



HAL
open science

Défense et illustration de l'art national à la fin du XIX^e siècle : la création de la revue Kokka

Christophe Marquet

► To cite this version:

Christophe Marquet. Défense et illustration de l'art national à la fin du XIX^e siècle : la création de la revue Kokka. Benkyô-kai, sessions d'étude au CEEJA, 2001-2003, Presses orientalistes de France, p. 289-314, 2005. halshs-02533687

HAL Id: halshs-02533687

<https://shs.hal.science/halshs-02533687>

Submitted on 20 Apr 2020

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

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

Christophe MARQUET

*Institut national des langues et civilisations orientales - Centre d'études japonaises
École française d'Extrême-Orient*

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE L'ART NATIONAL À LA FIN DU XIX^E SIÈCLE : LA CRÉATION DE LA REVUE *KOKKA*

Dans bien des domaines de la vie intellectuelle et artistique, à commencer par celui des lettres, les revues ont joué à l'époque de Meiji (1868-1912) un rôle essentiel, non seulement pour la diffusion de l'information, mais aussi comme espace d'expression des idées nouvelles et foyer de création. Il en fut de même pour les arts, à partir des années dix de Meiji.

On doit ainsi au père de la peinture occidentale, Takahashi Yuichi (1828-1894), la création de la toute première revue d'art en 1880, sous le merveilleux titre de *Gayû sekichin* 臥遊席珍 (Trésors exquis offerts à la délectation picturale)¹. Une demi-douzaine d'autres titres naissent au cours des années 1880, notamment grâce à des groupes de réflexion sur les arts, comme Ryûchi-kai (Société de l'Étang du dragon), ou des associations de peintres, telle que la Tôyô kaiga-kai (Association de la peinture orientale), qui entendaient défendre le patrimoine national et des formes de création inspirées des arts du passé. Ces publications, souvent éphémères et relativement modestes, permirent malgré leur audience assez limitée de faire entrer la création artistique dans l'espace du débat public.

Certains des collaborateurs de ces revues — comme les pionniers de l'histoire de l'art que furent Imaizumi Yûsaku, Kurokawa Mayori et surtout Okakura Tenshin — participeront en octobre 1889 à la création d'une publication beaucoup plus ambitieuse : *Kokka* 國華 (Les splendeurs de la nation).



Fig. 1 : *Kokka*, n°1, octobre 1889

Cette revue est le plus ancien et le plus prestigieux périodique japonais consacré aux arts encore édité aujourd'hui². Depuis plus d'un siècle, *Kokka* fait autorité pour la finesse de ses analyses et la qualité de ses recherches documentaires, et continue d'exercer une influence notable sur le classement des œuvres d'art par l'État, et donc sur la politique patrimoniale. Nous examinerons dans quel contexte est née cette revue, quelles furent les intentions primitives de ses fondateurs ainsi que la nature de la contribution qu'elle apporta au monde des arts de Meiji.

L'initiative d'un défenseur de l'art japonais, Okakura Tenshin

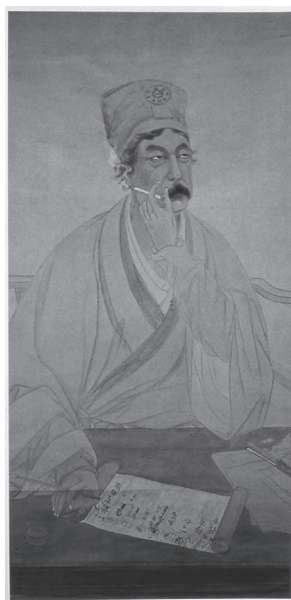


Fig. 2 : Portrait d'Okakura Tenshin par Shimomura Kanzan, 1922, Tôkyô geijutsu daigaku

Le projet de cette revue d'art de qualité — qui se voulait aussi la vitrine de la création artistique et de la défense du patrimoine — revient essentiellement à Okakura Kakuzô (1862-1913), Tenshin de son nom de lettré, qui fut à partir de la fin des années 1880 l'un des principaux acteurs de la politique artistique et le mentor de l'école de peinture néo-traditionnelle.

« Okakura Tenshin est bien moins connu que Masaoka Shiki. Cependant, ces deux hommes ont accompli une même œuvre »³, peut-on lire en tête d'un essai sur l'œuvre de Tenshin, publié en 1939, qui inaugura la récupération de sa pensée au service d'un nationalisme conquérant pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce rapprochement inattendu entre deux figures du monde des arts et des lettres de Meiji — Tenshin, l'intellectuel défenseur du patrimoine et rénovateur des arts et

1. Voir à ce propos le mémoire de DEA de Sylvain Chollet : *Les premières revues d'art de l'ère Meiji et la fondation de Kokka, 1880-1890*, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Paris, INALCO, janvier 2002.

2. *Kokka* connaîtra une première interruption (de septembre 1923 à janvier 1924) après le Grand tremblement de terre du Kantô, puis une seconde, à cause de la guerre, de décembre 1944 à mars 1946.

3. Asano Akira, *Okakura Tenshin ronkô* [Essais sur Okakura Tenshin], Tôkyô, Shichô-sha, 1939 : 22. Le poète et critique Asano Akira (1901-1990), après avoir « renoncé » à son engagement communiste lors de la période de répression de la fin des années 1920, s'orienta vers le nationalisme et prit part activement à la mobilisation des écrivains et des intellectuels en faveur de la guerre, au sein de l'Association patriotique de littérature japonaise, fondée en 1942. Il réalisa les premières traductions japonaises de deux des principaux essais de Tenshin : *The Ideals of the East* (*Tôyô no risô*, 1938) et *The Awakening of the East* (*Tôyô no kakusei*, 1939). Il rédigea également en 1943 une biographie de Tenshin et de Takayama Chogyû, autre historien d'art emblématique du nationalisme

Shiki, l'écrivain qui redécouvrit des poètes d'Edo et donna un nouvel élan à la création poétique — s'avère d'une grande justesse. Ces deux hommes ont réalisé, à la même période, une œuvre de nature similaire : la rénovation de formes artistiques et littéraires héritées du passé, la peinture dans un cas, la poésie du *haikai* et du *waka* dans l'autre. L'un des points communs à ces deux hommes emblématiques de Meiji, c'est aussi leur mode d'action. Ils ont entrepris leur œuvre réformatrice en s'appuyant sur un cercle de fidèles, de disciples, mais en s'adressant aussi à un public plus large à travers tout le pays, grâce au recours à la presse. Cette action aurait difficilement pu être menée à bien dans les mêmes conditions deux décennies plus tôt. C'est dans le journal *Nihon* en 1892 que le jeune Shiki lança son appel au renouveau du genre du *haikai* et qu'il publia par la suite ses textes majeurs qui touchèrent un si vaste public. De même, Tenshin fonda en 1889 — à l'âge de vingt-six ans — un organe de presse pour soutenir son combat : la revue *Kokka*, l'un des tout premiers périodiques artistiques du Japon moderne⁴.

Cette publication connut un rayonnement qui dépasse de loin les frontières du Japon, grâce en particulier à un fait sans précédent dans la presse périodique japonaise : le lancement, dès 1902, d'une édition partiellement, puis entièrement en langue anglaise, sous le titre *The Kokka. An Illustrated Monthly Journal of the Fine and Applied Arts of Japan and other Eastern Countries*, qui fut diffusée dans de nombreux pays d'Europe et aux États-Unis, jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale⁵. Voici ce qu'écrivait en 1910, en avant-propos de *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, l'historien de l'art chinois Raphaël Petrucci (1872-1917) :

« Dans la vingt et deuxième année du Meïdji (1889) il se trouva, au Japon, un groupe d'hommes qui, le mouvement d'organisation et le grand effort matériel étant accomplis, résolurent de revenir sur la culture intellectuelle du passé et de rétablir le lien par lequel l'art du vieux Japon et de la Chine se

de Meiji. Le troisième grand essai de Tenshin, *The Awakening of Japan (Nihon no mezame)* fut traduit en 1940 par Muraoka Hiroshi, qui voulait en faire à cette époque un exemple pour renforcer le « sentiment de loyalisme et de dévouement [envers le pays] ».

4. À Paris, on pourra consulter la série originale complète de *Kokka* (y compris l'édition anglaise) à la bibliothèque du Musée national des arts asiatiques Guimet. Les numéros 1 (octobre 1899) à 1274 (décembre 2001) de *Kokka* ont en outre été réédités en DVD-ROM par Asahi shinbun-sha en 2003. Un recueil d'une sélection d'articles est également disponible : *Hyakumen kinen. Kokka ronkô seisen*, Asahi shinbun-sha, 2 vol., 1989.

5. *Kokka* avait été très remarquée aux expositions universelles de Chicago (1893) et de Paris (1900), et les rédacteurs étudièrent rapidement les moyens d'une meilleure diffusion de la revue à l'étranger. À partir de janvier 1902 (n° 133), il fut décidé d'accompagner chaque numéro d'une traduction anglaise du sommaire et des notices, avant de lancer une édition intégralement en anglais, augmentée de notices explicatives en français, qui parut de juillet 1905 (vol. XVI, n° 182) à juin 1918 (vol. XXVIII, n° 337).

rattachait à son histoire contemporaine. Ils fondèrent les Kokka (Les Fleurs de l'Empire), une revue d'Art qui paraît en japonais depuis cette date et qui donne une édition anglaise depuis juillet 1905. Cette publication correspondait à une tentative qui n'avait pour but aucun profit matériel. Elle se proposait de faire connaître et de remettre en honneur la tradition propre à l'art de l'Extrême-Orient et, pour arriver à son but, elle se posa tout aussitôt le problème de donner des œuvres anciennes une image parfaite et fidèle »⁶.

Comment mieux définir la nature du projet éditorial de Tenshin que par cette formule : « rétablir le lien » entre l'art ancien et la culture contemporaine. En effet, l'action de Tenshin et de ses compagnons a souvent été caricaturée et réduite à un avatar de l'idéologie nationaliste du *kokusui shugi*, perçue comme une forme de conservatisme des valeurs « purement japonaises ». Il s'agit plutôt d'un effort de redécouverte, de réévaluation du patrimoine national qui eut pour finalité non seulement la conservation de ce patrimoine, mais la revitalisation de la création contemporaine.

Bien que la revue ne mentionne pas à l'origine de nom de directeur ou de comité de rédaction, elle était de fait entre les mains de Tenshin, qui s'assura l'aide d'un haut fonctionnaire favorable à la réhabilitation de l'art japonais, Takahashi Kenzô (1855-1898). Ce dernier dirigeait alors le bureau du *Kanpô* (Journal Officiel) et venait de couvrir à ce titre la première campagne de recensement du patrimoine. Il apporta surtout son expérience de la presse. En effet, Takahashi fut aussi le fondateur en 1888, avec Kuga Katsunan, d'un quotidien d'opposition, favorable à la révision des traités inégaux et à la préservation de l'identité nationale, le *Tôkyô denpô* (La Dépêche de Tôkyô), qui prit en février 1889 le nom de *Nihon* et devint le porte-parole de l'« idéologie nationale » (*komumin shugi*).

Les liens de *Kokka* avec la presse seront constants. Dès 1893, la revue qui était déficitaire sera aidée par le fondateur du célèbre quotidien *Asahi shinbun*, l'homme de presse Murayama Ryûhei (1850-1933), et le copropriétaire de ce journal, Ueno Riichi (1848-1919), qui était aussi un grand amateur d'art chinois. Ces deux hommes apporteront leur appui financier et contribueront à une meilleure diffusion de *Kokka*, avant d'en devenir les propriétaires en 1905, au moment du retrait de Tenshin. *Kokka* continuera d'être aidée de manière indéfectible par l'*Asahi shinbun* après la disparition de Murayama et ce journal deviendra le véritable éditeur de la revue à partir de 1939.

6. Raphaël Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'Art d'Extrême-Orient. Illustré d'après les Originaux des Maîtres du Paysage des VIII^e au XVII^e Siècles de quatre gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, tirées en couleurs par T. Tamura et T. Wada, neuf héliotypies et une planche double en photogravure, exécutées à Tokyo par les soins de The Kokka Publishing Co, Paris, Librairie Renouard-H Laurens, 1910, p. I-II.*

Parmi les personnalités qui œuvrèrent à la création de *Kokka* aux côtés de Tenshin, il faut également mentionner Kuki Ryûichi (1852-1931), qui était l'un des plus importants responsables des affaires artistiques du pays : il dirigeait depuis 1888 le Bureau de recherche sur le patrimoine et venait d'être nommé à la tête du nouveau Musée impérial de Tôkyô.

Kokka s'appuya donc sur des personnalités influentes du monde de la presse nationaliste et du milieu des institutions artistiques. Ce choix se reflète clairement dans le texte publié dans le premier numéro en octobre 1889, qui fixa les orientations de la revue.

Le manifeste de la revue *Kokka*

Le manifeste paru en tête de ce premier numéro, bien que non signé car il exprimait la philosophie collective de la revue, est néanmoins attribué à Okakura Tenshin⁷. Intitulé simplement « *Kokka* », il commence par une courte phrase qui s'impose comme une définition : « Les beaux-arts sont la quintessence et la splendeur d'une nation » (*sore bijutsu wa kuni no seika nari* 夫レ美術ハ国ノ精華ナリ). La formule, dont la revue tira son nom, restera célèbre. Elle témoigne de la nouvelle échelle de valeurs qu'entendait défendre cette publication, dans laquelle le patrimoine artistique occupait une place centrale parmi toutes les formes de création humaines. Dans son célèbre essai *The Ideals of the East* (1903), Tenshin réaffirmera comme un présupposé essentiel cette idée que : « L'art est pour nous, comme dans tous les pays, l'expression la plus élevée et la plus noble de notre culture nationale [...] »⁸. Cette revendication de la spécificité culturelle d'une nation à travers son expression artistique deviendra un véritable leitmotiv à cette période chez les intellectuels qui militaient pour la défense du patrimoine. On la trouvera par exemple formulée dans des termes à peu près identiques, sous la plume de Kuki Ryûichi, en introduction à la réédition de 1908 de la toute première histoire de l'art du Japon publiée pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris : « Les beaux-arts sont la quintessence et la splendeur d'une culture ; les œuvres d'art des époques successives d'un pays ne sont autres que le fruit de son histoire culturelle »⁹.

7. Ce texte figure dans les œuvres complètes de Tenshin, sous le titre « *Kokka hakkan no ji* » [Propos à l'occasion de la fondation de *Kokka*], *Okakura Tenshin zenshû*, vol. 3, p. 42-48.

8. Okakura Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, traduction de Jenny Serruys, préface d'Auguste Gérard, Paris, Librairie Payot & Cie, 1917, p. 37.

9. Tôkyô teishitsu hakubutsukan (éd.), *Kôhon Nihon teikoku bijutsu ryakushi* [Manuscrit de l'Histoire des arts de l'Empire du Japon], Tôkyô, Nihon bijutsu-sha, 1908. Cf. Suzuki Hiroyuki, « Sôzô no "Edo" to teikoku no bijutsu-shi » [L'« Edo » imaginaire et l'Histoire des arts de l'Empire], *Bijutsu forâmû* 21, n° 1, automne 1999, p. 123.

Le texte se poursuit dans sa logique démonstrative : les beaux-arts « sont la forme visible et cristallisée du dessein et de la conception qu'un peuple se fait du respect, de l'admiration, de l'adoration et de l'idéal. C'est pourquoi il faut juger du niveau culturel [d'une nation] au regard de la vigueur et de la qualité de son art, et se faire une idée de la physionomie d'un peuple d'après son goût et son sens esthétique ». Cette manière de placer l'art au sommet des productions manuelles et intellectuelles d'une société est à considérer au regard du statut traditionnellement accordé à la création artistique, en particulier au cours de la période d'Edo, où elle fut largement confinée à un rôle de divertissement. En 1881, le peintre Takahashi Yuichi n'écrivait-il pas que : « Depuis les temps anciens, les gens de notre pays ont eu pour habitude de révéler l'oral et de considérer le visuel comme vil et, de nos jours, ils savent qu'il faut accorder de l'importance à l'écrit, mais ignorent encore qu'il ne faut pas mépriser la peinture. Certains voient même dans les peintures de grande valeur d'inutiles divertissements raffinés et élégants »¹⁰.

Le texte débute donc par une mise au point de la définition du sens de ce néologisme *bijutsu*, les « beaux-arts », relativement récent et à propos duquel ne s'était pas encore formé de véritable consensus. L'art doit pour Tenshin être considéré comme le reflet, la caractéristique de toute une nation (*kokumin*). Il est le repère de l'identité nationale. Il en incarne les idéaux.

Dans le passage suivant, Tenshin fait l'éloge de l'art japonais depuis les temps anciens, que ce soit la sculpture bouddhique (*butsuzō*), la peinture de paysage (*sansui*), les rouleaux enluminés qui retracent la vie d'un moine ou l'origine d'un monastère (*eden*), ou encore la peinture de fleurs et d'oiseaux (*kaki reimō*). Cette manière de mettre sur un même plan, de considérer selon les mêmes critères ces genres qui relèvent de traditions radicalement différentes est à elle seule une nouveauté. Rappelons par exemple que Tenshin fut, à travers les enquêtes qu'il mena dans les monastères de la région du Kansai à partir du milieu des années 1880, l'un des premiers à envisager le patrimoine bouddhique du point de vue artistique. Tenshin annonce aussi ce qui sera un leitmotiv de sa pensée, à savoir la nécessité de « développer [l'art japonais] en préservant ses caractéristiques et sa nature particulière ». La création contemporaine n'est en rien conçue en opposition à l'art du passé, mais elle doit au contraire se fonder sur son héritage.

Tenshin définit ensuite les principaux objectifs que se fixe la revue : « Nous souhaitons, en éditant cette revue *Kokka*, exposer nos opinions sur l'encouragement des arts, leur protection, leur organisation et leur enseignement, et indiquer les orientations à prendre pour préserver et faire

10. Takahashi Yuichi, « Rasen tengakaku setsuritsu shui » [Manifeste pour la création d'une galerie de peinture en colimaçon], in Aoki Shigeru (éd.), *Bijutsu*, Iwanami shoten, coll. « Nihon kindai shisō taikai », 1989, p. 198-199.

progresser la peinture, la sculpture, l'architecture et les différents domaines des arts décoratifs, afin de développer, de concert avec la nation tout entière, l'excellence et la splendeur de notre pays. » *Kokka* se présente donc à l'origine comme une revue à la fois tournée vers le passé et l'avenir : elle s'intéressera aussi bien à la préservation du patrimoine qu'à la formation des générations futures par l'enseignement artistique. Elle sera un lieu de débat intellectuel, mais d'où devront aussi émaner des propositions concrètes. En outre, le champ couvert par la revue se veut aussi large que possible : il comprend aussi bien les « beaux-arts » (*bijutsu*) que les « arts décoratifs » (*bijutsu kôgei*).

Tenshin évoque ensuite un problème concret, celui de l'absence d'unité, de coordination dans la politique artistique menée à cette époque : « À l'heure actuelle, le recensement des trésors de la nation dépend du ministère de la Maison impériale, la protection des temples et des monastères revient au ministère de l'Intérieur, l'enseignement artistique relève du ministère de l'Instruction publique, tandis que les expositions artistiques sont du ressort du ministère de l'Agriculture et du Commerce ; il en résulte que la gestion de ces différents domaines s'en trouve divisée d'autant, en l'absence d'une autorité à laquelle serait confiée la responsabilité de gérer la totalité des affaires de l'État pour les questions artistiques ». Ce passage reflète l'ambition de Tenshin et de ses partisans de fonder leur action sur l'État et les nouvelles institutions artistiques à la création desquelles ils avaient œuvré. Rappelons que la parution de *Kokka* correspond à une étape nouvelle dans la politique artistique, avec la mise en place de ses trois piliers que furent le Bureau provisoire de recherche sur les trésors du pays (créé en septembre 1888), l'École des beaux-arts de Tôkyô (ouverte en février 1889) et le Musée impérial dont les missions furent redéfinies en mai 1889. Ce projet d'une gestion centralisée et d'une concentration du pouvoir de décision au sein d'un seul ministère — qui était un vœu formulé par Tenshin depuis plusieurs années¹¹ — est proposé au regard des exemples italiens et français. On rappellera en effet que sous la Troisième République, en 1873, fut créée au sein du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts une Direction des beaux-arts (rebaptisée en 1875 Conseil supérieur des beaux-arts) dont les compétences portaient aussi bien sur l'enseignement et les musées, que sur les monuments historiques¹².

Ce souci de centralisation est motivé chez Tenshin par l'idée qu'à travers l'art le Japon est en concurrence avec les autres nations du monde et que « pour lutter à armes égales, sur le terrain de la compétition, avec les nations

11. Cf. Okakura Tenshin, « Monbu-shô ni bijutsu-kyoku wo môkerareta iken » [Avis sur la création d'une Direction des beaux-arts au sein du ministère de l'Instruction publique], *Okakura Tenshin zenshû*, vol. 3, p. 341-343. Ce projet daterait du début de l'année 1886.

12. Cf. Gérard Monnier, *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, Éditions La Manufacture, 1991, p. 51-55.

étrangères », il est nécessaire de concentrer toutes les compétences artistiques du pays, de renforcer l'autorité centrale, afin de fixer une orientation unique.

Par ailleurs, l'une des données nouvelles du monde moderne est la transformation des conditions socio-économiques de production de l'œuvre d'art : « Nous ne sommes plus aujourd'hui à l'époque où les trois cents seigneurs encourageaient et entretenaient des artisans de talent, en leur accordant des pensions héréditaires. Révolu aussi est le temps où les amateurs de curiosités et de choses raffinées n'hésitaient pas à dépenser des fortunes pour satisfaire leur passion pour des œuvres admirables. Désormais, les arts sont contraints de se plier aux lois de l'offre et de la demande. » Tenshin avait clairement conscience que l'art, n'étant plus l'apanage d'une minorité qui assurait à la fois les commandes et la protection des artistes, était devenu essentiellement un objet marchand, soumis aux lois des échanges économiques du monde capitaliste. Il convenait cependant à ses yeux d'encourager la création sans se contenter de répondre à la « tendance du marché » ou au « goût des étrangers » qui représentaient une grande partie de la demande. Cela ne pouvait passer que par la promotion du statut de l'artiste dans la société, considéré à cette époque comme une personne de « seconde catégorie ».

Tenshin esquisse ensuite un premier bilan de l'action engagée dans le domaine de la politique du patrimoine : « Les moyens de préserver les beaux-arts sont-ils désormais totalement satisfaisants ? L'année dernière a été mis en place un Bureau provisoire de recherche sur les trésors du pays et, depuis, les trésors de la nation conservés dans les monastères de Kyôto, d'Ôsaka et de l'ancienne capitale du Sud [Nara] sont expertisés, classés en fonction de leur valeur et inscrits au registre du patrimoine national, ce qui permet de les localiser et empêchera leur dispersion. Nous venons également d'établir le statut des musées impériaux qui seront créés à Tôkyô, à Kyôto et à Nara et pour lesquels nous nous efforçons en ce moment même de réunir des pièces rares et des œuvres célèbres. D'autre part, des sociétés artistiques privées n'ont de cesse, de leur côté, de prêcher la nécessité de protéger nos antiquités. Aussi les moyens à notre disposition pour la préservation des arts sont-ils sans commune mesure avec ce qu'ils étaient il y a peu, mais pour autant, nous ne sommes parvenus qu'au tiers du recensement des trésors de la nation. » Tenshin rappelle ici le travail de fond entrepris par le Bureau provisoire de recherche sur les trésors du pays (*Rinji zenkoku hômotsu torishirabe-kyoku*), organisme ministériel mis en place en septembre 1888 et dont il était l'un des moteurs, avec plusieurs collaborateurs de la revue. Ce Bureau jouera au cours de la décennie suivante un rôle central pour le recensement du patrimoine en effectuant le classement de plus de deux cent mille œuvres, selon une échelle de valeurs fixée par l'État¹³. L'autre mesure essentielle de cette politique patrimoniale fut l'établissement en mai 1889 d'un nouveau statut pour le Musée impérial

de Tôkyô, qui en définit les principales missions : classement et conservation, catalogage, réalisation de copies et de photographies des œuvres, échange avec les écoles et les musées étrangers, conservation et exposition des trésors des monastères et des temples, ainsi que des collections particulières.

Tenshin s'interroge ensuite sur l'état et le devenir de la création contemporaine, à commencer par la peinture. Il insiste sur la nécessité d'élargir les domaines de son application en s'adaptant aux connaissances nouvelles du monde moderne. Ainsi, par exemple, le changement de mode de vie et l'évolution du style architectural doivent entraîner une évolution des matériaux de la peinture. De même, les transformations du goût impliquent une modification des sujets traités par les artistes. Adaptation ne veut pas dire pour autant renoncement à des qualités fondamentales, ni asservissement à de nouveaux modèles venus d'Occident : « Cependant, appliquer [à la peinture] les connaissances actuelles ne signifie pas, comme le revendique une partie des extrémistes, imiter telles quelles les qualités de la peinture occidentale. Préserver les caractéristiques du passé ne veut pas dire non plus, comme le préconisent les conservateurs, s'attacher à tout prix aux règles picturales des artistes d'autrefois. Cela signifie examiner attentivement le développement historique et, se conformant à la raison, chercher à cultiver l'esprit original de la peinture japonaise, tout en progressant en fonction du mouvement général du monde. Donc, pour donner un exemple de genre dans lequel la peinture de notre pays est en retard, je citerai la peinture d'histoire. En effet, cela tient à plusieurs raisons : la première, au fait que le système féodal a entraîné le morcellement de la souveraineté aux mains des seigneurs de la guerre et n'a point laissé de place à l'émergence du concept de nation. En second lieu, notre situation de pays insulaire, isolé du monde, nous a privé en grande partie des contacts stimulants avec l'étranger, empêchant le développement de l'idée d'unité nationale. »

Tenshin effectue une relecture critique de l'époque d'Edo, qu'il considère comme une période marquée par la tyrannie politique, l'isolement vis-à-vis des nations étrangères et le morcellement de la société en classes, facteurs qui entraînèrent la perte de l'unité et de la conscience nationales. Ces idées constituent le cœur de son discours sur l'histoire et il les exprimera plus en détail dans son essai *The Awakening of Japan* (1904). L'époque d'Edo y est présentée comme « l'hivernage du Japon dans sa chrysalide ». C'est, au plan artistique et en particulier dans la classe des guerriers, une période qui figea des formes de création apparues au Moyen Âge. Elle est dénuée d'élan

13. Voir à ce propos Christophe Marquet, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », in C. Hamon, J.-J. Tschudin (ss. dir.), *La nation en marche*, Arles, Editions P. Picquier, 1999, p. 143-162.

romantique, de vision idéale commune, car « la démarcation même de la vie sociale et de ses idéaux empêcha l'esprit créateur de refléter l'ensemble des aspirations et des sentiments nationaux »¹⁴.

Pour remédier à ces défauts, Tenshin propose de s'attacher à la peinture d'histoire, car c'est dans cet art que peut s'exprimer l'identité de la nation. Il pose donc d'abord un regard sur la tradition de la représentation des faits historiques dans l'art du Japon ancien. Tenshin reconnaît certes l'apparition d'une « peinture *yamato-e* au caractère proprement national » depuis Toba Sôjô à la fin de l'époque de Heian. Il relève aussi l'existence d'un long courant de peinture d'histoire remontant aux rouleaux enluminés de l'époque de Kamakura qui illustrent les grands récits épiques (*Heiji monogatari emaki*, *Môko shûrai ekotoba*) ou l'histoire de la fondation des grands édifices religieux (*Kitano tenjin engi*, *Kasuga gongen kenki-e*). Ces oeuvres constituent certes des « trésors éternels », mais elles n'étaient pas à même, à cause de leur format et de leur mode de conservation, d'incarner l'idéal de la nation tout entière. En effet, la notion de peinture d'histoire ne peut être séparée de celle d'exposition publique, et seule l'expérience partagée du patrimoine peut conduire à la formation d'une conscience nationale : « [...] ces délicats petits rouleaux peints sont conservés comme autant d'ouvrages précieux dans des magasins bien fermés, et leur destination n'est pas d'être exposés publiquement. Lorsqu'on les compare avec les puissantes et immenses peintures murales des édifices publics, force est de reconnaître que l'impression qu'ils procurent est bien plus limitée. »

Tenshin n'est pas plus convaincu par les tentatives de renouvellement de la peinture d'histoire menées dans la première moitié du XIX^e siècle : « Quant à la peinture d'histoire des temps derniers, elle est tantôt empreinte de la vulgarité d'un Hokusai ou d'un Yôsai, quand elle ne se réduit pas, dans de nombreux cas, à dépeindre sans audace, sur de petits formats sans envergure, des paysages laissés pour moitié en réserve à la manière des peintres des Song du sud, en imitant servilement le style de Mitsunobu ou de Tan.yû, ce qui ne peut prétendre donner une idée de la vitalité de notre nation en cette époque de Meiji. À la réflexion, l'idée de constitution nationale n'est pas encore, de nos jours, suffisamment formée. » Même un artiste comme Kikuchi Yôsai (1788-1878), qui incarne le renouveau de la peinture d'histoire dans la première moitié du XIX^e siècle, ne trouve pas grâce à ses yeux. Son célèbre *Zenken kojitsu* (Coutumes des sages du passé, 1836, édité en 1868) — recueil de biographies illustrées de personnages célèbres de l'Antiquité au Moyen Âge — sert pourtant de répertoire iconographique pour tout un courant de peinture d'histoire. Tenshin sera cependant moins sévère à son

14. *Op. cit.*, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, p. 243.

égard dans *The Ideals of the East*, où il le considérera au sein du mouvement de renaissance de la peinture d'histoire dans le style *yamato-e* initié à la fin d'Edo : « Tameyasu [Okada Tamechika] et [Tanaka] Totsugen furent les pionniers de cette renaissance Kamakura, qui mit la main sur l'école naturaliste de Kyoto à travers les œuvres de Yosai, et se refléta jusque dans le pinceau populaire de Hokusai »¹⁵.

Développer la peinture d'histoire ne signifie pas pour autant s'enfermer dans un style ou une manière en tous points hérités du passé. Tenshin fut au contraire très ouvert aux méthodes de représentation de l'art occidental : « Par ailleurs, l'anatomie représente la forme ordinaire [du corps humain], la perspective et l'échelle sont conformes à la raison. Les appliquer ne peut en aucun cas porter atteinte à la spécificité de la peinture japonaise. Est-ce que suivre la trace de ses prédécesseurs et hériter de méthodes obsolètes est nécessairement le meilleur moyen de maintenir dans sa pureté la splendeur d'une nation ? Les peintres de Meiji, déployant toute leur énergie et leurs moyens d'action, doivent prendre la ferme décision d'évoluer tout en se fondant sur les spécificités de notre pays. »

Pour Tenshin, le retour à la « tradition » ne se situait pas au niveau technique ou plastique, mais passait surtout par les sujets. On sait qu'il encouragea par exemple à l'École des beaux-arts la mise en place de cours d'anatomie artistique et de géométrie descriptive pour les élèves qui se destinaient à l'étude de la peinture de facture classique. « La technique n'est donc que l'arme de la guerre artistique ; la connaissance scientifique de l'anatomie et de la perspective, l'intendance qui pourvoit aux besoins de l'armée. Ces éléments-là, le Japon peut les emprunter à l'Occident, sans crainte de se détourner de sa propre nature », écrivait-il encore dans *The Ideals of the East*¹⁶.

La peinture n'était pas le seul domaine que Tenshin entendait défendre à travers la revue *Kokka*, même si c'est probablement celui dans lequel ses idées furent appliquées avec le plus de succès. Le problème de la sculpture se présentait de manière un peu différente, car elle était encore fortement soumise à une tradition artisanale et ne constituait pas, jusqu'à l'époque de Meiji, un véritable genre artistique à part entière. Le constat de Tenshin à propos de la sculpture est donc particulièrement sévère : « Si l'on traite de l'histoire de la sculpture, on en viendra aux mêmes conclusions que pour la peinture. D'ailleurs, pour la sculpture contemporaine, mis à part deux ou trois artistes de talent, on ne trouve à peu près rien d'autre que de piètres artisans spécialisés dans les images bouddhiques, de simples charpentiers travaillant

15. *Ibid.*, p. 197-198.

16. *Ibid.*, p. 202.

à la construction des temples, de minutieux graveurs sur ivoire ou encore de vulgaires ciseleurs de *netsuke*. Il n'est point encore d'artiste capable d'exécuter de sculpture monumentale, à la fois puissante et d'une grande habileté. Par conséquent, il faut s'efforcer de former des artistes de talent et les encourager à recourir à des sujets et à des matériaux nouveaux pour la sculpture. Il leur faudra s'inspirer de l'esprit qui prévalut chez les sculpteurs Jôchô et An.ami [Kaikei] à la conception de la figure idéale des *buddha* et des *bodhisattva*, et l'adapter à la réalisation de portraits des hommes loyaux et fidèles. Il leur faut emprunter les ingénieuses techniques de la décoration des monastères pour orner les édifices et les parcs publics. » Tenshin rejette les différents genres de sculpture liés à des corps de métier traditionnels (*busshi, daiku*), tout comme ce courant artisanal des petits objets sculptés et ciselés (*okimono, netsuke*) d'Edo, tant appréciés en Europe à cette époque. La sculpture qu'il envisage doit être monumentale et commémorative et prendre place dans l'espace de la ville moderne. Il évoque ainsi plusieurs projets, comme la réalisation d'une sculpture en bronze d'un grand personnage de l'histoire du Japon depuis le Moyen Âge ou d'une figure imaginaire incarnant l'idéal de la nation, qui serait installée devant la porte principale du Palais impérial¹⁷. Tenshin cite plusieurs autres initiatives, auxquelles il avait pris part pour certaines, comme le concours lancé en avril 1889 par le journal *Nihon* pour encourager la création de peintures et de sculptures inspirées de personnages historiques¹⁸, ou encore le projet d'édification d'un monument en mémoire de la mise en échec des invasions mongoles au XIII^e siècle, symbole de la résistance du Japon face à la puissance continentale¹⁹. Ce type de sculpture monumentale à la mémoire des figures héroïques du passé ou des nouveaux héros militaires de Meiji, imaginé par Tenshin, allait commencer à apparaître au cours des années 1890²⁰. Néanmoins se posait encore, selon Tenshin, le problème majeur de la perte des savoir-faire traditionnels, qui nécessitait de revenir à la maîtrise

17. Dès juillet 1889 avait été lancé, à l'initiative de Kuki Ryûichi, un concours pour la réalisation d'une statue en bronze d'un personnage historique. L'œuvre retenue, une statue équestre de Kusunoki Masashige, fut réalisée par Takamura Kôun, avec la collaboration d'autres professeurs de l'École des beaux-arts de Tôkyô, et inaugurée en 1900.

18. Trois thèmes de sculptures avaient été proposés : l'empereur mythique Jinmu tennô, le prince Moriyoshi shinnô et le guerrier Kusunoki Masashige.

19. Référence au projet lancé en 1888 pour l'édification à Fukuoka d'une statue du moine Nichiren, qui avait prédit la première invasion mongole et évoqué les mesures défensives à prendre. La réalisation en sera confiée à l'École des beaux-arts de Tôkyô en 1892 et l'œuvre inaugurée en 1904.

20. La première sculpture commémorative monumentale en bronze installée à Tôkyô est la statue d'Ômura Masujirô (1825-1869), le fondateur de l'Armée de Terre, qui se dresse devant le sanctuaire Yasukuni jinja. Elle fut commandée en 1885 à Ôkuma Ujhiro et exécutée en 1892, après le séjour d'étude de l'artiste en France et en Italie.

technique des artisans bronziers des époques anciennes, qui avait atteint une forme de perfection à la période de Tenpyô, au VIII^e siècle.

Même si le sujet ne sera traité que rarement dans *Kokka* et cette discipline jamais enseignée à l'École des beaux-arts, Tenshin envisage également la question de l'architecture moderne. Il y voit en effet la synthèse de tous les arts et un lien direct avec la vie quotidienne. Se pose tout d'abord le problème des matériaux, au regard de leur résistance aux désastres naturels, puis celle de l'adaptation des styles architecturaux étrangers, intimement liés aux caractéristiques climatiques de chaque pays. Tenshin défend en définitive une architecture vernaculaire, adaptée aux réalités naturelles et sociales du Japon, selon un point de vue autant fonctionnaliste qu'esthétique : « En résumé, on ne peut traiter du problème de l'architecture du seul point de vue artistique. Il faut examiner la question en détail, à la lumière des problèmes d'hygiène, de confort de la vie quotidienne ou encore de la sensibilité sociale. Cependant, pour ce qui est du style, il faut favoriser un développement naturel fondé sur l'architecture traditionnelle et le goût propre à notre peuple, en envisageant les choses au regard de l'évolution de cette discipline dans notre pays depuis les temps anciens. Il ne faut en aucun cas que la nation japonaise se contente de transformer Tôkyô en une image réduite de Berlin ou de faire de Kyôto une reproduction à l'identique de Paris. »

L'un des derniers points abordés par Tenshin concerne les arts décoratifs (cloisonné, textile, céramique, laque, etc.), l'un des rares domaines où il constate parfois dans la finesse et l'habileté de l'exécution des progrès par rapport aux œuvres du passé. Reste néanmoins le problème de la « conception » des objets, qui doit être envisagée en réponse à un usage, la décoration n'étant que secondaire. Tenshin s'élève contre la tendance à fabriquer des objets strictement décoratifs et inadaptés aux besoins, et donc finalement inutiles, défendant là aussi une conception fonctionnaliste du *design*. Dans ce domaine, Tenshin prône des réformes pour améliorer les débouchés économiques et conquérir des marchés à travers le monde.

Tenshin aborde enfin la question de l'étude de l'histoire de l'art, qui est au centre des préoccupations de la revue : « Tournons notre regard pour observer la situation des études sur l'art. L'histoire des arts de l'Extrême-Orient est encore loin d'être précise et fiable. Qui, dans un style historique approprié, peut analyser la combinaison des propriétés artistiques provenant des échanges entre le Japon de l'Antiquité, la Corée, la Chine et les différents pays d'Asie centrale, et en retracer en détail l'histoire et le développement. Qui, avec la plus grande attention, peut juger, en les comparant avec les trésors historiques de la Chine, si les chefs-d'œuvre de la peinture ancienne de Wu Daoxuan, de Li Longmian, de Xia Gui ou de Ma Yuan sont vraiment les plus belles réalisations des maîtres des Tang et des Song. De plus, qui, grâce à une édition

précise et d'une grande finesse, sélectionnera le meilleur de l'art de notre pays pour l'offrir à la contemplation de tous et le montrer à l'étranger. »

Le projet de *Kokka* est en effet lié à la nécessité perçue par nombre de ses rédacteurs, à commencer par Tenshin, d'entreprendre l'écriture d'une histoire de la création artistique au Japon, en lien avec l'art des pays d'Asie orientale, selon une vision globale. Il participe d'un souci de démocratisation du savoir grâce à l'édition, qui doit aussi toucher l'étranger et y contribuer à une meilleure connaissance du Japon. Cette histoire de l'art devra passer par la remise en question des réputations établies, grâce à l'observation directe des œuvres et au jugement individuel. Tenshin, qui mettra en place cette année-là le premier cours d'histoire de l'art du Japon à l'École des beaux-arts de Tôkyô, sera l'un des principaux responsables du projet de rédaction d'une histoire de l'art entreprise à partir de 1897 sous l'égide du Musée impérial.

Parvenir à réaliser ces différents projets de réforme des arts et d'ouverture à la connaissance impliquait naturellement dans l'esprit de Tenshin de s'appuyer sur l'éducation, par le biais de l'enseignement artistique, mais aussi des expositions. En ce domaine, bien des incertitudes subsistaient encore : « Les bienfaits de l'éducation artistique ne s'étendent pas encore à l'ensemble du pays. La voie qui mènera à la formation du sens esthétique de notre peuple est-elle prête ? Les effets des expositions artistiques ne se font pas sentir dans tout le pays. Disposons-nous véritablement des moyens de faire naître des artisans de talent ? Il est impossible de répondre dans l'immédiat à ces deux questions. » On peut considérer néanmoins que la création de l'École des beaux-arts de Tôkyô, qui deviendra rapidement le véritable foyer du renouveau de la peinture et des arts décoratifs japonais, sera l'une des réussites majeures de Tenshin.

En guise de conclusion, Tenshin réaffirme quelques grands principes qu'entend mettre en oeuvre la revue : « préserver l'aspect véritable de l'art japonais » et le voir évoluer « en se fondant sur ses propres caractéristiques ». Le manifeste se termine par cette profession de foi : « L'art de demain sera l'art de la nation. La revue *Kokka* n'aura de cesse de prôner au peuple la nécessité de préserver l'art de son propre pays ».

Plaidoyer pour un art en phase avec la société moderne et l'industrie

Ce manifeste est suivi d'un second texte plus court intitulé « *Kokka no hatsuda ni tsukite* » (À propos du lancement de *Kokka*), dans lequel Kuki Ryûichi, alors directeur du Musée impérial de Tôkyô, conforte les analyses de Tenshin et apporte des arguments supplémentaires en faveur de leur combat commun. Kuki commence par rappeler le développement de l'art japonais

au cours de l'histoire et ses qualités particulières à chaque époque. Deux missions lui semblent prioritaires : la préservation des chefs-d'œuvre du passé et l'encouragement des arts décoratifs contemporains et de l'art de Meiji. Kuki fait ensuite une sorte de bilan des actions qui ont été menées au cours des années précédentes, souvent sous sa direction : « La conception des musées impériaux, l'action des enquêtes sur les trésors artistiques, la mise en place de l'École des beaux-arts, l'organisation d'expositions de promotion industrielle et de concours, le combat mené par la Société des beaux-arts [Bijutsu kyôkai], tout cela contribue à encourager les artistes d'aujourd'hui. Cependant, le secret de l'encouragement des arts réside dans l'établissement de contacts appropriés entre les amateurs d'art et les industriels ». La dernière remarque en particulier montre combien ces hommes de Meiji fondaient leur action sur les institutions et l'action de l'État pour promouvoir les arts, mais n'en gardaient pas moins une vision assez pragmatique et cherchaient à renforcer les rapports entre le monde artistique et le monde industriel.

Kuki suggère par ailleurs que si l'art contemporain n'est pas à la hauteur des créations du passé, la cause en est l'insuffisance des liens entre les artistes et la société. Il s'en prend en particulier au courant de la peinture des lettrés (*bunjin-ga*), genre qui s'était épanoui au XVIII^e siècle et continua d'être largement apprécié à l'époque de Meiji : « De pair avec le cours rapide [des bouleversements] de cette société [de Meiji], les dégâts se multiplient, causés par une peinture des lettrés qui s'oriente vers les excentricités les plus extrêmes et corrompt le goût dans notre société, au point que le vrai sens des choses a pour ainsi dire disparu. » Kuki partage avec Fenollosa et Tenshin son aversion pour cette peinture des lettrés, art d'amateur et de simple divertissement, éloigné de toute logique marchande, qui laisse libre cours à l'expression individuelle. Ce rejet du *bunjin-ga* se reflètera d'ailleurs dans l'organisation des ateliers de l'École des beaux-arts, où ce genre — par essence inadapté à un enseignement normatif — ne sera pas étudié.

Dans l'esprit de Kuki, la revue devra essentiellement jouer un rôle didactique auprès de ses contemporains, en fixant des orientations esthétiques. Elle aura un rôle d'intermédiaire entre la production et la réception artistique : « *Kokka* devra d'une part et pour beaucoup, éveiller l'attention des industriels en guidant leur goût artistique ; mais il lui faudra aussi, d'un autre côté, pour le grand public, séparer le bon grain de l'ivraie et stimuler son sens artistique, afin d'établir entre les deux parties des relations appropriées. »

Un musée d'art en miniature

Kokka est une revue de très grand format (38,4 x 26,5cm), de présentation sobre, qui comporte dans les premiers temps entre vingt et trente pages. Elle se distingue par le soin de la mise en page et l'extraordinaire qualité de l'édition. Chaque numéro est ainsi augmenté de cinq ou six planches, dont une ou deux gravures sur bois polychromes. Une attention toute spéciale est accordée à la qualité de ces illustrations, imprimées en pleine page et hors-texte.

Ce sont d'une part des photographies en noir et blanc, reproduites grâce au procédé de la collotypie que l'atelier d'Ogawa Kazumasa (1860-1929) avait été le premier à mettre au point au Japon en 1888. Ce photographe était également l'auteur des prises de vues, dont certaines venaient d'être réalisées à l'occasion d'une mission sur le patrimoine des temples et des monastères, menée durant l'été de la même année en compagnie de Tenshin et Fenlosa dans la région de Kyôto et de Nara. Il en va ainsi d'une extraordinaire photographie de la célèbre statue du moine indien Mujaku (sk. Asanga), du monastère Kôfuku-ji de Nara, exécutée par Unkei à l'époque de Kamakura (XIII^e siècle).

Malgré la très grande finesse de ces collotypes, rien ne remplaçait encore, spécialement pour reproduire les œuvres en couleurs, la technique traditionnelle de la xylogravure. *Kokka* fit donc appel dès les premiers numéros aux derniers artisans capables de réaliser de tels travaux, à commencer par Kimura Tokutarô (1842-1906), descendant d'une lignée de graveurs de caractères de la fin de l'époque d'Edo, qui travaillait alors pour le *Journal Officiel* (*Kanpô*). Collaborèrent ensuite à l'exécution de ces somptueuses gravures d'autres xylographes de grand talent, comme Kataoka Tôjirô (c. 1845-1896), Mitsui Nagatoshi (1862-1895) ou Iiyama Ryôsuke (?-1897)²¹. Comme pour les estampes d'Edo, la fabrication de ces reproductions nécessitait aussi l'intervention de dessinateurs, qui interprétaient l'œuvre originale, et celle de maîtres-imprimeurs. Dans les années 1920, ce seul travail mobilisait au sein de la revue une équipe de treize personnes.

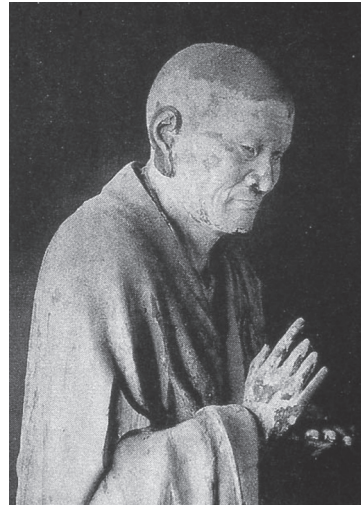


Fig. 3 : Statue de Mujaku par Unkei. Photographie d'Ogawa Kazumasa, *Kokka*, n°1, octobre 1888.

21. Cf. Iwakiri Shin.ichirô, « Meiji-ki mokuhan bunka no seisui » [Histoire de la culture xylographique durant la période de Meiji], in Aoki Shigeru (éd.), *Kindai Nihon hanga no shosô*, Tôkyô, Chûô kôron bijutsu shuppan, 1998, p. 99-101.

Petrucci décrit ainsi le travail de ces habiles artisans pour obtenir des tirages d'une fidélité et d'une qualité irréprochables : « La patine et les injures du temps, l'usure de la soie, les cassures du tissu, tout est scrupuleusement respecté, au point que l'œuvre gravée apparaît comme le double fidèle de l'original. Pour aboutir à une épreuve parfaite, plus de *quarante* ou de *cinquante* blocs sont nécessaires, et la feuille de papier doit repasser, parfois, *en plusieurs centaines de tirages, chaque fois repérés à la main*. C'est alors seulement qu'on obtient cette finesse de ton, cette fidélité, cette perfection [...] »²². Bien d'autres spécialistes ou collectionneurs d'art japonais, comme l'Autrichien Adolf Fischer (1856-1914) qui séjourna au Japon pour la première fois à la fin du siècle avant de fonder le Museum für Ostasiatische Kunst de Cologne, ont témoigné à cette époque de leur fascination pour la qualité incomparable de ces gravures sur bois, qui leur servirent de support à l'étude des œuvres²³.

Comme le précise en outre Fenollosa lui-même, la réalisation de telles planches ne fut rendue possible que par la combinaison de deux techniques : la photographie, qui servait à donner un modèle précis au graveur pour la taille des traits de contours du dessin, et la xylogravure, qui permettait, au prix de plusieurs dizaines, voire parfois de plus d'une centaine de planches gravées, de rendre toutes les nuances de couleurs de l'original²⁴. Avec cent à deux cents passages de couleurs pour une seule épreuve, l'exécution de ces illustrations était un véritable tour de force qui nécessitait un travail bien plus considérable que la fabrication des traditionnelles estampes *nishiki-e*. Ceci explique en grande partie le coût très élevé de *Kokka*, qui sera vendue un yen, soit huit à dix fois plus cher que les autres revues d'art à la même époque, qui étaient néanmoins pour certaines également illustrées de gravures. Pour cette raison, le tirage de la revue ne dépassera jamais sept cents à mille exemplaires. *Kokka* est donc une publication luxueuse et relativement élitiste, mais c'est justement la qualité extraordinaire de ses reproductions qui en fit la nouveauté et l'un de ses principaux attraits. Jusqu'au début des années 1970, alors que cette technique sera depuis bien longtemps tombée en désuétude, *Kokka* restera attachée à reproduire une partie de ses illustrations grâce à la gravure sur bois, dont le charme est incomparable au rendu plus froid de la photogravure.

22. *Op. cit.*, Raphaël Petrucci, p. 3.

23. Cf. Adolf Fischer, *Wandlungen im Kunstleben Japans*, Berlin, 1900. Traduction japonaise sous le titre « Hen.yô-suru Nihon bijutsu-kai », *Kindai gasetsu*, n° 3, 1994, p. 69-88. Fischer loue en ces termes la qualité de *Kokka* : « Si les textes qui accompagnent [les reproductions] n'étaient pas seulement en japonais, mais aussi en anglais par exemple, cette revue serait certainement diffusée et appréciée à sa juste valeur en Europe et aux États-Unis ».

24. Ernest Fenollosa, « Ukiyoe-shi kô », *Kokka*, n°1, octobre 1889, p. 7. À partir de 1904, certaines œuvres seront également reproduites grâce à la technique mixte de la collotypie et de la gravure sur bois (pour les couleurs).

Faire connaître, de manière large, l'œuvre d'art par les moyens de la reproduction est en effet une ambition relativement nouvelle et qui ne manqua pas d'emporter l'adhésion des lecteurs, quand on sait la difficulté à cette époque d'accéder aux œuvres originales, encore principalement conservées par les temples et les anciennes familles aristocratiques. Pour reprendre l'expression de l'historien du bouddhisme japonais Tsuji Zennosuke, *Kokka* constitua donc, au fil des numéros, un véritable « musée en miniature » (*shukushô hakubutsukan*) de l'art oriental²⁵. À partir des gravures et des photographies publiées dans la revue, *Kokka* se lança à la fin des années 1900 dans la publication de luxueux albums, poursuivant son ambition de constituer une histoire visuelle et en couleurs des chefs-d'œuvre de la peinture japonaise et de la peinture chinoise²⁶. Tenshin lui-même, dont les cours d'histoire de l'art n'étaient pas encore accompagnés de projections, se servait fréquemment, pour illustrer ses propos, de ces planches publiées dans *Kokka* ou des photographies d'Ogawa.

Cette ambition d'offrir l'accès aux collections privées par la photographie et la gravure trouva écho chez les premiers historiens d'art, qui souhaitaient disposer en outre de copies et de répliques. Dans le numéro de juin 1906, *Kokka* encourage ainsi, dans un but pédagogique pour l'« éducation du peuple », la fabrication de répliques qui seraient déposées dans les musées et les lieux de recherche²⁷. Tsuji Zennosuke évoque même, en 1940, le souhait de créer un « Musée de *Kokka* », avec des reproductions d'œuvres grandeur nature. Le principe du caractère public de l'œuvre d'art et la volonté de mettre les œuvres à la disposition du plus grand nombre — à défaut sous forme de reproductions ou de répliques — sont des revendications fondamentales formulées dès la création de la revue.

Le choix des illustrations du premier numéro reflète cette immense variété et cette conception nouvelle de l'histoire de l'art du Japon, qui a jeté les bases de cette discipline. Ainsi, la sculpture bouddhique de Kamakura côtoie la peinture de genre (*ukyo-e*) du XVII^e siècle, la peinture de tradition chinoise de l'école Kanô, l'art naturaliste d'Edo de Maruyama Ôkyo et la peinture de cour avec un rouleau enluminé de la fin de Heian. Aucune hiérarchie de valeur n'est instituée entre ces différentes écoles, ces différents genres, qui sont chacun considérés comme une composante à part entière de la production

25. Tsuji Zennosuke, « Kansô to kibô » [Opinions et souhaits], *Kokka*, n° 600, novembre 1940.

26. Le premier recueil, *Wakan meiga-sen* [Choix de peintures japonaises et chinoises], composé de 65 peintures japonaises d'Asuka à Edo et de 35 peintures chinoises des Tang aux Yuan, fut édité en 1908. Une quinzaine d'autres ouvrages suivront, consacrés notamment aux calligraphies de Wang Xizhi, aux peintures bouddhiques du Kôya-san, aux œuvres de l'école Maruyama-Shijô, à Watanabe Kazan.

27. Article non signé intitulé « Bijutsu-hin no mozô » [Les répliques d'œuvres d'art], *Kokka*, n° 193, juin 1906, p. 335.

artistique du Japon. Notons aussi que deux des œuvres reproduites — le *Ban Dainagon emaki* (Rouleau enluminé du Grand conseiller Ban) et la statue de Mujaku — seront par la suite classées Trésor national, preuve s'il en fallait de la justesse du regard des rédacteurs de *Kokka* ou, inversement, de leur influence sur les choix patrimoniaux.

La connaissance de l'art dans son histoire et l'encouragement de la création contemporaine

Parmi les rédacteurs réguliers de *Kokka*, on note la présence d'historiens d'art qui enseignaient à la jeune École des beaux-arts — à commencer par Tenshin lui-même, Kurokawa Mayori et Imaizumi Yûsaku —, mais aussi de nombreux artistes, comme le laqueur Shibata Zeshin, le sculpteur Takamura Kôun, les peintres Hashimoto Gahô, Kose Shôseki et Kawabata Gyokushô. Ces quatre derniers étaient en effet en charge des ateliers de pratique artistique de cette même école. Ce choix illustre la volonté de *Kokka* de donner la parole aux théoriciens comme aux praticiens, dans cet effort pour réunir réflexion sur l'histoire de l'art et création contemporaine.

La revue ne comporte pas de rubrique à proprement parler, mais elle publie des textes de nature relativement différente : monographies d'artistes, essais sur l'histoire des diverses disciplines artistiques, commentaires d'œuvres reproduites, informations sur le monde de l'art contemporain, voire sur la situation à l'étranger. On relève donc un éclectisme dans les thèmes abordés, ainsi que la volonté de ne pas se limiter aux seuls « beaux-arts », en s'ouvrant par exemple à la décoration, à la gravure ou à l'architecture. En outre, *Kokka* accorde une certaine place à des textes rédigés par des étrangers, choix qui participe de ce souci d'une approche internationale voulue par Tenshin. La revue créera même en 1905 une rubrique intitulée « Ôjin no Nihon bijutsukan » (Regards d'Européens sur l'art japonais), pour présenter des travaux sur l'art japonais réalisés par des étrangers²⁸.

Dans les premiers numéros, les Américains Ernest Fenollosa et William Sturgis Bigelow²⁹ — qui œuvrèrent pour la connaissance de l'art japonais aux États-Unis et constituèrent le noyau de la grande collection du Museum

28. Cette rubrique apparaît dans le n° 182 de juillet 1905. Elle est composée de traductions d'études sur l'art japonais. L'essai de Petrucci sur « Les caractéristiques de la peinture japonaise » (*Nihon-ga tokushitsu-ron*) y sera ainsi publié de juillet 1907 à mai 1908.

29. William Sturgis Bigelow (1835-1926), chirurgien originaire de Boston, séjourna au Japon de 1882 à 1889, où il rassembla une très importante collection de peintures, d'objets d'art (en particulier de laques, de sculptures, de tissus et de sabres) et d'estampes. Après son retour aux États-Unis, il poursuivit ses recherches sur l'art japonais et le bouddhisme et organisa conférences et expositions. Il fit don en 1911 au Museum of Fine Arts de Boston de plus de 15 000 œuvres d'art japonais et de 40 000 *ukiyo-e*.

of Fine Arts de Boston³⁰ — signeront ainsi plusieurs articles importants, probablement traduits par Tenshin lui-même. Bigelow, qui s'intéressait particulièrement aux objets d'art, et qui avait encouragé les recherches de Tenshin, publia un texte intitulé « Nihon kôgei-ka no chûi » (Observations à l'intention des décorateurs japonais). Il y prône la nécessité de développer la production d'objets artisanaux de qualité destinés aux marchés occidentaux, qui posséderaient une finalité utilitaire et non seulement décorative. Bigelow suggéra à cette fin la publication de recueils de modèles et la création d'un musée et d'une bibliothèque des arts décoratifs destinés à la formation des artistes-décorateurs. Une des œuvres reproduites dans le premier numéro de *Kokka* — une peinture de courtisane (*Bijin-zu*) d'Iwasa Matabei — appartenait à Bigelow, qui parvint à réunir au cours de son séjour au Japon une collection de plusieurs dizaines de milliers d'estampes³¹.

Fenollosa fit pour sa part paraître le début d'un texte en cinq livraisons intitulé « Ukiyoe-shi kô » (Réflexions sur l'histoire de l'*ukiyo-e*), qui est considéré comme la première étude importante sur l'histoire de l'*ukiyo-e* publiée au Japon. Ce travail sur la peinture *ukiyo-e* du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle marque un revirement de Fenollosa — suite à son séjour en Europe où cet art était largement apprécié — dans sa perception d'un genre qu'il considérait jusqu'alors comme une branche mineure. Il inaugura de longues et minutieuses recherches sur la gravure, fondées sur l'observation des œuvres elles-mêmes, qui seront déterminantes pour la compréhension de l'évolution des procédés de l'impression en couleurs et leur datation précise³².

Cet article est illustré par une œuvre d'Iwasa Matabei (1578-1650), artiste considéré à juste titre comme l'initiateur de la peinture *ukiyo-e* dans la première moitié du XVII^e siècle, mais aussi, de manière beaucoup plus inattendue, par une scène d'un célèbre rouleau enluminé de la fin du XII^e siècle, le *Ban Dainagon emaki*, qui représente un attroupement autour de deux enfants en pleine bagarre³³. Cette « scène de rue » du *Ban Dainagon emaki* fut

30. À propos de cette collection, cf. Tsuji Nobuo (éd.), *Bosuton bijutsukan Nihon bijutsu chôsa zuroku / Japanese art in the Museum of Fine Arts, Boston*, Tôkyô, Kôdan-sha, 4 vol., 1997-2003.

31. À propos de la collection d'*ukiyo-e* de Bigelow, cf. Tsuji Nobuo (éd.), *Bosuton bijutsukan nikuhitsu ukiyo-e*, Tôkyô, Kôdan-sha, 4 vol., 2000-2001 ; Timothy Clark, *The Dawn of the Floating World (1650-1765). Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, exposition à la Royal Academy of Arts de Londres, New York, Harry Abrams, 2001.

32. Le résultat de ces recherches sera la publication du catalogue d'une grande exposition organisée à New York : *The masters of ukiyoe : a complete historical description of Japanese paintings and color prints of the genre school* (New Rochelle, 1896). Une autre exposition sera réalisée deux ans plus tard à Tôkyô, accompagnée d'un catalogue en japonais rédigé par Fenollosa et édité par Kobayashi Bunshichi : *Ukiyo-e tenrankai mokuroku*, 1898.

33. L'œuvre reproduite est une copie du *Ban Dainagon emaki* exécutée dans la première moitié



Fig. 4 : Extrait d'une copie du *Ban Dainagon emaki* (Rouleau enluminé du Grand conseiller Ban), reproduction gravée de Kimura Tokutarô, *Kokka*, n°1, octobre 1889.

choisie par Fenollosa parce qu'elle relevait de l'« esprit de l'*ukiyo-e* » — bien qu'antérieure de plusieurs siècles à cet art proprement dit — par la manière saisissante de représenter la situation, le style vivant et nerveux de la touche, et la puissance des couleurs. Selon l'interprétation de Fenollosa, cet « esprit » et cette « puissance du pinceau » de l'école Tosa vont ensuite disparaître à partir du XIV^e siècle, sous l'influence de l'esthétique chinoise (*shina shugi*), pour ne renaître qu'à la fin du XVI^e siècle dans l'école Kanô, chez un artiste comme Sanraku, et s'épanouir pleinement à l'époque d'Edo. Cet essai original est donc une tentative pour relire l'histoire de l'*ukiyo-e* selon une vision beaucoup plus large, en lui cherchant des fondements jusque dans l'art antérieur à la période médiévale.

Le sommaire de ce premier numéro de *Kokka* est bien caractéristique de la variété des genres (peinture, architecture, objets d'art) et de la diversité des époques que la revue entend aborder. À côté d'une étude d'Okakura Tenshin sur le peintre naturaliste du XVIII^e siècle Maruyama Ôkyo (1733-1795), on trouve la première livraison d'un texte du peintre Kawasaki Chitora sur l'évolution des armures de guerriers, ainsi qu'une étude de Kurokawa Mayori sur le Shôsô-in, dont l'auteur considérait que les trésors impériaux devaient « servir de modèle suprême à l'art japonais ». Rappelons que ce pionnier de l'histoire de l'art avait participé en 1882 au classement des œuvres du

du XIX^e siècle par Sumiyoshi Naiki Hirotsura (1793-1863), qui appartenait à Fenollosa. La scène, extraite du second rouleau, est connue sous le nom de *kodomo no kenka* [la querelle des enfants].

Shôsô-in (quelque neuf mille pièces japonaises et d'Asie continentale datant principalement des VII^e et VIII^e siècles), et qu'il fit la proposition d'en présenter une partie au public, alors qu'elles n'avaient été exposées jusqu'alors qu'en de très rares occasions³⁴. Pour Tenshin, ce sont ces recherches de terrain qui « permirent pour la première fois de parler de la période de Nara »³⁵. Le numéro se termine par le premier volet d'une étude de l'historien d'art Imaizumi Yûsaku sur l'architecture des pavillons de thé. S'y ajoutent enfin des commentaires de deux des œuvres reproduites.

Par ailleurs, dès les premiers numéros, la revue ne se contente pas de publier des études historiques, elle présente aussi parfois des textes sur les problèmes de la création contemporaine. Il en est ainsi, dans le second numéro, d'un hommage par Tenshin au peintre Kanô Hôgai (1828-1888), disparu un an plus tôt, au moment où il devait se voir confier la direction d'un atelier de la nouvelle École des beaux-arts³⁶. Hôgai, formé dans la tradition de l'école Kanô, après avoir surmonté la difficile période qui suivit la restauration de Meiji, était devenu le chef de file des rénovateurs de la peinture japonaise. Son travail s'appuyait sur la redécouverte des arts du passé, encouragée par Fenollosa et Tenshin, comme en témoigne sa participation aux activités de la Kanga-kai (Société d'appréciation de la peinture), fondée par ces derniers en 1884 pour recenser, authentifier et exposer la peinture ancienne, mais aussi aider les artistes dans leurs recherches nouvelles. Pour Tenshin,



Fig. 5 : Kanô Hôgai, *Hibo Kannon-zu*
(Kannon, mère miséricordieuse),
couleurs sur soie, 1888, Tôkyô geijutsu daigaku.

Hôgai représentait l'exemple même du peintre qui, tout en préservant la manière classique, était parvenu à surmonter le formalisme dans lequel s'était enfermée l'école Kanô à la fin d'Edo, prisonnière de la copie servile

34. Cf. Christophe Marquet, « Le Japon moderne face à son patrimoine artistique », *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, n° hors série, printemps 2002, p. 243-304.

35. Okakura Tenshin, *Nihon bijutsu-shi*, Tôkyô, Heibon-sha, 2001, p. 80.

des maîtres du passé. Il fut choisi de reproduire dans ce numéro sa toute dernière œuvre, *Hibo Kannon-zu* (Kannon, mère miséricordieuse), peinture mystique de la déesse Kannon sous les traits de la maternité humaine, qui alliait la « puissance de coloris des Fujiwara » et la « grâce de Maruyama » et représentait l'idéal de Tenshin d'un renouveau de la peinture bouddhique³⁷. Dans ce texte, Tenshin développe finalement un véritable plaidoyer pour un renouveau de la peinture japonaise, en appelant à la création d'une peinture moderne libérée des contraintes stylistiques propres à chaque école, ouverte aux influences multiples et à des thèmes originaux.

Le premier numéro de *Kokka* comporte en outre une rubrique varia (*zatsuroku*) où sont présentées des informations sur l'art en Occident, preuve de l'ouverture internationale de la revue. Il y est notamment question de la vente de la collection Secrétan qui venait d'être organisée à Paris en juillet 1889 et lors de laquelle fut mis aux enchères *L'Angélus* de Millet³⁸. Ce texte, qui présente pour la première fois au Japon des informations précises sur ce peintre³⁹, est l'occasion d'une prise de conscience du fait que l'art, en Occident, est un objet de spéculation et que les œuvres des artistes modernes peuvent atteindre des cotes sans commune mesure avec celles qui avaient cours au Japon. Cet article dévoile aussi une perception tout à fait originale de l'art de Millet et de l'influence japonaise sur sa peinture : « Millet est l'un des grands maîtres de la peinture française moderne, mais il a très tôt fait l'éloge de l'habileté de la peinture japonaise. Ses personnages sont comme hérités des Song et ses paysages rappellent l'école Maruyama-Shijō. Cependant, la pureté de son dessin et la nouveauté de sa technique lui ont valu le dédain de l'Académie des beaux-arts ». Cet article, non signé, n'a pu être écrit que par Okakura Tenshin qui, deux ans plus tôt, avait mené en compagnie de Fenollosa une mission en Europe en vue de la création de l'École des beaux-arts. Il est presque certain qu'il a vu alors la rétrospective Millet organisée à l'École des beaux-arts de Paris en avril 1897, dont il est fait mention dans le texte. On sait en outre qu'il rencontra l'un des fils de Millet, lors d'une visite à Barbizon. *Kokka* se positionne donc aussi comme une revue d'information sur l'actualité du monde des arts, sur lequel elle pose un regard particulièrement original.

36. Okakura Kakuzō, « Kanō Hōgai », *Kokka*, n°2, novembre 1889, p. 21-26.

37. *Op. cit.*, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, p. 203.

38. « *Jūyon man en no kaiga* » [Une peinture d'une valeur de 140 000 yens], *Kokka*, n°1, octobre 1889, p. 24.

39. Voir à ce propos Christophe Marquet, « Le destin de Millet au Japon », in Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet. Au-delà de l'Angélus*, Paris, Éditions de Monza, 2002, p. 358-369.

Une nouvelle orientation au début du XX^e siècle

Le manifeste du premier numéro démontre pleinement que *Kokka* fut non seulement une publication spécialisée dans l'art, mais une revue largement engagée dans les débats de son temps. Elle servit en partie à expliquer et à légitimer l'action d'un groupe d'hommes déterminés, guidés par le jeune Tenshin, qui occupaient alors les principales responsabilités dans les institutions artistiques nouvellement mises en place.

Ce texte soulève une grande partie des questions et des problèmes qui vont être débattus dans le milieu artistique au cours des années 1890 : la définition et les enjeux de la politique patrimoniale, l'orientation de la création artistique dans les différents domaines, ou la position et le rôle international du Japon sur le plan artistique. Tenshin vit à travers cette revue un moyen de renouer les liens entre création artistique et réflexion sur l'histoire de l'art, comme il entreprenait de le faire à la même époque à travers les cours qu'il dispensait aux jeunes élèves peintres de l'École des beaux-arts.

Ce manifeste, qui résume parfaitement l'ambition intellectuelle de Tenshin, nous montre combien son engagement est loin des images d'un nationaliste conservateur ou d'un chantre du panasiatisme, qui lui ont parfois été accolées, même si certaines de ses analyses ont pu servir, à son corps défendant, pendant la Seconde Guerre mondiale, de caution à l'idéologie impérialiste de la « Sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale », en réduisant sa pensée à quelques slogans habilement détournés, à commencer par la trop célèbre formule « Asia is one » qui ouvre son essai *The Ideals of the East* (1903).

Tenshin fut un esprit clairvoyant et il eut très tôt l'intuition que les arts pouvaient constituer un langage universel. Deux ans après la rédaction de ce texte, il déclarait ainsi : « Seuls les beaux-arts peuvent représenter le Japon dans le monde, l'ampleur et la puissance de leur influence étant incomparable à celle de la littérature ou de la religion »⁴⁰. Il eut pleinement conscience de sa responsabilité à un moment où dans tous les domaines — religieux, technique ou artistique — la société japonaise était soumise à de profonds bouleversements. Sa conception du rôle de l'historien d'art et la mission qu'il attribua à *Kokka* fut d'établir un lien entre le passé et l'avenir, de constituer une base nouvelle pour la création artistique⁴¹. L'orientation éditoriale de *Kokka* fixée par Tenshin et ses compagnons sera réaffirmée à l'occasion du lancement de la première version anglaise en 1902. La revue indiquera que ses trois objectifs seront de « révéler les caractéristiques de l'art oriental », d'« encourager les recherches archéologiques à la lumière des chefs-d'œuvre

40. *Op. cit.*, *Nihon bijutsu-shi*, p. 245.

41. *Op. cit.*, *Nihon bijutsu-shi*, p. 11.

anciens » et de « promouvoir le développement futur des beaux-arts et des industries d'art »⁴².

En vérité, à partir de la reprise en main de la revue en 1901 par l'historien d'art Taki Seiichi (1873-1945) — qui en restera le rédacteur en chef pendant plus de quarante ans — *Kokka* se transformera peu à peu en une publication essentiellement consacrée à l'étude de l'histoire de l'art classique du Japon et de l'Asie orientale. Taki, dans un de ses premiers articles — « Ko-bijutsu no kanshō to shin-bijutsu no sōsaku to » (L'appréciation de l'art classique et la création d'un art nouveau)⁴³ — dénonçait par exemple le risque de proposer aux créateurs des exemples à suivre dans l'art du passé, idée à laquelle Tenshin était très attaché. Inversement, il sut parfois se montrer ouvert aux tentatives nouvelles des artistes de l'école occidentale, comme dans l'article où il salue l'œuvre du peintre Asai Chū récemment disparu⁴⁴.

Taki, qui fut nommé en 1914 titulaire de la première chaire d'histoire de l'art créée à l'Université impériale de Tôkyō, remit aussi en cause certains des travaux et des prises de position idéologiques de Tenshin, comme par exemple sa revendication de l'influence chinoise sur la statuaire du Gandhāra, même s'il se montra ouvert à la critique de la thèse dominante de l'influence gréco-bouddhique⁴⁵. Il laissa également publier dans la revue, juste après la mort de Tenshin, de virulentes critiques sur son projet artistique, qui taxaient d'échec évident sa tentative de modernisation de la peinture japonaise, en la réduisant à une vaine adaptation des procédés figuratifs occidentaux⁴⁶.

Finalement, à partir des années 1920, *Kokka* ne publiera plus de comptes rendus d'expositions ou d'articles d'opinion sur la création contemporaine, alors qu'elle rendait compte jusqu'alors chaque année du Salon officiel (Bunten) et d'autres manifestations, comme celle de l'Académie de peinture (Nihon bijutsu-in) fondée par Tenshin. Elle s'abstiendra de porter un regard critique sur l'art moderne, c'est-à-dire sur la production postérieure à l'époque d'Edo, trahissant l'esprit que ses fondateurs avaient voulu donner à la revue.

Kokka, dont le comité éditorial continuera d'être largement dominé par les professeurs d'histoire de l'art de l'Université de Tôkyō, conservera par la suite cette ligne strictement académique, sans s'aventurer au-delà de la

42. « Publishers' notice », *The Kokka. A Monthly Journal of Oriental Art*, vol. XII, n° 133, janvier 1902.

43. *Kokka*, vol. XII, n° 140, février 1902. *Kokka ronkō seisen*, Asahi shinbun-sha, vol. 1, 1989, p. 77-81.

44. Taki Seiichi, « Yōgaka Asai Chū-shi no isaku », *Kokka*, vol. XIX, n° 218, juin 1908.

45. Cf. Inaga Shigemi, « Un destin de pensée. L'impact d'Okakura Kakuzō (Tenshin) sur le développement de l'histoire de l'art en Inde et au Japon au début du XX^e siècle », in Livia Monnet, *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 329-343.

46. « Zatsuroku », *Kokka*, n° 281, octobre 1913, p. 115-116.

période classique. Ce n'est finalement qu'en 1991 que la revue consacra pour la première fois depuis la disparition de Tenshin un numéro spécial à l'« art moderne », c'est-à-dire à la période de Meiji⁴⁷. Il fut dès lors décidé que *Kokka* publierait également des études sur l'art du XIX^e siècle dans son entier et que le prix qu'elle venait de créer pour son centenaire s'appliquerait aussi à de telles recherches⁴⁸. Le comité de rédaction de *Kokka* entreprit en outre une révision critique de l'approche de l'histoire de l'art à travers ses seuls chefs-d'œuvre (*meihin shugi*), qui était devenue la ligne majeure de la revue. Tsuji Nobuo, par exemple, insista sur la nécessité de considérer positivement — comme l'avait suggéré quelques années plus tôt Jean-Jacques Origas⁴⁹ — le caractère « inachevé », mais porteur de possibilités nouvelles, de l'art de Meiji. Le temps était venu de se défaire d'une image statique et réductrice d'un art en devenir, d'un art expérimental à bien des égards, qui fut celui de la seconde moitié du XIX^e siècle au Japon.

Sources

- OKAKURA Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, traduction de Jenny SERRUYS, préface d'Auguste GÉRARD, Paris, Librairie Payot & Cie, 1917.
- « Kokka enkaku ryaku » (Abrégé historique de *Kokka*), *Kokka*, n° 600, novembre 1940.
- OKAKURA Tenshin, *Okakura Tenshin zenshū* [Œuvres complètes d'Okakura Tenshin], Tôkyô, Heibon-sha, 9 vol., 1979-1981.
- « Kokka-sha shi (ryaku) » [Histoire de la société Kokka, abrégé], *Kokka*, n° 1000, mai 1977, p. 68-69.
- *Kokka sakuin* [Index de *Kokka*, n° 1 à 1029], Tôkyô, Kokka-sha, 1981.
- « Kokka-sha ryakushi » [Brève histoire de la société Kokka], *Kokka*, n° 1128, novembre 1989, p. 65-66.
- *Hyakunen kinen. Kokka ronkô seisen* [Choix d'études de *Kokka*, pour le centenaire de la revue], Tôkyô, Asahi shinbun-sha, 2 vol., 1989.
- OKAKURA Tenshin, *Nihon bijutsu-shi* [Histoire de l'art du Japon], commentaire de Kinoshita Nagahiro, Tôkyô, Heibon-sha, « Heibon-sha raiburari », 2001.

47. Il faut cependant noter un numéro spécial de *Kokka* (n° 853, octobre 1961) pour le centième anniversaire de la naissance de Tenshin, qui revient sur la création de la revue et aborde l'œuvre des peintres fondateurs du Nihon bijutsu-in.

48. Takashina Shûji, Tsuji Nobuo, Toda Teisuke, Kobayashi Tadashi, « Zadankai : Nihon kindai bijutsu no sho-mondai » [Table-ronde : Les problèmes de l'art moderne au Japon], *Kokka*, n° 1150, septembre 1991, p. 25-38.

49. Tsuji Nobuo y cite les propos de Jean-Jacques Origas lors du colloque *Nihon kindai bijutsu to seiyô* (L'art moderne japonais et l'Occident), organisé en 1988 par la Société Meiji bijutsu gakkai. Les actes ont été publiés par Chûô kôron bijutsu shuppan en 1992.