

Théodore Duret, Kuroda Jûtarô et Feng Zikai: Biographie de Van Gogh et sa répercussion en Asie de l'Est

INAGA Shigemi

International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, Japan

Théodore Duret (1838-1927), French critic of Manet and the Impressionist painters presumably played a certain role by inspiring in Van Gogh the image of Japan as an ideal place for artists. In his writings Duret repeatedly insisted on the Ukiyo-e print's fidelity in its representation of Japanese nature which, according to him, had some climatic affinities with the Midi in France. It seems as if Van Gogh tried to confirm Duret's declarations by identifying himself in Arles with an idealized "Japanese" artist.

Duret published his biography of Van Gogh in 1916, which was adapted into Japanese and published in Japan by Kuroda Jûtarô (1887-1970) in 1921. Kuroda's adaptation was, in turn, readapted into Chinese by Feng Zikai (1898-1975). By comparing these three biographies of Van Gogh, I try to trace the transformation of the Van Gogh's image in modern East Asian cultures. The impressionistic explanation of Van Gogh proposed by Duret was modified by Kuroda, and the "madness" of the painter, rather negatively apprehended by European critics, was re-interpreted by Japanese young artists and writers as something positive and directly related to the extraordinary creativity of Van Gogh. In the Chinese adaptation, the detachment of the artist from worldly matters or successes was still more exaggerated so as to make Van Gogh quite similar to the ideal archetype of the Oriental hermit-like artist. Thanks to his "madness", now justified by referring to Oriental tradition, Van Gogh was declared to be an "Oriental painter" by Feng Zikai.

Here we see characteristics in the reception of Van Gogh in East Asia. Firstly, his "madness" is positively valued as an indispensable element to a creative artist. Secondly, this attitude of understanding Van Gogh in reference to Oriental tradition was also connected with the rehabilitation of Oriental values in the 30s. An outcome of this tendency was an ethnocentric declaration of Asian superiority to European aesthetics, which Feng Zikai was going to propagate from 1930 onward.

Key words: AESTHETIC THEORY, ART HISTORY, BIBLIOGRAPHY OF ARTISTS, TRADITION AND MODERNITY IN EAST ASIA, ORIENTALISM, ORIENTALIZATION, LEGEND OF ARTISTS, THÉODORE DURET, FENG ZIKAI, IMPRESSIONISM, KURODA JÛTARÔ, SHIKIBA RYÛZABURÔ, VINCENT VAN GOGH, YAMASHITA KIYOSHI

Nous traiterons un des aspects de la formation du mythe de Van Gogh (1853-1890) en nous référant à la diffusion de sa biographie au Japon et en Chine. A cet effet, nous allons examiner deux biographies de Van Gogh en les comparant avec leurs sources occidentaux. L'une est établie par Kuroda Jûtarô 黒田重太郎 (1887-1970), publiée en japonais en 1921; l'autre est de Feng Zikai 豐子愷 (1898-1975), parue en chinois en 1929. La question que nous nous poserons est de savoir si la mythologie de Van Gogh en Asie de l'Est est réductible à son modèle européen¹. Nous allons constater que loin d'être un simple annexe au modèle occidental, le mythe de Van Gogh sera doté d'une autre dimension au contact de l'interprétation asiatique, tout en suscitant *a contrario* une réinterprétation de la tradition asiatique. C'est autour de Van Gogh que l'esthétique orientale se croise avec celle d'Occident. Ce croisement entre l'Est et l'Ouest au seuil du modernisme cosmopolite des années 20

accordera au phénomène Van Gogh une perspective véritablement mondiale.

1

Avant d'entamer notre sujet, à savoir la mythologie de Van Gogh, il faut nous poser, en guise de préliminaires, deux questions sur le Japon mythologique de cet artiste. On sait que le Japon était un pays idéalisé par Vincent van Gogh, et qu'il avançait l'analogie, aussi fantaisiste qu'audacieuse, entre Arles et le Japon. On voit Van Gogh répéter des déclarations telles que: "Je me dis toujours qu'ici [à Arles] je suis au Japon", "Ici [à Arles] avec un oeil plus japonais, on sent autrement la couleur (500)" ou encore "Regarder la nature sous un ciel plus clair [d'Arles], nous donne une idée plus juste de la façon de sentir et de dessiner des Japonais" (605). De là une conviction inébranlable: "On aime la peinture japonaise, on en a subi l'influence, tous les impressionnistes ont ça en commun, et [pourquoi] on n'irait pas au Japon, c'est-à-dire ce qui est l'équivalent du Japon, le Midi? Je crois donc qu'encore après tout l'avenir de l'art nouveau est dans le Midi" (500). "Si les Japonais ne sont pas en progrès dans leur pays, il est indubitable que leur art se continue en France" (B-2; cf.510).

On sait aussi que Van Gogh développa l'idée d'une communauté fraternelle d'artistes à Arles. L'échange des oeuvres entre confrères y joue un rôle important. Et Van Gogh prétendit que c'est à l'instar d'une pratique supposée japonaise qu'il proposait à ses camarades tels que Paul Gauguin et Émile Bernard d'échanger leurs oeuvres. À peine installé à Arles, il écrivit ceci:

J'ai longtemps été touché que les artistes japonais ont pratiqué très souvent l'échange entre eux. Cela prouve bien qu'ils s'aimaient et se tenaient, et qu'il régnait une certaine harmonie entre eux; qu'ils vivaient justement dans une sorte de vie fraternelle, naturellement et non pas dans les intrigues. Plus nous leur ressemblons sous ce respect-là, mieux l'on s'en trouvera... (B 17)².

On voit ici que la communauté fraternelle d'artistes dont rêvait van Gogh a été, elle aussi, conçue à l'exemple de la vie japonaise telle que l'imaginait Vincent. Pourtant ce passage ne cessait d'intriguer les spécialistes japonais. De quel échange d'oeuvres van Gogh parle-t-il? Existe-t-il une pratique japonaise qui aurait pu inspirer à van Gogh l'existence d'un tel échange? À cette question intrigante, je voudrais apporter une solution hypothétique.

Au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à Paris se trouvent conservés sous les cotes Od. 171, 172 et 173, trois albums d'estampes japonaises à tirage limité, qu'on nomme *surimono*. Ces estampes, de dimensions inégales, dessinées par des artistes aussi célèbres que Santô Kyôden 山東京伝, Hokusai 北斎, Sun'man 俊満, Kiyonaga 清長 et Utamaro 歌麿, sont marouflées sur papier et composées en trois volumes (le ciel 天, la terre 地 et l'homme 人). Comme l'indique la préface en calligraphie japonaise, un poète satirique, Nagashima Sadahide 長島貞秀, a réuni ces estampes en commémoration de sa collaboration avec d'autres poètes.

Un coup d'oeil sur ce genre d'album aurait suffi à un van Gogh pour se convaincre, de façon fantaisiste, qu'il y existait une pratique d'échange d'oeuvres chez les artistes japonais. Et Van Gogh aurait pu avoir l'occasion d'examiner de près ce genre d'album pendant son

séjour à Paris. En effet, ces trois albums appartenaient à Théodore Duret, célèbre collectionneur d'art japonais, qui déposait alors ses collections chez Maurice Joyant, successeur de Théo Van Gogh, après son décès, à la direction de la succursale à Montmartre de la Société Goupil, négociant en art renommé. Les frères Van Gogh auraient pu aussi rencontrer de pareils exemples chez Samuel Bing, un autre marchand d'art japonais, auquel ils ont eu accès³.

La seconde question est de savoir pourquoi Van Gogh, si attiré par le Japon, s'est décidé de s'installer en Arles. D'où vient cette analogie entre Arles et le Japon? Parmi de nombreuses hypothèses possibles, on ne saurait négliger le texte suivant, publié en 1885. L'auteur en est encore une fois Théodore Duret, lui-même Méridional et célèbre à l'époque pour avoir effectué un voyage précoce au Japon (1872-73). En guise de conseil pratique au peintre coloriste, Duret suggérait que la nature du Midi de la France ressemblait à celle du Japon, dont il était le témoin oculaire.

À midi en été, toute couleur vous apparaît crue, intense, sans dégradation possible ou enveloppement dans une demi-teinte générale. Eh bien! cela peut sembler étrange, mais n'en est pas moins vrai. (...) Il a fallu l'arrivée parmi nous des albums japonais pour que quelqu'un osât s'asseoir sur le bord d'une rivière, pour juxtaposer sur une toile un toit qui fût hardiment rouge (...), une route jaune et de l'eau bleue. Avant l'exemple donné par les japonais c'était impossible, le peintre mentait toujours. Lorsqu'on a eu sous les yeux des images japonaises, sur lesquelles s'étaient côte à côte les tons les plus tranchés et les plus aigus, on a enfin compris qu'il y avait, pour reproduire certains effets de la nature qu'on avait négligés ou cru impossible à rendre jusqu'à ce jour, des procédés nouveaux qu'il était bon d'essayer. Car ces images japonaises que tant de gens n'avaient d'abord voulu prendre que pour un bariolage, sont d'une fidélité frappante⁴.

Peu avant son départ pour le Midi, Vincent avait déjà copié les estampes japonaises dans l'arrière plan du *Portrait de Père Tanguy*. On croirait que ce texte de Duret fut écrit pour inciter Van Gogh à visiter le Midi afin de vérifier cette "fidélité" de la coloration aiguë et tranchante des images japonaises. Dès son arrivée à Arles, Van Gogh écrit à Émile Bernard la lettre suivante, comme s'il s'empressait de donner une confirmation à cette identification imaginaire d'Arles avec le Japon:

Ayant promis de t'écrire, je veux commencer par te dire que le pays me paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie. Les eaux font des taches d'un tel émeraude et d'un riche bleu dans les paysages ainsi que nous le voyons dans les crépons. Des couleurs de soleil orangé pâle, faisant paraître bleues les terrains. Des soleils jaunes splendides (B-2, mars 1888).

Par "les crépons" Vincent signifiait les estampes japonaises, et cette lettre était illustrée par une copie du *Pont de Langlois*, pour justifier ses observations. Tout se passe comme si Vincent Van Gogh avait fidèlement suivi le conseil de Théodore Duret pour découvrir à Arles son Japon imaginaire.

2

Étant donné les circonstances et coïncidences qui reliaient Vincent Van Gogh à Théodore Duret, comme nous venons de les évoquer plus haut, il n'est pas surprenant de voir Théodore Duret faire paraître, en 1916, une biographie de Van Gogh; la première en France qui ait la longueur d'un livre et qui soit richement illustrée. Ami intime et défenseur de Manet et des impressionnistes, Théodore Duret passait alors pour une autorité incontestable de la peinture moderne, et publiait de nombreuses biographies d'artistes. L'éditeur, Bernheim-jeune, qui avait organisé les premières expositions importantes de Van Gogh en France (1901 et 1908), sollicita de Théodore Duret la rédaction d'un ouvrage sur Van Gogh. S'appuyer sur l'autorité de ce vieillard honoré comme "Doyen de l'art français" (Louis Vauxcelles) était de nature à consolider la réputation de Van Gogh sur le marché artistique. 8 ans après, en 1924, paraît le second tirage. Duret, alors âgé de 86 ans, ajoute la phrase suivante à la fin de ce volume:

Le premier tirage de ce livre se terminait par ces mots: "Van Gogh sera demain partout où il n'est pas aujourd'hui". Notre prédiction est en voie de se réaliser (...) Il est une terre lointaine, le Japon, où Van Gogh a maintenant pris pied et où il est admis comme s'il était un enfant du pays. Il avait compris l'art japonais, il en avait étudié la technique, il lui avait fait des emprunts. Aussi les Japonais ont-ils reconnu en lui celui des artistes européens qui se rapprochait le plus des leurs. Dans ces conditions, M. Kuroda, prenant son point de départ dans les ouvrages publiés en Europe, a écrit sur Van Gogh un livre excellent, qui a permis aux Japonais de le bien connaître comme artiste et comme homme (Théodore Duret, *Van Gogh*, 1924, p.103).

La biographie de Van Gogh par Kuroda Jûtarô fut publiée en japonais en 1921. Dans sa préface, Kuroda précise qu'il voulait d'abord traduire en japonais la biographie réalisée par Théodore Duret —le titre est citée en français—et qu'il le remercie pour lui avoir donné la généreuse autorisation de publication sans la moindre rétribution. Mais Kuroda s'est décidé de l'augmenter considérablement en y insérant de nombreuses citations tirées des lettres de Van Gogh et d'autres sources, devenues accessibles entre-temps à Kuroda, tels que *Persönliche Erinnerungen an Van Gogh* (1913) par Quesne Van Gogh et *Lettres de Van Gogh à Émile Bernard* (1911), etc. Mais la seconde version qui en résulta n'était qu'un pêle-mêle sans cohérence. Il a donc dû la récrire une troisième fois. Emporté par "l'émotion tyrannique de revivre de l'intérieur la vie de Van Gogh", dit-il, il établit l'édition finale, apte à la publication.

Lors de son séjour en France réalisé l'année suivante, en 1922, Kuroda fera la connaissance de Théodore Duret, ils se lieront d'amitié. Kuroda aurait dû expliquer à Duret le dénouement de son projet, car dans la référence bibliographique de son *Van Gogh*, Duret traite le livre de Kuroda non pas comme la traduction de son propre ouvrage, mais comme une contribution à part entière (Kuroda: pp. 1-5).

Pourtant, on ne saurait lire le passage précédent de Théodore Duret sans quelques précautions. Il ne faut pas oublier qu'à la différence de ce que constate Duret, les Japonais s'étaient déjà fait une idée propre de Van Gogh, avant même la parution de la biographie de Kuroda. En 1910, l'écrivain Mori Ogai 森鷗外 (1862-1922) fit plusieurs mentions de Van

Gogh dans ses “Dernières nouvelles de l’Europe”, parues dans la revue mensuelle *Subaru* 『すばる』 (*Les Pléiades*). Dans l’issue de novembre 1910 de la revue mensuelle *Shirakaba* 『白樺』 (*Le Bouleau*), numéro spécial sur Auguste Rodin, apparut un compte rendu par Saito Yori 斎藤与里 (1885-1959), sur l’exposition Van Gogh à Paris. Les jeunes écrivains de l’école *Shirakaba*, tels que Mushanokôji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976), Yanagi Sôetsu 柳宗悦 (1889-1961), Nagayo Yoshirô 長與善郎 (1888-1961) publièrent dans la revue des articles sur le peintre, accompagnés de lettres de Van Gogh retraduites de l’allemand par Kojima Kikuo 児島喜久雄 (1887-1950). En novembre 1912, la revue *Shirakaba* publia un supplément spécial de 90 pages sur Van Gogh qui célébra avec enthousiasme le triomphe déterminant que Van Gogh a obtenu au Japon au bout de trois ans. Avant la parution de la biographie de Kuroda, non moins de cinq biographies sur Van Gogh étaient déjà accessibles au Japon⁵.

La particularité de l’enthousiasme que les jeunes Japonais exprimèrent envers Van Gogh peut se résumer en deux points: La folie du peintre et la personnalité exacerbée de l’artiste.

Les critiques européens tels que Meier-Graëfe (1867-1935) ou Théodore Duret, qui étaient eux-mêmes les responsables de la réputation du peintre, respectivement en Allemagne et en France, ont scrupuleusement pris soin que la fameuse folie de Van Gogh n’endommage pas la réputation à peine établie de l’artiste. En contraste saillant avec l’hésitation que montrèrent ces critiques contemporains en Europe, les écrivains et artistes Japonais ne reconnurent dans la folie du peintre hollandais rien de regrettable mais y trouvèrent immédiatement un aboutissement logique et une conséquence justifiable de sa dévotion artistique.

Prenons quelques exemples typiques. Meier-Graëfe dit, en effet: “la folie chez Van Gogh n’a pas plus de signification que la tuberculose de Delacroix ou la boiterie de Géricault. Il est regrettable que notre héros soit né fou. Seulement la destinée nous console par les créations immortelles laissées par Van Gogh” (notre retraduction, réalisée à partir de l’original traduit en japonais par Abé Jirô 阿部次郎 (1883-1959))⁶. Mais l’écrivain, Mushanokôji n’hésite pas à déclarer avec sa confusion coutumière “[qu’] une telle intensité extraordinaire, une telle force de voir aussi minutieusement les choses en maîtrisant cette intensité, voilà quelque chose hors du commun. Il n’est que trop logique qu’il en soit devenu fou”. “Voilà un homme qui a défriché sans aucune concession une voie bien plus douloureuse et plus sincère que la nôtre. Il nous inspire la force; il faut marcher jusqu’au bout”⁷. Le peintre, Kishida Ryusei 岸田劉生 (1891-1929) reformule la même idée à sa manière: “Chaque tableau de Van Gogh est à la fois création et destruction. C’est la plénitude intérieure qui surgit pour s’effondrer. J’éprouve le vertige et le frisson devant son existence. Il me montre jusqu’à quelle intensité l’homme peut vivre. Il faut tenter de vivre jusqu’à l’extrémité de mes forces”⁸.

Van Gogh y apparaît comme un maître spirituel qui, en sacrifiant sa vie à la cause de l’art, montre aux artistes japonais une voie exemplaire. Selon cette logique, le “suicide” du peintre n’apparaîtra plus que comme le dénouement inévitable de sa vie et de sa création.

Selon Carol M. Zemel, on peut observer dans la réception de Van Gogh en Europe, depuis les Pays-Bas, jusqu’en Angleterre en passant par la France et l’Allemagne, trois phases majeures et distinctes. Dans les années 90, Van Gogh était interprété principalement dans le contexte symboliste; au début du XX^e siècle, il a été rattaché aux Fauves et aux expressionnistes. Ce n’est qu’à partir de 1912, environ, que l’attention se détourne de la classification stylistique et se tourne définitivement vers la qualité humaine de l’artiste.

L'image héroïque d'un martyr artistique ne se développera en Europe qu'à partir de la Première Guerre mondiale⁹.

Or, en contraste avec ces conjonctures en Europe, les Japonais, dès le début, et avant les Européens, ont saisi l'artiste principalement par son côté spirituel. On pourrait remarquer, ici, avec le professeur Kinoshita Nagahiro, une des particularités de l'imaginaire du Japon moderne. Les Japonais de l'époque n'avaient accès aux oeuvres de Van Gogh que par le biais de reproductions pour la plupart en noir et blanc¹⁰. L'absence d'original, accentuant la distance qui les sépare de l'Europe, aurait pu contribuer à favoriser l'idéalisation de la personnalité du peintre. L'admiration aurait pu être accentuée par le fait même de l'inaccessibilité à l'oeuvre originale. Cet enthousiasme pour l'inaccessible aboutira en 1958 à une déception paradoxale qu'exprimera un critique littéraire Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983) vis-à-vis de l'original du *Champs de blé aux corbeaux* au Musée Kröller-Müller. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de cette année-là que le public japonais eut, pour la première fois, accès aux oeuvres originales de Van Gogh, exposées au Musée national d'Art occidental à Tokyo. Aux yeux de Kobayashi, la découverte de l'original de Van Gogh en tant que peinture n'inspira que désillusion et désenchantement. Il préférait l'enthousiasme qu'il avait éprouvé face à la reproduction...¹¹.

3

Mais revenons en 1921 et examinons la biographie de Kuroda Jitarô. Tout en reprenant, en conformité avec la biographie de Duret, la plupart de ses chapitres et en récapitulant les faits principaux, Kuroda supprime le chapitre VII sur "Van Gogh écrivain" pour le remplacer par des citations directes des paroles de Van Gogh que Duret s'abstenait de citer. Ces citations disséminées dans le volume font que la biographie de Kuroda (en 232 pages plus 40 pages d'explication des tableaux) est au moins deux fois et demie plus longue que celle de Duret (en 107 pages). Le chapitre précédent (ch. VI) sur "L'art de Van Gogh en France" dans lequel Duret explique la création de Van Gogh par un certain déterminisme climatique, est aussi supprimé chez Kuroda pour qu'elle soit expliquée avec plus de cohérence avec les événements de la vie du peintre. Les jugements personnels de Duret prédominent chez Kuroda sur ceux d'autres biographes et critiques. Ils sont explicitement mis entre guillemets, et respectueusement cités en abondance. Mais ils sont souvent réinsérés et réintégrés dans un contexte différent de l'original. Examinons de près trois différences majeures qui séparent ces deux biographies jumelles.

Premièrement, quant au jugement esthétique, en général, celui excessivement impressionniste de Théodore Duret se trouve modifié et parfois rectifié par Kuroda. Voici un exemple typique. Après avoir cité Duret résumant "l'exercice" de Van Gogh "sur trois pratiques fondamentales", à savoir:

D'abord le soin d'observer partout la couleur, de reconnaître dans un ensemble la variété des couleurs, qui devront être appliquées sans atténuation, demi-teintes ou clair-obscur. Puis, pour saisir et fixer avec intensité la lumière éclairant les couleurs, le recours aux systèmes adoptés par les impressionnistes, de peindre en plein air, sous l'éclat direct du grand jour et du soleil. En troisième lieu, l'emploi de touches hardies,

qui préciseront les lignes et les contours du premier coup, d'un jet, sans qu'on puisse ensuite les reprendre. Il a atteint, en ce qui concerne ce procédé particulier, suggéré par les Japonais, une complète maîtrise (Duret: p. 67-68; Kuroda, p. 198).

Kuroda rectifie l'opinion de Duret sur le second point. Selon Kuroda, Van Gogh se réfère non seulement au procédé impressionniste, comme le déclare Duret mais aussi il "fait encore un pas de plus, me semble-t-il, en obtenant l'effet synthétique" (Kuroda: p. 198) provenant du symbolisme de la fin du siècle.

Deuxièmement, quant à la folie du peintre, qui aurait pu encore donner lieu à la condamnation sommaire de l'oeuvre peinte, Duret veut la séparer de la création artistique. Il est vrai que "la part de fantastique et de vision surexcitée a beaucoup contribué, dit-il, au mépris" dont l'oeuvre de Van Gogh était frappée. Mais "appelé maintenant à juger de loin l'art de Van Gogh, on regretterait que cette part due à l'imagination en travail ardent n'y fût pas. Si elle [l'imagination] manquait, l'originalité et l'intention n'y seraient point aussi accentuées" (Duret: p. 75). Même "le fantastique et l'irréel" chez Van Gogh sont, selon Duret, "aussi parfaitement sincères et spontanées, [et] rien ne s'y trouve artificiel" (ibid.). Avec réticence, Duret dénie ainsi le rapport qu'on a tendance à supposer entre la folie et la part fantastique de l'imagination de Van Gogh.

Un pareil souci de conciliation auprès du public supposé encore conservateur n'apparaît pas chez Kuroda. Habitué déjà à l'acceptation quasi inconditionnelle au Japon de la folie du peintre, Kuroda n'hésite pas à rajouter les mots de Van Gogh que Duret n'a pas retenus dans sa présentation: "plus je deviens malade, plus je deviens artiste" (Kuroda: p. 172; cf. Van Gogh: 514: "plus que je deviens dissipé, malade, cruche cassé, plus moi aussi je deviens artiste, créateur (...)"). Ou encore, en suggérant comme cause du délire de l'artiste soit "l'excès de travail", soit "la témérité de se tenir au soleil" (Duret: p. 59), Duret s'arrête avec le passage suivant, à savoir: "la matinée dans les champs m'a fatigué, c'est que ça fatigue le soleil, ici" (B.9). Mais Kuroda continue là où Duret s'arrête: "Oh! le beau soleil d'ici en plein été. Cela tape à la tête et je ne doute aucunement qu'on en devienne toqué. Or, l'étant auparavant, je ne fais qu'en jouir" (B.15). Et dans sa traduction Kuroda tourne ces phrases à sa manière: "Cela ne me fait rien même si on me prend pour un fou. Autrefois, même en cet état je ne faisais qu'en jouir" (Kuroda: p. 172-73), et attire l'attention des lecteurs japonais sur la dernière phrase, dont il a modifié —on ne sait trop pourquoi—le temps grammatical. Kuroda a-t-il voulu insister, par là, sur la résignation de Van Gogh à sa folie?

Troisièmement, quant à la cause de la folie du peintre, Kuroda essaie de l'expliquer à sa manière et juxtapose son opinion à celle de Duret sans se soucier de leur incompatibilité. Kuroda commence par citer Duret: "Dans le dessin [de Van Gogh] on a vu le soleil étendre ses rayons en longs traits ou les enrouler en cercles s'emparant du ciel, les nuages prendre des formes mouvementées et tournoyantes, les arbres s'agiter échevelés" (Duret: p. 74). Dans ces peintures "visionnaires" à Arles (le mot est de Duret, repris par Kuroda), Kuroda saisit la contradiction foncière de la création chez Van Gogh. Il s'agit d'un conflit entre le surgissement du rêve et la fidélité pieuse à la nature.

Entre ces deux points, la rupture est inévitable, écrit Kuroda, et au moment où l'artiste dépasse ce dilemme pour s'envoler, un abîme béant s'ouvrait déjà sous ses pieds. C'est pourquoi, au fur et à mesure qu'il s'approchait de la folie, son extase remplait de

lumière divine, de plus en plus intense, un brin d'herbe, ou l'image d'un simple paysan. Il est donc tout à fait logique, conclut Kuroda, que les oeuvres suprêmes de Van Gogh soient dotées d'une apparence étrange; comme à la fois abstraction de son existence et concrétisation de son rêve" (Kuroda: p. 205).

Chez Kuroda, la folie de Van Gogh est étroitement liée avec sa souffrance comme artiste. Duret, au contraire, ne veut pas expliquer "l'accès de folie" comme faisant partie intégrante de sa création. Malgré cette incompatibilité, Kuroda ne résiste pas à la tentation de citer longuement Duret, ce qui rend encore plus saillant leur désaccord.

L'accès de folie d'Arles a été la manifestation violente d'un état morbide permanent, prenant une forme aiguë, sous le coup de circonstances particulières et (...) si les soins, le calme ont fait cesser momentanément les crises, ils n'ont eu aucune action sur l'état morbide d'où elles découlent, qui a sa racine au plus profond de l'organisme. C'est un cas de maladie incurable (Duret: p. 87).

Il s'agit donc d'un fatalisme biologique qui dépasse la volonté du peintre. Et Kuroda d'y ajouter: "Ce passage-là mérite une attention particulière" (Kuroda: p. 213).

Sans le reconnaître explicitement, Kuroda commet, désormais, une déviation irréconciliable avec l'opinion de Duret (cf. Duret: p. 91) à laquelle il ne se réfère pas moins fidèlement.

Enfin, conclut-il, avoir la conscience de la vie, c'est pour Van Gogh, avancer selon le désir d'une conscience avec une intensité extrême. Avancer ainsi équivaut à se donner à la création sans relâche. Mais créer sans relâche est voué à périr dans un accès de délire, chose beaucoup plus sinistre pour lui qu'aucun autre désastre ou destruction possibles. Faut-il avancer ou reculer? Il se trouvait à nouveau devant cette contradiction sans issue" (Kuroda: p. 224).

Ainsi Kuroda saisit-il le cercle vicieux propre à la pulsion créative de Van Gogh. À la place d'une "maladie incurable", Kuroda propose un mécanisme d'autodestruction volontaire. Il est maintenant clair que Kuroda se situe aux côtés de Kishida Ryûsei qui voyait chez Van Gogh "une énergie qui surgit pour s'effondrer". Et cette vision japonaise de Van Gogh va être reprise par Kobayashi Hideo qui laissera cette phrase désormais célèbre: "Ce n'est plus de la peinture. Au lieu de s'exprimer, Van Gogh se détruit"¹².

4

Le seul peintre occidental qui ait vu sa biographie paraître sous forme de livre en Chine à l'époque de Kuoming Tang 国民党 (1913-1949) est Van Gogh. La biographie de Van Gogh par Kuroda est traduite et adaptée en chinois, en 1929, par Feng Zikai (1898-1975), essayiste et illustrateur. Qu'implique ce choix? Quelle image de Van Gogh développa-t-il? Y-a-t-il continuité ou discontinuité en Chine par rapport à l'interprétation japonaise, et pour quelle raison? Quelle en est enfin la conséquence?

À la fin de la préface de son *Van Gogh*, Feng Zikai déclare:

Si l'art tend à l'objectivité, la personnalité de l'artiste n'a pas de rapport profond avec son oeuvre. Si, au contraire, l'art met l'importance sur la subjectivité, un rapport étroit se noue entre l'homme et l'oeuvre, l'oeuvre reflétant alors la vie de l'artiste. Lorsque j'apprécie une oeuvre d'art, j'aime le mystère de l'art subjectif, et n'aime pas le mécanisme de l'art objectif. Lorsque je vois l'homme, j'applaudis celui-ci qui vit dans l'art, et n'aime pas celui-là que trahit la virtuosité technique. La vie de Van Gogh plonge dans l'art. Son oeuvre est le document complet de sa vie saisie étape par étape. C'est un exemple extrême d'un artiste qui vit son art. C'est évidemment la personnalité que les peintres orientaux apprécient dans l'Art. On dit "qu'avec une haute personnalité, la vibration rythmique vitale [qiyun: 氣韻] de sa création ne peut pas ne pas être noble". C'est pourquoi il est dit "qu'on distingue dans la peinture la hauteur du peintre". De ce point de vue-là, Van Gogh est un peintre oriental" (Feng: préface)¹³.

Remarquons deux caractéristiques chez Feng. D'abord, la distinction entre les peintres subjectif et objectif. Cette distinction découle en partie de la tradition lettrée en Chine. Sa prose, presque versifiée, se fonde sur des phrases contrastées. Feng se sert ici de l'argumentation dichotomique, codifiée par la poésie chinoise. Cependant, Feng n'en doit pas moins sa distinction entre les peintres subjectif et objectif, à une phrase —absente chez Duret mais qui se trouve tout au début— de la biographie de Kuroda qu'il reprend à son compte. Kuroda commençait en effet ainsi:

Il y a deux sortes d'artistes. L'un vit entièrement comme *artiste* et il est inutile de s'intéresser à sa personnalité ou à sa vie intime qui se dissimulent dans son oeuvre. L'autre vit avant tout comme un *homme*, et il nous est impossible de couper son oeuvre de son caractère ou de sa vie. Dans l'art moderne, l'exemple éminent du premier est Claude Monet; du dernier, Van Gogh. Peu importe lequel est meilleur ou pas. Il suffit de constater que dans le cas de Van Gogh, à travers sa vie douloureuse, ce sont ses oeuvres qui, étape par étape, manifestent directement l'angoisse, la mélancolie et l'extase du peintre —constituant ainsi un document humain coloré du sang frais et vivant [de l'homme] (Kuroda, p. 10).

Evidemment Feng a commis exprès une sorte de contre-sens par rapport à Kuroda. Alors que Kuroda avait distingué "l'artiste" de "l'homme", sans y mettre aucun jugement de valeur, Feng, lui, déplaça cette distinction de Kuroda pour introduire une autre dichotomie entre le "technicien" qu'il méprise et "le peintre oriental" dont il estime hautement la spiritualité. Avec ce remplacement, Feng se montre à la fois fidèle à la tradition lettrée chinoise — qui méprise le métier artisanal — et capable de juger un Van Gogh selon ce critère chinois. Pour se justifier, Feng fait recours à l'autorité d'un livre classique sur la peinture chinoise *Tuhua Jianwenzhi* 『图画见闻誌』 par Guo Ruoxu 郭若虚 (XI^e siècle) dont il fait la citation.

On peut aussi s'étonner de voir Feng Zikai qualifier Van Gogh de peintre oriental. Pour cette qualification, à première vue exorbitante, Feng aurait pu se référer à la description de Théodore Duret, sommairement retranscrite par Kuroda:

Les Japonais, qu'ils écrivent, dessinent ou peignent, n'ont qu'un instrument et qu'un procédé: ils se servent exclusivement du pinceau promené à main levée. Or comme le pinceau met sur le papier ou la soie des lignes et des surfaces sur lesquelles il n'y a pas à revenir, elles doivent être appliquées, du premier coup, d'une manière réussie. La justesse et la perfection à obtenir de prime-saut sont ainsi devenues les qualités essentielles de la technique japonaise. (...) Aussi Van Gogh, épris des artistes du Japon, va-t-il adopter à leur exemple une exécution rapide, par touches hardies, mises avec justesse, du premier coup (Duret: pp. 35-36; cf. Kuroda: p. 91, p. 198).

Cette rapidité d'exécution avec la fixation d'effets "au prime-saut" est l'idée fixe que se faisait Théodore Duret de l'art japonais. Et Duret ne cessait de la prêcher soit pour défendre le manque de fini chez Édouard Manet et les impressionnistes, soit pour expliquer, comme ici, l'exécution violente de Van Gogh. Aussi, Feng, a-t-il pu y trouver une preuve commode pour se convaincre du caractère "oriental" de la pratique picturale de Van Gogh. C'est donc dans cet effet conjugué entre la conception de la peinture à l'encre de chine selon Duret et sa transposition dans la peinture de Van Gogh, que Feng se trouva autorisé à voir chez l'artiste l'image idéal d'un peintre oriental.

Pourtant, la conception générale de Feng ne se réduit pas au schéma de Duret. Dès le début de sa préface, Feng propose une autre dichotomie:

Jusqu'au XIX^e siècle, il existait une distance infranchissable entre la peinture occidentale et la peinture orientale, dont les styles se distinguaient nettement. À partir de la fin du XIX^e siècle, la peinture occidentale a tout d'un coup subi l'influence de la peinture orientale et les arts de l'Est et de l'Ouest se trouvent en fusion progressive. Ce n'est pas un simple changement dans la peinture, mais un point remarquable dans le mouvement des idées de l'Europe moderne et plus encore sur le plan de la culture mondiale qu'il faut étudier.

La peinture moderne en Europe découle de Cézanne. Son principe artistique se résume dans les mots que "toutes les choses du monde naissent de mon existence", et son style est spontané, audacieux et rapide, il n'y a plus de retour possible une fois que le pinceau touche la toile. C'est une révolution par rapport à l'art objectif d'autrefois, tels que le réalisme ou l'impressionnisme en Occident. Elle a été aussi le premier essai, dans la peinture occidentale, d'y introduire le goût subjectif de la peinture orientale. Ce style se voit encore plus exagéré chez Van Gogh. Les lignes sautent, les couleurs sont hardies, l'expression est simplifiée, tout cela prouve l'orientalisation [東洋画化] de la peinture occidentale. L'atelier de Van Gogh était décoré avec les estampes japonaises et des peintures chinoises. Il a été amateur d'Art oriental.

Depuis que Cézanne et Van Gogh ont établi leur style, beaucoup de peintres en Occident moderne ont abandonné la manière de peindre stylisée, insipide et froide pour prendre part au mouvement de l'Art subjectif. Le monde de la peinture en Occident d'aujourd'hui se trouve en gros dans le prolongement de Cézanne et de Van Gogh (Feng: préface).

Voici qu'apparaît nettement l'idéologie de Feng Zikai. La peinture lettrée de la Dynastie Song du Sud manifestait son mépris vis à vis de l'école officielle de la Dynastie Song du Nord. La première mit l'importance sur l'expression subjective en réaction contre la représentation rigoureuse et objective de la dernière. Il en est de même pour le mépris des jeunes peintres chinois de la génération de Feng Zikai vis-à-vis de l'académisme de la Dynastie des Qing envahisseurs. Une telle opposition se retrouve doublement superposée à sa compréhension du développement de la peinture occidentale. Selon Feng Zikai, la tendance expressionniste et subjective de la peinture occidentale depuis Cézanne et Van Gogh, en réaction à la représentation objective du réalisme et de l'impressionnisme, s'explique par l'influence orientale que venaient de subir ces artistes européens.

5

La biographie de Van Gogh par Kuroda se trouve condensée en 80 pages dans la traduction par Feng Zikai. Cette condensation nous laisse voir ce que Feng retenait et ce qu'il a supprimé dans l'image que Kuroda avait voulu transmettre au lecteur japonais. Nishimaki Isamu a récemment publié en japonais un article excellent qui analyse systématiquement les modifications apportées par Feng Zikai. Permettez-moi d'en résumer quatre points importants¹⁴.

Premièrement, alors que Kuroda décrit l'impossibilité dans laquelle se trouvait Van Gogh de tirer profit de sa peinture (p. 100), Feng y trouve un élément positif de détachement, signe de la vertu de Van Gogh. "Le commerce vise à obtenir le profit, mais le profit est un vol sophistiqué". Ces mots de Van Gogh écrits à sa famille lorsqu'il fut renvoyé de la Société Goupil sont notés (et traduits tels quels) par Kuroda, de façon anecdotique (Kuroda, p. 16), mais Feng y trouve, à tort, une profession de foi que Van Gogh aurait lancée comme défi à son employeur. Les difficultés pécuniaires de Van Gogh se transforment en la vertu de désintéressement d'un artiste qui méprise —au moins selon Feng— le travail lucratif.

Deuxièmement, les récits de Kuroda sur l'acte de charité ou la dévotion sacrificielle dont témoigna Van Gogh travaillant comme prédicateur à Bolinage sont repris longuement par Feng sans abréviation majeure. Ce qui apporte une importance relativement lourde à l'aspect spirituel de Van Gogh, d'autant plus que Feng ne parle que brièvement de la pratique picturale et des oeuvres peintes de Van Gogh.

Troisièmement, Feng accentue le détachement de l'artiste de la société. Si Kuroda n'ignore pas, à la différence de Duret, que Van Gogh fut lui-même responsable d'être devenu objet de méfiance pour les Arlésiens (Duret: p. 52; Kuroda: p. 142), Feng, pour sa part, trouve dans cet isolement du peintre non pas son incapacité à se comporter en conformité avec les conventions sociales mais sa grandeur d'artiste. Ici la folie du peintre gagne une autre dimension et est réinterprétée positivement en référence avec la tradition chinoise. En effet, être rejeté ou incompris par la société en raison d'un comportement excentrique est la définition même du "fou" (kuang: 狂) que respectait la tradition taoïste de Zhangzi (莊子) comme la marque distinctive d'un génie, hors du commun (Feng: p. 4).

Ici se cristallise l'image de Van Gogh en ermite qui trouve une retraite dans le Midi, équivalente à la Montagne du Sud en Chine, pour se concentrer sur son art. La Maison jaune à Arles où Van Gogh rêvait de créer une communauté fraternelle d'artistes y joue un rôle

symbolique. Le “pied-à-terre” dans la lettre de Van Gogh qui était caractérisé comme “une bicoque” ou “un abandon” chez Duret se transformaient en “asile” ou “refuge” (「隠れ家」) dans la traduction japonaise de Kuroda, à laquelle Feng donne la traduction “隱居的房室” (chambre de retraite) qui donne l'impression au lecteur d'un ermitage, sujet favori et idéalisé de la peinture de “montagne et d'eau”, où les lettrés chinois rêvaient de vivre en ermite.

Un peintre incompris et rejeté, frustré et blessé par l'incompréhension de la société, mais toujours avide de succès commercial—cette image de Van Gogh, que ne manquait pas de transmettre la biographie de Kuroda, disparaît entièrement chez Feng Zikai pour faire place à un artiste ermite de génie, qui se contente du désintéressement de sa création. Activité gratuite mais résolue en son détachement exemplaire de tout intérêt matériel et mercantile, proche en ceci de l'idéal taoïste (Feng: pp. 44-45).

M. Nishimaki a déjà démontré que l'exagération de la personnalité intègre de Van Gogh qui reste résolument désintéressé de tout profit commercial selon la description de Feng Zikai découle d'un malentendu, peut-être intentionnel, de la part de Feng. En effet, Feng a malcompris un passage de Kuroda parlant de “l'esprit pratique” et commercial de Théo pour l'appliquer à tort, et avec contre-sens, à son frère Vincent, déplaçant ainsi le sens de “pratique” à celui de “spiritualité” pour réparer l'incohérence qui en aurait résulté autrement dans son récit (Kuroda, pp. 102-103; Feng: p. 45).

6

La transformation de l'image de Van Gogh en Asie de l'Est dans les années 20 possède trois significations majeures, que nous retenons en guise de conclusion. D'abord, l'idéalisation de Van Gogh comme peintre de génie s'effectue en conformité avec l'enthousiasme des jeunes peintres japonais puis avec celle du modèle exemplaire de la tradition lettrée chinoise. La folie de Van Gogh revêt des connotations doublement positives, permettant en même temps de le comprendre et de le récupérer dans la tradition asiatique de la folie créative et de l'ermite fou.

En second lieu, cette identification de Van Gogh au peintre oriental est étroitement liée avec l'éveil d'une conscience nationaliste chez les peuples asiatiques de l'époque. Le Japonisme de Van Gogh, constaté chez Théodore Duret puis, complété par Kuroda Jitarô s'agrandit démesurément chez Feng Zikai pour déboucher sur un Orientalisme disproportionné, selon lequel la peinture moderne en Europe est caractérisée par son “Orientalisation” (東洋画化 : dongyang-huahua). Si Kuroda suggéra ailleurs la primauté de l'expressionnisme oriental sur l'occidental, cela n'impliquait pas de jugement de valeur. Mais chez Feng Zikai le fait que l'Orient a influencé l'Occident dans son développement d'une expression subjective démontre, de façon court-circuitée, la supériorité de l'esthétique orientale par rapport à l'esthétique occidentale. Selon Feng Zikai, la théorie esthétique spiritualiste d'un Kandinsky développée dans son *Über das Geistige in der Kunst* n'est qu'un prolongement de la réflexion de l'esthétique chinoise et l'expressionnisme européen n'est qu'une manifestation tardive de l'influence orientale¹⁵.

En troisième lieu, constatons que ce genre d'identification hâtive de l'esthétique orientale avec celle d'Occident a été inspirée aux lettrés chinois comme Feng Zikai par l'intermédiaire d'études de savants japonais. Dans son article publié l'année suivante (en 1930), “Le triomphe

des Beaux-Arts chinois dans l'art contemporain" (paru dans le *Dongfangzazhi* 東方雜誌), Feng Zi-kai remarque non seulement la ressemblance entre la notion récente d'*Einfühlung* de Theodor Lipps (1851-1914) et celle de la vibration rythmique vitale 氣韻生動 (Qiyun-shengdong) de Xie He 謝赫 (479-502) mais encore la supériorité de la notion classique chinoise sur l'invention européenne. M. Nishimaki a aussi confirmé que Feng Zikai a emprunté cette comparaison explicitement à des sinologues japonais tels que Kinbara Seigo 金原省吾 (1888-1958), Ise Sen'ichirô 伊勢専一郎 (1891-1948) et Sono Raizô 園頼三 (1891-1973). Dans sa conclusion, Feng Zikai cite longuement l'opinion d'un peintre japonais contemporain, Hashimoto Kansetsu 橋本関雪 (1883-1945), qui prêchait la supériorité spirituelle de la peinture chinoise de l'École du Sud sur la peinture occidentale qu'il taxait de matérialisme superficiel¹⁶.

C'est ainsi que Van Gogh a paradoxalement invité, à son insu et à travers l'image que l'on se faisait de lui en Asie de l'Est, les jeunes peintres chinois à retourner vers leur propre tradition orientale. Au lieu d'attirer l'attention des jeunes artistes chinois vers l'Occident, l'image de Van Gogh diffusée par la biographie de Feng Zikai les encouragea au contraire à se détourner de lui. Il faut noter en dernier lieu, que cette "sinisation" de l'image de Van Gogh est étroitement liée avec la réhabilitation et la haute appréciation dont vont jouir désormais les maître historiques de l'École du sud, tels que Bada Shanren 八大山人 (1626-1705) ou l'expressionniste chinois Shi Tao 石壽 (1642-1707), comme manifestation caractéristique de l'esthétique orientale¹⁷. Nous pouvons supposer ici une des raisons historiques pour lesquelles la peinture à l'huile n'a pas connu de développement remarquable dans la Chine des années 30.

Le Japonisme de Van Gogh fait office de truchement en reliant l'art moderne européenne à la tradition picturale chinoise. L'occidentalisation de la peinture orientale cantonnée aux archipels périphériques pendant un demi siècle finit par déboucher sur la découverte par le Continent du milieu d'une Orientalisation de la peinture occidentale. Donnant ainsi un prétexte commode à "l'invention de la tradition" en Chine moderne, Van Gogh n'en occupe pas moins une position singulière et unique dans la modernité de l'Asie de l'Est en tant que peintre fou, hautement apprécié. Un des avatars inattendu du cas Van Gogh comme "génie mentalement aliéné" se trouvera dans la figure de Yamashita Kiyoshi 山下 清 (1922-1971) peintre "légèrement débilité mentalement" et surnommé "Van Gogh au Japon". Son succès populaire au Japon avec sa peinture qualifiée de "naïve", doit à la mise en scène par un psychiatre, Shikiba Ryûzaburô 式場隆三郎 (1898-1965), célèbre "autorité" à l'époque de l'étude pathographique et féru de Van Gogh...¹⁸

NOTES:

- 1 Sur la mythologie de Van Gogh, voir, Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Seuil, 1991; Tsukasa Kôdera (ed.) *The Mythology of van Gogh*, Amsterdam: Benjamin, 1992.
- 2 Nous nous référons à *Vincent Van Gogh, Correspondance générale*, Paris: Gallimard, 1960/1990, en 3 volumes.
- 3 Notre hypothèse est déjà lancée dans "Vincent Van Gogh et le Japon—au centenaire de la mort du peintre", *Jinbun Ronsô, Bulletin of The Faculty of Humanities and Social Sciences*, N°. 8, Departement of Humanities, Mie University, 1991, pp. 79-80. Voir aussi notre article en anglais "Van Gogh's Japan and Gauguin's Tahiti reconsidered", *Ideal Places in History, East and West*, ed. by Haga Tôru, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 1997, pp. 154-155.
- 4 Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris: Charpentier, 1885, pp. 65-67. Sur l'idéologie esthétique du Japonisme chez

- Duret, voir aussi, notre article “Impressionist aesthetics and Japanese Aesthetics—around a controversy...”, *Kyoto Conference on Japanese Studies* [1994], Kyoto: International Research Center for Japanese Studies and The Japan Foundation, 1996, vol. II, pp. 307-319. Sur la relation de Théodore Duret et de Kuroda Jûtarô, voir Shigemi Inaga “Théodore Duret et le Japon”, *Revue de l'art*, Nr. 79, 1988, pp. 76-82.
- 5 A côté de la littérature abondante en japonais, voir en anglais, Takashina Shûji, “The Formation of the “Van Gogh Mythology” in Japan”, in Kôdera Tsukasa (éd.), *The Mythology of Van Gogh* [note 1], pp. 151-160.
 - 6 Un passage de *Van Gogh* de Julius Meier-Graëfe traduit en japonais par Abe Jirô dans la revue *Shirakaba*, nov. 1912, que nous retraduisons en français.
 - 7 Mushanokôji Saneatsu, “Sur Van Gogh”, *Shirakaba*, juin 1912, p. 93; nov. 1912, p. 84.
 - 8 Kishida Ryûsei, *La Peinture occidentale moderne* [『現代の洋画』], numéro spécial pour *Le Postimpressionnisme*, p. 90, p. 107.
 - 9 Carol M. Zemel, *The Formation of A Legend: Van Gogh Criticism 1890-1920*, Michigan: UMI University Press, 1980.
 - 10 Kinoshita Nagahiro, *Van Gogh comme élément de la pensée japonaise moderne: l'imagination face à la réception de la reproduction*, Tokyo: Gakugeishobô, 1992.
 - 11 Kobayashi Hideo, *La Peinture moderne*, Kyoto: jinbunshoin, 1958.
 - 12 Kobayashi Hideo, *Lettre de van Gogh*, Tokyo: Shinchôsha, 1952.
 - 13 Feng Zikai 丰子恺, *La Vie de van Gogh* [『谷詞生活』], Shanghai 上海: 上海世界書局 1929 (en chinois). Pour la traduction française du texte de Guo Ruoxu, cité par Feng Zikai dans la préface, voir *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, Bruxelles: La Lettre volée, 1994, traduit par Yolaine Escande.
 - 14 Nishimaki Isamu 西槇 偉 “Van Gogh est-il un peintre lettré?” [『ゴッホは文人画家か』 *Hikaku bungaku Kenkyû*, *Studies of Comparative Literature* [『比較文学研究』] N° 70, 1997, pp. 4-28.
 - 15 Kuroda Jûtarô “Coup de foudre” [en français dans le texte transcrit en japonais], *Journal Osaka Asahi Shibun*, le 27 sep. 1925. Voir aussi de Kuroda, “Coup de Foudre apparu dans la Peinture Extrême-Orientale”, *Chûô-Bijutsu* [Revue centrale de l'Art], janvier 1926, p. 15. Sono Raizô, quant à lui, a traduit *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky dans le *Bijutsu Shipô* [Nouvelles d'arts], en décembre 1915, suivie de ses études sur Kandinsky du 1917 à 1918 (en 13 séries) dans le même périodique.
 - 16 豊子恺「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』 janvier 1930, pp. 1-18, qui se réfère à *La Peinture en Chine* [『支那の絵画』 par Ise Sen'ichirô 伊勢専一郎 (1922); à *La Psychologie de la création artistique* [『藝術創作の心理』 par Sono Raizô 園頼三 (1922) et à *L'Étude de la Peinture chinoise dans l'antiquité des Six Dynasties* [『支那上代画論研究』 de Kinbara Shôgo 金原省吾 (1924). Voir Nishimaki Isamu, “China's Response to the West in Art: Feng Zikai's Theory of the Superiority of Chinese Art and Its Origins in Japan” (en japonais avec un résumé en anglais), *Hikaku Bungaku, Journal of Comparative Literature*, Vol. XXXIX, 1996, pp. 52-61. Sur Feng Zikai voir en dernier lieu en français, une excellente présentation par Éric Janicot, *50 Ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme, 1911-1949*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 59-64 et pp. 189-217 pour la traduction en français du texte augmenté (1934) de celui en question ici.
 - 17 Inaga Shigemi, “L'Art moderne en Asie: une remise en cause historique de l'hégémonisme chinois”, *Tosho-shinbun*, [『図書新聞』] N°. 2318, 16 nov. 1996. Voir aussi du même auteur, “De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise”, *Sociologie de l'art*, No. 8, 1995, pp. 47-62, qui explore les failles d'appréciations qui se trouvent ouvertes entre Hokusai, fou vieillard de la peinture et la réception de Van Gogh au Japon. À paraître aussi, d'Inaga Shigemi, [『日本』の「他者」としての「美術」、[『美術』の「他者としての「日本」], (en japonais), *The Other of Art History*, International Symposium, organisé par Teizukayama University, 1996.
 - 18 Sur la mise en scène de la mythologie de Yamashita Kiyoshi, peintre surnommé “Van Gogh au Japon” et devenu ultérieurement un héros populaire dans le feuilleton télévisé, voir Hattori Tadashi et Fujiwara Sadao, “De ‘Van Gogh au Japon’ à Hadaka-no-taishô”, in Wakayama Eiko et Kôdera Tsukasa (éd.), *Spectrum de l'histoire de l'Art*, Kyoto: Kôrinsha Press, 1996, pp. 208-218.
- * Mes remerciements vont à Eric Janicot et à Livia Monnet pour leur relecture et commentaires, et aussi à Isamu Nishimaki qui m'a renseigné sur les textes chinois de Feng Zikai dont il s'était procuré la photocopie auprès des bibliothèques chinoises.

テオドール・デュレ、黒田重太郎、豊子愷
—ファン・ゴッホ伝の東アジアへの伝播

稲賀 繁美

要旨：テオドール・デュレ（1838-1927）はファン・ゴッホの日本幻想形成にあたって重要な役割を果たしたとも推定される美術批評家である。初期の日本旅行者であったかれは、目撃者として、日本の浮世絵版画は日本の風光を忠実に反映したものだ、との説をなし、またフランス南部の気候が日本のそれに似ていることを指摘していた。そのデュレは1916年に自ら『ファン・ゴッホ』の伝記を著述するが、それは黒田重太郎（1887-1970）によって脚色され、1921年に日本語で出版されたのみならず、この黒田のファン・ゴッホ伝はさらに1929年には豊子愷（1898-1975）によって中国語に翻案される。

本稿では、これら3つの伝記の比較を通してファン・ゴッホがいかなる藝術家像を東アジア近代に提供したのかを検討する。デュレの印象派主義的ゴッホ像は黒田によって訂正され、また画家の狂気と創造性を区別しようとするヨーロッパでの論調は日本では否定され、かえってその狂気ゆえにファン・ゴッホの人生の苛烈さを称賛する論調が強まってくる。さらに中国語訳ではファン・ゴッホの世界観と中国の伝統的な理想的藝術家像との類似が強調され、世間の無理解に不平を述べる画家の姿は消滅して、世間から超然とした孤高の天才画家像へと変貌し、アルルの廃屋は山水画の理想とする隠居のための房室へと様変わりする。

ここには藝術と狂気に一貫性を見いだす東アジアの伝統的美学によってファン・ゴッホを理解しようとする性向、さらにはファン・ゴッホの絵画における東洋の影響を根拠に、東洋の美学の西洋に対する優位を説く中華の自己文化中心主義が発現している。東アジアにおける表現主義的な美術表現の復権もこうした潮流と無縁ではない。さらにこうしたファン・ゴッホ像の変貌のなかに、30年代の中国において、なぜ西洋油彩画の受容が積極的になされず、かえって東洋の伝統（という近代の発明）への「回帰」が顕著となったのかを、歴史的に説明する契機を見いだすことも可能であろう。