

"Pont-Aven, Les Nabis et le Japon",
The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures, College of Arts and Sciences,
University of Tokyo, Etudes de langues et littérature françaises, 1988-89, vol. XXXVI, N° 2, pp.1-20.

Pont-Aven, Les Nabis et le Japon

Shigemi INAGA

東京大学教養学部外国語科編「外国語科研究紀要」
フランス語教室論文集 第36巻 第2号 1988年3月20日発行 論文別刷
The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures,
College of Arts and Sciences, University of Tokyo, Vol. XXXVI, No. 2 (1988).

Pont-Aven, Les Nabis et le Japon

Shigemi INAGA

La peau brulée du vent salé, le visage plutôt allongé, criblé de taches de rousseur, couvert du duvet comme poudré, avec le vert de la prunelle . . . (Kanaé YAMAMOTO, "Lettre de Bretagne", *Bijutsu Shinpou*, janvier 1914)

« *La Bretonne* »

“Les cieux s’assombrissent facilement même en été, le vent salé se lève de la mer.” Devant ce fond plat bicolore gris-bleu se tient une jeune paysanne, le front baissé et sans sourire. Le costume est de tradition bretonne (fig. 1). Il s’agit d’une gravure sur bois intitulée “la Bretonne” que réalisa YAMAMOTO Kanaé (1882–1946) au cours de son séjour en France (1920). On se souvient du nom de l’artiste comme celui du “père” de la renaissance de la gravure créatrice (*Sôsaku hanga*) moderne au Japon ainsi que comme promoteur du “Mouvement de l’art paysan” au Japon. Dans cette image largement gravée avec une hardiesse de couteau dit “*komasuki*” transparaît immanquablement l’intention de l’artiste qui voulait “ressusciter l’estampe traditionnelle de l’*Ukiyo-e* non pas d’une façon archaïsante mais toute moderne.” La composition, elle aussi, trahit sa rivalité avec les beautés d’un *Utamaro* ou les “acteurs” d’un *Sharaku*. Pourquoi alors l’artiste a-t-il choisi une bretonne comme sujet incarnant la résurrection d’une tradition perdue de l’estampe japonaise : “*Okubi-é*” (figure avec la grande tête) ?

Parmi les écrits de YAMAMOTO au cours de son séjour en France, on connaît son journal de Bretagne. En guise de vacances d’été, sans doute, YAMAMOTO se rendit avec ses amis japonais à cette terre mystique et sauvage où se rencontrent les prairies et les falaises, l’humidité maritime et l’exaltation des herbes drues. Les Japonais s’amusèrent à se promener en

bateau ou à rester oisifs une demi-journée à Pont-Aven. L'objectif était tout de même ailleurs. Recueillant au jour le jour des choses diverses et personnelles, son journal ne nous en fait pas moins entendre l'angoisse d'un peintre dans le marasme. Brûlé d'impatience en face d'une création sans issue, il se démoralise à mesure qu'il reporte au lendemain le plan de ses travaux. Sa volonté artistique s'épuisant, le journal fut abandonné, un peu abruptement, suggérant le dégoût de l'auteur à soi-même, face à l'avortement de ses projets. Qu'est-ce qui poussa l'artiste à tenir un tel journal rempli du sentiment de sa responsabilité et d'acharnement ?

Il serait difficile de ne pas supposer que YAMAMOTO ignorât l'histoire de Paul Gauguin et de l'École de Pont-Aven lors de son séjour en Bretagne. Ce sont en effet ces artistes français de Pont-Aven qui, inspirés, entre autres, par l'estampe japonaise, avaient exploré de nouvelles possibilités expressives de la gravure. Que YAMAMOTO voulût faire une sorte de pèlerinage artistique en Bretagne, berceau de l'art moderne, afin de sortir d'une impasse de sa création, son journal ne nous permet pas de le deviner ; néanmoins, une synthèse de l'estampe japonaise avec Gauguin fut, sans aucun doute, une lourde tâche que l'Histoire imposait alors à YAMAMOTO. Le voyage de YAMAMOTO en Bretagne marque ainsi une étape singulièrement importante dans l'histoire des échanges artistiques entre le Japon et la France, car la vogue de l'art japonais en France de la fin du siècle suscitait alors une renaissance de la gravure au Japon : un retour du Japonisme au Japon.¹⁾

Le Japonisme en Peinture

On connaît de nos jours l'apport de l'art japonais à l'art de la fin du siècle en Europe, tel l'école de Pont-Aven et les Nabis. Il n'est d'ailleurs pas surprenant si ces artistes français, dans leurs tentatives de dépassement des techniques académiques, s'intéressaient à l'art japonais, cet art qui ne se fonde ni sur la perspective linéaire, ni sur clair-obscur, pas davantage sur le modelé.

Edouard Dujardin, wagnérien renommé (comme l'atteste une affiche de Toulouse-Lautrec pour le café-concert "le Divan japonais" fig. 2), écrit ceci à l'occasion des expositions des "Vingts" et des "Indépendants" : "(...)

l'image d'Épinal et l'album japonais tracent d'abord la ligne, et dans la ligne, par le procédé du "coloris au patron," placent la couleur ; semblablement, le peintre tracera le dessin par lignes fermées entre lesquelles il posera les tons variés."»²⁾ Avec cette juxtaposition des teintes, s'obtiennent des plans colorés en compartiments homogènes. A l'encontre de colorations analytiques des impressionnistes, le dessin ne s'oppose plus à la couleur mais ils se concurrencent et permettent de transmettre la "sensation de coloration générale voulue." Dujardin nomme cette nouvelle technique "cloisonnisme," avançant une analogie avec les émaux cloisonnés. Certes son explication de la technique de l'estampe japonaise ("patron") n'est pas exacte, mais l'essentiel du "Japonisme en Peinture" consistait, en tout cas, à composer une surface plane par des combinaisons de teintes plates nettement circonscrites.

Van Gogh ne manqua pas de parler à son frère de cet article de Dujardin. "Il a paru, il paraît, un article sur Anquetin dans *La Revue indépendante* où on le nommerait le chef d'une nouvelle tendance où le Japonisme serait plus accusé encore. (. . .) [D]ans le Japonisme, le petit Bernard a été plus loin peut-être qu'Anquetin" (lettre n°500 ; juin-juillet 1888). "L'exposition de crépons que j'ai eue au Tambourin a influencé Bernard et Auquetin joliment mais cela a été un tel désastre," (lettre n°510). Emile Bernard, qui disputa avec Anquetin pour la priorité d'une invention du Cloisonnisme, publia, pour sa part, un témoignage en 1903 : "L'étude des crépons nous mène (avec Anquetin) vers la simplicité : nous créons le Cloisonnisme (1886)."³⁾

Le Japon, pays de décorateurs

A l'arrière-plan de cette vogue de l'art japonais, il ne faut pas oublier la publication mensuelle du *Japon artistique* de mai 1888 à avril 1891. Le rédacteur, Siegfried Bing (auquel devait beaucoup Vincent Van Gogh, malgré la réserve de son frère) organisa une exposition des estampes japonaises dans sa boutique, rue de Provence en mai 1888, annonçant son lancement d'une revue mensuelle spécialisée dans l'art japonais. Un des textes parus dans le deuxième numéro de cette revue (mai 1888) : "Le génie des Japonais dans le décor" est révélateur non seulement à l'égard du "Synthétisme" que

prêchera Gauguin mais aussi en connection avec l'esthétique du Nabisme :

Comme tous les peuples orientaux, les Japonais ont le sens inné de la décoration ; mais affiné par un don de race très subtil, par une conception très personnelle de la nature, par l'antique influence des mœurs (. . .) ce sens a été poussé chez eux jusqu'à ses dernières limites. Il est encore arrivé par le goût naturel de la Synthèse, par un instinct merveilleux des ressources de la couleur, une connaissance approfondie des lois de leur harmonie, une délicatesse infinie à varier leur emploi.⁴⁾

L'auteur de cet article fut Louis Gonse, rédacteur en chef d'une revue artistique influente : la *Gazette des Beaux-Arts*, et auteur d'un livre de base, à l'époque, sur ce sujet : *L'Art japonais* (1883). Dessin exagéré pour saisir l'essentiel du mouvement tout en ignorant l'anatomie ; composition inattendue qui ne se soucie pas de symétrie ; coloration riche et claire ; moyen simplissime de réalisation etc. : aux yeux européens, l'art japonais était, en un mot, depuis la formulation d'Ernest Chesneau à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris en 1878, une sorte d'art total (*Gesamtkunstwerk*), intimement lié avec la vie.⁵⁾ Edmond de Goncourt écrira d'ailleurs dans son journal en 1892 : "L'art industriel français, sous le coup de fouet de l'art japonais, de la vie intime, est en train de tuer le grand art." Et ce ne fut que Siegfried Bing lui-même qui, se débarrassant de son métier de marchand d'art japonais, se transforma en promoteur-fondateur de l'Art Nouveau à partir de 1894, afin de jeter un pont entre la grande décoration (couronnement de la tradition du Grand Art) et l'art mineur industrialisé, en y mobilisant les jeunes artistes nabis tels Félix Vallotton, Pierre Bonnard et Maurice Denis.⁶⁾ L'art de la fin du siècle en Occident, essentiellement décoratif, se cristalisa, en un sens, dans une saturation de goût pour l'art japonais.

Le Japon et le Synthétisme

Cette surchauffe du Japonisme incita un théoricien des Nabis, Maurice Denis, à prononcer un discours paradoxal : "Les synthèses des décorateurs japonais ne suffisaient pas à alimenter notre besoin de simplification." (1909).⁷⁾ Formulation apparemment téméraire et irréfléchie pour un "néo-traditionniste" qui définit leur « synthétisme » comme « le symbolisme en pein-

ture », marquant le premier pas vers « un nouvel ordre classique ». Pour être fidèle à son principe, Maurice Denis aurait dû plutôt remplacer, l'un par l'autre, les deux mots : “simplification” et “synthèses” et dire : “la *simplification* des décorateurs japonais ne suffisait pas à alimenter notre besoin de *synthèses*.” Son effort à sous-estimer l'importance de l'art japonais fut tel qu'il admit, à son insu et malgré lui, que le Japon était un pays de décorateurs et qu'il constituait, avec le wagnérisme, une des bases du “Synthétisme.”

Si Maurice Denis tenta de sous-estimer excessivement le Japon, ce fut pour mettre l'accent sur l'importance définitive du “style gauchement poussinesque des *Beigneuses* de Cézanne” pour la formation des Nabis. Or nous savons que Cézanne n'assuma, en réalité, une position importante chez Maurice Denis qu'à partir du début du XXe siècle, par suite de son dépassement du Symbolisme à la lumière du Classicisme. Dans ses dernières années, Maurice Denis n'hésitera pas, en effet, à contredire son opinion de 1907 en confessant que sa première découverte des Cézanne chez le Père Tanguy, vers 1890, avait été une déception complète.⁸⁾ Un autre souvenir, publié en 1934, reconnaît, pour sa part, l'apport fondamental de l'art japonais à la formation du Cloisonnisme.

Quel éblouissement d'abord, et ensuite quelle révélation ! Au lieu de fenêtres ouvertes sur la nature, comme les tableaux des impressionnistes, c'étaient des surfaces lourdement décoratives, puissamment colorées, et cernées d'un trait brutal, cloisonnées, car on parlait aussi, à ce propos, de *Cloisonnisme*, et encore de *Japonisme*.⁹⁾

Denis nous rappelle ici une exposition au Café Volpini en 1889 ; “groupe symboliste et synthétiste (sic. : lire « impressionniste et symboliste » — on voit bien comme Denis n'aimait pas l'Impressionnisme !),” l'unique manifestation organisée par l'Ecole de Pont-Aven à l'occasion d'une Exposition universelle à Paris. Afin de retracer une “évolution” du Cloisonnisme au Synthétisme, il nous faut revenir maintenant à l'été 1888.

Bernard et Gauguin

En août de cette année, Emile Bernard revint en ce pays pour revoir Gauguin, suivant le conseil de Van Gogh. Un tableau de Bernard, exécuté

à ce moment : “Bretonnes dans la prairie” (fig. 3) montre une étape fort avancée du Cloisonnisme. Le fond est de vert à-plat, sur lequel sont disposées des figures, apparemment en désordre, comme s’il s’agissait d’une feuille du *Manga* de Hokusai. Aucun modelé ni le clair-obscur. Sans point de vue concentré. Pourtant, les figures dans le lointain se situent en haut de la toile avec une dimension diminuée tandis que les figures à proximité sont grandes et en bas : disposition spatiale qui suggère une composition à la japonaise.

On sait que cette œuvre problématique fut suivie par “La Vision après le sermon” de Gauguin (fig. 4) ; que Bernard reprochera à Gauguin d’avoir “chipé” son idée originale ; que cette œuvre de Bernard, étant transportée par Gauguin à Arles en novembre, sera copiée par Van Gogh en aquarelle, dans la Maison jaune où elle était accrochée . . . ¹⁰⁾

En comparant ces deux toiles, on a coutume de dire que Bernard appliqua de force la théorie sur son exécution, tandis que Gauguin en tira un vrai chef-d’oeuvre etc. . . . Nous dirions plutôt que “La Vision après le sermon” de Gauguin, pour sa part, est allée trop loin pour qu’elle soit soutenue par la réflexion de l’artiste. La preuve : une lettre que Gauguin envoya d’Arles en novembre à Emile Bernard ne prononce qu’un truisme eu égard à l’accomplissement qu’avait obtenu Bernard avec ses “Bretonnes dans la prairie.” Sur le plan théorique, c’est-à-dire, pour ce qui est de formalisable par les mots, Bernard a eu donc tout raison de soutenir sa priorité vis-à-vis de Gauguin, dont la pensée plastique restait, par sa nature même, difficilement verbalisable et peu “claire” :

Vous discutez avec Lavel sur les ombres et me demandez si je m’en fous. Quant à l’explication de la lumière Oui. Examinez les Japonais qui dessinent pourtant admirablement et vous verrez la vie en plein air et au soliel sans ombre, ne se servant de la couleur que comme une combinaison de tons, harmonies diverses donnant l’impression de la chaleur (. . .) De là, je m’éloignerais autant que possible de ce qui donne l’illusion d’une chose, et l’ombre étant le trompe-l’oeil du soleil, je suis porté à la supprimer.¹¹⁾

La discussion de Gauguin manque de lucidité logique. Néanmoins, il

serait permis d'y reconnaître la négation d'une représentation illusionniste des objets dans la peinture : La lumière du soleil est impossible à copier mais à remplacer par de la couleur. Dans la même logique des choses, l'ombre, qui n'est rien d'autre qu'un contrepoids de la lumière, n'a, elle non plus, rien à faire avec de la peinture . . . Toujours est-il que ce témoignage nous en dit long sur l'importance d'une leçon japonaise lors d'un renversement — historique — de valeur picturale, tel que le formulera Maurice Denis en 1890 : de la peinture en tant que "mimésis" à la peinture en tant que "surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."

"Déconstruction" de la perspective linéaire

Comme l'explique Gauguin lui-même dans une de ses lettres adressées à Van Gogh, la préoccupation centrale de "La Vision après le sermon" consiste à faire valoir le contraste entre le monde réel des femmes bretonnes et le monde imaginaire d'une scène de la Lutte de Jacob avec l'ange. Ce contraste se traduit plastiquement par celui de dimension : le premier plan "réel" est agrandi à tel point qu'il se détache de l'arrière plan "imaginaire" intentionnellement miniaturisé. Le tronc diagonal qui tranche la toile sert de démarcation entre ces deux mondes. De ce contraste de distance relèvent non seulement l'originalité de Gauguin, par rapport à Emile Bernard, mais aussi l'expression plastique de son symbolisme par excellence : une vision dualiste du monde.¹²⁾

Or, si le fond à plat d'Emile Bernard provient du Japon, le contraste réalisé par Gauguin explique davantage la complexité d'une "influence japonaise," car il est question chez Gauguin d'une application de perspective linéaire transformée à la japonaise, à l'insu de l'artiste.¹³⁾ Importée au milieu du XVIIIe siècle au Japon, la perspective linéaire y perdit vite son principe opérationnel d'homogénéisation d'un espace représenté. Elle fut réinterprétée par les Japonais, tels Hokusai et Hiroshige, en un vocabulaire plastique, articulateur de l'espace en deux parties hétérogènes : proximité et éloignement. Profitant de ce "malentendu" de la perspective linéaire comis par les Japonais, Gauguin en a fait le seuil pour atteindre le monde d'au-delà. Effectivement, nous *ne voyons pas* les Bretonnes au premier plan mais nous voyons

avec elles la scène biblique au fond du tableau. Nous ne sommes plus de simples spectateurs distancés mais nous sommes participants engagés. C'est littéralement une initiation au mystère. Il est fort suggestif, à cet égard, que l'on remarquait, dès l'époque, la ressemblance de ces figures surnaturelles avec des lutteurs de *Hokusai manga*. Le Japon, tout comme Tahiti, était-il pour Gauguin une terre promise où on peut communiquer avec les anges et les esprits ?

Cette composition contrastée sera, par ailleurs, reprise par Van Gogh dans son "Sémeur" (à Arles en novembre 1888, fig. 5) où l'on voit combinées la tentative de Gauguin et la copie que Van Gogh avait faite lui-même du « Jardin aux pruniers » (Umeyashiki) des "Cents vues célèbres d'Edo" de Hiroshige. A la différence d'une recherche psychologique de Gauguin, la même composition sert, chez Van Gogh, de matrice à une recherche d'expressivité émise directement par une combinaison des couleurs complémentaires. Dans les "Alyscamps" (fig. 6), l'artiste, repoussant la représentation des objets par la couleur locale, superpose les troncs d'arbres bleus sur le chemin ocre. Cette expérience trouvera sa descendance chez les Fauves où la superposition des plans n'est plus qu'un prétexte pour introduire le contraste des teintes dans la surface bi-dimensionnelle (fig. 7).

La perspective linéaire "dé-construite" au Japon dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle a été réintroduite et réintégrée ainsi de nouveau dans le contexte de l'art français à la fin du siècle qui, du même coup, se libère dorénavant du joug des techniques académiques.¹⁴⁾

Les Nabis

Qu'un mois avant le départ de Gauguin à Arles sous l'incitation acharnée de Van Gogh, son enseignement à Pont-Aven ait été transmis par Paul Sérurier aux jeunes artistes de l'Académie Jullian de Paris, il n'y a pas lieu de le répéter ici encore une fois.¹⁵⁾

Or chose étrange, dans le manifeste, désormais célèbre de Maurice Denis de 1890 (que nous venons de citer plus haut), on ne trouve aucune suggestion de cette anecdote, déterminante quant à la naissance de l'Ecole Nabis. Certes, le nom de Gauguin ne manque pas de figurer dans un contexte où

Maurice Denis dit que “notre impression supérieure d’ordre moral, en face du *Calvaire* ou du bas-relief *Soyez amoureuses*, ne saurait provenir du motif ou des motifs de nature représentés, mais de la représentation elle-même, formes et colorations”.¹⁶⁾ Pourtant, ce texte ne nous autorise pas à reconnaître en la personne de Gauguin le phare central d’un nouveau mouvement : loin de là, son nom est enseveli dans la description intentionnellement ambiguë, pédante et ésotérique, remplie de noms propres tantôt célèbres tantôt fort obscurs. Ce n’est en fait qu’en 1903, voire à la fin, seulement, des activités collectives des Nabis, que Maurice Denis nous révèle pour la première fois, et ceci d’ailleurs après la mort de Gauguin, que l’œuvre expérimentale de Paul Sérusier, exécutée au Bois de l’amour à Pont-Aven en 1888 sous la direction de Gauguin, était le “*talisman*” du groupe Nabis (fig. 8).

Nous ne voulons pas dire, par là, que l’histoire sur “le *Talisman*” ne fût qu’un mythe fabriqué après-coup. Il s’agit plutôt d’un mythe de fondation dont l’Ecole des Nabis avait besoin afin de s’intégrer dans le discours sur “L’Histoire de la Peinture française moderne.” La valeur historique (sinon artistique) du “*Talisman*” tient, elle aussi, à ce qu’il a pu procurer à l’Histoire de l’art une preuve matérielle attestant (ne serait-ce que par une récupération rétrospective) la naissance d’une nouvelle école.¹⁷⁾ Quant à la technique picturale de ce tableau : « *Talisman* », elle est, par sa nature expérimentale, encore un pas en avant par rapport à la création de Gauguin de la même période.

Réhabilitation du décor

Davantage que ce récit fabriqué tardivement en 1903, le manifeste confus de Maurice Denis en 1890 nous transmet sans doute mieux l’enthousiasme acharné de l’époque. D’après Jan Verkade, surnomé « Nabis d’Obélisque » :

Au début des années quatre-vingt dix, un cri de guerre fut lancé d’un atelier à l’autre : Plus de tableaux de chevalet ! A bas les meubles inutiles ! La peinture ne doit pas être auto-suffisante mais doit de nouveau servir à l’art total (*Gesamtkunstwerk*). Le travail du peintre commence là où l’architecte considère le sien comme terminé. Des murs donc des murs à décorer ! A bas la perspective ! Le mur doit rester surface, ne doit pas être enfoncé par la représentation d’horizons infinis. Il n’y a

pas de tableaux, il n'y a que des décorations.¹⁸⁾

Il est facile d'imaginer quelle fut la réaction des critiques vis-à-vis de ce manifeste d'une réhabilitation des décors. Alphonse Germain écrit ceci dans son commentaire sur l'exposition à Saint-Germain-en-Laye, organisée par Denis, Sérusier, Bonnard, Vuillard etc. :

Rien ne justifie l'exclusion de la perspective et la suppression des reliefs, rien, pas même cette recherche de haute tapisserie chère aux traditionnistes ; recherche que l'expressive effigie exposée par Anquetin au Champ de Mars exprimait bien mieux que les équations de Bernard et les Kakémonos de Bonnard.¹⁹⁾

Il est intéressant ici de remarquer que la façon dont Alphonse Germain dénigre le Japonisme des Nabis ("kakémono") en le taxant de "paralogisme" concorde parfaitement avec les critiques qu'on faisait de l'art japonais en général. Jacques Tasset écrit par exemple :

Tout le monde tient les Japonais pour des décorateurs hors lignes. On veut bien reconnaître qu'ils sont coloristes, tout en leur reprochant de ne peindre qu'à teinte plate.²⁰⁾

Si un décorateur ne sait peindre qu'à teinte plate, c'est-à-dire sans modelé, est-ce alors d'un "paralogisme" comme le prétend Alphonse Germain ? Ne faut-il pas au contraire se demander, avec J. Tasset, si la décoration murale est réellement compatible avec les principes techniques de l'Académisme. Que la perspective linéaire, le modelé et le clair-obscur se développent au fur et à mesure que la peinture murale soit remplacée par la peinture de chevalet serait une constatation certes trop simpliste et tendancieuse. Néanmoins ce parallélisme n'en est pas moins pertinent lorsqu'il s'agit d'une nécessité technique d'exécution. Les règles académiques ne peuvent être exploitées pleinement que sur la toile et, à en croire Baudelaire au sujet d'Ingres, elles ne sont pas appropriés à l'expression murale. Si bien que le "paralogisme" selon Germain ne désigne pas autant la contradiction interne d'une recherche des Nabis que celle inhérente au critique lui-même.

Germain ne tolère pas le manque de perspective et de modelé dans ce qu'il reconnaît comme "décor." Ce qui y est dévoilé est l'écart entre son re-

gard et son raisonnement. La valeur spécifique du “décor” bien reconnue par son regard ne peut être ni “justifiée” ni “reconnue” selon le critère dont le critique s'impose d'être gardien. Le mérite d'un décorateur ne se reconnaît qu'au détriment du vocabulaire dont use le critique. Ce qui est le “décor” par définition est précisément ce qu'il ne doit pas être dans le langage critique. Ce hiatus absurde entre “l'être” et “le devoir être” du décor est révélateur d'une “maladie” qui progressait à l'intérieur de l'échelle de valeurs esthétiques.

Kakémono et paravent

Le symptôme de cette maladie transparait nettement lorsqu'Alphonse Germain dit, avec raison : “en adaptant au tableau ce qui paraît créé pour le vitrail ou la mosaïque, ils (les Nabis) manquent de sentiment déontologique.” Ici Germain a doublement méconnu l'intention des artistes. Tout d'abord il ne s'agissait plus chez les Nabis de faire des décors un tableau, comme le suppose A. Germain, mais l'inverse ; puis le critique ne voulait pas admettre que l'exemple japonais marquait chez les Nabis leur refus catégorique du “tableau” et leur retour définitif au “décor.” Cette double méconnaissance, nécessaire pour argumenter le prétendu “paralogisme,” paraît d'autant plus intentionnelle de la part du critique qu'il avançait lui-même une comparaison entre la tapisserie et le “kakémono” de Bonnard.

On sait que la tapisserie occupait une position privilégiée dans la hiérarchie esthétique du classicisme français, côtoyant la peinture, bien qu'elle soit un produit manufacturé. Cette spécificité ambiguë provoqua des querelles à la fois esthétiques et économiques dès le début de la Troisième République.²²⁾ Or le “Kakémono” indiquait une solution inattendue à ce problème.

Les Japonisants croyaient que l'art japonais, à la fois objet esthétique et utilitaire, était, par là même, profondément enraciné dans la vie intime du peuple. La distinction entre le Grand Art et les arts mineurs et appliqués n'y existait pas. Si la maison occidentale est un système foncièrement clos, se composant de murs massifs où l'on creuse des fenêtres, la maison japonaise, au contraire, est un système ouvert et élastique qui se transforme au cours des quatre saisons ; les cloisons démontables accueillant à l'intérieur le

changement d'atmosphère à l'extérieur.²²⁾

Le conflit qu'a vu l'Occident entre la peinture murale et la peinture de chevalet ne peut exister dans cet espace mobile du Japon. Cloison à glissière tendue du papier peint ou opaque ("fusuma"), porte coulissante en treilles tendue de papier translucide ("shôji"), paravent ("tsuitaté") ou "kakémono"; tous ces instruments sont à la fois les murs mobiles et/ou les tableaux, ne faisant qu'un avec la structure de la maison elle-même. Si, en Occident, la peinture ne peut pas ne pas "creuser un trou dans le mur" par l'emploi de la perspective linéaire, la "peinture" au Japon est plutôt une cloison provisoire qui sert de transcription, d'intermédiaire ou de remplacement même de la Nature.

Ce n'est donc pas un hasard si Bonnard et les Nabis ont choisi des supports japonais afin de réhabiliter le décor au détriment de la peinture de chevalet. Loin d'être l'objet d'une simple curiosité superficielle, "le kakémono" recélait la possibilité de dépasser un dilemme des artistes occidentaux. A la fois meuble et œuvre d'art, le "kakémono" était, chez les Nabis, un équivalent de la tapisserie par excellence, dans leur recherche de la tradition perdue de "l'art total."

Les Nabis appelaient Bonnard "le Nabis japonard" parce qu'il pensait à l'art japonais lorsqu'il fut question, chez eux, de leurs rapports avec des Primitifs italiens.²³⁾ En même temps que la tradition fresquiste prérafaélite était récupérée par les artistes de la fin du siècle en vue de se délivrer du joug de la perspective linéaire, le mot "primitif" fut appliqué, par extension, non seulement à l'art de tous les peuples qui ne furent pas contaminés par l'académisme occidental, tel l'art japonais, l'art de l'Afrique noire ou l'art océanien mais il servit aussi d'épithète à Cézanne et à Gauguin. De cet amalgame, à première vue hétéroclite, de l'ignorance (ou l'innocence?) non-occidentale et du rebalbutiement occidental va naître bientôt le langage critique du Fauvisme et du Cubisme.²⁴⁾

Affiches

Eroder la raison d'être du "Grand Art" en remettant en cause le support qu'il exploite : tel est donc la portée logique et historique que recèle l'esthé-

tique “décorative” des Nabis sous ses dehors modestes : puisque c’est le “Grand Art” qui exploite l’art mineur, il serait erroné d’appeler le dernier “l’art appliqué” ; il faudrait renverser la hiérarchie et c’est l’art décoratif qui doit maintenant s’appliquer au statut du Grand Art. Voilà, sans doute, pourquoi les Nabis s’intéressaient à la création des affiches, art mineur par définition.

Cette stratégie subversive se comprend mieux quand on compare l’affiche avec la grande décoration exécutée sur les murs des architectures publiques sous la Troisième République. Ces dernières imposent un principe pictural de composition incompatible avec son support architectural, de sorte qu’elles creusent inévitablement “des trous” imaginaires sur le mur tandis qu’en revanche l’architecture découpe réellement et arbitrairement une partie de composition picturale. Le conflit de cette « cohabitation » forcée est tel que ces décorations murales souffrent très souvent d’une condition d’existence ironiquement misérable : pour le grand public il est, dans la plupart des cas, pratiquement impossible d’admirer ces “chefs-d’œuvre.” Pire, trop mal placées et trop mal éclairées, ces œuvres restaient quelquefois littéralement inaperçues et ont été parfois démolies depuis !²⁵⁾

A l’encontre de cette misère de la décoration publique, c’est l’affiche, hérétique de la peinture, qui l’emporta à l’époque en tant qu’image au service du grand public. Pour être attrayant, il ne fallait pas avoir recours aux règles académiques du modelé ou du clair-obscur. Au lieu de perspective linéaire ou aérienne, mieux valait expérimenter la composition hardie et la coloration simplifiée. Techniquement, il s’agissait d’un essai de transposition de l’effet propre à l’estampe japonaise sur la lithographie et la gravure sur bois occidentale.²⁶⁾ Par ailleurs, l’espace d’une affiche qui présuppose la symbiose de l’image et de la lettre était non seulement un défi vis-à-vis de l’autonomie supposée absolue de l’espace pictural mais aussi une remise en question du cadre qui le circonscrit. Si le cadre privilégie uniquement ce qu’il encadre, “le Kakémono,” à l’inverse, signifiant étymologiquement ce qui est affiché ou accroché, ne se définit qu’en fonction de son emplacement.

Charpente flottante

Une telle conscience, si on peut dire relativiste, envers le cadre explique la composition libre de Bonnard ou de Vuillard à leur époque Nabis. Le tableau n'est plus autonome vis-à-vis de son extérieur, et son intérieur en revanche ne réclame, lui non plus, désormais ni l'homogénéité ni l'unité de la composition. Voilà sans doute la double leçon qu'ils ont puisée dans l'estampe japonaise ; double puisqu'elle se rapporte aussi bien à la composition qu'à la fonction sociale de l'estampe japonaise, en tant qu'imagerie dite "populaire".²⁷⁾ Ce qui en résulte n'est plus ni le "gros plan" intellectuel ni le découpage inattendu, composés d'un point de vue intentionnellement choisi à la manière de Degas, de Seurat ou de Toulouse-Lautrec, mais plutôt une fixation d'un moment de la vie quotidienne presque insignifiante et désinvolte qui permet, avec nonchalance, l'intervention et la dispersion des événements fortuits : on ne sait trop pourquoi tel ou tel objet se trouve (ou non) dans l'espace encadré par le peintre. Le regard ne sait se concentrer sur qui que ce soit mais se disperse sur le champ visuel posé, d'une façon apparemment arbitraire.

Certes, quelques décors de Bonnard et de Vallotton disposent en haut du cadre, les motifs répétitifs censés désigner la toile de fond ; ces motifs encadrent la composition en contraste avec le gros plan dont la proximité excessive ne permet pas toujours aux spectateurs la mise au point nécessaire pour le reconnaître (fig. 9). Le résultat ainsi acquis est fort éloigné des exemples que les Nabis ont certainement trouvés dans la composition contrastive de "Cent vues de Mont Fuji" de Hokusai ou de "Cent vues célèbres d'Edo" de Hiroshige auxquelles ils ont eu accès.²⁸⁾ Il s'agit plutôt d'un "arrangement" (on dirait "toriiawase" en japonais) purement décoratif. Dans un paravent de Bonnard acquis récemment par le Musée de Prieuré en Saint-Germain-en-Laye (fig. 10) on trouve sur le fond d'argent nacré à la manière de l'Ecole restaurée de Rimpa à Edo (Edo Rimpa), une symbiose curieuse d'image arcadienne de Mallarmé (*L'après midi d'un faune*) avec des rapins comme sortis du célèbre rouleau enluminé de "Chôjû-giga" (caricature du XII^e siècle représentant des animaux et des oiseaux personnifiant (?) les vices humains).

Tant dans l'huile que dans la lithographie, la superposition des plans ou le motif enfoncé de force dans un cadre extrêmement vertical, n'accentue plus le chevauchement des objets comme c'était le cas en cloisonnisme, mais engendre, au contraire, un mélange optique entre le motif et le fond pour créer une hallucinante scène de l'intérieur en arabesque fantasmatique. Ce que l'artiste nous donne à voir est une scène originale où on ne discerne pas encore tel quel chaque objet qui se trouve dans son champ optique ; les taches colorées s'agitent indistinctement sans poids ni mouvement précis. Une telle atmosphère alanguie annonce déjà l'ennui détendu propre à une sensation tactique de l'esthétique intimiste ; flottement de la "Mer" de Debussy.

Esthétique intimiste

Rien d'étonnant dès lors à ce que les peintres nabis aimassent jusqu'à leurs dernières années peindre les « intérieurs ». S'ils ont « ouvert » la peinture vers le décor de « l'intérieur » à l'époque Nabis afin de faire de la toile un "kakémono," c'est maintenant au contraire « l'intérieur » qui s'empare de la toile. La peinture de chevalet et la décoration d'intérieur s'entrecroisent et s'interpénètrent pour créer un double miroir. La raisonnance chromatique de l'intérieur et de l'extérieur intensifie davantage l'effet d'un diapason optique. Le même jeu se reproduit dans la relation qu'entretiennent les artistes avec la nature. La communion avec la Nature à travers la fenêtre ou la véranda constitue ainsi un des thèmes favoris. Ces motifs n'étaient au début qu'un prétexte pour introduire, dans le cadre, les plans superposés à la manière du cloisonnisme, mais ils se transformaient à la longue en des vocabulaires élémentaires par lesquels les artistes traduisaient leur rapport avec l'Univers. La toile n'est qu'un lieu privilégié d'osmose entre le paysage ensolleilé et l'intérieur intime.

Je travaille, dit Bonnard vers la fin de sa vie, toujours sur une toile libre d'un format plus grand que la surface choisie pour peindre ; ainsi je puis modifier. Ce procédé m'est utile, surtout pour le paysage. Dans tout paysage il faut une certaine quantité de ciel et de terrain, d'eau et de verdure, un dosage des éléments que l'on ne peut pas toujours établir au départ.²⁹⁾

Ou encore, regardant Bonnard exécuter ses œuvres accrochées sur le papier peint d'un motif violemment coloré, on se demanda parfois comment l'artiste pouvait se concentrer sur son travail dans cette condition hallucinante.³⁰⁾ Ces anecdotes évoquent bien le travail d'un artiste pour qui le bord d'une toile ne signifiait guère l'extrémité de son travail. Chose curieuse d'ailleurs, cette vision du monde nous rappelle un texte qu'Henri Focillon, contemporain des Nabis et féru, lui aussi, de l'art japonais, a laissé sur l'estampe :

Les maîtres de l'Extrême-Orient, pour qui l'espace est essentiellement le lieu des métamorphoses et des migrations et qui ont toujours considéré la matière comme le carrefour d'un grand nombre de passages ont aimé entre toutes les matières de la nature, celles qui sont, si l'on peut dire, le (sic.) plus intentionnelles et qui semblent élaborées par un art obscur ; et, d'autre part, ils se sont souvent appliqués, en traitant les matières de l'art, à leur imprimer les caractères de la nature, au point de chercher à donner le change, si bien que, par un renversement singulier, la nature est pour eux pleine d'objets d'art et l'art plein de curiosités naturelles.³¹⁾

Pont-Aven, les Nabis et la peinture moderne au Japon

A la sortie de la période Nabis, Vuillard exécute un portrait de Théodore Duret (fig. 11) en 1912. Qu'on se rappelle que Duret fut, à l'époque héroïque de la bataille impressionniste, un des champions les plus radicaux. Défenseur de l'Impressionnisme, il le rapprocha de l'art japonais en nommant "d'avant-garde" à la fois les Impressionnistes et les maîtres de l'art japonais.³²⁾ Cela ne doit pas être un choix gratuit si Vuillard, réputé être aussi "japonisant" que Bonnard, s'est mis à faire un portrait de ce "vieux Monsieur Duret."

En 1922, Théodore Duret fera connaissance d'un artiste-théoricien japonais, KURODA Jûtarô (1887-1970), de l'école de Kyôto. Par une curieuse coïncidence, KURODA avait obtenu, d'une part, de Duret la permission de faire paraître en japonais une traduction de son *Van Gogh*,³³⁾ tout en publiant, d'autre part, un autre livre intitulé *Maurice Denis et l'Ecole symboliste* (1921). Une constellation intéressante dans l'histoire des échanges artistiques entre la France et le Japon, car le travail de la toute dernière génération des peintres

français directement influencés par le Japonisme présentait alors l'exemple initiateur à l'art avant-gardiste du Japon au début du XXe siècle.

La distance entre le Japon et la France était étonnamment petite au cours des années vingt. Pourtant cette intimité, voire cette connivence, entre l'art japonais et l'art français engendra l'abandon hâtif d'un essai de transplantation de l'académisme occidental au Japon. L'avant-garde en Occident se référant elle-même à l'art japonais traditionnel, l'avant-gardisme japonais, en tacite complicité avec l'avant-garde occidentale, ont été privé, du même coup, de la nécessité interne d'une révolte plastique vis-à-vis de l'autorité d'une tradition artistique. Paradoxalement, l'acceptation inconditionnelle de l'Académisme occidental au Japon aurait été la seule révolte possible envers sa tradition nationale. Mais ce programme moderniste était déjà anachronique au début du XXe siècle, face à l'effondrement de son modèle en Occident.³⁴⁾ Devant cette ironie historico-culturelle, l'avant-garde japonaise ne savait qu'imiter servilement et aveuglément les dernières modes occidentales (et ceci non sans désarroi car la réflexion sur cet état de chose aboutirait forcément à une impasse).³⁵⁾ On pourrait certes lui reprocher d'être trop opportuniste et inconstant, mais cette faiblesse n'a-t-elle pas quelque chose de semblable à la faiblesse même des Nabis qui se passèrent — ou presque — de l'éducation académique. La « fragilité » et la « délicatesse » élitistes de leur art provenant sans doute de leur milieu familial assez fortuné, ne retrouvent-elles pas une telle « japonéité » réadoptée dans la peinture à l'huile du Japon au début du XXe siècle ?

Cette hypothèse sans doute trop poussée n'en trouve pas moins une preuve tristement positive dans l'itinéraire qu'a tracé YAMAMOTO Kanaé après son retour au Japon : on comprendra mieux alors une sorte de fatalité historique et culturelle qui hantait cet artiste doué. Moderniser les paysans japonais en leur inculquant des arts "sauvages" et "primitifs" venant d'Europe (!), un tel "Mouvement de l'art paysan" fut d'autant plus héroïque qu'il incarnait le dilemme même de la Modernité japonaise. Il aboutira à un échec logiquement programmé³⁶⁾

1-3 avril 1987

NOTES

- 1) Pour YAMAMOTO Kanaé (1882-1946), nous devons aux informations fournies pas Yamamoto kanaé Museum, Ueda City, Nagano Prefecture, Japon. Cf. Caroline Boyle-Turner, *The Print of Pont-Aven*, Smithsonian institution Traveling Exhibition Service, Washington, 1986.
- 2) Edouard Dujardin, "Aux XX et aux Indépendants; le Cloisonnisme", *La Revue indépendante*, mar 1888, pp. 487-492. Cf. Yvonne Thirion, "L'Influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin", *La Gazette des Beaux-arts*, 1^{ère} période, 1956, pp. 95-114.
- 3) Emile Bernard, "Notes sur l'Ecole dite de 'Pont-Aven'", *Mercur de France* décembre 1903, p. 676. "Le crépon" ne signifierait ici pas seulement des estampes japonaises chiffonnées mais plus largement les estampes japonaises dans leur période dite "décadente" du XIX^e siècle en général.
- 4) Louis Gonse, "Le Génie japonais dans le décor", *Le Japon artistique*, n° 2, juin 1888, p. 13.
- 5) Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *la Gazette des Beaux-arts*, septembre 1878, pp. 841-856.
- 6) Cf. Gabriel P. Weisberg, *L'Art Nouveau Bing*, Harry N. Abrams, New York, 1986.
- 7) Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme", *L'Occident*, mai 1908, repris dans *Théories*, Rouart et Watelin, 1912, p. 263.
- 8) Shigemi INAGA, "L'Histoire saisie par l'artiste Maurice Denis, historiographe du Symbolisme", *Des mots et des coulerus II*, Lille, Presses universitaires de Lille, pp. 234-235.
- 9) Maurice Denis, introduction pour *l'Exposition des Beaux-Arts de la Gazettes des Beaux-Arts*, février-mars 1934 (non paginé).
- 10) Cf. Geneviève Lacambre, "Maurice Denis et l'Ecole de Pont-Aven", catalogue de l'exposition: *Maurice Denis en Bretagne*, 1985 donne une liste critique des œuvres "historiques" collectionnées par Maurice Denis, y compris "Bretonnes en prairie" d'Emile Bernard.
- 11) *Correspondance de Paul Gauguin*, éditée par Victor Merthès, Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 270. lettre n° 176.
- 12) Kunio MOTOÉ "Psychological Distance in Gauguin's work, his use of foreground and background", *Annual Buletin of National Museum of Western Art in Tokyo*, 1979, pp. 92-105.
- 13) NARUSÉ Fujio, "De Edo à Paris" (en japonais), *Kikan Geijutsu*, Tokyo, hivers 1977, pp. 86-105.
- 14) Shigemi INAGA, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, éditions du Seuil, septembre 1983, n° 49, pp. 29-49.
- 15) Cf. Caroline Boyle-Turner, "Sérusier's Talisman", *La Gazette des Beaux-Arts*, première période 1985, pp. 191-196.
- 16) Maurice Denis, "Définition du Néo-traditionnisme", *Arts et Critique*, 23 et

- 30 août 1890 ; repris dans *Théories (op. cit.)*, p. 20.
- 17) *art. cit.*, (note 8). pp. 206–207 et pp. 226–227.
 - 18) Jan Verkade, *Die Unruhe zu Gott*, Beuren, 1953, p. 83 (notre traduction du texte allemand qui est sensiblement différent de la version publiée en français).
 - 19) Alphonse Germain, “Théorie des Déformations”, *La Plume*, 1^{er} septembre 1891, p. 290.
 - 20) Jacques Tasset, “Etude sur la gravure japonaise”, *Lotus, Mémoires de la Société sinico-japonaise*, tome X, 1891, p. 53.
 - 21) Pierre Vaisse, “La querelle de la tapisserie au début de la III^e république” *Revue de l’art*, 1973, n^o 22, pp. 66–86.
 - 22) Victor Champier, “L’Architecture au Japon”, *le Japon artistique*, juillet 1888. Cf. Paul Claudel, “Çà et là”, *Connaissance de l’Est*, Paris, Mercure de France, [1913], pp. 112–116. L’idée développée par Francette Delaleu dans son mémoire de maîtrise sur *Pierre Bonnard et l’estampe japonaise*, L’Université de Paris I, (sans date, non diffusé).
 - 23) Maurice Denis, “Bonnard”, *Le Point*, XXIV, 1939, p. 4.
 - 24) Cf. voir une importante introduction par Philippe Dagen pour *La Peinture en 1905* de Charles Morice, Archives des arts modernes, Paris, éd. Lettres modernes, 1986.
 - 25) L’exposition *Le Triomphe des mairies*, Paris, le Musée du Petit Palais. 1987.
 - 26) Cf. Colta Feller Ives, *The Great Wave, The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, 1979.
 - 27) Cf. Shigemi INAGA, “La transtextualité dans l’image “populaire” au Japon- l’iconographie de l’ukiyo-e et sa fonction sociale”, *L’Ecrit-voir*, Paris, Publications de la Sorbonne, n^o 6, 1985, pp. 123–138.
 - 28) Cf. Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis und Japan, Das frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München, Prestel Verlag, 1976 explore minutieusement la disponibilité positive des estampes japonaises chez les Nabis.
 - 29) Catalogue de l’exposition à Saint Paul de Vence, *Bonnard dans sa lumière*, 1975.
 - 30) James Thrall Soby, *Bonnard and his environment*, Museum of Modern Art, New York, 1964, p. 13.
 - 31) Henri Fccillon; *Maîtres de l’estampe*, Flammarion, 1964, p. 13 et, du même auteur, *La Vie des formes*, (1943), 7^e éd. 1981, Presses universitaires de France, p. 53.
 - 32) Théodore Duret, *Critique d’avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885.
 - 33) D’après l’information cordialement communiquée de la famille KURODA par l’intermédiaire précieux de MM. Heisaku HARADA, conservateur du Musée départemental de Kyôto et Shirô AMANO, assistant à l’Institut des recherches en sciences humaines à l’Université de Kyôto. Nous tenons ici à les remercier. Cette lettre inédite de Théodore Duret est publiée dans un autre article de l’auteur sur Théodore Duret, *Revue de l’art*, n^o79, 1988, pp. 76–77.
 - 34) Cf. Shigemi INAGA, “L’Avant-garde existe-t-elle au Japon?, et si oui, quand, comment et pourquoi?”, *Ecrit-voir, revue des histoires des arts*, Publications de la Sorbonne, n^o 10, mai 1988, pp. 38–54.

- 35) KINOSHITA Mokutarô, "Tendance anti-naturaliste dans la peinture à l'huile", *Bijutsu-shimpô*, février 1913, n° 4, pp. 147-152. Il s'agit d'un rapprochement critique des dernières tendances de la peinture à l'huile du Japon d'avec *Über das Geistige in der Kunst* (1912) de Kandinsky. KINOSHITA Mokutarô (1883-1945), critique d'art, poète, dramaturge, romancier, dessinateur et historien d'art avant d'être médecin couronné de la Légion d'honneur fit connaissance de Théodore Duret lors de son séjour à Paris en 1922. Cf. Shigemi INAGA, "Rencontre paradoxale du "Japonisme" avec l'Impressionnisme", communication donnée le 22 avril 1987 au Colloque international sur Word and Image à Amsterdam. Le texte est publié dans *Word and Image*. vol. 4, n° 1, 1988, p. 139-147.
- 36) Cf. Shigemi INAGA, "A la redécouverte de l'ukiyo-e, Les graveurs sur bois à la recherche d'un statut d'artiste au Japon dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle", *Nouvelles de l'estampe*, janvier-février 1984, n° 73, p. 14.

Table des figures

- fig. 1 YAMAMOTO Kanaé, "La Bretonne", estampe sur bois en couleur, 38 × 28.3 cm, 1920 Musée mémorial de Yamamoto Kanaé, Takada, Japon.
- fig. 2 Toulouse-Lautrec, "Le Divan japonais", lithographie en couleur, 79.5 × 59.5 cm, 1892.
- fig. 3 Emile Bernard, "Bretonnes dans la prairie", huile sur toile, 29¹/₄ × 36¹/₄ inches, 1888, Collection privée, France.
- fig. 4 Paul Gauguin, "La Vision après le sermon", huile sur toile, 28³/₄ × 36¹/₄ inches, National Gallery of Scotland, Edinbourg.
- fig. 5 Vincent Van Gogh, "Le Semeur", huile sur toile, 73.5 × 93 cm, 1888, Stiftung Sammlung Bührle, Zürich.
- fig. 6 Vincent Van Gogh, "Les Alyscamps", huile sur toile, 73 × 92 cm, 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
- fig. 7 Maurice de Blaminck, "Paysage aux arbres rouges", huile sur toile, 25⁵/₈ × 31⁷/₈ inches, 1906, Musée national d'art moderne, Paris.
- fig. 8. Paul Sérusier "Le Talisman", huile sur bois, 0.27 × 0.22 cm, 1888, Musée d'Orsay, Paris.
- fig. 9 Pierre Bonnard, "Promenade des nourrices, frise des fiacres", paravent à quatre feuilles, lithographie en couleur, 150 × 200 cm, 1899.
- fig. 10 Pierre Bonnard, "Paravent aux rapins", paire de paravents à trois feuilles, huile sur papier collé sur toile, 161 × 405 cm, 1906, Musée départemental de Prieuré, Saint-Germain-en-Laye.
- fig. 11 Edouard Vuillard, "Portrait de Théodore Duret", huile sur toile, 37¹/₂ × 29¹/₄ inches, 1912, Chaster Dale Collection, National Gallery of Art, Washington D.C..