

CHEN Yiching

Découvrir la peinture
nihon-ga

Art traditionnel japonais

© 2012, Groupe Eyrolles

ISBN 978-2-212-13352-3

EYROLLES



Sommaire

En guise de préface	9
Sur le génie de la culture japonaise en peinture, par UEMURA Atsushi.....	11
À propos du <i>nihon-ga</i> , par TAKEUCHI Kôichi.....	15
Introduction	21
1. L'histoire du <i>nihon-ga</i>	25
Une tradition très ancienne	26
Une tradition redécouverte au contact de l'Occident.....	30
Peintres de <i>nihon-ga</i> contemporains.....	32
2. Les matériaux	49
La colle (<i>nikawa</i>)	50
Les pigments (<i>enogu</i>)	52
Le métal.....	66
3. Des supports	71
Le papier japonais (<i>washi</i>)	72
Autres supports	74
4. Des outils	77
Les pinceaux (<i>fude</i>)	78
Le sceau (<i>rakkan</i>).....	82
Autres outils.....	83
5. Des techniques	85
Préparatifs	86
Leçon 1. Préparation de la colle.....	86
Leçon 2. Marouflage du papier	90
Leçon 3. Préparation de la soie.....	92
Leçon 4. <i>Nenshi</i>	94

Travailler avec les pigments	96
Leçon 5. Préparation de la couleur	96
Leçon 6. Dissolution du vermillon	98
Leçon 7. Griller les pigments	99
Leçon 8. Préparation du <i>gofun</i>	100
Leçon 9. <i>Moriage</i>	102
Varier les matières	104
Leçon 10. <i>Momigami</i>	104
Leçon 11. Impression	108
Leçon 12. Autres effets de matière	110
Travailler avec les métaux	112
Leçon 13. Application de la feuille de métal	112
Leçon 14. Oxyder la feuille de métal	116
Leçon 15. <i>Sunago</i>	118
Leçon 16. Préparation de la poudre d'or (<i>kin-dei</i>)	122
Réaliser un tableau	124
Leçon 17. Quelques principes et tours de main	126
Leçon 18. De l'image à la peinture	130
Annexes	141
Les artistes cités dans cet ouvrage	142
Glossaire	146
Lexique des termes japonais	149
Sources bibliographiques	155
Crédits iconographiques	156
Où se procurer les matériaux	159





En guise de préface

Des produits primitifs, nés de l'instinct humain
Le matériel disposé devant toi
Dialogue en connaissance des bienfaits de la nature
Nihon-ga ou l'imagination sans limite
Fruit de l'écologie, charme de l'idéal

日本文化の特質—絵画を中心に

上村淳之
松伯美術館館長

2011年8月3日

日本文化はようやく国家が形成された奈良朝時代(640～)に中国との交流を深め、多くの文化を学んだ。

当時、農耕民族と言う共通した民族性の中で、渡来文化は日本にスムーズに同化していったと思われるが、外国との交流が陸続きであるが故に、影響を受けやすかった中国では、奈良朝時代既に、ヨーロッパ文化の流入を認める事が出来る。伍代、宋代に完成されたとさえ思える花鳥画が明代になってその様相を変え、生態画、博物画に限りなく近付いてゆく。

ここで言う生態画、博物画は、対象のものそれ自体を再現する事を意味し、自然界との真の共生の中、人間を自然の中に彼等と同等の存在として認識し、鳥に、花に、己の想いを語らせ、その世界に観る人を誘い、共に人間の在るべき姿を探求しようとした本来の花鳥画からは別種のものとなっていった。

自然との共生感は、人間社会が自然社会とは又別のもの、言いかえれば、人間は独自の社会を構築していると言う人間中心の思考からは生れてこない。

対象に美的価値は存在せず、全て人間が与えるものであるとする自然観と、対象に教えられ、導かれて初めて知り得た美の世界であるとの姿勢の相違は人間の“生きる”という姿勢にも深くかかわっている。

自然現象の偉大さに畏敬の念を抱き、己の主張はやや控えめとなり、微温的になって、強力に主張する西欧文化に押され気味となった事も否定は出来ないが、逆に西洋文化の暴走は止まるところを知らず、迷路に入って出口の見付からぬ今日、と私は断定する。

地球上に発生する以前から、彼等は巧に生き、姿を変える事なく美しくおおらかな、平和な自然を構築してきた。その事に思いを深め、人間の本来在るべき姿の追求が芸術の求めてきたものであろう。

対象の再現ではなく夢想の世界の具現化とする思考の中、描き出す世界は自ら象徴的な世界となり、日本の文化が象徴表現に向って深化してゆくのは当然であり、又限らない夢幻の世界に無限の可能性を信じて止まないのは当然の結果であらう。

名品は余人の見出し得なかった深い世界を表現し得て、時空を越えて評価される。新鮮な感動を常に与えてくれるからこそ、名品であって、そこに目新しさとか斬新さと言う言葉は通用しないのであろう。深遠の美を求め、あく事ない追求心があるからこそ、私共はたゆまぬ努力をしたいのである。そしていささかなりとも己の深化を認識した時、生甲斐を感じるのである。

Sur le génie de la culture japonaise en peinture

À l'époque de Nara (710-794), voire à partir de 640, une fois l'État formé, le Japon intensifie ses échanges avec la Chine et étudie divers aspects de sa culture.

On peut considérer que des traits ethniques communs aux peuples agricoles ont permis au Japon de l'époque d'assimiler sans heurt cette culture importée, et dans laquelle il est possible, dès l'époque de Nara, de déceler des apports européens – car la Chine, étant en contact direct avec l'étranger par ses frontières terrestres, est fortement exposée aux influences extérieures. La peinture d'oiseaux et de fleurs (*kachô-ga*), qui a atteint sa perfection au cours des Cinq Dynasties (907-960) et sous les Song (960-1279), change de visage sous les Ming (1368-1644). Elle se rapproche de plus en plus de la peinture animalière et du dessin d'histoire naturelle, qui prennent ici le sens de « reproductions fidèles à l'objet » et se distinguent de la peinture d'oiseaux et de fleurs des origines.

Celle-ci, dans une véritable symbiose avec le monde naturel, retrouve chez l'homme une existence de même niveau que celle des oiseaux et des fleurs sauvages. Elle donne la parole à ces derniers pour mieux rechercher un type humain idéal, tout en invitant le spectateur à entrer dans cet univers. Or ce sentiment de symbiose avec la nature ne peut émerger d'une pensée anthropocentrique soutenant que le monde de l'homme et celui de la nature sont deux choses différentes, ou pour dire les choses autrement, que l'homme construit son monde à lui.

Dans ces différentes attitudes face à la nature – d'un côté, une conception qui fait de l'homme le dispensateur exclusif de toute valeur esthétique et en prive les objets et, à l'opposé, la conviction selon laquelle il n'est possible d'accéder au monde du Beau qu'à la condition de se laisser instruire et guider par les objets – ce sont autant d'attitudes de l'homme face à la vie qui se jouent.



Lorsque l'on nourrit un sentiment de vénération pour la grandeur des phénomènes naturels, l'affirmation de soi se fait discrète, joue en sourdine et, indéniablement, subit la pression de la culture occidentale qui, elle, s'affirme avec force. Mais je soutiens, à rebours, que le problème relève aujourd'hui de cette culture occidentale, prisonnière d'un labyrinthe où elle s'est elle-même engouffrée et dont nul ne sait où la course folle va s'arrêter.

Initiant leurs activités bien avant l'apparition de la vie sur terre, les phénomènes naturels ont forgé, sans brutale métamorphose mais avec beaucoup d'adresse, la nature belle, généreuse et paisible. La recherche en art vise sans doute, en méditant cette conception, à définir un type humain idéal. Loin de reproduire l'objet, une telle pensée donne chair au monde de la rêverie, si bien que sa représentation est, en elle-même, un univers symbolique. Il va sans dire que la culture japonaise va continuer d'approfondir son penchant pour l'expression symbolique et que, dans un univers onirique qui ne connaît pas de limites, ses possibilités sont, je crois, infinies.



Le chef-d'œuvre est ce qui réussit à restituer un monde si intime que le commun des mortels a du mal à le cerner. C'est pour cela que, traversant le temps et l'espace, il continue d'être apprécié. Son excellence tient à ce qu'il procure souvent une émotion vivante et n'a rien à voir avec ce qui est appelé originalité ou nouveauté.

Je souhaite que, dans notre quête du Beau, en raison même de l'insatiabilité de notre âme, nous poursuivions sans relâche nos efforts. Et alors nous trouverons une raison de vivre, dans ces moments où nous réaliserons avoir approfondi la compréhension de nous-mêmes, ne serait-ce qu'un peu.

Le 3 août 2011

UEMURA Atsushi

Directeur du musée Shôhaku de Nara

Directeur du musée municipal de l'histoire scolaire de Kyoto

Traduction Stéphane AUBRY

Shikikachô-zu (Oiseaux et fleurs des quatre saisons), par UEMURA Atsushi, 2007.
Détail, voir le tableau en entier page 39.

日本画

竹内浩一

元 京都市立芸術大学教授 日本画研究室

2011年3月11日

日本画をひとつことでいえば、伝統的な日本絵画を踏襲しながら、多彩で新しい様式を開発してきた絵画表現である。もうひとつ、特筆すべきは基底材にある。顔料（天然岩絵具、人造岩絵具、水干絵具）と、筆（動物の毛）、膠（接着剤）、紙（上質な天然紙）を使用することをあげなければならない。

日本絵画の歴史は長いが、「日本画」という名称がついたのは、130年前になる。このとき、日本画、西洋画、とはっきり区別された。公的な教育機関がつくられ、日本画が独自の表現を維持して現在まで受け継がれてきた。

ここで、日本画の基礎表現になっている、日本絵画の歴史を簡単に説明させていただきたい。

人間がこの世に誕生して以来、これまで自然との共生が繰り返されてきた。日本に文化らしき営みを見るのは、6世紀に入ってからだから、他の国から比べると随分に遅い。アジア大陸の東に位置する小さな島であったからだろう。

日本は初めアニミズムから発する自然崇拝が生活の支柱になっていた。現在でも「山水草木皆仏性」の思想は精神的な基盤になっている。おのずから、暮らしの豊かさを求め文化も開花していった。これから語ろうとする日本美術も、宮廷、寺社から求められて発展していった。歴史の浅い日本では、外国の文化を積極的に取りこみ学習している。とりわけ中国、朝鮮の文化に影響をうけてきた。日本の文化は一度、他国のものを自分の胃の腑にいれ、咀嚼し我が身を肥やす思想であった。6世紀後半に伝来した仏教は、日本の文化に大きな関わりを持ち、国家鎮護と衆生の安寧を祈る心の拠り所として日本の隅々まで広がっていった。

インドで生まれた仏教だが、その教えは、中国から日本まで伝わってきた。仏教の祖、釈迦は、なぜ人間はこの世に生まれてきたのか、自分存在について哲学的な問いを持ち、我が身を痛め、難行苦行の末に悟りを開いた人である。釈迦の滅後、弟子たちが経典に整え、釈迦の悟りの精神を、より深く求道し仏教学として東アジアの国々に布教されていった。釈迦の教えをつたえる仏教絵画も日本美術に大きく関係をもたらしている。

さて、日本絵画の始まりだが、平安時代（794-1192）あたりから、明確に日本独特の絵画が誕生している。平安時代は海外との交流を断ち、400年の間、京都の湿潤な風土で雅な王朝文化が華開いている。勿論、神教、仏教も尊われ、平安美術として進展えを見せている。やまと絵（日本の風景や風俗を描いた絵）は、月次絵。樟子絵といわれて貴族たちに親しまれた。又、物語絵、歌絵も描かれている。

鎌倉時代（1192-1333）になると、仏教の新しい宗派、「禅」と共に、中国の宋時代の精緻で、玄玄、且つ、優美な絵画が日本にももたらされてきた。従来からある、やまと絵と区別され、漢画と呼んだ。墨絵（山水画）、花鳥画、肖像画は武家にもてはやされた。禅思想は、茶道、能楽にも関わり、現在までつながりを持ち、日本画にあっても禅の思想が確実に絵に組み込まれている。

室町時代（1392-1573）は、絵画が最も禅と深い関係を持ち、障壁画、屏風、肖像画、掛物が多く描かれた。能楽、茶道も前にもまして盛んになり、公家、幕府の人たちに精神的で高尚な趣味としてめでもられた。一方では絵を描く僧も現れ、悟りを得る手段として画が修行された。周文、雪舟とすぐれた画僧が誕生した。

桃山時代（1573-1602）になると、戦乱の時代になり、下剋上からのしあがってきた武将が国を支配し、安定はなく動乱に満ちていた。そんな中にも、豪壯な絵画が描かれている。正統をいく狩野派とともに、長谷川等伯の斬新な絵画表現は目を見張るものであった。城郭、殿邸、社寺、を飾る障壁画、屏風(松林図屏風、洛中洛外図屏風)、掛物に良作が多くみられた。

江戸時代（1603-1868）に入ると、鎖国のスタンスをとり外国との交流を持たなかった。幕府の絵所だけでなく、商人、町人の文化も盛んになり、日本の感性あふれる奇抜で奔放な表現が盛んになった。海外でも知られる、伊藤若冲、長沢芦雪、宗達、光琳(琳派)、歌磨、北齋(浮世絵)等々、百花が咲き乱れるような表現が生まれた。

300年つづいた江戸時代が終わる、鎖国が解かれ、西洋から新しい文明が国を支配していく。美術上でも油彩技法が導入され、それまでの伝統絵画が一切、捨てられる危機におちいったが、フェノロサ(アメリカの美術研究家)と、岡倉天心の尽力により、旧来の伝統絵画を日本画と名付けられた。ここで始めて「日本画」が誕生する。1887年には、東京美術学校、1909年には、京都市立絵画専門学校が創立され、日本画科、西洋画科がはっきり分かれて指導が行われるようになり、現在まで幾多の優れた画家が輩出されてきた。

短く日本絵画の歴史を綴って来たが、ここで、現在の日本画の状況を加えてみようと思う。近年の著しい科学の発達により、世界の距離は近くなり、グローバル化により、日本画の表現も他種多様になっている。現在、どんな表現がなされているか上げてみると、

- 1、日本の伝統絵画の表現をベースにした、オールドソックスな考え方。
- 2、ピュアに自然の事象である、山、川、草木、鳥獣を描く。
- 3、中国の伝統絵画の表現にインスパイア(触発)されて描く。
- 4、西洋の歴史にある絵画表現、イタリア、中世のフレスコ画、テンペラ画に学ぶ。
- 5、現代美術といわれる、アメリカ、ヨーロッパの、斬新な造形表現に学ぶ。
- 6、哲学的な観念を着想の理念にする。
- 7、イラスト、アニメーション、デザイン、を取り入れる。
- 8、文学、小説、エッセイ、詩、俳句から発想する。

数えれば、きりがなくらい自由な表現を見ることができる。

次に、日本画の描き方だが、基本的には、紙(和紙-雲肌麻紙)を使用し、紙にド-サ(にじみとめ)を施し、墨の線で骨書き紙(アウトライン)して、薄墨で画面に変化をつけ、はじめて、水干絵具、顔料(天然岩絵具、人造岩絵具)を溶かした膠と水で調和し画面に塗り作品を完成させている。基底材においても、近年、工夫が重ねられ新しい材料が加えられている。

紙は、唐紙(中国)、韓紙(朝鮮)、絹、綿布、キャンバス(麻布)、板。絵具は、テンペラ、フレスコの絵具も使い、アクリル絵具を使う作家もいる。金泥、銀泥、プラチナ泥、金箔、銀箔、玉虫箔、各作家の思考で自由に使われる。接着剤は、膠(三千本、鹿ニカワ、アクリルのメデューム)を使って、個性的な作品を創造するため、日本画の基本材料に新しく考えた素材を加え、日本画のセオリーを大切にしながら、着想も表現も前を向いた制作がなされている。

これからの日本画の方向性はだれにも分からないが、筆者は、どれほど時代が変化しても、自然と共生していかなければならない人間の宿命を思う。自然に生かされている定め(人生観)を心の底辺におき、日常の生活感情から生まれるテーマをアイデアとして、画家各人が自由に楽しく絵筆で謳いあげることだと思っている。又、忘れてならないのは、先人の残した優れた作品に感動し学びとることでしょうか。

À propos du *nihon-ga*

Si je devais résumer en un mot ce qu'est le *nihon-ga*, je dirais que c'est une peinture qui, tout en restant fidèle à la tradition picturale japonaise, a su développer un style multicolore nouveau. Et j'ajouterais une mention spéciale pour le matériel de base que le peintre utilise, que ce soit les pigments (minéraux naturels, minéraux artificiels, ou obtenus par élutriation), les pinceaux (à poils naturels), la colle (le liant), ou encore le papier (naturel et de première qualité).

La peinture japonaise possède une longue histoire mais le terme *nihon-ga* est apparu depuis seulement 130 ans. C'est en effet à cette époque que la « peinture japonaise », traduction littérale du terme *nihon-ga*, a été clairement distinguée de la peinture occidentale. Les filières de formation ont alors été institutionnalisées et c'est ainsi que le *nihon-ga* s'est transmis jusqu'à nos jours en conservant son expressivité propre.

Après ces caractérisations préliminaires du *nihon-ga*, j'aimerais revenir brièvement sur l'histoire de la peinture japonaise. Depuis que les êtres humains sont apparus sur Terre, ils n'ont cessé de renouveler leur symbiose avec la nature. Au Japon, ce n'est qu'à partir du VI^e siècle que l'on observe des pratiques pouvant être qualifiées de culturelles, ce qui comparé à d'autres pays est très tardif. Mais comment aurait-il pu en être autrement dans une petite île perdue à l'est du continent asiatique ? Ici, le quotidien s'est d'abord trouvé étayé par la vénération de la Nature, qui est issue de l'animisme. Aujourd'hui encore, la spiritualité japonaise

repose sur l'idée que la nature de Bouddha réside dans chaque montagne, chaque rivière et chaque plante. Par un développement endogène, la recherche d'une existence meilleure s'est épanouie sous la forme d'une riche culture. À partir de là, il est possible de dire que les beaux-arts se sont développés à l'instigation de la Cour impériale et des institutions religieuses. Le Japon étant un pays neuf, les cultures étrangères ont été introduites et étudiées avec entrain. Il a tout particulièrement été influencé par les cultures chinoise et coréenne. La culture japonaise, après les avoir ingérés et longtemps ruminés, s'est enrichie des systèmes de pensée des autres pays. Le bouddhisme, qui est introduit dans la seconde moitié du VI^e siècle, a fortement marqué la culture japonaise en s'infiltrant partout comme fondement spirituel des cultes pour la protection de la Nation ainsi que des prières pour le salut de tous les êtres vivants.

Le bouddhisme est né en Inde mais, via la Chine, ses enseignements se sont transmis jusqu'au Japon. SHĀKYAMUNI, le fondateur du bouddhisme, est porteur d'un questionnement philosophique sur l'existence du soi et sur les raisons pour lesquelles les hommes naissent en ce monde. Après avoir mortifié sa chair, il a atteint l'éveil au terme d'une sévère ascèse. Après sa disparition, ses disciples ont compilé le canon bouddhique, approfondi sa quête spirituelle vers l'éveil et propagé sous une forme érudite ses enseignements en Asie orientale. Ceux-ci se sont diffusés dans la peinture bouddhique, qui a elle-même noué des relations étroites avec les beaux-arts japonais.

Venons-en maintenant à l'émergence formelle d'une peinture proprement japonaise : elle date approximativement de l'époque de Heian (794-1192), période de quatre cents ans pendant laquelle – les échanges avec l'étranger étant interrompus – s'est épanouie une culture dynastique raffinée sous le climat humide de Kyoto. Celle-ci, tout en respectant le shintoïsme et le bouddhisme, manifeste un net penchant pour les beaux-arts : sous le vocable d'« images sur panneau » (*shōji-e*), les nobles affectionnent les « images du Japon ancien » (*yamato-e*) – qui dépeignent les paysages et les mœurs – et en particulier les scènes traitant des activités au fil des mois (*tsukinami-e*). Sans oublier les illustrations des récits (*monogatari-e*) et des poèmes (*uta-e*).

À l'époque de Kamakura (1192-1333), en même temps que le bouddhisme zen, des tableaux minutieux, profonds et élégants de la Chine des Song sont apportés au Japon. Ils sont appelés « peintures à la chinoise » (*kan-ga*) afin de les distinguer des *yamato-e* qui existaient jusqu'alors. Dans les familles de samourais, les lavis à l'encre de Chine (paysages *shanshui*), les peintures d'oiseaux et de fleurs, ainsi que les portraits, connaissent une vogue extraordinaire. La pensée zen, qui est associée à la voie du thé et au théâtre nô, s'est transmise jusqu'à nos jours et il est indéniable que l'on retrouve sa touche jusque dans les peintures *nihon-ga*.

C'est à l'époque de Muromachi (1392-1573) que la peinture et le zen ont entretenu les rapports les plus étroits. De nombreux paravents, portraits, peintures murales et rouleaux verticaux datent de cette époque. Dans l'entourage de l'empereur et du shogun, le théâtre nô ainsi que la cérémonie du thé ont alors connu un succès sans précédent, en qualité de passe-temps raffinés et spirituels. Ceci étant, c'est également à cette époque que sont apparus les moines-peintres, qui recherchaient dans la pratique de la peinture un moyen d'atteindre l'éveil. On recense d'ailleurs d'excellents moines-peintres, tels que SHÛBUN et SESHÛ.

L'époque de Azuchi-Momoyama (1573-1603) est une période de troubles qui bouleversent la société. Les équilibres sont rompus, les révoltes incessantes et les chefs de guerre qui émergent imposent leur domination sur le territoire. Malgré ces circonstances, de magnifiques peintures sont réalisées. En marge de l'école Kano, toute en classicisme, les tableaux de HASEGAWA Tôhaku, avec leur expression originale, forcent l'admiration. De nombreuses œuvres importantes datent de cette période, que ce soit dans la peinture sur rouleau *kakémono*, dans la peinture sur paravent (*La pinède, Vues de la capitale et de ses alentours*), ou encore dans la peinture murale destinée à orner les châteaux forts, les riches résidences et les lieux de culte.

Avec l'époque de Edo (1603-1868), le Japon choisit de fermer ses frontières et d'interrompre ses échanges avec l'étranger. Davantage que le Bureau de la Peinture gouvernemental, la culture des marchands et des artisans fait preuve de dynamisme en développant un goût fantasque et débridé où s'épanche la sensibilité japonaise. Dans une belle pagaille, mille fleurs en jaillissent, qui rayonnent jusqu'au-delà des mers : ITO Jakuchû, NAGASAWA Rosetsu, Sôtatsu et Kôrin (école Rimpa), Utamaro et HOKUSAI (*ukiyo-e*)...

Au bout de trois cents ans, l'époque de Edo prend fin. Le pays ouvre alors ses frontières et se soumet peu à peu à une civilisation nouvelle venue d'Occident. La technique de la peinture à l'huile est introduite dans le domaine des beaux-arts, tant et si bien que dans la crise qui s'ensuit, on manque de jeter au rebut l'ensemble de la peinture traditionnelle.

Cette tradition séculaire ne doit sa préservation qu'aux efforts répétés de FENOLLOSA (un chercheur américain) et d'OKAKURA Tenshin, qui la baptisèrent « peinture japonaise » (*nihon-ga*). Cet événement marque la naissance du terme *nihon-ga*. L'École des beaux-arts de Tokyo est fondée en 1887, puis en 1909 l'École municipale supérieure de peinture de Kyoto. Le *nihon-ga* et la peinture occidentale sont introduites en tant que disciplines distinctes et, depuis lors, maints grands peintres y ont été formés.

Après ce bref aperçu de l'histoire de la peinture japonaise, j'aimerais maintenant esquisser la situation présente du *nihon-ga*. Grâce au remarquable progrès scientifique de ces dernières décennies, les distances se sont rac-

courcies et, la mondialisation aidant, le *nihon-ga* s'est diversifié. Voici les motifs que l'on retrouve fréquemment actuellement :

1. Une approche orthodoxe, basée sur les caractères traditionnels de la peinture japonaise.
2. Une peinture prenant pour sujet uniquement la nature : montagnes, rivières, plantes, animaux à plumes et à poils.
3. Une peinture inspirée (mise en branle) par la peinture traditionnelle chinoise.
4. Un grand respect pour l'apport constitué par la peinture italienne, les fresques du Moyen Âge, la tempera, et toutes les formes historiques de la peinture occidentale.
5. Une bonne réceptivité aux formes plastiques novatrices d'Amérique et d'Europe, ainsi qu'à l'art moderne en général.
6. Une ouverture aux notions philosophiques, comme sources d'inspiration.
7. Une grande perméabilité aux mondes de l'illustration, de l'animation et du design.
8. Une recherche des thèmes dans les romans, les essais, les poésies chinoises et japonaises et, d'une façon générale, dans la littérature.

Si l'on voulait aller plus loin, on s'apercevrait que cette liste est presque sans fin tant la liberté d'expression est grande dans le *nihon-ga*.

Venons-en maintenant au procédé pictural du *nihon-ga*. En principe, on utilise du papier (papier de chanvre japonais *washi* à grain nuage) que l'on enduit de *do-sa* (traitement anti-bavure) avant d'y esquisser les contours d'un trait d'encre de Chine. Ce n'est qu'après avoir fait ressortir les volumes par l'application d'encre délavée que l'on prépare les couleurs obtenues par élutriation et les pigments minéraux (naturels ou artificiels) en les mélangeant à une solution aqueuse de colle, puis que l'on peint l'œuvre jusqu'à son achèvement. Depuis quelques années, le tour de main des uns s'enrichissant du tour de main des autres, la gamme des matériaux utilisés s'est étendue, y compris en ce qui concerne le matériel de base. En lieu et place du papier *washi*, on voit parfois du papier chinois, du papier coréen, de la soie, de la toile de coton, du canevas, des planches de bois... Certains peintres ont également recours aux couleurs employées dans les techniques de la tempera ou de la fresque, ou encore aux peintures acryliques... Quelquefois aussi aux peintures dorées, argentées ou platinées, voire aux feuilles d'or, d'argent ou gorge-de-pigeon. Chaque artiste puise librement dans ces ressources selon son bon vouloir. Quant au liant, on utilise de la colle (en sarments si elle est d'origine bovine, en dés si elle provient de cervidés) ou plus rarement un médium acrylique. Et c'est ainsi qu'aux matériaux de base du *nihon-ga* ont été ajoutées des matières revisitées afin que chacun puisse créer une œuvre originale et

puisse aller de l'avant aussi bien dans son inspiration que dans son expression, pourvu que soient respectés les principes de cet art.

Nul ne sait quelle direction prendra à l'avenir le *nihon-ga*. Pour ma part, je suis convaincu que, quelles que soient les transformations que le futur nous réserve, l'Homme n'aura d'autre choix que de se mettre à vivre en symbiose avec la Nature. Je garde précieusement au fond de mon cœur ma conception de la vie – à savoir que notre destin est lié à celui de la Nature – et je crois que le rôle de chaque peintre est, en toute liberté et avec grand plaisir, de célébrer dans ses tableaux, en tant qu'idées, les thèmes qui émergent de ses émotions du quotidien. Enfin, qu'il n'oublie pas non plus de jouir et de tirer les enseignements des œuvres sublimes laissées par ses prédécesseurs !

Le 11 mars 2011
TAKEUCHI Kôichi
Ancien professeur titulaire
à l'Université municipale des arts de Kyoto
Traduction Stéphane AUBRY



Mino III (Manteau de pluie III),
par TAKEUCHI Kôichi, 1988.



Introduction

Il nous arrive un beau jour de faire la rencontre, dans un musée, de tel ou tel chef-d'œuvre de *nihon-ga*, ancien ou contemporain. Nous laissant d'abord emporter par la rêverie, nous voici bientôt empreints du désir de créer à notre tour une émotion aussi saisissante. Or avant de parvenir à cela, il est nécessaire de faire d'abord connaissance avec cet art à la fois pittoresque et d'un raffinement extrême, puis de se soumettre à un long apprentissage.

Au cours de ces dernières années passées en Europe, j'ai pu constater que les arts graphiques japonais sont essentiellement connus dans les pays occidentaux à travers l'estampe ou son avatar moderne : le manga. Le *nihon-ga*, qui constitue l'un des mouvements artistiques majeurs de la civilisation nipponne, reste en revanche largement méconnu, voire ignoré du grand public. Les codes de représentation et la sophistication des techniques qui entourent la pratique offrent pourtant des reflets inattendus et passionnants de l'âme d'un peuple et réservent de multiples pistes d'exploration.

La première partie du livre présente une chronologie raisonnée, depuis la genèse du *nihon-ga* jusqu'à nos jours. Elle s'efforce de mettre en lumière le lien consubstantiel qui existe entre ce style pictural caractéristique et l'âme japonaise dans sa dimension intemporelle. Prendre conscience de ce lien est indispensable à une pleine compréhension du savoir-faire présenté dans la suite du livre. Ou, pour l'exprimer autrement, le peintre est ici invité à adopter l'attitude juste, qui seule conditionnera son aptitude à accomplir un travail de qualité – tant il est vrai que dans la philosophie d'Extrême-Orient, le fond et la forme restant indissociables, le geste existe comme prolongement de la pensée et réciproquement.

Les parties suivantes de l'ouvrage sont consacrées plus concrètement à apporter les informations qui concourent à la réalisation de tableaux.

Les supports, les matériaux et le matériel sont abordés tour à tour. Un chapitre consacré à chacun d'entre eux présente une description précise et détaillée, qui s'accompagne d'illustrations (rendues utiles du fait qu'une partie des produits ou objets évoqués est introuvable ailleurs qu'au Japon, même s'il est généralement possible de se procurer des substituts convenables pour les besoins des premières créations). J'attire ici l'attention du lecteur sur la

prédilection dans le *nihon-ga* pour les matières issues du sol nourricier et des règnes végétal et animal. Qu'il s'agisse d'algues ou de roches, de coquillages ou de poils d'animaux, de bois ou d'os, de l'eau ou de la soie, il semble que toute chose de la Création est ainsi convoquée pour transcender l'acte du peintre, en l'incorporant au monde vivant.

Enfin, la dernière partie du livre présente les étapes et les techniques élémentaires et les plus courantes dans le processus de réalisation d'une peinture. Une fois qu'elles sont convenablement maîtrisées, il est possible de les décliner, de les associer au sein de combinaisons multiples qui n'ont de limites que l'audace et la créativité de leur interprète. Les plus grands noms du *nihon-ga* ont même su inventer de nouveaux gestes ou de nouveaux matériaux pour s'affranchir de ceux qui existaient de leur temps, mais ne se sont jamais vraiment éloignés des fondamentaux.



Minéraux.

Grâce à cet ouvrage, je souhaite donc vous entraîner à la découverte d'un territoire artistique riche et plein de possibilités, avec l'espoir que vous puissiez ensuite le parcourir selon vos propres chemins. Bien qu'il ne s'agisse bien sûr que d'une initiation très générale à une discipline complexe, parfois même mystérieuse, elle est conçue avec l'ambition de vous permettre d'en comprendre toute la subtilité et la singularité, puis de progresser ensuite par vous-même, en offrant des bases qu'il vous appartiendra de consolider au gré de vos propres affinités.

Je souhaite donc que la pratique du *nihon-ga* vous amène comme moi à découvrir votre sentiment et votre univers propres. Or il y a loin bien sûr de la théorie (présentée dans ces pages) à la pratique.

Je ne saurais donc trop insister, d'une part, sur l'intérêt de suivre un enseignement auprès d'un véritable professionnel, porteur d'un héritage qui saura vous guider sur les voies du geste, du regard et de la pensée. Vous devez aussi être averti que la durée de l'initiation est longue, qu'elle requiert patience et persévérance et qu'il faut accepter de franchir les étapes une à une avant de parvenir à la création de votre style personnel.

Vous comprendrez d'autre part, à la lecture de ce qui suit, que l'authentique *nihon-ga* recourt à des produits et à des matériels d'une facture irréprochable. Il conviendra de vous les procurer depuis le Japon lorsque vous voudrez accéder à des niveaux techniques et esthétiques confirmés.

Je ne terminerai pas cette introduction sans insister sur ce principe primordial : faire de la peinture ne peut être résumé à la capacité de saisir une forme ou de peindre un motif, cela repose sur la faculté de cultiver la sensibilité et de travailler avec plaisir. Travaillant à même le sol, sur la peinture, *dans* la peinture, faisant corps avec elle, le peintre s'émerveille de n'être plus qu'un véhicule entre le monde et l'œuvre.

CHEN Yiching
Avril 2012

Les pigments (*enogu*)

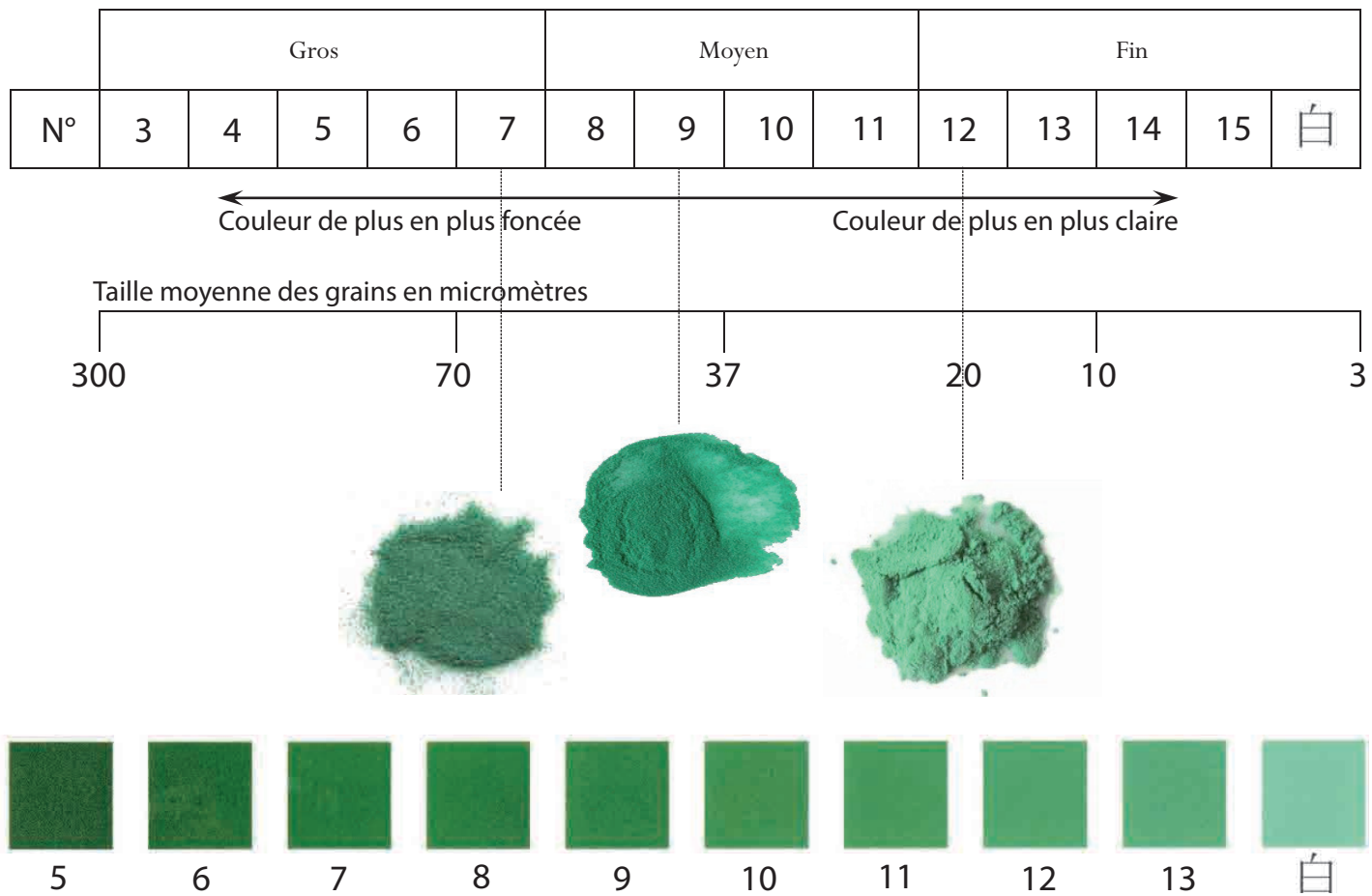
Les reflets fascinants des œuvres de *nihon-ga* sous la lumière sont dus à l'agencement savant des diverses textures que permettent de créer les différentes variétés de pigments. Les Japonais eux-mêmes considèrent que ces poudres, aux vertus incomparables, constituent la véritable spécificité de la peinture japonaise traditionnelle. Leur technique de fabrication est la seule à apporter un tel soin, à partir de matières premières sélectionnées avec une semblable rigueur, et surtout à atteindre une aussi riche déclinaison de couleurs. Les pigments minéraux naturels possèdent de surcroît une teinte réputée impérissable.

Les pigments minéraux naturels (*tennen iwaenogu*)

Le *nihon-ga* évoque pour beaucoup la beauté du bleu et du vert-de-gris qui en sont effectivement, dans la tradition, les deux couleurs caractéristiques. Elles ont pour origine respective les minerais d'azurite et de malachite, qui sont des pierres semi-précieuses. Comme les pigments sont naturels, quelques impuretés s'y trouvent mêlées, si bien que la beauté originelle de ces couleurs se trouve renforcée, bien plus qu'aucune couleur de synthèse ne pourra jamais l'être.

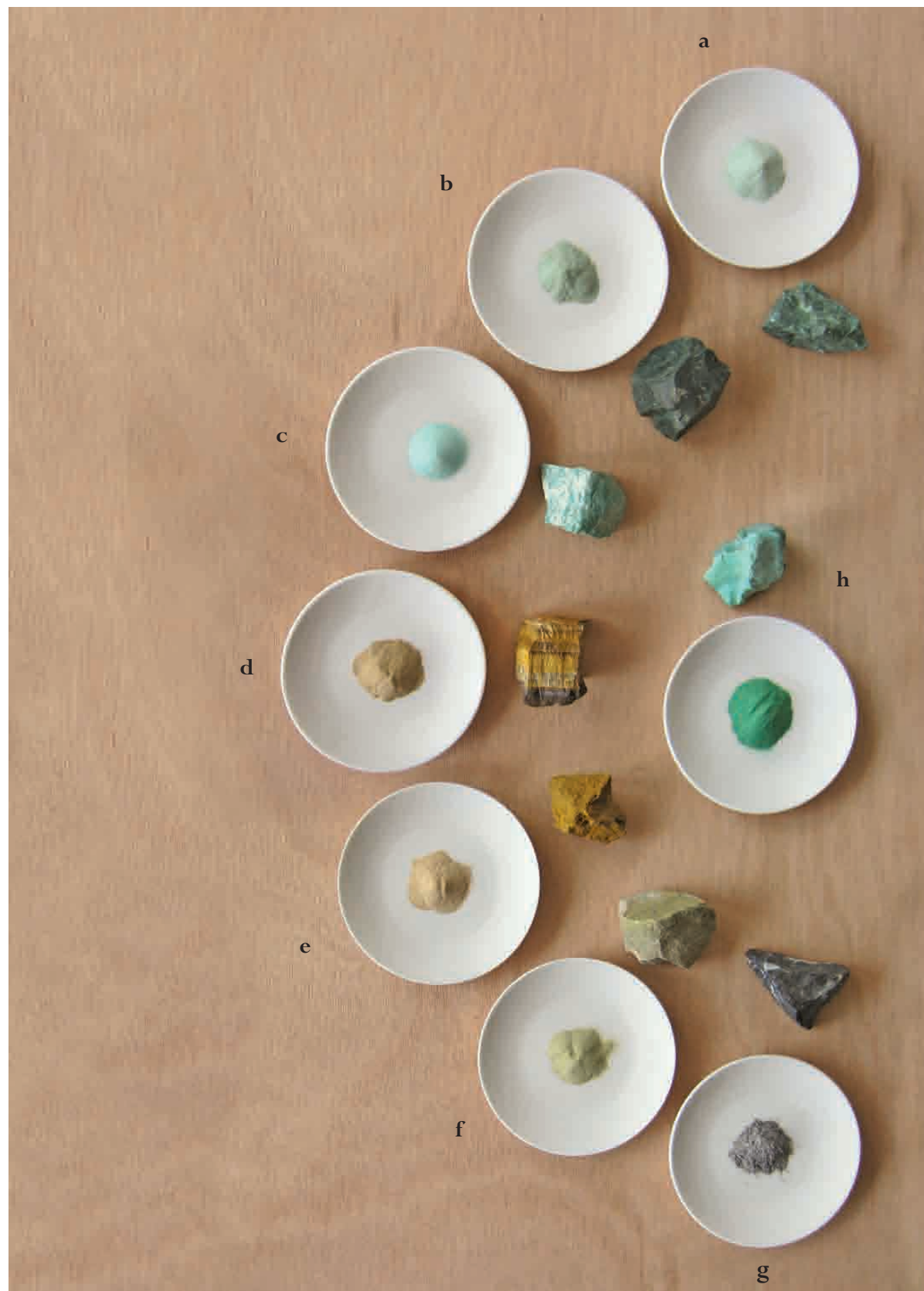
Les couleurs sont numérotées en fonction de la grosseur des grains du pigment : selon le fabricant du n° 3 ou n° 4 jusqu'au n° 13 ou n° 15 et 白. Plus le numéro est grand, plus le grain est fin et plus la couleur est claire.

Le grain noté 白 est le plus fin.



La numérotation est illustrée ici avec le pigment vert-de-gris (*rokushô*).

- Les pigments naturels
(*tennen enogu*).
- a. Jaspe (*hekiyoku*).
 - b. Agate verte (*ryokumenô*).
 - c. Amazonite (*hakuuimatsu*).
 - d. Œil-de-tigre (*teishicha*).
 - e. Bronze doré (*kincha*).
 - f. Jaspe jaune (*kôhekiyoku*).
 - g. Jaspe noir (*ginnezumi*).
 - h. Malachite (*rokushô*).





- i. Sodalite (*shunmatsu*).
- j. Corail (*sangomatsu*).
- k. Agate (*menô*).
- l. Cinabre (*shinshya*).
- m. Hématite (*taishya*).
- n. Cochenille (*yôkô*).
- o. Tourmaline (*denkiseki*).
- p. Azurite (*gunjô*).



Malachite, vert-de-gris (*rokushô*).



Lapis-lazuli, bleu outremer (*ruri*).



Azurite, bleu (*gunjô*).



Cinabre (*shinshya*).



Tourmaline (*denkiseki*).



Bronze doré (*kincha*).



Mica blanc (Unmo) à l'état naturel.



Éclat de mica blanc.

- **Le vert-de-gris (*rokushô*)** : issu du minerai de malachite, sa composition chimique est celle d'un carbonate basique de cuivre. La couleur obtenue avec les particules les plus fines est appelée le blanc-de-gris.
- **Le bleu (*gunjô*)** : cette couleur d'une grande profondeur est issue de l'azurite. Sa composition chimique – un carbonate basique de cuivre – est semblable à celle de la malachite. À l'état naturel, il se trouve souvent combiné avec de la malachite.
- **Le bleu outremer (*ruri*)** : ce bleu, quoique fort semblable au précédent, est plus précieux. Il est extrait du lapis-lazuli, roche fine composée de lazurite mêlée à de nombreuses impuretés, ce qui rend son raffinage difficile. Cette caractéristique, ainsi que son excellente résistance à la lumière et sa provenance d'importation lui donnent toute sa valeur.
- **Le cinabre (*shinshya*)** : il est issu du même minerai que le mercure et donne un rouge fuchsia vif. Comme ce pigment contient des traces de soufre, il faut prendre garde lorsqu'il est employé conjointement avec de l'argent en feuille ou en peinture, car il peut se produire une réaction chimique qui le fait noircir. D'origine naturelle, le cinabre, est disponible dans le commerce. Équivalent chromatique du vermillon (qui est toxique), il ne requiert pas de précaution spécifique.
- **Le bronze doré (*kincha*)** : c'est un pigment d'une agréable teinte brun-jaune qui est obtenu soit en broyant de la bronzite, soit en broyant de l'œil-de-tigre (avec lequel est obtenu un jaune plus patiné). Ces deux pigments sont remarquablement stables : leur couleur ne s'altère pas et n'est jamais affadie.
- **Le mica (*unmo*)** : bien qu'il en existe de différentes couleurs – noir, doré, etc. – seul le mica blanc est utilisé pour la fabrication de pigment. Appartenant à la famille des silicates (aluminium et potassium essentiellement), il est disponible dans la nature sous forme d'une stratification de feuilles fines et friables qu'il est très facile de transformer en poudre. Une fois broyé, il donne un pigment translucide de couleur blanche. Il est parfois appelé

« brillant » car, lorsqu'il est mélangé à d'autres pigments, il adoucit leur teinte et leur confère un éclat nacré.

- **La tourmaline (*denkiseki*)** : c'est la matière première d'un pigment en poudre de couleur noire. Avec un grain plus fin, la couleur obtenue tend vers le gris.

- **Le vermillon (*shu*)** : ce pigment de couleur rouge utilisé depuis les temps les plus anciens est, avec le bleu et le vert-de-gris, le troisième pigment caractéristique du style *nihon-ga*. Il est fabriqué à partir de mercure et de soufre. Il couvre un large éventail de teintes, depuis le rouge profond jusqu'au noir de Chine (*kuro shu*) en passant par le violet plus ou moins sombre (*kodai shu*). Son grain est très fin mais possède une densité massique relativement importante.

- **Mise en garde importante.** En Europe, le vermillon est interdit à la vente depuis 2011, en raison de sa toxicité aiguë et du danger qu'il représente pour l'environnement. À ce titre, la méthode pour sa dissolution (leçon 6, page 98) est indiquée à titre documentaire. Il reste utilisé au Japon, où il ne soulève, pour le moment, pas de préoccupation particulière. Étiqueté « Xn-Nocif », il est manipulé sans protection par la plupart des peintres. Dans l'hypothèse hasardeuse où vous seriez tenté d'utiliser cette couleur, des précautions élémentaires indispensables devront être prises : port de masque, vêtements sans pli, nettoyage soigneux des mains et du poste de travail immédiatement après manipulation. Considéré comme déchet dangereux (DID) pour l'environnement, même en quantité minime, le *tan* ne doit, sous aucun prétexte, être évacué dans les réseaux, le sol ou un cours d'eau. Il sera impérativement apporté dans un centre de traitement et de valorisation des déchets mercuriels, ou dans un centre de stockage de classe I. Ces centres sont généralement destinés à recevoir d'importants volumes de déchets et s'adressent donc plutôt aux entreprises. Seules certaines déchetteries ont l'autorisation nécessaire pour accepter les DID venant de particuliers.



Kikuchi honshu.



Akakuchi honshu.



Kamakura shu.



Kodai shu.



Kuro shu.

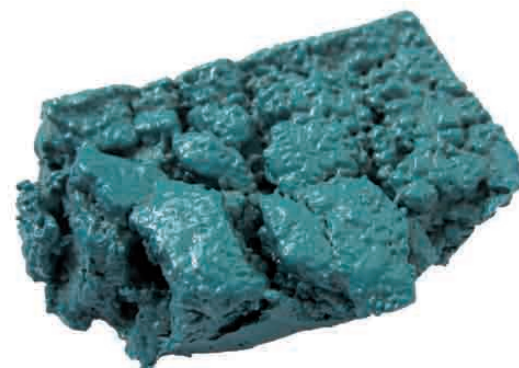


Mica argenté.

Les pigments minéraux artificiels (shin iwaenogu)

Comme les matériaux naturels sont précieux et limités, leur prix reste toujours élevé. Une recherche sur les pigments commence donc après 1945 et aboutit à partir de 1952 à la distribution dans le commerce de pigments minéraux artificiels. Ceux-ci présentent en règle générale une ressemblance avec la glaçure utilisée pour la céramique. Les oxydes de métaux utilisés – ceux qui offrent un bon rendu de la couleur, comme celui de cobalt, de chrome, etc. – sont accompagnés de feldspath et de borax. Ils sont grillés entre 800 °C et 1 000 °C pour former un minéral artificiel, qui est ensuite écrasé en poudre. Grâce à

cette catégorie de pigments, la variété des couleurs est amplifiée, offrant de plus une bonne résistance à la lumière et une facilité de manipulation, avec des prix beaucoup plus abordables.



Pierre artificielle (*iwa byakuroku*).



Iwa byakuroku,
écrasée en poudres plus ou moins fines.

Les pigments minéraux synthétiques (gôsei iwaenogu)

Ils sont fabriqués en écrasant du cristal ou de la calcite (composant : calcium) en poudres à grains de différentes dimensions. Toutes sont brillantes, mais les poudres de cristal sont plus transparentes que celles de calcite.

La poudre est ensuite teintée d'une couleur qui est résistante à la lumière pour obtenir un ton neutre, en séries rose, jaune, bleu clair, couleur fluorescente, etc.

Il est facile de mélanger plusieurs couleurs et, grâce à leur alcalinité, elles peuvent être utilisées également pour la peinture à l'huile et pour la peinture à l'acrylique.



Matière première :
cristal.



Poudre de cristal.

Les pigments de terre (suihi)

Ces pigments proviennent de la terre naturelle ou de *gofun* et sont teints avec un colorant. Pour les fabriquer, il faut nettoyer les impuretés de la terre avec de l'eau, puis la teinter d'une couleur résistante à la lumière. Le grain est fin, il existe une grande variété de couleurs.

- **L'ocre (ôdo)** : ce pigment est fabriqué à partir du sable naturel résultant de la désagrégation de minéraux tels que le feldspath ou le minerai de fer. Son composant principal est l'oxyde ferrique hydraté. Il arrive de s'en servir comme sous-couche mais il faut alors faire attention car, appliqué en couche épaisse, l'ocre a tendance à se craqueler et à s'écailler.



Ocre (ôdo).

- **La terre de Sienne (shûdo)** : ce pigment rouge-brun se fabrique à partir d'un sol contenant des oxydes de fer. L'école Kano utilisait ce pigment, principalement pour peindre le *yamato-e* et, dans les peintures murales représentant des scènes de théâtre nô, le tronc du pin ou les vêtements des personnages.



Terre de Sienne (shûdo).

- **L'indigo (ai)** : il s'agit en fait du *gofun*, obtenu à partir de coquillages concassés, qui est teint avec le colorant végétal extrait de l'indigotier.



Indigo (ai).

Les pigments d'origine animale

- **Le corail (sango)** : ce pigment rouge clair ou rose s'obtient en pilant du corail rouge – celui-là même qui sert en bijouterie. C'est un carbonate de calcium, sa couleur provient de la sécrétion des organismes octocoralliaires.



Corail (sango).

- **Le carmin (yôkô)** : à partir des œufs séchés de la cochenille femelle (insecte parasite des cactus dans les zones arides d'Amérique du Sud, notamment du Mexique et du Pérou) est extraite une teinte rouge carmin, au ton dominant et soutenu mais vulnérable à la lumière. C'est après l'époque de Edo que l'importation de ce pigment s'est développée au Japon.



Carmin (yôkô).

Leçon 17

Quelques principes et tours de main

Démonstrations : CHEN Yiching.

Les mêmes tours de main sont souvent utilisés pour la plupart des œuvres, et le même vocabulaire technique sert peu ou prou pour construire la base d'un tableau.

Les démonstrations qui suivent obéissent à un ordre qu'il est conseillé de respecter pour progresser plus facilement dans ces techniques.

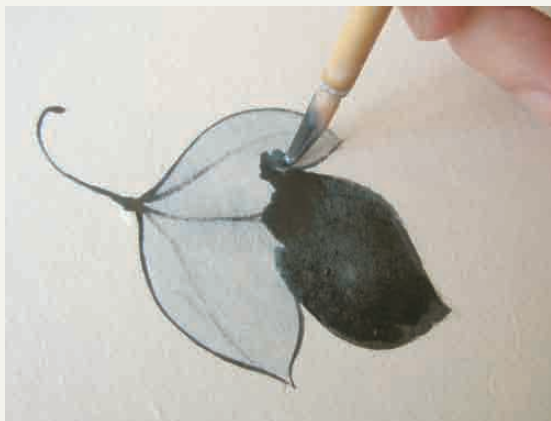
Le même motif de feuille est traité tour à tour dans les quatre techniques d'application de la couleur les plus couramment employées, ce qui permet de mieux comprendre les particularités de chacune.

Le hiranuri

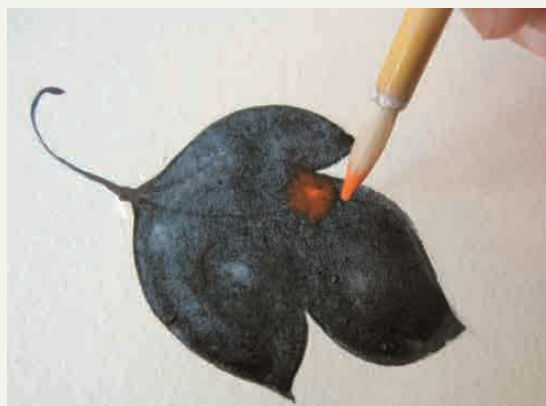
Cette technique consiste à appliquer la couleur de manière uniforme et régulière sur un motif. Pour un pigment minéral, il peut être nécessaire, du fait de sa transparence (et d'autant plus si son grain est épais), de procéder à plusieurs applications successives jusqu'à obtention de l'effet couvrant recherché.



Le tarashikomi



Pour la technique du *tarashikomi*, la totalité du motif est d'abord recouverte d'une première couleur. Puis, sans attendre qu'elle soit sèche, une seconde couleur est appliquée mais, cette fois, sur certaines parties seulement : elle va ainsi se diffuser dans la première, de manière plus ou moins aléatoire en fonction de sa consistance et des mouvements de l'eau. L'école Rimpa a souvent eu recours au *tarashikomi*.



Le horinuri



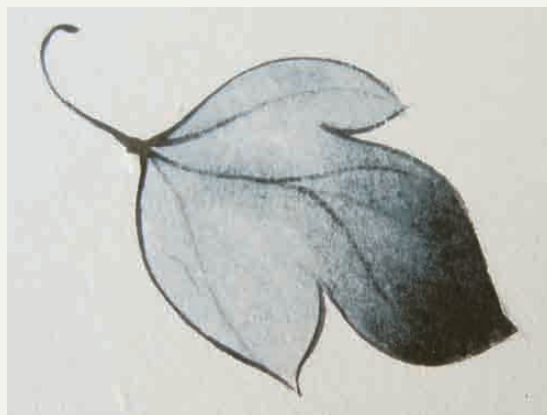
Pour le *horinuri*, la couleur est appliquée avec le pinceau *sakuyô*, en prenant soin de ne pas recouvrir les traits du motif. Cette technique permet de donner du relief aux lignes, et ainsi de les mettre en valeur. Elle est notamment utilisée pour le dessin sur kimono.



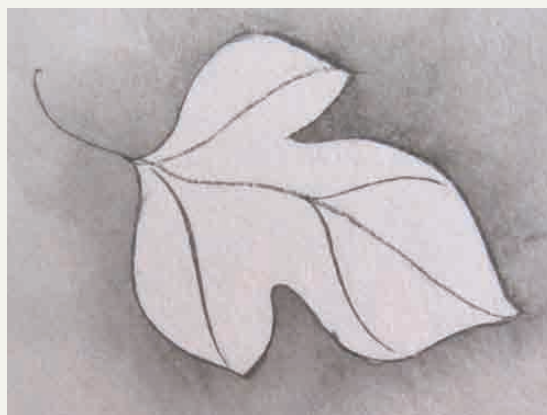
Le dégradé

Le dégradé est particulièrement utilisé dans deux techniques :

- le *bokashi*, lorsque la couleur est appliquée sur le motif, ou sur une partie de celui-ci, afin de lui donner du volume ;
- le *sotoguma*, lorsque la peinture est appliquée non pas sur le motif mais autour de celui-ci, de manière à le détacher du fond.



Bokashi (dégradé intérieur).



Sotoguma (dégradé extérieur).



La technique est la même pour le *bokashi* et le *sotoguma*.

La couleur est d'abord appliquée au pinceau *saishiki*. Sans attendre qu'elle soit sèche, le pinceau *kumadori* ou *sakuyô* est trempé dans l'eau et passé pour dégrader la couleur. La quantité d'eau utilisée fait varier l'intensité du dégradé.

Le tsuketate

Cette technique, qui est également appelée *mokkotsu* (c'est-à-dire sans contour), est un exercice indispensable pour quiconque souhaite s'initier au *nihon-ga*.



Le *tsuketate* travaillé à l'encre ou au pigment tient son nom du pinceau utilisé. Les contours du motif ne servent que de repères. L'application de la peinture est exécutée selon un tracé ample, libre et expressif. Les variations de la pression et de l'inclinaison exercées sur le pinceau permettent de développer des effets de dégradé.



Leçon 18

De l'image à la peinture

Démonstration et tableau : CHEN Yiching.

J'aimerais à présent que vous prêtiez attention à la « rencontre » qui survient notamment lorsque, dessinant une simple plante de votre entourage au cours de sa phase de croissance, vous y découvrez quelque chose de nouveau et en retirez une impression que, jusque-là, vous ignoriez. C'est en concentrant votre peinture sur un seul objet et en y consacrant de longues heures que ce que vous exprimerez gagnera en profondeur.



Cosmos, 2010.



Les pigments minéraux contiennent des particules si bien que l'on ne peut rendre les couleurs dans toutes leurs finesses sans en connaître les caractéristiques techniques. Bien entendu, une plante peinte doit ressembler à une plante vivante, mais je souhaiterais que, par-delà la plante, en employant judicieusement les belles couleurs et le tempérament de ces pigments, vous parveniez à décrire votre intimité propre.

- a. *Nikawanabe.*
- b. *Shika-nikawa.*
- c. *Suiteki.*
- d. *Ezara.*
- e. *Mizu-bake.*
- f. *E-bake.*
- g. *Hira-fude.*
- h. *Saishiki-fude.*
- i. *Sokumyô-fude.*
- j. *Mensô-fude.*

Peinture de l'arrière-plan

1. La couleur zôge n° 5 (grain très fort), qui permet de créer un relief sur le fond, est tout d'abord appliquée, avec le pinceau e-bake.

Toute la surface du panneau est ainsi recouverte, puis laissée à sécher. Par la suite, un temps de séchage doit obligatoirement être respecté entre chaque application de couleur.



2. Une couche de kogecha n° 13 est ensuite appliquée, de nouveau sur toute la surface, pour donner sa couleur au fond.



3. Un nettoyage léger avec de l'eau va permettre de faire ressortir le grain du pigment.



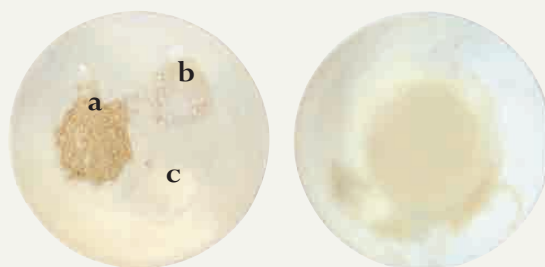
La couleur zôge n° 5.



La couleur kogecha n° 13.

La surface après léger nettoyage à l'eau et séchage.

a : kôgyômatsu n° 白,
b : gofun,
c : suishômatsu n° 8.



4. Une nouvelle couleur est préparée en mélangeant kôgyômatsu n° 白, gofun, et suishômatsu n° 8.



Détails de l'arrière-plan.

5. Une partie de cette couleur est diluée avec de l'eau pour être appliquée en fond, par détournement du motif de premier plan qu'elle fait ainsi ressortir en négatif. L'arrière-plan est terminé.

Les motifs

6. Le restant de couleur est dilué avec une plus faible quantité d'eau pour peindre certaines fleurs en avant-plan. Le pinceau saishiki-fude, qui est plus épais, convient pour cette séquence d'à-plat.





L'arrière-plan est terminé.
(étapes 1 à 5)



La couleur *sangomatsu* n° 12.



7. Une autre couleur est choisie et préparée (ici par exemple *sangomatsu* n° 12) pour peindre d'autres fleurs de l'avant-plan. Cette étape permet de fixer les principaux éléments de composition du tableau.

8. Une nouvelle couleur est préparée (ici *yaki rokushô* n° 白). Elle sert à peindre les tiges et les feuilles de l'arrière-plan, avec le pinceau *mensô-fude* pour obtenir des traits fins.

9. Après séchage, la même couleur peut être à nouveau appliquée en surimpression, mais en utilisant le pinceau *hira-fude*, plus large, pour créer certaines masses et renforcer la cohésion du motif d'arrière-plan.



La couleur *yaki rokushô* n° 白



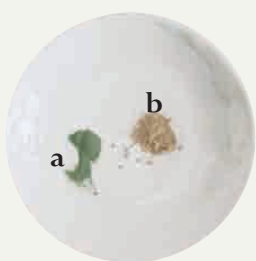
10. Une couleur un peu plus claire (ici *rokushô* n° 11) est appliquée pour peindre des feuilles dans un nouvel avant-plan.



La couleur *rokushô* n° 11.

11. À nouveau, le pinceau *hira-fude* est utilisé avec cette dernière couleur, pour estomper et homogénéiser l'ensemble. Un second pinceau *hira-fude*, celui-ci imprégné d'eau, peut être utilisé simultanément afin d'atténuer les contours et de parfaire l'effet de dégradé.





a : *rokushô* n° 12.
b : *kincha* n° 12.



La couleur *matsuba rokushô* n° 11.



12. Un pinceau *mensô-fude* est utilisé pour appliquer une couleur encore plus claire (fabriquée ici en mélangeant les pigments *rokushô* n° 12 et *kincha* n° 12) et peindre de nouvelles tiges en surimpression.



13. Un autre pinceau *mensô-fude* sert pour appliquer une couleur plus vive (ici *matsuba rokushô* n° 11) qui va faire ressortir les feuilles constituant le premier plan.

14. Toujours avec le pinceau *menso-fude*, les boutons de fleurs sont peints avec une couleur tonique (ici *shinshya* n° 13).



La couleur *shinshya* n° 13.

15. Les boutons sont soulignés avec une couleur de grain épais (ici *hiwa* n° 10) qui limite l'opacité et préserve une transparence.



La couleur *hiwa* n° 10.



La couleur *mizuasagi* n°7.



16. Le tableau est redressé à la verticale.

Une dernière couleur (ici *mizuasagi* n°7) est appliquée au pinceau et ruisselle de façon aléatoire. Il est possible de la laisser aller librement ou d'utiliser le pinceau pour la guider plus précisément.

Cette surimpression parachève l'œuvre en contribuant à l'ambiance diaphane recherchée par l'artiste.





Détails de la peinture terminée. Voir l'œuvre dans son ensemble page 130.