

## ARTICLE

# Comment le fonds d'estampes japonaises du Musée National de Tokyo fut réuni par un collectionneur français

Michel Wasserman\*

Henri Vever craignait pour ses estampes.

On était au printemps 1918, Paris vivait depuis quatre ans sous la menace allemande, et rien ne pouvait permettre à la population d'espérer que l'ennemi desserrât son étau, bien moins encore que, tel un joueur d'échecs reconnaissant sa défaite avant qu'elle ne soit consommée, il demandât grâce sans avoir jamais été envahi, comme ce serait le cas à l'automne. Les Allemands avaient décidé de jouer leur va-tout avant que l'arrivée en masse des Américains ne vienne irrémédiablement modifier l'équilibre des forces en faveur des Alliés. C'était pour eux, ils le savaient, la dernière chance de l'emporter, mais elle était réelle, et Lüdendorff ne ménagea ni hommes ni matériel, lançant par cinq vagues successives ses divisions à l'assaut de Paris, qu'il faillit bien encore enlever en juillet par l' "offensive de la paix" (*Friedensturm*) qui se voulait décisive, et qui devait en réalité se révéler son chant du cygne.

Dès la première vague d'assaut, à la fin du mois de mars, les Allemands s'étaient suffisamment rapprochés de Paris pour menacer la ville d'un canon de 210 mm qui portait à 120 kilomètres, et que les Parisiens baptisèrent "Petite Bertha", du nom de la fille de Krupp, lorsque cette arme fut éclipsée fin mai par une pièce plus monstrueuse encore avec son tube de 34 mètres de long pour un calibre de 240 mm, la fameuse "Grosse Bertha". Ces pièces d'artillerie, tapies comme des animaux malfaisants dans les forêts du Laonnois, étaient à même de causer des destructions importantes, et bien sûr de tuer: près de cent personnes périrent lorsqu'un de leurs obus s'abattit sur l'Eglise Saint-Gervais noire de monde le jour du Vendredi Saint. Elles participaient toutefois avant tout de la guerre psychologique, entretenant un climat de panique parmi la population parisienne.

Les Allemands, Vever connaissait, ayant dû fuir Metz en 1871 chassé par l'invasion prussienne. Son père, héritier d'une vieille famille de bijoutiers-joailliers lorrains, avait alors repris une

---

\* Professeur, Faculté des Relations Internationales, Université Ritsumeikan

vénérable maison de la rue de la Paix, à la direction de laquelle le jeune Henri (né en 1854) lui avait succédé en 1881. Grand créateur de bijoux Art Nouveau, Vever fut dans sa propre pratique un japoniste d'autant plus convaincu qu'il fondait son esthétique sur l'une des plus riches collections d'art japonais de l'époque. Il possédait évidemment des objets métalliques (gardes de sabre, épingles à cheveux...) pour lesquels il professait, en homme du métier, la plus grande admiration: "Il y aurait trop à dire", écrivait-il, "sur la perfection du travail de ces ouvriers admirables qui sont nos maîtres dans l'art du métal". Il collectionnait aussi les netsukés, qui firent un temps fureur en Occident, mais la passion de sa vie fut les estampes, dont il réunit un ensemble d'une richesse et d'une qualité d'impression uniques auprès d'un négociant avisé, Tadamasa Hayashi.

Hayashi, qui était resté en France après avoir travaillé comme interprète à l'Exposition Universelle de 1878, avait rapidement entrevu les profits que l'on pouvait réaliser en alimentant la fièvre japoniste qui s'était emparée de l'Europe, et après avoir conseillé plusieurs exportateurs d'art japonais, les incitant à développer le secteur des estampes jusque là peu exploité par les négociants, il s'était établi à son compte en 1890, ouvrant rue de la Victoire une boutique d'"Objets d'art du Japon. Expertise et renseignements pour musées et collections". Hayashi est souvent perçu au Japon comme un personnage dénué de scrupules, et portant la responsabilité de la dilapidation d'un élément important du patrimoine national. La critique est sans doute recevable eu égard au nombre considérable de pièces exportées (une estimation fondée sur l'étude des bordereaux d'envoi jusqu'en 1901 atteint le chiffre saisissant de... 156.487 estampes!), à la rareté de certaines d'entre elles et à la qualité de certains tirages. Mais peut-être les Japonais eux-mêmes n'eussent-ils pas procédé à une réévaluation de ce domaine artistique autrefois tenu par eux pour négligeable si des négociants comme Hayashi n'avaient pas contribué à l'imposer auprès des amateurs occidentaux.

Vever fut probablement le meilleur client de Hayashi, lui achetant sans barguigner les plus belles pièces qui arrivaient, et n'hésitant pas, selon le *Journal des Goncourt*, à faire le voyage de Chicago à l'occasion de l'Exposition Colombienne de 1893 pour "surprendre Hayashi et lui enlever tout le dessus du panier des impressions japonaises qu'il doit rapporter en France". Sa collection (quelque huit mille pièces) est comme une histoire de l'estampe, depuis les balbutiements monochromes jusqu'à la décadence flamboyante d'un Hokusai. Les Sharaku sont insurpassables, les Utamaro de toute beauté, et les tirages généralement remarquables, avec parfois le cachet vermillon de Hayashi apposé non sans superbe comme pour souligner encore leur qualité.

Au printemps 1918, affolé à l'idée qu'un tel ensemble puisse être réduit en fumée sous l'effet des bombardements allemands, Vever se mit en contact avec Yuji Okada, qui représentait à Londres la maison d'exportation d'art japonais Yamanaka Shokai (Hayashi était mort prématurément douze

Comment le fonds d'estampes japonaises du Musée National de Tokyo fut réuni par un collectionneur français (Wasserman) ans auparavant). Le temps pressait: il lui donnait deux semaines pour vendre la collection d'un seul bloc, désirait être payé en liquide et en livres sterling, et entendait que l'opération restât secrète. Il savait, certes, qu'il lui suffisait d'un télégramme au département asiatique du Musée des Beaux-Arts de Boston, qui abritait depuis 1911 une importante collection d'estampes japonaises, pour trouver immédiatement acquéreur, mais il souhaitait que l'ensemble qu'il avait patiemment réuni retournât au Japon, où il n'avait pas d'équivalent.

En fait, Okada se trouvait avoir un client tout désigné pour une telle transaction: il s'agissait d'un entrepreneur de constructions navales, Kojiro Matsukata, qui avait réalisé d'énormes profits en construisant à peu de frais des infrastructures de navire prêtes à aménager (*stock boats*), qu'il faisait mouiller dans le port de Kobe en attendant le moment de les vendre à prix fort à la Royal Navy saignée à blanc par la guerre sous-marine. A mesure que le conflit européen s'éternisait, les perspectives du marché étaient devenues si favorables que Matsukata avait momentanément transféré son bureau à Londres où, à la suite de l'achat fortuit d'un tableau du peintre Frank Brangwyn qui représentait un... chantier naval, il s'était lié d'amitié avec cet artiste officiel, lui-même collectionneur, qui l'avait incité à profiter de l'effondrement des cours pour constituer une collection d'art moderne. La constitution de cette collection était déjà suffisamment avancée en 1917 pour que Matsukata envisageât de faire construire à Tokyo, sur les plans de Brangwyn, un musée destiné à l'abriter. Le nom qu'il avait choisi pour cette institution (qui ne devait jamais voir le jour), *Kōraku Bijutsukan*, soit le "Musée des Plaisirs partagés", indique assez le caractère philanthropique du projet de Matsukata, lui-même fort peu averti des choses de l'art: son but était de fournir au public japonais l'occasion d'un contact direct avec l'art moderne occidental, et il n'hésita pas à braver les dangers de la navigation trans-Manche pour se rendre à plusieurs reprises en France pendant les deux dernières années de la guerre, achetant directement des pièces majeures chez Rodin et s'assurant durablement les services du grand marchand Durand-Ruel.

Tandis qu'il constituait ainsi une collection d'art impressionniste dont l'infime partie qui a échappé à la dispersion suffit aujourd'hui à faire la gloire du Musée National d'Art Occidental de Tokyo, Matsukata constata, non sans surprise, que les grands maîtres de cette école avaient été d'avidés collectionneurs d'estampes japonaises, et qu'ils leur reconnaissaient une dette artistique considérable. Prenant ainsi conscience de la valeur que l'Occident accordait à ce patrimoine, il jugea qu'il convenait d'en rapatrier dans la mesure du possible les plus belles pièces, et il avait d'ores et déjà chargé Okada de commencer à effectuer pour lui ce travail de réappropriation.

L'offre Veveur venait donc à point nommé, tant pour l'intermédiaire que pour le client. Matsukata en accepta sans sourciller les conditions, et la transaction, au montant de 520.000 livres,

eut lieu en août 1918.

L'après-guerre fut pour Matsukata, qui avait regagné son pays dès l'automne, beaucoup plus difficile à gérer. Travaillant désormais principalement pour la Marine impériale, qui avait élaboré une politique ambitieuse de renouvellement de sa flotte de combat, il dut faire face aux résultats très défavorables pour le Japon de la Conférence de Washington sur la réduction des armements navals (1922), qui rendait de fait impossible la réalisation d'un programme pour lequel Matsukata avait beaucoup investi, et recruté en conséquence. Le plus dur toutefois était à venir: en 1927, un krach d'envergure nationale menaçait d'emporter son principal bailleur de fonds, la Quinzième Banque, et Matsukata fut contraint pour sauver cet établissement dont dépendait la survie du sien de mettre ses collections artistiques en gage, après quoi il démissionna de la direction de sa propre entreprise. Ainsi disparut en salle des ventes un ensemble unique d'art moderne: la collection (admirable) exposée au Musée National d'Art Occidental ne regroupe en effet que les oeuvres que Matsukata avait laissées en France aux soins de son ami Léonce Bénédite, directeur du Musée du Luxembourg, et qui, à l'exception de quelques préemptions, furent rendues au Japon à la fin des années cinquante, le gouvernement français les ayant un temps confisquées à titre de réparations pour les dommages subis (en Indochine notamment) au cours de la seconde guerre mondiale.

Eut-on scrupule en revanche à disperser l'ensemble que Vever avait mis tant d'acharnement à réunir, et dont il avait exigé au moment où il lui avait fallu s'en séparer qu'il fût maintenu dans son intégrité? Quoi qu'il en soit, tandis que tableaux, sculptures, tapisseries et mobilier disparaissaient au gré des ventes qui s'échelonnèrent sur une douzaine d'années, la collection d'estampes dormit suffisamment longtemps dans les coffres de la Quinzième Banque pour que, la situation financière s'assainissant et l'hypothèque la concernant étant enfin levée, elle redevînt la propriété de Matsukata, qui décida d'en faire don à la Maison Impériale. En 1943, elle entra au Musée Impérial de Tokyo, l'actuel Musée National, dont elle constitua d'emblée (et demeure à ce jour) l'essentiel de la section d'estampes japonaises. En 1962 et 1963, une quarantaine de ses pièces, parmi lesquelles l'extraordinaire série de "portraits d'acteurs des trois théâtres d'Edo pour les représentations du cinquième mois de 1794", chef-d'oeuvre fulgurant de l'énigmatique Sharaku, furent classées biens culturels majeurs par le gouvernement japonais.