

ACADÉMIE

DES

INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

COMPTES RENDUS

DES

SÉANCES DE L'ANNÉE

2018

AVRIL-JUIN

LES PEINTRES DE MEIJI AUX PRISES
AVEC LA « MODERNITÉ » : PROPOS SUR
QUELQUES ARTISTES EN LIEN AVEC LA FRANCE

PAR M. CHRISTOPHE MARQUET

PARIS

DIFFUSION DE BOCCARD

4, RUE DE LANNEAU

2018

COMMUNICATION

LES PEINTRES DE MEIJI AUX PRISES AVEC LA « MODERNITÉ » :
PROPOS SUR QUELQUES ARTISTES EN LIEN AVEC LA FRANCE,
PAR M. CHRISTOPHE MARQUET

Le titre de cette communication est emprunté à un ouvrage collectif particulièrement stimulant, dirigé par le professeur Nara Hiroshi de l'université de Pittsburgh : *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*¹. Être « aux prises avec la modernité ». Comment pourrait-on mieux qualifier la situation des artistes de Meiji, confrontés à la transformation radicale de la société japonaise dans le dernier tiers du XIX^e siècle et la première décennie du XX^e siècle, artistes qui furent les moteurs de cette mutation culturelle, mais qui en furent aussi parfois les détracteurs.

Dans son récent ouvrage, *Moderne sans être occidentale. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*², Pierre-François Souyri pose la question de la modernité japonaise en la sortant du paradigme classique de l'importation d'un modèle occidental. La question artistique y est abordée dans un passage intitulé « un nationalisme culturel d'un nouveau type », à propos de la prise de conscience par certains intellectuels dans les années 1880 de la nécessité de protéger le « génie national » en reconsidérant les beaux-arts et le patrimoine. J'avais également abordé cette question dans un colloque sur « La naissance de la modernité au Japon » organisé au Sénat en 1998³. Je me placerai aujourd'hui sur un autre plan, celui des artistes de la génération née au milieu du XIX^e siècle, qui vécurent dans leur jeunesse cette « refondation culturelle » de Meiji, en envisageant la nature de leur confrontation avec l'Occident, et en particulier avec la France.

1. Hiroshi Nara éd., *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007. Voir en particulier le premier chapitre par B. G. Jordan, « Potentially Disruptive: Censorship and the Painter Kawanabe Kyōsai », p. 17-47.

2. P.-Fr. Souyri, *Moderne sans être occidentale. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2016.

3. Chr. Marquet, « Le Japon moderne face à son patrimoine artistique », *Cipango. Cahiers d'études japonaises hors-série*, printemps 2002, p. 242-304.

Première question. Combien de peintres de l'époque de Meiji furent-ils connus – et appréciés – en France de leur vivant ? Le premier nom qui vient à l'esprit est celui de Watanabe Seitei (1851-1918). Ce peintre de formation classique et décorateur débarqua à Paris à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, où il présenta à la fois une peinture sur rouleau d'une très grande subtilité technique – qui fut achetée par le peintre Giuseppe De Nittis, fasciné par sa technique, dans l'idée d'en réaliser une copie⁴ – et des tableaux en laque accompagnés de leurs dessins, qui reçurent des prix.

Seitei se fit ensuite, pendant les deux années de son séjour à Paris, une certaine réputation dans les salons mondains, comme en témoigne le journal d'Edmond de Goncourt⁵, grâce à des démonstrations picturales qu'il donna en présence du Tout-Paris artistique et littéraire. Plusieurs de ses œuvres furent également présentées à Paris dans le cadre du premier et du second Salon des artistes japonais en 1883 et en 1884. Son œuvre intitulée *Jeunes chiens jouant sous un bananier. Effet de pluie* (fig. 1)⁶ suscita l'enthousiasme du critique Victor Fournel, qui s'étonna devant la modernité de son art de ne pas rencontrer à l'exposition des « pèlerinages d'impressionnistes »⁷. La mémoire de Seitei, longtemps oubliée au Japon même, commence peu à peu à y être ressuscitée grâce à plusieurs expositions et publications⁸.

Seitei était, de profession, un décorateur d'objets d'art destinés à l'exportation. Il produisit de magnifiques modèles de décors à l'émail non cloisonné, grâce à un procédé inventé par Namikawa Sôsuke en 1879, qui permettait de réaliser de véritables petits tableaux émaillés (fig. 2).

4. Cf. M. Moscatiello, « La collection d'art japonais de Giuseppe De Nittis », *Arts Asiatiques* 59, 2004, p. 126-133. La peinture est aujourd'hui conservée à la Freer Gallery of Art sous le titre *Pigeons at Senjoji* [sic : *Sensōji*] (*Asakusa Kannon Temple*), 1877, inv. F2000.1a-d. Les tableaux en laque sont mentionnés dans *Exposition universelle de 1878. Catalogue de la section japonaise publié par la commission impériale*, Paris, Bureau, 15, avenue Matignon, 1878, p. 23.

5. Cf. M. Moscatiello, *Le Japonisme de Giuseppe De Nittis : un peintre italien en France à la fin du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 177-198.

6. *Salon annuel des peintres japonais. Deuxième année. Union centrale des arts décoratifs. Palais de l'Industrie*, Paris, 1884, Imprimerie Pillot et Dumoulin, 1884, n° 32 (Sété Watanabé), p. 13.

7. V. Fournel, *Le Correspondant*, t. 135, 1884, p. 707.

8. M. Moscatiello, *Il naturalismo lirico di Watanabe Seitei (1855-1918)*, Bologne, Nelumbo-Asian Fine Arts, Centro Studi d'Arte Estremo-Orientale, 2012 ; Okabe Masayuki dir., *Watanabe Seitei. Kachōga no kokō naru kagayaki / Watanabe Seitei. The Glory of Bird-and-Flower Painting*, Tōkyō, Tōkyō bijutsu, 2017 ; Furuta Akiko, *Hyoōden Watanabe Seitei. Seiryū no kage ni* (Biographie critique de Watanabe Seitei. À l'ombre des saules), Kunitachi (Tōkyō), Buryukke, 2018 ; *Seitei Returns!! Watanabe Seitei Exhibition*, Tōkyō, Nihon bijutsu keishō kyōkai, septembre 2018.



FIG. 1. – Watanabe Seitei, *Jeunes chiens jouant sous un bananier. Effet de pluie*, 1884, rouleau vertical, encre et pigments sur soie, 144 x 55 cm, musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (inv. J.0528). Acquisition par le gouvernement belge lors de l'Exposition japonaise du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en 1889.



FIG. 2. – Watanabe Seitei, Namikawa Sôsuke, *Aigrette*, émail non cloisonné, ca. 1890-1895, The Khalili Collections, inv. E-34.

La modernité que Seitei rencontra à Paris est celle de l'impressionnisme – il fréquenta Manet et Degas – et des prémices de l'Art nouveau. Elle ne manqua visiblement pas de l'influencer, quand on observe les œuvres qu'il réalisa après son retour au Japon (fig. 3). Mais Seitei réinterpréta aussi l'art d'un Itô Jakuchû (1716-1800), ce grand peintre naturaliste du XVIII^e siècle que nous avons eu l'occasion de découvrir cet automne au Petit Palais grâce à une exposition exceptionnelle venant des collections impérial⁹.

9. Voir en particulier la peinture de Seitei intitulée *Canards mandarins dans la neige* de 1909 (Okabe M., *op. cit.*, [n. 8], p. 39), directement inspirée d'un rouleau éponyme de Jakuchû de 1759,

Seitei est donc bien le produit de cet art moderne mixte, qui s'inscrit dans la continuité, en puisant dans la richesse décorative des maîtres de l'époque d'Edo, tout en étant conscient des évolutions les plus récentes de l'art occidental. Son parcours est également emblématique du nouveau statut du peintre de Meiji, au service de l'industrie des arts décoratifs, comme de l'édition. Il fut ainsi l'éditeur de *Bijutsu sekai*, une revue d'art fondée en 1890, qui entendait maintenir la technique de la gravure sur bois en reproduisant des œuvres d'artistes contemporains. L'exposition *Meiji. Splendeurs du Japon impérial* qui s'est tenue au musée national des arts asiatiques - Guimet a été l'occasion de découvrir les différentes facettes de cet artiste de premier plan, dans les domaines de la peinture, des arts décoratifs et de l'illustration livresque¹⁰.

Le nom d'un autre peintre, contemporain de Seitei et lié lui aussi à la France, doit être mentionné, celui de Goseda Yoshimatsu (1855-1915), l'un des artistes les plus brillants de sa génération. Son parcours est radicalement différent de celui de Seitei. Goseda fut adopté par une famille de peintres occidentalistes remontant à la fin de l'époque d'Edo, famille installée à Yokohama où elle réalisait, selon un procédé nouveau, des peintures dites « photographiques » (*shashin-ga*) destinées notamment à la clientèle de la concession étrangère. Goseda disposa de son propre atelier au début des années 1870 et il vendit ses premières œuvres dès l'âge de seize ans. Ce jeune homme précoce fit un bref passage par l'école d'art mise en place en 1876 par le gouvernement de Meiji pour former aux techniques occidentales (*Kôbu bijutsu gakkô*), où l'enseignement était assuré en français par des artistes italiens, mais il la quitta au bout de six mois, insatisfait par les méthodes de ses maîtres. Goseda fut témoin, dans sa jeunesse, de la révolution industrielle et technique de Meiji. En 1878, il accompagna la visite de l'empereur Meiji dans la région du Nord-Ouest et réalisa à cette occasion une

reproduit dans M. Moscatiello et A. Ôta, *Jakuchû (1760-1800). Le Royaume coloré des êtres vivants*, Paris, Petit Palais, Paris-Musées, 2018, n° III.

10. S. Makariou et N. D. Khalili dir., *Meiji. Splendeurs du Japon impérial*, Paris, MNAAG, Liénart éditions, cat. 33 : plat de Namikawa Sôsuke d'après un dessin de Seitei ; cat. 34 : *Moineaux dans la neige, iris au clair de lune, hirondelles et cerisiers en fleurs*, peintures sur rouleaux ; cat. 173 : *Carpes et prunier en fleurs paravent. Coq, poule et jeune prunier*, paravent ; cat. 214 : gravure sur bois en frontispice du roman de Murakami Namiroku, *Yakko no koman*, 1892 ; deux œuvres non reproduites au catalogue : plat de Namikawa Sôsuke d'après un dessin de Seitei et gravure sur bois en frontispice du roman de Yamada Bimyô, *Yomeiri jitaku ni kyôshi zanmai*, 1890.



FIG. 3. – Watanabe Seitei (de gauche à droite) :
Moineaux dans la neige, iris au clair de lune, hirondelles et cerisiers en fleurs,
triptyque de rouleaux verticaux, encre et pigments sur soie, 102 x 35 cm chaque,
ca. 1890-1900, collection particulière, Japon.

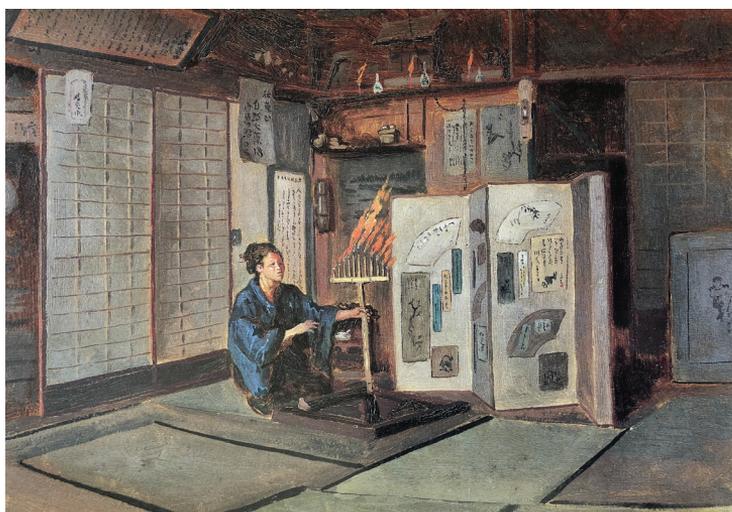


FIG. 4. – Goseda Yoshimatsu, *Éclairage domestique au gaz naturel*,
série de la « Visite impériale dans le Nord-Ouest en l’an XI de Meiji »,
1878, huile sur toile, Imperial Household Agency, Tôkyô.

quarantaine de peintures à l'huile, en s'intéressant notamment aux innovations technologiques : l'introduction de l'éclairage à gaz domestique (fig. 4) – symbole, s'il en est, de cette modernité de Meiji – ou la filature de Shinmachi ouverte l'année précédente, industrie d'exportation fondée sur une technologie française, et dont on sait l'importance qu'elle prit à partir de cette époque au Japon.

Ces tournées impériales – près d'une centaine au cours de l'ère Meiji –, symboles du nouveau rôle conféré à l'empereur dans la société moderne, furent un outil de diffusion de son image publique et d'affirmation du pouvoir de l'État au niveau local¹¹. Goseda réalisa aussi des portraits impériaux et d'officiels du gouvernement, qui lui valurent le nom de « peintre de cour de Meiji ». C'est d'ailleurs une aide du ministère de la Maison impériale qui lui permit de partir en France en 1880.

À Paris, Goseda entra à l'École des Beaux-Arts, à l'atelier de Léon Bonnat (1833-1922) – qu'on a qualifié parfois de « portraitiste de la III^e République »¹². Il devint le premier peintre japonais à exposer au Salon, en avril 1881 : un envoi de cinq aquarelles de paysage réalisées au Japon et un portrait de paysanne japonaise, malheureusement non conservés¹³. Mais l'accueil de ses premiers travaux fut pour le moins mitigé. Huysmans remarqua ces œuvres de Goseda, mais sa critique fut implacable :

« Imaginez des souvenirs du Japon, traduits dans la langue de nos écoles. M. Yochimathi-Gocéda [*sic*] est perdu ; son œil est oblitéré, sa main inconsciente. Je n'ose le supplier de retourner dans son pays et d'étudier la nature et l'œuvre de ses maîtres, car je sais combien est indélébile la manière apprise dans nos classes. Ah ! le malheureux qui est venu en France pour perdre son talent, s'il en avait, et pour n'en acquérir aucun semblant s'il n'en avait point. »¹⁴

11. Cf. Yoshimi Shun.ya (trad. E. Lozerand), « Les rituels politiques du Japon moderne. Tournées impériales et stratégies du regard dans le Japon de Meiji », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 50^e année, n° 2, 1995, p. 341-371.

12. Pour reprendre le titre du récent ouvrage de G. Saigne, *Bonnat. Le Portraitiste de la III^e République*, Paris, Mare & Martins Arts, 2017.

13. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1881, n° 2844, p. 264.

14. J.-K. Huysmans, « Le Salon officiel de 1881 », *L'Art moderne* [G. Charpentier, 1883], 2^e éd., Paris, P.-V. Stock, 1902, p. 233-234.



FIG. 5. – Goseda Yoshimatsu, *La Robe de la poupée*, 1883, huile sur toile, 151,5 x 115,6 cm, Kasama Nichidô Museum of Art (anc. coll. Yamaoka Magokichi). Œuvre achetée à l'artiste en 1886 par le marquis Hachisuka Mochiaki, ministre plénipotentiaire en France.

La critique française, généralement élogieuse à l'égard des artistes de l'*ukiyo-e* et éprise de « japonisme », n'était pas prête à accueillir ces œuvres contemporaines d'un style éclectique. Le très petit nombre d'œuvres laissées par Goseda de sa période française, comme son *Guignol* de 1883, toile inachevée, montrent qu'après avoir été un peintre de la modernité technique, il devient en France un peintre de genre, intimiste, qui fit preuve d'une technique remarquable.

La Robe de la poupée (fig. 5), présentée au Salon du printemps 1883, fut elle aussi l'objet de critiques assez révélatrices du problème de la réception de ces jeunes et talentueux peintres japonais en France :

« Le hasard l'a fait naître au Japon. (...) [s']il étudie les procédés si simples et si justes des peintres ses compatriotes ; il sera sûr de la sorte de faire plus original que la *Robe de la poupée*. »¹⁵

15. Cité en français dans une lettre de Goseda Yoshimatsu du 25 décembre 1883 à son père adoptif Goseda Hōryū, catalogue de l'exposition *Meiji no kyūtei gaka. Goseda Yoshimatsu*, Yokohama, Kanagawa kenritsu hakubutsukan, 1986, p. 214.



FIG. 6. – Goseda Yoshimatsu, aquarelle exécutée vers 1885-1886, L. de Rosny, *Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*, 1871, p. xiv, BnF, Réserve des livres rares, Smith-Lesouëf R-10477.

Cette critique que Goseda rapporte dans une lettre à son père adoptif le renvoie à son statut de « peintre japonais » pour qui l'« originalité » devrait consister à s'en tenir aux moyens d'expression traditionnels. De fait, lorsqu'en 1885 Goseda fut sollicité par le bibliophile Auguste Lesouëf et par Léon de Rosny, professeur de japonais à l'École spéciale des langues orientales, pour enluminer deux exemplaires de l'*Anthologie japonaise* (1871)¹⁶ de ce dernier, il réalisa de curieuses aquarelles qui répondent avant tout à la vision exotique du Japon de ses commanditaires (fig. 6)¹⁷. Goseda reçut d'autres commandes lors de son séjour en France, qui se poursuivit

16. L. de Rosny, *Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*, Paris, Maisonneuve et C^{ie}, 1871. Les deux exemplaires de cette anthologie, rehaussés d'aquarelles originales de Goseda, figuraient dans la collection d'Auguste Lesouëf. Conservés à la BnF (Réserve des livres rares, Smith-Lesouëf R-10477 et Smith-Lesouëf R-10384), ils sont consultables sur Gallica.

17. Voir à ce sujet l'article d'A. Briot, « Les amitiés japonaises de Léon de Rosny à travers son anthologie de 1871 », *Le Bulletin. Association franco-japonaise* 139, hiver 2018-2019, p. 18-29.



FIG. 7. – Goseda Yoshimatsu, « Une fête nationale au Japon », *Le Monde illustré*, n° 1478, 25 juillet 1885. Repris dans *Collection Jaquet. La Gravure sur bois. Collection de gravures extraites de périodiques et de journaux illustrés du XIX^e siècle*, BnF, dép. des Estampes et de la Photographie, PET FOL-AD-378 (6).

jusqu'en 1889, notamment de dessins pour des publications illustrées où il dépeignit les mœurs et les coutumes de son pays¹⁸ (fig. 7).

Intéressons-nous à Yamamoto Hôsui (1850-1906), qui était arrivé à Paris en 1878, deux ans plus tôt que Goseda, et en même temps que Seitei, lui aussi pour l'Exposition universelle. Il offre un cas assez différent de réception d'un peintre japonais qui eut recourt aux procédés modernes, car il sut dès le départ s'adapter aux attentes du public français. Hôsui s'inscrivit lui dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) à l'École des Beaux-Arts, ce peintre orientaliste membre de l'Institut, qui maudissait l'art moderne au point de protester en 1884 contre la rétrospective Manet à l'École du

18. Voir par exemple « Une fête nationale au Japon », *Le Monde illustré*, n° 1478, 25 juillet 1885, p. 54, qui précise : « C'est un jeune dessinateur japonais, M. Yochimats Gocéda [sic], qui nous a fourni la page que nous reproduisons, et qui représente une fête nationale à Tokio. » Voir aussi une illustration de Goseda intitulée « La Civilisation dans l'Extrême-Orient » publiée dans *L'Art et la Mode. Journal de la vie mondaine*, novembre 1884.

quai Malaquais, en proposant, non sans humour, de l'organiser aux Folies-Bergère.

Hôsui avait, comme Goseda, reçu sa première formation à l'école d'art fondée par le nouveau gouvernement de Meiji pour s'approprier les techniques occidentales, mais il s'était distingué par l'originalité de ses sujets historiques. C'est le cas de l'œuvre qu'il réalisa à la veille de son départ pour la France – *Kôtô no Naishi composant un poème au clair de lune* (fig. 8) –, qui fut achetée en 1877 par l'empereur à la première Exposition nationale d'encouragement de l'industrie, où elle avait reçu un prix. Car le Japon de Meiji, sur le modèle des expositions universelles, organisa très tôt de grandes manifestations où œuvres d'art et produits de l'industrie étaient présentés conjointement¹⁹.

Hôsui, qui installa son atelier au faubourg Saint-Honoré, est le tout premier peintre japonais qui parvint à organiser une exposition personnelle à Paris. Elle se tint au printemps 1885, rue Caumartin, près de la Madeleine, mais son catalogue n'a jamais été retrouvé²⁰. De nombreux articles publiés dans la presse parisienne, particulièrement élogieux, permettent néanmoins de se faire une idée des œuvres exposées²¹. Curieusement, on n'y rencontra point de peintures académiques issues de son travail aux Beaux-Arts, mais au contraire des *kakemono* à l'encre, des aquarelles sur soie, des huiles sur paravent, qui représentaient des sujets japonais plus ou moins « traditionnels ». Un article paru au Japon évoque trois cents peintures au total dans un « style éclectique japonais-occidental »²². Aucune de ces œuvres n'est malheureusement localisée de nos jours, pour une raison que j'expliquerai ensuite²³.

Pour être apprécié à Paris, Hôsui alla-t-il volontairement dans le sens du goût de l'époque, qui était à l'heure du japonisme ? On sait

19. Yoshimi S., *op. cit.* (n. 11), p. 360-362.

20. 9 mai-9 juin 1885, Hôtel d'Aumont, à l'angle du 2, rue Caumartin et du boulevard des Capucines. Un catalogue par Judith Gautier, annoncé dans la presse, n'a pas été retrouvé. Cf. « Chronique. Peintures japonaises », *Le Temps*, 16 mai 1885, p. 2.

21. Cf. Takashina Erika, *Ikai no umi*, Tôkyô, Miyoshi kikaku, 2000, p. 39-48 et documents p. 259-267.

22. *Kôfû*, juin 1907, *ibid.*, p. 39.

23. Certaines œuvres furent peut-être achetées par Robert de Montesquiou qui avait sollicité la collaboration de Hôsui. Cf. *Ibid.*, p. 43.



FIG. 8. – Yamamoto Hôsui, *Kôtô no Naishi composant un poème au clair de lune*, 1877, huile sur toile, 62,5 x 86,8 cm, The Museum of the Imperial Collections (Sannomaru Shôzôkan Imperial Household Agency), Tôkyô.

que son exposition faisait suite au refus d'un envoi au Salon en 1884²⁴. Est-ce par simple opportunisme ou faut-il au contraire y saluer une manière de chercher une voie originale ? Plusieurs critiques virent en lui rien moins qu'un « Hokusai moderne » et Hôsui prêta son talent à de multiples publications japonisantes réalisées à Paris au milieu des années 1880. Cette exposition fut d'ailleurs organisée conjointement à la parution en 1885 de la célèbre traduction par Judith Gautier des *Poèmes de la libellule / Seireishû*, illustrée de la main de Hôsui (fig. 9)²⁵. Hôsui devait se voir ensuite confier le

24. Un article de presse relate le refus par le Salon de « l'intéressante tentative du peintre japonais », une toile de Hôsui intitulée *Joie de vieillesse*. « La journée de Paris. Un peintre japonais », *Le XIX^e siècle*, 4 mai 1885, p. 2.

25. Traduction de poèmes classiques réalisée « d'après la version littérale » de Saionji Kinmochi, « conseiller d'État de S. M. l'Empereur du Japon », et gravée et imprimée par Charles Gillot en 1885 (la date indiquée en japonais est le « printemps 1884 »). Voir Yoshikawa Junko, « *Poèmes de la libellule* de Judith Gautier. Un cas d'interprétation du Japon à l'époque des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°18, 2011, p. 113-123. À propos des décors que Hôsui réalisa pour la maison de J. Gautier à Dinard, voir Erika Takashina, « Un décor japonais en Bretagne », *Revue de l'Art* 109, 1995, p. 60-62.

dessin des costumes du « drame japonais » de Judith Gautier, *La Marchande de sourires*, qui serait créé en 1888 par Porel au théâtre de l'Odéon²⁶.

Hôsui sut ainsi percevoir le goût parisien et répondre aux attentes des amateurs à l'époque du japonisme, quitte, de retour au Japon, à faire une œuvre d'une toute autre nature. Il fut, en France, apprécié pour sa fidélité à la « tradition japonaise »²⁷, parce qu'il était à la fois un peintre « dans le mouvement » et qu'il représentait une face de la modernité puisée à la source du Japon : « L'art japonais, en effet, c'est l'impressionnisme légitime, parce qu'il s'en tient à la décoration », écrivit un critique²⁸.

Il faut rappeler que Hôsui avait découvert sa vocation de peintre au milieu des années 1860 en copiant des dessins de la *Manga* de Hokusai – au moment même où cet artiste était introduit en France –, avant de pratiquer la peinture dans le style des lettrés, puis d'être fasciné par le réalisme des peintures occidentalistes de Yokohama.

Si l'on connaît très peu d'œuvres qu'il réalisa en France, c'est à cause de leur destin tragique. Dix ans de son travail artistique à Paris, ainsi que plusieurs dizaines de copies réalisées au Louvre, au Luxembourg ou d'après des œuvres présentées dans les Salons²⁹, sombrèrent en décembre 1886 en mer de Chine, du côté de Singapour, avec le naufrage du navire qui les transportait : ironie de l'histoire, le navire était un croiseur commandé par la marine japonaise, l'*Unebi*, qui sortait des chantiers navals du Havre. L'épave et les corps des quatre-vingt dix marins français et membres d'équipage ne furent jamais retrouvés et cet incident mit fin aux commandes navales japonaises à la France.

Ce travail de copie pictural par Hôsui s'étendait jusqu'à la peinture contemporaine, comme en témoigne l'un des deux seuls tableaux conservés : une copie d'un panneau décoratif de Charles J. Chaplin (1825-1891), *La Nuit*, présenté au tout jeune Salon des arts décoratifs en 1883 (fig. 10)³⁰. Ces copies auraient dû constituer une

26. *Le Radical*, 23 janvier 1886, p. 4.

27. Ed. Renoir, « Yamamoto. Peintre japonais », *Le XIX^e siècle*, 12 mai 1885, p. 2.

28. Colombine, « Chronique », *Gils Blas*, 8 juin 1885, p. 1.

29. Cf. Nagao Ippei, *Yamamoto Hôsui*, 1940, éd. hors commerce, p. 97 et 99.

30. Cette copie de Charles J. Chaplin (1825-1891), portraitiste du Second Empire d'origine anglaise, est conservée au musée départemental d'Aichi à Nagoya. L'original est reproduit en gravure dans le *Catalogue officiel illustré du Salon des arts décoratifs*, A. Quantin, 1883 (classe 3, peinture décorative, dessus de porte) et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1883, p. 455.



FIG. 9. – Judith Gautier, illustrations de Yamamoto Hôsui, *Poèmes de la libellule*, 1885, BnF, Réserve des livres rares, RES 4-Z DON-211 (4).



FIG. 10. – Yamamoto Hôsui, copie de *La Nuit* de Charles J. Chaplin (panneau décoratif présenté au Salon des arts décoratifs, 1883), ca. 1883-1886, huile sur toile, 60,6 x 80,3 cm, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya.

base pour l'étude de la peinture occidentale et de ses tendances les plus récentes, par les jeunes artistes japonais qui ne pouvaient se rendre en Europe.

Hôsui tenta, une demi-douzaine d'années après son retour au Japon, de combiner son apprentissage académique chez Gérôme, son goût pour le décoratif et sa volonté d'introduire dans la peinture moderne les grandes légendes du Japon, en dépassant le naturalisme. Son grand tableau *Urashima* réalisé entre 1893 et 1895 (fig. 11) et exposé au 7^e Salon de la Société de l'art de Meiji cette année-là, en est un intéressant exemple. Fondé sur le conte populaire éponyme, il constitue une sorte de version revisitée de l'orientalisme. Le pêcheur Urashima, debout sur la tortue qui l'a sauvé, tenant en mains le coffret incrusté de bijoux, revient triomphant parmi les siens entouré d'un cortège de femmes et d'enfants, selon une iconographie totalement inédite, sorte d'allégorie de la « victoire » qui rappelle autant Gérôme que certains symbolistes³¹.

L'année précédente, en 1894, Hôsui avait lancé un projet particulièrement original dans le contexte de Meiji, celui de créer à Kyôto un musée du bouddhisme, qui aurait été composé d'une galerie de peintures à l'huile retraçant la vie du Buddha, et dont les revenus lui auraient servi à aider de jeunes peintres à partir étudier à l'étranger. Il avait donc le projet d'inventer, au service de sa cause, une nouvelle forme de peinture religieuse moderne. Mais Hôsui, décidément malchanceux, fut victime d'une escroquerie et le projet ne vit jamais le jour.

Une série de douze peintures qui retracent des épisodes de la mythologie ou des légendes du Japon, commandée à Hôsui par un grand patron de l'industrie, Iwasaki Yanosuke³² – qui constitua l'une des premières collections privées d'art occidental au Japon avec le rêve de créer un musée –, donne néanmoins une idée de son projet de réintroduire les mythes et l'histoire dans la peinture de style occidental (fig. 12). Certains auteurs ont voulu y voir l'influence de la peinture mythologique de Gustave Moreau³³. Cette

31. Cf. Takashina E., *op. cit.* (n. 21), p. 110 sqq.

32. Iwasaki Yanosuke (1851-1908) était le directeur de la firme Mitsubishi et le fondateur de l'entreprise de transport maritime Nippon yûsen kaisha (NYK Line). Cf. Takashina Erika, « Iwasaki Yanosuke to Yamamoto Hôsui no *Jûni-shi* », catalogue de l'exposition *From Dream to Reality. The Iwasaki / Mitsubishi Collection*, Tôkyô, Mitsubishi Ichigôkan Museum, 2010, p. 70-75.

33. Cf. Takashina E., *op. cit.* (n. 21), p. 122 sq.



FIG. 11. – Yamamoto Hôsui, *Urashima*, 1893-1895, huile sur toile, 122 x 168 cm, The Museum of Fine Arts, Gifu.



FIG. 12. – Yamamoto Hôsui, *Les douze animaux du zodiaque : le Sanglier*, huile sur toile, 1892, 102,2 x 71 cm, Mitsubishi Nagasaki Shipyard & Machinery Works. Exposée au 4^e Salon de la Société de l'art de Meiji en 1892, l'œuvre fut apportée au Palais impérial pour être montrée à l'empereur Meiji et à l'impératrice.

inclination mythologie réapparaîtra à la fin de Meiji chez l'un de ses meilleurs artistes, Aoki Shigeru (1882-1911), que le public parisien a eu l'occasion de découvrir en 2017 à l'Orangerie dans le cadre de l'exposition *Tokyo-Paris. Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art de Tokyo. Collection Ishibashi Foundation*.

Évoquons enfin deux peintres de Meiji qui n'eurent pas l'occasion de séjourner à l'étranger, et qui sont de la génération antérieure, celle née dans les années 1820-1830, pour envisager comment purent être vécus de manière radicalement différente l'entrée dans la période de Meiji, le rapport à l'Occident et à la « modernité ».

Le premier, Takahashi Yuichi (1826-1894), formé d'abord dans un atelier de peinture traditionnelle de l'école Kanô, avant de s'émanciper grâce à la découverte de gravures occidentales, est l'exemple d'une modernité « autochtone ». Il se fera volontiers le témoin de la création d'un nouvel urbanisme, en dépeignant, parfois à l'aide de photographies, les travaux d'infrastructure routière et le nouveau visage architectural des villes japonaises de province dans les années 1880, comme à Yamagata (fig. 13).

Yuichi fut aussi le partisan de l'engagement de l'État dans les arts, comme en témoigne son projet utopique de « Pavillon d'exposition de peintures à rampe hélicoïdale » (fig. 14), daté de 1881 (mais dont la conception remonterait à 1866, dans les toutes dernières années de l'époque Edo), qui est non seulement une incroyable innovation technique, qui semble préfigurer le Guggenheim de New York, mais qui est surtout une proposition totalement nouvelle : offrir un espace public dédié aux arts picturaux, de style et de technique occidentaux, conçu pour l'édification du peuple. Dans une lettre ouverte de 1885 adressée au Président du Conseil des Anciens, Sano Tsunetami, Yuichi défend ainsi ce projet :

« dans les pays occidentaux, il n'est de ville ou de province qui ne dispose de musée de peintures (...) où l'on expose des portraits des grands hommes qui ont servi l'État (...) qui sont représentés à l'aide de peintures à l'huile approchant au plus près de la vérité »³⁴.

Yuichi ne se préoccupe pas de transplanter l'art occidental au Japon, mais il souhaite donner à la peinture une nouvelle fonction,

34. Catalogue de l'exposition *The Dream of a Museum. 120 years of the concept of the « bijutsukan » in Japan*, Hyogo Prefectural Museum of Art, 2002, p. 41.



FIG. 13. – Takahashi Yuichi, *Vue de la ville de Yamagata*, 1885, huile sur toile, collection du département de Yamagata.



FIG. 14. – Takahashi Yuichi, projet de Pavillon d'exposition de peintures, 1881, d'après le vol. 3 des *Documents historiques sur la peinture de Takahashi Yuichi*, Tokyo University of the Arts.

essentiellement didactique, tout en se fondant sur l'émotion. La question des procédés de représentation – le réalisme – en était le corollaire.

Kawanabe Kyôσαι (1831-1889) est un peintre qui n'a jamais foulé le sol français, ni n'est même jamais sorti de son pays. Il n'en a pas moins suscité un très vif intérêt en France, suite à sa rencontre avec Émile Guimet et Félix Régamey en 1876 (fig. 15), jusqu'à devenir une figure emblématique de l'anti-moderne, de l'anti-Meiji en quelque sorte³⁵. Kyôσαι est l'un des derniers artistes ayant reçu une formation dans un des ateliers officiels des Kanô. Mais l'ouverture du Japon et le changement de régime l'orientèrent vers une toute autre voie, celle de la caricature sociale, voire politique. Il adopta dès lors le parti-pris d'une critique radicale, d'une parodie pleine d'humour des tout premiers temps de la « modernisation ».

Guimet reçut lors de sa rencontre un « éventail comique » (fig. 16) réalisé devant ses yeux par Kyôσαι, dans lequel il perçut « le résumé des inventions modernes »³⁶ : une grenouille tire un curieux pousse-pousse – un moyen de locomotion inventé au tout début de Meiji – mais dont les roues sont formées de feuilles de lotus, tandis qu'on aperçoit un fil télégraphique – nouveau moyen de communication – supporté par une tige de lotus.

Kyôσαι avait fait des caricatures anthropomorphiques d'animaux bien plus cinglantes, dont certaines lui valurent même de la prison. L'une de ses cibles était l'autorité et le nouveau système d'enseignement obligatoire mis en place à partir de 1872, qu'il tourna en dérision dans l'« école des monstres » (fig. 17). Fukuzawa Yukichi, le grand éducateur de Meiji, fut une autre de ses cibles favorites. Kyôσαι illustra de merveilleuses parodies de son célèbre essai *L'Appel à l'étude* (*Gakumon no susume*, 1872-1876)³⁷, sous le titre *Le Moineau savant* (Hattori Ôga, *Gakumon no susume*, 1875), ou de son *Manuel de physique illustré* (*Kyûri zukai*) pour l'école

35. C'est le cas de l'historien d'art Louis Gonse qui considérera que « son plus grand mérite, à [ses] yeux, est d'être resté purement japonais au milieu de l'empoisonnement général du goût par l'influence de l'Europe ». L. Gonse, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883, p. 299.

36. É. Guimet, F. Régamey, *Promenades japonaises. Tokyo-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 192. Cet éventail fut exposé dans les collections permanentes du musée Guimet de Lyon, mais il n'est pas localisé aujourd'hui dans les collections du musée parisien.

37. Fukuzawa Yukichi, *L'Appel à l'étude*, trad. Chr. Galan, Paris, Les Belles Lettres, « collection Japon », 2018.

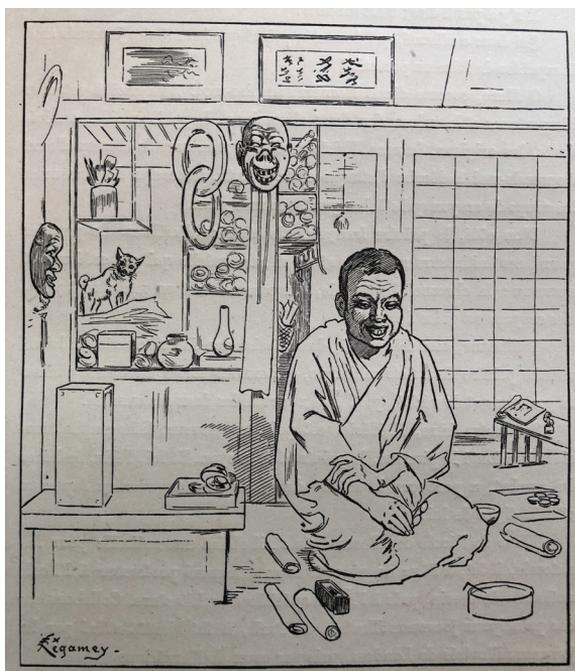


FIG. 15. – Félix Régamey, Kyôsai dans son atelier, dessin, 1876, d'après É. Guimet, *Promenades japonaises*, 1880.

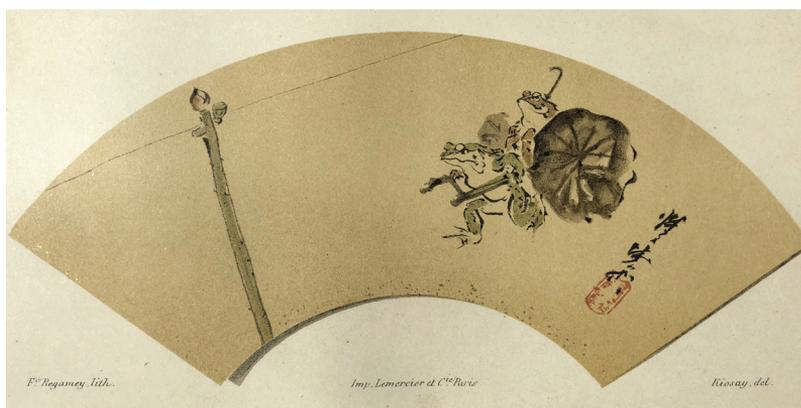


FIG. 16. – Kawanabe Kyôsai, éventail, pigments sur papier, 1876, d'après É. Guimet, *Promenades japonaises*, 1880.

primaire³⁸, rebaptisé, par un calembour homophonique, *Du bon usage des concombres* (Kanagaki Robun, *Kyûri zukai*, 1882).

Dans l'une de ses peintures les plus imaginatives, *Voyage au paradis et aux enfers* (fig. 18), réalisée en hommage à la fille précocement décédée d'un de ses protecteurs, il met en scène les nouveaux moyens de communication, comme le train à vapeur – dont la première ligne entre Tôkyô et Yokohama fut inaugurée en 1872 –, détournés parodiquement pour conduire la défunte au paradis bouddhique.

Au plan technique, Kyôsai n'en était pas moins très conscient de la tendance générale au réalisme dans la peinture de son temps, sous l'influence de la photographie, et il recommandait à ses élèves, à l'inverse de la méthode traditionnelle, de privilégier la « représentation du vivant » (l'étude sur le motif), sur la « manière du pinceau » (le style des maîtres du passé)³⁹.

Ces quelques exemples montrent que la modernité picturale de Meiji est une réalité complexe, multiforme, qui ne peut se résumer à un simple processus d'occidentalisation, de transfert technique et esthétique. L'utilitarisme pictural d'un Yuichi au service de la modernisation et de l'État, la quête d'une peinture mythologique moderne par Hôsui ou la critique des nouvelles formes de la « civilisation » chez Kyôsai, sont autant d'approches particulières, issues d'un rapport différent à l'Occident.

La peinture de cette période de Meiji est néanmoins restée longtemps mal connue et souvent mal aimée dans une Europe où, sous le nom de « japonisme », on s'est enthousiasmé de manière parfois superficielle pour un Japon figé dans le temps, lui refusant d'accéder à la « modernité » et critiquant — sous prétexte de préserver une culture prémoderne idéalisée — toute tentative de renouveau.

Le diplomate Antony Klobukowski (dit Jean Dhasp), consul à Yokohama et futur gouverneur de l'Indochine, faisait cette réflexion

38. *Kyûri zukai*, traduction de manuels anglais et américains publiés entre 1861 et 1867, rapportés par Fukuzawa de ses voyages et publiés en 1868. Voir l'introduction dans Fukuzawa Yukichi, *Plaidoyer pour la modernité. Introduction aux Œuvres complètes*, traduit par M. Saucier, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 77-78.

39. Voir *Kyôsai gadan* (Traité de Kyôsai sur la peinture), 1887, rééd. Tôkyô, Suikikaku, 2015, p. 349-350.



FIG. 17. – Kawanabe Kyōsai, *L'École des monstres*, 1874, série des « Images amusantes de Kyōsai », n° 3, gravure sur bois, 34,9 x 23,6 cm, Kawanabe Kyōsai Memorial Museum, Warabi.



FIG. 18. – Kawanabe Kyōsai, *Voyage au paradis et aux enfers : train à vapeur en partance pour le paradis bouddhique*, 1872, pigments sur papier, 24,8 x 40,1 cm, 1872, Seikadō Bunko Art Museum, Image Archives / DNPpartcom.

dans la presse française, suite à la visite à Tôkyô de la troisième Exposition nationale d'encouragement de l'industrie en 1890 :

« [...] ce n'est pas en quelques années que se modifie le génie d'une nation, cette œuvre des siècles [...] Les Japonais sont, à n'en pas douter, des Raphaël de poissons, d'insectes, de fleurs et de gracieuses tiges de bambou doucement caressées par la brise. Mais ils n'ont jamais réussi à fixer sur la toile la "divine forme humaine". Ils n'ont jamais su faire revivre, pour la postérité, les grandes scènes de l'histoire. »⁴⁰

L'histoire de l'art du Japon du XX^e siècle, qui commence à Meiji, nous a bien prouvé le contraire.

*
* *

Le Secrétaire perpétuel Michel ZINK ainsi que le Vice-Président Jean-Noël ROBERT interviennent après cette communication.

40. Anonyme, « Lettres du Japon (De notre correspondant particulier). L'Exposition de Tokio », *Supplément au journal Le Temps*, 24 octobre 1890. Repris dans J. Dhasp, *Japon contemporain. Notes et impressions*, Paris, Libraires-Imprimeries réunies, et cité dans F. Ganesco, *Shocking au Japon. De l'évolution de l'art dans l'empire du soleil levant*, s.l., s.n., 1895.