

Vincent Van Gogh et le Japon

—au centenaire de la mort du peintre

conférence donnée à Auvers-sur-Oise, / 1 juin 1990

1/e

Shigemi INAGA

Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, mes chers amis,

Je suis très flatté d'être invité par le Bateau Daphné à participer à une manifestaion qu'il a organisée sous les auspices de l'Ambassade du Japon. C'est aussi pour moi un grand honneur de vous parler de nouveau de Van Gogh, en commémoration de son centenaire. En effet, j'ai déjà eu l'occasion, en automne 1987, d'assurer une conférence au Centre culturel et d'information de l'Ambassade du Japon a Paris.⁽¹⁾ Kenneth White, poète voyageur et moi, en tant qu'historien d'art, nous avons présenté un artiste japonais que nous admirons tous les deux: Hiroshige. Il s'agissait de fêter un peu officiellement la publication en français d'un superbe album de Hiroshige: Cent vues célèbres d'Edo, qui réunit les dernières images laissées par ce dessinateur de l'estampe japonaise.⁽²⁾ Ce livre publié par l'éditeur Hazan, a le mérite particulier d'avoir pour chaque planche une longue et intéressante explication du professeur Henry Smith, de l'Université Colombie. Cet auteur à la fois très érudit et fort sensible n'a pas oublié de noter, dans son introduction, exemplaire dans ce type de travail, que Le Cent vues célèbres d'Edo fut effectivement une des principales sources d'inspiration de Van Gogh.⁽³⁾

C'est donc dans une continuité de ce que j'ai dit ici même il y a quelques années que je voudrais parler ce soir de Van Gogh et le Japon. Pour faire semblant d'être bon élève de l'École française, je partagerai mon exposé en trois parties, respectant votre vieille tradition. D'abord je vous présenterai ce que fut le Japon pour Van Gogh, et puis je décelerai ce qu'il y a d'imaginaire dans le Japon chez Van Gogh et enfin, je parlerai de ce que Van Gogh représentait aux yeux japonais. Autrement dit, la première partie sera consacrée au Japonisme proprement dit dont nous avons vu une grande exposition au Grand Palais conçue et réalisée par Madame Lacambre, l'année dernière; la seconde partie essayera de situer ce Japonisme-là dans le contexte plus large de l'Orientalisme en peinture dont on parle beaucoup ces dernières années, et finalement la troisième partie traitera le retour du Japonisme au Japon dont une phase importante est marquée par la vogue de Van Gogh au Japon au début du XXe siècle.

I

Nous avons déjà un bilan presque complet de la connaissance de Van Gogh sur l'estampe japonaise. A une exception près, toutefois. A savoir: quant aux documents écrits, ils montrent une lacune considérable dans sa période parisienne de mars 1886 à février 1888, et ceci pour

une simple raison que Vincent vivait avec son frère Théo pendant cette période et que par conséquent il n'a pas eu besoin de lui écrire des lettres. Or cette période est cruciale quand il s'agit de l'intérêt porté par Vincent sur l'estampe Japonaise. Le peintre exécuta, comme vous le savez, non seulement trois copies des estampes japonaises mais aussi deux versions du portrait du père Tanguy dont l'arrière plan est couvert de nombreuses estampes accrochées. Mais nous n'avons pas de témoignage de l'artiste expliquant directement le motif ou l'intention de ces copies.⁽⁴⁾

Nous savons pourtant que Van Gogh a organisé une exposition des estampes japonaises au Café Tambourin aux mois de mars et avril 1887, provoquant une sensation parmi de jeunes artistes tels que Louis Anquetin et Emile Bernard, et ce fait nous permet de supposer que pendant l'hiver de 1886, Van Gogh s'intéressait aux estampes japonaises ayant accès aux magasins de marchand d'art japonais S. Bing. Nous savons aussi que Van Gogh a eu sa première crise mentale assez importante en août '87, provoquée sans doute par des facteurs complexes tels que la fin désagréable de ses relations amoureuses avec La Segatori, patronne du Café Tambourin, ou encore l'instabilité de ses relations avec son frère Théo qui voulait alors se marier avec une fille de la famille Bonger, ce qui risquait d'éclipser leur solidarité fraternelle.

Il est probable que Van Gogh essaya de retrouver dans le monde de l'estampe japonaise une vie idéale et paisible afin de se sortir de la crise mentale, comme il le confessa lui-même dans l'avenir. En fait, nous savons que déjà en 1885 Van Gogh écrivait d'Anvers à son frère Théo que son studio n'était pas trop mal, en particulier parce qu'il avait épinglé un certain nombre d'estampes japonaises qui l'amusaient.⁽⁵⁾ L'image du monde flottant dans l'estampe japonaise semble lui permettre de s'échapper de la réalité insupportable, mais en même temps Van Gogh commence à idéaliser d'une façon plus ou moins fantaisiste la vie inconnue des Japonais. Le Japon servira désormais d'une sorte de paradis utopique guidant non seulement les activités artistiques mais aussi la vie contemplative du peintre.

Une coïncidence y joue un rôle. C'est précisément à partir de mai 1888 que le marchand d'art japonais, S. Bing lança sa revue mensuelle le Japon artistique. Cette revue, outre qu'illustrée par les planches en couleurs obtenues selon le procédé "gillotage", contenait dans chaque numéro un essai fournissant des informations assez savantes sur la vie artistique du Japon, encore que Van Gogh se plaignit de ce texte qui paraissait à ses yeux insipide et peu satisfaisant (T. 540). Dans sa lettre à Théo (T. 542: septembre '88), Van Gogh fait mention de ces reproductions de Bing et exprime son admiration pour quelques planches favorites: une représentant des brins d'herbe, parue dans le premier numéro de mai, et trois autres planches parues dans le numéro suivant de juin, à savoir, les fleurs d'oeillets dessinés par Bunpô et deux images de Hokusai tirées de son manuel de dessin: Hokusaigashiki, représentant une femme et un homme dans la pluie à droite et des crabes à gauche.⁽⁶⁾

On sait que Van Gogh a peint des crabes sans doute d'après ces dessins japonais. Les brins d'herbes japonais ont, eux aussi, fourni un exemple au peintre quand il a fait le dessin des plantes, mais ils lui ont permis par ailleurs d'en tirer profit et de développer son opinion philosophique dans ses lettres à la fois à son frère Théo et à un jeune peintre—camarade, Emile

Bernard. La source d'inspiration en est le texte de programme écrit par Bing et paru au premier numéro du Japon artistique:

C'est dans une toile d'araignée qu'il [le japonais] aime à étudier la géométrie; les traces laissées sur la neige par la patte d'un oiseau lui fournissent à souhait un motif d'ornementation; et lorsqu'il cherche à rendre les inflexions d'une ligne sinueuse il ira infailliblement s'inspirer des capricieux méandres que la brise vient dessiner sur la surface des eaux. En un mot, il est persuadé que la nature renferme les éléments primordiaux de toutes choses et, suivant lui, il n'existe rien dans la création, fût-ce un infime brin d'herbe, qui ne soit digne de trouver sa place dans les conceptions élevées de l'art. Voilà, si je ne me trompe, la grande et salutaire leçon que nous pourrions dégager des exemples qu'il nous offre. (…)

Voici l'interprétation de Vincent adressée à son frère Théo: passage désormais célèbre: (T. 542)

si on étudie l'art japonais, alors on voit un homme incontestablement sage et philosophe et intelligent, qui passe son temps à quoi? à étudier la distance de la terre à la lune? non à étudier la politique de Bismarck? non, il étudie un seul brin d'herbe. / Mais ce brin d'herbe le porte à dessiner toutes les plantes, ensuite les saisons, les grands aspects des paysages, enfin les animaux puis la fatigue humaine. Il passe ainsi sa vie et la vie est trop courte à faire le tout. Voyons, cela n'est-ce pas une vraie religion ce que nous enseignent ces japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-mêmes étaient des fleurs. / Et on ne saurait étudier l'art japonais, il me semble, sans devenir beaucoup plus gai et plus heureux et il nous faut revenir à la nature malgré notre éducation et notre travail dans un monde de convention.

Mais dans sa lettre à Emile Bernard, écrite à la même période, tout en faisant mention d'un "brin d'herbe" en question, Van Gogh raconte une histoire intrigante dont on a ignoré jusqu'ici la source d'information possible: (B. 17)

J'ai depuis longtemps été touché que les artistes japonais ont pratiqué très souvent l'échange entre eux. Cela prouve bien qu'ils s'aimaient et se tenaient, et qu'il régnait une certaine harmonie entre eux; qu'ils vivaient justement dans une sorte de vie fraternelle, naturellement, et non pas dans les intrigues. Plus nous leur ressemblons sous ce respect-là, mieux l'on s'en trouvera. Il paraît aussi que les Japonais gagnaient très peu d'argent et vivaient comme de simples ouvriers. J'ai la reproduction (collection Bing) un Seul brin d'herbe. Quel exemple de conscience! Tu le verras un jour (…)

D'où van Gogh a-t-il entendu parler de cet échange d'œuvres qu'il prétend être pratiqué quotidiennement par les artistes japonais? Les savants japonais ont coutume de juger qu'il s'agit là d'un malentendu de la part de Van Gogh.⁽⁷⁾ Mais je pense pour ma part que Van Gogh a certainement entendu parler des échanges de surimono pratiqués parmi les amateurs citadins à l'occasion de leur réunion de concours de poèmes. Les surimono, ou les estampes

sur bois de tirage limité à l'impression soignée ont été commandés spécialement par ces amateurs afin d'illustrer leurs propres poèmes par de belles images et de les distribuer aux participants comme cadeaux de luxe. Les dessinateurs, comme Utamaro, y participaient parfois eux-mêmes en tant que poètes.

Ce genre de pratique doit être connu des Japonisants parisiens de l'époque comme l'atteste l'existence d'albums originaux où un de ces poètes amateurs japonais a réuni divers surimono dans trois volumes. Ces albums, actuellement conservés tels quels dans le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris sous les cotes de Od. 171, 172 et 173, et qui ont fait l'objet d'une étude minutieuse de Madame Eiko Kondô,⁽⁸⁾ en raison de son état de conservation idéale, appartenait en effet à Théodore Duret, critique d'art japonisant, collaborateur, lui aussi, à la revue le Japon artistique.⁽⁹⁾ Et nous verrons que Théodore Duret va publier une des premières biographies de Van Gogh. Il aurait suffi pour Van Gogh de jeter un coup d'oeil sur ce genre d'albums de surimono pour se convaincre de la pratique japonaise d'échanges artistiques. Nous savons d'ailleurs que non seulement Van Gogh mais Gauguin et d'autres ont fabriqué eux-mêmes des albums réunissant des dessins d'après Giotto, Rembrandt, Delacroix, Millet ou Daumier qu'ils ont mis à côté du Mangua de Hokusai.⁽¹⁰⁾

C'est évidemment une exagération de la part de Vincent Van Gogh d'avoir supposé l'existence au Japon d'une communauté fraternelle d'artistes exécutant leurs oeuvres en bonne émulation pour les échanger mutuellement. Mais, ce rêve dont l'origine remonte à 1882 selon le Dr. Tsukasa Kôdera,⁽¹¹⁾ va être concrétisé dans son projet de créer, avec Gauguin, Emile Bernard etc, une communauté ascétique d'artistes dans le midi de la France, selon le modèle quasi-imaginaire du Japon. Ainsi, comme on sait, le Midi sera désormais doté de la valeur presque métonymique du Japon.

*

Nous allons maintenant examiner des copies exécutées à Paris et d'autres tableaux et dessins postérieurs à la lumière des lettres laissées par Van Gogh. Si les copies des estampes japonaises indiquent déjà l'aspiration de Van Gogh vers les couleurs vives et la luminosité intense dont il vérifiera les effets d'après nature dans le Midi, cette vérification énoncée souvent verbalement dans ses lettres ira renforçant ses nouvelles expériences plastiques.

Le premier tableau de Vincent où une estampe japonaise se trouve colée dans l'arrière plan est portrait d'une femme à l'intérieur du café Tambourin, exécuté en 1887 (F. 370). Une estampe japonaise difficilement identifiable représentant une femme debout, ne sert que de décor pour l'intérieur. C'est en septembre 1887, donc après la crise d'été, que Vincent exécute la première version du «Portrait de père Tanguy» (F. 364 ou F. 363). L'arrière plan, ici, est entièrement recouvert d'estampes japonaises d'une façon un peu obsédante comme si l'artiste voulait se renfermer avec le père Tanguy dans une chambre close des imageries japonaises.

Des six estampes qui s'y trouvent, trois images sont non seulement identifiées mais aussi retrouvées dans l'ancienne collection d'estampes japonaises de Van Gogh conservées actuelle-

ment au Musée Van Gogh à Amsterdam.: la femme à gauche est «L'acteur Iwai Kumesaburô III» dessiné par Toyokuni III (O. 221); la femme à droite en haut est de Yoshitora (O. 330) et la femme à droite en bas est la geisha nommée «Chôkichi» faisant partie d'une série «Imayô oshiekagami» (image à la mode reflétée dans le miroir) de Toyokuni III (O. 178), qui nous rappelle immédiatement «La Belle Angelle» de Paul Gauguin exécuté en 1888 à Pont-Aven, où l'artiste se sert du même dispositif spatial encadrant le visage d'une femme afin de faire cohabiter dans un même tableau deux niveaux de réalités hétérogènes.⁽¹²⁾ Van Gogh efface ici cet encadrement pour situer le visage d'une femme directement sur une autre estampe de Hiroshige qui se retrouve encore de nos jours dans son ancienne collection des estampes japonaises (O. 454).

Pourtant Van Gogh lui-même introduit la même composition de superposition dans une copie dite «La japonaiserie Oiran» (F. 373), où une geisha debout de Eisen, tirée d'une couverture de la revue Paris illustré de mai 1886, numéro spécial sur le Japon, se trouve superposée sur le fond composé de bambous, de lyrs et de lotus. Un crapeau et une grenouille qui se tiennent sur une feuille de lotus, se retrouvent tous les deux dans un Livre sur les insectes de Yoshimaru, qui aurait pu être en possession de l'artiste. Fred Orten, à qui nous devons la plupart de ces identifications,⁽¹³⁾ a retrouvé encore dans l'ancienne collection Van Gogh la source des grues qui se trouvent à gauche en arrière (O. 160). Mais on ne peut curieusement pas encore identifier le tableau de fond décoratif où se trouvent éparpillés ces animaux.

Pour revenir à notre Oiran, nous la retrouvons, privée de fond végétale, et insérée à droite en bas d'une autre version du «Portrait du Père Tanguy» (F. 363) dont certains considèrent actuellement qu'il est exécuté juste avant le départ de Vincent pour le Midi. Dans ce tableau, la femme à gauche apparaît de nouveau, avec les volubilis en bas, trop décoratifs à notre avis pour être identifiés, mais assez semblables à ceux qui existaient dans une autre version; mais d'autres estampes sont ici remplacées. Parmi trois paysages, seul la partie de droite en haut est identifiée: «Ishiyakushi» dans la série «Cinquante-trois Lieux célèbres» de Hiroshige, dont l'original se retrouve toujours dans l'ancienne collection Van Gogh (O. 45r).

Ce qui caractérise ces emprunts multiples faits par Vincent Van Gogh, aux estampes japonaises, c'est le principe de "mise en abyme", qui sera mise en valeur par André Gide dans sa création romanesque telles que Les Faux-monnayeurs.⁽¹⁴⁾ Il s'agit des incrustations successives et interchangeables d'images hétéroclites dans un même cadre. En effet, dans le portrait de père Tanguy, l'image d'une Oiran à droite ne peut être qu'un élément de décor, mais dans la copie intitulée «Japonaiserie Oiran» (F. 373), elle a été représentée elle-même comme le modèle réel d'un portrait dont la figure a été colée sur un fond végétal. Le crapeau, la grenouille et les grues sur le fond végétale n'appartiennent apparemment pas ici dans le même niveau de réalité que celle du modèle; ils n'y sont que des éléments décoratifs. Mais dans les originaux (soit le manuel de dessins soit l'estampe de Toyokuni III) d'où ils sont tirés, ces animaux ont été dessinés à titre d'exemple des créatures vivantes.

(Remarquons en passant que l'on pourrait éventuellement développer une interprétation

emblématique possible de ses animaux selon la tradition iconographique occidentale qui risque de renverser la connotation culturelle dans l'original japonais: le grue, symbole de la pureté et de la longévité en Extrême-Orient prendrait une connotation sexuellement péjorative en Occident moderne; les batraciens au Japon peuvent se transformer en emblème de la mort ou de la résurrection dans la conscience religieuse de Van Gogh ...)

Dans cette incessante incrustation successive du réel dans l'imaginaire, le père Tanguy lui-même ne saurait s'assurer de sa présence réelle qu'à titre provisoire. On se demande en effet s'il appartient avec nous à un monde extérieur à celui de l'estampe japonaise ou au contraire s'il fait lui-même partie de l'imagerie qui l'entoure. En réalité, le Père Tanguy, qui sera comparé par Van Gogh à un vieux japonais aimable (T. 540), lui servit d'intermédiaire entre ces deux mondes et encouragea le peintre à pénétrer dans le Japon imaginaire.

Il n'en demeure pas moins que son image peinte est un des éléments composants du tableau. Et, les estampes qui y sont réunies ne sont pas, elles non plus, simple fond imagé sur lequel pose le modèle vivant. La présence réelle du père Tanguy ne saurait être justifiée dans ce tableau que dans la mesure où il se porte garant de la réalité de l'imagerie japonaise, qui l'entoure. Effectivement les touches colorées composant l'image du père Tanguy subissent une sorte de contamination par les touches de couleurs composant les tableaux de fond à la japonaise. Ici, nous assistons à un dépassement du pointillisme chez l'artiste à son contact avec le Japon. Il ne s'agit plus de copier les estampes japonaises à la manière occidentale du pointillisme, mais au contraire les tableaux seront composés désormais, chez van Gogh, par la coloration à la manière dont il croira à l'affinité avec celle de l'estampe japonaise.

La superposition des images empruntées au Japon rend ainsi ambiguë et confuse la démarcation entre le monde réel et le monde imaginaire et une telle ambiguïté spatiale traduit sans doute le rêve de Vincent de fusionner avec le monde fantasmatique de l'estampe japonaise, dont il va trouver "un équivalent" dans le Midi de la France. A Arles, en effet, le peintre va "voir les choses avec un oeil plus japonais" (T. 500), comme il a écrit à Théo.

*

Nous avons chez Van Gogh encore deux copies fidèles de l'estampe japonaise, exécutées sans doute en hiver 1887, pendant sa convalescence, quand il ne pouvait pas encore sortir de sa maison. L'une intitulée «Japonaiserie prunier en fleurs» (F. 371) retrace avec exactitude la composition d'une estampe de Hiroshige: «Kameido Umeyasaki» dans la série de Cent Vues célèbres d'Edo.

J'ai déjà lancé une hypothèse selon laquelle cette composition où le gros plan se superpose sans intermédiaire sur l'arrière plan n'est qu'un résultat d'une réinterprétation faite par les peintres japonais lorsqu'ils ont essayé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle de digérer le procédé de la perspective linéaire qu'ils venaient de découvrir dans les livres importées de l'Europe.⁽¹⁵⁾ Van Gogh a ainsi réutilisé sans le savoir la perspective linéaire occidentale maniée à la japonaise. Et c'est grâce à cette "déviation" commise par les Japonais par rapport

à la compréhension authentique que Van Gogh pourra désormais se libérer du joug académique de la perspective linéaire pour créer un autre espace dans sa composition picturale.

En outre, la comparaison entre l'original de Hiroshige et la copie de Van Gogh met en évidence comment Van Gogh a tiré parti de cette expérience: chez Van Gogh, le contraste entre le ciel rouge et la terre verte est beaucoup plus poussé que dans l'original. Il en est de même pour le contraste entre le noir du tronc et le blanc des fleurs. Ce qui est encore plus frappant, c'est que le tronc d'arbre sur le fond vert devient plus rouge et la branche sur le fond jaunâtre devient plus noircie. De sorte que l'arbre en gros plan se découpe du fond plus nettement que dans l'estampe originale. Ainsi, tout en empruntant au Japon une composition hardie, Van Gogh la met à profit pour accentuer à la fois instinctivement et intentionnellement le contraste des couleurs pures.

Une lettre à Emile Bernard datée de juin 1888 est révélatrice à cet égard, car Van Gogh parle justement du "contraste simultané" entre le noir et le blanc qu'il trouve chez les Japonais avec "leur buisson d'épines noirs étoilés de milles fleurs blanches". Ce contraste noir-blanc est, selon lui, "aussi piquant que celui du vert et du rouge" (B. 6). Nul doute que Van Gogh se rappelle ici de cette copie du «Prunier en fleurs».

En se fondant sur cette expérience, sans doute, Van Gogh exécute de nombreuses toiles en "posant des teintes plates l'une à côté l'autre" (ibid.). «Le Semeur» (F. 451), par exemple, trahit son Japonisme (avec le tronc d'arbre, semblable à celui du «Prunier en fleurs»), conjugué ici avec la tradition romantique de l'Europe du nord (comme l'a montré Robert Rosenblum.)⁽¹⁶⁾ Le sujet "semeur" emprunté à Millet s'articule dans une composition inspirée par la création récente de Gauguin: «Vision après le sermon» dont le dessin fut envoyé à Van Gogh avec les mots explicatifs de Gauguin lui-même.

Dans «Les Alyscamps» (F. 486), Van Gogh introduit plus systématiquement encore le contraste des complémentaires entre les arbres bleus et la route jaune, tout en négligeant leurs couleurs locales. Ainsi la composition contrastive à la japonaise qu'Eisenstein appellera plus tard "montage" dans le terme cinématographique,⁽¹⁷⁾ sert-elle de matrice à Van Gogh pour transformer le clair-obscur et le modelé traditionnels dans une nouvelle vision, fondée, elle, sur les juxtapositions intentionnelles des teintes plates et crues. Le tableau constituera désormais un système autonome des valeurs expressives des couleurs pures, comme l'atteste «La Vue d'Arles» (F. 516), conservée actuellement à Neupinakotek de Munich, ou encore les «Saulés au coucher du soleil» de Krölller-Müller (F. 572).

La dernière toile nommée «Japonaiserie» est la copie de la «Pluie d'orage sur le Pont Ohashi à Ataké» (F. 372) de Hiroshige. La confrontation de la copie avec l'original rend encore une fois évident le parti-pris de Van Gogh. Le peintre écrit d'Arles à Emile Bernard, que le Midi "paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie. Les eaux des taches d'un bel émeraude ou d'un riche bleu dans les paysages, ainsi que nous le voyons dans les crépons [à savoir dans les estampes japonaises]". Le coucher du soleil a une couleur d'orange pâle qui fait paraître la terre bleue, ajoute-t-il (B. 2). Autant d'observations qui n'existent pas dans l'original de Hiroshige mais qui apparaissent

avec exagération dans la copie, autrement fidèle, de Van Gogh. Cette copie préfigure donc la coloration vive que Van Gogh découvrira bientôt réellement dans le Midi.

II

A la fin de l'analyse des copies d'estampes japonaises exécutées par Van Gogh, nous sommes ainsi parvenus à un point où il faut détecter la part d'imaginaire qui fait son travail chez l'artiste.

Notre collègue et éminent spécialiste de Van Gogh, Tsukasa Kôdera a certainement raison d'avoir décelé dans ces réactions de l'artiste, le reflet d'une préconception que Van Gogh s'est faite du Japon sous l'influence de de Goncourt, dont les romans tels que Manette Salomon ou La Maison d'un artiste contribuèrent à alimenter une telle illusion orientaliste du Japon toujours ensoleillé et lumineux dans son atmosphère transparente.⁽¹⁸⁾ Mais un témoignage décisif vient sans doute de Théodore Duret. Collectionneur de l'estampe japonaise en bonne émulation avec Edmond de Goncourt, ce critique d'art a, par surcroît, l'avantage d'avoir voyagé effectivement au Japon. Rien d'étonnant à ce que ses mots aient fait autorité.

"A midi, en été, écrit-il dans un livre publié en 1885, toute couleur vous apparaît crue, intense, sans dégradation possible ou enveloppement dans une demi-teinte générale. Eh bien! cela peut sembler étrange, mais n'en est pas moins vrai. (...) 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 (...) une route jaune et de l'eau bleue. Avant l'exemple donné par les Japonais c'était impossible, le peintre mentait toujours (Critique d'avant-garde, 1885).

Il est trop tentant pour un bon historien d'art aujourd'hui d'essayer d'étaler ici des tableaux de Van Gogh qui attesteraient la véracité de ces mots trompeurs.⁽¹⁹⁾ Une telle tentative serait tentation trop facile pour être convaincante. A tort ou à raison, pourtant, Van Gogh lui-même a joué ce jeu et est parti pour le Midi croyant que "regarder la nature sous un ciel plus clair nous donne une idée plus juste de la façon de sentir et de dessiner des Japonais" (T. 605), et dès son arrivée, il s'est convaincu qu'avec "un oeil plus japonais, on sent autrement la couleur" (T. 500). Possible à sentir, impossible à le vérifier comme "influence positive du Japon".

Comme la recherche japonisante de Van Gogh se situe désormais au delà de la vérification sur le plan visuel et plastique, on a coutume de se référer, de préférence, aux sources écrites. L'influence littéraire est, en fait, un des facteurs importants dans le Japonisme de Van Gogh. Nous savons d'abord que l'enthousiasme du peintre pour le roman colonial: Madame Chrysanthème de Pierre Loti, qui venait d'être publié en 1887, poussa l'artiste à faire un portrait d'une fille provençale en juillet '88 (F. 431) qu'il nomma "mousoume" d'après le mot japonais qu'il venait d'apprendre avec joie dans le roman de Loti. Nous connaissons aussi un autoportrait de Van Gogh, exécuté deux mois plus tard et dédié à Gauguin (F. 476). Van Gogh dit à Théo avoir "conçu ce portrait comme celui d'un bonze", à savoir moine bouddhiste japonais

dont il a "obliqué un peu les yeux à la japonaise", selon lui, au moins (T. 545). Il est remarquable qu'un peintre européen chercha à s'identifier avec "un simple adorateur du Bouddha éternel" (*ibid.*), mais sans ses témoignages précieux, il nous serait impossible de reconnaître dans ce portrait une "influence japonaise" spirituelle.

Encore plus déconcertante pour les historiens d'art est la confession suivante adressée à Théo: "Veux-tu en faire l'épreuve avec ces dessins de la Crau et des bords du Rhône qui n'ont pas l'air japonais et qui, peut être le sont plus que d'autres réellement" (T. 509). Et à Bernard: "Ça n'a pas l'air japonais mais et c'est la chose la plus japonaise réellement que j'ai faite" (B. 10f) Si la conscience d'un créateur se trouve en contradiction avec des traits iconographiques ou plastiques reconnaissables au public, comment sommes-nous autorisés à juger "l'influence japonaise"? Vincent nous défie de lui en montrer un critère explicite ne serait-ce que notre confiance aveugle en sa propre confiance. C'est la limite, sinon l'inutilité, d'une recherche historique qu'il met ici en évidence.

Au cours de son "intérieurisation" de l'impact qu'il vient de subir du Japon, Van Gogh écrit d'Arles à sa soeur Wilhelmina: "Je n'ai pas besoin de japonaiseries car je me dis toujours qu'ici je suis au Japon" (W. 7, sep. '88). Mots contradictoires puisque Van Gogh venait de recevoir de son frère un paquet contenant les premiers numéros du Japon artistique dont il collait quelques planches sur le mur de sa Maison jaune. De là, en tout cas, cette constatation: "l'art japonais en décadence dans sa patrie, reprend racine dans les artistes français impressionnistes". Par "impressionnistes", il entend naturellement ses propres amis et lui-même. Il est bien naturel que la référence au Japon disparaît bientôt de ses lettres.

*

A l'arrivée de l'hiver 1888, l'identification fantasmatique avec le Japon imaginaire touche à sa fin. La dernière image repérable du Japon chez Van Gogh réapparaît sporadiquement après la crise provoquée par suite de sa rupture avec Gauguin. Dans son «Autoportrait à l'oreille bandée» du début 1889 (F. 522), une estampe attribuée à Taiensai Yoshimaru par Mabuchi Akiko (mais Chuji Ikegami l'attribue à Satô Torakiyo) sert d'arrière plan, semblable à l'estampe accrochée dans la scène du café Tambourin exécutée deux ans auparavant. Cette image suggère que l'importance du Japon pour l'artiste est redevenue à son état initial. Les estampes japonaises resteront néanmoins épinglées jusque dans la chambre du Café Ravoux où il devait mourir le 29 juillet il y a précisément cent ans.

Ces estampes japonaises que Van Gogh conserva jusqu'à sa mort, que signifiaient-elles? Quelle place réserver au Japonisme de Van Gogh? Une réponse sera trouvée si on le situe dans le contexte plus large de l'Orientalisme en peinture.

On sait que Van Gogh, n'étant jamais parti ni pour le Japon, ni pour l'Afrique, essaya, en compensation, de trouver leur substitut dans le Midi. Ici se reflète une croyance largement partagée par les Orientalistes, selon laquelle on peut avoir une révélation au fur et à mesure qu'on avance vers le sud, vers l'est. "La lumière vient d'Orient" tel fut le postulat orientaliste.

S'appuyant sur cette croyance, Van Gogh écrit à Emile Bernard: "Si tu vas en Afrique, tu y travailleras et verras juste la nature pour développer dans toute son étendue ton talent de peintre et de coloriste" (B. 17).

Peu satisfait des peintres orientalistes tels que Jean-Léon Gérôme ou Eugène Fromentin dont les toiles ont rendu, selon Van Gogh, l'Afrique insipide et incolore, Van Gogh espérait qu'Emile Bernard saisisrait "le vraie charme d'Afrique""fortement ensoleillée" (B. 16). "Ce que je voudrais savoir, écrit-il encore, c'est l'effet d'un bleu plus intense dans le ciel", et il insiste sur la nécessité d'introduire les couleurs pures et complémentaires, sans quoi on risque de répéter les erreurs d'un Gérôme ou d'un Fromentin (ibid.). Ces lettres d'Arles de 1887 montrent clairement que Van Gogh cherchait en Afrique précisément ce qu'il pensait pouvoir découvrir dans l'estampe japonaise.

Nous avons vu que ce rêve orientaliste restait inachevé chez Van Gogh avec son départ d'Arles, mais c'est plutôt Emile Bernard qui allait incarner d'une façon encore plus critique le dilemme foncier qui restait célé dans ce rêve, un peu fantaisiste, de Van Gogh. Au cours de son séjour au Caire après la mort de Van Gogh, Emile Bernard exécute sur place de nombreuses aquarelles d'après nature où l'idéal coloriste de Van Gogh, tel la fixation spontanée des impressions vivantes avec des couleurs, semble à première vue bien réalisé.

Or, chose assez surprenante, le travail à l'huile d'Emile Bernard à son atelier du Caire pendant la même période consistait à recouvrir par la couche de pigment à l'huile l'effet coloriste obtenu par l'aquarelle. Arrivé à la Terre promise, l'Egypte, Emile Bernard étouffe et obstrue la couleur orientale par la coloration académique du modelé et du clair-obscur à la vénitienne.

Cette intention d'effacer "la lumière orientale" transparait sans ambiguïté dans ses écrits théoriques. Il s'oppose ici avec véhémence à la juxtaposition des couleurs complémentaires, préconisée par Van Gogh, et essaie de se persuader de la nécessité d'introduire à nouveau le mélange des couleurs primaires afin d'arriver aux couleurs dérivées fidèlement à la tradition classique de l'Occident.

"Il faut, dit-il dans sa préface à la correspondance de Van Gogh qu'il a éditée lui-même, que l'artiste mélange ses couleurs pures jusqu'à les descendre vers les obscures ou [=sinon] qu'il peigne des crépons japonais, c'est-à-dire qu'il n'imité plus que le procédé des estampes avec la couleur à l'huile. (...) Vincent lui-même, quand il était dans cette erreur m'a écrit qu'il lui paraissait que les Japonais n'avaient fait que des tableaux à la plume".⁽²⁰⁾

Cette discussion a ceci de particulier qu'Emile Bernard conseille de mélanger les couleurs afin de ne pas mélanger le procédé en huile et celui de l'aquarelle. Afin de sauver la hiérarchie classique qui place la peinture à l'huile à une position supérieure à l'aquarelle, Emile Bernard désapprouve catégoriquement l'expérience technique de Van Gogh en la taxant simplement d'erreur. Faire des tableaux à la plume, au lieu des pinceaux; une telle transgression aux procédés traditionnels paraissent à Emile Bernard comme un attentat aux tableaux, une négation de la peinture à l'huile. Et Emile Bernard a littéralement enterré ses aquarelles orientales sous la couche de pigment à l'huile. Une mise à mort symbolique.

Or notre propos n'est pas d'accuser Emile Bernard d'apostasie mais il faut comprendre pourquoi Emile Bernard a été condamné à cette impasse. Je m'abstiens d'y répondre longuement pour aujourd'hui,⁽²¹⁾ mais il faudrait au moins reconnaître que cette auto-punition d'Emile Bernard en faveur du classicisme français dévoile par son acte de voilement même ce qui était en jeu dans la création de Van Gogh. Sa crise mentale sousentendait sur le plan esthétique une crise de l'Occident, dont parlera bientôt Paul Valéry, dans un autre contexte.⁽²²⁾

III

Si le Japonisme impliquait ainsi la crise de l'Occident dans sa conscience esthétique, le Japon au contraire, en décadence artistique, comme l'a constaté Van Gogh, commença vers la même époque à apprendre l'Art occidental. La réception—comme on dit—de Van Gogh au Japon se situe dans ce mouvement qui impliquait également le retour du Japonisme au Japon. C'est à partir de 1910 que les Japonais commencent à s'intéresser à Van Gogh. Cette année a vu la publication en allemand d'une petite monographie par Julius Meier-Graefe et, l'écrivain Mori Ogai (1862–1922) a déjà fait des comptes rendu sur ce peintre dans la revue mensuelle Subaru (ou Les Pléiades) à partir du mois de mai 1910.

Cette année est aussi mémorable dans l'histoire de l'art japonais parce que le poète-sculpteur Takamura Kōtaro (1883–1956) publie un manifeste: "Le soleil vert" déclarant sa prise de position expressionniste avant la lettre. Ce manifeste nous transmet l'atmosphère de l'époque dans laquelle Van Gogh est accueilli.⁽²³⁾

Mais le principal organe de diffusion est la revue littéraire Shirakaba (Bouleau blanc), nouvellement fondée en 1910 par les jeunes étudiants de Gakushūin, collège aristocratique, cette revue publie dans son huitième numéro de cette année, un article de Saitō Yori parlant d'une copie de Van Gogh d'après Millet qu'il a vue à la rétrospective de Paris en 1908. La revue Shirakaba devait publier dans un intervalle de dix ans 59 articles sur Van Gogh et 75 reproductions de ses oeuvres. L'enthousiasme des membres de cette école Shirakaba se manifeste dans un poème publié en 1911 —sans doute premier essai de ce genre dans le monde entier?— intitulé < Van Gogh > de Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), le chef-d'école et le porte-parole de ce cercle. < Van Gogh / Toi qui as une volonté enflammée/ Chaque fois que je pense à toi/ la force s'élève en moi/ Une force qui veut monter haut/ Une force qui va jusqu'au bout/ Ah!/ La force qui va jusqu'au bout > (notre traduction).

Parallèlement à ce genre de "cri du coeur" assez enfantin dans un sens, la revue commence à publier la traduction japonaise des lettres de Van Gogh. Le traducteur est Kojima Kikuo (1887–1950), futur professeur de l'histoire de l'Art à l'Université impériale de Tokyo. Il est assez surprenant que déjà en 1911, les jeunes étudiants japonais étaient enthousiasmés de Van Gogh, car c'est seulement la même année, que la correspondance de Van Gogh à Emile Bernard est éditée et publiée par Bernard avec sa note biographique du peintre. La traduction en allemand Die Erinnerungen an Vincent Van Gogh de sa soeur Elisabeth Quesne paraît aussi en 1911, et une partie de ces souvenirs est traduite en japonais l'année suivante par le philo-

sophe Abe Jirô (1883–1959), et publiée dans le numéro special «Van Gogh» de l'issue d'octobre 1912 de la revue Shirakaba. Le même numéro publie d'Abe Jirô une étude sur Van Gogh basée sur le livre de Meier–Graefe.

Cette traduction d'un passage de Meier–Graefe mérite la comparaison avec les opinions émises par les Japonais contemporains.⁽²⁴⁾ Tandis que Meier–Graefe essaye de séparer la maladie mentale de Van Gogh d'avec ses oeuvres de peur de compromettre la valeur artistique de sa création, les Japonais au contraire cherchent à expliquer la foie et le "suicide" du peintre comme une conséquence inévitable et prédestinée de sa vie et de sa création. Ces Japonais reconnaissent, dans la tension angoissante de la vie et de l'oeuvre de Van Gogh, la plénitude de la vitalité, et ils veulent éprouver eux aussi la même souffrance qui les amènera "jusqu'au bout", comme dit Mushanokôji.

Remarquable dans ce sens est l'opinion intuitive de Kishida Ryûsei, éminent peintre essayiste (1891–1929). "Chaque tableau de Van Gogh, dit-il, est à la fois la création et la destruction. C'est la plénitude intérieure qui surgit pour s'effondrer. (...) J'ai le frisson devant sa vie. Il me montre jusqu'à quelle intensité l'homme peut vivre. Il faut tenter de vivre, au bout de ses forces." Ce texte est paru en août 1913 dans la revue Peinture moderne en Occident (Gendai no Yôga), qui n'est rien d'autre qu'une des revues satellites de l'école Shirakaba.

Vous vous souvenez encore d'une grande exposition Le Japon des avant-gardes qui a eu lieu il y a quelques années au Centre Pompidou. Elle a présenté une toile de Yorozu Tetsugorô (1885–1927): «Autoportrait aux yeux rouges» de 1912. Déjà dans cette peinture transparaît, à travers le Fauvisme certes, l'influence immanquable de Van Gogh. De pauvres reproductions pour la plupart en noir et blanc suffisaient alors à donner aux jeunes peintres des inspirations aussi décisives. Bien que les originaux restassent inconnus pour ceux qui n'ont pas eu la chance de voyager en Europe, les principales oeuvres de Van Gogh étaient déjà connues en 1913 au Japon par la publication d'un album de Van Gogh réunissant des reproductions qui avaient été insérées dans les revues que nous venons de nommer. En 1914, la Correspondance de Van Gogh est publié en un volume par la traduction de Kimura Sôhachi (1893–1958), lui même essayiste et illustrateur.

*

Il ne m'appartient pas ici de vous raconter toute l'histoire de la réception de Van Gogh au Japon. Je me bornerai donc à vous en évoquer seulement quelques anecdotes typiques. D'abord, la visite du cimetière à Auvers-sur-Oise est devenue un des hauts-lieux du pèlerinage artistique des Japonais à partir de 1914. Les premiers pèlerins sont Yamamoto Kanae (1882–1946) et Morita Tsunetomo (1881–1933). Artistes de l'estampe originale, fondateurs du Mouvement de la gravure créatrice au Japon (Sôsaku-hanga-undô),⁽²⁵⁾ ils rendent visite à Paul Gachet, fils du médecin de Van Gogh. Nombreux sont désormais les visiteurs japonais séjournant plus ou moins longtemps chez Gachet, liés par des amitiés exceptionnelles.

En 1922 le peintre Satomi Katsuzô (1895–1983) y demeure quelques mois. Il propose à Paul Gachet de semer autour des tombeaux de frères Van Gogh des graines de tournesol, fleur qui symbolise Vincent. En été les tombeaux sont entourés des fleurs chéries du peintre. L'automne passé, Satomi fait la récolte des graines de tournesol et les envoie au Japon, où Mushanokôji est en train de créer ^{une} la communauté des écrivains et des artistes, nommée Le Nouveau Village (Atarashikimura). A partir de cette communauté, d'innombrables tournesols de Van Gogh vont être disséminés au Japon entier. Ainsi, la communauté des artistes dont rêvait Vincent croyant en son existence au Japon, est—elle réellement réalisée au Japon. Quoique posthume, cette communauté d'Atarashikimura prolonge l'utopie de Van Gogh dans le pays de son rêve et sous son propre patronage.

u La dissémination aussi massive du culte de Van Gogh connaît des répercussions quelque peu inattendues. Munakata Shikô (1903–1975), graveur mondialement connu, en est un exemple. Enfant dans une région située à l'extrémité septentrionale de l'archipel, Munakata Shikô pensait que les mots "Van Gogh" signifiaient en français "peinture à l'huile". C'est seulement en visitant la première exposition de Shirakaba en 1921 à Tokyo, qu'il a compris qu'il s'agissait d'un nom de peintre. Il est bien connu que Munakata voulait devenir un Van Gogh au Japon pour devenir au bout de sa vie le Munakata de renommé mondial.

Ce fut à l'occasion de cette exposition de 1921 que l'oeuvre originale de Van Gogh fut apportée et exposée pour la première fois au Japon. Le tableau représentait «Les Tournesols» bien entendu, et fit sensation. On sait que parmi 14 oeuvres présentées, un paysage inachevé de Cézanne est conservé actuellement au Musée d'Ohara à la ville de Kurashiki, et un autoportrait au chapeau de Cézanne au Musée de Bridgestone à Tokyo. Mais «Les Tournesols» fut détruit par le bombardement aux derniers jours de la Deuxième Guerre mondiale.

La même année a vu la publication complète en un volume du souvenir de Quesne traduit par le poète—sculpteur Takamura Kôtarô, et le vitalisme de celui—ci, vigoureusement exprimé

une lettre lui autorisant cette traduction en japonais sans rétribution. Cet échange marque le début d'une amitié qui durera près de dix ans, jusqu'à la mort du critique à 90 ans.

J'ai eu la chance, il y a quelques années, de redécouvrir cette lettre. Je terminerai donc ma causerie en citant quelques passages de cette lettre d'apparence laconique.⁽²⁹⁾

"Je serais heureux de penser, écrit Duret, que mes publications sur l'art français puissent intéresser les artistes japonais, pour lesquels j'ai toujours eu une particulière estime.(...) Dans ces conditions, 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." Ainsi un des japonisants visitant le Japon en 1871, un des initiateurs ensuite de Van Gogh dans l'estampe japonaise, est-il devenu lui-même biographe de ce peintre. Sa contribution aux études biographiques sur Van Gogh finit pas être honorée au Japon au bout d'un demi siècle, avec sa traduction japonaise. En vous rappelant ce dénouement imprévu d'une rencontre intellectuelle franco-japonaise qu'évoquent les peu de mots d'un vieil ami de Van Gogh et du Japon, je termine ma conférence. Merci de votre attention.

Table des sigles :

B : Lettres de Vincent Van Gogh à Emile Bernard

F : renvoie au catalogue raisonné The Works of Vincent van Gogh de J.-B. de la Faille, Amsterdam, 1970.

O : catalogue établi par F. Orton (voir note 4)

T : Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo.

W : Lettres de Vincent Van Gogh à sa soeur Wilhelmina.

Notes :

1. "Hiroshige dans le contexte mondial de l'Histoire de l'art", conférence donnée au Centre culturel et d'information de l'Ambassade du Japon à Paris le 19 novembre 1987, dont le texte reste inédit.
2. Cent Vues célèbres d'Edo, de Hiroshige, édité et commenté par Henry D. Smith II, éditeurs Hazan, 1987.
3. Cf. notre compte rendu critique du livre de Henry Smith paru dans Arts asiatiques, 1988, pp. 183-84.
4. Sur ces détails nous devons aux études de Fred Orton, "Vincent van Gogh and Japanese Prints : an introductory essay", Japanese Prints collected by Vincent van Gogh, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, 1978, pp. 14-23 et de Mabuchi Akiko, "Van Gogh and Japan", Vincent van Gogh Exhibition, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1985, pp. 169-177.
5. T. 437 Nos citations sont de Correspondance complète de Vincent Van Gogh, Gallimard-Grasset, Paris, 1960. Cf. Tsukasa Kôdera, "Japan as a Primitivistic Utopia :van Gogh's "Japonisme" portraits", Simiolus, 1984, vol. 14, nos. 3-4, pp. 189-208.
6. Nous savons aussi qu'une reproduction de Kaigetsudô, "Portrait d'Usumurasaki" dans le numero de juin 1888 du Japon artistique fut épinglée sur le mur de sa chambre à Saint-Paul-de-Mausole, Saint Rémy.
7. Par exemple voir Kôdera Tsukasa, art. cit., et Mabutchi Akiko, art. cit., p. 171.
8. Kondô Eiko, "Sur les albums inédits de Surimono conservés.dans le département des estampes

- à la Bibliothèque nationale de Paris" (en japonais avec un résumé en anglais), Ukiyoe—geijutsu (Ukiyoe—art), nos. 80–82, 1980. La reproduction en couleur et en noir et blanc de ces albums se retrouve en partie dans le volume. 8 : Paris Kokuritsutoshokan, dans la série Hizō Ukiyoe—taikan, Kōdansha, Tokyo, 1989.
9. Cf. Shigemi Inaga, Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant, Thèse présentée devant l'Université Paris VII, 1988 (microfiche).
 10. Gauguin écrit ceci à Emile Bernard par exemple : "il [van Gogh] admire Daumier, Daubigny, Ziem, et le grand Rousseau. Tous gens que je peux pas sentir. Et par contre, il déteste Raphaël, Ingres, Degas, tous gens que j'admire." (déc. 1888). Pour les cahiers réunissant des gravures à la possession de Gauguin, voir Ikegami Chūji, "Paul Gauguin et la vogue des japonaiseries en France", Bijutsushi, Journal of the Japanese Art History Society, Vol. 17, No1, Juin 1967, pp. 1–32.
 11. Kōdera Tsukasa, art. cit., p. 194.
 12. Sur l'analyse de ce tableau, voir notre compte rendu critique du livre de Henry Smith (note 3).
 13. Nous devons ces identifications à Fred Orton, art. cit.
 14. Cf. Lucien Dällembach, Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme, Seuil, Paris, 1977.
 15. Shigemi Inaga, "La réinterprétation de la perspective linéaire et son retour en France", Actes de la recherche en sciences sociales, n°49, 1983, pp. 29–62.
 16. Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Harper & Row, 1975.
 17. S. Eisenstein, Le Filme, sa forme, son sens, Bourgeois, Paris, 1976, pp. 43–46.
 18. Kōdera Tsukasa, art. cit., p. 191.
 19. Voir 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", Word and Image, 1988, vol. 4 n°1, pp. 139–149.
 20. Emile Bernard (éd.), Lettres de Van Gogh à Emile Bernard, Paris, 1911, pp. 29–32.
 21. Cf. notre article "La Peinture française dans le XIXe siècle et son "extérieur"—réflexion sur l'Orientalisme" (en japonais), dans Geijutsu no kindai (La Modernité dans l'Art), Iwanami-shoten, Tokyo, pp. 154–156.
 22. Paul Valéry, avant-propos pour Les Regards sur le Monde actuel, bibliothèque de la Pléiade, Oeuvres II, p. 914 et sq.
 23. Takamura Kōtarō, "Le Soleil vert", traduit en français par Věra Linhartová dans le catalogue de l'Exposition Le Japon des avant-gardes, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 142. (Pour les informations sur la réception de Van Gogh au Japon, voir en anglais, Hideo Takumi, "Japan's Acceptance of Van Gogh", Vincent Van Gogh International Symposium, The Tokyo Shinbun, Tokyo, 1988, pp. 307 et sq.
 24. Textes repris dans Kinoshita Naganori, "Introduction pour une histoire de réception de Van Gogh au Japon" (en japonais), Report of studies in the Meiji art, 38, 1989, p. 34. Cette anthologie chronologique rectifie à bien des égards les erreurs commises par des chercheurs tels que Takumi.
 25. Cf. Shigemi Inaga, "A la redécouverte de l'Ukiyo-e, les graveurs sur bois à la recherche de leur statut d'artiste au Japon dans la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècles", Nouvelles de l'estampe, 1984, pp. 4–14.

26. Akutagawa Ryūnosuke, "Saitō Mokichi", avril, 1914.
27. Haga Tōru, "Portrait d'un arbre" (en japonais), L'Age du Japonisme, Kinokuniya, Tokyo, pp. 96.
28. Propos cités d'un article non identifié de 1919 qui se trouve dans le fonds Louis Vauxcelles, carton 93, Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris.
29. Cf. Shigemi Inaga, "Théodore Duret et le Japon", Revue de l'Art, CNRS, No. 79, 1988 pp. 76-82.

P. S. La conférence a été illustrée par de nombreuses diapositives dont nous renonçons ici à donner la liste et les références exhaustives.

フィンセント・ファン・ゴッホと日本

稲賀 繁美

要旨 本稿は、1990年6月1日、ファン・ゴッホ死去百年記念行事の一環として、オーヴェール＝シュール＝オワーズにて行ったフランス語講演の原稿に註を付したものである。実現に便宜を図っていただき、市長の臨席を賜った、オーヴェール＝シュール＝オワーズ市、バトー・ダフネ、および後援の在フランス日本大使館文化情報センターにあらためて感謝を申し上げる。もとよりスライドを多用した、一般向きの講演であり、また内外の多くの学者によってすでに何度となく扱われた主題であるから、先学の学恩に多くを負ったものでありながら、いささか屋上屋を重ねる嫌いなしとしない。本来ゴッホの専門家でもなく、ほかにいくらかもより適任の方もおありのところ、縁あって、ゴッホを敬愛する多くの日本人のささやかな代弁者の役目を務めさせていただいた次第、もとより拙いものながら、ご報告の義務かたがた、発表させていただくゆえんである(スライド図版は割愛する)。

講演は3部に分かれる。(1)まず、ゴッホが日本についてもっていた具体的知識を整理しなおし、タンギーの肖像の背景にある浮世絵の布置にいわゆる《入れ子紋章：ミーズ・アン・アビーム》の構造があって、これが現実からの無限後退を可能ならしめる装置たりえたことを示唆した。(2)ついでこのような幻想の東洋のユートピアとして日本観を、絵画におけるオリエンタリズムの伝統の中に据え直し、フロマンタン、ジェロームらと比較することで、ゴッホの色彩理論がオリエンタリズムの常套的表象手段を破壊し、西欧絵画の伝統それ自体への脅威となりえたことを、友人の画家エミール・ベルナルの「転向」とも兼ね合わせて考察した。(3)最後にその発想の源となった日本におけるゴッホ受容を、西欧の観衆のために簡単に紹介し、ゴッホにおいてユートピアに終わった美学理念の一部が、日本において20世紀に入り実現された場合のあることを、新しき村、高村光太郎の詩、斎藤茂吉の短歌、棟方志功の版画などを引き合いに出しつつ、例証した。

学術的業績としても、いくつか著者なりの仮説を提出しているの、その点のみ以下簡単

に要約させていただく。(1)これまでのゴッホが閲覧したことは確認されながら、詳しい分析を加えられることのなかった『ル・ジャポン・アルティスティク』誌創刊号のS. ビングの文章と、それに触発されたゴッホの言葉とを詳細に比較したこと。(2)これとの関係で、これまで内外の学者によって、ゴッホの東洋幻想の産物にすぎない、と考えられて来た、日本における芸術家同士の作品の交換の習慣なるものが、実は江戸の町衆、俳諧士たちの「摺りもの」交換の習慣に関するゴッホの創造的解釈ではなかったか、との仮説を提出し、その例証として、友人の日本趣味者にして、将来フランス語で書籍としては最初のゴッホ傳を出版することになる、デオドル・デュレの蒐集中から、ゴッホが当時手にとって見る機会もあり得た交換作品例を援用したこと。(3)なお里見勝蔵がゴッホ兄弟の墓から収穫した向日葵の種が武者小路実篤らの新しき村に送られ、そこからゴッホの向日葵が日本全国にひろがった逸話はすでに匠秀夫氏によって英語でも紹介されているが(『ゴッホ展記念シンポジウム』国立西洋美術館、1988)、この新しき村が、芸術家の共同体というゴッホの夢を実際に日本において、ゴッホの象徴的な庇護の下で具現したという点が、聴衆に大きな関心をひきおこしたことも、この場でご報告申し上げたい。

編 集 委 員

片倉 望・鈴木 達也
服部 範子・水越 允治

人文論叢(三重大学人文学部文化学科研究紀要)

第 8 号

1991年 3 月 20 日 印刷

1991年 3 月 25 日 発行

編 集 兼
発 行 者

三重大学人文学部文化学科
津市上浜町1515 〒514
電話 (0592) 32-1211

印 刷

オリエンタル印刷株式会社
三重県安芸郡河芸町上野2100 〒510-03