

Lucien Lepoittevin **Sur une vie d'artiste**

Apprenti peintre > 18

Éclectique et fleuri > 30

Le portraitiste et ses modèles > 56

Retour à la terre > 84

Du symbole à l'image > 108

Ante et post-mortem > 134

Sur quelques problèmes

Qui était J.-F. Millet? > 158

L'argent et la misère? > 176

Sommaire

Paysan-paysan? > 186

La théorie et la pratique > 206

Postface > 222

Colloque de Cerisy

Pierre Lébarruyer **La maison familiale de Millet à Gréville-Hague > 234**

Lucien Lepoittevin **La correspondance de Millet > 242**

Sung-Eun Ahn **Le Millet de Théophile Gautier > 254**

Françoise Gibert **Le séjour de Millet dans le Puy-de-Dôme > 262**

Jean-Luc Dufresne **Le musée Thomas-Henry > 276**

Chantal Georges **Le paysan en littérature > 282**

Robert L. Herbert **Millet, Courbet et Thoré-Bürger > 290**

Dominique Lobstein **Daumier et Millet > 302**

Annette Bourrut-Lacouture **J.-F. Millet et Jules Breton**

Markéta Theinhardt **J.-F. Millet et Sobeslav Hippolyt Pinkas > 314**

Geneviève Lacambre **L'art naturaliste des années 1880 et J.-F. Millet > 328**

Anne-Paule Quinsac **Segantini et Millet > 336**

Christophe Marquet **Le destin de Millet au Japon > 350**

Ségolène Le Men **Millet et sa diffusion gravée > 370**

Le destin de Millet au Japon

par Christophe Marquet

Les artistes japonais face à Millet

Millet ne fut probablement pas connu au Japon de son vivant. Les premiers artistes japonais qui séjournèrent à Paris dans les années 1870 semblent s'être peu intéressés à lui¹. Étudiants auprès de peintres académiques tels que Cabanel, Bonnat ou Gérôme, ils furent peu réceptifs à son art. Aussi inattendu que cela puisse paraître, ce sont plutôt les peintres qui reçurent toute leur formation au Japon, comme Asai Chû (1856-1907), qui furent sensibles à l'école de Barbizon et à Millet en particulier.

La découverte du peintre français remonte à peu d'années après sa mort, grâce tout d'abord à l'artiste italien Antonio Fontanesi (1818-1882), dont la présence à Tôkyô de 1876 à 1878 fut décisive dans l'orientation que prit la jeune école japonaise de peinture à la manière occidentale. La connaissance de Millet – qui fut l'un des tout premiers peintres occidentaux du XIX^e siècle découvert par les Japonais – passa donc d'abord par les artistes.

Les initiateurs au Japon

Antonio Fontanesi était un peintre renommé, titulaire de la chaire de paysage de l'Accademia Albertina di Belle Arti de Turin. Il fut appelé par le gouvernement japonais pour mettre en place, à la nouvelle École des beaux-arts du ministère de l'Industrie (*Kôbu bijutsu gakkô*), un enseignement de peinture conforme à celui dispensé en Italie. Selon le programme établi par lui, les élèves commençaient par la copie, à la mine de plomb ou au conté, de gravures ou de photographies reproduisant des œuvres de peintres célèbres, anciens et modernes. Parmi ces documents pour l'étude figuraient des reproductions d'œuvres de Millet et d'autres artistes de l'école de Barbizon. En atteste une copie à la plume par Asai Chû d'une eau-forte de Lavieille, d'après un dessin intitulé *La Sieste* ou *Le Midi*, tiré de la fameuse série *Les Quatre Heures du Jour* (1860). Le jeune artiste japonais a fait preuve de son

remarquable talent de dessinateur en réalisant une copie à la fois fidèle et légèrement plus dépouillée que la gravure.

Pour avoir fréquenté Auguste Ravier (1814-1895) et les peintres de l'école lyonnaise à Crémieu dans le Dauphiné, Troyon, Daubigny et Corot à Paris, Fontanesi était imprégné des grands mouvements qui avaient marqué l'art français des décennies précédentes, et en particulier de l'école de Barbizon. Dans ses cours, il se plaisait à illustrer ses propos par les exemples de Corot, de Rousseau ou de Millet, qui avaient été d'une certaine manière ses maîtres. Ces artistes français, note un biographe d'Asai Chû², parlèrent à la sensibilité de ses jeunes élèves japonais, qui avaient tous été plus ou moins formés auparavant à la peinture dite de l'« école du Sud » (*Nanga*), cette peinture au lavis d'encre, d'inspiration chinoise, dont le principal sujet est le paysage.

Parmi les œuvres d'Asai réalisées sous l'influence de Millet figure d'abord *Nôfu kiro* (« Paysans sur le chemin du retour », 1887), qui représente une modeste famille de paysans regagnant sa ferme après une rude journée de travail dans les rizières, à la saison de la moisson. L'homme est représenté dans une pose pleine de gravité, les mains croisées sur le ventre, ployant sous le poids des bottes de paille. Sa femme porte sur le dos une hotte dans laquelle ont été placés les outils servant à égrener le riz et tient à la main une lourde bouilloire en fonte. La petite fille, encadrée par ses parents, porte les ustensiles nécessaires au vannage. L'attitude à la fois digne et humble de ces travailleurs de la terre, le regard baissé, rappelle évidemment celle des personnages de certaines compositions de Millet. Cette manière de montrer les paysans dans leur milieu de travail, avec une grande précision dans la représentation des costumes et des outils, est radicalement nouvelle dans la peinture japonaise du XIX^e siècle. La toile intitulée *Shûkaku* (« La Moisson »), réalisée trois ans plus tard,

en 1890, est un autre instantané de la vie rurale qui montre cette fois une famille de paysans exécutant les gestes séculaires de la moisson d'automne. Il semble qu'Asai l'ait peinte après avoir observé la scène à proximité de sa demeure, dans les faubourgs nord de Tôkyô. Notons que l'artiste, fils d'un fonctionnaire d'un fief provincial « détaché » à la capitale, était certes né à Edo – ancien nom de Tôkyô –, mais qu'il avait dû retourner très jeune à la campagne à la suite de la suppression du « service alterné », partageant jusqu'à l'adolescence la vie paysanne sur une terre qu'il cultiva avec sa famille. Cette communauté d'esprit – sans parler de style – avec Millet est confirmée par de nombreux témoignages, comme ce texte rédigé à la mort du peintre : « Asai, qui considérait Millet comme le dieu absolu de la peinture, éprouvait une affinité naturelle pour son tableau *L'Angélu*. Si le Ciel lui avait accordé un sursis, peut-être aurait-il joui comme Millet d'une grande renommée en Occident³. » Mais, plus encore que de *L'Angélu*, c'est du tableau *Les Glaneuses* que l'on serait tenté de rapprocher Shûkaku. On sait d'ailleurs qu'Asai possédait une reproduction du célèbre tableau de Millet, probablement sous la forme d'une gravure, que des témoins affirment avoir vu accrochée en bonne place aux murs de son salon. On est frappé par les similitudes entre les deux toiles, au niveau par exemple de la composition : un groupe de trois personnages dont l'un est presque de dos; des proportions — le découpage entre la terre et la bande de ciel; voire du format (88,5 x 110 cm contre 69,5 x 100 cm pour la toile d'Asai). Il est cependant difficile de prêter à Asai les mêmes intentions qu'à Millet, dont les œuvres ont pu être considérées comme un « manifeste social soulignant la misère de la vie paysanne », selon les termes de Robert L. Herbert⁴. Les tableaux d'Asai exaltent plutôt la noblesse du travail, l'harmonie familiale et l'abondance de la terre nourricière. Asai s'attacha avant tout à représenter le caractère immuable de



Paysans sur le chemin du retour
Asai Chû
1887
huile sur toile
13,2 x 95,4 cm
Musée de Hiroshima.

Page de droite :
La Sieste ou Le Midi
Jean-François Millet



cette catégorie sociale des paysans, qui constituaient la couche profonde de la société japonaise, aussi bien en termes démographique qu'économique, et il ignore les transformations qui les touchèrent dans les années 1870-1880.

Cet attachement d'Asai à Millet parcourt toute son œuvre. Ainsi, lorsqu'il vécut en France de 1900 à 1902, décida-t-il de s'installer pour six mois près de Barbizon, à Grez-sur-Loing, parce que ce site représentait pour lui le décor des toiles du peintre français. Asai nota dans son journal intime, lors d'une première visite en avril 1901, sa fascination pour ces paysages « qu'arpentent de vieux hommes et de vieilles femmes courbés, semblables aux personnages des peintures de Millet ».

On considère en général que c'est aussi par l'intermédiaire de Fontanesi que le peintre Takahashi Yuichi (1828-1894) – le véritable père de la peinture à la manière occidentale au Japon – put se procurer des reproductions de Millet, d'après lesquelles il réalisa plusieurs copies. La copie connue sous le titre *Nôfu* (« Paysans », s. d.) est celle d'un dessin au crayon noir intitulé *Bûcherons dans la forêt*⁵ (c. 1852). Cette

copie très soignée, presque identique à ce (27,3 x 44,1 cm contre 27,3 x 44,1 cm le dessin), a été réalisée en fusain, comme on peut le voir en première vue, mais bien que la technique évidente — technique évidente familière au peintre japonais — en réussissant à rendre la matière du dessin original. Il ne nous a pas été possible de miner avec certitude la reproduction utilisée par nous. Il faut écarter l'idée, au premier temps, que l'original se trouve au Japon dans les collections de Millet. Comme le rappelle Maeda, l'œuvre de Millet fut rapatriée par les moyens de la photographie, en particulier Adolphe Braun (1812-1885) qui photographia une grande partie de l'œuvre. L'hypothèse la plus probable est que Yuichi ait disposé d'une copie exécutée par Braun, qui n'aurait été disponible vers 1880. De 1880 à 1887, Van der Ploeg a d'ailleurs lui aussi, pour ses des photographies prises à partir de des dessins et des pas-

en 1890, est un autre instantané de la vie rurale qui montre cette fois une famille de paysans exécutant les gestes séculaires de la moisson d'automne. Il semble qu'Asai l'ait peinte après avoir observé la scène à proximité de sa demeure, dans les faubourgs nord de Tôkyô. Notons que l'artiste, fils d'un fonctionnaire d'un fief provincial « détaché » à la capitale, était certes né à Edo – ancien nom de Tôkyô –, mais qu'il avait dû retourner très jeune à la campagne à la suite de la suppression du « service alterné », partageant jusqu'à l'adolescence la vie paysanne sur une terre qu'il cultiva avec sa famille. Cette communauté d'esprit – sans parler de style – avec Millet est confirmée par de nombreux témoignages, comme ce texte rédigé à la mort du peintre : « Asai, qui considérait Millet comme le dieu absolu de la peinture, éprouvait une affinité naturelle pour son tableau *L'Angélu*. Si le Ciel lui avait accordé un sursis, peut-être aurait-il joui comme Millet d'une grande renommée en Occident³. » Mais, plus encore que de *L'Angélu*, c'est du tableau *Les Glaneuses* que l'on serait tenté de rapprocher Shûkaku. On sait d'ailleurs qu'Asai possédait une reproduction du célèbre tableau de Millet, probablement sous la forme d'une gravure, que des témoins affirment avoir vu accrochée en bonne place aux murs de son salon. On est frappé par les similitudes entre les deux toiles, au niveau par exemple de la composition : un groupe de trois personnages dont l'un est presque de dos; des proportions — le découpage entre la terre et la bande de ciel; voire du format (88,5 x 110 cm contre 69,5 x 100 cm pour la toile d'Asai). Il est cependant difficile de prêter à Asai les mêmes intentions qu'à Millet, dont les œuvres ont pu être considérées comme un « manifeste social soulignant la misère de la vie paysanne », selon les termes de Robert L. Herbert⁴. Les tableaux d'Asai exaltent plutôt la noblesse du travail, l'harmonie familiale et l'abondance de la terre nourricière. Asai s'attacha avant tout à représenter le caractère immuable de



cette catégorie sociale des paysans, qui constituait la couche profonde de la société japonaise, aussi bien en termes démographique qu'économique, et il ignora les transformations qui les touchèrent dans les années 1870-1880.

Cet attachement d'Asai à Millet parcourt toute son œuvre. Ainsi, lorsqu'il vécut en France de 1900 à 1902, décida-t-il de s'installer pour six mois près de Barbizon, à Grez-sur-Loing, parce que ce site représentait pour lui le décor des toiles du peintre français. Asai nota dans son journal intime, lors d'une première visite en avril 1901, sa fascination pour ces paysages « qu'arpentent de vieux hommes et de vieilles femmes courbés, semblables aux personnages des peintures de Millet ».

On considère en général que c'est aussi par l'intermédiaire de Fontanesi que le peintre Takahashi Yuichi (1828-1894) – le véritable père de la peinture à la manière occidentale au Japon – put se procurer des reproductions de Millet, d'après lesquelles il réalisa plusieurs copies. La copie connue sous le titre *Nôfu* (« Paysans », s. d.) est celle d'un dessin au crayon noir intitulé *Bûcherons dans la forêt*⁵ (c. 1852). Cette

copie très soignée, d'un format presque identique à celui de l'original (27,3 x 44,1 cm contre 29 x 48 cm pour le dessin), a été réalisée non pas au fusain, comme on pourrait le croire à première vue, mais bien au lavis d'encre — technique évidemment plus familière au peintre japonais —, tout en réussissant à rendre les effets de matière du dessin original.

Il ne nous a pas été possible de déterminer avec certitude la nature de la reproduction utilisée par Yuichi, car il faut écarter l'idée, avancée dans un premier temps, que l'original ait pu circuler au Japon dans les années 1870⁶. Comme le rappelle Marie-Pierre Salé, l'œuvre de Millet fut rapidement diffusée par les moyens de la gravure et de la photographie, en particulier grâce à Adolphe Braun (1812-1877), qui en photographia une grande partie⁷. L'hypothèse la plus probable est donc que Yuichi ait disposé d'une photographie exécutée par Braun, qui fut peut-être disponible vers 1880 et avec certitude à partir de 1887⁸. Dès le début des années 1880, Van Gogh utilisait d'ailleurs lui aussi, pour ses copies, des photographies prises par Braun des dessins et des pastels de Millet,



comme l'a montré la récente exposition du musée d'Orsay⁹.

Le second dessin de Yuichi d'après Millet figure dans un carnet non daté réunissant des copies de peintures occidentales — de Léonard de Vinci, de Watteau, d'Armand Cassagne, d'artistes préraphaélites, etc. — dont les reproductions lui auraient été fournies par Fontanesi¹⁰. C'est cette fois un simple croquis à l'encre sur un papier translucide du genre pelure. De toute évidence, ce dessin, qui porte en bas à droite la signature de Millet, reprend le motif de la célèbre toile du Louvre, *La Brûleuse d'herbes* (c. 1860, huile sur toile, 58,5 x 29 cm, Paris, musée du Louvre, legs Georges-Thomy Thiéry en 1902). On s'interroge cependant, devant cette copie qui ressemble plutôt à celle d'un dessin au trait qu'à celle d'une huile, sur la nature de la reproduction qui servit à l'artiste. Yuichi vit probablement plutôt une gravure qu'une photographie, qui ne dut d'ailleurs pas être disponible avant la fin des années 1880¹², comme celle que l'on doit à Druet.

Compte tenu de ces éléments, il faut émettre l'hypothèse que ces dessins d'après Millet n'ont pas été exécutés par Yuichi à la fin des années 1870, à partir

de documents fournis par Fontanesi, mais dans le courant des années 1880, à partir de reproductions obtenues grâce à d'autres intermédiaires¹³.

Les premières toiles de Millet au Japon

Outre des reproductions, les peintres de la génération de Takahashi Yuichi qui n'eurent pas la chance de faire le voyage jusqu'en Europe purent cependant découvrir deux œuvres originales de Millet en 1890. Cette année-là, la jeune Société pour l'art de Meiji (*Meiji bijutsu-kai*), fondée pour promouvoir la peinture de style occidental au Japon, organisait en effet sa seconde exposition publique dans le parc d'Ueno à Tôkyô. En plus des travaux des artistes de cette société, était présenté pour la première fois un ensemble d'œuvres françaises modernes, soit vingt-trois numéros de Daubigny, Théodore Rousseau, Gustave Doré, Victor Hugo ou Alexandre Decamps, qui venaient d'être rapportées de Paris par le marchand d'art Hayashi Tadamasu¹⁴. Parmi celles-ci figuraient deux Millet, connus uniquement sous leur titre japonais de *Kigun* (« Le retour du troupeau ») et de *Banshû* (« Fin d'automne »). Aucun élément ne nous permet cependant de

savoir s'il s'agissait de dessins, de pastels ou de peintures à l'huile. Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à identifier ces deux pièces, dont les titres ne semblent correspondre à aucune de ceux des œuvres de Millet introduites au Japon avant-guerre¹⁵.

Par la suite, et jusqu'aux années 1960, les occasions pour les Japonais de contempler des œuvres originales de Millet dans leur propre pays furent relativement rares. Il faut tout de même citer la présence de six œuvres de Millet — deux huiles et quatre dessins —, dont un fusain intitulé *La Mère et les enfants au jardin* (1853, exposé au Japon en 1922), dans la fabuleuse collection de Matsukata Kôjirô (1865-1950), le directeur des chantiers navals Kawasaki de Kôbé, qui les avait achetées en Europe au moment de la guerre de 1914. Un pastel, *Falaises à Gréville* (c. 1871), acheté à Paris en 1922, figurait aussi dans la collection de l'industriel Ôhara Magosaburô (1880-1943). Il est toujours conservé dans le plus ancien musée d'art occidental du Japon, qui fut créé par ce dernier à Kurashiki en 1930.

Par ailleurs, lors des expositions d'art français contemporain, organisées par le marchand d'art H. d'Oelsnitz entre 1923 et 1929, les Japonais purent admirer quelque trente-quatre œuvres de Millet, même s'il s'agissait en majorité de gravures (vingt gravures, trois huiles, trois pastels, huit dessins). Deux dessins furent en outre présentés dans une autre exposition d'art français organisée à Tôkyô en 1925 par l'entremise de l'écrivain Charles Vildrac.

La seule peinture à l'huile de Millet introduite au Japon avant-guerre et qui y soit encore est *Woman Milking a Cow* (c. 1854-1860), achetée en 1931 par un entrepreneur d'Ôsaka, Yamanaka Yûzaburô, et actuellement au musée Bridgestone à Tôkyô¹⁶.

L'expérience des artistes japonais à Paris

Revenons quelque peu en arrière, pour examiner cette fois la découverte de Millet par les artistes japonais qui vécu-

rent en France, à commencer par Kuroda Seiki (1866-1924), autre peintre majeur de l'école occidentale avec Asai Chû, dont il fut aussi le grand rival. Dans une lettre du 16 novembre 1888 adressée à son père, qui l'avait envoyé en France pour faire son droit, Kuroda Seiki, ayant préféré s'orienter vers l'étude de la peinture, écrit : « Le hameau appelé Barbizon est aujourd'hui un lieu connu dans toute l'Europe. Et cela grâce à la renommée de Millet et de Rousseau, qui se mirent à l'écart du milieu des artistes dans ce village et y étudièrent la peinture en représentant uniquement les paysages et la vie de la campagne, tout en vivant eux-mêmes dans la plus grande pauvreté¹⁷. »

Bientôt, grâce à de tels témoignages, Barbizon deviendra pour les artistes japonais de l'école occidentale un véritable lieu de pèlerinage. En 1891, ce sera au tour du peintre Iwamura Tru (1870-1917) — plus connu comme critique d'art — de se rendre sur les traces de Millet à Barbizon. Il laissera de ses multiples visites un long texte de souvenirs. C'est en fait une véritable histoire de l'école de Barbizon, centrée sur Millet et inspirée en partie de la biographie de Sensier¹⁸, dont il a délaissé les éléments anecdotiques pour s'attacher à la pensée artistique du peintre. Il est indéniable que ce texte contribua beaucoup à une meilleure connaissance de Millet au Japon¹⁹. On doit au même Iwamura une libre compilation des propos de Millet sur la peinture, traduite dans une langue remarquable²⁰. Iwamura considère en effet que, « parmi tous les peintres qui nous sont apparus jusqu'à présent, aucun probablement n'a exprimé de manière aussi claire son but et ne s'est dirigé aussi directement vers celui-ci ». Il entendait ainsi fournir aux lecteurs japonais les textes mêmes de Millet, qui reflètent sa pensée et éclairent son projet artistique, à une époque où le peintre était l'objet de nombreuses présentations dans la presse artistique et commençait à être connu du grand public. Les phrases de Millet, par leur brièveté, leur caractère incisif et leur sincérité



ne manquèrent pas de toucher les lecteurs japonais.

Le succès populaire de Millet au Japon

La connaissance de Millet fut en effet loin de rester confinée à un cercle restreint d'artistes. Rapidement, grâce à des reproductions et surtout à la publication de biographies et de traductions d'études, les Japonais se familiarisèrent avec le nom de Millet. Débute alors une longue histoire d'amour, qui se poursuit encore aujourd'hui, comme en témoignent le nombre considérable d'œuvres conservées au Japon — plus de deux cents²¹ —, le succès des nombreuses expositions qui lui sont consacrées : une quinzaine, dont cinq à lui entièrement depuis 1970, ou encore la fréquentation par les Japonais des sites liés à sa mémoire. Le rôle des écrits fut capital dans ce processus de familiarisation et c'est pourquoi nous insisterons sur cet aspect, qui est aussi probablement le plus mal connu en France.

Un vaste effort documentaire

La bibliographie du catalogue de l'exposition Millet, organisée au Musée départemental des beaux-arts de

rent en France, à commencer par Kuroda Seiki (1866-1924), autre peintre majeur de l'école occidentale avec Asai Chû, dont il fut aussi le grand rival. Dans une lettre du 16 novembre 1888 adressée à son père, qui l'avait envoyé en France pour faire son droit, Kuroda Seiki, ayant préféré s'orienter vers l'étude de la peinture, écrit : « Le hameau appelé Barbizon est aujourd'hui un lieu connu dans toute l'Europe. Et cela grâce à la renommée de Millet et de Rousseau, qui se mirent à l'écart du milieu des artistes dans ce village et y étudièrent la peinture en représentant uniquement les paysages et la vie de la campagne, tout en vivant eux-mêmes dans la plus grande pauvreté¹⁷. »

Bientôt, grâce à de tels témoignages, Barbizon deviendra pour les artistes japonais de l'école occidentale un véritable lieu de pèlerinage. En 1891, ce sera au tour du peintre Iwamura Tru (1870-1917) – plus connu comme critique d'art – de se rendre sur les traces de Millet à Barbizon. Il laissera de ses multiples visites un long texte de souvenirs. C'est en fait une véritable histoire de l'école de Barbizon, centrée sur Millet et inspirée en partie de la biographie de Sensier¹⁸, dont il a délaissé les éléments anecdotiques pour s'attacher à la pensée artistique du peintre. Il est indéniable que ce texte contribua beaucoup à une meilleure connaissance de Millet au Japon¹⁹. On doit au même Iwamura une libre compilation des propos de Millet sur la peinture, traduite dans une langue remarquable²⁰. Iwamura considère en effet que, « parmi tous les peintres qui nous sont apparus jusqu'à présent, aucun probablement n'a exprimé de manière aussi claire son but et ne s'est dirigé aussi directement vers celui-ci ». Il entendait ainsi fournir aux lecteurs japonais les textes mêmes de Millet, qui reflètent sa pensée et éclairent son projet artistique, à une époque où le peintre était l'objet de nombreuses présentations dans la presse artistique et commençait à être connu du grand public. Les phrases de Millet, par leur brièveté, leur caractère incisif et leur sincérité



ne manquèrent pas de toucher les lecteurs japonais.

Le succès populaire de Millet au Japon

La connaissance de Millet fut en effet loin de rester confinée à un cercle restreint d'artistes. Rapidement, grâce à des reproductions et surtout à la publication de biographies et de traductions d'études, les Japonais se familiarisèrent avec le nom de Millet. Débute alors une longue histoire d'amour, qui se poursuit encore aujourd'hui, comme en témoignent le nombre considérable d'œuvres conservées au Japon — plus de deux cents²¹ —, le succès des nombreuses expositions qui lui sont consacrées : une quinzaine, dont cinq à lui entièrement depuis 1970, ou encore la fréquentation par les Japonais des sites liés à sa mémoire. Le rôle des écrits fut capital dans ce processus de familiarisation et c'est pourquoi nous insisterons sur cet aspect, qui est aussi probablement le plus mal connu en France.

Un vaste effort documentaire

La bibliographie du catalogue de l'exposition Millet, organisée au Musée départemental des beaux-arts de

La Moisson
Asai Chû
1890
huile sur toile
69 x 100 cm
Université des beaux-arts
de Tôkyô.

Page de gauche :
Paysans
Takahashi Yuichi
encre sur papier
27,2 x 44,1 cm
Université des beaux-arts
de Tôkyô.



Yamanashi en 1985, ne recense pas moins de cinquante-quatre publications consacrées au peintre (articles et ouvrages) pour les seules années 1893 à 1929. Cette vaste littérature comporte d'abord des traductions des grandes biographies rédigées en France, en Angleterre ou aux États-Unis. Il s'y trouve aussi des textes originaux écrits par des artistes japonais ayant séjourné en France – Kuroda Seiki, Kume Keiichirô, Hagiwara Morie – ou par les premiers grands critiques et historiens japonais de l'art occidental – Takayama Chogyû, Sakai Gisaburô, Iwamura Tôru, Moriguchi Tari, Yashiro Yukio, Sagara Tokuzô, etc. –, ainsi que de nombreux recueils de reproduction de ses œuvres.

Nous commencerons par présenter un texte qui est, à notre connaissance, le premier dans lequel on ait parlé de Millet au Japon. Curieusement, il n'est pas recensé dans la précédente bibliographie, ni dans aucune autre étude sur le peintre français. Cet oubli tient peut-être au fait que ce texte a paru, en octobre 1889, dans le premier numéro d'une revue dans laquelle on ne s'attendrait pas à le trouver, c'est-à-dire la

célèbre revue *Kokka*, qui s'était donné pour principale orientation la défense des arts traditionnels japonais et l'étude du patrimoine national. Son fondateur en effet, Okakura Tenshin (1862-1913), chef de file du renouveau de la peinture de technique traditionnelle (*nihonga*) au tournant du siècle, se rendit en France où il rencontra notamment l'un des fils de Millet, lors d'une visite à Barbizon.

La première partie de cet article intitulé « Une peinture d'une valeur de 140 000 yens » rapporte, avec une grande exactitude dans les faits, les conditions de la vente de *L'Angélu* en juillet 1889 : « Le marchand de tableaux parisien Secrétan, surnommé le Roi de l'argent, ayant fait récemment faillite, les objets d'art de sa collection ont été mis en vente publique. La première journée a produit 3 700 000 francs, la seconde 2 000 000 de francs. Mais le fait le plus marquant, c'est que les œuvres des grands maîtres contemporains ont atteint des prix astronomiques. Une peinture de Corot s'est vendue 56 000 francs, une autre d'Alexandre Decamps 92 000 francs²²; *L'Angélu* (Le son de la cloche du soir dans un village) de Millet, qui était la pièce la plus convoitée de toute cette collection, et bien que ses dimensions ne dépassent pas quatre pieds sur trois, a reçu une offre de l'État français d'un montant de 553 000 francs, soit l'équivalent de la prodigieuse somme de 140 000 yens dans notre monnaie, afin d'entrer dans les collections du musée du Luxembourg. Si Millet apprenait cela, il s'en retournerait sans aucun doute dans sa tombe. »

La seconde partie de l'article dévoile une perception tout à fait originale de l'art de Millet et de l'influence japonaise sur sa peinture : « Millet est l'un des grands maîtres de la peinture française moderne, mais il a très tôt fait l'éloge de l'habileté de la peinture japonaise. Ses personnages sont comme hérités des Song et ses paysages rappellent l'école Maruyama-Shijô. Cependant, la pureté de son dessin et la nouveauté de sa technique lui ont

valu le dédain de l'Académie des beaux-arts. Au moment de l'exposition qui lui fut consacrée en avril 1887 à l'École des beaux-arts de Paris, pas une œuvre de Millet n'était en possession des musées français, mais aujourd'hui, le raffinement de son art est largement reconnu et certaines de ses œuvres ont été achetées. Un marchand d'art new-yorkais tenta d'acquérir *L'Angélu* avec une enchère à 552 000 francs, mais grâce à une donation exceptionnelle au groupement d'acheteurs français de la part de Rothschild, l'une des plus grosses fortunes du monde, la toile a été vendue à un prix encore plus élevé²³. »

Une parenté avec l'art japonais

On savait déjà, grâce à la biographie de Sensier, que Millet et Théodore Rousseau furent, vers 1864, parmi les premiers artistes français à découvrir l'art japonais. Leur passion pour les estampes fut telle qu'elle alla jusqu'à susciter des querelles entre les deux peintres à propos de leurs trouvailles. Rousseau, rapporte Sensier, « voulait tout avoir à lui seul, et quand Millet ou moi allions à la découverte et achetions quelque image de cet art étrange, il lui semblait qu'on l'en avait dépouillé²⁴ ». On a pu en outre qualifier de « quasi japonais » certains dessins de Millet, comme ses vues de l'Allier, où le peintre séjourna à plusieurs reprises entre 1866 et 1868²⁵. Des chercheurs japonais ont même tenté de rapprocher *Le Printemps* (1868-1873, musée d'Orsay) d'une estampe (*Kameido ume yashiki*, 1857) de la fameuse série des « Cent vues de sites célèbres d'Edo » de Hiroshige, celle-là même que Van Gogh reproduira vingt ans plus tard dans son tableau *Pruniers en fleurs* (1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh). Il semble cependant difficile d'établir une influence directe de l'art japonais sur la peinture de Millet. Il n'en demeure pas moins que ce texte témoigne qu'aux yeux des Japonais de la fin du XIX^e siècle, ses œuvres, et ses paysages en particulier, offraient des points communs avec un certain courant de leur art national : cette peinture

à tendance réaliste de l'école de Kyôto de la fin du XVIII^e siècle, qui est connue sous le double nom de son fondateur, Maruyama Ôkyo (1733-1795), et du quartier de l'ancienne capitale, Shijô, où était installé l'atelier d'un autre maître de cette école, Matsumura Goshun (1752-1811). Le rapprochement avec Millet, qui n'est guère frappant *a priori*, ne doit pas être cherché dans les thèmes ou le style, mais plutôt dans la volonté des artistes de cette école – qui avaient assimilé certains procédés de la peinture occidentale, comme la perspective linéaire ou le modelé – de capter la réalité dans toute sa puissance évocatrice.

La forte cote

L'autre élément à retenir de ce texte, c'est la surprise devant les prix astronomiques des peintures des artistes contemporains et de Millet en particulier. Il s'opère la prise de conscience que l'art, en Occident, est un objet de spéculation et que les œuvres des artistes même contemporains ont des cotes sans commune mesure avec celles qui avaient cours au Japon à la même époque. Il faut dire que *L'Angélu*, avec un prix plusieurs fois supérieur aux plus chers des 101 « tableaux modernes, aquarelles et dessins » présentés dans cette vente Secrétan, faisait figure d'exception et n'était suivie que de loin par *Les Cuirassiers* de Messonier, vendu pour 190 000 francs²⁶. À titre de comparaison, en 1891, alors que l'art japonais atteignait déjà des prix élevés sur le marché international, à Paris, le marchand Hayashi Tadamas vendait à Henri Vever des estampes de Hiroshige pour 90 francs et de Sharaku ou de Harunobu pour 200 francs, soit le montant moyen des dépenses mensuelles d'un citoyen modeste²⁷.

Cet article, non signé, n'a pu être écrit que par Okakura Tenshin, qui était revenu deux ans plus tôt d'Europe, où il avait mené, de septembre 1886 à octobre 1887, en compagnie de l'Américain Ernest Fenollosa (1853-1908), une mission d'enquête en vue de la création

d'une nouvelle école d'art à Tôkyô. Il est presque certain qu'il a vu alors la rétrospective Millet dont il est fait mention dans le texte. Un passage d'une conférence prononcée par Fenollosa à son retour d'Europe confirme cette prise de conscience de la réhabilitation de l'artiste à cette occasion²⁸. Évoquant son intérêt pour Millet et les grands peintres naturalistes français, ce dernier déclarait : « Il y a bien des années, de célèbres peintres français, tels que Millet, Daubigny ou Bastien-Lepage, qui regrettaient la décadence extrême des beaux-arts, ont entrepris de redresser la situation, en puisant à la source une eau pure. L'un d'entre eux, Millet, n'était autrefois guère connu du public. Ce n'est que cette année, lorsque nous sommes arrivés en France, qu'il a enfin commencé à devenir célèbre²⁹. »

On sait par ailleurs, d'après le témoignage du peintre Kuroda Seiki, recueilli directement auprès de l'un des fils de l'artiste en 1888³⁰, que Tenshin et Fenollosa se rendirent à Barbizon et qu'ils manifestèrent aux descendants du peintre leur enthousiasme inconditionnel pour l'art de Millet³¹. Ce même Tenshin écrivait d'ailleurs, quelques années plus tard, dans un ouvrage rédigé directement en anglais qui le rendit célèbre en Occident : « L'art européen qui nous parvint avant que l'esthétisme fin de siècle n'eût racheté ses atrocités, avant que Delacroix n'eût levé le voile du froid clair-obscur académique, avant que Millet et l'école de Barbizon n'eussent apporté leur message de lumière et de couleur, avant que Ruskin ne se fût fait l'apôtre du pur idéal préraphaélite, était des plus médiocres³². »

Ce premier texte consacré à Millet par la revue *Kokka* ne proposait aucune illustration et peu de Japonais devaient avoir à l'époque une idée précise de sa peinture. Les toutes premières reproductions de peintures de Millet figurent en effet dans un album de xylogravures en couleurs assez rudimentaires, qui offre une sélection des œuvres d'art présentées à l'Exposition universelle de Chicago de 1893³³. Les dessins sont



L'Homme à la houe
Jean-François Millet

En bas :
L'Homme à la houe
(version japonaise)

Page de gauche :
Brûleuse d'herbes
Copie de Takahashi Yuichi
du tableau de Jean-François Millet
(musée du Louvre)

à tendance réaliste de l'école de Kyôto de la fin du XVIII^e siècle, qui est connue sous le double nom de son fondateur, Maruyama Ôkyo (1733-1795), et du quartier de l'ancienne capitale, Shijô, où était installé l'atelier d'un autre maître de cette école, Matsumura Goshun (1752-1811). Le rapprochement avec Millet, qui n'est guère frappant *a priori*, ne doit pas être cherché dans les thèmes ou le style, mais plutôt dans la volonté des artistes de cette école – qui avaient assimilé certains procédés de la peinture occidentale, comme la perspective linéaire ou le modelé – de capter la réalité dans toute sa puissance évocatrice.

La forte cote

L'autre élément à retenir de ce texte, c'est la surprise devant les prix astronomiques des peintures des artistes contemporains et de Millet en particulier. Il s'opère la prise de conscience que l'art, en Occident, est un objet de spéculation et que les œuvres des artistes même contemporains ont des cotes sans commune mesure avec celles qui avaient cours au Japon à la même époque. Il faut dire que *L'Angélus*, avec un prix plusieurs fois supérieur aux plus chers des 101 « tableaux modernes, aquarelles et dessins » présentés dans cette vente Secrétan, faisait figure d'exception et n'était suivie que de loin par *Les Cuirassiers* de Messonier, vendu pour 190 000 francs²⁶. À titre de comparaison, en 1891, alors que l'art japonais atteignait déjà des prix élevés sur le marché international, à Paris, le marchand Hayashi Tadamasu vendait à Henri Vever des estampes de Hiroshige pour 90 francs et de Sharaku ou de Harunobu pour 200 francs, soit le montant moyen des dépenses mensuelles d'un citoyen modeste²⁷.

Cet article, non signé, n'a pu être écrit que par Okakura Tenshin, qui était revenu deux ans plus tôt d'Europe, où il avait mené, de septembre 1886 à octobre 1887, en compagnie de l'Américain Ernest Fenollosa (1853-1908), une mission d'enquête en vue de la création

d'une nouvelle école d'art à Tôkyô. Il est presque certain qu'il a vu alors la rétrospective Millet dont il est fait mention dans le texte. Un passage d'une conférence prononcée par Fenollosa à son retour d'Europe confirme cette prise de conscience de la réhabilitation de l'artiste à cette occasion²⁸. Évoquant son intérêt pour Millet et les grands peintres naturalistes français, ce dernier déclarait : « Il y a bien des années, de célèbres peintres français, tels que Millet, Daubigny ou Bastien-Lepage, qui regrettaient la décadence extrême des beaux-arts, ont entrepris de redresser la situation, en puisant à la source une eau pure. L'un d'entre eux, Millet, n'était autrefois guère connu du public. Ce n'est que cette année, lorsque nous sommes arrivés en France, qu'il a enfin commencé à devenir célèbre²⁹. »

On sait par ailleurs, d'après le témoignage du peintre Kuroda Seiki, recueilli directement auprès de l'un des fils de l'artiste en 1888³⁰, que Tenshin et Fenollosa se rendirent à Barbizon et qu'ils manifestèrent aux descendants du peintre leur enthousiasme inconditionnel pour l'art de Millet³¹. Ce même Tenshin écrivait d'ailleurs, quelques années plus tard, dans un ouvrage rédigé directement en anglais qui le rendit célèbre en Occident : « L'art européen qui nous parvint avant que l'esthétisme fin de siècle n'eût racheté ses atrocités, avant que Delacroix n'eût levé le voile du froid clair-obscur académique, avant que Millet et l'école de Barbizon n'eussent apporté leur message de lumière et de couleur, avant que Ruskin ne se fût fait l'apôtre du pur idéal préraphaélite, était des plus médiocres³². »

Ce premier texte consacré à Millet par la revue *Kokka* ne proposait aucune illustration et peu de Japonais devaient avoir à l'époque une idée précise de sa peinture. Les toutes premières reproductions de peintures de Millet figurent en effet dans un album de xylogravures en couleurs assez rudimentaires, qui offre une sélection des œuvres d'art présentées à l'Exposition universelle de Chicago de 1893³³. Les dessins sont



L'Homme à la houe
Jean-François Millet

En bas :
L'Homme à la houe
(version japonaise)

Page de gauche :
Brûleuse d'herbes
Copie de Takahashi Yuichi
du tableau de Jean-François Millet
(musée du Louvre)

du au peintre Kubota Beisen (1852-1906), qui avait fait tout spécialement le voyage jusqu'aux États-Unis. Il est assez curieux de constater comment Kubota – artiste de formation traditionnelle qui ne pratiqua jamais la peinture à l'huile – a interprété dans le plus pur style du lavis à l'encre de Chine deux tableaux de Millet parmi les plus célèbres outre-Atlantique : *L'Été, les glaneuses*, aujourd'hui conservée au Japon (Kôfu, *Yamanashi kenritsu bijutsukan*) après avoir été longtemps aux États-Unis, et *Un paysan se reposant sur sa houe* (dit aussi *L'Homme à la houe*) du Paul Getty Museum. À propos de cette dernière toile qui fut, semble-t-il, très remarquée à l'exposition de Chicago³⁴, Kubota note avec une surprenante justesse de jugement : « L'image du travailleur de Millet est une peinture allégorique. L'artiste, au prix d'immenses efforts, a inventé une nouvelle manière, qui lui a permis de dépasser ses contemporains et de devenir un peintre éminent, mais la société ne l'a point reconnu, lui préférant au contraire des peintures banales et médiocres. C'est grâce à la présentation publique de cette toile, dans laquelle il dépeint le vain labeur d'un homme qui défriche un bout de terre inculte, que le talent hors pair de Millet fut reconnu. » Kubota termine ainsi son commentaire, non sans emphase : « C'est l'un des trésors les plus précieux de toute l'Amérique. »

À partir des années 1900, l'œuvre de Millet commença à être diffusée dans des revues artistiques d'abord, puis sous forme d'albums, grâce à des reproductions de meilleure qualité offerte par la technique de l'impression en colotypie. C'est en mai 1902, dans l'une des plus importantes revues littéraires de l'époque³⁵, que parurent ainsi les premières reproductions photographiques de *L'Angélus* et du tableau *Des glaneuses*, dues à Ogawa Kazuma (1860-1929), le pionnier de la photographie d'art au Japon. Elles sont accompagnées d'une interprétation très personnelle du message de ces peintures par l'écrivain Takayama Chogyû (1871-

1902), qui nous éclaire sur la manière dont l'œuvre de Millet était alors perçue. Il écrit ainsi de *L'Angélus*, dans un style quelque peu grandiloquent : « La Terre est en Paix, le Ciel est baigné de Lumière, l'Amour règne parmi les hommes. Que peut-on demander de plus en ce monde que cette simple prière en réponse à l'appel du Royaume des cieux? Regardez ce jeune paysan et sa femme qui prient en silence!

Quel sens ont donc, face à cette prière silencieuse, tous les succès et les échecs, toutes les vicissitudes de notre monde? [...] Cette peinture de Millet exprime parfaitement la bénédiction éternelle de la vie et produit d'innombrables résonances. Comparée à la bêche que prend en main celui qui est plein d'amour et de foi, l'épée d'un roi oisif et vaniteux n'est rien. C'est la leçon primordiale de cette peinture et c'est aussi ce qui fait sa plus sublime poésie. »

La peinture de Millet est analysée comme véhiculant les valeurs chrétiennes de travail, de simplicité et de dénuement. Le commentaire se termine par une brève biographie de Millet, dont « la vie a compté toutes les difficultés que peut endurer un artiste ». Takayama revient ensuite en ces termes sur son interprétation de la toile *Des glaneuses*, dont le peintre Wada Eisaku (1874-1959) exécuta l'année suivante (janvier-mars 1903) une copie au Louvre : « Lorsque cette peinture fut exposée au Salon de 1857, nombreux sont ceux qui pensèrent que cette représentation du labeur du bas peuple était une critique voilée du système social, mais c'est là une interprétation abusive. Le peintre, en ami sincère de la nature, a simplement voulu montrer le charme de la campagne. Il faut plutôt considérer cette œuvre comme l'expression mêlée de l'innocence, de la paix et de l'espoir. »

En 1903 furent publiés pour la première fois deux albums des œuvres de Millet. Le premier fut compilé sous l'égide de la société artistique *Hakuba-kai* (Le Cheval blanc), qui réunissait depuis 1896 les partisans d'une nouvelle ten-

dance de la peinture japonaise proche du pleinairisme³⁶. Il réunit en portfolio, probablement pour faciliter leur copie ou leur accrochage, une vingtaine de reproductions noir et blanc de grande qualité sur beau papier, dont la moitié sont des dessins. Ces reproductions proviennent en grande partie du numéro spécial du *Studio* consacré à Corot et à Millet qui était paru au cours de l'hiver 1902-1903, revue bien connue au Japon à cette époque³⁷. L'album est précédé d'une brève biographie, non signée, qui insiste sur quelques points particuliers, comme l'origine paysanne de Millet, les différents maîtres qu'il fréquenta – Mouchel et Langlois à Cherbourg, Delaroche à l'École des beaux-arts –, son étude de la peinture ancienne par la copie ou encore son existence laborieuse. Par ailleurs, dans l'annonce publicitaire pour la parution de cet album, on peut lire le passage suivant : « L'influence de sa peinture s'est exercée très largement sur les arts du monde entier; il est l'objet d'une admiration universelle. Il semble que de nos jours, ce qui manque le plus à l'art de notre pays, ce soit cette énergie sincère et honnête, cette résonance sublime, cette grandeur et cette largesse. Nous avons beaucoup à apprendre de l'art de Millet. Si notre Institut publie aujourd'hui ce recueil et le recommande au milieu artistique de notre pays, ce n'est pas uniquement pour satisfaire le plaisir des amateurs, c'est avant tout parce que nous pensons qu'il y a, à contre-courant de la futilité de notre temps, de profondes leçons à tirer de ces peintures célèbres. »

Millet, idéalisé au travers de la figure du peintre paysan — celui qui a « peint la vie paysanne en lui conférant une dimension poétique sans limites » —, est cette fois proposé comme un modèle pour la création contemporaine.

Le second album, également en portfolio, ne comporte que douze œuvres, presque exclusivement des dessins, dont sept ou huit avaient déjà été présentées dans l'album précédent, mais

dont la reproduction est d'une qualité un peu meilleure³⁸. La parution simultanée de ces deux albums témoigne d'un intérêt de plus en plus large pour Millet, qui n'ira qu'en s'amplifiant au cours de la décennie suivante.

En 1906 parut le premier texte important et véritablement original consacré à Millet, même si l'auteur avoua s'être référé à trois ou quatre livres étrangers, dont ceux de Sensier et de Romain Rolland³⁹. On le doit à Sakai Gisaburô, dit Saisui (1871-1940), qui fut l'un des premiers critiques d'art de métier au Japon et un fervent défenseur de l'école de peinture occidentale. Le texte, illustré de trois planches, fut publié dans la jeune revue *Kôfû* (Vent dans le soleil radieux) qui était l'organe du groupe de peintres *Hakuba-kai*, également responsable de la publication du précédent album de Millet.

Après avoir situé les grands repères de l'art du XIX^e siècle et la place de Millet comme le « fondateur de l'école de la peinture rustique, le créateur d'un style particulier et original », Sakai trace le portrait d'un « peintre paysan à la vocation innée ». Ses déclarations sont parfois surprenantes et contribueront à forger au Japon l'image d'un peintre qui se forma seul, loin des académies, au seul contact de la nature. Il écrit ainsi : « Tels les premiers hommes, il découvrit de lui-même les techniques de la peinture. Il n'apprit pas la peinture pour devenir un artiste; il ne fabriqua pas sa peinture. Il peignit parce qu'il ne pouvait faire autrement. » Lorsqu'il se forma auprès du portraitiste Mouchel, il était déjà Millet : « encouragé, guidé par la nature, il avait déjà saisi le secret pour la peindre ».

Plus loin, Sakai évoque l'installation de Millet à Barbizon : « Il eut alors, écrit-il, le sentiment de retrouver ses amours de jeunesse. La forêt, à cette époque, était dans sa virginité naturelle. » Sa description idéalisée de Barbizon va élever pour les Japonais ce site au rang de véritable « terre sainte ». Sakai poursuit son portrait en accentuant sur les

souffrances dues à la pauvreté de l'artiste, dans l'attente de la reconnaissance : « Le chemin menant à la victoire [de la reconnaissance] fut particulièrement long et exigea d'immenses souffrances. »

La dernière partie du texte de Sakai est consacrée aux « caractéristiques de la peinture paysanne de Millet ». À ses yeux, il fut « le premier à connaître parfaitement la vie paysanne, à comprendre tout particulièrement la peine du travail agricole et à peindre véritablement le quotidien des paysans ». Il oppose ainsi sa peinture, « pénible comme la chaleur étouffante d'un jour d'été », à celle de Corot, « joyeuse comme une douce brise de printemps ». Dans les toiles de Millet, contrairement aux autres peintures rurales, écrit Sakai, on ne voit jamais aucune description de la vie rustique marquée par un optimisme trivial. C'est, à son sens, parce que Millet était profondément marqué par l'esprit de l'Ancien Testament.

Il faut voir probablement dans cet éloge du travail, dans cette compassion vis-à-vis de la condition paysanne, l'une des causes principales de l'attachement des Japonais à Millet. En ce début de XX^e siècle, marqué par l'industrialisation, l'exode rural et la constitution d'une couche prolétarienne citadine, Millet offrait le repère d'une société agricole immuable, rassurante, fondée sur la valeur de l'effort collectif.

Au cours des années 1900, Millet devint au Japon un point de repère essentiel dans la peinture du XIX^e siècle, au point qu'en 1911, par exemple, dans un article annonçant la disparition de l'artiste Jozef Israëls, ce dernier pouvait être qualifié de « Millet hollandais », sa vie étant mise en parallèle avec celle du peintre français⁴⁰. Dans un genre plus anecdotique, c'est en ces mêmes années que le nom de Millet commença à être associé à des marques de matériel pour artistes : en 1909 était mis en vente un « coffret Millet pour peindre sur le vif » (*Miri suketchi-bako*), avant que ne soient produits au début des années 1930 des « tubes de cou-



Les Glaneuses
Jean-François Millet

Kubota Beisen,
xylogravure en couleurs d'après
les glaneuses
1883
19,5 x 13 cm
Université Waseda

Pages suivantes :
page de gauche, de haut en bas :
Couverture de *Mire meiga zen*
complet des chefs-d'œuvre de la
Tôkyô, Seika Shoin, 1903
Publicité pour un « coffret Millet
sur le vif » (*Miri suketchi-bako*)
Couvertures des trois premiers n
Tane maku hito, 1921, Bibliothèque
universitaire des langues orienta
Marque commerciale basée sur l

Page de droite :
Couverture de la traduction de l
de Millet de Romain Rolland (N
par Moriguchi Tari, 1914

dont la reproduction est d'une qualité un peu meilleure³⁸. La parution simultanée de ces deux albums témoigne d'un intérêt de plus en plus large pour Millet, qui n'ira qu'en s'amplifiant au cours de la décennie suivante.

En 1906 parut le premier texte important et véritablement original consacré à Millet, même si l'auteur avoua s'être référé à trois ou quatre livres étrangers, dont ceux de Sensier et de Romain Rolland³⁹. On le doit à Sakai Gisaburō, dit Saisui (1871-1940), qui fut l'un des premiers critiques d'art de métier au Japon et un fervent défenseur de l'école de peinture occidentale. Le texte, illustré de trois planches, fut publié dans la jeune revue *Kōfū* (Vent dans le soleil radieux) qui était l'organe du groupe de peintres Hakuba-kai, également responsable de la publication du précédent album de Millet.

Après avoir situé les grands repères de l'art du XIX^e siècle et la place de Millet comme le « fondateur de l'école de la peinture rustique, le créateur d'un style particulier et original », Sakai trace le portrait d'un « peintre paysan à la vocation innée ». Ses déclarations sont parfois surprenantes et contribueront à forger au Japon l'image d'un peintre qui se forma seul, loin des académies, au seul contact de la nature. Il écrit ainsi : « Tels les premiers hommes, il découvrit de lui-même les techniques de la peinture. Il n'apprit pas la peinture pour devenir un artiste ; il ne fabriqua pas sa peinture. Il peignit parce qu'il ne pouvait faire autrement. » Lorsqu'il se forma auprès du portraitiste Mouchel, il était déjà Millet : « encouragé, guidé par la nature, il avait déjà saisi le secret pour la peindre ».

Plus loin, Sakai évoque l'installation de Millet à Barbizon : « Il eut alors, écrit-il, le sentiment de retrouver ses amours de jeunesse. La forêt, à cette époque, était dans sa virginité naturelle. » Sa description idéalisée de Barbizon va élever pour les Japonais ce site au rang de véritable « terre sainte ». Sakai poursuit son portrait en accentuant sur les

souffrances dues à la pauvreté de l'artiste, dans l'attente de la reconnaissance : « Le chemin menant à la victoire [de la reconnaissance] fut particulièrement long et exigea d'immenses souffrances. »

La dernière partie du texte de Sakai est consacrée aux « caractéristiques de la peinture paysanne de Millet ». À ses yeux, il fut « le premier à connaître parfaitement la vie paysanne, à comprendre tout particulièrement la peine du travail agricole et à peindre véritablement le quotidien des paysans ». Il oppose ainsi sa peinture, « pénible comme la chaleur étouffante d'un jour d'été », à celle de Corot, « joyeuse comme une douce brise de printemps ». Dans les toiles de Millet, contrairement aux autres peintures rurales, écrit Sakai, on ne voit jamais aucune description de la vie rustique marquée par un optimisme trivial. C'est, à son sens, parce que Millet était profondément marqué par l'esprit de l'Ancien Testament.

Il faut voir probablement dans cet éloge du travail, dans cette compassion vis-à-vis de la condition paysanne, l'une des causes principales de l'attachement des Japonais à Millet. En ce début de XX^e siècle, marqué par l'industrialisation, l'exode rural et la constitution d'une couche prolétarienne citadine, Millet offrait le repère d'une société agricole immuable, rassurante, fondée sur la valeur de l'effort collectif.

Au cours des années 1900, Millet devint au Japon un point de repère essentiel dans la peinture du XIX^e siècle, au point qu'en 1911, par exemple, dans un article annonçant la disparition de l'artiste Jozef Israëls, ce dernier pouvait être qualifié de « Millet hollandais », sa vie étant mise en parallèle avec celle du peintre français⁴⁰. Dans un genre plus anecdotique, c'est en ces mêmes années que le nom de Millet commença à être associé à des marques de matériel pour artistes : en 1909 était mis en vente un « coffret Millet pour peindre sur le vif » (*Mirí suketchi-bako*), avant que ne soient produits au début des années 1930 des « tubes de cou-



MILLET レーミレイスト氏筆油画

Les Glaneuses
Jean-François Millet

Kubota Beisen,
xylogravure en couleurs d'après L'Été,
les glaneuses
1883
19,5 x 13 cm
Université Waseda

Pages suivantes :
page de gauche, de haut en bas :
Couverture de *Mire meiga zenshū* (Catalogue complet des chefs-d'œuvre de la peinture de Millet)
Tōkyō, Seika Shoin, 1903
Publicité pour un « coffret Millet pour peindre sur le vif » (*Mirí suketchi-bako*), 1909
Couvertures des trois premiers numéros de la revue *Tane maku bito*, 1921, Bibliothèque inter universitaire des langues orientales
Marque commerciale basée sur le motif du Semeur

Page de droite :
Couverture de la traduction de la biographie de Millet de Romain Rolland (*Mire hyūden*) par Moriguchi Tavi, 1914



ミレー スケッチ箱

(簡便なる油畫スケッチ箱)

定價 甲 金銀 五拾圓
乙 金 三拾圓
丙 金 拾圓

附屬スケッチ板入 (六枚入)

定價 金銀 拾七圓
小色料 金拾圓

長 五寸二分
横 三寸五分
厚 一寸

熊野屋繪具店

東京市神田區小川町一番地
振替貯金口座四一七三
電話本局二六六七



岩波書店

leurs Millet » (*Mirî abura-enogu*). Mais c'est sans doute la biographie de Romain Rolland qui fera le mieux connaître Millet au Japon⁴¹. L'ouvrage sera accessible partiellement au grand public dès 1906, grâce à l'article de Sakai Gisaburô, puis dans sa version intégrale à partir de 1914, grâce à la traduction du tout jeune historien d'art occidentaliste Moriguchi Tari⁴² (1892-1984). Pas moins de quatre autres traductions verront le jour par la suite⁴³. Ce livre, disponible en collection de poche dès les années 1930, deviendra un véritable classique qui sera lu par plusieurs générations de Japonais⁴⁴. Plusieurs autres grandes biographies de Millet seront traduites jusqu'aux années 1920, comme celles d'Alfred Trumble (*The Painter of « The Angelus », Jean-François Millet, New York, 1889*), de Julia M. Cartwright (*Jean-François Millet, his Life and Letters, London, 1896*) et de Moreau-Nélaton (*Millet raconté par lui-même, Paris, 1921*). L'une des plus importantes revues d'art de cette époque, *Mizue*, publiera pendant pas moins de huit ans, de 1914 à 1921, une série d'une quarantaine de textes consacrés à Millet, preuve s'il en fallait de l'attachement des Japonais à cet artiste. Même avec l'introduction du postimpressionnisme au cours des années 1910, notamment à travers la revue artistique *Shirakaba* (Le Bouleau blanc), Millet restera une figure de référence pour les jeunes artistes japonais. En mars 1917, l'écrivain Arishima Takeo (1878-1923), fondateur de ce groupe, rédigea ainsi à son tour une biographie de Millet qui prit la forme d'une véritable hagiographie⁴⁵. Il la dédia au musée d'art européen que le groupe Shirakaba était en train de constituer et qui aurait dû ouvrir à Tôkyô en 1920, avec des œuvres de Cézanne, de Rodin, de Van Gogh ou encore de Puvion de Chavannes. Le titre même de son texte, *Mirê raisan* (« Éloge de Millet »), indique comment se développa à cette époque un véritable « culte » de Millet, qui devint une figure totalement idéalisée. Arishima accen-

tue chez Millet les caractères qui répondent à l'idéal de son mouvement : la haine de la vie citadine et de la civilisation moderne, le retour à la terre et les valeurs du labeur, de la paix et de la résignation. La période de Barbizon est par conséquent privilégiée dans ce texte. Là s'établit un équilibre entre travail et création auquel aspirent les jeunes membres de Shirakaba : « Le matin, écrit-il, il se rendait aux champs et travaillait la terre, plus habituellement qu'un vrai paysan. Puis il passait l'après-midi dans une drôle de cabane qu'il appelait son atelier. » Dans sa peinture, Millet parvint à réaliser, selon lui, « l'union organique entre l'homme et la nature », alors que Théodore Rousseau ou Corot ne s'étaient adonnés qu'au paysage. Millet devient ainsi en quelque sorte la caution du projet utopique d'Arishima et de ses compagnons, celui d'un Village Nouveau (*Atarashiki mura*), qui sera fondé pendant l'hiver 1918 dans l'île méridionale de Kyûshû et trouvera des soutiens dans tout le pays. Cette colonie artistique était fondée sur des valeurs comme l'harmonie entre les hommes – en Europe, la Grande Guerre venait à peine de s'achever – et le principe du travail en commun de la terre, afin de garantir à chacun une vie « digne de l'homme ». Les membres de cette communauté villageoise étaient, selon leurs termes, guidés par le désir d'« échapper au tourbillon de la vie moderne [...] pour vivre selon un nouvel ordre rationnel⁴⁶ », libéré d'un système capitaliste considéré comme « injuste » et « faux ». La plus importante biographie critique de Millet éditée au Japon est probablement celle qui fut écrite dix ans plus tard, en 1928, par le jeune historien d'art Sagara Tokuzô⁴⁷ (1895-1976). Ce livre, d'un ton peut-être moins passionné que celui du texte d'Arishima, s'ouvre par une réflexion très personnelle sur le sens moral de la peinture de Millet. Dès les premières lignes, Sagara pose la question de savoir s'il est juste de considérer Millet comme le « peintre des paysans », perception lar-

gement répandue alors au Japon. Sa réponse est, sans ambiguïté, affirmative. Millet fut le premier à renoncer à une image idéalisée du monde paysan, il fut pour ainsi dire le premier à choisir pour sujet de ses peintures le « paysan au travail ». L'auteur revient ensuite sur le « sens révolutionnaire » attribué à certaines toiles de Millet, comme *L'Homme à la houe* ou *Les Glaneuses*, en rappelant que le peintre lui-même ne s'intéressait pas au combat politique et qu'il ne conféra à ses œuvres aucune fonction de propagande. « Tous les paysans de Millet se soumettent sans rien dire à leur vie de labeur. Ils supportent leur destin et s'y conforment avec soumission », écrit-il. Pourquoi en est-il ainsi? Parce qu'ils possèdent la force physique qui leur permet de supporter la dureté des travaux des champs et qu'ils sont dénués de caractère critique ou de scepticisme. En conclusion – et bien qu'il ne méprise pas l'idée d'Anatole France d'un art engagé –, il déclare que la valeur de l'art ne dépend pas du message idéologique qu'il véhicule. Pour Sagara, Millet ne fut pas seulement le « peintre de la vie des paysans », des « vrais paysans », il représenta aussi la part d'humanité en chacun d'eux, la « valeur universelle et absolue de l'homme ». C'est la raison pour laquelle, à ses yeux, même si l'on met à part les questions strictement picturales, Millet reste un peintre « vénérable ». C'est peut-être là qu'il faut chercher l'explication de son succès sans égal au Japon, qui n'est probablement pas uniquement lié à des questions de style et de goût artistique. Sagara découvre au travers des paysans de Millet l'essence même de l'homme, il voit en eux la transposition de la Passion, il perçoit dans leurs souffrances un sentiment de bonheur. En conclusion de son livre, Sagara écrit : « Les raisons qui nous font aimer et admirer Millet aujourd'hui et qui continueront à le faire dans le futur vont nécessairement changer. Ainsi, alors que, jusqu'à présent, c'est la tristesse se dégageant de ses toiles qui

primait, nous admirons aujourd'hui dans son œuvre l'impression de masculinité, d'endurance vis-à-vis de la souffrance, l'absence d'expression veule du mécontentement et de l'admiration, et le sentiment de force qui s'en dégage. » Sagara se plaît pourtant à imaginer – en ce beau milieu des années 1920 – quelle œuvre aurait produit Millet s'il n'avait pas eu en horreur de passer pour un « socialiste ». Et de conclure que l'œuvre de Millet relève de l'« art du labeur pacifique ». Il faut rappeler en effet que, depuis les années 1920, Millet était devenu au Japon un symbole politique pour les partisans de la littérature prolétarienne. En témoigne la revue *Tane maku hito* (Le Semeur), fondée en février 1921 sous l'influence de l'antimilitarisme et de l'idéal révolutionnaire d'Henri Barbusse et de son groupe Clarté. Le premier numéro – qui fut aussitôt interdit à la vente – est orné d'une figure de semeur empruntée à Millet et de cette devise attribuée à l'artiste, traduite en japonais : *Jibun wa nûfu na naka no nûfu da. Jibun no kûryû wa rûdû de aru* (« Je suis un paysan parmi les paysans. Ma doctrine est le travail⁴⁸. »). À partir de 1933, les Éditions Iwanami, fondées en 1913 et connues pour leur engagement à gauche, utiliseront à leur tour comme marque commerciale le motif du semeur. Il s'agit sans doute d'une interprétation, par un artiste japonais (Takamura Kôtarô?), du pastel de Millet, *Le Semeur de la plaine de Chailly* (c. 1865-66), qui fut aussi l'une des premières œuvres de Millet reproduites au Japon⁴⁹. En définitive, on peut se demander si ce qui contribua à la popularité de Millet au Japon au début de ce siècle ne fut pas moins sa peinture dans sa dimension plastique – peinture d'ailleurs peu exposée au grand public avant les années 1960 et surtout connue par la reproduction⁵⁰ – que le modèle que représentait sa vie, dont se firent écho toutes les biographies. La vie d'un homme de basse naissance, même si l'on sait que son extraction ne

fut pas aussi modeste terre, bien qu'il ne fut ment paysan, proche « homme bon », acharé dont le courage et la t par payer, même si c reconnaissance tardive thume. À mesure que se table « mythe » autour péra comme une sorte entre les Japonais, qu transformation radicale avec la révolution indus figure rassurante du p D'aucuns expliquent Japonais découvrirent sensibilité proche de conception commune voire une même vision L'utilisation « iconique » les écoles prouve en ou peinture posséda, aux sieurs générations de J vant-guerre, des vertus catives⁵². En ce sens, s être comparé à celui Sontoku (1787-1856) d historique connu pour s politique rurale, qui fu les cours d'instruction la Seconde Guerre mo un exemple à suivre po morales et son acharner On trouve encore sa s cour de nombreuses é forme d'un enfant charri



gement répandue alors au Japon. Sa réponse est, sans ambiguïté, affirmative. Millet fut le premier à renoncer à une image idéalisée du monde paysan, il fut pour ainsi dire le premier à choisir pour sujet de ses peintures le « paysan au travail ». L'auteur revient ensuite sur le « sens révolutionnaire » attribué à certaines toiles de Millet, comme *L'Homme à la houe* ou *Les Glaneuses*, en rappelant que le peintre lui-même ne s'intéressait pas au combat politique et qu'il ne conféra à ses œuvres aucune fonction de propagande. « Tous les paysans de Millet se soumettent sans rien dire à leur vie de labeur. Ils supportent leur destin et s'y conforment avec soumission », écrit-il. Pourquoi en est-il ainsi? Parce qu'ils possèdent la force physique qui leur permet de supporter la dureté des travaux des champs et qu'ils sont dénués de caractère critique ou de scepticisme. En conclusion – et bien qu'il ne méprise pas l'idée d'Anatole France d'un art engagé –, il déclare que la valeur de l'art ne dépend pas du message idéologique qu'il véhicule.

Pour Sagara, Millet ne fut pas seulement le « peintre de la vie des paysans », des « vrais paysans », il représenta aussi la part d'humanité en chacun d'eux, la « valeur universelle et absolue de l'homme ». C'est la raison pour laquelle, à ses yeux, même si l'on met à part les questions strictement picturales, Millet reste un peintre « vénérable ». C'est peut-être là qu'il faut chercher l'explication de son succès sans égal au Japon, qui n'est probablement pas uniquement lié à des questions de style et de goût artistique. Sagara découvre au travers des paysans de Millet l'essence même de l'homme, il voit en eux la transposition de la Passion, il perçoit dans leurs souffrances un sentiment de bonheur.

En conclusion de son livre, Sagara écrit : « Les raisons qui nous font aimer et admirer Millet aujourd'hui et qui continueront à le faire dans le futur vont nécessairement changer. Ainsi, alors que, jusqu'à présent, c'est la tristesse se dégageant de ses toiles qui

primait, nous admirons aujourd'hui dans son œuvre l'impression de masculinité, d'endurance vis-à-vis de la souffrance, l'absence d'expression veule du mécontentement et de l'admiration, et le sentiment de force qui s'en dégage. » Sagara se plaît pourtant à imaginer – en ce beau milieu des années 1920 – quelle œuvre aurait produit Millet s'il n'avait pas eu en horreur de passer pour un « socialiste ». Et de conclure que l'œuvre de Millet relève de l'« art du labeur pacifique ».

Il faut rappeler en effet que, depuis les années 1920, Millet était devenu au Japon un symbole politique pour les partisans de la littérature prolétarienne. En témoigne la revue *Tane maku hito* (Le Semeur), fondée en février 1921 sous l'influence de l'antimilitarisme et de l'idéal révolutionnaire d'Henri Barbusse et de son groupe Clarté. Le premier numéro – qui fut aussitôt interdit à la vente – est orné d'une figure de semeur empruntée à Millet et de cette devise attribuée à l'artiste, traduite en japonais : *Jibun wa nufu na naka no nufu da. Jibun no kuryû wa rûdû de aru* (« Je suis un paysan parmi les paysans. Ma doctrine est le travail⁴⁸. »).

À partir de 1933, les Éditions Iwanami, fondées en 1913 et connues pour leur engagement à gauche, utiliseront à leur tour comme marque commerciale le motif du semeur. Il s'agit sans doute d'une interprétation, par un artiste japonais (Takamura Kôtarô?), du pastel de Millet, *Le Semeur de la plaine de Chailly* (c. 1865-66), qui fut aussi l'une des premières œuvres de Millet reproduites au Japon⁴⁹.

En définitive, on peut se demander si ce qui contribua à la popularité de Millet au Japon au début de ce siècle ne fut pas moins sa peinture dans sa dimension plastique — peinture d'ailleurs peu exposée au grand public avant les années 1960 et surtout connue par la reproduction⁵⁰ — que le modèle que représentait sa vie, dont se firent écho toutes les biographies. La vie d'un homme de basse naissance, même si l'on sait que son extraction ne

fut pas aussi modeste, travaillant la terre, bien qu'il ne fut pas véritablement paysan, proche du peuple, un « homme bon », acharné au travail et dont le courage et la ténacité finirent par payer, même si ce fut par une reconnaissance tardive et surtout posthume. À mesure que se forgea un véritable « mythe » autour de Millet, il s'opéra comme une sorte d'identification entre les Japonais, qui vivaient une transformation radicale de leur société avec la révolution industrielle, et cette figure rassurante du peintre français. D'aucuns expliquent ainsi que les Japonais découvrirent chez Millet une sensibilité proche de la leur, une conception commune de l'existence, voire une même vision du monde⁵¹.

L'utilisation « iconique » de Millet dans les écoles prouve en outre combien sa peinture posséda, aux yeux de plusieurs générations de Japonais de l'avant-guerre, des vertus morales et éducatives⁵². En ce sens, son destin a pu être comparé à celui de Ninomiya Sontoku (1787-1856), ce personnage historique connu pour sa réforme de la politique rurale, qui fut imposé dans les cours d'instruction civique jusqu'à la Seconde Guerre mondiale comme un exemple à suivre pour ses qualités morales et son acharnement au travail. On trouve encore sa statue dans la cour de nombreuses écoles, sous la forme d'un enfant charriant des fagots



de bois sur son dos tout en lisant un livre.

Il n'est pas exclu par ailleurs que Millet ait été utilisé au Japon à des fins de prosélytisme. Il fut en tout cas largement apprécié dans le milieu des artistes et des intellectuels d'obédience protestante⁵³. Cet attachement presque religieux à Millet a été exprimé de manière poignante dans ce poème de Senge Motomaro (1888-1948), paru en 1920 dans la revue *Shirakaba*. C'est probablement le plus bel éloge jamais écrit sur ce peintre au Japon et la preuve éclatante de son universalité :

Millet !
Combien est authentique
ta féerie.
Les mystères de la nature sous ton pin-
ceau se dévoilent au grand jour.
Combien est vaste
ton univers.
Contempler ta peinture est une vraie
source de bonheur.
Contempler ta grandiose poésie est
une immense consolation.
Millet !
Admirer ta peinture nourrit mes émo-
tions.
Lorsque je suis face à la nature, aussitôt
tu apparais à mes yeux.
Ton authenticité est d'une profonde et
infinie gravité.
Oh ! Millet !
Austère Millet !
Tu es un don du ciel.
Par les nuits de tempête, les soirs de
pleine lune,
sur le chemin du retour à la tombée du
jour, par les nuits étoilées,
j'appelle ton souvenir,
je m'enivre de ta force.
Les hommes ne peuvent concevoir un
monde sans ta présence.
Oh ! Millet !
Millet bon et profond.
Mes amis,
louons Millet, enivrons nous de sa
force.
C'est là notre joie la plus immense.
Il n'y a pas de bonheur plus grand,
pas de meilleure bénédiction.

1. Parmi ces artistes, citons Kawamura Kiyoo (séjour à Paris de 1873 à 1874), qui rendit visite à Corot à Ville-d'Avray, Yamamoto Hôsui (séjour à Paris de 1878 à 1888), Hyakutake Kaneyuki (séjour à Paris de 1878 à 1879) et Goseda Yoshimatsu (séjour à Paris de 1880 à 1890).
2. Ishii Hakutei, 1929, p. 15
3. Fukumoto Nichinan, *Nichinan-shû* (œuvres de Nichinan), Tôkyô, Tôadô shobô, 1910.
4. Catalogue de l'exposition *Jean-François Millet*, Paris, 1975, p. 101-103.
5. Ce titre est celui qui fut donné lors de la vente de 1991 par la galerie Hopkins-Thomas. Ce dessin a été reproduit anciennement sous plusieurs autres titres : *Ramasseuse de bois* (photographie Braun, catalogue de 1887), *Les Bûcherons* (héliogravure de Jules-Adophe Chauvet [1828-?]), série « Les maîtres du dessin », *Bûcherons liant des fagots dans la forêt* (vente H. Rouart, 1912), reproduction sans titre par Eugène Druet (1868-1917), photographe actif dans les années 1896-1917, coll. Bibliothèque nationale de France.
6. Aoki Shigeru, qui fut le premier à faire le rapprochement entre les deux dessins, avait émis cette hypothèse, qui fut écartée par la suite. Voir Aoki Shigeru, 1977.
7. Marie-Pierre Salé, « L'image de Millet en France dans les années 1880 », catalogue de l'exposition *Millet/Van Gogh*, Paris, 1998, p.19.
8. La photographie de ce dessin figure en effet au *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux. Peintures, fresques, dessins et sculptures des principaux musées d'Europe, des galeries et collections particulières les plus remarquables*, Paris, A.D. Braun & C^o, 1887 (préface de 1884). On ne connaît pas la date exacte d'exécution de la photographie, mais on sait que Braun, qui commença ses reproductions d'œuvres d'art vers 1862, « avait le projet de réaliser une grande suite de reproductions d'œuvres modernes [...] et [que] des contacts furent pris grâce à Sensier avec le peintre Millet, mais [qu']ils n'aboutirent pas du vivant de ce dernier ». D'après Christian Kempf, *Adolphe Braun et la photographie* (1812-1877), éd. Lucigraphie-Valblor, 1994, p. 71. En annexe de sa biographie de Millet (1881), Sensier a joint la liste des 47 photographies selon le procédé de tirage au charbon reproduisant l'œuvre de Millet, disponible chez Braun. Le n° 39 est une reproduction intitulée *Bûcheronne*, dans la collection

Rouart, qui correspond peut-être à ce dessin.

9. Voir Louis van Tilborgh, « Van Gogh, disciple de Millet », *Millet/Van Gogh, op. cit.*, p. 30.
10. Carnet de cent feuillets, réalisé à partir de journaux des années 1884-1885 sur lesquels sont collés des dessins, conservé à l'Université des beaux-arts de Tôkyô.
11. D'après Ide Yôichirô (1987), il existerait une reproduction à la pointe sèche de cette peinture, exécutée par le graveur Henri-Émile Lessore (1830-1895) en 1879, mais nous n'avons pu l'identifier. Le catalogue du Salon de 1879 mentionne au n° 5722 « Dix gravures : *Les Travaux champêtres*, d'après F. Millet, série dont faisait probablement partie cette estampe. »
12. D'après les renseignements fournis par Mme Geneviève Lacambre, *La Brûleuse d'herbes* fut reproduite en photographie aquatinte par Bousod et Valadon, successeurs de Goupil (c'est-à-dire après 1886), ainsi qu'en photographie Braun (mais elle ne figure pas dans le catalogue de 1887). Une reproduction photographique (après 1896) se trouve aussi dans le fonds Druet à la Bibliothèque nationale de France. Contrairement à ce qu'indiquent Ide Yôichirô (1987) et la notice du catalogue de l'exposition *Barubizon-ha to Nihon* (1993, p. 128), cette toile n'apparaît pas dans *Les Travaux des champs*, la série de dix planches gravées sur bois par Jacques Adrien Lavieille en 1855. Le dessin qui lui ressemble est la reproduction de la toile *Une faneuse*.
13. Pour plus de détails sur la question des copies des œuvres de Millet par les artistes japonais de l'école occidentale, voir le catalogue de l'exposition *Barubizon-ha to Nihon/The painters of Barbizon and Japan*, 1993.
14. Hayashi Tadamasu (1853-1906) vint à Paris lors de l'Exposition universelle de 1878, en qualité d'interprète pour la société d'importation d'objets d'art décoratif Kiryû kôshô-gaisha. Il s'y installa ensuite comme marchand d'art japonais, collectionnant parallèlement de la peinture française. Il conçut finalement le projet d'un musée national d'art occidental à Tôkyô et réunit, entre 1891 et 1905, une importante collection qui fut dispersée après sa mort et parti notamment aux États-Unis. Voir Nagasaki Shûzô, *Hayashi Tadamasu shûshû seiyô kaiga zurôku* (Catalogue illustré de la collection de peintures occidentales de Hayashi Tadamasu), Tôkyô, 1908, rééd. Yumani shobô, 2000.
15. Il existe plusieurs œuvres de Millet dont les titres sont proches,

comme *Le Retour du troupeau* (c. 1846, musée d'Orsay) ou *Berger ramenant son troupeau, le soir* (1857-1860, Yamanashi kenritsu bijutsukan),

16. Voir Takano Yoshiaki (1991) et « *Barubizon-ha no shôrai sakuhin/Barbizon paintings from Japanese Collections* », catalogue de l'exposition *Barubizon-ha to Nihon/The painters of Barbizon and Japan*, 1993.
17. Cité par Ono Michitaka, 1979, p. 172.
18. Alfred Sensier. *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*. Paris, 1881.
19. Ce texte, intitulé « Barubizon » (Barbizon), fut publié dans le journal artistique *Bijutsu shinpô* (vol. 2, n° 8 à n° 13, 1903), avant d'être repris en volume dans *Geien zakkô* (Textes divers sur le monde des arts), Tôkyô, Gahô-sha, 1906.
20. Ces textes, présentés comme une suite d'aphorismes, sont essentiellement la compilation de propos et de lettres de Millet cités dans la biographie de Sensier, comme la lettre à Théodore Pelloquet. « Mire no garon » (Propos de Millet sur la peinture), *Bijutsu shinpô*, vol. 2, n° 17, 1903.
21. Sur les 95 numéros présentés dans l'exposition *Miri-ten*. « *Shiki* », *su iro no yasashisa* (Yamanashi kenritsu bijutsukan, 1991), 31 huiles, 16 pastels et aquarelles et 20 dessins provenaient de collections privées et publiques japonaises. 40 autres œuvres majeures de Millet conservées au Japon étaient également recensées (28 huiles, 12 pastels et aquarelles), ce qui fait un total de 107 pièces. Mais d'après Takano Yoshiaki (1991), qui inclut certainement les gravures de l'artiste, ce sont en fait plus de 200 œuvres de Millet au total qui seraient actuellement au Japon.
22. Six œuvres de Decamps figurent au catalogue, dont deux furent vendues à ce prix : *Les Singes experts* et *Le Frondeur*.
23. Notons que l'information sur la vente de *L'Angélu* était partielle, car l'œuvre fut finalement acquise par l'American Art Association et partit aux États-Unis, la Chambre ayant refusé de débloquer les crédits nécessaires à l'achat de l'œuvre. Elle ne reviendra en France que l'année suivante, après son rachat par Alfred Chauchard.
24. *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, op. cit., p. 258. Sensier cite à l'appui une lettre de Millet du 16 mars 1864, dans laquelle ce dernier écrit : « [...] quel fichu vent souffle donc sur nous du Japon ? Et moi aussi j'ai manqué d'avoir avec Rousseau quelque chose de très désagréable à propos des images

que j'ai rapportées de Paris.
25. Henri Soldani, (Lacambre, *L'ABCdaire de Millet*, Paris, 1998, p. 57. Pour ces voir le catalogue de l'exposition *Jean-François Millet*, Paris, n° 202 à 211.
26. Voir le *Catalogue de ta, anciens et modernes, aquarel, dessins, et objets d'art, forma célèbre collection de M.E. Secr dont la vente aura lieu à Paris, ga Charles Sedelmeyer, 4 bis, rue de Rochefoucauld, le 1^{er} juillet 1889 jours suivants*, 2 vols., Paris, impr. merie A. Lahure, 1889, l'exemplair du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, porte, pour chaque œuvre, la mention manuscrite du montant de la mise à prix, du prix d'acquisition et du nom de l'acquéreur.
27. Voir le catalogue de l'exposition *Matsukata korekushon*, Kôbe, 1989, p. 133.
28. La biographie de Paul Mantz, en tête du catalogue, s'ouvre ainsi par cette phrase : « Au moment où la bataille est définitivement gagnée et alors que Millet reçoit à l'École des beaux-arts un hommage longtemps attendu, il y aurait peut-être quelque mauvaise grâce à insister sur les longues injustices qui ont été le cor-tège de sa vie. », *Catalogue descriptif des peintures, aquarelles, pastels, dessins rehaussés, croquis et eaux-fortes de J.-F. Millet, réunis à l'École des beaux-arts, quai Malaquais, par les soins d'un comité au profit de la souscription pour élever un monument à la mémoire du maître*, Paris, Quantin, 1887.
29. Conférence prononcée le 6 novembre 1887 devant les membres de la société Kanga-kai. Voir Christophe Marquet, 1995, p. 275.
30. Il s'agit sans doute de son premier fils, François, né en 1849 et devenu lui-même peintre.
31. Voir Harada Heisaku, 1984, p. 28.
32. Okakura Kakuzô. *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, Paris, Librairie Payot, 1917, p. 199. L'édition originale en anglais est de 1903.
33. *Kakuryû Sekai hakurankai bijutsu-hin gafu* (Album des œuvres d'art de l'Exposition universelle de Chicago), vol. 1, Tôkyô, Ôkura Yasugorô, 1893.
34. Cette toile, qui était entrée en possession de M. et Mme William Crocker de San Francisco en 1893, resta par la suite aux États-Unis.
35. *Bungei-kai*, n° 3, mai 1902 et n° 11, septembre 1902.
36. *Mire meiga zenshû* (Catalogue complet des chefs-d'œuvre de la peinture de Millet), Tôkyô Seika shoin, 1903.
37. *The Studio*, « Corot and Millet », Special Winter 1902-1903. Ce numéro comportait un essai (en

comme *Le Retour du troupeau* (c. 1846, musée d'Orsay) ou *Berger ramenant son troupeau, le soir* (1857-1860, Yamanashi kenritsu bijutsukan).

16. Voir Takano Yoshiaki (1991) et « Barubizon-ha no shôrai sakuhin/Barbizon paintings from Japanese Collections », catalogue de l'exposition *Barubizon-ha to Nihon/The painters of Barbizon and Japan*, 1993.

17. Cité par Ono Michitaka, 1979, p. 172.

18. Alfred Sensier. *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*. Paris, 1881.

19. Ce texte, intitulé « Barubizon » (Barbizon), fut publié dans le journal artistique *Bijutsu shinpô* (vol. 2, n° 8 à n° 13, 1903), avant d'être repris en volume dans *Geien zakkô* (Textes divers sur le monde des arts), Tôkyô, Gahô-sha, 1906.

20. Ces textes, présentés comme une suite d'aphorismes, sont essentiellement la compilation de propos et de lettres de Millet cités dans la biographie de Sensier, comme la lettre à Théodore Pelloquet. « Mire no garon » (Propos de Millet sur la peinture), *Bijutsu shinpô*, vol. 2, n° 17, 1903.

21. Sur les 95 numéros présentés dans l'exposition *Miri-ten*. « *Shiki* », *su iro no yasashisa* (Yamanashi kenritsu bijutsukan, 1991), 31 huiles, 16 pastels et aquarelles et 20 dessins provenaient de collections privées et publiques japonaises. 40 autres œuvres majeures de Millet conservées au Japon étaient également recensées (28 huiles, 12 pastels et aquarelles), ce qui fait un total de 107 pièces. Mais d'après Takano Yoshiaki (1991), qui inclut certainement les gravures de l'artiste, ce sont en fait plus de 200 œuvres de Millet au total qui seraient actuellement au Japon.

22. Six œuvres de Decamps figurent au catalogue, dont deux furent vendues à ce prix : *Les Singes experts* et *Le Frondeur*.

23. Notons que l'information sur la vente de *L'Angélus* était partielle, car l'œuvre fut finalement acquise par l'American Art Association et partit aux États-Unis, la Chambre ayant refusé de débloquer les crédits nécessaires à l'achat de l'œuvre. Elle ne reviendra en France que l'année suivante, après son rachat par Alfred Chauchard.

24. *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, op. cit., p. 258. Sensier cite à l'appui une lettre de Millet du 16 mars 1864, dans laquelle ce dernier écrit : « [...] quel fichu vent souffle donc sur nous du Japon? Et moi aussi j'ai manqué d'avoir avec Rousseau quelque chose de très désagréable à propos des images

que j'ai rapportées de Paris ».

25. Henri Soldani, Geneviève Lacambre, *L'ABCdaire de Millet*, Paris, 1998, p. 57. Pour ces dessins, voir le catalogue de l'exposition *Jean-François Millet*, Paris, 1975, n° 202 à 211.

26. Voir le *Catalogue de tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins, et objets d'art, formant la célèbre collection de M.E. Secrétan, dont la vente aura lieu à Paris, galerie Charles Sedelmeyer, 4 bis, rue de La Rochefoucauld, le 1^{er} juillet 1889 et jours suivants*, 2 vols., Paris, imprimerie A. Lahure, 1889. L'exemplaire du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France porte, pour chaque œuvre, la mention manuscrite du montant de la mise à prix, du prix d'acquisition et du nom de l'acquéreur.

27. Voir le catalogue de l'exposition *Matsukata korekushon, Kôbe*, 1989, p. 133.

28. La biographie de Paul Mantz, en tête du catalogue, s'ouvre ainsi par cette phrase : « Au moment où la bataille est définitivement gagnée et alors que Millet reçoit à l'École des beaux-arts un hommage longtemps attendu, il y aurait peut-être quelque mauvaise grâce à insister sur les longues injustices qui ont été le cortège de sa vie. ». *Catalogue descriptif des peintures, aquarelles, pastels, dessins rehaussés, croquis et eaux-fortes de J.-F. Millet, réunis à l'École des beaux-arts, quai Malaquais, par les soins d'un comité au profit de la souscription pour élever un monument à la mémoire du maître*, Paris, Quantin, 1887.

29. Conférence prononcée le 6 novembre 1887 devant les membres de la société Kanga-kai. Voir Christophe Marquet, 1995, p. 275.

30. Il s'agit sans doute de son premier fils, François, né en 1849 et devenu lui-même peintre.

31. Voir Harada Heisaku, 1984, p. 28.

32. Okakura Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, Paris, Librairie Payot, 1917, p. 199. L'édition originale en anglais est de 1903.

33. *Kakuryû Sekai hakurankai bijutsuhin gafu* (Album des œuvres d'art de l'Exposition universelle de Chicago), vol. 1, Tôkyô, Ôkura Yasugorô, 1893.

34. Cette toile, qui était entrée en possession de M. et Mme William Crocker de San Francisco en 1893, resta par la suite aux États-Unis.

35. *Bungei-kai*, n° 3, mai 1902 et n° 11, septembre 1902.

36. *Mire meiga zenshû* (Catalogue complet des chefs-d'œuvre de la peinture de Millet), Tôkyô Seika shoin, 1903.

37. *The Studio*, « Corot and Millet », Special Winter 1902-1903. Ce numéro comportait un essai (en

français et en anglais) d'Arsène Alexandre sur Millet, qui fut probablement largement utilisé par les biographes japonais du peintre. La plupart des reproductions de *Mire meiga zenshû* et de *Mirê gafu* figurent dans cette publication.

38. *Mirê gafu* (Album de peintures de Millet), Tôkyô, Gahô-sha, 1903

39. « Jan Furansoa Mire » (Jean-François Millet), *Kôfû*, vol. 2, n° 1, janvier 1906; vol. 2, n° 2, mars 1906; vol. 2, n° 3, juin 1906.

40. À propos des relations entre ces deux artistes, voir Dieuwertje Dekkers. « Jozef Israëls and Millet », catalogue de l'exposition *The Barbizon school*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1985.

41. Cette biographie, rédigée en 1902, fut uniquement publiée dans une traduction anglaise à Londres, la même année : *Millet*, translated from the French text of M. Romain Rolland by Clementina Black, London, Duckworth, « The Popular library of art », 1902, 199 p.

42. Cette traduction parue sous la forme d'un numéro spécial de la revue *Gendai no bijutsu*, avec trente reproductions d'œuvres, dont deux en couleurs : *Moriguchi Tari, Mire hyôden* (Biographie critique de Millet), Tôkyô (Komazawa-mura), 1914.

43. Le texte de R. Rolland sera en effet retraduit dès l'année suivante (1915, par Katô Kazuo), puis en 1920 (par Kimura Sôta, nouvelles éditions en 1923 et en 1925) et en 1921 (nouvelle traduction proposée par le même Moriguchi Tari). La traduction « définitive » de cette biographie sera donnée en 1939 par Ebihara Tôkuo, pour la célèbre collection de poche « Iwanami bunko » (nouvelle version en 1959).

44. Dans l'ouvrage de 1925 qui comporte les traductions de la *Vie de Michel-Ange* par R. Rolland et de la biographie de Millet, le traducteur justifie ce choix d'éditer ces textes ensemble par les points communs qui unissent les deux artistes, c'est-à-dire principalement leur dévotion et leur sacrifice (allant jusqu'au martyre) pour la foi chrétienne. Les deux livres, ajoute le traducteur, peuvent être lus avec le même regard esthétique.

45. Arishima Takeo, « Miri raisa » (Éloge de Millet), *Shin-shôsetsu*, vol. 22, n° 4, mars 1917.

46. Mushanokôji Saneatsu, « Tochi » (La Terre), *Kaihô*, avril 1921.

47. Sagara Tokuz. *Mire* (Millet), Tôkyô, *Arusu*, coll. « Arusu bijutsu sôsho », 1928, 89 p., 66 planches.

48. Nous remercions Lucien Lepoittevin pour les recherches qu'il a bien voulu faire dans la correspon-

dance de Millet. Elles n'ont malheureusement pas permis d'identifier avec exactitude cette formule, mais deux passages peuvent cependant en être rapprochés : « [Millet] est plus particulièrement rustique, dans le sens profond de *Rus*, et il est, comme vous l'avez bien remarqué, surtout touché de l'homme nativement voué au grand travail de la terre [...] » (lettre à Sensier, août 1863) et : « Je suis paysan paysan » (lettre à Sensier, 23 avril 1867).

49. *Bijutsu shinpô*, 5 septembre 1902. Cette œuvre est conservée depuis 1986 dans une collection particulière japonaise (Diamond Resort, Ôsaka).

50. Des albums importants de Millet pour la période de l'avant-guerre furent édités en 1903, 1923, 1925, 1933 et 1939.

51. Harada Heisaku, 1986.

52. À propos de l'utilisation de Millet dans les écoles au Japon, voir Ide Yôichirô, 1987.

53. Voir Tan. o Yasunori, 1980.