**La gravure sur bois en couleurs en France (1889-1939) : la leçon japonaise**

**LE STUM Philippe (**Musée départemental breton, France**)**

L’utilisation des procédés japonais de production d’estampes par un petit nombre de graveurs français du dernier quart du XIXe est un épisode peu connu de l’histoire des arts français. Il s’inscrivit dans le double mouvement de renouveau de la gravure sur bois originale et d’avènement de la couleur dans la gravure savante occidentale. Chez ces graveurs, le japonisme ne se manifesta pas seulement, comme chez les peintres, par l’emprunt de thèmes, de principes de composition ou d’une manière nouvelle de répartir les couleurs, mais par l’expérimentation de techniques xylographiques et de procédés d’encrage et d’impression : gravure d’un bloc de bois par couleur, utilisation des pigments de l’aquarelle, tirage « à l’eau » et au *baren*.

Les débuts de ce mouvement peuvent être datés avec précision par les premiers bois en couleurs d’Henri Rivière et d’Auguste Lepère à la fin des années 1880. Dans la décennie suivante suivirent les célèbres séries bretonnes de Rivière, ainsi que les productions d’Amédée Joyau, de Tony et Jacques Beltrand ou d’Adolphe Beaufrère. Le japonisme xylographique français se prolongea ensuite dans l’œuvre de Prosper-Alphonse Isaac puis jusque dans les années 1920 et 1930 dans celles de Jules Chadel ou de Géo-Fourrier.

L’avènement de la gravure sur bois en couleurs dans l’estampe annonça celui de l’illustration polychrome gravée sur bois dans le livre français du premier quart du XXe siècle. Cette vogue initiée par Lepère fut entretenue ensuite par Jacques Beltrand – graveur des livres illustrés par Maurice Denis – ainsi que par Jules Chadel, Géo-Fourrier, Daragnès ou plus tard Pierre-Eugène Clairin, donnant naissance à certaines des plus belles productions de l’édition bibliophilique française.

**Profil**

Conservateur en chef du patrimoine, directeur du Musée départemental breton, Philippe Le Stum étudie la présence de la thématique bretonne dans l’estampe des XIXe et XXe siècles dans le cadre d’une thèse de doctorat (Paris-IV Sorbonne). Il a publié sur ce sujet divers article et un ouvrage, *Impressions bretonnes, la gravure sur bois en Bretagne (1850-1950)* (Quimper, Palantines, 2005). Ses autres publications sont consacrées aux arts graphiques et aux arts appliqués en Bretagne, et plus spécialement à la présence des artistes européens dans cette région entre 1880 et 1950.

**L’édition au Japon au XIXe siècle**

**TAKAGI Gen (**l’université nationale de Chiba**)**

Le développement de la technique d’impression tabellaire au Japon à l’époque d’Edo contribua beaucoup à la diffusion du « livre illustré ». Tandis qu’au XVIIIe siècle les premiers livres illustrés sont marqués par la sobriété et que l’élégance des illustrations se manifeste par des dessins simplement imprimés en noir, la présentation de ces mêmes ouvrages se caractérise ensuite par un plus grand raffinement décoratif. Ce phénomène s’explique par le développement du monde de l’édition, doublé par celui du capitalisme : en effet, le livre devint alors un « produit commercial ». Un autre fait intéressant mérite notre attention : les motifs des frontispices et les illustrations sont dessinés par l’auteur avant d’être mis au propre par un peintre d’*ukiyo-e*. Plusieurs cas montrent que l’auteur a pu prendre part également à l’élaboration de la présentation de ses ouvrages. Par exemple, Kyokutei Bakin contribua grandement à l’élaboration tant du contenu que de la présentation des *yomihon* de l’époque d’Edo, comme pour son très populaire *Nansô Satomi hakkenden* (*La Légende des huit chiens de Satomi*). En effet, le frontispice et les illustrations ne sont pas de simples « décorations » accompagnant le texte du roman, mais ils reflètent aussi l’intention de l’auteur. Ainsi, à l’époque d’Edo, les frontispices aussi bien que les illustrations faisaient partie du texte et doivent être « lus » en tant que tels.

A partir de la fin du 19e siècle, la composition du livre se modifia peu à peu avec l’apparition de l’impression typographique, qui se substitua à l’impression tabellaire. A la suite de plusieurs essais pendant cette période de transition, le papier occidental remplaça le papier japonais et le brochage en cahiers souples au fil de soie passa à la reliure à couverture rigide munie d’un dos. Le livre de type occidental devient majoritaire par rapport au livre traditionnel japonais. En même temps, les illustrations perdirent de leur importance. C’est ainsi que disparut le livre illustré dans sa forme pré-moderne, qui fut à un moment donné la forme dominante pour les romans populaires japonais.

**Bibliographie**

Takagi Gen, *Etude sur les yomihon d’Edo :　les formes du roman au XIXe siècle*, Tokyo, Perikansha, 1993.

Takagi Gen et als (dir.), *Kaika fûzokushi-shû,* (Recueil de textes sur l’ouverture du Japon à la civilisation occidentale), collection « Shin Nihon koten bungaku », Tokyo, Iwanami shoten, 2004

**Profil**

Né en 1955. Diplômé de l’université Tokyo Toritsu. Docteur es lettres. Actuellement professeur de lettres à l’université nationale de Chiba. Il s’intéresse principalement au roman de la fin de l’époque d’Edo, mais ses articles portent également sur les romans du début de l’ère Meiji, et plus particulièrement sur les romans du XIXe siècle qui ont été fortement influencés par les changements engendrés par l’impression typographique, dans la perspective d’une histoire sociale de l’édition.

**Evolution et développement de la reliure au Japon : le passage du style japonais au style occidental**

**IWAKIRI Shin.ichirô (U**niversité Nitobe bunka**)**

La modernisation de l’impression au Japon débute avec l’introduction des caractères typographiques en métal et l’utilisation d’encre à base d’huile. Les œuvres littéraires commencent à bénéficier de cette nouvelle technique dans les années 10 de l’ère Meiji (1877-1886). A cette époque, une nouvelle page de l’histoire se tourne en ce qui concerne l’impression des textes des romans : ils passent de la gravure sur bois pratiquée à l’époque d’Edo aux caractères typographiques modernes. Pour ce faire, la « stéréotypie », qui permet d’imprimer sur une même feuille caractères typographiques et illustration en une seule fois, était indispensable.

Cette évolution technique est accompagnée du changement de présentation du livre, qui passe du « livre japonais » au « livre occidental ». Cette mise à jour se fit à grande vitesse, entre le milieu des années 10 et le début des années 20 de l’ère Meiji (vers 1883-1887), dans le cadre de la course à la modernisation propre à cette époque.

Le livre traditionnel japonais à l’époque pré-moderne était entièrement conçu à la main. Le texte et les illustrations étaient imprimés par le biais de la gravure sur bois à l’encre de chine, et la couverture était tirée de la même façon en utilisant plusieurs couleurs. Le tout était relié avec du fil. Cette technique disparut progressivement au milieu des années 10 de l’ère Meiji. Juste un peu avant cela, seul le texte était imprimé en caractères typographiques, mais sur du papier japonais.

Parallèlement, le « livre occidental » (ou le pseudo-livre occidental), dont la différence saute aux yeux, apparaut. Sa fabrication put être réalisée gâce à l’utilisation du papier épais (carton) pour la couverture : il s’agit de l’apparition du « livre avec couverture cartonnée ». Dans les librairies, les livres ne furent plus superposés les uns sur les autres, mais rangés verticalement sur des étagères. Le texte était imprimé en caractères typographiques sur du papier occidental et relié à la japonaise ; pour les illustrations intérieures, la gravure sur bois était encore utilisée et pour la couverture cartonnée (initialement il y avait juste le titre en caractère), une nouvelle technique, la chromolithographie (procédé d’impression lithographique en couleurs) fut appliquée. Ce fut l’apparition des premiers livres occidentaux à la japonaise.

**Bibliographie**

Iwakiri Shin.ichirô, *Histoire de la gravure à l’époque de Meiji,* Tokyo, Yoshikawa kôbunkan, 2009

Iwakiri Shin.ichirô, « L’impression et la publication à l’ère Meiji : autour de l’évolution de la reliure des ouvrages littéraires », *Nihon no moji bunka wo saguru. Nichi-futsu no shiten kara* (Recherches sur la culture écrite au Japon. Regards franco-japonais), Tokyo, Bensei shuppan, 2010

Iwakiri Shin.ichirô, « Tokyo, la ville de l’imprimerie à l’ère Meiji : l’essor et le déclin de l’édition », catalogue de l’exposition *Tokyo, la ville de l’imprimerie et le Japon moderne*, Tokyo, Insatsu hakubutsukan, 2012

**Profil**

Professeur à l’université Nitobe bunka. Né en 1950, master de lettres à l’université Kokugakuin. Prix du ministre de la Culture en 2010 pour l’*Histoire de la gravure à l’époque de Meiji* (2009).

**Les périodiques *Marumaru chinbun*et *Tôbaé* et leurs illustrateurs Kobayashi Kiyochika et Georges Bigot**

**SHIMIZU Isao　(**Société d’histoire des relations nippo-françaises**)**

Dans les années 1880 se développe au Japon le Mouvement pour les droits et la liberté du peuple et deux journaux satiriques y apportent leur soutien en publiant leurs opinions à travers des illustrations qui s’attaquant aux problèmes de la société : l’un est le *Marumaru chinbun*, journal de Tokyo, et l’autre le *Tôbaé* de Yokohama. Dans le premier, ce fut Kobayashi Kiyochika, artiste du genre *ukiyo-e* et, dans le second, le peintre français Georges Bigot qui se chargèrent de réaliser les dessins satiriques. Bigot publia aussi des dessins dans le *Marumaru chinbun* à l’époque où Kiyochika déployait son activité. Les deux artistes ont entretenu des relations amicales et semblent avoir parfait ensemble leur technique quant à l’élaboration des images satiriques.

 Le Japon ne connaissait jusqu’alors pratiquement pas la lithographie satirique. L’histoire de l’illustration satirique japonaise moderne commence avec les gravures sur cuivre du *Marumaru Chinbun*. D’autre part, le XIXe siècle fut l’âge d’or des illustrations satiriques en France. Nombre de chefs-d’œuvre furent conçus à l’aide de la technique de la lithographie et de la gravure sur bois. Bigot a visiblement importé ces techniques au Japon, pour les transmettre à Kobayashi Kiyochika.

**Bibliographie** (publications de Shimizu Isao, en japonais)

*Les mangas satiriques de Kobayashi Kiyochika*, Iwasaki bijutsu sha, 1982

*Le manga moderne 2 : le manga à l’ère du Mouvement pour les droits et la liberté du peuple*, Chikuma shobô, 1986 (en collaboration avec Maeda Ai)

*Les dessins de Bigot*, Iwanami bunko, 1986

*Le Japon à l’ère Meiji vu par Bigot*, Kodansha gakujutsu bunko, 2006

*Les 150 ans de Bigot*, Rinsen shoten, 2011

« Les personnages de *Tôbaé*», *Furansu-gaku kenkyû*, n° 39, Société d’histoire des relations nippo-françaises, 2013

**Profil**

Président de la Société d’histoire des relations nippo-françaises. Ancien professeur à l’université Teikyô Heisei. Il est aujourd’hui conseiller au Musée International du Manga de Kyôto et directeur de la revue *Fûshiga kenkyû* (Recherches sur les illustrations satiriques). Il poursuit ses recherches sur les mangas, l’illustration satirique et Georges Bigot.

Né en 1939 à Tokyo. Ses parents géraient une maison d’édition qui publiait des revues de mangas et il s’intéressa tôt aux mangas et tenta lui-même d’en dessiner. Son intérêt pour l’histoire du manga apparut vers la trentaine et il commença à rassembler des archives sur ce sujet. A partir de la quarantaine, il commença à publier des livres sur les mangas.

**Le livre imprimé sur papier crêpe et l’éditeur Hasegawa Takejirô : la publication à la fin du XIXe siècle au Japon des ouvrages en langue occidentale illustrés**

**OTSUKA Nanae (**Bibliothèque nationale de la Diète**)**

Les *chirimen-bon* sont des livres japonais illustrés de gravures en couleurs, imprimés sur du papier crêpe (ou crépon), dont le nom provient de leur ressemblance avec le crêpe de soie. Le papier crêpe fut fabriqué dès l’époque d’Edo et il servit à réaliser des estampes, des papiers imprimés *chiyogami* ou des ornements pour les cheveux. Mais les *chirimen-bon* ne sont apparus qu’au milieu de l’ère Meiji, après l’importation des livres occidentaux, grâce à l’invention de Hasegawa Takejirô (1853-1938), qui commença à publier à cette époque.

Quand la maison d’édition de Hasegawa, Kôbunsha, commença à publier *Les contes du vieux Japon* sur papier crêpe en 1885, des versions en anglais, en allemand et en français existaient déjà. Cette collection parut finalement en 9 langues. Les versions anglaises furent traduites par Basil Hall Chamberlain, James Curtis Hepburn et Lafcadio Hearn, et les versions françaises par le diplomate Joseph Dautremer et Jules Adam. Les illustrations furent réalisées par des artistes japonais comme Kobayashi Eitaku, Suzuki Kason et Arai Yoshimune.

Kobayashi lança la vente de ses ouvrages au Japon, mais il les exporta aussi à l’étranger, par le biais de la maison d’édition Kelly & Wash de Yokohama, dont le siège se trouvait à Shanghai. C’est la première fois qu’une maison d’édition japonaise collaborait avec une maison étrangère. Par la suite, Hasegawa continua de publier en collaboration avec des maisons d’éditions de différents pays, et il présenta même ses livres à l’Exposition universelle de Paris en 1900 et reçu un prix. Les livres en papier crêpe de Hasegawa trouvèrent faveur auprès du public occidental entre 1880 et 1920 et exercèrent une influence sur le monde de l’édition. Notons par exemple les *chirimen-bon* illustrés par Kawanabe Kyôsui à la demande du collectionneur français Pierre Barboutau qui résida au Japon, ou les *Choix de fables* (1894), qui furent publiés pour les amateurs français.

**Bibliographie**

Ishizawa Sayoko, *Tout sur les chirimen-bon*, Tokyo, Miyai shoten, 2004

Takayama Aki, *Pierre Barboutau : un orientaliste méconnu*, Tokyo, Presses universitaires de Keio, 2008

Frederic A. Sharf, *Takejiro Hasegawa : Meiji Japan’s preeminent publisher of wood-block-illustrated crepe-paper books*, Salem, Peabody Essex Museum, 1994

**Profil**

Bibliothécaire en chef de la section des acquisitions et de la préservation du matériel à la bibliothèque nationale de la Diète, chargée de cours à la faculté des lettres de l’université Tôyô. Diplômée de fin d’études de deuxième cycle de l’université Nihon dans la section des études sociales et culturelles. Sa spécialité est l’étude comparative des cultures. Essais concernant Hasegawa Takejirô :

Otsuka Nanae, « Terakoya : les publications de Hasegawa Takejirô qui ont répandu l’image du « Japon » dans le monde », *Kokuritsu kokkai toshokan geppô*, n° 604-605, Tokyo, juillet-août 2011, p. 4-17

(<http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_3050795_po_geppo1108.pdf?contentNo=1>)

Otsuka Nanae, « L’impact du livre xylographique illustré *Terakoya* présenté à l’Exposition universelle de Paris en 1900 », *Nihon daigaku daigakuin sôgô shakai jôhô kenkyûka kiyô*, n° 14, Tokyo, 2013, p. 13-19 ( <http://atlantic2.gssc.nihon-u.ac.jp/kiyou/pdf14/14-013-019-Otsuka.pdf> )

**Autour du travail de Foujita : la fusion entre les cultures éditoriales françaises et japonaises**

**HAYASHI Yoko (**Kyoto University of Art & Design**)**

Le peintre Foujita Tsuguharu (1886-1968) débarque pour la première fois en France en août 1913. Il ne remettra les pieds au Japon qu’à l’automne 1929. Alors que ses oeuvres, dont le « grand fond blanc » est la principale caractéristique, trouvent la faveur auprès du public des salons et sur le marché de l’art dans les années 1920, il prend en même temps part au travail d’illustration de plus d’une trentaine de livres. Ce sont par leur style des ouvrages occidentaux. Or, la publication des livres dont le thème porte sur le Japon s’étant multipliée dans les années 1920, Foujita accumule les offres d’illustration de ces ouvrages. La première occasion se présente avec *Légendes japonaises*, publié en 1923. Cet ouvrage, dont une version traduite existait déjà en français et en d’autres langues occidentales, regroupe plusieurs contes. Foujita illustre entre autre trois ouvrages de Paul Claudel, écrits pendant son séjour au Japon en tant qu’ambassadeur de France (dont *Connaissance de l’Est*, 1925, et *L’Oiseau noir dans le soleil levant*, 1927), les romans japonistes de Pierre Loti et de Thomas Raucat, des brochures de tourisme, ainsi que des traductions. La forme de ces livres suit fidèlement le modèle des livres illustrés européens, et Foujita y introduits des dessins représentant des scènes de vie japonaises au fil du texte. Ils consistent en des gravures sur bois ou sur cuivre, ou en des impressions au pochoir, en tirage limité.

Alors même qu’une dizaine d’années s’étaient d’ors et déjà écoulées depuis son arrivée en France, Foujita a pu dessiner des images du Japon, grâce à l’accumulation importante de livres illustrés de l’époque d’Edo et de Meiji depuis la seconde moitié du XIXe siècle à Paris, cette « ville du japonisme », livres sans lesquels il n’aurait pu poursuivre son travail. Dans cet exposé, nous examinerons par le biais des réseaux de l’auteur, des éditeurs, des artisans imprimeurs, et des bibliophiles, l’arrière-plan des œuvres que Foujita a pu réaliser en unifiant les cultures éditoriales franco-japonaises, dans le Paris de l’entre-deux-guerres.

**Bibliographie**

Yôko Hayashi, *Ouvrir les oeuvres de Foujita*, Aichi, Presses universitaires de Nagoya, 2008

Yôko Hayashi, *Léonard Foujita et ses livres illustrés,* Tokyo, Shûeisha, 2011

Catalogue d'exposition, *Le monde des livres illustrés par Léonard Foujita et les artistes de l'Ecole de Paris*, Hokkaidô, Musée d'art moderne, 2012

**Profil**

Actuellement professeur associée à la Kyoto University of Art & Design. Sa spécialité est l’histoire de l’art moderne, de la critique d’art et l’histoire des échanges culturels franco-japonais. Diplômée de l’université de Tokyo et docteur es lettres de l’université Paris I. Ancienne conservatrice au Musée d’art moderne de Tokyo. A rédigé plusieurs ouvrages sur Foujita. Prix Suntory de la littérature et des arts et Prix Shibusawa-Claudel de la Maison franco-japonaises et autres pour *Ouvrir les oeuvres de Foujita* (Presses universitaires de Nagoya, 2008).

**Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) : peintre, graveur et éditeur**

**MASE Yukie**

En 1941, Jean Giraudoux publie *Combat avec l’image*, avec une illustration de Foujita, « Femme endormie », alors que le peintre a quitté la France en 1940. Auteur et illustrateur, texte et image, France « des années folles » et France occupée : en associant des éléments différents, cette oeuvre joue un rôle charnière et concentre toute l’esthétique de l’édition du producteur de ce livre, Jean-Gabriel Daragnès.

Daragnès intègre tout d’abord le monde du livre illustré en tant que graveur. Au lieu d’évoquer une interprétation du texte parmi d’autres, ses oeuvres les mettent en relief et font preuve d’une lecture en profondeur, ainsi que de sa grande capacité technique. Doté de technique, d’esprit d’organisation et homme d’action, Daragnès produira dans son atelier à Montmartre des « oeuvres » en tant qu’éditeur, c’est-à-dire des livres illustrés, à la manière d’un réalisateur qui met au point une oeuvre théâtrale.

Dans cet exposé, nous montrerons comment, en s’occupant de l’édition des livres illustrés en tant que graveur et directeur d’art, Daragnès a su faire preuve de souplesse en se situant à l’intersection des relations humaines, qui ne se limitent pas au monde littéraire, mais s’étendent aussi au milieu des artistes, de l’édition et des cercles de bibliophiles. Nous examinerons cela à travers la relation entre texte et image dans ses oeuvres principales (*Poil de Carotte* de Jules Renard, *Le Grand Meaulnes* d’Alain Fournier, *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux, etc.). En se libérant des idées toutes faites, Daragnès remit en question les techniques et les mises en page existantes, ainsi que les interprétations du texte, ce qui permit le renouveau des livres illustrés. Il fut tout à la fois un artiste-éditeur et la personne-clé rendant possible toutes sortes de rencontres.

**Bibliographie**

Mase Yukie*, Formes narratives dans la dramaturgie de Jean Giraudoux*, Presses universitaires de Waseda, 2010

Mase Yukie, « Sur la « rencontre » méconnue de Foujita et de Giraudoux », *Hikaku bungaku nenshi (Revue de littérature comparée)*, Section de recherches sur les littératures comparées de l’université de Waseda, 2011

Musée de Sens, *Jean-Gabriel Daragnès 1886-1950 : un artiste du livre à Montmartre*, Editions du Linteau, 2007

**Profil**

Professeure associée à l’université Miyagi Gakuin. Spécialisée en histoire du théâtre français de l’entre-deux-guerres et en FLE. Diplômée de la faculté des lettres de l’université Waseda et du 3e cycle de l’université de Lyon II. Assistante au musée du théâtre Tsubouchi Shôyô de l’université Waseda, puis lectrice de la section théâtre et audiovisuel de la même université, avant d’occuper la présente position. A publié notamment *Formes narratives dans la dramaturgie de Jean Giraudoux* (Presses universitaires de Waseda, 2010) et un article, sur « L’influence de Jean Giraudoux sur Terayama Shûji : essai sur le scénario pour la radio, la grande tenue de cérémonie (Daireifuku) »*, Nihon engekikai Engekigaku ronshû kiyô* (*Revue essais sur le théâtre de la société japonaise de théâtre*), n° 54, 2012.