Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu

The Political Significance of Modern Japanese Painting: From the History

Painting of the High School No. 1 to the War Painting of Fujita Tsuguharu

Die politische Rolle der modernen japanischen Malerei: Vom Historienbild der

alten Oberschule Nr. 1 bis zum Schlachtengemälde von Fujita Tsuguharu

Portata politica della pittura moderna giapponese: dalla pittura di storia

dell'antica Scuola Superiore n. 1 alla pittura di battaglia di Fujita Tsuguharu

El alcance político de la pintura moderna japonesa: de la pintura histórica de la

antigua Escuela superior n° 1 a la pintura de batallas de Fujita Tsuguharu

Atsushi Miura

Traducteur : Camille Ogawa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/18842>

DOI : 10.4000/perspective.18842

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 237-256

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Atsushi Miura, « Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/18842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.18842>

Portée politique de la peinture moderne japonaise : de la peinture d'histoire de l'ancienne École supérieure n° 1 à la peinture de bataille de Fujita Tsuguharu

Atsushi Miura

Étudier l'histoire de la peinture moderne japonaise en se plaçant sous un angle nouveau, celui de la politique, met en évidence l'importance que joua la peinture d'histoire et de bataille de la deuxième moitié du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, c'est-à-dire de la Restauration de Meiji¹ aux débuts des années Shōwa². En effet, l'histoire tourmentée du Japon à cette époque – avec l'occidentalisation du début de l'ère Meiji et le nationalisme qui se développe en réaction à cette politique gouvernementale, l'impérialisme et le colonialisme japonais en Asie qu'entraînent les victoires des guerres sino-japonaise (1894-1895) et russo-japonaise (1904-1905), et enfin la défaite de la guerre du Pacifique (Seconde Guerre mondiale), – marque profondément son empreinte sur la peinture moderne japonaise, qu'il s'agisse du *nihonga* (style japonisant utilisant des techniques traditionnelles) ou du *yōga* (style occidentalisant faisant usage notamment de la peinture à l'huile). Suivre pas à pas cette histoire dans son intégralité relèverait d'une tâche trop laborieuse. Nous nous contenterons ici d'étudier la dimension politique de la peinture moderne japonaise à travers deux exemples bien circonscrits : d'une part, la collection de peinture moderne *nihonga* que se constitua l'« École supérieure n° 1 » (Ichikō)³ à des fins pédagogiques pour l'enseignement de la morale et de l'histoire dans les années 1890, à l'heure où la peinture d'histoire exalte le nationalisme, et d'autre part, la peinture de bataille *yōga* réalisée de la deuxième moitié des années 1930 jusqu'à la fin de la guerre du Pacifique, et plus particulièrement les toiles signées Fujita Tsuguharu (1886-1968)⁴. Nous nous efforcerons de faire ressortir toute la complexité de cette peinture d'histoire ou de bataille d'un Japon moderne, qui cherche sa place entre dimension politique et dimension esthétique, oscillant entre le rapprochement avec et le rejet de la peinture occidentale.

La collection de peintures de l'École supérieure n° 1

Types d'œuvres

Le musée Komaba de l'Université de Tōkyō détient une collection de 33 peintures datant de l'ère Meiji, héritée du temps où les lieux abritaient l'École supérieure n° 1, ancêtre

de l'actuelle faculté des arts et des sciences⁵. Ce qu'il convient d'appeler « peinture d'histoire » y occupe une place importante avec de nombreux portraits de grandes figures de l'histoire japonaise des temps immémoriaux à l'époque d'Edo (1603-1868), des représentations de cérémonies et d'autres rituels de la cour impériale ou de la caste militaire au pouvoir, ou encore de grands faits historiques comme les guerres. Que racontent ces peintures d'histoire ? Et pourquoi cette peinture *nihonga* moderne a-t-elle été intégrée au cursus éducatif ?

Commençons par classer cette collection en quatre grandes catégories, selon le format des œuvres. Un premier groupe comprend les quatre grands formats encadrés signés Kōbori Tomoto (1864-1931), à savoir le *Portrait de Sugawara no Michizane*, le *Portrait du Général Tamura*, la *Campagne tardive du Siège d'Osaka* et la *Campagne d'été du siège d'Osaka*. Notons que les deux premiers portraits formaient une paire : ils représentent deux personnages de l'époque Heian (794-1185), l'un est Sugawara no Michizane (845-903), éminent haut fonctionnaire versé dans les arts et la littérature, notamment chinoise, et poète reconnu, l'autre est Sakanoue no Tamuramaro (758-811), militaire de talent qui pacifia les tribus Ezo du nord-est du Japon. Il s'agit donc de personnages historiques qui incarnent l'art littéraire et l'art militaire, rappelant que l'École supérieure n° 1 fondait son enseignement moral sur le modèle du Bunbu Ryōdō, littéralement la « Double Voie du Pinceau et du Sabre », avec l'ambition de former des élèves accomplis aussi bien dans les lettres (ou les arts au sens large) que dans les arts martiaux (ou le sport au sens large).

Une deuxième catégorie comporte les grands formats montés sur rouleaux suspendus, qui sont au nombre de cinq : le *Portrait du prince d'Otō* par Kōse Shōseki (1843-1919), le *Portrait du moine Saigyō* par Hashimoto Gahō (1835-1908), le *Portrait de Hachiman Tarō* par Kawabata Gyokushō (1842-1913), les *Invasions mongoles du Japon* par Shimomura Kanzan (1873-1930) et le *Combat des frères Kaneko lors de la bataille de Kinugasa* par Kawabe Mitate (1838-1905). Tous ces grands kakémonos prennent pour sujets des personnages ou des événements historiques bien connus des Japonais, formant ainsi un corpus essentiel pour comprendre le nouveau genre de « peinture d'histoire » qui voit le jour en tant que tel au Japon à l'ère Meiji.

Les 20 petits formats montés sur des rouleaux suspendus sobres forment un troisième ensemble. Ils représentent pour la plupart des personnages historiques ou des scènes de genre, avec comme particularité de s'être vu apposée, à côté de la signature de l'auteur, l'inscription « sélectionné par Fukuchi Mataichi ». Enfin, la dernière catégorie est celle des « rouleaux peints illustrés » dits *emakimono* (copies comprises), comprenant le *Rituel Chōga du nouvel an à la Cour impériale* par Oishi Matora (1792-1833), l'*Histoire d'un peintre* par Yokoyama Taikan (1868-1958) (copie⁶) et de deux autres rouleaux d'auteurs inconnus représentant les trois monts sacrés de Nikkō, soit quatre œuvres en tout.

Outre ces 33 peintures aujourd'hui au musée Komaba, les archives d'époque font mention d'autres œuvres perdues depuis, la plupart acquises entre 1893 et 1894 par Ichikō. Pour les besoins du présent essai, nous nous intéresserons aux grands formats des deux premières catégories mentionnées plus haut.

Auteurs de ces peintures et tendances artistiques de l'époque

Si l'on s'attarde maintenant sur les auteurs des peintures *nihonga* de la collection Ichikō, on se rend compte qu'il s'agit de peintres de premier plan à l'époque, emblématiques des principaux courants du *nihonga*. Hashimoto Gahō, Kōse Shōseki ou Kawabata Gyokushō jouèrent un rôle pionnier dans la fondation d'établissements comme l'École des beaux-arts

1886	Fenollosa et Okakura se rendent en Europe et aux États-Unis pour y étudier l'organisation de l'enseignement artistique.
1887	Création de l'École des beaux-arts de Tōkyō, dirigée par Hamao Arata (puis deux ans plus tard par Okakura), avec Fenollosa comme directeur adjoint.
1888	Création du Bureau temporaire de recherche sur les Trésors nationaux au sein de l'Agence de la maison impériale, avec à sa tête Kuki Ryūichi.
1889	<ul style="list-style-type: none"> - Publication de la revue <i>Kokka</i>, dont le rédacteur en chef est Okakura. - Le journal <i>Nippon</i> lance un concours de peintures d'histoire. - Promulgation de la Constitution de l'Empire du Japon.
1890	<ul style="list-style-type: none"> - Promulgation du Rescrit impérial sur l'éducation qui met l'accent sur une éducation fondée sur la morale. - Premiers cours d'histoire de l'art du Japon par Okakura à l'École des beaux-arts de Tōkyō. - Début d'une grande campagne de copies des œuvres détenues par le Musée impérial et l'École des beaux-arts de Tōkyō. - Organisation de la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie, où l'on constate un accroissement du nombre de peintures d'histoire exposées. - Instauration du système de nomination d'artistes officiels de la Maison impériale.
1891	Les directives du ministère de l'Éducation soulignent l'importance d'un matériel pédagogique visuel dans son Programme d'enseignement pour l'école primaire.
1892-1893	Commande et achat de peintures de référence pour l'École supérieure n° 1 (Directeur : Kinoshita Hiroji).

ou le Musée impérial de Tōkyō, tandis que Shimomura Kanzan, Amakusa Jinrai (1872-1917) ou Yokoyama Taikan firent partie des premiers élèves de la même école au début des années 1890. L'artiste le plus représenté dans la collection est Kōbori Tomoto, qui étudia sous la direction de Kawasaki Chitōra (1837-1902), connu pour avoir travaillé à la sélection des œuvres de référence destinées à l'enseignement à l'École des beaux-arts de Tōkyō et pour avoir été chargé de projets archéologiques. Kōbori participa aussi aux travaux de copies des œuvres du Musée impérial coordonnés par Okakura Tenshin (1862-1913). En d'autres termes, la grande majorité des œuvres achetées par Ichikō en 1893 et 1894 étaient des réalisations de peintres qui avaient un lien étroit avec la toute jeune École des beaux-arts (actuelle Tōkyō University of the Arts ou Tōkyō Geijutsu Daigaku, couramment abrégée en Geidai), ouverte quelques années plus tôt en 1887.

Doc. 1. Peinture historique, organisation du monde des arts et système scolaire autour des années 1890.

De fait, les années qui suivirent l'ouverture de l'École des beaux-arts voient la création de diverses structures chargées de régenter le monde des arts⁷. En 1888, un Bureau temporaire de recherche sur les Trésors nationaux est établi au sein de l'Agence de la maison impériale, avec à sa tête Kuki Ryūichi (1852 ?-1931). En 1889 paraît *Kokka*, la toute première revue sur les arts japonais sous la direction d'Okakura Tenshin. En 1890, ce même Okakura assure les premiers cours sur l'art japonais à l'École des beaux-arts. Mentionnons que c'est également en 1890 que se tint la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie, et que fut instauré le système d'artistes officiels de la Maison impériale. Les grands projets de copies d'œuvres du Musée impérial et de l'École

des beaux-arts de Tōkyō furent aussi lancés à cette époque sous l'impulsion d'Okakura. Les peintres mentionnés dans les archives de l'École supérieure n° 1 comme Kobori Tomoto, Sumiyoshi Hirokazu, ou Yamana Gikai (1865- ?) participent à ce travail de copie. Ichikō passa donc commande à des peintres se rattachant au courant orthodoxe du *nihonga*, que l'on pourrait appeler le « courant de l'École des beaux-arts », porté par Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin qui s'inquiétaient de la situation de l'art japonais en passe de s'occidentaliser trop rapidement, s'inscrivant par là même dans le courant nationaliste qui louait les arts ancestraux traditionnels japonais.

Ce mouvement s'affirme à l'heure où est promulguée la Constitution de l'Empire du Japon, de même que les textes de loi qui mettent en place le système éducatif d'un état moderne, comme le « Rescrit impérial sur l'éducation » ou encore le « Décret sur l'école primaire » (**doc. 1**). Notons que le rescrit de 1890 insiste sur l'importance d'une éducation fondée sur la morale. Doit-on voir un lien entre cet infléchissement éthique, nationaliste du système scolaire et les peintures qu'Ichikō acquiert pour l'édification de ses élèves ?

Principes éducatifs de l'École supérieure n° 1 et son directeur, Kinoshita Hiroji

Ichikō naquit en fait de la réorganisation en 1877 de l'École d'anglais de Tōkyō en École préparatoire à l'Université de Tōkyō, puis en École supérieure n° 1 en 1886 après la promulgation du Décret sur les écoles secondaires. Les achats de 1892-1893 datent d'un moment de transition pendant lequel l'établissement s'appelait « École secondaire supérieure n° 1⁸ ». Kinoshita Hiroji (1851-1910), directeur entre mai 1889 et juin 1893, joua un rôle décisif dans l'achat de ces peintures de référence.

D'après le fascicule *60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1* publié en 1939, le directeur Kinoshita aurait, dans son discours de prise de fonction, souligné l'importance d'une éducation fondée sur les valeurs morales et sur l'enseignement de l'histoire du Japon, et fermement défendu un enseignement de l'éthique reprenant l'esprit du Bushidō (« Voie du samouraï ») afin de rétablir le sens moral qu'il voyait s'effriter avec l'occidentalisation. De fait, les tableaux achetés pendant le mandat de Kinoshita devaient initialement être exposés dans la bibliothèque des ressources historiques pour servir de références pédagogiques pour l'enseignement de l'histoire :

De plus, sous l'ère Kinoshita fut créée une bibliothèque des ressources historiques, qui regroupait des pièces de référence sur l'histoire nationale, y compris des peintures représentant les grandes figures, les événements notoires ou les us et coutumes de notre histoire, autant de commandes passées auprès de peintres parmi les plus en vue à l'époque. Malheureusement, le projet ne fut pas mené à son terme. Mais notre bibliothèque compte aujourd'hui toujours de nombreuses peintures, dont les grands formats indiqués plus haut. Les portraits du général Tamura et de Sugawara no Michizane sont toujours accrochés dans la salle de l'éthique⁹.

Ainsi les peintures « représentant les grandes figures, les événements notoires ou les us et coutumes » de l'histoire du Japon furent commandées à des « peintres parmi les plus en vue » de l'époque. Si le projet ne vit apparemment pas le jour, les portraits de Sugawara no Michizane et de Sakanoue no Tamuramarō réalisés par Kobori Tomoto furent cependant accrochés dans la salle de l'éthique, jouant ainsi un rôle d'illustration visuelle pour un enseignement moral. L'ouvrage *60 ans d'histoire* rapporte également qu'« Ichikō eut l'insigne honneur de recevoir une copie du Rescrit sur l'éducation signée de la main de Sa Majesté l'Empereur le 25 décembre de l'an 23 de son règne (1890). Les portraits du général Tamura et de Sugawara furent accrochés face à l'entrée de la salle de l'éthique pour contribuer à forger le caractère des élèves¹⁰ », suggérant que ces deux

portraits auraient été commandés pour commémorer la réception du rescrit. Notons d'ailleurs qu'ils continuèrent à être exposés dans la salle de l'éthique même après le déménagement d'Ichikō du campus de Hongō à celui de Komaba en 1935.

Ainsi, lorsque dans son discours le directeur Kinoshita met en avant la perte des valeurs morales du fait de l'occidentalisation, prône l'enrichissement de ressources pour la salle de l'éthique ou la bibliothèque de son établissement, et propose que l'enseignement de l'histoire s'appuie entre autres sur des peintures *nihonga*, il rejoint clairement la pensée d'un Okakura Tenshin qui, au même moment, revendiquait haut et fort la noblesse de l'art japonais, tout en exaltant la conscience nationale.

Les peintures de l'École supérieure n° 1 comme matériel pédagogique pour l'enseignement de l'histoire

Comme nous venons de le voir, les peintures rassemblées par Ichikō dans les années 1890 étaient avant tout destinées à servir de ressources pédagogiques, notamment pour l'enseignement de l'histoire et de la morale. Prenons le temps d'analyser plus précisément leur composition.

Le *Portrait de Sugawara no Michizane* (**fig. 1a**), par exemple, reprend en fait une illustration parue dans le *Zenken Kojitsu* (**fig. 1b**) de Kikuchi Yōsai (1788-1878), actif de la fin du shogounat Tokugawa au début de l'ère Meiji. L'ouvrage en 10 volumes est une compilation des biographies de 571 figures historiques de l'Antiquité à l'époque Namboku-chō (1333-1392)¹¹. Il était certes fréquent pour les peintres du début de l'ère Meiji, désireux de représenter des personnages historiques, de se référer au *Zenken Kojitsu* pour y puiser des modèles. Plus intéressante pour notre propos est l'existence d'illustrations apparemment directement inspirées du *Zenken Kojitsu* dans les manuels scolaires de l'époque, avec notamment une illustration représentant Sugawara no Michizane dans *l'Histoire pour l'école primaire supérieure*¹² (**fig. 1c**). Ce rapprochement permet de penser que le *Portrait de Sugawara* de Kōbori de la collection Ichikō jouait un rôle pédagogique similaire à celui d'une illustration dans un manuel d'histoire.

Le *Portrait du général Tamura* présente aussi des similitudes avec une illustration d'un *Manuel d'histoire pour l'école primaire* publié en 1887 et supervisé par le ministère de l'Éducation. Or on retrouve, parmi les rédacteurs de ce manuel, Fukuchi Mataichi (1862-1909) qui, nommé professeur de dessin à l'École des beaux-arts de Tōkyō sur la recommandation d'Okakura, participa activement au projet de copies d'œuvres classiques mentionné plus haut. Rappelons

1a. Kōbori Tomoto 小堀 鞆音, *Portrait de Sugawara no Michizane* 「菅公図」, première moitié des années 1890, couleurs sur papier, 160 × 147 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

1b. Kikuchi Yōsai 菊池容斎, *Portrait de Sugawara no Michizane* 「菅公図」, *Zenken Kojitsu* 「前賢故実」 [Costumes des sages d'antan], 1868.

que la mention « sélectionné par Fukuchi Mataichi » se retrouve au dos de nombreux petits formats montés sur rouleaux suspendus achetés par Ichikō, suggérant que Fukuchi joua un rôle important dans le processus de sélection. Ne pourrait-on pas aller jusqu'à imaginer Okakura œuvrant en coulisses derrière Fukuchi pour constituer la collection Ichikō ?

La quasi-similitude entre les peintures d'histoire d'Ichikō et les illustrations des manuels d'histoire du primaire avait déjà été avancée par Ido Misato¹³, qui faisait aussi des rapprochements entre le *Portrait de Hachiman Tarō* de Kawabata Gyokushō et l'*Histoire pour l'école primaire supérieure*, ou le *Portrait du prince d'Ōtō* par Kose Shōseki et le *Manuel d'histoire pour l'école primaire*. L'enseignement de l'histoire ou de la morale dispensé à Ichikō ne se fondait apparemment pas sur la lecture de manuels scolaires, mais plutôt sur la présentation d'images ou de cartes aux élèves, quand il était nécessaire d'apporter des illustrations visuelles. Les raisons qui mènent Ichikō à acquérir ces peintures d'histoire sous la direction de Kinoshita trouvent sans doute aussi leurs sources dans le contexte de l'époque, alors que l'on commence à illustrer les manuels d'histoire du primaire et du secondaire avec des images de référence. Les peintures réalisées pour la salle d'éthique ou la bibliothèque des ressources historiques étaient des matériels pédagogiques indispensables pour inculquer des valeurs morales et des connaissances sur l'histoire nationale à la jeune élite qui commanderait demain aux destinées d'un Japon en rapide occidentalisation.

Reconnaissons cependant que, d'un point de vue esthétique, les peintures historiques de la collection Ichikō s'inscrivent parfaitement dans l'engouement grandissant dans

les années 1890 pour une peinture prenant pour sujet l'histoire du Japon¹⁴. Dans l'éditorial inaugural de la revue *Kokka*, dont le premier numéro parut en 1889, Okakura Tenshin écrivait : « La peinture d'histoire doit contribuer à constamment promouvoir et développer les valeurs de la nation. » La même année le journal *Nippon* lança un grand concours de peinture d'histoire. L'année suivante, en 1890, la section de peinture de la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie présenta un nombre inédit de peintures d'histoire, dont la *Campagne tardive du Siège d'Osaka* de Kobori Tomoto, avant qu'il ne soit acheté par l'École supérieure n° 1. En ce sens, on peut dire que la collection Ichikō constituée au début des années 1890 se superpose à cette vogue pour la peinture d'histoire dans le monde des arts.

Les peintures de l'École supérieure n° 1 et la peinture occidentale

Certes, les peintures d'histoire de la collection Ichikō peuvent être rapprochées, dans leur fonction de matériel pédagogique pour l'enseignement de l'éthique et de l'histoire, de l'idéologie nationaliste et patriotique qui avait cours au début de l'ère Meiji en réaction à l'occidentalisation du pays, mais on ne saurait pour autant les y réduire, car le style qu'elles dévoilent n'est pas un simple retour aux traditions picturales. Même si les artistes choisissent pour sujet des figures ou des événements issus de l'histoire du Japon, ils ne peuvent pas pour autant rejeter en bloc la peinture occidentale, et leur arrive d'intégrer des éléments stylistiques ou techniques de celle-ci.

1c. Portrait de Sugawara no Michizane
「菅原道真之肖像」, publié dans
「高等小学歴」 [Histoire pour l'école
primaire supérieure], 1891.

2. Hashimoto Gahō 橋本雅邦, *Portrait du moine Saigyō* 「西行法師之図」, première moitié des années 1890, couleurs sur soie, 237 × 139,5 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

3. Kose Shōseki 巨勢小石, *Portrait du Prince d'Ōtō* 「大塔宮図」, première moitié des années 1890, couleurs sur soie, 272 × 148 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

On ne peut nier que les représentations de guerriers samouraïs dans le *Portrait de Hachiman Tarō* par Kawabata Gyokushō ou dans le *Combat des frères Kaneko lors de la bataille de Kinugasa* par Kawabe Mitate soient fortement inspirées de la peinture traditionnelle japonaise. Mais peut-on en dire autant du *Portrait du moine Saigyō* de Hashimoto Gahō (fig. 2) ? S'il existe des représentations de ce moine poète errant ayant vécu au XII^e siècle dans des rouleaux *emaki*, dans des peintures de l'école décorative Rimpa, ou dans des estampes *ukiyo-e*, il

est ici figuré dans une scène qui s'inspire de l'un des poèmes de son recueil *Sanka-shū* [Poèmes de ma hutte de montagne] : « Même chez quelqu'un / ordinairement / détaché des choses / il trouble le cœur / le premier vent d'automne¹⁵. » Cette figuration est totalement inattendue et novatrice. De plus, Hashimoto préfère un format horizontal à la verticalité habituelle des rouleaux suspendus pour mieux peindre la profondeur de l'espace, s'approchant en cela des règles de la perspective de la peinture occidentale qui se place à la hauteur du regard du spectateur. Le rendu réaliste – qu'on ne saurait trouver dans la peinture traditionnelle japonaise – de la fraîcheur d'un soir d'automne, du personnage de Saigyō ou de la nature environnante sont autant d'éléments stylistiques qui n'auraient lieu d'être sans l'influence de la peinture occidentale.

Il suffit d'ailleurs de comparer cette peinture avec des représentations de Saigyō datant d'avant l'ère Meiji, pour que ces traits d'expression occidentale ressortent encore plus nettement, conférant à l'œuvre une impression très différente de celles des œuvres classiques japonaises. À la Troisième exposition nationale de promotion de l'industrie de 1890, Hashimoto exposa *Nuages blancs et feuillage d'automne* (Musée de l'Université des beaux-arts de Tōkyō) – un paysage qui dégage la même puissance réaliste

que le portrait de Saigyō. Cette singularité, alors perçue comme un « mimétisme de l'Occident », lui valut les critiques de son temps. Pourtant, l'emprunt d'éléments stylistiques ou techniques à la peinture occidentale permit à Hashimoto d'affirmer la présence de Saigyō et de la nature qui l'entoure, et d'exprimer avec force cette sensibilité propre à l'esthétique japonaise : la mélancolie chagrine que l'on appelle *aware*. Ici transparaît donc l'expression hybride d'une peinture moderne japonaise qui assimile des caractéristiques de la peinture occidentale.

Autrement dit, on retrouve ici l'ambition de Hashimoto de créer une nouvelle peinture *nihonga*, telle qu'imaginée par la Société d'appréciation de la peinture (Kangakai) qu'il anime avec Kanō Hōgai (1828-1888) sous la direction de Fenollosa – réflexion qui aboutira à la création, en 1887, de l'École des beaux-arts de Tōkyō. Un an plus tôt, Fenollosa, accompagné d'Okakura Tenshin, avait d'ailleurs effectué dans cette optique un voyage d'études en Occident pour y observer l'organisation des arts, et n'avait pas oublié de rapporter du matériel de peinture et des reproductions de tableaux occidentaux¹⁶.

Parmi les autres peintures d'histoire de la collection Ichikō, le *Portrait du Prince d'Ōtō* de Kose Shōseki (**fig. 3**) mérite également toute notre attention en termes de traitement de l'espace et de présence affirmée du personnage. Fils de l'Empereur Go-Daigo (1288-1339), le prince Moriyoshi, dit Prince d'Ōtō, est représenté ici en train de se cacher dans un coffre à *sūtra*, alors qu'il est poursuivi par ses ennemis. La vue en profondeur que l'on découvre à travers la fenêtre dans le fond ne relève nullement de la tradition picturale japonaise. Notons également les traits robustes et virils de la figure, inhabituels dans des portraits de princes impériaux, ou encore le rendu minutieux des caractères écrits sur les *sūtra* – autant d'éléments à rapprocher de la peinture occidentale.

Les Invasions mongoles du Japon de Shimomura Kanzan (**fig. 4**), qui dépeint une scène de champ de bataille, est un autre exemple des plus intéressants. Le sujet des invasions de l'archipel nippon par les Mongols au XIII^e siècle était souvent repris par les artistes pour illustrer la réaction du gouvernement japonais pour contrer un péril critique, mais si l'on en croit la thèse selon laquelle cette œuvre serait une exception et serait entrée dans la collection Ichikō plus tardivement que les autres, à savoir en 1895, la commande aurait alors été passée par Ichikō à l'École des beaux-arts pour commémorer la victoire de la guerre sino-japonaise (1894-1895)¹⁷. Le professeur Hashimoto Gahō avait été initialement pressenti, mais on confia finalement l'ouvrage à son élève Shimomura Kanzan, qui excellait dans la peinture d'histoire et était grand connaisseur de la peinture Yamato-e des VIII^e-IX^e siècles. L'historique de la commande montre clairement qu'elle entrait dans le cadre de la propagande de l'État désireux d'exalter les faits d'armes. Il est fort probable que, pour réaliser cette œuvre, Shimomura étudia minutieusement les précédents du genre, des *Rouleaux illustrés des invasions mongoles* (1275-1292, Tōkyō, musée des collections impériales) datant de la fin du XIII^e siècle, jusqu'aux *Invasions mongoles* de Kikuchi Yōsai (1862, Musée départemental de Shizuoka).

Et pourtant le résultat que produit Shimomura est assez loin de ces représentations traditionnelles. Déjà le face-à-face dynamique entre la soldatesque mongole et les guerriers japonais relève plus d'une composition de groupe telle qu'on en connaît dans la peinture occidentale – on pense par exemple à la *Bataille d'Aboukir* d'Antoine Gros (1806, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) qui relate une scène de bataille dans la conquête d'Égypte par Napoléon. Dans le traitement de l'espace par Shimomura avec un premier plan qui se détache clairement, un plan intermédiaire légèrement indistinct, et un arrière-plan flou, on reconnaît clairement la technique de la perspective aérienne. Et en termes de motifs, la posture du cheval sur lequel est monté le samouraï de dos au centre n'est pas sans rappeler celle de l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale*

chargeant de Théodore Géricault (1812, musée du Louvre). Mais plus encore que tout cela, l'utilisation d'une riche palette de couleurs est sans doute ce qui retient le plus l'attention dans cette peinture. La juxtaposition d'une telle variété de tons – bleu, vert, rose, brun, jaune, etc. – dans la peinture japonaise classique est exceptionnelle, et peut être considérée comme audacieuse, même par rapport à une œuvre comme le *Portrait du moine Saigyō* de Hashimoto Gahō, qui intègre pourtant beaucoup d'éléments occidentaux. Chercheur à l'Université des beaux-arts de Tōkyō, Arai Kei a démontré que Kanō Hōgai avait utilisé des pigments occidentaux pour rendre les couleurs vives du *Gardien Niō se saisissant d'un mauvais esprit* (1886, musée national d'art moderne de Tōkyō)¹⁸. Si les couleurs des *Invasions mongoles du Japon* de Shimomura ne sont pas aussi éclatantes, leur rendu pourrait bien être aussi dû à une utilisation de pigments occidentaux.

4. Shimomura Kanzan 下村観山, *Invasions mongoles du Japon* 「蒙古襲来之図」, couleurs sur soie, 160 x 233,5 cm, Tōkyō, musée Komaba de l'Université de Tōkyō.

Le paradoxe de la peinture japonaise (*nihonga*) moderne

Comme nous venons de le voir, dans la collection Ichikō, les œuvres réalisées par des peintres liés à l'École des beaux-arts de Tōkyō, notamment Hashimoto Gahō ou Shimomura Kanzan connus pour être proches de Fenollosa et d'Okakura Tenshin, tendent à se rapprocher de la peinture occidentale – ce qui est finalement assez paradoxal. Dans le contexte de l'époque, pour devenir « moderne », le *nihonga* devait opérer une convergence vers la peinture occidentale, démarche qui comportait une contradiction inhérente du fait que la peinture japonaise se devait aussi de relever de la tradition. La nécessité d'intégrer des éléments picturaux occidentaux pour créer une nouvelle peinture japonaise tout en préservant la tradition a été un important fil conducteur dans toute l'histoire du *nihonga*. Le résultat donnait parfois l'impression d'être en rupture ou en discordance avec le passé, mais *a contrario*, on était alors en quête d'une « peinture japonaise capable d'égaler la peinture occidentale ». On le sait, c'était là toute l'ambition d'Okakura Tenshin et de ses disciples. Souvent considéré comme nationaliste et ardent défenseur des traditions,

Okakura était pourtant cosmopolite, parlant couramment l'anglais et fin connaisseur des arts occidentaux. Cette dualité du « traditionaliste ouvert » incarne on ne peut mieux tout le paradoxe de la peinture japonaise moderne.

Finalement, s'il faut trouver une dimension politique dans les peintures de la collection Ichikō, elle se limite à leur usage pour l'enseignement d'une morale ou d'une histoire révisée à l'aune du nationalisme. Car on constate paradoxalement que les peintures *nihonga* choisissant pour sujets des figures ou des événements historiques nationaux dans une volonté de contrer l'occidentalisation en cours n'y parviennent qu'en faisant appel aux caractéristiques de la peinture occidentale – une situation qui ne fait que refléter la complexité politique des arts japonais à l'aube de la modernité et, au-delà, de la culture japonaise moderne dans son ensemble. Vers quoi se dirigea donc la peinture d'histoire qui connut un grand engouement à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ? En suivant le fil de l'histoire, on parvient *in fine* aux problématiques et aux polémiques soulevées par la peinture de bataille réalisée pendant l'expansion japonaise en Chine, connue sous le nom de Seconde Guerre sino-japonaise (1937-1945), et pendant la guerre du Pacifique (1941-1945).

La peinture de bataille par Fujita Tsuguharu

Peinture *yōga* et peinture de bataille

Contrairement à ce que l'on connaît dans la hiérarchie des genres de la peinture occidentale, la « peinture d'histoire » ne faisait pas partie des genres illustrés par la peinture traditionnelle japonaise. Ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, vers la fin du shogounat et avec la Restauration de Meiji, que l'on vit apparaître une peinture portant sur des sujets historiques, principalement des grandes figures de l'histoire du Japon. Les représentations de champs de bataille ou de faits d'armes comme on en voit dans l'art occidental n'étaient pas de mise, comme on peut d'ailleurs le constater à travers la collection Ichikō. Il en allait de même pour la peinture dite de style occidental ou *yōga* : si la sensibilité des Japonais se retrouvait dans l'école de Barbizon, dans l'impressionnisme ou dans les courants de peinture moderne qui s'ensuivirent, il restait difficile pour les peintres japonais, y compris pour ceux qui avaient suivi un enseignement académique en peinture, de réaliser des fresques historiques dans le style de la peinture académique occidentale, traitant de sujets nobles comme la mythologie, la religion, l'allégorie ou l'histoire, parmi lesquels on trouve nombre de représentations de batailles ou de scènes de guerre, généralement dans de grandes compositions de groupe présentant un effet dramatique poignant. De tels exemples sont quasi-inexistants dans la peinture *yōga* moderne.

Cela ne veut pas dire que la guerre n'est pas illustrée dans le *yōga* de l'ère Meiji : les œuvres relatant la première guerre sino-japonaise ou la guerre russo-japonaise annoncent la période d'impérialisme japonais et de colonisation de l'Asie. Mais même dans les *Fouilles après le massacre de Port-Arthur* (1896, musée national de Tōkyō) d'Asai Chū (1856-1907) ou dans *Sur le pont du cuirassé Mikasa* (1907, Mikasa Preservation Society) de Tōjō Shōtarō (1865-1929), on ne retrouve pas ce dynamisme exalté de l'action ou cette grandeur d'âme des personnages représentés qui sont l'apanage des compositions historiques classiques occidentales ; leur traitement du sujet et leur style conservent un côté ambigu, flou. Il faut attendre la Seconde Guerre sino-japonaise et la guerre du Pacifique pour que la peinture *yōga* japonaise parvienne à produire une peinture de bataille qui n'a rien à envier à ce que l'Occident savait faire en la matière¹⁹.

Le Musée national d'art moderne de Tōkyō (MOMAT) abrite 153 tableaux de guerre peints à cette époque, qui furent saisis par les États-Unis à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au terme de longues négociations, les toiles furent *de facto* rendues au Japon en 1970, bien que ce soit officiellement sous la forme d'un prêt en dépôt illimité. Pour la plupart, il s'agit de « peintures documentaires militaires » commandées par l'armée impériale, notamment de terre, et destinées à être exposées dans les salons artistiques organisés pendant la guerre par les médias, comme le groupe de presse Asahi, un peu partout au Japon. Il y eut par exemple plusieurs éditions du « Salon de la Guerre sainte » (Seisen Bijutsuten) ou du « Salon de la guerre de la Grande Asie orientale » (Dai Tōa Sensō Bijutsuten), dont l'objectif était de contribuer à soutenir le moral des troupes et de la population. À partir de 1977, le MOMAT présenta de façon circonscrite les toiles restituées dans ses salles d'exposition permanente, mais ces dernières années, l'intérêt grandissant pour la peinture de bataille et les résultats des recherches sur le sujet ont donné progressivement lieu à la tenue d'expositions sur le thème de la guerre ou de la peinture de guerre dans différentes régions de l'archipel. Le MOMAT en a d'ailleurs organisé en 2015 une présentation spéciale, qui comprenait l'intégralité des œuvres de Fujita de sa collection, dont 14 scènes de bataille. La découverte de cet ensemble fit sensation, offrant une expérience assez bouleversante²⁰. En effet, on pouvait clairement suivre l'évolution de la démarche de Fujita vis-à-vis de la peinture de bataille pendant sept années, de 1938 à 1945 : dans ces œuvres transpire un subtil enchevêtrement de message politique et de créativité artistique, d'une remarquable originalité qu'on ne retrouve chez aucun autre peintre *yōga* de cette époque.

Premières peintures d'histoire et Fujita Tsuguharu

À l'époque, cette peinture d'histoire, baptisée alors « peinture documentaire militaire », consistait en principe – du moins jusqu'au début de la guerre du Pacifique – en des représentations des victoires remportées par l'armée impériale japonaise au gré des invasions en Asie-Pacifique. *Soldats divins sautant sur Palembang* (1942) de Tsuruta Gorō (1890-1969) qui montre les actions d'un régiment de parachutistes débarquant du ciel sur la ville de Palembang sur l'île de Sumatra, *Kota Bharu* (1942) de Nakamura Ken'ichi (1895-1967) qui décrit les combats acharnés de l'infanterie sur la péninsule malaise, ou encore *Rencontre entre les généraux Yamashita et Percival* (1942) de Miyamoto Saburō (1905-1974) qui représente les négociations de trêve avec l'armée britannique après la conquête de Singapour, font partie de nombreux tableaux illustrant les triomphes des expansions vers le sud, exposés lors du Premier Salon de la guerre de la Grande Asie orientale en 1942. Tous présentent les attributs qui les rattachent clairement au genre de la peinture d'histoire. Même si la façon de traiter le sujet varie selon la sensibilité ou le style de l'artiste, les compositions de groupes à l'équilibre savamment réfléchi, la représentation « héroïque » des personnages, le rendu fermement réaliste, ou encore le parti pris documentaire sont autant d'éléments qui montrent qu'on a bien affaire à d'authentiques peintures de guerre servant la propagande et destinées à exalter un esprit de combat.

Qu'en est-il de la peinture de bataille de Fujita ? *L'Attaque de l'aérodrome de Nanchang* (1938-1939) qui illustre les bombardements par l'armée impériale du Japon en territoire chinois, et la *Bataille sur les rives de la Khalkyn* (1941), qui décrit l'incident dit de Nomonhan où s'affrontèrent troupes soviétiques et troupes japonaises pour le contrôle de la frontière entre la Mongolie et la Mandchourie, sont deux formats horizontaux étirés en longueur où Fujita a minutieusement disposé les principaux motifs – à savoir des armes modernes : l'avion de combat ou le tank. Mais c'est la composition de ces grandes toiles

qui est remarquable. En 1942, *La Chute de Singapour (Bukit Timah)* remplit largement les conditions requises pour relever de la peinture d'histoire ou de la peinture de bataille : Fujita réalise ici une construction triangulaire stable en agençant au premier plan des soldats dans diverses postures, tandis qu'au fond, en haut à gauche, les rayons du soleil qui transpercent les nuages annoncent de façon symbolique la victoire prochaine de l'armée japonaise. On peut dire que cette œuvre met impeccablement en valeur tout le talent du peintre.

Dans un texte intitulé « À propos de la peinture de guerre » publié en 1943, Fujita commente lui-même sa vision de la « peinture documentaire qu'il convient de laisser aux générations futures » en ces termes :

Quelle chance si la peinture peut servir directement son pays ! Certes il y a une vraie différence entre une peinture qui réconforte ou charme le peuple et une peinture qui fortifie le peuple. On a tendance à croire que la peinture de guerre n'est pas de l'art, certains considèrent même que c'est quelque chose de séparé. Pourtant rien n'empêche de réaliser une formidable œuvre d'art avec une scène de combat, et je dirais même qu'il faut s'ingénier à en créer [...]. Il faut que le Japon engendre des maîtres de la peinture de bataille, aussi grands que Delacroix ou Velázquez. On ne peut pas continuer à ne produire que des peintres de fleurs, d'oiseaux et de paysages²¹ !

Tout en se félicitant de pouvoir servir son pays en tant que peintre, Fujita est conscient de la nécessité d'une peinture de bataille de grande qualité esthétique, et cherche à réaliser des œuvres capables de rivaliser avec les plus grands maîtres occidentaux du genre. En d'autres termes, la « peinture documentaire militaire » représentait pour Fujita un travail auquel il devait se consacrer tout entier, en tant que citoyen japonais et en tant que peintre.

De la « peinture documentaire militaire » aux « tableaux de martyrs héroïques »

À partir de 1943, la situation militaire du Japon change du tout au tout ; les défaites de l'armée impériale au terme de batailles sanglantes s'enchaînent. Le style de Fujita évolue également. *Morts héroïques sur l'île d'Attu* (**fig. 5**), peint en 1943, marque clairement ce tournant. Pour simplifier, on peut parler de passage d'une peinture documentaire à des tableaux illustrant l'héroïsme de martyrs, mais la réalité est plus complexe que cela, et mérite qu'on s'y attarde quelque peu.

Morts héroïques sur l'île d'Attu prend pour sujet la bataille d'Attu à l'extrémité occidentale de l'arc des îles Aléoutiennes au large de l'Alaska, où la défense japonaise fut totalement anéantie au terme de furieux combats terrestres pour résister aux troupes américaines. Le sujet de l'œuvre est donc une lutte acharnée jusqu'aux derniers combattants, « morts en héros » pour la patrie. Cette bataille fut la première défaite de la guerre du Pacifique que l'armée impériale annonça officiellement. La toile dévoile une scène apocalyptique où les soldats des deux armées se battent confusément dans de violents corps à corps mais, bien évidemment, l'artiste s'efforce de souligner la bravoure et le sacrifice des soldats japonais déployant leurs dernières forces dans le combat. L'œuvre est certes structurée, mais l'ensemble dégage avant tout un formidable chaos où s'entremêlent et s'entassent les corps des soldats, morts ou vifs, créant ce que Hayashi Yōko appelle « une expérience visuelle par procuration » ou « une pseudo-expérience des champs de bataille²² », conférant cet incroyable effet de happer émotionnellement le spectateur dans la scène représentée. On trouve là une puissance très différente de ce qui ressort de la composition bien ordonnancée du groupe de personnages dans *La Chute de Singapour*.

Concrètement, la toile de Fujita n'est pas sans évoquer certaines peintures de bataille occidentales, même si rien ne prouve qu'il s'en soit réellement inspiré, notamment *Le Combat de Nazareth* (1801, musée des Beaux-Arts de Nantes) d'Antoine-Jean Gros pour le rendu du désordre sur un champ de bataille, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (1808, musée du Louvre) par le même Gros pour les corps superposés au premier plan, ou encore *La Lutte pour l'étendard de la Bataille d'Anghiari* par Pierre Paul Rubens d'après Léonard de Vinci (1603, musée du Louvre), pour la façon de mettre en avant la frénésie de l'action. Dans une lettre adressée plus tard à un ami, Fujita explique, à propos de *Morts héroïques sur l'île d'Attu*, qu'il a « cherché à peindre le plus difficile, c'est-à-dire un combat au sabre²³ », suggérant l'envie de combiner peinture d'histoire occidentale et *gassen-zu*, ces représentations de batailles de la tradition picturale japonaise sur paravents ou rouleaux. Ceci dit, il est difficile de se défaire de l'impression lugubre qui se dégage de cette toile, qui vient plutôt refroidir les esprits qu'exalter le moral des troupes.

À l'origine, *Morts héroïques sur l'île d'Attu* n'était pas une commande mais Fujita le réalisa de son propre chef, et le tableau fut reconnu comme une peinture documentaire militaire après que Fujita en fit don à l'armée. On y découvre une scène sombre et déprimante illustrant une défaite : plutôt qu'un tableau de guerre destiné à la propagande, ne devrait-on pas le considérer comme une œuvre réalisée pour le repos de l'âme des soldats qui se sont sacrifiés pour la patrie ? D'ailleurs, une boîte à offrandes aurait été disposée devant la toile lors de son exposition publique, confirmant son statut singulier de tableau célébrant

5. Fujita Tsuguharu (Léonard Foujita)
藤田嗣治, *Morts héroïques sur l'île d'Attu*
「アッツ島玉砕」, 1943, huile sur toile,
193,5 × 259,5 cm, Musée national d'art
moderne de Tōkyō (MOMAT), œuvre
en dépôt illimité.

les héros morts en martyrs²⁴. Par la suite, cette touche brune, sombre, grave, devait sans cesse revenir dans les peintures de guerre de Fujita, contribuant au rendu de cette atmosphère pesante – au point de ne pas y reconnaître celui qui avait connu un énorme succès dans le Paris des années 1920 avec ses nus à la peau d'un blanc opale, aux contours tracés de délicats traits de pinceau.

Rapports avec la peinture occidentale

Fujita connaissait très bien la peinture classique européenne qu'il avait eu l'occasion d'apprécier lors de son long séjour parisien. Il avait certainement étudié les nombreuses scènes de bataille des collections du musée du Louvre ou du château de Versailles, et il puisa sans doute dans ce savoir pour la réalisation de ses propres peintures de guerre. Écoutons-le commenter ce genre dans la quatrième livraison de la revue *Bijutsu [Arts]*, publiée en mai 1944 :

Il n'est pas nécessaire d'énumérer ici leurs noms, mais les peintures de bataille par les grands maîtres à travers le monde sont immédiatement identifiables comme de superbes chefs-d'œuvre. Il n'y a aucune raison que le Japon ne puisse pas produire des chefs-d'œuvre avec des scènes de guerre. Une peinture de bataille est la synthèse de tous les sujets que la peinture peut traiter. Le paysage, le portrait, la nature morte, tout y est combiné pour créer un rendu unique. La guerre nous donne aujourd'hui la possibilité d'étudier les problématiques de cette peinture de bataille qui vaut la peine qu'on y consacre tous nos efforts. Elle permet en plus de contribuer à élever le moral des troupes en cette période de conflit. Et quand on sait qu'elle sera conservée pour être transmise aux générations après nous, comment ne pas nous considérer, nous autres peintres japonais, comme les êtres les plus heureux qui soient aujourd'hui, puisque nous pouvons être fiers de notre travail, ce qui ne nous empêche pas de ressentir profondément la lourde responsabilité que cela implique²⁵.

Dans ce texte, on peut lire l'ambition de Fujita, convaincu de la portée de la peinture d'histoire et de l'importance de créer une peinture de bataille japonaise pouvant rivaliser avec les grands maîtres occidentaux. En réalisant ses tableaux de martyrs héroïques, il semble avoir pris conscience de façon encore plus aiguë de la valeur artistique de la peinture de bataille, qu'il souhaite transmettre aux générations futures.

Et comme Fujita peignait dans le style *yōga*, il ne pouvait avoir en tête d'autres références que la peinture occidentale. Par exemple, *Derniers jours de soldats américains dans la mer des Salomon* (1943) n'est pas sans rappeler *La Barque de Don Juan* (1840, musée du Louvre) de Delacroix, peintre que Fujita aimait citer... *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort* (**fig. 6**), autre grande toile emblématique de la peinture de guerre de Fujita, fournit un exemple supplémentaire intéressant. En juillet 1944, les troupes japonaises protégeant l'île de Saipan dans l'archipel des Mariannes (Pacifique sud) sont écrasées par une offensive de l'armée américaine : les civils japonais, femmes et enfants compris, choisissent alors le suicide en se jetant du haut des falaises plutôt que de se rendre. C'est ce tragique événement que Fujita choisit de peindre, on y voit les civils rassemblés en haut des falaises, avec à gauche un homme tirant vers l'ennemi pour gagner du temps, tandis qu'à droite des femmes, les mains jointes en prière, se jettent les unes après les autres dans l'océan.

On a avancé la possibilité que Fujita se soit inspiré des *Scènes de massacre de Scio* (1823-1824, musée du Louvre) de Delacroix, mais nous souhaitons le rapprocher plutôt de deux autres œuvres du musée du Louvre. Pour la composition complexe d'une telle toile avec un grand nombre de personnages, Fujita a sans doute pris pour

modèle les *Cavaliers arabes emportant leurs morts* (1850, musée du Louvre) de Théodore Chassériau, tandis que pour reproduire la tragédie des habitants attaqués par des peuples venus d'ailleurs, il s'est probablement inspiré des *Femmes souliotes* (1827, musée du Louvre) d'Ary Scheffer. Devant *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort*, on est clairement en présence de la représentation d'un martyre collectif, exprimé avec tout le talent narratif et dramatique de Fujita, qui a digéré l'essence des grands formats des peintres romantiques.

Rappelons que Fujita fut poursuivi après la guerre pour avoir collaboré à la propagande militaire puisqu'il avait réalisé de nombreuses toiles en réponse à des commandes d'État. Il parvint cependant à quitter le Japon pour rejoindre l'Europe après un séjour aux États-Unis. Comme chacun sait, il prit plus tard la nationalité française et c'est en France qu'il passa les dernières années de sa vie.

Portée historique des peintures de bataille de Fujita

Quelle est finalement la problématique essentielle autour des peintures de bataille de Fujita ? Nous avons dit plus haut que Fujita passa d'une peinture documentaire de propagande à une peinture destinée au repos de l'âme des martyrs, répondant à l'évolution de la situation militaire, mais à partir du moment où son mode d'expression fut la peinture à l'huile dont il avait appris la technique en Occident, l'ombre de la peinture occidentale, comme référence ultime, ne pouvait que planer sur sa création. Pour répondre aux commandes officielles de sa patrie qui réclamait des scènes de guerre, Fujita chercha à réaliser des œuvres de grande qualité artistique, en s'inspirant de la peinture d'histoire classique et romantique européenne, tout en cherchant à l'égaler. Pour Fujita, la peinture de guerre était moins un moyen documentaire ou de propagande qu'une création artistique de qualité à transmettre aux peintres de demain : pour lui, c'était là que résidait son véritable rôle en tant que peintre au service de son pays.

6. Fujita Tsuguharu (Léonard Foujita)
藤田嗣治, *Nos frères de Saipan, fidèles jusqu'à la mort* 「サイパン島同胞臣節を全うす」, 1945, huile sur toile, 181 × 362 cm, Musée national d'art moderne de Tōkyō (MOMAT), œuvre en dépôt illimité.

Chez lui, le nationalisme rejoignait le principe de l'art pour l'art ; le patriotisme se superposait aux valeurs occidentales. Or après-guerre, les peintures de bataille de Fujita furent rejetées pour leur message politique, empêchant toute possibilité d'évaluation artistique impartiale jusqu'à très récemment.

Dans l'histoire du *yōga*, l'école de Barbizon, l'impressionnisme, ou le pleinairisme furent les principaux courants qu'adoptèrent les peintres japonais, alors que la peinture d'histoire académique ne parvint pas à s'implanter. Même pour des grandes compositions, les sujets retenus furent essentiellement des scènes de genre. En d'autres termes, le travail de Fujita pendant la Seconde Guerre mondiale autour de la peinture de bataille aura eu le mérite de faire accepter plus largement la peinture d'histoire et ses compositions de groupe illustrant une histoire, un incident, voire un concept, dans la gamme des expressions de la peinture moderne japonaise, alors qu'elle n'attirait jusque-là que très peu d'adeptes.

Dans cet essai, il s'agissait d'étudier l'évolution de la place de la peinture d'histoire et de la peinture de guerre dans le contexte de l'histoire de l'art moderne japonais, à travers deux exemples spécifiques. La collection de peintures *nihonga* de l'École supérieure n° 1 fut utilisée à des fins pédagogiques, s'alignant sur la montée du nationalisme des années 1890, tandis que les peintures de bataille que Fujita réalisa à l'occasion de la guerre du Pacifique permirent l'essor d'une peinture d'histoire moderne japonaise. Ces deux cas reflètent de façon diverse les liens complexes entre art et politique dans la peinture japonaise des ères Meiji à Shōwa, à une époque où le Japon cherche sa place face à l'Occident. Un travail de recherche plus approfondi portant sur la peinture d'histoire et sur la peinture de bataille serait sans doute le bienvenu pour poser un regard nouveau sur l'histoire de l'art moderne japonais, tant *yōga* que *nihonga*.

Cette contribution a été traduite
du japonais par Camille Ogawa.

Atsushi Miura

Atsushi Miura est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Tōkyō. Il a consacré plusieurs ouvrages à la peinture française du XIX^e siècle et aux échanges artistiques entre France et Japon, parmi lesquels *Histoires de peinture entre France et Japon* (Tōkyō, UTCP, 2009) et *Édouard Manet – révolution de la peinture occidentale* (Tōkyō, Kadokawa, 2018).

NOTES

1. La Restauration de Meiji marque la fin du shogunat et l'ouverture du Japon au monde après deux siècles et demi d'isolationnisme, avec le retour du pouvoir entre les mains de l'Empereur. Le calendrier japonais suivra dès lors le règne de l'Empereur. Ainsi « l'ère Meiji » correspond au règne de l'Empereur Meiji (Mutsuhito), de 1868 à 1912, *NdT*.
2. L'ère Shōwa court de 1926 à 1989 et correspond au règne de l'Empereur plus connu en Occident sous le nom de Hirohito, *NdT*.
3. Parfois traduit par « Lycée n° 1 » ou « Premier Lycée », il s'agit en fait d'un établissement secondaire d'élite qui préparait à l'entrée aux universités impériales, notamment à l'Université de Tōkyō, dans le système scolaire en vigueur jusqu'en 1950. Pour éviter toute confusion, on privilégiera la traduction littérale « École supérieure n° 1 » ou l'abréviation japonaise Ichikō, *NdT*.
4. Fujita Tsumoharu est le nom de naissance de Léonard Foujita, orthographe qu'il adopte en prenant la nationalité française en 1955. Nous garderons ici la transcription de son nom de naissance, puisqu'il s'agit de la période d'avant sa naturalisation française, *NdT*.
5. Un aperçu général de ladite collection est disponible (en japonais) sur : http://museum.c.u-tokyo.ac.jp/images/S6_ichikokaiga.pdf. Ci-après une liste des principaux essais scientifiques sur le sujet : Kobori Keichirō, « Kyū Ichikō shōzō no rekishiga ni tsuite » [À propos des peintures d'histoire de l'ancienne collection de l'École supérieure n° 1], dans *Hikaku Bunka Kenkyū* [Recherches comparatives culturelles], n° 14, 1974, p. 1-34 ; Ichiwatari Mie, « Reimeiki no daigaku fuzoku hakubutsukan (II) – Daiichi kōtō chūgakkō no rekishi sankōshitsu ni tsuite » [Balbutiements des musées universitaires (II) – L'exemple de la bibliothèque des ressources historiques de l'École supérieure n° 1], dans *Museum Study*, n° 5, Annales des séminaires de formation des conservateurs de l'Université Meiji, 1993, p. 27-37 ; Ido Misato, « Ichikō kaiga korekushon no gaiyō – Ichikō no kyōiku rinen to rekishiga wo megutte » [Aperçu général de la collection de peintures de l'École supérieure n° 1 : Principes pédagogiques de l'École supérieure n° 1 et peinture d'histoire], dans *Izura Ronsō: Ibaraki Daigaku Izura Bijutsu Bunka Kenkyūsho Kiyō* [Débat d'Izura : Bulletin du Centre Izura de recherche sur les arts et la culture de l'Université d'Ibaraki], n° 25, 2018, p. 15-41.
6. Classé « bien culturel important », le rouleau original date de l'époque Kamakura (1185-1333), d'un auteur inconnu, et est actuellement conservé au musée des collections impériales, *NdT*.
7. Pour en savoir plus sur l'histoire de la peinture moderne japonaise et sur le système régissant le monde des arts, se référer à Satō Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: the Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011 [éd. orig. : Satō Dōshin, *Meiji Kokka to Kindai Bijutsu – Bi no Seijigaku* [Le gouvernement de Meiji et l'art moderne japonais : politique des arts], Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1999].
8. De 1886 à 1894, l'établissement prépare à l'entrée à l'université en 5 ans. À partir de 1894, le cursus préparatoire se concentre sur les trois dernières années uniquement, *NdT*.
9. *Daiichi Kōtō Gakko Rokujūnen-shi* [60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1], École supérieure n° 1, 1939, p. 107.
10. *Ibidem*, p. 99-100.
11. Kikuchi Yōsai, *Zenken Kojitsu* [Coutumes des sages d'antan], 10 vol., 20 tomes, 1836-1868.
12. L'école primaire supérieure est le nom donné à l'équivalent des années de collège à la fin du XIX^e siècle, *NdT*.
13. Ido, 2018, cité n. 5.
14. Pour en savoir plus sur les sujets de la peinture d'histoire dans les années 20 de l'ère Meiji (1887-1896), *Egakareru Rekishi* (*The Images of the History in Japanese Modern Art*), cat. exp. (Kōbe, Hyōgo Prefectural Museum of Art / Kamakura & Hayama, The Museum of Modern Art, 1993), Kōbe / Kamakura & Hayama, Hyōgo Prefectural Museum of Art / The Museum of Modern Art, 1993 ; Yamanashi Toshio, *Egakareta Rekishi – Nihon Kindai to Rekishiga no Jiba* [L'Histoire peinte : attirance magnétique entre le Japon moderne et la peinture d'histoire], Tōkyō, Brücke, 2005.
15. Saigyō, *Poèmes de ma hutte de montagne*, Win Fun Cheng et Hervé Collet (trad. fra.), Millemont, Moundarren, 1992, *NdT*.
16. Fondation pour la promotion de la recherche dans les arts & Comité de publication d'un ouvrage retraçant les 100 ans d'histoire de l'Université des beaux-arts de Tōkyō, *Tōkyō Geijutsu Daigaku Hyakunen-shi – Tōkyō Bijutsu Gakkō-hen Dai-ikkan* [Cent ans d'histoire de l'Université des beaux-arts de Tōkyō – À l'époque de l'École des beaux-arts de Tōkyō, vol. 1], Gyōsei, 1987, p. 75-94.
17. L'ouvrage *60 ans d'histoire de l'École supérieure n° 1* (cité n. 9) indique la date de 1893 pour l'achat de cette peinture, mais la biographie de Shimomura Kanzan par Shimomura Hidetoki (*Shimomura Kanzan*, 2 vol., Tōkyō, Dai Nihon Kaiga, 1981), mentionne une commande passée en 1895, laissant à penser que *60 ans...* aurait pu avoir été imprécis ou incorrect dans son rapport. La notice concernant les *Invasions mongoles du Japon*, rédigée par l'historien de l'art Hosono Masanobu dans la monographie susmentionnée (vol. 2, p. 282), suggère que l'œuvre commémore la victoire du Japon sur la Chine de 1895.
18. Arai Kei, *Nihonga to Zairyō – Kindai ni Tsukurareta Dentō* [Peinture nihonga et matériaux : une tradition forgée à l'époque moderne], Tōkyō, Musashino bijutsu daigaku shuppan-kyoku, 2015, p. 68-76.

19. Ci-après des références bibliographiques relativement récentes sur la peinture moderne japonaise de bataille. Tanō Yasunori, Kawata Akihisa, *Imēji no naka no sensō – Nisshin nichiro kara reisen made* [La Guerre en images : des guerres sino-japonaise et russo-japonaises à la guerre froide], Tōkyō, Iwanami Shoten, 1996 ; Haryū Ichirō et al. (dir.), *Sensō to Bijutsu 1937-1945* [Guerre et beaux-arts : 1937-1945], Tōkyō, Kokusho Kankōkai, 2007 ; Kawata Akihisa (dir.), *Sensō to Bijutsu (Senzen, senchū)* [Guerre et beaux-arts (avant-guerre, pendant la guerre)], vol. 18 de *Nihon Bijutsu Zenshū* [Encyclopédie de l'art japonais], Tōkyō, Shōgakukan, 2015 ; *Japanese Painters under the World War II, How did they Survive War*, cat. exp. (Nagoya, Nagoya City Art Museum, 2015), Nagoya, Nagoya City Art Museum, 2015 ; Kawata Akihisa (dir.), *Sensō bijutsu no Shōgen* [Témoignages artistiques de guerre], 2 vol., *Bijutsu Hihyōka Chosaku Senshū* [Sélection d'écrits de critiques d'art], vol. 20-21, Tōkyō, Yumani Shobō, 2017 ; Murata Makoto (dir.), Ōtani Shōgo, Hayashi Yōko, Kawata Akihisa, Kinoshita Naoyuki, *Ikani Sensō ha Egakaretaka* [Comment la guerre fut peinte], Yokohama, BankART1929, 2017. Sur la représentation de la guerre dans l'art occidental depuis le XIX^e siècle, voir Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. (Lens, musée du Louvre-Lens, 2014), Paris / Lens, Louvre-Lens / Somogy, 2014.

20. *Special Exhibit from the MOMAT collection, Fujita Tsuguharu: Complete Works from the Museum Collection*, cat. exp. (Tōkyō, The National Museum of Modern Art, 2015), Tōkyō, The National Museum of Modern Art, 2015.

21. Fujita Tsuguharu, « Sensōga ni tsuite [À propos de la peinture de guerre] », dans *Shin-Bijutsu* [Art Nouveau], n° 19, février 1943, cité dans Fujita Tsuguharu, *Senjika ni Egaku – Shimbun / Zasshi Kikō-shū* [Peindre en temps de guerre, recueil d'articles publiés dans les journaux et les revues signés Fujita Tsuguharu], Hayashi Yōko (éd.), Kyōto, Minerva Shobō, p. 183-184.

22. Hayashi Yōko, *Fujita Tsuguharu Sakuhin wo Hiraku – Tabi, Teshigoto, Nihon* [Défricher l'œuvre de Fujita Tsuguharu – Voyages, Travail manuel, Japon], Nagoya, The University of Nagoya Press, 2008, p. 423.

23. Lettre datée du 19 août 1943 adressée à Kimura Shōhachi, dans Segi Shin'ichi, *Kakarezaru Bijutsushi* [L'Histoire de l'art non écrite], Tōkyō, Geijutsu Shinbunsha, 1990, p. 209.

24. Nomiya Gyōji, chap. « Sensōga to sono go – Fujita Tsuguharu » [Peinture de guerre et au-delà : Fujita Tsuguharu], dans *Yonhyakuji no dessan* [Dessins en 400 caractères] (1982), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2012, p. 11.

25. Fujita Tsuguharu, « Sensōga seisaku no yōten » [Enjeux essentiels pour la réalisation de peintures de guerre], dans *Bijutsu* [Arts], n° 4, mai 1944, cité dans Hayashi, 2008, cité n. 22, p. 224-225.