

CROSS SECTIONS

京都国立近代美術館研究論集第四号を刊行いたします。本誌発行の趣旨をあらためて記せば、それは「京都国立近代美術館の」研究員を中心に進められている平素の研究・教育活動、館が開催したシンポジウム、講演会、館の進める国際交流等々の活動の成果を報告し、これによって今日の芸術現象を含む文化の諸断面に光を当て、さらなる議論のきっかけにすること」にあります。いうまでもなく美術館活動の大きな柱は、「展示・普及・作品収集」活動に集約されるといつて過言ではありません。そしてこれらの活動から生まれる様々な「活動の成果」について、「文化の諸断面に光を当て」ながら、どのような「切り口」でその成果を広く発信することができるのかという具体的な事例発表の場を、本研究誌は担っています。

この「切り口」の提示こそ、本誌のタイトル CROSS SECTIONS が意味するところにほかならないわけで（本研究論集第一号の岩城見一・前館長による巻頭あいさつを参照）、すでに本研究論集も四号を数え、こうした「切り口」の実態を毎号欠かさず発信できるまでにいたっているものと自負してもおりました。一般に美術館が発行する研究論集は、「論文」と「研究ノート」、さらには「調査報告」などで占められている場合が多いようですが、本研究論集もすでに三号発行し、「特集」や「キュレトリアル・スタディズ」、「エデュケーション・スタディズ」など、シンポジウムや展覧会と連動した当館独自の企画が反映された研究論集としての性格も鮮明に打ち出せるようになって参りました。

こうした事柄をふまえ、本号ではまず、当館コレクションについてより深い考察が加えられたふたつの「論文」を巻頭に掲げました。ひとつは、これまでにも他館からの出品依頼の機会も多いマルセル・デュシャンのレディメイド《泉》

VOL.4

CROSS SECTIONS

CROSS SECTIONS — Vol. 4

VOL.4

- [論文]
マルセルデュシャンのレディメイド、《泉》をどのように語るか ————— 2
河本信治
- [研究ノート]
〈川西英コレクション〉に見る、川西英と竹久夢二 ————— 24
山野英嗣
- [調査報告]
20世紀初頭ウィーンにおける美術と美術教育 ————— 36
— フランツ・ゼゼックの活動と1908年クンストシュヤウを中心に
川井遊木
- [調査報告]
ニューヨーク近代美術館による美術鑑賞法 ————— 48
— Visual Thinking Strategyの発祥とその背景
朴鈴子
- [調査報告]
日本におけるサウンド・アートの展開 ————— 56
— 「Sound Garden」展(1987-94)と吉村弘の作品分類
中川克志+金子智太郎
- [特集]：『近代日本工芸(1900-1930) — 伝統と革新のはざま』展
記念国際シンポジウム「東西文化の磁場」 ————— 64
— 「特集」：『近代日本工芸(1900-1930) — 伝統と革新のはざま』展
記念国際シンポジウム「東西文化の磁場」
パリ日本文化会館におけるシンポジウム「東西文化の磁場」について ————— 64
山野英嗣
- [調査報告]
レオナルド・フジタ(藤田嗣治)と日本 ————— 68
尾崎正明
- [調査報告]
パリで開催された2つの万国博覧会と
近代日本工芸(1900-1930年) ————— 72
松原龍一
- [調査報告]
La Pensée plastique et le statut social des arts et métiers
au Japon face à la modernité (1900-1927) ————— 78
稲賀繁美
- [調査報告]
明治、大正期の陶芸作家による、伝統と革新のはざまでの
中国古陶磁器の倣製品の制作について ————— 86
出川哲朗
- [調査報告]
装飾における日本的なもの ————— 89
加藤哲弘
- [調査報告]
Tokyo - Paris - Kyoto: itinéraire d'une redécouverte des
« arts décoratifs » au début du XXe siècle à travers le cas d'Asai Chu
クリストフ・マルケ ————— 94
- [調査報告]
「キュレトリアル・スタディーズ(94)」
笠原恵美子 — inside/outside……新取蔵作品を中心に ————— 106
牧口千夏
- [活動報告]
「活動報告」：野島康三展
「ジュゼッペ・パニーニ写真美術館、モテナイタリア」
はじめに ————— 114
池田祐子
- [調査報告]
野島コレクションの位置 ————— 116
河本信治
- [調査報告]
野島康三 — 光画 ————— 120
キアラ・タッローリオ

Tôkyô–Paris–Kyôto: itinéraire d'une redécouverte des «arts décoratifs» au début du XXe siècle à travers le cas d'Asai Chû

Christophe MARQUET

東京—パリ—京都：20世紀初頭の
浅井忠における〈装飾芸術〉再発見への道程

●—クリストフ・マルケ

Le séjour à Paris du peintre Asai Chû à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900

Je voudrais partir d'un cas particulier, pour fournir quelques pistes de réflexion sur les arts décoratifs japonais au début du XXe siècle. On connaît depuis déjà longtemps l'influence qu'exerça l'art japonais sur les arts décoratifs en Europe à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, dans le prolongement de ce mouvement que l'on a appelé le « japonisme ». Ce phénomène a fait l'objet de nombreux colloques et publications, notamment depuis la merveilleuse exposition qui s'est tenue sur le sujet au Grand Palais à Paris en 1988, puis au Musée national d'art occidental de Tôkyô, à l'initiative de Geneviève Lacambre (*1).

On connaît moins, en France tout au moins, l'influence qu'ont exercé à leur tour les arts décoratifs européens, et notamment français, de cette même période, sur la naissance du modernisme au Japon. C'est ce que nous a montré de manière remarquable l'exposition *Les arts décoratifs japonais face à la modernité 1900-1930*, qui a été montée par le commissaire Matsubara Ryûichi pour la Maison de la culture du Japon à Paris. Je voudrais pour ma part m'arrêter sur la seconde salle de cette exposition, consacrée à « l'influence de l'Art nouveau sur les arts décoratifs japonais », et en particulier sur les œuvres d'un artiste nommé Asai Chû (1856-1907). Asai est l'auteur du dessin de la très belle écritoire en laque à motif de combat de coqs, exécutée par le jeune laqueur Sugibayashi Kokô (1881-1913) à Kyôto en 1906, et qui a été choisie pour l'affiche et la couverture du catalogue de l'exposition (fig. 1).

Au Japon, aujourd'hui encore, Asai Chû est surtout connu pour son œuvre picturale à la « manière occidentale ». C'est un des artistes les plus brillants de sa génération et il est considéré, à juste titre, comme l'un des pères de la peinture moderne à l'époque de Meiji. Certaines de ses œuvres, comme ses *Paysans de retour des champs* de 1887 (fig. 2) ou sa *Moisson d'automne* (Université des beaux-arts de Tôkyô), de 1890, ont été reproduites au Japon dans des manuels scolaires ou sous forme de timbre et sont de ce fait largement connues du grand public. Asai incarne en cette fin du XIXe siècle une forme de naturalisme paysan, un peu à la manière d'un Jules Bastien-Lepage (1848-1884) en France, qui est son contemporain, mais cette manière est à cette époque très nouvelle au Japon et n'a rien d'académique, comme ce fut le cas chez nous. On connaît moins en revanche son travail, plus original, tout au moins pour un regard d'aujourd'hui, dans le domaine des arts décoratifs. Il est pourtant essentiel, incontournable, pour comprendre la naissance de la modernité dans ce pays. J'ai consacré il y a une quinzaine d'années une thèse de doctorat à ce sujet(*2) et c'est donc avec une certaine excitation que j'ai vu revenir en France pour la première fois certaines des productions d'Asai, dont des projets de décor exécutés à Paris même, il y a un peu plus d'un siècle.

En effet, cette orientation du travail d'Asai vient avant tout de son séjour en France, à l'occasion de la grande Exposition universelle de 1900. Une photographie prise à cette période dans les rues de Paris (fig. 3) le montre en compagnie de plusieurs autres artistes importants de cette génération, comme le peintre Wada Eisaku (1874-1959) (à droite) et le sculpteur Shinkai Taketarô (1868-1927) (à gauche), accompagnés par le poète Ikebe Yoshikata (1864-1923), avec lequel il

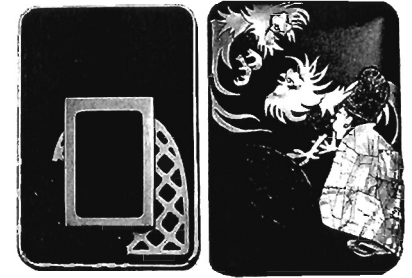


Fig. 1 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), écritoire en laque, 1906, Musée municipal des beaux-arts de Sakura.

réalisera quelques années plus tard un très intéressant album de dessins sur les métiers japonais⁽⁷³⁾, accompagnés de *waka*, dans lequel il déploiera tout son talent d'illustrateur. Plusieurs dizaines d'artistes japonais se retrouvèrent à Paris à cette période de l'Exposition universelle et chacun y fit une expérience décisive. Shinkai, par exemple, l'un des pères de la sculpture moderne, réalisera après son séjour en France et en Allemagne des meubles dans le style Art nouveau, comme ce bureau à motif d'animaux marins vendu au Japon par la firme Maruzen à la fin des années 1900 (fig. 4). Ces créations modernistes contrastent avec le caractère académique des sculptures monumentales de plein air en bronze, influencées par ses maîtres allemands, qu'il réalisera par la suite⁽⁷⁴⁾.

C'est autour du Trocadéro et de l'esplanade du Champ-de-Mars qu'étaient présentée il y a un siècle la plus formidable exposition des arts et des techniques du XIXe siècle. Une manifestation gigantesque, à caractère à la fois rétrospectif et futuriste, qui fut marquée dans le domaine des arts décoratifs par le triomphe de l'Art nouveau. Asai Chû a laissé plusieurs précieux témoignages de cette exposition, publiés dans la presse japonaise, dans lesquels il exprime à la fois son découragement et sa fascination. Découragement face à l'art occidental dans sa puissance écrasante, qu'il découvre notamment à l'Exposition rétrospective de l'art français. Fascination face aux expérimentations dans le domaine des arts décoratifs. Asai visite en particulier avec enthousiasme le pavillon de l'Art nouveau monté par Siegfried Bing, et il sera l'un des premiers à en parler au Japon, dans des lettres au poète Masaoka Shiki qui seront publiées dans la revue littéraire *Hototogisu*. Cet Art nouveau, Asai le découvre partout dans Paris, dans son architecture et son mobilier urbain, sur les affiches qui couvrent ses murs, chez les illustrateurs de revues. Et cette découverte est une leçon. Elle lui ouvre une autre voie. Asai réunira d'ailleurs jamais une collection d'affiches Art nouveau — dont certaines d'artistes célèbres comme Grasset ou Mucha — qui est en partie conservée à Kyôto, à l'université des arts et techniques (*Kôgei sen.i daigaku*), où il fonda l'enseignement du design. Asai fut en effet fasciné par l'intervention des artistes dans les arts de la vie quotidienne et dans la publicité et il incita après son retour au Japon les peintres à se mettre au service d'un art reproductible, réalisant lui-même plusieurs projets dans ce domaine.

Un troisième type de découverte que fait Asai à Paris, et cela peut sembler curieux, c'est l'art japonais dans sa longue tradition. Cet art japonais, il peut le voir notamment à l'exposition montée dans un pavillon des jardins du Trocadéro : il s'y tient une rétrospective d'une ampleur jamais égalée depuis (fig. 5). Asai découvre aussi non sans surprise le goût des Français pour l'art japonais et il saisit l'influence qu'il exerça sur l'art moderne. Cette redécouverte, en terre étrangère, de l'art de son propre pays va être cruciale pour l'orientation de son travail futur. Asai sera aussi un voyageur dans toute l'Europe, de Vienne à Londres, en passant par Venise, comme le montre une carte postale envoyée à son ami l'écrivain Iwaya Sazanami, bien connu pour ses livres pour enfants, et qu'il s'apprête à rejoindre à Berlin (fig. 6).



Fig. 2 Asai Chû, *Paysans de retour des champs*, 1887, huile sur toile, Musée d'art de Hiroshima.

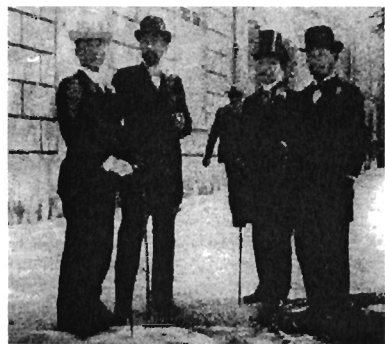


Fig. 3 Shinkai Taketarô, Asai Chû, Ikebe Yoshikata, Wada Eisaku (de gauche à droite) à Paris vers 1900-1901.

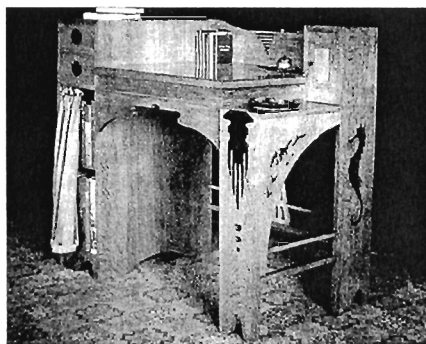


Fig. 4 Shinkai Taketarô, bureau, firme Maruzen, c. 1903-1910.

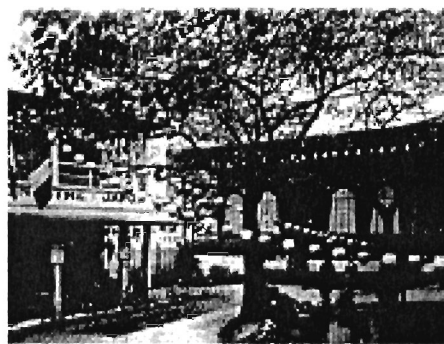


Fig. 5 Le pavillon japonais de l'Exposition universelle de Paris, 1900.



Fig. 6 Asai Chû, autoportrait en voyageur, carte postale, 1902, d'après *Mokugyo ikyô*, 1909.

J'ai intitulé cette communication « Tôkyô – Paris – Kyôto, itinéraire d'une redécouverte des arts décoratifs », pour montrer combien ce cheminement d'Asai, qui passe de la capitale de l'art moderne japonais qu'était Tôkyô, à Kyôto, l'ancienne capitale, correspond à un changement de centre d'intérêt et de perspective dans son œuvre. Mais pour franchir la distance « mentale » entre les deux villes, il fallut à Asai la médiation de Paris.

En vérité, c'est moins à Paris même que dans le village de Grez-sur-Loing, non loin de Barbizon, qu'Asai réalisa en 1901 ses premières expériences. Une série de modèles décoratifs en atteste, comme ce projet de vase à décor de coquelicots stylisés qui porte la date au crayon, en français, du « 10 novembre 1901 », présenté dans l'exposition (fig. 7). Ce type de motif est à mettre en relation par exemple avec les planches d'un album signé par le grand décorateur Eugène Grasset, *La plante et ses applications ornementales* (Paris, Librairie centrale des beaux-arts, E. Lévy éditeur, 1896), qui recourent à des motifs végétaux stylisés, chers à l'Art nouveau. La ressemblance est frappante avec ces compositions sur le thème du pavot dessinées par Maurice Pillard Verneuil (1869-1942), un élève de Grasset qui fut lui-même largement inspiré par l'art japonais (fig. 8). De fait, Asai connaissait le travail de Grasset et une rencontre eut même peut-être lieu à Paris entre les deux artistes, comme en atteste son carnet d'adresses⁽⁵⁾.

Nous savons, avec certitude cette fois, qu'Asai collabora avec le céramiste Albert Boué (1862-1918), dont la fabrique était installée à Montigny-sur-Loing, non loin de Grez. Ce dernier pratiquait la barbotine colorée, un procédé qui permet de réaliser des décors picturaux élaborés, que l'on a qualifiés de « céramique impressionniste »⁽⁶⁾. Asai fréquenta aussi un sculpteur et peintre animalier installé dans le même village, Charles Virion (1865-1946), qui l'incita sans doute à pratiquer à son tour la sculpture. Sans détourner l'artiste japonais de son travail pictural, ces rencontres l'orientèrent vers d'autres formes de créations plastiques, lui permettant de diversifier son registre et ses sources d'inspiration.

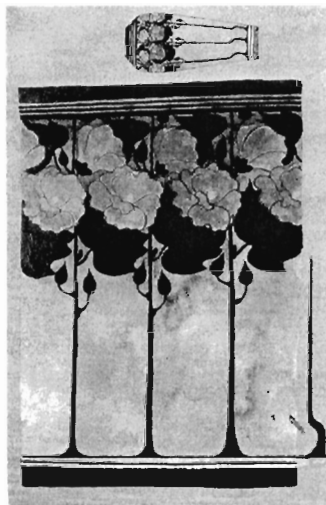


Fig. 7 Asai Chû, projet de décor pour un vase, 1901, Musée national d'art moderne de Kyôto, cat. n° 19. パリ日本文化会館蔵図録19 番



Fig. 8 Maurice Pillard Verneuil, « Pavot », d'après Eugène Grasset, *La plante et ses applications ornementales*, 1896.



Fig. 9 Asai Chû, plat en céramique à décor à la barbotine, 1901, Musée départemental des beaux-arts de Chiba.



Fig. 10 Asai Chû, vase à motif de bouleaux blancs, 1901.



Fig. 11 Asai Chû, projets de décor, 1901-1902, Musée national d'art moderne de Kyôto, cat. n° 20. *パリ日本文化会館 展図録 20 番*

Il reste malheureusement peu de témoignages de cette première expérience d'Asai dans le domaine de la céramique. On connaît notamment une assiette à motif de *hōō* — cet oiseau fabuleux d'origine chinoise souvent représenté dans les décors d'objets décoratifs pour ses vertus auspicieuses [fig. 9]. Il nous reste également de la production céramique d'Asai réalisée en France un vase à motif de bouleaux blancs, qui est lui directement inspiré des paysages de Grez [fig. 10]. Un projet de décor pour deux plats à motifs de peupliers et de bouleaux blanc en automne, et à motif de peupliers et du vieux pont de pierre sur le Loing — dont on ne sait s'ils ont été réalisés —, montre la merveilleuse capacité d'Asai à synthétiser un paysage de manière extrêmement moderne [fig. 11]. Asai reste un peintre, mais il parvient à transfigurer ce paysage de Grez qu'il représente par ailleurs de manière plus conventionnelle, à la manière d'un sage impressionnisme, à la même période, dans ses huiles et ses aquarelles. Pour ces projets de décors, Asai est plus proche du travail des peintres de l'école de Pont-Aven ou des Nabis, d'un Emile Bernard par exemple, dans son *Arbre jaune* de 1892, ou des *Arbres bleus* de Gauguin (1888). Cet exemple montre une sorte d'incroyable compression du temps historique, qui permet à Asai de passer en à peine une décennie du style naturaliste de l'école Barbizon aux Nabis.

Asai et la céramique

Dès son retour au Japon, après deux ans et demi passés en France, Asai participe à Kyôto à la création du groupe Yûtôen, le « Jardin des amateurs de céramique », comme en témoigne un cahier de modèles daté de 1903, conservé dans la grande famille de potiers de Kyôto, les Rokubei, et qui a été présenté dans l'exposition *Les arts décoratifs japonais face à la modernité* à Paris (cat. n° 21). Ce groupe réunissait des peintres et des artisans professionnels issus de grandes familles de céramistes de Kyôto, dans l'optique de réaliser ensemble des productions de qualité aux décors novateurs. Certains d'entre eux avaient séjourné à Paris en 1900 et voulaient tirer de cette expérience des leçons pour donner une nouvelle orientation à cette industrie céramique enfermée dans la

tradition ou dans une production destinée à l'exportation.

Ce cahier comporte notamment une série de décors d'Asai pour des plats rectangulaires (*mukôzuke*) en céramique de style Oribe à couverture verte [fig. 12]. Il s'agit d'une étonnante et heureuse combinaison entre un genre de couverte issu de la céramique du thé, qui puise son origine dans les productions de ce grand maître de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle, Furuta Oribe, et des décors animaliers très modernes, pleins d'humour, où se croisent lapins, oies et corbeaux. Ces assiettes furent fabriquées par le jeune Kiyomizu Robei V (1875-1959), l'un des principaux collaborateurs d'Asai dans ce domaine de l'art de la terre et du feu [fig. 13].

Avec Rokubei V, qui avait alors à peine trente ans et dont le père était encore en charge de l'atelier familial, Asai se lança dans des décors géométriques encore plus modernistes, qui semblent déjà annoncer l'Art déco, comme avec ces assiettes rectangulaires à motif de moineaux [fig. 14] ou ce bol à thé à motif champêtre [fig. 15]. Les travaux de ce groupe Yûtôen se poursuivront jusque dans les années 1920 (la dixième exposition se tiendra en 1921), bien après la disparition d'Asai.

A Kyôto, Asai continuera aussi de réaliser des céramiques à thème paysager, dans l'esprit de ce qu'il avait entrepris à Grez, comme pour un plat aux érables et aux bouleaux blancs [fig. 16]. Dans les derniers mois de sa vie, Asai aménagea même un four dans un pavillon du monastère Chion-in, dans le centre de Kyôto, et fit réaliser par un artisan du quartier des potiers de Gojôzaka des dégourdis de porcelaine qu'il ornait lui-même de décors bleus au cobalt (*gosu*). Il est probable que ces petits bols à thé fassent partie de cette production tardive [fig. 17]. Elles furent vendues par une petite boutique qu'il créa en 1907 dans le quartier de Gion, au nom des Neuf Nuages (Kyûundô). Asai réemploie ici des motifs, comme ces biches de Kasugano à Nara traités de manière naïve et très moderne, qu'il développe par ailleurs dans des projets de « design graphique » [fig. 18].

Notons également qu'Asai collabora avec deux céramistes de sa génération qui avaient séjourné eux aussi à Paris en 1900. Le premier est Miyanaga Tôzan I (1868-1941), qui travaillait à ses côtés à l'Ecole supérieure des arts décoratifs (aujourd'hui Kôgei sen.i daigaku), et Kinkôzan Sôbei VII (1868-1927). Deux exemples de cette collaboration figurent dans le catalogue de l'exposition parisienne (cat. n° 22-23). Ces pièces aux lignes très pures présentent des motifs végétaux stylisés, comme ce vase à motifs de ginkos de 1908 [fig. 19].



Fig. 12 Asai Chû, projets de céramiques de style Oribe, c. 1903, groupe Yûtôen, coll. particulière.

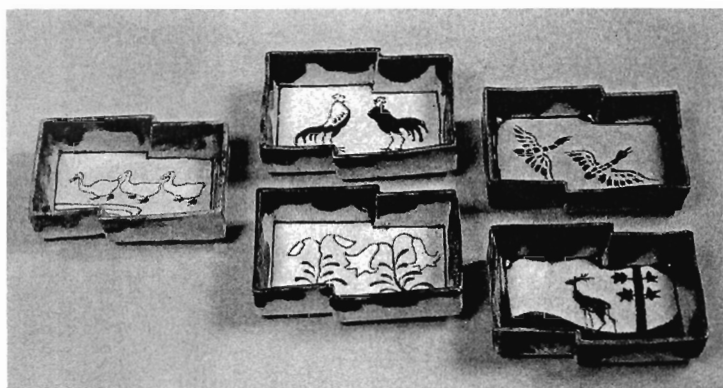


Fig. 13 Asai Chû (décor), Kiyomizu Rokubei V (céramique), cinq plats à décors animaliers, c. 1903-1907, Musée départemental des beaux-arts de Chiba.

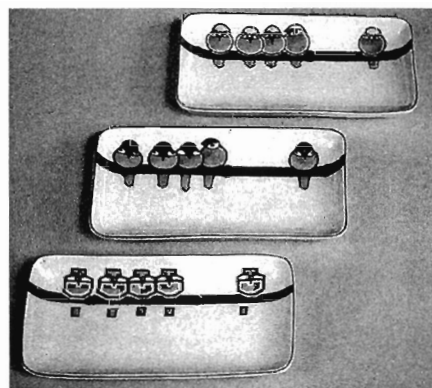


Fig. 14 Asai Chû (décor), Kiyomizu Rokubei V (céramique), assiettes rectangulaires à motifs de moineaux.



Fig. 15 Asai Chû (décor), Kiyomizu Rokubei V (céramique), bol à thé à motif champêtre.

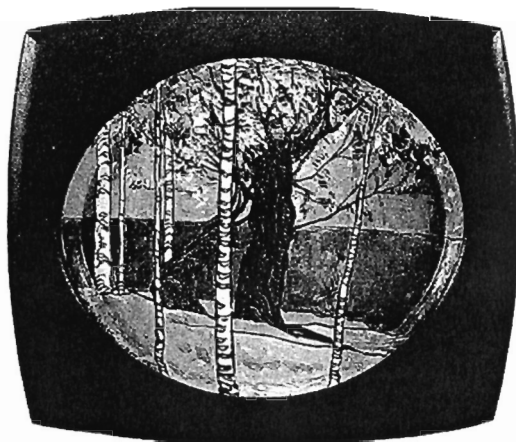


Fig. 16 Asai Chû, plat aux érables et aux bouleaux blancs, c. 1903-1907.



Fig. 17 Asai Chû, bols à motifs de biches.



Fig. 18 Asai Chû, « Biches de Kasugano à Nara », projet décoratif, d'après *Mokugo zuan-shû*, 1908.



Fig. 19 Asai Chû (décor), Miyanaga Tôzan I (céramique), vase à motifs de ginkos, c. 1908, Bibliothèque municipale de Kyôto. 日本文化会館蔵 図録 22 番

De la peinture décorative à l'objet d'art

Le travail d'Asai offre aussi d'intéressants exemples de passages de peintures décoratives à des décors pour des objets d'art. On connaît par exemple un décor peint en 1906 par Asai pour un meuble (fig. 20) destiné au bureau du directeur de l'École supérieure des arts décoratifs de Kyôto, où il fonda un enseignement de design. Ce décor est composé de trois panneaux, l'un de format horizontal qui représente le mont Hieizan, et les deux autres de format vertical, qui montrent des pruniers exécutés dans l'esprit de la peinture de l'école de Rinpa. Ce qui est intéressant, c'est qu'Asai va réutiliser le même motif pour réaliser le décor d'une boîte en laque qui sera confectionnée par Sugibayashi Kokô (fig. 21). Ce passage d'un même motif d'un média à un autre est caractéristique de ce nouvel état d'esprit de l'artiste, qui retrouve en quelque sorte cet art « total » des créateurs de l'école Rinpa de l'époque d'Edo, comme Kôrin, qui réalisaient aussi bien des peintures sur paravent que des décors de laques ou de céramiques, sans idée de hiérarchie. Asai réemploie les mêmes motifs végétaux stylisés ou les matériaux privilégiés des laques de l'école Rinpa : incrustation d'or, d'argent, de plomb, d'étain et de nacre.

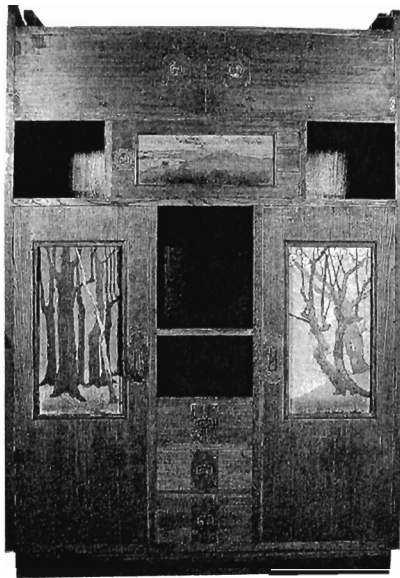


Fig. 20 Asai Chû (décor), meuble pour l'École supérieure des arts décoratifs de Kyôto, 1906, Kyôto kôgei sen.i daigaku.



Fig. 20-2



Fig. 21 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), boîte en laque.

En 1906, Asai avait fait la rencontre de Sugibayashi Kokô, un jeune artisan laqueur de 24 ans, lui-même fils d'un laqueur de Kyôto, qui cherchait à renouveler cette discipline et qui venait de fonder avec quelques amis une revue, *Shôbijutsu* ou *L'Art mineur*, pour diffuser de nouvelles tendances dans les arts décoratifs. Cette revue mythique, d'une grande qualité formelle, alternait des planches imprimées en xylographie, destinées à servir de modèle notamment dans le domaine textile, et des textes discursifs, des présentations d'œuvres occidentales.

La même année 1906, un groupe fut créé sous le nom de Kyôshitsuen, le « Jardin des amateurs de laques », qui fonctionna à la manière des ateliers décoratifs viennois. Il réunissait une quinzaine de créateurs, dans une volonté de rapprocher peintres et artisans laqueurs soucieux de rénover leur production. Aux côtés d'Asai, on trouve un autre grand rénovateur des arts décoratifs à cette époque, le peintre de formation classique Kamisaka Sekka (1866-1942), qui avait lui aussi séjourné en France au tout début du XXe siècle, et dont le frère cadet, Kamisaka Yûkichi (1886-1938), se consacra à la fabrication de laques au goût moderniste (voir cat. n° 13, 14, 15).

Asai quant à lui réalisa des dessins pour des objets en laque dans lesquels il réutilisa des motifs picturaux classiques — comme les deux moines chinois excentriques Kanzan et Jittoku (fig. 22-23) —, mais complètement revisités dans un style épuré et très moderne.

Asai découvre aussi les peintures populaires d'Ôtsu, du nom d'un village près de Kyôto où on les produisait depuis le XVIIe siècle. Il redessine leurs motifs traditionnels, en accentuant leur caractère comique, comme pour ce musicien aveugle qui sert de thème à une assiette (fig. 24-25). La jeune fille à la glycine, l'un des dix thèmes favoris de ces peintures d'Ôtsu, est repris pour un laque (fig. 26). Asai va plus loin encore. Il transpose cette figure classique sous la forme d'une jeune étudiante à la mode de Meiji (fig. 27). Ce modèle servira à nouveau pour une boîte en laque destinée à contenir des cigares, réalisée par Sugibayashi (fig. 28). L'objet lui-même, s'il est de facture traditionnelle, est lui adapté à un usage moderne.

Citons encore parmi les réalisations d'Asai dans le domaine du laque un merveilleux bol à motif de chat, de 1906, exécuté par Sugibayashi Kokô (fig. 29). Dans



Fig. 22 Asai Chû, décor pour une boîte en laque.



Fig. 23 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), boîte en laque.



Fig. 24 Asai Chû, décor pour une assiette en laque, inspiré du motif du musicien aveugle des peintures d'Ôtsu.



Fig. 25 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), assiette en laque.



Fig. 26 Asai Chû, décor pour une assiette en laque, inspiré du motif de la jeune fille à la glycine des peintures d'Ôtsu.



Fig. 27 Asai Chû, carte postale à motif d'étudiante, inspiré du motif de la jeune fille à la glycine des peintures d'Ôtsu.



Fig. 28 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), boîte à cigares en laque.

cette œuvre modeste, d'une très grande simplicité et absolument moderne, Asai parvient au paroxysme de la stylisation, pour ne garder que l'essentiel du sujet. La collaboration entre Asai et Sugibayashi dura à peine deux ans, car Asai mourut en 1907, mais elle fut d'une grande richesse. Une trentaine d'œuvres furent ainsi réalisées par le laqueur, à partir des modèles d'Asai, avant sa disparition prématurée en 1913.

En présentant une petite sélection d'œuvres d'Asai produites entre 1901 et 1907, j'ai tenté de remettre en contexte l'évolution des arts décoratifs japonais au début du XXe siècle, en insistant sur l'expérience décisive qu'a constitué pour toute une génération d'artistes le passage par Paris vers 1900.

En conclusion, je voudrais relever quatre points. Tout d'abord, les projets de design réalisés par Asai ont fait l'objet dès décembre 1908, un an après sa mort, d'une édition dans un luxueux ouvrage en partie imprimé en gravures sur bois, intitulé *Mokugo zuan-shû* (Recueil de projets décoratifs de Mokugo) (fig. 30). Ce volume, qui réunit plus de 150 projets de décor réalisés par Asai en quelques années à la fin de sa vie, a connu pas moins de cinq éditions (1908, 1909, 1912, 1918, 1928) jusqu'en 1928. Ces modèles d'Asai vont marquer durablement les arts décoratifs et ils seront utilisés, longtemps après la disparition de l'artiste, dans des écoles d'art décoratifs et des lycées industriels. L'exemplaire que je possède de l'édition de 1928, acheté chez un libraire japonais il y a quelques années, porte d'ailleurs un cachet de l'École des arts industriels du département Fukuoka (Fukuoka-ken kôgyô gakkô 福岡県工業学校), institution dont la création remonte à 1896. Malgré cette large diffusion du travail de « designer » d'Asai, cet aspect reste l'un des moins connus de son œuvre. Il se pose donc un problème d'historiographie, de découpage dans l'écriture de l'histoire de l'art moderne, entre la peinture et les arts décoratifs. Les choses ont néanmoins relativement évolué au cours des vingt dernières années, notamment entre le moment où j'ai commencé mes recherches sur ce sujet au début des années 1990, et l'organisation en 2002 d'une grande exposition aux musées de Sakura et de Matsuyama (fig. 31), qui a consacré la reconnaissance du travail d'Asai dans ce domaine, et à laquelle j'ai eu la chance de collaborer (7).



Fig. 29 Asai Chû (dessin), Sugibayashi Kokô (décor), bol en laque à motif de chat, 1906.

La deuxième remarque porte sur le fait que les des « projets décoratifs » (*zuan*) réalisés par Asai ne relèvent pas de ce que l'on appelle généralement le « design », c'est-à-dire des projets destinés à réaliser des modèles reproductibles en série. Elles dénotent plutôt une conception picturale du décor de l'objet. D'ailleurs, dans de nombreux cas, Asai part de paysages réels qu'il a représentés parallèlement dans un style plus classique, plus réaliste. C'est le cas par exemple de la fameuse vallée aux pruniers de Tsukigase, près de Nara, qu'il a peinte de nombreuses fois sur le motif, à l'aquarelle, dans les années 1900. Ces dessins et ces peintures ont donné ensuite naissance, par un phénomène de stylisation, à des modèles qui pourraient servir à décorer des objets, comme on le voit avec cet exemple qui est reproduit en gravure sur bois polychrome dans le volume précédemment cité, *Mokugo zuan-shū* (fig. 32). Mais on remarque que sa manière est encore à la frontière entre peinture et design graphique.

La troisième remarque porte sur l'influence de l'Art nouveau, dont il me semble qu'elle n'a été chez Asai qu'une brève étape dans son évolution. Contrairement à d'autres artistes, comme son contemporain l'architecte Takeda Goichi (1872-1938) par exemple, ou à des décorateurs qui en firent leur « fonds de commerce » dans les années 1900-1910, Asai ne s'arrêta pas là. On voit en effet, à travers les échantillons de tissus teints à la manière *yūzen* pour des kimonos, présentés dans l'exposition (cat. n° 34 à 36), combien ce style a pu marquer, même brièvement, la mode et de nombreux domaines de la décoration au Japon au tout début du XXe siècle (fig. 33).

Ma dernière remarque est que le cas d'Asai est intéressant parce que l'Art nouveau fut en quelque sorte pour lui un moyen de se libérer et de se retrouver. Se libérer de la peinture occidentale et renouer avec l'inventivité décorative présente dans l'art d'Edo, qu'il s'agisse de ses formes les plus raffinées — avec l'école Rinpa —, ou de ses formes plus populaires ou comiques, avec les *Ōtsu-e* par exemple ou les dessins d'artistes de l'école Maruyama. Asai fut capable de redécouvrir cet art des images d'Ōtsu qui ne sera réhabilité au Japon qu'une trentaine d'années plus tard par Yanagi Sōetsu, l'inventeur du concept d'« art populaire », le *mingei*. Concernant le Rinpa, il participa à sa redécouverte en tant que décorateur, alors qu'au XIXe siècle c'est surtout en tant que peintre que Kōrin était reconnu. Son regard et son travail de décorateur permettent donc aussi, d'une certaine manière, une relecture de l'art japonais.



Fig. 30 *Mokugo zuan-shū* (Recueil de projets décoratifs de Mokugo), Kyōto, Unsōdō, 1908.



Fig. 31 Catalogue de l'exposition *Asai Chū no zuan*, 2002.

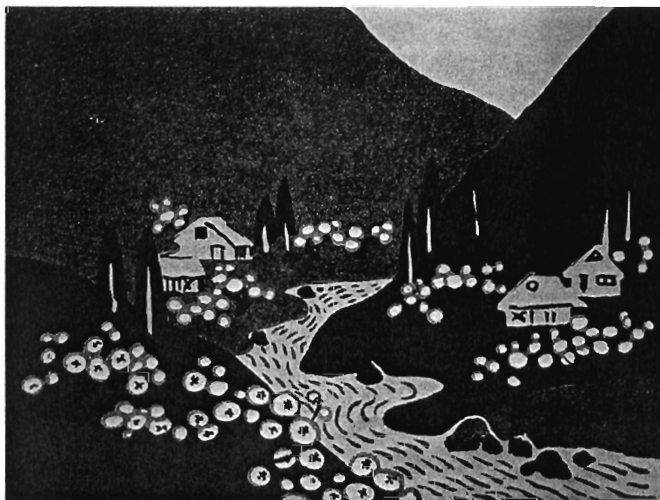


Fig. 32 Asai Chū, « La vallée aux pruniers de Tsukigase », projet décoratif, d'après *Mokugo zuan-shū*, 1908.



Fig. 33 Anonyme, échantillon de tissu pour kimono, teint à la manière *yūzen*, dans le style Art nouveau. 『1』 日本文化会館展図録 35 巻

Notes

1. *Le Japonisme*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988.
2. Christophe Marquet, *Le peintre Asai Chû et le monde des arts à l'époque de Meiji*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Origas, INALCO, 1995, 831 p. Compte rendu dans *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, n° 6, automne 1997, Paris, INALCO, Centre d'études japonaises, p. 274-278.
3. *Tôsei fûzoku gojû-ban utaawase* 当世風俗五十番歌合, Tôkyô, Yoshikawa Kôbunkan, 1907.
4. Voir sur ce sujet l'ouvrage de Tanaka Shûji 田中修二, *Chôkokuka Shinkai Taketarô-ron* 彫刻家・新海竹太郎論, Tsuruoka, Tôhoku shuppan kikaku, 2002.
5. Voir Christophe Marquet, « Pari no Asai Chû. "Zuan" he no mezame » 巴里の浅井忠 — 図案へのめざめ (Asai Chû à Paris. L'éveil au dessin d'art appliqué), *Kindai bijutsu gakkai-shi* 近代画説 明治美術学会誌, n° 1, 30 novembre 1992, Tôkyô, Meiji bijutsu gakkai, p. 12-52.
6. Sur ce sujet on se réfèrera à Pierre-Olivier Fanica et Gérard Boué, *Céramiques impressionnistes et grès Art nouveau. Montigny-sur-Loing et Marlotte 1872-1958*, Bruxelles, Sous-le-vent / Vilo, 1988, rééd. Paris, Carles Massin, 2005.
7. *Asai Chû no zuan-ten*, Sakura, Sakura-shi bijutsukan, Matsuyama, Ehime kenritsu bijutsukan, 2002.

Bibliographie 参考文献

- 黙語会編『黙語図案集』芸艸堂 1908年
池辺義象編『木魚遺響』芸艸堂 1909年
石井伯亭『浅井忠 — 画集及評伝』芸艸堂 1929年
『浅井忠画集』京都新聞社 1986年
クリストフ・マルケ「巴里の浅井忠 — 図案へのめざめ」『近代画説』明治美術学会誌、第一号 1992年11月
Christophe Marquet, « Asai Chû à l'Exposition universelle de 1900 : le regard d'un peintre du Japon moderne », *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, n° 2 : « Orient et Occident dans l'art japonais », février 1993, Paris, INALCO, Centre d'études japonaises, p. 83-113.
クリストフ・マルケ「浅井忠と漆工芸 — 蒔絵師杉林古香との共同制作を中心に」『美術史』美術史学会、第百三十四冊 1993年3月
クリストフ・マルケ「浅井忠と図案」高階秀爾、鈴木博之、柏木博編『建築とデザイン』日本美術全集第二十四巻、講談社 1993年
Christophe Marquet, « Le renouveau de l'art du laque à Kyôto dans les années 1900 : l'œuvre d'Asai Chû et de Sugibayashi Kokô », *Bulletin. Association franco-japonaise*, n° 56, 1997.
クリストフ・マルケ「工芸の革新をめざした画家、浅井忠 — 忘れられた黙語の図案をふりかえって」『浅井忠の図案展』図録、佐倉市立美術館、愛媛県立美術館 2002年
クリストフ・マルケ「浅井忠と日本画 — 日本の伝統美術へのまなざし」『美術フォーラム21』第六号 2002年6月
Christophe Marquet, *Le peintre Asai Chû et le monde des arts à l'époque de Meiji*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Origas, INALCO, 1995, 831 p. Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
クリストフ・マルケ「浅井忠の図案における業績」『花美術館』第3号 2007年8月
Christophe Marquet, « La première confrontation des artistes japonais modernes avec l'Occident : le cas d'Asai Chû à l'Exposition universelle de 1900 », *De Kuroda à Fujita : peintres japonais à Paris*, Paris, Maison de la culture du Japon, 2007, p. 53-58.
藤井健三(解説) 黙語編『浅井忠の図案 — 工芸デザインの革新』芸艸堂 2011年