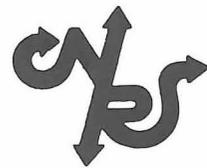


Ministère de l'Éducation nationale,
Recherche et Enseignement supérieur

Centre National de la Recherche Scientifique

*Revue publiée sous l'égide du
Comité français d'histoire de l'art,
avec le concours du
Ministère de la Culture*

REVUE DE L'ART



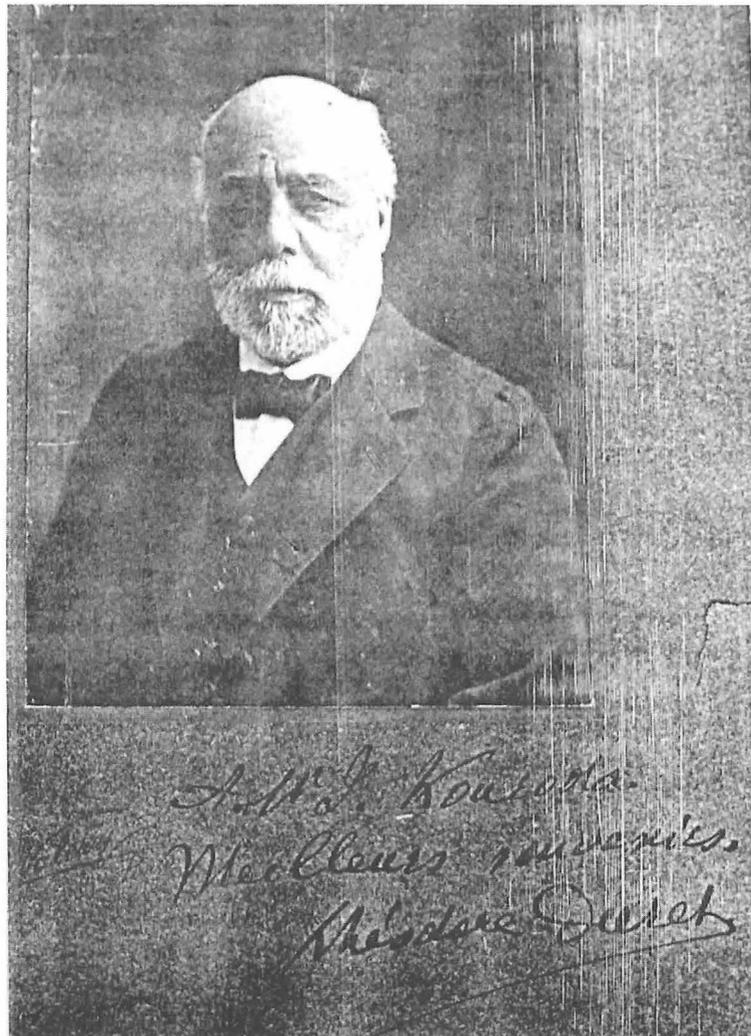
Editions du CNRS
1988

Shigemi Inaga

Théodore Duret et le Japon

à M. AOYAMA Yoshio (1894)

Théodore Duret, un des premiers « japonisants », champion de Manet et des Impressionnistes, a noué avec les Japonais dans ses dernières années des relations qui ont eu leur écho dans la critique de l'époque Edo.



1. Portrait de Théodore Duret dans ses dernières années, offert à KURODA Jûtarô, autour de 1920.

Une lettre de Théodore Duret (1838-1927) a été récemment retrouvée chez le descendant d'un peintre japonais, KURODA Jûtarô (1887-1970) ⁽¹⁾. Elle date de 1920 : Duret était alors un vieillard de quatre-vingt deux ans. Ses relations avec le Japon remontaient à près de soixante ans ! Il en avait eu la découverte à l'Exposition universelle de 1862 à Londres ⁽²⁾, puis au cours d'un voyage avec Henri Cernuschi au lendemain de la Commune de Paris ⁽³⁾. Après les ventes de sa collection de tableaux impressionnistes (1894) et d'estampes japonaises (1897), Duret avait donné en 1900 ses albums et livres illustrés du Japon à la Bibliothèque nationale ⁽⁴⁾. Le passé lointain est évoqué en passant mais chose surprenante, cette lettre annonçait un nouveau commencement; Duret allait nouer de nouvelles amitiés avec plusieurs intellectuels et artistes japonais :

« Monsieur Kouroda, 4 Izumigawacho, Simokamo, Kioto, JAPON.
Paris, 4, Rue Vignon, 9^e, 22.10.1920.
Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du 19 septembre, de Kioto. Je vous accorde avec plaisir l'autorisation que vous me demandée de faire et de publier une traduction de mon livre sur Van Gogh, sans rétribution.

Je serais heureux de penser que mes publications sur l'art français puissent intéresser les artistes japonais, pour lesquels j'ai toujours eu une particulière estime.

J'ai visité votre pays en 1871-1872 et ai pu particulièrement admirer les beautés architecturales et autres de la ville de Kioto et de ses environs.

J'ai fait au cours de ma visite en voyage au Japon, de concert avec mon ami M. Cernuschi, une étude sérieuse de l'art japonais et nous avons ensemble réuni la collection des objets artistiques japonais, particulièrement des bronzes que vous avez du (sic.) visiter au Parc Monceau, pendant votre séjour à Paris⁽⁵⁾.

Dans ces conditions, de (sic. lire : « je ») vous verrai avec plaisir faire connaître Van Gogh au Japon, un artiste que je me suis moi-même appliqué à faire connaître en France.

Je recevrai avec plaisir quelques exemplaires de votre traduction de mon livre sur Van Gogh, si vous la faites imprimer.

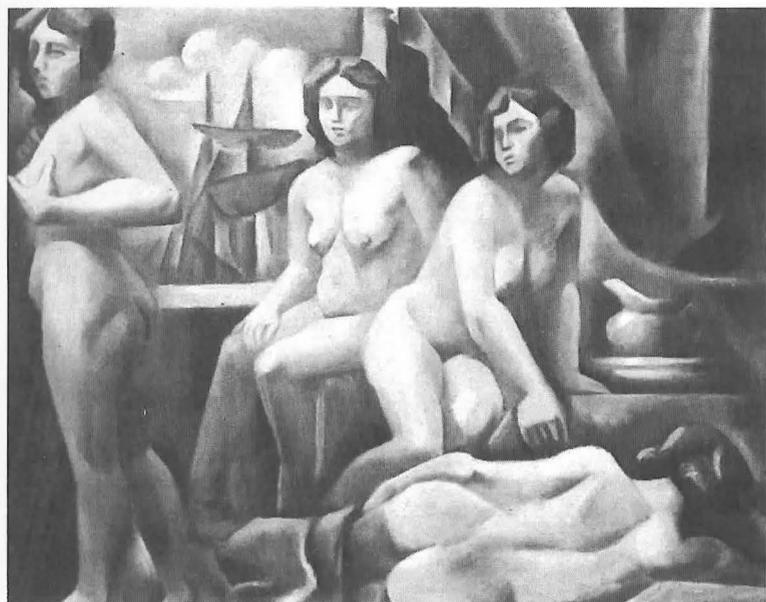
En vous envoyant mes meilleurs souhaits de réussite pour votre travail projeté (sic.), je demeure, cher monsieur, Votre
Théodore Duret ».

Peu de Français du XIX^e siècle ont noué avec les Japonais des relations aussi complexes et riches que Duret. L'un des premiers voyageurs et collectionneurs français à se rendre au Japon⁽⁶⁾, Duret, champion de Manet et des impressionnistes, in-

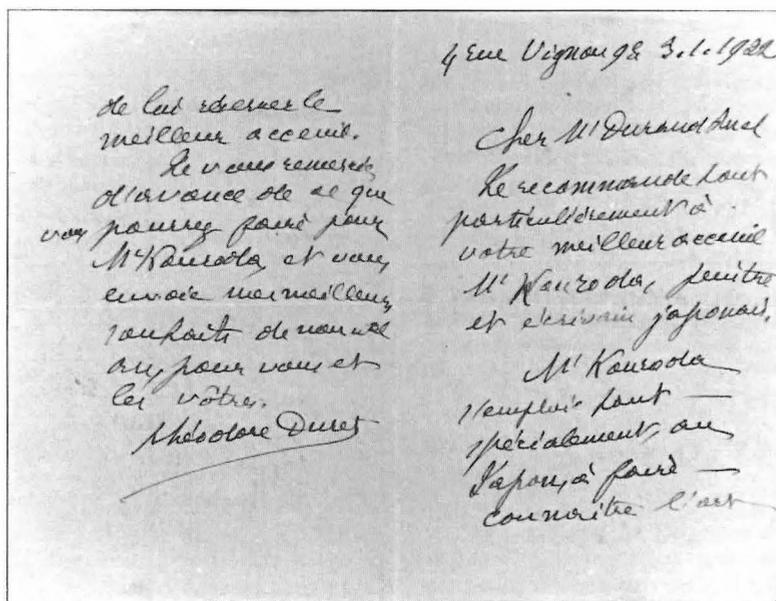
sista sur les affinités de leur esthétique avec celle du Japon dont il fut un des premiers porte-parole⁽⁷⁾. Aussi était-il heureux qu'un collègue japonais ait songé à traduire un de ses livres.

Un peintre

Son correspondant de 1920 était KURODA Jûtarô, peintre, critique et écrivain (à ne pas confondre avec KURODA Seiki (1866-1924), qui était l'un des premiers maîtres de l'école « occidentale » au Japon). Il avait travaillé avec ASAI Chû (1856-1907), réaliste japonais et KANOKOGI Takêshirô (1874-1941), disciple de Jean-Paul Laurens dès leur retour de France (respectivement en 1902 et en 1904). Principal théoricien de l'école de Kyôto, KURODA anima des groupes tels que le « Chat noir » (« CHANOWARU ») ou « Le Masque » (« RUMASUKU »), en 1910-13. Il séjourna deux fois à Paris et poursuivit après 1922 ses études sur la peinture à l'huile sous la direction de Roger Bissière et d'André Lhote. Un texte rédigé à la nouvelle de la mort de Duret aide à comprendre la générosité particulière de celui-ci vis-à-vis de ses contemporains japonais :



2. KURODA Jûtarô, *Les femmes au port*, huile sur toile, 65 × 80,5 cm, 1923, Tokyo, Musée national d'art moderne.



3. Lettre de recommandation faite par Th. Duret pour KURODA Jûtarô auprès de « Mr. Durand-Ruel », le 3 janvier 1922.



4. ISHII Hakutei, *Un hôtel à Paris*, aquarelle, 37 × 25 cm, 1911, Tokyo, Musée national d'art moderne.

« Un portrait photographique signé de Duret [que nous avons retrouvé chez le descendant de KURODA]; un dessin de Van Gogh qu'il m'a offert en commémoration de l'artiste que nous admirions tous les deux et que nous avons fait connaître au grand public; ses lettres où il a développé son admiration savante pour les arts japonais et français : ces choses qui m'entourent dans mon bureau me laissent emporter dans mes souvenirs intimes. La tristesse ainsi renouvelée, je ne puis continuer à écrire. Je prie mes chers lecteurs de m'en excuser⁽⁸⁾ ».

La confiance témoignée par Théodore Duret vis-à-vis de l'art contemporain au Japon est en effet diamétralement opposée à l'attitude d'Emile Guimet (1836-1918) par exemple, dont parle ISHII Hakutei (1882-1956), artiste représentatif de l'époque, un des fondateurs, avec KURODA, du Salon des Indépendants (« Nika-Kaï ») au Japon. Le 9 juin 1911, Hakutei écrit dans son journal :

« Le matin, visite du vieux Guimet à son Musée. Non seulement petit mais il est encore bossu. Je lui ai montré mes tableaux mais c'est par les clichés des Occidentaux qu'il m'a répondu : il vaudrait mieux que les Japonais ne s'occupent que de leur art. L'apprentissage de l'art occidental ne vaut rien, etc.⁽⁹⁾ ».

Dans la salle des porcelaines, « Guimet ne cesse d'applaudir des choses médiocres ». « Ce prétendu

expert de l'art japonais, se croyant compétent, se comporte comme s'il pouvait nous l'enseigner. Regardant les Japonais peindre à l'occidentale, il pourrait aisément s'imaginer que les Japonais imitent les Occidentaux comme des singes et qu'ils oublient l'art de leur pays. Mais c'est une grande erreur. Je serais fondé à prétendre que nous comprenons et aimons mieux l'art ancien de notre pays que le vieux Guimet ». En parcourant la collection, Hakutei en trouva une preuve : un faux Kenzan. « Point de remède à la dupe qui prend une contrefaçon aussi grotesque pour l'authentique ». A la sortie, Hakutei dit : « c'est gênant de voir les marchands japonais abuser de l'ignorance des Occidentaux pour leur vendre des faux » (*ibid.*). Mais le vieillard ne comprit pas que ce commentaire ironique lui était destiné.



5. Shunshō, *Ehon butai Oogi*, estampe polychrome, 28,5 × 19 cm, 1770, Bibl. nat., coll. Duret.

L'amitié d'ISHII Hakutei et de Duret

Au cours de son deuxième voyage en Europe, Hakutei eut l'occasion de faire la connaissance de



6. SHIGEMASA, *Seirō Bijin-arwase Sugatami*, estampe polychrome, frontispice, 28 × 18,2 cm, 1776, Bibl. nat., coll. Duret.

Théodore Duret, dès son arrivée à Paris en janvier 1923.

« Je lui ai offert ma traduction de Manet. Très heureux, il m'a répondu qu'il signalerait l'existence d'une traduction japonaise dans sa prochaine réédition de *Manet et l'Impressionnisme*. [En fait, Hakutei a utilisé la traduction anglaise où *Manet et Les Peintres impressionnistes* avaient été regroupés en un volume] (...). Pour quatre-vingt ans, il est tout à fait « vert ». Il m'a dédié en échange un exemplaire du catalogue des *Livres et albums illustrés du Japon* conservés à la Bibliothèque nationale. Dans la préface il raconte son voyage effectué avec M. Cernuschi au Japon de 1872 à 1873, au cours duquel ils ont réuni non sans difficulté la collection de ces livres et albums illustrés.

« Passant par l'Amérique, j'ai vu un portrait de vous exécuté par Whistler ». A ceci, le vieillard a souri. Ici aussi est accroché un portrait récent de lui fait par un certain Van Houten. Le vieillard a

déjà offert ses œuvres au Petit Palais, mais il reste encore des collections dans la salle de la rue Vignon. Un tableau de Manet représentant un chien est intéressant par sa provenance. Il dit avoir emmené ce chien de Kōriyama à Yamato. Un chien chinois blanc tacheté de noir...⁽¹⁰⁾ ».

Avant d'aller l'après midi à Pontoise pour rencontrer Paul Gachet, fils du médecin de Van Gogh, Hakutei rendit de nouveau visite à Duret le 16 janvier avec FUJITA Tsuguharu (le futur Léonard Foujita, 1886-1968), afin « d'obtenir un bon « tuyau » pour le Salon d'Automne ». Hakutei réussit d'une part à faire parvenir au Japon en 1923 des chefs-d'œuvre contemporains français de Matisse, Picasso, Dufy, Derain et Braque pour la dixième exposition de *Nika* (Groupe « dissident » indépendantiste), et d'autre part, à créer une section japonaise

au Salon d'Automne pour exposer les œuvres de ses amis de la revue *Hōsun* (*Un Pouce Carré*; Revue de l'estampe originale, publiée en 1907-1911), et de la Société de Nika dont il fut l'envoyé spécial.

En effet, la revue *Hōsun*, conçue à l'instar des revues occidentales telles que *Simplicissimus*, *Pan*, *Jugend*, *The Studio*, etc., marqua la naissance au Japon de l'estampe moderne sous l'impact occidental⁽¹¹⁾. Or, ces revues graphiques occidentales avaient été à leur tour fortement marquées par le Japonisme. L'estampe japonaise de l'Époque Edo (1603-1867) fut non seulement leur inspiration majeure mais aussi l'un de leurs sujets favoris⁽¹²⁾.

Chez Gachet, ce même 16 janvier, feuilletant les paysages de l'estampe japonaise, Hakutei remar-

qua : « ces images dites traditionnelles sont réalisées en fait en puisant des leçons dans la peinture occidentale ⁽¹³⁾. Il entendait par là contre le point de vue d'un Guimet que, tout comme l'Orientalisme en Occident, « l'occidentalisme » au Japon faisait depuis longtemps partie intégrante de sa tradition culturelle. En outre, l'option occidentaliste était, depuis la « Restauration » de Meiji (1868), la seule possibilité pour l'artisan japonais de se transformer en artiste moderne rivalisant avec d'autres nations. D'où, le mépris des Japonais de l'époque Meiji pour l'art japonais traditionnel, et, en particulier, pour l'estampe *ukiyo-e*, provoquant l'« exode des trésors nationaux » jusqu'au début du XX^e siècle. Sans cet « exode » le « Japonisme » n'aurait pas eu lieu.

Les essais de transplantation de l'Académisme occidental au Japon de l'époque Meiji (1867-1912), firent donc partie du programme moderniste. C'est alors seulement que la notion d'une « peinture japonaise » (*nibonga*) fut établie pour regrouper en bloc les écoles des techniques traditionnelles. En tant qu'académisme occidentalisé, le « *nibonga* » s'imposa désormais comme antithèse des écoles de techniques européennes. Le résultat paradoxal en est que la peinture à l'huile est appelée depuis, jusqu'à nos jours, « peinture européenne » (*yōga*), même si elle est exécutée par les Japonais. Cette étrange division de la peinture entre « *nibonga* » et « *yōga* » fut suivie, à l'époque Taishō (1912-1926) par la naissance des groupes indépendants au sein de ces deux branches...

Témoin privilégié, Hakutei retracera ces (r)évolutions dans son *Histoire de trois générations de la peinture moderne au Japon* (1942) et il y reprendra la critique qu'il faisait depuis 1903 sur la distinction courante entre « *nibonga* » et « *yōga* ». Ce livre compte parmi une quarantaine de ses publications et sert encore aujourd'hui de référence de base. En ce sens, Hakutei peut être comparé à l'auteur de l'*Histoire des peintres impressionnistes* dont l'édition de 1939 fut largement diffusée au Japon.

Un professeur avisé



7. Portrait de KOSHIMA Kikuo par KINOSHITA Mokutarō, fait à Paris le 12 novembre 1921.

Un autre personnage dont on doit retenir le nom, le professeur d'histoire de l'art, KOSHIMA [KOSHIMA] Kikuo (1887-1950), était un des premiers « découvreurs » de l'Impressionnisme au Japon ⁽¹⁴⁾. En novembre 1921, étant allé en compagnie du Dr. OTA Yūzō (1885-1945) chez Cotreau, petit marchand de tableaux près de la galerie Durand-Ruel, rue Laffitte, il avait rencontré un vieux monsieur de « soixante-cinq ans », qui leur raconta qu'il avait été une fois au Japon et connaissait Nara et Kyōto ⁽¹⁵⁾. Il possédait certaines toiles et s'ils aimaient la peinture française, ils pourraient venir les voir chez lui n'importe quel jour entre onze heures et midi. Cotreau les éclaira : « C'est Monsieur Duret, un ami de Manet et autres artistes ». « A cette nouvelle, écrit KOSHIMA en 1941, nous fûmes saisis par je ne sais quelle agréable impression. Si la scène s'était passée au Japon, il serait hors de question qu'un monsieur de son importance nous adressât la parole aussi aisément et de surcroît, nous invitât chez lui. « Nous sommes en France; la France mérite sa réputation », avons-nous dit, réjouis ⁽¹⁵⁾ ».

A l'appartement, les Japonais furent surpris par l'apparition d'une servante noire. « Tout se passa comme si elle était sortie de « l'Olympia » de Manet ». A l'intérieur, KOSHIMA ne remarqua pas, à la différence de ISHII Hakutei, le portrait de Duret par Van Houten, mais un autoportrait de Van Gogh devant la grande table (« celui qui fut reproduit dans le livre de Duret ») et un Poussin sur le chevalet à droite. « Tama » de Manet était toujours là, et Duret leur donna la même explication que celle reportée par Hakutei. A leurs questions sur les impressionnistes, il ne répondit que par deux ou trois mots et haussa les épaules : « tout cela est une vieille histoire ».

KOSHIMA se rendit encore deux fois chez Duret. Au printemps 1924, après son séjour à Berlin avec YASHIRO Yukio (1890-1975) ⁽¹⁶⁾, il transmit le message de J. Meier-Graefe à Duret. Ils parlèrent de Van Gogh, de Renoir, de la difficulté d'expertise... Duret avait déménagé rue d'Amsterdam et s'était dessaisi de ses tableaux. Au printemps 1926, KOSHIMA témoigna de sa sincérité « confuse » en voulant soigner Duret, malade... « Ce que je regrette, conclut-il, c'est de ne lui avoir pas posé directement des questions afin d'entendre de sa bouche les anecdotes, les détails omis dans ses livres. J'aurais dû saisir plus souvent l'occasion de lui rendre visite. Il est dommage d'avoir délaissé un témoin vivant aussi irremplaçable que Duret. Néanmoins il doit bien y avoir un Français qui ait réalisé ce projet ». C'est KOSHIMA lui-même, devenu professeur d'histoire de l'art à l'Université impériale de Tokyo, qui laissa en 1941 ce témoignage dans son récit de souvenirs.

Un critique d'art

Le Dr. OTA Yūzō était un homme de lettre connu sous le nom de plume KINOSHITA Mokutarō. Critique littéraire et artistique, Mokutarō s'intéressa à Duret en tant que critique et rapporta à la mort de Duret en 1927 :

« Nous lui avons demandé son opinion sur les peintres de la nouvelle génération tels que Matisse ou Picasso. Le vieillard a répondu franchement : il s'était occupé uniquement de l'Impressionnisme pour rechercher les documents et écrire son histoire. Tous les matériaux venaient de ce qu'il avait entendu dire de vive voix; de ce qu'il avait vu de ses propres yeux. De ce qui s'était passé par la suite, il ne connaissait rien. A ce moment, quelque chose nous a été droit au cœur. A posteriori je peux l'expliquer : ah ! que les Français sont heureux ! Ils peuvent se livrer, toute leur vie durant, à l'étude de l'époque qui leur plaît. Quelle différence par rapport à ce qui se passe chez nous, où les critiques, épris de nouveautés venues d'outre mer, poursuivent précipitamment les nouvelles conjonctures aussi séduisantes que changeantes, pour s'épuiser et tomber à bout de souffle ⁽¹⁷⁾ ».



8. HARUNOBU, *Yoshiwara Bijin-arawase*, estampe polychrome, 27 × 18 cm, 1770, Bibl. nat., coll. Duret.

Les propos de Duret furent d'autant plus lourds pour Mokutarō que Mokutarō lui-même, avec ISHII Hakutei, fut un des premiers commentateurs, au Japon, des courants de la peinture abstraite au début du XX^e siècle en Europe. A la suite des articles écrits au cours de son séjour en Europe de Hakutei, comme celui sur le Cubisme, paru dans le *Journal Asabi* en 1911, ou « Le Fauvisme et l'Anti-naturalisme » portant sur Picasso et Kandinsky (dans la revue

Waseda Bungaku, décembre 1912), Mokutarô publia, à son tour, en 1913, un article dans le *Journal d'art Bijutsu shinpô*, donnant un aperçu global sur ces dernières tendances, suivi d'un résumé commenté de « Du Spirituel dans l'art » (über das Geistige in der Kunst) de Kandinsky (1912) ⁽¹⁸⁾.

Ainsi les Japonais crurent pouvoir devenir contemporains de leurs « collègues » occidentaux, une fois leur « rattrapage » accompli. A l'époque Taishô (1912-1926), la « synchronisation » étant effectivement réalisée, les Japonais jouissaient du rêve utopique d'être cosmopolites.

Or, l'obstination de Duret qui ignore — ou prétend ignorer — ⁽¹⁹⁾ la suite de l'Impressionnisme révéla le mal-fondé de ce rêve cosmopolite. « Faisant abstraction de la tradition qui soutendait la modernité occidentale, à quoi pouvait donc servir notre imitation superficielle de la dernière mode occidentale ? ». Cette question n'avait-elle pas été posée par Mokutarô lui-même déjà dans son article de 1913 ? Aussi Mokutarô trouva-t-il dans le vieux Duret une incarnation de la Modernité dont il rêvait depuis longtemps.

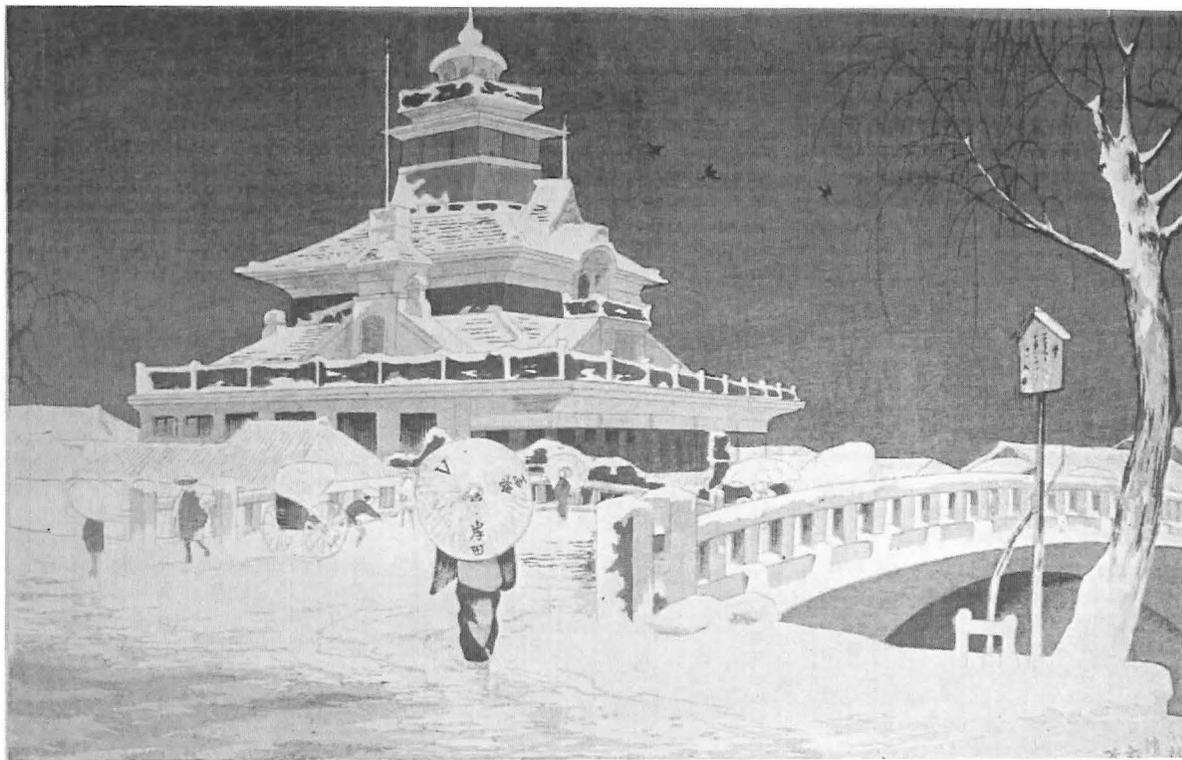
Apport du Japonisme au Japon

C'est grâce au Japonisme que le Japon commença à « étudier » son « histoire de l'art ». La première biographie de Hokusai en japonais fut préparée à l'intention de Siegfried Bing et servit, finalement, de base à la publication d'Edmond de Goncourt, provoquant entre eux une querelle de priorité ⁽²⁰⁾. La première histoire officielle de l'art japonais fut compilée en vue de l'Exposition universelle de Paris en 1900 ⁽²¹⁾.

Aussi n'est-il pas surprenant que la génération de Mokutarô s'initia à la culture « ancienne » de l'Époque Edo à travers ce regard occidental, ou, au moins, occidentalisé.

Aussi Mokutarô confesse-t-il dans sa nécrologie consacrée à Théodore Duret, combien il doit sa redécouverte d'Edo au regard occidental de l'époque :

« Grâce à notre connaissance de l'Impressionnisme français et de ses idées, comme notre adolescence était heureuse. 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. Les mœurs parisiennes rendues par Manet, Monet, Renoir... furent transmises par des reproductions photographiques afin de



9. KOBAYASHI Kiyochika, *La première banque nationale au Pont de Kaiunbashi*, gravure polychrome ôban, 24,5 × 36,2 cm, 1876, coll. particulière.



10. KOBAYASHI Kiyochika, *Scène des feux d'artifice à Ryôgoku*, gravure polychrome ôban, 25 × 36,5 cm, 1880.

miers « chercheurs » au Japon de l'estampe japonaise ukiyo-e⁽²⁵⁾.

L'époque Edo fut ainsi retrouvée par l'intermédiaire de la fin du siècle en Europe et Duret a présagé cette rencontre prédestinée.

Ainsi se clôt une boucle complexe, quand l'image du Japon impressionniste fut « ratifiée » par les artistes japonais; l'impressionnisme au lieu de s'y imposer au nom de l'Occident, contribua à approfondir l'esthétique japonaise dont il avait tiré des leçons fondamentales.

Octobre 1986.

NOTES

Nous utilisons dans cette étude le système Hepburn pour la transcription des noms japonais selon l'usage scientifique internationalement reconnu, sans pourtant modifier dans les citations les anciennes orthographes données par les contemporains de Duret. Pour le nom propre japonais nous soulignons toujours le patronyme qui précède, selon l'usage, le prénom.

1. Cette lettre nous a été communiquée le 21 août 1986, avec trois autres lettres et une photographie de Duret, de la part de la famille de KURODA par l'intermédiaire de MM. HARADA Heisaku, conservateur au Musée de la ville de Kyoto et AMANO Shiro, assistant à l'Institut de recherche pour les études humaines de l'Université de Kyoto. Je tiens ici à les remercier pour leur renseignement et autorisation de publication généreuses. Nos remerciements également à M. ABE Nobuo, conservateur en chef, Mr. OMORI Tatsuji, conservateur, et Mme KOSAKA Tomoko, du Musée Bridgestone à Tokyo et à M. SHIMAMOTO Kan, professeur-adjoint à l'Université de Teizukayama à Osaka, pour leur arrangement.

2. Pour la précision biographique, notons un article nécrologique de Charles Danguibaud (sans titre) dans *Bulletin de Saintonge & d'Aunis, Bulletin de la Société des archives historiques*, VII, Saintes Librairie Delavaud, année 1926-1927, pp. 295-300; Roger Bonniot, « un grand Saintais oublié en sa province, Théodore Duret » *Revue de la Société d'Etudes folkloriques du Centre Ouest*, juin 1986, n° 134, pp. 487-502. Parmi huit « Lettres de Londres » par Théodore Duret, publiée dans *L'Indépendant de Charente-inférieure* du 15 mai au 19 juillet 1862, sur l'Exposition universelle de Londres, la première et la sixième lettres (14 juin) traitent du Japon.

3. Théodore Duret, *Voyage en Asie*, Paris, Michel Lévy, 1874.

4. *Catalogue des Tableaux et pastels composant la Collection de M. Théodore Duret dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit, le 19 mars 1894*. La vente fait l'objet d'une étude minutieuse de Merete Bodersen, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of some unpublished 'procès verbaux' », *The Burlington Magazine*, juin, 1968, pp. 331-348; Les principaux tableaux appartenant à la Collection Duret sont reproduits dans Yvon Bizardel, « Théodore Duret, An Early Friend of the Impressionists », *Apollo*, août 1974, pp. 146-155; *Collection d'Estampes Japonaises pièces de choix provenant du Cabinet de M. Théodore Duret, Vente à l'Hôtel Drouot, le 15 février 1897. Livres et Albums illustrés du Japon, réunis et catalogués par Théodore Duret, Paris, Ernest Leroux, éditeur, 1900*. Sur cette collection, voir Gisèle

11. KOBAYASHI Kiyochika, *Le grand incendie de Ryôgoku vu de Hamamatsu-chô*, le 26 janvier 1881, gravure polychrome ôban.

Malentendus féconds

Alors que Duret découvrait dans l'estampe japonaise le monde baigné dans une lumière limpide et transparente tel qu'il l'avait vu réellement au Japon (ceci est au moins justifié par le fait qu'il passa l'hiver au Japon), les créateurs de l'estampe ukiyo-e, à peu d'exceptions près, ignoraient la lumière et l'ombre, jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris de l'art européen, d'une façon systématique et théorique. La coloration hardie de l'estampe japonaise vient-elle d'une lumière limpide comme le prétend Duret, ou au contraire, du fait que les artistes japonais n'en tinrent pas compte? En fait, le fameux « bariolage » qui caractérise l'estampe japonaise de l'époque tardive dite « décadente » n'était-il pas un résultat d'emploi des pigments chimiques (bleu de prusse, rouge d'aniline, etc.) importés d'Europe?

De même que les impressionnistes s'avisèrent des effets de lumière en regardant l'estampe japonaise, dans laquelle les Japonais ne les reconnurent pas, de même un artiste comme KOBAYASHI Kiyochika (1847-1916) retint de l'enseignement rudimentaire de l'académisme européen, la technique du « chiaroscuro » et avec elle une possibilité nouvelle apte à rendre dans ses

estampes ukiyo-e un effet « plein-airiste » (sinon « impressionniste », ce qui étant antinomique par définition), effet en tout cas fort impressionnant et inconnu jusqu'alors. Ce double malentendu fut-il le père d'une mutuelle compréhension?

De surcroît, il fallut attendre l'introduction de l'esthétique impressionniste au Japon, pour que ces gravures originales de Kiyochika pussent être appréciées et estimées (sinon créées). Trente-cinq ans avant la réhabilitation par Mokutarô de ses œuvres (1913), cet « impressionniste » de l'ukiyo-e avant la lettre avait très tôt abandonné le « *Kôsenga* » (« images lumineuses », avec effets de clair-obscur, exécutées de 1878 à 1881) que l'on n'appréciait pas⁽²⁴⁾.

Mais le phénomène n'était pas isolé et la « redécouverte » de Kiyochika par Mokutarô fut vite confirmée et soutenue par NAGAI Kafû (1879-1959), romancier, traducteur des poèmes symbolistes français au Japon. Chose symptomatique, Kafû lui-même redécouvrit le goût de l'époque Edo après son voyage en Europe au crépuscule du Japonisme (1903-1904) et revenant au Japon, s'y consacra désormais pour écrire un roman tel *Le Fleuve Sumida* (*Sumidagawa*, 1909), sujet favori de Kiyochika. Kafû est, par surcroît, reconnu comme étant un des pre-

susciter notre imagination et notre aspiration à la vie « galante » de la France. Cette même admiration, transposée à notre pays, nous a permis de nous plonger dans le monde esthétique d'un Harunobu, d'un Kiyonaga, d'un Eizan ou d'un Eisen. Or, ceux qui nous ont menés à l'Impressionnisme furent d'abord Richard Muther, Julius Meier-Graefe, Camille Mauclair et enfin notre Duret⁽²²⁾.

Effet secondaire et inversé du Japonisme, dont l'animateur fut entre autres Théodore Duret : le premier, avec l'autorité d'un témoin oculaire, il reconnut dès 1878 chez les Japonais l'œil impressionniste :

« 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 bleu (...). 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. // L'œil japonais, doué d'une acuité particulière, exercé au sein d'une admirable lumière (...) a su voir dans le plein air une gamme de tons aigus que l'œil 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⁽²³⁾ ».

Lambert, « Le Fond japonais ancien du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale : historique et composition », *Nouvelles de l'estampe*, n° 73, 1984, pp. 15-27.

5. Actuellement au Musée Cernuschi. Voir Bernard Frank, *L'intérêt pour les religions japonaises dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 42.

6. Le baron de Chassiron pourrait être indiqué comme prédécesseur de Duret et de Cernuschi dans l'histoire des voyages par les Français au Japon, à la recherche des objets d'art. Voir, Charles de Chassiron, *Notes sur le Japon, la Chine, l'Inde, 1858-60*, Paris, 1861. La Collection Chassiron fut donnée au Musée de La Rochelle en 1871 et est actuellement abritée au Musée D'Orbigny à La Rochelle.

Sur les voyageurs au Japon de l'époque, Gérard Siary « De l'utopie à l'aporie, la représentation du Japon d'après les relations de voyageurs anglais et français de 1853 à 1912 », *Corps écrit* : n° 17. *Représentation du Japon*, 1986, pp. 41-48. Pour une bibliographie des récits de voyages au Japon de l'époque, voir *A Bibliography of the Japanese Empire, Dai Nihon*, éd. par Dr. Fr. von Wenckstern, Leiden, E.J. Brill, 1895, pp. 36-51.

7. Notre article, « 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 », (à paraître dans un numéro spécial *Word and Image*, first International Conference on Word and Image).

8. KURODA Jūtaō, « Théodore Duret iku » (T.D. mort, champion de l'art anti-académique en France), *Chūō-bijutsu* (L'Art central), mai 1927, pp. 78-80.

9. ISHII Hakutei, *Oshū-bijutsu-benro* (Perlinage artistique en Europe, 2 vol.), Tokyo, Shinonome-dō, 1913, vol. 2, pp. 69-70.

10. ISHII Hakutei, *Tai-ōshū-ki, geijutsu to shizen* (Cahier du séjour en Europe, Art et Nature), 1925, pp. 30-32. La traduction par Hakutei de Manet est publiée chez l'éditeur Ars en 1921. Parmi les œuvres mentionnées par Hakutei, le portrait de Duret exécuté par Whistler (1883) est acheté à Duret par le Metropolitan Museum à New York en 1913. Un autre portrait par Van Houten (1919) est reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, 1919, p. 421. Un portrait de Duret par Manet (1868) est donné au Petit Palais de Duret en 1908. Un autre portrait de Duret par Vuillard (1912) est actuellement à la National Gallery of Art, Washington. Le Portrait de Tama (1875) par Manet est à la Mellon Collection, Virginie.

11. Sur la revue de l'estampe originale *Hōsum*, voir notre article : « 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 XIX^e et au début du XX^e siècles », *Nouvelles de l'estampe*, n° 73, pp. 4-14.

12. MIYASHITA Kenzō, « Le « Japonismus » apparu dans les revues allemandes au tournant du siècle, autour d'*Insels* et de *Jugend* » (en japonais), *Society for the study of Japonisme, Annual Report* n° 5, 1985, pp. 40-52.

13. L'importance de cette remarque de Hakutei sera confirmée par les études postérieures. A titre d'exemple citons, une communication sommaire de SAKAMOTO Mitsuru, « The Westernization of « Ukiyo-e » at the end of the Tokugawa Era », dans *Japonisme in Art*, Chizaburāh YAMADA (éd), Tokyo, Kodansha international, 1980, pp. 19-25 qui sert d'introduction à une thèse (Ph.D.) non diffusée de Julian J. Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints, A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art* (3 vol.), Washington State University, 1977; et en dernière lieu, notre étude : « Transformation de la perspective linéaire, un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon », dans *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations entre les cultures*, Paris, l'Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, U.E.R. 04, Centre Saint-Charles, 1984, Fascicule n° 2, pp. 29-62.

14. Parmi les écrits du professeur KOSHIMA [KOJIMA] Kikuo, citons ici une œuvre posthume *Beitrag zur Studien zu Leonard da Vinci*, Tokyo, The Zūhō Press, (herausg.v. Daigorō SAWAYANAGHI, überz.v. Yoshiyuki NITTA), 1972. Ses souvenirs de Théodore Duret sont tirés de : « Théodore Duret »,

Shin-bijutsu, novembre 1941; repris dans *Shōpan no shōzō* (Portrait de Chopin), Tokyo, Iwanami shoten, 1984, pp. 227-232. Voir aussi « Ota-kun no zatsuzen-taru omoide » (Souvenirs décousus sur mon ami le Dr. Ohta », *Bungei*, décembre, 1945 (nécrologie d'OHTA Yūzō), reprise dans *Ibid.*, 1984, pp. 251-260.

15. *Art. cit.* (note 14). Les Japonais ne pouvaient pas croire que le vieillard était le personnage même qu'ils avaient vu dans le portrait de Manet exposé au Petit Palais.

16. Auteur de *Sandro Botticelli*, London & Boston, The Medici Society, 3 vol., 1925. YASHIRO vit aussi KOSHIMA, KINOSHITA Mokutarō et le poète SAITO Mokichi, (1888-1953), en Europe.

17. KINOSHITA Mokutarō, « Futatsu no tsugeoto » (Deux Deuils : Théodore Duret et Rainer-Maria Rilke), *Chūō-bijutsu*, mai 1927, pp. 81-86. La juxtaposition de Rilke et Duret peut surprendre. Pourtant aux yeux de Mokutarō, il s'agit de deux « cosmopolites » exemplaires qu'il adorait. Zola n'a-t-il pas appelé Duret « cosmopolite » ? Cf. *Zola Correspondance*, Paris, éditions du CNRS, 1974 sq., vol. IV, Lettre n° 284 (Médan, le 22 décembre 1882).

18. KINOSHITA Mokutarō, « Yōga ni okeru hi-shizenshugiteki keikō » (Tendances anti-naturalistes dans la peinture occidentale), *Bijutsushimpō*, février-mars 1913, vol. 12, n° 4, pp. 147-152; n° 5, pp. 176-182; n° 6, pp. 308-309. L'illustration en question est un tableau de Kandinsky : la « Composition V » (1911) huile sur toile, 190 cm x 275 cm, reproduit dans Rose-Carol Washon Long, *Kandinsky, the Development of Abstract Style*, Klarendon Press, Oxford, 1980 planche en couleur n° VIII.

19. Théodore Duret n'a-t-il vraiment pas compris la suite de l'Impressionnisme ? Voir Florent Fels, *Voilà*, Paris, Librairie A. Fayard, 1957, pp. 29-31.

20. Sur cette querelle entre Edmond de Goncourt et S. Bing, voir Giovanni Peternolli, « Sur les lettres inédites de HAYASHI Tadamasu à Goncourt » (en japonais avec les lettres transcrites fidèlement en français), *Ukiyo-e Geijutsu : Ukiyo-e Art*, n° 67, pp. 3-19 et n° 68, pp. 13-17, 1979.

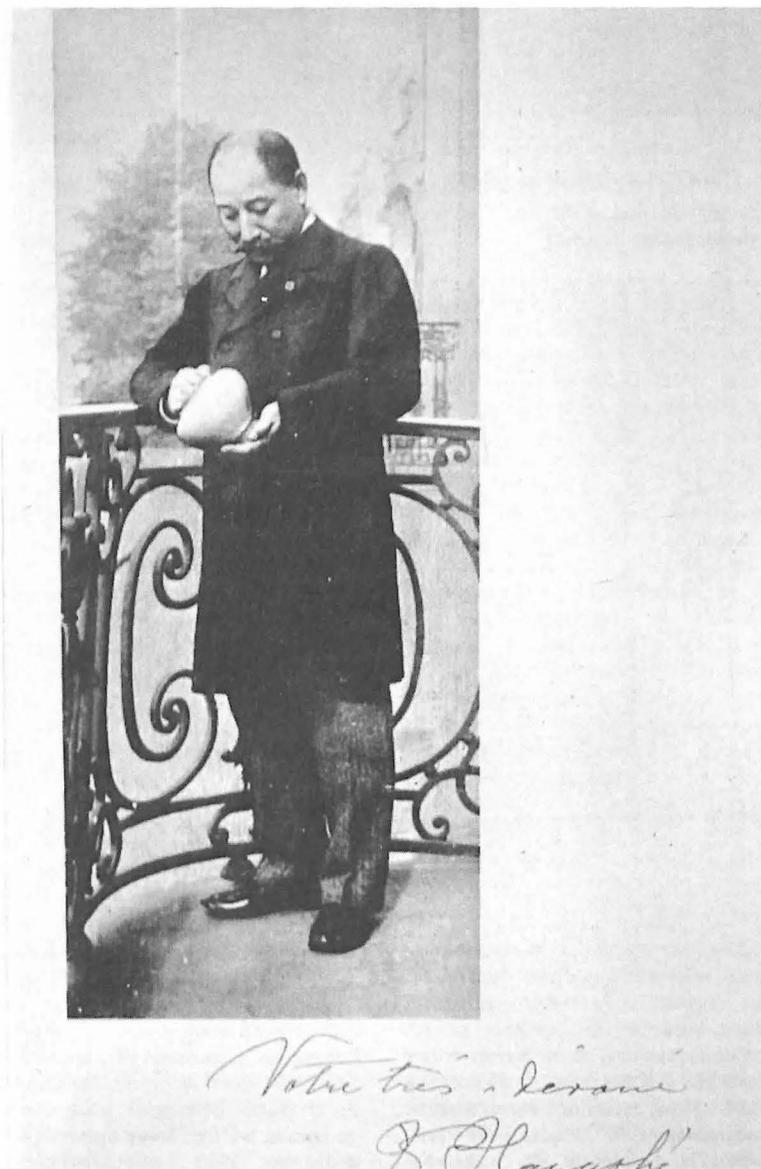
21. *Histoire de l'art au Japon*, direction HAYASHI Tadamasu, éd. par KUKI Ryūichi, traduit en français par Emmanuel Tronquois, ouvrage monumental publié par la Commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris (1900).

22. *Art. cit.*, note 17.

23. La première partie de la citation est de Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes* (brochure), mai 1878, repris dans *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885, pp. 65-67. La deuxième partie est de « Claude Monet », préface du catalogue des œuvres de Claude Monet, exposées dans la galerie du journal la *Vie moderne*, en juin 1880, repris dans *Critique d'avant garde*, pp. 98-100.

24. KINOSHITA Mokutarō, « Kobayashi kiyochika ga 'Tōkyō Meisho zue' » ('Les Lieux célèbres de Tokyo' par K.K.), *Geijutsu*, n° 2, mai 1913; *Œuvres complètes*, Tokyo, Iwanami-shoten, vol. 8, 1981, pp. 144-46; « Ko Kobayashi Kiyochika ō no koyo » (souvenir du feu vieillard K.K.), *Chūō-bijutsu*, février 1916, *Œuvres complètes*, vol. 9, pp. 70-82.

25. Voir *La Sumida*, traduit en français par Pierre Faure, avec une importante postface par le traducteur, Paris, Gallimard, 1975; Les études de NAGAI Kafū sur l'époque Edo sont réunies dans un volume *Edo Geijutsu Ron* (Etudes sur les arts d'Edo), 1920; repris dans le vol. 14 de ses *Œuvres complètes*, Tokyo, Iwanami shoten, 1961.



12. HAYASHI Tadamasu chez Raymond Koechlin en 1904.