

# JAPON PLURIEL 12

## Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon

Actes du douzième colloque  
de la Société française des études japonaises

Université Jean Moulin Lyon 3  
15, 16 et 17 décembre 2016

Sous la direction de Julien Bouvard et Cléa Patin



Chez le même éditeur

*Japon pluriel* (1995)

*Japon pluriel 2* (1998)

*Japon pluriel 3* (1999)

*Japon pluriel 4* (2001)

*Japon pluriel 5* (2004)

*Japon pluriel 6* (2006)

*Japon pluriel 7* (2007)

*Japon pluriel 8* (2011)

*Japon pluriel 9* (2013)

*Japon pluriel 10* (2015)

*Japon pluriel 11* (2017)

Ouvrage publié avec le concours de :

- la Fondation du Japon,
- la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises agissant sous l'égide de la Fondation de France,
- l'université Jean Moulin Lyon 3,
- l'Institut d'études transtextuelles et transculturelles

© Éditions Philippe Picquier, 2018

Mas de Vert

BP 20150

13631 Arles Cedex

En couverture : © Jean-Loup Miquel / Université Jean Moulin - Lyon 3

Conception graphique : Picquier & Protière

Mise en page : Cléa Patin

ISBN : 978-2-8097-1393-0

## REMERCIEMENTS

Au nom de la Société française des études japonaises, les organisateurs du colloque, Julien Bouvard et Cléa Patin souhaitent remercier pour leur soutien :

- la Fondation du Japon
- la Fondation de France
- l'université Jean Moulin Lyon 3
- l'Institut d'études transtextuelles et transculturelles
- le bureau consulaire du Japon à Lyon

Que la précédente équipe organisatrice du colloque, Julien Martine et David-Antoine Malinas, trouve ici l'expression de notre gratitude pour leur aide et leurs conseils.

Nous renouvelons nos chaleureux remerciements aux équipes techniques, au concepteur graphique Jean-Loup Miquel, ainsi qu'à tous les étudiants bénévoles de l'université Jean Moulin Lyon 3, qui ont contribué par leur efficacité et leur enthousiasme au bon déroulement matériel de la manifestation.

Notre reconnaissance va également à Marie Augendre, Claire Akiko Brisset, Jean Bazantay, Antonin Bechler, Sylvie Brosseau, Mathieu Capel, Adrien Carbonnet, Guillaume Carré, Fabienne Duteil-Ogata, Kuroda Akinobu, Béatrice Jaluzot, Jacques Jaussaud, Kuroda Akinobu, Noda Hiroko, Marie Parmentier, Gérald Peloux et Alexandre Roy qui, en acceptant de faire partie du comité scientifique, de présider les panels et d'effectuer le délicat mais nécessaire travail de relecture, ont été les acteurs indispensables au bon déroulement du colloque et à la publication de ces actes.

Enfin, nous tenons à remercier la présidente de la SFEJ, Annick Horiuchi, pour son indéfectible soutien, ainsi que toute l'équipe éditrice des Éditions Philippe Picquier pour son professionnalisme, sa disponibilité et sa réactivité.





# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>13</b>
<b>PARTIE I. IMAGES PEINTES : MUSÉOGRAPHIE, PATRIMOINE ET COLLECTIONS</b> .....	<b>19</b>
<b>JAPON ET IMPRESSIONNISME : PEINTURE JAPONAISE MODERNE ET COLLECTIONS DE TABLEAUX IMPRESSIONNISTES AU JAPON</b>	
par Miura Atsushi .....	21
<b>ENJEUX ET PROBLÉMATIQUES DES PEINTURES JAPONAISES EXPATRIÉES</b>	
par Coralie Legroux .....	47
<b>LE DÉVELOPPEMENT DES EXPOSITIONS-CONCOURS ET L'ÉMERGENCE D'UNE NORME VISUELLE EN CALLIGRAPHIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> S.</b>	
par Laïli Dor .....	59
<b>DES MANUSCRITS ENLUMINÉS POUR LES JEUNES MARIÉS ? RÉEXAMEN D'UN LIEU COMMUN DE L'HISTORIOGRAPHIE SUR LES TROUSSEAUX DE MARIAGE AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES</b>	
par Delphine Mulard .....	69
<b>PARTIE II. IMAGES GRAVÉES, IMPRIMÉES, DÉVELOPPÉES : À L'ÈRE DE LA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE</b> .....	<b>79</b>
<b>IMPRIMER L'AMOUR AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE OU L'INVENTION DE LA PORNOGRAPHIE</b>	
par Joshua Mostow .....	81
<b>LA REDÉCOUVERTE DE L'<i>UKIYO-E</i> AU COURS DES ANNÉES 1910</b>	
par Minami Asuka .....	97
<b>IMAGE IMPRIMÉE, IMAGE PROJETÉE : AUTOUR DE <i>CUI CUI</i> DE KAWAUCHI RINKO</b>	
par Lilian Froger .....	107
<b>LA PHOTOGRAPHIE COLONIALE ET LE GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE TAIWAN (1895-1945)</b>	
par Ju-Ling Lee .....	119
<b>PRÉSENTER LES JAPONAIS À TRAVERS LE PHOTOREPORTAGE : DOCUMENTER ET VISUALISER LA CULTURE RÉGIONALE DANS LES ANNÉES 1950</b>	
par Tsuchiyama Yōko .....	131

L'ÉCRITURE AU PINCEAU ET L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : FONCTIONS  
ET APPORTS DANS L'APRÈS-GUERRE

par Francette Delaleu .....143

LIVRES DE PHOTOGRAPHIE DÉDIÉS À GUNKANJIMA : ILLUSTRATION  
DE L'HISTOIRE ÉCONOMIQUE ET SOCIALE CONTEMPORAINE D'UNE ÎLE  
INDUSTRIELLE... OU PROPAGANDE ?

par Cecile Laly .....155

L'ESSOR DE LA FIGURE DU DESIGNER-ARTISTE AU JAPON DEPUIS LES  
ANNÉES 1970 – À PROPOS DE KURAMATA SHIRŌ

par Anne Gossot .....167

**PARTIE III. IMAGES RITUELLES : ICÔNES ET REPRÉSENTATIONS  
DE LA RELIGION .....179**

MANICHÉISME ET NESTORIANISME AU JAPON : ÉLÉMENTS  
ICONOGRAPHIQUES

par Frédéric Girard .....181

KŪKAI SOUS LES TRAITS D'UN ENFANT ROUGE ? DIFFUSION ET  
RÉINTERPRÉTATION DES INNOVATIONS ICONOGRAPHIQUES ISSUES DES  
RITUELS ÉSOTÉRIQUES DU MOYEN ÂGE

par Gaëtan Rappo .....193

LA LOI DE JÉSUS À L'ASSAUT DU JAPON : L'IMAGE DU CATHOLICISME  
DANS LE *BATEREN-KI* (c. 1610)

par Martin Nogueira Ramos .....205

**PARTIE IV. TRANSMISSION DE L'IMAGE : ÉCHANGES ET  
ENSEIGNEMENT .....213**

CONTACTS, ÉCHANGES ET TRANSMISSION : LES PEINTRES CORÉENS  
EN MISSION AU JAPON ET LES RENCONTRES AVEC LES PEINTRES DU  
*NANGA* À L'ÉPOQUE D'EDO (XVIII<sup>e</sup> siècle)

par Ariane Perrin .....215

TRANSFERTS DE TECHNOLOGIES ENTRE LA FRANCE ET LE JAPON  
DANS L'INDUSTRIE DE LA SOIE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

par Iwashita Yōko .....225

LES ÉCHANGES CULTURELS ENTRE LA FRANCE ET LE JAPON DANS LE  
DOMAINE DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN – L'EXEMPLE DE FÉLIX  
RÉGAMEY

par Hayashi Kumiko .....239

L'ART TACTILE : DU HANDICAP À LA CRÉATION D'UNE CULTURE NON VISUELLE

par Anne-Lise Mithout ..... 251

**PARTIE V. CULTURE DE L'ÉCRAN : ANIME, CINÉMA, SÉRIES, JEUX VIDÉO ..... 259**

LE COURAGE DE NAUSICAA – PROLÉGOMÈNES POUR UNE RETERRITORIALISATION DE LA GRÈCE ANTIQUE

par Mickael Lucken ..... 261

LES HISTOIRES DE L'ANIMATION TÉLÉVISÉE JAPONAISE DES ANNÉES 1960 : UNE PERSPECTIVE HISTORIOGRAPHIQUE

par Marie Pruvost-Delaspre ..... 273

REPRÉSENTER LE TABOU *BURAKU* : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES À TRAVERS LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DE *HASHI NO NAI KAWA*

par Miyazaki Kaiko ..... 285

ANALYSE DES PARTICULES INTERACTIONNELLES DU POINT DE VUE DU GENRE À TRAVERS LES FEUILLETONS ET FILMS JAPONAIS DES ANNÉES 1960 À NOS JOURS

par Higashi Tomoko ..... 295

JEUX D'ARCADE AU JAPON : ÉVOLUTION DES MACHINES ET DES ESPACES DE JEUX, MUTATION DES PRATIQUES

par Benoit Bottos ..... 307

**PARTIE VI. IMAGES EN MOTS, MOTS EN IMAGES ..... 317**

ÉCRITURE ET FIGURE À L'ÉPOQUE D'EDO : LES *MOJI-E* DE SANTŌ KYŌDEN

par Marianne Simon-Oikawa ..... 319

POURQUOI LES *EMAKI* NE SONT PAS DES MANGAS : QUELQUES OBJECTIONS À CEUX QUI VOUDRAIENT ANCRER LES MANGAS ET LES *ANIME* DANS UNE TRADITION ANCIENNE

par Ōtsuka Eiji ..... 341

LA BEAUTÉ CONVULSIVE D'UN MARCHÉ AUX PUCES SURREALISTE. WILLIAM KLEIN, ROLAND BARTHES, MAURICE PINGUET ET LE JAPON DES ANNÉES 1960

par Emmanuel Lozerand ..... 359

INCARNATION DE LA POÉSIE PAR LE MANGA : LE PERSONNAGE DE SEI SHŌNAGON DANS *UTAKOI 3*

par Evelyne Lesigne-Audoly ..... 377

L'ICONICITÉ DE L'ÉCRITURE DANS LES MANGAS : LE CAS DES  
ONOMATOPÉES ET DES IMPRESSIFS

par Blanche Delaborde.....389

LA RÉÉCRITURE CHEZ MIZUMURA MINAE : LE CAS DE *HONKAKU-  
SHŌSETSU* (2002)

par Fujiwara Dan.....401

MISHIMA ET LA PEINTURE

par Thomas Garcin.....411

LA FONCTION DES IMAGES DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'ABE KŌBŌ :  
FIGURATION DE L'OBJET ET TRANSFIGURATION DU SUJET

par Julie Brock .....417

LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS DANS LES NŌ DE KONPARU  
ZENCHIKU

par Magali Bugne.....427

**PARTIE VII. CARTOGRAPHIER L'ESPACE DANS UNE  
PERSPECTIVE MACRO/MICRO : DU MONDE À LA VILLE ..... 435**

LA CARTOGRAPHIE ANCIENNE AU JAPON : HYBRIDATION DES  
SAVOIRS, JEUX D'IMAGE, MÉTAGÉOGRAPHIE

par Philippe Pelletier.....437

LE MÉDIA MIX *OTAKU* COMME CULTURE VISUELLE URBAINE AU  
JAPON : UNE APPROCHE INFRASTRUCTURELLE DE LA MOBILITÉ DES  
IMAGES

par Edmond Ernest dit Alban.....467

IMAGINAIRE TOKYOÏTE DU SKATEBOARD

par Julien Glauser.....477

**PARTIE VIII. TOURISME ET PATRIMOINE : VALORISER LE  
TERRITOIRE PAR L'IMAGE ..... 491**

DÉVELOPPEMENT ET VALORISATION DES TERRITOIRES TOURISTIQUES  
À TRAVERS LE MANGA ET L'ANIMATION : QUELLES IMAGES POUR LE  
« COOL HOKKAIDŌ » ?

par Clothilde Sabre.....493

L'AVÈNEMENT DU JAPON CONTEMPORAIN COMME DESTINATION DU  
TOURISME INTERNATIONAL

par Mike Perez .....503

LA VALORISATION ET LA MÉDIATISATION DU PATRIMOINE BÂTI PAR  
L'IMAGE NUMÉRIQUE, LA RESTITUTION DES CHÂTEAUX

par Delphine Vomscheid.....513

LA PLACE DE L'IMAGE DANS LES POLITIQUES DE PROMOTION DES  
COMPORTEMENTS ÉCONOMES EN ÉNERGIE (*SHŌENE KŌDŌ*)

par Benoit Granier ..... 525

POUR UNE APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE DE L'ACTION PUBLIQUE  
PATRIMONIALE DANS LE JAPON D'APRÈS-GUERRE

par Ioan Trifu ..... 535

**PARTIE IX. REPRÉSENTATIONS DU CORPS FÉMININ DANS LES  
ARTS DU SPECTACLE ..... 545**

LE POUVOIR DE L'IMAGE DANS L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE  
POPULAIRE JAPONAISE

par Christophe Boléat ..... 547

L'ÉVOLUTION DU MILITANTISME DES MUSICIENNES DANS LA POP : LE  
CAS D'ŌMORI SEIKO

par Chūjō Chiharu ..... 557

LE STRIPTEASE ET LES INTELLECTUELS DES ANNÉES 1960-1970 :  
OZAWA SHŌICHI ET *DOCUMENTS / ARTS ITINÉRANTS DU JAPON*

par Suzuki Seiko ..... 567

**PARTIE X. POLITIQUE ET SOCIÉTÉ CIVILE : GENRE, JEUNESSE,  
ENGAGEMENT ..... 575**

L'INSTITUTION MATRIMONIALE EN PROCÈS : DE LA RECONNAISSANCE  
DU CARACTÈRE GENRÉ DE L'ARTICLE 750 DU CODE CIVIL

par Amélie Corbel ..... 577

LE RÔLE DE L'ÉQUIPE D'ENQUÊTE SUR L'ÉDUCATION SEXUELLE  
EXCESSIVE ET L'ÉDUCATION *GENDER FREE* LORS DE LA RÉVISION DU  
VOLET ÉDUCATIF DU *PLAN FONDAMENTAL POUR L'ÉGALITÉ DES SEXES*  
(2005)

par Aline Henninger ..... 585

MAUVAISES MÈRES ? REPRÉSENTATIONS DES MÈRES CÉLIBATAIRES  
DANS LES POLITIQUES PUBLIQUES

par Sarugasawa Kanae ..... 593

LES JEUNES JAPONAIS ET L'UNIVERSITÉ : LA NOUVELLE DONNE

par Christian Galan ..... 603

L'ÉVÉNEMENT FUKUSHIMA OU LA NAISSANCE D'UNE JEUNESSE  
POLITISÉE

par Anne Gonon ..... 615

**PARTIE XI. GESTION ET RESSOURCES HUMAINES DANS LE JAPON CONTEMPORAIN .....623**

LA GESTION DES RESSOURCES HUMAINES DE LA HAUTE FONCTION PUBLIQUE JAPONAISE : VERS UNE POLITISATION DES NOMINATIONS ?

par Arnaud Grivaud .....625

L'EMPLOI DES SENIORS AU JAPON : UNE ANALYSE DES PRATIQUES DE DISCRIMINATION LIÉES À L'ÂGE

par Julien Martine .....635

TEPCO APRÈS FUKUSHIMA : RÉSISTANCE OU RÉSILIENCE ?

par Sophie Nivoix, Serge Rey .....645

QUEL AVENIR POUR LA PRESSE JAPONAISE ? RÉFLEXIONS SUR UN MODÈLE ORIGINAL ET SES LIMITES

par César Castellvi .....661

DON ET DÉMARCHANDISATION DANS L'AGRICULTURE BIOLOGIQUE AU JAPON

par Pénélope Roullon .....673

**PARTIE XII. QUESTIONS HISTORIQUES RELATIVES AUX RELATIONS INTERNATIONALES ET À L'ALTÉRITÉ.....683**

LA COMÉDIE DES ERREURS : RÉACTIONS À L'EXPÉDITION CORÉENNE CONTRE TSUSHIMA, 1419

par Damien Peladan .....685

LE DAI VIËT DANS LES RÉSEAUX COMMERCIAUX JAPONAIS AU XVII<sup>e</sup> SIECLE

par Pierre-Emmanuel Bachelet .....695

L'ALTÉRITÉ AU PRISME DE LA RENCONTRE : DEUX VISIONS DES AÏNOUS DANS LES *NOTES SUR DES RÉCITS À PROPOS D'EZO* DE MATSUMIYA KANZAN (1710)

par Noémi Godefroy .....703

DU NON-INSTITUTIONNEL À L'INSTITUTIONNEL ? LA RELATION DES AGENTS D'INFLUENCE AVEC LE RENSEIGNEMENT MILITAIRE JAPONAIS (1880-1912)

par Grégoire Sastre.....715

## INTRODUCTION

Comme le veut la coutume, le colloque de la SFEJ a eu lieu hors de Paris en 2016 et pour la première fois à Lyon, ville qui présentait tous les atouts pour accueillir cet événement majeur des études japonaises. En effet, la capitale des Gaules possède depuis longtemps des liens forts avec le Japon. Juste après la naissance du cinéma sous l'impulsion des frères Lumière, dans les années 1890, une équipe de techniciens devait partir produire les premiers films sur le Japon, qui présentent désormais une valeur de témoignage sur un regard particulier porté sur la culture japonaise. Grâce au soutien de l'institut Lumière, nous avons eu le plaisir de les visionner ensemble. Par ailleurs, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Lyon a développé une relation singulière avec la ville de Yokohama, avec laquelle elle se trouve toujours jumelée, à travers la sériciculture. Vers 1850, le commerce de la soie lyonnais, ruiné par une épidémie qui touchait les vers à soie, a ainsi pu rebondir grâce à l'importation, depuis le Japon, de nouvelles espèces de vers plus résistantes aux maladies. En échange, les Lyonnais ont exporté leurs filatures, comme celle de Tomioka, à propos de laquelle une magnifique exposition, sous l'égide du Consulat du Japon à Lyon, a été organisée par Iwashita Yōko, le temps du colloque. À l'heure où les premières relations techniques et industrielles entre Lyon et le Japon s'organisaient, le collectionneur et homme d'affaires Émile Guimet rapporta des trésors et se constitua une immense collection, qui allait alimenter le premier musée Guimet, inauguré à Lyon en 1879, puis reconstruit à l'identique à Paris dix ans plus tard. Aujourd'hui encore, la présence japonaise sur le plan artisanal et industriel reste importante : depuis les années 1960, Daikin, Toray ou Toshiba font partie de la centaine d'entreprises japonaises présentes dans la région. De par son rayonnement sur le plan culinaire, Lyon attire également des chefs japonais renommés, tel Takano Takao, couronné par le Guide Michelin en 2018. Enfin, concernant l'enseignement de la langue et de la civilisation japonaise, le département d'études japonaises de l'université Jean Moulin-Lyon 3, créé en 1981, est l'un des plus anciens de France. Il accueille des étudiants de cursus LEA ou LLCER depuis la licence jusqu'au doctorat. L'établissement a également tissé des partenariats avec 27 universités japonaises.

La place importante des échanges de nature culturelle et artistique entre Lyon et le Japon nous a invité à orienter ce colloque 2016 sur le thème de l'image, d'autant plus que nos recherches personnelles touchaient au marché de l'art ou à l'histoire du manga. Aussi, le colloque qui s'est tenu les 15, 16 et 17 décembre 2016 à

Lyon, affichait-il cet intitulé : « Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon ».

Malgré l'uniformisation de la production d'images, l'effacement progressif des particularités nationales en la matière et les regroupements internationaux dans le domaine de l'industrie visuelle, il est assez paradoxal que nos yeux puissent encore reconnaître au premier coup d'œil, presque automatiquement et souvent instantanément des compositions, mises en scènes, traits ou dessins comme typiquement « japonais ». Des livres pour enfants aux films expérimentaux, nous n'avons généralement pas besoin de connaître le nom de l'auteur ou son lieu de production pour discerner ce qui provient ou non du Japon. Au-delà du fait qu'il existe nécessairement des particularités nationales dans les mises en page, colorisations, compositions, etc., en somme dans la « mise en image » japonaise, rappelons que la France est l'un des pays dans le monde où ces images japonaises demeurent extrêmement présentes, à travers la large diffusion de mangas ou l'organisation de nombreuses expositions sur les arts japonais. Ainsi, aidés par cette profusion visuelle, nos yeux se sont sans doute habitués, par un long processus d'analogies successives, à distinguer ce qui est japonais, à la manière d'une base de données informatique dans laquelle la catégorie « Japon » rassemblerait un ensemble des documents classés selon différents critères empiriques. Loin d'être uniquement le fruit d'une expérience personnelle, cette capacité à distinguer et à apprécier les images provenant du Japon est également le fruit d'une construction sociale et historique, héritage d'une longue histoire d'attirance du monde (et de la France en particulier) pour les singularités graphiques du pays qui ont longtemps agi, et continuent d'agir, comme des miroirs réfléchissants sur nos propres traditions visuelles. Les manières de nommer ces objets les renvoient presque systématiquement à leur nationalité : on dit « manga », « anime », « ukiyo-e » « j-pop », etc., de sorte que ces images sont autant les incarnations de disciplines, de techniques ou de genres, que des objets nationalement identifiables, parfois étiquetés comme tels et commercialisés comme des invitations à la découverte du Japon et de sa culture.

Dans cette perspective, nous voulions vraiment envisager le thème de manière transversale, en considérant les contributions majeures de l'histoire de l'art, sans oublier d'autres approches issues des sciences humaines et sociales. Ainsi, le titre même du colloque signifiait-il plusieurs choses. Tout d'abord, « autour de l'image » insistait sur la pluralité des manières de traiter le sujet. On peut bien sûr privilégier la méthode frontale de l'analyse formelle, mais



également, considérer les images par la diagonale (« autour ») en partant des auteurs, des artistes, mais aussi du public. L'expression « arts graphiques » se réfère ici à l'ensemble des processus qui touchent à la conception visuelle et à la mise en scène des créations artistiques par différentes techniques : écriture, rouleaux illustrés, dessin, peinture, gravure et estampe, photographie, cinéma..., ces créations pouvant être utilisées à des fins artistiques, mais aussi industrielles ou commerciales (messages publicitaires, édition, affiches, revues, etc.). Quant à la « culture visuelle », expression empruntée aux *visual culture studies* anglo-saxonnes, elle renvoie au rapport complexe qui existe entre l'émetteur et le récepteur d'images, qui ne se limite pas à l'analyse des images/illustrations, mais touche également à la question de leur réception, de leur diffusion, des conditions de leur production, voire des significations politiques et sociales qu'elles contiennent. Autrement dit, ce thème incitait à embrasser l'ensemble des représentations visuelles et artistiques du Japon et à s'interroger sur leurs significations esthétiques, idéologiques ou médiatiques. Nous avons choisi sciemment de ne pas fixer de limites temporelles, dans le but d'accueillir une réflexion autant sur le Japon ancien que contemporain.

Au final, le colloque a offert un éclairage extrêmement précieux sur les avancées actuelles en la matière et permis un dialogue entre champs disciplinaires divers (histoire de l'art, sociologie de l'art, anthropologie, économie culturelle, politique des images, etc.), en stimulant la créativité de tous les chercheurs japonologues. À ce propos, nous voudrions souligner ici que, parmi le grand nombre de propositions que nous avons reçues, beaucoup ont répondu à l'appel à communication en envisageant leur sujet sous l'angle de l'image. La plupart des participants au colloque et donc des contributeurs de ce volume ont donc réfléchi, à partir de leur champ d'expertise, à l'image, et ce, qu'ils soient habitués à le faire ou non. Nous voudrions ici encore les remercier tous, ainsi que leurs présidents de panel qui ont largement contribué à la réussite du colloque et à l'établissement de cet ouvrage. À une époque où l'on parle de « toute puissance des images », où l'on regrette la désaffection de l'écrit (*katsuji-banare*), il apparaît en effet nécessaire de comprendre, décrypter et analyser les images, en dépassant les clivages disciplinaires (histoire de l'art contre sociologie), théoriques (image manipulatrice contre bricolage du public) afin de proposer un éclairage objectif et scientifique sur cet objet. Cet éclairage a notamment été rendu possible par la présence de collègues du monde entier : du Japon bien entendu, mais aussi du Canada ou des

États-Unis, démontrant ainsi que les études japonaises ont une dimension internationale et qu'elles sont souvent le fruit de travaux collectifs qui traversent les frontières. Saluons enfin la présence du public, venu en nombre, qui s'est rendu à l'événement, et qui a rempli en permanence les trois salles réquisitionnées pour l'occasion.

Certains participants du colloque seront peut-être surpris de constater que le sommaire de ce (gros) volume de Japon pluriel ne suit pas exactement l'organisation en panels qui avait été mise en place lors du colloque. Dans l'optique de mettre en valeur la transversalité des études, nous avons en effet effectué des regroupements afin de reconstituer des groupes de textes en fonctions de problématiques communes à leurs auteurs, même si les périodes, objets d'étude ou disciplines diffèrent. Il en résulte la structure suivante.

La première partie de ce volume intitulée « Images peintes : muséographie, patrimoine et collections » aborde les questions de la mobilité des images, sur leur identité nationale et sur les enjeux de conservation et d'exposition d'œuvres d'art (dans les musées), mais aussi sur les patrimoines privés (collections, trousseaux de mariages). On interroge ici la valeur (artistique et marchande) d'images du point de vue artistes eux-mêmes, des collectionneurs ou amateurs. La deuxième partie, intitulée : « Images gravées, imprimées, développées : à l'ère de la reproductibilité technique » regroupent des textes qui ont pour point commun de considérer les images à partir de la reproductibilité de leur support. Contrairement aux objets traités dans la première partie, on s'intéresse ici à des œuvres qui ne se caractérisent pas par leur unicité, mais par leur possibilité de se démultiplier (photographies et estampes notamment), permettant ainsi leur plus grande diffusion. Les troisième et quatrième parties, dont les titres sont respectivement : « Images rituelles : icônes et représentations de la religion » et « Transmission de l'image : échanges et enseignement » ont le point commun, dans des domaines très différents de souligner le potentiel circulatoire des images, que ce soit dans les domaines religieux, artistiques ou industriels. La partie suivante, consacrée aux images médiatisées par les écrans touche à des objets hétérogènes (*anime*, cinéma, séries, jeux vidéo) dont le format et l'espace de diffusion sont mis en avant par les contributeurs, de sorte que le contenu soit intrinsèquement tributaire du contenant. On a tendance à oublier que les images sont souvent liées à des mots, que ce soit dans leur composition (bulle de bande dessinée, dialogue de film, etc.), dans le discours critique qui s'y rapporte, voire même à l'inverse, quand des écrivains créent des images avec des mots. C'est tout le

programme de la partie six. L'un des rôles majeurs de l'image est également de représenter le territoire, que ce soit le monde dans sa globalité ou un quartier, et ce, par l'intermédiaire de cartes ou de photographies réinterprétant des paysages (partie sept : « Cartographier l'espace dans une perspective macro/micro : du monde à la ville »). L'image peut d'ailleurs être utilisée, comme le montre la partie suivante, pour « valoriser le territoire par l'image » (partie huit) et ainsi donner une valeur à une aire géographique, ou pour faire la promotion de ses qualités. La partie numéro neuf intitulée « Représentations du corps féminin dans les arts du spectacle » regroupe des contributions traitant du rôle ambigu de l'esthétique du corps des femmes dans la musique contemporaine japonaise et dans le striptease.

Les trois dernières parties ne suivent pas la thématique générale du colloque mais abordent des sujets précieux dans le paysage des études japonaises. Ainsi, la partie dix (« Politique et société civile : genre, jeunesse, engagement ») invite le lecteur à se pencher sur des problématiques d'actualité au Japon (place des femmes, inégalités sociales, engagement politique) quand la suivante (partie onze : « Gestion et ressources humaines dans le Japon contemporain ») traite des changements récents dans diverses industries et dans le monde de la gestion. Enfin, le dernier groupe de textes, intitulé « Questions historiques relatives aux relations internationales et à l'altérité », permet aux collègues historiens de décentrer l'étude du Japon en abordant différents sujets liés à « l'autre ».

Nous sommes heureux de vous proposer ce douzième volume de Japon pluriel, d'autant plus que nous croyons sincèrement que les textes présentés deviendront des références bibliographiques pour de nombreux chercheurs, qu'ils soient issus des études japonaises ou d'une autre discipline.

À Lyon, le 15 octobre 2018  
Julien Bouvard et Cléa Patin

## **Japarchi au colloque de la SFEJ**

Japarchi, réseau scientifique thématique soutenu par le ministère de la Culture, a été fondé en 2006 et fédère aujourd'hui plus de cent chercheurs français et japonais qui poursuivent des travaux dans les domaines de l'architecture, de la ville et du paysage au Japon.

Dans le cadre de son 12<sup>e</sup> colloque, la SFEJ a bien voulu accueillir notre appel à communication intitulé « Représentation de l'espace dans le Japon contemporain : images et cultures visuelles » avec l'objectif d'organiser une session spécialisée, accompagnée d'une exposition photographique sur la thématique « Images de la ville dans le Japon contemporain ». Que les personnes qui ont organisé ce colloque, Julien Bouvard et Cléa Patin, en soient remerciées.

Plusieurs propositions ont été orientées vers d'autres sessions plus appropriées, et deux communications ont été présentées sous la bannière « architecture et espace », toutes deux en relation avec la médiatisation du patrimoine, domaine dans lequel, dans nos sociétés contemporaines, le rôle des images se révèle prééminent.

On peut dire que l'image est la seconde nature de l'architecture qui conjointement s'élabore et se manifeste dans sa matérialité construite et par des ensembles d'images. Lors de la conception d'un projet, entre images mentales et images graphiques, les allers-retours sont incessants. L'imaginaire de l'architecte travaille à partir de références visuelles mémorisées ou puisées à diverses sources, résultant de son histoire et de ses savoirs en lien avec le contexte social et culturel dans lequel il ou elle évolue. L'architecture génère donc des corpus d'images qui participent autant de ses savoirs disciplinaires que de ses strates symboliques. Ces ensembles donnent également matière à des inventaires à usages documentaires, prospectifs ou de simulations, et leur rôle est capital pour toutes les questions concernant le patrimoine.

Sylvie Brosseau, coresponsable du réseau Japarchi

**PARTIE I**  
**IMAGES PEINTES : MUSÉOGRAPHIE,**  
**PATRIMOINE ET COLLECTIONS**



# **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<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 occidental<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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*, Tōkyō, 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 Keiichirō**

Finally, la collection de Hayashi Tadamasu 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 Tadamasu 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 époque<sup>2</sup>. 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

---

<sup>2</sup> 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 voilage 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 pleinairisme<sup>3</sup>.

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.

---

<sup>3</sup> 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.