

JAPON ET IMPRESSIONNISME : PEINTURE JAPONAISE MODERNE ET COLLECTIONS DE TABLEAUX IMPRESSIONNISTES AU JAPON

MIURA Atsushi
Université de Tōkyō
Invité d'honneur

De nombreuses expositions sur le thème de l'impressionnisme sont organisées chaque année au Japon, principalement à Tōkyō et aux alentours. Pourtant, qui sait quand et comment cette ferveur est née ? C'est un sujet largement méconnu, que je me propose de traiter, en suivant les différentes étapes historiques qui forgèrent cette admiration pour l'art impressionniste chez mes compatriotes.

Des peintres japonais découvrirent pour la première fois des œuvres impressionnistes entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle : ce ne fut pas sans retombées sur leur propre création. Marchands d'art et collectionneurs japonais commencèrent à s'intéresser à l'impressionnisme dans ces mêmes années. Les deux phénomènes s'alimentèrent mutuellement, mais historiquement parlant, l'influence du mouvement d'avant-garde français sur les peintres japonais précéda de quelque peu la frénésie des collectionneurs nippons. Ma présentation portera donc essentiellement sur la façon dont ces artistes intégrèrent l'impressionnisme dans leur œuvre, mais pour respecter la chronologie des faits, je me dois de commencer par l'exception qui contredit ce que je viens d'affirmer, en vous parlant d'un Japonais précurseur qui se constitua dès le XIX^e siècle une fabuleuse collection d'art impressionniste.

La collection impressionniste de Hayashi Tadamasu

Cet homme s'appelle Hayashi Tadamasu. Arrivé en France comme interprète à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, il s'installa par la suite à Paris comme marchand d'art japonais, spécialisé dans les estampes *ukiyo-e*, la porcelaine et autres objets d'art japonais. Le japonisme, qui touchait les Français depuis l'Exposition Universelle de 1867, atteignait alors son apogée. Les activités commerciales de Hayashi l'amènèrent tout naturellement à faire activement connaître les arts japonais en France et à entretenir des échanges étroits avec les nombreux hommes de lettres, artistes, critiques d'art et autres entrepreneurs français particulièrement japonophiles, au premier rang desquels se trouvaient aussi les

peintres impressionnistes. Il n'est nul besoin de m'étendre sur la fascination désormais bien connue qu'exercèrent sur ces derniers les estampes *ukiyo-e*, dont la composition et le traitement de la couleur furent une véritable révélation, et dont ils s'inspirèrent pour leurs propres créations. Le critique Théodore Duret note d'ailleurs dès 1878 dans son ouvrage pionnier *Les Peintres impressionnistes* :

L'art japonais rendait des aspects particuliers de la nature par des procédés de coloris hardis et nouveaux, il ne pouvait manquer de frapper des artistes chercheurs, et aussi a-t-il fortement influencé les Impressionnistes. (DURET 1878 : 15)

On ne saurait négliger le rôle que joua Hayashi en encourageant le japonisme des Impressionnistes, puisqu'il aurait échangé des œuvres d'art japonais avec Monet, Degas ou Pissarro contre des tableaux de leurs mains. Sans doute la fréquentation de ces peintres fit germer en lui un intérêt pour la peinture française contemporaine et l'impressionnisme en particulier. Quoi qu'il en soit, il acquit ses premiers tableaux dans les années 1880, puis à partir des années 1890, enrichit activement et rapidement cette collection par des achats répétés. D'après les œuvres retrouvées et le catalogue de la vente organisée après sa disparition, on estime qu'il aurait accumulé en tout quelque 600 tableaux, estampes et dessins d'art occidental¹.

Si la collection de Hayashi comptait entre autres un superbe Corot, des tableaux de l'école de Barbizon, ou encore la toile orientalisante de Gérôme, l'essentiel de sa collection était constituée d'œuvres impressionnistes, comme des pastels de Degas, des paysages marins de Bretagne par Monet, une paysanne de Pissarro, des paysages de Sisley, des toiles de Boudin ou de Guillaumin... Ajoutons que Hayashi possédait également plusieurs tableaux de son ami Raphaël Collin, peintre académique de plein-air. Il rapatria progressivement sa collection au Japon et une partie fut présentée lors des expositions de la Société artistique de Meiji de 1890 et de 1893, mais il serait exagéré de dire qu'elle attira largement l'attention du public japonais.

À partir du milieu des années 1890, Hayashi pensa créer le premier musée d'art occidental au Japon, autour des œuvres qu'il avait lui-même amassées. Malheureusement, il ne put aller jusqu'au

¹ Pour en savoir plus sur la collection de Tadamas Hayashi et sa dispersion, voir Mabuchi Akiko, « Hayashi Tadamas's Western Art Collection and Berthe Morisot », *Hayashi Tadamas: Japonism and Cultural Exchanges*, Tôkyô, 2007 : 339-349, bilingue japonais-anglais.

bout de son projet, emporté par la maladie l'année suivant son retour au pays en 1905. Plusieurs tableaux furent alors acquis par des collectionneurs japonais, mais les œuvres majeures, notamment impressionnistes, vendues aux enchères à New York en 1913, trouvèrent preneurs aux États-Unis, dispersant ainsi sa collection (THE AMERICAN ART ASSOCIATION 1913). Il faudra dès lors attendre 1930 pour qu'un musée d'art occidental ouvre ses portes au Japon : il s'agit du musée d'art Ōhara, que j'aurai l'occasion de citer plus tard. On ne peut que saluer la clairvoyance de Hayashi.

Kuroda Seiki et Kume Keichirō

Finale­ment, la collection de Hayashi Tadamas­a ne contribua à faire découvrir l'impressionnisme au Japon que de manière périphérique. L'introduction se fera moins par l'exposition directe aux tableaux des maîtres impressionnistes que par les peintres japonais partis étudier leur art en France, qui allaient intégrer partiellement ce style dans leur propre création. Le plus emblématique d'entre eux est incontestablement Kuroda Seiki, qui fut le premier à donner ses lettres de noblesse à une peinture moderne japonaise de style occidental (dite peinture *yōga*). Or je tiens à préciser une chose : Kuroda, en France, n'étudia pas seulement l'impressionnisme, loin de là. Il serait plus juste de dire qu'il s'y intéressa, mais garda toujours une certaine distance avec ce style. Cela s'explique en partie par son histoire. Arrivé en France en 1884 pour y étudier le droit, il se laissa convaincre par les peintres japonais de Paris et Hayashi Tadamas­a de s'orienter vers la peinture et devint alors un élève de Raphaël Collin, peintre académique pleinairiste.

Formé par Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts, Collin se forgea, en parallèle aux nus académiques, un style personnel empreint de pleinairisme, aux accents parfois naturalistes, rappelant Jules Bastien-Lepage, très en vogue à cette époque². Ainsi qu'on peut le voir dans *Floréal* (1886, Arras, musée des Beaux-Arts), Collin excellait dans la représentation de ravissants nus sensuels, qu'il aimait placer dans un paysage champêtre. Bastien-Lepage, quant à lui, sut concilier avec brio académisme et impressionnisme pour inventer une peinture naturaliste ayant pour sujet la vie paysanne. Toutefois, si Collin revendiqua l'importance de la peinture en plein air dans son acception la plus large et accommoda l'académisme au naturalisme de Bastien-Lepage, il n'en rejeta pas

² Sur Raphaël Collin, voir *Raphaël Collin*, catalogue d'exposition sous la direction de Bruno Foucart et Miura Atsushi, 1999-2000, Fukuoka, Fukuoka Art Museum, 1999.

moins l'impressionnisme en tant que tel. Inconsciemment, il en subissait sans doute l'influence indirecte, mais il considérait que l'utilisation des couleurs vives et la division de la touche prônées par les Impressionnistes étaient des procédés qui allaient trop loin.

De ce fait, Kuroda, qui rejoignit l'atelier de Collin à l'Académie Colarossi en 1886, commença par apprendre les principes classiques de la peinture à l'huile fondée sur une maîtrise du dessin. Il était hors de question pour lui d'aller à l'encontre de l'enseignement de son maître. Même quand il quitta Paris, entre 1890 et 1892, pour rejoindre la colonie artistique de Grez-sur-Loing près de Fontainebleau, et entama sa véritable carrière de peintre, Kuroda ne reprit pratiquement jamais à son compte le style des Impressionnistes. Il accorda une importance capitale à l'effet de la lumière du jour et au travail en plein air : ses premiers tableaux révèlent un style plus naturaliste ou pleinairiste que proprement académique, ou analogue à Collin. Par exemple, la lumière qui filtre à travers le voile dans *Travaux d'aiguilles* (1890, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation) souligne l'effet de contre-jour sur le modèle, tandis qu'il réussit dans *La Lecture* (1891, Musée national de Tōkyō) un subtil rendu de la lumière qui éclaire la jeune fille. Acceptée au Salon de 1891 de la Société des artistes français, cette dernière toile est aujourd'hui emblématique des années françaises de Kuroda. Pendant son séjour à Grez-sur-Loing, Kuroda chercha certes à imiter le style de son maître, en s'essayant notamment à un portrait collectif de femmes en extérieur, imitant une des compositions de Collin. Malheureusement, cette œuvre resta à l'état d'esquisse et ne fut jamais achevée. L'influence du naturalisme de Bastien-Lepage est en revanche clairement visible dans *Fille aux cheveux roux* (1892, Musée national de Tōkyō) ou dans *Femme à la cuisine* (1892, université des Beaux-Arts de Tōkyō). Et le tableau qui vint clore en beauté sa période française, *Le Lever* (1893, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale), accepté au Salon de la Société nationale des beaux-arts avec l'aval de Puvis de Chavannes, n'était autre qu'un nu en intérieur. Ainsi pendant ses années en France, Kuroda ne s'éloigna guère de l'académisme ou du naturalisme. Même si l'on peut trouver parfois dans son œuvre des éléments pleinairistes, les traces d'un impressionnisme authentique y sont bien légères, sinon quasi-inexistantes...

Cela ne signifie pas pour autant que Kuroda Seiki se détourna complètement de l'impressionnisme pendant son séjour en France. Il est un autre peintre japonais qui vécut à Paris à la même époque et qui suivit aussi l'enseignement de Collin : Kume Keiichirō. L'amitié

qui se noua entre Kuroda et Kume en France se poursuivit après leur retour au Japon. Kume resta actif aux côtés de Kuroda dans les cercles artistiques japonais, mais davantage en tant qu'enseignant ou critique d'art qu'en tant que peintre. Voici ce qu'il dit en 1913 au sujet de l'impressionnisme dans ses souvenirs parisiens :

C'est l'époque où l'impressionnisme s'affirme rapidement, mais si on met de côté les revendications du mouvement, j'avoue que rares étaient les œuvres elles-mêmes qui provoquèrent mon admiration. Quand je suis allé voir l'exposition Claude Monet, rue de Sèze, j'ai trouvé ses toiles plutôt insolites et absurdes : Sisley et Pissarro m'apparurent bien plus sérieux dans leurs recherches. [...] En bref, à l'époque, les Impressionnistes faisaient toutes sortes d'expériences pour représenter sur la toile les effets d'une lumière éblouissante alors que nous, qui avons été formés par Collin, recherchions un paysage aux tons plus doux, plus sereins (KUME 1913).

Quand Kume dit « nous qui avons été formés par Collin », il veut bien entendu parler de lui-même et de son inséparable compagnon Kuroda. La rue de Sèze où se tint l'exposition Monet, dont parle Kume dans ses *Souvenirs*, abritait la galerie Georges Petit. Il se pourrait donc que Kume ait vu l'exposition « Claude Monet - Auguste Rodin », organisée chez Georges Petit en 1889, et qui présentait 145 toiles de Monet. Et le fait qu'il mentionne Sisley et Pissarro prouve aussi que les deux jeunes peintres avaient eu l'occasion de voir des expositions de peintres impressionnistes autres que Monet.

Quoi qu'il en soit, il va sans dire que Kuroda et Kume profitèrent pleinement de leur séjour pour découvrir la peinture française contemporaine au sens large, et indépendamment de leurs goûts et inspirations, on ne peut ignorer le fait que l'impressionnisme était un courant qui faisait beaucoup parler de lui à cette époque. Malgré cela, ni l'un ni l'autre ne choisirent d'intégrer alors les innovations impressionnistes dans leurs propres œuvres.

Pourtant, certaines œuvres peintes par Kuroda en 1893, juste après son retour au Japon, se rapprochent beaucoup plus du style impressionniste. Regardez par exemple cette *Maiko (Apprentie geisha)* (fig. 1) réalisée à Kyōto à l'automne, l'année de son retour. La composition avec une perspective cavalière sur la surface de l'eau, le personnage coupé en bordure de la toile, l'utilisation de couleurs éclatantes, presque primaires, sont autant d'éléments qui font penser à Degas et à Monet. Livrons-nous encore à un exercice de comparaison entre deux paysages pour mieux saisir l'évolution de Kuroda à son retour. D'un côté, dans *Feuilles mortes* (1891, Tōkyō, The National Museum of Modern Art), réalisé à Grez en

1891, si les effets de la touche pour représenter la lumière naturelle ont bien quelque chose d'impressionniste, les couleurs sont sobres, pour un rendu général, qui correspond bien à ce que Kume appelle des tons « doux », « sereins ». Cependant, dans *Bosquet en été* (1894, collection particulière) qui date de 1894, la touche est puissante, débordante d'énergie, tandis que les couleurs révèlent une intensité dans les jaunes jusque-là inédite – une impression qui reste même si on fait abstraction du fait que la première toile illustre l'automne et la seconde l'été. Certains pourraient être tentés de faire un rapprochement avec Van Gogh... Kuroda semble ici s'essayer à ses propres interprétations impressionnistes, et cette tentative a déjà commencé en 1892 juste avant son retour au Japon. Deux ans plus tard, il peignit un paysage encore plus audacieux, intitulé *L'Ermitage Shigitatsu-an à Ōiso* (1896, collection particulière). Avec ses lignes de contours marquées en rouge, la toile a vivement frappé le public à l'époque. On observe d'autres expériences chez Kuroda juste après son retour au Japon, notamment dans le portrait. C'est le cas par exemple de cette toile, *Sieste* (fig. 2), où l'on voit une jeune fille endormie dans l'herbe, baignée des rayons de soleil filtrant à travers les branches, réalisée grâce à une juxtaposition de fins traits rouges, bleus et jaunes. Le procédé est légèrement différent de la division de la touche prônée par les Impressionnistes, mais on imagine que Kuroda a cherché à voir l'effet que produirait la division de la couleur. Dans tous les cas, ces tableaux étaient incontestablement très avant-gardistes pour le Japon de l'époque.



Fig. 1 : Kuroda Seiki, *Maiko* [Apprentie geisha], 1893, Musée national de Tōkyō



Fig. 2 : Kuroda Seiki, *Sieste*, 1894, Musée national de Tōkyō

Mais il convient de reconnaître que les tentatives volontairement impressionnistes de Kuroda se limitèrent à une courte période juste après son retour au Japon. Devenu professeur à la faculté de peinture de style occidental à l'École des beaux-arts de Tōkyō (l'actuelle université des Arts de Tōkyō, Tōkyō Geijutsu Daigaku), Kuroda se devait d'établir un programme d'enseignement artistique académique, et réalisa des œuvres respectant les règles classiques de composition comme cet orthodoxe tableau de groupe, *Le Conteur d'une romance d'antan* (1898, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale). On comprend que Kuroda délaissa la voie jugée trop radicale de l'impressionnisme, puisque ses plus beaux tableaux à cette époque sont sans doute *Au bord du lac* (fig. 3) et *Sagesse, Sensation, Sentiment [Étude de femmes]* (1897-1899, Musée national de Tōkyō), deux toiles sélectionnées pour participer à l'Exposition Universelle de Paris de 1900.



Fig. 3 : Kuroda Seiki, *Au bord du lac*, 1897, Musée national à Tôkyô

Au bord du lac, où l'on reconnaît la future épouse de Kuroda se délassant dans une station estivale, est sans doute la plus célèbre toile de l'histoire de la peinture japonaise moderne de style occidental (*yōga*). Avec ce tableau, Kuroda parvint à donner forme avec brio à une nouvelle peinture à l'huile parfaitement adaptée au contexte japonais. On y retrouve des teintes légères et une touche uniforme qui rappellent la peinture traditionnelle japonaise (*nihonga*) ; l'atmosphère humide et les ciels bas propres à l'été japonais sont bien rendus. Le sens esthétique nippon de Kuroda se retrouve aussi dans la composition, qui place le personnage légèrement décalé par rapport au centre. Ce n'est ni du Collin, ni du Bastien-Lepage, ni de l'impressionnisme, mais bien une peinture à l'huile japonaise. En d'autres termes, Kuroda s'est entre temps forgé son propre style : un pleinairisme plein de fraîcheur qui convient mieux à son tempérament. Sa production sera abondante par la suite. Si certaines de ces toiles révèlent parfois des accents impressionnistes comme *Framboises* (1912, collection particulière), Kuroda expérimenta un très vaste répertoire, n'hésitant pas à s'essayer même à une touche puissante qu'on pourrait qualifier d'expressionniste, comme dans *Pruniers*, son dernier tableau. Kuroda introduisit donc au Japon toute la diversité des styles picturaux occidentaux, de l'académisme aux avant-gardes, mais

pour lui, l'impressionnisme n'était rien d'autre qu'une réponse parmi d'autres aux enjeux du pleinairisme³.

Qu'en fut-il pour Kume Keiichirō, le compagnon de route de Kuroda ? Quels rapprochements peut-on faire entre sa création et l'impressionnisme ? S'il entretenait une certaine distance avec ce mouvement, il ne fait aucun doute que Kume avait eu l'occasion de voir bon nombre de ces toiles impressionnistes dont on parlait tant alors qu'il était en France.

En 1892, l'année qui précède son retour au Japon, Kume séjourna sur l'île de Bréhat où il réalisa une série de scènes et paysages avec des personnages, comme s'il cherchait à faire la synthèse de tout ce qu'il avait appris en France. *Fin d'automne* (1892, Tōkyō, Kume Museum of Art) représente une paysanne portant un fagot sur le dos, marchant le long d'un chemin entre les champs, dans une composition construite autour du contraste entre le personnage et l'arbre. Cette toile n'évoque-t-elle pas l'impressionniste Pissarro ? Or si Kume ne se sentait pas à l'aise avec les audaces d'un Monet, il est intéressant de se rappeler que « Sisley et Pissarro [lui apparaissaient] bien plus sérieux dans leurs recherches », pour reprendre ses propres termes. Kume avait sans doute été touché par les paysages habités de personnages que Pissarro peignait avec plus de retenue que Monet.

Datant de la même époque, *La Récolte de pommes* (fig. 4) est une œuvre ambitieuse où l'on voit deux jeunes filles en train de ramasser ces fruits. Là encore, Kume peint une scène de vie à la campagne, dans laquelle les similitudes avec le traitement de Pissarro sont nombreuses. Dans un autre texte où Kume relate ses souvenirs de Kuroda, il affirme que l'impressionnisme était une « forme extrême » non orthodoxe, mais qu'il y avait « quelques éléments intéressants à retenir dans la disposition des couleurs » (KUME 1924). Le traitement des couleurs et la touche fragmentée de *La Récolte de pommes* font certes écho au style de Pissarro, et on peut penser que Kume, qui visait un paysage « aux tons plus doux, plus sereins » a trouvé une source d'inspiration chez Pissarro ou Sisley.

³ Sur Kuroda Seiki et la peinture française de son époque, voir Miura Atsushi, « Kuroda Seiki to Furansu kaiga [Kuroda Seiki et la peinture française]. » *Kuroda Seiki*, cat. exp., Musée National de Tōkyō, 2016 : 37-44.



Fig. 4 : Kume Keiichirō, *La Récolte de pommes*, 1892, Tōkyō, Kume Museum of Art

De retour au Japon, Kume peignit aussi des toiles plus impressionnistes. D'un voyage à Kyōto en 1893, Kuroda rapporta *Maiko*, tandis que Kume proposait *Le Temple Kiyomizu en automne* (1893, Nara Prefectural Museum of Art). Par petites touches, comme Kume savait si bien le faire, l'artiste réalisa un paysage empreint de sérénité, dans un style qu'on pourrait qualifier d'impressionniste à la Sisley. Avec *Soir d'été (Paysage de Kamakura)* (1894, université des Beaux-Arts de Tōkyō), on s'étonne presque de voir Kume s'approprier une palette plus éclatante. Il reconnaît lui-même avoir recours à un procédé proche de la touche fragmentée, qu'il nomme « pointillisme ». Or quand on considère que le sujet traité est celui des meules de foin et que Kume a pu voir les *Meules* de Monet à la galerie Durand-Ruel en 1891, on ne peut s'empêcher de faire des rapprochements, d'autant qu'il a laissé une autre toile intéressante intitulée *Nymphéas* (Tōkyō, Kume Museum of Art), dont la date de réalisation est inconnue, mais qui révèle une touche des plus audacieuses...

Cependant, il y a fort à penser que Kume expérimenta ces effets impressionnistes après son retour au Japon, pour les mêmes raisons que Kuroda, c'est-à-dire pour montrer des procédés tout à fait inédits à titre d'exemples. Derrière ces créations, il y avait sans doute la volonté de remplir une mission de sensibilisation, en présentant la peinture d'avant-garde à ses compatriotes. Car Kume peint aussi une *Scène d'automne* (1895, Tōkyō, Kume Museum of Art), avec sa touche habituelle et sereine de paysagiste de plein air. Et il suffit de comparer cette toile avec *Fin d'automne* pour remarquer, par exemple, la différence de rendu de la qualité de l'air et pour comprendre qu'il n'avait pas été aisé d'adapter ce qu'il avait appris en France au contexte et aux mœurs japonaises.

Si Kuroda et Kume sont souvent présentés comme les « Impressionnistes japonais », on aura compris que cette appellation ne reflète pas vraiment la réalité. Ils sont avant tout des peintres de plein air qui se sont essayés, à titre expérimental, à l'impressionnisme.

L'École des beaux-arts de Tōkyō, la Société du Cheval blanc et les disciples de Kuroda

En 1896, Kuroda Seiki et Kume Keiichirō furent appelés à enseigner la peinture occidentale à l'École des beaux-arts de Tōkyō. À partir de 1898, nommés tous deux professeurs titulaires au sein de la faculté de peinture occidentale de l'école, ils se consacrèrent pleinement à former la relève. Dans ce cadre, leur enseignement était essentiellement fondé sur l'académisme et le pleinairisme, tels que Collin les leur avait inculqués. Ils ne s'étaient adonnés à l'impressionnisme que pour fournir des exemples, si bien que leurs élèves n'étaient pas vraiment motivés pour adopter ce style. De plus, l'impressionnisme, que Kuroda et Kume présentèrent à travers leurs œuvres ou leurs écrits, souleva à l'époque diverses polémiques. Kuroda, Kume et leurs disciples furent assimilés à la « nouvelle école » de peinture occidentale, appelée aussi « *Murasaki-ha* » [l'école violette], par opposition aux adeptes de la « vieille école », ou « *Yani-ha* » [l'école brune] – en référence aux dominantes sombres de leurs toiles – qui avait prévalu jusque-là au Japon. En effet, l'académisme de plein air apparut extrêmement novateur dans le Japon des années 1890. La Société du Cheval blanc (*Hakubakai*) devint rapidement le bastion de la nouvelle école violette, regroupant les jeunes peintres de *yōga* autour de Kuroda et de Kume et organisant des expositions de leurs membres de 1896 à 1910.

On se rend compte que les disciples de Kuroda s'efforcèrent d'appliquer à des sujets japonais le style de Collin ou de Bastien-

Lepage, tel que leur maître le leur avait enseigné. Ainsi *L'Embarcadère au couchant* (1897, université des Beaux-Arts de Tōkyō) de Wada Eisaku ou *La Leçon de musique* (1897, id.) de Shirataki Ikunosuke, illustrent des scènes de la vie ordinaire du peuple des villes ou des campagnes – sujets chers au naturalisme – dans des compositions collectives aux teintes douces à la Collin, représentatives de ce courant dit « violet ». La génération post-Kuroda fit évoluer le pleinairisme introduit au Japon par leur maître vers des formes correspondant à la sensibilité de chacun. Parmi eux, on trouve des exemples où la lumière est traitée de façon vive et intense – sans pour autant aller jusqu'à une expression purement impressionniste –, comme chez Wada Eisaku, ce qui apparaît clairement dans le rendu de la lumière éblouissante de l'été de ses *Allumettes Rouges* (1914, musée municipal de Kagoshima) ou chez Shirataki Ikunosuke, qui n'hésita pas à utiliser des couleurs franches dans *L'Enfant à la faucille* (1897, université des Beaux-Arts de Tōkyō). Notons que Wada et Shirataki séjournèrent à Paris autour de 1900 et se formèrent dans l'atelier de Collin sur recommandation de Kuroda.

À partir de 1900, on vit apparaître, dans les expositions de la Société du Cheval blanc et dans les autres salons japonais, des œuvres se détachant de l'académisme de plein air, dont les sujets de prédilection avaient été des scènes de vie ordinaire, des portraits ou des paysages. On pense notamment aux œuvres de Fujishima Takeji, de la même génération que Kuroda, qui enseignait également la peinture *yōga* à l'École des beaux-arts de Tōkyō, et à celles du talentueux Aoki Shigeru, disparu trop jeune. Prenant pour sujet l'histoire du Japon ou ses légendes, qu'ils déclinèrent avec une imagination fertile, leurs tableaux furent qualifiés de « peinture romantique de Meiji ». Dans *Réminiscence de l'ère Tempō* (1902, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art), Fujishima représenta sa nostalgie pour la culture du VII^e siècle sous les traits d'une femme tenant un instrument de musique ancien à la main, dans une composition qui s'inspire du style de Puvis de Chavannes. L'influence de l'art nouveau est palpable dans *Papillons* (1904, collection particulière), dont le somptueux style décoratif n'en révèle pas moins cette sensualité propre à Fujishima. Et que dire de la plus emblématique des œuvres d'Aoki Shigeru, *Un présent de la mer* (1904, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art) ? Alors qu'il séjournait à Mera, un village de pêcheurs au sud de la péninsule de Bōsō, l'artiste a imaginé cette composition à partir du récit d'un ami, qui fut témoin du débarquement des navires chargés de belles prises. Il l'a transposé en une scène fictive qui pourrait presque être

mythologique, tel un formidable hymne à la vie. Dans un autre grand format réalisé plus tard, *Paradis sous-marin* (1907, id.), il illustre avec une grande sophistication une scène de la mythologie japonaise qu'il traite à la mode de Burne-Jones et des préraphaélites anglais⁴.

Il est cependant intéressant de noter que des peintres comme Fujishima ou Aoki, qui manifestèrent des penchants symbolistes, mythologiques ou décoratifs, ne furent pas pour autant indifférents aux recherches des peintres de plein air ou des Impressionnistes. Fujishima composa par exemple une sorte de scène de genre contemporaine qu'il intitula *Prendre le frais au bord du lac* (1898, université des Beaux-Arts de Tōkyō). Fujishima devra encore attendre 1906 pour découvrir l'Europe à l'âge de 39 ans. À son arrivée à Paris, n'aimant pas le style de Collin auprès duquel il avait pourtant été introduit par Kuroda, il préféra rejoindre l'atelier de Fernand Cormon, puis poursuivit sa formation en 1908 auprès de Carolus-Duran à l'Académie de France à Rome, avant de rentrer au Japon en 1910. Pendant ce séjour, Fujishima s'essaya notamment au paysage avec des toiles comme *Vue de Versailles* (1906-1907, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art) ou *Etang de la Villa d'Este* (1908, université des Arts de Tōkyō). La touche y est vive, notamment dans cette deuxième composition dans des teintes vertes, mais on n'y trouve pas le contraste de couleurs éclatantes qui était la marque de fabrique des Impressionnistes. *L'Éventail noir* (1908-1909, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art), un portrait de femme plein de distinction réalisé à Rome, combine des traits brossés de manière approximative et un pinceau plus subtil, révélant aussi bien l'enseignement de Carolus-Duran que la sensibilité de Fujishima. Pourtant, bien des années plus tard, le jeu des couleurs de son *Soleil levant sur la mer d'Orient* (fig. 5) est d'une puissance inouïe. On ne sait s'il avait Monet en tête quand il peignit cette toile, mais par rapport à *Crépuscule à Venise* (1886, id.), conservé alors dans une collection privée au Japon, il y a bien moins de couleurs et la touche est plus fine. Fujishima peint ici avec une extrême économie de teintes et de couches. On retrouve tout son talent pour la composition, l'art du pinceau et l'effet décoratif dans un paysage datant de ses dernières années, *Champs en terrasse* (1938, Kurashiki,

⁴ Les chefs-d'œuvre d'Aoki et de Fujishima de la Collection Ishibashi, comme *Un présent de la mer*, *Paradis sous-marin*, *Réminiscence de l'ère Tempyō*, *Éventail noir*, ont été présentés au musée de l'Orangerie à Paris en 2017. Voir *Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art – Ishibashi Foundation*, cat. exp., Musée de l'Orangerie, Paris, Hazan, 2017.

musée d'art Ōhara), où la construction par carrés de couleurs rappelle plus les essais post-impressionnistes qu'impressionnistes.

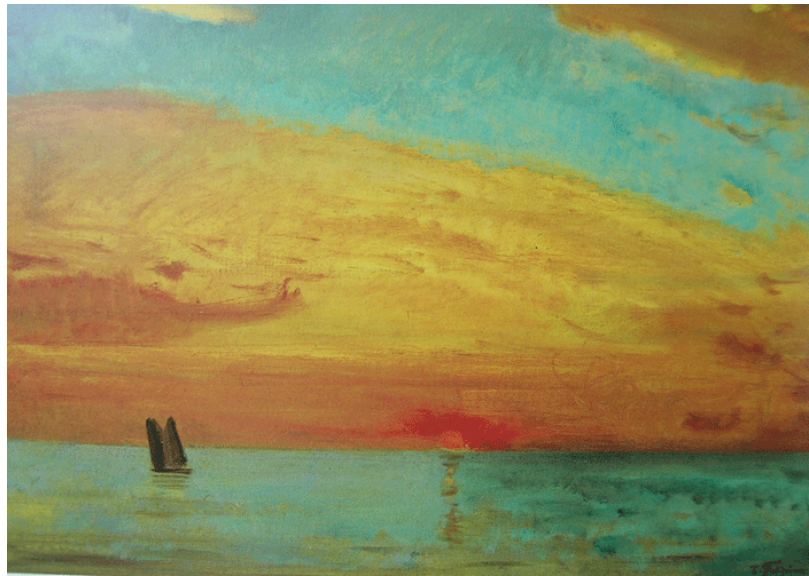


Fig. 5 : Aoki Shigeru, *Paysage marin : l'océan à Mera*, 1904, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation

L'œuvre d'Aoki Shigeru paraît parfois encore plus proche de l'impressionnisme que celle de Fujishima. Nous avons vu qu'il peignit *Un présent de la mer* à l'été 1904 à Mera. D'autres toiles datent de ce séjour, notamment un *Paysage marin : l'océan à Mera* (fig. 6), dans un format horizontal propre aux marines, plaçant la ligne d'horizon assez haut pour mieux représenter la mer en furie fouettant les rochers. L'atmosphère qui s'en dégage n'est pas sans rappeler la touche de Monet dans une marine peinte en 1886 à Belle-Île en Bretagne (1886, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art). Il semble pourtant peu probable qu'Aoki ait eu l'occasion de voir ce tableau de Monet, mais la coïncidence est troublante. Aoki réalisa à cette époque plusieurs de ces paysages marins, y compris dans de petits formats. Avec *Mer* (1904, id.), il mena l'expérience encore plus loin, en peignant les blocs rocheux dans un pointillisme légèrement irrégulier – plutôt qu'une véritable division de la touche. On mesure ici tout le talent d'Aoki dans l'idée même de faire appel à un tel procédé, dont on ne connaît pas d'autres exemples. L'année suivante, il nous livra une autre *Mer* (1905, collection particulière), qui présentait une allure bien différente, peinte en aplat, dans des couleurs douces. Les paysages marins fournirent à Aoki, attiré sans doute par les différents visages que l'océan pouvait offrir, tantôt

violent, voire effrayant, tantôt calme et paisible, un sujet lui permettant d'expérimenter divers procédés. On ne peut s'empêcher de ressentir son profond attachement pour la mer dans *Crépuscule sur l'océan* (1910, Sakura, Kawamura Art Museum) qui date de l'année de sa disparition prématurée, tableau où il n'hésite pas à représenter la surface de l'eau ou le ciel dans des coloris rouge sang, transcendant toute représentation classique de la réalité. Son style paraît parfois bien plus expressionniste qu'impressionniste.



Fig. 6 : Fujishima Takeji, *Soleil levant sur la mer d'Orient*, 1932, Bridgestone Museum, Ishibashi Foundation

De la fin de l'ère Meiji aux années Taishō

Entre la fin de l'ère Meiji et les années Taishō, c'est-à-dire jusqu'aux alentours de 1910, l'impressionnisme n'est plus l'apanage de l'avant-garde occidentale : le Japon découvre d'autres courants modernes, notamment le post-impressionnisme et le fauvisme, qui mêlent leurs influences. L'impressionnisme, qui avait fini par faire son chemin malgré un décalage dans le temps, trouve des prolongements au Japon à travers des interprétations personnelles. Ainsi, Ishii Hakutei, par ailleurs auteur d'une biographie critique de Manet, nous a laissé une intéressante toile intitulée *Repos sur l'herbe* (1904, Tōkyō, The National Museum of Modern Art). Si la référence au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet est évidente, Hakutei la transpose dans le contexte japonais : il évite soigneusement de s'attaquer à la problématique du nu pour proposer une scène attendrissante d'amitié entre jeunes gens des deux sexes. Cependant, il intègre des procédés plutôt impressionnistes, avec un rendu par petites touches pour exprimer les reflets de la lumière, ou avec le mauve pour souligner les ombres. De son côté, Yamashita Shintarō, qui appartient à la deuxième génération de disciples de Kuroda, séjourna à Paris de 1905 à 1910, où il commença par réaliser un

élégant portrait de femme, qui joue avec la lumière du jour. Attiré par l'impressionnisme, notamment celui d'Auguste Renoir, il s'en inspira clairement dans *Offrande* (1915, Tōkyō, Bridgestone Museum of Art), une œuvre datant de son retour au Japon, où les couleurs et la touche tendre utilisées pour peindre cette femme tenant une grenade à la main témoignent de son talent pour assimiler le style de son maître.

À partir de 1907, le ministère de l'Éducation du Japon organisa tous les ans une exposition officielle dite « Bunten », calquée sur le modèle des salons en France. L'opération avait initialement pour but de rassembler les expositions des différentes sociétés artistiques qui avaient tendance à se faire concurrence. C'est ainsi que celles de la Société du Cheval blanc prirent fin en 1910. Un peintre émergea alors pour sa ressemblance de style avec Monet : il s'agit de Yamawaki Shintoku, sans doute le premier Japonais à représenter délibérément Tōkyō sous ses traits de ville moderne, à l'instar des paysages urbains impressionnistes de Paris, qui l'avaient fasciné. Alors qu'il était encore étudiant à l'École des beaux-arts de Tōkyō, Yamawaki exposa au troisième salon Bunten *Le matin sur les quais de la gare* (fig. 7) : le tableau remporta un immense succès, d'autant que la critique fit le rapprochement avec *La Gare Saint-Lazare* de Monet. L'œuvre a malheureusement disparu depuis, brûlée dans un incendie pendant la Seconde Guerre mondiale, si bien qu'il nous est impossible aujourd'hui d'apprécier son rendu et ses couleurs. Toutefois, ce cliché permet quand même d'apprécier la représentation de la gare d'Ueno saisie d'un point en hauteur avec ses voies, son train à vapeur, ses poteaux électriques ainsi que la vue qui se prolonge sur la ville et les effets de la lumière, permettant à l'artiste d'exprimer toute l'effervescence de la ville. Quand on pense que Yamawaki ne connaissait Monet qu'à travers des reproductions, on mesure le défi audacieux et sans précédent que représentait cette toile. *Un soir de pluie* (1908, Kōchi City Culture Plaza), présenté à la 13^e et dernière exposition de la Société du Cheval blanc de 1910, avec son tramway qui parcourt les rues entre les poteaux électriques et les gens qui se croisent en se hâtant vers leur destination un parapluie à la main, nous aide à mieux imaginer ce à quoi devait ressembler *Le Matin sur les quais de la gare*. Et pourtant, Yamawaki réalisa à la même époque des toiles expressionnistes, presque fauvistes, avec des couleurs vives et une matière tourmentée comme dans *Coucher de soleil* (1908, id.), qui date de la même année qu'*Un soir de pluie* et qui précède seulement d'un an *Le Matin sur les quais de la gare*, prouvant que ces autres tendances d'avant-garde furent assimilées au Japon en parallèle. Signalons

également la toile de Koito Gentarō (1911, université des Beaux-Arts de Tōkyō), intitulée *Ville de toits*, exposée au cinquième salon Bunten de 1911, qui fait clairement écho au *Matin sur les quais de la gare* de Yamawaki. Ce courant déterminé à peindre Tōkyō en tant que ville moderne, qui apparaît vers 1910, autour des jeunes peintres de la mouvance de la Société du Cheval blanc, marque l'avènement d'un « impressionnisme japonais » choisi et assumé. On est enfin passé d'une déclinaison japonaise de la peinture de plein air telle que Kuroda Seiki l'avait rapportée, à une étape d'appropriation de l'impressionnisme en tant que tel.

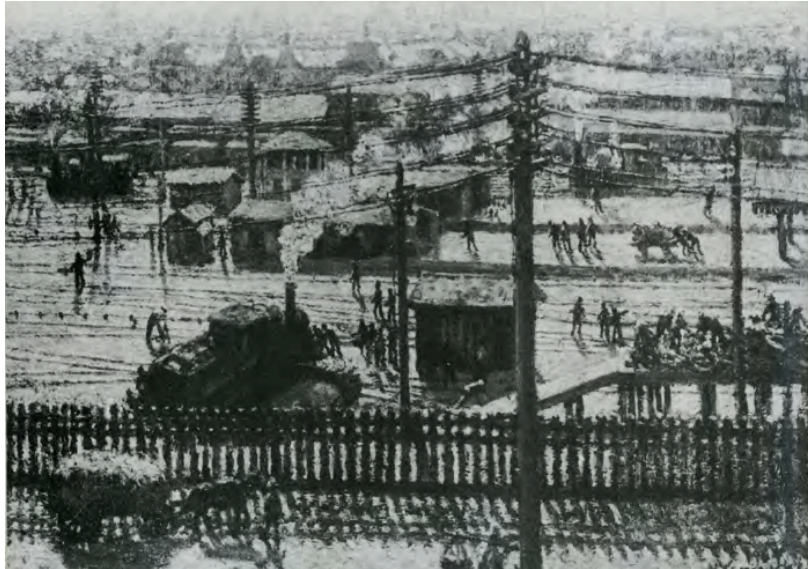


Fig. 7 : Yamawaki Shintoku, *Le Matin sur les quais de la gare*, 1909 (détruit pendant la Seconde Guerre mondiale)

Kojima Torajirō et la nouvelle génération de peintres

En ce qui concerne l'appropriation de l'impressionnisme par les peintres japonais modernes, il ne reste plus qu'à présenter la génération suivante et plus particulièrement de trois peintres, qui firent des voyages d'études de longue durée en France et en Belgique entre la fin des années Meiji et le début de l'ère Taishō.

Commençons par Kojima Torajirō, qui fit un premier voyage en France et en Belgique entre 1908 et 1912. À Paris, il ne resta dans l'atelier de Collin qu'une semaine, avant de partir s'installer près d'une année à Grez-sur-Loing où Kuroda avait, en son temps, également longuement séjourné. Ensuite, il déménagea à Gand et tout en suivant les cours de l'École des beaux-arts, s'intéressa de

près au luminisme et à l'œuvre d'Emile Claus. Alors qu'avant son départ en Europe, il peignait des toiles plutôt sombres illustrant des thèmes naturalistes, sa rencontre avec Claus lui fit découvrir la couleur et la lumière – pour preuve ces deux tableaux, *Regard fixe* (1909, Kurashiki, musée d'art Ōhara) et *Jeune fille belge en kimono* (1911, id.). Mais même si l'on peut y voir une influence du luminisme, la touche de Kojima colle au plus près de son sujet, et en ce sens, son style paraît plus fidèle à l'impressionnisme.

Kojima s'attaqua également à de grands formats : il exposa en 1920 au Salon de la Société nationale des beaux-arts un diptyque intitulé *Volubilis* (fig. 8), qui met merveilleusement en valeur les caractéristiques de son « impressionnisme japonais » et joue sur un contraste entre couleurs vives et contre-jour. Il présenta une autre toile au Salon de 1920, intitulée *Automne* (1920, Paris, Centre Pompidou - musée national d'Art moderne), qui représente une femme en costume coréen entourée de fleurs, fruit d'un voyage effectué en Chine et dans la péninsule coréenne pendant l'année 1918. L'étude de ses œuvres montre qu'il fut tout aussi attiré par l'impressionnisme que par les nouvelles formes d'expression du néo-impressionnisme. Dans les années 1910 du Japon, l'œuvre de Kojima ne trouva malheureusement pas l'accueil escompté et n'eut qu'un impact très limité sur leurs compatriotes. Il faut dire que son retour au pays correspondit à un moment où déjà le Japon avait les yeux tournés vers les dernières innovations de la peinture occidentale, à savoir le fauvisme, voire même le cubisme. Rappelons-nous Yamawaki Shintoku qui, dès 1908-1909, faisait ses premiers essais pour mêler impressionnisme et fauvisme. On commençait à rechercher une peinture plus subjective, plus expressionniste.



Fig. 8 : Kojima Torajirō, *Volubilis*, 1916, Kurashiki, Ōhara Museum of Art

Le deuxième nom est celui d'Umehara Ryūzaburō, arrivé à Paris en 1908 et profondément fasciné par Renoir, au point de faire le déplacement l'année suivante jusqu'à Cagnes-sur-mer pour aller le rencontrer. Sur ses conseils, il s'inscrivit ensuite à l'Académie Ranson à Paris. La même année, Umehara emmena Yamashita Shintarō, grand admirateur également du maître impressionniste, dans l'atelier parisien de Renoir. Yamashita lui acheta une *Baigneuse* (v.1907, Bridgestone Museum of Art). À cette époque, Umehara s'appliquait à imiter le style Renoir dans toute une série de nus, comme *Collier doré* (1913, Tōkyō, The National Museum of Modern Art), pour progressivement évoluer vers un nu décoratif aux couleurs franches et aux lignes de contours audacieuses, ainsi qu'on peut le voir dans *Nu aux éventails* (1938, Kurashiki, musée d'art Ōhara). Plus tard encore, un tableau comme *La Cité interdite* (fig. 9) révèle ses recherches dans le paysage et dévoile un style unique qui conjugue le traitement tendre de la couleur de Renoir à un pinceau ferme et énergique.



Fig. 9 : Umehara Ryūzaburō, *La Cité interdite*, 1940, Tōkyō, Eisei-Bunko Museum

Le troisième s'appelle Yasui Sōtarō, arrivé à Paris en 1907. Il reçut une stricte éducation académique, au point que son coup de crayon lui valut le nom de « maître du dessin » à l'Académie Julian. Cette formation transparaît dans un tableau plutôt massif comme *Femme au paon* (1914, collection particulière), bien que le traitement des couleurs trahisse aussi l'influence de Cézanne. De fait, Yasui s'intéressa à l'impressionnisme, et nous laissa par exemple *Église de village* (1909, Tōkyō, The National Museum of Modern Art), dans un style à la Sisley. Désireux de concilier représentation figurative et déformation subjective, Yasui ne pouvait qu'admirer l'art de Cézanne. La distorsion de l'espace dans son célèbre *Portrait de Chin Jung* (fig. 10) est sans doute un des plus beaux témoignages de sa maîtrise originale des techniques cézaniennes.



Fig. 10 : Yasui Sōtarō, *Portrait de Chin Jung*, 1934, Tôkyō, The National Museum of Modern Art

Ainsi, ce qu'il conviendrait d'appeler « l'impressionnisme japonais » est en fait un impressionnisme très personnalisé, nipponisé – et il va de soi que les sujets et les styles ne pouvaient être des calques à l'identique de l'impressionnisme français. Les peintres japonais firent des choix dans l'impressionnisme qu'ils découvraient, et opérèrent des évolutions qui correspondaient à leur propre sensibilité et aux enjeux qui étaient les leurs, en les déclinant sous des formes convenant à la vie et aux habitudes japonaises.

Les collections d'Ōhara Magosaburō et de Matsukata Kōjirō

Après avoir expliqué ce que les peintres japonais retinrent de l'impressionnisme, il me reste à évoquer un autre phénomène apparu dans les années 1910 et 1920 : la constitution de collections impressionnistes par de riches capitaines d'industrie japonais. Dans cette dernière partie, je vais présenter les deux collections les plus notoires, celles d'Ōhara et de Matsukata.

Il faut savoir que quelqu'un comme Kojima Torajirō avait pu se rendre en Europe grâce au soutien économique d'un entrepreneur japonais du nom d'Ōhara Magosaburō, propriétaire d'une importante filature à Kurashiki, dans le département d'Okayama. Il put ainsi se construire son propre univers pictural en s'inspirant de l'impressionnisme belge, mais il joua un autre rôle, tout aussi important : celui de suggérer à son mécène de faire venir au Japon des peintures occidentales et de le conseiller, contribuant ainsi à la constitution d'une collection de grande qualité. Le premier tableau qu'il demanda à Ōhara d'acquérir fut *Cheveux* d'Edmond Aman-Jean, dès son retour au Japon après son premier voyage en Europe, afin de servir de référence aux peintres japonais. L'année suivante, en 1913, Mitsutani Kunishirō, un autre peintre qui avait pu se rendre en France grâce aux largesses d'Ōhara, commanda à Renoir *Femme à la fontaine* pour le compte de l'entrepreneur. C'est ainsi que débuta la collection d'Ōhara, dont l'œuvre philanthropique s'inscrivait dans une volonté d'éducation publique et de contribution à la société japonaise, adhérant en cela aux arguments de Kojima : c'est d'ailleurs lui qu'il chargea ensuite de sélectionner les œuvres à acquérir, l'envoyant à deux reprises en Europe pour effectuer cette mission – de 1919 à 1921 et de 1922 à 1923. Les *Nymphéas* de Monet, acheté directement chez Monet à Giverny par Kojima, rejoignirent ainsi la riche collection d'art occidental d'Ōhara couvrant une période allant du Greco à Gauguin et Matisse, même si la peinture moderne en forme indiscutablement le noyau principal.

Finalement, Ōhara Magosaburō rendit ses trésors accessibles au public en ouvrant en 1930 le tout premier musée japonais d'art occidental. Quand on sait que le musée d'Art moderne de New York (MoMA) ouvrit ses portes en 1929, on mesure combien Kojima et Ōhara avaient été des visionnaires. Les collections du musée d'art Ōhara continuèrent à s'enrichir à travers l'acquisition par la suite de nombreux tableaux, notamment impressionnistes.

Matsukata Kōjirō, qui présidait les chantiers navals de Kawasaki, est l'autre grand collectionneur de cette époque. C'est à l'occasion de trois longs voyages d'affaires en Occident, de 1916 à 1918, de 1921 à 1922 et de 1926 à 1927, qu'il investit de fortes sommes pour se constituer une remarquable collection d'art occidental. Conseillé à Londres par le peintre Frank Brangwyn et à Paris par le directeur du musée du Luxembourg Léonce Bénédicté, il acheta un nombre impressionnant de peintures occidentales – probablement plus de 2000, bien qu'on ne connaisse toujours pas aujourd'hui l'étendue

exacte de sa collection⁵. Matsukata, qui avait eu l'occasion de rendre visite à Monet, déjà âgé, et lui avait acheté à cette occasion 18 toiles, avait accumulé un grand nombre d'œuvres impressionnistes, aujourd'hui visibles à Tōkyō : à côté de Monet, le visiteur peut apprécier notamment Manet, Pissarro ou Renoir.

Matsukata aussi caressait le projet de construire le premier musée d'art occidental au Japon, afin de permettre aux jeunes peintres japonais d'apprécier directement les originaux de maîtres européens. Il avait même prié son ami Brangwyn de dessiner les plans de ce futur établissement, qui s'appelait « le musée Kyōraku ». Malheureusement, du fait des graves difficultés financières que connurent les chantiers navals de Kawasaki, de l'incendie qui ravagea l'entrepôt londonien où étaient conservés une partie des œuvres acquises, et d'autres revers que connut la collection menant à sa dispersion, le rêve de Matsukata ne put voir le jour. Pour couronner le tout, les tableaux consignés en France en attendant la levée des taxes exorbitantes imposées par les autorités douanières japonaises furent réclamés par la France à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, en vertu du traité de paix de San Francisco, arguant de leur qualité de patrimoine national. L'État français fut finalement magnanime, acceptant de restituer au Japon l'ancienne collection Matsukata, à l'exception de certaines œuvres majeures, formant ainsi le fonds de départ du nouveau musée national d'Art occidental de Tōkyō, construit en 1959 d'après des plans de Le Corbusier. Quant aux chefs-d'œuvre de Manet, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec qui ne furent pas restitués, ils sont aujourd'hui exposés au musée d'Orsay.

Conclusion

De ce tableau des rapports entre le Japon et l'impressionnisme entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, nous pouvons retenir quelques faits marquants. Les peintres *yōga* partis étudier en France aux premières heures de la modernisation du Japon, Kuroda Seiki en tête, rapportèrent indéniablement au pays un style de peinture aux accents impressionnistes. Il serait plus juste de parler d'une assimilation progressive dans le temps, qui débuta avec l'arrivée et l'adoption du pleinairisme, évolua vers diverses déclinaisons avant que des peintres japonais assument pleinement l'impressionnisme. Mais l'impressionnisme français ne prendra pas

⁵ Le Musée national d'Art occidental de Tōkyō prépare une exposition sur la collection Matsukata en vue de l'année 2018 pour éclairer le plus que possible l'échelle et le contenu de la collection.

racine tel quel dans le contexte japonais, et ce qu'on appelle « l'impressionnisme japonais » est avant tout une adaptation japonaise plus ou moins poussée en fonction de la sensibilité des artistes japonais ou des problématiques qu'ils cherchaient à résoudre. Bien que s'inspirant des procédés ou des principes de l'impressionnisme, leurs œuvres dévoilent des scènes correspondant au quotidien japonais avec un sens esthétique qui leur est propre. Parallèlement, des hommes comme Hayashi Tadamasu, Ōhara Magosaburō ou Matsukata Kōjirō, animés du désir de faire connaître l'art occidental aux peintres japonais de style occidental et au grand public, se constituèrent de belles collections impressionnistes en vue de créer des musées. Et de fait, ces collections forment aujourd'hui encore les fonds essentiels des principaux musées japonais d'art occidental.

Il reste à soulever une dernière question. Sans doute peut-on dire que l'impressionnisme est universel en ce qu'il correspond parfaitement à la sensibilité de la société moderne avec son style lumineux, facile d'approche, et ses sujets familiers de la vie quotidienne. Pourtant, il me semble que le Japon entretient un rapport privilégié avec ce mouvement. N'oublions pas la place que joua le japonisme au sein du mouvement impressionniste. En s'inspirant de l'art japonais, les Impressionnistes créèrent des œuvres qui furent sans doute plus faciles à saisir ou à apprécier par les Japonais. Peut-être les peintres japonais ont-ils été attirés par l'impressionnisme justement à cause d'éléments qui leur étaient familiers : leur composition, leurs couleurs ou leur touche particulière. Si tel est bien le cas, alors ne pourrait-on pas considérer la *Maiko (Apprentie geisha)* de Kuroda Seiki, où l'on devine l'influence de Degas ou de Monet, comme une tentative inconsciente de faire revenir au pays le japonisme, puisqu'on sait combien Degas et Monet avaient été fascinés par les estampes japonaises *ukiyo-e* ? Je sais bien que l'historien se doit de ne pas commenter ce qu'il ne peut prouver, mais je ne peux m'empêcher de voir dans ces deux phénomènes que furent le japonisme français et l'influence de l'impressionnisme sur la peinture japonaise moderne, des échanges permettant de « boucler la boucle ». Au moment de réexaminer les liens entre Japon et impressionnisme, nous apparaît clairement toute la complexité de ces fascinants rapports réciproques entre les arts, les cultures et les pays⁶.

⁶ Sur ce thème, voir *Japans Liebe zum Impressionismus, Von Monet bis Renoir (Japan's Love for Impressionism, from Monet to Renoir)*, cat. exp., 2015-2016, Bundeskunsthalle, Bonn, Munich, Prestel, 2015.

Bibliographie

Catalogue of the important Collection of Paintings, Water Colors, Pastels, Drawings and Prints collected by the Japanese Connoisseur the Late Tadamasu Hayashi. The American Art Association, New York, 1913.

Chefs-d'oeuvre du Bridgestone Museum of Art – Ishibashi Foundation. Cat. exp., musée de l'Orangerie, Paris, Hazan, 2017.

DURET, Théodore. *Les Peintres impressionnistes.* Paris, 1878.

Japans Liebe zum Impressionismus, Von Monet bis Renoir / Japan's Love for Impressionism, from Monet to Renoir. Cat. exp., 2015-2016, Bundeskunsthalle, Bonn, München, Prestel, 2015.

KUME, Keiichirō. « Fūkei-ga ni tsuite [Sur le paysage]. » *Bijutsu Shinpō*, vol. 12, n° 10, août 1913.

KUME, Keiichirō. « Kuroda Seiki kun no geijutsu [L'art de M. Kuroda Seiki]. » *Kokumin Bijutsu*, vol. 1, n. 9, septembre 1924.

MABUCHI, Akiko. « Hayashi Tadamasu's Western Art Collection and Berthe Morisot. » *Hayashi Tadamasu: Japonism and Cultural Exchanges*, Tōkyō, 2007.

MIURA, Atsushi. « Kuroda Seiki to Furansu kaiga [Kuroda Seiki et la peinture française]. » *Kuroda Seiki*, cat. exp., Musée national de Tōkyō, 2016 : 37-44.

Raphaël Collin. Cat. exp. sous la direction de Bruno FOUCART et MIURA Atsushi. 1999-2000, Fukuoka, Fukuoka Art Museum *et al.*, 1999.