



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie. v. 4 1889-1890

Bing, Siegfried, 1838-1905

Paris, France: Japon Artistique, 1889-1890

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/VWYAAUJJNSZZB8T>

<http://rightsstatements.org/vocab/NKC/1.0/>

For information on re-use see:

<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Copyright>

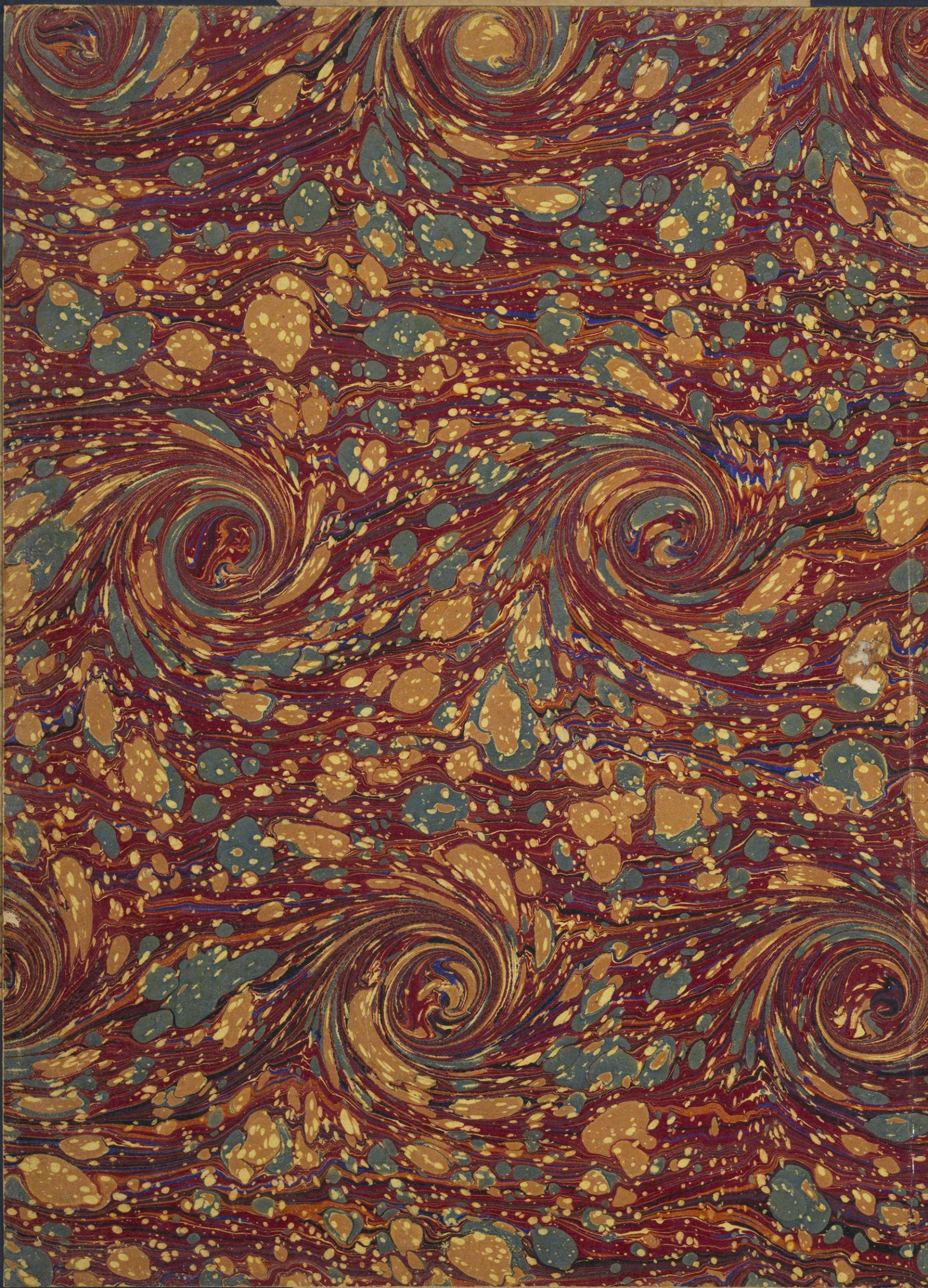
The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

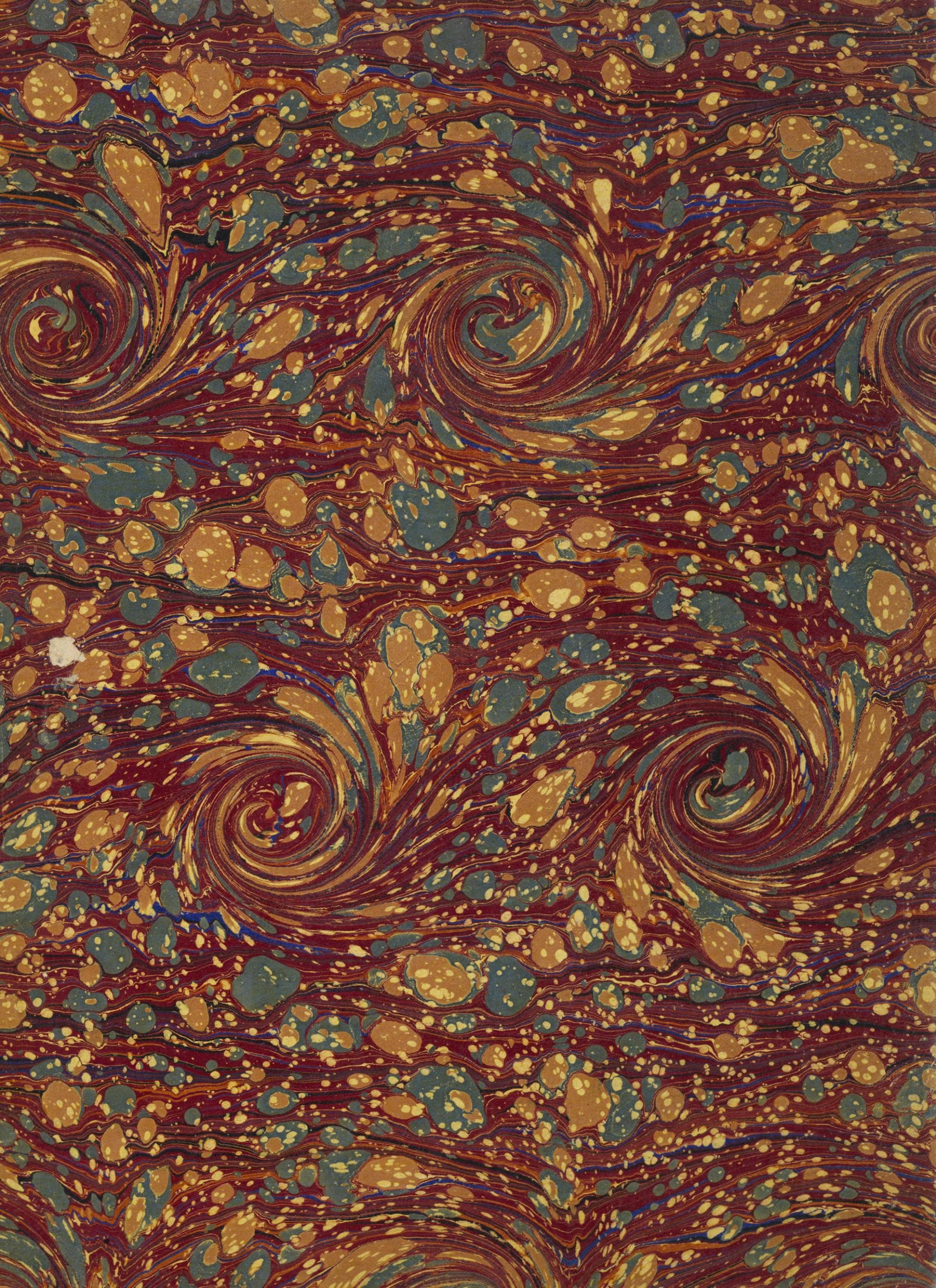
When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

LE JAPON

ARTISTIQUE









LE

JAPON ARTISTIQUE

LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

Tome IV
❦❦❦

DEUXIÈME ANNÉE



PARIS

JAPON ARTISTIQUE

22, RUE DE PROVENCE, 22

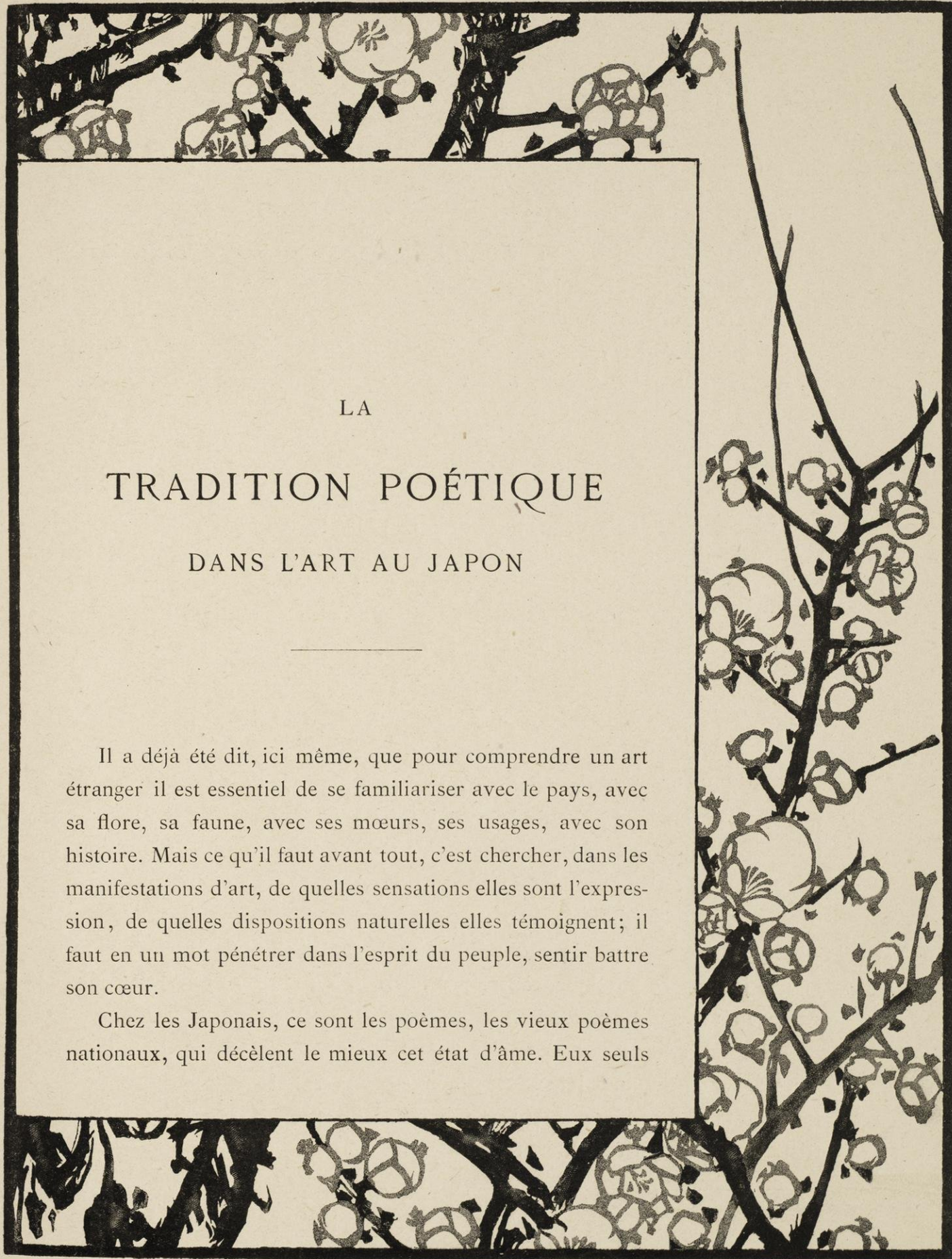
MARPON ET FLAMMARION

26, RUE RACINE, 26

LA
TRADITION POÉTIQUE
DANS L'ART AU JAPON

Il a déjà été dit, ici même, que pour comprendre un art étranger il est essentiel de se familiariser avec le pays, avec sa flore, sa faune, avec ses mœurs, ses usages, avec son histoire. Mais ce qu'il faut avant tout, c'est chercher, dans les manifestations d'art, de quelles sensations elles sont l'expression, de quelles dispositions naturelles elles témoignent; il faut en un mot pénétrer dans l'esprit du peuple, sentir battre son cœur.

Chez les Japonais, ce sont les poèmes, les vieux poèmes nationaux, qui décèlent le mieux cet état d'âme. Eux seuls



Arx Lage
N
+7350
+B4
4



suffisent à mettre en lumière la profondeur de sentiment de ce peuple, ses besoins d'idéal, sa joie de se sentir vibrer à chaque contact du beau.

Le trésor de la vieille poésie japonaise a inspiré l'artiste dans ses œuvres les plus géniales; lui surtout a guidé la main des plus habiles artisans en leur fournissant une mine inépuisable de motifs d'ornementation.

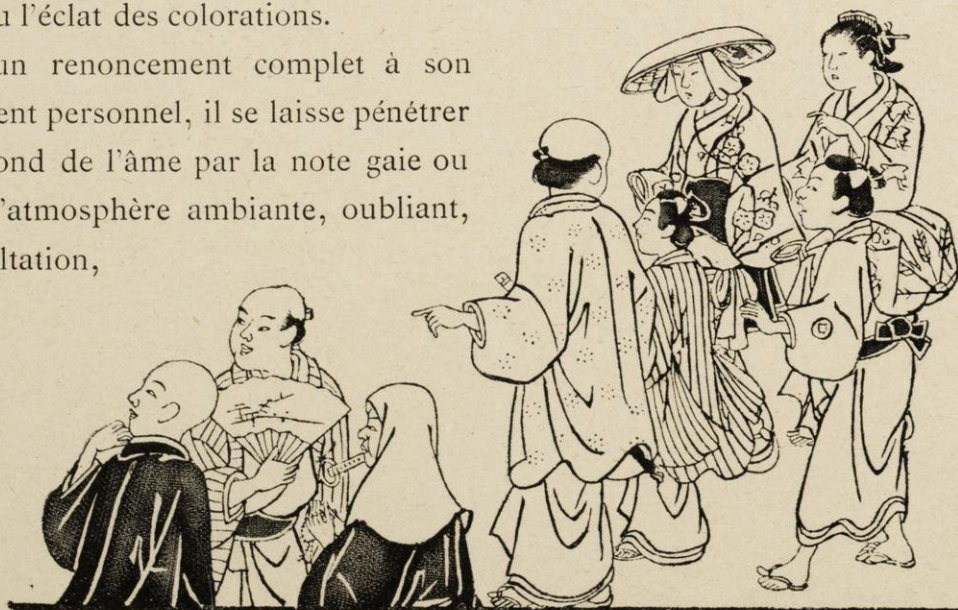
Quelles sont les origines de ce précieux patrimoine, de quelle façon et sous quelles formes s'est-il recruté, transmis d'âge en âge pour parvenir intact jusqu'aux générations modernes? J'essaierai de le démontrer en quelques traits rapides à la suite de ces pages. L'essentiel est de connaître *le sens* de cette œuvre des siècles, si homogène qu'elle a emporté tout un peuple vers des aspirations identiques.

Par dessus tout, c'est le cycle des saisons qui remplit d'enthousiasme le poète des vieux temps classiques. Sous la forme concise de ses aphorismes lyriques, non seulement il déroule devant nous les aspects changeants que chaque saison nouvelle imprime aux paysages de sa belle patrie, suivant que s'éveillent et meurent les plantes et les fleurs; non seulement il s'émeut du contre-coup de ces transformations sur la vie des animaux, mais encore il sait rendre, jusque dans leurs nuances les plus délicates, les sensations que ces spectacles éveillent dans le cœur de l'homme.

Faut-il dès lors s'étonner que plus d'une strophe, vieille de mille années peut-être, où quelque poète de la cour impériale laisse déborder son adoration pour la nature environnante, sonne à notre oreille comme l'expression familière d'un ordre de sentiments tout moderne et que nous pourrions considérer comme le privilège de notre propre race?

Et les transports poétiques du Japonais expriment quelque chose de plus qu'une jouissance physique, causée par l'harmonie des lignes extérieures du paysage ou l'éclat des colorations.

Avec un renoncement complet à son tempérament personnel, il se laisse pénétrer jusqu'au fond de l'âme par la note gaie ou triste de l'atmosphère ambiante, oubliant, en son exaltation,



LE JAPON ARTISTIQUE.

que dans les phénomènes auxquels nous assistons en spectateurs émus, la sentimentalité ne tient aucune place. Il ne songe pas qu'au fond de tout cela il n'y a autre chose que l'éternel et formidable combat qui se livre entre le *devenir* et le *mourir* ; il oublie enfin que c'est notre propre sensibilité que nous prêtons à la Nature, régie par d'immuables lois.

En s'abandonnant à ces sensations, le poète japonais a formé le riche trésor où puisèrent après lui les peintres, et plus tard les artisans. Il l'a formé en déployant dans la façon d'observer et d'interpréter la nature un goût qui nous semblerait, à nous, d'une saveur absolument moderne.

La connexion entre ces anciennes poésies et l'industrie japonaise des temps modernes est si étroite, que leurs sujets revivent dans toutes les productions artistiques. Ils se retrouvent dans les dessins pour décorateurs, ils se lisent sur les boîtes en laque ; les ciseleurs en ornent leurs accessoires de sabres, le céramiste en revêt ses poteries et le tisseur les raconte dans tous ses ouvrages.

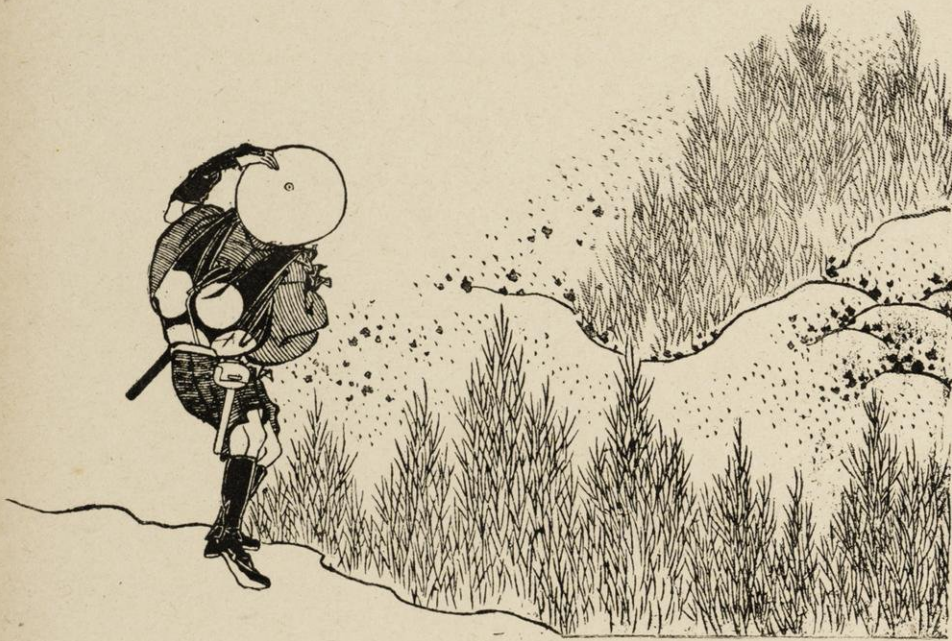
Ces antiques poèmes sont devenus comme un patrimoine commun à l'artiste et au public : le premier y puisait l'inspiration, sûr d'être compris par ceux qui verraient son œuvre.



Jeune femme cueillant des chrysanthèmes, par SHUNSAI.

La neige couvre encore la montagne et la plaine et déjà sous cette blancheur le poète nous montre les boutons roses du *moumé* (prunier) que le rossignol

LE JAPON ARTISTIQUE.



Voyageur dans la montagne, par HOKUSAI.

japonais, sous la ramée encore neigeuse, salue de ses chants comme les premiers messagers du printemps ¹.

D'épais bourrelets blancs chargent les pins nouveaux accrochés aux escarpements des rochers, et déjà le poète cueille pour sa bien-aimée les premières pousses des herbes printanières. Les flocons tombent encore et viennent se poser doucement sur l'étoffe sombre de sa robe ².

Il chante la constance des pins toujours verts, symboles de la robuste vieillesse, mais il se réjouit aussi de voir que cette verdure même prend à chaque saison nouvelle des tons plus jeunes et plus doux ³.

Il observe les effets bienfaisants de la pluie, du printemps qui fait éclater l'enveloppe des boutons de fleurs, et qui courbe davantage les branches fléchissantes du saule pleureur ⁴.

Puis il célèbre la floraison des cerisiers, qui épand ses splendeurs sur le

1. Le printemps est-il venu trop tôt? Ou les fleurs sont-elles en retard cette année? Comment le saurais-je? Le rossignol est encore muet.

(*Kokinshifu*, recueil du IX^e siècle.)

Le printemps est apparu pendant que la neige couvrait encore la terre. Les larmes gelées dans l'œil du rossignol vont-elles fondre à présent?

(*Kokinshifu*. — Poésie d'une impératrice, épouse de l'empereur Seiwa, IX^e siècle.)

Le printemps est venu. Le rossignol chante dans les buissons couverts de neige. La prend-il donc pour des fleurs?

(*Kokinshifu*. — Poésie du prêtre Sosei, IX^e siècle.)

2. Pour te plaire, ma bien-aimée, j'ai parcouru les champs et cueilli les pousses de l'herbe wakana. Voici la neige qui tombe et étoile mes manches de ses flocons.

(*Kokinshifu*. — Poésie du jeune empereur Kōko, IX^e siècle.)

3. Le *matsu* (pin) garde sa verdure constante. Pourtant, dès que vient le printemps, son feuillage prend un éclat nouveau.

(*Kokinshifu*.)

4. Saule pleureur du printemps, sur tes branches d'un vert tendre, et délicées comme des fils, roulent des gouttes de rosée semblables à des perles.

(Poésie du prêtre Henjo, IX^e siècle.)



LE JAPON ARTISTIQUE.



versant des montagnes, entre les bandes nébuleuses et mouvantes du brouillard, elles-mêmes semblables à de blancs nuages de fleurs¹.

Il compare la chute des pétales à une nouvelle tombée de neige, jaloux du vent qui peut, lui, caresser les fleurs poussées dans la haute montagne, inaccessibles au poète².

Mais dans ces transports, déjà il pense tristement à la fragilité de toutes ces beautés qui l'ont charmé. Dans le chant du rossignol, il n'entend plus le souhait de bienvenue à la Nature réveillée, mais la plainte des splendeurs évanouies; il con-

temple avec mélancolie le rossignol lui-même qui fait tomber, d'un coup d'aile, les pétales fanés. Et il se demande si la pluie qui ruisselle à ce moment n'est pas un flot de larmes versées sur cette mort des fleurs³.

Loin encore dans l'été le rossignol chante... Le poète se console de son silence en prêtant l'oreille au cri du *hototo-guisu* (coucou de nuit) lugubre et pénétrant dans la chaude nuit parfumée d'orangers, sous la pâle clarté du croissant lunaire⁴.

1. Le vêtement vapoureux du printemps, tissé de brume, se déchire facilement, si le vent de la montagne vient à souffler.

(ix^e siècle.)

Qui donc cherchait pour la cueillir la fleur charmante des montagnes? Le brouillard du printemps s'est élevé et a caché la fleur.

(*Kokinshifu*.)

Vois-tu, les cerisiers paraissent fleuris. C'est, dans les gorges de la montagne, les fleurs qui semblent des nuages blancs.

(*Ibid.*)

2. Je suis jaloux du vent qui caresse les fleurs du cerisier, là-haut sur la montagne, où je ne puis les atteindre.

(Poésie de Tsurayuki.)

3. Chacun regrette que les fleurs des cerisiers soient dispersées: la pluie du printemps serait-elle faite des larmes de deuil?

(*Kokinshifu*.)

Sur la montagne de Tatsuta, où monte la vapeur du printemps, le rossignol fait entendre un chant plaintif. Est-ce parce que les fleurs se fanent?

(*Ibid.*)

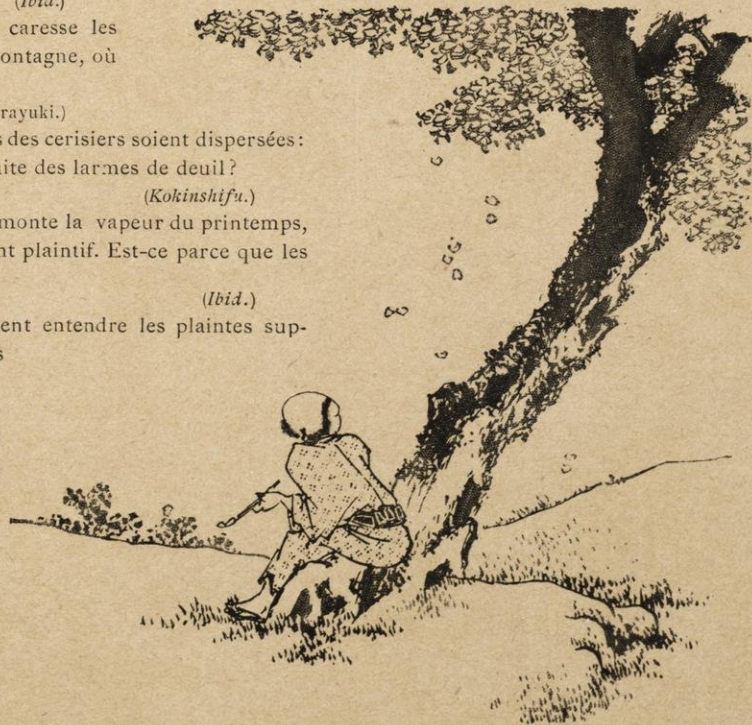
Si les fleurs du cerisier pouvaient entendre les plaintes suppliantes, j'élèverais ma voix plus haut que le rossignol même.

(Poésie d'une dame de la cour impériale.)

4. Si haut que le rossignol fit entendre sa voix plaintive, il n'a pu retenir une seule fleur du cerisier.

Triste, il désespère de son chant, et se tait.

(*Ibid.*)



Homme du peuple rêvant à la chute des fleurs.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Au lieu des cerisiers fleuris, maintenant le poète admire les longues grappes blanches, bleues, violettes de la glycine, et la kerria, avec ses fleurs en boutons d'or¹.

Mais, sous l'action fertilisante des pluies tièdes qui en été transforment le Japon tout entier en une véritable serre, le tableau change vite. A peine reste-t-il au poète le temps d'exalter la magnificence du lotus, qui élève la pureté de ses fleurs au-dessus des eaux fangeuses, comparable, suivant l'idée bouddhique, à l'âme humaine s'élançant, purifiée des passions terrestres, vers la lumière divine².

Déjà jaunissent les champs de riz ondoyants, dont il croyait les jeunes pousses plantées d'hier seulement, et il se ressouvient du vol rapide des saisons³!

Maintenant, sur le fond sombre du ciel, les oies sauvages passent avec de grands cris. Au matin, le poète admire les gouttes de rosée dont le souffle de la nuit a perlé les toiles d'araignée, tendues de brindille en brindille dans les champs et les clairières⁴.

La forêt rougeoisie, et les bois d'érable, embrasés de couleurs éclatantes, apparaissent aux yeux charmés du poète comme un

1. Les fleurs de la glycine éclosent en longues grappes qui balayent l'étang du jardin. Quand le coucou de la montagne viendra-t-il faire résonner mon jardin de ses premiers chants, si doux ?

(*Kokinshifu*. — Poésie de Hitomaro.)

Kerria, ne fleuris pas inutilement ! Mon amant, qui t'a planté, sera loin de moi cette nuit !

(*Kokinshifu*.)

2. O calice du Lotus, je rêvais que l'immense Terre ne contient rien de plus pur que toi, rien de plus fidèle ! Je comprends que lorsqu'une goutte de rosée roule sur toi, on l'estime comme un bijou sans prix.

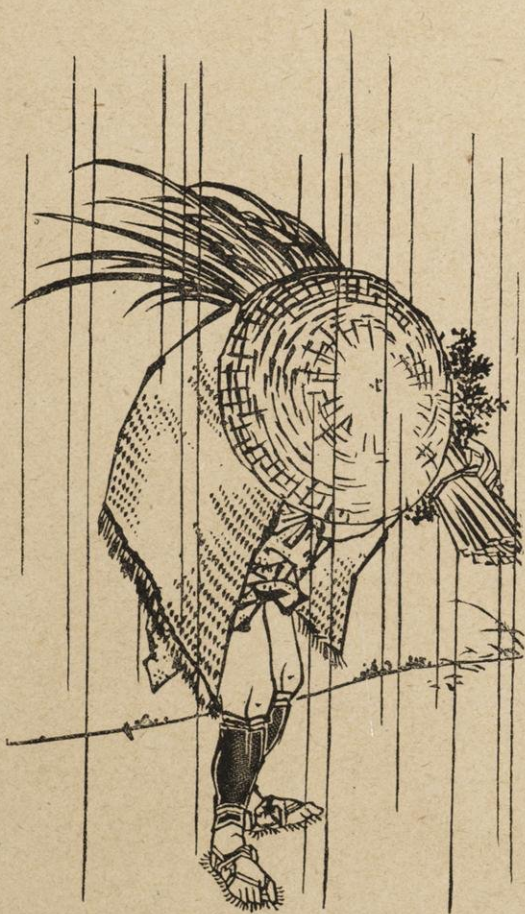
(*Ibid.*)

3. Suis-je le jouet d'un rêve ? Hier nous plantions les tendres pousses du riz et voici qu'aujourd'hui les champs dorés ondoient sous le souffle du vent d'automne.

(*Ibid.*)

4. Les gouttes de rosée que l'on voit aux champs en automne doivent être des perles. Les voici répandues sur la campagne, retenues aux fils que tissent les araignées.

(*Ibid.*)



Sous la pluie, par Hokusai.



LE JAPON ARTISTIQUE.



Feuilles d'érable sur l'eau.
— Ornement d'une épingle à cheveux en écaille.

pendant aux cerisiers fleuris du printemps. Il s'était ému des pétales qui naguère flottaient aux méandres des ruisseaux; aujourd'hui il chante la jonchée des feuilles d'érable que jette aux torrents le vent d'automne. C'est l'heure où le cerf-shika brame, réclamant ses biches¹.

Après les averses de l'été, dans l'air éclairci resplendit la pleine lune, la troisième dans cette trinité d'amies du poète japonais : la neige, la lune et la fleur du cerisier³.

Enfin, lorsque tout s'est voilé, lorsque de nouveau la neige tourbillonne, le poète cherche dans cette tristesse une pensée consolatrice : ces blancs flocons ne seraient-ils pas les messagers de fleurs, venus de quelque pays céleste, où règne le printemps, par delà les nuages²?

Dans ces poétiques tableaux inspirés par le cycle des saisons, quel de nos lecteurs ne reconnaîtra des centaines de motifs représentés sur des gardes de sabres, des boîtes de laque, des céramiques?

Et pourtant, l'étroit rapport que l'on constate entre ces deux expressions d'art, la poésie et le dessin, n'est pas engendré par de communes causes. Le poète et l'artiste ont obéi à des influences d'ordres différents. Le poète a cherché directement son inspiration dans la libre Nature, tandis que l'artiste a puisé ses motifs dans les chants du poète. Il en résulte que ces motifs, si variés qu'ils soient, sont plus limités, comme nombre et comme genre, qu'ils ne le seraient si le décorateur avait regardé la Nature en face, sans qu'un

1. Le vent d'automne souffle et des tourbillons de feuilles mortes remplissent le lit pierreux du torrent. Où le rocher arrête les eaux, flottent les feuilles rougeâtres de l'érable.

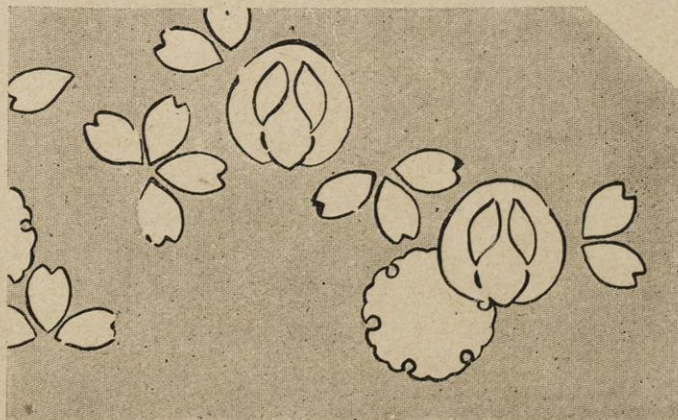
(Hyakounin-ishiu.)

L'érable est fouillé par le pied des cerfs dont le brame de désir fait retentir la montagne. Le froid secoue mes membres!

2. Quand les fleurs de la neige tombent du sombre ciel d'hiver et tourbillonnent autour de ma tête, je me demande si, par delà les nuages, un printemps ne répand pas sa lumière sur des pays célestes.

(Hyakounin-ishiu.)

3. La gravure ci-contre reproduit un fragment de décor symbolisant les trois amies du poète, la fleur du cerisier, les cristaux hexagones de la neige et la lune, figurée par le schema du lièvre vu de face. Cette habitude de suggérer l'idée de lune par la représentation du lièvre est inspirée d'une antique légende recueillie par les poètes. L'esprit du Japonais est tellement dressé à ces allusions, à ces symboles perpétuels, qu'il sait deviner à l'instant quel sous-entendu l'artiste a voulu exprimer.



LE JAPON ARTISTIQUE.

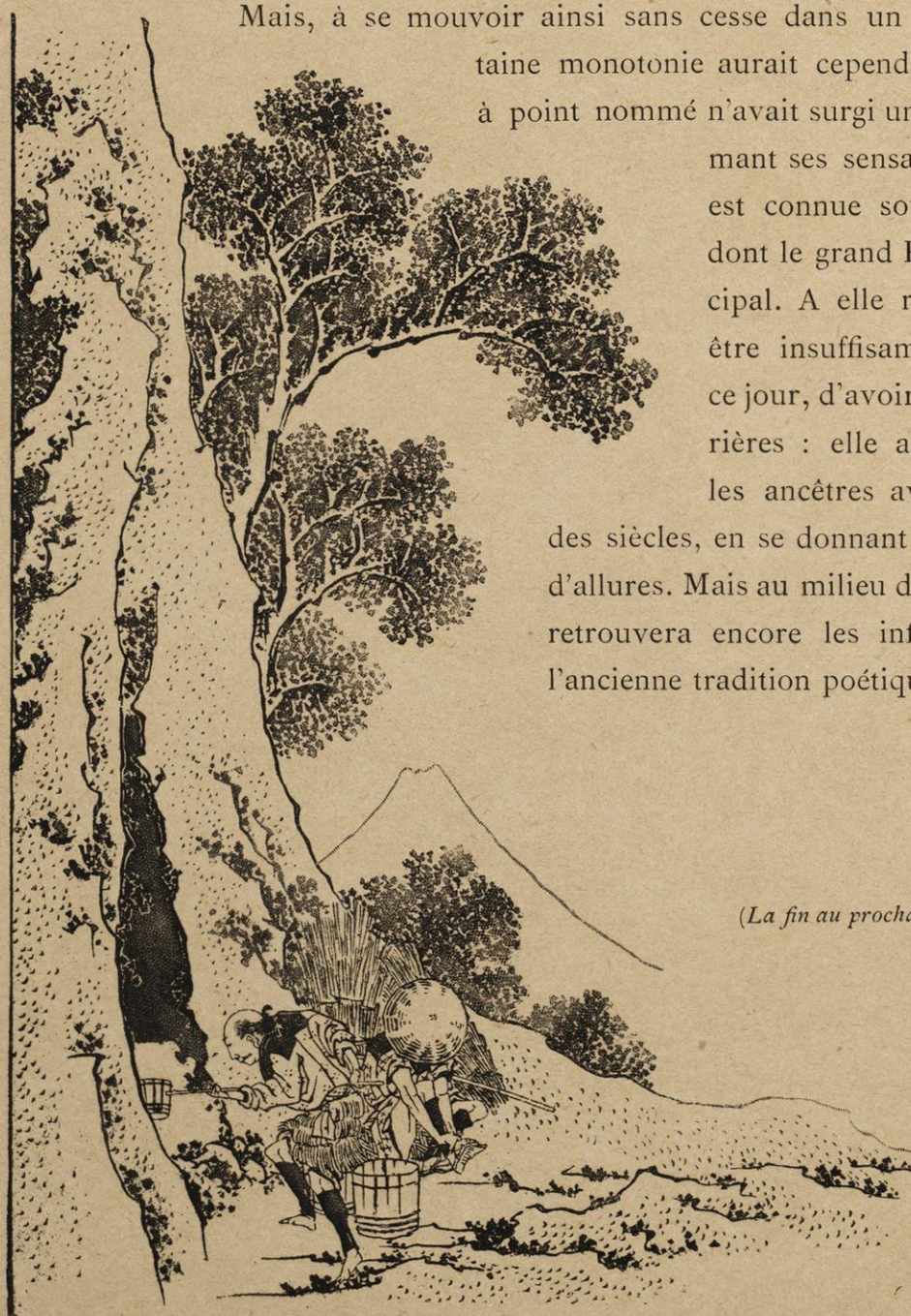
intermédiaire fût interposé entre elle et lui. Mais si le trésor fourni depuis de longs siècles par les poésies vénérées comme classiques a offert une mine moins riche que celle de la Nature directement consultée, l'artiste y a par contre trouvé cet avantage immense que non seulement le sujet représenté était connu de tous, mais surtout qu'il faisait revivre dans l'esprit des contemporains les vers fameux des temps anciens.

Et le but fut largement atteint. Dès le commencement, tout ce que les artistes créèrent se liait aux réminiscences poétiques des esprits cultivés. Les poésies étant connues de tous, point n'était besoin, pour dégager le sens des sujets représentés, de ce travail pénible que nous devons accomplir pour les comprendre.

Mais, à se mouvoir ainsi sans cesse dans un même cercle, une certaine monotonie aurait cependant pu se faire jour, si à point nommé n'avait surgi une école nouvelle, exprimant ses sensations propres, celle qui est connue sous le nom d'*Ukiyô* et dont le grand Hokusai fut l'astre principal. A elle revient le mérite, peut-être insuffisamment apprécié jusqu'à ce jour, d'avoir brisé les anciennes barrières : elle agrandit le domaine que les ancêtres avaient exploité pendant des siècles, en se donnant une plus grande liberté d'allures. Mais au milieu de cette émancipation, on retrouvera encore les influences indéniables de l'ancienne tradition poétique.

J. BRINCKMANN.

(La fin au prochain numéro.)



Paysage d'été, par HOKUSAI.

NOS PLANCHES

La **Planche BJJ** est un nouveau spécimen de ces portraits d'acteurs dont nous avons déjà donné un exemplaire dans la précédente livraison (Planche ABJ), celui-là par Katsugawa Shunsho.

Si les Katsugawa ont été les illustrateurs les plus féconds du théâtre, ils n'ont pas été les seuls : l'estampe que nous reproduisons ici est de TOYOKOUNI, qui a signé une nombreuse série de portraits d'acteurs, de groupes et de scènes théâtrales sous les aspects les plus divers. Personne plus que lui n'a donné à ces sujets une personnalité caractéristique, une puissance de vie intense. Le rôle ici figuré est celui d'un personnage préparant un combat de coqs au palais impérial.



C'est une page anonyme que la **Planche AAF** qui représente presque à la grandeur naturelle un échassier, analogue au grèbe qui marche sur le gravier clair et peu profond de nos rivières d'Europe. En deux tons discrets l'oiseau est modelé dans son plumage tacheté, et se meut au milieu des herbes qui poussent sur le bord des marais.

Quand les Japonais font, avec autant de conscience que de sentiment, revivre sous le pinceau la myriade d'êtres qui grouillent autour d'eux, dans l'air, sur terre ou sous les eaux ; quand ils font valoir tous les détails de la conformation extérieure des animaux avec la même vérité que leur caractère moral, ne peut-on affirmer sans exagération qu'alors les dons artistiques se doublent des qualités scientifiques d'un naturaliste ?



La **Planche AHA** est tirée d'un album de ITTSHO, d'où nous avons déjà extrait la Planche AHG, parue dans la précédente livraison.

Ittsho suivait, comme technique, la manière classique des vieux dessins à l'encre de Chine, exécutés par touches sommaires, où le modelé est simplement obtenu au moyen des réserves blanches. Mais il fait œuvre de novateur en rehaussant ses sujets par une forte pointe de gaieté à saillies, qui jette sur son œuvre comme des fusées de lumière joyeuse.

L'enfant qu'il charge ici de garder une vache, profite du repos de l'animal pour lier la corde au tronc d'un saule pleureur : grimpé sur l'arbre, il s'abandonne à une douce contemplation. Il serait impossible de représenter avec moins d'effort et à moins de frais cette pose d'une nonchalance familière et gamine ; et d'autre part la magistrale quiétude du ruminant vu en raccourci, le dos largement éclairé par la vibration des réserves, dénote une puissante originalité comme observation et comme dextérité du pinceau.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche AIJ** reproduit une étude de poissons de Hiroshighé, le peintre dont nous avons déjà donné (livraison XVII, Planche AIB) une page analogue. La série de ces poissons compte une trentaine de planches en deux formats différents. Elles présentent presque toutes cette particularité que les poissons n'ont pas été observés dans l'eau et que cependant ils n'ont pas l'aspect de poissons morts. Il est probable que Hiroshighé fit ces études en se promenant par les marchés de la ville.



La **Planche BAG** est une page extraite d'un album de SHUMBOKOU, d'où nous avons déjà tiré la Planche AHB de la livraison XVII. On sait qu'au XVIII^e siècle Shumbokou a reproduit par la gravure les peintures anciennes chinoises et japonaises les plus populaires.

Le coq et la poule représentés sur cette planche sont rendus par la simple juxtaposition de brèves touches du pinceau dont les directions différentes dessinent nettement le poitrail et le riche plumage du cou, pendant que les longues plumes de la queue sont tracées à pleine encre et d'une seule venue. Aussi bien la tête altière du coq que celle plus modeste de la poule présentent une fermeté et une vie où l'on reconnaît la main sûre et robuste d'un auteur des temps primitifs : Démonstration frappante de ce qu'en extrême Orient le mot de « primitif » n'implique, dans la figuration des êtres, aucune idée d'hiératisme.



La **Planche AIC** reproduit encore une des nombreuses études anonymes où nous avons déjà puisé. On y retrouvera cette prédilection innée du Japonais pour la première fleur du printemps et le clair de lune, signalée par M. Brinckmann dans la présente livraison. C'est la branche tourmentée du prunier (*moumé*), aux boutons à peine éclos, qui a charmé l'artiste en se silhouettant, par une nuit claire, devant l'astre ami du poète. Avec ce coup de pinceau hardi, sûr de soi, que nous avons déjà remarqué, l'auteur de cette rapide esquisse a tracé le jet contourné de la branche sur un fond bleuâtre, destiné à faire ressortir le disque lunaire.



La **Planche AGI** reproduit un fragment de ceinture en soie brochée du XVII^e siècle.

Dans les dessins de leurs ceintures, plus que dans ceux d'aucune autre partie du vêtement peut-être, les Japonais ont donné cours à toutes les fantaisies de leur esprit inventif. Il n'est pas de sujet, poétique, ornemental, stylisé, libre ou fantaisiste, dont, avec leur incessante soif de diversité, ces maîtres compositeurs n'aient damassé leurs *obi*. Même la frivolité d'un sujet n'est pas vice rédhibitoire : il y a une dizaine d'années, nous avons vu au Japon une jeune fille dont la ceinture était ornée d'une explosion de lampe à pétrole enflammée, parsemant toutes les parties du tissu de débris et de cassures.



Les trois objets représentés sur la **Planche BAD** ne sont point des manches d'ombrelles, comme pourraient le supposer quelques-unes de nos mondaines, qui dans les dernières années ont donné cet étrange emploi à des accessoires créés pour une destination bien différente. Ce sont des étuis de pipe, ustensile essentiellement populaire au Japon, où l'art national s'est exercé avec le plus de fantaisie.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Les Japonais y ont employé toutes les matières imaginables, le bois et le bambou, l'os, l'ivoire, l'écaille, le bronze, le laque, les assemblages et les incrustations de ces diverses substances, tout leur a été bon pour fabriquer ces petits objets dont chacun, jusqu'aux plus humbles, possédait au moins un exemplaire. L'ouvrier savait tirer parti des rugosités du bois, des tons différents de l'os et de l'ivoire, des dégradations de teinte, enfin des moindres ressources que présentait la matière première à son ingénieux outil.

Le premier à gauche de ces trois étuis est en bois. L'auteur a fait participer au décor qu'il sculptait un nœud rencontré dans la tige qu'il avait choisie, et sur laquelle il a fait courir les courtes branches d'un magnolia fleuri.

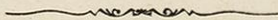
Le tube du milieu est un morceau de bambou où défile une longue théorie de prêtres mendiants, sculptés en relief très atténué sur le fond d'un jaune fauve. Dans ce cortège il y a une arrière-pensée évidente de caricature : rien ne réjouit le prolétaire japonais comme la vue d'un sujet d'essence grave par lui-même, représenté sous une drôlerie d'aspect. Avec un objet usuel comme celui-ci, l'hilarité se renouvelle cent fois par jour, toutes les fois que le fumeur retire de la gaine ou y replace sa pipette.

Enfin le troisième étui est fait d'un os de poisson, où s'enroule souplement un magnolia semblable à celui qui orne le premier; une partie de branche, séparée de la masse par un évidement, forme l'anse nécessaire au port de l'objet. Des dégradations naturelles dans la couleur de l'os ajoutent à l'original un charme que n'a pu rendre notre reproduction.



La **Planche B J F** fournit un motif de décor où l'on voit des grues voler au-dessus des eaux écumantes.

La **Planche A C I** grossit la fleur du prunier pour en faire le sujet principal et important d'un décor où ces fleurs figurent seules, en semis irréguliers.



Sommaire du N° 19

	Pages.
LA TRADITION POÉTIQUE DANS L'ART AU JAPON, par M. J. BRINCKMANN.	85
NOS PLANCHES	93

PLANCHES HORS TEXTE

- BJJ. Acteur portant un coq, par TOYOKOUNI.
AAF. Étude d'échassier.
AGI. Fragment d'étoffe du XVII^e siècle.
AHA. Vache et enfant, par ITTSHO.
AIJ. Poissons, par HIROSHIGHÉ.
BAD. Trois étuis de pipe.
BJF. Modèle industriel. — Grues volant au-dessus des eaux.
BAG. Coq et poule, par SHUMBOKOU.
AIC. Branche de prunier fleuri.
ACI. Modèle industriel. — Fleurs de cerisier
-

Le N° 20 contiendra la fin de l'étude de M. J. BRINCKMANN
sur la *Tradition poétique dans l'Art au Japon.*



中
國
五









BAD

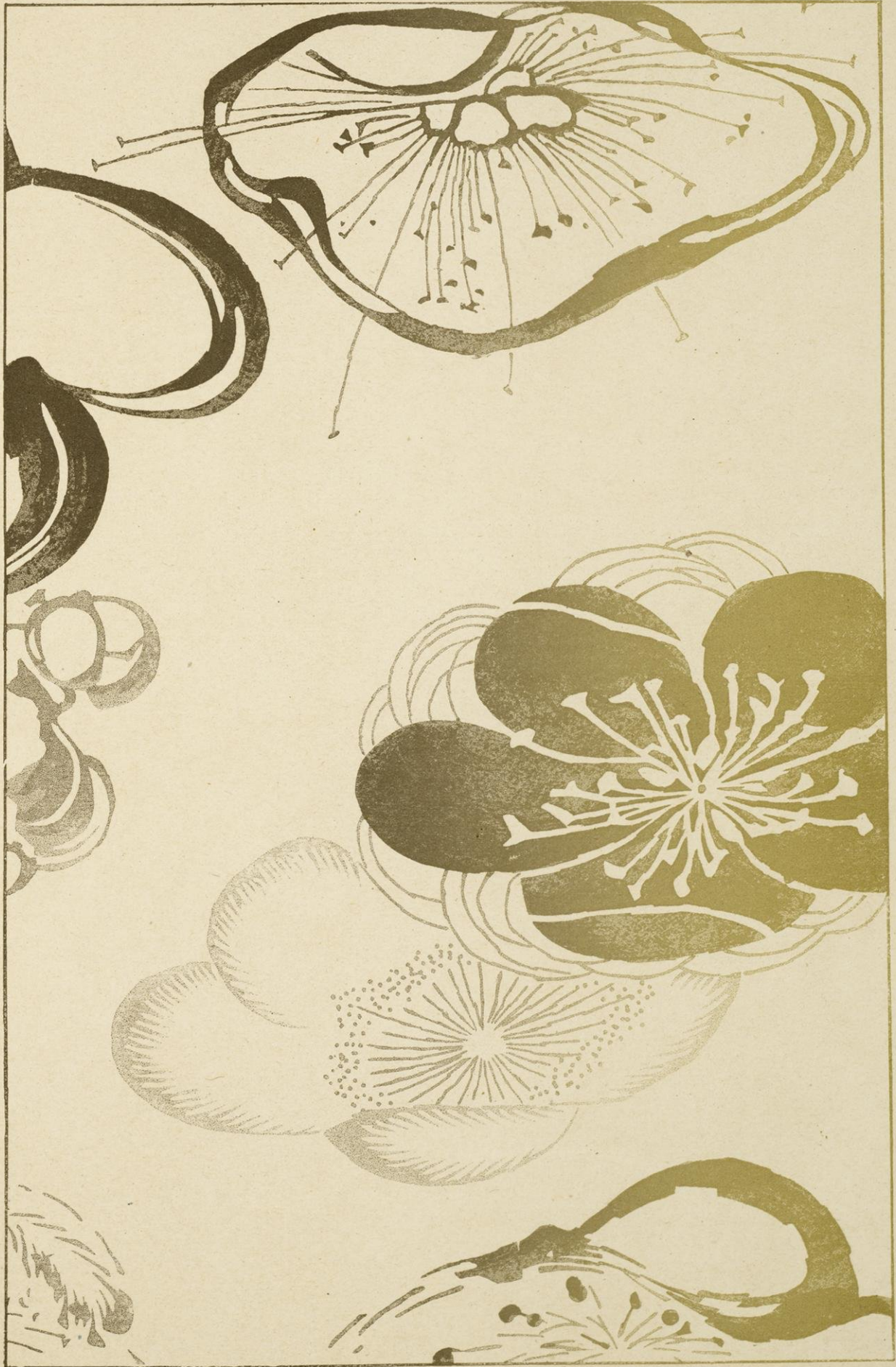






鶏







II

Après avoir parcouru, avec les poètes et les artistes, le cycle des saisons, voyons de plus près quelques-uns des motifs que nous rencontrons fréquemment dans le décor japonais.

L'un des plus répandus, qui fut tracé par le pinceau du décorateur sur la porcelaine de Hirado, tissé dans les brocards, ciselé en incrustations d'argent sur les gardes de sabres, représenté enfin sur toutes sortes de laques d'or ou d'aventurine, c'est le motif des fleurs de prunier, éparpillées sur une surface irrégulièrement striée, qui rappelle les craquelures d'une mince couche de glace¹. On pourrait voir dans ce décor la simple interprétation d'un fait observé par l'artiste sur la Nature, la chute des fleurs du *moumé* saisies par une gelée tardive. Mais comment alors s'expliquer la variante assez fréquente où les fleurs ne sont pas dispersées, mais paraissent émerger de l'eau glacée? Le poète Massazoumi, une des étoiles de la cour littéraire que la princesse Kisai-no-

1. Voir la planche BCD dans cette livraison.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Miya réunissait autour d'elle dans les dernières années du ix^e siècle, nous donne la clef du motif dans cet *outa* : « Des ondes percent la glace fondue par le vent de la vallée, semblables aux fleurs que le printemps nous envoie avant toutes les autres. »

Ces premières fleurs, les *hatsu-hana* par excellence, sont précisément les fleurs du moumé. Et les artistes décorateurs, appliquant l'image plus hardie que claire du poète, ont propagé le motif dont le sens nous échapperait sans l'*outa* du vieux Massazoumi. Rappelons que l'art chinois possède un motif voisin de celui-ci; c'est le décor si recherché en Angleterre, sous le nom de *hawthorn-pattern*, dans son application aux anciennes porcelaines bleues. Nous trouverons bientôt une coïncidence plus frappante d'une même idée poétique, se manifestant à la fois dans l'art chinois et dans l'art du Japon.

Un autre thème ornemental, le plus aimé de tous, est celui-ci : Les fleurs du *sakura*, le cerisier du Japon, tantôt flottant sur un cours d'eau à peine ondulé, tantôt entraînées par la course impétueuse d'un torrent. Elles se reconnaissent facilement à leurs pétales en forme de cœur, la fleur du moumé n'ayant point d'échancrures.

Un ruisseau du Jardin impérial emportant des fleurs de sakura avait inspiré au poète Sugano-no-Takayo cet *outa*, recueilli par le *Kokin-shifu* : « A peine détachées de la branche, ô fleurs du sakura, fugitives et inconstantes, vous devenez écume passagère ! » Et dans un *outa* de Tsurayuki, conservé par le même recueil : « Si nous n'avions pas le vent rugissant et le torrent de la vallée, nous ne pour-



Le poète assis au bord du ruisseau, par TSUNÉNOBOU.

LE JAPON ARTISTIQUE.



rions pas voir les fleurs de sakura qui éclo-
sent cachées dans la montagne. »

D'autres poésies nous font connaître le sens symbolique que le Japonais attache à cette image. On compare la courte floraison du cerisier à la brève durée de la vie humaine; on se pénètre, en regardant la chute des pétales, de l'inconstance et de la vanité terrestres. Le penchant mélancolique qui se mêle si curieusement, dans le caractère japonais, à un esprit ouvert parfois à toutes sortes de gaillardises, s'entretient par la contemplation de la chute des fleurs. D'innombrables poésies pourraient

le démontrer; quelques-unes suffiront.

Tsurayuki s'adresse aux fleurs de sakura et leur dit qu'elles ne devraient pas fleurir, plutôt que de tomber si vite, car alors son cœur pourrait être calme. Et comme un autre poète avait dit que rien n'est si éphémère que la fleur du cerisier, Tsurayuki répond : « Pourtant la fleur du sakura n'est pas si passagère : le cœur humain change encore plus vite, avant même que la brise n'ait soufflé. » Le prêtre Sosei exprime une pensée analogue dans un de ses outa : « Jamais plus je ne planterai un cerisier : changeante est sa parure printanière, et non moins changeant le cœur des hommes. » D'autres poètes, tous antérieurs au XIII^e siècle, varient à l'infini la même idée : « Chaque année revient la splendeur des cerisiers; te sera-t-il donné de la revoir? Cela dépend du sort. » — « Fleur du cerisier, qui tombes avant de te faner, comme toi je voudrais disparaître à temps; car l'éclat



LE JAPON ARTISTIQUE.



des floraisons passé, viendra le moment des tristesses. » D'une philosophie beaucoup moins mélancolique est cette autre réflexion, exprimée sous forme de conseil : « Lorsque les fleurs du sakura auront disparu, tes regrets ne les feront pas revenir. Si

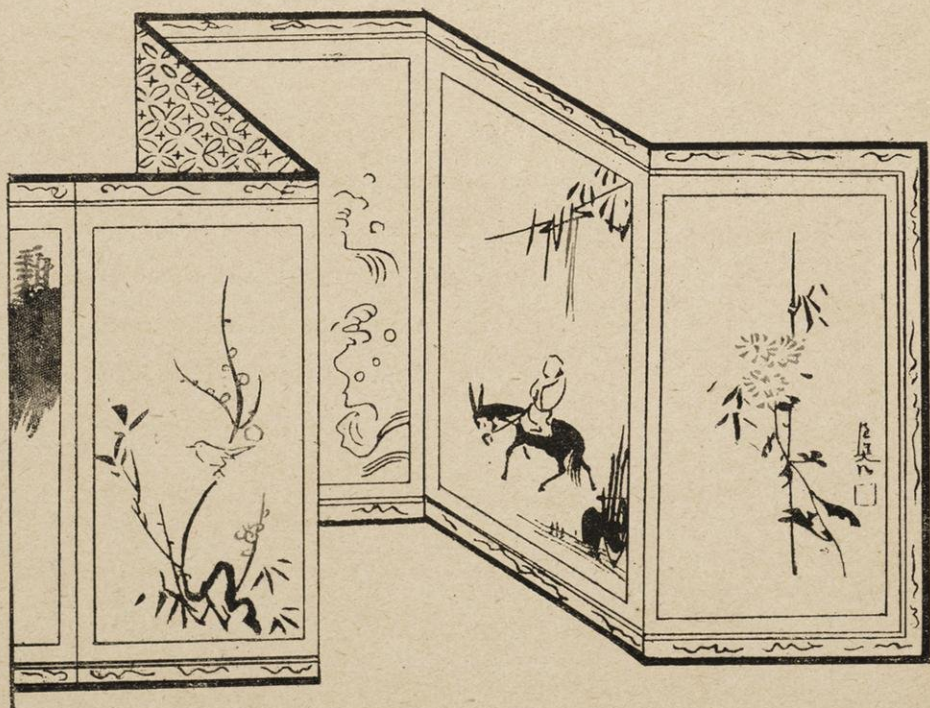
tu veux les cueillir, cueille-les aujourd'hui; demain il sera trop tard. »

On sait du reste que nul mieux que le Japonais ne s'entend à prendre la vie par ses côtés joyeux, et à cueillir la fleur avant qu'elle ne se fane. Si les sévères poésies classiques font peu ressortir cette face du caractère national, voici des vers d'une origine plus récente, que nous avons relevés sur une charmante bouteille à saké en grès de Bizen, de la collection de M. S. Bing : « Par une matinée de neige aussi bien que par une soirée de fleurs, lorsqu'on possède cet objet, le bonheur de la vie est complet. » Le poète fait gaiement allusion au contenu de la bouteille, qui rehaussera la beauté du contenant.

Les feuilles d'érable, charriées en automne par un ruisseau de la montagne fournissent un motif de décor analogue aux fleurs de cerisier flottantes, et presque aussi fréquent¹. Le poète, en extase devant les couleurs ardentes de ces feuillages tombés, nous rappelle la fragilité des choses humaines. C'est ainsi que Chisato, un des poètes les plus féconds de la fin du ix^e siècle, chante :

« Une chose, hélas! est plus passagère que les feuilles d'érable balayées par le vent d'automne. Comparable à la poussière tourbillonnante est le court passage de

1. Ornement d'épingle à cheveux d'après Keisai-Yeisen, page 91 (livraison XIX). — En tête du présent chapitre.



LE JAPON ARTISTIQUE.

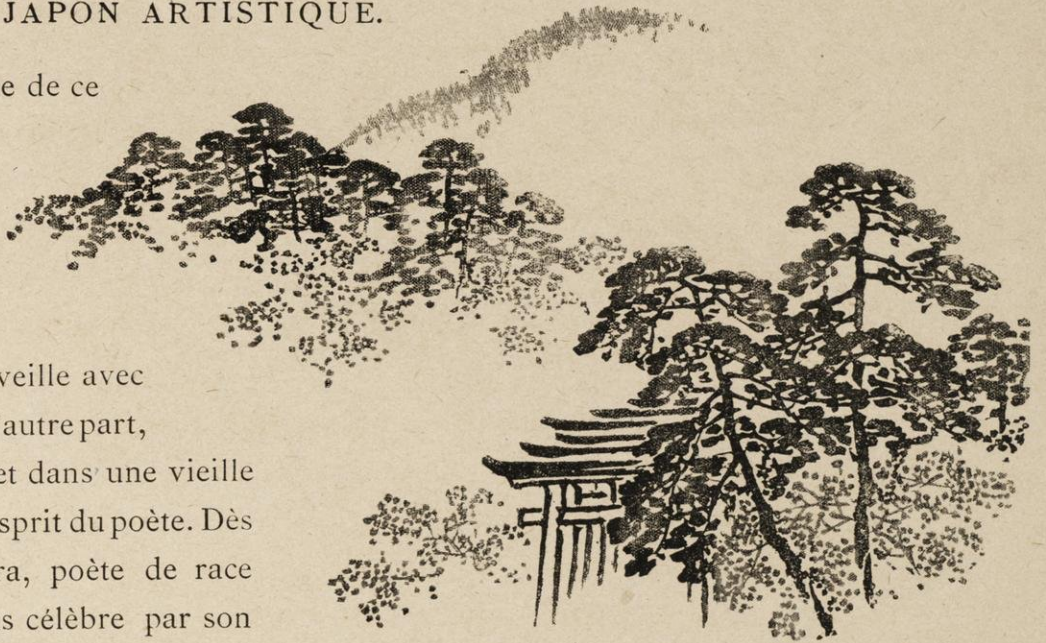
l'homme sur la scène de ce monde. »

L'artiste fait figurer ce décor de préférence dans les laques or et rouge, qui s'harmonisent à merveille avec ses teintes chaudes. D'autre part, la présence de ce sujet dans une vieille peinture réagit sur l'esprit du poète. Dès le ix^e siècle, Narihira, poète de race impériale (non moins célèbre par son amour clandestin pour une belle impératrice, et le bannissement qui s'ensuivit, que par ses vers trop concis), demande : « Mêmes au temps où les Dieux gouvernaient encore la terre avec la foudre, pouvait-on voir un tableau comparable à celui du silencieux fleuve Fatsuta, roulant à travers les champs pacifiques du Yamato ses flots tachés de gouttes de sang comme dans le tableau d'un vieux peintre chinois ? »

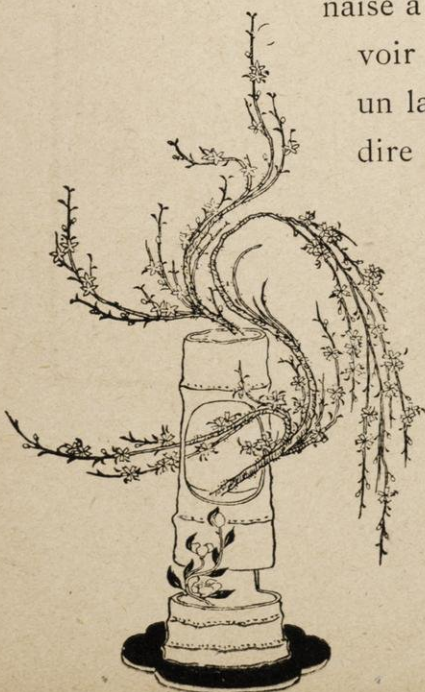
Ici le rapport entre la poésie et la peinture éclate pleinement. Ne pourrait-on même supposer que ce motif est, comme tant d'autres, originaire de la Chine, qui, pour les arts du Japon fut ce que la Grèce est devenue pour nos arts ? Des études spéciales sont malheureusement d'autant plus difficiles que nous savons très peu des poésies anciennes de la Chine (à part, bien entendu, le recueil classique de Confucius) ; et moins encore de sa peinture classique qui, faute de documents accessibles, nous restera peut-être close pour toujours.

Puisque nous en sommes venu à poser cette question, terminons en donnant un exemple assez curieux de coïncidence dans la poésie chinoise et japonaise à propos d'un motif très aimé dans l'art du Japon. On a pu voir souvent, soit dans un kakémono ou dans un album, soit sur un laque ou dans un netzuké la représentation du *kinota*, c'est-à-dire des femmes battant, pour l'assouplir, une étoffe de chanvre nouvellement tissée.

Ce travail se fait dans le neuvième mois, vers la fin de l'automne, et souvent le soir, par ces beaux clairs de lune



Avenue de portiques.





Yédo pendant le jour, par YEISEN.

dont les poètes s'inspirent. Or, la cadence des coups du kinota, lorsqu'un Japonais les entend loin de son pays lui rappelle les lieux où il a passé son enfance et les vieilles coutumes que l'on y observe; si bien qu'il finit par entendre le kinota de son propre village. C'est à cette poétique réminiscence que se rapporte un outa du commencement du XIII^e siècle :

« Maintenant les souffles de l'automne balayent la pente de Miyoshino, et le son du kinota que de loin le vent apporte à travers la nuit, semble arriver de mon village natal. »

Un sentiment analogue a été éveillé par le kinota cinq siècles plus tôt dans le cœur d'un Chinois, Li T'ai-Po, un des plus grands poètes lyriques de la Chine. Une femme, aspirant au retour de son mari retenu à la guerre contre l'invasion tartare, s'écrie :

« Déjà le croissant de la lune s'arrondit, et le vent d'automne souffle doucement. Écoute, voici que les coups du battoir résonnent dans chaque maison. Hélas ! mon cœur n'est point ici, mais à Kansuh, souhaitant que les Tartares soient défaits et que mon mari revienne de la guerre. »

D^r J. BRINCKMANN.

NOTES. — Après avoir cherché le sens caché et l'origine d'un certain nombre de motifs du décor japonais, il n'est pas inutile de donner quelques notes sur l'histoire littéraire de ces sources.

Les débuts de la poésie lyrique des vieux Japonais remontent presque à un âge mythique, et selon toute apparence une grande partie de poésies qui furent vénérées comme classiques, existait déjà avant l'époque où l'antique et puissante littérature des Chinois vint avec la reli-



Yédo pendant la nuit, par YEISEN.

gion bouddhique conquérir le Japon et lui imposer les caractères dans lesquels étaient écrits les livres classiques de Confucius.

Il est très frappant, en tous cas, que la prosodie des poètes japonais n'ait été influencée à aucun degré par celle de l'ancienne Chine, d'une si grande élévation, et qu'elle soit restée dans les formes les plus simples qui se puissent imaginer, ignorante de toute loi sur les accents, sur la longueur ou la brièveté des syllabes, sur l'allitération en tête du vers, sur la rime, et reposant simplement sur une répétition régulière de vers formés d'un nombre déterminé de syllabes.

Le sens des poésies lyriques, telles qu'elles nous ont été transmises par les recueils, dont le plus ancien remonte au VIII^e siècle de notre ère, n'a pas été plus altéré que la forme : il a conservé une saveur de terroir essentiellement japonaise, qui n'a rien de commun — ou très peu — avec les poésies classiques de Chinois, telles que nous les voyons dans le *Shiking* de Confucius.

La plus ancienne collection de poésies lyriques des Japonais, le *Man-yo-siou* ou *Man-yo-fushifou* (*Collection des dix mille feuilles*), passe pour avoir été réunie par deux princes, au temps de l'empereur Shiomoun, qui mourut en l'an 756 de notre ère. Ces poésies ont pour la plupart été prises dans des œuvres plus anciennes, sans qu'on puisse indiquer par quels documents écrits elles s'étaient transmises jusqu'alors.

Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis le IX^e siècle la *Collection des dix mille feuilles* n'est jamais citée que comme un tout fermé. La langue de ces poésies est le vieux *yamato*, écrit en caractères chinois, mais qui ont perdu leur signification primitive et ne rendent plus que les sons la langue *yamato*. Le contenu offre une grande multiplicité de formes, et ne se borne en aucune manière aux courtes poésies appelées *outa*, dont les trente et une syllabes se succèdent en vers de cinq, sept, cinq, sept et sept pieds. Il s'y trouve aussi des poésies plus longues composées d'une suite ininterrompue de vers alternés de cinq et de sept syllabes. Si l'on peut comparer les *outa* à une sorte d'épigramme lyrique, les poésies plus longues seraient l'équivalent de nos ballades et de nos élégies.

Les difficultés d'établir le sens de la vieille langue du *Man-yo-siou* ont empêché ce livre de devenir populaire au même degré que les recueils ultérieurs, bien que le contenu de ceux-ci ait été puisé dans les *Dix mille Feuilles*. De plus, la nécessité d'accompagner les vieilles poésies d'explications qui finissaient par donner aux *Dix mille Feuilles* les dimensions d'une véritable bibliothèque était un obstacle de plus à leur pleine diffusion.

Il ne faudrait pas croire cependant que le *Man-yo-siou* ait transmis aux seuls savants les

LE JAPON ARTISTIQUE.

sentiments poétiques des ancêtres. Une grande partie de son contenu est devenue, par d'autres voies, le patrimoine du peuple.

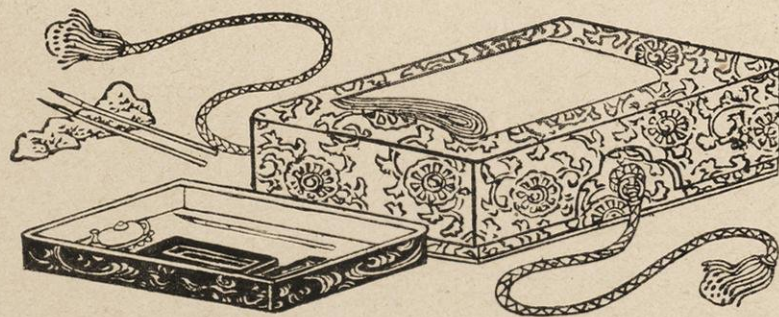
Parmi les anthologies réunies dans les siècles postérieurs, celle connue sous le titre de *Recueil des vingt et un règnes*, et la première en date et en même temps la plus importante comme source de motifs, est le *Kokin-shi-fou* ou *Kokinwakashu*, c'est-à-dire *Recueil des anciens et des nouveaux Chants japonais*. Elle fut rassemblée sur l'ordre de l'empereur DAÏGO en 905, par le poète TSURAYUKI et trois collaborateurs. Cette anthologie contient en vingt volumes mille poésies, qui presque toutes n'ont que les dimensions des *outa* aux trente et une syllabes, et qui sont groupées par genres. Elles saluent l'avènement de chaque saison nouvelle ou bien traitent d'adieux, d'amour, de voyages, etc.



Le même Tsurayuki écrit la préface de cette anthologie, dans laquelle a été employée pour la première fois, en style purement japonais, l'écriture phonétique *hirakana*, dérivée de l'écriture chinoise. Il a rendu dans les termes suivants sa naïve manière de comprendre l'essence poétique : « Lorsque l'homme exprime les sensations suscitées en lui par des perceptions extérieures, une poésie naît. Le rossignol qui chante sur la branche, la grenouille qui coasse dans l'étang, expriment leur sentiment et cela aussi peut compter pour une poésie. C'est ainsi qu'il n'y a pas un être vivant qui ne fasse de poésie. »

Une troisième anthologie, qui est devenue d'une importance capitale pour l'art industriel, est le recueil connu sous le nom de *Hyaku-nin-ishiū*, c'est-à-dire *Outa des cent poètes*. Elle fut réunie par le poète TĒKA dans la première partie du XIII^e siècle. Ces cent *outa* ont été tirés des sources les plus différentes, remontant en partie jusqu'au IX^e siècle. Les *Outa des cent poètes* sont le livre de poésies le plus populaire au Japon. Selon le livre *Kesi-boukoro*, qui fixe le cérémonial du mariage de l'artisan, du cultivateur et du marchand, un exemplaire du *Hyaku-nin-ishiū* fait partie obligatoire du trousseau de l'épouse. On apprend son contenu à l'école ; il est répandu à l'infini dans le pays, depuis la chaumière jusqu'au palais ; on en a fait des éditions avec de savants commentaires, des éditions illustrées de gravures en noir et même de grandes planches en couleurs, des éditions sur cartes volantes, qui servent à un jeu de société littéraire très en faveur. On sait par cœur ces *Outa des cent poètes*, on les retrouve dans sa mémoire, toutes les fois qu'on rencontre dans la Nature, dans l'œuvre d'un artiste ou même dans un simple ustensile de ménage, un motif qui jadis exaltait la verve d'un de ces antiques cent-poètes, et sur lequel il fit un *outa*.

J. B.



NOS PLANCHES

La **Planche AGA** est la reproduction d'un kakemono original de GUÉAMI (xvi^e siècle). Le caractère de cette page rappelle une autre composition que nous avons publiée dans notre livraison XIV. Cette dernière était due au pinceau de Motonobou, le plus célèbre des peintres de l'école des Kano (voir livraison XIV, page 27). La peinture que nous reproduisons ici appartient à une école parallèle à celle des Kano, en ce sens que l'une et l'autre dérivent de l'art chinois. Mais si l'on compare les deux pages, celle-ci présente un caractère de douceur que remplace chez Motonobou une énergie presque sauvage du pinceau. Les Japonais aiment au suprême degré la profondeur de sentiment que révèlent ces paysages si suggestifs. Si l'on veut admettre une comparaison à trois siècles de distance avec nos artistes contemporains, on pourrait dire que ce bord d'étang, ces toits de village perdus dans les arbres et ces montagnes noyées dans les brumes rappellent le tempérament et la manière de Corot, tandis qu'on retrouverait le caractère robuste de Rousseau dans l'œuvre du vieux Motonobou.

Ajoutons que Guéami travaillait à la cour de Yoshimassa, ce shogoun dépossédé qui resta, dans sa disgrâce, entouré d'une véritable cour d'artistes et de lettrés (voir livraison XIV, page 22). Guéami formait avec son père Noami et son fils Soami une petite dynastie artistique qui gardait le nom de *ami* avec différents préfixes.



La **Planche BBF** reproduit deux pages d'un album de SHUNBOKOU qui, au xviii^e siècle, a composé de nombreux ouvrages d'après d'anciennes peintures chinoises.

Le héron-aigrette et le passereau figurés sur cette gravure font partie de la même série que la planche BAG (livraison XIX). Shunbokou a fidèlement rendu le coup de pinceau chinois, habitué au magistral emploi de l'encre de Chine.



La **Planche BCJ** est un assemblage de petits croquis de HIROSHIGHÉ. Nous ne saurions rien ajouter à ce qui a été dit sur cet artiste dans l'étude que M. Anderson lui a consacrée (livraisons XV et XVI). On retrouve dans ces croquis peu importants, et surtout dans ces paysages de dimensions restreintes, traités en quelques coups de pinceau, l'émotion éveillée dans l'esprit des Japonais par le pittoresque des côtes déchiquetées de leur pays, par la poésie des baies et des lacs, où traînent des nappes de brouillards, dominées par le majestueux et éternel Fouji.



LE JAPON ARTISTIQUE.

Les personnages dans la neige qui occupent la partie supérieure de la **Planche BBI** sont aussi de Hiroshighé. C'est un coin de rue enfoui sous les frimas. Tous ceux que la nécessité a fait sortir se sont garantis du mieux qu'ils ont pu contre la froidure. Voici un homme à cheval, qui rapporte des fagots ; — un autre revient du marché avec le poisson qu'il a acheté ; — un enfant, suivi de deux chiens, porte du saké ; — cet autre a chargé divers objets sur deux plateaux reliés par un bambou posé sur son épaule ; — enfin deux porteurs voiturèrent en *kago* un voyageur totalement enfoui sous les couvertures. — On retrouvera dans ces modestes croquis la facture habile en même temps que la curiosité de toutes les intempéries, que nous avons déjà signalées chez Hiroshighé (voir livraison XV).

Les deux petites scènes de toilette du bas de cette page sont de KEISAI YEISEN, qu'il ne faut pas confondre avec Keisai Kitao dont nous avons déjà reproduit certaines œuvres, en outre d'une étude de fleurs qui figure dans la présente livraison. Keisai Kitao Massayoshi vivait en effet à la fin du XVIII^e siècle et au commencement de celui-ci, tandis que Keisai Yeisen est un contemporain de Hiroshighé et de Hokusai, et brillait seulement il y a quelque soixante années. Comme le grand artiste populaire, Keisai Yeisen possède le don de l'observation des humbles, la vérité et le spirituel des attitudes prises sur le vif, mais un coup de pinceau moins nerveux, un peu plus efféminé. Il n'est guère utile d'expliquer le sujet de ces deux croquis, l'un de femmes à leur toilette, peignant leur chevelure et fardant leurs lèvres, et l'autre, du coiffeur qui accommode un client. Cet artisan joue un grand rôle au Japon, où la complication des coiffures rend indispensable son ministère. On ne procède cependant pas chaque jour à la longue élaboration de cet édifice, et pour ne pas en déranger l'harmonie, on appuie, pour dormir, la nuque sur un bloc de bois, le *makoura*, garni d'un coussinet. L'installation luxueuse des boutiques de coiffeurs est l'un des premiers emprunts que les Japonais aient faits à l'Europe. Dans les rues restées les plus japonaises d'aspect, on peut voir les coiffeurs opérer entre de hautes glaces encadrées d'or.



La **Planche BJE** fait partie de la même série de KEISAI KITAO MASSAYOSHI, à laquelle nous avons déjà emprunté les planches GB (livraison III) et BH (livraison XV). C'est toujours la même science de la plante, où le peintre semble doublé d'un botaniste expert, le même sentiment de la nature, en même temps qu'une certitude de la main telle que l'artiste dédaigne d'esquisser son dessin à l'encre : il charge son pinceau de couleur et du premier jet trace les feuilles lancéolées, les fleurs largement épanouies de l'iris, ou les grappes pendantes de la glycine.



La **Planche AFD** reproduit un *foukusa* en étoffe de soie brodée et rehaussée d'or. Nous avons déjà dit (livraison XVI) que le *foukusa* servait à envelopper l'envoi que le Japonais adressait à quelqu'un de ses amis, qui le rendait au porteur. Après n'avoir été à l'origine qu'une simple feuille de papier, le *foukusa* devint vers la fin du XVII^e siècle un objet de haut luxe, orné de peintures de maîtres ou de riches broderies. Celui-ci, qui date de la belle époque, représente deux aigles posés sur un perchoir doré. Le plumage des oiseaux est brodé en soies blanches ou grises dont les juxtapositions forment le modelé, et l'on peut voir que le travail de la broderie n'a pas empêché l'artisan de laisser aux aigles tout leur naturel, et même à la cordelière qui les attache, toute sa souplesse.

Les aigles ainsi attachés paraissent avoir joué un rôle important dans la vie seigneuriale des anciens daimios. On trouve dans la peinture, dans l'estampe, dans les bronzes et la céramique cette représentation du rapace souvent retenu au perchoir, et d'autres fois uti-

LE JAPON ARTISTIQUE.

lisés dans les chasses de haut vol, qui constituaient un délassement favori dans l'aristocratie japonaise.



La première garde de la **Planche BBG** est ornée de deux tiges fleuries de chrysanthèmes, forgées et ajourées dans le fer par KINAI, de la province d'Ichizen (xvii^e siècle) dont nous avons déjà vu une œuvre (planche BAI, livraison XVIII).

Des trois autres, en fer également, qui ne sont pas signées, l'une est formée de deux navets avec leur feuillage, vigoureusement martelés. On peut se convaincre, en présence de cette garde, que tous les sujets étaient bons à l'artisan décorateur, et que même dans un accessoire d'armes, nul sujet, si peu guerrier qu'il fût, n'était méprisé, si le fini de l'exécution donnait au porteur la jouissance raffinée d'avoir un sabre qui fût un chef-d'œuvre complet. — L'auteur de la garde rectangulaire a subi évidemment une influence européenne; il a dû avoir sous les yeux l'épée de quelque aventurier portugais. On sait que les Portugais débarquèrent au Japon dès la fin du xvi^e siècle. Le forgeron a imité l'égrènement de perles et les souples arabesques de l'arme européenne. Preuve que si les Japonais ont gardé leur art autonome, ce n'est pas tant qu'ils fussent de parti pris fermés à toute inspiration artistique étrangère; on voit au contraire qu'ils ont toujours bien accueilli les influences du dehors, chinoise, persane ou européenne, qui se sont glissées chez eux. Leur isolement doit plutôt être attribué à la position géographique de leur île, peu accessible aux voyageurs.

Enfin la quatrième garde est formée de l'enroulement fantastique d'un dragon.



Le grand bol représenté dans la **Planche AIG** est emprunté à l'ouvrage de NINAGAWA, dont nous avons déjà parlé (livraisons XVII et XVIII). C'est un *hatshi*, bol en poterie où l'on sert des aliments. Il a été, d'après Ninagawa, « fabriqué par Dô-Hatshi, qui s'est inspiré des poteries de Kenzan, célèbre céramiste ».



Dans la **Planche BCD** sont réunis deux des motifs de décor les plus fréquemment employés au Japon, et que M. J. Brinckmann mentionne dans l'article de la présente livraison (page 97). A gauche, ce sont les fleurs du cerisier flottant sur l'eau, avec les aiguilles du pin, habilement disséminées par l'artiste. A droite, les fleurs du prunier s'éparpillent sur la glace, après un de ces retours du froid fréquents au Japon, où peu de printemps se passent sans qu'on puisse assister à ce spectacle curieux des cerisiers fleuris sous une couche de neige.

Dans la **Planche BBB**, le décorateur a mêlé le printemps et l'automne en réunissant sur une même page la fleur printanière du *sakura* et les feuilles du *momidji* que le vent a fait tomber des branches.



Sommaire du N° 20

	Pages.
LA TRADITION POÉTIQUE DANS L'ART AU JAPON, par M. J. BRINCKMANN (<i>suite et fin</i>)	97
NOS PLANCHES	105

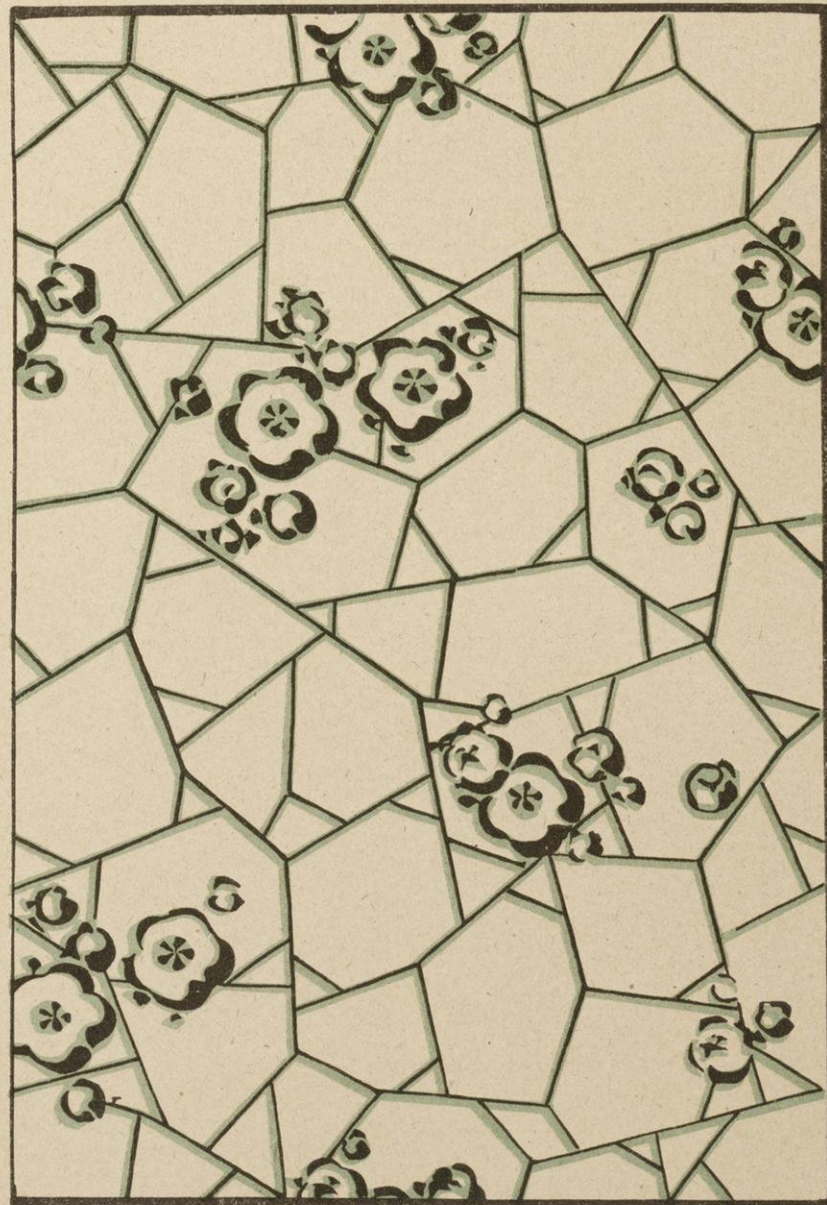
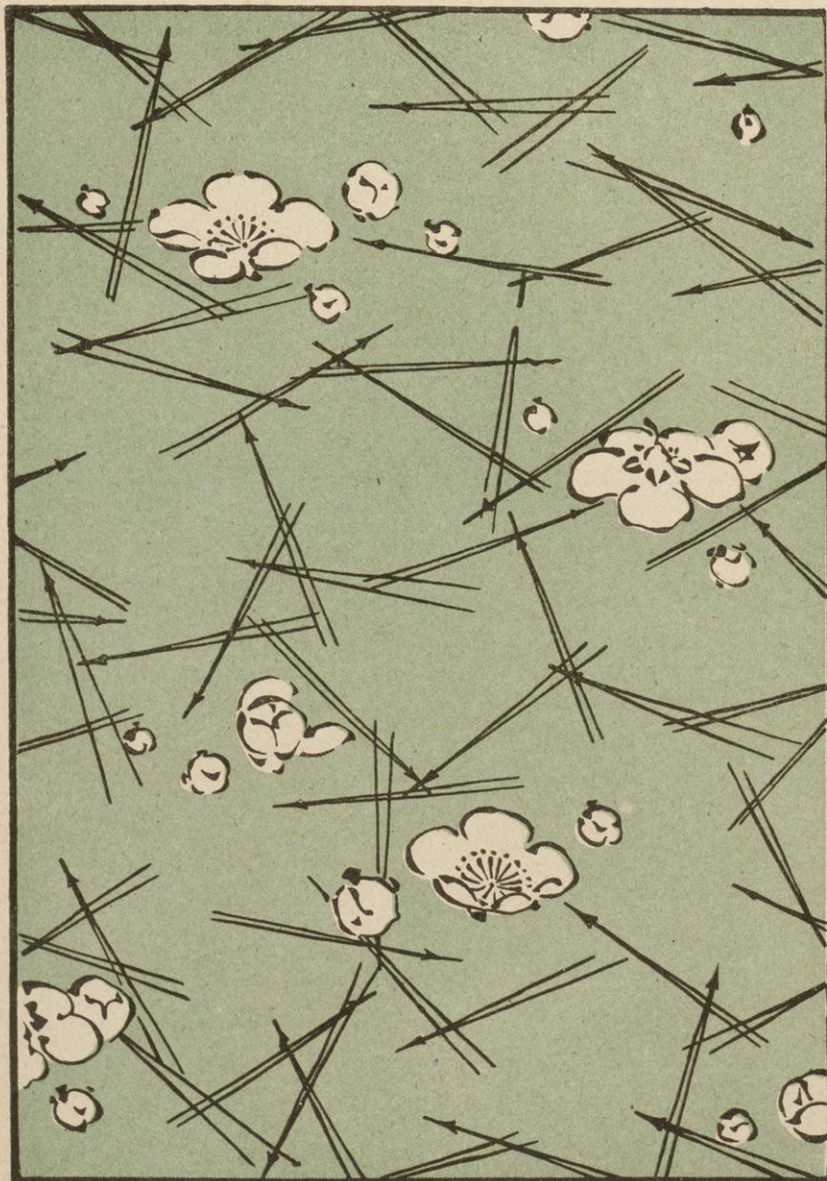
PLANCHES HORS TEXTE

- AFD. Foukusa brodé.
- BCD. Deux Modèles industriels. Fleurs sur la glace.
- BCJ. Petits Croquis de HIROSHIGÉ.
- BBG. Quatre Gardes de sabre.
- BJE. Fleurs, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
- AGA. Paysage, par GUÉAMI.
- BBF. Deux Oiseaux, par SHUNBOKOU.
- BBI. Petits Croquis de KEISAI YEISEN.
- BBB. Modèle industriel. Feuilles et fleurs.
- AIG. Bol en poterie de KIÔTO.

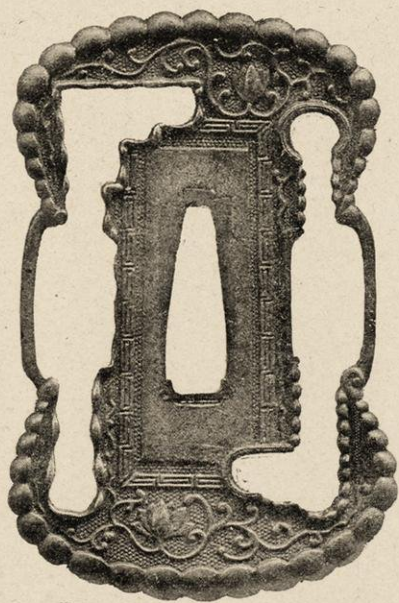
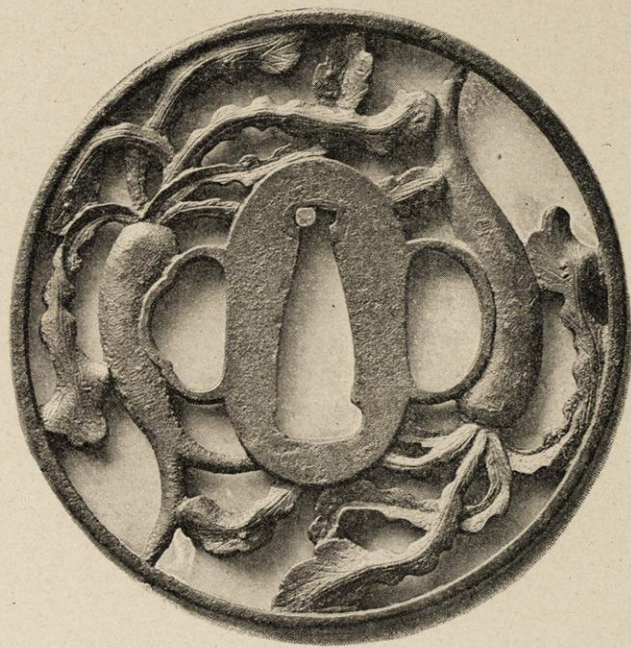
Le N° 21 contiendra un article de M. ARY RENAN
sur les *Animaux dans l'Art japonais*.



BCD





















LES ANIMAUX

DANS L'ART JAPONAIS

Habitants d'un pays qui semble tantôt une terre encore vierge, tantôt un vaste parc savamment aménagé, les Japonais ont appliqué leurs meilleures facultés d'observation à la flore et à la faune de leur grande île. Ils ont étudié, en particulier, l'animalité avec une persévérance infinie; depuis les grands animaux jusqu'aux infimes bestioles, ils ont scruté toutes les branches du règne animal: cela est manifeste dans leurs œuvres d'art, reflets fidèles de



LE JAPON ARTISTIQUE.

leur goût, de leur religion, de leur philosophie naïve. Dans les grands comme dans les moindres arts les artistes japonais ont fait pénétrer la vie partout. L'ornement géométrique est chose rare chez eux : c'est l'ornement tiré de la création naturelle qui le remplace aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture, la peinture, la

ciselure ou la céramique. On dirait que l'amateur japonais — et chacun, là-bas, est peu ou prou un amateur, — rentré dans son logis, veut encore avoir devant lui les paysages du dehors, les fleurs de son jardin, les animaux qui lui sont familiers, pour ne les jamais quitter des yeux.

Nous voulons examiner ici comment les artistes japonais ont interprété la création animale. Mais, il faut l'avouer, notre premier mouvement est un mouvement d'étonnement à rencontrer chez eux une pareille prédilection pour « la bête » qui occupe dans notre art d'Occident une si petite place. Nos races ont toujours eu, en quelque sorte, le visage tourné vers en haut. Elles ne voient que le sublime ; elles n'aperçoivent que depuis bien peu de temps le monde extérieur et les êtres inférieurs qui peuplent cependant de la terre au même titre que nous.

La faune du Japon est, en général et à quelques variétés près dans les espèces, la même que celle de nos climats, quoique sans doute plus abondante et plus libre, étant moins soumise à la destruction. Ce n'est donc pas l'étrangeté des espèces qui nous arrête ainsi d'abord devant les œuvres d'art japonaises qui représentent des animaux. Qu'importe que, au

Nippon, les tortues soient représentées avec une queue en panache et que les cyprins aient des yeux exorbités ? Ce qui nous étonne, en réalité, c'est l'attention prêtée par de véritables artistes à de tels sujets, de préférence — nous



LE JAPON ARTISTIQUE.

semble-t-il — à des sujets que nous qualifions de plus nobles.

Comparons donc notre point de vue, et celui des Japonais vis-à-vis de la création.

En général, nous ne prêtons pas une *attention artistique* aux animaux. L'idée de tirer une œuvre d'art d'une carpe ou d'une cigogne n'a pas germé chez nous. Elle est, au contraire, native chez les races de l'extrême Orient.

Il faut faire exception pour les animaux domestiques, les compagnons de l'homme, ceux qu'il associe à ses actions.

Notre peinture et notre sculpture nous ont laissé, par exemple, d'admirables chevaux, qui participent, pour ainsi dire, au caractère moral de leur cavalier.

Ces animaux sont, pour nos races occidentales, des *symboles*, souvent des *attributs*, et c'est à ce titre qu'ils entrent dans l'art. Ici, l'aigle est l'emblème de la suprématie, le lion celui de la force ; la colombe est consacrée à Vénus, l'abeille symbolise le travail. Mais le singe, la caille, le crabe ne symbolisent aucune vertu, aucune idée abstraite, ne sont point *classiques*, et n'accompagnent aucun personnage de la mythologie. Aussi les premiers sont-ils souvent représentés par nos arts, et les seconds ne le sont-ils jamais.

C'est le contraire qui arrive au Japon. Les animaux les plus humbles tentent l'artiste ; il tire un motif décoratif du premier animal qui frappe ses yeux. Il ne connaît guère de symbolisme et pas du tout de hiérarchie dans le règne animal. Il est en quête d'un sujet : c'est souvent à ses pieds qu'il le trouve.

Les arts japonais appliqués à ce que nous appelons l'industrie nous offrent donc un tableau vivant et grouillant de toute la création. Jamais¹, pour décorer une aiguière, une robe de cour, des étriers, une poignée de sabre, une tasse, nos artistes n'auraient pensé à tirer parti de bestioles qu'ils ne voyaient pas. Les littératures classiques semblent ignorer qu'il y ait des poissons dans la mer et des insectes dans l'herbe. Les petits animaux ne sont pas remarqués par

1. Bernard Palissy fait événement avec ses rustiques figulines.



LE JAPON ARTISTIQUE.

l'homme du peuple. C'est l'Orient qui semble les avoir vus le premier, comme en témoignent le conte populaire et la fable, conceptions originaires du vaste Orient.

Au contraire, l'intensité d'observation des Japonais semble croître en raison inverse de l'échelle des êtres.

Le présent recueil a déjà donné à nos yeux d'Européens des centaines d'exemples de ce que nous venons de dire. Je voudrais accompagner ses belles illustrations de quelques commentaires.

Les animaux domestiques sont, nous l'avons dit, ceux que l'art de l'Occident représente le plus souvent et le mieux. En raison de cette préférence, nous sommes quelquefois sévères pour les images que l'art japonais nous donne

du cheval, du bœuf, du chien, du chat. Ces images ne nous paraissent pas telles que nous les aurions attendues d'artistes aussi consciencieux. Que le lecteur suspende un instant son jugement à cet égard. Nous aborderons cette question controversée tout à l'heure. L'important est d'établir tout de suite que nos classifications des règnes de la Nature, des objets, partagés en objets nobles et objets non nobles, n'a pas cours dans les ateliers de l'extrême Orient. Là l'homme n'est pas l'axe de la création, le monde est bien pour l'artiste une circonférence infinie dont le centre est partout où son rayon visuel peut atteindre. Il n'y a pas d'ostracisme, il y a une vaste complaisance pour tous les êtres : complaisance qui s'étend, hors du règne animal, sur tout le règne végétal, et qui, poussé jusqu'au règne minéral, a procuré

aux artistes japonais l'usage de matières neuves et surprenantes. Le fer, le bois, le grès ne sont pas considérés par eux





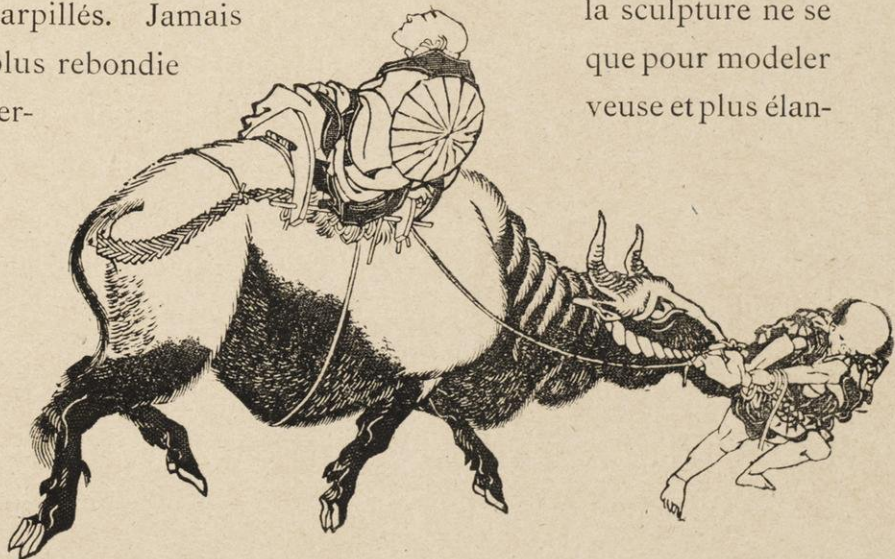
LE JAPON ARTISTIQUE.

comme de viles substances. Et lorsqu'il s'agit d'orner ces substances, il n'y a pas non plus de sujets vils ; l'artiste saisit aussi volontiers la ressemblance d'un brin d'herbe que celle d'un arbre et ne rougit pas d'égaliser un chétif animal à l'homme lui-même.

Les Japonais ont beaucoup aimé le monde de l'air ; c'est ici que se révèle d'abord leur supériorité la plus hors d'atteinte. Voici les oiseaux de proie, l'aigle des montagnes à la prunelle terrible, le faucon dressé à la chasse, avec son air mélancolique de captif, le pigeon, la caille dodue et frileuse avec son plumage si doux, la grande cigogne si fière, le canard indolent, le corbeau morose et les moineaux innombrables.

Le caractère intime de chaque espèce, ses mœurs, son anatomie, sont ici l'objet de tendres études de la part de l'artiste. Le *faire* varie avec chacune d'elles, synthétisant l'animal, attaquant avec netteté ou caressant avec mollesse. Peinture et sculpture se partagent, sans s'appauvrir, ce qui sera du domaine respectif de chacune. Jamais, par exemple, la peinture ne se fait plus ondoyante et nuancée que pour traduire un vol de pigeons sur la margelle d'un puits ; plus ferme et plus incisive que pour reproduire les penes d'un oiseau carnassier ; plus alerte et plus humoristique que pour donner l'idée d'une bande de passereaux éparpillés. Jamais fait plus molle et plus rebondie un canard, plus nerveuse que pour ciseler une grue. Jamais la broderie ne se fait plus éclatante que pour jeter sur le satin un coq

la sculpture ne se que pour modeler veuse et plus élan-



LE JAPON ARTISTIQUE.

trionphant. *L'esprit* intime, l'âme, pour ainsi dire, de ces êtres si lointains de nous, semble, par la magie de l'art, transmigrer dans le bronze ou dans la soie tendue. Ils sont bien évoqués tout entiers. Mais cette

pénétration de l'artiste japonais, cette familiarité dans laquelle il semble vivre avec son modèle sont peut-être plus sensibles encore à qui étudie sa façon de rendre, en art, les batraciens, les reptiles, le monde des eaux, les êtres dégradés, méconnus ou inconnus, sur lesquels notre attention tombe comme une pitié, ou ne tombe jamais.

Ces êtres-là ont leur revanche au Japon.

Voilà les tortues, les étranges petites tortues qui, vivantes, semblent déjà de bronze; voilà les crapauds et les grenouilles, les colimaçons, les serpents, les crabes, les langoustes, les carpes, les poulpes, au besoin même les simples crevettes ou les menus coquillages, tout ce qui s'agite dans le goémon des golfes du Pacifique ou dans les viviers et les rizières.

Suivant le cas, cela servira à faire un kakémono, un bronze, un netzké, l'ornement d'une arme ou le décor d'un bol à thé. Il faut bien

que notre orgueil l'avoue : il est des tortues, des crabes et des grenouilles, exécutés là-bas dans de pauvres officines, qui, par leur caractère d'invincible perfection, comptent parmi les œuvres les plus décevantes sorties de la main humaine. On serait tenté de crier au moulage sur nature devant cette carpe de bronze qui se dresse sur sa queue, devant ce serpent enroulé que possède M. Cernuschi. Mais le travail du pinceau nous les montre tout aussi réels



Par Toyoniro.

LE JAPON ARTISTIQUE.

sur la soie des kakémonos et sur les pages d'album.

Cependant, il y a autre chose encore dans la nature animée. Il y a les tout petits objets mouvants, les insectes de la terre et de l'air, les êtres qui, semés au hasard, font un décor spontané à la prairie ou à la forêt. Les Japonais ont pensé qu'ils pouvaient bien imiter la Nature jusque dans ses minuties. Ils se sont penchés vers le sol et leur œil, pour voir d'aussi chétifs objets, n'a perdu aucune de ses qualités d'adaptation. Supposez qu'en plein été les fenêtres soient ouvertes et que le « petit monde » entre à l'aise dans la chambre d'un Japonais et se pose sur son mobilier. Il y aura peut-être une libellule sur le coffre, une cigale sur le mur, une sauterelle sur le sabre, des fourmis montant à l'assaut d'un porte-bouquet, des éphémères sur les étoffes, un couple de papillons sur la selle, la belle selle de laque noir. L'art vient et immobilise tout cela. Il ramasse ces mille petits riens charmants et les utilise à ravir. Il immortalise —

si cela peut se dire en Occident — ces frêles créatures. Le laqueur, le peintre, le céramiste, le ciseleur luttent de diaphanéité avec l'aile de la libellule et de finesse avec les antennes d'un capricorne.

Là surtout a été notre grande surprise, à la découverte des arts de l'extrême Orient. Notre premier instinct a été de traiter les Japonais de « myopes », sans nous demander si nous n'étions pas nous-mêmes presbytes. Oui, les Japonais ont un verre grossissant sur l'œil qui leur permet de voir les créatures infimes, celles qui semblent faites avec le plus d'art, celles dont l'œuvre est ténébreuse et cachée. Mais notre philosophie de la nature ne nous enseigne-t-elle pas aujourd'hui que ces créatures sont d'une esthétique aussi raffinée, aussi déduite que notre propre construction dont nous semblons être uniquement fiers.

Je crois fermement que si les Japonais avaient, grâce au microscope, connu une structure encore plus intime de la nature, ils en auraient tiré des motifs



LE JAPON ARTISTIQUE.

d'art. S'ils avaient vu, comme nous les voyons, les diatomées qui forment le sable des mers et les animalcules que la drague ramène des grandes profondeurs, nous les retrouverions sur leurs éventails, sur leurs petites boîtes, sur le fourreau de leurs armes.

C'est véritablement une chose bien suggestive que cette attention prêtée à « si peu ». Nous y trouvons en réalité le symptôme caractéristique de l'art japonais tout entier, *une étonnante observation*, ce qui est à la fois un trait d'artistes et de philosophes consommés.

Mais il y a une antinomie éternelle dans l'art de l'extrême Orient. A côté de l'observation, il y a la tradition. Ni l'une ni l'autre, chose curieuse, ne dépasse son domaine respectif. Toutes deux vivent côte à côte en bonne intelligence. Il n'y a ni heurts ni discussion. Le Japonais ne s'étonne pas de voir ses artistes de prédilection examiner tel objet avec une surprenante patience et se servir, pour interpréter tel autre, d'un *rituel* plein de formules de convention et de canons consacrés.

ARY RENAN.

(A suivre.)



NOS PLANCHES

La **Planche BCG** est la reproduction d'une peinture à l'encre de Chine par KANO TANYU (XVII^e siècle). La scène représentée est parlante et point n'est besoin d'expliquer la mésaventure du cavalier qui vient de mordre la poussière. Souvent on trouve dans les albums du Japon des chevaux dont le dessin nous déroute. M. Ary Renan abordera cette question dans sa deuxième étude sur les animaux; mais l'animal représenté sur cette planche est normal à nos yeux.

Il se rapproche de certains types de nos pays, à la tête lourde, aux crins épais, aux membres robustes, fringant cependant à ses heures, comme en témoigne cette page, et celui-ci a dû loyalement porter au combat les anciens daïmios. Cette fois, c'est un simple voyageur qui n'a pas su garder les arçons, et le caractère joyeux du Japonais se retrouve une fois de plus dans la chute peu tragique du cavalier et dans l'expression plus goguenarde que nature du cheval qui vient d'accomplir cet exploit.

Il est richement caparaçonné. Comme toujours la selle japonaise est simple, large et comode, perfectionnement probable du harnachement asiatique, dont elle a gardé les étriers si caractéristiques. Le siège est recouvert de cuir repoussé ou d'étoffe, et un tapis de peau adoucit la charge au dos du cheval. Le pommeau et le trousséquin sont le plus souvent en bois laqué, et certaines selles seigneuriales portent de merveilleuses incrustations d'ivoire, d'émaux ou de métaux ciselés. Les étriers sont pesants, en métal massif, bronze ou fer, ciselé, niellé, enrichi de cent manières, mais non garnis d'éperons comme les étriers turcomans. La bride est simple, les Japonais n'ont pas employé le mors à gourmette, ils conduisent leur monture à l'aide du simple mors que nous appelons *filet*, dont on sait l'action moins énergique sur la bouche de l'animal. Une sangle, un poitrail, une croupière en cordelière de soie complètent, avec le tapis étendu sur la croupe, le harnachement du cheval. Le cavalier monte à la manière orientale, les genoux remontés très haut par l'étrier.



La **Planche BJH** fait partie du célèbre ouvrage de Hokusai, le *Shashin Guafou*, auquel nous avons emprunté les planches IC (livraison VII), IB (livraison IX) et IF (livraison XVI). Il a fallu à la main exercée du grand artiste bien peu de frais pour modeler ces deux lapins saisis en des attitudes familières. Dans cette page comme dans toutes celles qui composent le *Shashin*, Hokusai a systématiquement supprimé tout décor ambiant, concentrant ainsi avec la dernière énergie l'attention sur le sujet principal, unique. On sait que pour le Japonais nul sujet, nul animal, si basse que soit sa place dans notre traditionnelle échelle des êtres, n'est indigne de l'attention d'un artiste. Le lapin a été pour le Japonais l'objet d'une singulière attraction, depuis le jour où son espèce a pénétré dans le pays.

Nous voyons cet animal représenté dans les anciennes peintures de la Chine, mais nous ignorons depuis quand il a été importé au Japon. Il y est, en tous cas, resté très rare, au point de représenter une valeur marchande considérable. Cette valeur s'augmentait ou diminuait selon les époques et sous l'influence de la mode, qui parfois était poussée

LE JAPON ARTISTIQUE.

jusqu'à un excès inouï. Jamais le lapin n'a servi d'aliment; il vit dans les habitations au même titre que le chat, autre animal de luxe au Japon, plutôt que d'utilité. A diverses reprises la spéculation s'en est emparée et a pris les proportions d'une véritable folie, comparable à celle qui a sévi en Hollande à propos des tulipes. Les prix atteignaient des sommes excessives, avec des écarts énormes, non seulement suivant les espèces, mais aussi suivant la couleur de chaque individu, suivant qu'une tache brune, noire ou blanche se dessinait à la queue, à l'oreille, plus ou moins bizarre. Le dernier mouvement de cette passion date à peine d'une vingtaine d'années et les prix de certaines variétés furent poussés en vente publique jusqu'à 1 200 et 1 500 francs. Le gouvernement japonais s'émut de ce véritable jeu, et une prohibition absolue des ventes fut édictée. Mais les spéculateurs, détenteurs de stocks importants, cherchèrent un moyen de tourner l'édit. Ils se souvinrent des franchises dont jouit à Tôkiô la petite concession européenne, et, sur ce territoire libre, procédèrent effrontément à des ventes, sous le nom d'emprunt du premier matelot ou aventurier venu. Le gouvernement fit des représentations aux consuls européens, qui durent reconnaître leur impuissance à empêcher la vente des lapins par leurs nationaux. L'affaire prenait les proportions d'un véritable scandale, quand un ministre avisé imagina de frapper les lapins d'un impôt considérable. Le lendemain de grands bateaux sillonnaient la rivière, chargés de cadavres de lapins que les marchands avaient dû détruire pour éviter la taxe.



Les Planches **BAA** et **BAB**, réunies par un onglet, reproduisent une double estampe de **OUTAMARO**, qui fut par-dessus tout le peintre des femmes. Cette prédilection marquée venait chez lui d'un tempérament inné; si l'artiste comprenait bien l'être féminin, c'est que l'homme en était très épris: Outamaro mourut jeune pour avoir trop aimé.

Il peignait la femme de toutes conditions, à tous les moments de la vie journalière. Dans ses estampes défilent les grandes dames au port majestueux, les courtisanes aux riches atours, et jusqu'aux plus humbles du menu peuple. Ici c'est la simple servante d'une *tsha-ya* (maison de thé). L'inscription nous apprend qu'elle sert dans la maison *Maniba*; nous la voyons qui apporte un bol de thé, pendant que de l'autre main elle tient le plateau à anse, *tabako-bon*, où sont rangés les ustensiles de fumeur¹.

On comprend, à voir cette science dans la couleur, cet art dans la draperie, cette grâce dans la démarche, dans toute la femme, que les estampes d'Outamaro aient fait fureur, et que l'engouement ait gagné jusqu'à la Chine, d'où vinrent, au dire des livres japonais, de nombreuses demandes. C'est même pour répondre à ce goût toujours croissant que Outamaro, à la recherche de sujets nouveaux, de surprises pour les amateurs, d'habiletés de métier, a imaginé l'ingénieuse composition que nous avons sous les yeux.

C'est la même femme, vue de face et de dos; mais dans l'original le tour de force consiste à montrer sur une même feuille de papier, — mince comme une pelure, — cette figure sous son double aspect, imprimée la face au recto et le dos au verso, avec une telle exactitude de repérage que la feuille traversée par la lumière ne laisse voir qu'un seul personnage. Robe, ceinture, coiffure, ovale du visage, tasse et plateau se superposent avec une parfaite concordance.



Le paysage de la Planche **BBA** est de Keïsaï Kitao Massayoshi, comme celui que nous avons publié dans la livraison XVIII (Pl. **BAC**). Cet artiste a eu un des talents les plus sou-

1. Le tabac a été importé autrefois au Japon par les Portugais. Il ne faut donc pas s'étonner de cette homonymie; *bon* signifie plateau.

LE JAPON ARTISTIQUE.

ples parmi ceux de son pays. Il a traité avec un égal bonheur les figures esquissées d'un seul trait, remplies de mouvement, de caractère et de gaieté, les paysages, les animaux terrestres et aquatiques. C'est un enseignement bien fécond que l'étude des procédés si simplifiés, si rapides appliqués à l'exécution de ces esquisses. Qu'on examine de près comment sont représentés les bateaux, les toits des maisons, les pins, les coteaux mêmes, on trouvera le coup de pinceau sommaire, presque hâtif, comme celui d'un décor de théâtre; puis qu'on regarde l'ensemble, et on verra quelle expérience consommée a su donner l'impression juste de cette baie contemplée par l'artiste du haut de quelque roc qui dominait son paysage.



La **Planche BCB** réunit divers croquis : un vol d'oies passant devant le disque de la lune, très haut et très loin; — une hirondelle qui a bâti son nid sur un léger treillis de bambou suspendu, peut-être à son intention, sous l'auvent d'un toit; — de petits poissons qui suivent le fil de l'eau; — un cheval fougueux qu'une femme arrête en posant le pied sur la longe traînante, souvenir de quelque gracieuse légende que l'on retrouve fréquemment dans les dessins; — deux cèdres qui silhouettent, sur le ciel éclairci par un quartier de lune, leurs branches tourmentées; — enfin un cerf aux membres grêles qui a dû être tracé pour servir de modèle au décor d'une boîte de laque.



La **Planche AJI** représente à gauche un passereau, sorte de traquet, posé sur un rocher au bord d'une cascade, et à droite la sarcelle d'été (*Querquedula circia*), qui se renfrogne, mélancolique, en un paysage hivernal. Nous ne reviendrons pas sur la fidélité que les Japonais ont apportée à ces images d'animaux, qu'on croirait faites pour un traité de zoologie illustré, où chaque animal serait peint dans les milieux où il passe sa vie.

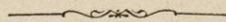


La **Planche AGF** reproduit un fragment de ceinture à décor de chrysanthèmes, en soie brochée du xvii^e siècle. Nous renvoyons le lecteur aux explications qui ont été précédemment données au sujet de nos planches d'étoffes, notamment dans la livraison XIX. Nous continuerons à puiser dans l'immense trésor de ces précieuses étoffes japonaises, si brillantes, si harmonieuses.



Le modèle industriel de la **Planche ACB** exige une explication. On pourrait croire que les nœuds qui y figurent mêlés à des grues hiératisées, ne sont rapprochés là que par une fantaisie du décorateur. Ce serait se tromper : ces nœuds sont formés d'une substance absolument particulière au Japon, le *nôshi*, que l'on fabrique avec les filaments d'un crustacé nommé *awabi*, coquillage qui fournit en outre la nacre dont les Japonais font un emploi si fréquent. On arrive à faire des pièces d'une grande longueur qui présentent un peu l'aspect de bandes de papier. Cette fabrication est destinée uniquement à un usage symbolique, pour les cérémonies ou les grandes fêtes, comme celle du Jour de l'an. C'est un des attributs de la fête, auquel d'autres viennent se joindre, et parmi ceux-ci la tortue ou la grue, emblèmes de longévité. Le rapprochement du *nôshi* et de la grue n'est donc pas fortuit; et leur réunion n'est pas une infraction à cette loi que les Japonais n'ont jamais violée, — comme nous serions quelquefois tentés de le croire à première vue — l'unité du thème dans un même ensemble décoratif.

La **Planche BDB** figure une étoffe semée d'éventails et d'oiseaux.



Sommaire du N° 21

	Pages.
LES ANIMAUX DANS L'ART AU JAPON, par M. ARY RENAN. . .	109
NOS PLANCHES.	117

PLANCHES HORS TEXTE

- AGF. Étoffe du XVII^e siècle.
- BCG. Le Cavalier renversé, par ITTSHO.
- BJH. Lapins, par HOKUSAI.
- ACB. Modèle industriel. — Gerbes et Grues.
- BAA. }
BAB. } Servante d'auberge. Double estampe de OUTAMARO.
- BBA. Paysage, par MASSAYOSHI.
- BCB. Petits Croquis.
- BDB. Modèle industriel. — Ornaments d'étoffe.
- AJI. Deux Oiseaux. Étude anonyme.
-

Le N° 22 contiendra la suite de l'étude de M. ARY RENAN
sur les *Animaux dans l'Art japonais*.

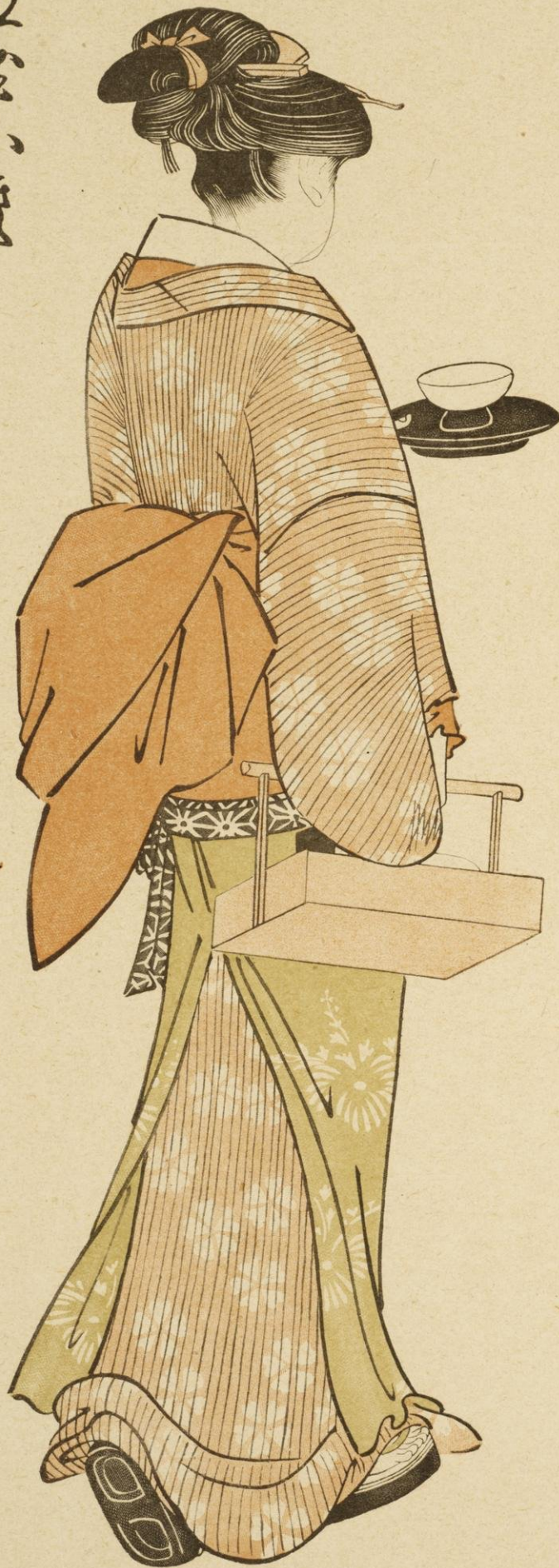








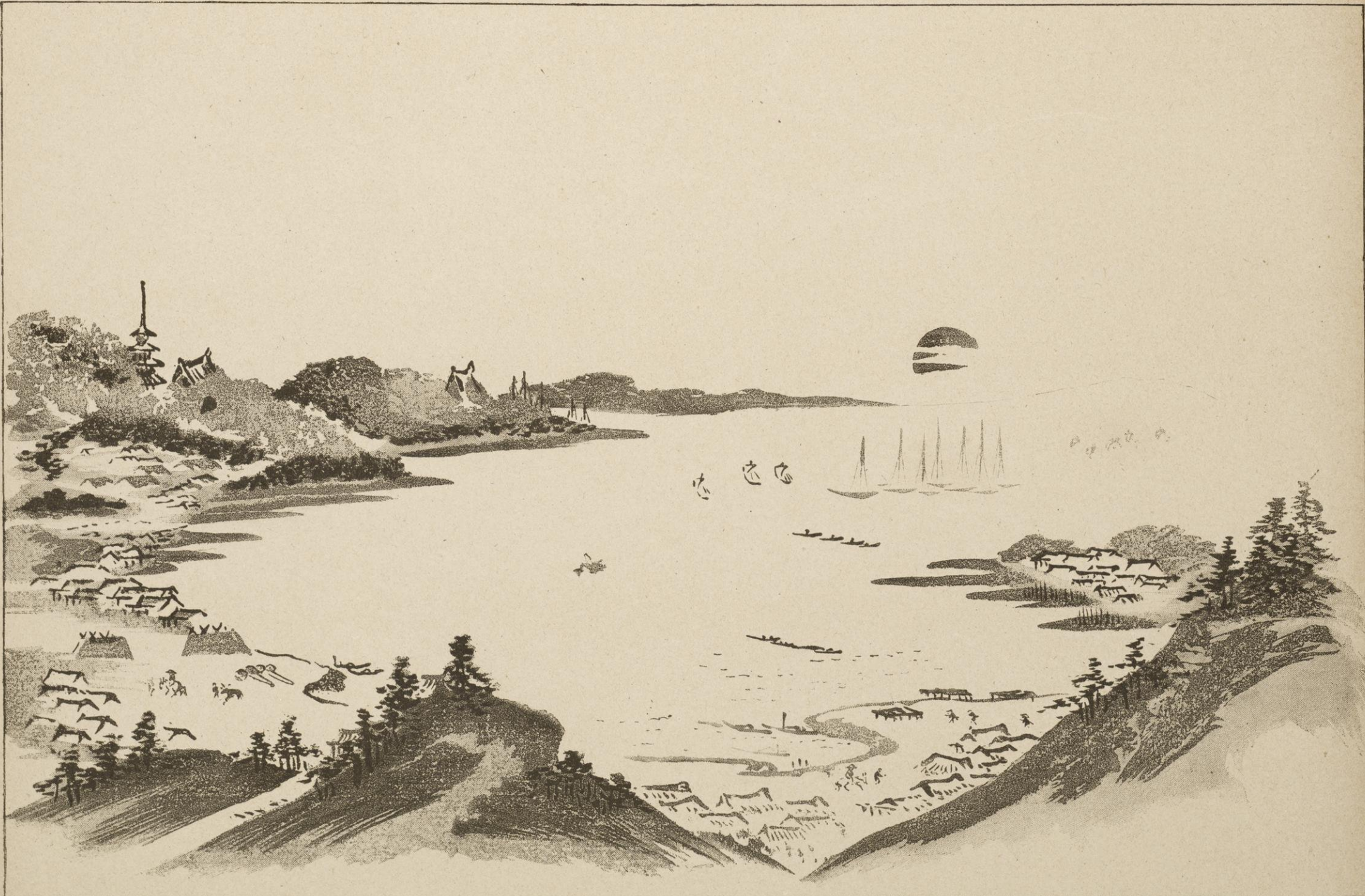
花
屋
か
み



新夜金おきり



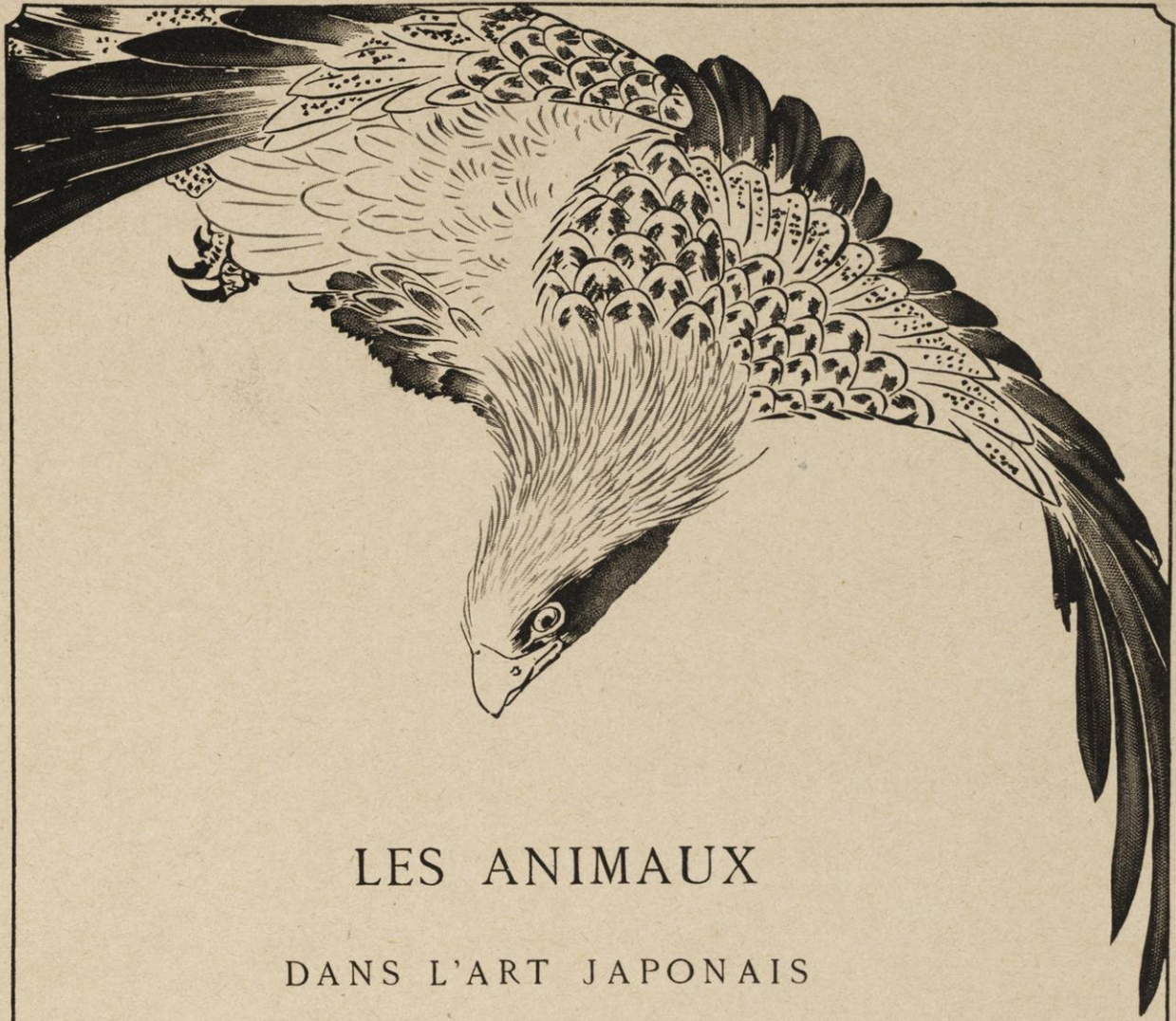
哥磨画











LES ANIMAUX

DANS L'ART JAPONAIS

II

Il nous faut revenir, comme nous l'avons promis, aux gros animaux, aux quadrupèdes domestiques. Ce n'est pas là un problème de peu de portée. En traitant de ce simple point de détail, nous allons nous trouver en face de plusieurs questions non résolues.

Généralisant dans une limite permise, nous avons dit que les gros animaux n'avaient pas été traités par les artistes japonais avec la même rigueur et la même sagacité que les êtres de moindre dimension. Sans doute, chacun aura pu rencontrer des bœufs, des mulets ou des che-

LE JAPON ARTISTIQUE.

vaux traduits par l'art japonais d'une façon satisfaisante; mais il est certain que nous aurions attendu autre chose de plus expressif d'un art si passionnément observateur. C'est que, justement en ce qui concerne les bêtes de somme et les grands mammifères, les Assyriens et les Égyptiens nous ont, comme on dit vulgairement, gâtés. Il est impossible de voir rien de plus réaliste et de plus élégant à la fois que les troupes figurés sur les bas-reliefs ou les peintures des tombes égyptiennes de la belle époque; ni rien de plus mouvementé et de plus vrai que les attelages, les scènes de guerre et de chasse, où les Assyriens ont représenté le cheval et les fauves du désert. A Beni-Hassan, comme sur les portes de Kouyoundjik, c'est la nature même qui parle. Hathor, Apis ou Pacht, c'est la Génisse, le Bœuf ou le Chat, rendus avec une merveilleuse simplicité de moyens. D'où vient donc l'apparente indifférence des Japonais, et qu'ils semblent se laisser battre sur ce terrain?

C'est du cheval que nous voulons parler surtout et d'abord. En face des peintures et des dessins japonais qui reproduisent cet animal, on se trouve partagé entre des sentiments contradictoires.

Pour les questions d'histoire naturelle et de migrations animales qu'il faudrait soulever d'abord, nous manquons de renseignements précis et originaux. Déjà, en ce qui concerne la Chine, le cas est embarrassant. Il y a si peu de chevaux dans la Chine de nos jours que, dans certaines provinces, ils sont inconnus. Cela s'explique facilement par la nature de l'exploitation agricole dans les pays de plaine chinois : on sait quel développement y ont pris les canaux et le transport par eau. En pays de montagne, c'est le transport à dos d'homme qui s'impose. Il n'y a donc pas là d'emploi pour une bête de somme demandant une alimentation aussi particulière que le cheval. Cependant le cheval a figuré, comme dans notre histoire, dans toutes les grandes guerres chinoises; c'est la monture habituelle des Mongols; c'est contre leur cavalerie que la grande



LE JAPON ARTISTIQUE.

muraille a été bâtie. Enfin, le signe qui signifie « cheval » dans l'écriture chinoise est un des 214 signes primordiaux qu'on appelle des clefs, et, d'autre part, l'art chinois a communément représenté le cheval.

L'art japonais l'a représenté plus souvent encore. Au Japon, le cheval est assurément répandu depuis la période historique, sans que nous sachions s'il a été importé, ni à quelle date. La race est relativement petite, courte et musclée, volontiers noire et poilue jusqu'aux naseaux. Elle diffère d'une façon sensible des races européennes: ces dernières n'ont-elles pas été produites par des croisements et des méthodes d'élevage inconnus ou impossibles au Japon? Car, il ne faut pas oublier la position insulaire, l'isolement du Japon. D'autre part, les grandes îles, l'Islande par exemple, ont une race chevaline de petite taille. Nous qui ne voyons que les dessins japonais, ne nous laissons pas aller à notre premier mouvement; le blâme serait inconsidéré; de leur côté, en effet, les Japonais pourraient reprocher à nos dessins qui représentent le cheval d'être fort éloignés du modèle. En somme, il ne s'agit pas tout à fait de la même bête.

Cette bête se présente à nous, dans les albums, sous deux aspects différents.

C'est d'abord le cheval harnaché et monté, celui qu'on pourrait appeler le destrier féodal. Son caparaçon est lourd et riche, garni de tresses et de mèches; l'animal est bridé de court, ce qui lui donne un port fier et roide. Il emporte

sur son dos les grands seigneurs en armes. Ce n'est pas la monture des hommes du peuple ni des religieux qui chevauchent le bœuf

et le mulet. Ses mouvements sont très variés;

dans la plus extrême fougue aussi bien qu'au repos, ses allures, ses gestes, pour ainsi dire, sont vrais et bien sentis.

Les documents où nous rencon-

trons ce cheval de guerre

et de parade sont

tous issus de l'art

véritablement ja-

ponais, de ces éco-

les ou de ces ar-

tistes qui floris-





LE JAPON ARTISTIQUE.

saient avant l'introduction des principes chinois dans les arts plastiques du Nippon; tel notre art gothique avant la Renaissance. En résumé, notre œil d'Européen est satisfait en voyant ces chevaux. Mêlés aux épopées nationales, aux faits de guerre que chacun connaît là-bas, ils ont, dans le bon sens du mot, le cachet de l'art national. Le problème ne se poserait donc pas, s'il n'y avait une seconde catégorie.

Mais voici, à côté d'eux, les chevaux non harnachés, non montés, étudiés pour eux-mêmes. Je les vois, dans les albums, se livrer par troupes aux ébats de la liberté, en attendant qu'on les selle; ils pointent, ils ruent, ils font gracieusement leur toilette, se reposent et paissent en sécurité le long des fleuves. Aussi leur diversité d'attitudes est-elle grande. Ici le dessin me paraît imparfait ou, pour mieux dire, incomplet. Mon œil est choqué; jamais il n'a rien vu d'aussi sommaire...

J'ai dit « le dessin » et non « le trait ». C'est qu'en effet les artistes qui ont figuré le cheval de cette seconde catégorie, l'ont fait à larges coups de pinceaux, par ce maniement de l'encre de Chine que la gravure japonaise rend si bien. Assurément, cette méthode est l'imitation de la méthode chinoise. On sait que l'amour du coup de pinceau hardiment lancé est poussé en Chine à ses dernières limites. La calligraphie y tient une place énorme dans les examens que les gens de qualité ont à subir. Une page d'écriture y est estimée autant qu'un beau tableau, et, en fait, n'est pas autre chose; une pièce de poésie y est goûtée aussi bien pour l'arrangement élégant des caractères qui la composent, que, pour la délicatesse du sens qu'ils figurent. Cette manière grasse, ondoyante, de lancer le coup de pinceau et d'y chercher une beauté intrinsèque n'est donc pas d'origine japonaise. Mais elle est devenue, par une rapide acclimatation,



Moineaux dans la neige.

LE JAPON ARTISTIQUE.

une manière nationale, au Japon. Elle a passionné ces dilettanti. Ils s'y sont appliqués pour leur propre compte, sans imitation servile, comme on s'assimile une invention.

Les causes de cet engouement — dont nous n'avons certes pas à nous plaindre — sont dans le caractère moral de la race japonaise. Elle allie aux capacités esthétiques les plus subtiles, à une conception d'art des plus élevées, un esprit naïf et enjoué, porté aux jeux plaisants, curieux de tout ce qui est inattendu et bizarre, comparable à celui des enfants qui aiment à rire à propos de tout. De là vient qu'une place a été faite dans l'art au *tour de force*. Or, ayant observé que rien ne prêtait aux virtuosités du pinceau comme la forme du cheval, — rappelons-nous qu'il s'agit de *leur* cheval, remarquable par une structure rebondie, — les premiers artistes qui ont manié le pinceau à la chinoise (il y a de cela quatre siècles) se sont livrés à une sorte de sport du pinceau. C'était à qui rendrait cette *arabesque* avec le trait le mieux enlevé, le plus rond, le plus souple et sinueux, le plus audacieux, le plus simple surtout. Un des plus grands artistes des temps anciens en avait fait une sorte de gageure. Il traça un cheval fougueux en quatre ou cinq coups de pinceau¹. On devine le succès qu'il obtint. On admira cette œuvre d'art avec la même explosion de joie qu'on aurait manifesté devant un tour de prestidigitation. Aussi, devant un tel triomphe, les congénères et les disciples du maître s'ingénierent-ils à qui l'égalerait ou le dépasserait dans cette voie. Il n'y avait plus d'autre manière de peindre le cheval... et l'on finit, en effet, par *ne plus le voir* autrement. L'œil le plus sincère, le plus

1. Voir la gravure de la page 129.

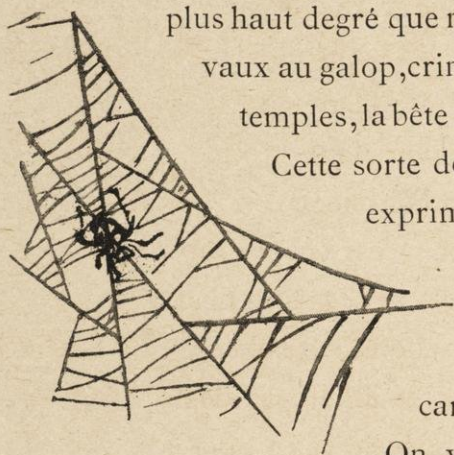


LE JAPON ARTISTIQUE.



conscientieux ne voit-il pas les choses de la nature à travers certaines habitudes, habitudes innées ou habitudes de mode? Quoi qu'il en soit, ce sont ces procédés de dessin calligraphique, poussés dans le présent cas à une certaine exagération, qui ont influencé à tout jamais non seulement l'œil de l'artiste japonais dessinant le cheval, mais aussi l'œil de tout Japonais qui regarde un cheval en chair et en os.

C'est un effet rétroactif de l'œuvre d'art sur l'organe naturel de la vue. En revanche, le cheval dans l'art japonais est plein de vie et de mouvement. On pourrait presque dire que l'incorrection du dessin est, chez les Japonais, compensée par cette qualité qu'ils recherchent évidemment à un bien plus haut degré que nous. Qu'il s'agisse d'une page d'album ou d'un de ces chevaux au galop, crinière au vent, dont la peinture sert parfois d'ex-voto dans les temples, la bête est pleine de feu, d'élan : elle s'enlève, elle hennit vraiment.



Cette sorte de paraphe, ces larges balafres d'encre, ces taches brutales expriment le mouvement du cheval à merveille. Il est presque impossible de remarquer les défauts de structure de l'animal, tant il va vite, tant il fuit devant nous, tant il s'agite sur ce morceau de papier de quelques pouces carrés.

On voit qu'avant de juger sévèrement les déformations que l'art japonais inflige à certains objets, il faut en connaître les causes ; bien souvent les artistes de l'extrême Orient cherchent autre chose que nous. Dans le cas dont nous venons de parler, ils cherchent pour ainsi dire une figure géométrique, des courbes et des ellipses au lieu de chercher à figurer la forme matérielle d'un animal. En d'autres cas, ils sont poursuivis par l'idée d'accroître le caractère des choses et des êtres : ils nous paraissent alors souvent aller jusqu'à l'excès ; mais c'est un des principes de leur art.

Si nous disions que l'artiste japonais est porté à exagérer, il ne faudrait pas que nous fussions mal compris. L'exagération s'exerce dans un sens artistique. Le peintre a une pensée très ressentie ; pour qu'on ne s'y méprenne pas, il la pousse à bout. Est-il frappé, par exemple, de la sveltesse des formes du cerf, il exagérera à plaisir la finesse des jambes et la petitesse du pied de l'animal ; de même que les Indiens et les Chinois exagèrent le

LE JAPON ARTISTIQUE.

caractère trapu de l'éléphant. Il ne fera pas un cerf; il fera *le cerf* par excellence, au moyen d'un procédé que nous appellerons l'outrance artistique des races de l'extrême Orient.

C'est dans l'interprétation de la figure humaine qu'il faudrait chercher des documents pour développer cette grosse question. Pour le moment nous poursuivrons notre revue des animaux. Chaque cas serait à examiner en particulier.

Ainsi, pour le chien et le chat, nous devons passer condamnation. Le chien japonais a, on le sait, une structure particulière. Il est bien plus différent des nôtres que le cheval japonais ne l'est du cheval européen¹; c'est un petit animal de luxe qui ne rend aucun service. Il ne s'emploie pas à la chasse, il ne saurait être l'emblème de la fidélité. Les dessinateurs japonais ont donc eu à représenter dans la race locale un animal, sans formes et sans intérêt, et l'ont fait en conscience.

Le chat du Japon n'est pas non plus semblable au nôtre; c'est encore un animal de luxe que les dames portent dans leurs bras ou tiennent en laisse. Les arts japonais du modelage l'ont représenté sous une forme rebondie à l'excès, comme une masse replète et sans vie. Il faut être averti de la différence des races pour accepter comme chat cet étrange animal; il faut apprendre en quelque sorte la signification de cette forme plastique. De même que, dans l'écriture chinoise, tel signe signifie « chat », cette forme plastique signifie également « chat » sans que nous devions nous en étonner, puisque les Japonais ne s'en étonnent pas.

Les Japonais n'ont jamais vu de près l'éléphant ni le lion. En sculpture

comme dans les arts graphi-

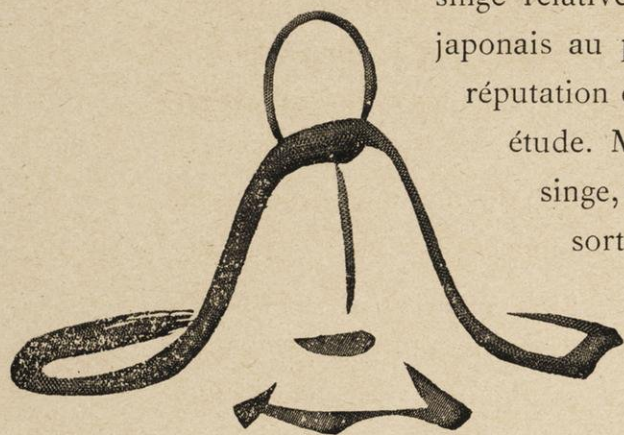
1. Nos races canines n'existaient pas au Japon avant la venue des Européens. Aussi les Japonais, frappés par la structure de notre chien, n'ont-ils jamais pensé que cet animal fût de la même famille que leur petit commensal, et lui ont-ils donné le nom de *Comir*, réservant pour la race japonaise le nom de *ino*. (*Comir* n'est que la transformation des mots anglais *come here* qu'ils entendaient prononcer par les propriétaires des premiers chiens de chasse qu'ils virent.)



LE JAPON ARTISTIQUE.

ques, ils interprètent ces animaux d'après les prototypes consacrés de la Chine. Le tigre a une meilleure fortune. Nous connaissons plusieurs kakémonos qui le représentent avec une vérité de dessin, une vie et un caractère bien originaux. Si un anatomiste y trouverait encore à redire, du moins la férocité de la bête est si bien rendue qu'on peut dire que, *moralement*, ce sont des tigres parfaits.

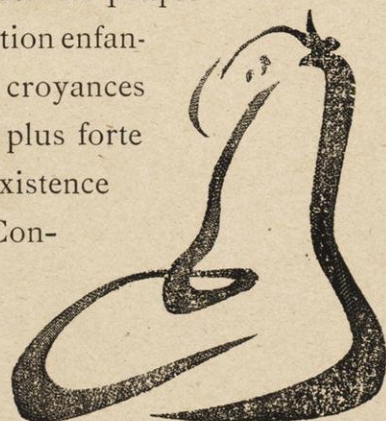
Le cas du singe est plus compliqué. Là aussi il y a des kakémonos, des dessins, qui traduisent à ravir la grâce simiesque. Il s'agit alors d'une espèce de singe relativement petite dont les ébats ont tenté les artistes japonais au point que l'un d'eux, Sosen, s'est acquis une réputation en se consacrant presque exclusivement à leur



Amusement calligraphique représentant un personnage accroupi, vu de dos.
(Voir page 125.)

étude. Mais on rencontre quelquefois, sous le nom de singe, une bête étrange, aux bras démesurément longs, sorte de chimpanzé fantastique. Est-ce que l'artiste, frappé de la longueur typique du membre supérieur chez les singes, a voulu l'exagérer encore, et, pour caractériser le geste avide, inattendu, quasi humain de l'animal, a cru devoir décupler la longueur des bras ? Il est, en tout cas, certain que les modèles des singes aux longs bras

viennent de la Chine. Il est non moins constant qu'en les reproduisant, les Japonais les ont traités d'une manière très spéciale et différente de celle dont ils se servent pour les singes copiés sur nature dans les forêts de leur pays. Le poil est tout autre et la tête particulièrement frappante. On peut donc supposer que les Japonais ont cru réellement à l'existence de cette bête en Chine ou ailleurs, sans la ranger dans la catégorie des monstres. La voyant représentée par les Chinois, ils ne se sont pas demandé si elle existait dans la création, si elle était viable. Car un trait du caractère japonais est une crédulité candide, ou pour mieux dire un acquiescement complet à tout ce qui est traditionnel. C'est le fait des peuples jeunes et intacts qui n'ont pas de voisins immédiats. Le peuple japonais vit de légendes, de récits contre lesquels son imagination enfantine n'a jamais protesté. Aucun libre penseur n'a détruit ses croyances dans les monstres, dans les géants, dans les apparitions. A plus forte raison, le Japonais n'a pas de motif de douter de l'existence d'espèces inconnues et étranges en Chine et sur le grand Con-



Amusement calligraphique
représentant un personnage accroupi, vu de profil
(Voir page 125.)

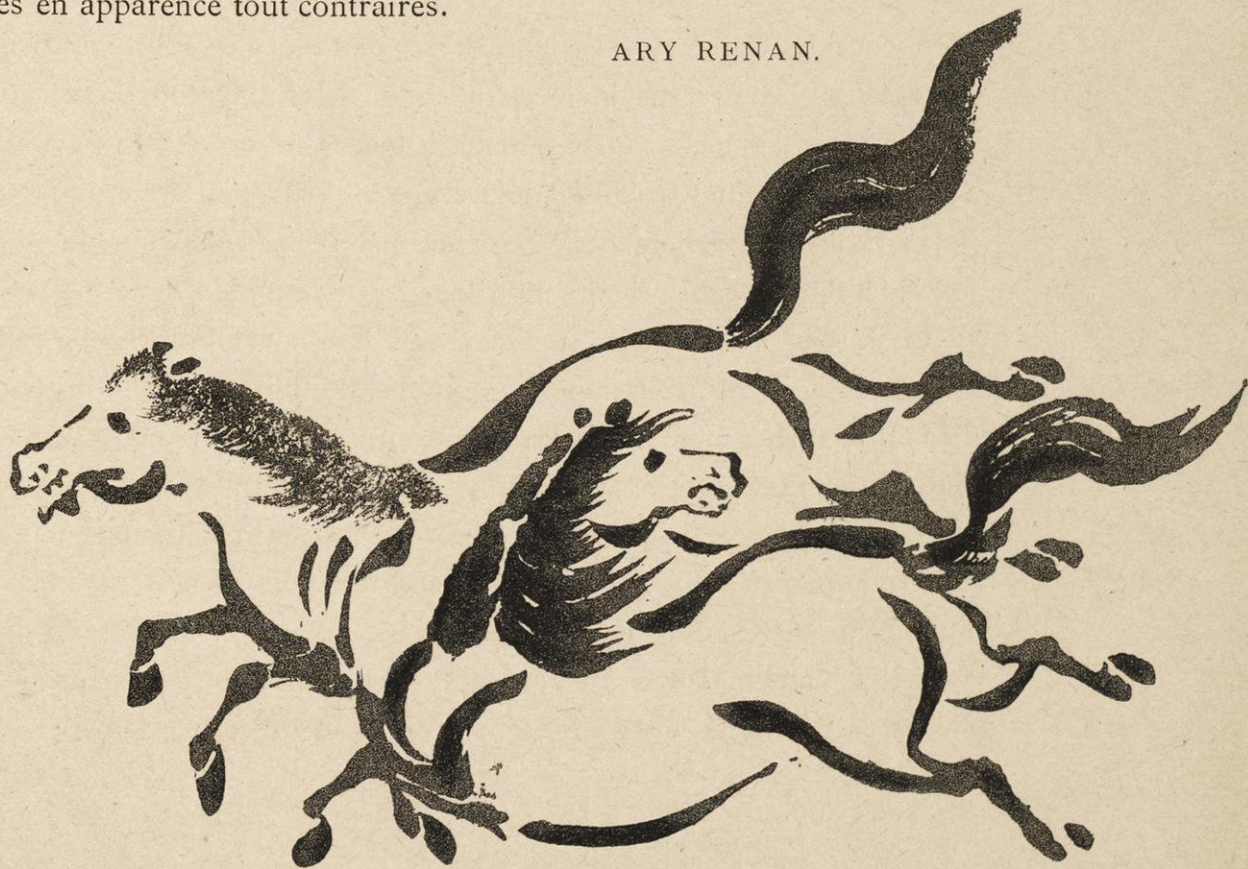
LE JAPON ARTISTIQUE.

tiennent. Les déformations de la race humaine en longueur, en maigreur, en grosseur, etc., que nous trouvons dans les albums, n'ont-elles pas la même origine?

Le mulet — il faut bien appeler ainsi cet animal à longues oreilles — est, nous l'avons dit, la monture des solitaires, des *sennins*, que rien ne presse. Nous en avons des exemples dans des groupes en bronze et en grès qui, à défaut d'une observation « naturaliste » de l'animal, rendent du moins dans la perfection l'allure paresseuse de la monture et du cavalier. Nous en dirons autant du bœuf. Quant à l'âne, chose curieuse, cette monture classique de l'Orient musulman ne semble pas avoir été représentée par les Japonais. Si l'âne n'existe pas au Japon, c'est que le mulet figuré dans les œuvres d'art est une copie des modèles chinois.

On le voit par ces exemples, dans la représentation des animaux, les artistes japonais ont des principes bien faits pour nous étonner. Chez eux, l'exagération n'est autre chose qu'une puissante accentuation du *caractère*, qu'un amour de l'outrance significative; ils aiment aussi certaines formes pour elles-mêmes, parce qu'elles se prêtent à des tours de force graphiques... Et cependant, malgré tout, ce qui nous paraît dominer chez eux c'est l'amour de la nature, amour qui, nous l'avons dit, existe à un si haut degré côte à côte avec ces principes en apparence tout contraires.

ARY RENAN.



NOS PLANCHES

La **Double Planche BBE** est une encre de Chine, étude intéressante du corbeau surpris dans des attitudes variées, suivant qu'il vole ou qu'il repose la tête enfouie dans ses plumes, ou encore planté sur ses pattes, attendant que la proie guettée se présente à la portée de son bec vorace.

On peut se convaincre, ici, que l'art des Japonais ne se borne pas à savoir représenter les oiseaux ou tous autres sujets par de simples contours lestement indiqués. La page que nous publions aujourd'hui forme avec cette manière de faire — celle qui nous était devenue la plus familière — un contraste qui frappe l'attention par sa violence. Au rebours du principe linéaire, qui parvient à donner l'illusion du relief et du modelé par des réserves blanches, les contours ne sont marqués ici par aucune ligne proprement dite, et tout l'effet est obtenu par des pleins d'une solidité extraordinaire. Mais, quelque compactes que soient les masses, quelque intense que soit la vigueur des noirs, aucune lourdeur ne pèse sur l'exécution. Les dégradations, les lumières introduites aux endroits propices sont employées d'une façon si experte, que le problème est résolu à souhait.

Seuls les maîtres des anciennes écoles savaient obtenir par ces simples écrasements de pinceau des effets d'une telle puissance et d'une telle vérité. La peinture ici reproduite semble procéder du célèbre Sesshiu, artiste du xv^e siècle, qui de son côté avait emprunté ses procédés aux vieux Chinois lors de ses pérégrinations dans l'Empire du Milieu.

La composition est reproduite avec une rigoureuse fidélité, jusques et y compris la morsure des siècles.



La **Planche AIH** est un portrait d'acteur d'après une gravure en couleurs de SHUNYEI.

Nous avons dit (livraison IX, planche BE) que Shunyei appartenait à l'école des Katsukawa et que, comme tous les élèves de cette école, il avait emprunté à Shunsho, fondateur du célèbre atelier, son nom de famille, Katsukawa.

Nous écrivions alors que nul mieux que Shunyei n'avait pratiqué l'art d'habiller un personnage, et de draper les étoffes en plis simples et naturels. On en trouvera une preuve dans cette planche. Les vêtements sont d'un arrangement sobre ; l'étoffe en est très simple, mais l'aisance de ses plis est parfaite, et concorde bien avec les allures du personnage, dont la distinction indique un grand seigneur, représenté sur la scène en costume d'intérieur. C'est en effet un acteur, le sujet préféré des Katsukawa et particulièrement de Shunyei, qui a laissé des livres et de nombreuses séries d'estampes sur le monde des théâtres.



La **Planche AAD** nous ramène au motif éternellement jeune et toujours charmant du monde ailé, domaine sans bornes où déjà nous avons fait maintes découvertes et où mille autres recherches nous restent à faire. Qu'importe que les auteurs de ces compositions restent souvent cachés dans l'anonymat, toutes sont signées par ce grand amoureux de tout ce qui s'agite dans la Nature, et qui s'appelle le Japon. Ici c'est la sarcelle d'hiver (*Querquedula crecca*), s'ébattant en petites bandes au milieu des roseaux qui encadrent une anse paisible.



La **Planche BCC** reproduit quelques fragments d'albums de Hiroshighé. C'est un coin de paysage, une rivière bordée de cryptomerias et de roseaux, traversée par un pont de bois qui s'appuie sur un îlot placé au milieu du courant. — Trois cyprins dorés s'ébattent dans l'eau, sommairement indiquée par un coup de pinceau circulaire. — Voici une araignée pendue à sa toile que secoue probablement le vent d'automne, car les feuilles de l'érythre

LE JAPON ARTISTIQUE.

tombent jaunies sur le sol. — Enfin un coq blanc et sa poule, aux contours rapidement indiqués pour fixer ce souvenir amusant à l'œil du Japonais, une crête rouge sur un corps tout blanc.



La **Planche FH** est une étude de poissons due au pinceau de Keisai Kitao Massayoshi, dont nous avons déjà reproduit et des paysages et des études de fleurs. Massayoshi a traité avec une conscience de naturaliste tous ses sujets de la vie animale, prenant la peine d'étudier son modèle en différentes poses, comme on peut le voir par ces deux rougets, pris l'un de profil et l'autre en dessous.



Planche AGE. Deux fragments d'étoffe dont le plus grand a pour thème une route dans la campagne, avec l'incessant mouvement des porteurs, des voyageurs et des pèlerins, des chevaux de charge et des voitures et, au fond, des plans d'arbres et de montagnes que domine le Fouji. L'autre est un arrangement de gerbes de riz, avec des passereaux pillards qui vont prélever leur nourriture sur la récolte. Un défaut d'impression a fait mettre ce fragment en sens inverse du premier : nos lecteurs ont sans aucun doute déjà retourné la planche, le vol des oiseaux indiquant assez comment cette page doit être regardée.

Ce ne sont plus ici des étoffes faites pour des robes et des ceintures, comme toutes celles que nous avons représentées jusqu'ici. Nous ne savons si nous avons déjà suffisamment insisté sur ce fait très particulier, que toute robe ou ceinture de quelque valeur n'était tissée qu'à un seul exemplaire. On peut conclure de là quelle quantité a dû en être produite. Mais ce qui doit paraître plus extraordinaire encore, c'est qu'il en est de même pour les petits morceaux comme ceux que nous reproduisons aujourd'hui. On les fabriquait pour les poches à tabac, portées à tout âge par l'un et l'autre sexe, et pour les portefeuilles où l'on serrait un petit miroir métallique et de menus ustensiles de maquillage. C'est donc en bien plus grand nombre encore que les grandes pièces, qu'on a tissé ces fragments de 25 à 30 centimètres, pour lesquels il fallait chaque fois monter spécialement un métier. Leurs motifs sont encore plus variés que ceux des robes : des scènes animées, des paysages, des routes où s'agitent de petits personnages, remplacent l'ampleur des grands sujets décoratifs par une finesse en rapport avec l'exiguïté de l'objet.

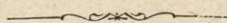


Des trois vases de bronze représentés en grandeur naturelle sur la **Planche BDH** le premier à gauche est de vieux style chinois. Sa forme trapue, ses anses épaisses, son décor sévère et ses dentelures caractérisent les vases archaïques employés dans les temples. — Au contraire, celui du milieu, délicatement ajouré, est d'un pur style japonais, un peu efféminé même, mais d'une silhouette encore solide ; avec ses rinceaux élégants, il gagne en grâce ce qu'il a perdu en force, et présente en même temps l'intérêt d'une grande habileté de fonte. — Le troisième vase est, comme le premier, d'inspiration chinoise, notamment par ses ornements à palmettes. Mais ce qui manque ici, c'est la belle robustesse des grandes époques. La main des artistes s'est amollie, et leur œil s'est désaccoutumé de toutes les puissantes œuvres d'art au milieu desquelles les ancêtres avaient grandi. Par une loi fatale et universelle, ce diapason de la force s'en va toujours baissant de siècle en siècle. Pour les bronzes comme pour toutes les productions artistiques, la fermeté est un indice certain d'ancienneté, et la douceur de notre troisième vase révèle bien son origine relativement récente.



Le modèle industriel de la **Planche BEJ** représente des grappins de bateaux sur les galets. Nous n'insisterons pas sur le parti curieux que le décorateur japonais a su tirer de ce thème aquatique. Nous ferons remarquer seulement que, désireux d'enlever à la lourde masse des ancres un peu de leur poids, il y a semé des ornements, en ayant soin de les choisir dans le même domaine ; ce sont en effet des roues de moulin et des herbes d'eau qui sont disséminés sur le fer de ces ancres.

Enfin les sept petits sujets de la **Planche BDJ** sont utilisables surtout, à cause de leur finesse, par les ouvriers du métal, et peuvent fournir de gracieux modèles de ciselure.



Sommaire du N° 22

	Pages.
LES ANIMAUX DANS L'ART AU JAPON, par M. ARY RENAN (suite et fin)	121
NOS PLANCHES.	130

PLANCHES HORS TEXTE

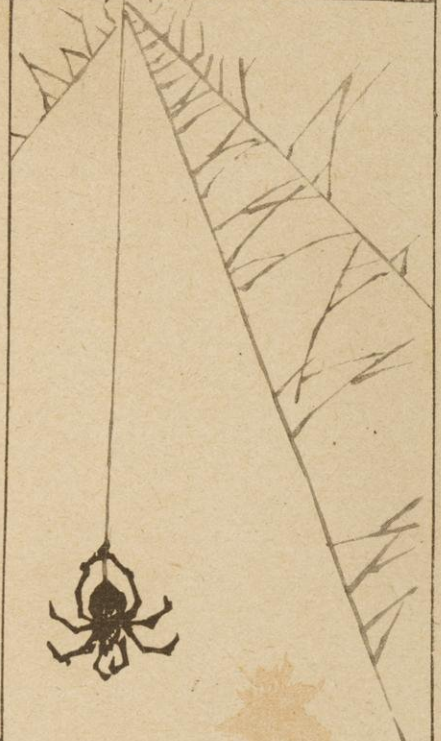
- AIH. **Acteur**, par SHUNYEI.
 - BEJ. **Modèle industriel**. — Ancres sur les galets.
 - AAD. **Sarcelles** dans les roseaux.
 - BCC. **Petits Croquis** de HIROSHIGÉ.
 - BBE. **Corbeaux** (DOUBLE PAGE). (Ecole de Sesshiu).
 - FH. **Étude de poissons** (Rougets), par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
 - AGE. **Deux fragments d'étoffes**.
 - BDJ. **Modèles pour Ciseleurs**.
 - BDH. **Trois vases de bronze**.
-

Le prochain Numéro contiendra une étude de M. LOUIS GONSE sur *Kôrin*.



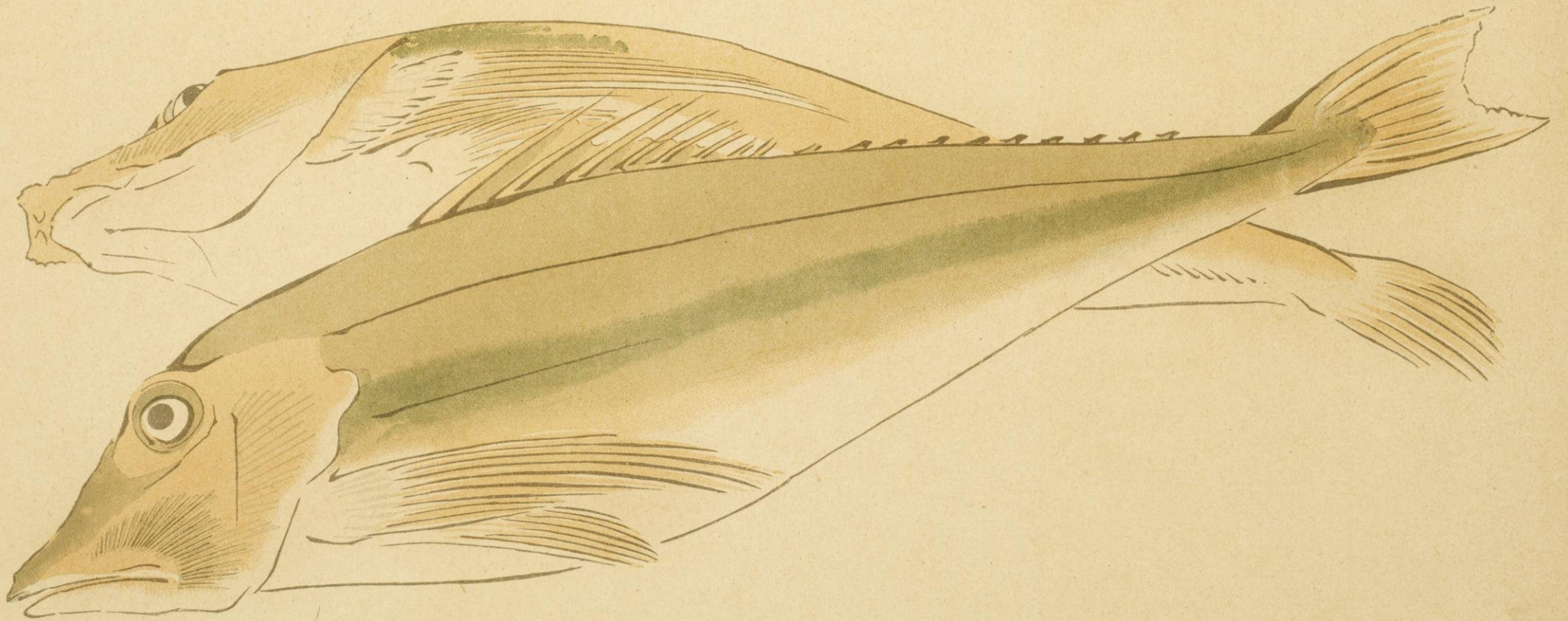






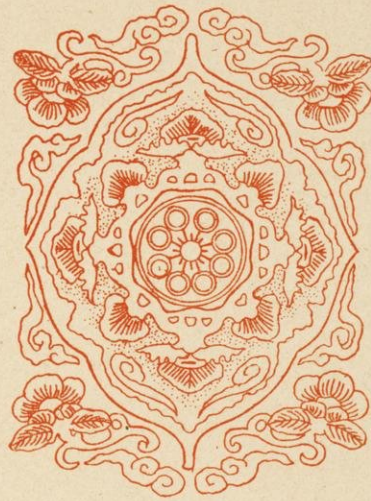


FH

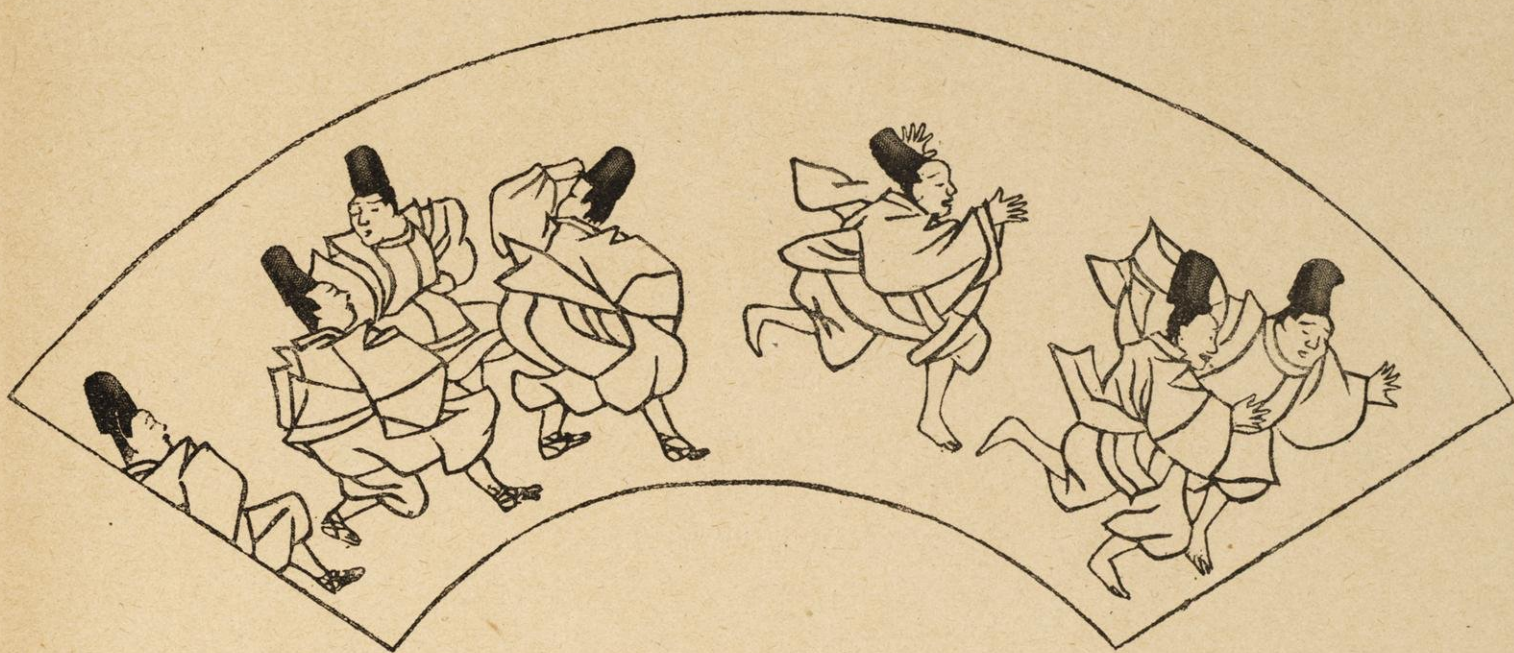


Grav. impr. par GILLOT









KÔRIN

Kôrin! J'aime ce nom; j'aime sa tournure et son rythme. Il a je ne sais quoi d'onduleux, de traînant et de fruste qui fait image. Il éveille dans l'âme du vrai japonisant, de ce japonisant qui a un grain de folie, des sensations capiteuses, et comme une vibration particulière qui est l'émanation même de cette étrange et surprenante individualité. Je suis de ceux qui croient aux affinités des noms et des idées, et, je ne m'en cache pas, qui attribuent à la musique de tel ou tel groupement de syllabes un sens mystérieux. Celui de Kôrin convient à merveille à l'art qu'il représente.

Kôrin est au premier rang des maîtres qui ont porté le plus haut l'in-

青
子

方
祝



tuition, le génie du décor. Sa manière est une, intégrale, toujours semblable à elle-même. Il n'en est pas de plus originale, de plus profondément, et je dirai même de plus violemment japonaise. Ses œuvres ne sont encore connues, appréciées en Europe que d'un petit nombre d'initiés. J'ai donc pensé qu'il y aurait quelque intérêt à parler ici d'un artiste qui compte aux yeux de ses compatriotes parmi les plus grands, de mettre en relief un maître décorateur dont l'influence a été considérable depuis deux siècles, et qui a conduit jusqu'à leurs dernières conséquences les deux principes fondamentaux de l'esthétique japonaise : la synthèse des formes et la simplification des motifs.

Malheureusement, pour Kôrin comme pour tous les artistes du Japon, les données biographiques se réduisent à quelques faits d'une désolante sécheresse. On voudrait connaître les habitudes de vie, le caractère, la physionomie, les goûts, l'état d'esprit de ceux qui ont dépensé, dans ces créations qui nous charment, une si rare puissance d'invention, une si rayonnante maîtrise ; on aimerait à reconstituer le portrait physique et moral de quelques artistes préférés. C'est à peine si nous savons cinq ou six détails de vie intime sur l'un des plus célèbres d'entre eux, Hokousaï, assez rapproché de nous cependant pour qu'un certain nombre de ses contemporains soient encore vivants. Les Japonais considèrent l'artiste comme un être impersonnel, qui ne se survit que dans ses œuvres et n'existe que par elles ; ils n'ont pas la curiosité historique des Européens.

Ogata Kôrin appartient à cette période incomparable de l'histoire des arts, au Japon, connue sous le nom de période Ghenrokou (1688-1704). Il en est, avec Moronobou et Ittshio, l'illustration la plus éclatante, la plus haute expression. Il faut retenir et associer ces trois noms, en y ajoutant ceux de Kenzan, le céramiste original, et de Ritsuô, le surprenant laqueur : fleurs admirables qui ont jailli de cette grande époque comme d'un humus enrichi par dix siècles de culture. Aux yeux des gens de goût, le *nengo* célèbre de

LE JAPON ARTISTIQUE.

Ghenrokou détermine un point de perfection qui n'a jamais été dépassé. On dit au Japon la Période de Ghenrokou comme nous disons le Siècle de Louis XIV. C'est le moment où l'antique cité impériale de Kioto jette son summum d'éclat en même temps que la ville des shogouns, Yédo, la nouvelle capitale, voit grandir son astre et s'affirmer sa prépondérance.

Kôrin est né à Kioto, en 1661, d'une bonne famille bourgeoise du nom d'Ogata. Il fut voué de bonne heure à l'étude de la peinture; mais les auteurs ne sont pas d'accord sur les origines de sa première éducation artistique. L'École impériale de Tosa le réclame comme un élève de Soumiyoshi Hirodzoumi; le « Wakan Sogwa Shiuran » le fait procéder des deux Kano, Yassunobou et Tsunénobou, tandis que d'autres autorités le rattachent à l'enseignement d'un maître qui fut à la fois, comme Kôrin lui-même, peintre et laqueur : je veux parler de Honnami Koëtsou. Pour ma part, j'estime que les sources du talent de Kôrin sont fort complexes et que ces différentes opinions peuvent se concilier. En soumettant ses œuvres à une analyse attentive, j'y découvre, en effet, sous l'apparente unité du style, les traces de plusieurs influences et la marque de plusieurs empreintes. Sa manière est un composé subtil, une combinaison savante. A l'École de Tosa il doit la meilleure part de son raffinement aristocratique, son goût pour les couleurs gouachées et brillantes; certaines de ses peintures où dominent les tons vifs, les verts puissants, les bleus intenses, les blancs nacrés, comme dans l'admirable kakémono du British Museum, le *Poète Narihira sur les bords de la rivière Tamagawa*, semblent directement issus des somptueuses et héroïques miniatures de Tosa. Des Kano il tient la rapidité, la décision, la force du coup de pinceau; il rivalise avec les plus habiles d'entre eux pour l'emploi de l'encre de Chine, et peint, à l'occasion, dans le style classique, un chef-d'œuvre comme ce kakémono

d'un *Shôki*, comme ces
Corbeaux empruntés au
« *Gwashi Kwaiyo* »
de Shunbokou, ou





Le démon du Tonnerre.

cette esquisse de *Petits Poussins*, dont nous donnons ici les reproductions.

En réalité, mon opinion est que Kôrin commença son apprentissage à l'école des Kano. Il s'est assurément souvenu de la grande galerie des chrysanthèmes de Tsunénobou, à Kioto, lorsqu'il peignait ses beaux paravents décorés de fleurs monumentales. Il entra ensuite dans un des ateliers de Tosa, très vraisemblablement dans celui de Honnami Koëtsou, où il apprit les principes de l'art du laqueur. Mais c'est dans l'étude des esquisses frustes et étranges de Shiokwado et surtout des peintures de Sôtatsu, un des grands artistes du xvii^e siècle, qu'il puisa les éléments de sa manière personnelle. Peintre, Kôrin est à mes yeux le fruit direct, nécessaire, de Sôtatsu ; il lui a emprunté, entre autres qualités, cette exécution légère, modelée par larges plans, et, détail caractéristique, presque toujours avivée de touches d'or. Je considère Sôtatsu comme le plus remarquable élève de Kano Yassunobou ; il est sans doute le lien qui rattache Kôrin à l'atelier de ce dernier.

Comme son frère Kenzan, comme Moronobou, comme Ittshio, comme tous les grands artistes de cette époque, Kôrin est venu à Yédo attiré par le faste éclatant des Tokougawa. C'est à Yédo assurément qu'il a produit, laques ou peintures, ses œuvres les plus marquantes. La présence du Fouji et le style des paysages dans les compositions de sa grande manière suffiraient à

LE JAPON ARTISTIQUE.

indiquer un assez long séjour dans cette ville. Il retourna cependant à Kioto, où il mourut en 1716, à l'âge de cinquante-six ans.

Kôrin a eu plusieurs noms professionnels ; le plus connu est celui de SEÏSEÏ HÔTSHIKOU, qu'il a employé durant la dernière partie de sa vie, et de préférence sur ses pièces de laque. Il a signé de ce dernier nom des œuvres admirables, de facture libre et d'invention géniale. Nous donnons la reproduction de ces deux signatures dans leur forme la plus usuelle : ici celle d'Ogata Kôrin et plus haut celle de Hôtshikou.

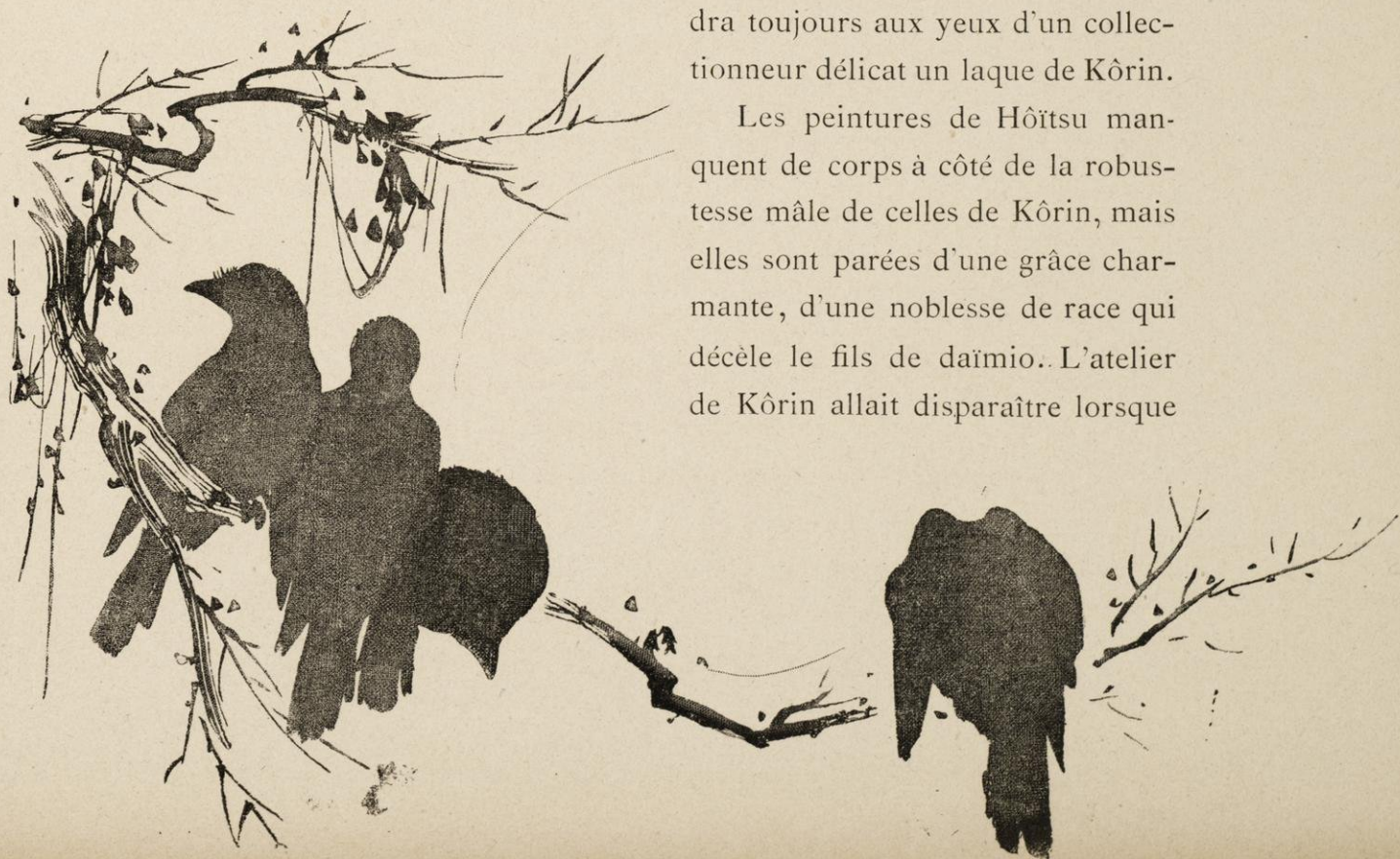
Kôrin a laissé de nombreux élèves, moins comme peintre que comme laqueur. Son atelier, fortement constitué, a duré jusqu'au milieu de notre siècle. Celui de tous ses adeptes qui s'est le mieux approprié son style est sans conteste Hôitsu ; mais le plus éminent d'entre eux est son propre frère Kenzan. Il y a une telle parenté de génie entre ces deux frères jumeaux de l'art qu'on est souvent exposé à confondre leurs œuvres. Il semble que ce soient les deux manifestations d'une entité commune. Le style de Kenzan est une émanation de celui de Kôrin ; la peinture de ces deux maîtres a les mêmes signes caractéristiques, et même celle de Kenzan est plus substantielle, plus généreuse encore, comme il convient à un peintre habitué à manier le pinceau du céramiste. Kenzan est un des plus grands artistes du Japon ; à certains égards nous le préférons à Kôrin ; il est plus élégant, plus féminin, et quand il a des coups d'aile, ils sont inimitables. Une poterie de Kenzan vau-

竹橋光
可林
造

HÔ-KIO (titre de noblesse)
KÔ-RIN a fait :

dra toujours aux yeux d'un collectionneur délicat un laque de Kôrin.

Les peintures de Hôitsu manquent de corps à côté de la robustesse mâle de celles de Kôrin, mais elles sont parées d'une grâce charmante, d'une noblesse de race qui décèle le fils de daimio. L'atelier de Kôrin allait disparaître lorsque

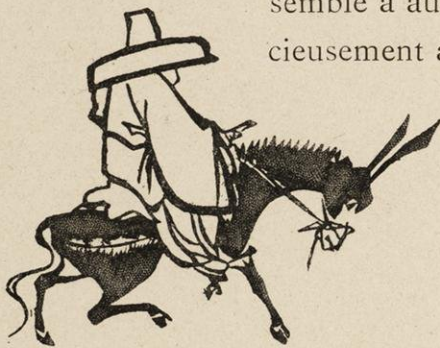




Hôitsu, le reprenant pour son propre compte, lui rendit une partie de son ancien lustre sous le titre de « Nouvelle académie de Kôrin ».

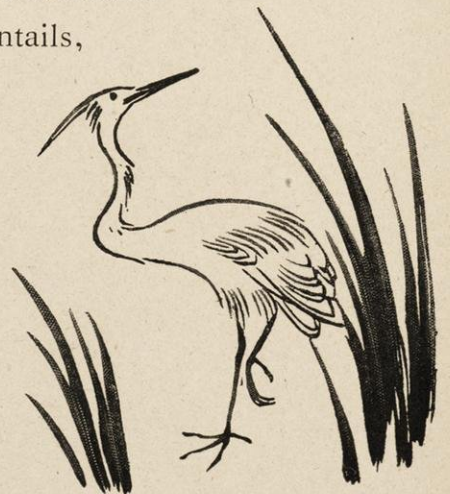
Les œuvres authentiques de Kôrin sont devenues introuvables. Également recherchées par le Japon, par l'Europe et par l'Amérique, elles ont atteint des prix très élevés. Tous les japonisants, même ceux qui n'ont pas été jusqu'au fond de cette étrange personnalité, — et elle ne livre ses secrets qu'après un long commerce, — s'inclinent devant sa haute et aristocratique distinction.

Kôrin, parvenu à l'entière possession de sa manière, a un dessin qui ne ressemble à aucun autre : un dessin souple, gras, arrondi, audacieusement abrégé et d'un tour imprévu, avec je ne sais quelle



naïveté un peu gauche sous laquelle se dissimule une science profonde. Le coup de pinceau est sinueux et tranquille; il a des écrasements d'une douceur infinie; il évite les heurts, les angles, tout ce qui peut donner une secousse au regard; c'est bien une main de

laqueur qui le promène sans fièvre sur la soie ou sur le papier. La couleur est fondue, lisse, harmonieuse, aussi originale dans ses combinaisons que le dessin. Je l'ai dit ailleurs, et je le répète, il y a dans cette simplicité poussée aux dernières limites, un charme pénétrant, une saveur insidieuse, inexprimable, une sorte d'eurythmie qui vous enlace comme une voluptueuse musique. Sous des apparences souvent enfantines, on découvre une connaissance merveilleuse de la forme, une sûreté de synthèse que personne n'a possédée au même degré dans l'art japonais et qui est essentiellement favorable aux combinaisons de l'art ornemental. Kôrin a peint des écrans, des éventails, des kakémonos; mais il a surtout excellé dans la peinture des paravents. Aucun artiste n'a, comme lui, développé des motifs imposants et fait chanter les gerbes d'iris, de pivoines, de chrysanthèmes ou de pavots, sur les fonds





d'or aux chaudes et vibrantes harmonies. Tout y est combiné avec un art consommé; un goût subtil préside aux plus minces détails. Kôrin est un vrai « tshajin », un dilettante accompli au milieu d'une époque de raffinement suprême. Son talent est universel; associé à celui de son frère, il embrasse le cycle des arts décoratifs.

Pour qui sait en comprendre l'intense originalité, ses kakémonos sont un régal sans pareil. Je connais dans une collection parisienne, où Kôrin est en grand honneur, un groupe de saules à la Puvis de Chavannes qui est dans son genre quelque chose de miraculeux.

Mais les peintures de Kôrin pâlissent devant ses laques. Ce grand maître a transporté dans le décor et l'exécution des laques tout son esprit d'initiative, toute l'indépendance de sa fantaisie. Son action sur cette branche de l'art a été toute-puissante; ses méthodes nouvelles ou du moins, car tout a été indiqué par ses devanciers, les applications qu'il en tire ont révolutionné l'art du laqueur.

Kôetsou paraît lui avoir enseigné les éléments de la technique; il apprit à son école le goût du style large, des coulées grasses, des reliefs puissants. Mais c'est dans l'étude des primitifs de l'école de Kamakoura, dont il collectionnait curieusement les œuvres, qu'il trouva les modèles de ces incrustations de nacre et d'étain dont il a su tirer un étonnant parti. J'ai précisément entre les mains deux pièces qui proviennent de la collection de Kôrin; elles sont d'un rare intérêt et d'une extraordinaire beauté. L'une est une petite boîte de forme cylindrique, à couvercle aplati, en laque d'or uni et mat, d'un ton profond, décoré de graminées et de fleurettes, obtenues par de légers reliefs en laque d'or et des incrustations d'étain de la plus exquise délicatesse. Cette boîte date du XIV^e siècle; elle nous offre un exemple accompli du style décoratif de l'école de Tosa à son apogée et nous renseigne sur l'état du dessin à cette époque aussi bien qu'un kakémono. Kôrin l'a restaurée avec le





plus grand soin, en y ajoutant sa signature, en dessous, sur un fond de laque d'argent.

L'autre pièce est un encrier oblong en laque noir, serti en étain et décoré d'un vol de libellules, dont les ailes en burgau jettent mille reflets chatoyants. Kôrin a pris soin d'en faire lui-même un relevé au trait. Ce dessin, à grandeur d'exécution, se trouve dans le vaste recueil de dessins de laqueurs formé par ses élèves, enrichi par Hôitsu et possédé en dernier lieu par Yoyousaï. Une partie de ce recueil est aujourd'hui entre les mains de M. Charles Haviland.

Kôrin apporte dans l'exécution des laques des méthodes si personnelles, des procédés si originaux, une telle indépendance de style, un dessin si génial, que ses œuvres échappent à toute comparaison, je dirai même à toute descrip-

tion. Les mots sont insuffisants pour rendre des sensations d'un ordre aussi raffiné. Il faut avoir tenu dans les mains

un laque de Kôrin, l'avoir caressé, l'avoir fait jouer sous la lumière pour comprendre la séduction d'un tel objet.

Ses beaux laques semblent taillés dans un bloc d'or, d'un ton égal, sourd, puissant, avec des matités pleines de

chaleur et de vibrations. C'est un ton très particulier.

On dit encore aujourd'hui « l'or de Kôrin », pour caractériser ce ton qui ne ressemble à aucun autre.

Le vernis coule de son pinceau comme une matière grasse, fluide, abondante. Son décor, de même que sa peinture, est traité par grandes masses, avec des partis pris de

synthèse d'une audace extraordinaire. Il tire des incrustations de nacre, d'argent et d'étain des effets

surprenants. Avec l'étain employé comme note grise, en sur-

teint, il obtient des effets de lumière et de profondeur qui sont d'une rareté précieuse.



LE JAPON ARTISTIQUE.

faces minces ou en reliefs épais, il obtient des fuites de plans, des profondeurs qui donnent à ses laques la valeur d'un tableau.

Plusieurs spécimens d'une qualité parfaite sont venus à Paris. La collection de M. Gillot nous montre deux ou trois grandes pièces typiques et notamment une boîte à écrire décorée d'un porteur de fagots; M. de Goncourt est fier, et à juste titre, de sa belle boîte aux chrysanthèmes, et M. Burty de ses inrôs; M. S. Bing est l'heureux possesseur d'une autre boîte à écrire ornée de bambous en incrustations d'étain et d'un superbe panneau décoré d'iris en relief; j'en ai moi-même quelques-unes que je mets au rang des plus précieux trésors de ma collection. — Pour apprécier, dans toute son amplitude, le génie décoratif de Kôrin, nous avons mieux encore que ses laques ou que ses peintures, gardées par des mains jalouses; nous avons les reproductions gravées de ses œuvres les plus caractéristiques. Elles font la matière d'une douzaine de volumes et constituent ce qu'on peut appeler l'Œuvre de Kôrin.

Ce sont d'abord les cinq volumes du *Makiyé Daizen*, publiés en 1759 par un laqueur de la maison Haroukawa Hoseï, de Kioto. Au milieu de plusieurs centaines de pièces de laque, encriers, plateaux, cantines, présentoirs, peignes, boîtes de pharmacie, boîtes à parfums, etc., il nous donne le dessin d'un certain nombre d'œuvres de Kôrin, ce qui tendrait à faire supposer que le maître a travaillé pour cette importante maison, à son retour de Yédo.

Viennent ensuite les deux admirables volumes du *Kôrin Gwafou*, dont les bibliophiles japonisants connaissent l'extrême rareté (M. William Anderson, qui est généralement si bien informé dans ses indications bibliographiques, ne le cite pas). Ils comprennent vingt-six grandes planches, fleurs, animaux, personnages, copiées par un artiste du nom de YOSHINAKA et gravées en couleurs (Yédo, 1801). Il y a là des compositions d'un caractère inoubliable

et d'une outrance de style, qui sont, si j'ose dire, du

Kôrin exaspéré, des inventions comiques,
d'une allure abracadabrante,



LE JAPON ARTISTIQUE.

qui laissent bien loin derrière elles la verve échevelée d'un Toba ou d'un Mitsunobou, des envolées de dessin, dont nulle œuvre japonaise ne donne l'équivalent.

Le *Kôrin Gwashiki*, publié en un volume (Osaka, 1818), n'est pas moins remarquable, ni guère moins rare. Il nous offre une trentaine d'esquisses qui sont assurément choisies parmi les plus belles de l'artiste.

Le graveur Aïkava les a rendues avec une perfection de fac-similé incomparable. N'étaient les reliefs de la frappe du bois, qui apparaissent sur le papier en minces gaufres, on jurerait de voir les originaux eux-mêmes avec toutes les caresses légères du pinceau et les nuances fugitives de la couleur qui s'estompe dans les gris les plus fins. Le *Kôrin Gwashiki* est un des chefs-d'œuvre de la librairie japonaise.

Charmante aussi et rarissime est la petite *Kôrin Mangwa*, gravée à

Yédo et publiée à Nagoya par Yérakouya, l'éditeur de Hokousaï

Ce sont des esquisses de plantes en noir, d'une délicate élégance,

avec tout le fruste, le coulant et le gras que Kôrin a mis dans

ses décors de laque. La post-face est signée des deux noms

accolés *Ogata Kôrin* et *Hôtshikou*. L'ouvrage, préparé

par Kôrin, ne paraît avoir été gravé que pour cette

édition.

Le *Kôrin Shinsen Yakoudzou*, publié en

deux volumes, à Yédo (1815), et gravé par Shi-

midzou Riouzô, est un recueil des grandes œu-

vres de Kôrin, en peinture et en laque. On y

trouve réunis ses plus magnifiques para-

vents, ses plus fameux kakémonos, ses plus

précieuses boîtes de laque, ses plus déli-

cieux éventails. La gravure, très soignée,

très souple, est traitée en noir; elle donne

une idée excellente des originaux.

Les quatre volumes du *Kôrin Yakou-*

dzou ont été publiés par l'Académie de





LE JAPON ARTISTIQUE.

Kôrin, sous la direction de Hôitsu lui-même, en deux séries¹; la gravure est plus sèche, les tirages sont moins parfaits.

L'ensemble de ces six volumes, qui ne comprennent pas moins de 400 reproductions, a la valeur d'un véritable répertoire. Il donne une idée de la fécondité inépuisable de ce grand artiste, et certes toutes ses œuvres n'y figurent pas, Hôitsu n'ayant reproduit que celles qu'il avait sous la main.

On trouve enfin un certain nombre de compositions de Kôrin dans quelques recueils contemporains, notamment dans le *Gwashi Kwaiyo* et dans le *Yehon Te Kagami*, publiés par Shunbokou en 1707 et 1720. C'est au premier de ces ouvrages que sont empruntés les Corbeaux se détachant en silhouette sur la lune, cette conception géniale, saisissante, où se trouve condensée, avec la force des Kano, toute la puissance expressive du style de Kôrin.

LOUIS GONSE.

1. Première série, publiée à Kioto pendant la période *Bounkwa*, de 1804 à 1817; deuxième série, publiée pendant la période *Bounsei*, de 1818 à 1829, et gravée supérieurement par le même Shimidzou Riouzô, avec préface de Tani Bountshio; réimpressions des deux ouvrages en 1864.



NOTA. — Toutes les illustrations de cette livraison sont de Kôrin.



NOS PLANCHES

La **Planche BBH** est la reproduction d'un kakémono peint par KÔRIN.

Ce personnage à l'expression farouche est le *Shôki*¹ que la tradition légendaire occupe sans relâche à la poursuite des diabolotins. Le rôle bienfaisant de cet antique héros est un des thèmes favoris des artistes japonais : peintres, sculpteurs, laqueurs, céramistes l'interprètent de cent manières différentes. Même, grâce au joyeux tempérament que nous leur connaissons, ils sont arrivés à se départir du respect dû aux êtres surhumains, et ils ne se sont pas fait faute de peindre ou de modeler une foule de mésaventures qui affligent le brave gardien dans son rôle tutélaire. Cela explique que la légende du *Shôki* se soit compliquée d'une note comique fortement accentuée, et rien n'est désopilant comme les péripéties mouvementées de la lutte sans trêve qui se poursuit entre le demi-dieu et les lutins. Celui-là, toujours farouche, prenant fort au tragique son rôle d'exterminateur, pendant que la petite gent alerte le turlupine, l'agace de mille façons diverses, et lui échappe souvent au bon moment.

Ici le terrible guerrier, à barbe hirsute, coiffé du légendaire bonnet avec ses deux antennes au vent, fouille l'espace du regard. Déjà il a dégainé, impatient de frapper. Il cherche sa victime, qui s'est blottie peut-être dans quelque coin inaccessible et nargue sa colère. Kôrin a rendu cette attitude avec une verve incomparable et avec une franchise d'exécution, une hardiesse de pinceau pour lesquelles nous ne pouvons que nous référer à l'étude que M. L. Gonse publie dans la présente livraison.

La signature de ce kakémono comprend quatre caractères, dont les deux premiers signifient Hô-kio (titre honorifique conféré aux grands artistes) et les deux derniers Kô-rin.

La bordure est un fac-similé de l'étoffe qui encadre l'original. On sait que le kakémono — la « chose qui s'accroche » — est le tableau des Japonais. Le cadre avec glace est inconnu. C'est même quelquefois dans les kakémonos précieusement conservés des vieilles époques que l'on retrouve les spécimens les plus curieux des étoffes anciennes. Celle-ci présente, sur un fond de jaune d'ocre clair, des dessins d'argent que le temps a noircis. La monture est évidemment contemporaine de la peinture, ce qui n'arrive pas toujours, beaucoup de kakémonos anciens ayant été remontés plusieurs fois.

L'œuvre originale est de dimensions doubles de notre reproduction. Pour éviter une réduction trop grande de la figure, nous n'avons pas reproduit toute l'étoffe, qui, en haut et en bas, donne une plus grande longueur au kakémono. De même la tresse qui sert à suspendre le tout, et le bâton muni de deux bouts en ivoire, placé au bas et sur lequel on enroule le kakémono, n'ont pu trouver place sur notre planche.



1. Voir tome I^{er}, livraison XII, page 150.

LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche BCH** est encore une reproduction de Kôrin, tirée celle-ci, du *Kôrin Gwashiki* ; un volume très rare cité à la page 142 de cette livraison. Quelques lecteurs seront déroutés peut-être par cette outrance dans la synthèse, signalée par M. Gonse. Il faut expliquer d'abord que ce sont ici de tout jeunes chiens, dont on sait les formes rebondies, et se reporter en outre à la description du chien japonais, faite par M. A. Renan dans la précédente livraison, page 127. Cet animal n'est souvent qu'une véritable boule, et l'artiste s'est plu à mettre en relief cette rotondité extrême en traçant d'un seul coup de pinceau arrondi les corps des petits chiens exagérément gras. Quelle vérité dans le sommeil de celui qui, la tête appuyée sur le dos de son complaisant camarade, clôt béatement ses paupières !



La **Planche AGJ** reproduit une peinture d'un élève de Sesshiu, nommé Sesson, le plus rapproché du maître comme talent, et celui qui a conquis la plus grande renommée. Il vivait à la fin du xv^e siècle. A comparer cette date reculée avec le genre du sujet, on voit que les artistes japonais ont, dès le commencement, basé leur art sur l'observation de la Nature et que ce n'est point une innovation moderne. Ces oies au bord d'un marais sont remarquables de vie et de robustesse ; mais ce que notre reproduction n'a pu égaler, c'est la transparence vaporeuse d'un fond de brouillard qui, dans l'original, semble, au lieu de la masse compacte qui enferme notre planche, vouloir se déchirer pour laisser voir le paysage.

Ces œuvres authentiques des belles époques sont rarement venues en Europe, et il est à craindre que leur nombre n'augmente pas. Certains Japonais commencent à regretter d'avoir, dans leur poussée fiévreuse vers les côtés pratiques et matériels de la civilisation occidentale, laissé partir un certain nombre de leurs productions classiques. L'orgueil de leur glorieux passé se réveille et parfois ils cherchent à racheter certaines œuvres capitales dont ils s'étaient trop inconsidérément défaits.



Nous rapprochons intentionnellement la **Planche BAF** de la précédente, pour permettre la comparaison entre l'interprétation d'un même genre de sujets à trois siècles d'intervalle. Cette oie est extraite d'un ouvrage en trois volumes de MORIKOUNI (xviii^e siècle), qui reproduit par la gravure des originaux exécutés au pinceau. La fidélité dans l'imitation des touches d'encre de Chine est telle qu'il faut un œil très expert pour reconnaître que l'on est en présence d'une gravure imprimée, et non pas d'un dessin fait à la main.

Dans le puissant effort de son vol, le corps de l'oiseau paraît, avec son cou raidi et sa courte queue empennée, une flèche que lancerait l'arc formé par les deux ailes. Les mouvements presque insaisissables de l'animal n'ont pas de secrets pour des yeux japonais : ces attitudes si fugaces, qui nous semblaient invraisemblables il y a peu de temps encore, sont vérifiées aujourd'hui que la photographie instantanée a permis de les fixer et de contrôler ainsi dans leurs curieuses observations ces surprenants animaliers.



La **Planche BED** est une estampe en couleurs de HIROSHIGÉ. On sait combien les Japonais aimaient à voir représentés les sites pittoresques de leur pays. Toutes les grandes artères de l'empire furent parcourues par certains artistes. Chacune d'elles fournit un nombreux contingent pour la composition de vastes panoramas, imprimés tout grouillants de vie et resplendissants de couleurs. C'est avec une ardeur amoureuse que Hiroshigé s'est livré à cette tâche. Plusieurs de ses contemporains se sont voués à la peinture des scènes théâtrales,

LE JAPON ARTISTIQUE.

d'autres ont fait de la beauté féminine le but suprême de leur art. Lui consacra toute sa dévotion aux spectacles de la nature. Personne ne sut mieux saisir un coin de paysage sous sa forme la plus suggestive, en varier les aspects selon l'heure du jour et suivant les intempéries, le montrer baigné par les rayons d'un soleil couchant ou argenté par la poétique clarté d'une lune automnale.

C'est tantôt une vue prise au centre même de la capitale (voir page 37, livraison XV), tantôt un bord de lac (planche A, livraison I), tantôt une scène empruntée au To-kaïdo, la plus fréquentée des grandes routes japonaises, comme dans notre livraison XV (planche AHJ). Aujourd'hui nous nous trouvons transportés sur le *Kiso-kaïdo* qui relie également l'ancienne et la nouvelle capitale, Kioto et Yedo. L'endroit représenté sur cette gravure porte le nom de *Semba*, l'une des 69 stations de la route. Le soleil, près de descendre derrière l'horizon, colore déjà de reflets roses et le ciel et les roseaux légers et la forte silhouette des saules, penchés sur la rivière où peinent les bateliers.



La **Planche BAJ** est une estampe d'OKOUMOURA MASSANOBOU, qui florissait en 1700. Il fut parmi les premiers artistes qui ont travaillé pour l'estampe et de ceux qui ont inauguré l'impression en couleurs. A cette époque primitive, la polychromie se bornait à l'association de deux tons seulement : le vert pâle et le rose passé, association pleine de charme et de douceur. Cela contraste vivement avec les planches qui avaient paru tout d'abord et dont le trait noir était seul imprimé, tandis que toutes les autres parties de la gravure, et notamment les détails du costume, furent enluminées au pinceau avec une grande vigueur de tons. On complétait généralement ce décor par des applications de laque et des poudres d'or, et cela donnait des aspects d'une grande somptuosité.

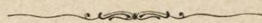
Nous voyons sur cette page un jeune homme, un seigneur évidemment, reconnaissable à la noblesse de son maintien et de sa démarche, à la distinction de son vêtement et aussi à son occupation aristocratique, car la fauconnerie était, au Japon comme ailleurs, un privilège seigneurial. Ce personnage porte un gant, accessoire de toilette que nous ne rencontrons que rarement dans les gravures japonaises et qui n'a dû être employé en ce pays que pour porter au poing l'oiseau chasseur.



La **Planche BCE** représente d'après TSHO-KWAN (xvi^e siècle) deux oiseaux de proie employés à la chasse : l'un au repos sur son perchoir, l'autre en pleine action, étreignant de ses serres un malheureux échassier.



La **Planche BDF** présente un motif de décor formé de branches entrelacées, et la **Planche ADF** des fleurs et des feuilles curieusement stylisées en forme de papillons.



Sommaire du N° 23

	Pages.
KORIN, par M. LOUIS GONSE:	133
NOS PLANCHES.	145

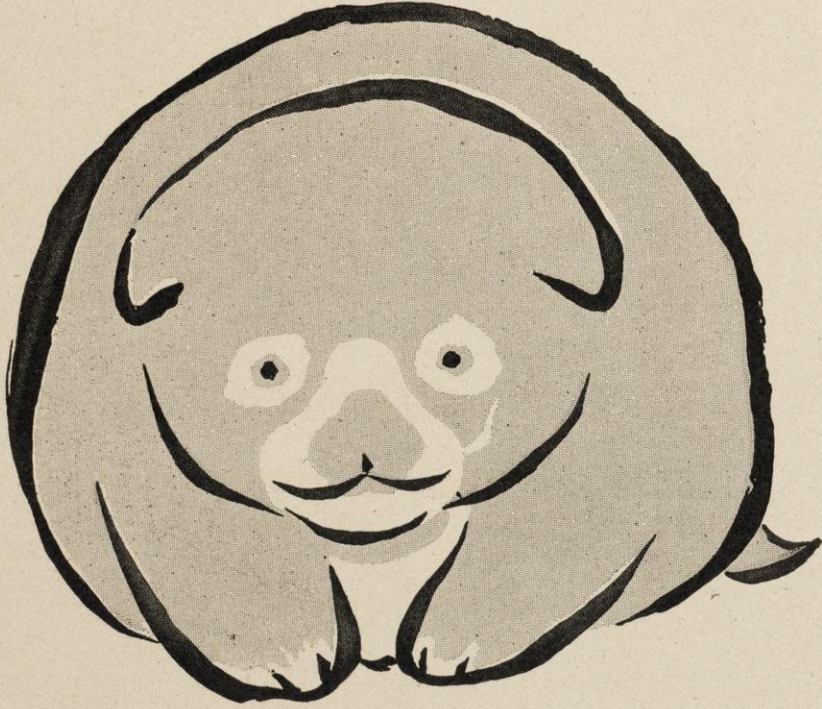
PLANCHES HORS TEXTE

- BED. **Paysage**, par HIROSHIGHÉ.
- BCH. **Jeunes Chiens**, par KORIN.
- BDF. **Modèle industriel**. — Branches fleuries.
- BBH. (PLANCHE DOUBLE.) **SHOKI**, kakémono, par KORIN.
- BAF. **Oie au vol**, par MORIKOUNI.
- BAJ. **Acteur**, par OKOUMOURA MASSANOBOU.
- ADF. **Modèle industriel**. — Fleurs stylisées.
- AGJ. **Oies dans les roseaux**, kakémono, par SESSON
- BCE. **Deux Oiseaux de proie**, par TSHO-KWAN.
-

Le prochain Numéro contiendra une étude sur le *Théâtre japonais*, par M. A. LEQUEUX.



漢之原







其
光
如





芳月堂
奥村文角政信画









Le théâtre japonais, d'origine chinoise, une fois transplanté sur le sol du Japon, s'y est singulièrement perfectionné : on sent dans cette sorte de métamorphose toute l'influence du goût et du sentiment d'une race qui fait surtout consister la vie à jouir des merveilles de la nature et des recherches de l'art.

Nul n'ignore la filiation de la comédie française et comment le genre comique introduit, encore bien imparfait, d'Italie en France avec la Renaissance, s'y est transformé au point de devenir bientôt le théâtre de Molière, tandis qu'il restait à peu près stationnaire dans son pays d'origine où il lui fallut attendre Goldoni, lequel ne vint qu'à la fin du siècle dernier, pour sortir de son état primitif. La Chine n'a jamais eu et n'aura sans doute jamais son Goldoni. Nous n'oserions pas dire non plus que le Japon ait eu son Molière. Dans ces pays d'extrême Orient, on ne cite guère les noms de grands réformateurs en matière d'art. Les progrès y sont plutôt le résultat d'un ensemble d'influences caractérisant une époque. Il est cependant incontestable que le Japon a passé par une réforme dramatique, car, après avoir emprunté son théâtre à la Chine, il a laissé celle-ci bien loin derrière lui ; mais cette réforme n'a pas été l'œuvre d'un homme ni même d'une seule génération ; elle s'est accomplie graduellement comme une conséquence logique du goût des Japonais pour les représentations scéniques. La longue



Scène de drame
tirée des « Quarante-sept ronins ».

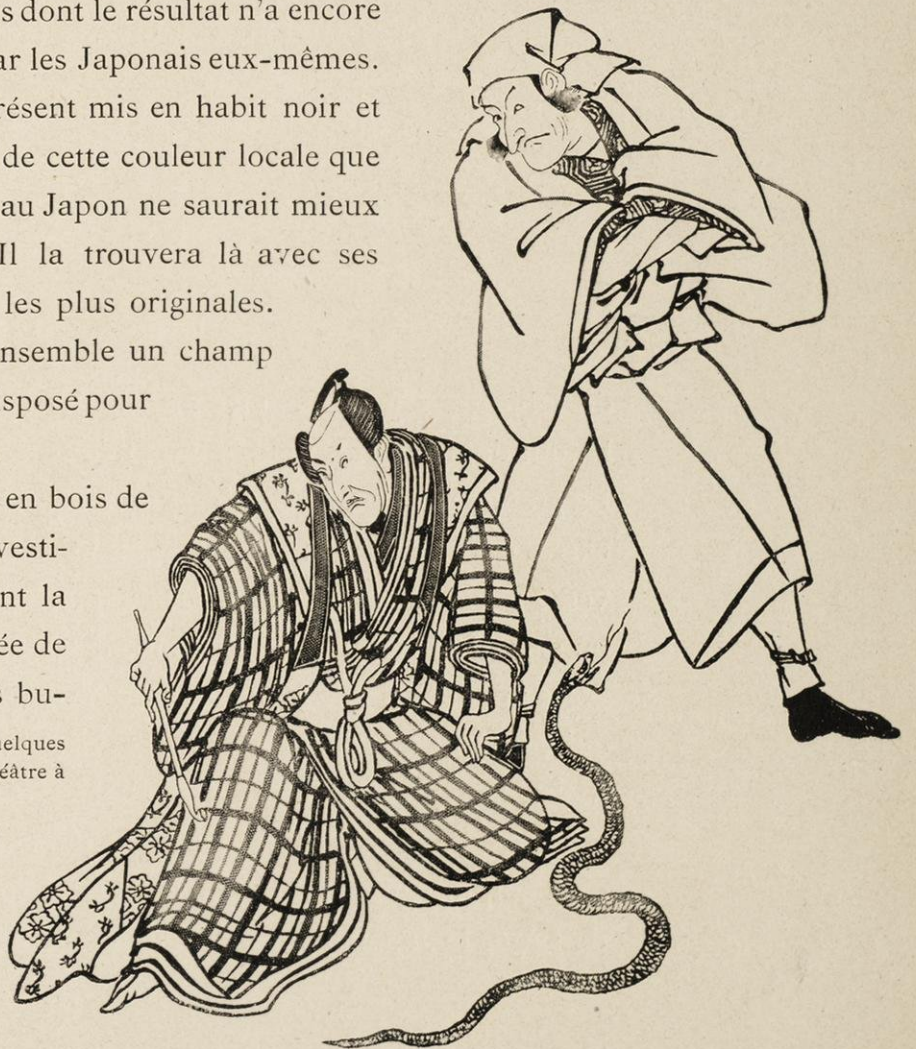
LE JAPON ARTISTIQUE.

période de paix intérieure inaugurée par l'arrivée au pouvoir shogunal des *Tokugawa* a sans doute contribué pour une large part au perfectionnement du théâtre de même qu'elle a favorisé le développement de tous les autres genres artistiques. Yeyas, le fondateur de cette dynastie de *Shogun*, peut en quelque sorte être considéré comme le promoteur d'une Renaissance japonaise qui coïncide avec notre xvii^e siècle.

L'art dramatique des Japonais laisse peut-être fort à désirer dans ses principes et ses règles ; mais tel qu'il est, étant admis le genre en lui-même, il est arrivé à une telle perfection que depuis de longues années il n'a, pour ainsi dire, plus de progrès à faire. Tout perfectionnement ne pourrait qu'apporter un changement dans son esthétique ; il cesserait alors d'être lui-même. C'est peut-être ce qui l'a préservé jusqu'à présent du mouvement de réforme qui tend depuis quelques années à faire disparaître la couleur locale de l'ancien Japon sous un badigeonnage d'institutions et de mœurs nouvelles qui ont la prétention d'être européennes, mais dont le résultat n'a encore pu être pris très au sérieux que par les Japonais eux-mêmes. Le théâtre ne s'est pas jusqu'à présent mis en habit noir et cravate blanche¹. Aussi l'amateur de cette couleur locale que ses affaires ou ses loisirs amènent au Japon ne saurait mieux l'aller chercher qu'au spectacle. Il la trouvera là avec ses nuances les plus caractéristiques, les plus originales. La salle et la scène lui offriront ensemble un champ d'observation merveilleusement disposé pour une étude de mœurs et d'histoire.

L'édifice est une grande bâtisse en bois de forme carrée. On y pénètre par un vestibule de plain-pied sur la rue, dont la disposition générale rappelle l'entrée de nos salles de spectacle ; là sont les bu-

1. Nous devons à la vérité d'ajouter qu'il y a quelques mois, à la séance d'inauguration d'un grand théâtre à Tôkio, les acteurs ont paru sur la scène en tenue de soirée à la française. Mais cela n'a duré que le temps de la cérémonie en quelque sorte académique d'ouverture. Le drame a suivi sans aucune innovation choquante. Toutefois c'était peut-être une menace.



LE JAPON ARTISTIQUE.

reaux de location. On trouve aussi à acheter des billets dans les maisons de thé du voisinage, mais nous n'oserions affirmer qu'ils y soient « moins chers qu'au bureau ». — Le vestibule donne accès, par deux portes, presque directement dans le parterre et deux escaliers, on pourrait dire deux échelles, conduisent à l'amphithéâtre et aux couloirs qui commandent les loges ; il n'y a, bien entendu, qu'un seul étage. Sur la façade de la rue, l'attention est sollicitée par des guirlandes de lanternes, des banderoles fortes en couleurs, une série



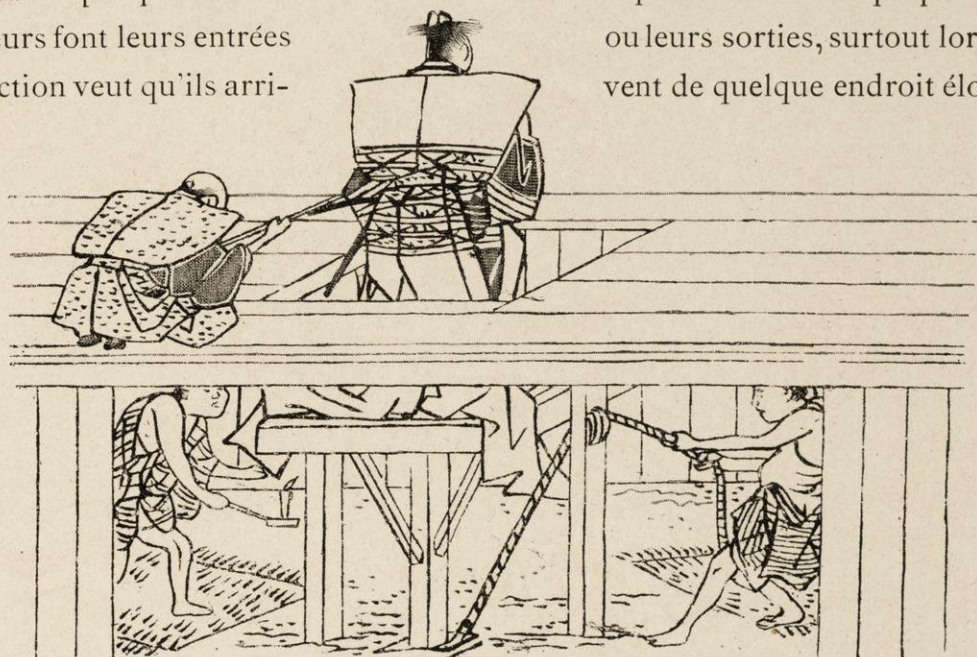
Une loge d'acteur, par SHUNYEI.

de tableaux représentant les principales scènes de la pièce qui tient l'affiche, le tout donnant une note d'ensemble assez criarde : c'est de bonne réclame. La grande salle que nous désignons sous le nom de parterre est divisée en carrés égaux comme un damier, ou mieux comme un plafond à caissons renversé : cela fait autant de loges de quatre, mais on s'y entasse volontiers six ou sept. Les spectateurs enjambent les uns sur les autres pour gagner leur place ; par suite, une fois chaque famille installée dans sa boîte — c'est le nom qui convient à la chose, — on n'en sort plus très commodément, ce qui n'empêche, la représentation durant dix heures au moins, qu'il se fasse momentanément de nombreux vides à chaque entr'acte. Mais on mange là comme chez soi, on fume, on allaite les nourrissons, on se met à l'aise. Il n'y a pas de siège, le Japonais ayant l'habitude de s'asseoir sur ses talons et pouvant

LE JAPON ARTISTIQUE.

garder cette position, la moins fatigante et la plus commode à son goût, pendant toute une journée.

Un ou deux passages en planches, plus élevés que le fond des caissons à spectateurs et au niveau des séparations d'où les têtes seules émergent, courent d'un bout à l'autre de la salle, depuis les portes qui donnent dans le vestibule du théâtre jusqu'à la scène. C'est par là que pénètre le public du parterre ; par là aussi que pendant la représentation la plupart des acteurs font leurs entrées ou leurs sorties, surtout lorsque la fiction veut qu'ils arrivent de quelque endroit éloigné



La trappe, par SHUNYEI.

ou que, quittant la scène, ils marchent par les rues ou à travers la campagne. « L'ouvreur » fait alors, en quelque sorte, office « d'avertisseur ». Cet employé de la porte est, d'ailleurs, préposé à la garde d'une collection variée de parapluies et parasols qu'il ouvre lui-même et passe à chaque acteur entrant, à tour de rôles, lorsque ces accessoires sont exigés par les circonstances de la scène. Cette distribution se fait à l'intérieur même, sous les yeux des spectateurs. Souvent le dialogue commence dans le dos du public, dès qu'un artiste a mis le pied dans la salle et bien avant qu'il n'arrive à la hauteur de la rampe ; on s'arrête parfois à moitié chemin pour dire quelque chose ; ou bien on retourne sur ses pas, puis on revient en avant ; on arrive enfin sur la scène au moment voulu. La vie du drame gagne beaucoup à ce procédé ; toute la salle participe, pour ainsi dire, à l'action. On voit quelle

LE JAPON ARTISTIQUE.

proportion prend la scène empiétant ainsi jusqu'à l'entrée du parterre par-dessus les têtes des spectateurs. Pour les appels, les adieux, les exhortations, les provocations surtout, la distance réelle justifie tous les tons de la voix. Pendant que l'action principale se déroule devant le public, des scènes accessoires peuvent être simultanément jouées sur les côtés de la salle, indépendantes pour les acteurs d'après la fiction du drame, connexes pour les spectateurs dans

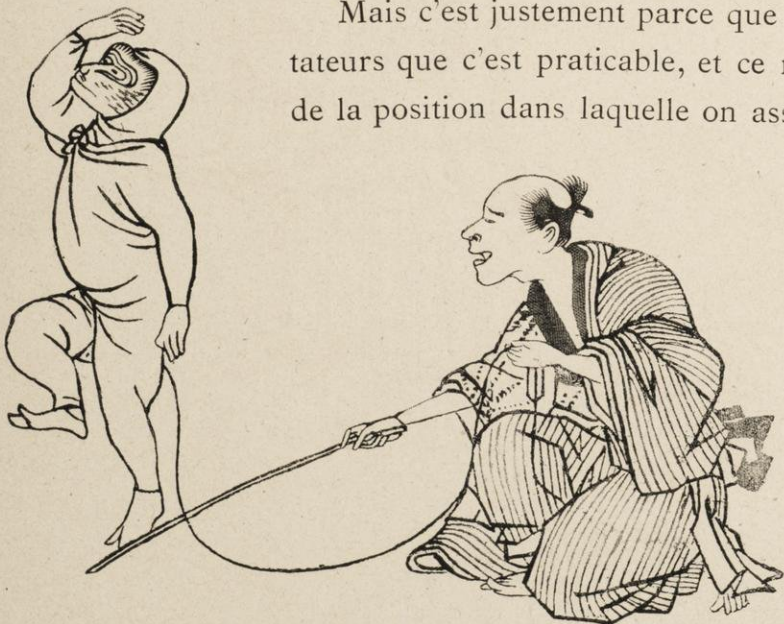


Le renard suggère à un simple d'esprit, revêtu par lui d'un attirail d'armure en paille et de sabre en bambou, qu'il est devenu grand seigneur.

le concours des événements qui composent la pièce. Souvent aussi l'action principale se transporte au milieu du parterre. On a de la sorte un développement de scène triple de la largeur du théâtre. Cela permet encore aux conspirateurs, assassins, libérateurs et autres personnages qui ont à se concerter avant d'agir, de préparer posément leur coup de main ou leur exploit, ainsi qu'il est dans la nature des choses, avant d'arriver sur le lieu même où il doit être perpétré. Le manque d'espace amène parfois sur nos scènes, à cet égard, des situations bien invraisemblables; c'est alors, par exemple, qu'on voit tel acteur qui ne sait que faire de ses deux mains en attendant que les assassins se soient mis d'accord pour lui couper la gorge. Rien de pareil n'est à craindre au théâtre japonais.

Mais c'est justement parce que cela se passe par-dessus les têtes des spectateurs que c'est praticable, et ce n'est matériellement possible qu'en raison de la position dans laquelle on assiste au spectacle. Chacun se trouve ainsi

au milieu du drame; il y prend peut-être un intérêt d'autant plus vif. Pour un spectateur lâchant la bride à son imagination les passages en planches pourront devenir des chemins agrestes et l'ensemble du parterre, un champ bien cultivé; s'il veut que son plaisir soit complet, il s'annihilera en



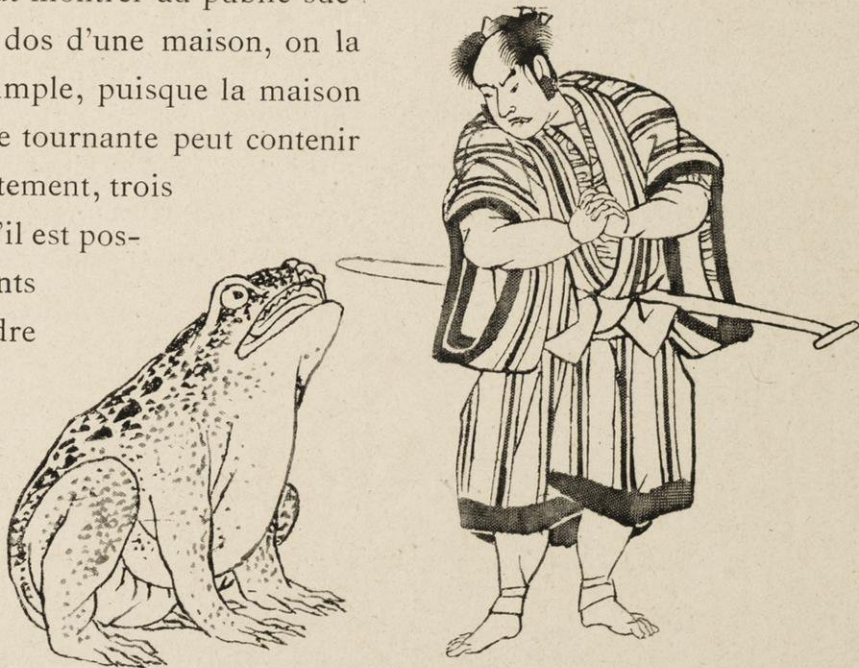
Figuration de singe par un acteur.

LE JAPON ARTISTIQUE.

tant qu'homme et s'identifiera au drame comme un invisible esprit.

La mise en scène est étonnante d'exactitude. Si l'action se passe dans une maison, celle-ci est représentée tout entière avec ses abords et son voisinage. L'architecture japonaise se prête, d'ailleurs, à ce système de décoration, les palais eux-mêmes n'atteignant jamais ici des proportions monumentales. Dans la réalité, quand une maison est grandement ouverte, il n'en reste guère que la charpente; on voit tout ce qui va et vient à l'intérieur; dans ce cas, le théâtre n'a besoin de recourir à aucune fiction. Si la scène doit se jouer dans une maison fermée, il faut bien alors que celle-ci soit coupée à la rampe; néanmoins on ne néglige pas de représenter le toit, le jardin, ou encore la barrière, le mur, la porte d'entrée, en un mot ce qui entoure immédiatement la maison, le tout suivant la même coupe.

Il y a des changements à vue : la scène avec ses décorations pivote sur elle-même par le mécanisme d'une plaque tournante qui en occupe toute l'étendue. Ce procédé a le grand avantage de favoriser, dans certains cas, le naturel des mouvements. Ainsi, tel acteur devant entrer dans une maison, on le voit franchir la porte pendant que le théâtre tourne, et de l'autre côté apparaît l'intérieur de la maison où il pénètre. Comme tout cela est bien compris pour faire vivre les spectateurs au milieu même de l'action, il n'y a rien de fictif ni de conventionnel dans la sortie et la rentrée de cet acteur; ce qu'on a sous les yeux, c'est la réalité. On veut montrer au public successivement le devant et le dos d'une maison, on la lui retourne; rien de plus simple, puisque la maison y est tout entière. La plaque tournante peut contenir trois tableaux ou, plus exactement, trois théâtres à la fois, de sorte qu'il est possible de faire deux changements à vue coup sur coup. Le cadre de la scène est beaucoup plus large que haut. Cela n'empêche pas qu'il y puisse tenir une maison de grandeur moyenne, toit compris. Les habitations



Crapaud gigantesque, figuré par un acteur.



La scène.

japonaises n'ont en général qu'un étage, appelé *nikai*. Depuis quelques années, on a bien fait quelques constructions surmontées de deux étages, quoique bâties dans le style indigène, mais ce sont encore des exceptions. — Dans tous les cas, la reproduction de pareils édifices n'est jamais utile au théâtre. Quelques décorations accessoires sont ajoutées sur les flancs; elles se prolongent parfois jusque dans la salle, au milieu des spectateurs. — Le rideau se tire de côté: il est orné de quelque dessin à larges traits et d'une inscription gigantesque. — La musique est dissimulée, sur la gauche et au niveau de la scène, derrière un décor à jours qui varie suivant le théâtre de l'action. Elle joue presque sans discontinuer, accompagnant le dialogue d'une mélodie grave ou sautillante,



Le parterre.

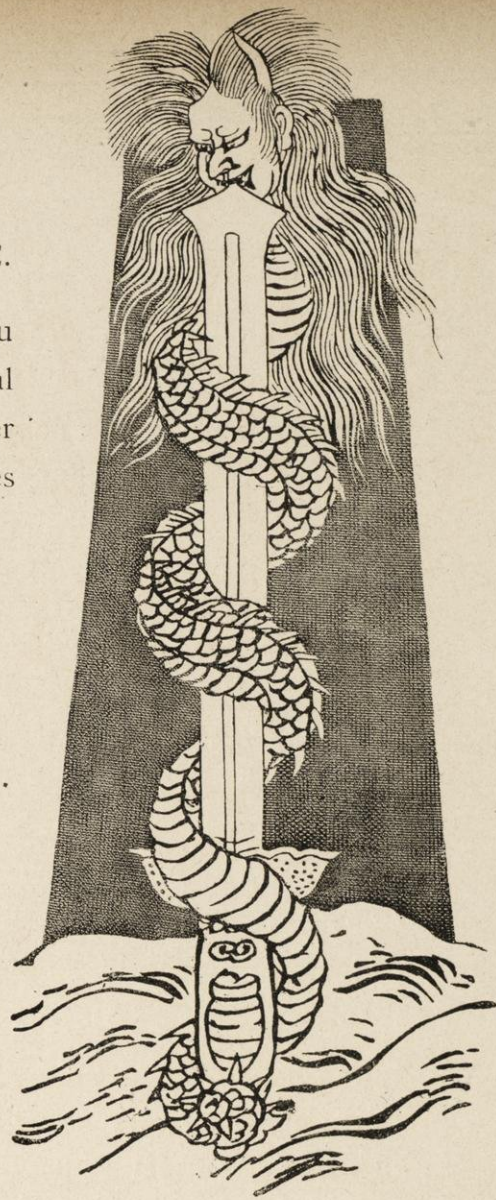
LE JAPON ARTISTIQUE.

triste ou gaie, discrète ou emportée, sourde ou bruyante, autant que possible à l'unisson moral de la situation. Cette mélodie sert à représenter aussi le murmure de la nature : elle cherche des harmonies imitatives, devient tour à tour tempête, zéphyr, tonnerre, pluie, cascade, courant léger, bruit d'un corps qu'on jette dans l'eau et bouillonnement de l'eau qui reprend sa place.

La musique japonaise est exclusivement en mineur. C'est assez dire qu'elle n'a aucun rapport avec nos mœurs musicales et que notre oreille a besoin d'une certaine éducation locale pour s'y faire, à plus forte raison pour la goûter. On y arrive pourtant. — Autre particularité de la musique japonaise : elle est en quelque sorte la contre-partie de la musique chinoise qui, toute en majeur, se trouve par cet absolutisme également éloignée de nos principes d'harmonie. Il en résulte cette conséquence assez bizarre et pourtant logique, que des musiciens européens ont pu s'amuser, en combinant des œuvres musicales japonaises et chinoises, à en tirer une sorte de produit extrême-

oriental et susceptible néanmoins, avec son accoutrement assez fantasque, de se traduire sur nos instruments.

Dans ses divisions essentielles, l'orchestre japonais se rapproche beaucoup du nôtre : il y a trois grandes catégories d'instruments. Le *koto* et le *shamisen* rappellent la harpe et le vio-

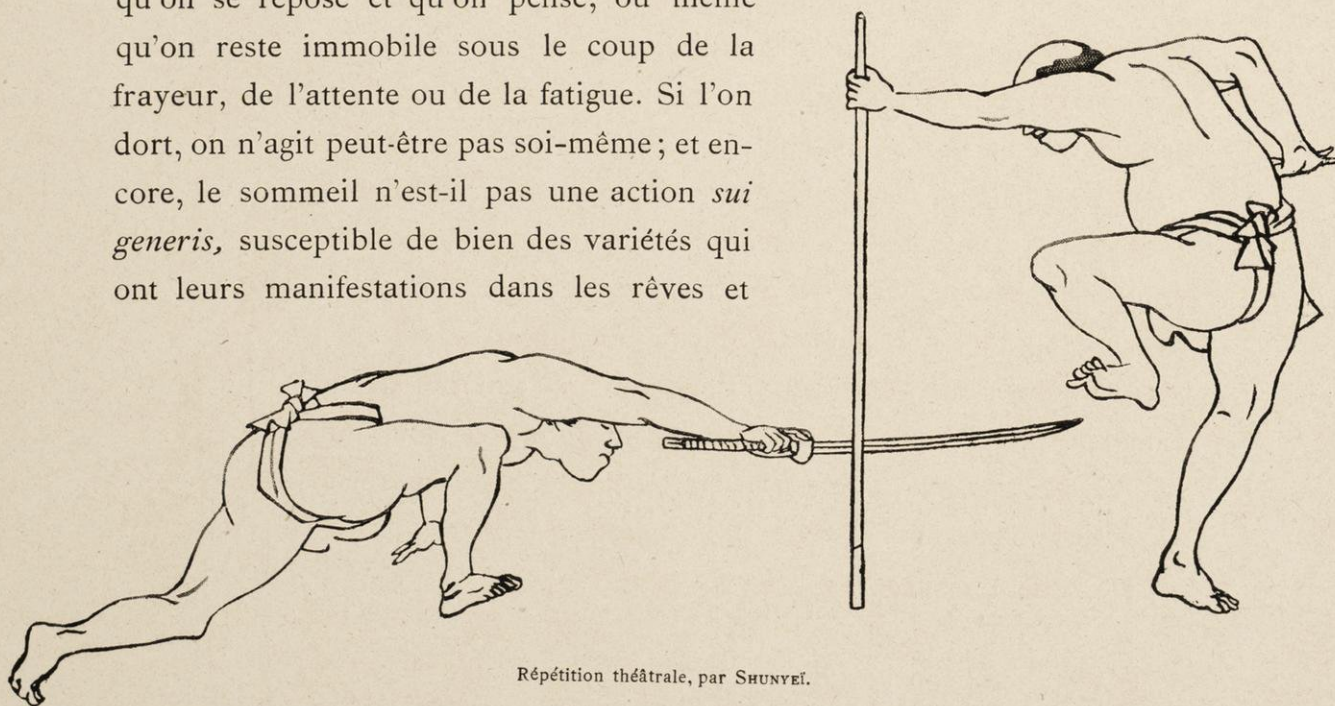


La figuration du cheval au théâtre.

LE JAPON ARTISTIQUE.

lon avec tous ses dérivés, violoncelle, basse, contralto; le *koto* est pareillement destiné à produire dans l'orchestre des effets différents suivant sa taille; le *schamisen* a aussi certaines analogies avec la guitare; c'est du reste en pinçant les cordes qu'on joue généralement du *schamisen* ou du *koto*; exceptionnellement, on emploie un archet dont les crins ne sont guère tendus. Une sorte de flûte, dont la forme n'a rien de particulier, est le principal des instruments à vent. Il y a enfin dans l'orchestre japonais une série de tambourins et de timbales d'aspect assez original et qui occupent dans la composition musicale une place beaucoup plus importante que les instruments similaires en Occident.

Du côté opposé à l'orchestre, dans une logette fermée par un store, se tient le *chœur* : c'est un personnage qu'on ne voit pas, mais qu'on entend souvent. Son rôle correspond assez exactement à celui du chœur de la tragédie grecque; il tient cependant plus de place dans le drame japonais, bien qu'il y demeure modestement caché. Il représente le bon sens populaire et la morale commune; mais il explique surtout le développement du drame; il raconte au besoin ce qui se passe hors de la scène et dévoile les sentiments intérieurs des personnages. Le drame japonais, étant une image aussi fidèle que possible de la vérité, se déroule souvent et parfois pendant des scènes entières en simple pantomime. Dans la vie réelle on ne parle pas toujours, mais on agit sans cesse; on agit, par cela seul qu'on existe; on agit, soit qu'on s'agite dans un but quelconque, qu'on se repose et qu'on pense, ou même qu'on reste immobile sous le coup de la frayeur, de l'attente ou de la fatigue. Si l'on dort, on n'agit peut-être pas soi-même; et encore, le sommeil n'est-il pas une action *sui generis*, susceptible de bien des variétés qui ont leurs manifestations dans les rêves et



Répétition théâtrale, par SHUNYEI.



LE JAPON ARTISTIQUE.



Exercices d'assouplissement des acteurs, par SHUNYËI.

même dans des signes extérieurs et visibles, suivant qu'on est calme ou agité, malade ou bien portant, heureux ou malheureux. En tout cas, on vit dans le sommeil et le monde agit autour du dormeur, à cause de lui, par rapport à lui. Qu'on soit mort enfin, on existe encore à l'état de cadavres de souvenir, de passé et, à ces titres, on n'est pas encore nul dans la vie des hommes. Les actes de l'humanité s'engendrent mutuellement; ils ont des posthumes. — Directement ou indirectement, on agit toujours. On ne parle que quelquefois. — A cet égard, l'art s'affranchit dans notre théâtre de toute vraisemblance : l'action y est toujours accompagnée de la parole, et si celle-ci se tient parfois en suspens pour laisser toute l'attention du spectateur se concentrer sur un jeu de scène capital, ce n'est que pour un instant. Au Japon, des actes entiers se poursuivent pendant lesquels les acteurs n'échangent que quelques mots; les monologues sont rares et toujours parfaitement justifiés, ce qui n'est pas le cas chez nous. C'est alors qu'intervient le rôle du chœur invisible; il récite ou plutôt psalmodie la pièce; il raconte la pantomime qui se joue devant les yeux du public; sa voix expressive prend les intonations de circonstance; elle se fait terrible ou harmonieuse; elle est généralement grave et devient parfois tout à fait chantante. Cette manière de représenter la vie fait que les acteurs japonais sont les premiers mimes du monde : dans cet art, ils atteignent une perfection étonnante, grâce à laquelle un drame au Japon est intéressant, même pour l'étranger qui ne sait pas un mot de la langue. Auprès d'eux, nos acteurs de pantomimes ne sont que de vulgaires pantins : qu'est-ce, par exemple, que cette série de gestes conventionnels dont ils surchargent leurs grimaces ? — De ridicules singeries, dont le théâtre japonais est entiè-



Extrait d'un manuel sur les gestes au théâtre, par SHUNYË

LE JAPON ARTISTIQUE.

ment affranchi. C'est là du reste que réside la vraie supériorité de celui-ci au point de vue de la vraisemblance : ce qu'on représente au Japon, c'est, insistons-y, la vie réelle. Chez nous, pièce parlée ou pantomime sont également loin de la vérité. Dans la vie, on ne parle pas toujours, mais on parle pourtant. Les gestes conventionnels que nous trouvons si piteusement grotesques dans nos pantomimes sont là pour suppléer à la parole absente. Les mimes japonais n'ont que faire de ces idioties, car ils parlent quand ils ont à parler. La vie est parole et action. Chez nous, le théâtre est, ou peu s'en faut, l'une ou l'autre. Au Japon, il est l'une et l'autre. Nous en arrivons ainsi à définir l'art dramatique japonais : une pantomime affranchie des invraisemblances conventionnelles et où l'on parle comme on parle dans la vie réelle. — Est-ce à dire que les acteurs japonais parlent d'un ton naturel? Il s'en faut. Leurs salles de spectacle n'étant pas calculées en vue de l'acoustique et les spectateurs s'y livrant eux aussi à *la vie réelle*, qui est loin d'être silencieuse, les artistes sont obligés, pour se faire entendre, de prendre une voix de tête, qui étonne au début, qui est même assez déplaisante, mais à laquelle on s'habitue vite.

Dans un futur numéro, nous passerons derrière la toile et dans les coulisses, et nous essaierons de rendre compte d'une pièce japonaise.

A. LEQUEUX.



NOS PLANCHES

La **Planche BDH** reproduit, d'après Toyokouni, une salle de théâtre, la scène et les places les plus rapprochées de celle-ci.

Le décor figure l'intérieur d'une maison, dont on voit, au fond, la clôture, formée par des châssis de papier. La scène représente une violente querelle. Une jeune femme cherche à séparer les combattants, tandis qu'un quatrième acteur attend, impassible, le moment de prendre part à l'action. Les ustensiles de fumeur des deux adversaires gisent sur le sol, et les deux plateaux à *brasero* et cendrier, posés de chaque côté, indiquent que la dispute avait éclaté au milieu d'un paisible entretien.

Le passage en planches, permettant aux acteurs d'effectuer leurs entrées et sorties à travers la salle, au-dessus de la tête du public, s'amorce à gauche.

A la hauteur de la scène, à droite du spectateur se tient l'orchestre, composé de tambourins et de guitares (*shamisen*). Le personnage à genoux devant l'orchestre se sert des deux morceaux de bois qu'il tient dans ses mains pour marquer le rythme de temps en temps. C'est aussi lui qui est chargé de frapper les « trois coups ». Il sort par l'avant-scène avant que le rideau ne soit tiré, et entre-choque ses deux morceaux de bois pour faire faire silence. Un autre personnage est assis devant l'orchestre : c'est un souffleur, reconnaissable au livret qu'il tient à la main. Derrière le paravent noir qui masque en partie les musiciens, se tient le chœur, c'est-à-dire l'acteur qui commente, invisible, les passages simplement mimés en scène. Les quatre saillies que l'on voit devant le parterre, servent à placer les chandelles. La grande inscription sur fond rouge, au-dessus de l'orchestre, signifie : « Grand succès à ce théâtre. »

Si nous examinons, en commençant par la gauche, le fourmillement des spectateurs, nous trouvons d'abord deux étages de loges où des groupes de femmes suivent avec intérêt la représentation. Avec leurs coiffes blanches artistement pliées, celles qui occupent la loge inférieure sont des femmes du peuple, au maintien sérieux et discret. Au-dessus d'elle, la richesse des coiffures révèle les femmes du Yoshivara, dont l'attitude dans un lieu public ne mérite d'ailleurs aucun reproche. A la même hauteur, sur deux étages aussi s'entassent, en des poses peu choisies, les gens de la plus basse classe, qu'un valet de scène, accroupi devant eux, empêche d'envahir les planches. On peut voir parmi ce populaire jusqu'à une femme allaitant un nourrisson ! Dans les cases qui entourent la scène, d'où seules émergent les têtes des spectateurs, un public très mêlé a pris place. De jeunes femmes, arrivant en retard, s'aventurent en hésitant sur l'étroit rebord qu'il faut franchir pour gagner leur loge. Sur le devant, d'autres cases où s'empilent encore les spectateurs du commun. Tous ne prêtent pas à la pièce une attention soutenue. L'un se verse une tasse de saké ; un autre, un portefaix à demi nu, car le bas peuple ne fait pas toilette pour venir au théâtre, demande du feu à son voisin. Sur le rebord des logettes sont posés des bols dont le contenu aide à passer les longues

LE JAPON ARTISTIQUE.

heures de la représentation. A droite, un public moins trivial est rangé. Enfin les loges contiennent encore des femmes assises au premier rang, et derrière elles quelques jeunes gens apparemment venus autant pour les spectatrices que pour le spectacle.

L'absence de spectateurs d'une classe élevée sur cette estampe s'explique par ce fait que les places du beau monde se trouvent sur les côtés, dans le prolongement des loges où nous voyons des groupes de femmes.

Le fond de la salle, invisible sur cette gravure, est généralement occupé par un amphithéâtre de places à bon marché.



Planche BBC. Une branche de camélia en fleur, sortant de la marge et venant n'importe d'où. Un petit oiseau, un passereau, craintif et piaillant, posé sur cette branche, et c'est tout. Cela suffit à éveiller dans un esprit contemplatif la sensation du printemps fraîchement éclos. Si la composition qui contient ce thème est succincte et claire, plus succincts encore et plus clairs sont les moyens d'exécution : un seul trait a filé la tige ; la forme des feuilles est simplement rendue par quelques taches noires ; les fleurs se modèlent avec perfection au moyen d'un contour sinueux, et le dessin de l'oiseau résume ces procédés sommaires. Une maîtrise absolue dans le coup de pinceau est la seule condition nécessaire pour rendre un tel croquis digne d'être recueilli par un fervent de l'art ancien comme l'était Shunbokou, pour être publié dans un de ses nombreux ouvrages sur les vieux maîtres. (Voir les planches AHB, livraison XVIII, et BBF, livraison XX.)



La **Planche BFF** réunit six petits paysages tirés d'un album gravé de Hiroshighé. Petits par les dimensions, mais de quelle profondeur dans leur exigüité ! Dans ces minuscules compositions, imprimées en deux tons discrets, se révèle tout le génie du grand paysagiste aponais, autant peut-être que dans les vastes pages aux somptueux coloris, dont nous avons déjà reproduit quelques-unes.

C'est un lac dont les bords sont dentelés d'innombrables presqu'îles où s'élèvent les sévères cryptomérias. Le paysagiste aime ces petites baies qui semblent pénétrer mystérieusement dans les terres, sous le couvert des joncs et des herbes aquatiques. — Puis il laisse le lac pour esquisser un coteau incliné, où fleurissent des cerisiers. Quatre grands arbres au feuillage toujours vert dressent leurs fortes silhouettes, et tout au fond, le Fouji découpe son cône blanc sur le ciel. — Placé sur quelque promontoire élevé, l'artiste s'amuse d'une voile qu'il pourrait presque toucher du pied. — Ailleurs il a vu au contraire de tout près les coques des barques reposées sur leurs ancres, et il en fait la partie principale de son croquis. — Ensuite il a découvert un point où, par une dépression de terrains, apparaissaient les toits d'un village, et au loin les voiles blanches sur la nappe liquide. N'est-ce pas une véritable trouvaille que cet arrangement, avec les terrains et les arbres solides au premier plan, qui s'entr'ouvrent pour laisser voir le lointain horizon ? Enfin, comme le soleil se couchait dans le brouillard du soir, il a peint une station de bateaux dont les mâts coupent le ciel de leur ombre élancée, et sur le bord, des voyageurs attardés, les uns à pied, les autres en *kago*. Celui qui s'en va, journée faite, le *kago* vide sur l'épaule, symbolise bien pour le Japonais la satisfaction du labeur achevé, dans les dernières lueurs du soir.



La page reproduite à droite, dans la **Planche BFI**, est une série d'attitudes variées de chats, par Hiroshighé. Chats endormis, chats occupés à leur toilette, chats joueurs, sont jetés

LE JAPON ARTISTIQUE.

sur cette page avec une égale vérité. Nous y voyons que l'habitude au Japon est d'écourter plus ou moins la queue de cet animal domestique. La plupart même n'ont conservé qu'une touffe de poils.

Sur la page de gauche sont groupés par Massayoshi, au hasard d'une page d'album, des chevaux s'ébattant en liberté, de jeunes chiens en des poses familières, des lapins, un faisan, un martin-pêcheur, un coq et sa poule, des oiselets, amusements d'artiste, leçon de vie et de naturel.



La **Planche BEH** représente une bouteille à saké en grès de Bizen recouvert d'un léger vernis de couleur rougeâtre. Cette pièce est de la fin du dernier siècle. On y retrouve l'unité de composition que nous avons souvent signalée dans l'art du Japon. En effet, sa forme de courge se complète par des accessoires empruntés à la même plante. L'anse est faite de la liane enroulée et sur la panse courent son feuillage et ses fruits.

Le saké que cette gourde devait contenir est une liqueur fermentée, d'une force alcoolique qui tient le milieu entre celle de notre vin et celle de l'eau-de-vie. On le prend généralement chaud. C'est une boisson de luxe, le régal des repas copieux et des réunions de fête : aussi l'objet qui la contient éveille-t-il toujours une idée de gaieté. Souvent même cela se trouve indiqué par de joyeuses devises. C'est sur cette bouteille que M. J. Brinckmann a relevé l'inscription suivante, gravée à la spatule (voir livraison XX, page 100) : « Par une matinée de neige, aussi bien que par une soirée de fleurs, lorsqu'on possède cet objet, le bonheur de la vie est complet, » joviale allusion au contenu de la bouteille, en même temps qu'à la valeur artistique de l'objet.



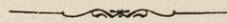
La **Planche BFC** reproduit une coupe hexagone en terre recouverte d'émaux polychromes. C'est une pièce fabriquée à Kiôto, par Dôhatshi, potier célèbre à Kiôto en 1800. Les trois diables qui la portent sont curieux par la diversité de leurs attitudes. Tandis que deux d'entre eux, encore accroupis, font un violent effort pour se redresser, le troisième, qui y est parvenu, porte d'un air satisfait sa part du fardeau. Une rangée de chrysanthèmes, estampées dans la pâte, courent sur le bord de la coupe. Celle-ci est couverte d'un émail gris clair, tandis que les trois figures sont coloriées de trois différents tons jaune, vert et brun.

Il est curieux de voir cette conception du diable aussi uniforme chez tous les peuples. Cornes, dents en saillie, pieds fourchus se retrouvent aussi bien dans l'imagination orientale que dans la fantaisie de l'art gothique. Peut-être même trouverait-on, au flanc d'une de nos vieilles cathédrales, cette barbe qui rappelle les « favoris » du tigre ou du chat à pelage très fourni, qui semble à première vue être spéciale aux diables de l'Orient.



Les arrangements décoratifs de la **Planche BGF** sont formés par les feuilles de l'érable palmé (*acer palmatum*) et par les folioles d'une cycadée.

La **Planche BDD** présente un arrangement plus raffiné et plus délicat, où de longues et fines lianes s'échappent des gerbes de chrysanthèmes retenues par un nœud de ruban.



Sommaire du N° 24

	Pages.
LE THÉÂTRE JAPONAIS, par M. A. LEQUEUX.	149
NOS PLANCHES.	161

PLANCHES HORS TEXTE

- BEH. Gourde en grès de Bizen.
- BGF. Modèle industriel. — Feuilles, fougères.
- BHD. Intérieur de théâtre (PLANCHE TRIPLE), par TOYOKOUNI.
- BBC. Oiseau et Fleur, par SHUNBOKOU.
- BFF. Paysages, par HIROSHIGÉ.
- BDD. Modèle industriel. — Fleurs.
- BFI. Deux pages de croquis (Chats. — Divers Animaux), par MASSAYOSHI.
- BFC. Coupe en poterie, portée par trois diables, par DÔHATSHI.
-

Le prochain Numéro contiendra une étude de M. Th. DURET sur *les Peignes*.





芝居大繁昌之圖



歌川豊國筆

再 江戸馬喰町二丁目角
板 西村屋上八

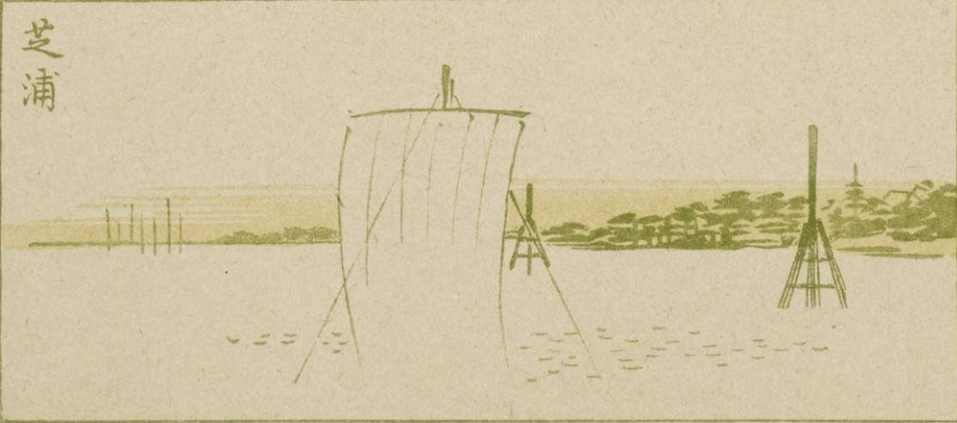




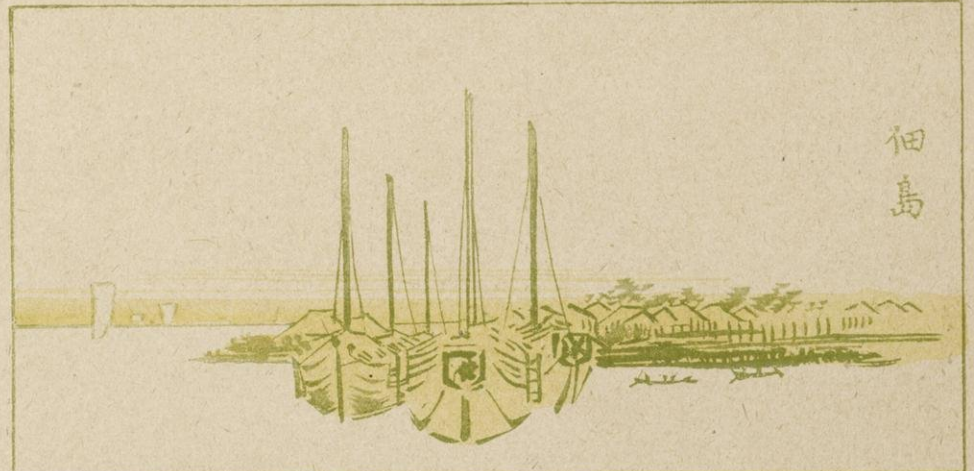
隅田渡



飛鳥山



芝浦



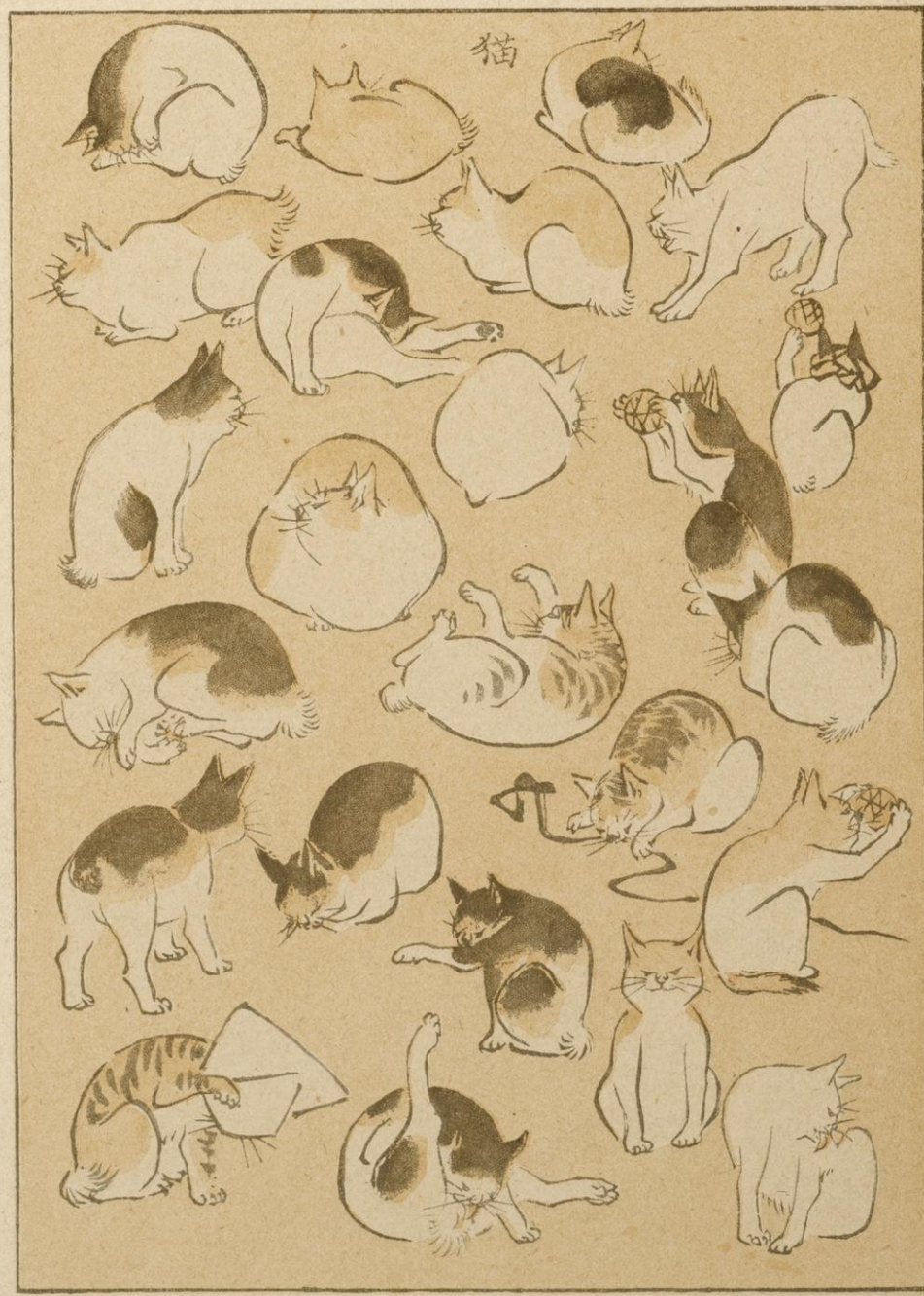
佃島



海晏寺
紅楓



高輪
夜景







LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art

et d'Industrie

réunis par

S. BING.



其
淵

LE JAPON

ARTISTIQUE



Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

萬
籟
天
平

LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



湖龍画

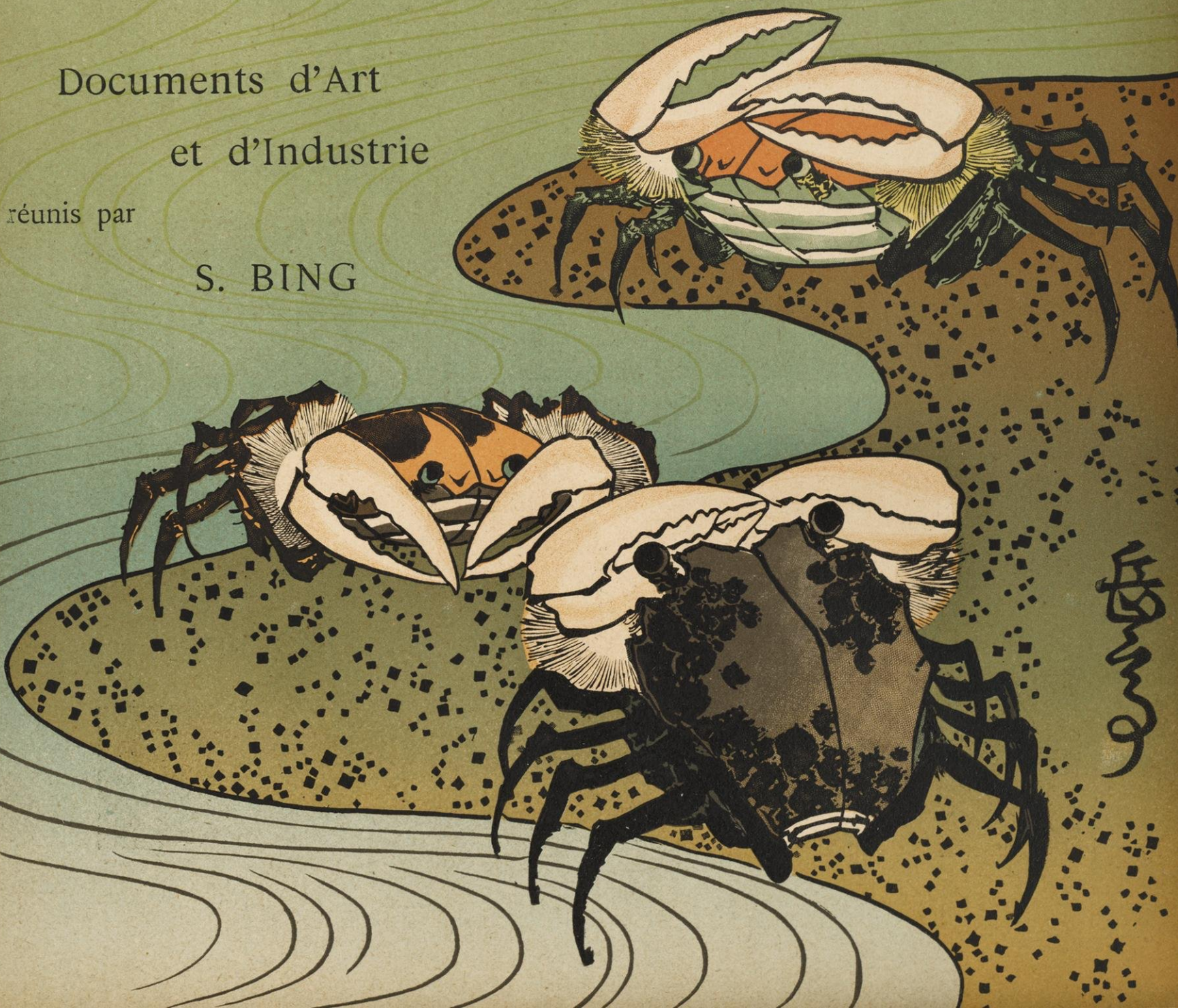
LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



STAMP

LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

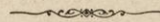




Table des Matières

du

TOME IV



XIX

La Tradition poétique dans l'art au Japon, par M. J. BRINCKMANN	85
Nos Planches	93

PLANCHES HORS TEXTE

- BJJ. — Acteur portant un coq, par TOYOKOUNI
- AAF. — Étude d'échassier.
- AGI. — Fragment d'étoffe du xvii^e siècle.
- AHA. — Vache et enfant, par ITTHSHO.
- AIJ. — Poissons, par HIROSHIGÉ.
- BAD. — Trois Étuis de pipe.
- BJF. — Modèle industriel. — Grues volant au-dessus des eaux.
- BAG. — Coq et poule, par SHUNBOKOU.

- AIC. — Branche de prunier fleuri.
 ACI. — Modèle industriel. — Fleurs de cerisier.

XX

La Tradition poétique dans l'Art au Japon, par M. J. BRINCKMANN (<i>Suite et fin</i>).	97
Nos Planches.	105

PLANCHES HORS TEXTE

- AFD. — Foukusa brodé.
 BCD. — Deux Modèles industriels. — Fleurs sur la glace.
 BCJ. — Petits Croquis de HIROSHIGHÉ.
 BBG. — Quatre Gardes de sabre.
 BJE. — Fleurs, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
 AGA. — Paysage, par GUÉAMI.
 BBF. — Deux Oiseaux, par SHUNBOKOU.
 BBI. — Petits Croquis de KEISAI YEISEN.
 BBB. — Modèle industriel. — Feuilles et fleurs.
 AIG. — Bol en poterie de KIÔTO.

XXI

Les Animaux dans l'Art au Japon, par M. ARY RENAN.	109
Nos Planches.	117

PLANCHES HORS TEXTE

- AGF. — Étoffe du xvii^e siècle.
 BCG. — Le Cavalier renversé, par ITTSHO.
 BJH. — Lapins, par HOKUSAI.
 ACB. — Modèle industriel. — Gerbes et Grues.
 BAA. }
 BAB. } Servante d'auberge. Double estampe de OUTAMARO.

- BBA. — Paysage, par MASSAYOSHI.
 BCB. — Petits Croquis.
 BDB. — Modèle industriel. — Ornements d'étoffe.
 AIJ. — Deux Oiseaux. Étude anonyme.

XXII

Les Animaux dans l'art au Japon, par M. ARY RENAN (*Suite
 et fin*) 121
 Nos Planches 130

PLANCHES HORS TEXTE

- AIH. — Acteur, par SHUNYEÏ.
 BEJ. — Modèle industriel. — Ancres sur les galets.
 AAD. — Sarcelles dans les roseaux.
 BCC. — Petits Croquis de HIROSHIGHÉ.
 BBE. — Corbeaux (Double page). (École de Sesshiu).
 FH. — Étude de poissons (Rougets), par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
 AGE. — Deux fragments d'étoffes.
 BDJ. — Modèles pour Ciseleurs.
 BDH. — Trois Vases de bronze.

XXIII

Korin, par M. LOUIS GONSE. 133
 Nos Planches 145

PLANCHES HORS TEXTE

- BED. — Paysage, par HIROSHIGHÉ.
 BCH. — Jeunes Chiens, par KORIN.
 BDF. — Modèle industriel. — Branches fleuries.
 BBH. — (Planche double.) Shoki, kakémono, par KORIN.
 BAF. — Oie au vol, par MORIKOUNI.

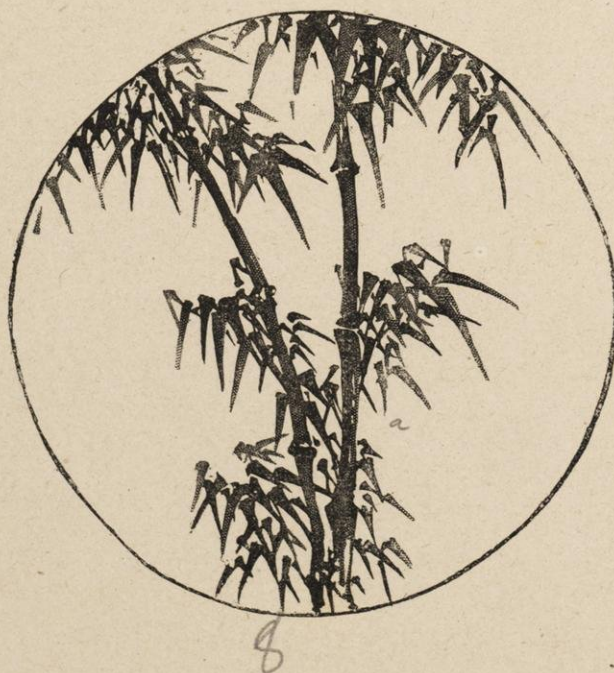
- BAJ. — Acteur, par OKOUMOURA MASSANOBOU.
 ADF. — Modèle industriel. — Fleurs stylisées.
 AGJ. — Oies dans les roseaux, kakémono, par SESSON.
 BGE. — Deux Oiseaux de proie, par TSHO-KWAN.

XXIV

Le Théâtres Japonais, par M. A. LEQUEUX.	149
Nos Planches.	161

PLANCHES HORS TEXTE

- BEH. — Gourde en grès de Bizen.
 BGF. — Modèle industriel. — Feuilles, fougère.
 BHD. — Intérieur de théâtre (PLANCHE TRIPLE), par TOYOKOUNI.
 BBC. — Oiseau et fleur, par SHUNBOKOU.
 BFF. — Paysage, par HIROSHIGHÉ.
 BDD. — Modèle industriel. — Fleurs.
 BFI. — Deux pages de croquis (Chats. — Divers Animaux), par MASSAYOSHI.
 BFC. — Coupe en poterie, portée par trois diables, par DÔHATSHI.



89056195415



b89056195415a







89056195415

b89056195415a

41212