

# HOKUSAI

## LE VIEUX FOU D'ARCHITECTURE

sous la direction de  
Jean-Sébastien Cluzel

## AVERTISSEMENT

Pour tous les noms japonais cités dans ce livre, l'ordre japonais est conservé, soit le patronyme suivi du prénom.

Pour transcrire les termes japonais, nous avons utilisé le système Hepburn : les voyelles longues sont notées avec un accent circonflexe ; *ch* se lit *tch* ; le *e* correspond à *é*, sauf devant *n* où il se prononce *è* ; *g* est toujours occlusif (*ge* se lit *gué*) ; *s* est toujours sourd (Ôsaka se lit Ôssaka) ; *u* correspond au français *ou*.

## REMERCIEMENTS

Nous exprimons nos sincères remerciements à toutes les personnes qui ont soutenu ce projet : en particulier Sylvie Aubenas, Véronique Béranger, Barbara Brejon de Lavergnée, Florence Buttay, Solange Cluzel, Jean-Philippe Garric, Hasegawa Masako, Hayamitsu Teruko, Honda Masaaki, Matthias Hayek, Ichihara Junden, Ikeda Kenji, Inoue Koichi, Kagawa Masanobu, Agnès Latour, Alain Madeleine-Perdrillat, Nakanishi Daisuke, Nakau Ei, Antoinette Le Normand-Romain, Satô Satoru, Philippe Sénéchal, Yamada Hirotaka, les Éditions Unsôdô.

## ÉDITION

*Direction éditoriale* : Nathalie Beaux Richard, Caroline Fuchs et Claire Le Cam (Seuil)/Marie-Caroline Dufayet et Benjamin Arranger (BnF) ; *Suivi et coordination iconographiques* : Frédérique Savona et Caterina D'Agostino (BnF)/Karine Benzaquin-Laidain et Mariette Philibert (Seuil) ; *Suivi de fabrication* : Marie-Hélène Lafin (Seuil) ; *Conception graphique et réalisation* : Virginie Perrollaz et Erwan Denis (Seuil)

## BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

*Président* : Bruno Racine ; *Directrice générale* : Sylviane Tarsot-Gillery ; *Directeur des Collections* : Denis Bruckmann ; *Délégué à la Diffusion culturelle* : Thierry Grillet ; *Directeur du département des Expositions et des Manifestations* : Bruno Ponsonnet ; *Directeur du département des Éditions* : Benjamin Arranger ; *Délégué à la Communication* : Marc Rassat ; *Chef du service de presse* : Claudine Hermabessière ; *Déléguée au Mécénat* : Kara Lennon Casanova



www.seuil.com  
www.bnf.fr

© Bibliothèque nationale de France/Éditions du Seuil, 2014



ISBN : 978-2-02-110582-7  
ISBN BnF : 978-2-7177-2609-1

**(BnF)** Bibliothèque nationale de France



Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

# SOMMAIRE

- 5 Introduction Les livres d'architecture de Hokusai  
JEAN-SÉBASTIEN CLUZEL
- 11 Chapitre 1 Représenter l'architecture :  
histoire d'un manuel de dessin de Hokusai  
CHRISTOPHE MARQUET
- 29 Chapitre 2 Les modèles d'architecture de Hokusai  
JEAN-SÉBASTIEN CLUZEL ET NISHIDA MASATSUGU
- 63 Chapitre 3 Comprendre et interpréter les dessins de charpente.  
Des traités français à Hokusai  
VALÉRIE NÈGRE
- 75 Chapitre 4 Hokusai controversé.  
La réception de son œuvre en France entre 1860 et 1925  
INAGA SHIGEMI
- 91 Chapitre 5 L'architecture dans l'œuvre de Hokusai  
ANTOINE GOURNAY
- 107 Conclusion Transmission du savoir  
JEAN-SÉBASTIEN CLUZEL
- 109 Bibliographie

---

Hokusai, *Shoshoku ehon. Shin-hinagata*  
(*Livre de dessins pour artisans. Nouveaux modèles*)

Fac-similé de l'édition de 1836

TRADUCTION INTÉGRALE ET ANNOTATIONS DE CHRISTOPHE MARQUET

---

Hokusai, *Denshin kaishu. Hokusai manga. Go hen*  
(*Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai. Livre V*). *Kiku junjô* (*Règles de construction*)

Fac-similé de l'édition de 1816

TRADUCTION INTÉGRALE ET ANNOTATIONS DE NISHIDA MASATSUGU  
ET JEAN-SÉBASTIEN CLUZEL

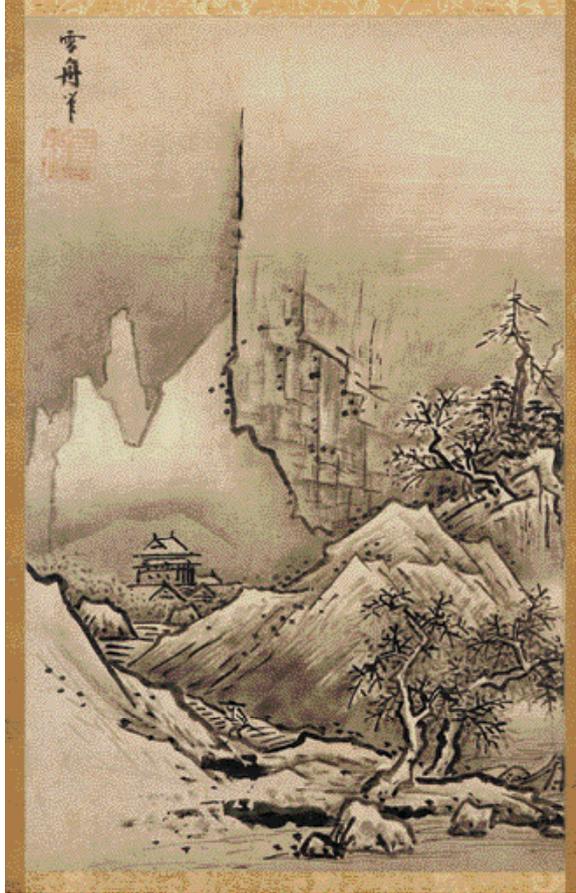


Fig. 1 : Sesshū (1420-1506), *Paysage d'hiver*, fin du xv<sup>e</sup> siècle-début du xvi<sup>e</sup> siècle, 47,7 x 30,2 cm, encre de Chine sur papier. Tôkyô, Musée national de Tôkyô.

## CHAPITRE 4

# HOKUSAI CONTROVERSÉ

## LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE EN FRANCE ENTRE 1860 ET 1925

INAGA Shigemi

### DIVERGENCES

En Occident, Hokusai est sans aucun doute le plus illustre et le plus « illustré » parmi les peintres asiatiques. Paradoxalement, de nombreux Japonais historiens de l'art ne cachent pas leur scepticisme à l'égard de ceux qui considèrent Hokusai comme l'artiste le plus important dans l'histoire de la peinture japonaise. Quant aux (rares) spécialistes chinois qui connaissent Hokusai, ils le considèrent comme un artisan, un homme de métier qui mérite peu d'attention dans la tradition des lettrés et ne peut guère être comparé aux plus grands artistes ou calligraphes chinois<sup>1</sup> (fig. 1). Ces divergences d'appréciation suggèrent que la popularité et la gloire de Hokusai en Occident sont dues à un contexte historique et social particulier. Quelle était cette atmosphère propice à faire d'un simple artisan de l'*ukiyo-e* le maître absolu de la peinture d'Extrême-Orient ? Son talent a été comparé à celui de Michel-Ange ou de Rembrandt, et l'artiste fut admiré des peintres modernes comme Édouard Manet ou Vincent Van Gogh...

### L'ENGOUEMENT FRANÇAIS

Les japonisants français sont certainement ceux qui ont fabriqué la réputation de Hokusai en le plaçant aux côtés des peintres occidentaux les plus illustres. Dans son ouvrage intitulé *Chefs-d'œuvre des arts industriels* (1866)<sup>2</sup>,

1. Sur l'appréciation de l'art chinois dans le monde anglo-saxon, voir Kuo, 2009.

2. Burty, 1866.

Philippe Burty (1830-1890), critique républicain gambettiste, juge l'estampe japonaise supérieure aux productions chinoises et occidentales en s'appuyant sur les « 28 livres d'illustrations d'un certain Hok'sai ». Burty s'émerveille de l'étendue des sujets traités, englobant l'histoire naturelle, la faune et la flore, les scènes familiales, les caricatures, les démonstrations d'arts martiaux ou encore les pèlerinages au mont Fuji. Burty n'hésite pas à comparer ces gravures aux œuvres de Watteau pour l'élégance, à celles de Daumier pour leur énergie, à celles de Goya pour leur fantaisie, à celles d'Eugène Delacroix pour leur mouvement. Ailleurs, Burty déclare que la richesse des sujets et sa dextérité à manier le pinceau rendent Hokusai comparable à Rubens. Surprenantes à première vue, ces comparaisons sont en fait intentionnelles et stratégiques. Elles permettent à Philippe Burty d'imposer Hokusai, un non-Occidental, comme l'équivalent d'un artiste des Beaux-Arts. Mais, en comparant les produits de l'artisanat et des arts industriels aux grandes œuvres d'art de l'Occident, Burty le républicain fait plus que cela, il s'attaque aux valeurs du Second Empire en transgressant la hiérarchie que l'Académie imposait encore entre les différents arts.

En 1867, le Japon participe pour la première fois à une Exposition universelle qui se tient justement à Paris. Dans son ouvrage *Les Nations rivales dans l'art*, Ernest Chesneau (1833-1890), critique d'art lié à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, reconnaît en « Oksai le plus libre et le plus sincère des maîtres japonais<sup>3</sup> ». Il loue la rapidité de son dessin, la richesse et la vivacité de son expression, la variété des sujets abordés, sa perspicacité et la vérité des émotions saisies au fil du pinceau. « Tous les sentiments, – des plus aimables aux plus graves –, écrit-il, y sont tour à tour exprimés ; tous les vices et toutes les vertus, toutes les innocences et toutes les violences : toujours pourtant avec une pointe d'humeur railleuse, avec le léger sourire d'une philosophie sans amertume, mais malicieuse et moqueuse<sup>4</sup>. » Les qualités que recense Chesneau sont celles que recherchaient à l'époque les peintres réalistes et naturalistes, qui se procuraient des estampes originales auprès de la Société des aquafortistes.

En 1874, deux ans après son tour du monde avec Henri Cernuschi (1821-1896)<sup>5</sup>, Théodore Duret (1838-1927) publie un ouvrage intitulé *Voyage en Asie*<sup>6</sup>. Il y rend hommage à Hokusai, un maître du Japon, en soulignant la réputation de son album illustré, alors en quatorze volumes, la

3. Chesneau, 1868, p. 423.

4. *Ibid.*, p. 422.

5. Inaga, 1998, p. 79-92.

6. Duret, 1874.

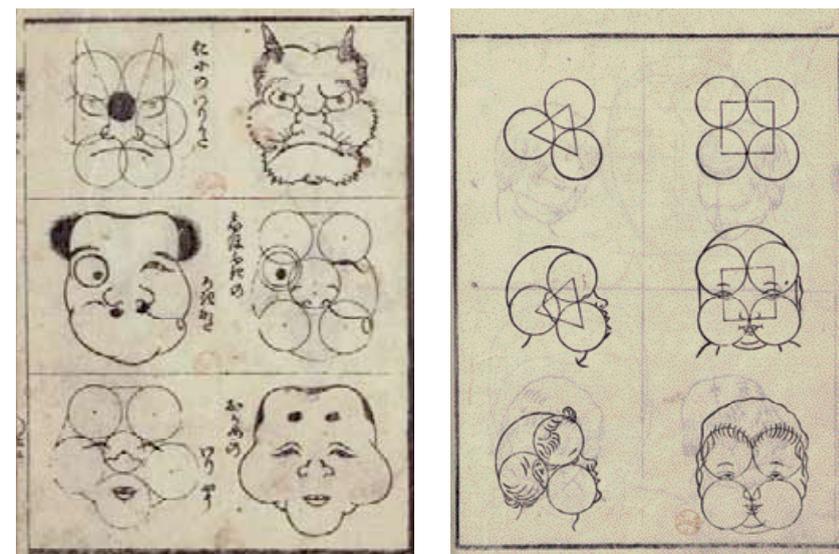


Fig. 2 (à gauche) : Katsushika Hokusai, « Méthode de dessin pour les visages », in *Ryakuga haya-oshie (Méthode rapide pour le dessin simplifié)*, Edo, 1812. Paris, Bnf.

Fig. 3 (à droite) : Morishima Chûryô, « Méthode de dessin pour les visages », in *Kômô zatsuwa (Causerie sur les barbares aux cheveux rouges)*, Edo, 1787. Paris, Bnf.

*Manga*, et note que les grimaces des Japonais sont rendues à merveille, telles qu'il a pu les observer lui-même au Japon.

En réalité, Hokusai avait chipé ces caricatures à Albrecht Dürer (1471-1528), via les copies réalisées par Gérard de Lairesse (1641-1711) qui avaient été à leur tour reproduites par Morishima Chûryô (1756-1810) dans son ouvrage *Kômô zatsuwa* (ou *Causerie sur les barbares aux cheveux rouges*)<sup>7</sup> (fig. 2 et 3). Qu'importe, ayant visité l'archipel, Duret est écouté sur les choses du Japon et ce qu'il dit passe pour vrai. Aussi peut-on lire dans l'un de ses articles publié en 1882, « Hokousai est, à mes yeux, le plus grand artiste que le Japon ait produit<sup>8</sup> ».

L'année suivante, en 1883, Louis Gonse (1846-1921), le rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*, publie un ouvrage intitulé *L'Art japonais* et organise en parallèle une grande exposition sur le sujet. Cet ouvrage est la première tentative mondiale d'une synthèse sur l'art japonais et son avant-dernier chapitre est consacré à « Hokousai » qui, selon l'auteur, est « à la fois le Rembrandt, le Callot, le Goya et le Daumier du Japon », de sorte que son « talent si complet et si original doit appartenir à l'humanité ». En citant

7. Morishima, 1787.

8. Duret, 1882, p. 130 ; cité par Gonse, 1883, p. 290 ; puis réédité dans Duret, 1885, p. 203.

abondamment Duret, Louis Gonse adopte son point de vue et ajoute que l'œuvre de Hokusai « s'élève si haut dans le domaine de l'esthétique japonaise [qu'elle] en établit à mes yeux la formule définitive<sup>9</sup> ».

## LA DÉSAPPROBATION ANGLO-SAXONNE

Un tel enthousiasme des critiques français pour Hokusai provoqua des désapprobations catégoriques parmi les spécialistes anglo-saxons. Pour Ernest Fenollosa (1853-1908), il était hors de question de mettre sur un même plan un artisan comme Hokusai et les maîtres de la peinture zen du xv<sup>e</sup> siècle; et pour William Anderson (1842-1900), il était aussi scandaleux et blasphématoire de comparer Hokusai à Chô Densu (1352-1431), Sesshû (1420-1506) (fig. 1) ou Shûbun (xv<sup>e</sup> siècle), que d'établir un parallèle entre Fra Angelico (1400-1455) et John Leech (1817-1864), alors surnommé Mister Punch.

Le jugement esthétique des connaisseurs anglo-saxons sur l'art japonais était conforme aux critères classiques et académiques qu'ils ne remettaient guère en question. Anderson comme Fenollosa trouvaient l'appréciation des Français non seulement ridicule, mais également nuisible. « Considérer Hokusai, dit Anderson, comme le plus grand des artistes japonais et y voir tout ce qu'il y a d'excellent dans l'art japonais, est une injustice à l'égard de cet art et pourrait desservir l'image d'un homme soudainement élevé à une position bien supérieure à celle de ses propres ambitions.<sup>10</sup> »

Les Anglo-Saxons, qui avaient séjourné plus longtemps que les Français au Japon, respectaient le jugement des érudits japonais. Quant aux amateurs et critiques français, qui n'avaient pas l'expérience<sup>11</sup> des Anglo-Saxons, ils étaient fiers d'avoir découvert Hokusai, dont le talent n'avait pas encore été reconnu par les Japonais! « C'est seulement depuis que le jugement des Européens l'a placé en tête des artistes de sa nation, déclare Duret en 1882, que les Japonais ont universellement reconnu en lui un de leurs grands hommes.<sup>12</sup> » La réaction de Fenollosa en 1884 est quelque peu sarcastique. « Il serait bien surprenant, écrit l'historien de l'art américain, qu'un Japonais cultivé change d'avis à cause d'une vision venant de l'étranger. Les critiques considèrent avec étonnement et amusement (*amazingly and*

*amusingly*) les jugements européens.<sup>13</sup> » Fenollosa termine en ridiculisant les amateurs d'art français qui, selon lui, étaient trompés par les flatteries des marchands japonais. Edmond de Goncourt riposte dix ans plus tard, en 1894, avec ces quelques mots: « Et ce mépris [envers Hokusai...] a continué jusqu'à ces derniers jours, où nous les Européens, mais les Français en première ligne, nous avons révélé à la patrie d'Hokusai le grand artiste qu'elle a perdu, il y a un demi-siècle.<sup>14</sup> »

Cette divergence d'opinion sur la place de Hokusai dans l'histoire de l'art se fonde sur une opposition esthétique. Les connaisseurs anglo-saxons méprisaient la vulgarité des expressions chez Hokusai, alors que les amateurs français l'estimaient. Ce qui leur permettait de remettre en question les valeurs esthétiques des conservateurs, de l'Académie, voire de l'aristocratie, qui étaient encore prédominantes dans le monde des arts en Europe<sup>15</sup>. Pour eux, l'école vulgaire n'était pas péjorative mais positive. Elle était la marque d'une avant-garde antiacadémique. Significatif est le titre du livre de Théodore Duret dédié à la mémoire de son ami Édouard Manet (1832-1883), *Critique d'avant-garde*<sup>16</sup>, qui contient une étude pionnière sur Hokusai, à côté des chapitres qui défendent Manet, Whistler et les impressionnistes.

## HOKUSAI : ALIBI D'UNE RÉNOVATION ESTHÉTIQUE

Dans la rénovation esthétique suscitée par le japonisme, les critiques français se focalisèrent sur trois caractères qui leur semblaient fondamentaux dans l'œuvre de Hokusai: la spontanéité de dessin et l'expressivité du coup de pinceau, le rejet de la composition néo-classique, et enfin l'emploi des couleurs primaires et le principe de la peinture en plein air.

### *La spontanéité du dessin*

L'intérêt de Manet pour le dessin spontané est connu et peut être relié à la *Manga* de Hokusai, ce dont témoigne son dessin d'un frelon, d'un triton et d'un gecko qui réinterprète les modèles de Hokusai (fig. 4 et 5).

De même, chez Manet, l'expressivité du coup de pinceau, à la manière de la peinture à l'encre de Chine, pourrait avoir été suggérée par les albums du maître japonais. En 1874, un an après le retour du Japon de Duret, Manet copie gauchement, sur une même page, des sceaux de peintres

9. Gonse, 1883, p. 270 et p. 290.

10. Anderson, 1886, p. 98-99, trad. de l'auteur.

11. Burty, Chesneau, Gonse et Goncourt n'ont pas visité le Japon, seul Duret y a fait un court séjour.

12. Duret, 1882, p. 131, repris dans Duret, 1885, p. 208-209.

13. Fenollosa, 1884, p. 37-46, trad. de l'auteur.

14. Goncourt, 1896, préface, p. 2.

15. Duret, 1885, p. 208 et p. 238.

16. Duret, 1885.

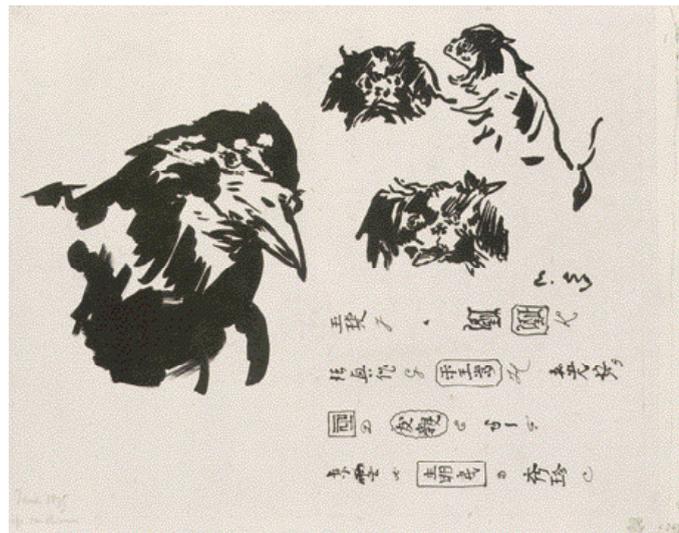
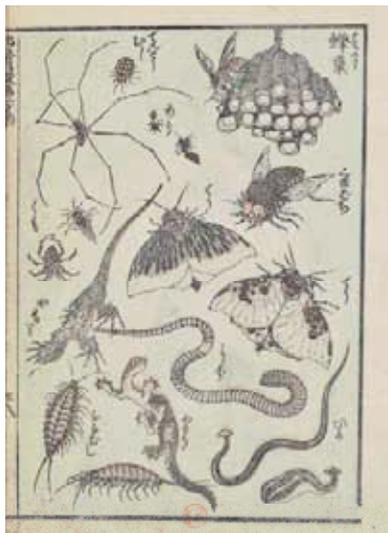


Fig. 4 (en haut) : Édouard Manet, «Copie d'une page de la Manga (fig. 5)», aquarelle sur papier, vers 1873-1874. Paris, musée du Louvre.

Fig. 5 (en bas, à gauche) : Katsushika Hokusai, *Denshin kaishu. Hokusai manga* (*Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai*), livre II, Edo, Nagoya, 1815. Paris, BnF.

Fig. 6 (en bas, à droite) : Édouard Manet, «Tête de corbeau, Tama, sceaux japonais», encre sur papier, vers 1873-1874. Londres, British Museum.

d'Extrême-Orient, dessine Tama, le chien pékinois que Duret avait rapporté du Japon, et un corbeau qu'il préparait pour illustrer une série de poèmes d'Edgar Allan Poe, traduits en français par Stéphane Mallarmé (fig. 6). Dans son article « Le Japon à Paris », Ernest Chesneau salue les « franchises de taches<sup>17</sup> » de cette lithographie comme une heureuse réalisation de l'esthétique japonisante ; appréciation que synthétise Duret dans la biographie de Manet qu'il publie en 1902 : « Les dessins, chez Manet, demeurent généralement à l'état d'esquisses ou de croquis. Ils ont été faits pour saisir un aspect fugitif, un mouvement, un trait ou détail saillant [...]. Le moindre objet ou détail d'un objet, qui intéressait ses regards, était immédiatement fixé sur le papier. Ces croquis, ces légers dessins qu'on peut appeler des instantanés, montrent avec quelle sûreté il saisissait le trait caractéristique, le mouvement décisif à dégager. Je ne trouve à lui comparer, dans cet ordre, qu'Hokusai qui, dans les dessins de premier jet de sa *Mangoua*, a su associer la simplification à un parfait déterminisme du caractère.<sup>18</sup> »

Les esquisses et les croquis de Manet, souvent critiqués parce qu'inachevés, trouvent dans la *Manga* de Hokusai une justification. Le coup de pinceau irrégulier et fantaisiste de Manet est défendu au nom de l'esthétique japonaise. À l'époque, de tels rapprochements s'imposaient d'eux-mêmes, ils séduisaient et correspondaient à un principe esthétique défendu par Baudelaire<sup>19</sup> et loué par les impressionnistes : la spontanéité du dessin. Mais associer à l'époque les dessins de la *Manga* à la spontanéité était naïf et sans fondement. Ces croquis reposaient sur « la mémoire de la main », sur un effet « de chic », ce que Baudelaire critiquait d'ailleurs avec mépris. Dans la *Manga*, le « dessin d'après nature » s'appuie en réalité sur la virtuosité technique d'une main devenue experte, rompue à recopier ses propres modèles (fig. 7).

#### *Le rejet de la composition et de la perspective linéaire*

L'arrangement libre de l'espace pictural caractérise les pages de la *Manga*. « On dirait au contraire que le balancement et la répétition symétrique, écrit Duret, leur répugnent [aux Japonais] et qu'ils les évitent le plus possible. Ils suivent leur caprice, s'abandonnent à la fantaisie, jetant de-ci de-là les motifs du décor, sans système apparent, mais avec un instinct secret des proportions qui fait que le résultat satisfait pleinement le goût.<sup>20</sup> » Des remarques similaires avaient déjà été faites par Ernest Chesneau. La

17. Chesneau, 1878, p. 396.

18. Duret, 1906, p. 210.

19. Baudelaire, 1976, p. 128.

20. Duret, 1885 (1<sup>re</sup> éd. 1882), p. 169.



Fig. 7 : Katsushika Hokusai, dessin préparatoire pour « Le mont Fuji au cœur des montagnes de Tōtomi » (*Tōtomi yamanaka no Fuji*), in *Cent vues du mont Fuji (Fugaku hyakkei)*, Edo, 1835. Paris, musée national des arts asiatiques Guimet.

notion de dissymétrie, selon la formule de Chesneau (1868)<sup>21</sup>, est également évoquée par le peintre et écrivain américain John LaFarge (1835-1910) dans « An Essay on Japanese Art<sup>22</sup> » (1870) ; elle revient aussi dans *A Glimps at the Art of Japan*<sup>23</sup> (1876) de James Jackson Jarves (1818-1888) ; et, d'une certaine manière, le manifeste<sup>24</sup> pour une esthétique irrégulariste d'Auguste Renoir dérive de cette même conception.

L'exemple le plus frappant chez Hokusai de cette vision « dissymétrique » ou « irrégulariste » est peut-être la célèbre estampe « Sous la vague au large de Kanagawa » qui appartient à la série des *Trente-six vues du mont Fuji* (Introduction, fig. 2, p. 4). Duret, qui aurait assisté au lever du jour sur la montagne sacrée, consacre un passage de son livre *Voyage en Asie* à ce spectacle inoubliable. Mais devant cette estampe de Hokusai, il ne s'avise pas du fait que l'opposition dynamique entre la grande vague au premier plan et la petite figure conique à l'arrière-plan résulte d'une

21. Chesneau, 1868, janvier, p. 1-2, et février, p. 1-2.

22. LaFarge, 1870, p. 200.

23. Jarves, 1876.

24. Voir, par exemple, la lettre intitulée « Société des Irrégularistes » (mai 1884) qu'adresse Renoir à Durand-Ruel, son marchand, in *Renoir contre son temps*, Limoges, Éd. Le Manuscrit, 2009, p. 38-41.

réinterprétation, si ce n'est d'une fausse interprétation, de la perspective linéaire européenne<sup>25</sup> par les Japonais.

Un tableau comme *L'Étang de Shinobazu* (*Shinobazunoike-zu*, vers 1773-1780) (fig. 8) d'Odano Naotake (1749-1780) montre une première réinterprétation de la perspective linéaire occidentale. Ce type d'adaptation donne un effet surnaturel à la composition, exagérant le contraste entre l'arrière-plan miniaturisé et le premier-plan démesurément agrandi. D'ailleurs, le terme perspective fut traduit « degré du proche et du lointain<sup>26</sup> » par Satake Shozan (1748-1785) en 1778, et par « principe du proche et du lointain<sup>27</sup> » par Shiba Kōkan (1747-1818) en 1799. Paradoxalement donc, ce que Duret et d'autres japonisants français ont pris pour une composition typiquement japonaise était le résultat d'une influence occidentale au Japon (Chapitre 1, fig. 7, p. 16).

De la même manière, toutes les maladresses que les critiques conservateurs reprochaient à Manet (fig. 9) et aux impressionnistes en général – la diversité des sujets dans un même tableau, les effets de collage, ou encore la présence de formes sans rapport les unes avec les autres –, tout cela pouvait être défendu en s'appuyant sur la *Manga* de Hokusai.

### La couleur

« Bariolage<sup>28</sup> », écrit Paul Mantz (1821-1895) lorsqu'il critique en 1863 les couleurs vives que Manet a choisies pour trois de ses tableaux, *La Musique aux Tuileries*, *Ballet espagnol* et *Lola de Valence*. Duret, ami et défenseur inconditionnel de Manet, réhabilite ce bariolage en le comparant aux couleurs des estampes japonaises. Dans sa *Critique d'avant-garde*, on peut lire en effet : « Lorsqu'on a eu sous les yeux des images japonaises, sur lesquelles s'étaient côte à côte les tons les plus tranchés et les plus aigus, on a enfin compris qu'il y avait, pour reproduire certains effets de la nature qu'on avait négligés ou crus impossibles à rendre jusqu'à ce jour, des procédés nouveaux qu'il était bon d'essayer. Car ces images japonaises, que tant de gens n'avaient d'abord voulu prendre que pour un bariolage, sont d'une fidélité frappante.<sup>29</sup> »

Dès son retour du Japon en 1872, Duret a probablement partagé ces idées avec des peintres comme Manet ou Monet. En 1874, tous deux peignent des scènes de plein air, justement en posant « côte à côte les tons

25. Inaga, 1983, p. 29-45.

26. Jap. *enkin no dosū*.

27. Jap. *enkin no ri*.

28. Mantz, 1863, t. 14, p. 383.

29. Duret, *Les Peintres impressionnistes*, 1878 (repris en 1885), p. 66.



Fig. 8 : Odano Naotake, *L'Étang de Shinobazu (Shinobazunoike-zu)*, peinture sur soie, 98,5 x 132,5 cm, vers 1773-1780. Akita, Akita Museum of Modern Art.

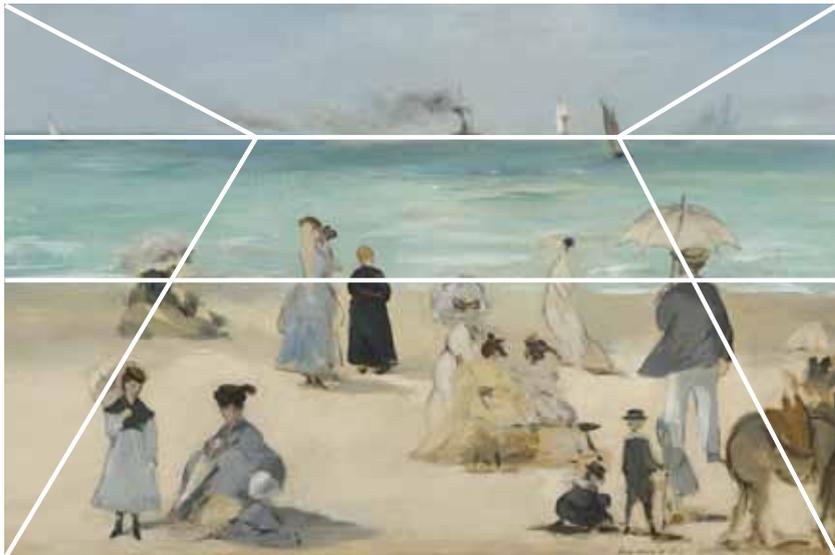


Fig. 9 : Édouard Manet, *Sur la plage à Boulogne*, huile sur toile, 32 x 65 cm, 1868. Virginia Museum of Art, Richmond, collection of Mr and Mrs Paul Mellon . L'épure montée au trait blanc ne fait pas partie du tableau et renvoie à l'interprétation de la perspective par Hokusai (Chapitre 1, fig. 7, p. 16).

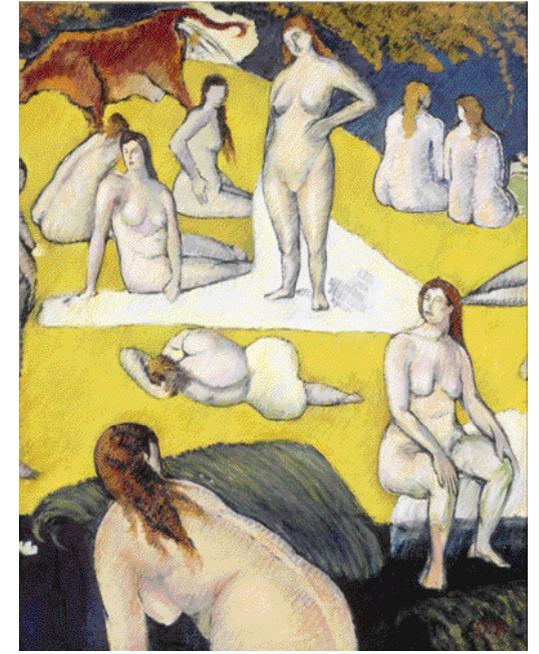
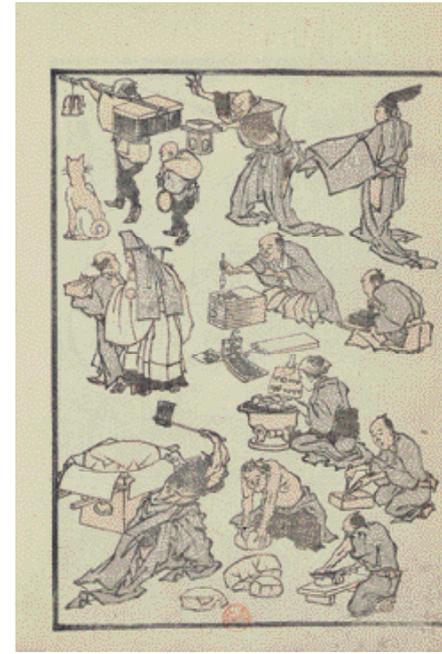


Fig. 10 (à gauche) : Katsushika Hokusai, *Denshin kaishu. Hokusai manga (Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai)*, livre II, Edo, Nagoya, 1815. Paris, BnF.

Fig. 11 (à droite) : Émile Bernard, *Baigneuses à la vache rouge*, huile sur toile, 92 x 73 cm, 1887. Paris, musée d'Orsay, collection Ambroise Vollard.

les plus tranchés», en juxtaposant «les verts, les bleus, les rouges, aux tons les plus aigus», «colorés en pleine clarté», «sans demi-teinte et sans transition», tout comme Duret prétendait les avoir vus au Japon. L'effet produit par un tableau comme *Argenteuil* (huile sur toile, 149 x 115 cm, musée des Beaux-Arts de Tournai en Belgique) paraissait si étrange que même un critique généralement bienveillant comme Huysmans (1848-1907) parlera ironiquement d'indigomanie<sup>30</sup>. D'après lui, les peintres impressionnistes auraient souffert d'une espèce de daltonisme. C'est contre de telles attaques que Duret insiste sur cette supposée «fidélité à la nature» des estampes japonaises. Pour lui, ce n'était pas l'œil des impressionnistes qui était malade, mais l'œil des Européens qui était trop faible ou paresseux pour saisir la vérité de la lumière en plein air, qu'avaient saisie les maîtres japonais.

Mais, encore une fois, le bleu<sup>31</sup> de cette indigomanie n'est en rien la preuve d'une fidélité de l'œil japonais à la nature. Le bleu des *Trente-six vues du mont Fuji* de Hokusai est le bleu de Berlin, un pigment qui, inventé

30. Huysmans, 1975, p. 103-104.

31. Quelques années plus tard, le rouge d'aniline (*benigurui*) dans l'*ukiyo-e* fera le même effet.

vers 1706 en Europe<sup>32</sup>, venait d'être introduit dans l'archipel. Ce que Duret prend pour les couleurs primaires propres au Japon ne sont rien d'autre que des produits importés d'Occident, dont l'utilisation japonaise allait éclairer et influencer les impressionnistes.

L'interprétation de l'esthétique de Hokusai par Duret est biaisée, car elle est un prétexte pour justifier le style de Manet et des impressionnistes. Cependant, cette vision, fût-elle faussée et fantaisiste, a certainement encouragé les impressionnistes et leurs successeurs à poursuivre les expériences visuelles suggérées par l'art japonais.

Ainsi la composition expérimentale d'Émile Bernard, dans son tableau intitulé *Baigneuses à la vache rouge* (1887) (fig. 11), se débarrasse-t-elle résolument du joug de la perspective linéaire. En jetant çà et là les figures humaines dans l'espace pictural, cette composition peut se comprendre comme une application inventive de la mise en page de la *Manga* de Hokusai (fig. 10).

*La Vision après le sermon* (1888) (fig. 12) de Paul Gauguin, par la superposition des plans, est intimement lié à la réinterprétation de la perspective occidentale par Hokusai (Chapitre 1, fig. 7, p. 16) et Hiroshige, dont Van Gogh copia certaines estampes pour les transposer à l'huile dans ses célèbres *japonaiseries*<sup>33</sup>. Cézanne fut un japonisant malgré lui, en dépit de son rejet explicite du japonisme de Gauguin, qu'il qualifiait de peinture chinoise. Mais ses tableaux trahissent bien une certaine affinité avec les compositions en plans superposés à la manière de Hokusai (fig. 14 et 15).

Quant à l'interprétation fantaisiste des couleurs primaires juxtaposées, par Théodore Duret, elle sera prise au sérieux par Van Gogh qui, contaminé par l'indigomanie, intensifie encore les couleurs dans sa copie d'une estampe de Hiroshige qu'il attribue à tort à Hokusai : *Averse sur le pont Ôhashi à Atake*.

#### HOKUSAI : ARTISTE OU ARTISAN ?

En 1896, Edmond de Goncourt publie son dernier livre, *Hokousai*. Celui-ci est conçu et réalisé comme le deuxième volume biographique des « impressionnistes japonais ». Peu avant sa parution, le marchand et collectionneur Siegfried Bing (1838-1905) proteste dans *La Revue blanche* contre Edmond de Goncourt, qui, avec la complicité du marchand japonais Hayashi Tadamasu (1853-1906), aurait intercepté et usurpé son projet de

32. Smith II, 1998, p. 3-26.

33. Inaga, 1995, p. 153-177, et 2002, Paris, p. 11-24.

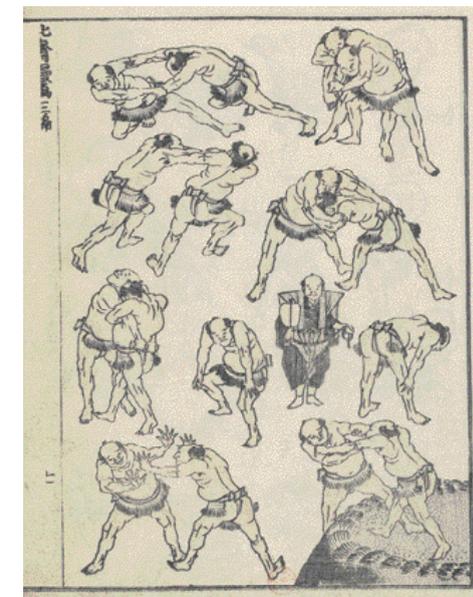
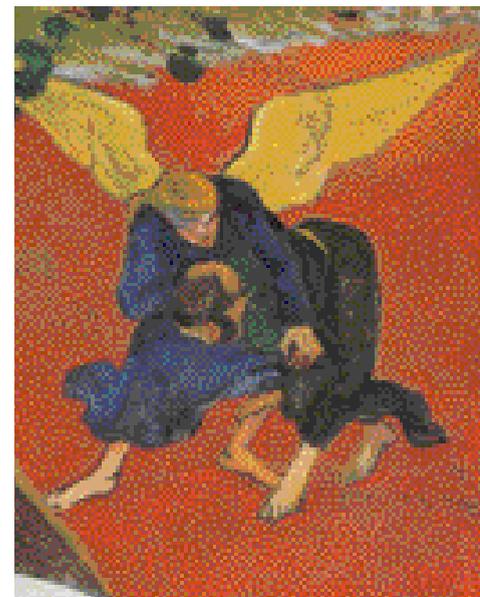


Fig. 12 (à gauche) : Paul Gauguin, *La Vision après le sermon*, huile sur toile, 73 x 92 cm, 1888, détail. Édimbourg, National Gallery of Scotland.

Fig. 13 (à droite) : Katsushika Hokusai, *Denshin kaishu. Hokusai manga* (*Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai*), livre III, Edo, 1815. Paris, BnF.

traduction de la biographie japonaise de Hokusai<sup>34</sup>, parue au Japon en 1893 sous le titre *Katsushika Hokusai den*.

Cette dispute et cette course à l'édition témoignent de l'importance de Hokusai sur le marché de l'art parisien à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais elle révèle aussi que les premières recherches historiques sérieuses sur la vie de Hokusai au Japon furent menées à l'instigation des Français...

En effet, dans la postface de cet ouvrage japonais, Kobayashi Bunshichi cite un texte de Philippe Burty, dans lequel celui-ci compare Hokusai à Rubens. Ce texte avait été traduit en japonais par Hayashi Tadamasu pour l'exposition *ukiyo-e* que Kobayashi avait organisée à Ueno (Tôkyô) en 1892. Citer Burty permettait à Kobayashi d'insister sur la renommée de Hokusai, tant en Europe qu'en Amérique, et de justifier son propre intérêt pour le maître japonais.

La même année 1896 voit aussi la publication de *l'Étude sur Hokusai* par Michel Revon (1867-1947), thèse soutenue à la faculté des lettres de la Sorbonne. Alors que la biographie de Goncourt représente la fin de l'interprétation japonisante, l'étude de Revon annonce un changement. Sa conclusion prévient des divergences d'interprétation : « Les Japonais

34. Pour plus de précisions, se reporter à Peternolli, 1979-1980.

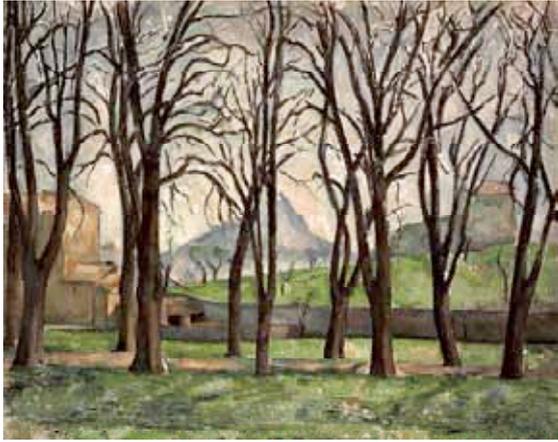


Fig. 14: Paul Cézanne, *Châtaigniers au Jas de Bouffan*, huile sur toile, 58 x 72 cm, 1879-1881. Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.

cultivés ne s'étonnent pas moins de l'admiration française de Hokusai que les Français voyant, par exemple, les Japonais mettre un Gavarni (1804-1866) au sommet de l'art français.<sup>35</sup>»

L'Exposition universelle à Paris, en 1900, illustre cette divergence d'appréciation. Dans *l'Histoire de l'art du Japon*, la première histoire de l'art officielle publiée par la Commission impériale du Japon, le nom de Hokusai apparaît au milieu d'une liste de plus d'une quarantaine de dessinateurs d'*ukiyo-e*, avec une biographie sommaire de douze lignes, illustrée par une seule planche hors texte. Mais rien n'est dit sur la place du maître dans l'histoire de l'art<sup>36</sup>. Ce décalage entre l'appréciation des Japonais et Français s'explique d'abord par l'ambition du livre. Celui-ci était une histoire de l'art officielle, qui mettait en avant des pièces très anciennes, reconnues et enregistrées comme trésors nationaux, afin de faire valoir l'héritage culturel et le prestige de l'Empire du Soleil levant auprès des «nations rivales dans l'art<sup>37</sup>». L'appréciation des japonisants occidentaux reposait, quant à elle, sur l'art populaire, tel que l'*ukiyo-e*, ou les arts décoratifs.

En 1914, Henri Focillon publie à son tour un ouvrage intitulé *Hokousai*. Dans la préface, il récapitule ce débat et formule diverses critiques, tant sur les commentaires des Européens qui héritent de la vision des japonisants, que sur ceux des érudits japonais prisonniers de la culture des lettrés. En rejetant ces deux approches, Focillon propose de réhabiliter Hokusai, en tant qu'artisan et homme du peuple.

35. Revon, 1896.

36. Pour plus de détails sur *l'Histoire de l'art du Japon*, se reporter à Inaga, 2002, Honolulu, p. 115-126.

37. Il est ici fait référence à l'ouvrage de Chesneau, 1868.



Fig. 15: Katsushika Hokusai, «Le mont Fuji vu à travers les pins de Hodogaya sur la route de Tōkaidō» (*Tōkaidō Hodogaya*), 36<sup>e</sup> vue des Trente-six vues du mont Fuji (*Fugaku sanjūrokkei*), vers 1831, Paris, BnF.

Pour la deuxième édition de cet ouvrage, publiée en 1925, Focillon rédige une nouvelle préface. Et pour justifier sa position parmi ces opinions divergentes, il se réfère à Okakura Kakuzō! Ce choix est à première vue étonnant, car Okakura (1862-1913) est celui qui conçoit le sommaire de *l'Histoire de l'art du Japon* publiée à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1900; il est donc celui qui décida de reléguer Hokusai au rang d'artisan de l'*ukiyo-e*. Mais dans un autre des ouvrages d'Okakura, *The Ideal of the East* (ou *Les Idéaux de l'Orient*), qui venait de paraître en français, Focillon voit «la continuité, peut-être fictive, mais géniale comme structure, d'une pensée organique, un patrimoine commun, le patriotisme d'un continent stimulé par une race toujours tendue, en pleine possession de ses vertus<sup>38</sup>». Respectant l'idéal d'Okakura, Focillon considère ici Hokusai comme un génie représentatif du peuple asiatique dans son ensemble.

Fidèle à ses idées de «famille spirituelle en art», Focillon écrit avec cette éloquence qui appartient désormais au passé: «À travers ces oscillations de nos préférences, Hokousai demeure intact. C'est qu'il conserve en lui, c'est qu'il porte à leur plus haut degré de puissance expressive, c'est qu'il rend communicable à toute l'humanité quelques-uns des traits permanents et profonds de l'âme asiatique. Il n'est pas seulement un des plus grands créateurs de formes vivantes qui furent jamais, il appartient à l'ordre héroïque, il est au nombre de ces artistes, qui, visibles de tous les points de l'horizon, nous font connaître, en même temps qu'un génie singulier, celui de leur race et quelque chose de l'homme éternel.<sup>39</sup>»

38. Focillon, 1925, préface, p. ii-iii.

39. *Ibid.*, p. iv.