



Katagami

Les pochoirs japonais et le japonisme

型紙とジャポニスム

Katagami et art viennois

Johannes Wieninger

Conservateur, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Vienne

Premiers contacts avec les *katagami*

On aurait volontiers vu l'Exposition universelle à Vienne de 1873, avec son exceptionnelle présentation d'art d'Asie orientale, obtenir davantage de succès auprès des artistes. Mais il n'en fut rien.

N'oublions pas cependant qu'il s'agissait d'une foire économique, où étaient surtout proposés des produits commerciaux et les techniques les plus modernes. Les vieilles techniques telles que la teinture des tissus au moyen de patrons de papier n'avaient pas leur place ici, aussi peu que les estampes polychromes japonaises, qui étaient surpassées par les nouvelles techniques d'impression.

C'est seulement la génération d'artistes aux alentours de 1900 qui se préoccupa avant tout de ce qui venait du Japon, formellement et sur le plan du contenu. Il faut cependant envisager ce mouvement dans le cadre d'un mouvement européen d'ensemble, et Vienne rattrapa ce qui était en train de décliner ailleurs.

C'est ainsi que l'Exposition universelle de Paris, en 1878, retint manifestement plus l'attention des artistes. Le concept de « japonisme » reste certes toujours attaché au nom de Siegfried Bing, qui commença dès les années 1870 à se confronter à l'artisanat japonais, à en faire le commerce et à publier sur le sujet. Bing employa pour la première fois l'expression « Art nouveau » pour désigner exclusivement l'art japonais en 1888, dans sa revue *Le Japon artistique*. Cette désignation finit par devenir courante en tant que concept d'une époque. La revue de Siegfried Bing paraissait aussi en langues anglaise et allemande, et il avait trouvé en la personne de Justus Brinckmann, le directeur du Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg, plus qu'un collaborateur compétent en la matière. Brinckmann constitua systématiquement une collection d'Asie orientale et était donc un client attiré de Bing. Ses publications se voulaient d'ailleurs des modèles pour les artistes. Son assistant, Friedrich Deneken (plus tard directeur du Kaiser-Wilhelm Museum de Krefeld) publia, en 1897, sous le titre « Motifs japonais – un trésor de formes pour les arts appliqués », une centaine de pochoirs, afin de « [...] proposer aux artistes en activité et aux artisans d'art un choix des plus beaux pochoirs japonais pour servir de matériau incitatif aux études décoratives. » Peu de temps auparavant, en 1892, Andrew W. Tuer avait publié une collection tout aussi vaste, également en langue allemande. La richesse de formes de ces *katagami* semblait inépuisable, et l'influence s'en fit sentir en Angleterre, en France et aussi en Allemagne, avant tout dans le façonnement de motifs floraux.

Vienne découvre le Japon

Et à Vienne ?

Il n'existe certes pas, à cette époque, de publication digne de ce nom qui permettrait de détecter un intérêt pour l'art japonais. Une exception – tardive – fut entreprise par la Sécession avec sa 6^e exposition (hiver 1899-1900), qui était consacrée à la collection d'artisanat japonais d'Adolf Fischer.

Dans la préface au mince catalogue, on peut lire : « Reconnaissant l'extraordinaire importance de l'art japonais, les plus importantes villes d'Europe organisèrent il y a déjà une décennie de grandes expositions japonaises. Cet engouement pour le japonisme devint même extrême. Le contrecoup fut une indigestion pour ces produits de l'art exotique, qui est sans doute encore d'actualité. Le moment de notre exposition serait donc mal choisi, si Vienne ne se trouvait confrontée à ce fait humiliant de n'avoir encore absolument jamais vu dans ses murs une seule exposition d'ensemble d'art japonais ancien. De larges couches de la population n'ont pas même eu la possibilité d'apprendre à connaître le grand et authentique art de ce peuple. Aux diverses aspirations de l'art moderne, il manque un pont

qui permettrait la compréhension. C'est selon ce point de vue que cette exposition doit être considérée. » Mais comme il fut constaté dans la revue *Ver sacrum*, les masses attendues de visiteurs ne se précipitèrent pas non plus à cette exposition. Au même moment pourtant, en 1899-1900 – années de bouleversement dans l'art viennois –, les indices se multiplient qui attestent que l'art japonais peut acquérir une grande importance pour le développement ultérieur de l'art à Vienne.

Tout d'abord, durant la deuxième année de parution de *Ver Sacrum* (1900), c'est-à-dire presque parallèlement à l'exposition que nous venons d'évoquer, y sont publiés des pochoirs japonais. Et il ne s'agit pas de ces motifs floraux qui ont provoqué l'« indigestion » en Europe, mais plutôt de motifs bizarres, abstraits, pointillistes et présentant de forts contrastes noir et blanc (ce qui n'exclut pas bien entendu l'adoption de motifs floraux – les travaux de Koloman Moser pour la firme Backhausen en sont un exemple éminent).

Les reproductions dans *Ver Sacrum* montrent cependant que la recherche de motifs « expressifs » a commencé nettement plus tôt à Vienne qu'ailleurs. Un autre article de la même année complète la valorisation naissante du Japon. Dans la contribution de Ernst Schur, « L'esprit de l'art japonais », illustrée de pochoirs de Koloman Moser, on sent une vénération profonde pour ce monde des formes du lointain Orient : « [...] La Chine – une culture qui nous donne le tournis par sa grandeur et sa fermeture. Le Japon ! Nous sommes comme des enfants trop petits, qui ne comprennent pas encore leur père. » Ici semble s'être ouvert un monde artistique totalement nouveau, ce qui est compréhensible si l'on songe à la profonde aversion de l'historisme pour l'Asie orientale. Plus loin, Schur décrit l'art japonais comme un « art de la sensation, ou pour le dire dans les termes des sciences de la nature : un art des nerfs. » Ce constat est extrêmement intéressant parce que, un peu plus tard seulement, Ernst Mach utilise cette même expression pour l'appliquer à l'art symboliste des débuts de l'expressionnisme qui s'installe à Vienne dès 1900. Ernst Stöhr peut être qualifié comme l'un des premiers représentants de cette « orientation », et lui aussi, là encore dans la deuxième livraison de *Ver Sacrum*, publie une série de poèmes avec des illustrations. Pour l'une de ces représentations en particulier, il semble ne faire aucun doute qu'elle a été inspirée par un pochoir japonais. Ce clair-obscur en zigzag est d'une part proprement révolutionnaire dans l'art européen, mais d'autre part déjà disponible au Japon en tant qu'élément de façonnement. On peut donc légitimement soulever la question de savoir si la désignation d'« art des nerfs » n'a été choisie que fortuitement.

En 1899, Josef Hoffmann fut appelé comme professeur à l'École des arts appliqués. L'un des premiers rapports sur ses activités d'enseignement fut publié dans le deuxième volume de la revue du musée voisin « des arts et de l'artisanat », et illustré par des « exercices ornementaux » de ses élèves de la section générale de l'école d'art. Dès le début de son enseignement déjà, Hoffmann s'était intéressé non seulement à l'architecture, mais aussi à des exercices plus ou moins abstraits, dont l'application n'était pas nécessairement destinée à l'ornementation. Ces travaux semblent certes provenir de l'ornement de surface, mais en réalité, il n'y a pas de rapport. Veut-on voir ces exercices dans le contexte de l'art japonais, le texte de ce rapport ne fait que nous conforter en ce sens : « [...] La pratique de l'art moderne exige un enseignement propre fondamental. Selon l'ancienne manière de dessiner, les élèves ne voyaient toujours que trop l'image dans les choses qu'ils avaient devant eux, et trop peu l'ornement. C'est pourquoi, sitôt qu'ils tentaient de styliser, ils se perdaient dans la richesse de contenu de l'objet naturel. Désormais, ils sont entraînés à voir la forme en soi et à combiner. On commence par le plus simple puis l'on monte jusqu'à la composition, de sorte que nous voyons ici des travaux qui ne sont constitués que de quelques lignes et points, mais ne s'en compliquent pas moins toujours plus. Puis viennent des bagues, des disques, des cadres sur lesquels s'éprouve l'attrait de la composition, ou bien des surfaces qui se superposent à la manière japonaise et se répartissent rythmiquement dans l'espace. » Ici donc est pour la première fois mise en relation l'activité de Josef Hoffmann avec la « manière japonaise ».

Les *katagami* – La collection de Heinrich von Siebold

Le Museum für Kunst und Industrie – aujourd'hui MAK – héberge, dans sa collection japonaise, plus de 8 000 pochoirs japonais provenant de la collection de Heinrich von Siebold.

Cette collection est, sans le moindre doute, l'une des plus importantes à l'extérieur du Japon.

La question se pose de savoir comment cette masse de *katagami* est parvenue à Vienne.

En tant que deuxième fils de l'important chercheur allemand sur le Japon, Philipp Franz von Siebold (1796-1866), Heinrich von Siebold (1852-1908) se rendit au Japon, où il travailla bientôt comme traducteur à l'ambassade austro-hongroise de Tôkyô. En 1872, il accompagna la délégation japonaise à l'Exposition universelle viennoise, et commença à nouer des contacts avec des musées européens : il s'était en effet marié à Tôkyô avec la fille d'un « marchand de curiosités », et il intervenait avec beaucoup d'habileté comme conseiller de collectionneurs, étant entendu que les frontières entre accompagnement, conseil et commerce n'étaient pas toujours strictement respectées. Mais sa « collection privée » s'accrut considérablement à travers les contacts qu'il entretenait avec les plus hautes sphères de la société japonaise. Il quitta Tôkyô définitivement en 1896, et publia en 1897, avec son frère aîné Alexander (1846-1911), la deuxième édition du rapport de son père sur le Japon et son soi-disant « voyage de cour » : *Nippon – Archives pour décrire le Japon* ; une édition dans un format plus maniable, ce qui permit une diffusion plus large.

Mais auparavant, il avait pu placer deux grandes parties de sa collection japonaise dans des musées viennois.

En 1889, une partie de sa collection rejoignit le département d'ethnographie et d'anthropologie du Museum d'histoire naturelle, et en 1892 la plus grande part – y compris la collection de *katagami* – alla au Handelsmuseum.

Le directeur d'alors, Arthur Scala, avait auparavant dirigé le Handelsmuseum, une institution mi-muséale et mi-commerciale, qui avait été fondée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1873. Scala fut finalement contraint de démissionner, parce que son intérêt majeur était la collection de produits de l'art appliqué d'Asie proche et lointaine. Lors de la réorientation de ce musée vers une direction purement commerciale, Scala se retira et fut appelé à diriger le Museum für Kunst und Industrie. Il mit tout en œuvre pour rapatrier la collection du Handelsmuseum vers le Museum für Kunst und Industrie. Avant 1900 déjà, il fit venir avant tout des œuvres d'art japonaises dans ce musée sur le Stubenring, et en 1907, une très vaste collection composée en partie d'objets extrêmement précieux du Musée du commerce, dont la collection d'Heinrich von Siebold.

Heinrich von Siebold mourut le 11 août 1908, et sa collection privée, toujours très importante, fut vendue à Vienne en 1909.

Dans le prospectus de la galerie « Au Mikado », on trouve une description très évocatrice des divers groupes de collections : objets de culte, armes, armures, bronzes, porcelaines (particulièrement mises en avant sont les Satsuma), laques, tissus, broderies, vêtements, tableaux, livres, manuscrits, cartes, paravents, *netsuke*, *tsuba* (gardes de sabre), monnaies, drapeaux, fusils, « objets de l'âge de pierre et de bronze », « nombreux objets ethnographiques », etc.

L'« extraordinaire collection de pochoirs anciens » a droit à une description spécifique : « Une remarque suffira pour que l'on se fasse une idée de la grande variété de ces pochoirs ; parmi les près de 120 000 pièces de la collection, il n'y en a pour ainsi dire aucune d'identique. »

Cette quantité appelle inmanquablement la question : d'où lui venaient ces 120 000 *katagami* ?

Pour trouver la réponse, il faut brièvement se représenter quelle était l'utilisation des pochoirs : la production et le commerce de *katagami*, aux XVIII^e et XIX^e siècles, étaient soumis à une organisation très stricte, au sein de laquelle les magasins des grandes villes jouaient un rôle primordial. Le client apportait son tissu non traité, puis il choisissait dans le magasin, sur des livres ou des gravures, le modèle et la couleur, en suite de quoi était choisi dans les archives du magasin un *katagami* encore utilisable, que l'on transmettait alors au teinturier avec le tissu du client. Si l'on ne trouvait pas de pochoir adapté à disposition, il fallait le commander et le fabriquer. Les *katagami* qui n'étaient plus en mesure d'être utilisés n'étaient pas jetés mais conservés dans les archives ; ils pourraient encore servir de modèles pour des commandes ultérieures. Il est donc compréhensible qu'avec le temps se soit constituée une collection d'envergure de *katagami*, et ce exclusivement dans ces magasins qui servaient de relais. Avec les changements sociaux qu'engendra l'ère Meiji (1868-1912), les rapports de production se modifièrent, tout comme le goût du temps, les commanditaires et l'habillement. Certaines maisons de mode durent fermer, et les vastes collections constituées

sur des générations perdirent toute valeur et, souvent, elles furent détruites. Il se pourrait que ce soit de cette façon que Heinrich von Siebold ait acquis des « archives sans valeur » d'un grand magasin, on ignore malheureusement comment. De manière analogue, il sauva d'autres recueils importants – par exemple les archives d'une école de peinture –, et donc pour ainsi dire un véritable « trésor de formes japonais ».

Moser – Hoffmann – Peche

Les *katagami*, qui témoignent d'une incroyable richesse de formes, étaient très demandés dans toute l'Europe ; à peine existait-il une collection, un artiste, qui n'avait pas les siens. Nous savons que cette importante collection d'ornementations a été examinée dans les musées par les artistes, et aussi que les pochoirs étaient utilisés comme modèles dans les écoles d'art appliqué. Josef Hoffmann avait emprunté à un musée certains des *katagami* montrés dans cette exposition.

Les artistes, professeurs et étudiants viennois avaient donc à leur disposition de larges « propositions » de formes et d'ornements japonais. Mais à Vienne avait été atteint le point où l'on ne se contentait plus d'imiter ; on s'inspirait pour parvenir à de nouvelles réalisations autonomes.

Koloman Moser (1868-1918), l'une des personnalités qui donnaient le ton dans les diverses associations artistiques telles que la Sécession, travaillait déjà durant ses années d'études comme illustrateur pour des magazines allemands, et certaines réalisations décoratives dans ces revues évoquent déjà des modèles japonais. Mais c'est seulement de la Sécession viennoise et de la publication de la revue *Ver Sacrum* que résultèrent pour lui des possibilités nouvelles de donner libre cours à ses facultés de mise en forme. Simultanément, ses contacts à partir de 1898 avec la firme de textile viennoise Backhausen, aux riches traditions, et dont le propriétaire Hans Backhausen (1876-1960) avait étudié aussi bien à Londres qu'à Paris en 1895 et 1896, les nouveaux développements dans le domaine de la production textile, en même temps que des commandes pour des modèles de tissu, ont fait la réputation de Moser comme grand ornementiste.

Presque toutes les illustrations du 4^e cahier de *Ver Sacrum* de l'année 1899 montrent ses pochoirs, qui étaient nés à la demande de Backhausen. C'est à bon droit que ce cahier porte le nom de « Cahier Backhausen » (cf. Völker, 1992). De nombreux modèles montrent avec plus ou moins d'évidence à quel point Koloman Moser a dû être fasciné par les pochoirs japonais.

Une fois de plus, en 1901, il publie dans la série *La source (Die Quelle)* un portfolio avec des modèles à l'impression soignée qui montre de riches variations de modèles de textiles et de motifs. Ce sont avant tout les modèles monochromes qui révèlent qu'il s'intéressait profondément aux *katagami*.

Et c'est ainsi, comme s'il voulait une fois de plus indiquer en toute clarté ses sources d'inspiration, qu'il livra en 1902 pour Backhausen un projet complexe de tissu portant le nom « Ver Sacrum », en allusion au renouvellement de l'art et des arts appliqués occasionné par la Sécession viennoise.

Mais les archives de la firme Backhausen mettent un terme au secret de cet intéressant décor : ce n'est pas seulement le projet de Moser qui est conservé, mais aussi les pochoirs japonais qu'il copiait sans modification notable, et donnait pour ses propres créations ! Doit-on voir cela comme de la paresse ? Certainement pas. Il s'agit plutôt d'un état d'esprit, de l'expression d'une atmosphère qui sera formulée littéralement peu de temps après dans le programme de travail des Wiener Werkstätte (Ateliers viennois), dont Koloman Moser était membre au même titre que Josef Hoffmann : « Ce que nous voulons est ce que le Japonais a toujours fait. » Et ceci est à prendre en un sens technique – en rapport avec le travail manuel par opposition à la production des machines –, mais aussi dans le sens du contenu, du style, du sentiment.

Au cours des trois premières années des Ateliers viennois, qui furent fondés en 1903, ne furent exécutés que des projets de Moser et Hoffmann, tous deux travaillant de manière à ce point fusionnelle qu'il est souvent difficile de reconnaître lequel doit être qualifié d'inspirateur du projet.

C'est ainsi que le projet pour le pochoir à petits motifs destiné au papier de garde et

d'emballage n'est sans doute attribuable unilatéralement à aucun des deux. Mais quel qu'en soit son auteur, dans son façonnement graphique, ce dessin rappelle fortement les pochoirs japonais à petits motifs. Le contraste clair/obscur, le détournement du gris par de fines lignes, tout cela représente des éléments de façonnement jouissant d'une longue tradition au Japon, et qui se prêtent particulièrement bien aux motifs répétés infiniment.

Josef Hoffmann (1870-1956) lui-même peut être qualifié de maître de l'ornement.

Mais il ne faut pas s'attendre de sa part à ce qu'il copie directement, c'est-à-dire fasse passer des ornements japonais pour les siens. Il était plutôt le « maître de la variation », prélevait des détails, agrandissait, modifiait et parvenait ainsi à ses propres créations. Il n'en reste pas moins que l'on reconnaît très clairement ses sources dans la densité graphique et dans le rapport qu'entretenaient les détails entre eux.

Une forme une fois découverte sera modifiée sans fin, et elle pourra être utilisée depuis les années ayant suivi de peu 1900 jusque dans les années 1950. Mais son rapport aux modèles s'est modifié. Au début, jusque vers 1910, il suivait plutôt strictement et dans le détail le modèle, tandis que ses travaux ultérieurs deviennent de plus en plus libres et détachés, plus vastes de surface.

Dans le modèle de tissu *Chute d'eau*, conçu en 1910-1915, un sévère décor en bandes montre une articulation analogue de petites parties, où la verticale intensive est structurée par une horizontale rythmique – comme c'est souvent le cas dans des petits motifs de l'impression de tissu japonaise. Il est remarquable qu'après la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire dans les années 1920 et 1930, Joseph Hoffmann ait créé un plus grand nombre de dessins dans lesquels les modèles japonais sont plus fortement variés, et il répétait constamment des motifs et des ornements que l'on connaissait de l'ornement de surface japonais.

On pourrait encore évoquer de nombreux travaux de Hoffmann. Et il va sans dire qu'il n'est pas le seul à représenter une variante viennoise du japonisme durant la première moitié du XX^e siècle. Mais il était sûrement le plus conséquent de tous dans la recherche de nouveaux ornements qui outrepassent la tradition européenne. C'est donc lui tout particulièrement que l'on doit considérer comme l'un des plus importants médiateurs entre le monde des formes japonaises et celui des formes européennes au XX^e siècle. Le mérite qui revient à Josef Hoffmann dans ce domaine est souvent méconnu de nos jours, parce que ces ornements abstraits nous sont devenus bien trop familiers dans notre quotidien.

Dagobert Peche (1887-1923), la troisième personnalité viennoise présentée dans cette exposition, a travaillé pour les Ateliers viennois à partir de 1915.

Ses travaux sont décrits comme grotesques et baroques, et on ne saurait nier par ailleurs une certaine proximité avec Aubrey Beardsley.

Ce qui est remarquable est son « penchant » à recouvrir tout et n'importe quoi d'un ornement de surface. Nulle forme, aussi amoureuse fut-elle du détail en soi, ne fut épargnée par son décor de surface. Conformément à cela, ses projets de pochoirs, de tapisseries et de tissus sont tout aussi nombreux. Il se sert de tous les types et de toutes les variantes de l'ornement de surface : bandes, motifs de semis, fleurs petites et grandes et – manifestement avec une certaine prédilection – des formes hachées, bizarres, évoquant souvent des stalactites ou les feuilles de plantes exotiques de la jungle. Ses travaux montrent aussi, par l'entrecroisement des motifs et les combinaisons fortuites de détails, qu'il a étudié et s'est laissé inspirer par les pochoirs japonais – dans l'entourage de Moser et de Hoffmann. Sans cesse on peut observer comment un thème principal est entouré par une grande densité de thèmes plus petits, exactement comme on peut le voir dans les travaux sur cuir des Ateliers viennois.

Hoffmann et Peche ont transposé « l'art viennois de la surface » – s'il est permis d'employer cette qualification – dans l'époque d'après la Première Guerre mondiale : des artistes et des architectes qui avaient été leurs élèves et qui travaillaient dans le monde entier, ont permis de continuer à reconnaître par leurs projets la lointaine mode japonaise jusque dans les années 1950 et 1960.

Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler