
*La peinture académique en France au XIX^{ème} siècle
et les peintres occidentalisans modernes japonais*

Le Japon s'ouvre à l'étranger à la suite de la venue des « vaisseaux noirs » du commodore Perry à la fin du Bakufu et après la signature d'un traité de paix, d'amitié, de commerce et de navigation entre la France et le Japon en 1858, les échanges culturels avec la France s'intensifient. À l'époque affluent en France des estampes (*Ukiyo-e*), mais aussi des objets d'art et d'artisanat japonais et si le phénomène dit japonisme qui en résulta est bien connu, en revanche on ignore bien souvent que parallèlement à cela la peinture occidentale prenait racine dans le Japon moderne. Bien sûr, au Japon à la fin de l'époque d'Edo, Hiraga Gennai, Shiba Kôkan, des peintres de l'école « Akita Ranga » ainsi que dans les dernières années du Bakufu Takahashi Yuichi s'essayaient déjà à la gravure et à la peinture à l'huile à la manière occidentale en s'appuyant sur des informations très sommaires. Ce phénomène prendra son véritable essor lorsque de jeunes artistes partiront étudier la peinture en Europe et aux Etats-Unis pendant l'ère Meiji. Ensuite, il faut souligner que parmi ces premiers artistes, les peintres qui partirent étudier en France constituent le groupe le plus important.

1878, l'année de l'Exposition universelle de Paris va être l'année d'un grand clivage. Avec le départ pour la France de Yamamoto Hôsui se crée une lignée de peintres motivés qui reviennent au Japon après avoir étudié en France les techniques de la peinture à l'huile. A partir de 1878, les peintres japonais qui viennent étudier dans le Paris fin de siècle choisissent pour maîtres les peintres académiques qui, à l'époque, sont précisément reconnus socialement. Ainsi Yamamoto Hôsui

entre dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme, Goseda Yoshimatsu chez Léon Bonnat, Kuroda Seiki et Kume Keiichirô chez Raphaël Collin, Kanogoki Takeshirô et Nakamura Fusetsu chez Jean-Paul Laurens, enfin Fujishima Takeji entre d'abord dans l'atelier de Fernand Cormon avant de passer chez Carolus-Duran à Rome. Tous ces peintres français sont membres de l'illustre Académie des Beaux-Arts, certains sont professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts, d'autres directeurs de l'Académie de France à Rome, tous sont des artistes représentatifs du monde de la peinture française de la fin du XIX^{ème} siècle. Par ailleurs, la plupart des peintres japonais éprouvent une profonde admiration pour l'art de Puvis de Chavannes qui jouissait d'un grand prestige et certains vont être influencés par Jules Bastien-Lepage. Ainsi, la peinture moderne japonaise va-t-elle faire ses premiers pas en prenant pour modèle la peinture académique française du XIX^{ème} siècle ¹.

Examinons maintenant brièvement quel était le système des beaux-arts à l'époque. La voie normale consistait pour les meilleurs élèves français en peinture à étudier sous la direction de peintres réputés et à entrer à l'Ecole nationale des Beaux-Arts (ci-dessous Ecole des Beaux-Arts) à Paris. Cependant, dans le cas des étrangers y compris des Japonais bien sûr, il ne suffisait pas de témoigner de prédispositions pour devenir officiellement élève de l'Ecole des Beaux-Arts : nombreux étaient les jeunes peintres qui recevaient une éducation artistique dans des écoles d'art privées en s'inscrivant comme auditeur libre ou entraient dans un atelier de l'Ecole des Beaux-Arts ². Or

1. Sur ce thème voir les expositions suivantes : *Meiji 15 nen. Paris – Kindaifuransukaiga no tenkai to Yamamoto Hôsui*, cat. exp., Musée préfectoral de Gifu, 1982. *Nihonkindaiyôga no kyoshô to France—Raphaël Collin, Jean-Paul Laurens to nihon no deshitachi*, cat. exp., Musée Bridgestone, musée préfectoral de Mie, Musée préfectoral de Aichi, Musée préfectoral de Nagasaki, 1983–84. *Paris in Japan, The Japanese Encounter with European Painting*, cat. exp., Washington University Gallery of Art, St. Louis, Missouri, 1987–1988.

2. A ce sujet, voir Kojima Kaoru, « Furansu Kokuritsubijutsugakkô ni mananda nihonjin ryûgakusei », *Jissenjôshidai bigakubijutsushigaku*, No.13, 1998, pp. 99–112. Sur le système académique en France au XIX^{ème} siècle (en particulier sous la Troisième République), voir *Correspondances des directeurs de l'Académie de France à Rome, nouvelle série, vol. 1—Répertoires*, publié par les soins des Georges Brunel, Rome, Editioni dell'elefante, 1979; Philippe Grunchev, *Le Grand Prix de peinture, les concours de Prix de Rome de 1797 à 1863*, Préface de Jacques Thuillier, Paris, Ecole nationale supérieure des

même dans le cas d'écoles privées comme l'Académie Colarossi ou l'Académie Julian, les professeurs étaient des peintres de renom qui y enseignaient la peinture académique. Le premier objectif des élèves peintres de l'Ecole des Beaux-Arts était le concours du Prix de Rome. Il s'agissait d'un examen d'une extrême difficulté, mais si on le réussissait, il s'accompagnait du privilège d'un séjour de plusieurs années à Rome au frais de l'Etat et ouvrait la porte du succès pour les peintres prometteurs. Cependant, qu'ils réussissent ou non le concours du Prix de Rome, les jeunes peintres n'étaient définitivement reconnus comme peintres accomplis qu'après avoir été acceptés au Salon, une exposition qui se tenait annuellement à Paris. Cette manifestation créée en 1667 est jusqu'en 1880 organisée par l'Etat, puis à partir de 1881, l'organisation en est confiée à la Société des Artistes Français et prend le nom de Salon de la Société des Artistes Français avant de se scinder en deux en 1890 et de donner naissance au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. L'arrivée des peintres japonais qui viennent étudier à Paris coïncide donc avec une période de réformes du système du Salon. De plus, à la même époque, les expositions impressionnistes qui vont se succéder jusqu'en 1886 entrent dans leur seconde phase et, en 1884, l'existence du Salon des Indépendants réunissant des artistes sans qu'il y ait passage devant un jury ni remise de prix montre bien que les courants académique et d'avant-garde se côtoyaient dans le système des expositions. Bien évidemment, étudier auprès des peintres impressionnistes qui s'écartaient du système de l'art officiel et qui étaient soit décriés soit adulés, ne vint jamais à l'idée des peintres japonais. Ces derniers ambitionnaient d'être exposés au Salon officiel et comme je vais le montrer plus loin, Goseda et

Beaux-Arts, 1983; Jeanne Laurent, *Art et Pouvoirs en France de 1793 à 1981: Histoire d'une démission artistique*, Université de Saint-Etienne, Travaux XXXIV, Saint-Etienne, CIEREC, 1983; Monique Segré, *L'art comme institution: l'Ecole des Beaux-Arts 19^{ème}–20^{ème} siècle*, Paris, L'ENS-Cachan, 1993; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995; Gérard Monnier *L'art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995; *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, anthologie historique et littéraire établie par Annie Jacques, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001; *L'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles, Entre tradition, modernité et création*, Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Paris-Rome, 2002.

Fuji, Kuroda et Kanokogi ont réussi à être sélectionnés.

En France, si un artiste réussissait à multiplier les sélections au Salon, à obtenir des prix, à vendre des œuvres, à avoir des commandes privées et officielles (des portraits, des peintures murales décoratives pour des bâtiments publics ou des résidences privées), la société le considérait comme un peintre remarquable. Particulièrement si cette œuvre faisait l'objet d'une acquisition de l'État, si elle était accrochée au musée du Luxembourg, le musée d'art moderne de l'époque, cela correspondait à recevoir une reconnaissance officielle et à être considéré comme l'un des peintres représentatifs de l'art contemporain. A la mort du peintre, cette œuvre entrait soit dans les collections du musée du Louvre soit dans celles d'un musée de province, et la renommée de l'artiste se transmettait aux nouvelles générations. De plus, les peintres recherchaient de leur vivant ce qui était considéré comme le plus grand honneur institutionnel, une élection à l'Académie des Beaux-Arts. Les membres de l'Académie des Beaux-Arts, l'une des académies de l'Institut de France fondée par Napoléon étaient élus à vie ; il n'y avait que 14 fauteuils pour les peintres et seuls les plus illustres y siégeaient. C'étaient précisément les peintres membres de l'Académie qui régnaient à l'apogée du monde de l'art académique, et qui, professeurs à leurs débuts à l'École des Beaux-Arts, étaient responsables à la fois du sujet et de l'examen pour le concours du prix de Rome et étaient membres du jury du Salon. Ainsi, la peinture française du XIX^{ème} siècle était-elle devenue une structure dominée par l'élite des peintres qui ne reconnaissait aucune autre autorité que la peinture d'histoire traditionnelle et ce que ces peintres n'ont cessé de reproduire n'est pas autre chose que le système académique dont j'ai parlé plus haut. Ceci est complètement à l'opposé de l'esthétisme et du système de la peinture moderne qui, à partir de l'impressionnisme, repose sur le système marchand-critique qui va progressivement être mis en place à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle ³.

3. Cf. Harrison C. & Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, Jony Wiley & Sons, 1965; trad. fran., *La carrière des peintres au XIX^e siècle: Du système académique au marché des impressionnistes*, Préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

[image non reproduite]

fig.1: Yamamoto Hôsui, *Nu*, v. 1880, Musée préfectoral de Gifu.

Le précurseur de l'école française dans la peinture japonaise moderne à la manière occidentale (*yôga*) est Yamamoto Hôsui (1850–1906, dates du séjour en France : 1878–1887). Lorsque Hôsui qui avait intégré les rudiments de la peinture occidentale avant de partir pour la France arrive à Paris comme fonctionnaire de la mission japonaise pour l'Exposition universelle de 1878, il entre dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme (1824–1904), professeur à l'École des Beaux-Arts, spécialisé dans la peinture d'histoire et la peinture orientaliste ⁴. Nombre d'œuvres de Hôsui réalisées pendant son séjour parisien sont perdues, néanmoins si l'on considère *Nu* (fig. 1) réalisé vers 1880, il est clair que ce jeune artiste originaire d'un pays insulaire d'Extrême-Orient avait réappris l'ensemble des diverses techniques picturales allant du dessin à la pose des couleurs à l'huile et maîtrisait les méthodes pour réaliser un nu académique ⁵. Dans ce tableau, la technique

4. Sur Gérôme, voir Gerald M. Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACR, 1986.

5. Sur Yamamoto Hôsui, voir *Gashû. Yamamoto Hôsui no sekai*, Kyôdo shuppansha, 1991 ; *Yamamoto Hôsui no sekai*, cat. exp., Musée préfectoral de Gifu et al., etc., 1993. Sur les nus de Hôsui, voir Miura Atsushi, « Yamamoto Hôsui no rafuzô nitsuite », *Kokka*, No. 1187, 1994, pp.17–29.

qui consiste à combiner un nu dessiné à l'atelier avec un paysage, à idéaliser le personnage, et la manière de traiter les ombres du nu et les volumes entre autres offraient un résultat qui n'avait rien de curieux pour une œuvre qui somme toute aurait pu figurer au Salon dans le Paris des années 1880. Bien que Hôsui eût privilégié un style pictural minutieux et raffiné, il en vient à exécuter une œuvre comme *Femme occidentale* (1882, Musée de l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo), adaptation du style rococo cher à Charles Chaplin. Hôsui était reçu dans les milieux littéraires et artistiques parisiens et a connu des écrivains français. Ainsi, a-t-il illustré les *Poèmes de la libellule* (*Seirei-shû*) publiés par Judith Gautier et Saionji Kinmochi (1884), un recueil de poèmes dans le genre waka traduits en français et *Les Chauves-souris* (1893) de Robert de Montesquiou. On a aussi découvert qu'Hôsui avait fait des illustrations pour des revues⁶. De retour au Japon, Hôsui va fonder l'école d'art Seikô-kan et s'investir totalement pour que la peinture occidentale prenne racine au Japon. Mais il traite aussi des sujets japonais et dans *Urashima* (fig.2), un grand tableau inspiré par la légende d'Urashima Tarô quand celui-ci est raccompagné du palais du roi-dragon par la princesse du pays, Hôsui témoigne de son habileté à peindre dans le style de la peinture d'histoire académique et il ne fait aucun doute qu'il avait à l'esprit la peinture mythologique occidentale. Par ailleurs, Yamamoto Hôsui sera chargé des décors de scène du premier opéra joué au Japon. C'est un peintre qui fait figure de précurseur et nous a laissé une œuvre qui couvre de nombreux domaines.

Yamamoto Hôsui joua un peu le rôle d'un grand frère pour Goseda Yoshimatsu (1855–1915/ 1880–1887) à son arrivée à Paris en 1880⁷. Goseda, formé dès son plus jeune âge aux techniques du dessin et de la peinture à l'huile par son père Goseda Hôryû, arriva donc en France avec une bonne maîtrise de la peinture occidentale et d'excellentes prédispositions. Il étudia à Paris chez Léon Bonnat (1833–1922), per-

6. Sur les activités de Yamamoto Hôsui pendant son séjour à Paris, voir Takashina Erika, *Ikai no umi. Hôsui, Seiki, Tenshin ni okeru seiyô*, Tokyo, Miyoshikikaku, 2000.

7. Sur Goseda Yoshimatsu, voir *Meiji no kyûteigaka—Goseda Yoshimatsu*, cat. exp., Musée préfectoral de Kanagawa, 1986. *Goseda no subete—kindaikaiga he no kakehashi*, Musée historique préfectoral de Kanagawa, Musée préfectoral de Okayama, 2008.

[image non reproduite]

fig.2: Yamamoto Hôsui, *Urashima*, v. 1893–1895, Musée préfectoral de Gifu.

sonnalité importante et vice-président de la Société des Artistes Français (Cabanel en était le président et Bouguereau le second vice-président) et allait être nommé professeur à l'École des Beaux-Arts en 1888. Excellant à la fois dans la peinture d'histoire et le portrait, Bonnat est connu pour son style pictural particulier marqué par un réalisme sévère, mais ce qui est fort intéressant est que Goseda ait choisi pour maître un professeur autre que celui de son aîné Yamamoto Hôsui, qui l'avait précédé à Paris. On peut supposer que Bonnat apprécia les qualités de son élève et ce n'est pas un hasard si le premier peintre japonais à avoir été sélectionné pour le Salon fut Goseda Yoshimatsu. Ce furent tout d'abord 5 aquarelles représentant entre autres des paysages du Japon qui furent acceptées au Salon de 1881, puis *Portrait de M. Albert Duvivier* en 1882, *La Robe de poupée* (fig.3) et *Portrait de Louis de Courmon* en 1883. Goseda réussit l'exploit d'avoir été accepté au Salon trois ans de suite. *La Robe de poupée* illustre dans le Salon de l'époque un des styles de la peinture de genre, mais la force du rendu minutieux témoigne bien du degré d'habileté

[image non reproduite]

fig.3:

Goseda Yoshimatsu, *La Robe de poupée*,
1883, Musée Kasama Nichidô (coll.
Yamaoka).

de Goseda. Toutefois, artiste qui court lui-même à sa ruine, il ne sut continuer sur cette lancée et revint au Japon après être passé par l'Angleterre et l'Amérique. Il mourut accablé d'avoir été incapable de répondre aux attentes de son entourage.

Il ne fait aucun doute que Raphaël Collin (1850–1916) fut de tous les peintres académiques celui qui eut le plus grand nombre d'élèves japonais. Dans le milieu de la peinture académique, Collin occupait une place relativement modeste : il ne fut élu membre de l'Académie des Beaux-Arts et professeur à l'École des Beaux-Arts que sur le tard. Toutefois, peintre académique réputé pour son traitement de la lumière naturelle, il exerça une influence décisive sur les peintres japonais modernes occidentalisans⁸. Grand amateur et collectionneur d'objets d'art et d'artisanat japonais, on peut imaginer que sa passion et sa sensibilité l'avaient rendu sympathique à ses élèves japonais. Fuji

8. Sur Raphaël Collin, voir *Raphaël Collin*, cat. exp., Musée préfectoral de Shizuoka, Musée de la ville de Fukuoka, Musée préfectoral de Shimane, Musée Sogô de Chiba, Musée préfectoral de Ehime, Tokyo Station Gallery, 1999-2000.

Gazô (1853–1916/ 1885–1888) fut le premier élève de Collin. Nous ne connaissons il y a peu de temps encore que fort peu de choses sur cet artiste, mais ces dernières années, son œuvre a fait l'objet de recherches approfondies et l'on a démontré récemment que *Pantalon déchiré* (Jocelyn Art Museum d'Omaha, Nebraska), chef-d'œuvre de la peinture de genre, avait été sélectionné au Salon de 1883 et que, après avoir quitté la France pour l'Amérique, Fuji s'était consacré aux arts décoratifs⁹. Selon les mémoires de Kuroda Seiki, ce dernier aurait servi d'interprète à Fuji lorsqu'il se rendit dans l'atelier de Collin et c'est ce qui aurait provoqué sa décision d'entrer lui aussi chez ce professeur¹⁰.

Kuroda Seiki (1866–1925/ 1884–1893, 1900–1901) que je viens de citer, avait étudié avec Raphaël Collin et, de retour au Japon, il fut nommé professeur de peinture occidentale à l'École des Beaux-Arts de Tokyo (l'actuelle Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique, dite Tokyo Geidai). Fondateur de la Société du Cheval Blanc (Hakuba-kai), Kuroda est le principal acteur de la mise en place du plus important courant de peinture moderne japonaise¹¹. D'abord parti en France dans l'intention de devenir juriste, Kuroda qui s'intéressait à la peinture et avait aussi conscience de son talent, encouragé par le marchand Hayashi Tadamasu et les peintres Yamamoto Hôsui et Fuji Gazô, abandonne le droit sans regret pour se consacrer à la peinture. En 1886, devenu élève de Collin, il étudie avec constance et s'affirme comme peintre. Kuroda avait pour idéal une peinture allégorique ayant pour motif un nu placé dans une nature rendue avec des couleurs claires comme *Été* (voir p. 176) et *Floréal* (voir p. 178) de Collin. Toutefois dans la mesure où ses tableaux les plus proches du

9. Takii Naoko, « Fuji Gazô no shigoto—Amerika de no katsudô wo chûshin ni— », *Kindaigasetu*, No.14, 2005, pp. 100–124 ; Id., « Fuji Gazô no haka », *Kindaigasetu*, No.15, 2006, pp. 122–124. Takahashi Shûji, « Fuji Gazô yabureta zubon hakken hôko-ku », *Bijutsu Kenkyû*, No. 396, pp. 145–152.

10. Kuroda Seiki, « Futsukoku gaka Collin sensei », Yomiuri Shinbun, 10 mai 1909, Tokyo bunkazai kenkyûjô hen, *Kuroda Seiki chojutsushû*, 2007, pp. 472–473.

11. Comme les documents sur Kuroda sont très nombreux, je me contenterai de n'en citer que trois : Tanaka Atsushi, *Kuroda Seiki to Hakubakai*, Shibundô, 1995. *Nihonkin-daiyôga no kyôshô Kuroda seiki ten*, cat. exp., Musée préfectoral de Wakayama, 2003 ; *Kuroda Seiki chojutsushû*, op.cit.

style pictural de Collin, à savoir *Été* (1892) et *Champs fleuris* (voir p. 208), sont restés inachevés, il n'était pas forcément excellent dans la réalisation d'œuvres dans ce genre. De plus, comme Kuroda lui-même avait une sensibilité qui le portait à l'origine plus vers la peinture naturaliste de Millet et de l'école de Barbizon ou encore de Bastien-Lepage (1848–1884) que vers la peinture allégorique académique ou la peinture d'histoire, dans la seconde moitié de son séjour, il passa la plupart de son temps à Grez-sur-Loing au sud de la forêt de Fontainebleau où s'étaient réunis des artistes étrangers¹². C'est dans ce petit village que Kuroda a réalisé *Lecture* (Lecture en été) (fig.4) reçu au Salon de la Société des Artistes Français de 1891, et *Femme (dans la cuisine)* (1892, Musée de l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo) dans le style de Bastien-Lepage. Grâce à l'introduction de Collin auprès de Puvis de Chavannes, alors président du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Kuroda va pouvoir y exposer en 1893 *Le lever* (1893, détruit), une représentation d'un nu à sa toilette dans un intérieur.

Lorsque l'on regarde les œuvres de Kuroda réalisées après son retour au Japon, on n'y retrouve pas nécessairement l'influence de Collin ; ce sont des tableaux exécutés consciemment dans le style de Puvis de Chavannes et de l'impressionnisme et qui témoignent de diverses tendances, mais Kuroda s'est sans doute senti chargé d'une mission édicatrice consistant à transmettre l'ensemble des nouvelles tendances de la peinture française. Les expositions organisées par les membres de la Société du Cheval Blanc (Hakuba-kai) fondée en 1896 permettront à Kuroda, ses camarades et leurs disciples qui forment ce qu'on appelle la Nouvelle Ecole (*Shinpa*) ou encore l'École Violette (*Murasaki-ha*) de présenter leurs œuvres inspirées des spécificités stylistiques du pleinairisme, l'un des courants académiques¹³. Lors des

12. Sur la colonie d'artistes de *Grez-sur-Loing*, voir *Grez no mura no gakatachi*, cat. exp., Musée préfectoral de Yamanashi, Musée de la ville de Fuchû, Musée commémoratif Otani d'Utsunomiya, Musée de la ville de Nariwa, Musée de la ville de Sakura, 2000–2001 ; Arayashiki Tôru, *Grez-sur-Loing ni kakaru hashi—Kuroda Seiki, Asai Chu to France geijutsuka-mura*, Tokyo, Pola Research Institute of Beauty & Culture, 2005. Sur Bastien-Lepage, voir *Jules Bastien-Lepage*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, Verdun, Centre Mondial de la Paix, 2007.

13. Sur la Société du Cheval Blanc (Hakuba-kai), voir *Hakubakai Meiji yôga no shinpû*,

[image non reproduite]

fig.4:

Kuroda Seiki, *Lecture (Lecture en été)*,
1891, Musée national de Tokyo.

1^{ère} et 3^{ème} expositions, Kuroda a exposé à la fois des études et une œuvre achevée, *Récit d'une ancienne histoire d'amour* (1898, détruit), une grande composition de groupe inspirée par un amour tragique raconté dans le *Dit du Heike* et représentant un moine bouddhique qui en fait le récit devant une assemblée d'auditeurs : en exposant une œuvre exécutée en respectant la composition académique à côté d'études montrant le processus de production, cet artiste souhaitait sans aucun doute éclairer les jeunes peintres. Par ailleurs, pour montrer comment Kuroda a japonisé la peinture à l'huile, je choisirai comme exemples *Sagesse, Sensation, Sentiment (Etude de femmes)* (fig.5) et *Au bord du lac* (fig.6) qui ont été exposés à la fois lors de la 2^{ème} exposition de la Société du Cheval Blanc et à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1900. *Sagesse, Sensation, Sentiment (Etude de femmes)* est la première peinture à l'huile de nu qui représente des modèles japonais, mais même si cette grande composition est idéalisée à l'occidentale, cette peinture allégorique réalisée sur un fond d'or

cat. exp., Musée Bridgestone, Musée national d'art moderne de Kyoto, Musée Ishibashi, 1996–1997.

[image non reproduite]

fig5: Kuroda Seiki, *Sagesse, Sensation, Sentiment (Etude de femmes)*, 1899, Institut national de recherche sur les biens culturels de Tokyo.

évoque le nihonga (ou peinture japonaise).

Kuroda qui avait maîtrisé les figures féminines de Collin crée, au Japon, avec *Au bord du lac* une nouvelle image de la femme. Dans ce tableau dont le modèle deviendra plus tard sa femme, Kuroda avec sa palette de couleurs, sa gamme de matières ainsi que la composition avec une figure excentrée nous permet d'apprécier son sens esthétique et sa spontanéité¹⁴. Dans les dernières années de sa vie, Kuroda joua un rôle prépondérant dans l'enseignement artistique et la réforme des beaux-arts. Il cessa progressivement son activité en tant que peintre, mais contribua à la fondation de la Société Nationale des Beaux-Arts et au développement des institutions dans le monde des beaux-arts.

Si l'on considère Fuji, Kuroda et Kume Keiichirô (1866–1934/ 1886–1893), un des camarades de Kuroda qui étudia avec Collin à l'Académie Collarossi à la même époque, comme formant la première génération des disciples japonais de Collin, alors les peintres de la deuxième génération sont les peintres formés par Kuroda à l'École des Beaux-Arts de Tokyo : Okada Saburôsuke (1869–1939/ 1897–1902), Wada Eisaku (1874–1959/ 1900–1903) et Shirataki Ikunosuke

14. Au sujet des dernières recherches sur l'œuvre *Au bord du lac*, voir Tokyo bunkazai kenkyûjô hen, « Kuroda Seiki « Kohan » », *Bijutsu kenkyû sakuhin shiryô dai 5 satsu*, 2008.

[image non reproduite]

fig6: Kuroda Seiki, *Au bord du lac*, 1897, Institut national de recherche sur les biens culturels de Tokyo.

(1873–1960/ 1906–1907) entre autres. Leurs œuvres présentées lors des expositions de la Société du Cheval Blanc entrent dans la catégorie de la peinture de genre et puisent leur inspiration dans des sujets naturalistes ayant trait à la vie à la campagne ou à la ville reflétant ainsi l'influence de Collin et de Kuroda. Munis de lettres de recommandation de Kuroda, ils s'embarquent pour Paris et étudient sous la direction de Collin. La troisième génération de peintres est constituée entre autres de Yamashita Shintarô (1881–1966/ 1905–1910), Saitô Toyosaku (1880–1951/ 1905–1912) et Kojima Torajirô (1881–1929/ 1908–1912, 1919, 1922). Ces artistes ressentent les limites temporelles du courant pleinairiste de l'Académie, style pictural dont Collin était un des plus brillants représentants et se laissent séduire par l'impressionnisme et le néo-impressionnisme.

Jean-Paul Laurens (1838–1921) est sans doute celui qui après Collin eut le plus d'élèves japonais. Laurens considéré comme « le dernier peintre d'histoire » n'a pas choisi de concilier académisme et naturalisme à la manière de Collin, mais il a continué tout au long de sa vie à réaliser des peintures d'histoire académiques dont les sujets sont inspi-

rés soit par l'Antiquité et le Moyen Age, soit par des événements politiques des temps modernes ou encore des sujets religieux ¹⁵. Les peintres japonais qui considéraient insuffisant l'enseignement de Collin dont la spécialité était des nus empreints de grâce, choisissaient de s'inscrire à l'Académie Julian, une école d'art, pour suivre les cours de Laurens et apprendre méthodiquement les techniques de la peinture d'histoire. Le meilleur représentant japonais en est Kanokogi Takeshirô (1874–1941/ 1900–1904, 1906–1908, 1915–1918) qui, au cours de ses trois séjours à Paris, suivit une formation très complète chez Laurens. *La plage de Normandie (La plage d'Yport)*, œuvre emblématique de son art, qui prend pour thème la vie des pêcheurs fut sélectionnée au Salon de la Société des Artistes Français de 1908 ¹⁶. Toutefois, au-delà des différences culturelles, même si Kanokogi avait une excellente maîtrise de ce genre pictural, il n'était pas aisé de réaliser des peintures d'histoire dans le style de Laurens et par ailleurs c'était une gageure que d'exécuter des peintures d'histoire qui donnent satisfaction sur des sujets japonais dans des conditions de réception différentes de la France. *Course de chevaux au sanctuaire Kamo-jinja* (fig.7) montre une matière et un traitement de la couleur entièrement hérités de Laurens, mais cette œuvre inspirée par la fête dédiée à la divinité shintô du sanctuaire Shimo-Kamo-jinja à Kyoto ne dépasse pas le cadre d'une peinture de genre traitée dans un style moderne. Enfin ce tableau que nous pouvons aussi considérer comme une tentative pour rendre une lumière naturelle éblouissante diffère quelque peu des huiles de l'école Shinpa. *1^{er} septembre de l'an 12 de Taishô* (1924, Musée d'art moderne de la ville de Tokyo) et *Combat de Fengtian pendant la guerre russo-japonaise* (1926, Centre commémoratif Seitoku du Meiji-jingû) sans être des chefs-d'œuvre accusent un retour de la peinture d'histoire contemporaine inspirée non par des récits et des événements d'un

15. Sur Laurens, voir *Jean-Paul Laurens 1838–1921, peintre d'histoire*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, Toulouse, Musée des Augustins, 1998.

16. Sur Kanokogi, voir *Botsugo 50 nen Kanokogi Takeshirô ten*, cat. exp., Musée préfectoral de Mie, Musée d'art moderne préfectoral de Kanagawa, Musée national d'art moderne de Kyoto, Musée préfectoral de Okayama, 1990–1991. Kojima Kaoru, *Kanokogi Takeshirô to taibeiyô gakai*, Shibundô, 1995 ; *Kanokogi Takeshirô ten – shi Laurens to no deai*, Musée de la ville de Fuchû, 2001.

[image non reproduite]

fig.7: Kanokogi Takeshirô, *Course de chevaux au sanctuaire Kamo-jinja*, 1913, collection privée.

lointain passé, mais par les désastres et les guerres du monde moderne. Nakamura Fusetsu (1866–1943/ 1901–1905)¹⁷, peintre et calligraphe, féru de culture classique extrême-orientale a essayé de réaliser une peinture d'histoire proprement dite qui choisit systématiquement des sujets picturaux inspirés par le Japon et la Chine. Dans son tableau intitulé *Vacuité sans limites* (*Kakunen Mushô*) (fig.8) représentant la rencontre de l'empereur Wu Di de la dynastie des Liang avec Bodhidharma, qui prend pour thème la légende chinoise racontant l'audience accordée par l'empereur Wu Di au moine Bodhidharma et les réponses qu'il donna aux questions de l'empereur, on reconnaît sans peine l'influence de Laurens dans le traitement des personnages de cette scène dramatique dans laquelle Nakamura place le moine éminent et face à

17. Sur Nakamura Fusetsu, voir *Nakamura Fusetsu gashû*, Nakamura Fusetsu kenshō-kai, Shinyōsha, 2002. Sur l'opposition entre la Vieille Ecole ou *Kyū-ha* encore appelée Ecole Yani (résine) ou *Yani-ha* et Kuroda et la Société du Cheval Blanc, voir *Mô hitotsu no Meiji bijutsu Meiji bijutsu-kai kara taibeiyōga-kai he*, cat. exp., Musée préfectoral de Shizuoka, Musée municipal de Fuchū, Musée préfectoral Shinano de Nagano, Musée préfectoral de Okayama, 2003–2004.

[image non reproduite]

fig.8:

Nakamura Fusetsu, *Vacuité sans limites*,
1914, Musée national d'art moderne de
Tokyo.

face l'empereur, la plus haute autorité politique. Parmi les autres élèves de Laurens figurent Mitsutani Kunishirô (1874–1936/ 1900–1901, 1911–1914) et Yasui Sôtarô (1888–1955/ 1907–1914). Il me semble que l'admiration de ce dernier pour Cézanne vient de son tempérament certes, mais qu'elle est aussi un reflet du temps qui passe.

Fujishima Takeji (1867–1943/ 1905–1910), qui fut nommé maître de conférences de la faculté de peinture occidentale de l'École des Beaux-Arts de Tokyo grâce à une recommandation de Kuroda Seiki, ne partit pour Paris qu'à 38 ans, une fois sa réputation de peintre établie. Fujishima qui appréciait par goût personnel la peinture décorative étudia plus l'art de Puvis de Chavannes que l'œuvre de Collin¹⁸, et dans son tableau *Réminiscence de l'ère Tenpyô* (fig. 9) présenté en 1902 lors de la 7^{ème} exposition de la Société du Cheval Blanc, avant de s'embarquer pour la France, il exprime sa nostalgie

18. *Fujishima Takeji* ten, cat. exp., Musée Bridgestone, Musée Ishibashi, 2002, pp. 229–231.

[image non reproduite]

fig.9: Fujishima Takeji, *Réminiscence de l'ère Tenpyô*,
1902, Musée Ishibashi.

d'un Japon ancien teintée d'une sensibilité romantique. A Paris, Fujishima va suivre l'enseignement du peintre d'histoire Fernand Cormon (1845–1924), professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, mais très peu d'œuvres datant de cette période nous sont parvenues. A partir de 1907, il va séjourner à Rome et prendre pour maître Carolus-Duran (1837–1917), directeur de l'Académie de France¹⁹. En sympathie avec Carolus-Duran maître dans l'art du portrait féminin traité avec une touche généreuse, Fujishima réalise *Eventail noir* (fig. 10).

Ajoutons que non seulement Fujishima, mais les peintres qui

19. Sur Carolus-Duran, voir *Carolus-Duran 1837–1917*, cat. exp., Lille, Palais des Beaux-Arts, Toulouse, Musée des Augustins, 2003.

[image non reproduite]

fig.10:

Fujishima Takeji, *Eventail noir*, v. 1908–1909, Tokyo, Musée Bridgestone.

avaient étudié avec Collin, Kuroda en tête, ainsi que ceux qui avaient été chez Laurens à commencer par Kanokogi, oubliant les différences d'écoles et de situations sociales, partageaient le même enthousiasme pour Pierre Puvis de Chavannes (1824–1998). Il me semble que les tableaux de Puvis de Chavannes et plus particulièrement ses peintures murales décoratives destinées à des édifices publics, avec leurs tons harmonieux et leurs compositions rythmées sans profondeur qui correspondaient à l'esthétique de la peinture japonaise, réalisées avec un style classique et accessible lui ont attiré la sympathie des peintres japonais. Parmi les réalisations de Puvis qui ont exercé une profonde influence sur les artistes japonais, je voudrais retenir plus particulièrement *Le pauvre pêcheur* (1881, Musée d'Orsay), les peintures murales des musées d'Amiens et de Lyon, ainsi que la suite décorative du Panthéon.

Je tiens pour conclure à insister sur le fait que lorsque l'on considère la première période de formation de la peinture moderne japonaise, on comprend le rôle prépondérant joué par la peinture académique française du XIX^{ème} siècle. Et faute d'en vérifier minutieusement les influences, il serait difficile d'interpréter avec justesse la portée historique de la peinture japonaise occidentalisante (*yōga*) au cours de l'ère Meiji.

Figures

- fig. 1: Yamamoto Hōsui, *Nu*, v. 1880, huile sur toile, 83×134.7cm, Musée préfectoral de Gifu.
- fig. 2: Yamamoto Hōsui, *Urashima*, v.1893–1895, huile sur toile, 121.8×167.9cm, Musée préfectoral de Gifu.
- fig. 3: Goseda Yoshimatsu, *La Robe de poupée*, 1883, huile sur toile, 151.5× 115.6cm, Musée Kasama Nichidō (coll.Yamaoka).
- fig. 4: Kuroda Seiki, *Lecture (Lecture en été)*, 1891, huile sur toile, 98.2×78.8cm, Tokyo, Musée national de Tokyo.
- fig. 5: Kuroda Seiki, *Sagesse, Sensation, Sentiment (Etude de femmes)*, 1899, huile sur toile, trois panneaux, 180.6×99.8cm (chacun), Tokyo, Institut national de recherche sur les biens culturels de Tokyo.
- fig. 6: Kuroda Seiki, *Au bord du lac*, 1897, huile sur toile, 69×84.7cm, Tokyo, Institut national de recherche sur les biens culturels de Tokyo.
- fig. 7: Kanokogi Takeshirō, *Course de chevaux au sanctuaire Kamo-jinja*, 1913, huile sur toile, 150×210cm, collection privée.
- fig. 8: Nakamura Fusetsu, *Vacuité sans limites (Kakunen mushō)*, 1914, huile sur toile, 193.5×142.5cm, Tokyo, Musée national d'art moderne de Tokyo.
- fig. 9: Fujishima Takeji, *Réminiscence de l'ère Tenpyō*, 1902, huile sur toile, 198.5×94cm, Musée Ishibashi.
- fig. 10: Fujishima Takeji, *Eventail noir*, v. 1908–1909, huile sur toile, 63×40.8cm, Tokyo, Musée Bridgestone.