

Impressionnisme et Japonisme : histoire d'un malentendu créateur

INAGA SHIGEMI

Assistant Professor, International Center for Japanese studies, Kyoto.

researcher

"Hokusai est le plus grand artiste que le Japon ait produit". Tel est le jugement prononcé par Théodore Duret (1838-1927) dans son article sur l'art japonais publié dans la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts* en 1882. On trouve l'écho de cette opinion dans *l'Art japonais* publié par Louis Gonse (1841-1926) l'année suivante. Théodore Duret réunit ses articles, y compris celui de la *Gazette des Beaux-Arts*, dans *La Critique d'avant-garde* publiée en 1885, ouvrage dédié à la mémoire de son ami Edouard Manet (1832-1883) dont il devait publier la première biographie et le catalogue raisonné en 1902. *La Critique d'avant-garde* fut bien accueillie par le critique républicain Philippe Burty (1830-1890), célèbre pour sa collection d'art japonais, qui fut d'avis que les détails "pittoresques" de la vie d'Hokusai dans l'ouvrage de Duret obligeraient les professeurs d'esthétique qui régissaient alors l'apprentissage artistique en Occident à réviser beaucoup de leurs idées. Burty faisait allusion par-là à l'esthétique impressionniste qu'il défendait avec Duret et quelques autres critiques¹.

En 1896, peu avant sa mort, Edmond de Goncourt (1822-1896) publia son *Hokusai*, dans une de ses "Séries d'artistes impressionnistes au Japon". Il faut noter ici que l'une des principales sources japonaises, *La Vie d'Hokusai* avait été préparée par Kyoshin Iijima Hanjûrô, à l'instigation de Samuel Bing (1838-1905), célèbre marchand parisien d'objets d'art japonais.

Dans *La Revue blanche* S. Bing protesta publiquement contre le fait que son projet de traduire en français la biographie d'Hokusai avait été glissé entre les mains de Goncourt par l'intermédiaire du marchand japonais Hayashi Tadamasa (1853-1906). Cette contestation de préséance entre S. Bing et E. de Goncourt montre l'importance que le phénomène culturel d'Hokusai avait pris dans le marché de l'art "fin de siècle".

La renommée d'Hokusai comme figure-clé du goût pour l'art japonais fut confirmée par des savants comme Michel Revon (*Etude sur Hokusai*, 1896) et particulièrement Henri Focillon (1881-1943), autorité européenne en matière d'histoire de l'art entre les deux guerres. L'amour de Focillon pour l'art japonais trouva sa forme finale dans *Hokusai, l'art japonais au*

1. Théodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokusai", *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, 1883, pp.113-131 ; 300-318. "Philippe Burty, Critique d'avant-garde" par Théodore Duret, *République française*, 11 mai 1885.

Page opposée :

Fig. 1 : Katsushika Hokusai. *Kanagawaoki Namiura* (La Grande Vague), "Fugaku Sanjû-rokkei" (Trente-six vues de la Montagne Fouji), ca. 1831 (B.N.) (sans doute la plus célèbre image de l'Empire du soleil levant, cette planche n'a pas toujours été hautement appréciée par les connaisseurs de l'art japonais, y compris les japonais eux-mêmes). Cl. B.n.F.

XVIII^e siècle (1914). De nos jours, on peut facilement constater la prédominance en Occident de la personnalité d'Hokusai, considéré comme le plus célèbre des artistes japonais. Nous en avons pour preuve non seulement les nombreuses publications et d'importantes expositions, comme celle récemment réalisée par Matthi Forrer, mais aussi les articles détaillés et illustrés que les dictionnaires courants, tels que le *Petit Robert*, consacrent à Hokusai.

Curieusement, cet enthousiasme pour Hokusai n'était pas nécessairement partagé par les critiques et historiens de l'art du XIX^e siècle anglo-saxons. Prenons seulement deux exemples remarquables. D'abord, l'auteur de *The Pictorial Art of Japan* (1886), le Dr William Anderson (1851-1903), chirurgien anglais qui avait eu, comme officier, une longue expérience au Japon : Anderson est d'accord avec les critiques français pour reconnaître que l'art japonais est essentiellement impressionniste, que l'effet de vide et la disposition apparemment inachevée de la touche, tout autant que l'apparent manque d'harmonie et de symétrie, au sens classique du terme, l'absence de perspective linéaire et de modelé sont, loin d'être des défauts, les mérites essentiels de l'art japonais. Néanmoins, Anderson n'hésite pas à se déclarer violemment opposé aux critiques français "japonisants" dès qu'il s'agit de la place que doit occuper Hokusai dans l'esthétique et la hiérarchie de l'histoire de l'art japonais même.

"La mémoire d'Hokusai court peut-être plus de danger du fait de l'admiration dont il est l'objet de la part de critiques européens trop empressés que du fait du mépris dans lequel il est tenu par ses compatriotes. Le considérer comme le plus grand des artistes japonais et le couronnement de tout ce qu'il y a d'excellent dans l'art japonais est une injustice contre cet art et pourrait avoir un effet défavorable sur l'image d'un homme soudain élevé à une position bien supérieure à celle de ses propres ambitions (...) Nous n'avons pas plus le droit de le comparer à Chô Densu (1352-1431), à Sesshû (1420-1506) ou à Shûbun (1414-1467?) que de faire un parallèle entre John Leech (1817-1864 : caricaturiste du *Punch* à la mode en Angleterre) et Fra Angelico (v.1400-1455)²."

Les auteurs ici mis en cause sont les deux Français que j'ai déjà mentionnés, Théodore Duret et Louis Gonse. Une critique encore plus directe contre ces deux savants fut portée par Ernest Fenollosa (1853-1908) lui-même. Dans son compte-rendu de l'ouvrage monumental en deux volumes de Louis Gonse, paru dans *The Japanese Weekly Mail* (12 juillet 1884), Fenollosa développe une critique sévère et sarcastique des prétendues autorités de langue française dans ce domaine.

Fenollosa s'en prend d'abord au manque d'équilibre de l'ouvrage de Gonse. Alors que Gonse consacre une centaine de pages à la période Edo, "une seule page suffit pour les géants du XV^e siècle !" Or, selon Fenollosa, "...Il n'est pas un seul de ceux-ci qui ne surpasse n'importe quel artiste des deux-cent cinquante dernières années." Après avoir relevé de nombreuses erreurs ponctuelles, comme la mauvaise identification et la mauvaise prononciation de signatures par Gonse dans son ouvrage, Fenollosa conclut : "M. Gonse néglige les anciens maîtres, non pas parce qu'il est incapable

2. William Anderson, *The Pictorial Art of Japan*, London, Sampson Low, 1886, pp.98-99.

de les comprendre, mais tout simplement parce qu'il ne les connaît pas." Cette ignorance, ou plutôt cet aveuglement, selon Fenollosa, conduit les Français à une conception erronée sur Hokusai.

Fenollosa s'étonne que Gonse "ait été abusé par l'extraordinaire surestimation qui prévaut parmi les autres auteurs étrangers, due au fait que, dans leur ignorance de tout le reste, ils regardent tout ce qui est japonais, et particulièrement tout l'art japonais, à travers le regard exclusif d'Hokusai." Pour Fenollosa, Hokusai, "l'artisan-artiste", est au mieux "un phénomène sociologique intéressant". Contrairement à l'opinion de Gonse, "qui pense que l'influence d'Hokusai a porté l'ensemble des arts décoratifs à sa plus haute perfection" au Japon, Fenollosa déclare que "nous ne saurions assez insister sur le fait que la vulgarité qui domine chez [Hokusai] abaisse le niveau des [arts décoratifs japonais]."

Sur Hokusai, Fenollosa émet une double réserve. D'abord, Hokusai ne saurait compter parmi les maîtres de la peinture dans l'histoire de l'art japonais. Ensuite, même dans le genre inférieur des arts décoratifs, Hokusai n'est rien moins que bon. Dans ces conditions, le dernier jugement de Fenollosa sur Hokusai est sans appel : "Comme dessinateur, que ce soit pour la gravure ou la peinture, son oeuvre ne peut être comparée un seul instant avec les grandes conceptions des maîtres orientaux ou occidentaux. Hokusai tombe vraiment très bas³."

Dans ce conflit d'interprétations entre les critiques français et savants anglo-saxons, le maître-mot est "vulgarité". Fenollosa, réagissant contre les critiques français, en donne cette définition : "La peinture d'Hokusai est vulgaire, non pas parce qu'il traite des sujets vulgaires, ni parce qu'Hokusai n'est pas un homme de qualité, mais parce qu'il est vulgaire dans sa manière, et presque toujours dans sa conception." Fenollosa accorde à Hokusai "une grande originalité et une grande force", "une merveilleuse habileté technique", une formidable "variété de sujets", et une nature "humaine". Et pourtant, Fenollosa se refuse à estimer Hokusai en raison de son attachement à la vie de l'humanité et du petit peuple. "Une peinture n'est pas une bonne ou une grande peinture pour la seule raison qu'elle montre la vie du petit peuple, et ses expressions, aussi habiles et comiques soient-elles, ne montrent que ce qui intéresse les esprits ordinaires." Fenollosa reconnaît certes la spiritualité d'un Millet. "Les plus grandes oeuvres de l'Italie classique surpassent à peine la représentation d'un paysan de Millet en ce qui concerne la noblesse, la spiritualité et la profondeur." Mais à côté de Millet qui est "une âme rare", "Hokusai, au contraire, est d'une espèce grossière et fut au mieux un caricaturiste."

A travers cette définition, Fenollosa révèle deux critères implicites qu'il associe dans son jugement esthétique. En premier lieu, lorsqu'il se réfère aux "plus grandes oeuvres de l'Italie classique" à propos de son appréciation sur Millet, Fenollosa avoue sa fidélité au jugement esthétique classique. La raison pour laquelle Fenollosa laisse éclater son indignation contre l'ignorance de Gonse devant les maîtres du quattrocento japonais devient alors claire : c'est en établissant et en imposant un parallèle historique rigide entre la Renaissance italienne et les peintures japonaises du

3. Ernest Fenollosa, "Review of The Chapter of Painting, in L'Art japonais by Louis Gonse", *The Japan Weekly Mail*, July 12, 1884, pp.37-46.

Zen bouddhiste que Fenollosa tente de prouver l'importance de l'art japonais à l'échelle mondiale, et de nous en convaincre. En second lieu, la distinction entre noblesse et vulgarité opérée par les savants anglo-saxons repose également sur une conception de la hiérarchie artistique fondée sur l'idée de la Renaissance italienne comme modèle. Pour Fenollosa comme pour William Anderson, les caricatures ne peuvent en aucun cas appartenir à l'art supérieur et spirituel. La comparaison entre John Leech et Hokusai faite spontanément par Anderson révèle clairement un jugement de valeur implicite qu'ils n'ont jamais mis en question.

Ce jugement de valeur "classique" n'était en lui-même guère acceptable par les critiques français "d'avant-garde". Depuis leurs débuts, leur objectif était de se débarrasser d'une notion aussi conservatrice que celle de "vulgarité". Regardons-y de plus près : le contraste entre les exemples choisis par Fenollosa et Anderson d'une part et ceux choisis par les critiques français d'autre part montrent bien l'irrémissible écart cognitif entre eux, aussi bien en termes de qualité que de quantité dans la production artistique d'Hokusai.

L'énorme quantité de la production d'Hokusai n'est pas un critère convenable pour évaluer l'artiste. Pour le démontrer, Fenollosa évoque le cas de Gustave Doré (1832-1883) : "Le large choix de ses sujets n'a en rien contribué à mettre Doré au premier rang." Ce choix est judicieux mais Doré était célèbre pour avoir fait de "l'art grand", comme on disait péjorativement à l'époque, en quantités énormes, au lieu de faire, comme il le souhaitait, du "grand art" qui aurait satisfait son goût pour les honneurs officiels. Dans sa comparaison avec Hokusai, Théodore Duret avait plutôt évoqué Daumier et Gavarni. Le premier était certes un caricaturiste mais racheté par sa vision aiguë du monde politique, sa sympathie pour le peuple et son refus de la Légion d'honneur que l'empereur Napoléon III lui avait proposée. Le second était célébré, non sans réserves, par Baudelaire, comme l'un des "peintres de la vie moderne." La raison pour laquelle Fenollosa évoque Doré plutôt que Daumier ou Gavarni devient donc beaucoup plus claire : il est vrai que l'art de Daumier ou de Gavarni peut être "bon ou grand" "parce qu'il traite des sujets du peuple ordinaire" mais ce seul argument ne suffit pas plus à attester de la perfection d'Hokusai que de celle de Doré.

*

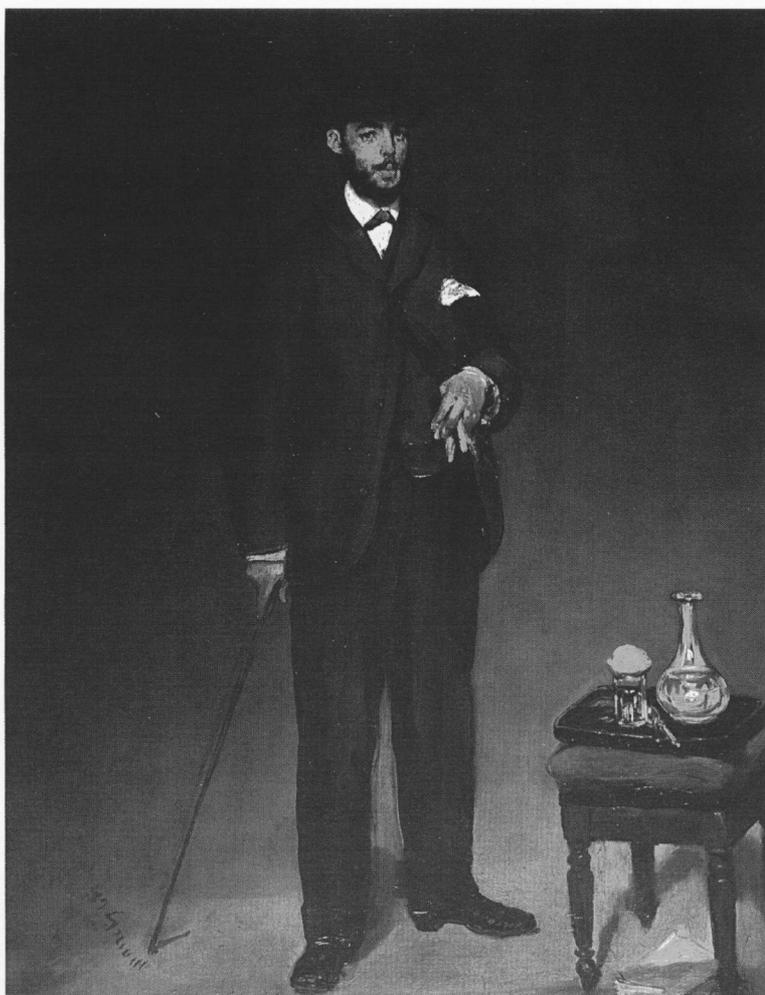
* *

Contrairement à l'avis des Anglo-saxons, la "vulgarité" de l'école ukiyo-e était considérée comme une qualité par les critiques français. Pour eux, l'infériorité de l'école ukiyo-e dans sa position sociale aussi bien que son appréciation artistique au Japon ne posait aucun problème. Au contraire, le handicap que rencontrait l'ukiyo-e au Japon pouvait servir d'argument dans la recherche du monde de l'art avec lequel ils étaient aux prises.

"Homme du peuple, au début sorte d'artiste industriel, s'adonnant à reproduire les types et les scènes de la vie populaire, [Hokusai] a occupé vis-à-vis des artistes, ses contemporains, cultivant le "grand art" de la tradition chinoise, une position inférieure, analogue à celle des Le Nain à l'égard des Lebrun et des Mignard ou des Daumier et des Gavarni en face des lauréats de l'Ecole de Rome."⁴

4. Théodore Duret, "Hokusai", *Critique d'avant-garde*, 1885, p.208.

Edouard Manet. *Portrait de Théodore Duret*. 1868.
Musée du Petit Palais, Paris.



En faisant cette comparaison entre les artistes de cour et les peintres alors réputés "vulgaires" de la vie des paysans du règne de Louis XIV et en superposant (sinon de façon tendancieuse, du moins avec une évidente arrière-pensée politique) ce contraste de l'art classique français et l'opposition entre les illustrateurs populaires et les "lauréats de l'Ecole de Rome" du monde de l'art français contemporain, Duret manifeste hautement sa préférence pour l'école vulgaire, traitant de la vie quotidienne populaire, à laquelle il reconnaissait une vraie supériorité dans son jugement de valeur personnel. Il poursuit ainsi l'analogie : "[On] comprend que les artistes aristocratiques aient considéré avec dédain la classe de ces dessinateurs, hommes du peuple, à moitié ouvriers, à laquelle appartenait Hokusai" (*ibid.* p.238).

Le goût aristocratique manifesté par un Anderson ou un Fenollosa était précisément le jugement de valeur que Duret voulait rejeter.

De même que "Louis XIV dans les "Buveurs" de Téniers n'eût probablement vu que des magots" (*ibid.*), Duret suppose que les artistes japonais de noble race n'avaient jamais pris au sérieux les scènes de la vie du peuple ordinaire "prise sur le vif". "Ils illustraient les romans que lisaient les belles dames, où ce n'étaient que princes courtisant des princesses, héros pourfendant des monstres et des géants" (*ibid.*, p. 239). Il s'agissait moins d'une vue simpliste et anachronique de la distinction des genres de l'art japonais, venant d'un critique français qui le connaissait bien mal (comme Fenollosa le souligne) que d'une critique voilée de la peinture académique française des Salons. Celle-ci était encore dominée — du moins de l'avis de Duret — par la peinture d'histoire démodée, toute pleine de personnages idéalisés ou surhumains de la mythologie grecque et de l'histoire romaine.

L'"aveuglement" apparent et le dégoût d'un Duret envers les oeuvres japonaises classiques était le fruit moins de sa méconnaissance que du rejet (ou de la condamnation) des "professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts et des académiciens" dominateurs qui regardaient de haut les peintres réalistes, les paysagistes naturalistes et, enfin et surtout, les Impressionnistes. Hokusai était convoqué par Duret comme une figure emblématique qui, en dépit de sa "position considérée comme inférieure dans la hiérarchie de l'art" (*ibid.*, p. 237) au Japon, surpassa le "grand style" en saisissant "sur le vif" les scènes "vulgaires" de la vie quotidienne. Défenseur des Impressionnistes, Duret voyait dans Hokusai leur précurseur idéal, non seulement dans sa perfection artistique mais aussi dans son statut social défavorisé. Les graveurs de l'ukiyo-e comme les Impressionnistes étaient relégués dans le mépris des peintres officiels. Dans la vision de Duret, Hokusai était l'artiste populaire anti-académique par excellence.

Laquelle, des deux interprétations, française ou anglaise, donne une image authentique d'Hokusai, et comment ? "C'est seulement depuis que le jugement des Européens a placé [Hokusai] en tête des artistes de sa nation que les Japonais ont universellement reconnu en lui un de leurs grands hommes" (*Critique d'avant-garde*, p. 208). Cette opinion de Théodore Duret, à laquelle souscrit Louis Gonse, qui la cite, provoqua une réaction ironique de Fenollosa : "Il serait bien surprenant qu'un Japonais change d'avis sur sa propre culture à cause d'une vision venant de l'étranger. Les critiques y [au Japon] considèrent avec étonnement ou amusement les jugements européens. On ne peut guère attendre, à coup sûr, que ces Japonais géniaux qui font commerce des productions d'Hokusai et autres ukiyo-e, vers les capitales européennes, osent s'opposer aux opinions de ces enthousiastes prêts à les payer si cher ; quant à leur propre goût on le connaît par ce qu'ils achètent pour eux-mêmes" (*art. cit.*, p. 45). Pour le dire autrement, Fenollosa trouvait misérable que les critiques français se soient laissés, d'une façon aussi étonnante que ridicule, duper par la condescendante flatterie des marchands japonais à leur égard.

Trois remarques peuvent être faites à propos de ce décalage entre les deux conceptions. D'abord, le marchand japonais auquel il est fait allusion,

Sénéveno

Hayashi Tadamasu, était prêt à exposer ce qu'il s'était réservé "pour lui-même". En tant que commissaire général pour le Japon à l'Exposition universelle de Paris en 1900, Hayashi avait pris la lourde responsabilité de transporter et de présenter les trésors classiques et historiques japonais pour les montrer au public européen. Ensuite, la sélection de ces chefs-d'oeuvre avait été constituée sous l'inspiration de Fenollosa lui-même. C'est grâce au projet de recherche pour l'établissement des inventaires des "Trésors de l'art ancien" du Japon, promu par le Ministère — auquel Fenollosa prit une part active — que les chefs-d'oeuvre avaient été choisis pour être mentionnés dans la version officielle de *l'Histoire de l'art du Japon* rassemblée par Kuki Ryûzô (1852-1931), sous la direction de Hayashi, pour l'exposition internationale de Paris en 1900⁵. La version officielle de l'art japonais était ainsi préparée par des autorités japonaises pour satisfaire aux critères occidentaux dont il était impératif de respecter la commande.

La troisième question concerne l'authenticité. Il est sans doute vrai, ainsi que le dit Fenollosa, que le "Japonais cultivé" méprisait plutôt l'ukiyo-e. L'exode massif des estampes ukiyo-e serait difficile à comprendre autrement. Et pourtant le fait que Hokusai n'ait pas été respecté dans son pays d'origine ne prive pas pour autant les critiques européens du droit de proclamer que leur haute appréciation d'Hokusai ait pu influencer le jugement des Japonais à son sujet. Il reste que la première biographie d'Hokusai fut publiée sous l'influence du goût français, comme le laisse entendre la citation de Philippe Burty dans la postface du livre de Iijima Kyoshin. Edmond de Goncourt, dans sa biographie d'Hokusai en 1896, proclame avec fierté la contribution française à la célébration d'Hokusai dans le monde : "Ce mépris [envers Hokusai] dont m'entretenait encore hier le peintre américain La Farge, à la suite des conversations qu'il avait eues autrefois au Japon avec les peintres idéalistes du pays, a continué jusqu'à ces derniers jours, où nous les Européens, mais les Français en première ligne, nous avons révélé à la patrie d'Hokusai le grand artiste qu'elle a perdu il y a un demi-siècle."⁶ Même si cette promotion pouvait "avoir un effet défavorable sur l'image d'un homme soudain élevé à une position bien supérieure à celle de ses propres ambitions" (W. Anderson), qui a le droit, en fin de compte, de juger cette promotion méritée ou imméritée ? Et pour qui était-elle ou non méritée ?

Voilà donc une triple question. Les Japonais sont sans aucun doute les détenteurs, en dernier ressort, de l'interprétation authentique de ce qui appartient en propre à la culture japonaise. Si le professeur d'histoire de l'art Fujikake Shizuya (1881-1958) ne présenta ses études sur l'ukiyo-e qu'à sa dernière conférence solennelle à l'Université de Tokyo, cela montre clairement que sa conception de l'histoire de l'art était strictement conditionnée et circonscrite par le cadre académique occidental du grand art, où aucune place n'était prévue pour traiter publiquement d'une culture populaire telle que l'ukiyo-e. Dans le même esprit, cependant, il est aussi troublant de penser que les études orientalistes anglo-saxonnes, qui se référaient implicitement à l'échelle de valeur basées sur la connaissance de la Renaissance italienne, pouvaient révéler la vérité unique et défi-

5. Tadamasu Hayashi (dir.), Ryûchi Kuki (éd.), *Histoire de l'Art du Japon*, traduit en français par Emmanuel Tronquois, Commission impériale pour l'Exposition universelle de 1900.

6. Edmond de Goncourt, *Hokusai*, 1896, préface. Dans une note du texte ici cité, de Goncourt mentionne les noms de Burty et de Duret.

? 道

native sur l'art japonais. Finalement, le décalage entre la popularité d'Hokusai issue de l'interprétation des "japonisants" français et le mépris académique envers lui fondé sur les recherches classiques savantes anglo-saxonnes, est bien en soi-même un produit historique et culturel.

Derrière toute vérité historique, on trouve la fabrication historique de cette vérité. Le débat autour d'Hokusai n'est pas une exception. Au lieu de minimiser les divergences d'interprétations sur Hokusai (au Japon et hors du Japon, ou entre spécialistes et profanes) et de les réduire à une question de vérité ou d'erreur, au-dessus de l'Histoire, reconnaissons plutôt l'importance historique du "phénomène sociologique" (Fenollosa) que représentait Hokusai, au niveau international.

Ernest Fenollosa lui-même changea d'avis à la fin de sa vie et se consacra à l'établissement d'un catalogue d'Hokusai. Au lieu de considérer comme néfaste l'influence de l'ukiyo-e sur l'art occidental contemporain, il y vit alors plutôt une conséquence historique globale du cours de l'histoire de l'art depuis la Renaissance italienne. En souvenir de James McNeill Whistler (1834-1903), un des amis intimes de Duret, Fenollosa formule l'interprétation suivante : "L'influence orientale ne fut pas un accident, une dérive éphémère du courant de l'art mondial, mais un second courant majeur de la perfection humaine, débouchant sur le vieux cours de l'art européen, et laissant de côté l'île tri-centenaire de l'extravagance académique"⁷.

Quelle fut alors la contribution de l'art japonais à l'Europe ? Voyons rapidement les remarques de Théodore Duret. Trois points méritent notre attention, c'est-à-dire 1°) la composition ou l'absence de composition, 2°) la technique du dessin et 3°) la couleur. Bien que le texte de Duret ne soit pas ce qu'on a écrit de meilleur sur l'art japonais de cette époque, pour autant qu'il s'agisse de qualité, il a néanmoins un mérite particulier : l'originalité de l'art japonais tel que Duret l'analyse présente une affinité spéciale avec l'esthétique impressionniste qu'il défendait.

A propos de la composition, Duret remarque : "On dirait [...] que le balancement et la répétition symétrique leur répugnent [les Japonais] et qu'ils les évitent le plus possible. Ils suivent leur caprice, s'abandonnent à la fantaisie, jetant de-ci de-là les motifs du décor, sans système apparent, mais avec un instinct secret des proportions qui fait que le résultat satisfait pleinement le goût" (*op. cit.*, p. 169). Des remarques similaires avaient déjà été faites par le critique d'art Ernest Chesneau (1830-1890). La notion de "dissymétrie", selon la formule de Chesneau (1869), est aussi évoquée par le peintre et écrivain américain John La Farge (1835-1910), dans ses "Notes on Japanese Art" (1873) et par Edmond Jarves (1818-1888). Le manifeste pour une esthétique "irrégulariste" d'Auguste Renoir (1884) peut aussi être considéré comme un dérivé de cette conception⁸.

L'exemple le plus frappant de cette vision "dysymétrique" ou "irrégulariste" est peut-être le "Mont Fuji vu au large de Kanagawa", plus connu sous le titre de "La Grande vague". La vue du Mont Fuji au lever du jour est un paysage célèbre chez tous les voyageurs étrangers (le meilleur

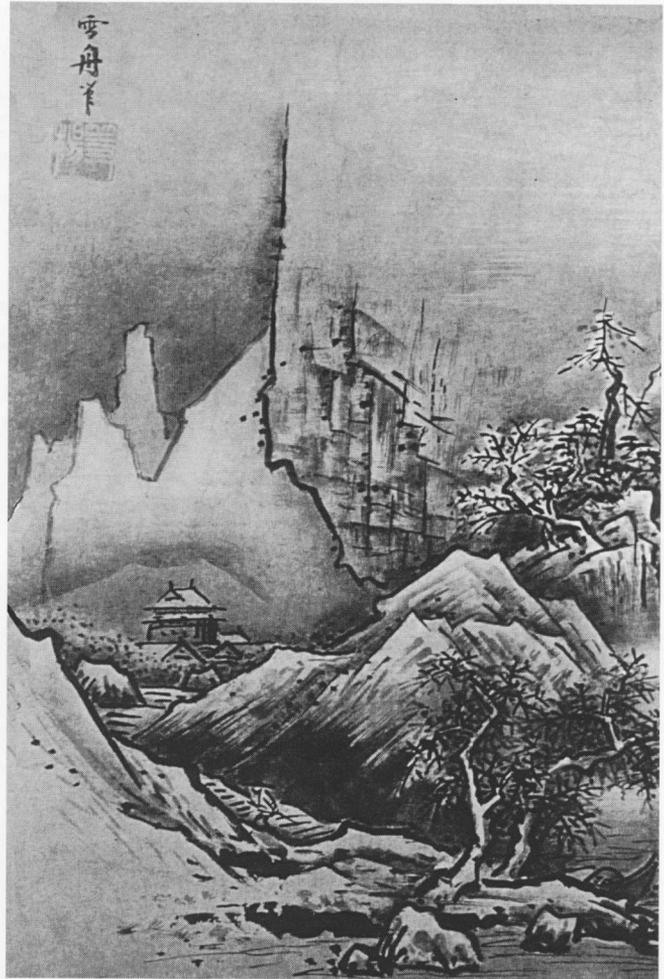
7. Ernest Fenollosa, "The Place in History of Mr Whistler's Art", *Lotus*, décembre 1903, p.16.

8. Seiji Oshima, *Le Japonisme* [en japonais], 1980 ; Tokyo, Kôdansha gakajutsubunko, éd. 1992, p.116, p.191.

exemple étant sans doute la description qu'en donne Lafcadio Hearn (1850-1904) dans son récit "A Conservative") et Duret lui-même l'a décrit dans son "Voyage en Asie" avec une émotion toute particulière. Mais il n'a probablement pas remarqué que cette opposition dynamique entre la grande vague au premier plan et la petite figure conique à l'arrière-plan résulte d'une interprétation (si ce n'est d'une incompréhension) par les Japonais de la perspective linéaire européenne⁹.

9. Shigemi Inaga, "Le réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1760-1810) et son retour en France (1860-1910)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983, pp.29-45.

Fig. 3 : Sesshū Tōyō. "Sansui Chōkan" ("Le Grand Rouleau des montagnes et des fleuves") 1486 (détail), Bōfu (Yamaguchi), Musée de Mōri. (La collection de William Amderson, actuellement conservée au British Museum contient des "faux", voire des imitations autrefois attribuées à Sesshū. Ce dernier sera déifié dans sa patrie comme le meilleur peintre de l'Orient, dépassant en compétence même les Chinois contemporains.)



La manipulation des trois dimensions pour les réduire à deux par une série d'opérations purement géométriques avait été transformée au Japon en un procédé esthétique qui consiste à exagérer par un effet surnaturel le contraste entre le proche et le lointain. Loin d'introduire le rationalisme occidental, l'application de la perspective linéaire chez les artistes japonais contribua à l'élaboration d'une "production" du plan pictural — par assemblage, montage et découpage — comme l'indique bien la traduction japonaise du mot "perspective" : "degré du proche et du lointain" (Satake Shozan en 1778), "principe du proche et du lointain" (Shiba Kokan en 1779). Ce sens de l'arrangement "sans système apparent" (Duret), le

fameux "Rahmenlosigkeit" de l'esthétique japonaise (Tsuzumi Tsuneyoshi) trouve son expression la plus caractéristique dans la *Manga* d'Hokusai. "Dans le premier volume de la *Mangoua*, on a un résumé du monde visible japonais. Les personnages et les objets figurés n'ont que trois ou quatre centimètres et sont jetés, comme pêle-mêle, du haut en bas des pages, sans terrain pour les porter, sans fond pour les repousser, mais ils sont si bien dans la pose qui leur convient, ayant chacun le mouvement et la caractéristique de son rang et de son état" (Duret, *op. cit.*, p. 197).

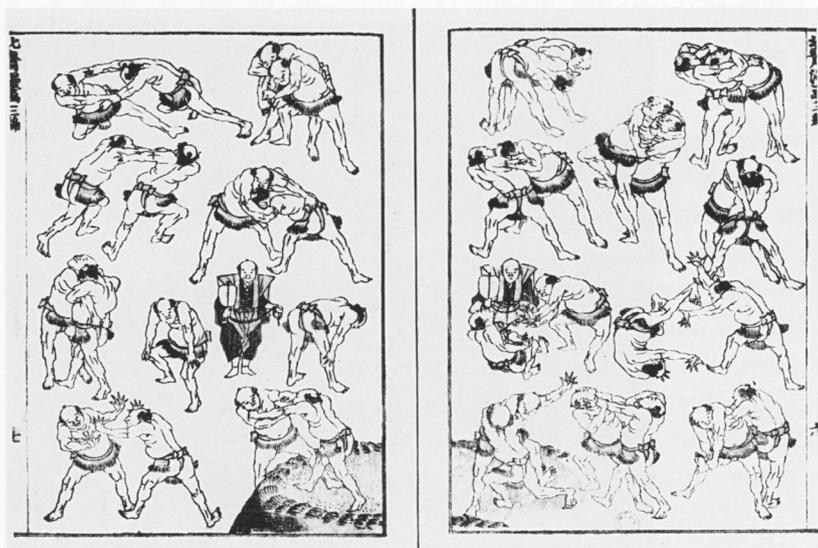


Fig. 4 : Katsushika Hokusai. "Hokusai Manga", livre 3, fol. 6-7 (B.N.) (il faudrait prêter plus d'attention à la mise en page qu'au motif des lutteurs dont Gauguin est censé s'être inspiré dans sa *Vision après le sermon* (1888)). Cl. B.n.F.



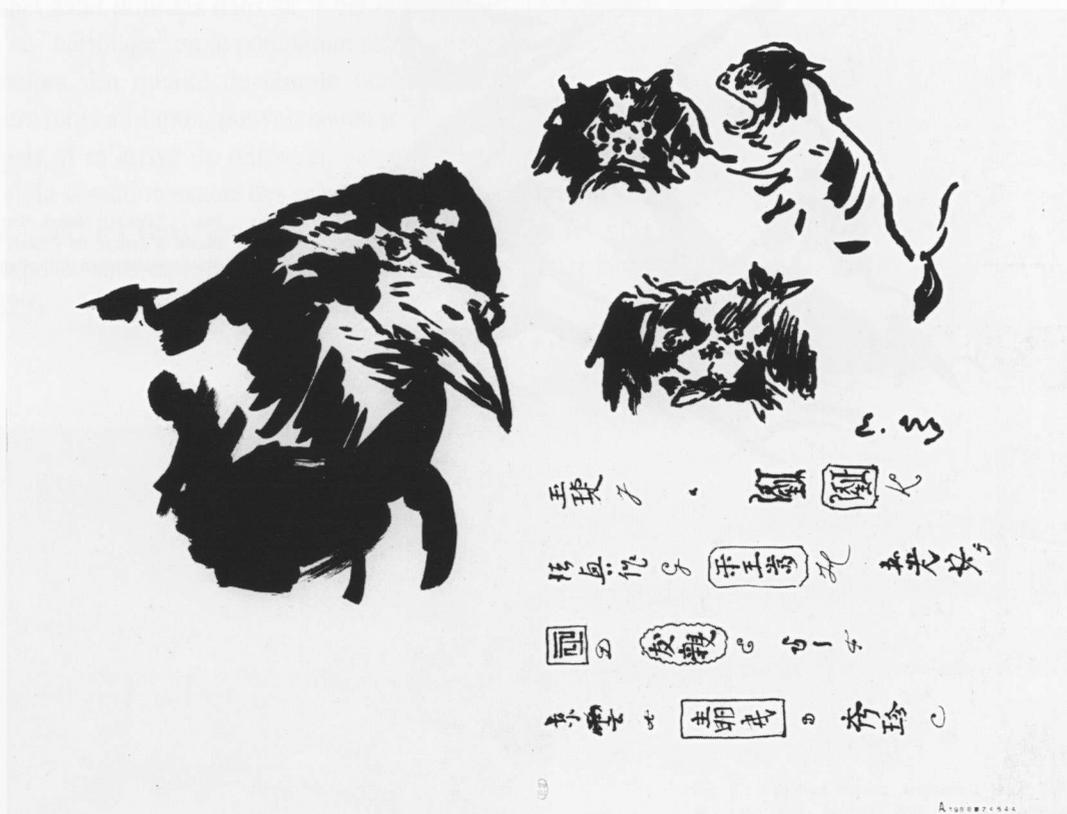
Fig. 5 : Émile Bernard. *Les Bretonnes dans la prairie*, 1888, h.s.t. 74 x92 cm, collection particulière (l'arbitraire de la mise en page à la japonaise au détriment du principe de la perspective linéaire).

Cette description exprime bien l'étonnement d'un Européen devant une page de la *Manga*. A même temps, on peut relever que c'est la même étrangeté dans l'assemblage et le montage que les critiques contemporains reprochaient à Manet. Prenant librement ses citations dans diverses sources, allant de peintres classiques comme Titien, Velasquez ou Goya, aux illustrations de magazines et aux gravures de reproduction, Manet

aimait combiner des images dans lesquelles le public ne distinguait aucune composition, mais une perspective bizarre et des figures mal proportionnées.

Des imperfections similaires étaient relevées chez Manet dans sa touche et son dessin mal assuré. A nouveau, les remarques de Duret sur l'art japonais justifient ces apparentes négligences et les transforme en qualités chez Manet. "Employant exclusivement le pinceau manié à main levée, l'artiste japonais, auquel nul retour sur la première touche n'est possible, fixe sa vision sur le papier de prime saut, avec une hardiesse, une légèreté, une sûreté que les artistes européens les mieux doués, habitués à d'autres pratiques, ne sauraient atteindre. C'est à ce procédé, autant qu'aux particularités de leur goût, que les Japonais ont dû d'avoir été les premiers et les plus parfaits des Impressionnistes" (Duret, *ibid.*, p. 167).

Fig. 6 : Edouard Manet. *Le Grand Corbeau, sceaux, Tama*, pinceau et plume, encre de Chine, transféré sur la lithographie, 1875, British Museum (Tama fut le chien que Théodore Duret avait rapporté du Japon, dont Manet et Renoir allaient exécuter des portraits. Avec cet essai, Manet a-t-il voulu laisser un témoignage sur son intention de s'initier à la peinture orientale ?).



Déjà en 1874, peu après le retour de Duret du Japon, Manet avait imité la touche orientale. Un dessin conservé au British Museum en fournit un exemple caractéristique, car il donne sur la même feuille la tête d'un corbeau, quelques grossières imitations de sceaux de peintres japonais et la tête de Tama, le chien que Duret avait ramené du Japon. La "tache hardie" du "Corbeau", la célèbre série de lithographies de Manet, fut aussi applaudie par Chesneau dans son article "Le Japon à Paris" publié dans *La Gazette des Beaux-Arts* en 1878, comme un exemple remarquable

d'esthétique japonisante. Il n'est alors pas étonnant de voir Duret, dans sa biographie de Manet, tenter de convaincre ses lecteurs que le "non fini" de Manet est bien une qualité et non un défaut, en le comparant avec Hokusai : "Les dessins, chez Manet, demeurent généralement à l'état d'esquisses ou de croquis. Ils ont été faits pour saisir un aspect fugitif, un mouvement, un trait ou détail saillant (...) Le moindre objet ou détail d'un objet, qui intéressait ses regards, était immédiatement fixé sur le papier.



Fig. 7 : Edouard Manet. *Portrait de Claude Monet*, dessin à l'encre de Chine, 17 x 13,5 cm, Paris, Musée Marmottan (imitation du pinceau oriental).

Ces croquis, ces légers dessins qu'on peut appeler des instantanés, montrent avec quelle sûreté il saisissait le trait caractéristique, le mouvement décisif à dégager. Je ne trouve à lui comparer, dans cet ordre, qu'Hokusai qui, dans les dessins de premier jet de sa *Mangoua*, a su associer la simplification à un parfait déterminisme du caractère¹⁰."

Le "non fini" de la touche de Manet est justifié par la nécessité de fixer instantanément l'aspect fugitif. Cette manière impressionniste est aussi expliquée par le "premier jet" d'Hokusai. Pourtant, cette explication aurait vite perdu son fondement si l'on avait su qu'Hokusai et les autres dessinateurs ukiyo-e n'avaient jamais fait leur dessin "de prime saut" ni "saisi sur le vif" mais que leur technique du dessin reposait bien plutôt sur la

10. Théodore Duret, *L'Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre*, [1902], 1906, p.211.

facture "de chic" ou sur "la mémoire de la main", comme disait Baudelaire avec un certain mépris. L'improvisation apparente du "dessin d'après nature" de la *Manga* était en fait davantage fondée sur la virtuosité technique et l'apprentissage d'une main expérimentée, rompue à recopier les modèles des maîtres, que sur l'observation directe de la nature et la fixation spontanée de ses effets, que Duret appelle "impressionniste".

La troisième question concerne la couleur. Duret observe : "Lorsqu'on a eu sous les yeux des images japonaises, sur lesquelles s'épalaient côte-à-côte les tons les plus tranchés et les plus aigus, on a enfin compris qu'il y avait, pour reproduire certains effets de la nature qu'on avait négligés ou cru impossibles à rendre jusqu'à ce jour, des procédés nouveaux qu'il était bon d'essayer. Car ces images japonaises, que tant de gens n'avaient d'abord voulu prendre que pour un bariolage, sont d'une fidélité frappante." (Duret, "Les Peintres impressionnistes", [1882], *ibid.*, p.67.)

"Bariolage" était le mot qu'avait employé le critique conservateur Paul Mantz (1821-1895) lorsqu'il critiquait en 1863 les couleurs violentes qu'Edouard Manet avait utilisées dans sa "Lola de Valence". Duret tente ici de défendre ce "bariolage" en le comparant aux couleurs "fidèles" des estampes japonaises. En qualité de témoin oculaire, Duret, qui avait séjourné plusieurs mois au Japon, pouvait soutenir que : "[A] chaque instant, pour ma part, il m'arrive de retrouver, sur un éventail ou dans un album [japonais], la sensation exacte des scènes et du paysage que j'ai vus au Japon" (*ibid.*), où "les verts, les bleus, les rouges, aux tons les plus aigus, sont juxtaposés sans demi-teintes et sans transition" ("L'Art japonais", *ibid.*, p.229).

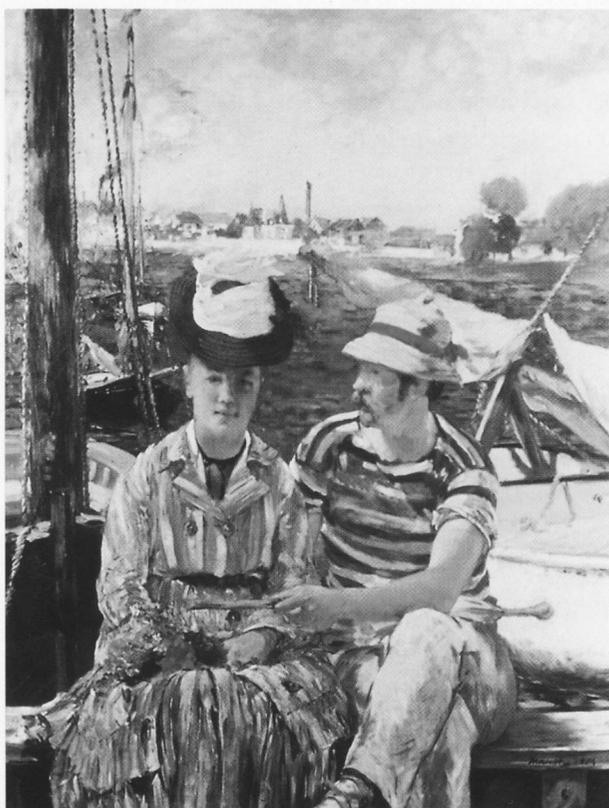


Fig. 8 : Edouard Manet. *Argenteuil*, h.s.t. 149 x 115 cm, 1874, Tournai, Musée des Beaux-Arts (un exemple d'"indigomanie" à la japonaise chez Manet).

En partie influencés par de tels jugements, non seulement Monet mais aussi Manet allèrent à Argenteuil peindre le paysage en juxtaposant "côte à côte (...) sans atténuation, les tons les plus tranchés" exactement comme les Japonais voyaient la nature "colorée et pleine de clarté" ("Claude Monet", *ibid.*, p.99). L'effet était si "criard" que même un critique favorable comme J.-K. Huysmans (1848-1907) parla ironiquement d'"indigomanie". D'après lui, les peintres impressionnistes auraient souffert d'une espèce de "daltonisme"¹¹. C'est contre de telles attaques que Duret proposait de comparer Monet aux Japonais. Selon lui, ce n'étaient pas leurs yeux qui étaient malades, mais ceux des Européens, trop faibles ou paresseux pour affronter le véritable effet de la lumière de plein air.

"Claude Monet, parmi nos paysagistes, a eu le premier la hardiesse d'aller aussi loin qu'eux [les Japonais] dans ses colorations. Et c'est par là qu'il a le plus excité les railleries, car l'œil paresseux de l'Européen en est encore à prendre pour du bariolage la gamme de tons, pourtant si vraie et si délicate, des artistes du Japon" (*ibid.*, p. 100). Il est difficile de rendre pleinement justice à la fantaisie de Théodore Duret. Le jugement catégorique selon lequel la gamme des tons de l'art japonais serait "vraie" est tout à fait excessive et repose en tous cas sur une expérience invérifiable.

Il faut cependant se souvenir du fait que le bleu de l'"indigomanie" ou le rouge d'anitia de l'ukiyo-e tardif n'était en rien la preuve d'une fidélité de l'œil japonais envers la nature. Loins d'être propres au Japon, ces couleurs, provenant de pigments chimiques, avaient tout juste été importés d'Europe. Ce que Duret prend pour les couleurs primaires propres au Japon n'était rien d'autre que l'influence de l'Occident, par lesquels les peintres impressionnistes allaient être en retour éclairés et influencés.

A travers les trois points que nous avons examinés, c'est-à-dire la composition, le dessin et la couleur, il est clair, dans les textes de Duret sur l'art japonais, que sa théorie est fortement biaisée par sa volonté d'accentuer les affinités entre l'art japonais et l'esthétique impressionniste (telle que Duret la définit). On ne peut nier alors que cette vue "faussée" de l'esthétique japonaise a véritablement contribué à encourager les peintres impressionnistes à poursuivre leurs premières expériences. Quelle est donc, en fin de compte, le statut de cette "fausse" interprétation ?

Elle repose sur un double malentendu. Il faut bien constater que, quoi qu'en pense Théodore Duret, ce n'est pas avant la publication des "kôsen-ga" (estampes "lumineuses", 1876) de Kobayashi Kiyochika (1847-1915), appelé "le dernier maître de l'estampe ukiyo-e", que les artistes de l'ukiyo-e réalisèrent leurs fameux effets de lumières. Les estampes antérieures, dans lesquelles Duret trouvait un argument en faveur de l'effet de lumière de plein-air, furent réalisées précisément parce que les Japonais ne s'intéressaient nullement aux effets de transparence et de limpidité de l'atmosphère. Le splendide effet de lumière réalisé par Kiyochika, souvent qualifié d'"impressionniste", était, en fait, la conséquence de son apprentissage assidu de la technique académique européenne du clair-obscur que méprisaient les Impressionnistes. Et l'imitation manifeste de la technique européenne des gravures sur bois dans les estampes de

11. Joris-Karl Huysmans, "Les expositions des Indépendants en 1880", *L'Art moderne / Certains*, Paris, Union générale d'éditions (coll. 10/18), 1975, pp.103-104. Voir aussi Shigemi Inaga, "A la marge de la réprimande de Baudelaire : Edouard Manet en 1884" [en japonais], *Eureka*, avril 1994, pp.212-226.

Kiyochika laisse penser qu'il avait bien l'intention de tirer parti de ces similitudes avec les estampes européennes pour favoriser l'exportation de ses propres œuvres. En vain, car les acheteurs européens n'appréciaient guère de telles imitations contemporaines fabriquées au Japon. Ainsi, la dernière innovation du "dernier artisan de l'ukiyo-e", à la fin de l'histoire de l'estampe ukiyo-e, à savoir les produits d'exportation de Kiyochika, ne put, finalement, devenir populaire ni au Japon ni à l'étranger.

Cependant un jeune critique, Kinoshita Mokutarô (1885-1945), qui avait été séduit par l'esthétique impressionniste et initié à elle au Japon, redécouvrit en 1913 cette série des "kôsenga" peu avant la mort de Kiyochika. Tout comme la revendication (erronée) par Duret des couleurs limpides utilisées au Japon pour les estampes ukiyo-e devait encourager l'expérience impressionniste, ce fut l'introduction au Japon de cette même esthétique impressionniste qui tira les "kôsenga" de l'oubli et amena les Japonais à les réévaluer.

Est-il alors légitime de voir en Kiyochika un "impressionniste" ? On pourrait affirmer que les vues lumineuses du Japon, telles que les a rêvées la fantaisie d'un Duret, furent bien réalisées au Japon avec les "kôsenga", mais leur créateur, Kiyochika, ne connaissait rien de l'impressionnisme, si ce n'est la technique académique que l'impressionnisme avait rejetée. Il serait tout aussi vrai d'affirmer que l'expérience de Kiyochika fut simplement "récupérée" après-coup par un jeune critique japonais qui n'aurait jamais redécouvert l'ukiyo-e sans la méprise de Duret. C'est ce croisement d'erreurs qui a permis le rapprochement de l'invention de Kiyochika et de l'impressionnisme. La légitimation, par leur parenté réciproque, de ces deux esthétiques se fit au mépris de l'histoire. Elle donna lieu, pourtant, à une reconnaissance bien historique, qui est le résultat de cet échange créatif entre les cultures de l'Orient et de l'Occident¹².

12. Pour des développements ultérieurs, voir Shigemi Inaga, "Une esthétique de rencontre", *Word and Image Conference Proceedings*, vol.4, n°1, 1988, pp.139-145, repris en partie dans cet article.

Cet article, extrait de "Conference of Japanese Studies" (1994), International Research Center for Japanese Studies, The Japan Foundation, 1996, a été traduit de l'anglais par Michel Melot, et reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et de ses éditeurs.

Ci-dessous :

Fig. 9 : Kobayashi Kiyochika. *Le Chat et la lanterne*, ca. 1880, 12 x 18 1/8 inch (la technique occidentale du burin et gravure sur bois de bout est intentionnellement imitée, chez Kiyonaga, sur le bois de taille traditionnel à l'estampe d'ukiyo-e).

