

# GEORGES ROUAULT DANS L'HISTOIRE DE L'ART MODERNE JAPONAIS : SURTOUT PENDANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Shinji GOTO

## **Introduction - Rouault et Matisse**

Pourquoi les Japonais sont-ils en mesure d'apprécier Georges Rouault? Répondre à cette question n'est pas aisé. Pour ce faire, il convient de s'interroger du point de vue de l'histoire de l'art de la manière dont l'art occidental et notamment la peinture française ont été reçus par le Japon modern et considérer en outre la place occupée par Rouault dans l'histoire de la perception du christianisme au Japon depuis la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Je souhaiterais exposer ici le contexte de base et un certain nombre d'hypothèses afin de réfléchir au pourquoi et au comment de l'émergence du phénomène Rouault et de sa réception au Japon dans l'intervalle qui va de 1908, date de la première rencontre des Japonais avec des œuvres de Rouault à 1934, année de la première présentation publique d'un ensemble cohérent de son œuvre.

L'exposé se déroulera ainsi : 1) la présentation des deux premiers peintres japonais qui ont rencontré Rouault : Ryûzaburô Umehara (1888-1986) et Katsuzô Satomi (1895-1981), puis 2) d'un essai sur le rôle du collectionneur Shigetarô Fukushima (1895-1960) qui résida à Paris où les deux familles se fréquentèrent, 3) analyse du fléchissement dans l'appréciation de Rouault au cours des années 30, et enfin 4) la conclusion.

Avant d'aborder des considérations concrètes, esquisser une comparaison avec l'appréciation de Henri Matisse (1869-1954), son rival en quelque sorte, présente un

Tableau comparatif des évènements autour de la réception de Rouault et de Matisse au Japon

	GEORGES ROUAULT (1871-1958)	HENRI MATISSE (1869-1954)
Premier article de revue	Sep. 1925, <i>Chuo bijûtsû</i> , vol. XI no. 9	Sep. 1909, <i>Subaru</i> , vol. I no. 9
Premier article dans la revue <i>Shirakaba</i>	Néant	Jan. 1913, <i>Shirakaba</i> , vol. IV no. 1
Première exposition d'œuvres	Avr. 1926, Chefs-œuvre de la peinture française [Sep. 1926, 13e Nika-ten]	Oct. 1916, 3e Nika-ten
Premier recueil d'œuvres	Juin. 1930, <i>Peintures de Rouault</i> , Bijutsu shinron-sha	Oct. 1925, <i>Matisse</i> , Ars (Arusu)-sha
Premier numéro spécial d'une revue d'art	Fev. 1930, <i>Bijutsu shinron</i> , vol. V no. 2	Jan. 1932, <i>Atelier (Atorie)</i> , vol. IX no. 1
Première exposition de la collection Fukushima	Fév. 1934, 10 œuvres dont des huiles	Fév. 1934, 5 œuvres dont des huiles
Première rétrospective	Oct. 1953, Musée National de Tôkyô	Mar. 1951, Musée National de Tôkyô
Exposition posthumes	Mar. 1958, Musée Bridgestone [Oct. 1965, Musée National d'Art Occidental]	Néant

intérêt certain (voir Tableau comparatif). A peu près du même âge, formés par le même maître Gustave Moreau (1826-1898) à l'École des Beaux-Arts, ils prennent part à la création du Salon d'automne en 1903, assistent à la naissance des «Fauves» en 1905 mais nonobstant ce parcours commun, ils suivent ensuite chacun leur voie, guidés par une conception fondamentalement différente de l'art.

Comme l'indique le tableau comparatif, compte tenu des articles qui leur sont consacrés dans les revues japonaises, Matisse devance Rouault de 16 années, ce dernier n'étant pas mentionné une seule fois dans la revue *Shirakaba* qui a joué un rôle déterminant dans l'introduction des Post impressionnistes et des Fauves ; Rouault prend encore dix ans de retard pour l'exposition de ses œuvres. Toutefois l'écart s'amenuise peu à peu par la suite, par exemple, Rouault précède Matisse de deux ans pour la publication d'un numéro spécial d'une revue d'art. A partir de là, leurs noms

sont occasionnellement associés, puis Rouault et Matisse acquièrent le statut de «grand maître» de l'art du XX<sup>e</sup> siècle avec Picasso et Braque et si l'on en juge d'après l'existence ou non d'expositions posthumes, l'intérêt relatif porté aux deux peintres s'inverse.

Mais quel fut donc le déclencheur de ce «retournement» (tout à fait temporaire) qui s'est produit vers le début des années 30? C'est l'énigme que la suite de cet essai se propose d'élucider.

### **Les premiers découvreurs japonais de Rouault : les peintres Umehara Ryûzaburô et Satomi Katsuzô**

Arrivé en France au mois de mai 1908, Ryûzaburô Umehara (1888-1986) se rend au Grand Palais le 25 octobre et visite le Salon d'Automne, effectuant ainsi ce qui est sans doute la première rencontre décisive d'un Japonais avec les œuvres de Rouault. Plus tard Umehara a rapporté : «*Alors que je ne savais rien de lui, j'avais retenu son nom, à cause de la forte impression éprouvée à la vue des siennes parmi les innombrables peintures du Salon d'Automne*»<sup>1</sup>, ou encore «*C'est peut-être la seule fois de ma vie que j'ai été tout de go aussi profondément impressionné par un peintre dont je ne connaissais rien auparavant*»<sup>2</sup>. Le bouleversement éprouvé par Umehara au contact de ses peintures constitue aussi le premier témoignage historique mémorable de la rencontre du Japon moderne avec Rouault.

Umehara revenu en France en 1920 rencontre Rouault par hasard chez le marchand d'art Ambroise Vollard (1867-1939). A cette époque, les œuvres de Rouault dont Vollard a l'exclusivité par contrat ne sortent pratiquement pas sur le marché mais,

---

1) Ryûzaburô Umehara, «Sur Rouault» (*Ruô no koto*), *Sekai*, Iwanami shoten, n° 88, avril 1953, pp.125-126.

2) Ryûzaburô Umehara, «Souvenirs de Georges Rouault» (*Joruju Ruô no omoide*), *Catalogue de l'exposition : Centenaire de la naissance de Rouault*, Gallery Yoshii, Tôkyô, octobre 1971, pass de pagination.

l'année suivante, Umehara rentre au Japon avec un tableau à l'huile de Rouault : *Nu* (fig. 1) qu'il a pu acquérir grâce à son ami peintre Maurice Asselin (1882-1947). C'est la première œuvre de Rouault qui entre au Japon. Ce *Nu* qui a certainement alimenté les conversations dans le cercle amical d'Umehara n'a pourtant laissé trace d'aucune influence dans le milieu de la peinture à l'occidentale japonaise (*yōga*) de l'époque.

Par la suite, ce sont surtout les influences de Renoir — à qui Umehara avait rendu visite à son atelier et sollicité l'enseignement — puis celles de Cézanne qui après son retour au Japon, se manifestent progressivement avec plus d'évidence par comparaison à celles de Rouault.

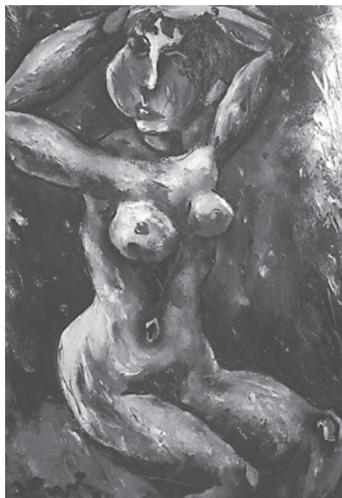
Dans le Paris des années 20, un autre peintre majeur découvre les œuvres de Rouault, c'est Katsuzō Satomi (1895-1981). Il est en France pour ses études depuis 1921 et sur le conseil de Maurice de Vlaminck (1876-1958) qu'il considère comme son maître, il se rend à la galerie Druet, rue Royale, en avril 1924 ; il couvre d'éloges l'exposition personnelle de Rouault et envoie sur-le-champ une critique détaillée à la revue *Chûō bijutsu* qui paraît sous la rubrique «Nouvelles de Paris» dans le numéro d'octobre. Il y confesse que *«Olympia (...) bien qu'on soit pris de frissons à la vue de ses chairs boursouflées enflammées par la pyohémie et suintant de pus, ensuite on la trouve si belle que par excès d'amour on voudrait l'étreindre et couvrir indifféremment son corps de baisers»* et il décèle même des affinités avec la peinture de l'Extrême Orient : *«la femme aux jarrettières rouges (...) est une peinture de nu furieusement belle où les encres rouge, noire et bleue semblent avoir été projetées en une seule*



**Fig. 1** La première œuvre de Rouault introduite au Japon, par Umehara Ryūzaburō : Georges Rouault, «*Nu*», 1908, couleurs à l'huile, 33 × 25 cm, Musée Kiyoharu Shirakaba.



**Fig. 2** Georges Rouault, «Fille», 1906, aquarelle et pastel, 71×55 cm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.



**Fig. 3** Satomi Katsuzô, «Femme (Onna)», vers 1928, couleurs à l'huile, 92×65.2 cm, Musée National de Kyôto.

fois. *Elle est pleine de la liberté et de la vigueur que l'on trouve dans la peinture à l'encre de l'extrême Orient (bokuga).*»<sup>3)</sup> (fig. 2).

De retour au Japon, Satomi continue à répandre ses louanges dans un article publié en mai 1928 : «*Dans toutes les œuvres qu'il [Rouault] peint, je découvre véritablement une "vie" sublime. C'est ce que l'on appelle religion. On peut dire qu'il est le peintre religieux le plus pieux de la scène picturale française actuelle.*»<sup>4)</sup> (fig.3).

Or deux ans plus tard, en février 1930, Satomi a bien changé de ton à l'égard de Rouault : «*Par le passé, j'ai élevé les plus hautes louanges aux œuvres de Rouault*

---

3) Katsuzô Satomi, «Dire adieu à Vlaminck et voir l'exposition Rouault - Nouvelles de Paris» (*Vuramanku to wakarete ruô no tenrankai o miru - Pari tsûshin*), *Chûô bijutsu*, vol. X n° 10, octobre 1924, pp.177-178.

4) Katsuzô Satomi, «Propos sur Rouault, Etonnant sauvage, Joie extrême» (*Ruô o kataru, Ijô na yasei, Kyokudo no kanki*), *Chûô bijutsu*, vol. XIV n° 5, mai 1928, p.145.

mais ce n'est maintenant plus le cas. Aujourd'hui, j'ai énormément de réprobation, de haine et de mépris pour les motifs qu'il peint et pour son métier. (...) Ne nous jouons pas des pitres, des criminels, des prostituées! (...) Rouault lui-même qu'est-il dans la vie sinon un pitre, un criminel, une prostituée? »<sup>5)</sup> Le laudateur s'est fait détracteur.

Une fois rentré au Japon, Satomi a affirmé son propre style en s'affranchissant de la forte influence de Vlaminck ; en prenant part à la formation de l'Association 1930 (*1930 nen kyōkai*) qui défend la cause des Fauves au Japon, en démissionnant de la Deuxième Section (*Nika kai*)<sup>6)</sup> pour participer à la création de l'Association des arts indépendants (*Dokuritsu bijutsu kyōkai*)<sup>7)</sup>, il s'investit dans des tentatives défiant résolument le milieu pictural en place, tout cela n'étant certainement pas sans lien avec son revirement au sujet du peintre qu'il adorait. Cependant, plus le discours de Satomi sur Rouault se fait critique et plus son style s'approche de celui du peintre qu'il critique, dans ce qu'on peut considérer comme un intéressant paradoxe.

En somme, l'exemple de Satomi serait une manifestation typique du sentiment ambivalent et contradictoire, fait d'attraction et de rejet, à l'œuvre dans la rencontre du Japon moderne avec Rouault. La raison en est que coexistent des choses dissemblables, à savoir d'un côté une espèce d'homogénéité et d'affinité visibles dans la ressemblance de la touche libre des œuvres de Rouault avec la peinture au lavis oriental (*suibokuga*) et de l'autre, une sorte d'hétérogénéité spirituelle, un sentiment d'aliénation qui découlent de la thématique enracinée dans l'amour chrétien de l'agapè, la fraternité et l'amour du prochain. Cette ambivalence se retrouvera de façon continue, avec des

---

5) Katsuzō Satomi, «Au sujet de Rouault» (*Ruō ni tsuite*), *Bijutsu shinron*, vol. V n° 2, février 1930, pp.55-56.

6) Mouvement fondé en octobre 1914 par des peintres à l'occidentale (*yōga*), dont Ryūzaburō Umehara, en réaction aux us académiques du Salon officiel (*Bun ten*). [F.D.]

7) Mouvement fondé en février 1930 et rassemblant plusieurs groupes dont certains dissidents de la Deuxième Section. L'orientation fauve des origines est assez rapidement remplacée par des recherches surréalistes. [F.D.]

différences de niveau, dans l'appréciation ultérieure de Rouault au Japon.

### **Fukushima Shigetarô ou le collectionneur passeur**

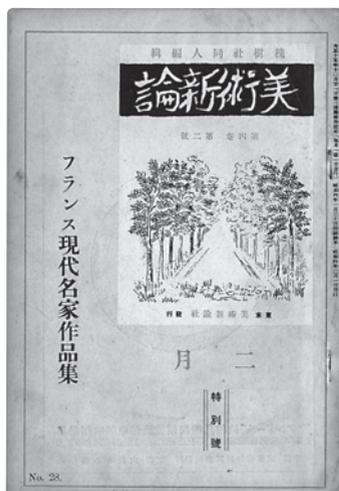
Fukushima Shigetarô, venu en Europe pour étudier le doit en 1922, acquiert sa première aquarelle de Rouault après avoir vu l'exposition personnelle organisée à la galerie Druet à partir d'avril 1924. Il s'agit de la même exposition que celle qui a enthousiasmé Katsuzô Satomi. Fukushima séjournait à Londres où il avait entrepris une collection de peintures quand l'achat d'un Renoir le conduit à emménager à Paris, où il commence à acheter des Derain et des Matisse. L'acquisition d'un Rouault par Fukushima se situe trois ans après celle d'Umehara. A la différence du peintre japonais, qui s'est décidé sans la moindre hésitation, l'achat de Fukushima est le fruit de belles tergiversations. Just avant l'exposition de la galerie Druet il a vu des aquarelles à la galerie Bernheim Jeune, rue de la Boétie mais, s'il connaît le nom du peintre, il a du mal à en apprécier les œuvres : *«Je n'arrivais pas à les aimer parce qu'elles me faisaient vraiment penser à des sortes de violents gribouillages»*<sup>8)</sup>.

C'est peu après que commence l'exposition de la galerie Druet et que Fukushima touché par l'envergure peu commune du peintre décide de faire l'acquisition de l'aquarelle *Nu debout* de format n° 15. *«J'aurais pu en acheter autant que j'en voulais, des n° 30, même des n° 40 mais je n'ai pu me décider que pour une seule. Même lorsqu'on éprouve de l'admiration, il faut un courage extraordinaire pour acheter des œuvres d'un peintre inconnu dont le style ne nous est pas familier.»*<sup>9)</sup> Si l'on pense au grand nombre d'œuvres importantes que rassemblera par la suite la collection Fukushima, ses continuel atermoiements peuvent sembler peu crédibles. Ils pourraient toutefois s'expliquer du point de vue de l'attitude ambivalente des Japonais à l'égard des œuvres de Rouault.

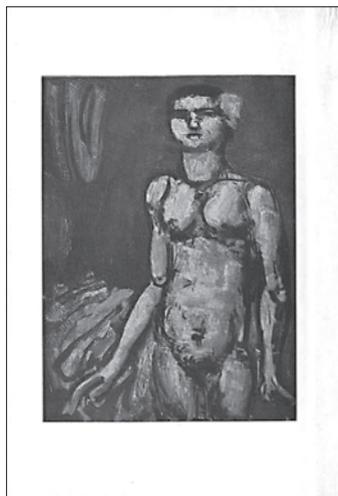
---

8) Shigetarô Fukushima, *Rouault (Ruô)*, Shinchôsha, 1958, p.42.

9) *Ibid.*, p.42.



**Fig. 4-1** Couverture de la revue *Bijutsu shinron*, vol. IV n° 2, (février 1929, éditions Bijutsu shinronsha), consacré à la collection Fukushima («Œuvres des grands artistes contemporains français»).



**Fig. 4-2** Ibid. Page en couleurs du vol. IV n° 2 de *Bijutsu shinron*. Georges Rouault, «Nu debout», 1928.

Des œuvres que Rouault retravaille de sa main chez les Fukushima à partir de 1929, début de leur relation amicale, ce *Nu debout* est la seule qu'il jugera finalement ratée.

Les cinq années qui suivent, de 1929 à 1934, constituent la période essentielle où se met en place la perception ultérieure de Rouault au Japon.

En premier lieu, la revue *Bijutsu shinron* présente presque la totalité de la collection de Shigetarô Fukushima, alors résidant à Paris, dans son numéro spécial de février 1929 intitulé «Œuvres des grands artistes contemporains français» (fig. 4-1 & fig. 4-2) qui comprend 86 illustrations, dont 3 en couleur et 11 articles critiques. Des œuvres majeures de Derain, Picasso ou Matisse qui constituent le cœur de la collection mais encore 16 œuvres de Rouault figurent parmi les illustrations (fig. 5).

Indiscutablement, des œuvres de Rouault ont été présentées avant cette publication : comme indiqué dans le tableau comparatif avec Matisse, la première exposition, de

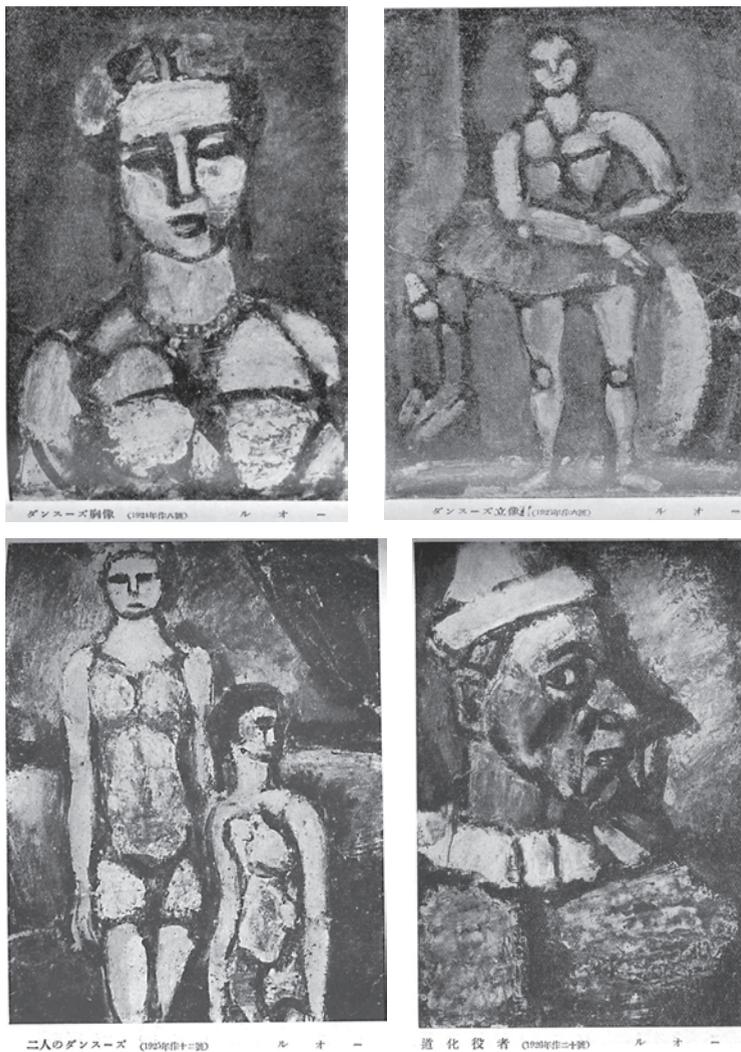


Fig. 5 Ibid. Pages en noir et blanc du vol.IV n° 2 de *Bijutsu shinron*.

petits formats certes, date de 1926 suivie par l'accrochage d'une ou deux œuvres en 1927 et 1928. C'est dire si l'existence de Rouault n'était encore connue que d'une partie du milieu pictural et des amateurs d'art. Par conséquent, ce numéro spécial

de février 1929 de *Bijutsu shinron* prend une signification énorme puisque la revue donne corps, même si ce n'est qu'au moyen de reproductions, à une exposition des débuts de la collection Fukushima englobant des œuvres représentatives de Rouault. Le fait est que cela donne une sérieuse impulsion à la notoriété de ce dernier.

Or à peu près à ce moment, vers le mois d'avril 1929, à Paris, Rouault rend visite à la famille Fukushima, emportant avec lui la peinture de guerrier (fig.6) qu'il a exécutée d'après une estampe polychrome japonaise (*nishikie*). On peut supposer que Rouault a alors pour véritable intention de combiner

une visite de courtoisie à une visite de «reconnaissance» de ses propres œuvres au sein de la collection Fukushima qui commence à faire parler d'elle. Chose vraiment étonnante, le peintre qui fuyait la présence d'autrui lorsqu'il travaillait, sans parler d'inviter quiconque à pénétrer dans son atelier, révélera par la suite une partie de ses secrets de création en retravaillant ses œuvres chez les Fukushima.

Lorsqu'on évoque la réception de Rouault au Japon, on a tendance à penser qu'elle s'est faite en sens unique. Pourtant, le comportement de l'artiste nous enseigne qu'un phénomène de réception normal, fait de négociations et de transactions actives ne peut être naturellement qu'à double sens et interactif. Nous (les Japonais) devons graver dans nos esprits que, en 1929, Rouault en personne «découvre» le Japon et qu'il a fait un pas en direction du Japon.

En février 1930, *Bijutsu shinron* établit un numéro spécial Rouault puis en juin paraît, publié par Bijutsu shinron-sha, le premier Recueil de peintures de Rouault



**Fig. 6** Georges Rouault, «*Le Guerrier japonais (d'après une gravure ancienne)*», vers 1928, encre de Chine, pastel, couleurs délayées à l'essence, 40 × 35.5 cm.

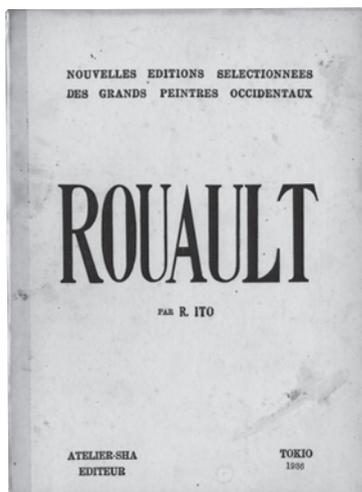


Fig. 7-1 Couverture du recueil de peintures *Rouault* (1932, Atelier-sha Editeur) avec un texte d'Itô Ren, 1936 (une nouvelle édition).

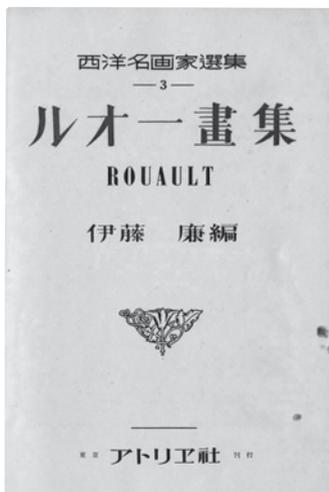


Fig. 7-2 Frontispice du même ouvrage.

(*Ruô gashû*). Aiguillonné par cette publication, sort chez Atelier-sha Editeur (*Atorie-sha*), en novembre 1932, Peintures de Rouault (*Ruô gashû*) (fig. 7-1 & fig. 7-2) avec un texte du peintre Itô Ren (1898-1983).

Voyons maintenant les métamorphoses stylistiques du peintre de facture occidentale Kôtarô Migishi (1903-1934). A l'instar de Katsuzô Satomi, il compte parmi l'un des plus jeunes membres fondateurs de l'Association des Arts Indépendants (*Dokuritsu bijutsu kyôkai*). Son style pictural se modifie énormément entre 1930 et 1932 et il est difficile d'exclure l'influence de Rouault à ce sujet (fig. 8-1 & fig. 8-2 ; fig. 9-1 & fig. 9-2). On peut imaginer que Migishi puise son inspiration dans les illustrations d'œuvres de Rouault des revues et des recueils publiés à ce moment-là. Mais deux ans plus tard, en 1932, Migishi change une nouvelle fois de style suite au choc reçu en visitant l'exposition de peintures surréalistes et d'avant-garde française qui avait lieu à Tôkyô (fig. 10). D'où il ressort que Rouault n'a été pour lui qu'un point de passage.



**Fig. 8-1** Page en noir et blanc du vol. IV n° 2 de *Bijutsu shinron* : Georges Rouault, «Femme (Onna)», 1925.



**Fig. 8-2** Migishi Kôtarô, «Clown (Dôke)», vers 1930-31, couleurs à l'huile, 73,3×54,8 cm, Migishi Kôtarô Museum of Art, Hokkaidô.



**Fig. 9-1** Page en noir et blanc du *Rouault* (1932, Atelier-sha Editeur) avec un texte d'Itô Ren : Georges Rouault, «Nu 3».



**Fig. 9-2** Migishi Kôtarô, «Nu B (Rafu B)», 1932, couleurs à l'huile, 72,8×48,3 cm, Migishi Kôtarô Museum of Art, Hokkaidô.

L'exemple de Migishi soulève d'ailleurs un certain nombre de questions dans le cadre de l'intronisation de Rouault dans l'histoire de l'art moderne japonais.

Or dans ce contexte, s'ouvre en février 1934, au Théâtre Japonais (*Nihon gekijô*) de Sukiyabashi à Tôkyô, l'exposition de «La collection Fukushima» organisée par la Société de la Peinture Nationale (*Kokugakai*)<sup>10</sup> : dix huiles et gouaches de Rouault, trente sept œuvres au total sont montrées pour la première fois au Japon, dont des Derain, Matisse et Picasso (fig. 11-1 & fig. 11-2). Leur impact est considérable, l'influence de l'exposition dépasse largement la scène artistique. Le fait que des œuvres aussi remarquables aient été rassemblées par un collectionneur japonais avait alimenté les conversations d'une partie du milieu de l'art et voilà que ces œuvres étaient finalement arrivées au Japon et exposées au public. Les peintres de *yôga*<sup>11</sup> comme ceux de *nihonga*, les hommes de lettres, les philosophes et de nombreux intellectuels de l'époque qui visitent l'exposition reconnaissent unanimement l'exaltation intellectuelle qu'elle procure.



**Fig. 10** Migishi Kôtarô, «Mamelon (Chikubi)», 1932, couleurs à l'huile, 106.6×49.7 cm, Migishi Kôtarô Museum of Art, Hokkaidô.

10) Groupe fondé en 1928 par Ryûzabrô Umehara avec des peintres de *yôga*. [F.D.]

11) *Yôga*, peinture de style occidental, à l'huile sur toile. *Nihonga*, peinture de style japonais, sur papier, à l'encre pour les contours et pour la couleur, des pigments dilués dans de l'eau additionnée de colle animale. Les deux termes ainsi que le cloisonnement stylistique datent des premières décennies de l'époque Meiji, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour plus de détails voir Michael Lücken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, 2001. [F.D.]

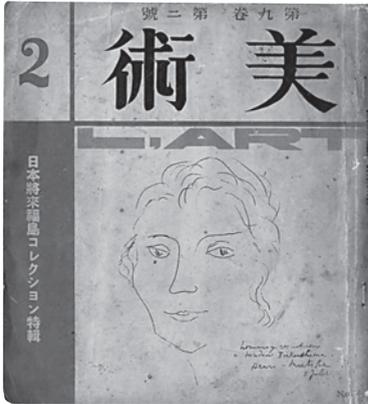


Fig. 11-1 Couverture de la revue *Bijutsu*, vol. IX n° 2 (février 1934, Bijutsu hakkôsho) «Numéro spécial : La collection Fukushima introduite au Japon».

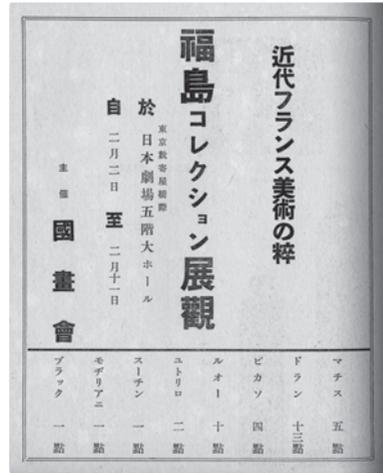


Fig. 11-2 Ibid. Page de présentation de l'exposition de la collection Fukushima.

Le philosophe Tetsuzô Tanigawa (1895-1989) note les impressions suivantes : «Puisque je n'en avais vu jusqu'à maintenant que des reproductions, je les trouvais bien mais sans plus. En revanche, ce que j'ai pu voir à l'exposition m'a entièrement conquis, en particulier la *Mère et l'enfant* [de Picasso]. (...) Rouault ne m'a pas moins captivé. Son univers ne me procure pas le sentiment de familiarité que je peux avoir avec celui de Picasso. C'est le gothique contre la Grèce. (...) On dirait que les pigments superposés en couches et en couches durcies ont été raclés au couteau et à la lime. Sur le col d'une peinture de clown une surface grattée de la sorte a l'éclat lisse de l'émail. Il y a même un côté «artisanat d'art» dans la sensation de la matière. Il n'empêche qu'on y perçoit vraiment une profonde spiritualité ainsi qu'une puissante énergie. Je ne connais pas de peintre qui s'approche à ce point de l'homme avec une telle gravité. Si les pigments sont superposés, ce n'est sans doute pas dans le but d'obtenir un effet «artisanat d'art». Je me rappelle les mots de

*Worringer à propos de l'esprit gothique : «une sublime hystérie». Le fort, le masculin, le vigoureux forment un étrange alliage avec les spasmes de la souffrance. Je pense que l'on peut appeler ça dans le sens le plus intime qui soit une peinture tragique.»<sup>12)</sup>*

Ce texte de Tanigawa qui exprime bien la manière dont Rouault est perçu au milieu des années 30, avec l'identification d'une harmonie entre la matérialité de la matière et la spiritualité chrétienne, est très proche de ce que l'on pense de son œuvre aujourd'hui au Japon. Dans ce sens, on peut considérer que sa réputation s'est bâtie au cours des cinq années qui vont de 1929 à 1934.

Il convient maintenant de présenter *La Sainte Face* (fig. 12) exécutée à l'encre de Chine par Rouault comme une «œuvre» hors pair attestant de ses liens intimes avec le Japon moderne. Avant de retourner au Japon après un séjour parisien en 1930, le peintre et médecin Miyata Shigeo (1900-1971), ami du collectionneur Shigetarô Fukushima, fait parvenir à Rouault des bâtonnets d'encre ancienne<sup>13)</sup>, enthousiasmé, celui-ci les utilise et envoie quelques années plus tard cette *Sainte Face* à Miyata pour le remercier. L'œuvre qui a de toute évidence été conçue en pensant au lavis



**Fig. 12** Georges Rouault, «*Sainte Face*» : exécutée avec l'encre de Chine ancienne offerte par Miyata Shigeo à Rouault ; 1934, encre de Chine et gouache, 48×39 cm.

12) Tetsuzô Tanigawa, «Impressions du moment. Visite à la collection Fukushima» (*Toki no kansô, Fukushima korekushon o mite*), *Atelier (Atorie)*, vol. XI n° 4, avril 1934, p.13.

13) Encre en bâtonnet, alliage de colle, de noir de fumée et de parfum, que le calligraphe ou le peintre frotte sur la pierre à encre humectée. L'encre ancienne signifie une encre qui n'est pas utilisée tout de suite après avoir été fabriquée et peut donc avoir plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines d'années, ce qui en fait aussi un objet de collection. Très prisées par les artistes pour leur plus grand potentiel de diffusion sur le papier, lié à une altération des colloïdes ou leurs reflets bleus ou violets, dûs à l'usage de matériaux de base rares. [F.D.]

extrême-oriental (*suibokuga*) tranche particulièrement parmi les nombreux Saints suaires réalisés par le peintre et représente, par delà les liens amicaux entre deux artistes, un témoignage des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

La notoriété de Rouault au Japon s'est construite grâce à la contribution majeure d'un seul collectionneur, ce qui fait de Shigetarô Fukushima le passeur entre Rouault et le Japon moderne.

### **Le fléchissement de l'Entre-deux-guerres. «Un Tessai français».**

Or, à peu près au même moment, des critiques sensiblement détonantes par rapport à celles de Tanigawa commencent à apparaître. Dans l'avant-propos du numéro de février 1930 de *Bijutsu shinron* comprenant un ensemble d'œuvres de Rouault, le peintre Itaru Tanabe (1886-1968), alors membre de la rédaction, écrit ce qui suit : «*L'art français est ces temps-ci dans une phase de déclin — il y a bien sûr une ou deux exceptions — et on peut se demander si ce qui ressemble fort à la décadence n'est pas inéluctable. (...) Compte tenu de la situation actuelle en France, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle n'est pas propice au bon art et que l'époque est à l'art d'exportation, destiné à l'étranger.*»<sup>14)</sup>

Même si Tanabe inclut évidemment Rouault dans les «une ou deux exceptions», on remarque à cette époque l'émergence d'un discours négatif à l'égard d'un art «*étranger*» qui désigne notamment la France et va s'amplifier avec des modulations tout au long de la période de guerre des années 30<sup>15)</sup>.

Par ailleurs, dans le billet post-éditorial de l' «Edition spécial : La collection Fukushima introduite au Japon» de la revue *Bijutsu* de février 1934, Iwasa Arata qui

---

14) Itaru [Itaru Tanabe], «Sans titre», *Bijutsu shinron*, vol. V n° 2, février 1930, p.2.

15) L' «incident de Mandchourie» 18 septembre 1931, la création du Mandchoukouo en 1934, la guerre contre le Guomindang en juillet 1937 jalonnant une décennie marquée par le militarisme, l'exclusivisme national et l'expansionnisme en Asie. [F.D.]

associe les fonctions de rédacteur et d'éditeur écrit que «*Finalement, tout bien considéré, il n'y a sans doute plus rien à attendre de l'art français que l'on voit décliner jour après jour? Sans tenir compte du niveau actuel, serait-ce aller trop vite en besogne d'imaginer que le Japon prenne la relève?*»<sup>16)</sup>

C'est dans les numéros spéciaux consacrés à la collection Fukushima et à Rouault que ces deux billets ont bien été publiés. Doit-on y voir de basses flatteries adaptées à la situation ou l'expression des véritables intentions des éditeurs?

Dans le compte-rendu de l'exposition Fukushima rédigé le mois suivant, en mars 1934, par le critique d'art Sueo Araki dans la revue *Mizue*, un pas de plus est franchi avec l'introduction du concept d'«art national»: «*L'art français fait montre actuellement d'une tendance progressive à la baisse. Je me demande même s'il ne se dirige pas peu à peu vers sa chute. (...) Puisque, à la différence du XIX<sup>e</sup> siècle, le milieu pictural parisien est principalement composé d'étrangers (Picasso, Soutine, Utrillo, Modigliani exposés ici sont d'origine étrangère), même si Paris est toujours le centre de l'art, ce n'est plus dans le sens du XIX<sup>e</sup> siècle. (...) Autrement dit, ce que l'on prend aujourd'hui pour de l'art français n'est en vérité pas forcément de l'art national français purement français. (...) Ainsi dans la collection Fukushima, il est indéniable que les sentiments des Picasso, Soutine, Modigliani étant ceux d'étrangers, ce qui se dégage de leurs œuvres est assez exotique. En revanche, les Derain, Matisse, Rouault sont clairement français.*»<sup>17)</sup>

En d'autres termes, «*l'art national français purement français*» dégénéré par l'apport «*exotique*» des artistes «*d'origine étrangère*» court à sa perte, la forteresse de «*l'art national français*» étant de justesse gardée par quelques peintres comme Rouault. Telle est la substance des arguments d'Araki qui laissent transparaître à l'arrière-plan

---

16) Iwasa ki [Iwasa Arata], «Billet post-éditorial» (*Henshū kōki*), *Bijutsu*, vol.IX n° 2, février 1934, p.84.

17) Sueo Araki, «Visite de la collection Fukushima» (*Fukushima korekushon o miru*), *Mizue*, n° 348, mars 1934, p.12 (178).

l'idéologie des adeptes de la pureté de «l'art national» et du «francocentrisme artistique».

A partir de ce moment, une tendance soudaine consiste à lire comme «du japonais» ou «de l'oriental» certains éléments de cet «art national français purement français» incarné par l'art de Rouault.

Référons-nous à deux articles du numéro spécial Collection Fukushima de *Bijutsu* de février 1934. Après avoir présenté les relations amicales entre Fukushima et Rouault, le peintre Shigeo Miyata auquel ce dernier avait offert la Sainte Face à l'encre de Chine, écrit que «Rouault donne l'impression d'être un vieil ami bien compris du collectionneur. L'art original de Rouault qui est étrange de prime abord, pourrait être plus intime avec nous Orientaux que des Occidentaux. Rouault est le Tessai<sup>18)</sup> (fig. 13) français. Il est permis de penser qu'un art d'une telle spiritualité résonne

*d'autant mieux dans nos cœurs nourris par le travail des génies de l'Extrême Orient.»<sup>19)</sup>*

Dans le même numéro, c'est le peintre Yoshinobu Masuda (1906-1990) qui écrit : «*Ses œuvres [de Rouault] robustes sans être rudes, comme tracées avec son âme, impressionnantes de spiritualité passionneront forcément surtout les Japonais en*



**Fig. 13** Tomioka Tessai, «*Deux divinités dansants* (Nishin kaibu-zu)», 1924, encre de Chine, pigments minéraux, 168.8×85.5 cm, Musée National de Tôkyô.

18) Tessai Tomioka (1837-1924), génial peintre lettré au style vigoureux et sans entrave. Le Musée Guimet expose régulièrement ses œuvres. [F.D.]

19) Shigeo Miyata, «Notes sur la Collection Fukushima» (*Korekushon Fukushima, zakki*), *Bijutsu*, vol. IX n° 2, février 1934, p.8.

*faisant vibrer leur corde sensible. La «résonance des souffles donne vie et mouvement» des Six règles<sup>20)</sup> s'applique parfaitement à l'art de Rouault et je pense que cela pourrait être intéressant pour lui de voir des peintures à l'encre de Muqi<sup>21)</sup>»<sup>22)</sup>*

Miyata parle d'un «*Tessai français*», Masuda «*de la résonance des souffles...*» et des «*peintures à l'encre de Muqi*». Il est peut-être préférable de fermer les yeux sur la banalité et l'ethnocentrisme de leurs propos qui, sur le mode comparatiste et par le biais de métaphores et citations rhétoriques, prêchent pour une sorte de communauté d'esprit entre l'art extrême-oriental et l'art occidental. Mais les choses ne sont pas aussi simples que cela compte tenu de l'atmosphère guerrière des années 30. La confrontation des deux textes précédents à celui d'Araki Sueo permet quelques possibles interprétations.

L'«*art national français pur*» antérieur à sa «*chute*» causée par l'irruption de «*l'étranger*» a finalement plus de points communs avec l'art extrême-oriental qu'avec l'art occidental de l'époque. Donc, dans le cas de Rouault qui représente «*l'art national français*», les génies extrême-orientaux comme Muqi ou Tessai, n'entraînent pas l'art français dans sa chute comme le font les «autres» mais constituent une part du «soi» supérieur. Conséquemment, Rouault n'est pas un «autre» pour l'art extrême-oriental mais évidemment une partie de «soi».

Il existe, antérieurement aux années 30, quelques textes qui reconnaissent chez Rouault des traits japonais ou extrême orientaux. Comme nous l'avons vu, sous la plume de Katsuzô Satomi, en 1924 : «*la liberté et la vigueur que l'on trouve dans la peinture à l'encre de l'extrême Orient*». Ou encore, Saneatsu Mushanokôji (1885-

---

20) Six règles fondatrices de la théorie picturale en Chine édictées par Xie He (actif 479-502).

La première règle (qiyun shendong / *ki.in seidô* en jap.) est présentée ici dans la traduction de la sinologue Yolaine Escande. [F.D]

21) *Mokkei* en jap. Moine zen et peintre chinois actif au XIII<sup>e</sup> siècle. Célèbre pour ses sobres peintures au lavis. [F.D]

22) Yoshinobu Masuda, «Notes sur la Collection Fukushima» (*Fukushima korekushon, zakki*), *Bijutsu*, vol. IX n° 2, février 1934, p.16.

1976), l'un des membres du mouvement *Shirakaba* qui écrit à propos de la *Femme au chapeau à plumes* (fig. 14) exposée à la 15e Nika-ten en septembre 1928 qu'il a été «surpris par une saveur que l'on pourrait trouver dans les anciennes peintures religieuses japonaises»<sup>23)</sup>. Il est toutefois bon de prendre en compte le fait que ces paroles de Mushanokôji sont de dix ans postérieures à l'exposition. Quant au nombre limité d'essais sur Rouault avant les années 30, il semble de mon point de vue qu'ils aient plus mis l'accent sur une insurmontable hétérogénéité entre les protagonistes qu'insisté sur leur homogénéité.



**Fig. 14** Accrochage spécial de la 15e Nika-ten, septembre 1928 : Georges Rouault, «Buste de femme (Fujinkyôzô) [La Femme au chapeau à plumes (buste)]», 1903-09, détrempe avec fixateur, 65×54 cm.

## Conclusion

La vitalité du collectionneur mise par Shigetarô Fukushima au service des œuvres de Rouault porte ses fruits avec la publication des numéros spéciaux des revues artistiques dès 1929 puis atteint son point culminant avec l'exposition de Tôkyô en 1934. La reconnaissance de Rouault qui en découle est victime de l'inévitable influence de l'idéologie nationaliste, caractéristique des périodes de guerre, qui sévit à partir de ce moment et gagne tous les pays d'Asie, à commencer par le Japon, l'Europe et l'Amérique. Alors que se met en place une appréciation correcte de

---

23) Saneatsu Mushanokôji, *La Bibliothèque de l'art occidental*, vol. XX. Rouault (*Seiyôbijutsu bunko dai-nijûkkan Ruô*), Atelier-sha Editeur (*Atorie-sha*), 1939, p.16.

Rouault d'une part, on assiste par ailleurs à une lecture excessive des aspects «japonais» ou «extrême-orientaux» extraits des œuvres de Rouault au détriment de la conception du monde enracinée dans la spiritualité chrétienne qui se trouve rejetée pour inadéquation. Ce pourrait être parce qu'il a été soumis à cette perception infléchie par un égotisme narcissique et quelque part à moitié masochiste que l'art de Rouault a acquis une position particulière quasi immuable dans l'histoire de l'art moderne au Japon. Cette inflexion fait toute la différence avec la perception de Matisse.

Il me semble, actuellement, que l'avantage pris par Rouault sur Matisse (temporaire, ne l'oublions pas) pourrait s'expliquer non seulement par la précieuse intervention de collectionneur Shigetarô Fukushima mais aussi par les circonstances particulières de la période de guerre.

## 付記

本稿は「開館30周年記念特別展 ジョルジュ・ルオーと三岸好太郎」展カタログ（北海道立三岸好太郎美術館，2007年9月）に掲載された拙稿「近代日本美術史のルオー受容—戦間期を中心に—」をもとに，Francette Delaleuによってフランス語に翻訳され，パリのPinacothèque de Parisで開催された展覧会（17 septembre 2008-18 janvier 2009）にあわせて刊行された *Georges Rouault Les Chefs-d'œuvre de la Collection Idemitsu*, Editions Pinacothèque de Paris, sous la direction de Marc Restellini, 2008. pp.25-31 に掲載された論文 Georges Rouault dans l'Histoire de l'Art Moderne Japonais に基づいている。本論集に収録するにあたり，フランス語テキストに校訂をほどこすとともに図版を大幅に加えた。なお脚註の最後に [F.D.] とあるのは，Francette Delaleuによって加えられた註記を示す。