

Noël Nouët peintre de Tokyo : dans les pas de Hiroshige, aux côtés de Jacoulet

Chris BELOUAD

En guise d'introduction : en flânant chez le bouquiniste

Un flâneur peut parfois trouver de bien curieuses gravures dans les bacs des vendeurs d'estampes de Jimbōchō, le quartier des bouquinistes de la capitale, ou encore dans ceux des boutiques du quartier touristique d'Asakusa. Nichées entre des estampes de Hokusai et de Hiroshige, ces gravures attirent le regard du chineur. Elles ne se distinguent pas des autres par leur taille, le connaisseur identifiant d'un coup d'œil le format *ōban*, l'un des principaux formats d'estampe¹⁾. Le sujet, au contraire, surprend. Point de beauté féminine du temps jadis, d'acteur de kabuki ou de paysage typique, mais une composition couronnée, en arrière-plan, par une église à l'allure byzantine. Le flâneur aura reconnu la cathédrale russe sise dans le quartier d'Ochanomizu. Cet édifice ayant été construit à la fin du XIX^e siècle, cela permet de dater approximativement l'œuvre. Serait-ce une production du mouvement *shin hanga*, cette « nouvelle estampe » qui renouvela la gravure japonaise dans les premières décennies du XX^e siècle ? Il y a cependant quelque chose dans l'exécution qui empêche le flâneur de classer cette estampe aux côtés de celles de Kawase ou Yoshida. Un je-ne-sais-quoi dans le trait, qui lui rappelle les croquis parus dans les journaux français du XIX^e siècle... Les lignes ne semblent pas avoir été tracées à coups de pinceaux, mais à l'aide d'un crayon ou d'un stylo à plume. C'est la signature de l'artiste qui livre finalement la clé du mystère. Point de sceau ou de caractère sino-japonais, mais un nom tracé en écriture cursive dans l'alphabet latin : Noël Nouët. Devant ce nom, une date consignée en écriture manuscrite : Tokyo 1936.

Un parcours à recontextualiser

Ce nom, Noël Nouët (ou plus précisément Frédéric Angès Noël Nouët), est celui d'un

Français ayant vécu de 1885 à 1969. Après un début de carrière littéraire en France (il publie notamment plusieurs recueils de poésie), il part travailler comme professeur de français au Japon. Il exerce d'abord au Lycée de Shizuoka (静岡高等学校) de 1926 à 1929, puis à l'École des langues étrangères de Tokyo (東京外国語学校, de nos jours l'Université des études étrangères de Tokyo) de 1930 à 1947. Flâneur dans le sens baudelairien, adepte du dessin au stylo à plume, il croque les quartiers de la capitale japonaise entre deux cours de français. Il fait publier ses dessins dans la revue *France* de l'éditeur Hakusuisha (白水社), puis dans le journal *Japan Times*, deux publications qui existent d'ailleurs toujours au XXI^e siècle. Ces croquis deviennent ensuite une série de cartes postales, puis des albums publiés par la maison d'édition du *Japan Times*²⁾. Dans ce qui peut sembler être un heureux hasard, l'un des anciens élèves de Nouët au Lycée de Shizuoka se trouve être le fils d'un éditeur d'estampes, Doi Sadaichi³⁾ (土井貞一, 1876-1945). Le patron de la maison Doi (土井版画店, *Doi Hangaten*), qui publie aussi le célèbre Kawase Hasui (川瀬巴水, 1883-1957), propose alors à Nouët de créer des gravures à partir de ses dessins. Le fruit de cette collaboration sera une série de 24 estampes publiées de 1936 à 1937 : ce sera la seule collaboration entre Nouët et Doi, car ce dernier décédera pendant la Seconde Guerre mondiale. Après une parenthèse forcée due à la guerre, Nouët reprend son travail d'enseignant (notamment dans les universités de Tokyo et Waseda) et publie trois nouveaux albums de croquis entre 1946 et 1948⁴⁾. Il réside au Japon jusqu'en 1962, date à laquelle il rentre en France. Il s'éteint à Paris en 1969, après avoir reçu plusieurs distinctions de son pays d'origine et de son pays d'adoption : la Légion d'honneur du gouvernement français (1947), la médaille de quatrième classe de l'Ordre du Trésor sacré (勲四等瑞宝章, *Kun'yontō zuihōshō*) du gouvernement japonais, le titre de « citoyen d'honneur » de la ville de Tokyo. (東京都名誉市民, *Tōkyō-to meiyō shimin*)

Comme on l'a vu avec l'introduction de cette étude, une scène imaginée mais totalement plausible d'un flâneur découvrant des estampes de Nouët chez un bouquiniste tokyoïte en 2023, les œuvres de cet artiste français n'ont pas disparu. Les estampes originales de 1936 ainsi que de nombreuses séries de reproductions ultérieures sont toujours en circulation, et à l'instar de nombreuses œuvres picturales de toutes les époques et de tous les pays, il est possible d'accéder gratuitement et en quelques clics aux versions numérisées.

Mais si l'œuvre est parvenue jusqu'à nous, l'homme et son parcours sont oubliés, du

moins du grand public. Destin regrettable mais auquel peu d'artistes, à l'exception des plus grands, peuvent échapper. Il existe néanmoins quelques travaux sur Nouët. En langue française, Christian Polak, historien des relations franco-japonaises, a présenté une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre de l'artiste français⁵⁾, s'appuyant sur des sources primaires comme *Silhouettes de Tokyo*⁶⁾, un ouvrage autobiographique de Nouët. Nous reviendrons sur ce livre publié en langue japonaise par les presses de l'Université Hōsei, à partir d'un manuscrit en français de Nouët et traduit par les soins de l'un de ses anciens élèves devenu un ami, Denroku Sakai (酒井傳六, 1921-1991). Outre cet ouvrage atypique, l'artiste français a fait l'objet au Japon de courts articles et de textes dans des magazines ou des catalogues d'exposition⁷⁾. Ces écrits n'ont cependant pas vocation, du fait de leur nature même, à présenter toutes les facettes de sa carrière. Le journaliste et écrivain Kashiwakura Yasuo (柏倉康夫) a également offert aux lecteurs de la revue *Tōkyō-jin* une série de trois essais retraçant le parcours de l'artiste français. Se référant également à *Silhouettes de Tokyo*, ces textes peuvent se lire comme un complément à l'étude de Polak, l'historien français et le journaliste japonais s'attardant sur des citations et des détails différents et offrant des perspectives distinctes. Enfin, nous avons récemment produit une étude sur Nouët⁸⁾, puisant aux mêmes sources que Polak et Kashiwakura tout en ajoutant d'autres pour offrir une meilleure vue d'ensemble du parcours du Français. Nous avons également cherché à mettre en avant certaines spécificités du regard de l'artiste sur la capitale japonaise.

Cependant, ces différents travaux sur Nouët ne répondent pas à une question importante : dans quelle mesure son parcours était-il atypique ? Dans quelle mesure s'inscrivait-il dans son époque, et notamment dans ses mouvements artistiques ? Pour apporter une première réponse à ces questions, nous commencerons par examiner certains éléments de son parcours à la lumière du contexte artistique de son époque, entre le japonisme et le mouvement des « nouvelles estampes ». Nous nous intéresserons ensuite au rapport entre Nouët et Hiroshige (歌川広重, 1797-1858), le célèbre artiste de l'époque d'Edo auquel le Français fait constamment référence dans ses écrits. Nous terminerons cette étude en esquissant des parallèles avec Paul Jacoulet (1896-1960), un compatriote et un contemporain de Nouët qui s'est lui aussi aventuré dans le monde de l'estampe japonaise.

Outre l'intérêt d'apporter une meilleure compréhension du parcours de Nouët, cette recontextualisation contribuera à jeter un éclairage sur une période peu étudiée

des relations franco-japonaises. On peut être tenté de voir cette période comme un temps « mort » entre deux temps « forts » : l'ouverture du pays suivi de l'engouement pour le japonisme à la fin du XIX^e, et un autre type d'engouement français pour le Japon depuis la fin du XX^e siècle. Les parcours de Nouët et Jacoulet nous montrent que ce point de vue doit être contrasté.

La découverte des estampes par Nouët

La première étape dans le processus de recontextualisation de Nouët est logiquement l'histoire de sa rencontre avec les estampes. Une rencontre précoce qui a lieu dès l'enfance, dans le cadre familial, comme le Français nous l'explique lui-même même⁹⁾, dans *Silhouettes de Tokyo*¹⁰⁾. La mère du futur artiste possédait des œuvres de plusieurs grands maîtres de l'estampe, dont Kunisada¹¹⁾ (歌川国貞, 1786-1865) et Hiroshige. Ces estampes étaient arrivées en la possession de sa mère par le biais de l'une de ses amies, nièce du diplomate Gustave Duchesne de Bellecourt (1817-1881), premier consul général de France au Japon de 1859 à 1864. Cette irruption d'un personnage historique, qui plus est une figure aussi symbolique que celle du premier représentant officiel de la France au Japon, donne à l'histoire de la rencontre de Nouët avec les estampes un caractère particulier. S'il peut être tentant d'y voir le premier chapitre singulier d'un parcours tout aussi singulier, il faut néanmoins nuancer cette impression. Né en 1885, Nouët grandit dans une France qui connaît déjà bien les productions artistiques du Japon, du moins pour ce qui est des milieux aristocratiques et bourgeois. Si l'on considère que l'Exposition universelle de 1878 a marqué l'apogée du japonisme en France, il n'est guère surprenant de voir des estampes circuler dans le pays une quinzaine ou une vingtaine d'années plus tard. Chronologiquement, il est possible de considérer Nouët comme un « enfant du japonisme ». Il n'a pas connu l'engouement de la découverte en « temps réel », mais les répercussions, c'est-à-dire un accès facilité aux objets et aux œuvres d'art grâce aux voyages et au commerce. On s'éloigne déjà des générations qui ont découvert les arts japonais à l'âge adulte, comme Edmond de Goncourt (1822-1896) et ses contemporains. Et l'on semble déjà très loin de la génération des orientalistes qui a découvert le Japon d'abord par l'écrit, souvent dans le prolongement des textes chinois, comme Léon de Rosny (1837-1914), le premier professeur de japonais en France, initialement formé à la sinologie avant de se tourner vers les études japonaises¹²⁾.

Enfin, entre la génération de Goncourt et celle de Nouët, un artiste français attire l'attention par les similitudes entre son parcours et celui de Nouët : il s'agit du célèbre caricaturiste Georges Ferdinand Bigot (1860-1927), qui a aussi découvert l'art du Japon dans sa jeunesse avant d'y partir et d'y vivre plusieurs décennies¹³⁾.

L'estampe japonaise entre 1890 et 1930 : déclin, renouveau et apports étrangers

Nous savons comment, à partir de 1930, Nouët a arpenté le cœur de la capitale, profitant de sa situation à l'École des langues étrangères de Tokyo, alors sise dans le quartier central de Hitotsubashi (actuellement l'arrondissement de Chiyoda). Nous avons aussi vu comment ses promenades ont donné naissance à plusieurs albums de croquis publiés par le *Japan Times*, avant de mener à une série d'estampes produites par la maison Doi. Pour mieux comprendre cette collaboration, il convient de la replacer dans son contexte, celui d'un monde de l'estampe grandement bouleversé mais aussi entièrement renouvelé en l'espace d'un demi-siècle, au cours des ères Meiji (1868-1912) et Taishō (1912-1926). La gravure japonaise a connu une évolution dont Chris Uhlenbeck et Amy Reigle Newland nous rappellent les différentes étapes dans leur ouvrage consacré à la nouvelle estampe¹⁴⁾. C'est d'abord un déclin progressif des gravures commerciales de type *nishiki-e* (錦絵) au cours de l'ère Meiji, déclin que la présence de nombreux artistes talentueux exige de relativiser. On peut citer Kawanabe Kyōsai (河鍋曉齋, 1831-1998), Tsukioka Yoshitoshi (月岡芳年, 1839-1892) ou encore Kobayashi Kiyochika (小林清親, 1847-1915). Ce déclin arriva néanmoins au terme de sa course :

« La première décennie du XX^e siècle marqua un tournant dans l'histoire de l'estampe japonaise. Elle signa la fin d'une tradition de gravure sur bois dominée par les artistes *ukiyo-e*. Plusieurs des principaux artistes de l'ère Meiji mentionnés plus haut étaient morts – Kyōsai, Yoshitoshi, Kunichika et Yoshiiku – ainsi que les principaux éditeurs (...). À ce moment la domination de l'école Utagawa était déjà très affaiblie. Les triptyques illustrant la Guerre russo-japonaise (1904-1905) peuvent être interprétés comme le chant du cygne de cette tradition artistique, mais jouèrent néanmoins un rôle de propagande importante¹⁵⁾. »

On peut souligner l'ironie mais aussi s'attrister de voir cet art des estampes, l'art des

beaux paysages et des portraits de belles femmes, cet art joyeux, lumineux et souvent facétieux s'achever dans la propagande de guerre. À la disparition d'une génération d'artistes et aux bouleversements historiques, il faut aussi ajouter, l'évolution des technologies de reproduction d'une part, et des modes de consommation des images d'autre part. Toujours selon Uhlenbeck et Reigle Newland :

« Les artistes de l'estampe entraient désormais en concurrence avec les peintres et les illustrateurs au sein d'un paysage médiatique en évolution rapide, caractérisé par une myriade de méthodes de reproduction. L'introduction de la machine à caractères mobiles accrut la fabrication de livres, multipliant par là-même la demande d'illustrations.

(...) Le médium de la gravure sur bois, cependant, perdit du terrain car il était plus cher et nécessitait un temps de production plus long. En un mot, la demande croissante en reproduction créait des circonstances d'une nature totalement différente, auxquelles l'industrie de l'impression sur bois ne pouvait pas répondre. Ces développements entraînèrent un repli de l'industrie de l'estampe xylographiée, tendance qui se poursuivit au XX^e siècle¹⁶. »

C'est dans ce contexte qu'émerge le mouvement *shin hanga*. Nous ne retracerons pas ici en détail l'histoire de ce mouvement, ce qui a déjà été fait ailleurs, y compris dans l'ouvrage d'Uhlenbeck et al. Le rôle central de l'éditeur Watanabe Shōzaburō (渡辺庄三郎, 1885-1962) est bien connu et bien documenté, y compris dans le texte d'Uhlenbeck et Reigle Newland¹⁷. Dans le cadre de notre étude et dans notre volonté de mieux contextualiser le parcours de Nouët, nous nous attarderons sur un point précis, la contribution importante des étrangers, autant en tant que clients que comme créateurs, dans la genèse et l'essor des « nouvelles estampes ».

Comme le rappellent Uhlenbeck et Reigle Newland :

« Le rôle de Watanabe dans l'histoire de la gravure du XX^e siècle commence avec son apprentissage dès 1902 chez le marchand, éditeur et collectionneur d'*ukiyo-e* Kobayashi Bunshichi (1864-1923). Employé à la boutique de Kobayashi à Yokohama, Hōsūkaku, Watanabe aurait été témoin de l'exode massif d'estampes japonaises vers l'Europe et les États-Unis à cette époque, orchestrée par des négociants occidentaux et japonais entreprenants, tels que Hayashi Tadamasu (1853-1906) et Siegfried Bing (1838-1905). Kobayashi accueillit des clients étrangers en visite au Japon. Il leur fournit non seulement des originaux des XVIII^e et XIX^e siècles, mais aussi des reproductions de grande qualité et des estampes

originales, généralement dans un petit format étroit, par Uehara Konen¹⁸⁾. »

Fort de cette connaissance de la clientèle étrangère acquise en travaillant pour Kobayashi, Watanabe se lance à partir de 1906 dans le commerce d'estampes originales destinées aux étrangers en villégiature à Karuizawa dans le département de Nagano. Dix ans plus tard, après avoir fondé sa propre maison, il commence une collaboration avec le peintre et graveur autrichien Fritz (Friedrich) Capelari (1884-1950). L'éditeur japonais donne à l'artiste européen des reproductions des maîtres de l'estampe et lui demande de réaliser des œuvres originales en s'en inspirant¹⁹⁾.

Capelari est peut-être l'artiste occidental le plus important de cette période, en ce que ses essais jouèrent un rôle majeur dans la naissance d'un style de « nouvelle estampe », mais l'on peut aussi citer, à la suite d'Uhlenbeck et Reigle Newland, les contributions d'autres artistes occidentaux comme l'Américaine d'origine française Noëmi Raymond (1889-1950), l'Écossaise Elizabeth Keith (1887-1956) ainsi que l'Anglais Charles Bartlett (1860-1940).

Il faut donc replacer l'invitation de Doï à Nouët dans ce contexte de contribution des étrangers au mouvement *shin hanga*. Comme l'énumération ci-dessus le démontre, Nouët n'est pas le premier « élément étranger » du monde de l'estampe, et l'on peut même parler d'un « précédent Watanabe-Capelari » qui permet de mettre en perspective la collaboration Doï-Nouët.

À l'instar de la découverte des estampes par Nouët dans son enfance, la rencontre entre l'éditeur japonais et l'artiste français peut inviter à voir un destin exceptionnel fait de l'accumulation de belles coïncidences. Comme nous l'avons vu, les Occidentaux ont été partie prenante du développement des « nouvelles estampes » dès le début, le choix du Japonais de publier les œuvres d'un Français n'est donc pas révolutionnaire en soi. L'audace de Doï se trouve plutôt dans la décision d'adapter des croquis au stylo à plume en estampes traditionnelles. Notons au passage que cette adaptation ne s'est pas faite sans difficulté, comme Nouët l'explique lui-même dans ce texte donné à une revue japonaise publiée en anglais à l'usage des voyageurs étrangers :

« An old pupil of mine, Mr. S. Doi, whose father is one of the few publishers of colour prints in Tokyo to carry on the old traditions, has seen my drawings. One day he offered to make a print of

my pen and sketches, then an entirely new thing to attempt, for colour print artist always work with the brush. The fine lines made by the fountain pen, and those used in shading, made the task of the engravers a very difficult one, for they were obliged to reproduce these lines in cherry wood. But with skill and patience aiding, the work was successfully completed, and I had the pleasure of seeing my sketch, which represented part of the walls of the Imperial Palace, reproduced perfectly, down to the minutest details, although only in black and white. A second attempt – a gate of Shiba Park – was even more successful²⁰. »

Polak avait déjà reproduit la totalité de ce texte dans son étude sur Nouët²¹, et nous en avons nous-même cité un extrait dans notre précédente étude sur l'artiste français. Nous en citons ici un passage différent, avec un objectif différent. Si dans notre premier article, nous souhaitions mettre en avant la référence appuyée de Nouët à Hiroshige, ici c'est le défi technique que représentait le passage du croquis à l'estampe que nous voulons souligner. C'est bien là que se trouve la spécificité de cette collaboration entre Doï et Nouët et le caractère unique du fruit de leur travail, bien plus que dans la rencontre et dans la collaboration, déjà vue à ce moment-là, entre un artiste occidental et un éditeur japonais.

Nouët et Hiroshige : une évocation constante de la figure de l'artiste

Nouët nous dit, dans *Silhouettes de Tokyo*, que plusieurs amis l'avaient surnommé « Hiroshige IV²² » (広重四世, *Hiroshige yonsei* en japonais). Le surnom est souvent repris dans les textes consacrés à Nouët. Polak a intitulé un texte en français²³ « L'Autre Hiroshige », et un autre en japonais²⁴ « Le Hiroshige français » (フランスの広重). Cette appellation, par ailleurs ancrée dans une réalité historique et documentée, permet de situer facilement Nouët, et de lui donner une identité claire dans le cadre d'un article ou d'une exposition. Mais dans quelle mesure Nouët s'inscrit-il dans les pas de Hiroshige ? Dans quelle mesure l'œuvre du Japonais a-t-elle influencé la représentation de Tokyo du Français ? Une réponse complète nécessiterait l'expertise d'un historien de l'art, mais nous pouvons répondre partiellement à cette question par une lecture de *Silhouettes de Tokyo*, le principal témoignage écrit laissé par Nouët.

Avant de nous livrer à cette analyse, et sans nous aventurer dans une étude approfondie de ses estampes, il est possible de relever des similitudes dans le choix des thèmes traités : Nouët est, à l'instar de Hiroshige, un paysagiste qui se plaît à

immortaliser la géographie de la capitale shogunale, ses temples et ses sanctuaires, ses ponts et ses cours d'eau. Ses cœurs et ses artères, pourrait-on dire. Tout comme le célèbre artiste japonais dans ses *Cent Vues d'Edo* (名所江戸百景, *Meisho Edo Hyakkei*), Nouët représente, dans sa série de gravures publiées par la maison Doi, le Zōjōji (増上寺), le Kanda Myōjin (神田明神), le Sensōji (浅草寺) d'Asakusa et le Kameido Tenjin (亀戸天神社). On retrouve aussi, chez le Japonais du XIX^e siècle et chez le Français du XX^e siècle, des illustrations des ponts de Nihonbashi (日本橋) et de Ryūgokubashi (両国橋), ainsi que du fleuve Sumida (隅田川). Ces similitudes suffisent-elles à établir une filiation ? Certes, non. Si Hiroshige est l'un des plus célèbres paysagistes de la gravure japonaise, il n'est pas le seul, et l'iconographie de la capitale shogunale ne se limite de toute façon pas à l'estampe *ukiyo-e*. Que l'on pense aux *meisho zue*, les recueils illustrés de lieux célèbres qui furent très populaires au Japon de la fin du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle, et dont certains furent d'ailleurs collectionnés par des Français dans la seconde partie du XIX^e siècle²⁵.

Au-delà de ces similitudes, les écrits de Nouët, à commencer par *Silhouettes de Tokyo*, sont émaillés de référence à Hiroshige. Dès le début de son récit, dans la partie concernant son enfance et sa première rencontre avec les estampes japonaises, le Français mentionne les *Cent Vues d'Edo* de Hiroshige²⁶. Si l'inspiration est ainsi clairement revendiquée dans les premières pages de l'ouvrage de Nouët, nombre des mentions de l'artiste japonais que l'on rencontre ensuite dans le texte semblent relever plus de l'aspiration à créer un lien symbolique, une filiation spirituelle que des références à l'art et à la manière. Voici deux exemples représentatifs de cette volonté de s'inscrire dans les pas de Hiroshige.

Dans notre introduction, nous avons imaginé la scène d'un flâneur découvrant une estampe singulière représentant une cathédrale russe. Cette gravure²⁷, qui fait partie de la série produite par Doi entre 1936 et 1937, dépeint la Cathédrale de la Résurrection de Tokyo, plus connue des Tokyoïtes sous le nom de *Nicolai-dō* (ニコライ堂). Construite de 1884 à 1891 sur un plan de l'architecte anglais Josiah Conder (1852-1920), acteur majeur de la transformation de Tokyo au cours de l'ère Meiji, l'édifice lui-même fut, de la fin du XIX^e siècle aux années d'avant-guerre, un symbole de la ville moderne. Ou peut-être serait-il plus juste de le qualifier de symbole de la « ville entrée dans la modernité occidentale ». Quoi qu'il en soit, cette église orthodoxe semble avoir été un sujet de prédilection pour Nouët. On la retrouve dans ses albums

de croquis comme dans son recueil d'estampes. Elle est aussi présente dans *Silhouettes de Tokyo*, sous la forme d'une paire de croquis accompagnant un poème écrit par Nouët en 1950²⁸. Il y met en scène Hiroshige rêvant au son de la cloche du Mii-dera (三井寺) aux abords du lac Biwa (琵琶湖), tandis que lui-même, dans le tumulte de Tokyo, aspire à entendre le son des cloches du *Nicolai-dō*. On voit ici combien Hiroshige est pour Nouët non seulement une inspiration artistique, mais aussi et peut-être surtout un symbole de continuité. Mû par ce lien avec l'antique Edo, l'artiste français immortalise ainsi le Tokyo de Meiji, de Taishō et du début de Shōwa. Ce lien revendiqué par Nouët nous laisse aussi entrevoir une spécificité de l'artiste. Au-delà de son parcours en apparence singulière, ses « vues de Tokyo » sont d'autant plus précieuses que ce Tokyo-là est moins présent dans l'imaginaire occidental que ses autres incarnations, l'Edo ancienne d'une part et le Tokyo de l'après-guerre d'autre part.

Plus loin dans le même ouvrage, Nouët évoque la figure de John Stewart Happer (1863-1936). Arrivé au Japon à la fin du XIX^e siècle en tant qu'employé de la Standard Oil, cet Américain se passionna pour les estampes et plus particulièrement pour celles de Hiroshige. Décédé à Tokyo, il repose dans l'enceinte du Tōgakuji, dans une tombe voisine de celle de l'artiste japonais qu'il admirait tant. Nouët exprime le vœu de reposer lui aussi aux côtés de Hiroshige²⁹. Si le lecteur du XXI^e siècle sait que ce vœu ne s'est pas réalisé (l'artiste français s'éteindra à Paris sept ans après avoir quitté le Japon), il ne peut qu'être frappé par la puissance des sentiments de Nouët envers Hiroshige, sentiments qui vont bien au-delà de la simple appréciation artistique.

L'Edo de Hiroshige, le Tokyo de Nouët : quand évoquer signifie différencier

L'évocation de Hiroshige met aussi parfois en lumière les spécificités de l'œuvre de Nouët. Comme Polak³⁰ et nous-même l'avons déjà relevé, l'artiste français ressentait un attrait particulier pour le Palais impérial et ses douves. Il y consacre plusieurs estampes dans sa série éditée par la maison Doï : les eaux des douves du Palais impérial au niveau de Babasakimon (馬場先門), la porte Sakuradamon (桜田門) ou encore les douves extérieures dites de Benkeibori (弁慶堀). L'un de ses albums, que nous avons déjà brièvement mentionné, est entièrement consacré au cœur de la capitale : *Autour du Palais Impérial*, publié en 1947. Ces paysages occupent évidemment une place importante dans *Silhouettes de Tokyo*, Nouët leur y

consacrant plusieurs chapitres³¹). Dans l'un de ces chapitres, il se lamente que Hiroshige n'ait pas pu peindre plus d'estampes des douves en raison de la sévérité de la garde des *yakunin* (役人). C'est un fait historique avéré : les artistes de l'époque d'Edo n'étaient pas libres de représenter le centre du pouvoir shogunal, ni même ses plus proches abords. Dans un article sur les codes et sur l'espace politique et symbolique dans l'ancienne capitale shogunale, le chercheur britannique Timon Screech souligne la difficulté de représenter le château d'Edo dans les estampes de cette époque. Il donne en exemple la représentation dudit château dans la gravure *Le Fuji vu d'Edo* (江戸の不二, *Edo no Fuji*) de la série *Cent Vues du Mont Fuji* (富嶽百景, *Fugaku Hyakkei*) par Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849), l'artiste prend des libertés avec la réalité tout en faisant preuve d'une grande déférence (et d'une toute aussi grande prudence) dans son évocation du château³²).

Ainsi l'évocation de Hiroshige permet-elle à Nouët de se positionner en tant qu'artiste, même lorsqu'il s'agit d'une évocation en creux, une évocation de ce que Hiroshige n'a pas fait ou n'a pas pu faire. À nos yeux, elle souligne également l'une des spécificités de l'œuvre de Nouët, cette prédilection pour le cœur géographique et symbolique de Tokyo.

Nouët et Jacoulet : compatriotes, contemporains et camarades

Si comparaison n'est pas toujours raison, dans le cas de Nouët et Jacoulet, autant les points communs que les différences dans leurs parcours respectifs donnent une pertinence et un intérêt certains à l'exercice, surtout dans le cadre d'une recontextualisation du parcours de Nouët.

Avant nous, Polak s'est livré au même exercice, en proposant dans le même ouvrage une étude sur Nouët et une autre sur Jacoulet³³). Les similitudes biographiques sont frappantes : Nouët et Jacoulet sont tous deux Français, naissent en France mais passent une partie importante de leur vie au Japon. Tous deux s'aventurent dans le monde de l'estampe au début des années 1930. Ils restent au Japon pendant la guerre, et dans les derniers jours du conflit, ils sont placés en résidence surveillée à Karuizawa dans des conditions très dures. Les deux Français ne seront cependant pas rancuniers envers leur pays d'adoption, puisqu'ils continueront à y vivre et y reprendront rapidement leurs activités d'avant-guerre. Jacoulet s'installera à Karuizawa et y poursuivra même ses activités créatrices,

entouré de sa famille et des membres de son atelier.

Il y a toutefois une différence notable dans leurs parcours : si Nouët est un « enfant du japonisme » qui a découvert l'estampe japonaise en France, Jacoulet est lui un « enfant de la première mondialisation » de la fin du XIX^e siècle, ou un « enfant des échanges franco-japonais » si l'on préfère s'en tenir à un cadre plus restreint. Le père de Jacoulet, Paul Frédéric Jacoulet (1872-1921) part enseigner le français à l'École des Langues Étrangères de Tokyo (ce qui fait de lui le prédécesseur de Nouët à trois décennies), bientôt rejoint par sa femme et son fils encore en bas âge. Le jeune Jacoulet grandit donc dans la capitale japonaise, vivant une totale immersion linguistique et culturelle comme il n'y en avait que très peu à l'époque.

Ce qui ne signifie pas que Jacoulet vécut une vie de rêve. Orphelin de père dans sa jeunesse, laissé seul à Tokyo par sa mère qui rentra en France puis se remaria et partit vivre en Corée, il connut des années difficiles dans sa jeunesse, travailla comme interprète pour l'ambassade de France avant de s'orienter définitivement vers l'art en 1929³⁴⁾.

Au-delà de cette communauté de destin de deux Français s'aventurant dans le monde de l'estampe japonaise, au-delà des différences de parcours créées par les hasards de la vie, les deux artistes n'ont pas les mêmes intérêts : Jacoulet se passionne pour les visages et les corps, des femmes comme des hommes, un goût que l'on peut opposer à la focalisation sur les paysages de Nouët. Dans les estampes de ce dernier, les figures humaines sont rares, et ce sont souvent des silhouettes lointaines et vues de dos. Le choix de Polak de surnommer Jacoulet « l'autre Utamaro » et Nouët « l'autre Hiroshige » semble donc justifié.

Mais on s'attardera plutôt sur le fait que Jacoulet s'est intéressé à de nombreux sujets hors du Japon, à la Chine, à la Corée et surtout à la Micronésie, tandis que Nouët a eu pour principal sujet Tokyo. Il y a bien évidemment des raisons prosaïques à ce contraste : Nouët créait pendant le temps que lui laissait son emploi de professeur, tandis que Jacoulet s'orienta vers une carrière d'artiste à temps plein, possédant même son atelier dans le vieux quartier d'Asakusa³⁵⁾. Mais on peut également y voir, là aussi évidemment, un choix bien conscient de chacun des artistes. On peut qualifier Jacoulet de poète visuel de l'Asie, et Nouët de poète de Tokyo, de poète de la ville. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une simple opposition entre Jacoulet et Nouët. À l'instar de Jacoulet, d'autres Occidentaux ayant contribué au

mouvement de la « nouvelle estampe », dont Elizabeth Keith et Charles Bartlett, que nous avons précédemment cités, ont employé le médium de l'estampe pour immortaliser d'autres pays, d'autres lieux que le Japon. Au contraire, Nouët ne s'est pas emparé de ce médium pour explorer d'autres lieux et d'autres cultures. Du croquis au stylo à plume à l'estampe traditionnelle, Nouët passe plutôt d'un médium à l'autre pour décrire le même sujet : c'est là une autre de ses spécificités.

Conclusion: un artiste inscrit dans son temps, un regard unique sur Tokyo

Nous nous sommes efforcés dans cette étude de mieux situer, de recontextualiser Noël Nouët et son œuvre. Sa découverte des estampes, auréolée du prestige de la figure du diplomate Duchesne de Bellecourt, doit néanmoins se replacer dans un contexte, celui de la France de la fin du XIX^e siècle, une France qui a connu le japonisme et qui est plus ouverte aux échanges commerciaux et artistiques qu'elle ne l'était quelques décennies plutôt, dans un contexte d'industrialisation et de « première mondialisation ». Sa rencontre et sa collaboration avec l'éditeur japonais Doi s'inscrit dans un contexte où les Occidentaux, à la fois comme clients et comme créateurs, jouent un rôle qui n'est pas négligeable dans la survie et la renaissance de l'estampe japonaise. Et si l'on associe souvent Nouët à Hiroshige, à raison d'ailleurs, c'est aussi car le Français n'a eu de cesse d'évoquer la figure de l'artiste japonais dans ses écrits, élaborant au fil de sa plume une filiation peut-être plus spirituelle et symbolique qu'artistique. Cette conclusion n'est cependant que temporaire, cet article devant être complété par une étude comparative des estampes du Français et du Japonais.

Quant à Nouët, s'il n'est pas le seul Occidental à avoir créé des estampes au XX^e siècle, si sa filiation artistique directe avec Hiroshige reste à démontrer, où se trouve sa spécificité ? C'est une comparaison avec son compatriote et camarade artiste Jacoulet qui achève de la mettre en lumière : Nouët est avant tout un chroniqueur de Tokyo. Cette conclusion temporaire invite aussi à explorer une autre facette du parcours de Nouët, celle de ses échanges avec l'écrivain Nagai Kafū (永井荷風, 1879-1959), ainsi que leurs affinités et leurs points communs en tant que flâneurs et chroniqueurs du Tokyo du début du XX^e siècle.

Notes

- 1) Littéralement « grand format », environ 37 x 25 cm.

- 2) Nouët a publié trois albums dans les années 1930 : 1) *Tokyo: as seen by a foreigner = Tokyo : vue par un étranger*, Tokyo, Japan Times and Mail, 1934 ; 2) un même album avec exactement le même titre et le même éditeur en 1935 ; 3) *Tokyo : ville ancienne, capitale moderne, cinquante croquis = Tokyo: old city, modern capital, fifty sketches*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1937.
- 3) Les noms japonais sont donnés selon l'ordre patronyme – nom personnel.
- 4) Nouët a publié trois albums entre 1946 et 1948. Deux albums, assez difficiles à tracer, apparemment publiés par l'armée américaine en 1946 et 1948, et un album chez un éditeur japonais : *Autour du Palais Impérial = Around the Imperial Palace*, Tokyo, Tokyo Shuppansha, 1947.
- 5) Christian POLAK, « Noël Nouët, l'autre Hiroshige », dans *Sabre et Pinceau - par d'autres Français au Japon, 1872-1960*, Tokyo, Chambre de Commerce et d'Industrie Française du Japon, Hachette Fujingahōsha, 2005, p. 216-241.
- 6) ノエル・ヌエット著, 酒井傳六訳『東京のシルエット』, 法政大学出版, 1954. / Noël Nouët (trad. Denroku Sakai), *Silhouettes de Tokyo*, Tokyo, Presses universitaires de Hōsei, 1954.
- 7) Citons un exemple relativement récent : le numéro de mars 2022 de la revue *Tōkyō-jin*, dans le cadre d'un numéro spécial consacré aux *shin hanga* : 『東京人』451号, 都市出版, 2022-03, p. 30. / *Tōkyō-jin* n° 451, Tokyo, Toshi Shuppan, mars 2022, p. 30.
- 8) Chris BELOUAD, « Noël Nouët, un artiste français dans le Japon des années 1930 », *EX Language and Culture* n° 13, Nishinomiya, Faculté d'économie de l'université Kwansei Gakuin, mars 2023, p. 53-72.
- 9) NOUËT (1954), *op. cit.*, p. 193.
- 10) Le manuscrit français de *Silhouettes de Tokyo* n'ayant pas été publié, nous nous référerons à la version japonaise. Pour les citations, nous suivrons la même convention que dans notre première étude sur Nouët : nous ne citerons pas directement le texte japonais, qui devrait alors être accompagné de retraductions en français alourdissant inutilement le texte. Nous paraphaserons la version japonaise, en fournissant bien entendu les références de pages.
- 11) Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre précédente étude, Nouët emploie le nom de « Toyokuni », mais comme il mentionne des collaborations entre ce même Toyokuni et Hiroshige, il s'agit certainement de Kunisada, aussi connu sous le nom de Toyokuni III.
- 12) Voir Chris BELOUAD, « Léon De Rosny et la spiritualité de l'Orient : Une dernière incarnation du paradigme philologique de la Renaissance Orientale ? », *Gallia*, n° 50, Ōsaka, Société de langue et littérature françaises de l'université d'Ōsaka, 2011, p. 23-32 ; Chris Belouad, « Parcours d'un pionnier à l'héritage controversé : des études japonaises au 'Bouddhisme éclectique' », dans Fabre-Muller, Bénédicte ; LEBoulleux, Pierre ; ROTHSTEIN, Philippe (dir.), *Léon de Rosny : de l'Orient à l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses

- universitaires du Septentrion, 2014, p. 199-213.
- 13) Voir Isao Shimizu (trad. Yoshiko Terao) « Le Monde fascinant de Georges Bigot », dans Chris BELOUAD (dir.) « Dossier : figures des échanges franco-japonais au XIX^e siècle », *Historiens & Géographes n°444 (novembre 2018)*, Paris, Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, 2018, p. 155-159.
 - 14) Chris UHLENBECK, Amy REIGLE NEWLAND « Les estampes japonaises du début du XX^e siècle : vagues de renouveau, vagues de changement », dans Chris UHLENBECK, Amy REIGLE NEWLAND, Maureen DE VRIES, *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960), Chefs-d'œuvre du Musée Nihon no Hanga, Amsterdam*, Paris, Fondation Custodia, 2018, p. 15-16.
 - 15) *Ibid.*, p. 17.
 - 16) *Ibid.*, p. 18.
 - 17) *Ibid.*, p. 19-22.
 - 18) *Ibid.*, p. 19.
 - 19) *Ibid.*, p. 20.
 - 20) “Noël NOUËT, Wood-cut Prints from Pen Sketches, Tokyo Sights, Past and Present, as seen by two Artists of Old and New”, dans *TOURIST, A Japan Travel Magazine*, Vol. XXV n° 2, Consecutive n° 197, February 1937, p. 18-23.
 - 21) POLAK (2005), *op. cit.*, p. 232.
 - 22) NOUËT (1954), *op. cit.*, p. 63-64.
 - 23) POLAK (2005), *op. cit.*, p. 216-241.
 - 24) クリスチャン・ポラック (Christian POLAK) 「視点 フランスの広重 — ノエル・スエット」『観光文化』2003年2月号, 日本交通公社, p. 30-35.
 - 25) À ce sujet, on pourra consulter l'étude de Véronique BERANGER : « Les recueils illustrés de lieux célèbres (*meisho zue*), objets de collection. Leur réception dans les milieux de la Société des études japonaises à travers l'exemple de la collection d'Auguste Lesouëf (1829-1906) », *Ebisu – Études japonaises*, n° 29, Tōkyō, IFRJ-MFJ, 2002, p. 81-113.
 - 26) NOUËT (1954), *op. cit.*, p. 193.
 - 27) Elle est notamment reproduite dans POLAK (2005), *op. cit.*, p. 239.
 - 28) NOUËT (1954), *op. cit.*, p. 101.
 - 29) *Ibid.*, p. 198.
 - 30) POLAK (2005), *op. cit.*, p. 228.
 - 31) NOUËT (1954), *op. cit.*, p. 43-46 ; p. 150-154 ; p. 177-179.
 - 32) Timon SCREECH, « Encoding “The Capital” in Edo », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 30, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 77.
 - 33) POLAK (2005), « Jacoulet, l'autre Utamaro », dans *op. cit.*, p. 178-215.
 - 34) *Ibid.*, p. 186-188.

35) *Ibid.*

Bibliographie (albums de Noël Nouët)

- NOUËT, Noël, *Tokyo : as seen by a foreigner = Tokyo : vue par un étranger*, Tokyo, Japan Times and Mail, 1934.
- NOUËT, Noël, *Tokyo : as seen by a foreigner = Tokyo : vue par un étranger*, Tokyo, Japan Times and Mail, 1935.
- NOUËT, Noël, *Tokyo : ville ancienne, capitale moderne, cinquante croquis = Tokyo: old city, modern capital, fifty sketches*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1937.
- NOUËT, Noël, *Autour du Palais Impérial = Around the Imperial Palace*, Tokyo, Tokyo Shuppansha, 1947.

Bibliographie (ouvrages en français et en anglais)

- BELOUAD, Chris, « Léon De Rosny et la spiritualité de l'Orient : Une dernière incarnation du paradigme philologique de la Renaissance Orientale ? », *Gallia*, n° 50, Ōsaka, Société de langue et littérature françaises de l'université d'Ōsaka, 2011, p. 23-32.
- BELOUAD, Chris (dir.) « Dossier : figures des échanges franco-japonais au XIX^e siècle », *Historiens & Géographes n°444 (novembre 2018)*, Paris, Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, 2018, p. 155-159.
- BELOUAD, Chris, « Noël Nouët, un artiste français dans le Japon des années 1930 », *EX Language and Culture* n° 13, Nishinomiya, Faculté d'économie de l'université Kwansei Gakuin, 2023, p. 53-72.
- BERANGER, Véronique, « Les recueils illustrés de lieux célèbres (*meisho zue*), objets de collection. Leur réception dans les milieux de la Société des études japonaises à travers l'exemple de la collection d'Auguste Lesouëf (1829-1906) », *Ebisu – Études japonaises*, n° 29, Tōkyō, IFRJ-MFJ, 2002, p. 81-113.
- FABRE-MULLER, Bénédicte ; Leboulleux, Pierre ; Rothstein, Philippe (dir.), *Léon de Rosny: de l'Orient à l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.
- POLAK, Christian, *Sabre et Pinceau : Par d'autres Français au Japon. 1872-1960*, Tokyo, Chambre de Commerce et d'Industrie Française du Japon, Hachette Fujingahōsha, 2005.
- POLAK, Christian ; SAWATARI, Kyōko (dir.), *Un artiste voyageur en Micronésie : l'univers flottant de Paul Jacoulet*, Paris, Somogy éditions d'art : musée du Quai Branly, 2013.
- SCREECH, Timon, « Encoding "The Capital" in Edo », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 30, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 71-96.
- UHLÉNBECK Chris ; Reigle Newland, Amy ; De Vries, Maureen, *Vagues de renouveau : Estampes japonaises modernes (1900-1960), Chefs-d'œuvre du Musée Nihon no Hanga*, Amsterdam, Paris, Fondation Custodia, 2018.

Bibliographie (ouvrages en japonais)

- 柏倉康夫「短期集中連載 東京を愛した文人画家 ノエル・ヌエット (1) 未知の国の首都」
『東京人』2011年4月号, p. 118-125.
- 柏倉康夫「短期集中連載 東京を愛した文人画家 ノエル・ヌエット (2) 再来日、そして東京を描く」『東京人』2011年5月号, p. 124-132.
- 柏倉康夫「短期集中連載 東京を愛した文人画家 ノエル・ヌエット (3・最終回) 消え去った東京」『東京人』2011年6月号, p. 124-131.
- ノエル・ヌエット著 (Nouët, Noël), 酒井傳六訳『東京のシルエット』, 法政大学出版, 1954.
- クリスチャン・ポラック (Polak, Christian) 「視点 フランスの広重 — ノエル・ヌエット」
『観光文化』2003年2月号, 日本交通公社, p. 30-35.