https://store.adachi-hanga.com/en/pages/story>, consulté le 30 juin 2025.

AKAI, Hibana, « Kacho-ga, bird & flower prints, an ukiyo-e sub-genre », dans *Red Sparkle* [en ligne], 27 février 2021, disponible sur <https://redsparkleart.com/kacho-ga-bird-and-flower-prints-an-ukiyo-e-sub-genre/>, consulté le 25 avril 2025.

BARNES LORBER, Martin, « 20th Century japanese prints », dans *Asia Art* [en ligne], 31 août 2017, disponible sur <https://asianartnewspaper.com/20th-century-japanese-prints/>, consulté le 15 mai 2025.

Biography, disponible sur le site Bertha Lum. Le catalogue raisonné <https://www.bertha-lum.org/en/biography/>, consulté le 18 mai 2025.

BOUQUILLARD, Jocelyn, « L'avènement de l'estampe de paysage au 19e siècle », dans *BnF, Les essentiels* [en ligne], 29 juin 2022, disponible sur <https://essentiels.bnf.fr/fr/arts/arts-graphiques>, consulté le 21 avril 2025.

CHICHA-CASTEX, Céline, « Entretien avec Christian Collin, marchand d'estampes et président de Chambre syndicale de l'estampe, du dessin et du tableau (CSEDТ) », dans *Nouvelles de l'estampe* [en ligne], 15 novembre 2022, disponible sur <http://journals.openedition.org/estampe/2989>, consulté le 22 avril 2025.

CROTHERS, Wayne, « Ishikawa Toraji Ten nudes », dans *NGV Art Journal* [en ligne], 19 juillet 2016, disponible sur <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/ishikawa-toraji-ten-nudes/>, consulté le 8 mai 2025.

Elizabeth Keith - Woodblock Prints, disponible sur le site Artelino https://www.artelino.com/articles/elizabeth_keith.asp, consulté le 19 mai 2025.

Estampes Japonaises de Goyo Hashiguchi (1880-1921), disponible sur le site Uchiwa Gallery <https://www.uchiwagallery.com/collections/estampes-japonaises-femmes-goyo-hashiguchi>, consulté le 3 mai 2025.

Fondation Joan Miro, *Ito Shinsui. Tradition and modernity* [dossier de presse], 2018, disponible sur https://www.fmirobcn.org/media/upload/pdf/ddp-ito-shinsui-tradition-and-modernity-eng-compressed_151990684276.pdf, consulté le 26 mai 2025.

Hashiguchi Goyo, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/goyo-hashiguchi>, consulté le 1er mai 2025.

Hiroaki Takahashi, nom d'artiste Shotai (1871 - 1945), disponible sur le site Artnemo http://www.artnemo.fr/Pages_documentation/HIROAKI_TAKAHASHI.htm, consulté le 2 mai 2025.

Ishikawa Toraji, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/ishikawa-toraji>, consulté le 8 mai 2025.

Ito Shinsui, disponible sur le site The Koller collection <https://www.asianartscollection.com/a/Ito-Shinsui/137>, consulté le 26 juin 2025.

IWABUCHI, Reiji, « La marchandisation d'"Edo" pendant les ères Meiji et Taishō. La création des "motifs Genroku" et d'un "goût pour Edo" par le grand magasin Mitsukoshi », dans *Ebisu* [en ligne], 24 décembre 2019, disponible sur <http://journals.openedition.org/ebisu/3543>, consulté le 16 avril 2025.

KAHN, Marc, « All About Takahashi Shōtei », dans *Shōtei Gallery* [en ligne], 12 décembre 2001, disponible sur <https://shotei.com/artists/shotei/biography.htm>, consulté le 20 mars 2025.

MAINGON, Claire, « Le réalisme en deux minutes » dans *Beaux Arts Magazine* [en ligne], 8 janvier 2024, disponible sur <https://www.beauxarts.com/grand-format/le-realisme-en-2-minutes/>, consulté le 26 mai 2025.

MARTET, Cécile, « Japonisme : quand le Japon inspire l'art occidental », dans *Riseart* [en ligne], 18 août 2023, disponible sur <https://www.riseart.com/fr/article/2681/japonisme-quand-le-japon-inspire-l-art-occidental?>, consulté le 18 janvier 2025.

Namiki Hajime, un contemporain qui magnifie la nature, disponible sur le site Uchiwa Gallery <https://www.uchiwagallery.com/blogs/blog-uchiwa-gallery-les-artistes-destampes-japonaises-4/namiki-hajime-un-contemporain-qui-magnifie-la-nature>, consulté le 30 juin 2025.

Noel Nouet, disponible sur le site Collecting Japanese Prints <https://www.collectingjapaneseprints.com/noel-nouet>, consulté le 18 mai 2025.

Paul Jacoulet, disponible sur le site OldKorea <https://www.oldkorea.net/about-1-3>, consulté le 20 mai 2025.

Paul Jacoulet - French-Japanese Woodblock Prints, disponible sur le site Artelino https://www.artelino.com/articles/paul_jacoulet.asp, consulté le 20 mai 2025.

POULAIN, Lucile, « Estampes japonaises : une création en quatuor », dans *Journal du Japon* [en ligne], 12 janvier 2022, disponible sur <https://www.journaldujapon.com/2022/01/12/estampes-japonaises-une-creation-en-quatuor/>, consulté le 17 février 2025.

POULAIN, Lucile, « Estampes japonaises : du monde flottant au monde contemporain », dans *Journal du Japon* [en ligne], 5 novembre 2021, disponible sur <https://www.journaldujapon.com/2021/11/05/estampes-japonaises-du-monde-flottant-au-monde-contemporain/>, consulté le 17 février 2025.

Robert O. Muller - Collector and Art Dealer, disponible sur le site Artelino <https://www.artelino.com/articles/robert-o-muller.asp?>, consulté le 15 mai 2025.

ROMAN, Dulce, « Pioneering Women Printmakers : Helen Hyde and Lilian May Miller in Japan », dans *Coffee with the curators* [en ligne], 5 juin 2023, disponible sur <https://harn.ufl.edu/resources/pioneering-women-printmakers-helen-hyde-and-lilian-may-miller-in-japan/>, consulté le 17 mai 2025.

SAVORNIN, Sabine, *Du Japonisme et de la peinture. Ou des choix esthétiques japonais et français et de leurs influences réciproques*, Cergy-Pontoise, communication présentée au Colloque international Cultures Croisées Japon-France, 2006. Disponible sur <https://hal.science/hal-00258081v1>, consulté le 21 juin 2025.

Shin hanga, disponible sur le site du musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles <https://www.artandhistory.museum/fr/activity/shin-hanga>, consulté le 14 mai 2025.

Spirit of fire, disponible sur le site Scholten Japanese Art <https://www.scholten-japanese-art.com/printsV/3376>, consulté le 18 mai 2025.

Toraji Ishikawa. Le perroquet bleu, disponible sur le site WordPress <https://rutadeloro.wordpress.com/2017/09/16/toraji-ishikawa-le-perroquet-bleu-1934/>, consulté le 8 mai 2025.

Visions of the Orient Artist Spotlight : Elizabeth Keith, disponible sur le site du National Museum of Women in the Arts <https://nmwa.org/blog/artist-spotlight/visions-of-the-orient-artist-spotlight-elizabeth-keith>, consulté le 19 mai 2025.

WANCZURA, Dieter, « Ito Shinsui - Ten Sights of Shinano », dans *Artelino* [en ligne], 17 septembre 2018, disponible sur <https://www.artelino.com/articles/ito-shinsui-shinano.asp>, consulté le 26 juin 2025.

YANKU, Stefan, « Kono Bijin », dans *The Arts of Japan* [en ligne], 9 juin 2024, disponible sur <https://artsofjapan.com/en/works/goyo-kono-bijin>, consulté le 1er mai 2025.

Yakusha-e, history of Japan, disponible sur le site Fiveable <https://fiveable.me/key-terms/history-japan/yakusha-e>, consulté le 25 avril 2025.

YOKOYAMA, Yukiko, « Le style occidental au Japon (yōga) et les peintres Japonaises entre l'ouverture du Japon en 1868 et la deuxième guerre mondiale », dans *Archives of Women Artists* [en ligne], 21 avril 2023, disponible sur <https://awarewomenartists.com/magazine/le-style-occidental-au-japon-yoga-et-les-peintres-japonaises-entre-louverture-du-japon-en-1868-et-la-deuxieme-guerre-mondiale/>, consulté le 15 janvier 2025.

Annexes

I. Glossaire³⁰¹

Bakufu ou Shōgunat

Littéralement « gouvernement de la tente ». Désigne à l'origine un gouvernement militaire. Un gouvernement qui va passer entre les mains de différentes familles, la dernière d'entre elles est la famille Tokugawa. Le *bakufu* ou *shōgunat* prend fin en 1868 avec le retour de l'empereur.

Baren

Outil en bambou utilisé pour presser le papier contre les blocs de bois dans l'impression manuelle des estampes japonaises.

Bijin-ga

Peinture de beauté féminine.

Edokko

Personne née et élevée dans la capitale japonaise.

Ezoshiya

Magasin d'estampes et de livres illustrés.

Fūkei-ga

Peinture de paysage.

Futon

Type de literie japonaise.

Geisha

Littéralement « personne d'arts », la *geisha* est à la fois une artiste et une dame de compagnie, qui consacre sa vie à la maîtrise des arts traditionnels japonais.

Genroku

Ère de l'époque d'Edo marquée par un grand essor culturel, notamment dans le théâtre, la littérature et l'estampe. Elle symbolise le raffinement de la culture urbaine japonaise.

Gomazuri

Technique créée par Watanabe Shōzaburō consistant à laisser volontairement visibles les traces circulaires du *baren*.

Hanga

Désigne l'estampe japonaise gravée sur bois. Ce terme englobe aussi bien l'*ukiyo-e* traditionnelle que les créations modernes.

Ikokusen uchiharairei

Édit promulgué par le *shogunat* Tokugawa pour repousser les navires étrangers.

³⁰¹ Sur base de CALVET, Robert, *op. cit.*, p. 375-378 et de KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Shin Hanga. Les estampes japonais du XXe siècle, op. cit.*

Kabuki

Théâtre traditionnel japonais.

Kachō-ga

Littéralement « images d'oiseaux et de fleurs », désigne un genre artistique centré sur la représentation de la faune et de la flore.

Meisho-e

Littéralement « vues célèbres ».

Modan gāru

Nouveau modèle féminin qui émerge à la fin des années 1910 au Japon. Image de la « femme active » influencée par les modes de vie occidentaux.

Nihonga

Peinture japonaise traditionnelle.

Nishiki-e

Désigne les estampes polychromes apparues à la fin de l'époque d'Edo grâce à la technique de la xylogravure. Jusqu'alors, les impressions étaient monochromes et coloriées à la main.

Nô

Genre théâtral mêlant chant, danse et poésie dans une mise en scène très codifiée. Il se caractérise par l'usage de masques.

Onnagata

Dans le théâtre *kabuki*, désigne les acteurs masculins spécialisés dans les rôles féminins.

Rangaku

Ensemble des savoirs scientifiques acquis à travers les ouvrages néerlandais lors de la période de *sakoku*.

Ryōsai kenbo

En opposition à la figure de la *modan gāru*. Modèle plus traditionnel de la « bonne épouse ».

Sakoku

Littéralement « période de fermeture ». Politique commerciale japonaise instaurée lors de l'époque d'Edo par Iemitsu Tokugawa, *shōgun* de la dynastie des Tokugawa. Elle vise à imposer des restrictions aux puissances étrangères en leur interdisant d'entrer sur le territoire japonais. Le commodore Matthew Perry met un terme à cette politique en 1854.

Shinpa

Genre théâtral intégrant des actrices sur scène, rompant avec la tradition du *kabuki* exclusivement masculin.

Shin hanga

Littéralement « nouvelles estampes », mouvement japonais du début du 20^e siècle.

Shinsaku hanga

Littéralement « estampes faites récemment ».

Shisaku

Œuvre d'essai.

Shita-e

Littéralement « l'image de dessous », dessin réalisé par le dessinateur et détruit par le graveur.

Shōgun

De 1192 à 1868, le *shōgun* est le général en chef, titulaire d'une dignité héréditaire, il devient le détenteur effectif du pouvoir à la place de l'empereur.

Shunga

Estampe érotique.

Sōsaku hanga

Mouvement de l'estampe créative.

Soshi shibai

Genre théâtral à dimension politique.

Uchiwa

Style d'éventail rigide doté d'un manche fixe.

Uki-e

Gravures ou peintures faisant appel à la perspective occidentale.

Ukiyo-e

Littéralement « images du monde flottant ». Peintures et estampes de l'époque d'Edo.

Washi

Également connu sous le nom de papier japon, papier fabriqué artisanalement au Japon.

Yakusha-e

Portrait d'acteur de *kabuki*.

Yamato-e

Style classique de peinture japonaise né à l'époque de Heian.

Yōga

Littéralement « peinture occidentale », peinture japonaise de style occidental qui apparaît après la restauration de Meiji.

Annexe 2. Ligne du temps de l'Époque d'Edo à aujourd'hui.

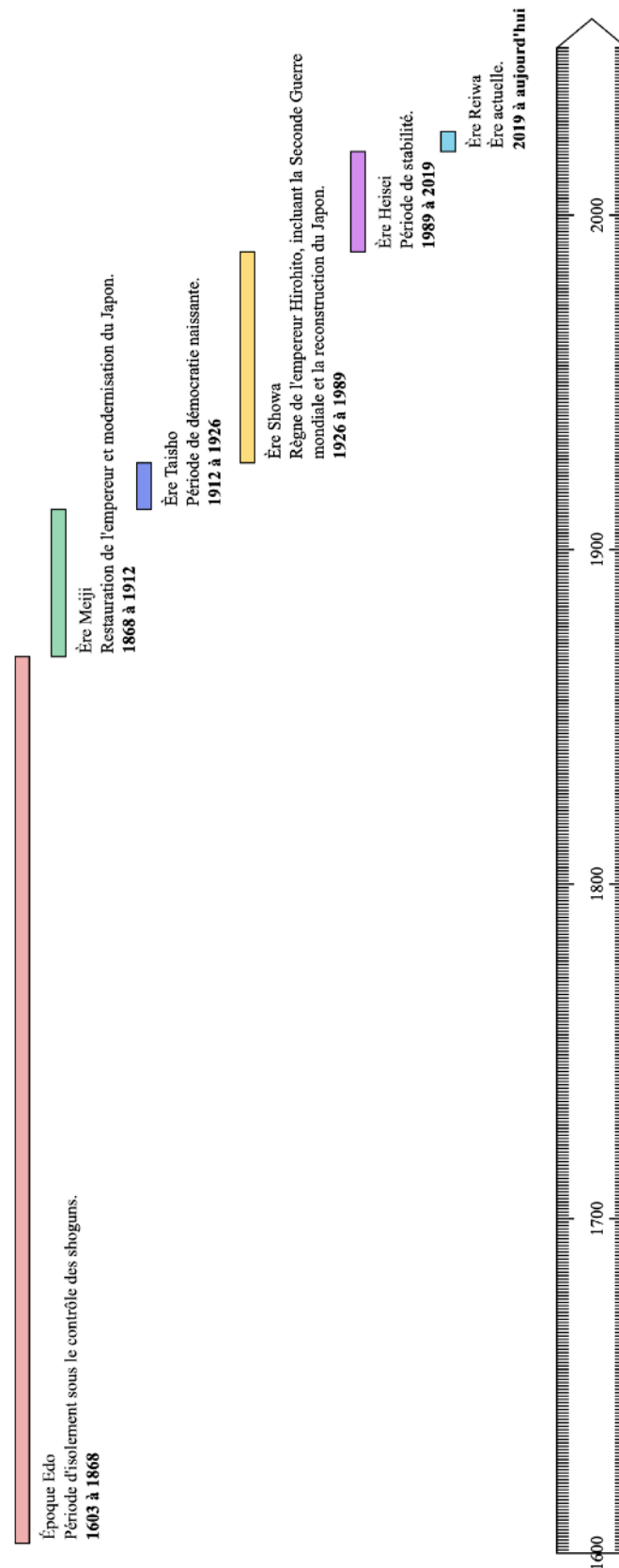


Table des matières

Remerciements	1
Avertissement	2
Introduction	3
I. Aux origines du dialogue artistique entre le Japon et l'Occident	8
A. Premiers échanges entre le Japon et l'Occident	8
B. L'ouverture artistique japonaise à l'influence occidentale	12
C. L'émergence du japonisme dans l'art occidental	15
II. Naissance du mouvement shin hanga	20
A. Le contexte artistique japonais à l'aube du XXe siècle	20
B. La figure clé de l'éditeur Watanabe Shōzaburō (1885-1962)	25
C. Takahashi Hiroaki (1871-1945) : aux origines du renouveau chez Watanabe	29
D. Fritz Capelari (1884-1950) : premier artiste du shin hanga	30
III. Esthétique et techniques du shin hanga	32
A. Adaptation des thèmes traditionnels japonais	32
1. Fūkei-ga : l'art du paysage japonais	32
2. Yakusha-e : les portraits d'acteurs de kabuki	35
3. Bijin-ga : l'estampe des belles femmes	38
4. Kachō-ga : la représentation de la nature	40
B. Apports occidentaux : techniques et matériels ?	42
C. Comparaison avec l'ukiyo-e traditionnelle	44
IV. Artistes majeurs du shin hanga	48
A. Tsuchiya Kōitsu (1870-1949) : paysages japonais en voie d'occidentalisation	48
B. Kawase Hasui (1883-1957) : paysages japonais teintés d'influences européennes	51
C. Natori Shunsen (1886-1960) : l'art du portrait au service du kabuki	56
D. Hashiguchi Goyō (1880-1921) : beauté féminine au croisement des cultures	60
E. Ishikawa Toraji (1875-1964) : la modern girl, un phénomène social	65
F. Itō Shinsui (1898-1972) : un art fidèle aux canons de l'ukiyo-e ?	70
V. Diffusion et réception des œuvres shin hanga en Occident	76
A. Le shin hanga, un art conçu pour l'exportation ?	76

B. Les artistes occidentaux au cœur du shin hanga	82
1. Helen Hyde (1868-1919) : une Américaine à Tokyo	82
2. Bertha Lum (1869-1954) : entre Art nouveau et shin hanga	85
3. Noël Nouët (1885-1969) : la ligne claire d'un observateur français	87
4. Elisabeth Keith (1887-1956) : entre Japon et Corée, une œuvre de terrain	90
5. Paul Jacoulet (1896-1960) : un artiste à la double culture	92
VI. Déclin et héritage du shin hanga au Japon	95
A. Changements dans la production artistique et déclin du mouvement	95
B. La production d'estampes après la Seconde Guerre mondiale	99
C. Héritage du shin hanga dans l'art contemporain japonais	102
Conclusion	105
Bibliographie	108
I. Sources imprimées	108
A. Ouvrages	108
B. Catalogues d'exposition	110
C. Articles	110
D. Mémoires et thèses	111
II. Sources numériques	111
Annexes	116
I. Glossaire	116
Table des matières	120