

Une esthétique de rencontre; ou l'affinité de l'Impressionnisme avec le Japonisme comme un malentendu et sa conséquence paradoxale au cours de l'implantation de l'Impressionnisme au Japon

SHIGEMI INAGA

Théodore Duret, un des tout premiers champions de l'Impressionnisme est connu aussi comme un des premiers "japonisants" féru d'art japonais. Son autorité tenait particulièrement à son expérience vécue. En effet, il est un des tout premiers voyageurs français au Japon. Cette position privilégiée lui vaut une attention particulière. Car c'est lui qui affirma, en tant que témoin oculaire, l'influence de l'art japonais sur l'Impressionnisme. Dans le recueil de ses premiers essais intitulé Critique d'avant-garde (1885), on voit Duret avancer l'analogie entre l'estampe japonaise et l'Impressionnisme:

Il a fallu l'arrivée parmi nous des albums japonais pour que quelqu'un osât s'asseoir sur le bord d'une rivière, pour juxtaposer sur une toile un toit qui fût hardiment rouge (...) et de l'eau bleue. (...) Ces images japonaises (...) sont d'une fidélité frappante. (...) Je regarde un album japonais et je dis; oui c'est bien comme cela que m'est apparu le Japon; c'est bien ainsi, sous son atmosphère lumineuse et transparente, que la mer s'étend bleue et colorée (...) aussi a-t-il fortement influencé les Impressionnistes (1878)/ L'oeil japonais, doué d'une acuité particulière, exercée au sein d'une admirable lumière (...) a su voir dans le plein air une gamme de tons aigus que l'oeil européen n'y avait jamais vue et (...) n'y eût probablement jamais découverte (...) Claude Monet, parmi nos paysagistes, a eu le premier la hardiesse d'aller aussi loin qu'eux (les Japonais) dans ses colorations (1880) (1).

Dorénavant, Théodore Duret ne cessera d'extrapoler cette comparaison certes intéressante mais problématique, car impossible à vérifier. Sa thèse provoqua diverses polémiques

(que nous n'examinons pas). Pour suggérer au moins son autorité à l'époque, il suffirait d'évoquer un livre allemand: Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert (1893-1894 en 3 vol.) de Richard Muther. Guidé, selon notre hypothèse, par l'idée de Th. Duret, l'auteur de ce livre monumental fut obligé d'insérer un chapitre complet sur l'art japonais, connu à l'époque, entre le Réalisme et l'Impressionnisme en Occident, afin d'expliquer le passage du premier au dernier. Mélange déconcertant et hétéroclite à nos yeux, car les Impressionnistes ne seraient pas tant des fils légitimes que des mutants ou des bâtards si l'on n'y "reconnaissait" pas la "légitimité" d'une insémination japonaise! Il s'agit donc d'une crise d'identité.

Retenons ici simplement la permanence de cette vision du Japon sans ombre et rempli de lumière, vision attestée, pour ne citer qu'un exemple, par Edmond de Goncourt dans son roman, Manette Salomon (ch. XLVII), dès 1866. Les amateurs français prétendaient que cette vision lumineuse était transmise fidèlement par les estampes japonaises.

Cette optique française transparait clairement dans la façon dont Duret saisit le premier, au moins en France, dans son texte de 1882, l'évolution de l'estampe polychrome au Japon.

En ce qui concerne le coloris proprement dit, au commencement de ce siècle (XIXe), il consiste en tons pâles et comme atténués, mais à mesure que l'art se développe, il s'accroît de plus en plus. C'est dans les oeuvres de Kouniyoshi et de Toyokuni II qu'il atteint enfin son maximum d'intensité et arrive à un degré d'éclat qu'il serait impossible de dépasser (2).

Théodore Duret voit l'apogée de l'estampe Ukiyo-e en couleur au milieu du XIXe siècle. Que Théodore Duret appréciait hautement les couleurs pures et crues, on peut le comprendre facilement quand on pense à son aspira-

tion à une peinture libérée des contraintes conventionnelles des colorations "académiques" qui ignoraient, selon lui, la scène inondée de la lumière de plein air.

Cette estimation coloriste dévoile d'autant plus nettement les parti-pris et les prédilections des amateurs français que cette idée-fixe sera désormais rectifiée et "corrigée" par un expert "indigène", Tadama-sa HAYASHI (fig.1), qui n'hésitera pas à critiquer un Théodore Duret auprès d'E. de Goncourt (3), et Duret lui-même "corriger" désormais ses propres idées.

La collection Duret, conservée depuis 1900 au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris nous permet de relever ce changement: elle met l'accent plutôt sur les oeuvres du XVIIIe siècle, avec le ton atténué, et sur les monochromes du XVIIe siècle (4).

Il serait intéressant en l'occurrence de remarquer que ce changement va de pair avec la crise que l'Impressionnisme devait traverser dans les années quatre-vingt. Coïncidence curieuse, car en même temps que l'avènement du décadentisme en Occident, on commençait à remarquer dans l'estampe japonaise tardive, un signe de décadence. Significativement, la collection de Stéphane Mallarmé ne contenait que ces "pacotilles" bariolées de l'estampe japonaise "en décadence" (5). Plutôt que du mauvais goût, ne s'agit-il pas du choix exprès d'un poète décadent ?

Apogée ou décadence ? Laquelle de ces deux interprétations incompatibles de l'estampe japonaise serait plus exacte ? Au lieu de répondre à cette question, il vaudrait mieux prendre une précaution vis-à-vis de l'interprétation "décadentiste". Quoique dominante même aujourd'hui, la désignation d'une estampe "décadente" risque d'être compromettante.

En effet, les Japonais n'ont-ils pas dénigré les Occidentaux qui ne savent apprécier que des estampes japonaises en décadence ? Il serait d'ailleurs fâcheux, pour les Européens, de savoir que la nouvelle vision du monde réalisée par l'Impressionnisme ne reflète que la tendance "décadente" de l'imagerie étrangère. Les Japonais auraient dit, en revanche, que l'estampe japonaise du XVIIIe siècle fut supérieure aux tableaux impressionnistes. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que ce fameux "bariologie" de l'estampe japonaise tardive et

"décadente" du XIXe siècle était en grande partie dû à l'emploi des pigments chimiques importés d'Occident. Avant les Impressionnistes, ce sont donc les artistes japonais qui étaient atteints par "l'indigomanie", pour reprendre le terme de J. K. Huysmans (6). La soit-disant décadence est-elle donc une conséquence du déclin de l'Occident ? Bref, c'est une chose que les échanges culturels enrichissent l'expérience artistique,, c'en est une autre que ces échanges servent (ou non) de brevet de qualité.

Revenons maintenant à la thèse impressionniste de l'estampe japonaise et examinons sa portée au sein de la pratique au Japon moderne; car si le Japon avait accepté inconditionnellement l'Impressionnisme, on aurait pu rendre justice à Théodore Duret. Or la chose n'a pas été aussi simple. Prenons d'abord une contre-preuve toute bête: deux peintres écossais qui ont séjourné au Japon dans les années quatre-vingt dix du siècle dernier. Pour l'un, Georges Henry (1858-1943) le Japon d'alors apparut comme un monde inondé de couleurs pures, translucides et joyeuses; pour son compagnon, Edouard Atkinson Hornel (1858-1933), au contraire, le même monde est rendu à travers l'obscurité qu'il représenta par l'emploi exhaustif des bitumes et de jeux de roux (7). Qui, au monde, sait lequel d'entre eux saisissait le "véritable" Japon ?

En effet, ce n'est pas seulement un problème pour les peintres étrangers venant au Japon, mais aussi un problème foncier pour les peintres japonais eux-mêmes. La première période de l'implantation de la peinture à l'huile au Japon est effectivement marquée par la querelle entre l'option de l'école du "bitume" ("Yaniha") et celle plein-airiste (l'école "violette": "Murasaki-ha"). Autrement dit, il exista au Japon deux façons incompatibles de s'approprier la leçon occidentale. "L'Ecole du bitume" se superpose à la tendance de l'école de Barbizon plus ou moins "réaliste" transmise par l'Italien Antonio Fontanesi (1818-1882; au Japon de 1876 à 1878), tandis que "l'Ecole violette" reflète la tendance "impressionniste" selon la qualification de MORI Ogai, qui se réfère à Th. Duret (8). Cette dernière fut implantée au Japon par KURODA Seiki (1866-1924), disciple de Raphaël Collin (1850-1916) au cours de son séjour à Paris (de 1886 à 1893).

Entre ces deux écoles à l'occidentale, inutile de déterminer laquelle était plus appropriée pour rendre la "réalité" japonaise à l'aide de la peinture à l'huile. Ce qui importe pour nous ici, c'est plutôt de faire remarquer que l'école bitumeuse a pu rivaliser au Japon tant bien que mal avec l'école violette, malgré la thèse impressionniste du Japon, avancée par les Japonais français. Rien n'est plus contradictoire, pour eux, en effet, que de voir l'école bitumeuse développée au pays de lumière. Aussi l'interprétation "impressionniste" de l'art japonais était-elle neutralisée, sinon discréditée, et ceci, non seulement par les Ecossais (que Th. Duret aurait probablement connus) mais aussi par les Japonais eux-mêmes.

Cette ambiguïté de la nature japonaise vis-à-vis de l'image impressionniste ne cesse de se compliquer encore avec la génération suivante. Il ne s'agit plus simplement d'une question empirique mais bien d'un débat idéologique et théorique. En 1900, dans le Salon officiel ("Bunten"), un tableau nettement impressionniste, "Le Matin à la gare" de YAMAZAKI Nobuyoshi provoqua une controverse animée. A l'encontre des applaudissements chaleureux de ceux qui le classaient à la hauteur de "La Gare Saint Lazare" de Claude Monet, ODA Kazuma, (1882-1955) voyait d'un mauvais oeil ce peintre qui voulait, selon lui, tout simplement "rivaliser" avec les Impressionnistes français sans tenir compte de la spécificité de la couleur locale du Japon.

Il ne l'accuse donc pas de plagiat mais d'infidélité vis-à-vis de l'esprit impressionniste. Si l'Impressionnisme naquit, dit-il, de la nature française, la peinture fidèle à la nature japonaise ne devait-elle pas être "naturellement" différente de son "modèle" occidental ? Par conséquent, le peintre en question était infidèle à la nature japonaise, car la nature japonaise était plus sobre, calme et sombre. Etant donné ces différences de climat, il était normal que l'Impressionnisme ne se développât pas au Japon....(9).

Ainsi ODA, déclare-t-il assez violemment l'inadaptabilité de l'Impressionnisme en terrain japonais, ce qui contredit davantage la déclaration naïve d'un Théodore Duret. Cette réfutation est d'autant plus symbolique qu'elle est lancée par un de

ceux qui voulaient à l'époque rétablir la tradition d'une estampe japonaise non pas en retournant au Passé, mais d'une façon renouvelée et "moderne". Ce qui était "avant-garde" pour un Duret ne l'était plus mais au contraire un symbole de féodalité à rejeter pour des Japonais de l'époque.

Passons maintenant au défenseur : TAKAMURA Kôtarô (1883-1955). Poète et sculpteur, il venait de retourner au Japon après ses études auprès de Rodin. Paradoxalement, sa plaidoirie contredit, pour sa part, l'esthétique impressionniste qu'il aurait dû défendre.

Dans le monde artistique actuel au Japon, nombreux sont ceux qui considèrent comme importante la valeur des couleurs locales. On dit que le destin des pigments à l'huile au Japon dépend de la possibilité d'un compromis avec la couleur locale propre au Japon(...). Mais nous voulons précisément ignorer ces couleurs locales. Même si quelqu'un peint "un soleil vert", je ne le condamnerai pas (10).

Sous les dehors d'une logique impressionniste de négation de la couleur locale, Kôtarô récuse en même temps toute la représentation de "japonité". Déplacement certes habile mais c'est une déclaration radicale, car elle refuse que la peinture transmette l'impression typique du paysage apparue sous les yeux de l'artiste. Evidemment, ce n'est plus de l'Impressionnisme. De plus, avec son incantation du soleil vert, Kôtarô débouche sur l'esthétique expressionniste. Tout comme en Allemagne (Kandinsky) ou en Angleterre (Roger Fry), la réception tardive de l'Impressionnisme au Japon se mêle inextricablement avec les réactions artistiques qu'il avait engendrées.

Avec la déclaration de TAKAMURA Kôtarô, on est au delà du problème de la couleur locale. Ce dépassement radical du problème marqua, certes, l'avènement officiellement reconnu de l'avant-garde japonaise dans la mesure où les artistes japonais se mirent désormais à s'identifier inconditionnellement avec la dernière tendance "mondiale", c'est-à-dire occidentale. Néanmoins, cette soi-disant avant-garde japonaise trahissait, ironiquement, le régionalisme par sa volonté même d'être internationale. La négation de couleur locale exhibe davantage cette couleur locale propre au Japon.

L'affinité que Théodore Duret avait prétendu trouver entre l'art japonais et l'Impressionnisme n'était-elle donc qu'une pure fantaisie ? Fantaisie certes, mais qui a été au moins créatrice. Grâce à cette optique, un critique japonais a pu découvrir vers la même époque un Japon oublié et il a tenté de régénérer la tradition japonaise au sein même de la modernité, en gardant ses distances critiques vis-à-vis du courant dominant de l'avant-garde japonaise. Poète, médecin, homme de lettres, KINOSHITA Mokutarô (1885-1945) fut initié vers 1913 au monde oublié de l'estampe japonaise grâce à l'esthétique impressionniste qui lui était transmise par les livres de R. Muther (dont il traduira un livre en japonais), Julius Meier-Graefe et en particulier Théodore Duret, comme le rappelle Mokutarô à la nouvelle de la mort de Duret en 1927 à l'âge de quatre-vingt neuf ans. Il faut noter en passant que Mokutarô eut la chance de faire connaissance de ces deux critiques européens lors de son unique séjour en Europe de 1922 à 1924. Dans le même texte il écrit: "Sans comparaison avec l'Impressionnisme, nous n'aurions su apprécier à notre gré ni l'estampe japonaise et l'époque Edo, ni l'atmosphère et le sentiment qui en émanent (11).(fig.2)

A quarante ans d'intervalle, il s'opère maintenant une sorte de renversement du Japonisme. Ce "retour du Japonisme" au Japon mettra, de nouveau, en évidence la complexité des échanges culturels, et suggérera, au delà, une sorte de synthèse à rebours.

Guidé par l'esthétique impressionniste, Mokutarô tourne son regard sur le Japon ancien, afin d'y découvrir, vers 1913, un artisan méconnu, KOBAYASHI Kiyochika (1847-1916). A la fois disciple de KAWANABE Gyôsai, (1831-1889), ultime personnification aux yeux occidentaux, de la tradition mourante de "l'Ecole d'Hokousai" et élève de Charles Wirgman (1832-1891), premier "instructeur" de la technique de la peinture occidentale au Japon, Kiyochika s'intéressa, en outre, à la technique de la photographie, mise en pratique pour la première fois au Japon par SHIMOOKA Renjô (12).

Dans ses gravures représentant Les Lieux célèbres de Tokyo, exécutées entre 1878 et 1881, Mokutarô découvrit une beauté inouïe, véritablement impressionniste avant la lettre. Chose significative, on les appelait "images lumineuses" ("Kôsenga") (fig. 3 et 4). Pour-

tant, ces paysages plein-airistes à l'insu de l'artiste ne relèvent pas de la tradition de l'estampe japonaise, contrairement à ce qu'aurait prétendu Th. Duret; son expression lumineuse fort inventive n'était rien d'autre qu'un résultat d'assimilation fidèle au clair-obscur de l'Académisme occidental. De plus, cette imitation des techniques occidentales a été, vraisemblablement, une mesure prise afin de faciliter son exportation vers l'Europe, ce qui n'a pas marché, évidemment, les Européens cherchant alors des estampes japonaises de l'époque ancienne. Cette situation ironique n'est pourtant pas le moindre paradoxe que recèle cette influence conjuguée.

Alors que Th. Duret découvrit, dans l'estampe japonaise ancienne, le monde baigné dans une lumière transparente et limpide tel qu'il l'a "vu" "réellement" au Japon, les créateurs de l'Ukiyo-é ancienne, par contre, ignoraient encore, dans la plupart des cas, la lumière et, par conséquent, l'ombre, jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris de l'art européen. La coloration hardie de l'estampe japonaise reflète-t-elle alors vraiment la lumière limpide comme le déclare Duret ? N'est-elle pas au contraire le résultat de ce que les artisans japonais ne tenaient pas compte de la lumière ? Si les Impressionnistes s'avisèrent de l'effet de lumière en regardant l'estampe japonaise, dans laquelle les Japonais ne le reconnurent pas, Kiyochika, pour sa part, retint dans l'enseignement rudimentaire de l'académisme européen, une possibilité apte à rendre un effet plein-airiste à ses estampes "modernistes"; effet, sinon impressionniste (ce qui étant paralogisme), du moins fort impressionnant et inconnu jusqu'alors. Ce double malentendu fut-il l'origine d'une mutuelle compréhension ?

Par surcroît, de même qu'il fallut les discours critiques fantaisistes d'un Théodore Duret pour que l'intérêt des Impressionnistes pour l'estampe japonaise fût retenu et consolidé, de même il fallut attendre l'introduction de l'esthétique impressionniste au Japon, pour que ces gravures originales de Kiyochika pussent être exhumées et appréciées (sinon créées). Trente-cinq ans avant la réhabilitation par Mokutarô de ses oeuvres, cet "impressionniste" de l'Ukiyo-é avant la lettre avait tôt abandonné le "Kôsenga" et l'artiste devait mourir, sachant à peine que la jeune génération commençait alors à réestimer ses oeuvres ensevelies dans l'oubli (13).

Ainsi se clôt une boucle complexe. C'est seulement au bout de cette double négation que la thèse impressionnante du Japon d'un Théodore Duret fut "ratifiée" au Japon. Cette vision lumineuse avait été saisie par un artiste qui ne connaissait rien sur l'Impressionnisme, sauf la technique académique que ce dernier répudiait, puis elle fut récupérée après-coup par un jeune critique, baigné, lui, dans l'esthétique impressionniste -qu'il ne connaissait qu'à travers les textes et les reproductions en noir et blanc !

Personne ne saurait dire, en l'occurrence, s'il est légitime ou non de qualifier Kiyochika d'impressionniste. Car il ne s'agit pas ici d'une légitimation a-historique mais d'une reconnaissance historique de légitimité. Et Mokutarô reconnaissait dans ce dynamisme entre l'oeuvre et le regard qu'elle subit, dans cet engrenage entre l'art non-verbal et le discours verbal, dans ce croisement dialectique, enfin, des couleurs et des mots, l'aventure d'une découverte esthétique et critique.

Dorénavant, l'Impressionnisme, importé au Japon, ne fut plus un amalgame artificiel avec l'art moderne de ce pays. Au lieu de s'y imposer au nom de l'Occident, comme le craignaient certains Japonais, il contribuera à sensibiliser et approfondir l'esthétique japonaise dont il avait tiré des leçons on le sait maintenant combien complexes et fondamentales. Ainsi enfin, L'"Impression, soleil levant" de Claude Monet se trouve justifiée au Pays du Soleil levant dont il s'inspira -à en croire Théodore Duret.

(le 30 janvier 1987)

P.S. Dans notre communication, nous avons dû, faute de temps, éliminer à peu près la moitié du texte préparé. Il ne serait pas inutile d'en reprendre ici une partie qui décrit sommairement un croisement curieux entre l'Europe et le Japon: alors que la hiérarchie entre le tableau fini et le dessin spontané fut en jeu en Europe, les Japonais essayèrent: en revanche d'établir cette distinction occidentale dans leur tentative d'une modernisation de la peinture de style traditionnel. Le choix avant-gardiste en Europe inspiré, entre autres par le Japonisme se trouve en contradiction avec la "modernisation" à

l'occidentale tentée alors au Japon. Sans prétendre être exhaustif, nous nous contenterons ici d'en relever des points en litige.

(...) la remise en cause, depuis Baudelaire, de la supériorité d'un tableau "fini" par rapport à une ébauche "faite" se traduit chez Théodore Duret par un renversement de valeur entre le dessin et la peinture (cela vaut chez lui depuis Courbet jusqu'à Toulouse-Lautrec). La spontanéité d'exécution devient le critère absolu. Du dessin d'E. Manet, Duret écrit ceci: "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 Mangwa, a su associer la simplification à une parfaite détermination du caractère" (14). On sait que cette prétendue "spontanéité" chez les dessinateurs japonais n'est qu'une autre illusion que les Français se faisaient du Japon (15). Au lieu de revenir à ce mythe, examinons plutôt dans quelle mesure cette fantaisie a contribué à enrichir la peinture et son discours critique.

C'est effectivement dans le courant expressionniste allemand, que nous venons d'évoquer plus haut, qu'on retrouve développée l'association du dessin d'E. Manet avec la tradition extrême-orientale. Chez Manet, dit en 1922 Curt Glaser, conservateur au Musée de Berlin, ami depuis dix ans de KINOSHITA Mokutarô,

nicht die Linie an sich, sondern ihre Breite und ihr Valeur, der Grad ihrer Schwärze gibt die Bedeutung in Kurzschrift einer Malerei ohne Farbe, die so wenig mehr Zeichnung im alten Sinne ist, wie ein östliches Tuschbild. Aber was im Osten letztes Erzeugnis jahrhundertalter Tradition war, entstand hier auf den ersten Impuls einer freien Eingebung, der keine nähere Überlieferung diente (16).

En effet, tout comme chez les peintres d'extrême-Orient, chez Manet aussi, le dessin ne désigne passivement le contour précis et neutre mais exprime davantage la valeur "picturale" (malerisch) dans la bidimension. "Ein in leichtem Zuge mit Pinzel geschriebe-

nen Kontur ist nicht mehr trennende Grenze der Form, sondern Teil der Fläche, Träger eines Tones" (Ibid.). La dichotomie occidentale entre la ligne et la couleur n'est plus pertinente; aussi est-il erroné de dire que le dessin de lavis en extrême-Orient est monochrome. Vincent Van Gogh, par exemple, le saisit intuitivement quand il remarque que chez les Japonais le contraste du noir et du blanc est "aussi piquant que celui du vert et du rouge" (Lettre à Emile Bernard, n°6).

Ironiquement, la tentative de rénovation de la peinture traditionnelle japonaise à l'époque Meiji (1868-1913) sous la stimulation de Gottfried von Wagner (1831-1892) et surtout celle d'Ernest Fenollosa (1853-1913), tendirent à négliger "l'expressivité" des pinceaux et des taches, reconnue par Glaser, pour la remplacer par le contour graphique propre à l'académisme occidental néo-classicisant, comme l'atteste, selon notre interprétation, le soi-disant "chef-d'oeuvre historique" de KANO Hôgai (1828-1888): "Hibo Kannon-bodhisattva miséricordieux" (1888, Ecole des Beaux-arts de Tokyo), et cela à l'insu de l'artiste et sans doute malgré l'intention primaire de Fenollosa qui guida l'exécution de cette dernière oeuvre de l'artiste. Ce résultat stérilisant de la tradition d'expressivité provient du fait que Fenollosa chercha dans la peinture japonaise la linéarité idéalisée (incarnez de "l'idea" chère à Fenollosa), et qualifia, en contraste, la peinture occidentale de réaliste et de coloriste. Inutile d'ajouter qu'il aimait la première et détestait la dernière (17).

Avec cette transposition et répartition arbitraire d'un couple ("linear/malerisch") à la Wölfflin, sur la distinction fondamentale entre la peinture orientale et occidentale, les peintres de style national tel HISHIDA Shunsô (1874-1911), théoricien éminent dans la filiation de Fenollosa, finirent par se persuader que sans lignes (à savoir le contour précis) leur peinture (le "nihonga" relevant d'une technique traditionnelle japonaise) perdrait sa raison d'être (18).

Curieusement, c'est après son voyage en Europe avec YOKOYAMA Taikan (1867-1958), future autorité de cette nouvelle école du style traditionnel, que Shunsô retrouva, par détour paradoxal, "l'idée" de la touche expressive, propre à la tradition

orientale et alla, avec Taikan jusqu'à abandonner le contour-linéarité qu'il venait de défendre, pour créer en 1905 une technique nouvelle que l'on critiqua alors en l'appelant "môrô-tai" (style ambigu). Selon Shunsô, cette technique est dérivée de la tradition du "Mokkotsu" (méi-gû, en chinois), mais il ne s'agit là que d'une explication d'après-coup et l'inspiration occidentale s'avère plus évidente (19). Shunsô opta ainsi pour l'autre volet de la distinction wölfflinienne: "malerisch", eu égard aux oeuvres coloristes occidentales. Shusô ne retrouva la tradition orientale que par ce biais de l'Occident.

Résumons. Pour que la peinture de style traditionnel au Japon ("nihonga") soit modernisée, ce double renversement de jugement de valeur fut indispensable. Rappelons que la peinture orientale n'était qu'un panneau décoratif classé comme les objets d'art ou l'art mineur. Il a fallu donc, dans un premier temps, placer ce panneau décoratif à la hauteur du "tableau" occidental quitte à sacrifier, pour cela, sa ligne expressive qui risquait de donner l'impression d'une ébauche; dans un deuxième temps, il a fallu réhabiliter cette tradition d'une ligne/tache expressive qui "transverse" la distinction occidentale de la ligne et de la couleur. C'est à la fin de cette double opération que l'observation de Glaser, réservée à Manet, peut également s'appliquer de nouveau au Japon: "Wie das Gemälde nicht mehr Malerei in jenem alten Sinn ist, so ist die Studie nicht mehr Zeichnung" (20).

REFERENCES

1. La première partie de la citation est de Théodore Duret, Les Peintres impressionnistes (mai 1878) repris dans Critique d'avant-garde (Paris, Charpentier 1885), pp.65-67; la deuxième partie, "Claude Monet", préface du catalogue des oeuvres de Claude Monet, exposées dans la galerie du Journal la Vie moderne (juin 1880), repris dans Critique d'avant-garde, pp.98-100.
2. Théodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés les albums imprimés--Hokousai", Gazette des Beaux-Arts (1882) pp. 211-212. Pour ce qui concerne la littérature sur le Japonisme au XIXe siècle, voir Elisa Evette, The Critical Reception

- of Japanese Art in late nineteenth Century Europe (Michigan, UMI research Press, 1982), et Phylis Anne Floyd, Japonisme in context, Documentation, Criticism, Aesthetic Reactions (Michigan, Ann Arbor University Microfilms international, 1983).
3. Lettre de HAYASHI Tadamasu à Edmond de Goncourt, le 8 janvier 1892 (Paris Bibliothèque nationale, Département des manuscrits) cf. Correspondance des Goncourts (Guerlin Houbron) vol. XLI n° 107-108.
 4. Théodore Duret, Livres et albums illustrés du Japon (Paris, E. Leroux, 1900). Nous tenons ici à remercier Mme. Gisèle Lambert de nous avoir accordé une autorisation spéciale pour consulter la totalité de ces fonds mis en réserve. Une petite note de notre investigation peut être consultée auprès de Mme. Lambert.
 5. Une partie de la Collection Mallarmé a été exposée: Ukiyo-e prints and The Impressionist Painters, Meeting of The East and The West (Tokyo, Sunshine Museum, 1979-80) (hors catalogue).
 6. Joris Karl Huysmans, "L'exposition des indépendants en 1880", repris in L'Art moderne (Paris, 1883), pp. 89-90. Voir aussi Oscar Reutersvärd, "The 'violettemania' of The Impressionists" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. IX, n° 2, (dec. 1950), pp. 106-111.
 7. William Buchanan, Mr. Henry and Mr. Hornel visit Japan (Catalogue d'exposition à The Scottish Arts Council, 1979). Ironiquement, Henry, coloriste, fait "liquidation" du Japon après son voyage pour devenir un académicien, tandis que Hornel, qui n'employa que des bitumes au Japon, devient coloriste en Ecosse !
 8. MORI Ogai, Mezamashi-gusa, vol. IV (avril 1896). Voir, sur cette querelle, ch. V de NAKAMURA Giichi, Nippon Kindai Bijutsu ronsô-shi (Tokyo, Kyûryûdô, 1981), pp. 95-120. Sur Fontanesi voir ISEKI Masaaki, Gaka Fontanesi (Tokyo, Chûôkôron bijutsu shuppan, 1984), sur la relation entre KURODA Seiki et Raphaël Collin, voir catalogue d'exposition, L'Académie du Japon moderne et les peintres français, (1983-84 au Japon).
 9. ODA Kazuma, "Nihon no shizen to Hikari no kaiga hon-i" (La nature japonaise et le privilège de la peinture lumineuse), le Journal Asahi, (le 23 février 1911). Sur cette querelle, voir NAKAMURA Giichi, Nippon kindai bijutsu ronsô-shi (Tokyo, Kyûryûdô, 1981), ch. VI, pp. 147-174. Oda était alors en train de publier ses "Paysages de Tôkyô" en vingt lithographies (1911-16), rénovant ainsi l'esthétique traditionnelle de l'estampe sur bois.
 10. TAKAMURA Kôtarô, "Midori no taiyô" (Le soleil vert), Subaru (les Pléiades), (avril 1910).
 11. KINOSHITA Mokutarô, "Futatsu no tsugoto" (Deux deuils: Théodore Duret et Reiner-Maria Rilke), Chûôbijutsu (mai 1927) pp. 81-86.
 12. Cf. TSUJI Nobuo, "KOBAYASHI Kiyochika", in Kindai Nihon bijutsu-shi I (éd. par SAKI Seiichi et SAKAI Tadayasu, Tokyo, Yûhikaku, 1978), pp. 152-156.
 13. KINOSHITA Mokutarô, "KOBAYASHI Kiyochika ga 'Tôkyô meishô zué'" (Les Lieux célèbres de K.K.) Geijutsu, n° 2 (mai 1913), repris dans L'Oeuvre complète (Tokyo, Iwanamishoten, 1981, vol. 8), pp. 144-46; "KOBAYASHI Kiyochika ô no koto" (sur le feu vieillard K.K.), Chûôbijutsu, (fév. 1916), Oeuvre complète (vol. 9), pp. 70-82.
 14. Théodore Duret, Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre (Paris, H. Floury, 1902; ici édition de 1906 chez E. Fasquelle), p. 210.
 15. Cf. voir les thèses d'Evette et de Floyd signalées dans la note 1.
 16. Curt Glaser, Edouard Manet, Faksimile nach Zeichnungen und aquarellen (München, Piper, 1922) (n.p.).
 17. Cf. TAKASHINA Shûji, Nipponkindai bijutsu-shi ron (Etudes sur l'histoire de l'art moderne au Japon) (Tokyo, Kôdansha, 1972; ici édition de poche 1980), pp. 189-194. La comparaison de la peinture achevée (reproduite à la page 159) et son ébauche (p. 175) ainsi que leur rapprochement avec un tableau fort semblable de KAWANABE Gyôsai récemment retrouvé (le Journal Chûgoku, le 9 avril 1985) confirmeront notre hypothèse.
 18. HISHIDA Shunsô, "Gakai shisai" (faits divers dans le monde artistique), Waseda-bungaku (février 1898).
 19. HISHIDA Shunso et YOKOYAMA Taikan, Kaiga ni tsuite (Sur la peinture) (brochure, 1905). Cf. TAKASHINA, Nipponkindai... (note 17), pp. 236-37.
 20. Glaser, Manet..., Ainsi officialisée en tant que "grande décoration", le "nihonga" perdra, par là-même, son expressivité linéaire: conséquence ironique qui s'oppose diamétralement à l'intention primaire du "môrôtai". (FIN).



Figure 1.



Figure 2.



Figure 3.

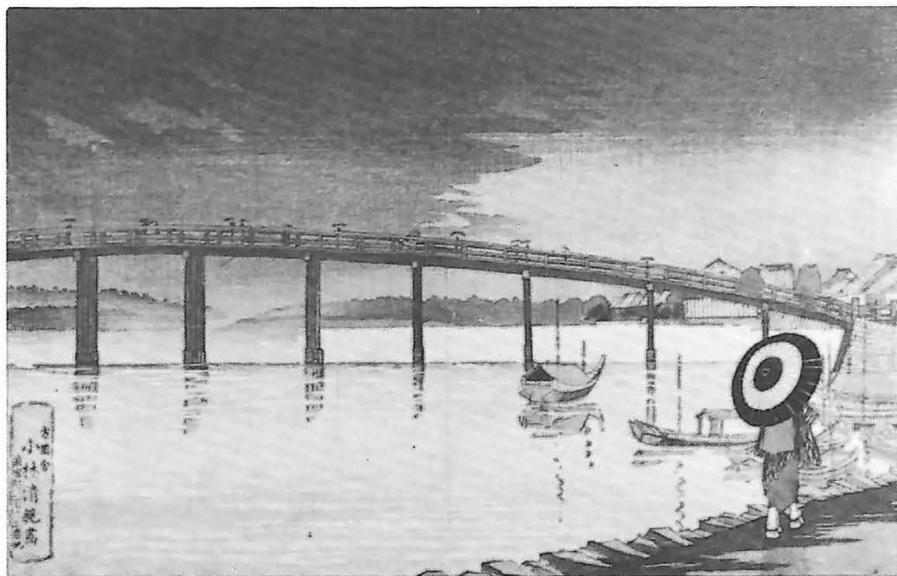


Figure 4.