

# L'histoire de l'art au Japon et son avenir

**Shigetoshi Osano**

DANS **DIOGÈNE** 2010/1-2 n° 229-230 , PAGES 174 À 196

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0419-1633

ISBN 9782130580010

DOI 10.3917/dio.229.0174

Date de mise en ligne : 18/05/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-diogene-2010-1-page-174?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# L'HISTOIRE DE L'ART AU JAPON ET SON AVENIR

par

SHIGETOSHI OSANO

L'Occhio si dice ch'è la prima porta  
Per la quale lo Intelletto intende e gusta  
La Seconda è lo Audire con voce scorta  
Che fa la nostra mente essere robusta.

(Feo Belcari,

*Rappresentazione di Abramo e Isacco*, 1449.)

C'est avec ces quelques lignes que Michael Baxandall conclut l'un de ses ouvrages les plus remarquables, *L'Œil du Quattrocento* (1985). Baxandall y défend l'idée que les formes et styles picturaux du quinzième siècle italien répondaient à l'expérience sociale de leur époque. Il y suggère parallèlement que l'interprétation de ces formes et styles picturaux pourrait en conséquence nous permettre de mieux comprendre les sociétés les ayant produits. De la sorte, nous pourrions envisager l'idée que les Italiens de la période auraient partagé des styles cognitifs similaires. C'est pourquoi il propose le concept de « l'œil de l'époque » sur lequel nous reviendrons.

En 1509, le mathématicien Luca Pacioli, dont Léonard de Vinci fut l'ami et l'élève, publia sa théorie de l'art intitulée *Divina Proportione*, qu'accompagnaient des illustrations de Léonard. Il y écrit : « les sages en concluent que l'œil est le plus noble de tous les organes des sens<sup>1</sup> » ajoutant incidemment « c'est pourquoi n'ont pas tort ceux qui affirment que l'œil est la première porte par laquelle l'intellect apprend et goûte<sup>2</sup> » (Pacioli 1509: I.2 : 1v) – des mots qui renvoient ouvertement à la pièce de Belcari. Pacioli poursuit en s'en prenant au programme éducatif traditionnel, le *quadrivium* formé par l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Il soutient que « soit la musique devrait en être exclue, car elle est subordonnée aux trois autres, soit la perspective, c'est-à-dire la peinture, devrait y être incluse, et ce pour plusieurs raisons. » Et il ajoute : « S'il est dit que la musique comble l'oreille, l'un des sens naturels, la perspective comble l'œil qui est plus louable, car il est

---

1. *E de li nostri sensi per li savii el vedere più nobile se conclude.*

2. *Onde non inmeritamente ancor da vulgari sia ditto l'occhio esser la prima porta per la qual lo intelletto intende e gusta.*

la première porte ouverte à l'intellect » (Pacioli 1509 : I.3 : 3r). Barasch (2000 : 135), à qui l'on doit une traduction partielle de ce passage, décréta que, à en juger par le contexte, cette phrase aurait pu être écrite par Léonard : or il est vrai que l'on trouve un passage similaire dans le *Traité de la peinture* de ce dernier (voir Kemp 1995 : 51-52 et Vinci 1803 : I, 25). Pour Léonard dans tous les cas, l'œil serait le dernier organe à être trompé : « l'occhio meno s'inganna » (Vinci 1803 : I, 25). Du point de vue de la théorie de l'art, la primauté de l'œil affirmée par ces théoriciens et artistes au détriment des autres sens, que l'on retrouve dans le traité *Della pittura* d'Alberti comme dans l'*Éloge de l'œil* de Léonard, reflétait clairement un désir de reconnaissance sociale de la part des artisans et artistes de la Renaissance. La plupart des artistes italiens des quinzième et seizième siècles attachaient en tout cas une grande importance à leur propre expérience visuelle du quotidien. Jusqu'à un certain point, cela était vrai également des gens du commun de l'époque, comme Baxandall a tenté de le montrer. Comme le dit le proverbe « voir, c'est croire » ou encore « Mieux vaut voir une fois que d'entendre cent fois<sup>3</sup>. » En conséquence, je définirai la Renaissance italienne comme une période de règne inégalé de l'œil.

Cette période a produit nombre de traités sur l'art similaires à ceux mentionnés ci-dessus, ainsi que des textes d'obédience historiographique, en commençant par les *Commentarii* autobiographiques de Lorenzo Ghiberti (laissés inachevés à sa mort, vers 1455) et les *Vies des plus grands peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari (initialement publié en 1550, et revu et augmenté en 1568). À la même époque, une sorte de critique d'art commença, elle aussi, à émerger, comme en témoigne la parution du premier volume des *Lettres* de L'Arétin en 1538. Durant le règne des grands-ducs de Toscane au seizième siècle, Florence assista à l'inauguration des deux premières institutions artistiques d'importance dans le monde : l'Académie du dessin, en 1563, et la Galerie du grand-duc François 1<sup>er</sup> de Médicis, ouverte au public au deuxième étage du Palais des Offices en 1581. Ces institutions, en sus des *Vies* de Vasari, contribuèrent fortement à la promotion de la culture artistique de Florence et d'autres villes-États italiennes, à tel point que l'Italie resta désormais le centre artistique le plus prolifique et le plus foisonnant d'Europe. Ces institutions furent en outre essentielles à l'instauration de l'histoire de l'art.

Compte tenu de ces circonstances, il ne fait aucun doute que l'histoire de l'art moderne est ancrée dans l'Italie du seizième siècle. Par la suite, au fil du temps, l'intérêt critique et historiographique envers l'art ne cessa de croître. L'on peut affirmer sans exagérer que, à l'instar des artistes créateurs d'œuvres d'art, ceux

---

3. Traduction littérale d'un proverbe chinois.

qui se sont consacrés à l'étude de l'art se sont principalement reposés sur l'œil, c'est-à-dire sur leurs propres expériences visuelles. Il s'agit là d'un point de référence fondamental pour la discussion qui va suivre.

### *L'histoire de l'art en tant que discipline*

Il a été montré de manière convaincante que l'histoire de l'art en tant que discipline académique fit ses débuts en Allemagne, plus précisément à l'université de Göttingen en 1799. En 1966, Udo Kultermann, un critique d'art allemand, publia son remarquable *Geschichte der Kunstgeschichte*, une histoire de l'histoire de l'art de Giorgio Vasari à Ernst Gombrich qui n'avait pas de précédent à l'époque et reste encore une référence aujourd'hui.

Comme l'a judicieusement discerné André Chastel (1987 : 10), l'histoire de l'art, qui, en tant que discipline, était à son apogée dans les années 1910 avec le formalisme d'Alois Riegl et Heinrich Wölfflin, connut une régression dans les années qui suivirent pour se retrouver dans un état affligeant dans les années 1980. Mais, comme Chastel, je garde l'espoir que cet état ne soit pas devenu chronique. Il fut très probablement provoqué en partie par l'affirmation du modèle dit « linguistique » dans les sciences humaines et par l'entrée des disciplines linguistiques dans le domaine de l'histoire de l'art, un phénomène qui a investi les recherches universitaires dans les années 1960. On compte au nombre des principales méthodologies de l'histoire de l'art fondées sur le langage : l'iconographie et iconologie, l'histoire sociale ou marxiste de l'art, le féminisme, la psychanalyse ou approche psychanalytique de l'art, la sémiotique, le structuralisme et ainsi de suite (voir Belling *et al.* 1985 ; Hatt et Klonk 2006 : 95 s.).

L'on doit également ce déferlement d'approches au fait qu'au cours des dernières années les historiens d'art ont élargi le champ des phénomènes visuels auxquels ils s'intéressent, ajoutant aux beaux-arts, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture et les arts mineurs, tout un ensemble de nouveaux médias parmi lesquels les affiches publicitaires, les bandes dessinées, les dessins animés, la télévision, les jeux sur ordinateur... Une telle expansion du domaine traditionnel de l'histoire de l'art est en partie motivée par l'opinion que les méthodologies traditionnelles employées par cette discipline, y compris celles fondées sur le langage, peuvent accommoder, sans grosse difficulté, un plus large éventail d'objets d'étude. Mais cet élargissement s'explique également par la prolifération des travaux sur la culture « visuelle. » Ainsi, certains historiens de la culture, tels que Peter Burke et Carlo Ginzburg, ont très naturellement influencé la pratique de l'histoire de l'art (voir Ginzburg 1994, 1996 ; Burke 2001).

Avant d'aller plus loin, je prendrai la liberté de définir dans mes propres termes l'œuvre d'art, cet objet auquel les historiens de l'art consacrent l'essentiel de leur travail. Une œuvre d'art se définit d'abord par ses formes, ses contours et ses couleurs. D'aucuns prétendent qu'elle n'a de sens qu'à condition d'être regardée. J'affirme néanmoins qu'une œuvre d'art possède une signification intrinsèque, voire, dans certains cas, plusieurs sens intrinsèques. Ceci me semble être le cas même s'il nous est objectivement impossible de pénétrer le(s) sens de l'œuvre faute d'avoir préalablement regardé et décodé (ou interprété) l'œuvre d'art à partir de son apparence visuelle et de son contexte historique. Les toiles des grands maîtres de la peinture nous permettront d'illustrer nos propos.

Avant qu'un tableau de maître ne soit admis dans la pratique de l'histoire de l'art, il doit être identifié ; il fait l'objet d'une enquête permettant d'identifier ses origines historique et géographique, sa paternité ou son authenticité (afin de le distinguer d'une copie ou d'un faux). Sous l'action de figures comme Giovanni Morelli et Bernard Berenson, le *connoisseurship* émergea au dix-neuvième siècle, à peu près à la même époque où l'histoire de l'art était instaurée en tant que discipline académique dans les universités occidentales. À mes yeux, la pratique du *connoisseurship* demeure la base essentielle et indispensable de toute formation en histoire de l'art. Les méthodes traditionnelles à partir desquelles il a été défini, celles qui accordent la primauté à l'œil, ont connu des développements visant à permettre un examen visuel plus rigoureux de l'œuvre d'art. Un tel examen peut s'appliquer autant à des œuvres récemment réapparues sur le marché de l'art qu'à des toiles qui ont été mal identifiées et mal classifiées dans le passé. Grâce aux nouveaux moyens techniques et scientifiques d'analyse, telles que la dendrochronologie, la photographie aux rayons X, la réflectographie infrarouge et les analyses chimiques et spectrales, ce mode d'analyse continue à fournir des informations toujours plus utiles sur les différents tableaux. En dépit de ces contributions, le *connoisseurship* est néanmoins en déclin, sauf là où l'on continue à recueillir et classifier ces informations cruciales à l'histoire de l'art. En un sens, ce déclin résulte de la domination des méthodes fondées sur le langage dans le champ de l'histoire de l'art, étant donné que l'iconographie, la psychanalyse et d'autres approches de plus en plus dominantes, tels que la critique féministe ou marxiste, le structuralisme et la sémiotique, ne nécessitent pas d'accès direct à l'œuvre d'art. L'histoire de l'art ayant toujours été une entreprise pluridisciplinaire, on ne saurait pour autant sous-estimer les contributions que lui ont apportées les idées et théories développées dans d'autres disciplines, en particulier dans les différents domaines des sciences humaines.

Il n'est donc pas surprenant que la critique historique ou la ré-

évaluation des résultats obtenus par les auteurs mentionnés ci-dessus et par le *connoisseurship* en général aient nourri de virulents débats durant la phase de confusion que traversa l'histoire de l'art (voir Zerner 1978 ; Previtali 1978 ; Anderson 1987 ; Ginzburg 1983 ; Schwartz 1988 ; Ebitz 1988). Il fut alors fait grief aux méthodes démodées du *connoisseurship* de s'appuyer excessivement sur l'œil, l'intuition et l'expérience au détriment des critères intellectuels et documentaires de compréhension du texte. Cette critique visait tout particulièrement l'anhistorisme figuré par la méthode morellienne. Giovanni Morelli avait tendance à pratiquer une sorte de double détachement censé guider l'expert. Tout d'abord, il détachait la forme de l'œuvre d'art de son contenu (en réalité, il ne manifestait qu'un faible intérêt pour le sujet et la signification iconographique de l'œuvre). En second lieu, il se concentrait sur des détails minimes et insignifiants – tels le drapé d'un vêtement, le lobe d'une oreille ou la forme d'une main, détails qui échappent souvent à la conscience de l'artiste – qu'il jugeait plus révélateurs pour l'attribution d'un tableau que des caractères artistiques plus importants, tels que la composition, le style, la palette des couleurs...

Il n'est pas surprenant que le *connoisseurship* ait été rapidement abandonné par les historiens de l'art « révisionnistes », qui examinaient leurs propres hypothèses à l'aune de méthodes empruntées aux disciplines linguistiques. Il est néanmoins indéniable que le *connoisseurship* a promu plusieurs aptitudes fondamentales à l'exercice de l'histoire de l'art : œil exercé, mémoire visuelle, sensibilité à la qualité et capacité à reconstituer le processus de création artistique. Avoir de l'œil, et surtout avoir un bon œil, exige un entraînement constant. La mémoire visuelle permet d'établir des comparaisons mentales, d'aiguiller la perception et de classer l'œuvre d'art. Il devient alors possible d'élaborer la base concrète sur laquelle la structure conceptuelle et la pratique de l'histoire de l'art pourront s'appuyer. Aussi longtemps que nous souhaitons voir l'histoire de l'art différenciée d'autres formes d'histoire, la capacité de saisir la qualité des œuvres restera indispensable pour l'historien de l'art. C'est un point qu'a souligné Richard Offner (1951 : 24) lorsqu'il déclara que « l'histoire de l'art n'est pas une structure verbale, mais une structure physique », même si elle s'exprime à travers le langage. Notons que chaque individu regarde le même tableau d'un œil différent, avec son propre jugement esthétique et son interprétation qualitative. En conséquence, tout comme le sens d'une œuvre d'art varie selon ceux qui l'observent, l'interprétation qui peut en être faite est tout aussi variable. C'est là que, grâce à telle ou telle méthodologie, l'histoire de l'art peut permettre une meilleure compréhension de l'œuvre dans un contexte historique reconstitué par voie savante.

Si l'historien de la culture tentait de regarder et d'interpréter une œuvre d'art qui aurait été préalablement étudiée et analysée par un historien de l'art, il est possible qu'une polémique survienne entre ces deux types d'érudits. Un exemple notoire d'une telle polémique fut l'affaire *Guidoriccio*. La controverse s'éleva sur deux opinions divergentes concernant le « Guido Riccio à Montemassi » peint dans la salle de la Mappemonde du Palais Public de Sienne. Cette controverse fut lancée en 1977 par Gordon Moran, un spécialiste américain en art médiéval, et connut un tournant en 1980, lorsqu'une nouvelle fresque fut découverte plus bas sur le même mur. Les conclusions de Moran furent appuyées par Michael Mallory et continuèrent de faire l'objet des commentaires d'historiens et d'historiens d'art jusqu'à la fin des années 1980 (voir entre autres Moran 1977 ; Moran et Mallory 1981-1982 ; Moran 1981-1982 ; Seidel 1982 ; Bellosi 1982 ; Ragionieri 1985 ; Mallory et Moran 1986 ; Martindal 1986 ; Bellosi 1987 ; Torriti 1988). Mallory et Moran (1986 : 250) déclarèrent que le « Guido Riccio n'est ni une œuvre avérée de 1330, ni de Simone [Martini] ni du Trecento ». Ils parvinrent à cette conclusion en se basant exclusivement sur la révision et la réinterprétation des sources documentaires et en avançant de nouvelles preuves qu'ils venaient de découvrir. Le Congrès international Simone Martini, qui se déroula à Sienne en 1985, devint la scène brûlante de la polémique sur le Guido Riccio. À la conclusion des séances, Ferdinando Bologna fit une déclaration éloquentes et mémorable sur la déclaration de principe à laquelle sont soumis les historiens d'art : « ce ne sont pas les documents qui authentifient les œuvres d'art, mais les œuvres d'art qui authentifient les documents » (Bologna 1988 : 240).

Incidentement, le Japon a connu une controverse similaire concernant la date et la paternité des deux exemplaires les plus célèbres de paravents représentant la ville de Kyōtō, connus sous le nom de *rakuchū rakugai-zu* (洛中洛外図 : littéralement, « Scènes dans et autour de Kyōtō »). Cette polémique prit la forme d'un débat entre l'historien Imatani Akira et le célèbre historien d'art Tsuji Nobuo durant les années 1980. La plupart des historiens d'art japonais estimaient que ces deux paravents avaient été peints dans les années 1560 ou 1570 par Kanō Eitoku, peintre officiel d'Oda Nobunaga. Imatani suggéra néanmoins que les paravents Uesugi reflétaient le plan de la capitale, telle qu'elle se présentait à compter de 1547, réfutant du coup les interprétations qu'avaient tirées les historiens d'art des sources documentaires se rattachant aux paravents. Il affirma qu'il fallait les considérer comme des *shinkei zu* (真景図), des « vues réelles ou exactes » du paysage existant. Tsuji soutenait en revanche que même des *shinkei zu* pouvaient inclure des interprétations imaginaires et fantasques de l'ancien paysage médiéval, soulignant le caractère subjectif des deux œu-

vres et insistant sur l'ouverture d'esprit requise pour interpréter les documents rattachés aux paravents (voir Imatani 1984 ; Tsuji 1986 ; Imatani 1988).

La déclaration de Bologna sur l'authentification prône l'apprentissage du regard. Elle suggère que les étudiants en histoire de l'art devraient commencer par observer attentivement les œuvres d'art, de manière à développer leur œil, leur mémoire visuelle et cultiver leur sens de la qualité. Inutile de dire que les artistes et créateurs ne partent jamais du néant. Cette considération élémentaire permet aux étudiants en histoire de l'art et en *connoisseurship* d'acquérir une connaissance croissante de chaque œuvre, non seulement par le biais de comparaisons morphologiques et stylistiques avec d'autres œuvres connues, mais aussi en s'efforçant d'insérer ces œuvres dans le contexte géographique et/ou historique au sein duquel il est probable qu'elles aient été créées.

Bien entendu, l'aptitude à juger de la qualité d'une œuvre d'art n'est pas la prérogative de la seule histoire de l'art. Le discernement et l'interprétation qualitative sont également cruciaux pour la philosophie de l'esthétique. Les différences entre ces deux disciplines ne sont néanmoins pas négligeables. Si la première a pour objectif d'inclure les résultats d'un tel discernement dans un contexte historique ou géographique donné, la seconde, qui s'intéresse davantage aux spécificités universelles de la perception du beau et à l'histoire du goût, tend à utiliser cette faculté sur un mode plus conceptuel ou anhistorique.

En un mot, l'histoire de l'art est tout simplement une discipline humaniste qui, en commençant par l'observation minutieuse et attentive d'une œuvre d'art ou d'un objet visuel particulier, s'applique à dresser la carte historique et géographique, et si possible mondiale, de l'art. Il n'est pour autant pas certain que l'on puisse parvenir à dresser la carte complète de l'art à l'échelle globale, sur laquelle nous serions en mesure de nous pencher abstraction faite de tout préjugé d'ordre historique ou géographique. C'est un fait que la méthode adoptée par tel ou tel historien de l'art dépend des motifs qui le poussent à s'intéresser à telle ou telle œuvre et des interrogations auxquelles il va la soumettre. Il est inévitable qu'il ait recours à des méthodologies variant selon ses objectifs. Aucune méthode ne pouvant assurer l'interprétation exhaustive d'une œuvre d'art, la création d'une carte mondiale de l'art semble vouée à l'impossible.

À partir des années 1980, c'est-à-dire durant la phase de confusion qui a affligé l'histoire de l'art, une tendance bipolaire s'y est manifestée. On constata d'un côté l'émergence chez les savants d'une préoccupation que l'on pourrait appeler « études globales de l'art » (*world art studies*) ou « histoire globale de l'art » (*world art*

*history*) ; de l'autre, on vit apparaître une pratique à vocation régionale, une forme traditionnelle d'histoire de l'art se réclamant des méthodologies d'analyse, d'interprétation et de narration propres à l'histoire de l'art occidental. Cette seconde tendance a été de plus en plus marquée par l'adoption, au niveau local, de termes techniques, conceptions et procédés historiographiques « autochtones. » Mais, malgré la prolifération des thèmes auxquels se consacrent les historiens de l'art aujourd'hui, l'iconographie reste une approche incontournable du travail savant.

James Elkins a récemment tenté de formuler cinq arguments favorables et cinq arguments opposés à l'idée que l'histoire de l'art constitue, ou puisse constituer, une initiative unitaire et cohérente à l'échelle mondiale. Il exposa ces arguments lors de la présentation d'un colloque d'art intitulé *Is Art History Global ?*, qui se déroula sous forme d'une table ronde informelle à l'University College de Cork (Elkins 2007 : 3-23). Il conclut son intervention en soutenant que les cinq arguments favorables à la notion d'une histoire de l'art à l'échelle mondiale l'emportaient sur les arguments adverses et que l'histoire de l'art était effectivement en passe de devenir une entreprise globale. Je ne voudrais en aucun cas démentir cette perspective. Pourtant, Elkins souligne avec justesse qu'il n'existe pas de tradition non occidentale de l'histoire de l'art, si l'on entend par cela une tradition qui s'appuierait sur ses propres argumentations et stratégies interprétatives.

Il importe de reconnaître qu'une histoire de l'art à vocation globale comme à vocation régionale comporte, dans les deux cas, un certain nombre de limitations pour la recherche savante. Tant que l'histoire de l'art est introduite comme discipline académique dans un pays ou une région comme l'Australie ou l'Asie de l'est, même une approche régionale ne pourra fonctionner correctement sans avoir recours à des méthodologies occidentales telles que l'analyse formelle, l'iconographie et la périodisation. Parallèlement, comme l'a souligné Elkins, une approche globale court le risque de dissoudre l'histoire de l'art dans des « études visuelles » ou des recherches sur les cultures visuelles comme celles que l'on a évoquées plus haut. Le soutien que les gouvernements accordent à cette approche à l'échelle nationale comme régionale risque de mettre à mal l'histoire de l'art comme discipline académique indépendante.

Il ne fait guère de doute aujourd'hui, comme le répète Elkins (2007), que l'histoire de l'art est tributaire des schémas conceptuels occidentaux. Elkins fait mention d'un certain nombre d'efforts récents visant à contester « l'occidentalité » de l'histoire de l'art à partir d'une pluralité de perspectives. Parmi les plus ambitieux, il évoque une publication particulièrement intéressante, *Real Spaces*, le maître ouvrage de David Summers (2003). Elkins estime que ce livre représente l'unique tentative récente d'écrire une histoire

mondiale de l'art sans prendre la chronologie comme principe organisateur de base, tout en introduisant de nouvelles notions ou en reformulant d'anciens concepts susceptibles d'être appliqués à l'art créé où que ce soit dans le monde. C'est un ouvrage qui comporte un haut degré d'abstraction. Il tente d'établir un cadre conceptuel permettant de considérer toutes les traditions culturelles sur un pied d'égalité. Parallèlement, il s'efforce de tenir compte de et de comprendre les oppositions et conflits existant au sein des cultures et entre elles. L'idée principale de Summers consiste à remplacer le concept occidental moderne d'« arts plastiques » par la notion d'« arts spatiaux. » Le concept d'espace est à son tour articulé en espace coordonné, espace métaoptique, espace métrique, espace personnel, espace réel, espace social, espace du spectateur et espace virtuel. Elkins s'interroge sur la pertinence du concept d'espace réel, qui donne son titre à l'ouvrage, pour l'art de la pré-Renaissance et pour l'art non occidental : et il conclut à juste titre que le concept d'espace constitue un point de départ problématique pour une analyse historique de l'art cherchant à jeter un pont entre les cultures occidentales et non occidentales.

Plus problématique encore est l'argument basé sur « l'hypothèse de la relativité linguistique », selon lequel le langage posséderait une structure universelle donnant lieu à une expérience partagée du monde. En réalité, les historiens d'art doivent constamment prêter attention aux langages propres à chaque culture et s'efforcent de comprendre les œuvres d'art au travers de concepts déjà utilisés par leurs créateurs et leurs premiers spectateurs. En dépit de sa nature multilingue, le livre de Summers néglige de manière spectaculaire les langues non occidentales. Cette lacune limite la portée d'un ouvrage par ailleurs ambitieux et qui prétend trouver « le moyen d'aborder autant d'histoires qu'il est permis et autant que possible dans leurs propres termes, afin d'ouvrir la voie à de nouvelles discussions interculturelles » (Summers 2003 : 12).

Une seconde proposition intéressante en faveur d'une étude globale de l'art est celle récemment avancée par John Onians (2007). Il l'a baptisée « neuro-histoire de l'art » (*neuroarthistory*). Onians s'est toujours intéressé aux origines de la création artistique depuis la perspective de la biologie neuronale ou neuroscience. Cet intérêt dérive de sa conviction que la culture ne peut jamais expliquer les raisons pour lesquelles une œuvre d'art a vu le jour, et l'a conduit à défendre l'idée que les origines de l'art puisent manifestement dans la biologie du créateur artistique, et particulièrement dans sa neurobiologie. Onians a été encouragé dans cette voie par les développements récents de la neuroscience, tels que la découverte de différents groupes de neurones et de leurs « champs réceptifs », de la « plasticité neuronale » du cerveau et ainsi de suite. Il a expliqué ailleurs les raisons pour lesquelles l'utilisation des neu-

rosiences pouvait présenter nombre d'avantages pour l'étude de l'art. L'aspect théorique de son argument n'est pas sans intérêt :

L'une de ces raisons tient au fait que si les explications culturelles ne peuvent s'appliquer que culture par culture, les principes de la neuroscience sont applicables à toutes les populations, de la préhistoire à aujourd'hui.

Une autre tient au fait que si les explications culturelles sont en compétition les unes avec les autres, les marxistes avec les freudiennes, les positivistes avec les postmodernes, de sorte que si vous en acceptez une, vous rejetterez probablement les autres, la neuro-histoire de l'art est foncièrement inclusive. Étant donné que toutes les explications culturelles formulent des suppositions quant à la manière dont opère l'esprit humain, la neuroscience est en mesure de les étayer toutes.

La neuro-histoire de l'art ne remplace pas les autres approches ; elle les complète. Il ne faudrait pas non plus penser que la neuro-histoire de l'art cherche à imposer un cadre théorique européen au reste du monde. (Onians 2008.)

Comme le précise Onians lui-même, la position qu'il adopte vis-à-vis de l'histoire de l'art doit beaucoup à son maître, Ernst Gombrich, ainsi qu'à son élève le plus éminent, Michael Baxandall. L'un comme l'autre se sont intéressés à la psychologie de la perception et ont étudié la physiologie de l'œil et de la rétine, comme le montrent *L'Art et l'illusion* et surtout *The Sense of Order* de Gombrich, ainsi que *l'Œil du Quattrocento* de Baxandall. Au moment d'introduire la notion d'un « œil de l'époque », basée sur l'idée que l'appareil neuronal différencie chaque individu, ce dernier explique :

Le cerveau doit interpréter l'information brute sur la lumière et la couleur qu'il reçoit des cônes, et cela à l'aide de capacités innées ou acquises par l'expérience. [...] Mais du fait que chacun de nous a connu une histoire particulière, les savoirs et les capacités interprétatives diffèrent d'un individu à l'autre. Chacun traduit en fait le donné transmis par l'œil avec un équipement différent. (Baxandall 1985 : 47-48).

Cette conviction l'amène à affirmer dans sa préface que « les dispositions visuelles élaborées au cours des expériences de la vie quotidienne dans une société donnée deviennent un élément déterminant du style du peintre » (Baxandall 1985 : 7). Onians s'aventure beaucoup plus profondément au cœur du cerveau, jusqu'aux deux réseaux neuronaux qui associent les réponses sensorielles aux réponses motrices. Il s'intéresse également aux maillons chimiques à l'origine de la plasticité du cortex cérébral.

Cette sorte de déterminisme écologique alimenté par les progrès des neurosciences mérite une sérieuse considération. Les nouvelles découvertes à propos de la plasticité synaptique montrent que l'exposition prolongée à certaines formes de conditionnement visuel

mène à réorganiser les connexions synaptiques et peut déterminer des configurations particulières d'aptitudes visuelles. Il a été démontré que la plasticité du cerveau ne s'arrête pas aux premières phrases de son ontogenèse, mais s'accorde et s'ajuste constamment en réponse aux stimuli visuels et empiriques auxquels il est soumis. Ces recherches suggèrent que notre manière de regarder et interpréter les objets qui nous entourent est déterminée par notre structure neuronale et l'influence à son tour. Cette plasticité synaptique s'accorde avec l'idée de styles cognitifs spécifiques, semblables à ceux qu'engendre « l'œil de l'époque » de Baxandall, que l'on pourrait par la suite associer aux différentes cultures, à certains groupes démographiques, voire à certaines couches sociales.

Indépendamment de ses nombreux mérites, la neuro-histoire de l'art présente pourtant certaines limitations intrinsèques en vue d'une histoire globale de l'art. Non sans ironie, elle court même le risque de subsumer à des catégories abstraites plus larges, tel que l'art occidental, oriental, chinois ou japonais, la présence d'une tradition locale ou d'un « œil de l'époque » rattachés à un contexte historique et géographique particulier. De plus, les neuroscientifiques ont remarqué qu'au niveau de notre inconscient, nous sommes mentalement enclins à voir ce que l'on souhaite voir.

Pour Onians, la neuro-histoire de l'art ne remplace pas les autres approches employées par l'histoire de l'art mais les complète. Lorsqu'il défendit la nature interactive du « dialogue » entre la statue reliquaire et le dévot dans l'occident médiéval, Scott B. Montgomery (2009 : 64, 112-115) cita en exemple la célèbre description de l'animation de la statue de Saint Géraud à Aurillac due à Bernard d'Angers : « Son visage était animé d'une si vivante expression, que ses yeux semblaient fixer ceux qui le considéraient et que le peuple prétendait discerner, à l'éclat de son regard, si la demande était exaucée » (Wagner 2004 : 251). À première vue simple exagération rhétorique, cette description pourrait être crédible si on l'interprétait à la lumière de la neuroscience. Imaginons un dévot du Moyen Âge contemplant la statue reliquaire de saint Géraud ; elle pourrait bien sembler vivante sur l'autel à la lueur des bougies vacillant sur l'or de la relique. Un tel éclairage pourrait faire croire au suppliant qu'il a vu briller les yeux de saint Géraud, renforçant de la sorte sa disposition mentale à voir ce qu'il désirait inconsciemment voir. De tels exemples vont dans le sens de l'argumentation d'Onians lorsqu'il défend l'intérêt de la neuroscience pour une histoire de l'art à l'échelle mondiale.

### *L'histoire de l'art au Japon : passé et présent*

Giacomo Agosti (1996 : 16) a attiré notre attention sur la manière par laquelle l'histoire de l'art fut introduite en Italie, remar-

quant qu'à l'origine cette discipline n'était pas enseignée dans les universités mais dans les Académie des Beaux-Arts. Cette anomalie put être due en partie au fait que, peu de temps après l'unification du pays, il fut jugé urgent par la nation de classifier et de cataloguer le patrimoine artistique particulièrement riche de l'Italie. Un phénomène similaire survint au Japon. Après la restauration Meiji en 1868, le Japon dut inventorier son patrimoine culturel et artistique, éparpillé dans les anciens temples. Cet effort fut entrepris, avec grand enthousiasme, par l'Américain Ernest F. Fenollosa, par Okakura et par d'autres. Fenollosa, que l'université de Tokyo avait invité en 1878, est responsable de l'introduction de l'histoire de l'art moderne au Japon. Outre les cours de sciences politiques, d'économie et de philosophie qu'il dispensait à l'université, c'était également un critique d'art et conférencier très actif, puis, à partir de 1884, l'auteur de livres et de comptes rendus d'exposition qui paraissaient dans des journaux anglophones tel que le *Japan Weekly Mail*.

Le 12 novembre 1898, Fenollosa signa un curieux article intitulé *The present exhibitions of paintings*. Il s'agissait du compte rendu de la première exposition de tableaux organisée par les peintres de l'École des Beaux-Arts (美術院) fondée le mois précédent. Fenollosa y compare les efforts méritoires des peintres de l'École aux deux cents ans de développement de la Renaissance italienne, de Giotto à Michel-Ange. Il conclut son article par une expression d'admiration imprégnée d'historiographie de la Renaissance : « Il [Shimomura Kanzan] s'est indubitablement imposé et se tient maintenant à la tête de la nouvelle école de peinture nippone, comme le jeune Giotto domina naguère toute la peinture italienne... C'est le résultat concret de la prophétie lancée par le regretté Kanō Hogai avant sa mort en 1888 ; car si Hogai fut le Giunta Pisano de son école et [Hashimoto] Gaho son Cimabue, nous avons là, je le répète, notre Giotto » (Fenollosa 1898 : 489). Jamais plus une telle admiration ne fut manifestée dans l'histoire de l'art japonais.

Okakura Kakuzō (plus connu sous le nom de Tenshin), un élève de Fenollosa, fut le premier à enseigner l'histoire de l'art moderne au Japon. De 1890 à 1892, il donna des cours sur l'histoire de l'art occidental comme sur l'histoire de l'art nippon à l'École des Beaux-Arts de Tokyo (connue aujourd'hui sous le nom d'université des Arts et de Musique de Tokyo). C'est à cette date que l'histoire de l'art s'établit comme discipline académique distincte au Japon. Quoique l'histoire de l'art ait été mentionnée dans le premier cours d'esthétique donné par Fenollosa en 1881, la première chaire d'esthétique, incluant l'histoire de l'art, ne fut créée qu'en 1893 à l'université de Tokyo. La chaire d'histoire de l'art proprement dite ne fut créée qu'en 1914. Dès le début, à l'École des Beaux-Arts comme à l'université de Tokyo, l'on enseigna et pratiqua deux for-

mes d'histoire de l'art : l'histoire de l'art japonais ou d'Asie de l'est et l'histoire de l'art occidental. Leurs méthodes et terminologies étaient, et sont toujours, distinctes l'une de l'autre. Quoique ces deux disciplines existent depuis un certain temps et se soient considérablement développées, les échanges interdisciplinaires entre elles comme les études comparatives restent exceptionnelles.

Prenons pour exemple l'introduction de la méthode morellienne du *connoisseurship* au Japon. Sauf erreur de ma part, il en fut fait mention pour la première fois dans un essai intitulé *An urgent artistic business* signé par Okakura dans le numéro 93 de 時事新報 (*Jiji-Shinpō*), le 19 février 1908 :

À l'ouest, pourtant, il y a encore d'autres moyens de pratiquer le *connoisseurship*. Ils essayent par exemple de se faire leur propre jugement, particulièrement en comparant la touche ou le coup de pinceau ou le trait de dessin, c'est-à-dire les formes du nez ou des ongles, que l'on peut reconnaître dans le tableau qui est examiné. Il s'agit d'une nouvelle méthode développée par un certain Morelli. L'on peut aussi étudier une toile à partir des propriétés originelles des pigments et des matériaux utilisés pour la peinture. (Okakura 1979 : 316.)

Iwamura Toru, maître de conférences puis, à partir de 1899, professeur d'histoire de l'art occidental à l'École des Beaux-Arts de Tokyo, était également critique d'art. En juin de la même année (1908) il fit paraître un commentaire explicatif sur la méthodologie de Morelli intitulé « La méthode d'authentification des tableaux anciens de Morelli » (« モレリの古畫鑑定法 ») dans le premier numéro de la revue 光風 (*Kofu* : Iwamura 1913). Il est très vraisemblable qu'un cours donné quelques temps plus tôt par Okakura sur la méthode du *connoisseurship* morellien fût à l'origine de cet explicatif. Iwamura affirma pourtant qu'il était lui-même familier de cette méthode depuis une quinzaine d'années (soit depuis environ 1893) et entreprit d'expliquer en détail la méthode de Morelli. Il est quasiment certain qu'il tira ses connaissances de la lecture de la traduction anglaise de *Della pittura italiana, studii storico critici di Giovanni Morelli*, qui fut publiée à Londres en 1892. Il conservait une copie de cette traduction dans sa bibliothèque et sa citation du terme technique anglais *art morphology* en lieu et place du mot allemand utilisé dans l'original nous prouve qu'il y fit référence<sup>4</sup>.

---

4. L'existence de la traduction anglaise de l'ouvrage de Morelli dans la bibliothèque d'Iwamura – désormais conservée dans le Musée de sculpture Asakura à Yanaka, Tokyo – a récemment été confirmée par Tanabe (2008 : 138). Soulignons qu'Iwamura se passionnait pour l'enthousiasme avec lequel Morelli s'était adonné à ses activités d'identification et de conservation du patrimoine artistique disséminé à travers toute l'Italie après le *Risorgimento*, activité qu'il commenta longuement.

Certains spécialistes japonais ont défendu l'idée que la méthode morellienne pouvait s'appliquer avec succès à l'étude de la peinture japonaise. À partir des années 1930, par exemple, des historiens d'art tels que Tsuchida Kyoson et Doi Tsugiyoshi l'ont utilisée dans le but de différencier et d'individualiser la « manière » de Kanō Sanraku et celle d'Hasegawa Tōhaku, deux peintres célèbres du seizième siècle. Ils ont examiné tout particulièrement la « touche » des branches d'arbre sur les panneaux peints des temples de Daikakuji, Chishaku-in et Myorenji à Kyōtō (Tsuchida 1982 : 143). Ces efforts ne semblent pourtant pas avoir fait d'émules, dans les années qui suivirent, parmi les historiens d'art japonais. Comme le signale Okakura, ce phénomène est dû principalement au fait que des traditions locales hautement développées de *connoisseurship* existaient déjà au Japon, bien avant la transplantation de l'histoire de l'art moderne durant l'ère Meiji.

Une approche originale et plus efficace fut adoptée par Matsuki Hiroshi, qui employa la méthode morellienne pour définir les distinctions entre les authentiques estampes sur bois *ukiyo-e* (浮世絵 : « image du monde flottant ») réalisées par Sharaku et celles faites par son copiste, dont l'identité véritable n'a jamais été révélée. Matsuki, inspiré par la description succincte mais éloquente que faisait Edgar Wind de la méthode morellienne dans *Art et anarchie*, développa son propre système pour identifier la physionomie de l'oreille dans les estampes de Sharaku. Il tenta ainsi de résoudre le mystère entourant la véritable identité de l'artiste (Matsuki 1985 : 130-141). Ce système permettait de constater que les oreilles dépeintes dans les représentations d'acteurs de *kabuki* (歌舞伎) ou de lutteurs de sumo sur les estampes *ukiyo-e* de taille moyenne, réalisées aux alentours du onzième mois de 1794, étaient différentes de celles qui apparaissaient sur des estampes réalisées à d'autres périodes et attribuées avec certitude à Sharaku.

Quoique certains spécialistes en histoire de l'art japonais ou d'Asie de l'est aient adopté, de manière sporadique, le langage savant ou les approches de l'histoire de l'art occidental, ces tentatives n'ont mené à aucune contribution de taille chez les savants japonais. Comme Inaga Shigemi l'a fait remarquer, « une résistance théorique au sophisme inhérent à la tentative de globaliser l'histoire de l'art a été clairement formulée par le pionnier de l'histoire de l'art japonais [c'est-à-dire Okakura Tenshin] au début du XX<sup>e</sup> siècle » (Inaga 2007 : 255<sup>5</sup>).

Je suis particulièrement séduit par une proposition concernant l'histoire comparée de l'art formulée par Jan Bialostocki (1982) lors

---

5. Le panorama très complet qu'a dressé Inaga de l'historiographie et de l'histoire de l'art japonais après la restauration Meiji mérite une lecture attentive.

du 24<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne en 1979. Intitulée « Une histoire comparée de l'art mondial est-elle possible ? », elle nous invite à élaborer une plate-forme de recherche commune en vue de collaborations et d'échanges entre spécialistes de différents pays dans le but de bâtir une histoire globale de l'art. Afin d'y parvenir, Bialostocki propose que nous puissions dans les divers modèles méthodologiques adoptés par les études comparatistes en littérature et en religion.

Je défendrai brièvement l'utilité d'une histoire comparée de l'art. Doit-on la considérer comme une approche de plus ? Dans tous les cas, elle me semble susceptible de réduire l'écart existant entre histoires de l'art à vocation globale et à vocation régionale, en particulier eu égard à l'histoire de l'art japonais.

Jusqu'à récemment, seule une poignée de spécialistes, surtout ceux en histoire de l'art occidental, ont sérieusement plaidé la cause d'une histoire comparée de l'art au Japon. En mars 2003, j'ai organisé une conférence intitulée *Visioni dell'aldilà in Oriente e Occidente: arte et pensiero* qui s'est tenue à la bibliothèque des Offices de Florence (Osano 2003). À la faveur du programme de recherche « Construction des études sur la vie et la mort en relation avec la culture et la valeur de la vie » du 21<sup>e</sup> centre d'excellence de l'école doctorale en sciences humaines et sociales de l'université de Tokyo, cette réunion nous fournissait une excellente occasion de promouvoir la recherche comparée. Inutile de préciser que la mort n'est pas un sujet limité à la biologie ; il s'agit d'un problème culturel dont la nature varie selon l'endroit et l'époque. Or, pour étudier les cultures visuelles orientales et occidentales, il semble judicieux d'adopter des méthodologies bien établies dans les domaines des littératures et des religions comparées.

J'ai donc tenté de comparer les images de l'enfer décrites par Dante et Genshin, un exégète bouddhiste japonais du X<sup>e</sup> siècle (Osano 2003). J'ai essayé en particulier d'établir une comparaison entre les illustrations de l'Enfer de Dante réalisées par Sandro Botticelli et les rouleaux peints (繪卷) faisant partie d'un ensemble appelé « Les Six Royaumes de l'Existence » (六道) et inspiré par les *Principes essentiels pour la renaissance dans la Terre pure* (往生要集) de Genshin. Je me penchais d'abord sur la géographie et la structure des illustrations, avant de poursuivre par l'analyse des différents tourments et de leurs causes respectives. Ce parallèle ne me semblait pas injustifié étant donné que les *Principes* de Genshin, comme l'a remarqué une fois Arthur Waley (1960 : 12), forment un traité « dantesque » qui décrit son sujet à la manière des arts visuels. L'enfer de Dante se présente sous la forme d'un cône renversé compartimenté en neuf larges cercles concentriques, tandis que les enfers de Genshin en contiennent huit, auxquels s'ajoutent des sites mineurs de torture. Les châtements décrits

dans l'enfer de Dante, comme le déclare l'inscription qui figure sur la porte de l'enfer, sont éternels, ce que ne sont pas ceux de Genshin. En Orient comme en Occident, les punitions sont infligées aux damnés selon la loi du *contrappasso* (par analogie ou par contraste). Dante estimait que les péchés dus aux appétences instinctives de l'homme ne méritaient qu'un léger châtement dans les cercles supérieurs de l'enfer, alors que ceux qui avaient pour cause les méfaits des hommes entraînaient des supplices plus terribles dans les cercles plus profonds. Les damnés de Genshin en revanche sont destinés à être diversement punis selon leur incapacité à se libérer eux-mêmes, au cours de leur existence, de tous les attachements terrestres et à atteindre le *nirvāna*.

Je comparais également la cérémonie rituelle du lit de mort (臨終行儀, *rinju gyogi*), minutieusement décrite et recommandée par Genshin, à l'*ars moriendi* occidental. Les rouleaux peints qui forment la *Biographie illustrée du prêtre Hōnen* (法然上人絵伝), classé « Trésor national » (fig. 1) dépeignent un tel rituel, durant lequel le moine Ryuken Risshi est assis en prière sur le point de quitter ce monde pour la Terre Pure occidentale de la Béatitude.



Fig. 1. Scène de la cérémonie du lit de mort pratiquée par le moine Ryuken Risshi. Détail du rouleau peint de la *Biographie illustrée du prêtre Hōnen*, XIV<sup>e</sup> siècle, Temple Chion-in, Kyōto. (Crédit : Musée national de Kyōto.)

Afin d'y être mené par le Buddha Amida, les mains jointes de Ryuken sont en contact avec une effigie d'Amida comportant cinq fils de couleur. L'on peut d'ailleurs découvrir des preuves de cette pratique rituelle dans les traces des cinq fils de couleur trouvés dans les trous des mains jointes d'Amida dans le célèbre paravent *Amida franchissant les monts* (山越阿弥陀図, fig. 2).

On peut également comparer l'art occidental et l'art d'Asie de l'est en termes de leurs lexiques descriptifs, de leurs catégories esthétiques et de leurs critères de jugement esthétique. J'aimerais

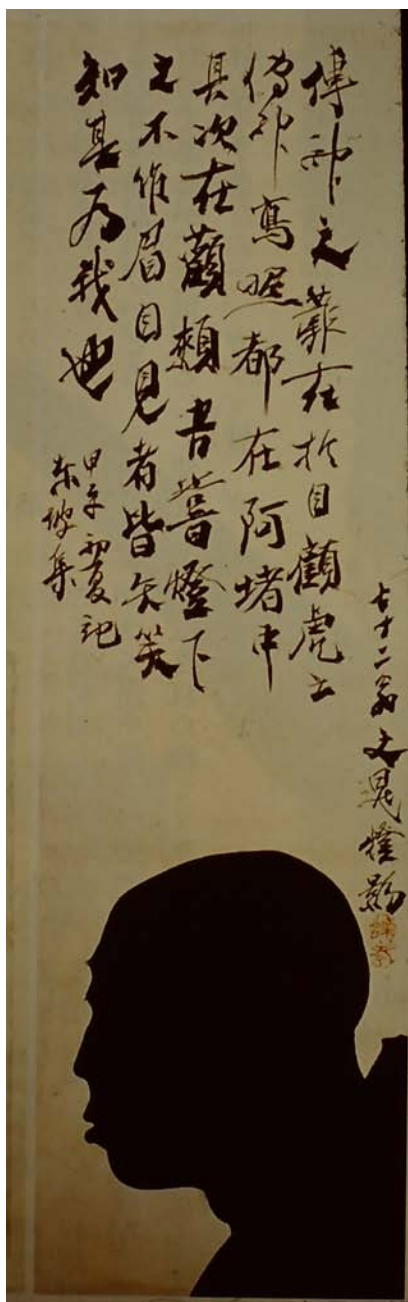
mentionner ici la manière dont ces deux traditions représentent l'ombre. Le mot japonais 影 (*kage* : ombre) ne dénotait pas seulement l'âme ou l'esprit du défunt, comme ce fut le cas *ab antiquo* dans *Le Dit du Genji* (源氏物語, en particulier les livres 34 – 若菜 (上) : *Wakana*, 1 – et 49 – 宿木 : *Yadorigi*), mais se référait également à la figure de la personne absente, présente à l'esprit de ceux qui se languissaient d'elle. De telles significations nous font aussitôt penser à la similitude du portrait-souvenir. Le mot 遺影 (*i'ei*), un dérivé de 影, signifie « ombre laissée pour la postérité » et indique en même temps le portrait en mémoire du disparu.



Fig. 2. *Amida franchissant les monts*, paravent du XIV<sup>e</sup> siècle, Konkai-Komyo-ji, Kyōto. (Crédit : Musée national de Kyōto).

Comme le rapporte Pline, Butadès, un potier sicyonien, fut le premier à confectionner un buste de terre cuite en retraçant les contours de l'ombre projetée sur un mur par la silhouette d'un jeune homme dont sa fille était éprise (Pline, *Hist. Nat.* XXXV, 43). Une histoire similaire est rapportée en 1685 par Kurokawa Doyu dans

son journal (日次記事, *Hinami kiji*). Selon Kurokawa, quand mourut le célèbre moine zen Gensan Daishi, ses disciples demandèrent au peintre Awataguchi Ryuko d'en faire le portrait. Cette nuit-là, le défunt lui apparut en rêve. Au réveil, il trouva l'ombre du moine laissée sur un *shōji* (障子), une porte coulissante en papier, et en



traça les contours pour réaliser le portrait. À partir du début du dix-neuvième siècle, certains portraits étaient réalisés d'après les contours d'une ombre humaine. Ils étaient peut-être destinés à servir de portrait-souvenir comme l'autoportrait d'une ombre réalisé par Tani Bunchō en 1834 (fig. 3). En termes d'effet artistique, ces images sont similaires à celles réalisées pour Johann Kaspar Lavater, mais leurs finalités sont foncièrement différentes. Il était rare que l'on représentât l'ombre projetée par une silhouette humaine ou un objet dans les tableaux japonais, à l'exception de certains cas délibérément exagérés et impressionnants. Pourtant, un genre pictural connu sous le nom de « tableaux d'ombres » (影絵) dans lesquels une silhouette ou motif était représenté sur des *shōji* ou en filigrane de portes coulissantes, était populaire auprès des artistes, à commencer par le mouvement 浮世絵 (*ukiyo-e*), en tant qu'expression de cet esprit jubilatoire qui caractérise l'art japonais (Tsuji 1986).

Fig. 3. Tani Bunchō,  
*Autoportrait d'une ombre*, 1834.  
Collection privée.

La représentation de silhouettes évanescentes sur des portes coulissantes en papier n'était qu'une suggestion de l'image, conformément à une deuxième caractéristique de la peinture traditionnelle japonaise.



Fig. 4. À qui sont ces manches ? Paravent gauche. Deux paravents. XVII<sup>e</sup> siècle (?), Musée d'art de Suntory, Tōkyō (Crédit : Musée d'art de Suntory).

On trouve une forme de suggestivité plus typique dans un genre de tableaux connus sous le nom de *tagasode byōbu* (誰が袖屏風 : À qui sont ces manches ?). Il s'agissait de paravents dépliant représentant uniquement des vêtements (小袖, *kosode*, ou 袴, *hakama*) posés sur un portant à kimonos ou sur un paravent, en l'absence de toute présence humaine (fig. 4). Inspirés par les contes (物語, *monogatari*) et poèmes (和歌, *waka*) traditionnels japonais tels que *Le Dit de Genji*, ces œuvres pouvaient fournir un moyen pictural de se souvenir de l'absent ou du défunt grâce à la contemplation des *kosode* qu'il avait coutume de porter. À cet égard, les *tagasode byōbu* rappellent certaines célèbres natures mortes de Van Gogh, tels que *Les Souliers* ou *Vieux souliers aux lacets* (fig. 5). Récusant l'interprétation purement philosophico-esthétique qu'en fit Heidegger, Meyer Schapiro réussit à démontrer à partir d'un point de vue sémiotique que pour Van Gogh les souliers dépeints sur ce tableau représentaient une part de sa propre existence, « une part de lui-même » (selon les termes de *La Faim* de Knut Hamsun, 1890). Schapiro (1968 : 203-209) évoquait à cet égard un épisode des plus émouvants concernant les chaussures de Van Gogh, que relate Gauguin dans ses souvenirs du temps où ils partageaient un logis en Arles en 1888. Autant les *tagasode byōbu* que les *Souliers* de Van Gogh constituent une formidable métonymie visuelle de la personne absente ou du propriétaire de l'objet dépeint.

### Conclusion

L'histoire de l'art japonais tend par sa propre nature à se dissoudre dans la mouvance des « Études de la culture visuelle. » En effet, les genres de la sous-culture contemporaine, tels que le *manga* et l'*anime*, sont profondément ancrés dans l'art visuel traditionnel japonais, et notamment dans les nombreux *monogatari emaki* (物語絵巻, récits sur rouleaux) peints dans un esprit espiègle.

À cet égard, elle risque d'avoir du mal à trouver sa place dans le contexte d'une histoire globale de l'art. Tous les cinq ans, le Ministère de l'Éducation, Culture, Sport, Science et Technologie du Japon, en coopération avec la Société japonaise pour la promotion des sciences, révisé la liste des secteurs, branches, disciplines et sections ouvrant droit aux demandes de financement de la recherche.



Fig. 5. V. Van Gogh, *Les Souliers*, 1886. Musée Van Gogh, Amsterdam (Crédit : Musée Van Gogh d'Amsterdam. Fondation Vincent Van Gogh).

L'histoire de l'art fait partie aujourd'hui de la section « Esthétique et histoire de l'art », appartenant à la discipline « Philosophie » de la branche « Sciences humaines » du secteur « Sciences humaines et sociales. » En 2008, une nouvelle articulation disciplinaire consacrée aux Arts a été créée. Elle inclut une section appelée « Étude des arts, histoire des arts et art en général. » Il y a un réel danger que, lors de la révision de 2013, l'histoire de l'art soit re-

classée sous cette nouvelle section. C'est uniquement grâce à une requête spécifique de la Société japonaise d'histoire de l'art (que je préside en ce moment) que l'histoire de l'art pourra être reclassée sous la discipline « Histoire », de manière à préserver son caractère propre, son indépendance et son avenir. Espérons dès lors que les approches comparatistes que nous avons esquissées aident à jeter des ponts entre les histoires de l'art occidental et japonais, telles qu'on les pratique à l'intérieur comme à l'extérieur du Japon.

Shigetoshi OSANO.  
(Université de Tokyo.)

*Traduit de l'anglais par France Grenaudier-Klijn.*

### Références

Agosti, G. (1996) *La nascita della storia dell'arte in Italia : Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Venise : Marsilio.

Anderson, J. (1987) « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte" », *Revue de l'art* 75 : 49-55.

Arétin, P. (L') (1988) *Lettres*, trad. fr. par A. Chastel et N. Blamoutier. Paris : Scala.

Barasch, M. (2000) *Theories of Art*, t. 1: *From Plato to Winckelmann*. New York : Routledge.

Baxandall, M. (1985) *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Bellosi, L. (1982) « "Castrum pingatur in palatio", 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi 'a l'esempio come erano' », *Prospettiva* 28 : 41-65.

Bellosi, L. (1987) « Ancora sul "Guidoriccio" », *Prospettiva* 50 : 49-55.

Belting, H. et al., éd. (1985) *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin : Reimer.

Bialostocki, J. (1982) « Comparative Art History of World Art, Is It Possible? », dans L. Vayer (éd.) *Actes du 24<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art*, t. 10, p. 207-216. Bologne : Alfa.

Bologna, F. (1988) « Conclusioni (e proposte) », dans Bellosi, L. (éd.) *Simone Martini: atti del convegno (Siena 27, 28, 29 marzo 1985)*, p. 239-252. Florence : Centro Di.

Burke, P. (1999) *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. Londres : Polity Press.

Burke, P. (2001) *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres : Reaktion Books.

Chastel, A. (1987) « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'art* 75 : 9-16.

Dahl, E. (1978) « Heavenly Images: the Statue of St. Foy of Conques and the Significance of the Medieval "Cult-Image" in the West », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, VIII : 175-191.

Ebitz, D. (1988) « Connoisseurship as Practice », *Artibus et Historiae* 9(18) : 207-212.

Elkins, J., éd. (2007) *Is Art History Global?* New York : Routledge.

Fenollosa, E. F. (1898) « The Present Exhibition of Paintings » *The Japan Weekly Mail*, 12 novembre : 487-490.

Ginzburg, C. (1983) « Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes » dans Eco, U. et Sebeok, T. A. (éds) *Dupin, Holmes, Peirce: The Sign of Three*. Bloomington : Indiana UP.

Ginzburg, C. (1994) *Enquête sur Piero della Francesca: le Baptême, le cycle d'Arezzo, la Flagellation d'Urbino*. Paris : Flammarion.

Ginzburg, C. (1996) *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*. Modène : Panini.

Gombrich, E. (1979) *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Londres : Phaidon.

Gombrich, E. (1996). *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Paris : Gallimard.

Hatt, H. et Klonk, C. (2006) *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester et New York : Manchester UP.

Imatani, A. (1984) « 上杉本洛中洛外図の作者と景観年代 », *文學* 52 : 112-121.

Imatani, A. (1988) *京都・1547年一描かれた中世都市*. Tokyo : 平凡社.

Inaga, S. (2007) « Is Art History Globalizable ? A Critical Commentary from a far Eastern Point of View », dans Elkins, J. (éd.) *Is Art History Global ?*, p. : 249-279. New York : Routledge.

Iwamura, T. (1913) *藝苑雜稿 第二集*. Tokyo : 畫報社.

Kemp, M. (1995) *Leonardo*. Oxford : Oxford UP.

Kultermann, U. (1966) *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien-Düsseldorf : Econ.

Mallory, M. et Moran, G. (1986) « New Evidence Concerning "Guidoriccio" » *The Burlington Magazine* CXXXIII-997 : 250-259.

Martindal, A. (1986) « The Problem of "Guidoriccio" », *The Burlington Magazine* CXXXIII-997 : 259-273.

Matsuki, H. (1985) « 写楽の謎と鍵 », dans *浮世絵八華I 写楽*, p. 130-141. Tokyo : 平凡社.

Montgomery, S. B. (2009) « Golden Flesh, Radiant Bones. The Unity of Relic and Reliquary in Medieval Perception », dans A. Akiyama et K. Tomizawa (éds) *The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture*, Bulletin of Death and Life Studies 5, p. 59-74 et 112-115. Tokyo : Global COE Program, Université de Tokyo.

Moran, G. et Mallory, M. (1981-1982) « Guido Riccio Da Fogliano: A Challenge to the Famous Fresco Long Ascribed to Simone Martini and Discovery of a New One in the Palazzo Pubblico in Siena », *Studies in Iconography* 7-8 : 1-13.

Moran, G. (1977) « An Investigation Regarding the Equestrian Portrait of Guido Riccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico », *Parag.* 333 : 83-88.

Moran, G. (1981-1982) « Guido Riccio da Fogliano: A controversy Unfolds in the Palazzo Pubblico in Siena », *Studies in Iconography* 7-8 : 14-20.

Offner, R. (1951) « Connoisseurship », *Artnews* 50 : 24-25.

Okakura, T. (1979) *岡倉天心全集3*. Tokyo : 平凡社.

Onians, J. (2007) *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven et Londres : Yale UP.

Onians, J. (2008) « Neuroarthistory as world art history », présentation non publiée, faite lors du symposium *Possibilité d'une histoire globale de l'art* (世界美術史の可能性) tenu à l'occasion du 61<sup>e</sup> Congrès annuel de la Société japonaise d'histoire de l'art, Université de Tokyo, 30 mai.

Osano, S. (2003) « L'inferno di Genshin e Dante : una proposta per una storia dell'arte comparata », dans Osano, S. (éd.) *Visioni dell'aldilà in Oriente e Occidente: Arte e pensiero. Atti del convegno di Firenze (2003)*. 21<sup>st</sup> Century COE Program: "Construction of Death and Life Studies Concerning Culture and Value of Life", p. 135-166. Tokyo : 三元社.

Pacioli, L. (1509) *Divina Proportione*, avec des illustrations de Léonard de Vinci. Venise : A. Pagani.

Previtali, G. (1978) « À propos de Morelli », *Revue de l'art* 42 : 27-31.

Ragionieri, G. (1985) *Simone o non Simone*. Florence : S.E.S.

Schapiro, M. (1968). « The Still Life as Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh », dans Simmel, M. L. (éd.) *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, p. 203-209. New York : Springer.

Schwartz, G. (1988) « Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism », *Artibus et Historiae* 9(18) : 201-206.

Seidel, M. (1982) « "Castrum pingatur in palatio", 1. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena », *Prospettiva* 28 : 17-41.

Summers, D. (2003) *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres : Phaidon.

Tanabe, T. (2008) *美術批評の先駆者、岩村透—ラスキンからモリスまで—*. Tokyo : 藤原書店.

Torriti, P. (1988) « La parete del Guidoriccio », dans Bellosi, L. (éd.) *Simone Martini: atti del convegno (Siena 27, 28, 29 marzo 1985)*, p. 87-95. Florence : Centro Di.

Tsuchida, K. (1982) « 桃山時代障壁画論 », dans *土田杏村全集第10巻: 藝芸術史研究*. Tokyo : 日本図書センター (réimp.).

Tsuji, N. (1986) *Playfulness in Japanese Art*. Lawrence : Spencer Museum of Art, University of Kansas.

Tsuji, N. (1986) « 上杉本洛中洛外図屏風と狩野永徳 », *國華* 1105 : 47-59.

Vasari, G. (1981-1989) *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la dir. d'André Chastel. Paris : Berger-Levrault.

Vinci, Léonard de (1803) *Traité de la peinture*, présenté par P. M. Gault de Saint Germain. Paris : Perlet.

Wagner, A., éd. (2004). *Les Saints et l'histoire : sources hagiographiques du haut Moyen Âge*. Rosny-sous-Bois : Bréal.

Waley, A. (trad.) (1960) *The Pillow-Book of Sei Shōnagon*. Londres : Unwin.

Zerner, H. (1978) « Giovanni Morelli et la science de l'art », *Revue de l'art* 41 : 209-215.