



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie. v. 5 1890

Bing, Siegfried, 1838-1905

Paris, France: Japon Artistique, 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>

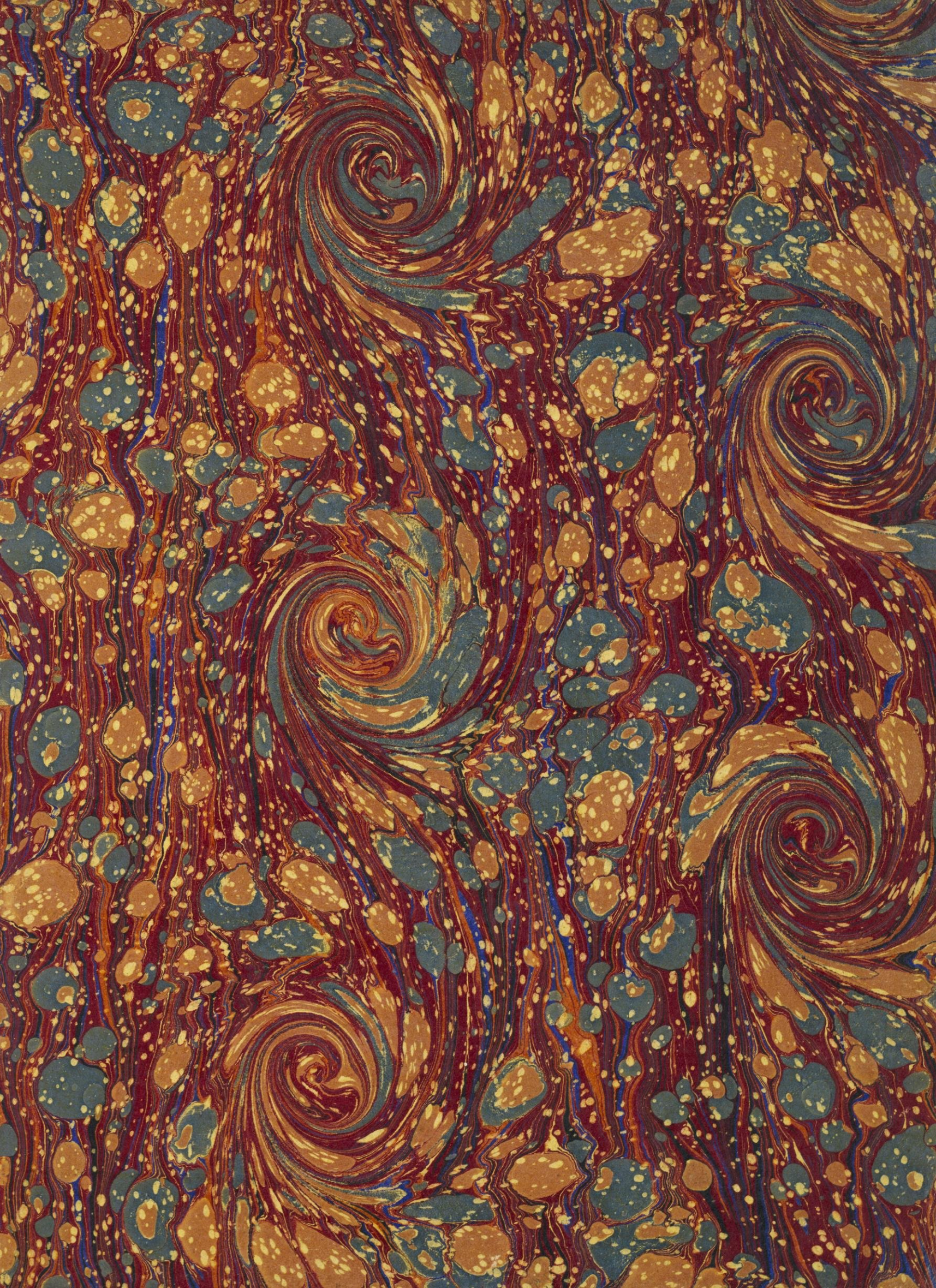
The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

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

TROISIÈME ANNÉE

LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



TOME CINQUIÈME




PARIS

JAPON ARTISTIQUE


22, RUE DE PROVENCE, 22

MARPON ET FLAMMARION

26, RUE RACINE, 26

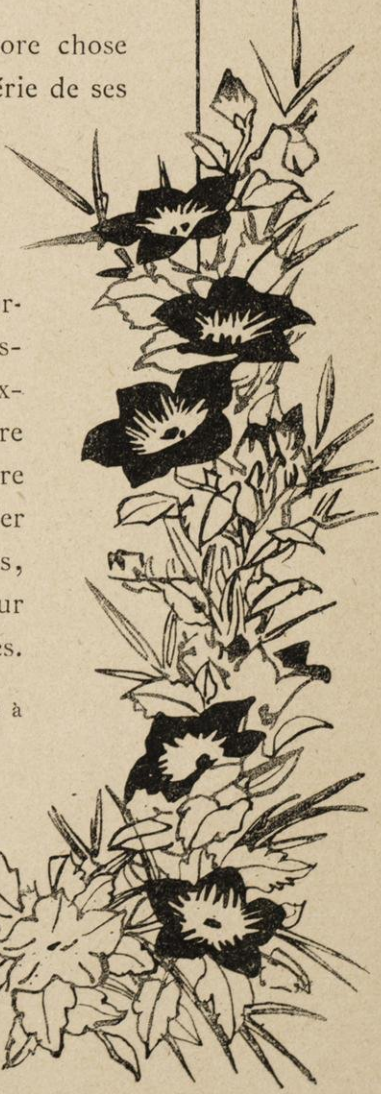


LA
GRAVURE JAPONAISE¹




Il y a peu d'années seulement, l'estampe japonaise était encore chose inconnue pour nous. C'est par ce trait que le Japon devait clore la série de ses révélations successives. Il n'a pas fallu moins de deux siècles pour amener le pays du Soleil levant à nous livrer les derniers secrets d'une antique civilisation qui avait grandi dans le silence et l'isolement.

Lorsque, au xvii^e siècle, des navigateurs, venus du Portugal et de la Hollande, débarquaient sur les côtes du mystérieux archipel, en quête d'un domaine nouveau pour l'extension de leur activité commerciale, ils étaient en médiocre position pour juger du niveau artistique du pays. Outre que ces esprits mercantiles étaient peu faits pour apprécier un art qui n'attire pas le regard par des dehors voyants, les fins habitants du Nippon étaient trop bien avisés pour chercher à entreprendre l'éducation de leurs nouveaux hôtes.



1. Cette étude est reproduite dans le catalogue de l'exposition ouverte à l'École des Beaux-Arts, du 25 avril au 22 mai.





Soir d'été, par SHUNSHOSAI

Après avoir cantonné ces intrus dans un district rigoureusement délimité, sorte d'antichambre de l'empire, on leur livrait par monceaux une fabrication courante, créée à leur intention pour les besoins occidentaux, éclatante de couleurs, chargée d'ornements, puissante après tout dans ses effets décoratifs.

Nos riches bourgeois de l'époque et aussi plus d'une cour princière accueillirent avec joie, pour en meubler leurs intérieurs, les panneaux de laque chamarrés, les vases aux formes opulentes, la riche vaisselle de porcelaine, à l'émail poli et dur, accrochant gaîment la lumière. Les commandes se suivaient ininterrompues. On prescrivait des formes bien en rapport avec les usages pratiques de nos contrées, et au milieu des amples compositions que traçait le pinceau assoupli des décorateurs indigènes venaient briller parfois les fiers blasons de notre antique noblesse.

Qui n'était persuadé à ce moment que l'Extrême-Orient nous avait livré tout son art, le summum de ce qu'il était permis d'attendre d'un peuple aux mœurs primitives? On ne se douta guère que pendant le même temps, dans ce pays réputé à peu près barbare, des artistes d'élite, qui n'étaient troublés par aucun besoin matériel de la vie, parachevaient amoureusement, sous le toit féodal de leurs seigneurs — passionnés amateurs — une foule de petites merveilles, qui compteront parmi les plus exquis expressions de goût que l'art des siècles ait produites.

Beaucoup plus tard, les relations diplomatiques prenant un peu de consistance, quelques rares objets de choix commencèrent à trouver le chemin de l'Europe; et encore ne fallait-il rien moins, pour les attirer, que les caprices omnipotents d'une Pompadour ou les goûts aristocratiques d'une reine de France¹. Mais ce n'étaient là que des apparitions isolées, les échappées lumineuses d'un instant. Les nuages se refermaient aussitôt, et ne devaient se déchirer à jamais que sous l'effort de la

1. La collection de laques d'or de Marie-Antoinette figure aujourd'hui au Louvre. Elle se compose d'une certaine quantité de boîtes et de petits cabinets d'un travail délicat, mais où n'éclate cependant aucune œuvre de grand maître.

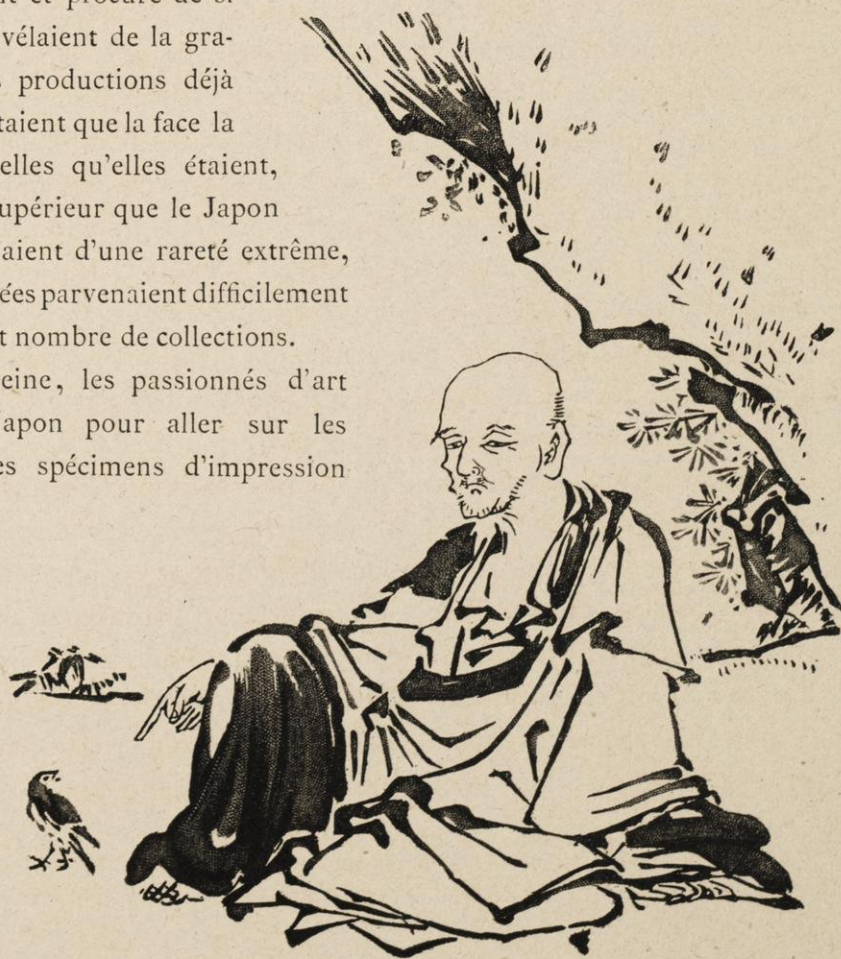
LE JAPON ARTISTIQUE.

formidable poussée politique et sociale qui, en 1868, culbuta tous les éléments de l'antique organisation.

Sur les ruines du passé un nouvel édifice s'érige depuis lors. Nul ne peut prédire ce qu'il sera. Mais dans le choc qui rompit la chaîne des millénaires traditions, pour asseoir les fondements d'une ère nouvelle, il y eut en tout cas une grande victime : le culte de l'idéal. Non seulement les esprits se détournèrent des pratiques de l'art, mais ils devinrent insouciants des précieux trésors légués par les ancêtres, et — singulier retour des choses — c'était nous, les indifférents de jadis, qui commençons à nous sentir émus à l'aspect de ces merveilles délaissées.

Ils sont connus de tous, les noms des quelques raffinés, artistes ou hommes de lettres, qui, chez nous, ont fait fête aux premiers messagers d'un art imprévu et charmant : miniatures sculptées en bois ou en ivoire, bronzes à cire perdue, céramiques modelées du bout des doigts, broderies aux harmonies caressantes. Enfin les plus perspicaces avaient découvert au milieu des fouillis quelques images d'un effet éblouissant. Elles étaient assemblées en albums factices et représentaient des scènes fantastiques, d'un coloris inconnu, fascinateur. Nous savons aujourd'hui que ces pages, qui avaient suscité tant d'étonnement et procuré de si vives jouissances, ne révélaient de la gravure japonaise que des productions déjà tardives, et n'en présentaient que la face la plus populaire. Mais telles qu'elles étaient, ces prémices d'un art supérieur que le Japon détenait encore, paraissaient d'une rareté extrême, et pendant plusieurs années parvenaient difficilement à alimenter un bien petit nombre de collections.

Il y a dix ans à peine, les passionnés d'art qui parcouraient le Japon pour aller sur les traces de ces enviabiles spécimens d'impression parvenaient à peine à rassembler quelques épaves. Cependant, un chercheur obstiné eut la joie, peu de temps avant son retour en Europe, de se voir apporter un petit nombre de feuilles qui, par



Bonze, par SHUNBOKOU, d'après TANYU.

LE JAPON ARTISTIQUE.

leur puissance de dessin et leur extrême suavité de tons, attestaient clairement une chose déjà soupçonnée, à savoir : que derrière la verve exubérante qui avait séduit dans les spécimens d'abord vus, se cachait tout un enchaînement d'art, remontant à des origines déjà lointaines. Il y avait là un indice de trésors cachés. Dès ce jour, plus de trêve : Des missions furent organisées pour explorer les bons coins et pour découvrir les amateurs indigènes qui avaient monopolisé ce genre de collections. On fouilla les anciens fonds d'éditeurs de Tôkiô, de Nagoya, de Kiôto et d'Osaka. On alla dans les familles, promettant partout une rémunération libérale pour faire sortir de terre ce qui avait semblé s'y trouver enfoui. Le branle une fois donné, la récolte fut abondante, inespérée. Les Japonais se dessaisirent d'abord de leurs collections les moins précieuses, des œuvres les moins anciennes; mais l'un après l'autre apparurent les noms des grands artistes, des créateurs, des chefs d'école. — Conformément aux ordres donnés, les recherches se sont poursuivies sans relâche, à mesure que de nouveaux filons furent découverts. Ajoutons que ces efforts ont été puissamment encouragés par nos

plus ardents amateurs parisiens, dont les bibliothèques renferment aujourd'hui d'incomparables collections de livres et d'estampes¹.

Ce n'était pas tout, cependant, d'avoir amassé tous ces matériaux. Il fallait en débrouiller les fils, les coordonner, en dégager la synthèse. Or, si le peuple japonais passe chez les anthropologistes pour un composé de races diverses, offrant des dissemblances physiques indéniables, il présente au point de vue du caractère un trait presque général : c'est une surprenante incurie pour l'histoire documentée

de ses arts. La soif de curiosité qui en pareille matière est si particulière à notre tempérament occidental inquiète peu l'esprit du Japonais. Ces natures d'artistes s'absorbent facilement dans la jouissance des belles choses sans en demander beaucoup plus long. Notre public sera donc peu étonné qu'il ait

1. L'Angleterre, de son côté, n'était pas restée inactive. M. Ernest Satow, M. F.-V. Dickens et M. William Anderson ont énergiquement servi la même cause, et M. William Anderson a fait de la gravure japonaise une brillante exposition en 1888 au Burlington Fine Arts Club, à Londres.



Suivante ôtant la neige des *guëta* de sa maîtresse. (École de Harunobou.)

LE JAPON ARTISTIQUE.

fallu quelques années pour se retrouver dans l'écheveau compliqué d'un art étranger, si ancien en soi, et pour nous si nouveau. Les grandes lignes en sont fixées aujourd'hui, et l'heure paraît venue de faire connaître cet art, alors qu'il est devenu possible d'indiquer les diverses phases de son développement, depuis ses origines jusqu'aux époques modernes.



Femmes occupées à la confection des robes, par SUKÉNOBOU.

La gravure se pratiquait au Japon au moyen de la taille sur bois¹. Sur une planche de cerisier ou d'un autre bois dur, toujours scié dans le sens de sa longueur, on fixe le dessin à reproduire, que l'artiste a pris soin d'exécuter sur du papier pelure. C'est le recto qui est tourné du côté du bloc, mais la transparence du papier permet au couteau du graveur de tracer sur le bois les contours du dessin en fendant le papier. Au moyen d'un petit ciseau on creuse ensuite toutes les surfaces intermédiaires, de façon à épargner seuls les linéaments du sujet. L'imprimeur enduit d'encre toutes les parties restées saillantes, y applique son papier et opère à la main, en se servant d'un disque de carton enveloppé de filaments de bambou. On ne se contente pas cependant d'étendre

1. Il ne faut parler que pour mémoire des tentatives isolées qui se sont produites à partir du xviii^e siècle pour imiter nos procédés de gravure sur pierre et sur cuivre.

Il est même curieux de remarquer que les Japonais qui, pour l'ornementation de mille petits objets d'art, ont gravé des plaques de métal avec une sûreté de main et une finesse comparables à nos médailles antiques, n'aient guère eu la pensée d'utiliser ce procédé pour l'impression.



LE JAPON ARTISTIQUE.

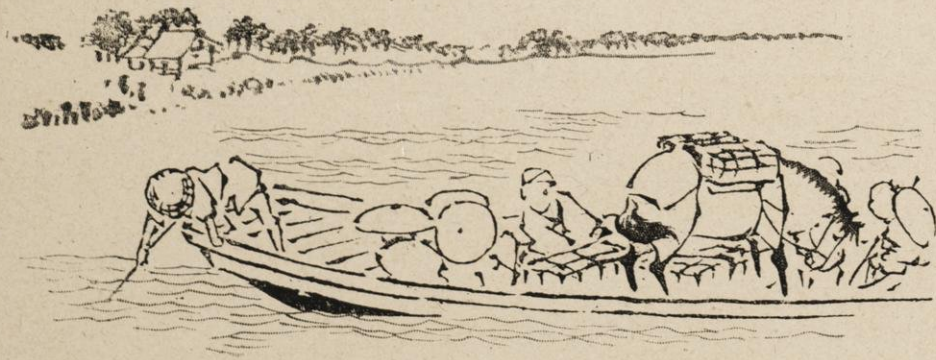
l'encre uniformément. Afin de faire surgir des aspects imprévus, des modelés, des plans espacés ou des profondeurs d'atmosphère, on manipule la matière grasse de mille manières, on force d'un côté, on atténue de l'autre, graduant par endroits, de sorte que des effets de ton très variés peuvent être produits par un seul tirage. S'il s'agit d'imprimer en plusieurs couleurs, il faut un bloc séparé pour chacune d'elles. Le repérage est toujours d'une grande correction, grâce à des points de repère ménagés par le graveur dans les angles du bloc, et qui s'impriment sur la feuille dès la première partie de l'opération.

On voit par ce qui précède quelle importance acquiert dans une estampe japonaise le travail technique, chargé de faire valoir l'œuvre du dessinateur, et néanmoins ce ne sont pas les noms des graveurs, malgré leur mérite hors ligne, qu'il convient de placer en vedette dans l'histoire de cet art, si l'on veut se maintenir dans les limites d'une étude sommaire.

Les raisons, les voici :

En Europe nous avons eu d'illustres artistes qui taillaient sur bois, creusaient dans le métal ou gravaient dans la pierre les inspirations de leur propre génie. D'autres fois nos graveurs interprétaient l'œuvre d'autrui, mais ce fut encore pour attacher leur nom à cette incarnation nouvelle, et en faire une création qui leur appartînt en propre. Au Japon, rien de semblable. On n'y connaît aucun peintre-graveur, et, dans l'association de leurs travaux, le graveur s'efface devant le dessinateur, sans toujours prétendre au droit d'inscrire son nom au bas de l'œuvre que son outil vient de parachever. Il n'est pas impossible, certes, de rechercher les noms de beaucoup de ces modestes auxiliaires, mais il faut imiter ici la plupart des amateurs japonais en faisant honneur des pages imprimées, même des plus belles, aux auteurs des originaux. D'ailleurs, s'ils n'ont pas gravé par eux-mêmes, les dessinateurs dirigeaient l'exécution des travaux, et en prescrivaient les moindres détails. C'est ainsi qu'on peut reconnaître la main de tel ou tel grand maître non seulement dans le caractère de la composition, mais aussi à la façon dont le trait gravé est conduit et à la gamme, souvent très personnelle, du coloris. La gravure n'a pris son essor qu'avec l'avènement des peintres qui ont tout spécialement travaillé pour elle. Ce sont eux qui sans cesse ont excité l'ardeur du graveur, qui

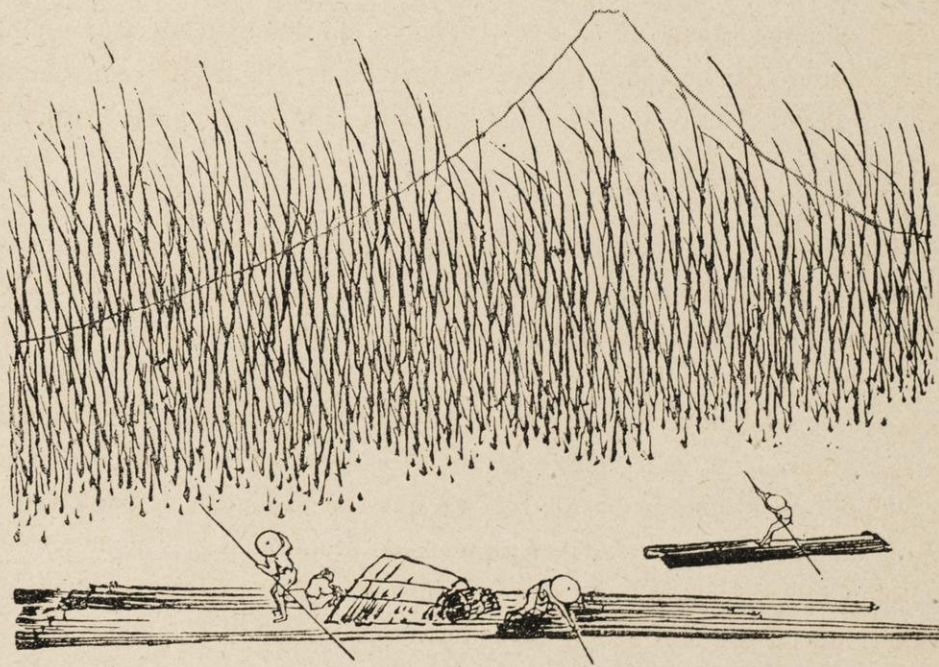
ont développé la merveilleuse habileté de cet autre artiste que fut l'imprimeur japonais. Eux sont donc les véritables initiateurs de la gravure artistique de leur pays. Faire l'histoire de cette branche de



LE JAPON ARTISTIQUE.

l'art, c'est raconter en même temps un chapitre important de la peinture, c'est suivre pas à pas toutes les manifestations d'une école déterminée, connue sous le nom *Oukioyé* (imparfaitement traduit par « école vulgaire »). C'est celle qui, faisant litière des vieilles formules classiques, a démocratisé la peinture.

De tous les temps il y a eu au Japon des écoles rivales. Nous en avons esquissé un tableau sommaire à cette même place, il y a un an. On a vu que la peinture religieuse, importée de Chine avec le bouddhisme vers le milieu du VII^e siècle de l'ère chrétienne, s'est perpétuée à travers les âges dans sa forme primitive, originaire de l'Inde. Elle s'est préservée intacte, grâce à la sainteté des rites. La peinture profane, au con-



Le Fouji derrière les roseaux, par Hokusai.

traire, que la Chine avait enseignée à des époques plus reculées encore, devint au Japon le point de départ de plusieurs branches séparées. Dès le IX^e siècle il s'en était dégagé un art national qui, en se transformant, prit, au XI^e siècle, le nom de *Yamato*, puis, deux cents ans après, celui de *Tôsa*. Pendant ce temps les pures doctrines chinoises n'en avaient pas moins survécu. Demeurées à l'état latent jusque vers 1350, elles furent à ce moment vigoureusement reprises, pour aboutir dans le cours du XVI^e siècle à la création d'une école fortement constituée, celle des Kano.

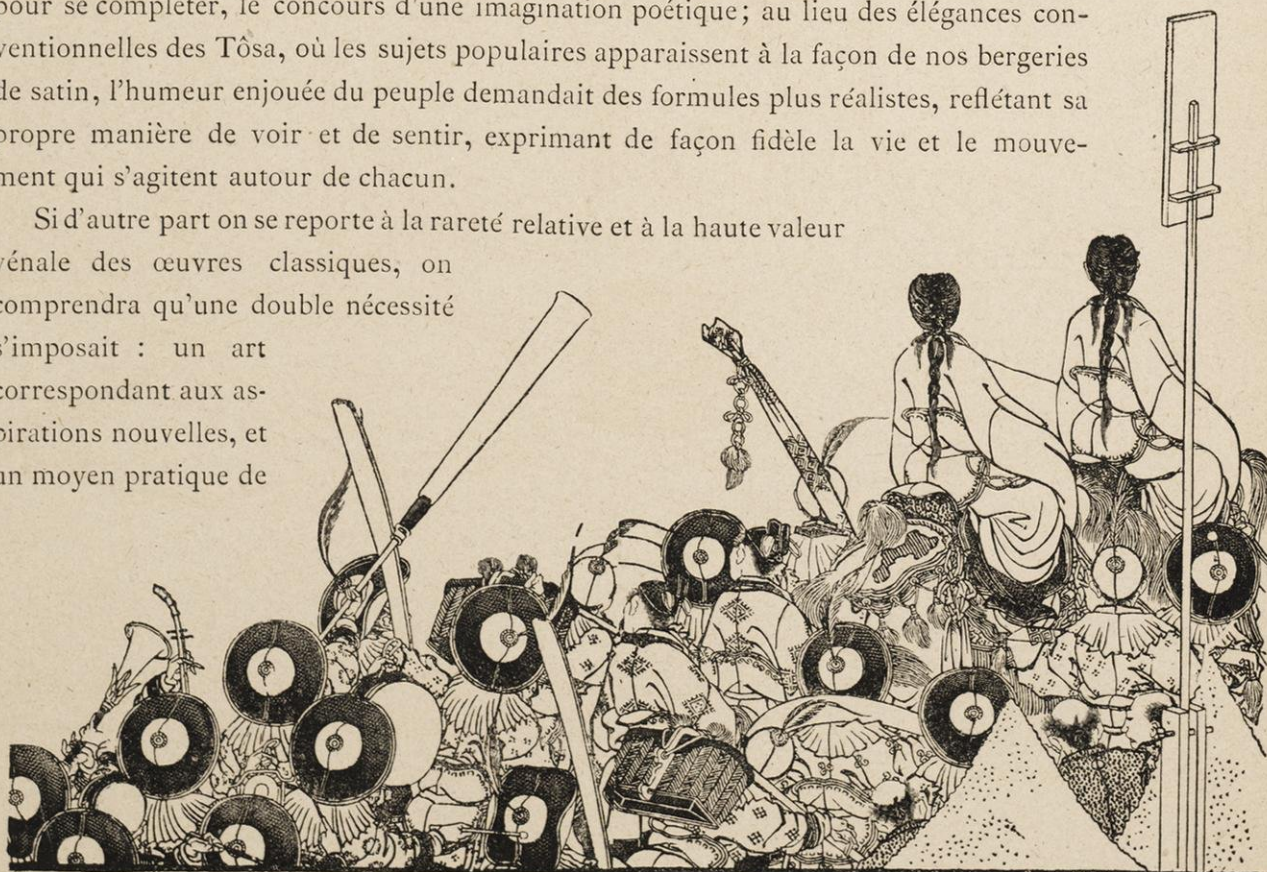
A partir de cette époque la peinture japonaise comptait donc, comme il a été dit dans notre précédente étude, trois branches principales : l'École bouddhique, l'École de Tôsa, et celle des Kano. La première brillait par une grande profondeur de sentiment, par le rayonnement d'une foi ardente et une pureté de style éthérée. —

LE JAPON ARTISTIQUE.

L'Académie de Tôsa reflétait la vie seigneuriale. D'une allure hautement aristocratique, elle représentait, dans une manière fine, précise et précieuse, les fiers tournois de l'époque, les batailles sanglantes, et aussi des coins de nature remplis d'une poésie languoureuse, allant souvent jusqu'à l'afféterie. Le pinceau des Tôsa ne dédaignait pas non plus les scènes populaires, les foules grouillantes de la rue, mais il n'était sujet si vulgaire qui ne fût relevé par une extrême délicatesse d'exécution. — Enfin les Kano et leurs adeptes, héritiers directs des vieux Chinois, se manifestaient par une facture essentiellement libre, une dextérité incomparable dans la façon de jeter sur la page les traits hardis, par une touche souvent caressante et fondue. — Mais, quelque dissemblables que fussent ces écoles diverses, leur esthétique à toutes était exclusivement celle de la haute société. Les artistes aussi bien que leur public appartenaient à l'aristocratie de la noblesse ou du culte.

Cependant les temps marchaient. Le sentiment artistique et l'intuition du goût ne sont pas au Japon le privilège de quelques-uns. L'art de la peinture était peut-être le seul que le peuple n'eût pas considéré encore comme de son domaine. Il était resté hors de sa portée à cause de son caractère trop immatériel. Tandis que l'esprit raffiné du grand seigneur s'abandonnait volontiers aux rêves où l'emportaient des œuvres quintessenciées, la multitude n'eut guère le loisir de s'absorber dans de semblables contemplations. Dès lors, à la place des peintures vaporeuses des Kano, qui exigent, pour se compléter, le concours d'une imagination poétique; au lieu des élégances conventionnelles des Tôsa, où les sujets populaires apparaissent à la façon de nos bergeries de satin, l'humeur enjouée du peuple demandait des formules plus réalistes, reflétant sa propre manière de voir et de sentir, exprimant de façon fidèle la vie et le mouvement qui s'agitent autour de chacun.

Si d'autre part on se reporte à la rareté relative et à la haute valeur vénale des œuvres classiques, on comprendra qu'une double nécessité s'imposait : un art correspondant aux aspirations nouvelles, et un moyen pratique de



Cortège dans la montagne, par HOKUSAI.

LE JAPON ARTISTIQUE.

mettre les productions de cet art à la portée de tous. Ces deux besoins allaient du même coup se trouver comblés par le soudain avènement de l'École vulgaire et son association à l'art de la gravure sur bois, parvenu à la hauteur d'une impeccable perfection.

Nous avons vu quelle était à ce moment décisif la situation de la peinture et par quelle suite de phases elle y était arrivée. Jetons maintenant un coup d'œil sur les antécédents de la gravure et de l'impression.

Pour rechercher les origines de ces arts techniques, c'est encore vers la Chine qu'il faut tourner ses regards. L'impression des caractères

moment décisif la suite de phases elle coup d'œil sur les pression.

arts techniques, tourner ses regards d'écriture au



Intérieur d'une maison du Yoshiwara, par OUTAMARO.

moyen des blocs paraît avoir été familière aux Chinois dès le VI^e siècle, et il n'y a aucune raison de supposer que le même procédé n'ait pas été utilisé de bonne heure pour des reproductions d'images, en songeant combien, dans ces contrées, l'écriture est proche



LE JAPON ARTISTIQUE.

parente de la peinture. Les documents précis manquent pour nous renseigner exactement à cet égard, et aussi pour ce qui concerne la date d'introduction de la xylographie au Japon. Celle-ci est due, selon toute probabilité, aux Coréens, ces infatigables intermédiaires entre les deux empires voisins. Le célèbre savant Kôbo-Daïshi, le grand apôtre du Bouddhisme au Japon, passe pour avoir imprimé au VIII^e siècle les saintes figures de son culte. En tous cas, M. Ernest Satow, qui possède une si vaste érudition dans la matière, parle d'images religieuses imprimées au XI^e siècle, et M. William Anderson possède d'autres pieuses figures, dont il attribue la paternité à Nitshiren, le grand saint vénéré du XIII^e siècle.

Aucun écrit ne nous révèle quels étaient les premiers livres illustrés du Japon. L'ouvrage le plus ancien qui soit venu en Europe est le *Icê Monogatari*, deux volumes édités en 1608, sans nom d'auteur. C'est un roman d'amour et de chevalerie qui fut composé au X^e siècle par le poète Narihira, au dire de quelques-uns, et, selon d'autres versions, par la poétesse Icê, qui lui aurait donné son nom. Les dessins qui ornent l'édition de 1608 sont, comme style, du plus pur Tôsa, et la gravure révèle déjà une certaine habileté. D'autres ouvrages de même nature ont paru à la suite, mais le niveau de l'exécution reste stationnaire. Les illustrations se traînent dans l'éternelle monotonie d'épopées appartenant à un lointain passé, et aucun souffle vivifiant ne vient en ranimer l'intérêt.

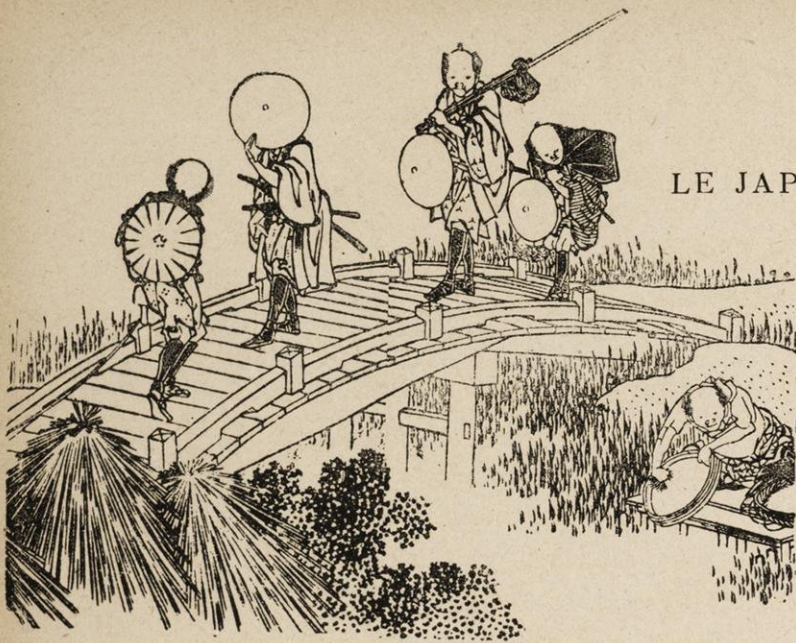
Les choses en étaient là, lorsque vers 1675 apparut *Hishikawa Moronobou*, le génie puissant qui sut traduire en œuvres vibrantes et personnelles les aspirations latentes. C'est lui qui ouvrit la voie où devaient s'élancer tant d'artistes de valeur, soutenus par des succès populaires toujours grandissants. La formule nouvelle était trouvée, celle qui briserait les barrières vermoulues. Le peuple allait faire revivre dans l'art le monde extérieur, tel que son œil le percevait, avec son esprit propre. Il allait s'assimiler la création tout entière, et même le domaine fantastique du non-créé; il allait tout ramener à sa propre image, faisant descendre à lui jusqu'aux dieux du ciel, jusqu'aux saints les plus vénérés, prendre possession de l'univers, pour faire de tous les êtres et de toutes les choses les tributaires de son exubérante fantaisie.

Ce n'est pas à dire que les doctrines classiques, qui avaient fait la gloire des ancêtres, fussent absolument proscrites. Non; mais on les engloba comme une simple fraction dans le vaste ensemble de l'art nouveau. Moronobou, lui-même transfuge de Tôsa, mêlait tout le premier ces ressouvenirs à ses hardies conceptions, où tous ses successeurs ont trouvé en germe le vaste répertoire de leurs sujets.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Chacun sacrifiait bien au devoir d'illustrer au moins une fois dans sa vie les traditionnels recueils des 36 ou des 100 poètes, et certains marquaient leur attachement aux vieux maîtres par des reproductions en gravure des œuvres célèbres. Mais la note dominante n'était pas là : elle était dans la peinture fidèle de toutes les classes de la nation au milieu de la vie journalière, depuis le labeur du déshérité jusqu'aux délassements poétiques ou lascifs des plus grands; c'était le tableau intime de la vie familiale, les fêtes de toutes les saisons, les divertissements sur l'eau, les voyages par les grandes routes, les rêves à la lune, les repas en plein air; c'étaient des manuels destinés aux artisans, tout bondés de modèles pour laqueurs, ciseleurs ou autres métiers, des livres illustrés formant un cours de bonnes manières à l'usage des jeunes filles, la représentation des jeux turbulents de l'enfance, les tendres amours de l'adolescence. D'autres prêtaient leur pinceau à l'illustration des préceptes de morale, aussi bien qu'à la peinture de la vie facile dans une société où la vertu se trouve rarement invitée. Les personnages héroïques de l'histoire, de la légende ou de la mythologie occupent une place des plus considérables. Seulement ils apparaissent sous des dehors plus effrayants que nature, avec des accentuations de gestes formidables, des contractions de visage exprimant une énergie farouche, car tout cela est grossi par l'optique du théâtre. C'est en effet sous les traits des acteurs en renom que désormais s'incarneront les héros dont les hauts faits s'étaient perpétués dans le souvenir du peuple. Le théâtre, c'était son temple; les acteurs étaient ses dieux frénétiquement acclamés, et, à peu d'exceptions près, tous les artistes de la jeune école ont contribué à peindre ce monde fabuleux, appelé à enflammer le monde réel par une nouvelle évocation des âges disparus. L'importance accordée aux scènes de théâtre, et spécialement aux portraits d'acteurs célèbres, sous l'effigie de leurs rôles, n'est égalée que par la domination exercée dans « l'Art vulgaire » par la femme. Sa beauté et sa grâce, que chaque artiste a exprimées conformément à l'idéal qu'il s'est personnellement forgé, sont célébrées sous mille et mille formes diverses, et, si l'expression du visage manque souvent d'individualité, on ne peut s'empêcher d'admirer le caractère expressif et le naturel vivant des attitudes, et surtout une extrême recherche de rythme harmonique dans l'agencement des lignes et la silhouette des corps.





Par HOKUSAI.

LE JAPON ARTISTIQUE.

J'ai cru essentiel de faire ressortir que dans l'estampe japonaise il faut se bien garder de chercher une représentation complète de tous les arts du dessin de ce pays, et qu'une collection de gravures ne renferme autre chose qu'une section spéciale et bien déterminée de l'art pictural; il m'a semblé utile d'en expliquer l'essence, à quels besoins sa création avait pour but de répondre et enfin d'indiquer quel genre de sujets il faut s'attendre à y voir représenté. — Il me reste à compléter, en

quelques mots rapides, l'histoire technique de la gravure, à partir du jour où les artistes peintres en ont fait un instrument de vulgarisation au profit de leurs œuvres.

Moronobou a su former du premier coup des graveurs de premier ordre. A aucune époque postérieure on ne rencontrera un trait plus ample, plus nerveux et plus ferme. Ses compositions gravées ont la plasticité des bas-reliefs. C'est le trait seul qui parle, mais il dit tout; lui seul suffit à exprimer le modelé mieux que les ombres les plus habilement distribuées. Toutes ses impressions sont en noir; mais dans quelques-uns de ses plus beaux livres nous les trouvons rehaussées par des traits de couleur au pinceau, probablement apposés par sa propre main.

L'estampe proprement dite, l'image détachée, n'apparaît qu'après Moronobou, dans les dernières années du xvii^e siècle. Le mérite de cette innovation appartient à *Kiyonobou*, fondateur de la célèbre officine des *Tori-i* qui, durant un siècle entier, s'est consacrée à illustrer le théâtre. Ce n'est plus accidentellement alors, et d'une façon timide, que la couleur vient se confondre avec le trait noir. Les enluminures les plus somptueuses, aux tons chauds et puissants, font vibrer les figures. Les grandes surfaces du costume sont accentuées par une couche de laque noire, coupée d'incisions au trait, et des sablés d'or, fixés au moyen d'un vernis, enrichissent certaines parties de l'image. Ces curieux procédés étaient un acheminement vers l'impression en couleurs. Bientôt, vers 1700, Kiyonobou joignit à son titre de créateur de l'estampe celui d'inventeur de la chromo-xylographie.

Pendant les vingt ou trente premières années, ces impressions en couleurs se bornaient aux vert pâle et rose tendre, association suave et pleine de séduction. Quelle haute idée n'est-on pas fondé à concevoir du goût et du sentiment artistique d'un peuple qui exige des œuvres d'une distinction aussi exquise, aux lieu et place de l'imagerie grossière, visant à l'effet brutal, qui, d'ordinaire, a seule le privilège de captiver les masses!

Peu à peu les tons viennent se joindre aux tons, et c'est à partir de 1760 que tous les raffinements techniques atteignent leur point culminant. Le système des gaufrures

LE JAPON ARTISTIQUE.

par lequel les ornements se modèlent en relief est couramment appliqué. Plus tard, vers 1800, on y ajoute des

impressions en or et en argent, notamment dans les fines gravures, appelées *Sourimono*, qui s'exécutaient pour la nouvelle année, ou à l'occasion de certaines solennités, au profit d'un cercle limité d'artistes, de poètes ou d'amateurs. En un mot, tout ce que l'esprit d'invention le plus subtil pouvait imaginer pour captiver le regard était mis en œuvre.

Cela s'est continué ainsi pendant le premier tiers du siècle actuel. A partir de cette époque, rendue à tout jamais mémorable par l'immortel Hokusai et la féconde personnalité du paysagiste Hiroshighé, le goût de tels raffinements dans l'impression des gravures paraît s'être émoussé. Aujourd'hui, en cette partie de l'art japonais comme dans toutes les autres, la tradition survit encore, mais elle n'échappe pas au sort commun : l'envahissement des idées commerciales a clos l'ère fortunée où la moindre chose sortie de la main d'un artiste parlait hautement des tendres soins qui avaient présidé à son enfantement.



S. BING.



Par KEISAI YEISEN.

NOS PLANCHES

La **Planche BEB** est tirée d'une série de paysages de Hokusai, *les Ponts*, qui forme comme un pendant à la série célèbre des *Trente-six vues du Fouji*, mais on connaît seulement onze sujets dans *les Ponts*. Il existe du même artiste une autre série de paysages, *les Anciennes Poésies*, où nous puiserons ultérieurement.

Notre planche représente un pont de bateaux, dans un paysage où la neige est tombée en abondance. Ce pont est curieusement construit en deux parties qui se rejoignent à angle aigu en s'appuyant l'une sur l'autre pour résister à la violence du courant. Les voyageurs sont rares par la froidure; ils s'acheminent protégés par leurs grands chapeaux et leurs surtouts de paille. A chaque bout du pont, une maison s'élève, probablement pour le gardien. Des bandes de brouillard masquent en partie le fond de la composition, agrandissant la perspective et donnant au paysage une plus grande profondeur.



La **Planche AAB** reproduit deux pages d'oiseaux, extraites des séries auxquelles nous avons déjà puisé. Deux canards morillons (*Fuligula cristata*) s'abattent sur un étang dont on ne voit que les hautes herbes. Les Japonais, dans leur admiration profonde de l'œuvre de la nature, ont étudié avec une persévérance sans relâche la gent ailée et aquatique que l'art d'Occident a presque complètement négligée. Les palmipèdes dont nous trouvons les allures terrestres si disgracieuses, ont trouvé grâce devant le pinceau japonais, et ces tempéraments idylliques ont pour ainsi dire personnifié les saisons de l'année dans la représentation de telle ou telle classe d'oiseaux. L'idée d'« automne » s'éveille dans l'esprit du Japonais par cette représentation du canard qui s'abat sur un étang, ou du vol d'oies qui silhouette son triangle migrateur sur le fond assombri du ciel.

L'autre oiseau est probablement un gobe-mouche (*Cyanoptila cyanomelæna*).



La **Planche BJC** est un portrait d'acteur dans un rôle de femme, par TORII KIYOMITSU (1730). Dans les estampes où les prédécesseurs de Kiyomitsu avaient représenté le monde des théâtres, la recherche d'une expression forte, poussée quelquefois à l'extrême, régnait comme la note dominante. Kiyomitsu s'est avant tout attaché à exprimer la grâce en des attitudes discrètes et des mouvements mesurés. Le personnage féminin représenté sur cette planche, à la douceur de l'expression joint une noblesse simple que l'on pourrait retrouver dans les peintures religieuses de nos maîtres du Moyen-Âge. La coiffure même, en serrant toute la tête, ne laissant voir que le visage et retombant sur les épaules, éveille dans l'esprit comme une réminiscence gothique.

Le coq que cette femme porte dans ses bras est soit un animal familier, soit un coq de combat, accessoire du rôle où l'acteur est représenté.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche BFA** est animée par un cortège de fête. C'est un *matsuri*, l'une des nombreuses fêtes bouddhiques qui se célèbrent, suivant l'époque de l'année, tantôt dans un quartier de la ville, tantôt dans un autre, et qui toujours présentent un caractère essentiellement populaire et joyeux. Sur un simple char, fait de solides madriers, on a échafaudé toute une construction éphémère, d'un admirable effet décoratif. Elle est chargée d'ornements, de symboles et jusque dans la silhouette de sa toiture reproduit la forme des temples. Une haute lance, garnie elle-même d'attributs de fête, couronne toute la construction, dont la terrasse est occupée par des musiciens aux costumes mythiques, et que traîne, non sans efforts, une troupe de jeunes gens costumés d'une manière uniforme. L'artiste, pour éviter de surcharger sa composition et pour laisser le char se profiler nettement, a borné la vue du fond par ces bandes de nuages auxquelles les Japonais ont constamment recours pour rompre la monotonie des lignes.



La **Planche BGJ** est une étude de chrysanthèmes. On ne se lasse pas de suivre les artistes japonais dans l'intimité de leurs recherches pour trouver l'aspect caractéristique du sujet, la ligne maîtresse qui parle à l'œil, et pour arriver ensuite au rendu magistral, simplifié, élagué de toute superfluité.



La **Planche BGA** est un fragment d'étoffe de soie décorée de vols d'oiseaux régulièrement disposés en deux rangées alternées. Pour ne pas tomber dans la monotonie, le vol des oiseaux a été disposé dans deux directions opposées, et contrastant par deux manières différentes : l'une où les détails sont reproduits, et l'autre où la masse est indiquée seulement. C'est Kôrin, le célèbre peintre laqueur du XVII^e siècle, qui, le premier, a osé rendre dans une forme aussi succincte le vol d'un oiseau.



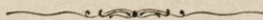
La théière reproduite sur la **Planche BGI** est une œuvre de Kinkozan, potier célèbre à Kiôto, vers 1650. Cette pièce est décorée d'arabesques dont le style rappelle les ornements de la Perse. Elles sont formées d'émaux vitrifiables où domine le ton puissant du bleu d'outremer, et selon la belle formule inventée par ce grand artiste en céramique, la couleur est apposée en reliefs vigoureux sur la pâte mate du biscuit. La forme de la théière présente une silhouette peu banale, bien équilibrée, ferme dans ses contours et tout à fait en rapport avec le principe du décor. L'anse en filaments de bambou tressés complète un ensemble qui frappe par sa saine robustesse.



La **Planche BFD** est un porte-bouquet en poterie. Les chairs laissent voir la matière même, un grès fauve, et le vêtement est recouvert d'un émail grisâtre orné de fleurettes. Cette pièce est de l'école du célèbre potier Ninsê, de Kiôto (1630). Les fleurs se mettent dans la hotte portée sur son dos par cet homme du peuple. L'œil japonais a dû être amusé par la trivialité de la figure, en opposition avec la grâce des fleurs qu'il avait portées. L'expression de bonhomie du personnage a été rendue spirituellement par l'artiste ; on se représente bien l'homme de peine, accroupi au bord d'une route, et occupant son repos à suivre les passants d'un œil narquois.



Le modèle de décor de la **Planche BEG** représente des coquillages roulés sur le sable par la mer, et celui de la **Planche BGD** un semis de feuilles sur une sorte de mosaïque aux étoiles régulières.



Sommaire du N° 25

	Pages.
LA GRAVURE JAPONAISE, par S. BING	1
NOS PLANCHES.	14

PLANCHES HORS TEXTE

- BEB. **Paysage**, par HOKUSAI.
- BGI. **Théière**, par KINKOZAN.
- AAB. **Oiseaux**. — Étude anonyme.
- BEG. **Motif de décor**. — Coquilles sur le sable.
- BJC. **Acteur**, en costume de femme, par KYOMITSU.
- BFA. **Fête populaire**.
- BGJ. **Chrysanthèmes**. — Étude anonyme.
- BFD. **Porte-bouquet**. — Personnage accroupi. Grès de Kiôto.
- BGA. **Étoffe**.
- BGD. **Modèle industriel**. — Feuillage.
-

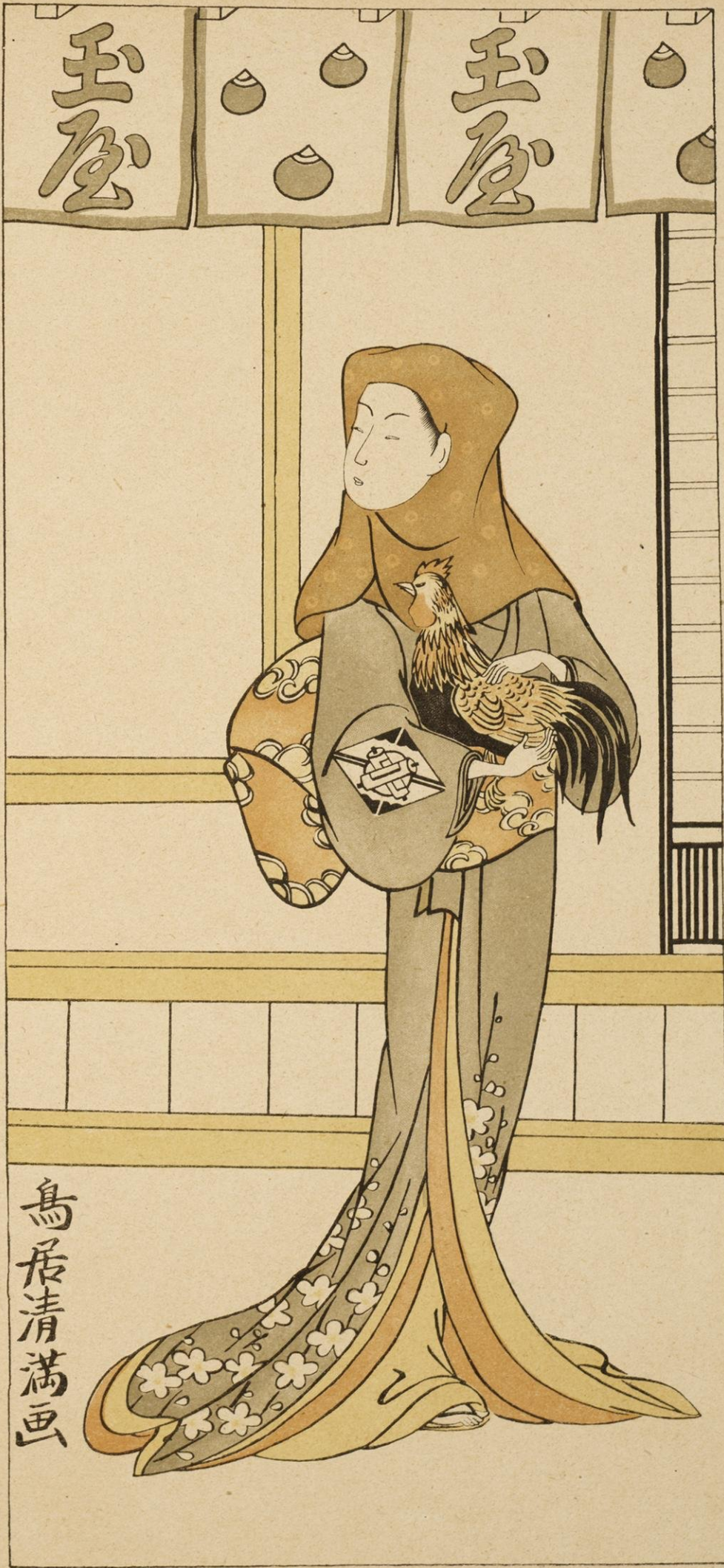
Le Numéro XXVI contiendra un article de M. Th. DURET sur *les Peignes*.











鳥居清満画

會之園祇

針小

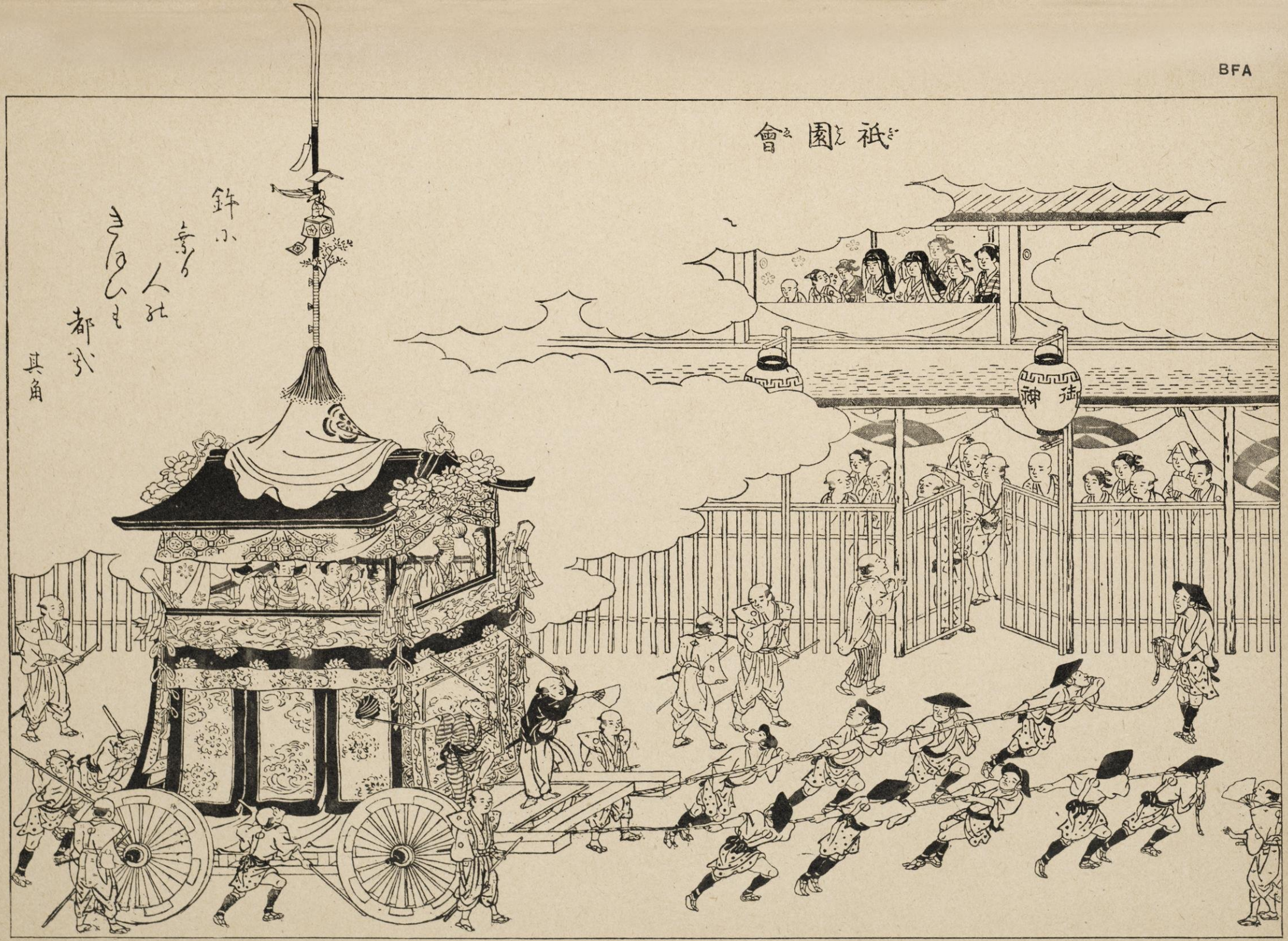
奇の

人形

まはる

都式

具角



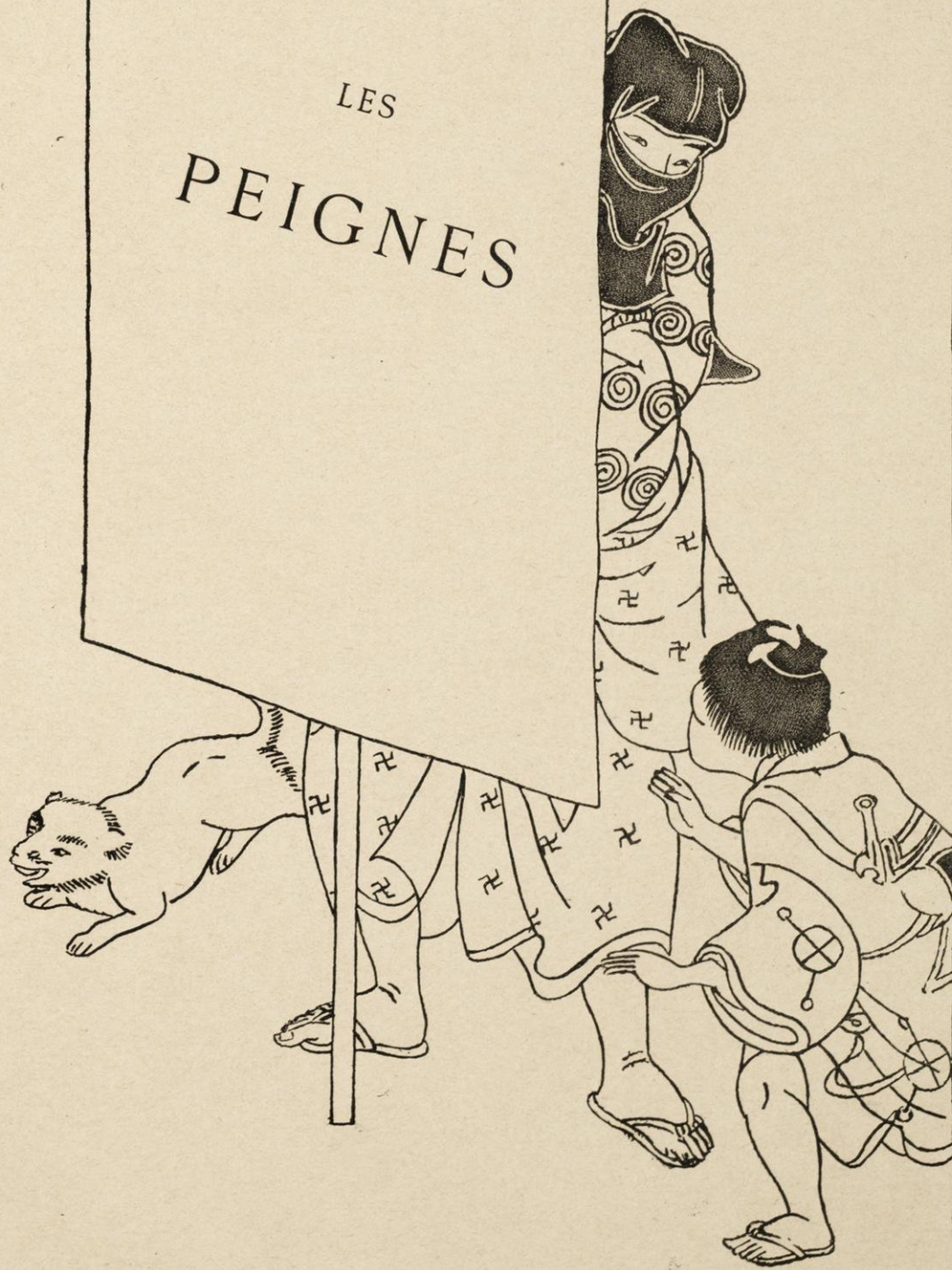








LES
PEIGNES





LES PEIGNES

Les peignes ont dû être inventés à l'origine du monde, vers l'époque d'Adam et d'Ève. Ce qui est certain, c'est que chez les peuples de la plus haute antiquité, les Égyptiens et les Assyriens, nous les trouvons déjà arrivés à l'état artistique, seul aspect sous lequel ils vont nous occuper ici.

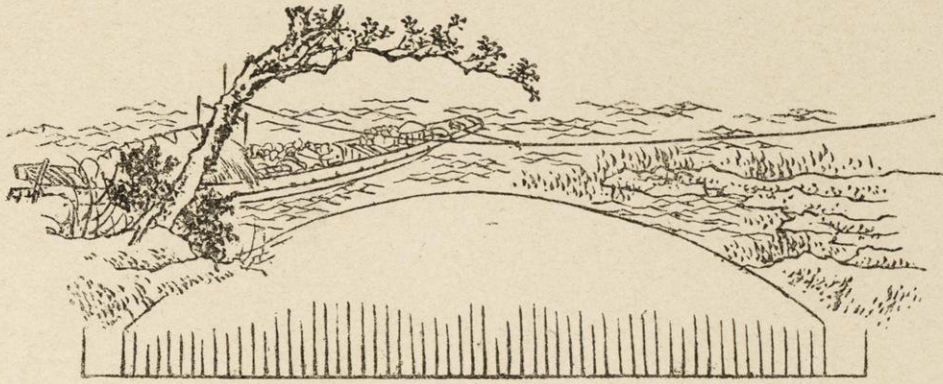
Les peignes de tout temps, jusqu'à nos jours, se fabriquaient avec deux fronts, deux rangées de dents, laissant au milieu un espace libre intermédiaire. C'est sur ce champ que les artistes se sont exercés. Les Assyriens y ont découpé à jour des lions, et les Égyptiens, gravé des figures et des ornements.

Puis, à l'époque chrétienne, en commençant sous les Carolingiens, sont venus les peignes en ivoire, dits liturgiques, qui servaient, à certaines occasions, dans les cérémonies de l'Église. On en conserve encore dans les trésors des cathédrales. Les plus beaux peignes en ivoire datent des XIV^e et XV^e siè-

NOTA. — Les modèles de peignes figurant en tête des pages sont extraits du Imayo sèkkin hinagata, par Hokusai (1822).



Décor de peigne, par Hokusai.



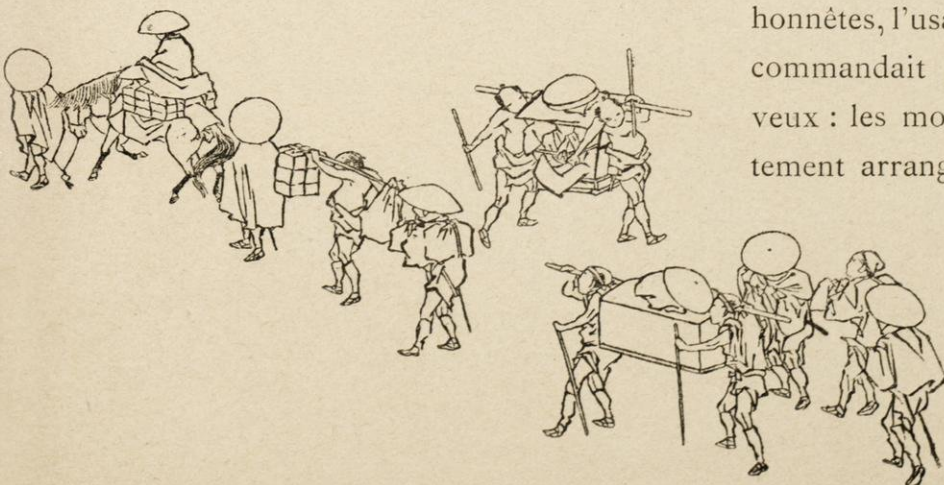
cles; ils portent alors de véritables bas-reliefs, déroulant des suites de personnages ou des scènes compliquées, traitées de la façon la plus artistique. Ils prennent place, dans les musées, parmi les meilleurs spécimens de la sculpture à la fin du moyen âge.

En France, à la Renaissance, apparaissent les peignes en buis. Ils sont généralement percés à jour et découpés d'une ingénieuse façon. L'usage s'était alors établi de les offrir comme cadeaux de noce. Ils entraient dans la corbeille des mariées. Aussi un grand nombre portent-ils de tendres devises : « En souvenir », « Pour bon je le donne », etc. ; ou des emblèmes galants, le plus souvent un cœur percé d'une flèche. Quelques-uns ont appartenu aux reines de France et d'Angleterre, ornés des trois fleurs de lys ou de la licorne.

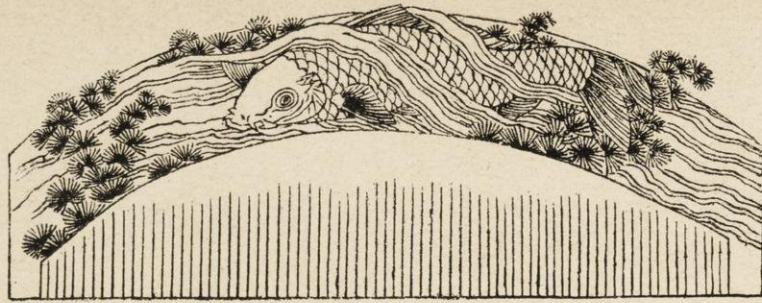
Au xvii^e siècle, les peignes d'écaille commencent à être connus et en Espagne on en fabrique décorés de fleurs et d'arabesques, gravés sur le plat.

Depuis les temps les plus reculés l'humanité s'était donc servie de peignes en en faisant, dans certains cas, un objet artistique, mais il s'agissait toujours de peignes à peigner. Jusqu'au xviii^e siècle, dans aucun pays, il n'était encore venu à l'esprit d'une femme de se mettre un peigne sur la tête en permanence, d'en faire un objet d'ornement, en même temps que d'utilité pour retenir la chevelure. Les femmes de l'antiquité se servaient d'épingles, de fibules, de bandelettes; celles de la chrétienté, pendant tout le moyen âge, tenaient leur chevelure sous des coiffes et des béguins. A cette époque, chez les femmes

honnêtes, l'usage dicté par la prudence commandait d'emprisonner les cheveux : les montrer dénoués ou artistement arrangés à découvert, eût été



Décor de peigne, par HOKUSAI.

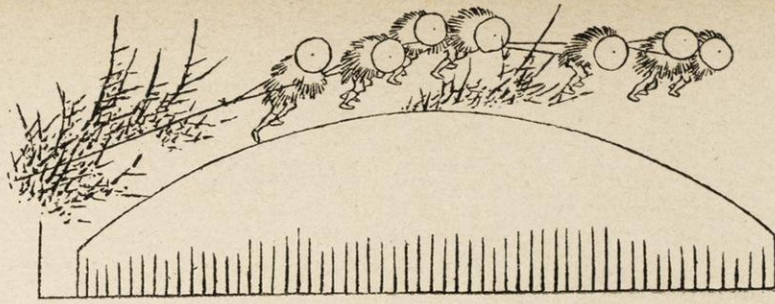


presque considéré comme une atteinte aux bonnes mœurs. C'est la Japonaise qui, la première de toutes les femmes, a eu l'idée de transformer le peigne en objet d'ornement, planté d'une manière fixe sur la tête. Personne n'a encore reconnu le fait, vous ne le trouverez mentionné nulle part. C'est ma découverte et, quoiqu'elle ne soit peut-être pas aussi importante que celle de l'Amérique ou de la vapeur, je tiens à bien constater qu'elle m'appartient en propre.

Les documents fournis par les livres japonais à images ou les estampes, ne nous montrent aucune Japonaise portant un peigne avant le XVIII^e siècle. Aucune des femmes dont Moronobou, qui fleurissait de 1680 à environ 1700, a rempli ses œuvres, n'en laisse voir. Le peigne apparaît tout à coup vers 1700, il gagne rapidement et bientôt, sauf dans la coiffure de cour, devient l'ornement de tête obligé de la femme japonaise. Comment l'usage du peigne d'ornement est-il ensuite passé du Japon en Europe? C'est ce que j'ignore. La communication aura probablement eu lieu par les Hollandais établis à Décima.

Le peigne d'ornement a, dès son invention, prêté au travail des artistes. Il a été façonné avec le bois, l'écaille, l'ivoire; revêtu de laques de tous les tons; incrusté de nacre, de corail, de cristal de roche; toute la gamme décorative du dessin japonais lui a été appliquée; on a vu figurer, sur ses côtés, le monde des plantes, des oiseaux, des poissons et des insectes; le Foujiyama y est apparu avec toutes les scènes du paysage maritime ou terrestre. Le peigne japonais est ainsi devenu un objet des plus





variés, qui charme les yeux et, par sa délicatesse et son raffinement, évoque, lorsqu'on le manie, la sensation voluptueuse du contact féminin.

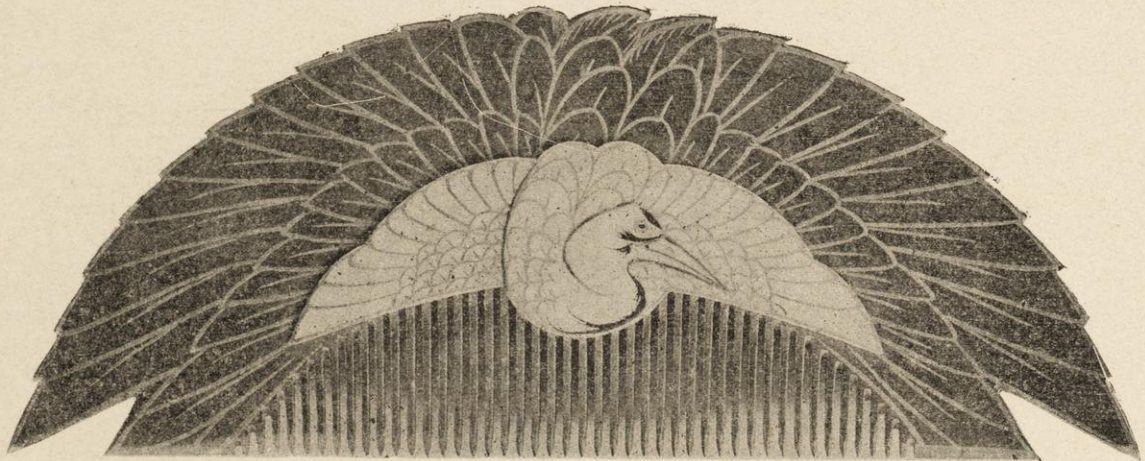
Au commencement, au moins pendant la première moitié du XVIII^e siècle, la femme au Japon se contentait d'un seul peigne sur la tête. Mais par degrés elle est venue à s'en mettre jusqu'à trois. Puis, plus tard, comme invention additionnelle sont apparues les épingles. Elles sont communément légères, faites d'un bois laqué, à double branche, et projettent plantées des deux côtés de la chevelure, de longues dents qui donnent de l'ampleur et une sorte de forme architecturale à la tête. Les véritables épingles de luxe, naturellement plus rares, ont, tout autant que les peignes, exercé l'invention et le goût des artistes. On en a de toutes fluettes qui portent à leur extrémité une fleur en métal, un insecte, une mouche ou quelque autre motif, d'un modelé souple et élégant.

La coiffure proprement dite, c'est-à-dire la manière d'arranger les cheveux, a été l'objet de toutes les préoccupations de la femme au Japon. Elle s'est graduellement modifiée depuis le XVIII^e siècle, en devenant de plus en plus compliquée. Il existe des ouvrages spéciaux donnant des indications sur la manière de se parer et de se coiffer. Dans un des principaux, le *Myako fouzôkou keivai den* (1813), les diverses façons de disposer une belle chevelure sont dûment expliquées avec dessins à l'appui; même l'auteur va jusqu'à montrer comment une femme désireuse de se faire valoir doit nouer, en sortant au dehors, les étoffes dont elle peut se couvrir la tête. On voit qu'avec leurs peignes, leurs épingles, leur art de se

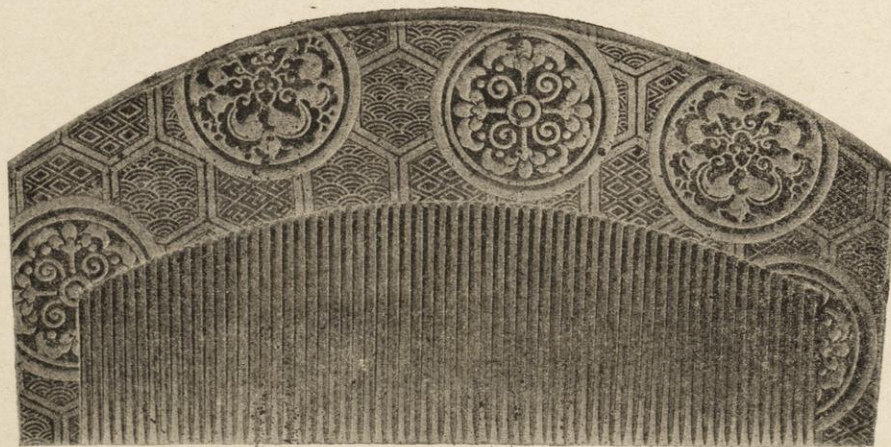


Tiré d'un ouvrage sur la toilette des femmes, publié en 1748.

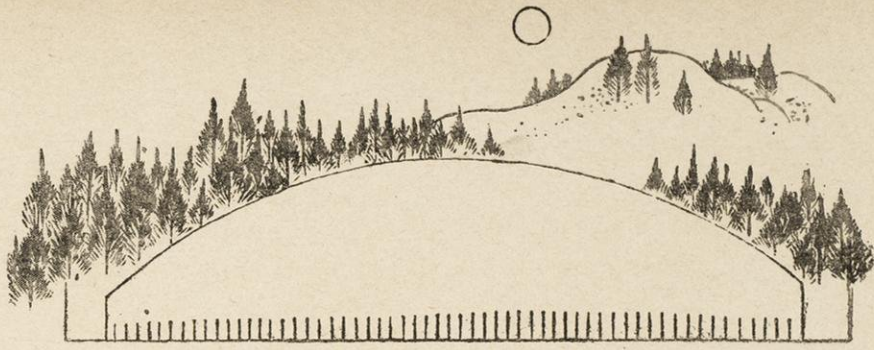
LE JAPON ARTISTIQUE.



PEIGNE — L'oiseau est en ivoire, les plumes en bois naturel sculpté ainsi que les dents du peigne, le dessin du bord des plumes et de l'oiseau est en laque d'or.



Peigne en laque brun. Les dessins sont exécutés en laque d'or et en relief.



Modèle de peigne, par Hokusai.

coiffer et de se parer les Japonaises ont connu les moyens que la perversité féminine peut employer pour ensorceler les hommes, et probablement aussi les ruiner, à en juger par une gravure où Hokusai nous montre une femme coquette, qui se baigne dans l'or qu'on lui verse d'une façon ininterrompue.

Les peignes dus au travail des meilleurs artistes ont toujours été regardés au Japon comme des objets précieux. Ils tiennent une place importante dans le *Makiyé daizen* publié en 1759. C'est un ouvrage en cinq volumes, où se trouve représentée la série des objets sur lesquels, à cette époque, pouvait s'exercer l'art des laqueurs : boîtes de tout genre, coupes à saki, fourreaux de sabre, manches d'éventails, etc.

Les peignes occupent une moitié du troisième volume. Ceux qu'on nous représente sont ornés de la façon la plus raffinée. Les dessins dont ils sont couverts, se déroulent non seulement sur le front, mais sur les dents destinées à mordre la chevelure. De la sorte, le peigne entier servant de champ aux laqueurs, ils avaient un espace relativement développé pour étendre leurs compositions. Aussi emploient-ils les motifs de décor les plus compliqués et les plus imprévus : de grands vols d'oiseaux, des moissonneurs au travail, des courses de chevaux, des paysages entiers avec champs et maisons. Depuis, les laqueurs se sont un peu relâchés et n'ont plus fait descendre leurs dessins jusqu'aux dents, satisfaits d'ornementer la frise et le front de leurs peignes.

Hokusai, qui a su voir et reproduire tout ce que renferme le monde visible,

s'est spécialement arrêté aux peignes. Il leur a consacré deux petits volumes qui portent, sur leur couverture, le Foujiyama estampé en relief. Le thème de l'ouvrage est le décor des



Décor de peigne, par Hokusai.



peignes, thème traité avec variations et énormément agrandi. Au commencement de chaque volume, et çà et là au courant des pages, nous avons bien de vrais peignes tels qu'on les porte. Mais la main et l'imagination de l'artiste débordent sans cesse pour se lancer dans l'immensité de la fantaisie. Tous les sujets possibles sont alors jetés par-dessus les peignes. Après les plantes, les arbres et les oiseaux, la terre et l'océan. Le peigne se transforme ainsi en un immense piédestal : sur lui déferle la vague ou s'étage, dans sa solitude, le gigantesque Foujiyama.

THÉODORE DURET.



NOS PLANCHES

La **Double Planche BEF** est une estampe de HOKUSAI. Son format est celui des grands *sourimono* (voir livraison XVIII, page 80), que l'on exécutait pour les représentations au bénéfice d'une musicienne, d'une danseuse ou d'un acteur. Ils étaient faits par souscription, entre artistes que réunissait une étroite camaraderie, et parmi les souscripteurs inscrits au verso de la feuille, nous découvrons souvent de grands peintres dont les noms nous sont familiers. Ces feuilles n'étaient imprimées qu'en nombre égal à celui des organisateurs de la fête, et leur exécution était toujours des plus soignées.

Celle-ci représente la baie au milieu de laquelle se trouve l'île de Yénoshima. C'est sur les bords de cette baie qu'existait jadis la capitale *Kamakoura*, aujourd'hui disparue entièrement, mais dont on a pu conserver le monument le plus important, l'immense Bouddha de bronze, universellement célèbre sous le nom de *Dai-Boutsu*. L'île de Yénoshima est un lieu de pèlerinage célèbre. Ses coteaux boisés, aux pentes rapides, sont couronnés de temples où accèdent de longues suites d'escaliers. A mer basse, une langue de sable la relie à la côte, comme en France le Mont Saint-Michel. De Yokohama et de Tókió, Japonais et Européens y vont fréquemment en excursion.



La **Planche BGB** réunit différents petits croquis de KEISAI YEISEN. C'est un oiseau à longue queue posé sur une branche; un petit oiseau qui s'aventure sur la glace, au bord de quelque mare; un bateau voguant vers la côte encore lointaine que domine l'éclatant Fouji; un effet nocturne où les branches des cryptomerias se dessinent, noires, sur le ciel; enfin un projet de décor pour une petite boîte ronde, où, d'un côté, un oiselet se penche pour boire sur un vase, et de l'autre s'étend une simple branche fleurie.



La **Planche BCF** est une feuille d'étude de HOKUSAI. Une tête de coq, où le peintre, avec la simple encre de Chine, a rendu les valeurs relatives du plumage, les plumes éclatantes de la tête, celles moins vives qui couvrent le cou et les épaules, et la poitrine unie et foncée.

L'oie, au vol, présente un curieux échantillon de cette obéissance du pinceau dont nous avons déjà donné tant d'exemples. L'artiste, pénétré de son sujet, le voyant, pour ainsi dire, d'avance sur son papier, se rendant compte avec certitude de l'effet que produira tel coup de pinceau, trace en une seule fois le cou de l'oiseau, écrasant son pinceau pour donner l'élargissement des épaules. Il n'est pas jusqu'au léger manque que l'on voit à la partie inférieure du cou qui n'atteste cette exécution d'emblée. La poitrine est mise en saillie par une lumière : une simple tache d'eau, délayant l'encre, l'indiquera. D'un seul coup de pinceau

LE JAPON ARTISTIQUE.

aussi chaque grande plume des ailes, et l'animal apparaît, le cou raidi dans son vol puissant. Cette étude est une de celles où l'on peut surprendre le plus complètement la main et la prodigieuse habileté du maître.



La **Planche BIB** reproduit deux pages d'un recueil en trois volumes d'*Outa*¹ illustrés, composés par différents poètes. Cet ouvrage ne porte ni date ni nom d'auteur. Il est certainement de l'époque de Sukénobou (1725 à 1760), sinon de la main de cet artiste, dont il rappelle absolument la manière.

La page de gauche est un de ces sujets tendres et poétiques, aimés des peintres des écoles primitives. Un jeune homme rend à une jeune fille son volant, tombé d'un jardin dans l'autre par-dessus le mur. C'est d'une composition gracieuse et l'on comprend que ce sujet, avec le cerisier en fleur, prêtât aussi bien au poète qu'à l'illustrateur.

La page de droite représente une scène familière à la porte d'une maison. Un bateleur de passage exécute, au grand amusement des enfants, la danse à la tête de cheval, dont la tradition paraît remonter très haut dans les coutumes japonaises.



La **Planche BID** reproduit deux pages d'un livre de HOKUSAÏ. A gauche, un poisson remarquable par la puissance qu'il exprime, autant que par la souplesse avec laquelle se tord la partie postérieure de son corps.

A droite, un crustacé marin est arrêté dans une pose de combat. Hokusai a tiré un parti curieux des réserves pour modeler la carapace, éclairée d'une large tache de vive lumière.



La **Planche BGC** est une bouteille en poterie de Koutani (province de Kaga).

L'origine de la fabrication de Koutani remonte à l'année 1620. Un prince de Kaga, jaloux de la grande réputation que venaient d'acquérir les porcelaines de la province de Hizen, réussit à découvrir sur son propre domaine, les matières propices à une fabrication analogue. Les fours furent établis à proximité des carrières, et l'on raconte que le nom de Koutani — qui signifie *neuf vallées* — fut donné à la localité par allusion au nombre de vallons dont on avait vainement fouillé le sol avant d'aboutir à la précieuse découverte. Un potier nommé GORO-SAÏJIRO fut chargé par le prince de surprendre dans les fabriques de Hizen les secrets du métier; il ne trouva rien de mieux pour arriver à ses fins que d'épouser la fille de Kakiyémon, l'habile et savant organisateur d'Arita, le plus important four de Hizen. Un jour le nouvel initié disparut, rapportant toutes les connaissances acquises à son seigneur et maître le prince de Koutani.

Il n'est donc pas surprenant que certaines productions de Koutani accusent une affinité étroite avec des porcelaines similaires de Hizen. Cependant la porcelaine primitive de Koutani se rapproche encore plus des véritables porcelaines de la Chine, dont Koutani s'est bien certainement inspiré directement pour une bonne part, au point qu'à l'envers de certaines pièces on trouve reproduites des marques chinoises de la dynastie des Ming.

Dans la suite, soit que les carrières aient cessé d'être productives, soit qu'elles n'aient plus été exploitées avec le même soin, la porcelaine revêtue d'un émail mat et lisse au toucher, qui avait distingué les premières époques, est remplacée par une substance où le grès tient

1. Les *outa* sont de courtes poésies. Voir à ce sujet livraison XIX, page 104.

LE JAPON ARTISTIQUE.

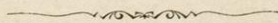
plus de place que la porcelaine. En même temps on renonce à la sobriété primitive des décors et les surfaces des objets disparaissent sous un revêtement presque total de chatoyantes couleurs. Les émaux présentent alors une vigueur éblouissante, qui nous fait tenir cette fabrication en haute estime, bien qu'elle n'offre pas, à vrai dire, les qualités solides qui distinguent les *koutani* des premières époques. Enfin, à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle surgit un principe d'ornementation qu'on pourrait appeler *la famille rouge* de Koutani. Des motifs en rouge de brique, souvent relevés d'or, sont tracés en lignes serrées et fines, semblables à des dessins à la plume, comme dans l'objet représenté sur cette planche. L'usage s'est introduit chez les marchands de désigner ce dernier genre sous le nom de *kaga*, en opposition avec celui de *koutani* réservé aux décorations polychromes. Nous avons à peine besoin de faire ressortir le non-sens d'une pareille distinction, ces différentes sortes provenant toutes deux de Koutani-village, situé dans Kaga-province.



La **Planche BFG** représente un porte-bouquet en poterie de Kiôto, du commencement du xviii^e siècle. C'est un rocher dont une anfractuosité abrite un pieux ermite. La matière est un biscuit brun très compact. La robe seule, d'un ton fauve, et les fleurettes, verdâtres, sont recouvertes d'émail. On peut voir sur notre planche les trous où l'on piquait des fleurs surgissant du rocher, pour compléter la sensation d'un coin de nature agreste et former en même temps l'artistique contraste qui résulte de la matière terne et rugueuse de l'objet avec la couleur chaude et aimable de la fleur.



Le motif de décor de la **Planche BHG** représente un store en filaments de bambous derrière lequel volent des papillons ; celui de la **Planche ADC** est formé de pivoinies épanouies.



Sommaire du N° 26

	Pages.
LES PEIGNES, par THÉODORE DURET	17
NOS PLANCHES	25

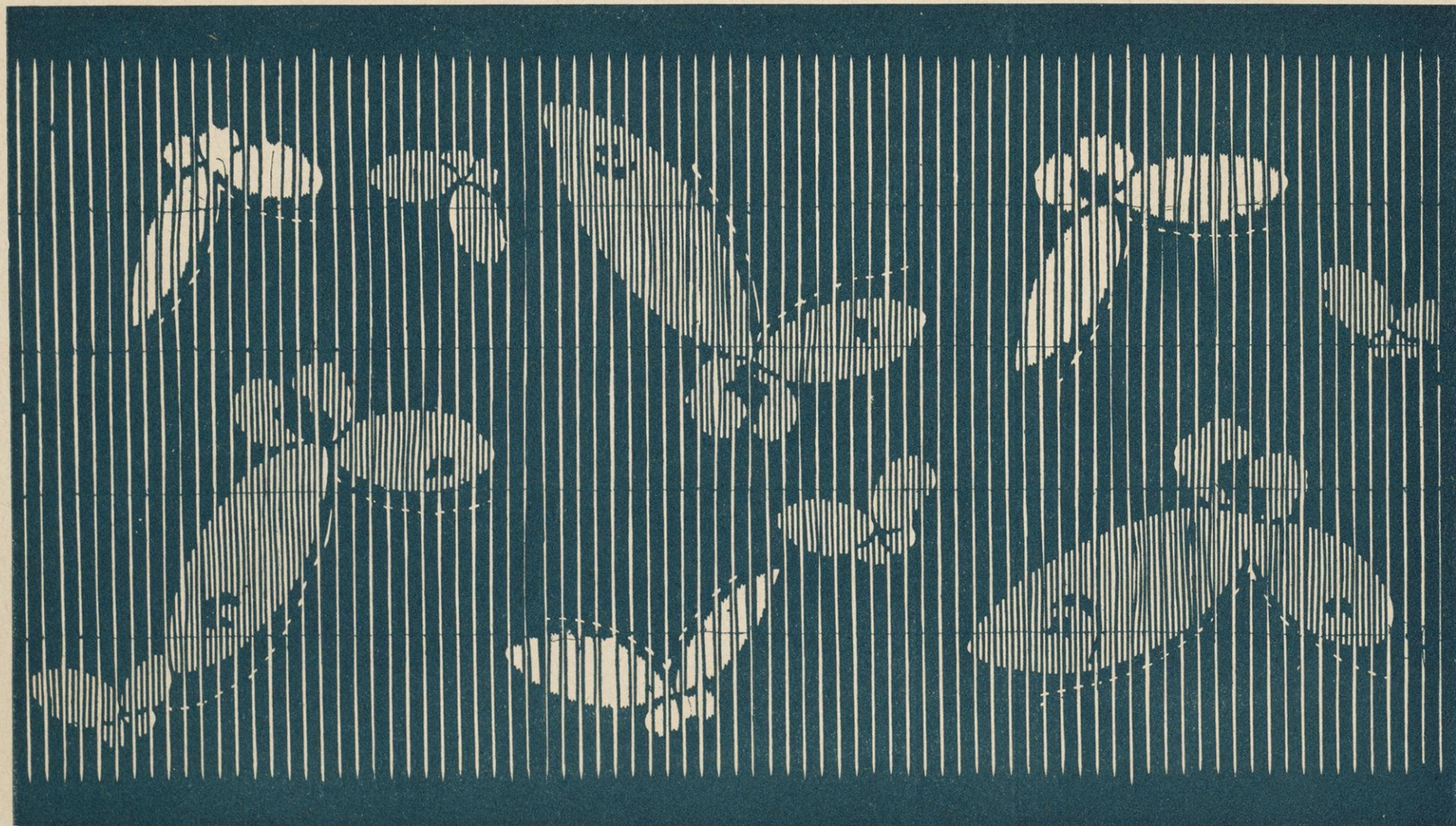
PLANCHES HORS TEXTE

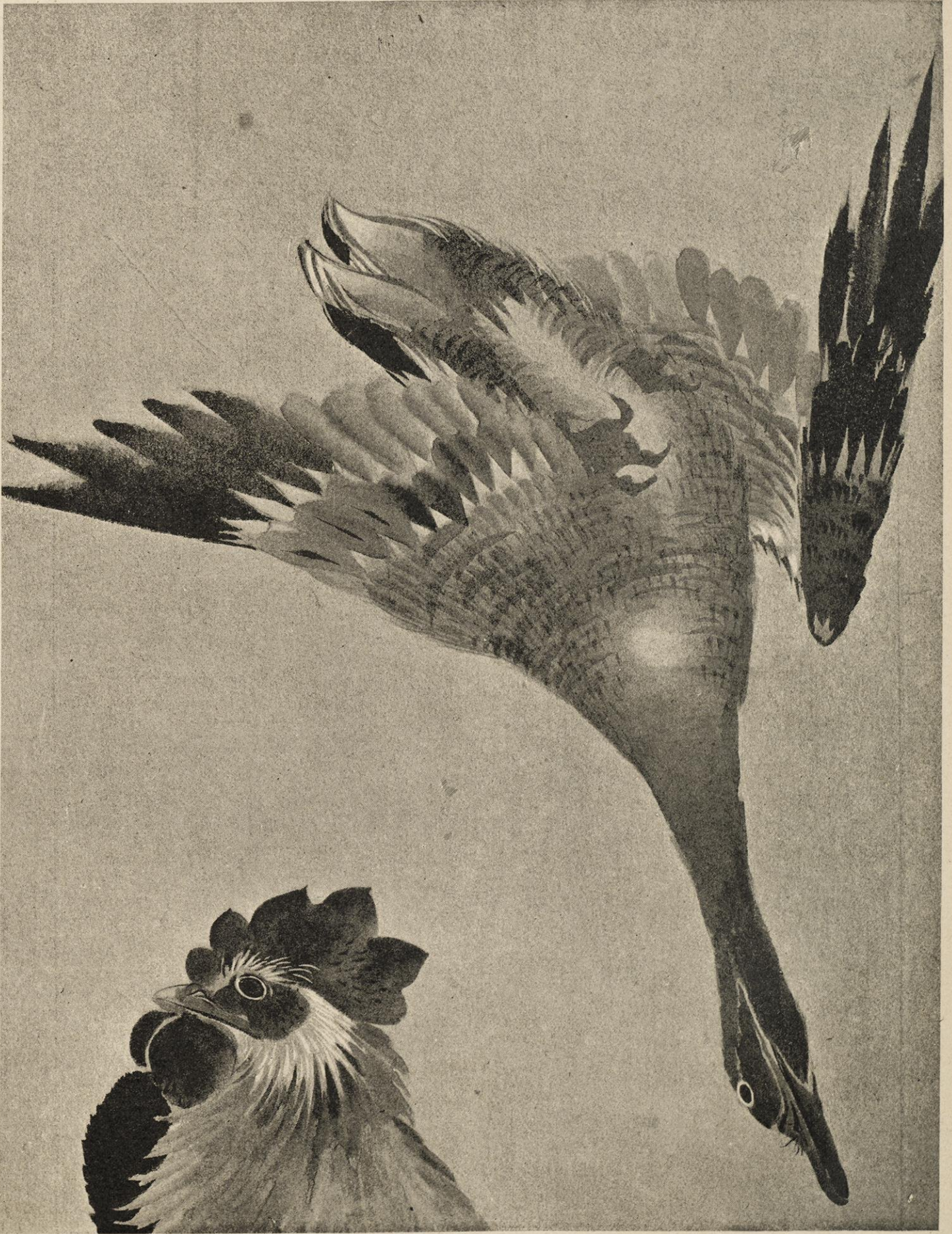
- BEF. Promenade au bord de la mer (Planche double), par HOKUSAI.
- BHG. Store et Papillons. — Modèle industriel.
- BCF. Oie et tête de coq, Études par HOKUSAI.
- BGC. Bouteille en poterie de *Koutani*.
- BGB. Petits croquis, par KEISAI YEISEN.
- BIB. Deux scènes familiares. — École de SUKÉNOBOU.
- BFG. Porte-bouquet. — Poterie de Kiôto.
- ADC. Modèle industriel. — Pivoines.
- BID. Poisson et Crustacé, par HOKUSAI.

Le Numéro 27 contiendra une étude sur les *Netsuké*, par M. H. SEYMOUR-TROWER.



舟人
 正吉







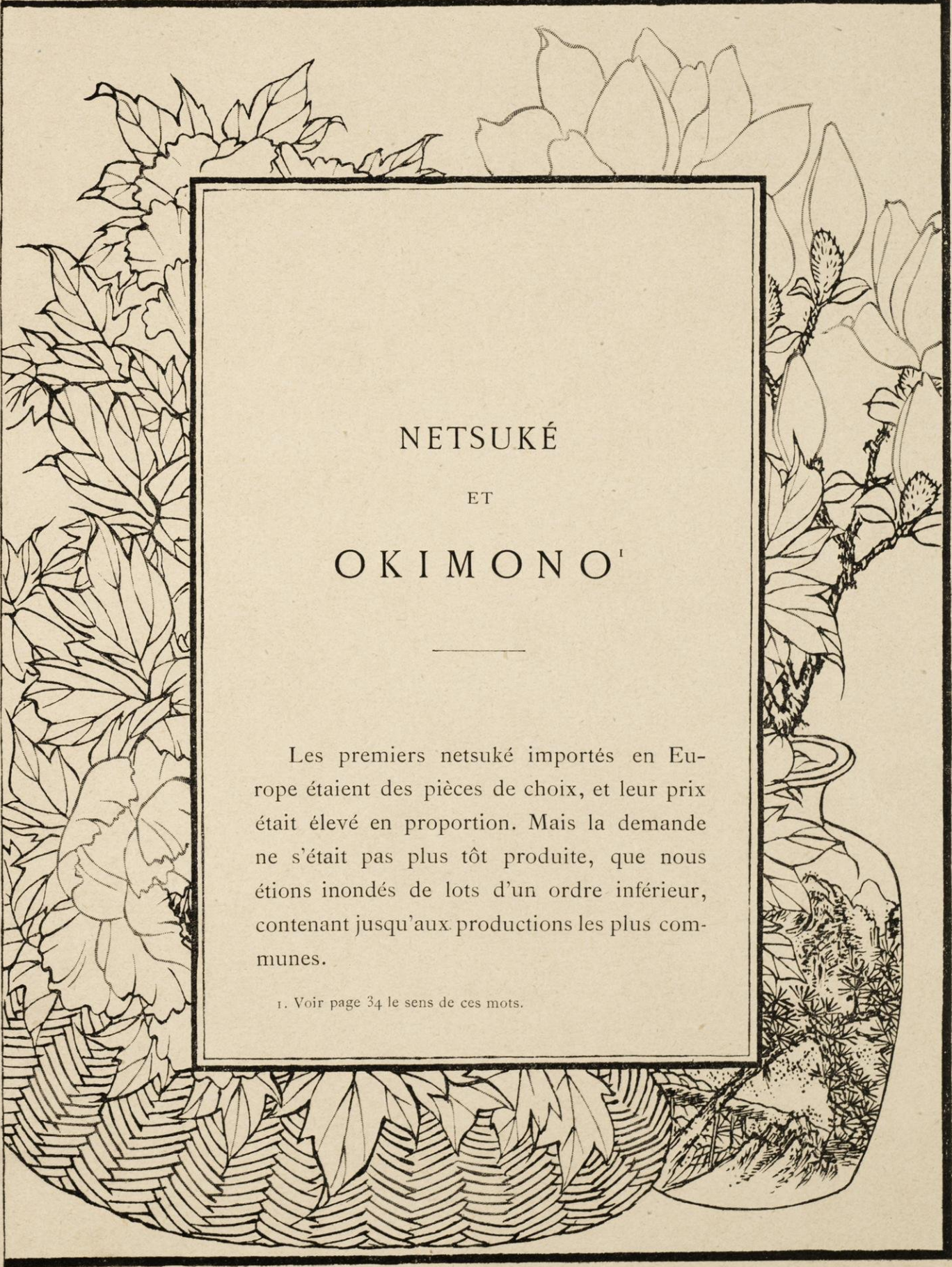












NETSUKÉ
ET
OKIMONO¹

Les premiers netsuké importés en Europe étaient des pièces de choix, et leur prix était élevé en proportion. Mais la demande ne s'était pas plus tôt produite, que nous étions inondés de lots d'un ordre inférieur, contenant jusqu'aux productions les plus communes.

1. Voir page 34 le sens de ces mots.

LE JAPON ARTISTIQUE.

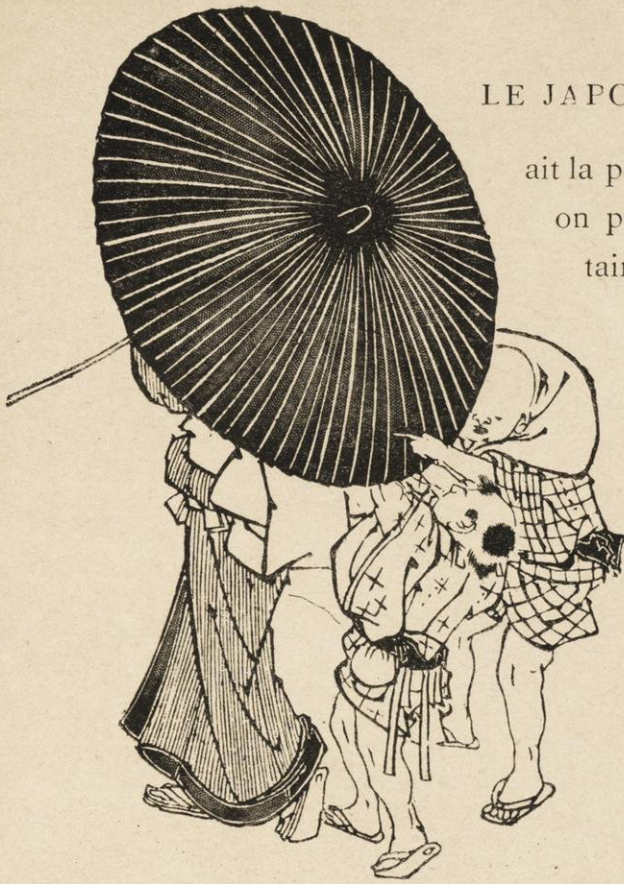
D'un usage quotidien parmi plusieurs générations, chez les hommes, les femmes et les enfants, le nombre des netsuké est infini et les différences de qualité défient toute imagination. Leur mérite artistique varie à l'extrême, depuis la rudimentaire ébauche tailladée au couteau, jusqu'aux chefs-d'œuvre dignes d'un Fiamingo ou d'un Benvenuto Cellini. Tout naturellement le nombre des brimborions ordinaires portés par les gens du commun l'emportait de beaucoup sur les pièces fines qui paraient les ceintures des jeunes élégants de la haute société, mais tous ont été jetés pêle-mêle dans la boutique des marchands, et j'en ai souvent remué des centaines pour en découvrir douze, dignes d'être retenus. Si, après cela, la chance fait qu'on mette la main sur une pièce de premier ordre, on est plus que payé de sa peine.

Un beau netsuké, avec son poli merveilleux, son originalité, son fini sans égal, son esprit, où souvent éclate la plus fidèle observation de la nature, constitue tout simplement le bibelot idéal. Il est le délice de l'œil et du toucher, car il faut le caresser pour en sentir tout le charme. Il émeut à la fois l'amateur qui recherche la perfection du travail, et l'artiste ou le collectionneur. Les dames, qui n'ont pas toujours tout le respect voulu de l'objet rare, étalent les netsuké sur leurs étagères ou sur leurs cheminées, et cela est regrettable, bien que ce ne soient pas des objets fragiles. Mais il faut peu de chose pour les voir rouler à terre, et les rendre victimes de la maladresse d'un visiteur ou de quelque femme de chambre peu soigneuse. J'ai vu ainsi disparaître à jamais de véritables trésors d'art.

Un avantage à noter, c'est que le netsuké est jusqu'à présent d'un prix très abordable. Tout le monde ne peut posséder des objets Henri II ou des émaux de Limoges, mais pour peu qu'on



LE JAPON ARTISTIQUE.



Enfants lutinant une promeneuse, par HOKUSAI.

ait la possibilité de collectionner quelque chose, on peut, avec un peu de temps et un certain discernement, arriver à réunir une série de sculptures, comme aucun autre pays n'en a jamais produit.

Il importe tout d'abord d'établir une distinction entre les véritables *netsuké*, confectionnés pour un usage déterminé et admirablement conçus pour répondre à leur destination, et les *okimono* — objets d'art simplement — qui n'ont jamais été faits pour être portés. En général, le *netsuké* est de petite dimension et ne présente aucune aspérité, exposée à se casser ou à accrocher les plis du

vêtement. Percé de deux trous, qui laissent passer une cordelière de soie, il sert de point d'arrêt pour suspendre à la ceinture la boîte à médecine (*inro*) ou la poche à tabac. Il faut dire que le costume national des Japonais n'a pas de poches, au sens européen, bien qu'une foule de menues choses soient généralement entassées dans l'ampleur des manches ou les plis croisés sur la poitrine ; mais tous les objets qui ne peuvent y trouver place à cause de leur poids ou de leur dureté, se portent suspendus.

Il est probable que l'usage du *netsuké* date de fort loin, et que les plus anciens étaient simplement de petits morceaux de bois naturel, de pierre ou de métal, recueillis à cause de quelque captivante bizarrerie de forme. L'usage général des pièces finement travaillées se répandit au xviii^e siècle seulement, et bien que des artistes antérieurs soient cités, je ne connais aucun *netsuké* qui remonte plus haut. J'imagine que la plupart ont été sculptés pendant la centaine d'années qui précède l'ouverture du Japon, période florissante, où dans toutes les branches de l'art le sens exquis du décor





Tremblement de terre, par KEISAI YEISEN.

fut associé à une perfection impeccable dans le rendu du détail. La liste des matières qui ont trouvé leur emploi dans les netsukés engloberait la laque, la céramique, le métal et pour ainsi dire toutes les matières connues sous le soleil. Cependant le bois et l'ivoire sont les plus utilisés et, selon moi, c'est le premier qui a fourni les pièces les mieux réussies, les plus remplies de verve. Pour toutes informations concernant les questions de fabrication, je renvoie le lecteur à l'introduction de *Murray's handbook*, au catalogue de M. Ernest Hart, à l'*Art Japonais* de M. Gonse, à un article sur cette matière dans le *Magazine of Art*, de mars 1889, à un autre de M. Griffis dans le *Harper*, d'avril 1888, enfin à la *Maison d'un artiste* de M. E. de Goncourt. La possession d'une collection comme celle de ce dernier est bien enviable en vérité, infiniment moins cependant que le talent, la science et le charme littéraire déployés dans sa description. Certains de ces écrits fournissent des noms de sculpteurs, quelques dates disséminées, et mentionnent aussi les noms d'un ou de deux artistes plus connus, mais ceci ne saurait répondre aux besoins des collectionneurs qui voudraient une classification des écoles,

des styles et des dates. Nous avons des collections — je parle des collections privées, car celles des musées ne méritent même pas une mention — dont on peut tirer des observations, des inductions, mais sans cette compétence sérieuse, qui ne pourrait s'acquérir que par une connaissance des sources indigènes. Espérons que pour combler cette lacune il se trouvera au Japon quelque Européen familiarisé avec la langue, et capable de consulter la littérature relative à ce sujet. Quel chapitre, par exemple, ne ferait-on pas, rien que sur les contrefaçons! Ces tromperies ne sont que trop nombreuses,





Typhon pendant la nuit, par KEISAI YEISEN.

et elles ne sont en aucune façon le fait exclusif de notre époque, ainsi qu'on peut le voir dans le *Soken Kisho*, publié au siècle dernier. Exécutées par des Japonais pour des Japonais, elles sont extrêmement difficiles à découvrir. Cela seul peut fournir matière à une science à part, car le style aussi bien que les signatures d'artistes des originaux sont reproduits avec toute l'habileté dont les imitateurs étaient capables. Le livre sur les netsuké est encore à faire. L'écrivain compétent, qui ferait pour les sculpteurs japonais et leurs œuvres ce que M. Anderson a fait pour les peintres et leurs peintures, aurait droit à une éternelle reconnaissance.

Les collectionneurs sont encore clairsemés aujourd'hui, et ne passent guère pour autre chose, aux yeux des acheteurs ou vendeurs des vieilles curiosités classiques, que pour des chercheurs de joujoux exotiques. J'ai pourtant l'idée que le nombre des friands pourrait bien se multiplier à mesure que le gibier se fera rare et cher. J'apprends déjà à mes dépens que cela en prend le chemin.

Je ne veux pas aborder ici les questions techniques, ni me hasarder sur le domaine des théories. Les netsuké m'ont attiré dès l'abord par leur originalité et leur charme intime. Il y a pourtant autre chose encore : ils nous introduisent dans les petits recoins des coutumes et des croyances populaires. Je ne saurais mieux le démontrer qu'en choisissant quelques spécimens de ma propre collection et en racontant ce que j'ai appris sur eux et par eux.





Femmes de Yoshiwara, par OUTAMARO.

Je commence par un okimono, non à cause de son mérite, mais parce qu'il est très instructif au point de vue de la religion du pays. Ce groupe¹, haut de 9 centimètres, est signé KOSENSAI (nom d'atelier) NAGAMITSU. Il a toute l'apparence d'une pièce taillée dans un seul bloc, mais à considérer sa dimension et la complication de ses détails, connaissant aussi la fabuleuse adresse du Japonais en de semblables tours de passe-passe, je ne serais nullement étonné d'apprendre que l'objet est simplement un merveilleux spécimen de l'art des assemblages, poussé à une décevante perfection. Il forme une réunion de sept joyeux compères, passant un gué peu profond; six hommes, doués pour la plupart d'un plantureux embonpoint et une femme, tous remarquables



par la dimension outrée de leurs lobes d'oreille. Rien, dans ce groupe, ne paraît devoir révéler à nos yeux, ni même — devrait-on croire — à des yeux de Japonais, un caractère religieux, et pourtant, tels qu'ils sont, ils représentent les sept dieux du bonheur, suivant la mythologie shinto. En tête s'avance un gros pansu, tête et poitrine nues, qu'on serait tenté de prendre pour le personnage de la légendaire histoire de Robin Hood « Frère Tuck² ». C'est *Hoteï*, la personnification du contentement dans la pauvreté. Il est l'ami des enfants, et d'ordinaire porte un grand sac d'un tissu grossier. Dans le cas présent, il a galamment fait monter sur ses larges épaules la dame de la société, l'aimable *Benten*, munie d'un luth, d'un éventail et d'une écharpe flottante. C'est la déesse du mariage, de la musique et de la mer. Derrière *Hoteï* vient un personnage au front immense, la tête beaucoup plus longue au-dessus des sourcils qu'en dessous. Celui-ci est

1. Voir dans cette livraison la planche hors texte BIC.

2. *Frère Tuck*, moine errant, grand buveur et tapageur, faisait partie de la célèbre bande de brigands de Robin Hood, du temps de Richard I^{er}. C'est un personnage analogue au *Gorenflot* d'Alexandre Dumas dans les *Quarante-Cinq*.

LE JAPON ARTISTIQUE.



Foukou-rokou-djiu, dieu de la longévité, habituellement accompagné d'une cigogne et d'une tortue, toutes deux absentes cette fois. La vaste science accumulée sous son crâne en explique l'anormal développement. Sur ce remarquable occiput est assis un personnage chaudement vêtu, à mine satisfaite, ayant sur la tête un petit bonnet et un maillet à la main. C'est *Daï Kokou*, dieu de la richesse, que l'on reconnaît aussi à ses épais souliers, ses balles de riz, et aux rats, ses compagnons. Côte à côte avec Foukou, revêtu d'une armure complète, une hallebarde sur l'épaule, une petite pagode dans la main, est *Bishamon*, pris volontiers, mais à tort, pour le dieu de la guerre. Immédiatement après lui, à cheval sur un cerf, en robe universitaire et portant un rouleau à la main, vient *Jiurojin*, une autre personnification de Foukou-rokou-jiu, mais qui se distingue de ce dernier — si tant est qu'il s'en distingue — par une tête plus normale. On l'appelle quelquefois le dieu de l'étude. En dernier, marche, coiffé du baroque bonnet japonais, *Yébisu*, « le Souriant », patron des pêcheurs, et par cela même le dieu de la nourriture journalière, puisque le poisson est l'aliment dominant du pays, enlaçant une énorme carpe avec autant de tendresse que M. Briggs¹ fit pour son premier saumon. Après avoir ainsi soigneusement étiqueté toutes ces figures, attribué à chacune d'elles une fonction correspondant à des analogues de nos pays, on éprouve une sorte de déception à apprendre qu'au fond les termes « dieu de l'étude, de chesse » expriment longévité ou de ri-



1. Espèce de badaud « sportsman » dont les aventures furent fort goûtées par les lecteurs du *Punch* anglais.

LE JAPON ARTISTIQUE.

d'une façon bien vague, sinon totalement incorrecte, le caractère que les Japonais ont attribué à ces personnages; mais M. B.-A. Chamberlain, avec sa science profonde de la langue, de la littérature et des religions du pays, nous dénonce nettement notre impuissance à pénétrer dans l'esprit de ces conceptions mythiques, basées sur des idées si incommensurablement loin des nôtres. Je conseille au lecteur qui désire en savoir plus long sur les fonctions et les particularités de ces divinités de recourir aux érudits ouvrages de M. W. Anderson, dont j'ai déjà parlé. Il y trouvera les explications les plus détaillées à cet égard, au milieu d'une foule de renseignements d'une valeur inappréciable pour tous ceux qui s'intéressent aux légendes japonaises et aux naïves croyances du peuple.

H. SEYMOUR TROWER.

(A suivre.)



L'anachorète Dharma.

NOS PLANCHES

La **Planche BHE** est une estampe de HARUNOBOU, qui a été, mieux que tout autre, le peintre des jeunes couples amoureux. Dans ces scènes chastes et gracieuses, nulle trace de l'esprit un peu sceptique qui caractérise un grand nombre de peintres de la même école.

Les compositions japonaises, quelque familières qu'elles soient, sont très souvent inspirées par une vieille légende chinoise ou japonaise, par un sujet traditionnel transplanté dans la vie journalière et rajeuni par une tournure moderne. La scène ici représentée, où la jeune fille fait vibrer les cordes du *shamisen*, pendant que son tendre ami détermine les sons par la pression de ses doigts sur les cordes, rappelle un vieux tableau chinois, avec cette différence que dans l'œuvre classique l'instrument de musique tenu à deux est une flûte.

Pour bien marquer le caractère idyllique de sa composition, Harunobou place ses amoureux sur les bords fleuris d'un ruisseau qui se déroule en méandres sinueux et calmes.



La **Planche AAE** reproduit une page d'un recueil d'oiseaux, gravés d'après les dessins d'un artiste inconnu; à droite la buse (*buteo lemilasius*), perchée, en son attitude mélancolique de rapace au repos, sur la branche décharnée d'un pin, au sommet de quelque crête que l'artiste a simplement indiquée en silhouettant des formes de rocs sur le fond de son étude. A gauche est l'alouette du Japon (*alauda japonica*), qui s'élève en lançant sa chanson.

Ces études sont si sincères, aussi bien pour l'oiseau de proie à l'œil féroce que pour le passereau, que tout naturaliste en dégagera l'espèce exacte sans la moindre hésitation.



Le paysage de la **Planche BBJ** est de KEISAI KITAO MASSAYOSHI. Nous avons dit (livraison XVIII, page 81, pl. BAC, et livraison XXI, page 118, pl. BBA) quel maître du pinceau était Massayoshi. Ce paysage, que nous reproduisons d'après un livre admirablement gravé, est d'une exécution plus sommaire encore que les deux précédemment publiés. Le feuillage des arbres est d'une simplicité radicale, le bateau chargé et son batelier, le pont rustique sont indiqués d'un trait, les coteaux qui bordent cette étendue d'eau ne sont presque que des taches, et pourtant l'ensemble est profond, les plans s'espacent et la suggestion du lac aux rives indécises sort puissamment de ces quelques coups de pinceau brossés par le génie d'un artiste.



La **Planche AIA** est extraite d'une suite de SOUGAKOUDO (1850) qui comprend 48 feuilles, figurant autant d'espèces variées d'oiseaux, dont chacune est toujours accompagnée des arbres, des fleurs ou des feuillages qu'elle affectionne plus particulièrement.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche BFH** réunit deux pages d'un album de croquis de Keisai Yeisen. A gauche un torrent, qui roule impétueusement ses eaux sur un lit de rochers, contraste violemment avec le côté opposé de la page, où des touffes de roseaux, en onze variétés différentes, émergent des eaux paisibles. L'aspect caractéristique de chaque espèce est saisi avec justesse et rendu avec autant de simplicité que de finesse et de vie.



La **Planche BIC** reproduit cinq ivoires, dont quatre netsuké et un okimono. Ce dernier, que notre planche montre sur ses deux faces, est décrit à la page 34 de cette livraison. Il représente les sept dieux du bonheur. Dans le bas de la page on voit *Hoteï* placé à gauche, il porte sur sa tête la déesse *Benten*. *Foukourokoujiu* est au centre. Sur l'autre face on voit *Bishamon* armé de pied en cap et *Jiu-rojin* sur un cerf.

C'est pour le peuple japonais une source toujours nouvelle de gaieté que la représentation sous des dehors comiques de leurs sept dieux lares. Il n'existe peut-être pas un sujet aussi populaire, représenté sous des aspects aussi multiples, et c'est de la meilleure grâce du monde que ces dieux « bon enfant » se prêtent à mille et mille saillies, presque toujours très irrévérencieuses, dont l'esprit moqueur de l'artiste japonais les rend victimes.

Des quatre netsuké représentés sur la même planche, l'un a la forme d'un fruit sur lequel s'enroule une brindille qui porte une fleur et un bouton. Le deuxième est un singe accroupi sur une coquille et guettant le moment où le mollusque entr'ouvrira sa retraite. Le troisième, figurant un oiseau d'aspect farouche qui sort d'un œuf, représente le *Tengou*, un des esprits de la démonologie japonaise, dont il sera parlé dans la deuxième partie de l'étude de M. H. Seymour Trower, qui paraîtra dans la prochaine livraison. De même, le singe accroupi sera décrit dans la prochaine livraison.



Les deux pièces de poterie reproduites sur la **Planche BHA** figurent dans le grand ouvrage sur la céramique, le *Kwan-ko-dzu-setsu* de NINAGAWA NORITANÉ, ouvrage dont nous avons parlé dans notre livraison XVII, page 64. L'une est un bol, dont Ninagawa nomme l'auteur, Hozan, artiste d'Awata, qui travaillait vers 1840. C'était un descendant du grand potier Kinkozan, inventeur de ce genre de fabrication en biscuit d'un ton fauve, orné d'émaux en relief où le bleu foncé souvent domine. Le décor, généralement tracé en arabesques, révèle d'incontestables réminiscences persanes.

L'autre pièce est un des compartiments superposés d'une boîte à gâteaux ajourée, d'une matière analogue à la précédente et sortie également des fabriques d'Awata, mais de date beaucoup plus ancienne. Ninagawa, dans le texte qui accompagne ses reproductions, croit à 150 ans d'existence.



La **Planche BFB** représente quatre gardes en fer.

La première, signée MYOTSHIN, est formée des fleurs du *moumé*, le prunier japonais. Chaque pétale est modelé, recourbé comme une cire. Les pistils ont été ménagés dans l'épaisseur même du fer.

La deuxième garde comprend sept fleurs de cerisier, dont cinq sont circonscrites dans des cercles qui ne font qu'effleurer l'extrémité des pétales. Elle est signée SHÔHAKUUDO.

Les deux autres gardes ont été forgées par KINAI (XVII^e siècle) dont nous avons déjà reproduit plusieurs œuvres, planche BBG, livraison XX, et planche BAI, livraison XVIII). L'une de ces gardes est formée de deux papillons qui se touchent seulement par la pointe de leurs ailes. C'est un nouveau et curieux exemple de cette ingéniosité avec laquelle les Japonais ont

LE JAPON ARTISTIQUE.

su plier toutes choses à la forme circulaire de la garde du sabre, sans violenter l'aspect normal du sujet.

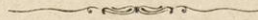
Ces deux papillons ne sont nullement contournés, et l'artiste a su tirer parti même de leurs antennes, qui se détachent pour remplir un vide de leur courbe légère. Sur chacune des faces de la garde un papillon est vu par-dessus et l'autre par-dessous. Le chatolement des ailes est rendu par un curieux guillochage du métal.

Enfin la quatrième garde rassemble cinq masques pris au milieu des types traditionnels de la mystique danse de *Nô*. Ils sont exécutés en bas-relief, et réunis par leurs cordons entrelacés.



Planche BDE. C'est un motif de décor formé de branches fleuries de chrysanthèmes et d'un vol de papillons en réserve. Les ailes des papillons sont elles-mêmes, pour éviter la dureté des blancs, semées d'un pointillé en forme de fleurettes.

Enfin dans la **Planche BGE** un œil expert discernera au milieu de ces amusantes élaboussures la forme abrégée de petits oiseaux, ailes et queues déployées, vus par en haut et tracés selon une curieuse formule empruntée aux fantaisies de Kôrin.



Sommaire du N° 27

	Pages.
NETSUKÉ ET OKIMONO, par H. SEYMOUR TROWER.	29
NOS PLANCHES.	36

PLANCHES HORS TEXTE

- BHE. **Le Shamisen**, par HARUNOBU.
- BIC. **Cinq ivoires.**
- BDE. **Motif de décors.** — Papillons et fleurs.
- AAE. **Deux oiseaux.** — Étude anonyme.
- BHA. **Deux céramiques**, en poterie d'*Amata*.
- BBJ. **Paysage**, par MASSAYOSHI.
- BGE. **Modèle industriel.** — Vol d'oiseaux.
- AIA. **Oiseaux**, par SOUGAKOUDO.
- BFB. **Quatre Gardes de sabre.**
- BFH. **Deux Croquis**, par KEISAÏ YEISEN.

Le Numéro 28 contiendra la fin de l'article de M. H. SEYMOUR TROWER sur les *Netsuké*.



鈴木春信画



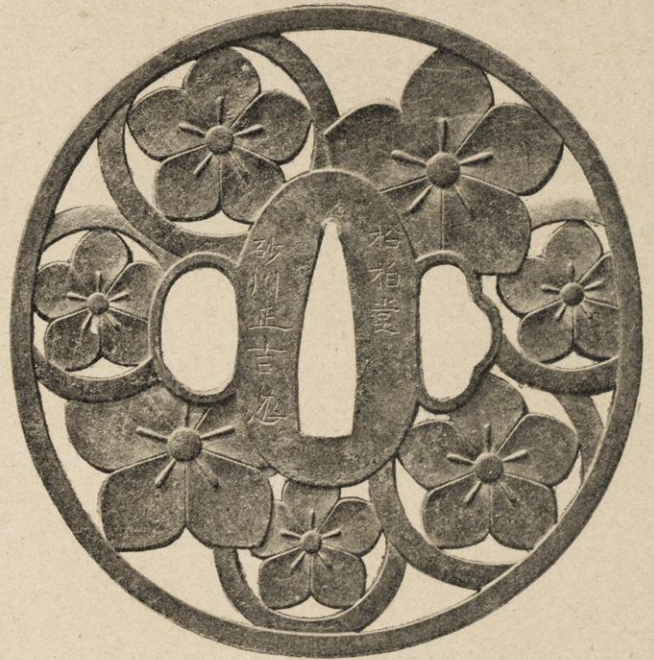
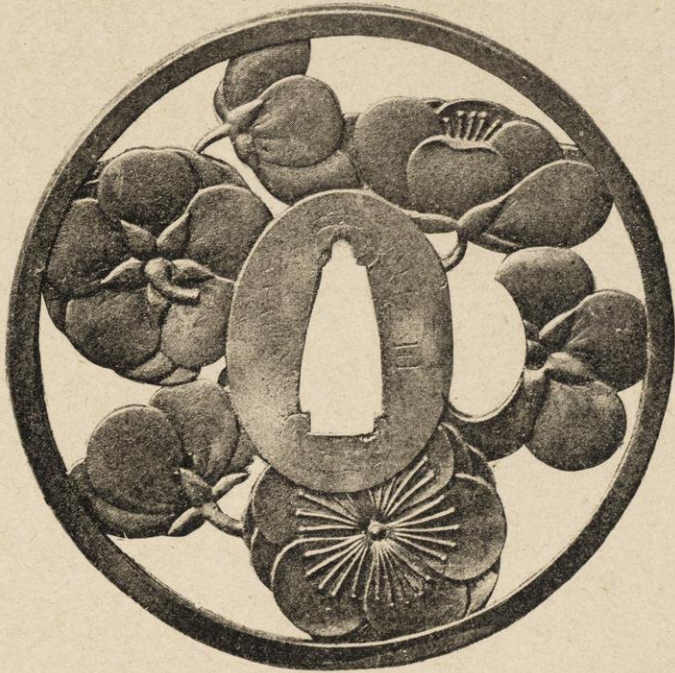












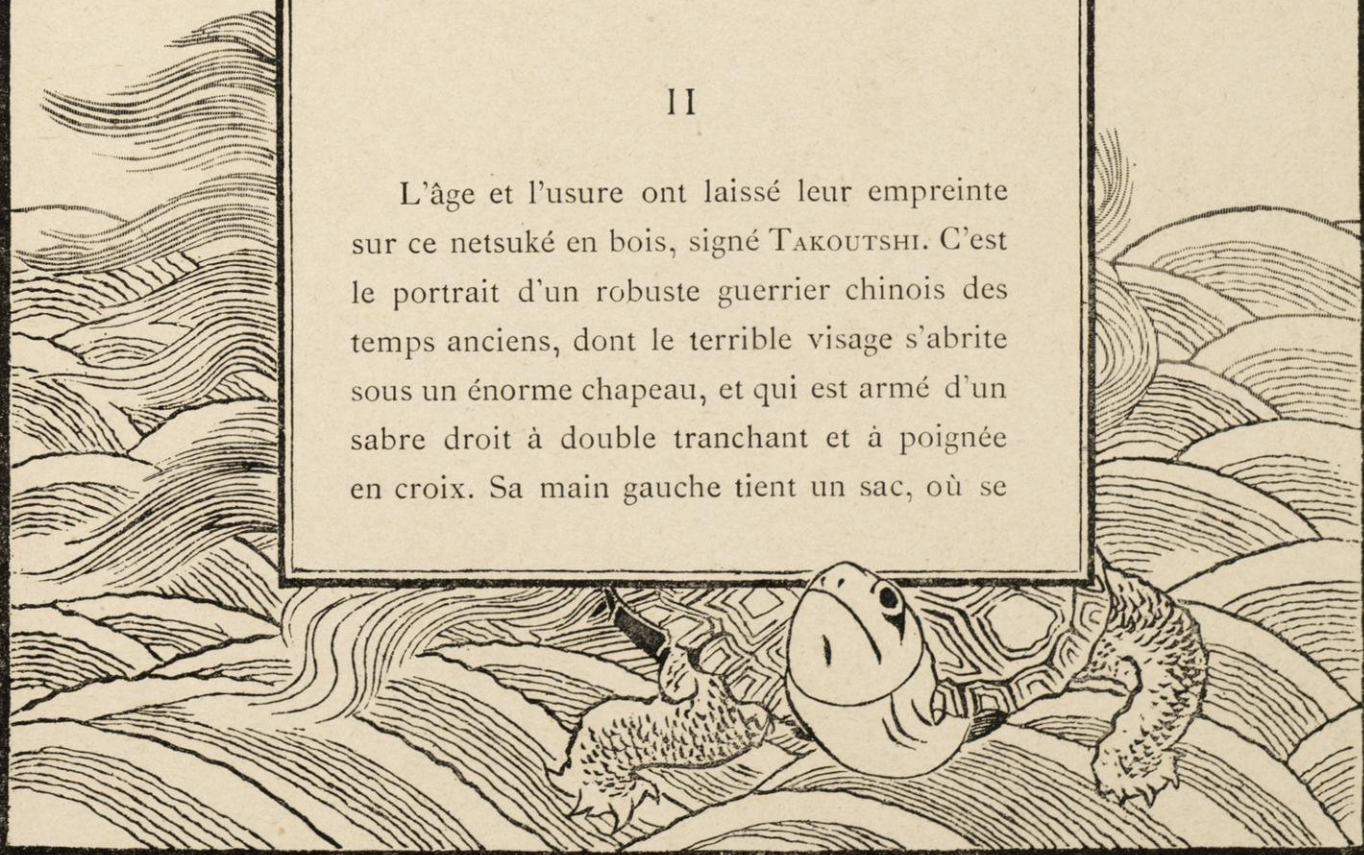




NETSUKÉ
ET
OKIMONO

II

L'âge et l'usure ont laissé leur empreinte sur ce netsuké en bois, signé TAKOUTSHI. C'est le portrait d'un robuste guerrier chinois des temps anciens, dont le terrible visage s'abrite sous un énorme chapeau, et qui est armé d'un sabre droit à double tranchant et à poignée en croix. Sa main gauche tient un sac, où se



LE JAPON ARTISTIQUE.



débat, la face convulsée par la terreur d'un massacre imminent, un petit diable cornu et griffu, un *Oni*, un de ces petits êtres malicieux dont la féconde imagination orientale a peuplé le pays, et son impitoyable vainqueur est le fameux pourchasseur de diables, le grand *Shoki* lui-même.

Au sujet de ce redoutable personnage, j'extraits les lignes suivantes du catalogue de M. Anderson : « Chung-Kwei, le chasseur de diables, un des mythes favoris des Chinois, passait pour être un protecteur surnaturel de l'empereur Ming-Hwang (713-762 de notre ère) contre les mauvais esprits qui hantaient son palais. Son histoire est ainsi racontée dans le *E-honko-ji-dan*. L'empereur Genso fut pris une fois de la fièvre, et dans son délire il voyait un petit démon en train de voler la flûte de sa maîtresse Yokiki (Yang Kwei-fei) : au même moment un robuste esprit apparut, saisit le démon et le mangea. L'empereur lui ayant demandé son nom, il répondit : « Je suis Shinshi shoki, de la montagne de Shunan. Pendant le règne de l'empereur Koso (Kao-tsu, de la période Butoku) (618-627 de notre ère), je ne pus obtenir le rang auquel j'aspirais dans les emplois supérieurs de l'État, et de honte je me tuai. Mais à mes funérailles je fus élevé par l'ordre impérial à une dignité posthume et maintenant je cherche à reconnaître la faveur qui m'a été octroyée. C'est pourquoi je veux exterminer tous les démons sur la terre. » — Genso se réveilla et trouva que sa maladie avait disparu. Il donna alors à Go-doshi l'ordre de peindre le portrait de l'exterminateur des diables, et d'en distribuer des copies dans tout l'empire¹. »

Le *Shoki*, ainsi que nous le trouvons dans les *netsuké*, est rarement terrible. C'est plutôt un géant de comédie, dans sa poursuite des petits diables agiles qui souvent se moquent de lui.

Les *Oni* ne sont pas les seuls êtres malfaisants dans la supersti-



Voyageurs, par KEISAI YEISEN.

¹. Catalogue du British Museum, de M. Anderson.

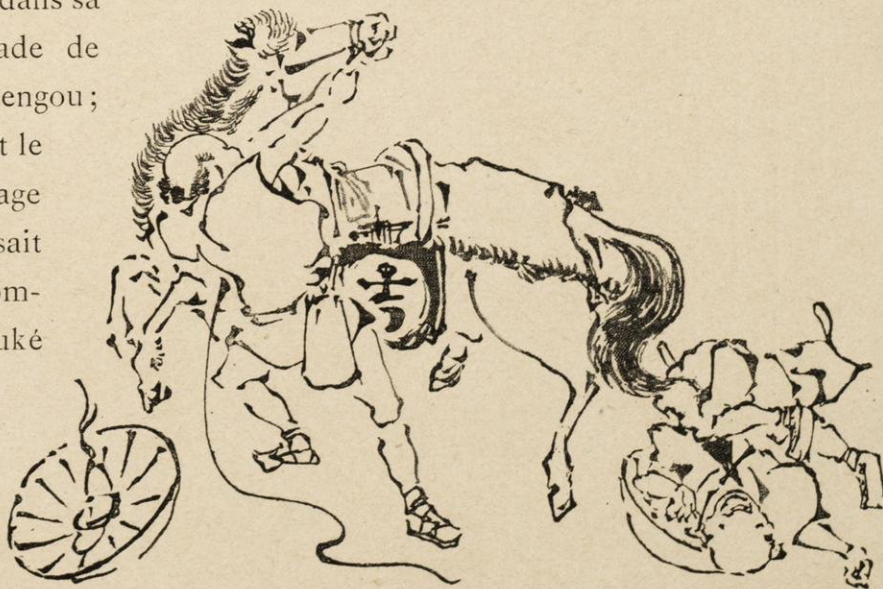
LE JAPON ARTISTIQUE.

tion japonaise; on trouve encore des monstres aquatiques, aux pieds palmés, avec un corps de grenouille et une carapace de tortue. Très amoureux, ils s'acharnent à la capture des lavandières et des jeunes filles imprudentes qui se promènent au bord de la rivière. S'ils rencontrent un homme, ils le provoquent en combat singulier, et comme la force du *kappa* est surnaturelle, le cas de l'infortuné mortel pourrait sembler désespéré, si la verve de l'esprit populaire et l'attachement aux règles chevaleresques du cérémonial n'intervenaient à propos. Le pouvoir du kappa est contenu dans une sorte de cuvette creusée dans le sommet de sa tête. Si l'on en rencontre un, avant que les sabres ne se soient touchés, il est bon de lui faire une profonde révérence. Comme, en personnage bien élevé, il ne manque pas de la rendre, le contenu de la cavité s'échappe, et l'on est sûr de la victoire. — Morale : on ne saurait être trop poli.

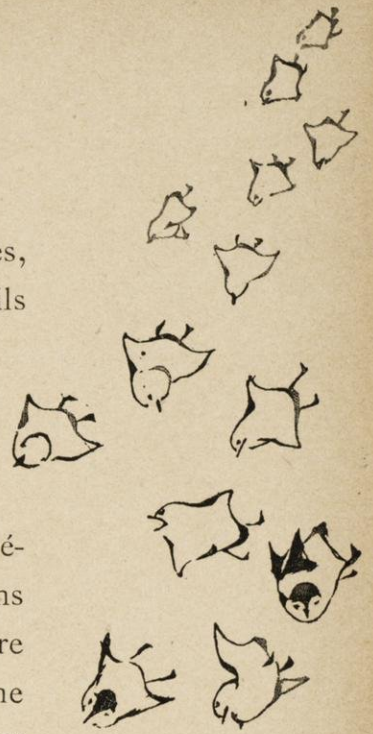
Un *kagami-bouta*, c'est-à-dire un netsuké façonné en forme de bouton, avec une plaque de métal gravé au milieu, représente un de ces génies de l'eau, qui entraîne dans les flots un aveugle sans méfiance, pour pouvoir le dévorer à son aise.

Cet autre netsuké d'ivoire, non signé, prend la forme d'un œuf entr'ouvert et à demi brisé, d'où sort un affreux monstre ailé, d'une conformation semi-humaine, pourvu d'un bec féroce¹. Son expression est pleine de dédain pour le monde qu'il vient seulement d'entrevoir. C'est le *tengou*, esprit ailé, moins hostile cependant et moins nuisible à l'homme que les deux autres; au point que Yoshitsuné, la conception idéale du samuraï, qui périt victime de son frère Yoritomo, fut dans sa jeunesse le camarade de jeux et le favori des *tengou*; ceux-ci lui apprirent le merveilleux courage dont Yoshitsuné faisait montre dans les combats. Voici un netsuké où il tient en res-

1. Voir, dans la livraison XXVII, la planche BIC.



Accident en route, par KEISAI YEISEN.



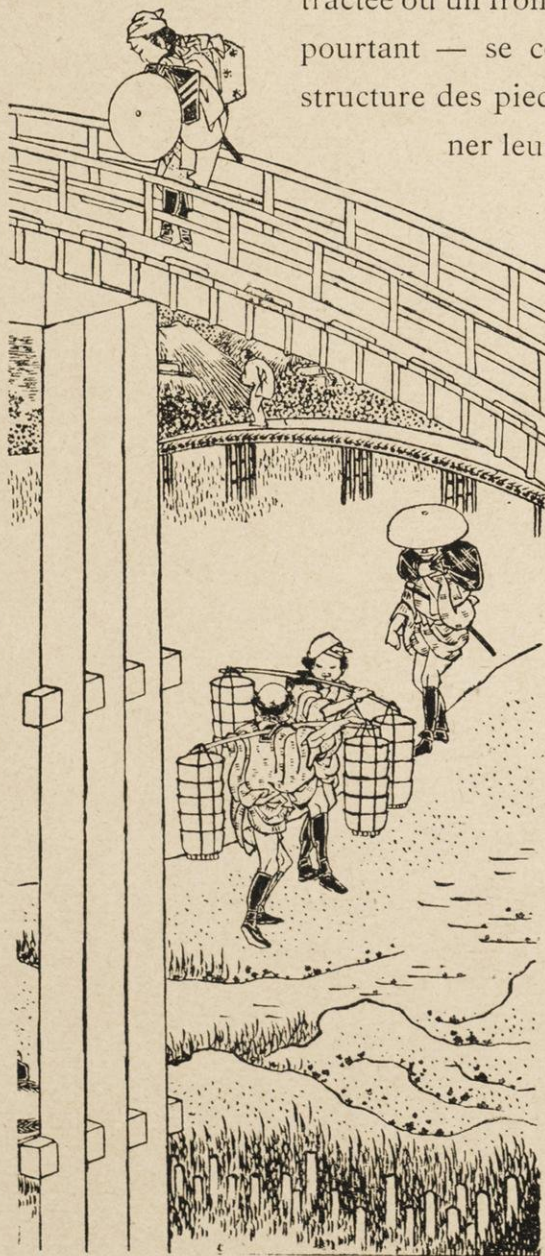
LE JAPON ARTISTIQUE.

pect trois jeunes tengou trop turbulents, pendant que Kuraman-Sama no-Sayobo, le roi tengou, regarde avec un air d'approbation. Chaque détail est fouillé avec un soin amoureux, surtout les pieds et les griffes. C'est une des qualités que l'on retrouve toujours dans l'œuvre de l'auteur, Hakou-oun-saï.

Les sculpteurs diffèrent d'une curieuse façon sur ce point. La plupart des grands maîtres finissaient les membres inférieurs avec une extrême minutie, et je pourrais montrer des spécimens où la tension nerveuse est rendue avec la même perfection dans la crispation des orteils que dans une bouche contractée ou un froncement de sourcils. D'autres — bons artistes pourtant — se contentent d'une simple indication dans la structure des pieds, et les font tout plats, au lieu de leur donner leur cambrure naturelle. ONO RIUMIN, sculpteur

habile et minutieux des temps modernes, a gravement péché sous ce rapport.

La zoologie mythique du Japon est aussi curieuse que sa démonologie. Voici une pièce signée KOBOUN : c'est un groupe en bois de deux jeunes animaux qui jouent à la balle. Sa couleur et son magnifique poli indiquent qu'il appartient à la plus belle époque. Ces petites bêtes ont quelque chose du lion, mais la crinière et les touffes sur le corps et sur les pattes sont des flammes, au lieu d'être du poil. Ce sont des *amaino* ou *kara-shiki*, les gardiens redoutés de la Pierre sacrée; mais le sculpteur du netsuké en a fait de simples chatons ou de petits chiens gambadant parmi les pivoines, leur attribut ordinaire, et qui semblent ravis d'avoir rencontré un si agréable jouet dans la pierre précieuse qu'on leur avait donnée à garder. La légitimité d'un jeune *amaino* est sou-



Paysage, par HOKUSAI.

LE JAPON ARTISTIQUE.

mise à une épreuve infaillible. Le premier soin du père est de le porter au bord d'un précipice profond et de l'y jeter; si le petit survit, sa filiation n'est pas douteuse. L'art japonais a représenté ces petits animaux en si grand nombre qu'on peut supposer que beaucoup sont sortis victorieux de la rude épreuve paternelle.

Le Japonais excelle dans le fantastique et le grimaçant : témoin ce masque de diable¹, en bois, signé DEMÉ-DORIOMAN, membre d'une famille justement célèbre — qu'un sculpteur de notre moyen âge eût volontiers accepté pour modèle d'une de ses gargouilles. Mais, si curieux et si intéressants que soient ces caprices d'une inépuisable fantaisie, ils sont moins étonnants que l'observation intense et la reproduction absolue de la nature qui distinguent par exemple ce fruit abattu par le vent, poire pourrie que les becs d'oiseaux et les insectes ont attaquée jusqu'au cœur; les trous, qui semblent, bien entendu, absolument fortuits, servent à passer les cordons de l'*inrô* (boîte à médecine). Le rendu de la peau du fruit est merveilleux : en l'examinant de très près, on y trouve la signature de l'auteur, KIUZAN, mais si ingénieusement dissimulée dans les rugosités, que je fus quelque temps avant de la découvrir.

Voici un limaçon en bois, signé MASANAO². Il a le visqueux de la bête vivante, les cornes retombent sur le corps si ingénieusement enroulé autour de la coquille, que tout cela forme le netsuké par excellence, rond et poli, véritable régal du toucher.

Encore un spécimen sorti de la même main. C'est le plus charmant petit mulot, roulé en boule, et grignotant sa queue qu'il tient entre ses pattes³.

Une tête ascétique sort d'un capu-

1. Voir, dans cette livraison, la planche BIE.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*



Lavandière battant du linge, par HOROUBA.

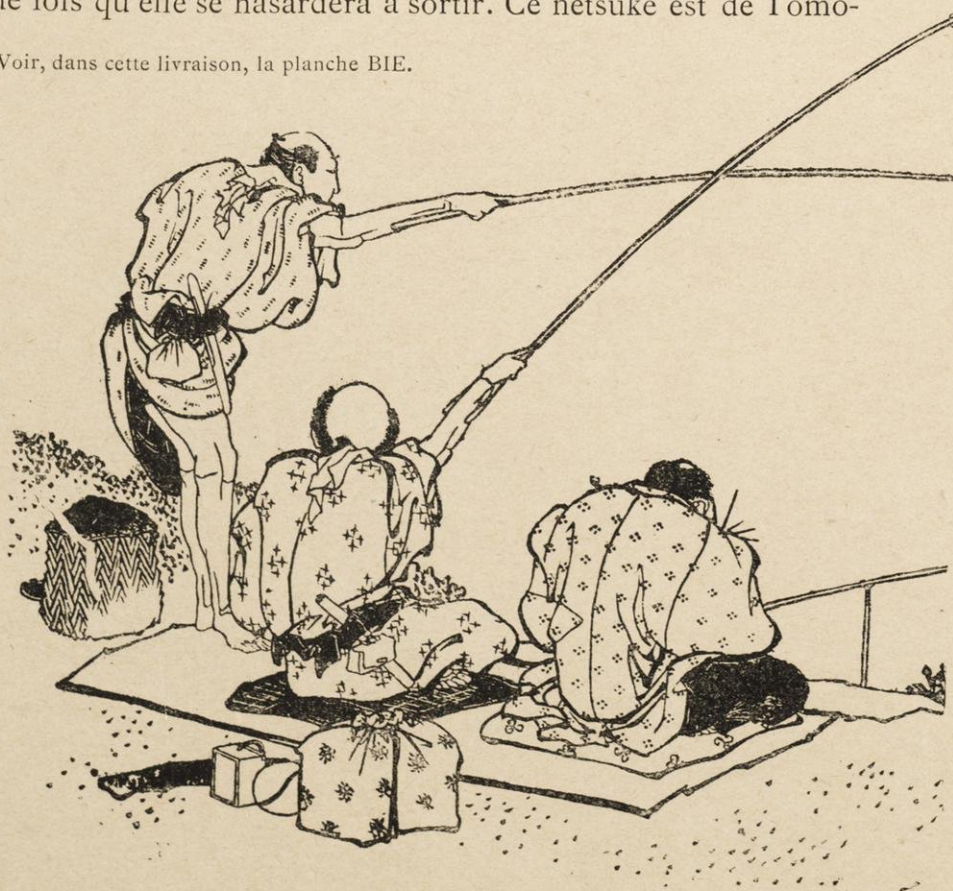
LE JAPON ARTISTIQUE.

chon, le corps se trouvant réduit à un accessoire de forme purement sphérique. C'est Daruma, dont les neuf ans de méditations sur les saints mystères bouddhiques ont abouti à ce remarquable apophthegme : « Honraï mu ichi mosu » — « Depuis les commencements rien n'a jamais existé. » — Les incidents et les conséquences de cette pénitence volontaire d'anachorète forment un fonds inépuisable d'amusement pour l'humoriste japonais. Sa figure et ses formes émaciées ont été reproduites plus souvent qu'aucun autre sujet, mais toujours avec un aspect comique, aussi bien dans les netsuké que dans les jouets d'enfant. La figure, sculptée en bronze, est signée SOMIN.

Les singes sont si fréquents dans les netsuké, et rendus avec une si inimitable perfection, que je ne puis faire autrement que d'en décrire quelques-uns.

Un babouin d'ivoire par Kiokusaï, aux bajoues pendantes, cherche à atteindre avec son bras un taon qui lui pique le dos. Cette autre merveille, donnant l'illusion d'un animal vivant, est sculptée dans l'ivoire par Ran-Teï, qui porta le titre de Hoghen, distinction conférée quelquefois aux artistes éminents. La bête voulant extraire un mollusque de sa coquille a eu la main prise par la contraction du bivalve, et vous croiriez entendre ses piaillements¹. C'est un des sujets favoris de l'art japonais. Un bois sculpté montre un singe farceur guettant une tortue; il tient le bras levé pour attraper la tête du crustacé chaque fois qu'elle se hasarderà à sortir. Ce netsuké est de Tomo-

1. Voir, dans cette livraison, la planche BIE.



Pêcheurs à la ligne, par HOKUSAÏ.



Le bac, par HOKUSAI.

Ichi, excellent artiste qui avait un goût très vif pour les sujets plaisants.

Cet autre netsuké, rond, entièrement en métal, est de Gioku-ko-sai¹. Il représente le parapluie dont le pauvre vieil Yo-ichi-bei cherchait à se protéger contre la tempête, dans la nuit fatale où il rencontra le voleur de grand chemin Sadakuro. La victime tombe mourante et son féroce assassin brandit le sabre déshonoré d'un traître samuraï. Cette aventure et tous les autres incidents de l'héroïque histoire des 47 rônins a été savamment racontée et illustrée dans la magnifique traduction du *Chushin gura*, par M. J. V. Dickins.

Un noyau de pêche, probablement naturel, incrusté d'un faisan, d'un chien et d'un singe en ivoire de couleur et en nacre résume l'histoire de Momotaro. Ouvrez le noyau, et vous y trouverez le vaillant petit *peachling*², le fils adoptif d'un vieux couple sans enfant, qui a vaincu les *Oni* dans leur île fortifiée et emporté leurs trésors, suivant le récit détaillé de M. Mitford et de M. Chamberlain. Ce netsuké est signé SHIBAYAMA, artiste qui excellait dans l'éclat des riches incrustations. Une collection ne serait pas complète sans un spécimen de cette intéressante fabrication.

Ce joyeux personnage avec le masque et le grelot est un des danseurs qui parcourent les rues au jour de l'an en criant : *Manzai, manzai* (souhait de dix mille années de vie). Leurs vêtements sont brodés de cigognes et de branches de pin, les deux emblèmes du bonheur discutable de la longévité. C'est merveille d'observer comme l'équilibre de l'objet a été calculé. La figure peut se

1. Voir, dans cette livraison, la planche BIE.

2. Le mot *peachling*, dérivé de *peach*, pêche, signifie « né de la pêche ». Ce gracieux diminutif fait allusion à une légende très connue en Angleterre et en Allemagne, qui conte l'histoire d'un enfant sans parents trouvé dans un noyau de pêche.

LE JAPON ARTISTIQUE.

tenir debout sur son pied minuscule. Les sculpteurs paraissent avoir fait de ces problèmes l'objet d'une recherche très raffinée. Ce netsuké est en belle corne de narval, semblable à de l'albâtre. Au moyen âge on supposait en Europe que cette matière était la corne de la licorne, antidote tout-puissant contre les poisons, et qui fut estimé bien au delà de son poids d'or.

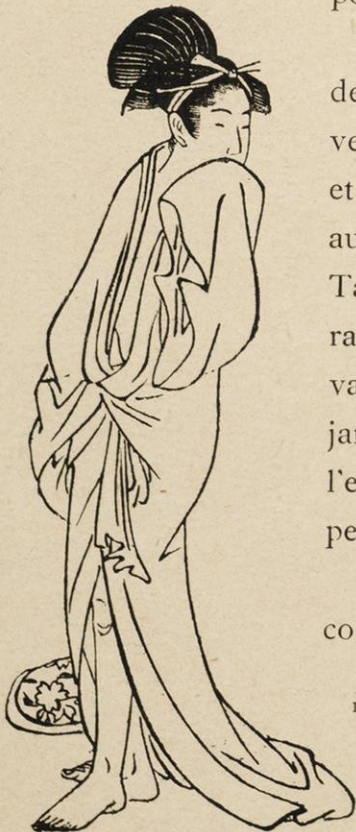
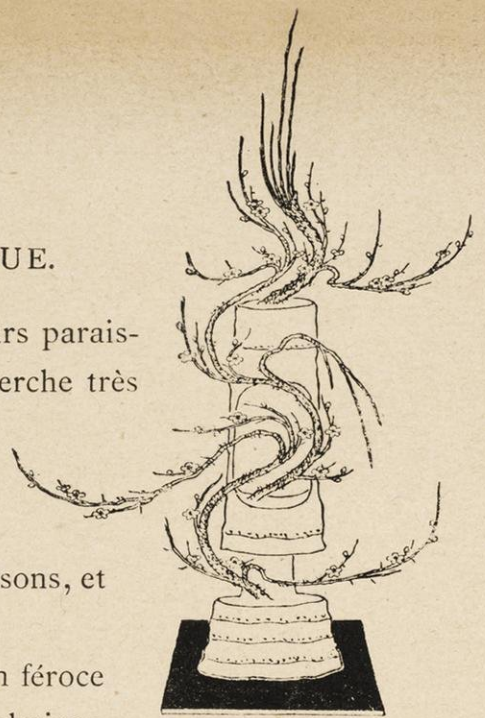
Voici, en laque rouge et or, le masque d'un bien féroce personnage. Mais si l'on regarde au travers des mâchoires, on aperçoit le visage rieur de l'enfant qui s'en est affublé. Il s'y trouve accroupi, serrant un petit tambour entre ses pieds. C'est le complément indispensable de la danse de Kagura, fragment intéressant du passé qui nous ramène au temps où les dieux parcouraient encore la Terre.

Un ivoire formé d'un coolie¹, d'une gourde et d'un poisson, illustre ce proverbe : « On n'attrape pas une agile anguille avec une gourde. » Ce qui pourrait se traduire par : « Il faudrait être un fameux sot pour l'essayer. » Les proverbes et les jeux de mots sont des motifs très fréquents pour les sculpteurs de netsuké, et leur explication est un des gros problèmes à résoudre pour le collectionneur européen.

Le manque d'espace et un doute qui me vient sur la patience de mes lecteurs, m'engagent à ne point me lancer dans de nouvelles dissertations. — Pendant de longues années j'ai recherché et entassé ces bibelots délicats. Aujourd'hui je trouve leur charme aussi frais et peut-être plus pénétrant que lorsque j'ai commencé. Tant par le plaisir des yeux et du toucher que par ce qu'ils nous racontent sur la fantaisie, les légendes, les coutumes et l'observation d'un peuple charmant, l'intérêt qui s'y attache ne faiblit jamais. La perfection du travail, la conscience toujours égale de l'exécution, offriront sans cesse à l'observateur une ample compensation pour les instants qu'il aura consacrés à leur examen.

Il reste encore un certain nombre de ces petits trésors à découvrir, mais plus difficilement qu'autrefois, et la source en sera

1. On sait que *coolie* est le nom général donné par les Anglais aux hommes du peuple indigène.



LE JAPON ARTISTIQUE.

bientôt tarie ; on n'en fait plus et on n'en fera plus jamais. Le netsuké était le fruit d'une époque où le commerce des objets d'art avec les *namban* (barbares du sud), c'est-à-dire les rares marchands portugais et hollandais, se bornait surtout aux laques aimés de Marie-Antoinette et d'un petit nombre de connaisseurs. Aujourd'hui les sculptures d'ivoire nous arrivent en abondance, mais ce sont de simples okimono, délicats, habiles, artistiques d'une certaine manière, comme ne peuvent manquer de l'être les œuvres des descendants de ceux qui ont si longtemps pratiqué la belle sculpture. Mais le vrai netsuké, celui qui est essentiellement un objet d'usage et ne représente un objet d'art qu'en deuxième ligne, et en quelque sorte subsidiairement, celui-là est bien fini, et les mains délicates des ouvriers artistes du Daï-Nippon ne le façonneront plus.



H. SEYMOUR TROWER.



NOS PLANCHES

La **Planche BEC** est une estampe d'OUTAMARO. Un jeune homme noble — il porte deux sabres — vient faire une visite, en grand costume de cérémonie. Ce costume, qui est, comme toujours chez les hommes, d'une grande sobriété de dessin et de couleur, porte tissée dans l'étoffe la fleur du paulownia, formant l'armoirie ou *mon* dont l'usage est universel au Japon. Point n'est nécessaire d'être noble pour adopter pour soi et sa famille un écusson de cette nature. Tous les objets fabriqués pour l'usage d'une grande famille, étoffes, vases de bronze, poignée et fourreau de sabre en sont marqués.

Notre visiteur s'est fort civilement prosterné et procède aux cérémonieuses et profondes salutations qui doivent, chez les gens de bon ton, devancer toute conversation. La scène se passe au seuil de la maison sur une véranda séparée du jardin par un châssis à coulisses à moitié ouvert.

Dans l'entre-bâillement d'un autre châssis apparaissent trois têtes curieuses, deux filles de la maison et une servante, celle-ci reconnaissable à sa figure replète et joufflue, qui contraste avec l'ovale aristocratique de ses maîtresses. L'homme du peuple assis au dehors et qui s'épile le menton devant un petit miroir — c'est sans doute le coolie qui a amené le visiteur — complète une réunion curieuse des deux types, si tranchés, qui composent la population du Japon : la race aristocratique, au visage long, à la peau blanche, au nez busqué, et d'autre part le type populaire, au nez kalmouk, aux formes ramassées et au teint cuivré.



La **Planche GH** est tirée du *Santaï Gwafou* de Hokusai (1 volume, 1815). Le mot *Santaï* signifie littéralement *trois-courants* ; c'est une allusion probable à trois manières diverses de traiter le dessin, employées dans le même ouvrage. A gauche, deux branches fleuries de prunier ; à droite, la fleur de cerisier simple et celle du cerisier à fleur double. Ces quatre fragments sont traités avec une évidente préoccupation décorative, tout en constituant une étude intéressante de ces fleurs printanières.



La **Planche BFE** reproduit six petits paysages, d'après un album gravé de Hiroshighé. Nul plus que ce prodigieux paysagiste ne posséda l'art de faire tenir les plus vastes espaces dans un minuscule carré de papier, soit qu'il mette, comme dans le premier des quatre plus petits, quelques pins au premier plan d'une étendue d'eau, ou les massifs boisés d'une île, avec l'arche double d'un pont jeté sur une rive basse ; ou les rochers d'un promontoire, sans que rien, sinon un vol lointain d'oiseaux, vienne troubler le calme de l'horizon ; ou encore des voiles aperçues de tout près, à demi noyées dans la brume.

Des deux sujets qui occupent la partie droite de notre planche, l'un représente l'extrémité d'un lac, dominé par les montagnes dont le sommet seul émerge du brouillard ; l'autre paysage donne, dans sa petitesse, la saisissante impression d'une campagne écrasée sous la neige dont les flocons tombent encore en abondance.



La **Planche BIH** réunit cinq croquis qui font partie d'un cahier d'études de Hokusai. Ces consciencieuses recherches de la forme humaine prouvent qu'il ne faut pas se hâter d'émettre d'une façon trop absolue cette assertion, passée presque en axiome, que les Japonais ne se sont jamais préoccupés du corps humain. Ce sont les cahiers d'études des maîtres qu'il faut consulter pour se rendre compte que rien n'est livré au hasard. Voyez quel soin Hokusai a mis ici dans la recherche des attaches et des saillies musculaires, comme il a su dégager les diverses attitudes auxquelles peut se prêter le corps de l'homme !

Que ne pouvons-nous tout extraire de ce cahier ! On verrait qu'aucune fraction du corps humain n'a laissé le grand artiste indifférent ; on jugerait de l'acharnement apporté par lui à l'étude, tantôt d'un bras, d'une jambe, d'une tête ou simplement d'un jeu des muscles.



La **Planche AJH** représente le narcisse, d'après une gravure relevée dans une série de plantes. Quelques-unes sont, comme celle-ci, complétées par un insecte ou égayées par la semillante présence de quelque petit oiseau.

Dans l'exécution toujours même simplification, même affirmation du trait essentiel de chaque chose qui forment la caractéristique fondamentale du dessin japonais.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche CJB** est extraite d'un ouvrage en trois volumes, sans nom d'auteur, le *Yehon Minanokawa*. C'est un recueil d'*outa* illustrées (courtes poésies) de différents poètes, auquel nous avons déjà puisé (voir livraison XXVI, page 26). Nous avons dit alors que l'illustrateur anonyme est de l'école de Sukénobou, s'il n'est pas Sukénobou lui-même (1725-1760).

Ce promontoire, consolidé par des constructions contre l'action des eaux, est ombragé par les branches d'un pin de grande taille. Certains des personnages que l'on voit à son pied le contemplant avec admiration. Comme tous les peuples, plus que d'autres peut-être, le peuple japonais tient en affection particulière les vieux arbres qui tantôt ombragent un point de vue de leur pittoresque contrée, tantôt parent l'entrée d'un temple. Ils entourent des soins les plus pieux ce legs reçu des ancêtres, pour le transmettre aussi plein de sève et de robustesse aux générations à venir. Quel deuil public lorsque quelque typhon dévastateur s'est acharné sur un de ces géants pour détruire dans l'espace d'un instant un monument vivant que le travail des siècles a seul pu édifier ?

C'est ici, sur les bords du lac Biwa, dans la province de Omi, un arbre qui constitue une des huit beautés classiques de cette province. C'est le sapin fameux de *Karasaki*. Son tronc mesure sept mètres de tour, et sa ramure, soigneusement soutenue par des étais, ombrage une circonférence de deux cents pas. C'est un objet de vénération presque nationale, on y va en pèlerinage et des légendes se racontent sur sa fabuleuse vieillesse. Il était déjà si grand et si vieux, au plus haut que remonte la mémoire populaire, qu'on le fait naître au temps où les dieux gouvernaient encore la terre. Il y a de cela plus de deux mille cinq cents ans !

Cet arbre a vu se dérouler des actions retentissantes de l'histoire japonaise. La montagne qui le domine, le Hiyei-san, fut jadis couverte de plusieurs centaines de monastères, véritables châteaux forts où trônaient au milieu des splendeurs, entourés d'un faste princier, toute une population de religieux, appartenant à la fameuse secte bouddhique de Yen-riakou-ji. Une furieuse tourmente a balayé tout cela, il y a un peu plus de trois siècles. Le puissant général et dictateur Nobounaga, exaspéré par les audacieuses intrigues politiques qui sans cesse se tramaient contre le pouvoir établi, dans cette retraite réputée inviolable, fit détruire par le fer et le feu ce somptueux repaire. Personne n'échappa au carnage; les murs devinrent la proie des flammes, et de tout ce qui environnait la célèbre et sainte cité le vieil arbre seul est resté debout.



Planche BIE. Six netsuké dont la description est donnée par M. H. Seymour Trower dans la présente livraison. A gauche, le netsuké circulaire en métal décrit page 47; ensuite le netsuké d'ivoire qui représente le jeune Yoshitsuné jouant avec les tengou (page 43). Le colimaçon est mentionné page 45, ainsi que le petit mulot roulé en boule. Le masque de diable est décrit page 45

Enfin le sixième netsuké, en bois, d'une belle patine brune, appartient à une collection parisienne; il représente un sculpteur de masques. Assis par terre, ce qui est, on le sait, la coutume générale au Japon, et tenant dans sa main droite l'outil avec lequel il travaille, il examine son œuvre avec attention, et se demande par quel moyen il pourra lui imprimer un caractère encore plus vivant, et sa figure même prend l'expression cherchée. Ce petit chef-d'œuvre est signé Miwa.



La **Planche BCG** reproduit une coupe à fleurs en bronze. Le peu de profondeur de ces vases s'explique par ce fait que, pour y faire tenir la branche fleurie qui au Japon remplace nos bouquets, on se sert d'un tronçon de bambou entré à force dans l'intérieur du vase de façon à traverser la coupe à mi-hauteur. Une fente, pratiquée dans le bambou, sert à y enserrer la tige de la plante qui se tient ainsi droite comme sortant de terre. Le vase est ensuite rempli de gazon ou plus souvent de gravier.

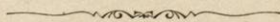
Notre coupe est supportée par un crapaud, pendant qu'un autre plus petit grimpe sur le bord. Les filaments de bronze qui retombent de l'orifice simulent l'eau qui déborde. Le crapaud n'est pas, au Japon, victime de la réprobation injustifiée qui le poursuit sous nos climats, et pourtant ses dimensions atteignent souvent 30 et 40 centimètres de longueur. Les artistes ont souvent reproduit ses formes lourdes et sa peau rugueuse. En bois, en bronze, en poterie, on connaît de très belles réhabilitations de ce déshérité.



Planche BDC. Groupements de deux coqs aux ailes éployées pour former une arabesque très propre à servir de *mon* (voir plus haut, page 50). Le motif qui s'y trouve mélangé est un arrangement des fleurs et des feuilles du paulownia.

La **Planche CJJ** donne un motif très nourri, uniquement formé par la fleur de chrysanthème, *Kikou*, la fleur impériale lorsque, comme ici, elle est formée de treize pétales. Elle constitue plus spécialement l'armoire de l'Empire, tandis que le paulownia est le *mon* de la famille des Mikado. Il était interdit à tout autre d'utiliser cet emblème pour ses vêtements ou ses ustensiles.

Il est probable que le chrysanthème a été choisi comme emblème par le pouvoir suprême à cause du rayonnement de ses pétales, qui rappelle le soleil, dont les empereurs japonais sont les descendants directs.



Sommaire du N° 28

	Pages.
NETSUKÉ ET OKIMONO (Suite et fin), par H. SEYMOUR TROWER . . .	41
NOS PLANCHES.	50

PLANCHES HORS TEXTE

- BEC. La visite, par OUTAMARO.
- BIE. Six netsuké.
- GH. Études de fleurs, par HOKUSAI.
- BDC. Motif de décor. — Coqs.
- BGG. Coupe à fleurs, en bronze.
- BFE. Petits paysages, par HIROSHIGHÉ
- BIH. Esquisses de HOKUSAI.
- AJH. Narcisse et Passereau.
- CJB. Le Sapin géant.
- CJJ. Motif de décor. — Chrysanthèmes

La prochaine livraison contiendra un article sur *le Théâtre Japonais*, par M. A. LEQUEUX.

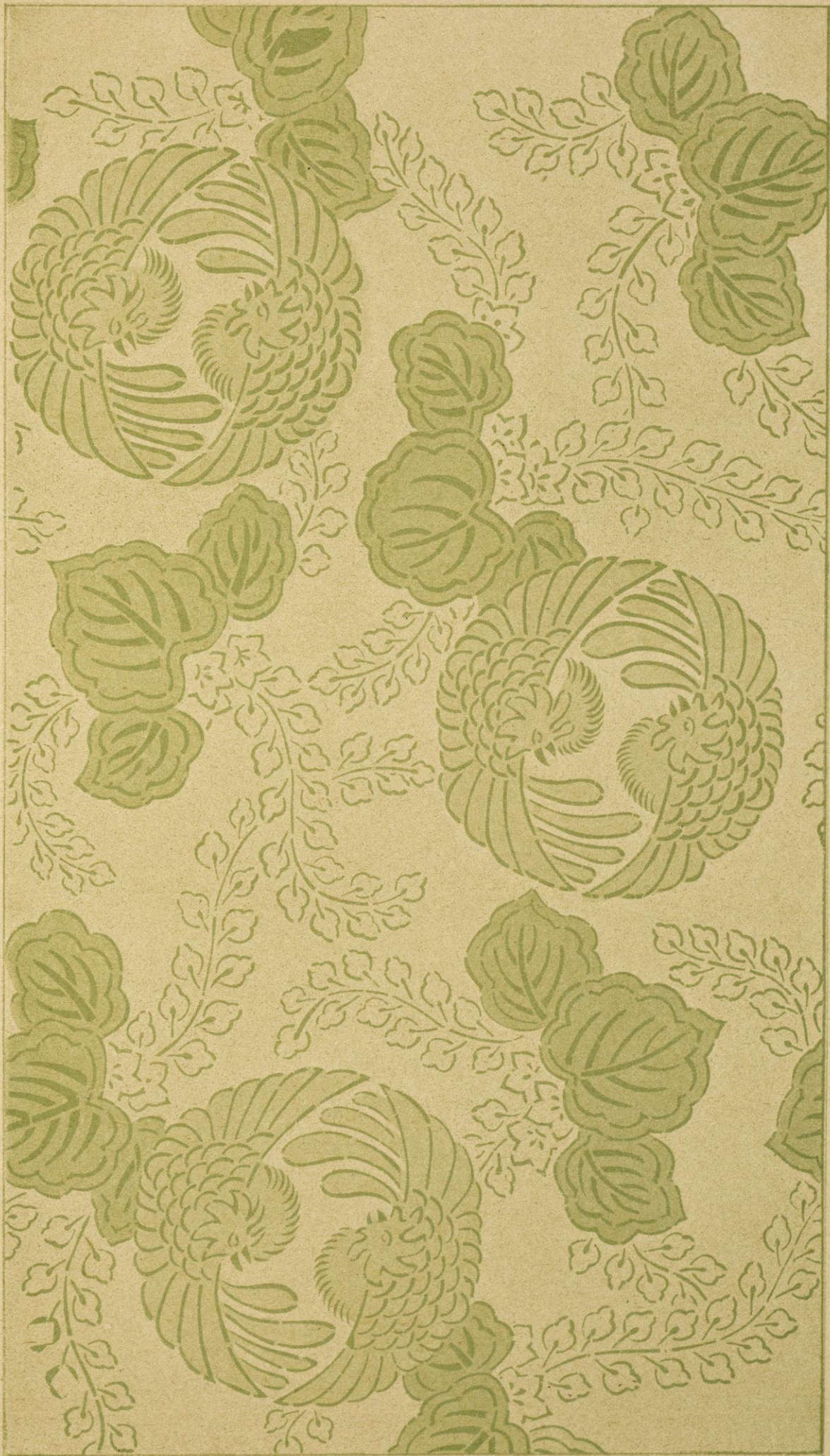


哥磨華

BIE











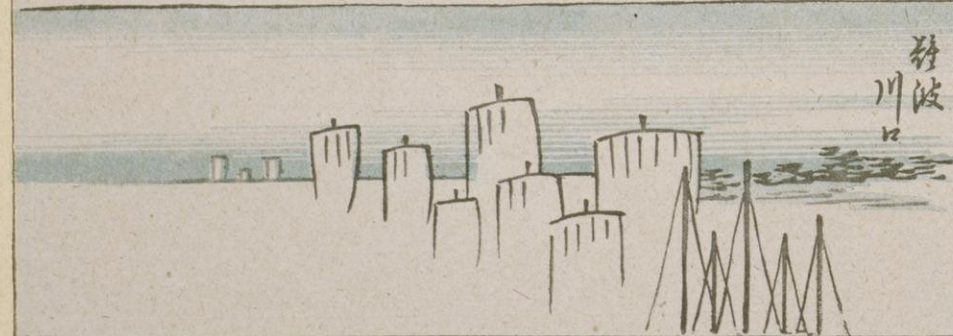
播
磨子の
と



武
金沢



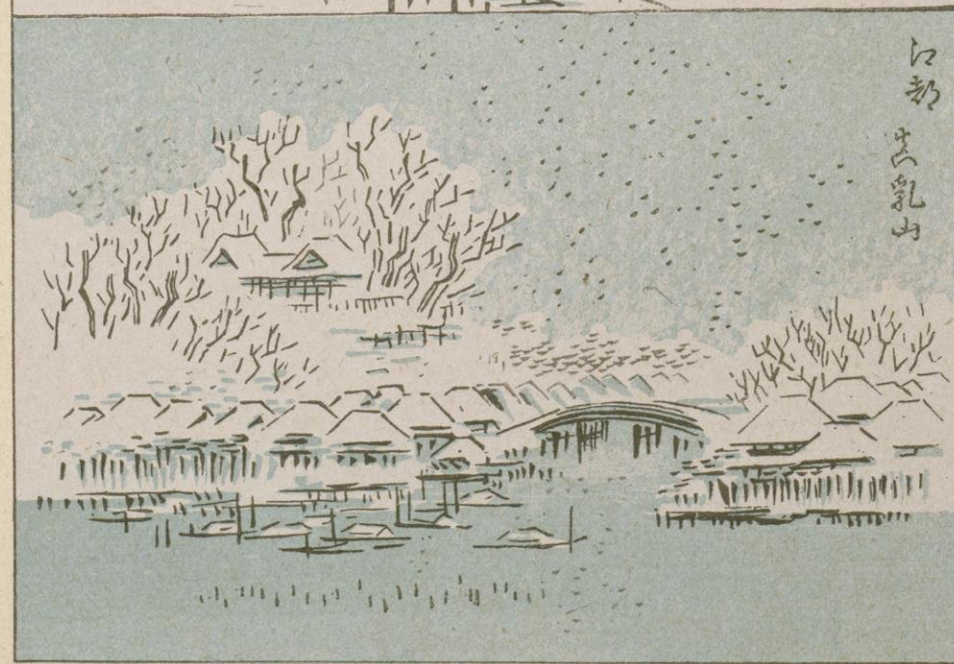
浮海塚尾



新
波
川



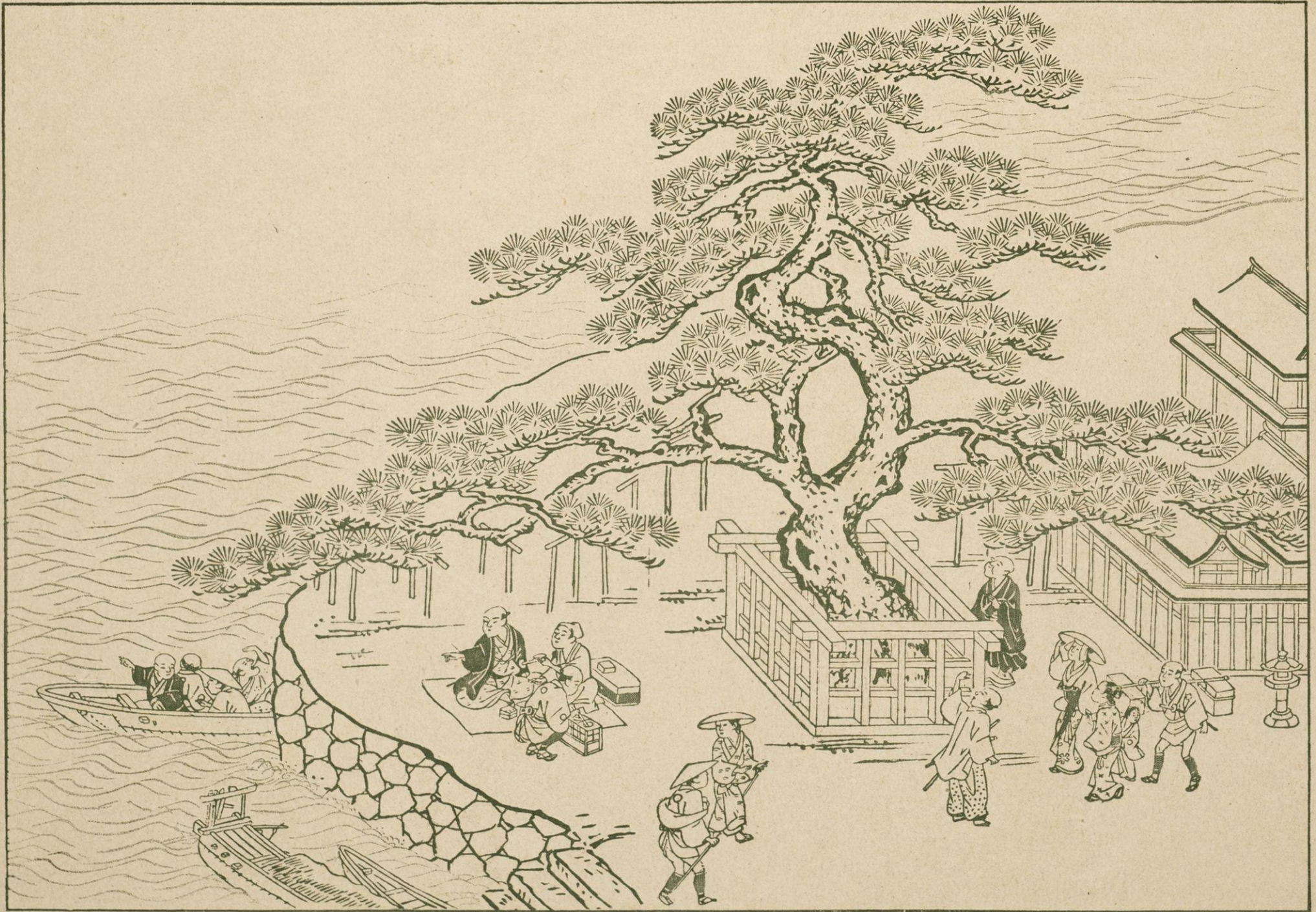
京
嵐山



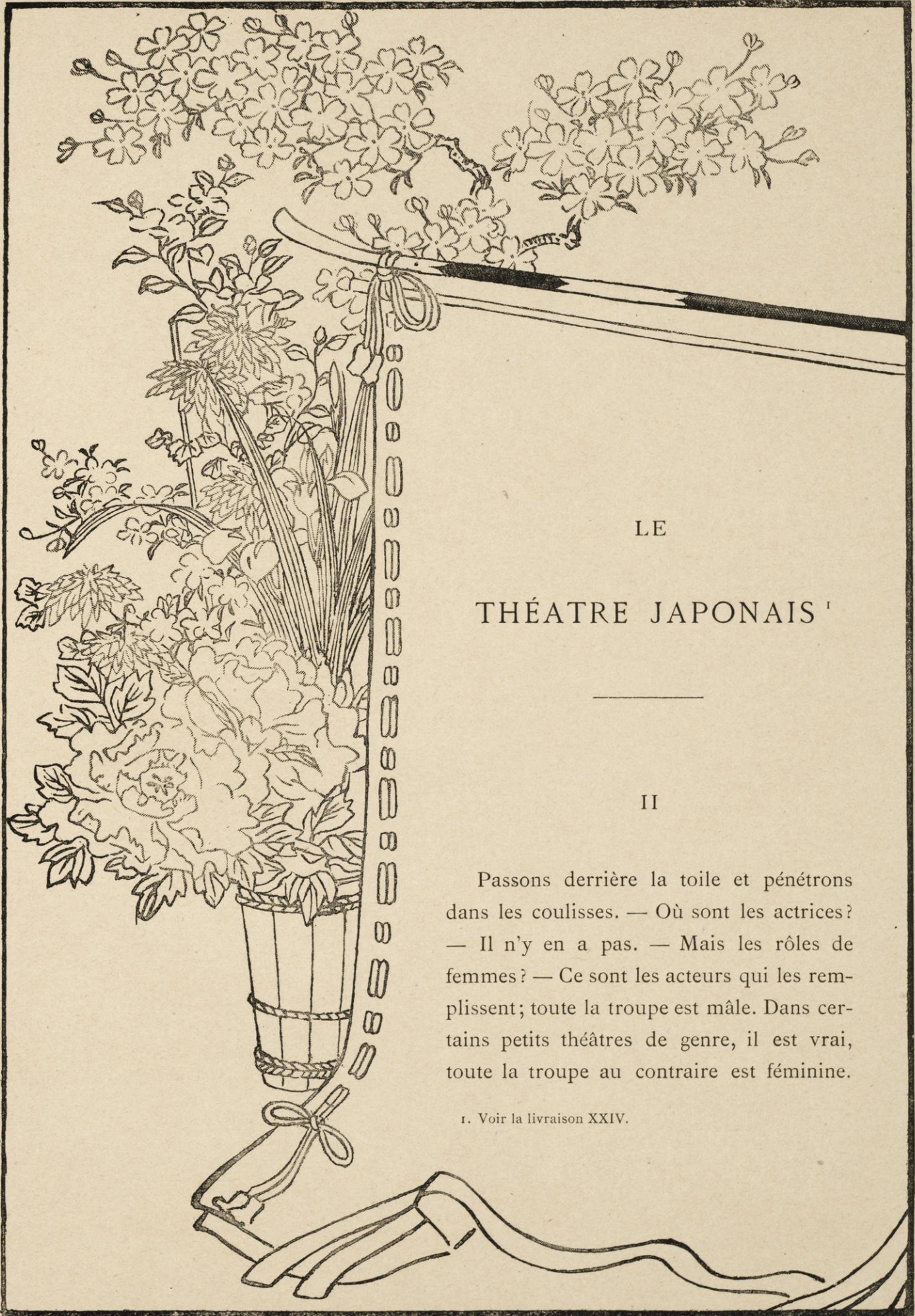
江
都
去
乳
山











LE

THÉÂTRE JAPONAIS ¹

II

Passons derrière la toile et pénétrons dans les coulisses. — Où sont les actrices? — Il n'y en a pas. — Mais les rôles de femmes? — Ce sont les acteurs qui les remplissent; toute la troupe est mâle. Dans certains petits théâtres de genre, il est vrai, toute la troupe au contraire est féminine.

1. Voir la livraison XXIV.



Croquis de KÔRIN (XVII^e siècle).

LE JAPON ARTISTIQUE.

Les rôles d'hommes y sont joués par des femmes. Mais c'est un art inférieur¹. Dans tous les cas, les sexes ne sont pas mélangés au théâtre japonais. C'est, assure-t-on, une question de morale. Mais, à la vérité, s'il faut en croire ce qu'on nous a raconté sur les mœurs des artistes de l'extrême Orient, il est douteux que la morale y trouve son compte.

Au point de vue de la vraisemblance, la voix seule laisse à désirer et encore certains sujets arrivent à efféminer la leur d'une façon étonnante. Le costume des Japonaises dissimule si bien les formes, qu'à cet égard la substitution de sexe se fait sans embarras. Enfin les acteurs sont à ce point habiles dans l'art d'imiter, qu'ils achèvent l'illusion en donnant, à s'y méprendre, le cachet le plus féminin à leurs allures, à leurs gestes, à leurs manières. Ils savent copier, — ils y sont exercés dès l'enfance, — la démarche si particulière des grandes dames japonaises² et celle plus particulière encore des grandes courtisanes. Cette dernière, qu'on pourrait qualifier de classique, tant elle est consacrée par les rites de la vie élégante et galante, est comme la suprême expression de la langueur la plus efféminée³.

1. Il y a dans certaines villes, notamment à Kyoto et à Nagoya, des troupes de femmes connues sous le nom de *no*, qui ont la spécialité de jouer des scènes assez courtes dans les fêtes particulières. Quelques-unes de ces actrices de salon sont des artistes de premier ordre.

2. Il s'agit ici des grandes dames de l'ancien régime, qui s'est, pour ainsi dire, réfugié au théâtre. Le Japon moderne, en habillant les femmes de qualité à l'européenne, leur a enlevé tout ce qu'elles avaient autrefois de grâce et de dignité.

3. La nonchalance non-pareille que donne à la marche l'usage que font les filles de joie de *gaita* démesurément hautes, en est un des traits les plus saillants. Les *gaita* sont les chaussures ou plutôt les socles de bois, souvent laqués en noir pour les femmes, sur lesquels reposent les pieds japonais. On les chausse au moyen d'une sorte de lanière, plus ou moins rembourrée, qui passe entre le pouce et le premier doigt.

On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement entre la mode des hautes *gaita* des courtisanes japonaises et celle des ergots sur lesquels se perchent certaines de nos élégantes d'une catégorie similaire, en exagérant jusqu'au ridicule les formes en elles-mêmes gracieuses des talons Louis XV. — Toutefois, comme le pied repose toujours à plat sur la *gaita*, quelle qu'en soit la hauteur, la démarche qui en résulte ne peut avoir aucune analogie avec celle que commande forcément le haut talon.



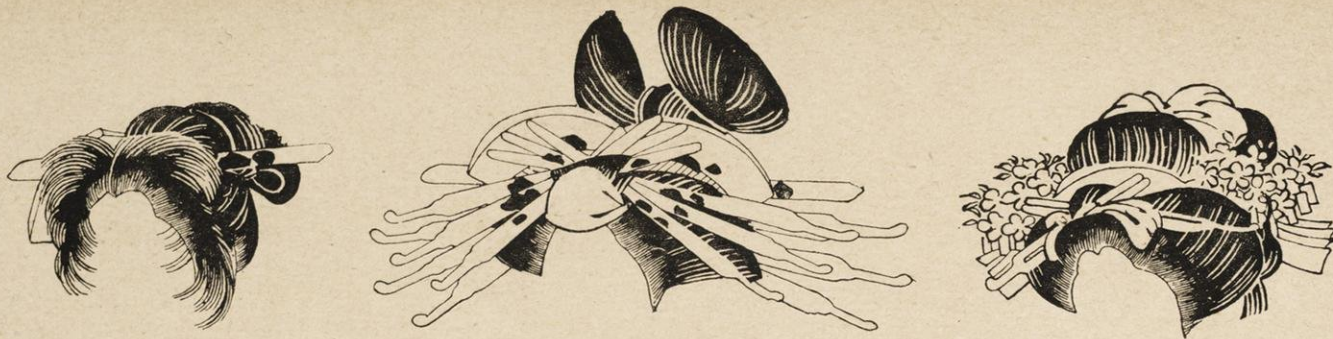
LE JAPON ARTISTIQUE.

Les artistes japonais se bornent-ils, comme les nôtres, à saisir la pensée de leur auteur et à la rendre ainsi qu'ils l'entendent? — Nullement. Ils font beaucoup plus; ils collaborent eux-mêmes à la pièce; ils la composent, pour ainsi dire, l'auteur ne donnant d'ordinaire qu'une idée et un canevas plus ou moins détaillé sur lequel ils brodent à leur aise. On voit à quel point le rôle de celui-ci est restreint et peu glorieux. Les grands acteurs apportent chaque jour, sans même le consulter et souvent à l'improviste, des améliorations ou des modifications non seulement à leur jeu, mais encore à l'action et jusqu'au fond de l'intrigue. De la sorte, une pièce est jouée parfois en présence du public pendant plusieurs semaines, avant d'être définitive. Il faut que les artistes japonais soient des improvisateurs de premier ordre. Ces procédés seraient inconciliables avec nos règles d'art dramatique. Mais le théâtre au Japon se soucie peu des trois unités. L'unité d'action elle-même est la moins respectée. Le drame japonais, nous l'avons dit, est plus une image de la vie réelle qu'une peinture idéale soumise à des principes artistiques. Aussi l'auteur et les acteurs qui,



ne se bornant pas au rôle d'interprètes, participent à la confection de la pièce, ne craignent pas de la surcharger d'incidents, assurément dans la nature des choses, mais n'ayant que faire à l'action principale. Loin d'y voir un défaut, ils pensent ainsi se rapprocher de la vérité, leur point de mire, et en fait, ils s'en rapprochent, les drames de la vie réelle ne suspendant pas le cours ordinaire de l'existence et leur développement étant entrecoupé de mille circonstances étrangères plus ou moins banales. — Avec des règles aussi larges, la plus grande liberté d'invention peut être laissée à la fantaisie de l'acteur : au lieu de jouer un rôle, il doit vivre ce rôle sur la scène. Il suffit qu'il se pénètre des données capitales du drame et qu'il s'identifie au personnage qu'il représente. Il en résulte que l'art dramatique est ici tout différent de ce qu'il est chez nous. Le fond d'une pièce ne varie guère, il est vrai, d'un jour à l'autre; mais la récitation n'est pas fixe à ce point

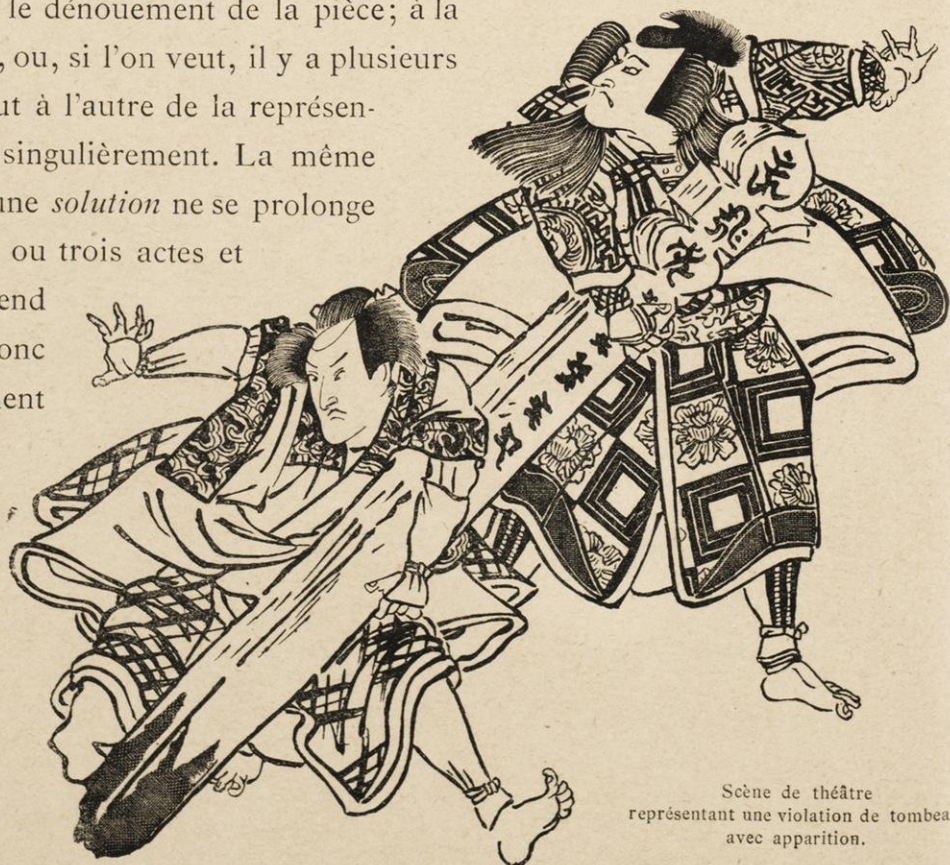




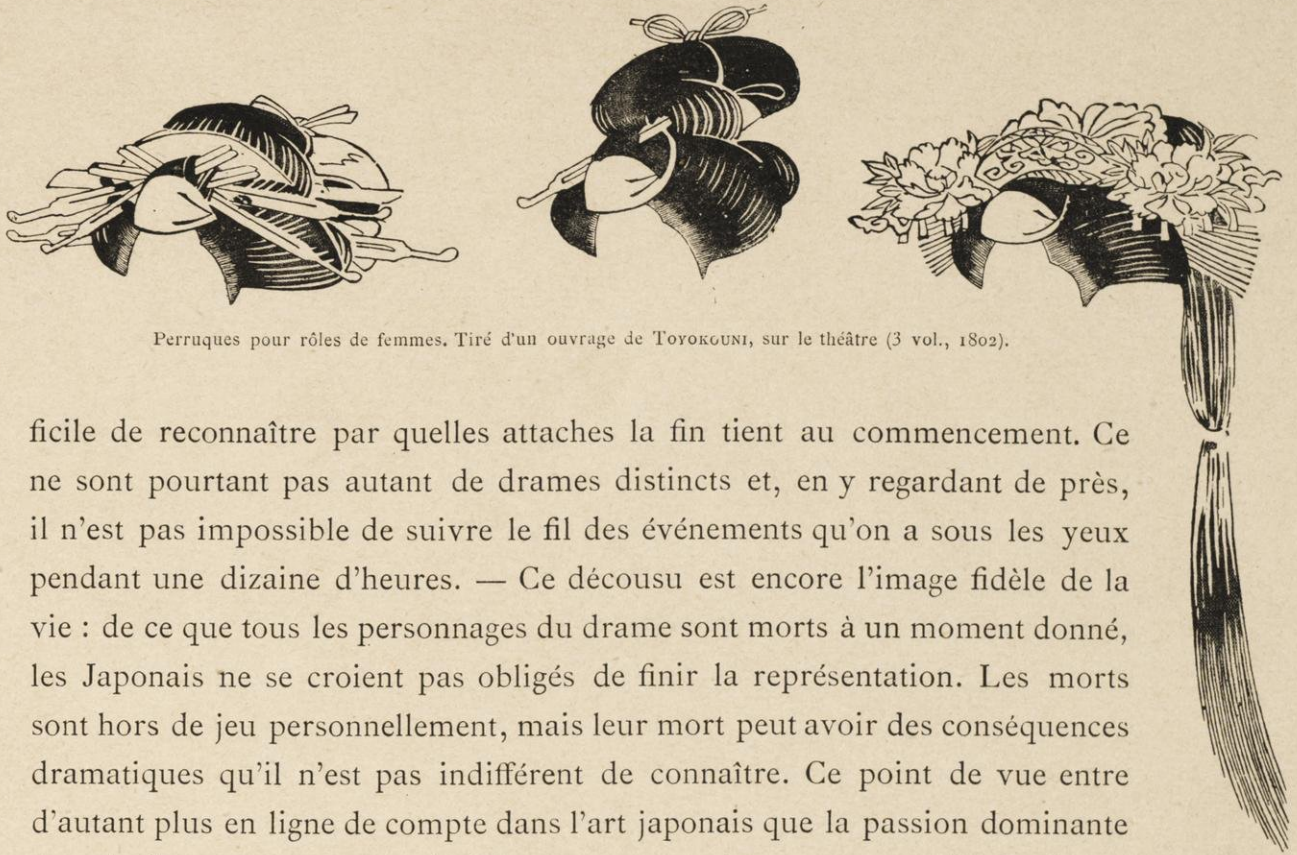
Perruques pour des rôles de femmes. Tiré d'un ouvrage de Toyokouni sur le théâtre (3 vol., 1802).

qu'elle enchaîne les acteurs. Ceux-ci, par conséquent, sont exercés à poursuivre l'intrigue sans se déconcerter de la tournure plus ou moins imprévue qu'elle prend. Ils ont toujours la réplique prête à tout et la plus grande difficulté du métier, difficulté dont ils sont maîtres à merveille, est d'éviter d'une part les précipitations inopportunes qui pourraient engendrer le désordre et la confusion, de l'autre les hésitations ou les étonnements qui risqueraient de laisser tomber gauchement le dialogue. — Inutile d'ajouter qu'il n'y a pas là place pour un souffleur. Toutefois, on écrit *in extenso* le texte de certains passages où les mots ont une portée capitale en vue de certains effets étudiés à l'avance. Dans ce cas, on a parfois recours à un souffleur; mais celui-ci n'est pas, comme chez nous, dissimulé dans une niche. Il se tient tout bonnement sur la scène, accroupi dans le dos du personnage à souffler. Tous les spectateurs peuvent le voir, son cahier à la main, dans l'exercice de ses fonctions, qui sont du reste momentanées. Mais on sait qu'il ne compte pas, et on fait abstraction de sa présence.

Ce n'est pas seulement par les incidents que le drame japonais, à la recherche de la vérité, s'affranchit de l'unité d'action. On aurait peine à discerner où se trouve le dénouement de la pièce; à la vérité, il n'en existe pas, ou, si l'on veut, il y a plusieurs dénouements. D'un bout à l'autre de la représentation, l'intrigue varie singulièrement. La même série de faits amenant une *solution* ne se prolonge guère au delà de deux ou trois actes et chaque pièce en comprend de six à huit. On voit donc se dérouler successivement trois ou quatre situations dramatiques presque sans relations entre elles et il est dif-



Scène de théâtre représentant une violation de tombeau avec apparition.



Perruques pour rôles de femmes. Tiré d'un ouvrage de Toyokouni, sur le théâtre (3 vol., 1802).

ficile de reconnaître par quelles attaches la fin tient au commencement. Ce ne sont pourtant pas autant de drames distincts et, en y regardant de près, il n'est pas impossible de suivre le fil des événements qu'on a sous les yeux pendant une dizaine d'heures. — Ce décousu est encore l'image fidèle de la vie : de ce que tous les personnages du drame sont morts à un moment donné, les Japonais ne se croient pas obligés de finir la représentation. Les morts sont hors de jeu personnellement, mais leur mort peut avoir des conséquences dramatiques qu'il n'est pas indifférent de connaître. Ce point de vue entre d'autant plus en ligne de compte dans l'art japonais que la passion dominante dans le drame est, non pas la jalousie comme chez nous, — celle-ci n'intervient guère ici qu'à titre d'incident, — mais la vengeance. La provocation, la conception, la préparation de la vengeance, voilà les raisons d'être de l'art dramatique, c'est là qu'il repose tout entier. Le Japonais est essentiellement vindicatif et l'histoire du Japon est une interminable épopée de la vengeance.

De là aussi la longueur des représentations : une vengeance en engendrant une autre, il n'y a pas de raison pour s'arrêter. Comme en Corse, il y a eu au Japon des *vendette* célèbres qui ont duré plusieurs siècles, entretenues par une série interminable de meurtres se commandant les uns les autres. Ce qui met fin à la pièce, ce n'est pas un dénouement définitif, mais l'heure. Il faut bien en finir. Le drame japonais est une fenêtre ouverte sur un



Scène de drame.

LE JAPON ARTISTIQUE.

coin de la vie terrestre. Après toute une journée de ce spectacle, on doit être fatigué; alors on ferme la fenêtre. Autrefois, les représentations commençaient dès le matin et se terminaient bien au delà du coucher du soleil; elles pouvaient durer presque sans interruption de quinze à dix-huit heures. Sous l'influence de la civilisation, les mœurs japonaises s'amollirent: aujourd'hui, après dix heures de drame, on croit en avoir assez; on commence plus tard et on finit plus tôt. Depuis quelque temps, dans les grands théâtres, la nuit venue on allume le gaz; il y a une rampe comme chez nous. Mais on n'en est pas encore là dans les théâtres secondaires où on continue d'avoir recours à l'ancien système d'éclairage, jadis seul connu, dont l'effet est assez fantastique. C'est un procédé d'une originalité singulière et bien spéciale au Japon; il tend à disparaître et la couleur locale à perdre avec lui une de ses meilleures teintes. Voici en quoi il consiste: on ne s'occupe pas d'éclairer la salle; les spectateurs peuvent demeurer dans l'obscurité; la scène elle-même reste dans le noir; on se borne à mettre en lumière la figure de chaque artiste. Pour les Japonais, ce qu'il importe surtout de voir au théâtre, c'est le jeu de physionomie. Aussi, l'acteur en scène est accompagné dans ses mouvements par un de ces personnages neutres, de ces êtres indéfinissables ne comptant pas, dont le spectateur fait abstraction,

qui lui tient constamment sous le nez un lampion à réflecteur, fixé au bout d'un manche; chaque acteur a *son ombre* qui le suit ainsi pas à pas dans toutes ses allées et venues. Il faut convenir que le public japonais, si exigeant sur la copie du vrai, doit, en ce qui concerne cet éclairage, rabattre beaucoup de ses prétentions. Mais il semble qu'il a l'esprit ainsi fait: il ne veut pas qu'on lui supprime quelque chose de la réalité de la vie; mais on peut y ajouter; il lui suffit alors de faire abstraction: il sait retrancher, non compléter. C'est le contre-pied de notre art dramatique.

La mode des applaudissements est un autre emprunt à l'Europe; maigres encore et clairsemés, ils commencent pourtant à se faire entendre. L'ancien usage, qui consiste à crier par acclamation le nom de l'auteur auquel s'adresse l'enthousiasme, prévaut toujours, mais perd chaque jour





LE JAPON ARTISTIQUE.

du terrain. En Europe, le public nomme bien les artistes, mais c'est pour un ou plusieurs « rappels », lorsqu'ils sont sortis de scène; ici, c'est au beau milieu d'une tirade, d'un dialogue ou même d'un jeu de scène muet, et les Japonais y mettent une expression si originale, qu'il serait impossible d'en traduire le ton par une explication; il y entre de la tendresse et de l'affectation maniérée.

L'art dramatique étant tel que nous l'avons dépeint, il n'est pas étonnant qu'il n'existe guère dans la littérature japonaise de théâtre écrit¹. Tout ce que peut se procurer l'amateur qui désire garder un souvenir de la pièce qu'il a vue ou se préparer par provision à celle qu'il va voir, c'est un livret en contenant l'analyse. Ces livrets sont multiples pour un seul et même drame et pas toujours d'accord entre eux. Cela tient à leur origine : ils sont l'œuvre de divers spectateurs en contrat avec les libraires ou appartenant au *reportage* des journaux indigènes. Il y a d'autant moins à s'étonner de ces divergences entre les analyses théâtrales, qu'elles ne sont pas toutes faites le même jour et que, tant que l'affiche est encore neuve, la pièce subit des variantes à chaque représentation. Or, c'est justement pendant cette période de tâtonnements que les livrets sont écrits.

Les artistes célèbres se partagent les publics de Tokio et de Kyoto. En dehors de ces deux villes, il n'y a guère que des troupes de second ordre, troupes de province plus ou moins habiles suivant l'importance et le goût artistique des populations. Osaka même, qui dépasse en nombre d'habitants l'ancienne résidence impériale, est, au point de vue théâtral, moins bien pourvue. On est trop affairé dans cette ville de commerce et d'industrie pour qu'il reste du temps à consacrer au spectacle. Au Japon, le théâtre n'est pas, comme en France, un délassement du soir mérité par le labeur du jour, mais bien l'occupation, l'absorption même de toute une journée.

1. Néanmoins quelques drames, devenus pour ainsi dire classiques, ont été écrits *in extenso* et sont de la sorte passés dans le domaine de la littérature proprement dite. Mais c'est l'exception.



Capture d'un brigand, par Yosai.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Les premières salles de Tokio contiennent jusqu'à deux mille personnes. Mais la population de cette ville est si nombreuse et si fanatique de drame, qu'une pièce peut tenir l'affiche et faire salle comble pendant plusieurs mois. Il faut bien qu'il en soit ainsi pour qu'on s'en tire, car la mise en scène est fort coûteuse.

Comme complément à cette étude, j'espère pouvoir offrir prochainement aux lecteurs du *Japon artistique* le compte rendu d'un drame japonais. Parmi ceux dont j'ai vu la représentation, je ne choisirai pas « *les Quarante Rônin* », le drame classique entre tous. Celui-là a déjà été analysé par nombre d'auteurs qui ont écrit sur le Japon. En outre, il est peut-être un peu trop classique, je dirais presque trop facile à comprendre, de sorte qu'il s'en dégage une idée incomplète de ce qu'est en moyenne l'art dramatique au Japon. En d'autres termes, il se tient dans des lignes trop nettes et trop arrêtées pour être le type de l'esthétique générale du théâtre japonais. C'est la pièce où l'on envoie d'ordinaire les Européens de passage.

Il sera, je crois, préférable d'ajouter aux explications qui précèdent un exemple plus caractéristique. Le drame que je me propose d'analyser est bien couleur locale même par ses défauts et à cause d'eux, ce qui ne l'empêche pas de contenir des scènes d'une grande élévation de sentiments et d'autres d'une belle horreur que ne désavoueraient peut-être pas Shakespeare et Eschyle.

A. LEQUEUX.



NOS PLANCHES

La **Planche CJD** reproduit à la moitié de sa grandeur une statuette en bois sculpté et laqué. Elle peut servir d'argument contre certaine opinion trop souvent professée, qui entend renfermer la tâche du sculpteur japonais dans un art de miniature. Il convient, pour rectifier ce jugement, de faire entrer en ligne de compte autre chose que les petits objets de fantaisie dont se composent la plupart de nos collections. A côté de l'artiste populaire qui a laissé déborder son intarissable verve dans la minutie des netsuké ou des ustensiles de fumeur, — disons mieux, bien avant lui, — des maîtres ont formulé en œuvres puissantes toutes les règles de la beauté sous ses faces les plus diverses, sévère ou aimable, rigide ou animée. Pour l'ampleur des proportions aucune hardiesse de conception n'a fait reculer le sculpteur japonais. Le gigantesque Bouddha de bronze, qui se dresse à Kamakoura comme le dernier vestige d'une capitale disparue, et cet autre que les fidèles vénèrent dans la pénombre mystérieuse d'un temple de Nara en constituent d'immortels témoignages¹. Et si l'antique tradition indienne a imposé un style déterminé aux idoles de toute espèce qui peuplent les sanctuaires bouddhiques (le culte *shintô* proscriit les images, et ne connaît d'autre personnification divine que le miroir, symbole du soleil), il faut lui opposer le domaine plus restreint, mais non moins intéressant, de la sculpture profane, où se manifeste, intense, le sentiment personnel de l'artiste, où s'agite toute la vie végétale et animale de la nature, où le portrait même de l'homme est rendu avec un entendement parfait du modelé, allié à l'expression caractéristique de l'être moral. Nous ferons passer sous les yeux du lecteur ces manifestations différentes de l'art de la sculpture japonaise. Aujourd'hui, c'est un spécimen de la sculpture religieuse que nous lui présentons.

C'est une figuration du dieu Kwanon, plus connu en Europe sous le nom de Kouanin, selon la prononciation chinoise. Il était fils et compagnon du Dyani-Bouddha-Amida, et paraît souvent aux côtés de Bouddha-Çakya-Mouni (en japonais *Shaka*). Toutes les sectes bouddhistes du Japon l'ont en grande vénération. Il est le dieu de la charité et de la pitié. On le trouve souvent représenté sous la forme féminine; il devient alors la déesse de la mer, qui est en même temps la déesse de la grâce et la patronne des femmes et des enfants.

Les représentations hiératiques de Kwanon sont au nombre de trente-trois; certaines sont munies de plusieurs paires de bras. Celle-ci, qui n'en a que deux, est le SHÔ-KWANON, « véritable Kwanon ». Le lotus que le personnage tient en sa main évoque l'idée de la piété par allusion à la fleur de lotus qui sert aussi de piédestal à toutes les figurations de Bouddha et qui symbolise le cœur de l'homme s'ouvrant à la foi.

Le ciseau du sculpteur a su merveilleusement assouplir le bois pour rendre l'étoffe légère dont est vêtu le dieu. Un ton enfumé, rehaussé d'un très léger treillis d'or passé, donne à cette statue, qui remonte au XVII^e siècle, un beau coloris chaud et discret. La pierre frontale est un constant attribut de Bouddha. Les ornements de la tête et les bandelettes qui retombent sont de métal découpé et doré.

1. La statue de Kamuna mesure 6 mètres et celle de Nara 6^m,80 en hauteur.

LE JAPON ARTISTIQUE.

La jambe droite fait plier dans un gracieux mouvement une partie du calice de la fleur mystique, qui est ici colorée d'un vert sombre, strié de filets d'or. Le socle inférieur est recouvert d'un or mat.



La **Planche BJI** est une scène d'acteurs de Kiyonobou, le premier en date des Torii (1690), et l'inventeur de la xylographie en couleurs. L'estampe ici reproduite est imprimée en deux tons seulement, un vert pâle et un rose passé. C'est, ainsi qu'il a été dit livraison XXV, page 12, tout au début de l'impression en couleurs que ces deux tons furent employés, l'association de ces délicates colorations satisfaisant au plus haut point l'œil raffiné du Japonais. Si l'imagerie gravée n'en était encore qu'à ses débuts, il n'en était pas de même pour l'art du dessin. On peut voir quelle habileté, quelle science possédaient ces maîtres, pour la composition de leur sujet et pour l'arrangement des draperies; comment Kiyonobou a su habiller ses personnages, découvrant une épaule féminine, laissant à la robe une apparence de vêtement d'intérieur, dépourvu de la rigidité des habits de parade.

Le *mon* (livraison XXVIII, page 50), ou armoirie qui figure sur la robe de chaque acteur, correspond ici au personnage représenté dans l'action. Lorsqu'il apparaît sur les costumes de ville des comédiens, il est commun à tous les pensionnaires d'un même théâtre et devient comme le drapeau de la troupe.



La **Planche BDI** représente encore une scène d'acteurs. C'est un concert donné probablement chez un particulier¹. On y joue tantôt une pantomime que les musiciens expliquent à mesure et que les acteurs entrecoupent de scènes parlées, tantôt ce sont des chansons appelées *djōrori*, que l'artiste accompagne en frappant sur un petit gong tenu dans la main.

L'auteur de cette composition est encore de la famille des Torii, mais postérieur à Kiyonobou (voir la planche précédente); cette page date du commencement du xviii^e siècle.



Planche BCA : Quelques petits dessins de Keisai-Yeisen, croquis venus au bout du pinceau, notes prises en face de la nature, projets de décor pour quelque objet menu. Un passereau perché sur une branche d'arbre fleurie; deux cercles qui enserrent le vol de trois cigognes sont disposés pour le couvercle et le fond d'une petite boîte de laque. Plus bas, c'est un paysage emprunté à la manière connue de Hiroshighé. Enfin, dans une note bien japonaise, un de ces conduits en bambou qui servent à transporter l'eau pour l'arrosage des jardins ou l'irrigation des rizières, avec la poussée des bambous environnants et l'oiseau semillant qui vient à cette source factice. Un bouquet de feuillages, assemblés et noués selon une traditionnelle manière autour de ce petit canal aérien, marque la solennité d'un jour de fête.



La **Planche CJE** est extraite d'un volume de Keisai Kitao Massayoshi. Groupées au hasard de l'observation, on trouve dans ces petites scènes les cent occupations de la vie populaire prises sur le vif, la toilette, la coiffure, le massage, la cuisine, le repas des enfants, etc.

Beaucoup de personnes seront tentées, à la vue de cette planche, de prononcer le nom de Hokusai. Cela prouve que si Hokusai a su porter au maximum de la perfection presque tout ce qu'il touchait, il n'a pas été en tout un initiateur, et qu'avant lui des artistes s'étaient

1. Voir, dans cette livraison, la note 1, page 54.

LE JAPON ARTISTIQUE.

trouvés qui avaient su observer et rendre la vie ambiante. Cette planche est éloquente comme caractéristique de l'école, vieille déjà de cent années, dont Hokusai devait un peu plus tard personnifier l'épanouissement le plus complet.



La **Planche BJG** est extraite d'un volume de fleurs (in-4°, Yedo, 1813) portant la signature Joshin, ce qui n'est qu'un autre nom pris par Massayoshi, auteur de la planche de figures CJE qui vient de nous passer sous les yeux. Si les sujets de ces deux pages sont bien différents, on y peut retrouver de communes qualités d'observation, et dans celle-ci une grande habileté à rendre l'espèce d'indécision, l'aspect des fleurs et des feuilles baignées dans une vive lumière, qui ne laisse subsister que la note dominante du ton, dépourvue de nuances secondaires, et dépouillée des grandes vivacités d'éclat.



La **Planche AAC** représente à gauche la lutte en plein ciel de deux passereaux acharnés à s'atteindre des ongles et du bec. A droite c'est l'alouette du Japon, à peu près semblable à l'alouette d'Europe.



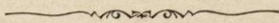
La **Planche BHC** est empruntée à l'ouvrage de Ninagawa Noritané, *Kwan-ko-dzu-setsu* dont nous avons déjà parlé (livraison XVII, page 64). Ce sont deux pièces de poterie, à gauche un petit vase à eau chaude pour le thé et à droite un *tsha-tsubo* destiné à conserver le thé. Ninagawa donne à ces objets le nom d'*Otayaki*. Le mot *yaki* est l'équivalent de poterie. *Ota* est un village des environs de Yokohama, et la fabrique qui y est située est de création récente. Son fondateur fut le potier Makoudzou, originaire de Kiôto et qui depuis a beaucoup produit pour la consommation européenne. L'émail qui coule sur l'objet de gauche a beaucoup de rapport avec la fabrication de Haghi. L'autre pièce offre des traces d'incrustations de coquillages, soit que cette pièce ait longtemps séjourné dans la mer, soit qu'il y ait là une imitation dont le potier se serait fait un amusement. Nous ne pouvons éclaircir ce point, n'ayant pas eu en mains (contrairement aux autres objets de la collection Ninagawa) les pièces originales de ces reproductions.



La **Planche BGH** est composée, comme motif de décor, d'un store devant lequel les petits oiseaux, dont les ailes et les longues penes de la queue rappellent les hirondelles, s'enchevêtrent et forment un modèle très nourri.

La **Planche BIJ** montre jusqu'à quel point les Japonais ont poussé la recherche de l'arrangement et de l'imprévu en matière de décoration.

Séduits par l'aspect, nouveau pour eux, des caractères européens au sens pour eux inconnu, ils ont imaginé de les disposer en groupes symétriques. Ils ont garni le fond de cet arrangement avec de petits parapluies et des mots formés de caractères cursifs assemblés au hasard, comme pourrait le faire un Européen qui serait séduit par l'aspect décoratif d'inscriptions japonaises ou arabes.



Sommaire du N° 29

	Pages.
LE THÉÂTRE JAPONAIS, LA SCÈNE, par A. LEQUEUX.	53
NOS PLANCHES.	61

PLANCHES HORS TEXTE

- CJD. Statuette en bois sculpté.
- BJI. Scène de Théâtre, par KIYONOBOU.
- BDI. Musiciens, Chanteurs et Mimes.
- BCA. Croquis, par KEISAI YEISEN.
- CJE. Les Occupations populaires, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
- BJG. Fleurs, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
- BGH. Modèle de décor.
- AAC. Oiseaux.
- BHC. Deux pièces de céramique.
- BIJ. Modèle de décor.

Le N° 30 contiendra l'analyse d'un drame japonais, par M. A. LEQUEUX.





山
元
板

魯居清信筆



佐本

幸八

宮古勢
文字大夫

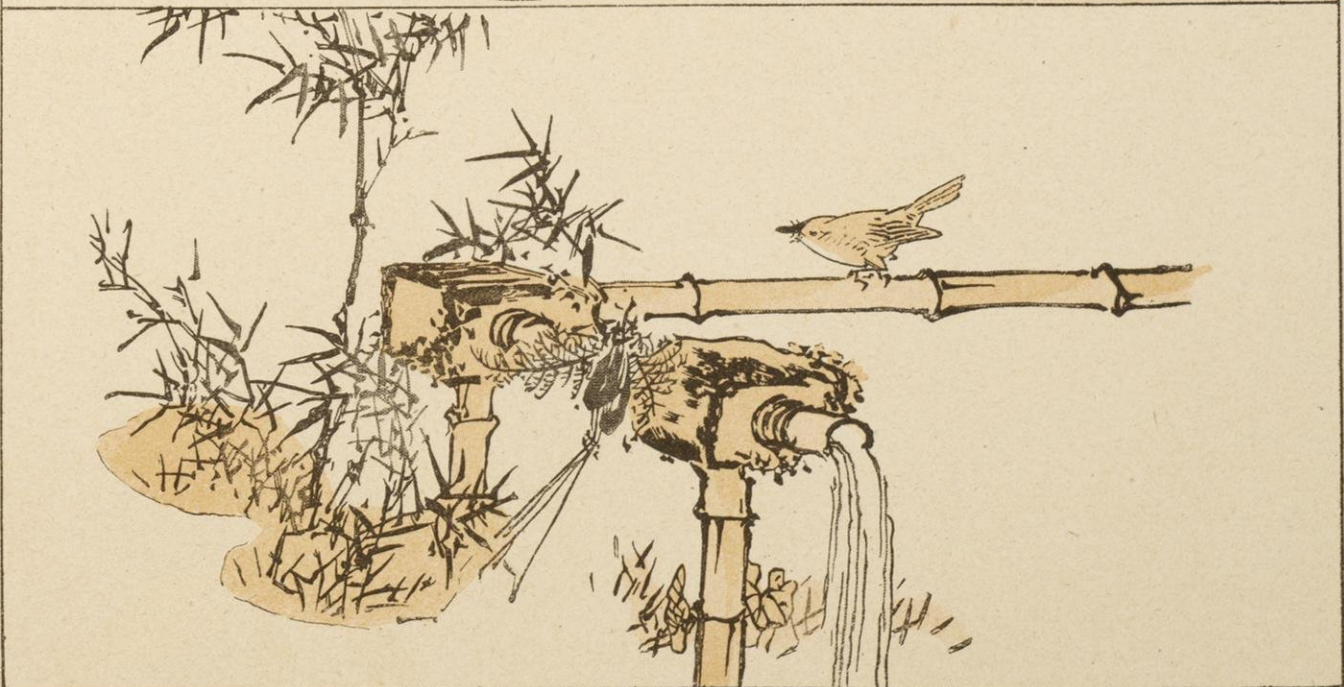
同志書大夫

てりりり

大あさり

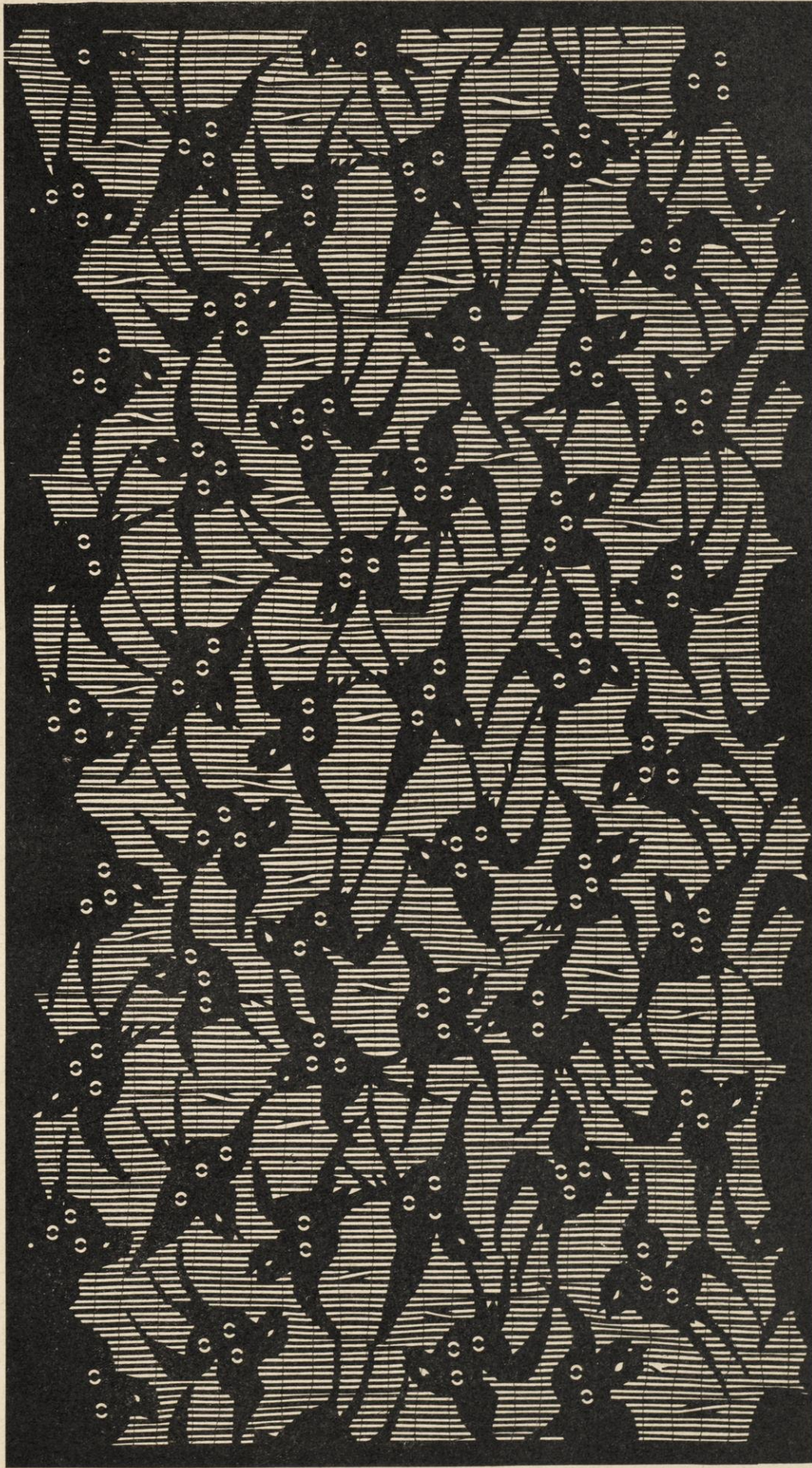
濃川菊之丞

仲村





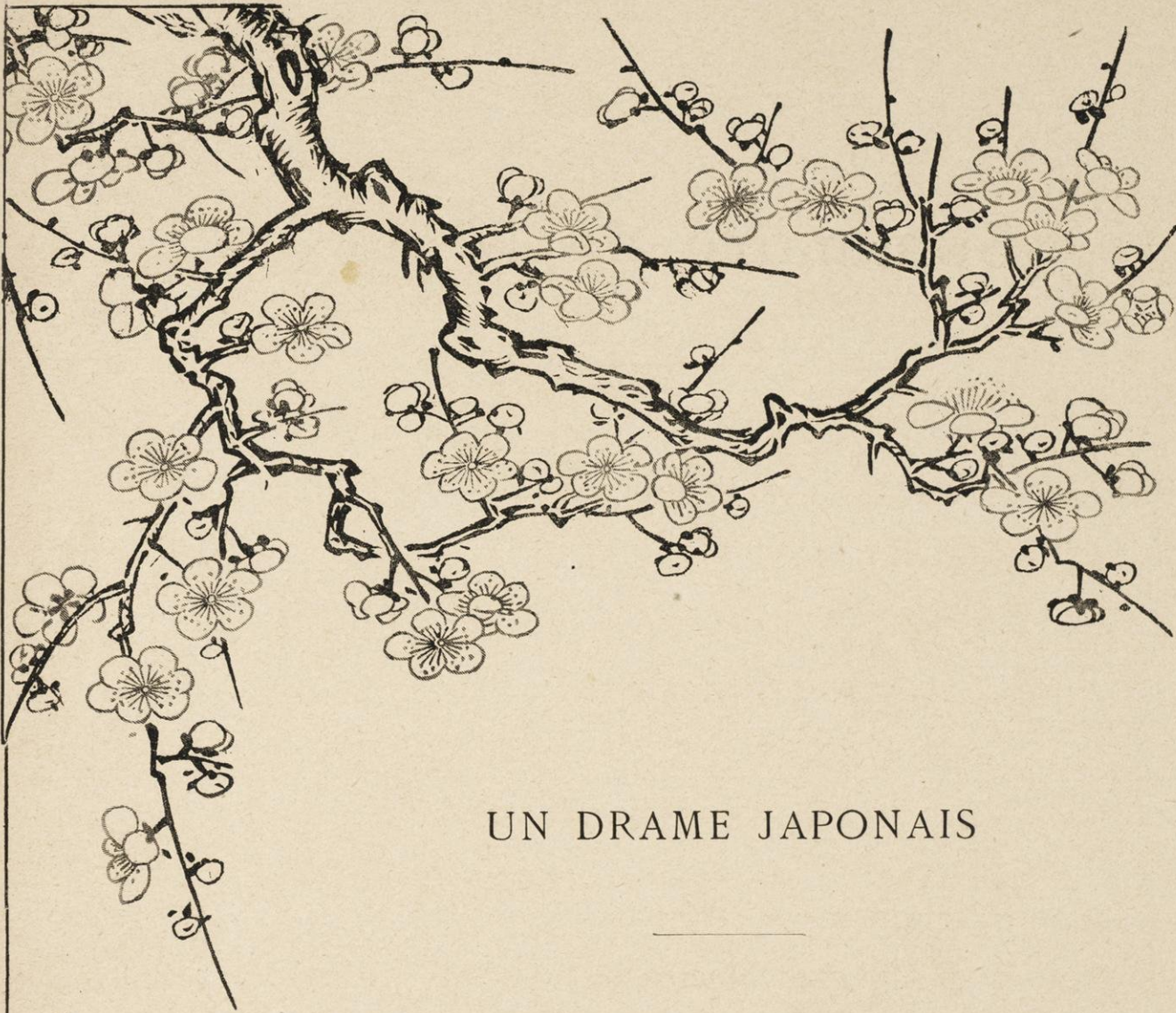








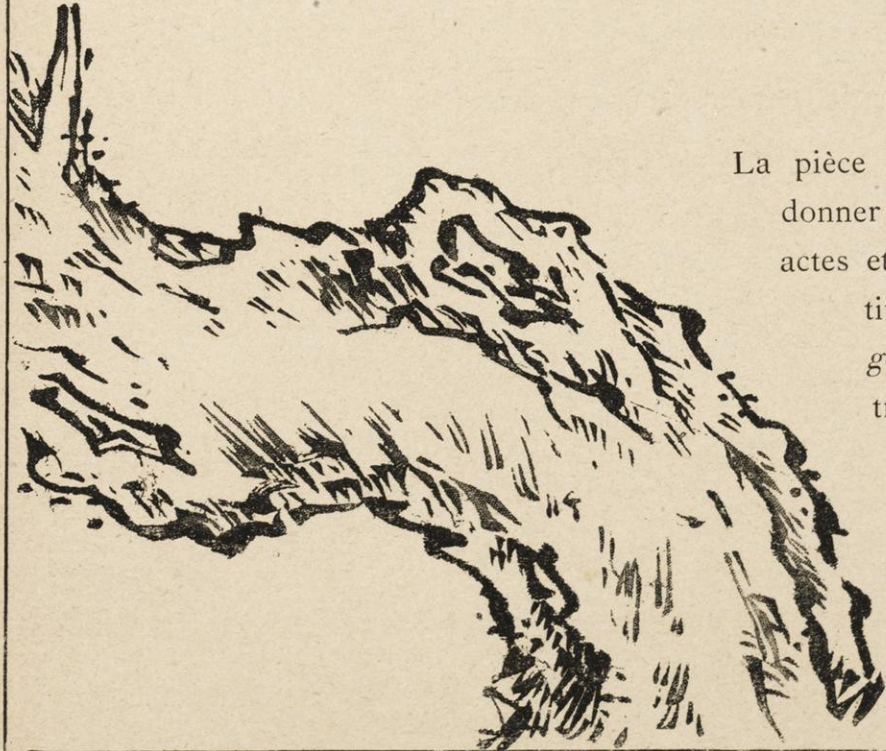




UN DRAME JAPONAIS

I

La pièce dont nous allons essayer de donner une idée est un drame en six actes et treize tableaux, ayant pour titre : « *Ume no haru Tate-shi no go sho zome* ». — Comment traduire cela ? — Décomposons la phrase en mot à mot, suivant la construction grammaticale japonaise : *Go sho zome* = tentures garnissant un appartement



LE JAPON ARTISTIQUE.

à la cour; — *no* = de; — *tate-shi* = une partie d'une grande habitation; — *ume no haru* = le printemps des pruniers. — C'est tout ce que nous en avons pu tirer, après avoir consulté les interprètes les plus expérimentés. C'est là un titre énigmatique. Il en est fréquemment ainsi au Japon. Les titres des œuvres de théâtre n'y ont souvent qu'un rapport fort alambiqué avec la pièce qu'ils désignent; parfois même on y chercherait en vain



une relation quelconque et il semble bien que nous sommes ici dans ce cas.

Forcé de me mouvoir dans le cadre restreint d'un article de revue, je dois borner mon ambition à faire assister le lecteur à quelques scènes typiques découpées dans l'ensemble touffu qui constitue une pièce de théâtre au Japon.



Je passerai sur les deux premiers actes de la pièce en indiquant simplement ce qu'il est nécessaire de connaître pour l'intelligence de ce qui suit :

Le daimyo Asama, voyageant pendant la nuit, a sauvé de l'attaque des brigands une jeune fille errante dont il s'est épris et qui est devenue sa concubine, ce que toléraient les mœurs anciennes du Japon. Cela nous amène au début du troisième acte, où trouve place la scène que je veux décrire.

Premier tableau : Le théâtre représente le jardin du palais sur la rivière Katakami-gawa, en Oshu. — On est au milieu d'avril; les arbres sont en fleur.

Après quelques incidents sans grande importance arrive Nadeshiko, la femme légitime du daimyo, dans un riche costume. Elle est triste, se sentant délaissée pour une concubine, cette aventurière que le daimyo son époux

LE JAPON ARTISTIQUE.



avait arrachée aux mains des brigands. Mais elle sait supporter son chagrin avec dignité. Elle entre dans le palais et bientôt on voit venir sa mère, âgée de soixante-cinq ans; elle a les cheveux blancs, le visage très énergique. Moins résignée que sa fille, elle a peine à contenir sa colère contre son gendre : elle ne peut admettre qu'une maîtresse l'emporte sur l'épouse, celle-ci étant sa propre enfant¹. Ses servantes, quoi

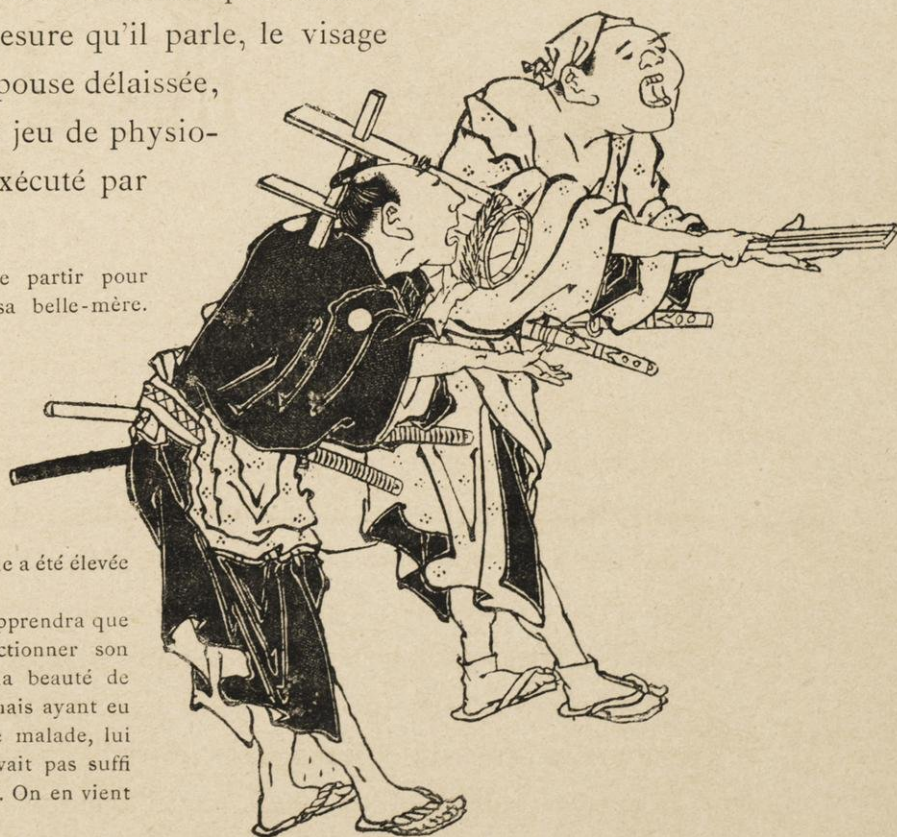
qu'elles fassent, ne peuvent parvenir à la distraire. Alors paraît le keraï Yakuro², officier au service du daïmyo. Il fait signe à la mère de Nadeshiko qu'il a quelque chose à lui dire. Celle-ci toujours méfiante congédie celles de ses femmes qui ne lui inspirent pas grande confiance. Yakuro s'approche et lui fait des condoléances sur le dédain du seigneur Asama pour Nadeshiko depuis l'arrivée au palais de Hototogisu³, la concubine. Avec mille circonlocutions, il raconte qu'il a fait des propositions au médecin qui a promis un poison mortel d'un effet infallible. Mais ces précautions sont bien superflues, car, à mesure qu'il parle, le visage de Yuri Nokata, la mère de l'épouse délaissée, s'éclaire d'une joie féroce⁴. Ce jeu de physiologie est remarquablement exécuté par

1. A ce moment le daïmyo venait de partir pour Kyoto, ce qui favorisait les projets de sa belle-mère.

2. C'est le même qui a enlevé la pauvre vagabonde pour le daïmyo dont elle est devenue la maîtresse. On verra par la suite le rôle peu estimable que joue cet homme à double face.

3. *Hototogisu* signifie le coucou de nuit. Cet oiseau est chanté par les poètes comme chez nous le rossignol. Ce nom élégant a été donné à la pauvre vagabonde, quand elle a été élevée au rang de maîtresse du daïmyo.

4. Le début de la scène suivante nous apprendra que Yuri Nokata avait déjà tenté de désaffectionner son gendre de Hototogisu en s'attaquant à la beauté de celle-ci. Un premier poison, non mortel, mais ayant eu pour effet de la défigurer et de la rendre malade, lui avait été administré. Il paraît que cela n'avait pas suffi pour rendre le cœur d'Asama à son épouse. On en vient alors au grand moyen.



Deux bateleurs battant la mesure, l'un avec son éventail fermé et l'autre en frappant sur le fond d'un seau.

LE JAPON ARTISTIQUE.

l'acteur chargé du rôle. — Le médecin est là qui attend. On lui dit d'avancer. Sans lui laisser le temps d'achever ses salutations, Yuri Nokata lui demande



L'apparition, par HOKUTAI.

à brûle-pourpoint s'il apporte la drogue. Il la lui fait passer cérémonieusement. On lui donne de l'argent pour sa peine. Mais Yakuro, à voix basse, fait observer qu'il est dangereux de le laisser partir ainsi. Yuri Nokata saisit la justesse de cette réflexion et elle annonce au médecin que, pour lui faire honneur, elle veut lui offrir un sabre¹. Elle fait signe à Yakuro de lui passer un des siens; elle tient à le remettre elle-même au docteur. Celui-ci s'avance dans l'attitude la plus humble et paraît profondément touché de tant de faveur. Au moment où il va prendre l'arme, Yuri Nokata l'en frappe et le tue d'un seul coup. — Ce médecin était un témoin incommode; il fallait s'en débarrasser. La vieille paraît enchantée de son succès; elle ne s'en tiendra du reste pas là. — Elle

1. Sous l'ancien régime, en dehors des nobles, les médecins seuls pouvaient porter le sabre; mais ils n'avaient droit qu'à un seul sabre assez court, tandis que les *samurai* en portaient deux.

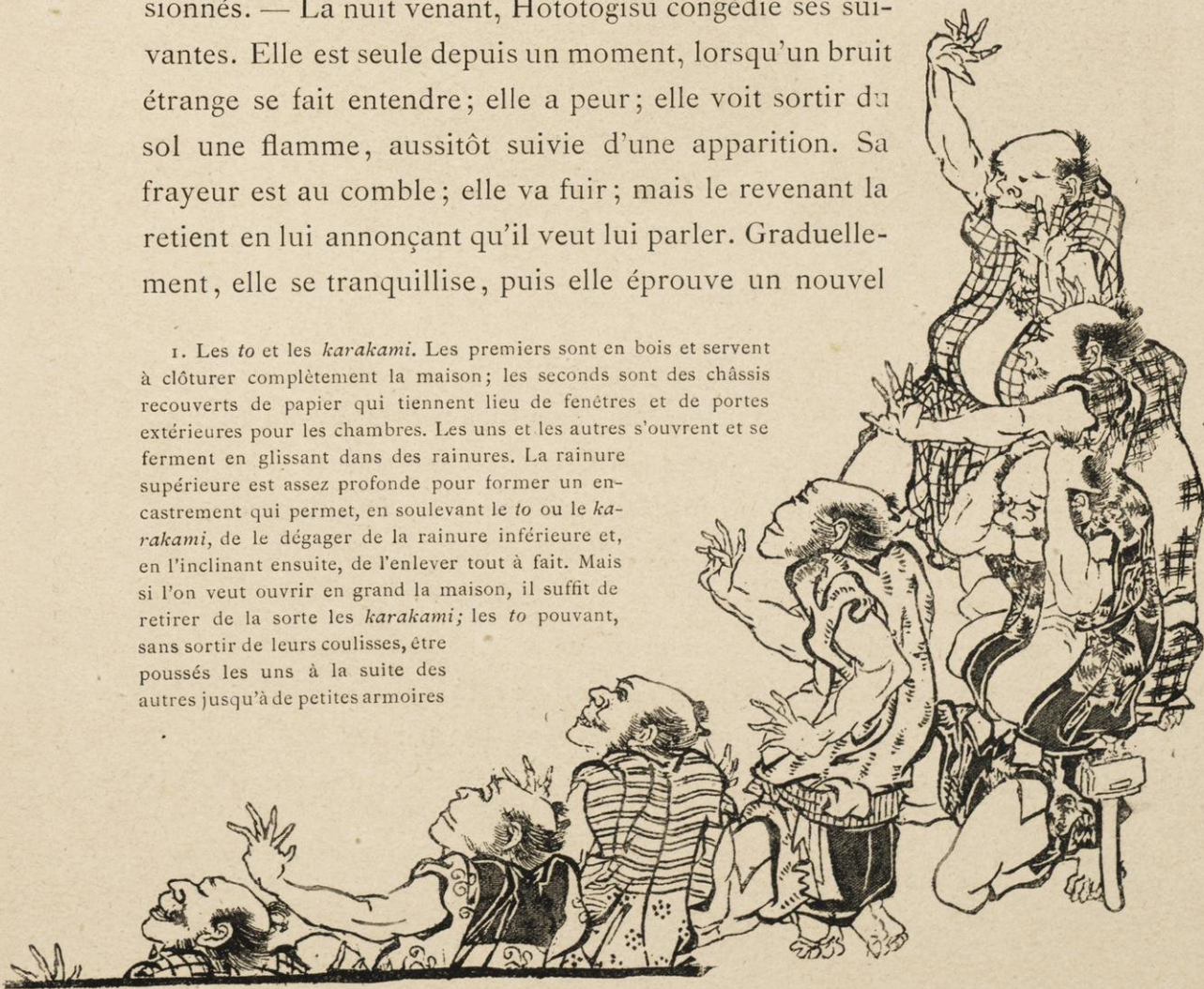
LE JAPON ARTISTIQUE.

reçoit les félicitations de Yakuro et des servantes. — Des ordres sont immédiatement donnés pour administrer le poison à Hototogisu.

Deuxième tableau : Le pavillon habité par la favorite. — Les panneaux extérieurs¹ étant enlevés, on voit sa chambre, qui est fort élégante. — Autour de la maison s'étend un jardin délicieux où circule une petite rivière surmontée d'un de ces ponts en zigzag qui n'existent qu'au Japon. La rivière et le pont occupent la moitié d'un des passages qui vont d'un bout à l'autre de la salle. Le décor se prolonge ainsi entre les spectateurs et tout à l'heure l'action se portera tout entière, au moment le plus dramatique, au milieu même du public.

Au *tirer* du rideau, Hototogisu, assistée de deux jeunes servantes, paraît dans un ravissant costume rose. Elle se lamente sur la maladie dont elle souffre et dont elle ne connaît pas la cause. Elle languit et sa figure est abîmée de boutons; une horrible plaie lui couvre un quart du visage. — Le vent souffle légèrement et les iris qui bordent la rivière en sont impressionnés. — La nuit venant, Hototogisu congédie ses suivantes. Elle est seule depuis un moment, lorsqu'un bruit étrange se fait entendre; elle a peur; elle voit sortir du sol une flamme, aussitôt suivie d'une apparition. Sa frayeur est au comble; elle va fuir; mais le revenant la retient en lui annonçant qu'il veut lui parler. Graduellement, elle se tranquillise, puis elle éprouve un nouvel

1. Les *to* et les *karakami*. Les premiers sont en bois et servent à clôturer complètement la maison; les seconds sont des châssis recouverts de papier qui tiennent lieu de fenêtres et de portes extérieures pour les chambres. Les uns et les autres s'ouvrent et se ferment en glissant dans des rainures. La rainure supérieure est assez profonde pour former un encastrement qui permet, en soulevant le *to* ou le *karakami*, de le dégager de la rainure inférieure et, en l'inclinant ensuite, de l'enlever tout à fait. Mais si l'on veut ouvrir en grand la maison, il suffit de retirer de la sorte les *karakami*; les *to* pouvant, sans sortir de leurs coulisses, être poussés les uns à la suite des autres jusqu'à de petites armoires



Spectateurs d'une lutte, par HOKUSAI.

LE JAPON ARTISTIQUE.

effroi en reconnaissant le médecin du palais. Celui-ci lui avoue que, par cupidité, il a commis un crime dont il a déjà reçu le châtement. Il parle du ressentiment de la belle-mère du daïmyo et de sa résolution de tirer vengeance de la favorite. Il l'informe que la maladie dont elle souffre lui vient d'une drogue qu'on lui a fait absorber, mais qui ne la fera pas mourir. Cependant Yuri Nokata veut à tout prix se défaire de la rivale de sa fille; elle a fait demander dans ce but un poison infallible. — « Je viens de le lui remettre, dit-il, et pour salaire j'ai reçu un coup de sabre. Gardez-vous de prendre la médecine qu'on vous offrira, elle serait fatale. Quant à la maladie qui vous ronge, vous en serez guérie en buvant le contenu d'un petit flacon que vous trouverez là. » — Il montre la niche du dieu domestique. — « Voilà ce que j'avais à vous dire. » — Il disparaît. — Hototogisu réfléchit à ce qu'elle vient d'entendre. Puis, elle se dirige vers la place indiquée et trouve en effet une fiole. Elle absorbe le liquide et par un enchantement instantané il ne reste plus un bouton sur son visage; elle est redevenue belle. Elle va chercher son miroir et éprouve une douce surprise en se regardant; elle se mire avec des gestes qui rappellent la scène des Bijoux de *Faust*. — Tout heureuse, elle ferme le store de sa chambre pour se reposer.

On voit arriver deux furies armées chacune d'un glaive; ce sont deux servantes de la belle-mère du daïmyo. Elles s'avancent avec précaution sur le petit pont de la rivière. En se concertant, elles nous apprennent que leur maîtresse, après réflexion, a pensé que le fer serait plus sûr que le poison. Elles vont à pas de loup vers le pavillon; se séparant, elles en occupent les deux extrémités, puis s'y précipitent en même temps. Le store se lève; on voit la malheureuse Hototogisu couverte de sang se débattant entre ces deux forcenées; elle est épuisée et tombe; on la croit morte.

Yuri Nokata entre en scène

disposées aux angles de l'habitation pour les recevoir tous superposés. Les *karakami*, au contraire, à moins d'être enlevés, ne peuvent que se doubler et ne laissent à l'air qu'une demi-ouverture.



Acteur, par RIUKOSAI JOKEI (1800).

LE JAPON ARTISTIQUE.

par le fond de la salle, avec une suite de trois ou quatre femmes. De loin, ses servantes lui font signe que leur besogne est terminée ; elle est radieuse et va s'asseoir près de sa victime. Mais voici que celle-ci se relève de toute sa hauteur et la traite de lâche. Elle lui raconte ce que l'ombre du médecin vient de lui révéler. — « Oui, répond l'autre sans s'émouvoir, c'est moi qui t'ai mise dans cet état. — Pourquoi ? — N'est-ce pas toi qui as accaparé le cœur de mon gendre ? Ma fille est résignée et dévore sa honte en silence. Mais moi, je n'en puis faire autant. » La jeune femme a un geste de révolte. Toutes se jettent sur elle et la criblent de coups de sabre et de poignard. Elle retombe, mais elle respire encore. Le sang ruisselle sur ses vêtements. Yuri Nokata va prendre place sur un banc pour mieux jouir du spectacle de sa vengeance. Elle n'a nullement l'âme troublée, car elle se fait servir du thé et fume une petite pipe, ce qui est en quelque sorte l'accompagnement inévitable du repos chez les Japonais des deux sexes. — Elle fait signe à deux servantes de dresser la mourante et de la tenir debout : puis elle se lève, applique sa pipe encore brûlante sur le visage de sa victime, suprême insulte, et lui adresse les injures les plus cruelles. S'enflammant à sa propre parole, elle enfonce cette pipe dans l'ouverture béante du col et laboure avec rage les chairs sanglantes. Hototogisu pousse un cri de douleur et son corps se tord en convulsions. — Cette scène est horrible, mais fort belle dans son genre. — Alors Yuri Nokata se met à détailler ses invectives : elle reproche à son ennemie sa beauté, ses charmes, ses yeux qui ont volé le cœur qui appartenait de droit à sa fille, sa bouche

qui enivrait l'époux de Nadeshiko de baisers, ses bras qui enlaçaient amoureusement son corps et perfidement sa raison. — Sur ces mots, elle saisit le sabre d'une des suivantes et, d'un seul coup, tranche le bras de la malheureuse femme.

Celle-ci gémit douloureusement : le bras tombe à terre ; le sang jaillit. Elle s'affaisse épuisée.

On la tient pour morte et la bande sangui-
naire va se reposer. Yuri Nokata est entourée de
ses femmes, qui lui prodiguent leurs féli-
citations et leurs soins. Pendant qu'elles
sont distraites, Hototogisu reprend ses
sens ; elle trouve encore assez de forces



LE JAPON ARTISTIQUE.



Acteur, par SHOKOSAI (1820).

pour ramper jusqu'au petit pont; elle va fuir. La vieille l'aperçoit; écartant ses servantes, elle se précipite elle-même, armée d'un glaive, à la poursuite de la favorite qui peut à peine se traîner, elle la rejoint aisément; l'empoignant par ses cheveux défaits, elle la traîne à travers le pont; fatiguée, elle change de main à plusieurs reprises et, comme alors son sabre l'embarrasse, elle le tient entre les dents; elle est odieuse et sublime ainsi. N'en pouvant plus elle-même, elle fait signe qu'on vienne l'aider; tordant autour de sa main droite les cheveux de sa victime, qui râle, elle se fait tirer par la gauche jusqu'au milieu de la scène, la traînant ainsi évanouie ou morte. On donne enfin le coup de grâce à Hototogisu, et Yuri Nokata va paisiblement se reposer de son exploit. Elle prend une nouvelle tasse de thé et fume encore quelques pipes; elle a bien mérité cela. Quand elle a repris haleine, elle ordonne qu'on jette le cadavre à la rivière; on y jette aussi le bras coupé.

Sur ces entrefaites, on voit entrer les deux jeunes servantes de Hototogisu; elles paraissent terrifiées et, se dissimulant comme elles peuvent, elles cherchent à s'échapper. Mais Yuri Nokata les aperçoit; à leur allure, elle comprend qu'elles ont vu la scène du meurtre; elles pourraient parler, il faut donc s'en défaire; elle en donne l'ordre. Les innocentes sont mises à mort sans avoir la force de se défendre. Leurs cadavres vont rejoindre au fond de l'eau celui de leur maîtresse.

Par un mouvement bien humain et qui dénote chez l'acteur une très juste observation de la nature, la vieille, avant de se retirer, va plonger son regard dans l'onde, à la place où les corps ont été jetés. Elle est hideuse de férocité satisfaite. Mais, si elle est sans pitié, elle ne manque pas de courage. Au demeurant, son but est atteint : elle a couronné sa vengeance. Peu lui importe le reste. Elle peut mourir maintenant. — Elle se tue.

(La fin au prochain numéro.)

A. LEQUEUX.

NOS PLANCHES

La **Planche BHF** est de TORII KIYONAGA. Nous avons déjà, à plusieurs reprises (et notamment livraisons IV, page 47, et XXV, page 12), parlé de l'école des Torii. On sait que, depuis leur fondateur Kiyonobou, ils s'appliquèrent, à la fin du xvii^e siècle, presque exclusivement à la représentation des images de théâtres, scènes de drames ou portraits d'acteurs. Kiyonaga a été le premier de cette école qui ait rompu avec la tradition, et qui ait cherché ses sujets en dehors des sentiers battus par ses devanciers. Il a élargi le cadre trop exclusif de leurs productions en représentant les scènes de la vie quotidienne, en peignant comme il les voyait les gens parmi lesquels il vivait, et cela avec une puissance de dessin, un naturel, qui font de lui un des grands maîtres de l'Oukiyoé. Nous avons déjà reproduit une de ses estampes en couleur (livraison VII, planche II) et les couvertures des livraisons VII et X sont également des estampes de Kiyonaga.

Ce n'est pas à lui qu'on peut reprocher l'uniformité et le manque d'expression des physionomies. Chacun de ses personnages exprime clairement les sentiments qui l'agitent, et à quel degré de l'échelle sociale ils appartiennent. Dans cette scène familiale, sur le devant de la maison, dont les châssis écartés laissent une échappée sur le jardinet, il a rendu avec une simplicité parlante la sollicitude de la mère, distraite de ses occupations ménagères pour voir manger son enfant. La différence entre le type affiné de cette jeune mère, et celui de la servante au visage trapu, aux formes ramassées, est saisissante.



La **Planche CJC** est extraite d'un ouvrage en trois petits volumes in-12, composés exclusivement de menus croquis comme ceux-ci, où l'auteur, Hokusai, n'a pas indiqué les traits du visage. C'est le *Yehon ayabiki*. Chaque page porte un caractère différent; c'est une sorte d'alphabet illustré, et le nom de tous les petits sujets représentés commence par la lettre timbrée sur la page. Celle-ci est le *sa*, trente-septième caractère de l'alphabet *hirakana*¹, qui en compte quarante-sept.



La **Planche ACH** (planche double) est une peinture de Kōrin, qui vivait avant et après 1700, représentant un fouillis touffu d'iris bleus et d'iris blancs. Cette page est détachée d'un paravent à huit feuilles dont nous avons déjà reproduit l'une, dans la livraison XI. Nous renvoyons le lecteur à ce qui a été dit à ce sujet. On retrouve dans cette peinture les puissantes qualités décoratives de l'artiste, sans que, dans cette circonstance, il se soit livré à une de ces interprétations d'un génie si étrange dont il est coutumier, et que M. L. Gonse a

1. Les Japonais ont deux écritures, le katakana et le hirakana. La première de ces deux formes d'écritures est empruntée sans modification à la langue chinoise. Le hirakana a été, au contraire, modifié pour l'écriture courante de manière à pouvoir former les caractères d'un coup de pinceau rapide.

LE JAPON ARTISTIQUE.

analysée (livr. XXIV) avec sa haute compétence. La convention est bannie de cette peinture; il ne reste que la vraie nature, la plante vivante dans toute son élégante simplicité



La **Planche BAH** reproduit une des nombreuses pages gravées au XVIII^e siècle par SHUNBOKOU d'après les anciennes peintures classiques, qu'il eut sous les yeux à cette époque. Nous avons déjà donné (livr. XXIV, pl. **AHB**; XIX, pl. **BAG**; XX, pl. **BBF**; XXIV, pl. **BBC**) quelques spécimens de cette manière savoureuse, où l'artiste graveur a manié le ciselet avec la même aisance, la même souplesse que s'il avait eu un pinceau dans la main. L'oiseau est modelé tout entier sous les quelques mouchetures de la poitrine; les grandes plumes, les pattes, sont indiquées d'une seule touche, et la bête vit, se cramponne à la branche de cerisier fleuri, si sommairement aussi, et si éloquemment traitée.



Planche BIG. Deux pièces de poterie. Celle de gauche est de la fabrication d'Awata. Apportée en Europe au XVIII^e siècle, époque de sa création, elle a été montée sur un socle de bronze. Les catalogues français appelaient cette sorte de poterie « vieux truité ». C'est, sur une pâte assez fine, un émail d'un blanc crémeux, couvert d'un réseau très serré de craquelures. L'utilité de l'objet est fort apparente : c'est une bouteille à saké. Le sujet est bien conforme à la destination, car ce personnage, au sourire engageant, tient à la main, d'un geste prêt à verser, une petite bouteille par l'ouverture de laquelle s'écoulera le liquide.

L'autre pièce est un pot à couvercle, fait d'une pâte peu dense, friable, de la famille des *rakou*. Cette fabrication se caractérise tout particulièrement par des émaux monochromes, notamment par des noirs ou rouges, d'une qualité et d'une chaleur exceptionnelles. La pièce que nous reproduisons offre des rouges et des jaunes, et les ornements ont été, avant l'émail, tracés dans la pâte molle à l'aide d'une spatule. Sa destination était de servir de pot à cendres, et elle a dû être fabriquée il y a environ un siècle.



La **Planche BIA** réunit trois petits vases de bronze, grandeur naturelle. Le premier à gauche est un vase carré de style chinois, d'une patine très foncée, avec des ornements archaïques en forme de palmettes; le pied du vase est décoré d'une représentation des flots de la mer. Le second vase est tout uni, d'une pureté de ligne très sévère, et d'une admirable patine aux reflets chatoyants. L'autre se distingue par la grâce et la légèreté de ses contours. Le pied et la panse sont formés de plumes de paon délicatement incurvées. C'est un élégant brûle-parfums.

Le vase de gauche peut avoir deux siècles d'existence, tandis que les deux autres sont du XVIII^e siècle ou peut-être même des premières années du siècle actuel.



La **Planche CJH** représente une statuette en poterie de 0^m,45 de hauteur, d'une couleur jaune et verte, sauf pour la tête qui est d'un ton chair. L'émail qui recouvre l'objet a été défectueusement cuit et son bouillonnement est cause de l'aspect grêlé qu'accuse notre reproduction. C'est la statue d'un saint prêtre bouddhique, portant le costume rituel des bonzes avec l'anneau qui retient le vêtement sur l'épaule gauche.

LE JAPON ARTISTIQUE.

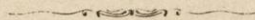
Cette statue est un admirable spécimen de la sculpture religieuse. Certes aucune concession n'a été faite à la beauté physique telle que notre tradition la conçoit. Mais chez les artistes d'extrême Orient la recherche de la régularité des formes dans la figure humaine doit toujours céder le pas à l'expression profonde et caractéristique de l'individu. La perfection pour eux est là, et ne réside pas dans le déguisement arbitraire de la vérité naturelle, au nom d'un idéal de commande ou conventionnel. Voyez quelle impression de grandeur émane de cette figure. Quel type achevé de beauté morale, dans la laideur physique, parlant à l'esprit sans recours aux artifices ! La date et le lieu de production de cet objet sont énigmatiques. Tout fait supposer que c'est l'œuvre non d'un potier, mais de quelque sculpteur, mieux familiarisé avec les secrets de son art spécial qu'avec les procédés de métier, connus des céramistes.

De cette tête si humaine se dégage une pénétrante expression de paix religieuse ; dans cette bouche épaisse, dans ce nez accentué, dans ces paupières lourdes, quelle contemplation intérieure, quelle intensité de pensée ! Les épaules voûtées, les mains jointes dans une attitude de recueillement et de prière augmentent encore la puissance de l'effet ; il n'est pas jusqu'au « manqué » de la matière qui n'y ajoute une étrange saveur et cette fruste poterie, par la force seule de l'idée, devient une imposante manifestation d'art.



Dans la **Planche CJA**, le motif ornemental est formé d'un fond de feuilles et de fleurs d'iris encore roulées ou largement épanouies, sur lequel volent des hirondelles.

La **Planche BCI** fournira des modèles aux ciseleurs : c'est l'oiseau de Hô, l'oiseau fantastique des impératrices, qui emprunte au paon sa riche silhouette. C'est aussi le dragon, le mythe commun aux mythologies de tous les peuples. Les plumes flexibles de l'oiseau et les écailles onduleuses du reptile à la partie inférieure de la page forment, par la réunion des animaux affrontés deux par deux, des pendentifs aux lignes élégamment recourbées.



Sommaire du N° 30

	Pages.
UN DRAME JAPONAIS, par A. LEQUEUX.	65
NOS PLANCHES.	73

PLANCHES HORS TEXTE

- BHF. **Scène d'Intérieur**, par KIYONAGA.
- CJC. **Page d'un Alphabet illustré**, par HOKUSAI.
- CJA. **Modèle Industriel**, Iris et hirondelles.
- BIG. **Deux Pièces de céramique** : Pot.—Personnage formant une bouteille à saké.
- ACH. (Planche double.) **Kakémono**. Iris, par KÔRIN.
- BAH. **Oiseau**, par SHUNBOKOU.
- BIA. **Trois Vases de bronze**.
- BCI. **Modèles pour ciseleurs**.
- CJH. **Statuette de prêtre**, en poterie.

Le N° 31 contiendra la fin de l'analyse d'un drame japonais, par M. A. LEQUEUX.







BIG





梅
正
多









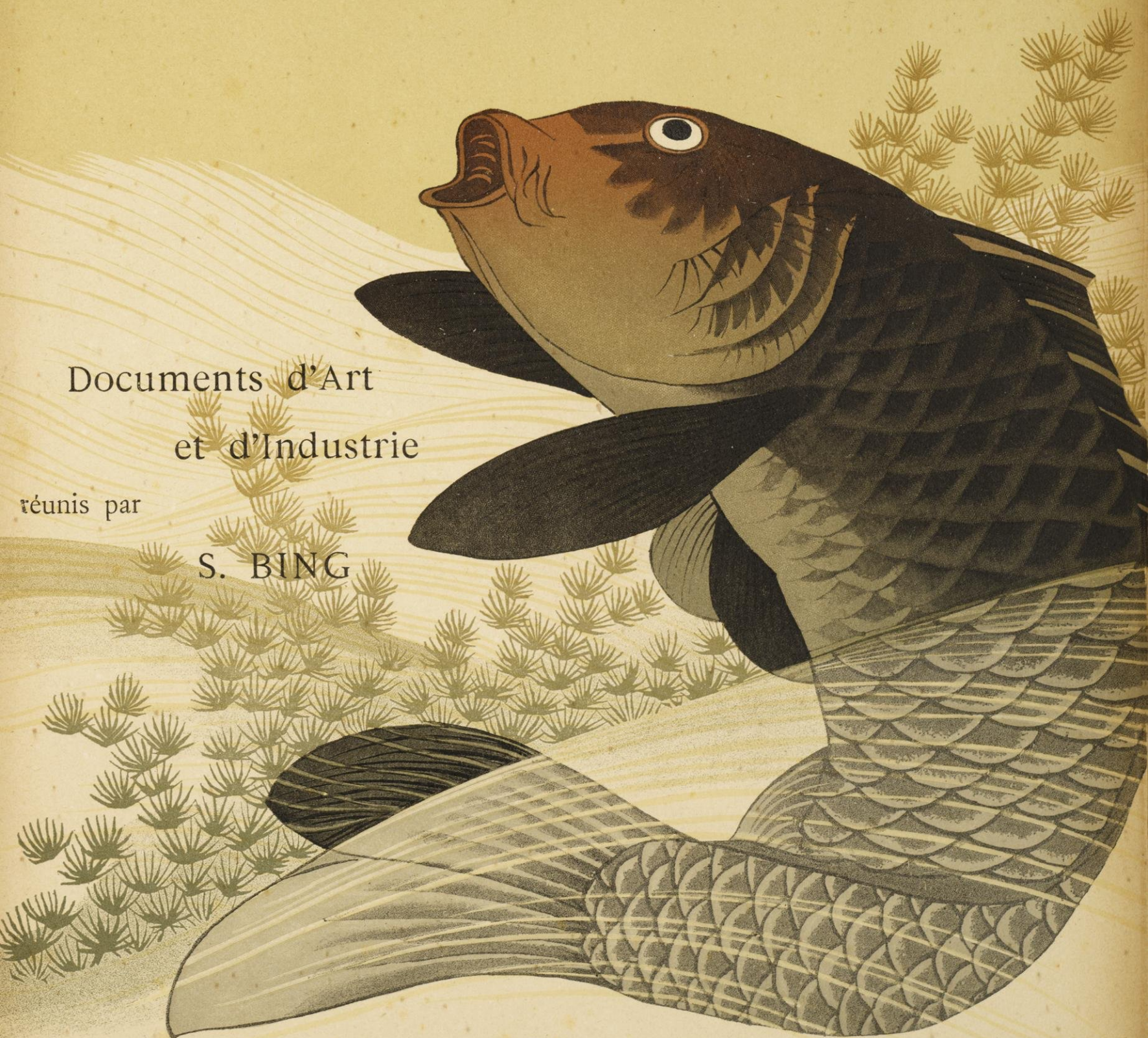
LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING





LE JAPON
ARTISTIQUE

LE JAPON

ARTISTIQUE



LE JAPON

ARTISTIQUE



豊
彦
画



TABLE DES MATIÈRES

XXV

La Gravure japonaise, par S. BING.	I
Nos Planches.	14

PLANCHES HORS TEXTE

- BEB. — Paysage, par HOKUSAI.
- BGI. — Théière, par KINKOZAN.
- AAB. — Oiseaux. — Étude anonyme.
- BEG. — Motif de décor. — Coquilles sur le sable.
- BJC. — Acteur en costume de femme, par KIYOMITSU.
- BFA. — Fête populaire.
- BGJ. — Chrysanthèmes. — Étude anonyme.
- BFD. — Porte-bouquet. — Personnage accroupi. Grès de Kiôto.
- BGA. — Étoffe.
- BGD. — Modèle industriel. — Feuillage.

XXVI

Les Peignes, par THÉODORE DURET.	17
Nos Planches.	25

PLANCHES HORS TEXTE

- BEF. — Promenade au bord de la mer (Planche double), par HOKUSAÏ.
- BHG. — Store et Papillons. — Modèle industriel.
- BCF. — Oie et tête de coq. Études par HOKUSAÏ.
- BGC. — Bouteille en poterie de Koutani.
- BGB. — Petits croquis, par KEISAÏ YEISEN.
- BIB. — Deux scènes familières. — École de SUKÉNOBOU.
- BFG. — Porte-bouquet. — Poterie de Kiôto.
- ADC. — Modèle industriel. — Pivoines.
- BID. — Poisson et Crustacé, par HOKUSAÏ.

XXVII

Netsuké et Okimono, par H. SEYMOUR TROWER.	29
Nos Planches.	36

PLANCHES HORS TEXTE

- BHE. — Le Shamisen, par HARUNOBOU.
- BIC. — Cinq ivoires.
- BDE. — Motif de décors. — Papillons et fleurs.
- AAE. — Deux oiseaux. — Étude anonyme.
- BHA. — Deux céramiques, en poterie d'Awata.
- BBJ. — Paysage, par MASSAYOSHI.
- BGE. — Modèle industriel. — Vol d'oiseaux.
- AIA. — Oiseaux, par SOUGAKOUDO.
- BFB. — Quatre gardes de sabre.
- BFH. — Deux croquis, par KEISAÏ YEISEN.

XXVIII

Netsuké et Okimono (<i>suite et fin</i>), par H. SEYMOUR TROWER.	41
Nos Planches.	50

PLANCHES HORS TEXTE

- BEC. — La visite, par OUTAMARO.
BIE. — Six netsuké.
GH. — Études de fleurs, par HOKUSAÏ.
BDC. — Motif de décor. — Coqs.
BGG. — Coupe à fleurs, en bronze.
BFE. — Petits paysages, par HIROSHIGÉ.
BIH. — Esquisses de HOKUSAÏ.
AJH. — Narcisse et passereau.
CJB. — Le Sapin géant.
CJJ. — Motif de décor. — Chrysanthèmes.

XXIX

Le Théâtre Japonais (<i>la Scène</i>), par A. LEQUEUX	53
Nos Planches	61

PLANCHES HORS TEXTE

- CJD. — Statuette en bois sculpté.
BJI. — Scène de Théâtre, par KIYONOBOU.
BDI. — Musiciens, chanteurs et mimes.
BCA. — Croquis, par KEISAÏ YEISEN.
CJE. — Les Occupations populaires, par MASSAYOSHI.
BJG. — Fleurs, par MASSAYOSHI.
BGH. — Modèle de décor.
AAC. — Oiseaux.
BHC. — Deux pièces de céramique.
BIJ. — Modèle de décor.

XXX

Un Drame japonais, par A. LEQUEUX	65
Nos Planches	73

PLANCHES HORS TEXTE

- BHF. — Scène d'intérieur, par KIYONAGA.
CJC. — Page d'un alphabet illustré, par HOKUSAÏ.

- CJA. — Modèle industriel. — Iris et hirondelles.
 BIG. — Deux pièces de céramique : Pot.
 ACH. — (*Planche double.*) Kakémono. — Iris, par KÔRIN.
 BAH. — Oiseau, par SHUNBOKOU.
 BIA. — Trois vases de bronze.
 BCI. — Modèles pour ciseleurs.
 CJH. — Statuette de prêtre, en poterie.



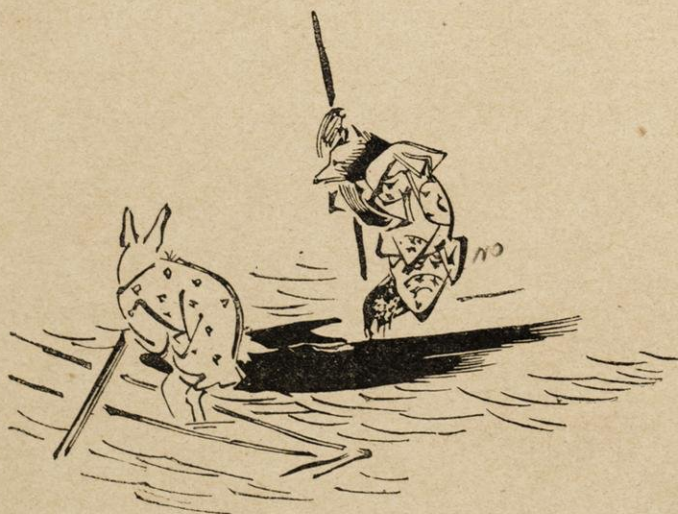
TABLE

DES

SIX COUVERTURES EN COULEURS

RÉUNIES A LA FIN DU VOLUME

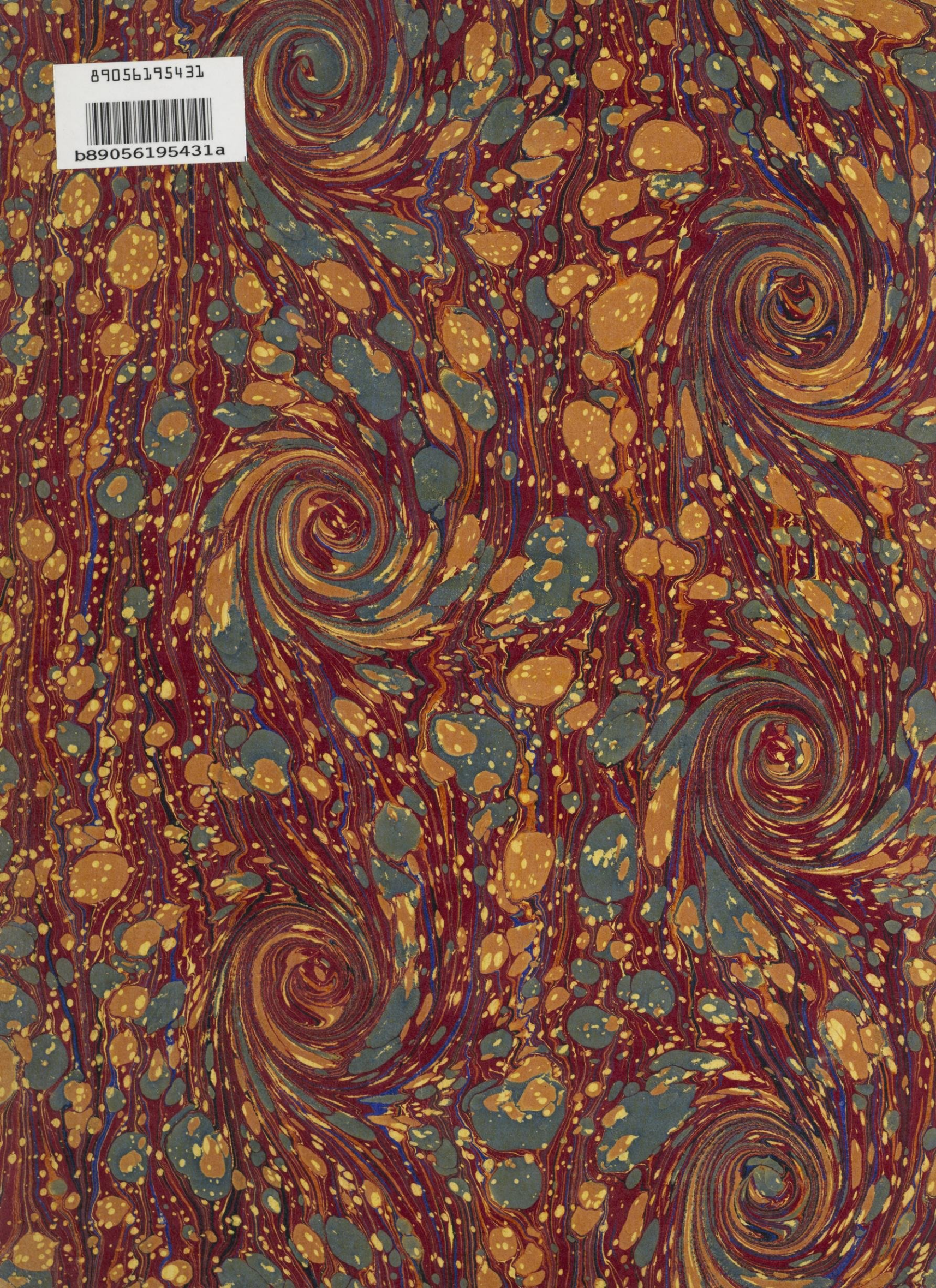
- N° 25. — **Poisson**, par SHINSAÏ.
 N° 26. — **Paysage**, par HOKUSAÏ.
 N° 27. — **Épine fleurie**, par HOKUSAÏ.
 N° 28. — **Samuraï en barque**, par TAMIKOUNI.
 N° 29. — **Oies**, par KIOSAÏ.
 N° 30. — **Scène dans une maison de thé**, par TOYOHIRO.

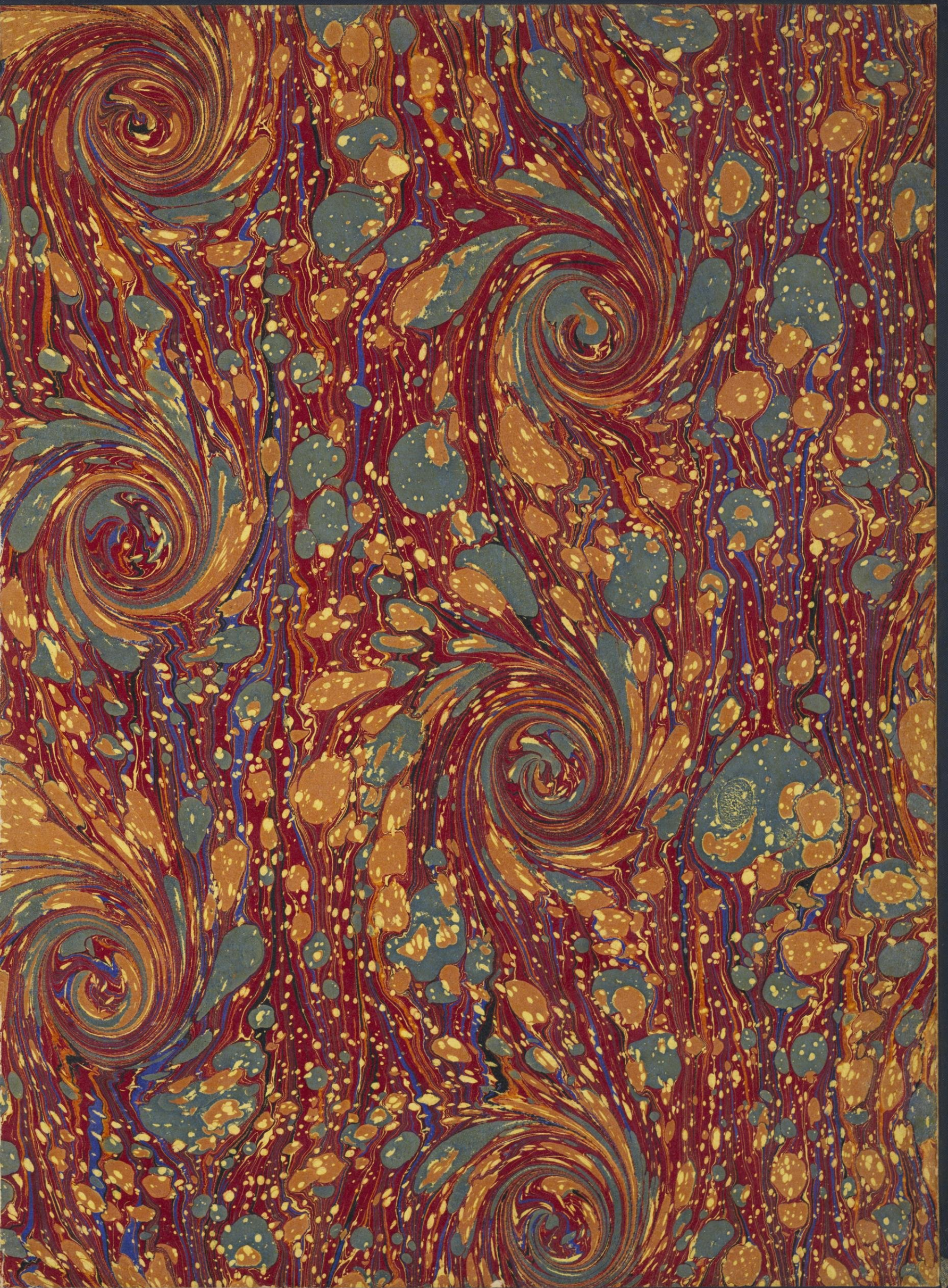


89056195431



b89056195431a





89056195431



b89056195431a



1848