



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie. v. 3 1889

Bing, Siegfried, 1838-1905

Paris, France: Japon Artistique, 1889

<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.

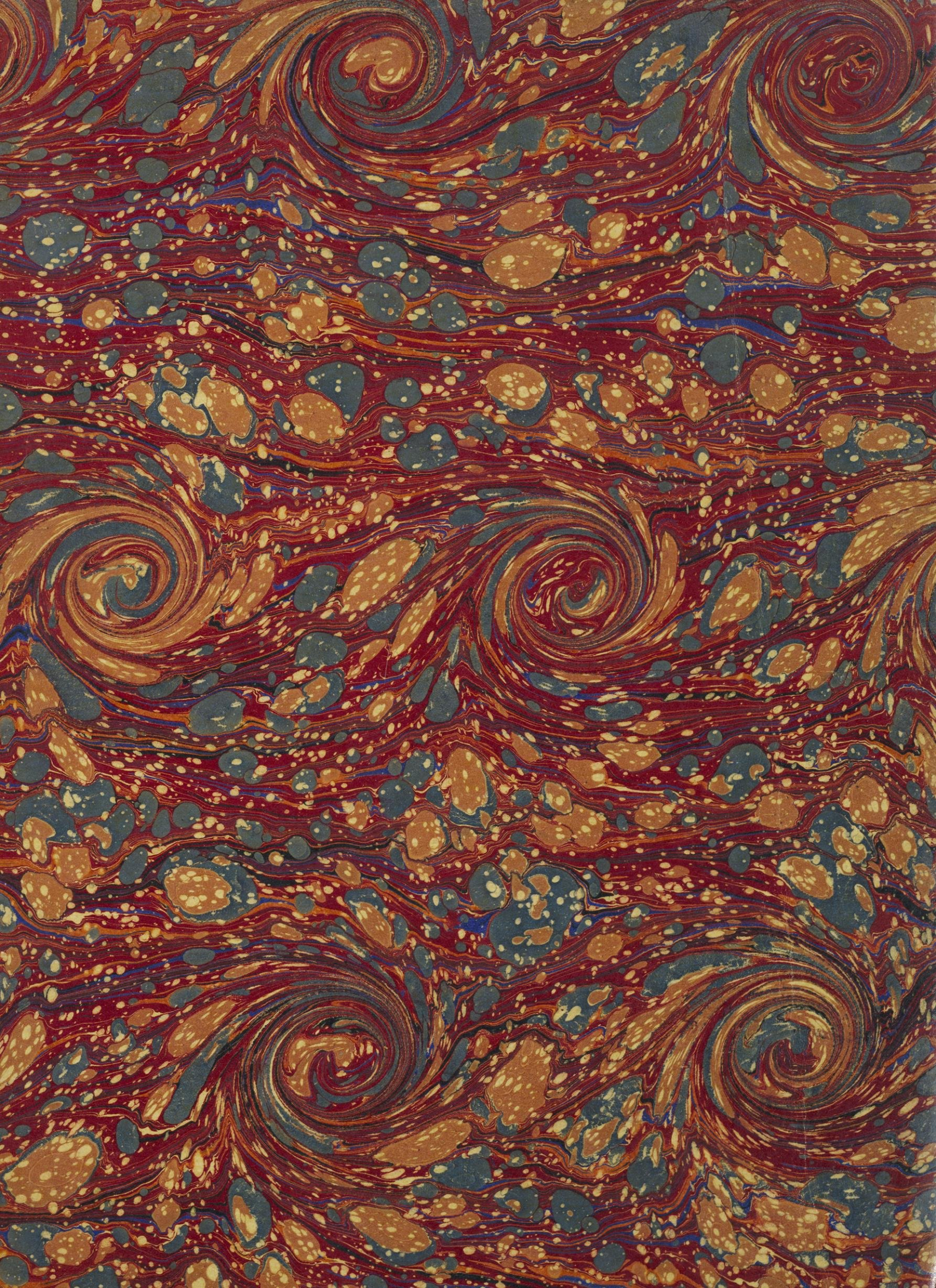


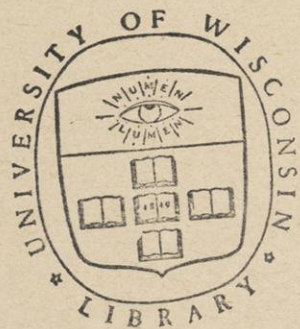
LE JAPON

ARTISTIQUE

其
列







LE

JAPON ARTISTIQUE

DEUXIÈME ANNÉE

LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



TOME TROISIÈME



PARIS

JAPON ARTISTIQUE

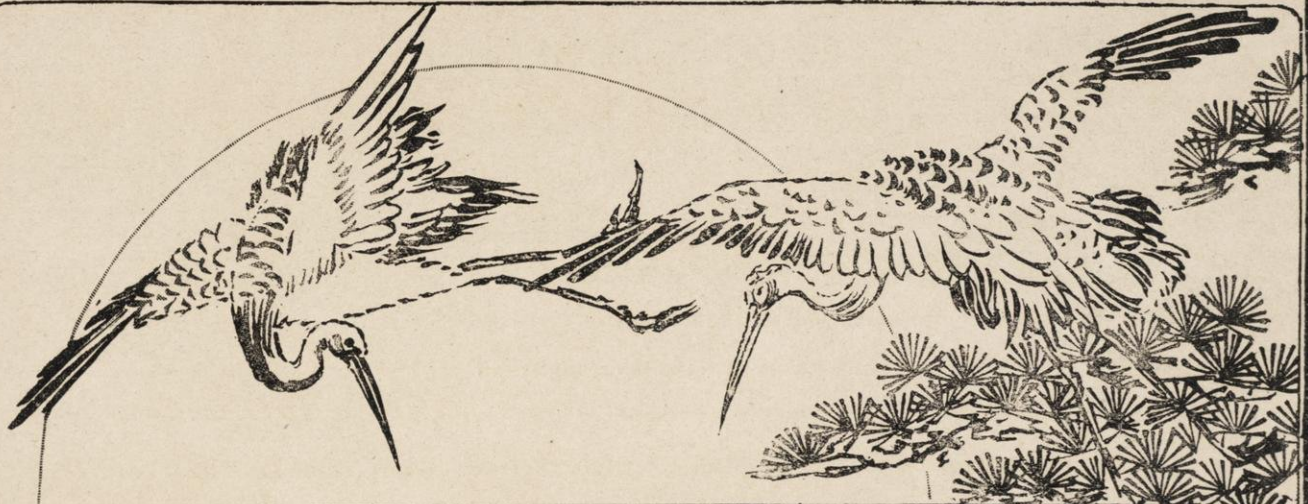
22, RUE DE PROVENCE, 22

MARPON ET FLAMMARION

26, RUE RACINE, 26

Art, Cage
N
+7350
+B4
3

1248303

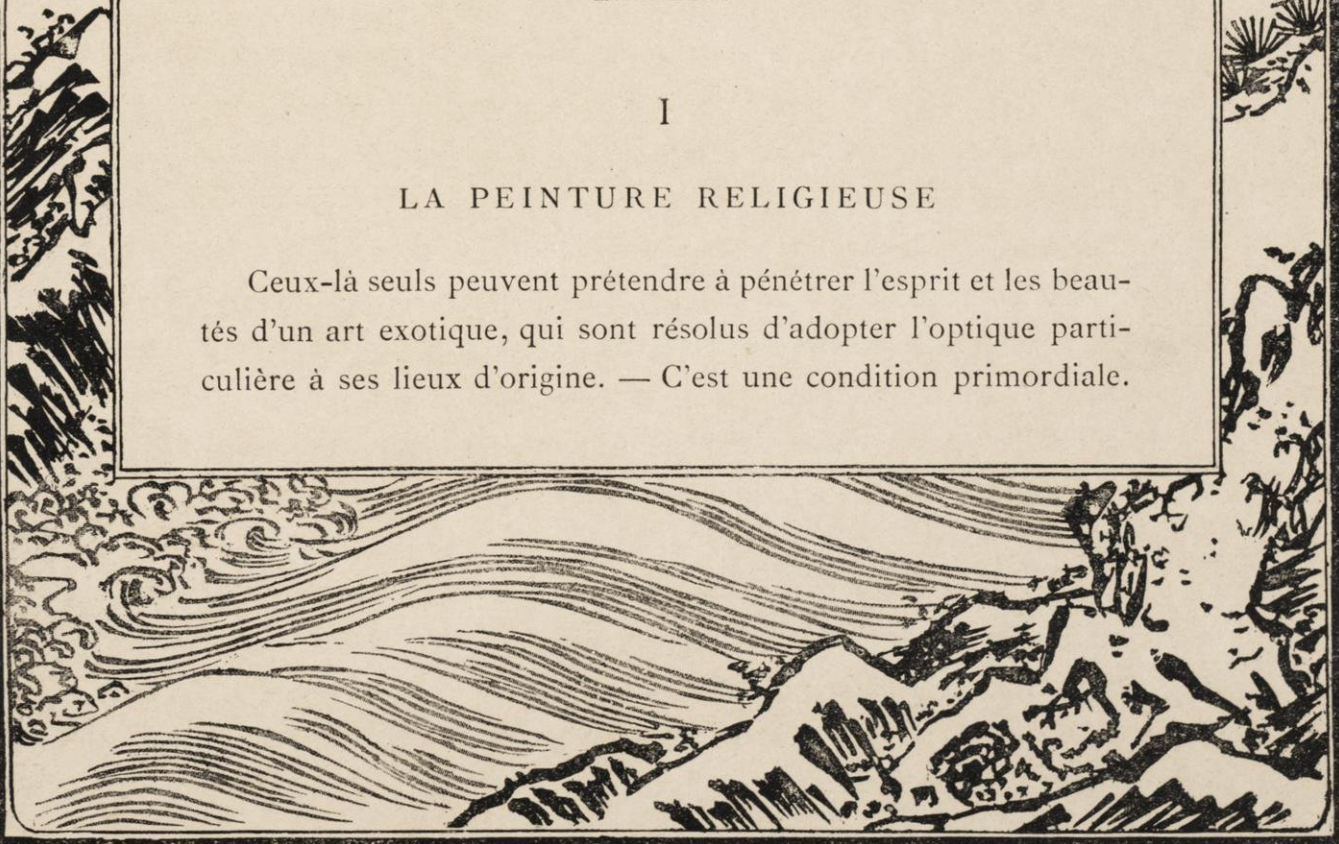


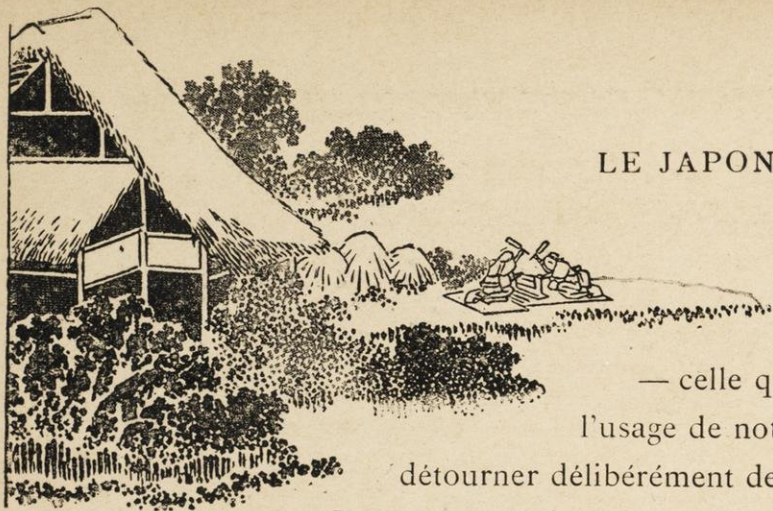
LES
ORIGINES DE LA PEINTURE
DANS L'HISTOIRE

I

LA PEINTURE RELIGIEUSE

Ceux-là seuls peuvent prétendre à pénétrer l'esprit et les beautés d'un art exotique, qui sont résolus d'adopter l'optique particulière à ses lieux d'origine. — C'est une condition primordiale.





LE JAPON ARTISTIQUE.

Si on refuse de la subir, si l'on entend ramener toutes manifestations d'art quelconques à une commune mesure — celle que les siècles ont façonnée spécialement à l'usage de notre culture occidentale, — mieux vaut se détourner délibérément de tout ce qui s'est créé en dehors de nous.

Il sert de peu de contempler une image, si on n'en peut saisir le sens.

Le commentaire d'un art doit être tiré de la civilisation dont il est le couronnement, la résultante suprême. Il faut tenir compte des causes de cette civilisation : la situation géographique du pays, son histoire, son tempérament ; il faut suivre le développement de ses mœurs, se familiariser avec ses institutions.

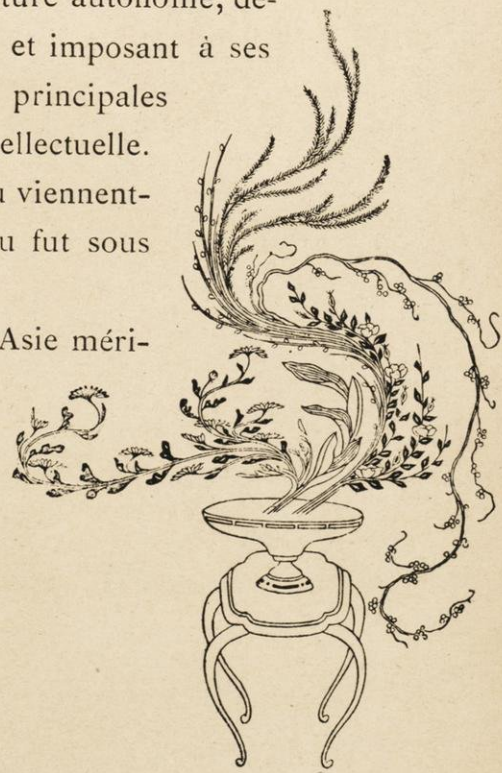
Voilà les principes que j'aurais été heureux d'appliquer ici à l'étude des arts au Japon.

Malheureusement un tel programme est trop vaste pour tenir dans le cadre dont je dispose. Tout au plus parviendrais-je à tracer un tableau incomplet, et par cela même infidèle, d'un sujet digne d'un sort meilleur. Plus modeste, je m'efforcerai donc simplement de déterminer l'influence exercée sur le développement artistique par les principales évolutions historiques et sociales.

Un premier mot cependant de la situation et de la conformation du pays. Sa forme étirée, affectant la courbe d'un étroit croissant arraché au grand continent asiatique, son sol déchiré de mille bras de mer grands et petits, ses côtes déchiquetées par l'assaut millénaire de l'Océan, tout a favorisé, dans l'empire du soleil levant, le développement d'une culture autonome, demeurée longtemps à l'écart des contacts européens, et imposant à ses habitants la nécessité de chercher en eux-mêmes les principales conditions de leur existence, tant physique qu'intellectuelle.

Mais ces habitants, quelles sont leurs origines, d'où viennent-ils, si, comme tout paraît le démontrer, leur berceau fut sous d'autres cieux ?

Partis peut-être de quelque contrée lointaine de l'Asie méridionale, ils ont débarqué, aux temps légendaires, sur une pointe extrême du pittoresque archipel, refoulant du sud au nord les aborigènes demi-sauvages, dont les descendants survivent en petit



LE JAPON ARTISTIQUE.

nombre dans l'île septentrionale de Yesso.

Quel point du globe a vu naître cette race privilégiée, qui portait en elle le germe d'une nature vibrante, apte à tous les raffinements, aux sensations les plus nobles et les plus exquisement artistiques? Quel magicien pourrait d'un coup de sa baguette dissiper les ténèbres des siècles accumulés, pour nous révéler les étapes merveilleuses qui ont fait d'une

horde de nomades le peuple sensitif par excellence, le peuple génial, répercutant en mille créations éloquentes l'émotion éveillée

en lui par les riants aspects d'une patrie d'adoption ?

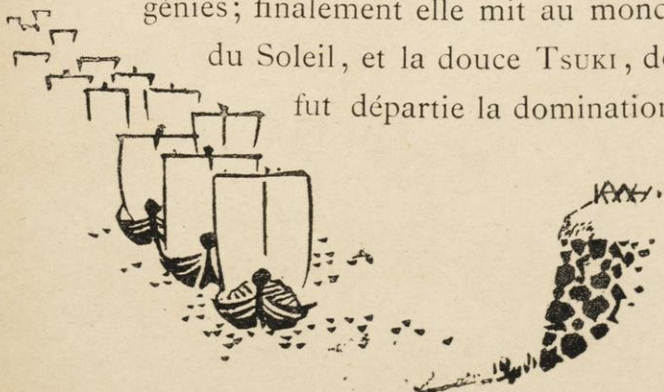
Certes, de telles transformations ne sont pas l'œuvre d'un jour.

La sève généreuse, bouillonnant sous une rude écorce, n'avait pu pousser de fines ramures qu'après avoir fait forte et saine la souche transplantée dans un sol nouveau. Il fallait avant tout qu'on se fût établi solidement, qu'on eût procédé à une organisation politique et sociale. — Ce travail de la première heure, nous ne pouvons le suivre; nulle relation n'en est restée.

Je me trompe : l'histoire en a été écrite, mais c'est sous la forme fabuleuse d'épopées surhumaines, ressouvenirs de notre propre antiquité.

La terre d'alors se composait pour tout et en tout des huit îles principales du Nippon qu'avait fait surgir ISANAGHI, esprit créateur, en trempant huit fois du haut de l'Olympe sa lance à pointe de rubis dans les eaux de la mer.

Joyeux de parcourir le domaine terrestre qu'il s'était donné, il voulut le féconder, et sa compagne, ISANAMI, y donna le jour à un grand nombre de génies; finalement elle mit au monde la resplendissante AMATÉRASSU, déesse du Soleil, et la douce TSUKI, déesse de la Lune, filles préférées, à qui fut départie la domination du Ciel et de la Terre, alternativement



LE JAPON ARTISTIQUE.

pendant le jour et la nuit. C'est d'Amatérassu que descendront tous les futurs souverains, qui pendant les sept premières générations, de mille années chacune, perdront graduellement une parcelle de leur essence divine, pour se consacrer au royaume exclusif de la Terre.

La Bible japonaise, le *Kojiki*, décrit minutieusement toutes les phases de cette période d'enfancement. Nous y rencontrons une mythologie, non pas plus compliquée que la nôtre, ni plus insensée, mais qui nous paraît plus diffuse et plus étrange, pour la simple raison que nous n'avons pas été bercés avec elle. — De même en Art on condamnerait volontiers une formule pour cette seule cause qu'elle est étrangère à notre éducation.

L'Olympe japonais offre le spectacle de mille actions héroïques, mêlées aux passions les plus vulgaires, à toutes les petites de l'humanité, que la



La déesse Amatérassu sortant de sa retraite (page 5).



Le fils du dieu Ninighi, d'après Yosaf.

LE JAPON ARTISTIQUE.

croissance naïve du peuple a coutume d'attribuer à ses dieux, les faisant à sa propre image.

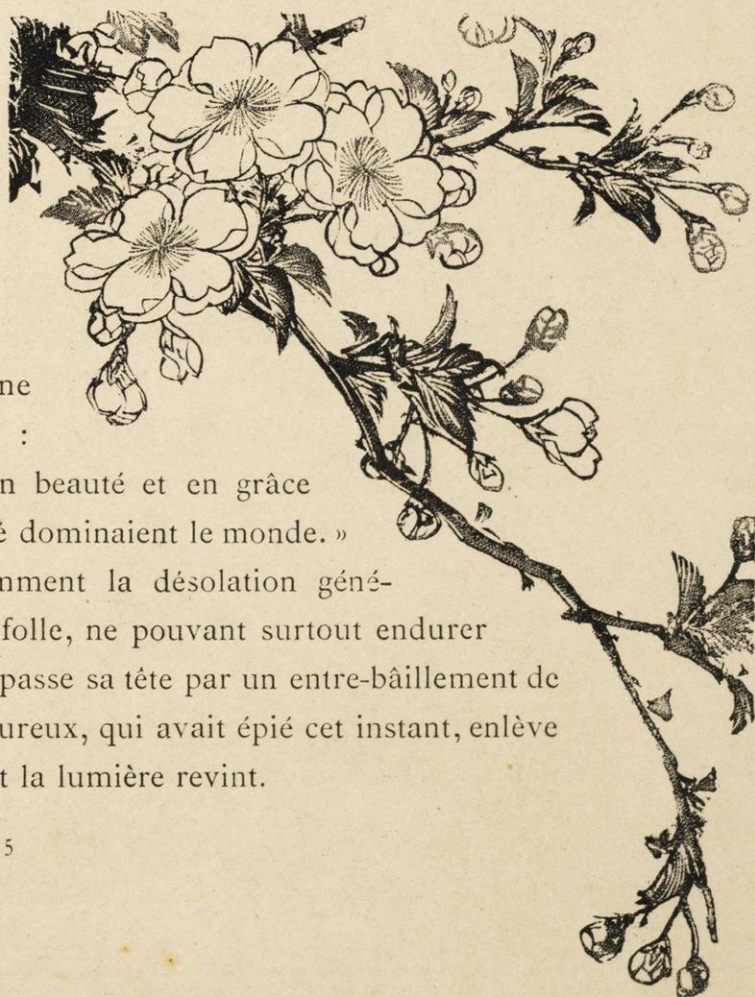
Ces légendes ont fourni à l'art une mine féconde de compositions pittoresques, et souvent humoristiques.

Voici un des épisodes les plus populaires : La déesse du Soleil, la belle Amatérasu, exaspérée par la turbulence et la vie désordonnée d'un de ses frères, prend le parti de bouder et se réfugie à l'intérieur d'un rocher. Voilà l'univers dans l'obscurité, à la profonde consternation de tous les dieux. On tient grand conseil pour trouver un moyen de tirer de son réduit la dispensatrice de la lumière. Supplications, promesses, rien n'y fait. Alors on organise de grands concerts autour de la caverne, et des instruments harmonieux on

tire les mélodies les plus suaves, les notes les plus séductrices; des chants rythmés éclatent, accompagnant des rondes cadencées. — Peine perdue : la déesse reste insensible aux appels du plaisir, comme elle avait résisté à ceux de la douleur plaintive. — Tout à coup s'avance la jeune Ouzoumé, célèbre pour la perfection et l'entrain de ses danses et de son chant. Elle se livre, avec une exaltation grandissante, aux transports d'une danse enivrante et lascive, groupant tous les dieux autour d'elle. Le chant devient général : à ses accents se mêle l'éclat de rires formidables dont l'écho fait résonner les cieux. Alors on entonne un hymne en l'honneur d'Ouzoumé :

« Gloire, gloire à celle qui dépasse en beauté et en grâce l'altière déesse dont la grâce et la beauté dominaient le monde. »

Amatérasu, ne comprenant pas comment la désolation générale avait pu faire place à une gaieté folle, ne pouvant surtout endurer la pensée d'une rivalité triomphante, passe sa tête par un entre-bâillement de la caverne, tandis qu'un dieu très vigoureux, qui avait épié cet instant, enlève la partie du rocher rendue mobile — et la lumière revint.



LE JAPON ARTISTIQUE.



Cependant la déesse du Soleil, lasse de régner par elle-même sur la Terre, résolut de déléguer ses pouvoirs à de plus jeunes esprits. A cet effet elle députa de la voûte des cieux son petit-fils, NINIGHI, dont on montre la tombe de nos jours encore à Sendaï, dans la province de Satsuma. C'est finalement un descendant de ce demi-dieu qui devint le premier des Mikados en 585 avant notre ère, année où commence la chronologie japonaise. Pour la dernière fois Amatérasu intervint de sa personne et, remettant au jeune empereur une épée et un miroir de métal : « Conserve, lui dit-elle, ce miroir, image de ma gloire, et ta dynastie durera autant que le Ciel et la Terre. » On sait que depuis lors, exemple unique dans le monde, jamais, au cours de vingt-cinq siècles, le sceptre impérial n'est allé à une autre dynastie. Aujourd'hui encore, l'empereur se réclame de son ancêtre, la déesse Amatérasu. Ainsi fit-il dans une proclamation publiée il n'y a guère plus d'une vingtaine d'années. On sait aussi que le drapeau japonais a pour emblème un soleil rouge sur fond blanc, et l'armoirie impériale, le Chrysanthème, est elle-même le symbole de l'astre radieux.

Le miroir d'Amatérasu fut déposé au temple construit dans la province d'Issé en l'honneur de la déesse, sanctuaire infiniment vénéré, but suprême de pèlerinage qui maintenant encore attire des milliers et des milliers de fidèles. — C'est ainsi que se fonda la religion *shintoïste*, basée sur la vénération des aïeux et des *Kamis*, des génies, ancêtres de la maison souveraine. Le culte shintoïste est demeuré la religion officielle de l'empire.

Si je me suis étendu un peu longuement sur la théogonie japonaise, ce n'est pas seulement parce qu'elle a fourni par ses nombreuses et pittoresques péripéties une



LE JAPON ARTISTIQUE.

ample matière à l'imagination des artistes futurs, mais aussi parce qu'elle me paraît caractériser fidèlement le tempérament romanesque et poétique, qui distinguait ce peuple dès son origine (le *Kojiki*, qui le premier enregistre les événements de la période fabuleuse, fut écrit en l'année 711 de notre ère). Nous y trouvons le témoignage précieux de cet esprit fin et subtil, se manifestant dès la première heure, où le souffle de la civilisation ne l'avait point fécondé encore.

Le fondateur de la dynastie impériale avait reçu le nom posthume de Jimmu-Tenno.—Tenno veut dire « Roi du Ciel », titre que tous ses successeurs se sont approprié avant celui de Mikado. La première partie du nom « Jimmu » signifie « Esprit supérieur de la guerre ».

Il est certain que la guerre, ou plutôt la conquête, s'imposait à Jimmu comme une nécessité inéluctable, car il fallait donner à son domaine l'étendue et la consistance nécessaires pour constituer un état viable. Mais il ne s'ensuit aucunement qu'il n'eût d'autres soucis que celui des combats. A mesure que son pouvoir s'affermait, il manifesta un esprit éclairé, assurant la paix dans toutes les contrées soumises, s'intéressant au bien-être de son peuple. — De même firent ses successeurs, tout en veillant jalousement sur l'indépendance et la sécurité de l'empire, tenant en haleine l'esprit viril de leurs sujets. Celui-ci ne périclita point. Félicitons-nous-en, car c'est lui qui allait ouvrir la brèche pour livrer passage au premier courant des idées civilisatrices, venues du dehors.

Dans l'année 200 de notre ère, le 14^e Mikado décida une campagne contre la Corée, mais peu après son départ de Nara, sa capitale, il mourut subitement. Sa femme, JINGOU-KOGO, qui l'accompagnait dans cette expédition,

fit tenir secrète la mort de l'empereur, et confiant à un vieux guerrier éprouvé l'enfant qu'elle venait de mettre au monde au milieu des

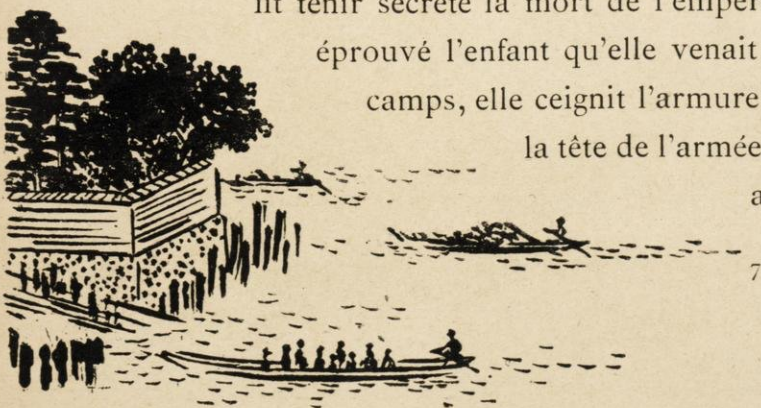
camps, elle ceignit l'armure de son époux et se mit résolument à

la tête de l'armée. Elle organisa une flotte puissante et

aborda sur la côte ennemie. — Les



L'épouse de Yamato-Daké se précipitant dans les flots pour sauver son mari (page 9).



LE JAPON ARTISTIQUE.

chefs des divers royaumes dont se composait alors la péninsule coréenne, pris d'épouvante, se soumi-
rent et signèrent un traité qui assura des relations
étroites entre les deux pays, relations qui devaient avoir pour le Japon une
portée incalculable au point de vue de son développement intellectuel. Ces
conséquences découlaient moins pourtant de la civilisation coréenne elle-
même (dont la situation exacte n'a jamais été bien définie) que du rôle qui
pendant des siècles devait échoir à ce poste avancé du continent comme inter-
médiaire entre l'archipel du Levant et le grand empire chinois, alors en
pleine possession d'une culture florissante.

Avant d'examiner la suite de ces événements, qu'il me soit permis d'insister sur
le caractère héroïque que l'histoire et la légende attribuent parfois à des femmes
japonaises. La scène où l'impératrice Jingou confie son nouveau-né au rude
vieillard à la barbe fleurie, qui le reçoit dans ses bras avec les tendres soins d'une
nourrice, ce touchant tableau est devenu un motif favori pour tous les peintres.

Un autre épisode, exaltant la vertu féminine, a inspiré souvent le pinceau
des artistes. Ce fut encore au cours d'une expédition guerrière, entreprise, celle-



Le fils de l'impératrice Jingou confié à un vieux guerrier.

LE JAPON ARTISTIQUE.

là, par le fils du 12^e Mikado, Yamato-Daké, héros populaire, célébré en maints contes fameux. En traversant le golfe de Yeddo, il eut à lutter contre une mer tellement furieuse qu'il désespérait d'atteindre la rive opposée, lorsque sa jeune femme, belle et noble entre toutes, et voulant à tout prix sauver la vie du prince, se précipita dans les flots pour calmer la colère du maître de l'océan (Compira). — Yamato-Daké, donna cours à sa douleur dans une poésie restée célèbre, où il appela la région nouvel-

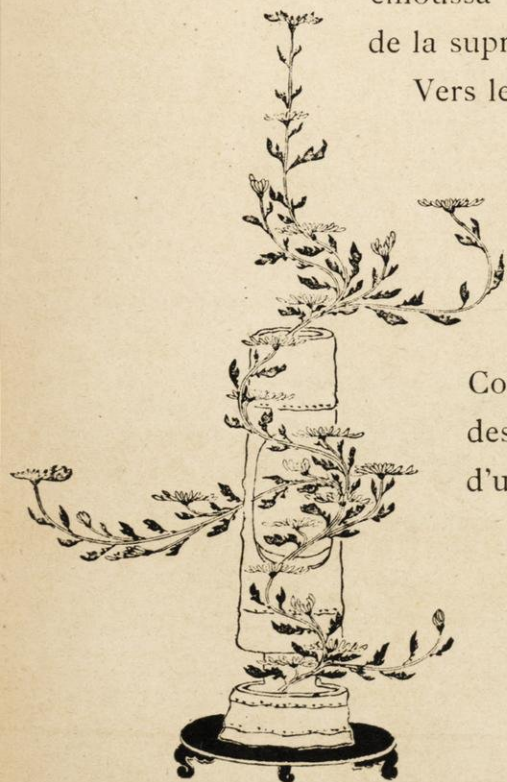
lement soumise : « Adzuma-Kouni » (contrée de la bien-aimée). — La ville de Yeddo, qui fut construite au fond de la baie, après un grand nombre de siècles, hérita du nom littéraire de « Adzuma » en souvenir de cette poétique légende.

Ce ne fut pas immédiatement que l'invasion de l'impératrice Jingou porta ses fruits. Il y eut d'abord une période de relâchement dans les mœurs qui émoussa les courages et permit à la Corée de s'affranchir en partie de la suprématie japonaise.

Vers le milieu du vi^e siècle pourtant, et après de nouvelles expéditions, les liens se renouèrent solides, et dès lors une ère infiniment féconde pour les lettres et les arts allait s'ouvrir. Une vie nouvelle galvanisait les esprits, préparés désormais à accueillir avec ardeur le torrent des idées réformatrices qui allait se frayer un chemin à travers la Corée. La trouée était faite, pour livrer passage aux doctrines des morales nouvelles, aux enseignements de tout ordre, tirés d'une civilisation séculaire. La Chine livrait ses secrets pour



Danse mystique consacrant le souvenir d'Ouzoumé (page 5).





Atshiki et Vani, savants coréens
venus au Japon au commencement
du II^e siècle avant J.-C.

LE JAPON ARTISTIQUE.

l'organisation politique, elle dévoilait les sciences non soupçonnées de la thérapeutique, la connaissance précieuse de ses caractères d'écriture et de son antique littérature, elle communiquait enfin l'exemple de ses industries et de ses arts.

Ceux qui font des apôtres de toutes les religions du monde les fauteurs de tous les obscurantismes, les bourreaux de tous les progrès, ne trouveront pas ici un argument à l'appui de leurs doctrines. C'est la vaste propagande des dogmes bouddhiques qui s'est fait au Japon l'instrument d'orientation vers la science et les spéculations idéales.

L'empereur d'alors, adepte fervent de la religion nationale des Kamis, fut médiocrement satisfait d'abord de voir affluer la foule des bonzes accompagnant d'immenses cargaisons de statues bouddhiques, livres de prières et ornements de temple; il demanda à son vassal, le roi de Koudara en Corée, de remplacer toute cette compagnie de saints personnages par des hommes de science et des philosophes, par des architectes, des médecins, des astrologues, enfin par des artistes.

Mais il ne tarda pas à s'apercevoir que ceux qui apportaient la parole d'un Dieu nouveau étaient en même temps les apôtres de la science et de l'art. Les noms des principaux d'entre eux se sont transmis de génération en génération, comme bienfaiteurs de l'humanité. Ces hommes se transportaient de ville en ville, partout prêchant, et cherchant avec non moins d'ardeur à relever le niveau intellectuel des populations. Ils construisaient des ponts et des canaux, élevaient des digues, établissaient des fours de potiers, des métiers à tisser; ils enseignaient la calligraphie qui, dans l'extrême Orient, constitue la forme primordiale du dessin, car elle procède d'une même exécution technique et vise aux mêmes effets décoratifs¹; ils démontraient enfin l'art de la grande peinture pour la glorification des saints de leur religion.

La race japonaise est certes trop bien douée pour laisser supposer que sans cette impulsion extérieure elle fût

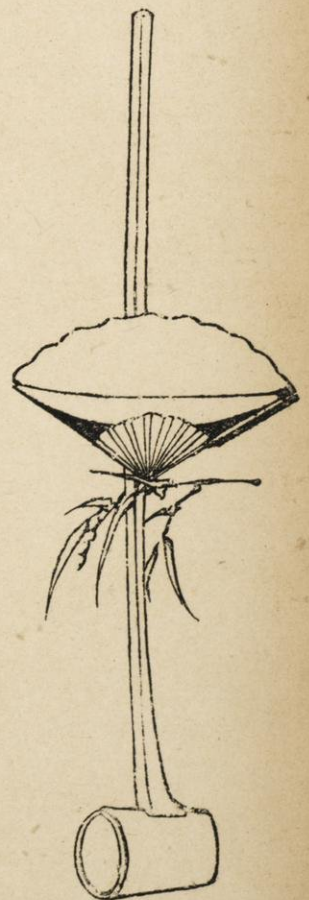
1. Le pinceau est le seul instrument employé pour l'écriture comme pour la peinture. Le crayon ou la plume sont inconnus.





Camp de Yamato-Daké dans la montagne.

restée impuissante : nous avons d'elle une trop haute opinion pour la juger incapable de créer un art sorti de ses propres entrailles. Les annales nous parlent au surplus de certains peintres nationaux qui auraient fleuri avant la fin du v^e siècle. Mais s'il est hors de doute que le terrain fût admirablement préparé pour la semence, il n'en est pas moins certain que les premières productions d'une haute valeur datent de l'époque qui suivit l'apparition du bouddhisme au Japon. Des spécimens précieux de la peinture chinoise avaient été apportés, et à l'exemple de la religion nouvelle elle-même, l'art qu'elle inspirait se propagea rapidement, jusque dans les plus hautes classes de la société. On trouve parmi les peintres célèbres de l'époque un fils d'empereur, renommé aussi comme poète et comme musicien, et le plus ancien portrait qui se soit conservé jusqu'à nos jours représente un très haut personnage dans l'État, passionné propagateur des dogmes bouddhistes. Ce tableau date du vii^e siècle et figure au temple de Nara. — Il est bien entendu (soit dit en passant) qu'en parlant de *tableau*, il ne faut pas prendre ce mot dans son acception absolument rigoureuse : les peintures de tous les pays de l'extrême Asie sont exécutées, on le sait, sur les rouleaux de soie ou de papier, que la langue japonaise désigne sous le nom de *kakémono* (c'est-à-dire la chose qui s'accroche) lorsque le sujet est en hauteur, et sous le nom de *makiyé-*





Kiokomi, commentateur de Confucius au Japon.

LE JAPON ARTISTIQUE.

mono quand il se développe dans le sens horizontal.

La première école de peinture fondée au Japon est donc l'école *bouddhique*. Elle s'implanta sous les dehors empruntés à son pays d'origine, à cette Inde sacrée, berceau de la religion fondée par Sakya Mouni il y a plus de deux mille cinq cents ans. Conservant dans son style une immuabilité semblable à celle du dogme lui-même et de ses formes rituelles, cet art avait suivi dans sa marche la grande poussée religieuse de l'Ouest vers l'Est, passant de contrée en contrée jusqu'à la grande barrière liquide formée par les mers de la Chine et l'océan Pacifique.

Il a fallu aussi que dans cette migration la foi n'eût guère perdu de son intensité primitive, pour avoir inspiré puissamment encore le pinceau des artistes. Sans être d'une élévation aussi sublime que certaines œuvres similaires de la Chine, la peinture bouddhique au Japon offre des qualités restées inaccessibles à l'art profane.

Il y a là des exemples, uniques peut-être, d'une représentation de l'Être divin, exempt de toute passion, ignorant des douleurs humaines. Tout, dans le caractère de ces figures, parle d'une existence qui s'élève au-dessus des misères de notre monde. Il s'en dégage la sensation d'une quiétude immense, d'une sérénité absolue et ultra-terrestre.

L'exécution technique se ressent du sentiment profond qui a inspiré la composition; elle est appliquée à l'extrême, et comme respectueuse du sujet.

Faite de simplicité et de grandeur dans les traits du visage, elle se répand dans l'ornementation des accessoires et des vêtements en mille prodigalités, dont la splendeur égale les belles miniatures anciennes de l'Inde et de la Perse.

Malheureusement il est impossible de justifier par la reproduction d'œuvres authentiques la description qui





La déesse Kōannon assise sur un rocher
au bord de la mer.

LE JAPON ARTISTIQUE.

précède. De telles pages sont devenues au Japon même d'une rareté extrême, leur possession équivaut à une fortune, et il n'est pas supposable qu'ils traversent jamais les océans.

Le dessin ci-contre donne en réduction le trait d'une peinture religieuse, appartenant à une collection parisienne. C'est une œuvre honorable du ^{xiv}^e siècle, exécutée dans le style traditionnel, où se reflète encore un reste de cette ferveur exaltée à qui l'art doit partout ses inspirations les plus pures, mais qui couronna

d'une auréole sans égale les grandes figures bouddhiques des époques primitives.

S. BING.

(La suite au n° 14.)



NOS PLANCHES

La **Planche AFG** est la reproduction d'un kakémono de RITSUO, l'artiste auquel M. Ernest Hart a consacré une étude dans la livraison précédente. On y trouvera cette grande richesse décorative que l'éminent écrivain anglais a signalée comme une caractéristique frappante du talent de Ritsuo. C'est le portrait de la danseuse Shirabioshi, qui mime, devant le shogoun Yoritomo, un des rôles de la danse de Nô. Shirabioshi était la maîtresse de Yoshitsuné, le frère du shogoun, guerrier célèbre, devenu presque légendaire de son vivant dans l'imagination populaire ; Yoritomo en prit ombrage et le fit assassiner.

Ce kakémono est traité dans la manière délicate léguée par les maîtres de l'école des Tossa, dont Ritsuo fut l'élève, mais dont il ne s'est que rarement inspiré. Cette œuvre forme ainsi un curieux contraste avec le « faire » plus fruste de la plupart des ouvrages sortis des mains de Ritsuo, laques, poteries ou peintures. C'est une particularité très répandue chez les artistes du Japon, même chez ceux qui excellent dans les exécutions les plus fines ; ils se plaisent fréquemment à faire revivre les façons robustes qui sont plus spécialement l'apanage des anciens.

Dans la coiffure et l'éventail de l'original, des reliefs et des rehauts d'or rappellent d'une manière saisissante la main de Ritsuo laqueur et potier, si bien qu'à première vue un œil exercé reconnaîtrait le maître.



La **Planche AFH** est la reproduction d'un kakémono de Seishô réduit à la moitié de la grandeur de l'original. Il est peint sur une soie blanchâtre qui présente à peu près la couleur dite « écrue ». Entièrement exécutée à l'encre de Chine, cette peinture est remarquable par l'habile emploi des « réserves ». Les Japonais ont tiré un parti remarquable de ce procédé pictural, dont les ressources sont à peine connues de nos artistes occidentaux, la peinture à l'huile ne pouvant réserver des blancs sur la toile et les aquarellistes eux-mêmes n'employant la réserve que d'une manière tout à fait accidentelle. Les Japonais, au contraire, en ont joué avec succès : on peut dire qu'ils sont arrivés à donner l'illusion du modelé au moyen d'une sorte de négation : tels la gorge ou le ventre d'un oiseau. Ici, l'artiste s'est servi du fond même de la soie pour rendre la blancheur de la neige qui couvre tout le paysage. Les toits, l'arbre, les buissons et le petit pont à droite semblent comme accablés sous le poids de la masse floconneuse, et l'air lui-même est épaissi par la brume d'une journée de neige. A peine devine-t-on la silhouette et la crête de la montagne qui surplombe les deux maisons, pendant qu'au-dessus le ciel gris pèse lourdement sur l'ensemble.

Dans ce paysage si simplement composé, tout concourt à rendre l'impression triste qu'a ressentie l'artiste, tout jusqu'aux deux lugubres oiseaux perchés sur la plus haute branche. Les Japonais reviennent sans cesse au plein air, hier avec la floraison luxuriante du printemps, l'éclosion rose des arbres, demain avec la verdure intense de l'été ou les couchers rou-

LE JAPON ARTISTIQUE.

geoyants de soleil, les brumes et les vols d'oies de l'automne; aujourd'hui, c'est la mélancolie du pays enfoui sous son linceul. Le Japonais raffiné, à l'approche des chaleurs, se donnera une sensation de fraîcheur, en accrochant le neigeux paysage dans le tokonoma, réservant, pour réjouir son œil aux journées d'hiver, la peinture qui représente une prairie verte ou un cerisier fleuri.



La **Planche ACE** est une étude de pavot, prise sur le vif par Sougakoudo (1850), au revers de quelque fossé, au milieu des herbes et des brindilles desséchées d'autres plantes. La fleur très épanouie courbe sa tige avec une grâce souple, et le peintre, avant que les pétales fanés ne tombent, a noté d'une main sûre leurs gracieuses dentelures.

La **Planche AJG** reproduit, à gauche, un rouge-queue aurore (*ruticilla aureora*) perché sur une branche de prunier, et, à droite, l'aigle pêcheur ou pygargue (*haliaëtus albicilla*) sur un rocher battu par les vagues, guettant la proie qui passera à sa portée.



La **Planche AFB** représente une coupe de terre brune non émaillée formée par la réunion de plusieurs personnages autour d'une grande corbeille. Sur les bords, une sorte de gros chapelet glissant de main en main indique que ces gens accomplissent un rite des funérailles, en mémoire d'un parent défunt : l'aspect hilare des personnages concorde peu avec leur funèbre occupation. On retrouvera là un exemple du caractère jovial du Japonais, qui se laisse aller à un accès de bonne humeur suscité par le moindre incident comique, fût-ce même dans une circonstance où la gravité serait de mise.

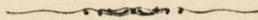
L'auteur de cette pièce est une femme-artiste célèbre, Kôren; avec les doigts seulement pour modeler la terre, elle donne à ses figurines une étrange vie dans leur expression populaire. Tous les ouvrages sortis de ses mains portent, avec la souplesse d'une cire, cette profonde empreinte d'une recherche persévérante du vrai, d'un éloignement systématique pour un idéal en opposition flagrante avec les types populaires que Kôren s'attache à reproduire dans toute leur trivialité, mais avec une vérité qui donne à l'ensemble de son œuvre une haute valeur artistique.

Cette pièce est reproduite à la moitié de sa grandeur.



Le masque de la **Planche BB**, en bois laqué, est une des figurations de la danse de Nô, dont nous avons donné déjà des spécimens. Cette face édentée, ridée, devait prendre une vie singulière quand les yeux de l'acteur brillaient dans les deux trous ronds écarquillés suivant une observation très juste des yeux de certains vieillards.

Dans la série des modèles industriels, nous donnons sur la même page (**Planche AEC**) des arrangements géométriques et un décor où des oiseaux fantastiques se mêlent à des plantes grimpanes. Dans la **Planche ADJ**, les feuilles et les vrilles du houblon japonais (*humulus japonicus*) se sont combinées pour fournir un motif de décoration très léger. Au contraire, le bambou neigeux de la **Planche ADH** pourra fournir par sa masse une inspiration solide et imposante.



Sommaire du N° 13

	Pages.
LES ORIGINES DE LA PEINTURE DANS L'HISTOIRE, par S. BING.	1
NOS GRAVURES.	14

PLANCHES HORS TEXTE

- AFC. **Kakémono**, par RITSUO.
- ADJ. **Motif de décor.** — Houblon.
- ACE. **Étude de pavot**, par SOUGAKOUDO.
- AEC. **Modèle industriel.**
- AFH. (PLANCHE DOUBLE). **Kakémono.** — Paysage sous la neige, par SEISHO.
- AFB. **Céramique.** — Personnages autour d'une coupe.
- AJG. **Études d'oiseaux.**
- ADH. **Motif de décor.** — Bambou.
- BB. **Masque de Nō.**

Le Texte de la livraison XIV contiendra la fin de l'étude de M. S. BING,
sur *Les Origines de la Peinture dans l'histoire.*

卯觀子笠翁行年七十九歲圖于夢中菴











清 伴



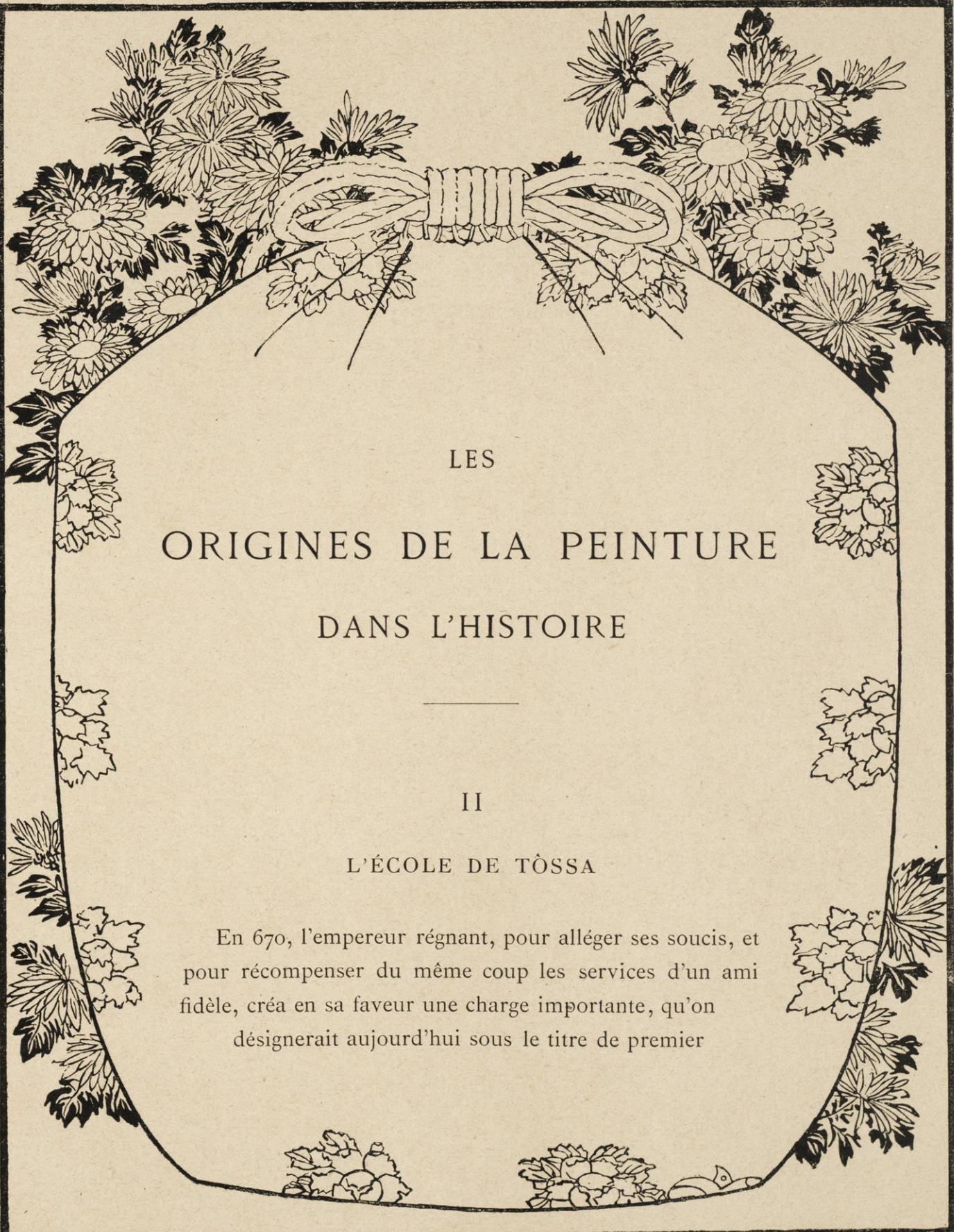






H. Gérard.

Grav. impr. par GILLOT



LES
ORIGINES DE LA PEINTURE
DANS L'HISTOIRE

II

L'ÉCOLE DE TÔSSA

En 670, l'empereur régnant, pour alléger ses soucis, et pour récompenser du même coup les services d'un ami fidèle, créa en sa faveur une charge importante, qu'on désignerait aujourd'hui sous le titre de premier



Femmes de la cour de Kiyomori (xii^e siècle).

LE JAPON ARTISTIQUE.

ministre. Suivant les pratiques du temps, il conféra à ce personnage, homme d'une sagesse supérieure et de haute extraction, un nom de son choix, pour lui et sa famille, anoblissement suprême et héréditaire. Ce nom, qui était celui de FOUJIVARA (champ de glycines), était destiné à tenir un rôle capital dans les destinées du pays. Le pouvoir impérial, fermement soutenu au début par le favori, ne tarda pas à être miné par ses descendants, au profit de leur propre influence. Graduellement les Foujivara s'approprièrent la direction de toutes les affaires de l'État,

pour substituer leur puissance à celle des souverains relégués désormais à l'arrière-plan, dans leur nouvelle capitale de Kioto, avec le vain titre et la seule pompe officielle de leur rang.

C'est ainsi que se fonda l'institution du shogounat, cette dualité dans le gouvernement qui a duré jusqu'à la grande révolution de 1868.

Si toutes les évolutions historiques d'un pays ont leur contre-coup dans l'histoire de l'art, aucune à ce point de vue ne pouvait être plus grosse de conséquences. Les effets du nouvel ordre de choses furent décisifs ; ils le furent même au milieu des longues et douloureuses épreuves que ces événements devaient traîner à leur suite.

De même que le pouvoir des Mikado était tombé peu à peu en décrépitude sous les intrigues incessantes de la famille des Foujivara, à son tour celle-ci devenait victime d'une fatalité analogue. — N'ayant plus d'obstacles à vaincre, elle perdit toute énergie et, en face d'une anarchie féodale grandissante, elle ne conserva plus son empire qu'au sein même de la cour, complètement abâtardie. Un vieil historiographe japonais dépeint spirituellement la situation en comparant le pouvoir impérial à un coffre vide, dont les Foujivara conservent jalousement la clef. Telle était la situation au début du xi^e siècle.

Alors entrèrent en lice deux autres familles rivales, dont les origines illustres remontaient aussi loin que celle des Foujivara, et presque aussi haut que celle même des Fils du Soleil. C'étaient les MINAMOTO d'une part et les TAÏRA de l'autre.

Les deux familles comptaient de nombreux héros dans le passé. Il ne s'était produit de soulèvement au fond des pro-



LE JAPON ARTISTIQUE.

vinces, il n'y avait eu d'expédition au dehors, où leur nom n'eût brillé d'un éclat sans exemple. Ils avaient d'ailleurs combattu toujours en loyaux sujets et s'étaient en toutes circonstances couverts de la gloire la plus pure. Mais au-dessus d'eux tout pouvoir s'était écroulé; le souverain légitime avait été annihilé par des maîtres de palais, qui de leur côté avaient perdu tout prestige et ne savaient plus se faire obéir.

Une fin s'imposait à cet état de choses. Le désordre était partout dans le pays; le fort opprimait le faible, l'empire se désagrégeait et l'autorité était devenue un vain mot. Nul n'avait de titre plus valable pour s'emparer du gouvernement que les seigneurs de ces deux maisons, car personne ne les égalait par la naissance et personne, parmi les chefs feudataires, n'avait illustré son blason par des hauts faits plus éclatants. Mais s'ils étaient supérieurs à tous, ils s'égalèrent mutuellement. Lequel des deux se soumettrait à l'autre? Aucun ne pouvait s'y résoudre.

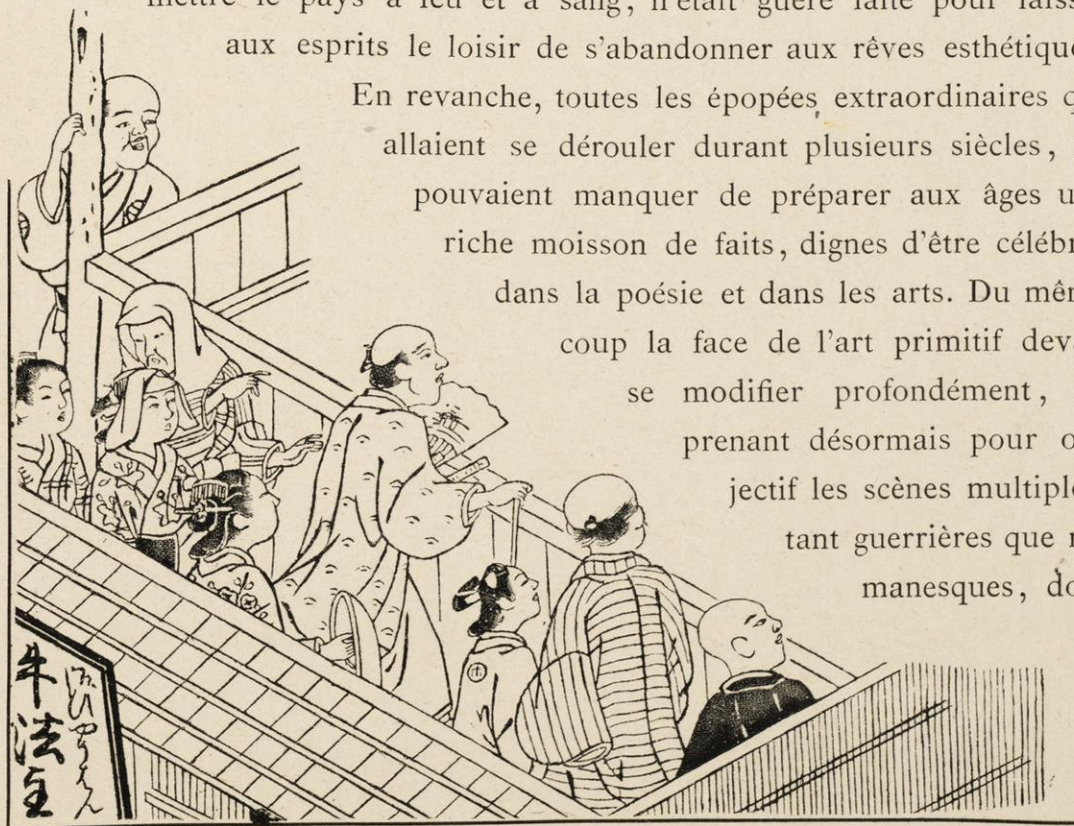
Alors éclata entre eux une guerre épouvantable. Les luttes qui allaient dévaster le pays ont été comparées par divers écrivains à celles des Guelfes et des Gibelins, des Armagnacs contre les Bourguignons, exemples insuffisants pour peindre la férocité et pour marquer la durée de cette inexorable querelle.

Comme bien l'on pense, une époque aussi troublée, qui n'avait cessé de mettre le pays à feu et à sang, n'était guère faite pour laisser aux esprits le loisir de s'abandonner aux rêves esthétiques.

En revanche, toutes les épopées, extraordinaires qui allaient se dérouler durant plusieurs siècles, ne pouvaient manquer de préparer aux âges une riche moisson de faits, dignes d'être célébrés dans la poésie et dans les arts. Du même coup la face de l'art primitif devait se modifier profondément, en prenant désormais pour objectif les scènes multiples, tant guerrières que romanesques, dont



Portrait de daimio du XI^e siècle, par Yossai.



Gens du peuple assistant à une fête.

LE JAPON ARTISTIQUE.

le spectacle avait impressionné les âmes. La mêlée avait été générale, au point que des couvents fameux, constitués pourtant dans un but de paix et de recueillement, s'étaient eux-mêmes armés pour prendre parti dans l'universelle lutte. Seuls, un nombre restreint d'esprits supérieurs, se réfugiant avec une ferveur nouvelle dans les sphères calmes et épurées de l'idéal, se firent les fidèles gardiens de la tradition religieuse dans l'art. Ils nous ont légué des chefs-d'œuvre.

Mais au milieu de tant de ruines accumulées, l'art profane avait planté son drapeau. — Au surplus, si l'époque terrible avait été marquée par de furieux combats et des scènes d'extermination, si elle avait engendré les drames obscurs de la vengeance, couvée dans l'ombre et traîtreusement assouvie, il importe de dire que des spectacles plus réconfortants n'avaient point manqué, pour tenter le pinceau des artistes. L'esprit chevaleresque s'était développé à l'extrême, et c'est durant cette période de délire que le souci du point de l'honneur et le mépris de la mort acquirent cette trempe sans égale qui a fait l'admiration de l'univers jusque dans les dernières années du vieux Japon.

L'école de peinture qui a représenté sous ces mille et mille aspects toutes les phases de ces agitations fiévreuses, les rencontres sur terre et sur mer, les fières allures des guerriers de race, les tournois, la multitude grouillante, enivrée de brillants spectacles, l'école enfin qui, plus tard, nous montre le seigneur rentré au paisible foyer, et se livrant, au sein d'une nature idyllique, à toutes les sensations tendres et poétiques qu'un long souffle de passions déchaînées n'avait pu étouffer dans ces natures singulièrement complexes, — cette école est connue sous le nom retentissant de Tôssa. Voici l'origine de cette dénomination :

Au temps où la famille Foujivara comptait encore dans l'État, elle avait produit des hommes considérables à des titres très divers. Plusieurs de ses membres se sont distingués dans la philosophie, dans la littérature ou dans les



Guerrier noble combattant contre des pillards.



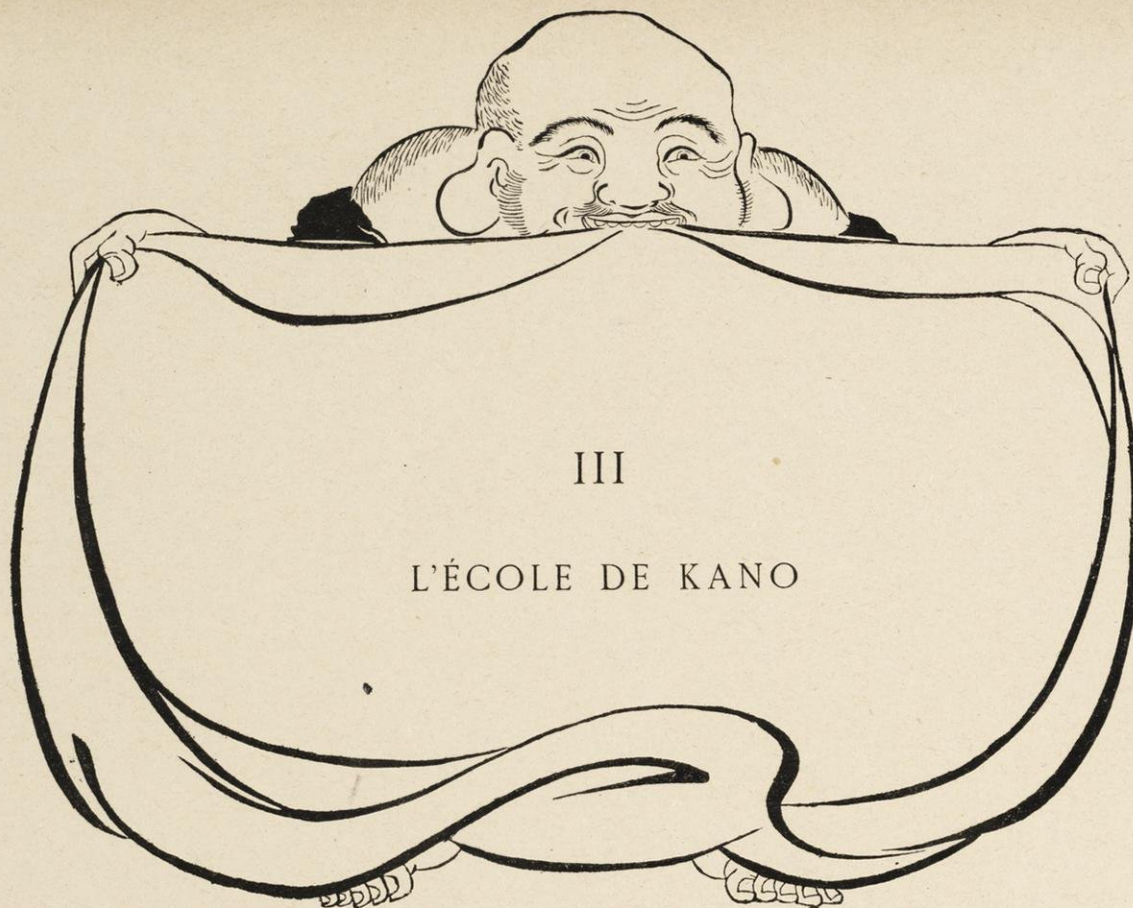
LE JAPON ARTISTIQUE.

arts. Au commencement du XIII^e siècle, l'un d'eux fut célèbre comme peintre. Il était devenu le créateur d'un centre artistique qui rayonnait au loin dans le pays, et comme il fut sous-gouverneur de Tôssa, le nom de cette province resta attaché à l'école nouvelle et fut adopté par tous ses disciples. Elle prit par la suite un grand développement, et s'est perpétuée jusqu'au XIX^e siècle sous le même titre, gardant intactes à travers les âges ses formules originaires.



Kakémono de l'école de Tôssa (XV^e siècle).

Les peintures des Tôssa frappent par leur grande allure, par leur *caractère*. Ce caractère résulte d'un rapport étroit entre le choix du motif et le procédé d'exécution. La noblesse des sujets, fidèlement secondée par une délicatesse de touche très raffinée, constitue une production essentiellement aristocratique, qui est devenue l'art seigneurial, celui de la haute société. Issu du sol national, et demeuré rebelle à toute influence extérieure, il est Japonais par excellence.



III

L'ÉCOLE DE KANO

Depuis les guerres intestines, occasionnées par les rivalités entre Foujivara, Taïra et Minamoto, le pays avait passé par des vicissitudes diverses. Après un siècle de calme et de prospérité, de nouveaux ouragans avaient éclaté avec l'avènement au shogounat de la branche des Ashikaga.

Cependant le dernier de ce nom, Ashikaga Yoshimassa, se donna pour mission de restaurer le culte des lettres et la pratique des arts de toute nature. Aimant le grand luxe au même degré que les jouissances intellectuelles, détrôné même à cause de ses excès, il fit construire un palais magnifique dans sa retraite près de Kiôto et y attira les artistes éminents de tout ordre. Les objets en laque qui furent confectionnés à cette époque sont de purs chefs-d'œuvre; la fabrication de la céramique devenait une sorte de passion dans l'entourage du shogoun dépossédé, au point que les grands de l'empire, Yoshimassa en tête, ne connurent de délasserment plus cher que de façonner de leur main quelque ustensile raffiné destiné à figurer dans les réunions du thé. Ces curieuses cérémonies, qui ont tenu un rôle si important chez les amateurs japonais, ont été instituées par Yoshimassa. Je leur ai consacré un chapitre dans l'histoire de la céramique que j'ai écrite pour l'*Art japonais*, le bel ouvrage de M. Louis Gonse.

L'un des grands soucis de Yoshimassa avait été de reprendre d'une façon

LE JAPON ARTISTIQUE.

suivie les relations avec la Chine qui, jusque-là, n'avaient jamais eu qu'un caractère intermittent.



Pèlerin au repos.

Il est temps de dire un mot de cette terre classique, que les Japonais vénèrent comme le berceau originaire de leur art, au même titre que nous faisons honneur à la Grèce des lois fondamentales de notre esthétique.

Plusieurs de nos critiques d'art, et non des moins éminents, ont montré une tendance manifeste à amoindrir le rôle de la Chine dans la genèse de l'art japonais. Entraînés par une passion ardente, quelque peu exclusive, il leur en coûtait d'admettre que tant de grâce et de fraîcheur fussent sorties d'un ordre de productions taxées de sécheresse et de *formularisme*.

Mais pénétrez dans quelque demeure seigneuriale du Japon, et vous serez tout surpris d'y voir la place d'honneur ornée d'un objet vénéré entre tous, bronze ou céramique, vieux patrimoine de famille, qui avait été apporté aux temps anciens, par quelque hardi explorateur du pays des merveilles.

D'où vient alors notre propension à vouloir rectifier le jugement que les Japonais portent sur leur propre génie ?

Cela est aisé à discerner.

Les jours heureux où les arts étaient dans leur plus bel éclat au riant pays du soleil levant sont tout proches encore. Ils ont pris fin d'une façon subite, interrompus par des événements inattendus, et sans laisser au virus de la décadence le temps de faire son œuvre. Cette efflorescence, arrêtée net, au moment précis où elle avait atteint toute sa plénitude, n'a pu rien laisser derrière elle qui ne charme par une saveur de jeunesse et de force.

Il en va tout autrement pour la Chine.

Là, des siècles et des siècles ont passé depuis qu'une civilisation antique et grandiose a donné tout ce qu'il est permis à un sol béni de produire. La sève depuis lors s'est desséchée graduellement, *lentement*. L'arbre est toujours debout, squelette de branches mortes, dont les feuilles s'étaient détachées les unes après les autres. Certes, il avait été fécond, le vieil arbre, mais lorsque nous nous inquié-



LE JAPON ARTISTIQUE.



D'après une peinture chinoise du temps des Sung.

tons de savoir quels pouvaient être les fruits qu'il avait donnés autrefois, nous rencontrons les produits des derniers siècles, les seuls qui aient été préservés de la dispersion, de la vétusté ou d'un anéantissement total. *C'est sur ses productions de vieillesse qu'on a jugé la Chine chez nous.*

Pour ce qui me concerne, peut-être ai-je eu ce léger mérite d'avoir soupçonné le dessous des choses; et lorsque, en 1880, je visitai la capitale du vaste empire, ce fut avec la ferme volonté d'avoir le cœur net de ces pressentiments.

Loin de moi la pensée d'insinuer qu'auparavant personne n'ait songé à creuser ces matières. A Péking, la colonie européenne tout entière s'intéresse très vivement aux anciennes productions d'art du pays. Cela a même tourné à une sorte de sport, où chacun cherche à mettre la main sur l'objet rare. Mais dans cette chasse aux curiosités on ne songe guère à étendre ses investigations au delà des boutiques d'antiquailles. — Il me fallait autre chose. — J'appris qu'il existait dans l'enceinte chinoise (l'autre partie de la ville est habitée principalement par les Mandchoux, la race conquérante, qui a pris possession du pays depuis le xvii^e siècle), je sus, dis-je, que dans cet ancien quartier certaine rue était presque entièrement occupée par des libraires et marchands de dessins, où venaient s'approvisionner les étudiants qui préparaient les grands examens donnant rang de « lettrés »; recoins paisibles où frayaient aussi les vieux Chinois à l'esprit cultivé. C'est là que j'établis le quartier général de mes recherches.

De longues semaines me virent occupé à bouleverser d'immenses fatras de livres et de papiers; manuscrits baroques et dessins invraisemblables me passèrent sous les yeux par milliers. Ce qu'il me fallut dévorer de documents

LE JAPON ARTISTIQUE.

de toutes sortes, n'ayant qu'un lointain rapport avec la poursuite de mon but particulier, serait impossible à narrer.

La récolte, hélas ! ne fut guère abondante, mais un tout petit nombre de vieilles peintures démontraient avec évidence la préexistence d'œuvres supérieures, renfermant, à ne pas s'y tromper, le germe de toutes les qualités de poésie et de vie que nous étions accoutumés à attribuer aux productions japonaises, comme leur apanage exclusif.

La rareté de ces exemples ne doit pas surprendre. Outre que les Chinois en sont très friands et les laissent difficilement sortir de leurs mains, il faut considérer, comme je l'ai dit, leur très grande ancienneté. — Nous entendons parfois citer avec éloge la période des Ming (1368 à 1644), mais, à vrai dire, celle-ci fut déjà témoin d'une réelle décadence, pour le moins dans l'art de la peinture, qui avait brillé d'un éclat suprême au ^{xiii}^e siècle sous la dynastie des Sung.

Cependant la grande tradition ne s'était pas éteinte encore, lorsqu'au ^{xv}^e siècle Yoshimassa favorisait le contact avec le puissant Empire du Milieu, et ce fut aussi le moment où le génie japonais arrivait à maturité et n'attendait qu'une occasion pour se manifester par une nombreuse pléiade d'artistes de premier ordre. L'un d'eux, nommé Seshui, ne put résister au désir d'aller étudier les vieux maîtres chinois sur les lieux mêmes. Là il se livra à des travaux sans nombre, qui acquirent une grande célébrité. Seshui fut conduit à la cour de Péking pour peindre devant l'empereur, et, au grand émerveillement du souverain, il fit, dit-on, apparaître sur une



Prêtre en voyage, d'après un dessin de Kano.



Dessin de l'école de Kano.

LE JAPON ARTISTIQUE.

feuille de soie un dragon entouré de nuages, par le seul effet des éclaboussures d'encre de Chine sorties de son pinceau en quelques jets hardis.

De telles légendes sur les tours de force accomplis par certains artistes populaires sont nombreuses au Japon. Une des anecdotes préférées, et qui fut souvent interprétée par des artistes de tout ordre, est la suivante; elle se rapporte, si je ne me trompe, à Kanaoka, artiste célèbre du ix^e siècle :

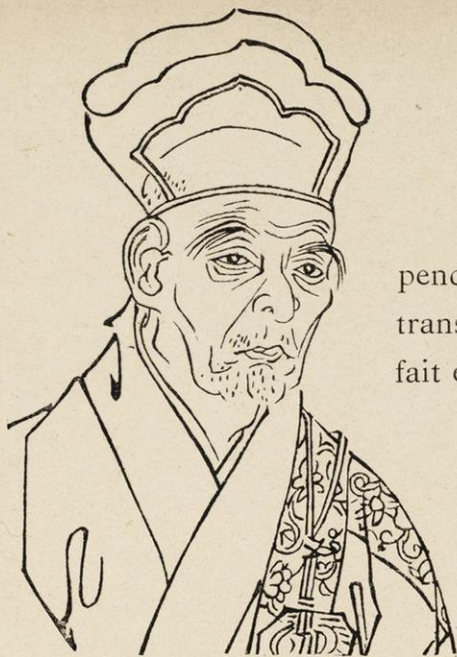
Les champs de riz étaient dévastés toutes les nuits par un cheval inconnu, sans que, le jour venu, on pût retrouver sa trace. Un soir donc, il fut résolu entre paysans qu'on guetterait l'animal. Aussitôt l'obscurité venue, il ne manqua pas, en effet, d'apparaître, mais il était alerte et vigoureux, et ne parut point d'humeur à se laisser prendre. Alors ce fut une poursuite acharnée, une course sans fin. Dans la reproduction de cette scène on voit le cheval en tête, et derrière lui, courant à perte d'haleine, tous les laboureurs, pourvus de torches, armés de bâtons, essoufflés, n'en pouvant plus. Cependant la chasse continue de plus en plus implacable. Tout à coup la bête disparaît par la porte d'un temple; ses traqueurs se jettent à sa suite; ils fouillent le sanctuaire du regard, mais n'aperçoivent rien : il est vide! — Alors seulement, en levant les yeux au mur, on remarque, dans un tableau célèbre, accroché à sa place habituelle, le cheval fougueux, qui vient de réintégrer son cadre, entièrement couvert de boue, et tout haletant encore de la course furibonde.

Le cheval avait été rendu par le maître avec une telle vérité, avec une vie si palpitante, qu'il se prenait à vivre et s'échappait chaque jour pour aller gambader dans la campagne.



D'après un manche de couteau ciselé par HIROSADA.

Mais revenons à Seshui, notre peintre voyageur qui avait étonné jusqu'aux vieux maîtres de la Chine par la dextérité de son pinceau. Après avoir séjourné



D'après un kakémono de l'époque de Seshui
(portrait d'un prêtre, ancien prince de Satsuma).

LE JAPON ARTISTIQUE.

pendant quelques années dans ce pays, il revint au Japon, où il transplanta les doctrines qu'il avait faites siennes, et qui y ont fait école.

Quelques esprits se révoltèrent cependant contre une absorption totale de l'art national dans les pratiques empruntées de toutes pièces à une contrée voisine. Le Japon avait déjà trop la conscience de sa propre force pour se résigner ainsi à une abdication complète. Il voulut bien s'assimiler l'élément étranger, mais à condition d'y mêler quelque chose de son propre senti-

ment. De cette fusion sortit une incarnation nouvelle, destinée à un glorieux avenir.

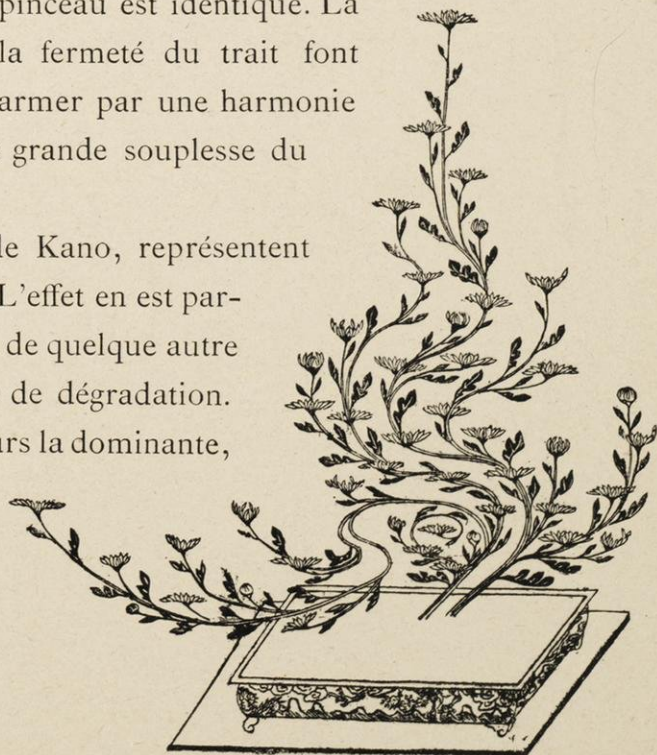
L'artiste de génie qui entreprit le premier cette sorte de régénération fut KANO-MASSANOBU (1424 à 1520), fondateur de la célèbre école des Kano, dont la descendance s'est poursuivie sans interruption jusqu'à nos jours.

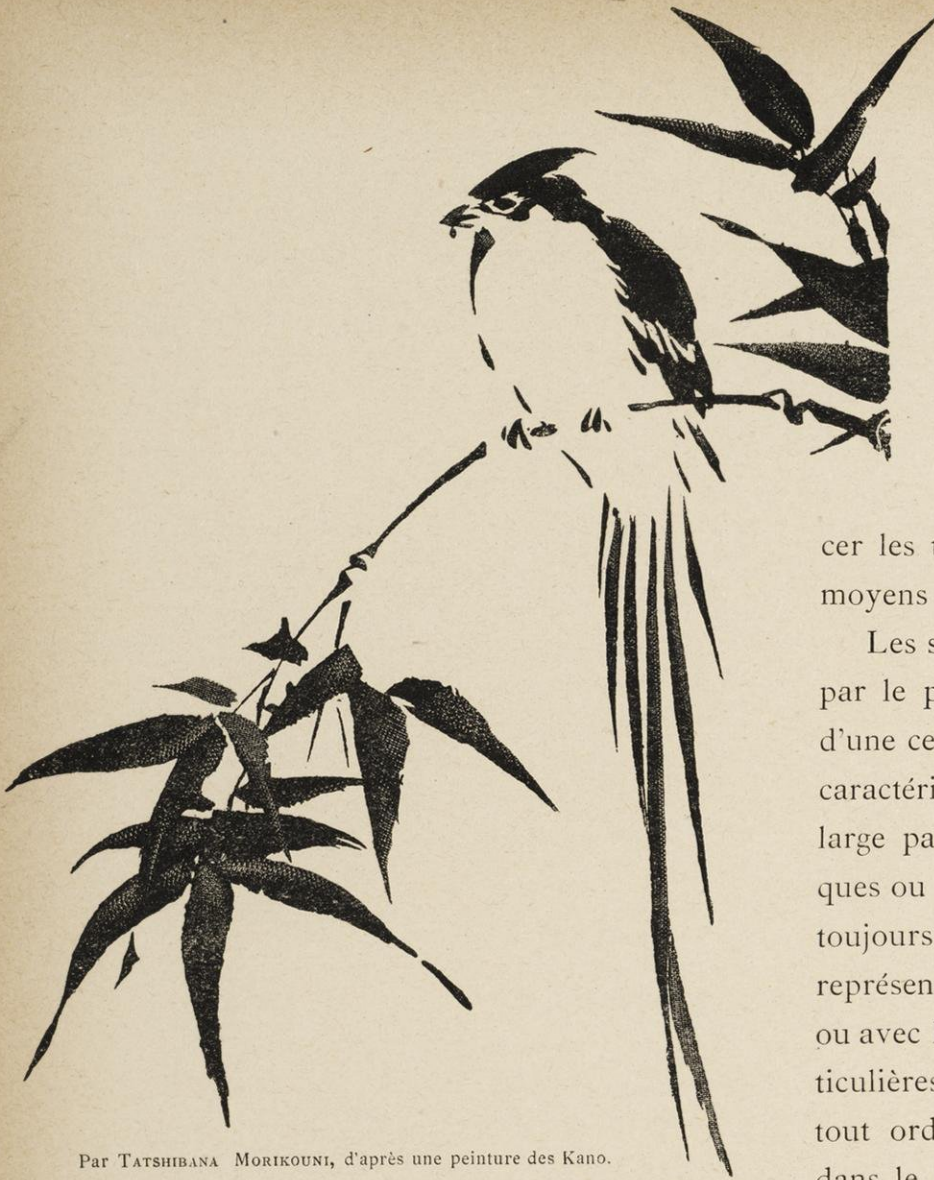
Nous reproduisons parmi les planches hors texte de ce numéro une œuvre capitale du fils de ce Massanobou, nommé Motonobou, le plus célèbre de tous les Kano.

Malgré sa prétention d'avoir créé une manifestation nouvelle, l'art des Kano procède dans ses grandes lignes de la peinture chinoise, dont il emprunte la technique et le caractère des compositions.

L'exécution est calligraphique, c'est-à-dire basée sur les lois régissant l'écriture, qui elle-même — j'ai eu l'occasion de le mentionner dans les pages précédentes — n'est autre qu'une sorte de peinture. Un artiste-peintre doit être calligraphe d'abord, car la conduite du pinceau est identique. La perfection dans le maniement de l'outil et la fermeté du trait font reconnaître l'œuvre d'un maître, qui doit charmer par une harmonie rythmée des lignes, par leur aisance et une grande souplesse du coup de pinceau.

L'école chinoise et son dérivé, l'école de Kano, représentent essentiellement la peinture du blanc et noir. L'effet en est parfois rehaussé par une adjonction de bistre ou de quelque autre ton de couleur très doux, visant à une sorte de dégradation. Mais c'est l'encre de Chine qui constitue toujours la dominante,





Par TATSHIBANA MORIKOUNI, d'après une peinture des Kano.

LE JAPON ARTISTIQUE.

et les ressources que les maîtres chinois et japonais ont su tirer de son emploi sont merveilleuses et absolument uniques. L'art de nuancer les teintes avec une telle simplicité de moyens ne saurait être poussé au delà.

Les sujets les plus habituels sont fournis par le paysage, se dégageant petit à petit d'une certaine tradition conventionnelle qui caractérisait la décadence chinoise; une large part est faite aux animaux chimériques ou naturels, parmi lesquels l'oiseau est toujours l'objet d'un culte spécial, qu'il soit représenté sous ses aspects frêles et légers, ou avec l'envergure et la force sauvage, particulières à la gent rapace. Les saints de tout ordre trouvent également leur place dans le répertoire des Kano, mais au lieu

des êtres mystiques, trônant dans les sphères éthérées, on nous montre une succession de dieux tout à fait « bon enfant », s'intéressant en amis à la vie journalière de tous, ou encore affectant un ascétisme peu farouche.

Voilà donc à la fin du xvi^e siècle le Japon en possession de trois grandes écoles de peinture, s'exerçant parallèlement.

L'école *bouddhique*, implantée à la suite des rapports établis dès le vi^e siècle avec les empires voisins, école hiératique, dont les formules hindoues se sont transmises intactes à travers les générations.

L'école de *Tôssa*, art national et noble, fondée par un seigneur de la province de Tôssa, par un Foujivara, au temps où cette puissante famille était encore au pouvoir, et alors que les fureurs des sauvages combats avaient pour corollaires les hauts faits les plus chevaleresques.

L'école de *Kano* enfin, prenant ses racines dans la peinture chinoise, régénérée par l'esprit novateur des Kano Massanobou et Motonobou.

L'art japonais est désormais constitué dans ses grandes lignes, en même temps que l'état social du pays prend son assiette définitive. Sous la main puis-

LE JAPON ARTISTIQUE.

sante du grand shogoun Yéyassu, premier de la famille Tokougava, les guerres civiles sont éteintes. Une paix profonde va durant plusieurs siècles couvrir le pays, et coordonnera dans une hiérarchie bien équilibrée les différentes fractions de la société. — La féodalité s'établit puissante, mais tutélaire à l'égard des classes inférieures, et ardente dans sa sollicitude pour les tendances artistiques de la population entière. — Point de suzerain maintenant, qui, s'il ne produit par lui-même, ne s'enorgueillisse de compter parmi ses vassaux des artistes émérites, mettant leur gloire suprême à satisfaire les goûts raffinés du maître.

Au milieu d'une telle émulation, certaines individualités marquantes ne pouvaient manquer de surgir, préoccupées de se soustraire par des créations personnelles à la rigueur des trois grandes écoles de peinture, qui prétendaient tout ramener à leurs lois. De ces initiatives il est sorti des manifestations nouvelles, dont il faudrait suivre pas à pas l'histoire; mais, sous peine de fatiguer la bienveillance du lecteur, il est nécessaire de renvoyer à une autre occasion le complément de cette rapide notice.

On verra alors sous quelles influences la peinture japonaise est arrivée au dernier épanouissement de ses splendeurs décoratives avec *Kôrin* et son école; comment, dans les temps modernes, l'observation minutieuse de la nature triomphe dans l'école naturaliste de *Shijo*; je chercherai à démontrer de quelles circonstances est né l'*art vulgaire*, celui qui fut créé par le peuple pour refléter sa propre vie. C'est cette dernière expression d'art enfin qui nous conduira à l'étude du livre illustré par la gravure et à celle de l'estampe, moyens de diffusion incomparables qui infailliblement devaient s'imposer quelque jour à une civilisation où le goût épuré et le sentiment inné de l'art unifiaient toutes les classes de la société dans une commune passion pour le beau.

S. BING.



NOS PLANCHES

Le paysage à l'aspect sévère de la **Planche AGB** est dû au pinceau de MOTONOBU, peintre du xvi^e siècle, le plus célèbre des Kano. (Voir à la page 27 de la présente livraison.)

Nous donnons cette reproduction comme un des beaux spécimens de leur art; on peut voir, d'après ce kakémono, à quel degré les Kano avaient fait pénétrer dans cette école dérivée de la peinture chinoise un esprit jeune, s'éloignant des doctrines archaïques et s'appliquant à peindre la nature telle que l'artiste la voyait.

Dans cette simple composition, dans ces arbres dépouillés, sous une brume épaisse qui masque les arrière-plans, apparaît l'œuvre d'un maître, aux prises avec la nature même, qu'il copie avec une interprétation personnelle. Une émotion triste, mais vivante, se dégage de ce paysage désolé que l'on pourrait sans crainte comparer à des tableaux de maîtres européens qui ont représenté sans fard la Nature sauvage et rude.



La **Planche AFG** est une reproduction aux deux tiers d'une page d'études de HOKUSAI. Elle montre l'artiste attentif, disséquant pour ainsi dire son modèle, cherchant un arrangement plus heureux de la coiffure, une disposition plus seyante des épingles. L'expression de gouaillerie triviale de ce profil d'ouvrier fait un étrange contraste avec le galbe altier de la tête de femme qui est à côté. Dans celle-ci, tout, jusqu'au coup de pinceau un peu grêle, concourt à donner un aspect imposant, et l'ovale allongé, le cou un peu gras, la masse générale de la coiffure évoque l'idée de quelque buste de patricienne romaine qu'on rencontrerait dans nos musées. L'autre tête de femme exécutée au trait ne mérite-t-elle pas aussi une comparaison, non plus avec un art altier, mais avec l'art léger des maîtres du xviii^e siècle; la rondeur des joues, la saillie du menton, la narine entr'ouverte, les rehauts même de sanguine ne font-ils pas ressembler cette tête de femme à celles qu'affectionnaient les Watteau, les Lancret?

La femme aux cheveux noirs, allégés sur le côté d'une demi-transparence qui laisse deviner l'oreille, tient à ses lèvres le petit paquet de serviettes en papier, ordinairement placé dans la ceinture; c'est un geste familier aux Japonaises, et l'on trouve souvent des gravures représentant une femme qui, pendant que sa ceinture se trouve dénouée, porte ainsi les feuilles de papier de soie destinées à remplacer notre mouchoir.



La **Planche FG** est une étude de glycine en fleur, signée par un artiste de l'école de Kioto, Takéharu. C'est la glycine chinoise, la plus belle de l'espèce, qui fait l'admiration des voyageurs par ses merveilleuses grappes de fleurs bleues.

La **Planche AJF** reproduit deux études d'oiseaux : à droite la foulque noire (*fulica atra*), échassier qui vit dans les marais, et à gauche le serin des Canaries (*serinus Canaria*), qui a été introduit au Japon, probablement par les Hollandais, au siècle dernier.



La **Planche AG** est tirée de la *Mangwa* de Hokusai; c'est une série de croquis de plantes, curieuse à examiner au point de vue des procédés divers employés par l'artiste pour

LE JAPON ARTISTIQUE.

rendre l'aspect de chaque feuillage, avec une telle vérité que le naturaliste n'hésite pas à reconnaître la plante sur ce simple et sommaire dessin.

Dans la page de gauche se trouvent représentées, en suivant de gauche à droite : le lycopode et la fougère, la fougère grimpante (*polypodium*) et une graminée, l'hémérocalle (*hemerocallis disticha*) et la passiflore.

Dans celle de droite : l'hibiscus manchot et la primule chinoise (*primula Sinensis*), le calystegia et le nelumbo, enfin le caladium et le cissus (*cissus Thumbergii*).

Toutes ces plantes s'élèvent à peine à quelques centimètres au-dessus de la terre et il fallait toute l'attention délicate d'un artiste pour consacrer deux pages à ces modestes végétaux.



La **Planche ABE** reproduit une bouteille en poterie de Kioto, sortie du four de Midzoro, dont elle porte la marque. Ce four, ainsi que ceux de Kiyomidzu, Awata, Omouro, et plusieurs autres, avaient été fondés par NINSEI, potier célèbre de la fin du xvi^e siècle, qui fut l'initiateur, non seulement de ce genre de décor, mais de toute la poterie décorée en général.

Sur un fond craquelé d'un jaune fauve, des bambous se répartissent dans les trois médaillons réservés sur la panse : ces bambous sont verts et bleus, union difficile de deux couleurs que les artistes de Kioto ont particulièrement réussie. Le col porte une garniture en argent qui laisse supposer que la pièce aura subi une légère ébréchure à la partie supérieure du goulot. La reproduction est aux trois quarts de l'original.



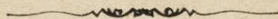
La **Planche AEI** est la reproduction aux trois quarts de la grandeur d'une pièce de céramique en terre brune non émaillée. C'est un *okimono*, ou objet d'étagère, représentant un oiseau de proie analogue à l'émouchet d'Europe, posé sur une souche à l'écorce rugueuse.

La pièce a été entièrement modelée à la main, et un outil nerveux a donné aux arêtes, au fini des plumes et aux rugosités du tronc une vigueur et une netteté que le moule serait impuissant à produire. La couleur brune de la terre rappelle très exactement le plumage du dos du rapace, et la poitrine ainsi que le ventre ont été recouverts d'une légère couche de couleur blanchâtre mouchetée de gris qui donne à l'oiseau un naturel encore plus vif. Cet aspect vivant est augmenté par l'acuité de l'œil obtenue cependant par un simple point d'émail noir cerclé de jaune, au lieu de l'œil de verre incrusté que les Japonais savent fort bien employer quand ils veulent donner au regard une grande intensité. Cette pièce n'appartient à aucune des grandes catégories dans lesquelles se classent le plus souvent les céramiques japonaises ; ce qui porte à croire qu'elle est l'œuvre d'un particulier, chose très fréquente au Japon, où tout homme distingué s'intéressait à la céramique et se plaisait à pétrir la terre qu'il portait ensuite à quelque four voisin.



La **Planche AFA** emploie dans un arrangement décoratif les deux fleurs impériales du chrysanthème et du pawlonia. Il y aurait à faire une distinction un peu subtile peut-être entre les deux emblèmes. Le chrysanthème est la fleur impériale et le pawlonia est la fleur emblématique de la famille régnante. Or on sait que depuis vingt-cinq siècles, c'est-à-dire depuis les origines connues du Japon, une seule famille a gardé le trône qu'elle occupe encore.

La **Planche AEB** reproduit une variante d'un thème cher aux Japonais, fidèles à puiser dans la nature les inspirations de leur art décoratif : ici c'est le ruisseau qui court, la branche de cerisier fleuri qui s'y mire, et le papillon qui va de fleur en fleur.



Sommaire du N° 14

	Pages.
LES ORIGINES DE LA PEINTURE DANS L'HISTOIRE (suite et fin), par S. BING.	17
NOS GRAVURES.	30

PLANCHES HORS TEXTE

- ABE. **Bouteille en poterie de Kiôto.**
 - AFA. **Modèle industriel.** — Chrysanthèmes et pawlonia.
 - AFG. **Croquis originaux** de HOKUSAI.
 - AGB. (PLANCHE DOUBLE.) **Kakémono**, par KANO MOTONOBOU.
 - AG. **Deux pages de la Mangua**, de HOKUSAI. — Plantes et fleurs.
 - AJF. **Deux études d'Oiseaux.**
 - AEB. **Modèle industriel.** — Papillons et fleurs.
 - AEI. **Céramique.** — Faucon sur une souche.
 - FG. **Étude de glycine en fleur.**
-

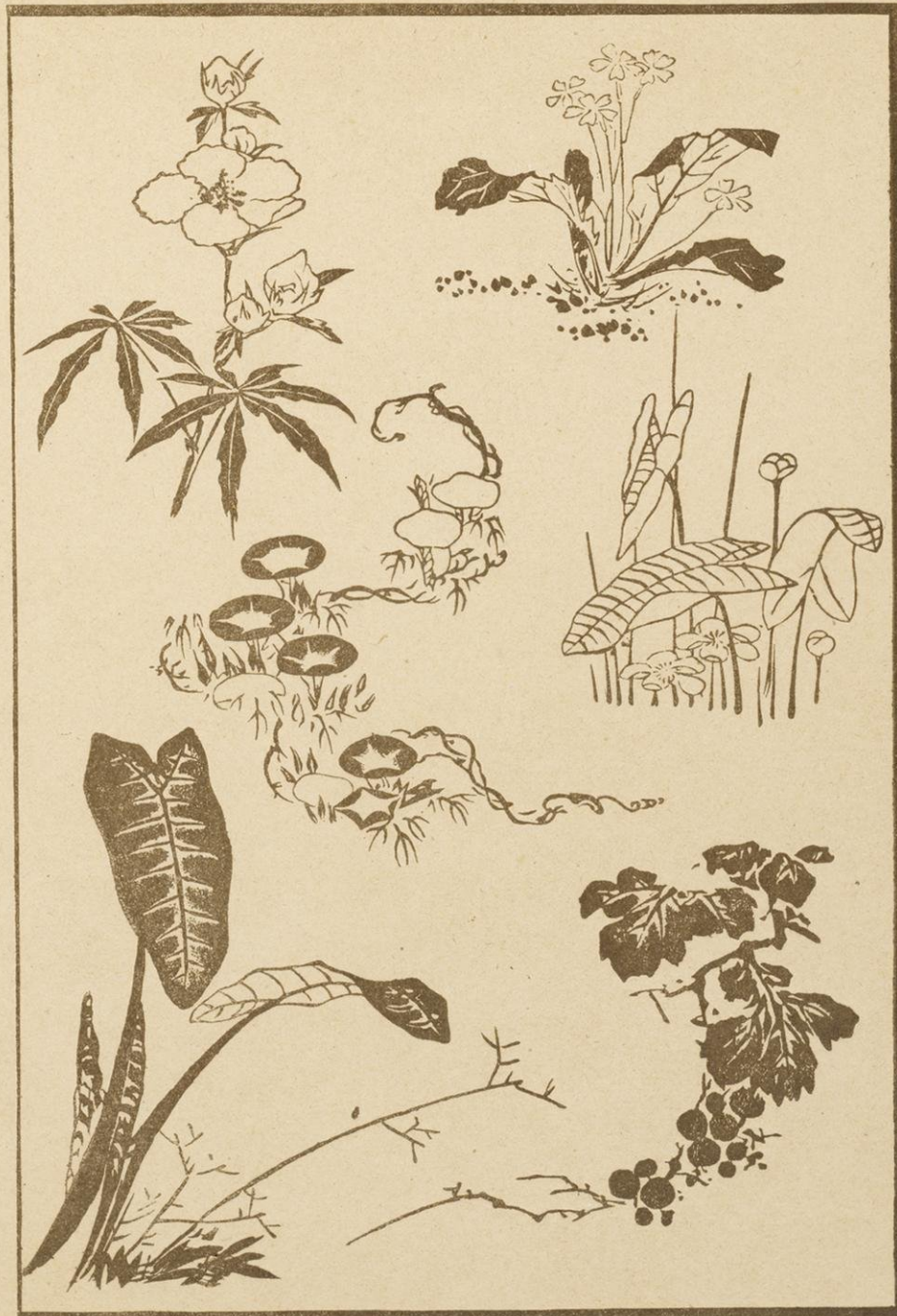
Le Texte de la prochaine livraison sera de M. WILLIAM ANDERSON (*Hiroshighé*).









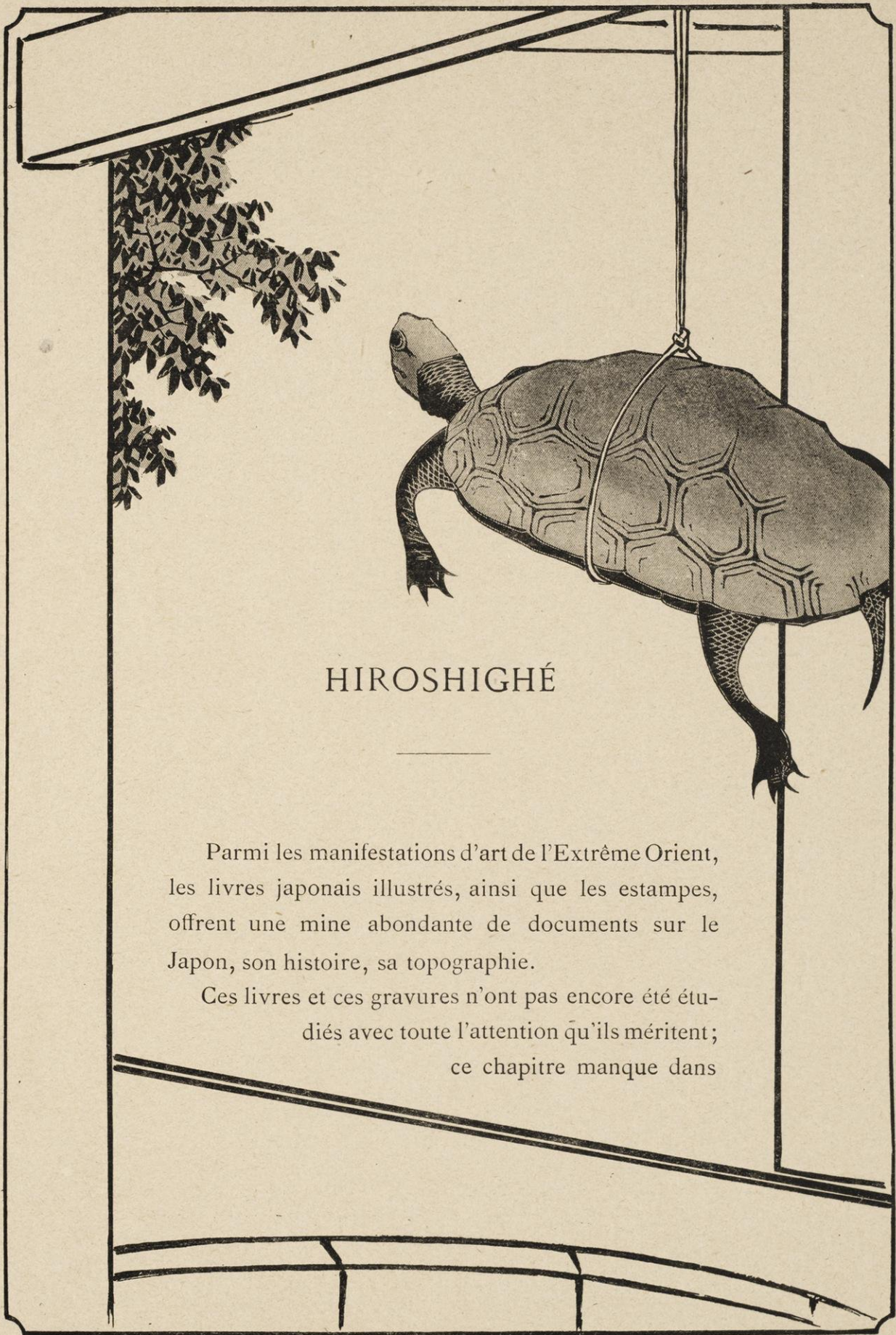












HIROSHIGHÉ

Parmi les manifestations d'art de l'Extrême Orient, les livres japonais illustrés, ainsi que les estampes, offrent une mine abondante de documents sur le Japon, son histoire, sa topographie.

Ces livres et ces gravures n'ont pas encore été étudiés avec toute l'attention qu'ils méritent ;
ce chapitre manque dans

LE JAPON ARTISTIQUE.

l'histoire universelle de la gravure sur bois et de la représentation des êtres et des choses. Ce fait s'explique par le peu d'occasions que l'on avait de connaître des collections, dont on ignorait jusqu'à l'existence. Aujourd'hui ces obstacles sont écartés, et une large récompense attend ceux qui

s'engageront dans le sentier désormais frayé.

Les grandes lignes de la gravure ont déjà été tracées avec clarté dans cette publication même, et ce serait allonger inutilement ce chapitre que d'y revenir. Je veux ici étudier la personnalité d'un de ceux qui, au commencement de ce siècle, ont apporté dans cet art une note nouvelle.

Cependant, il est nécessaire, auparavant, de savoir ce qu'étaient ses prédécesseurs, de connaître l'école où il a puisé les principes de son art, où il a étudié les grands maîtres de la Chine et du Japon, et comment ses débuts furent encouragés par les élèves de ces Kano et de ces Tôssa¹ qui représentaient alors l'art classique, comment enfin Hiroshighé fut, plus tard, soutenu par l'école naturaliste de *Shijo*.

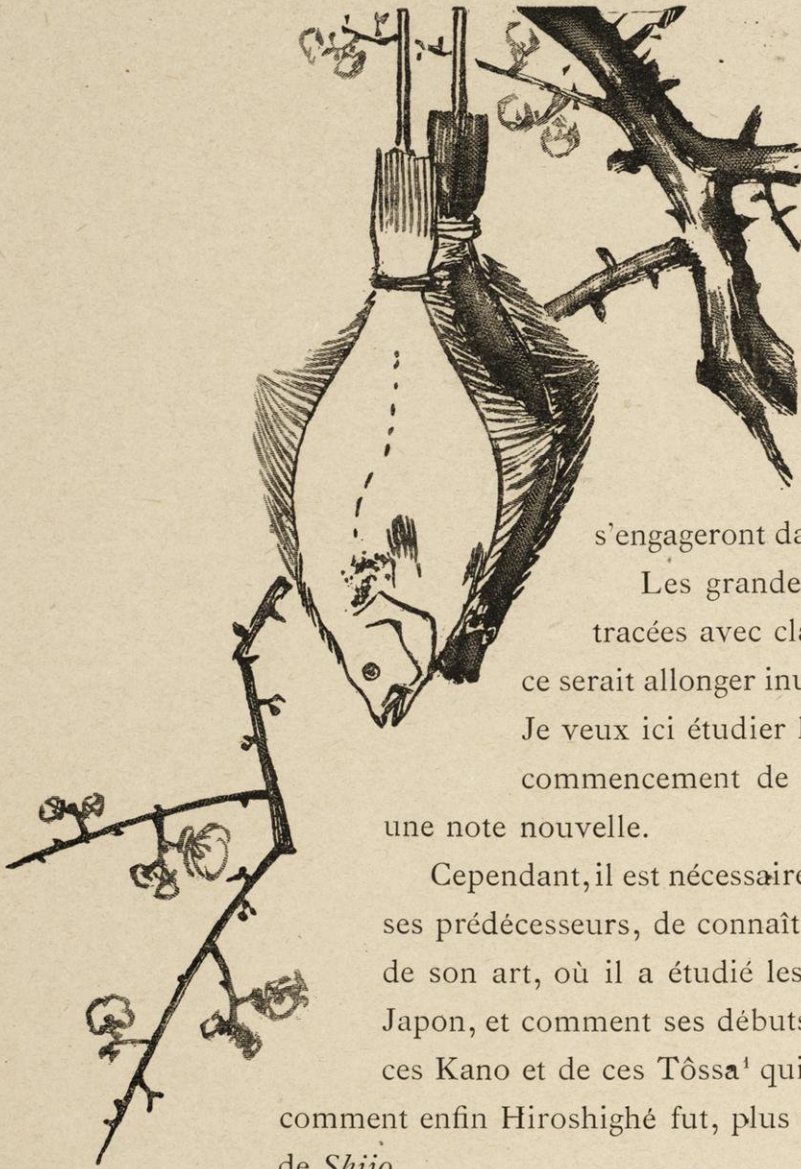
Il n'y a pas longtemps que, pour une partie du public européen, l'art pictural du Japon se résumait dans le seul nom de Hokusai; et pourtant, sans rabaisser l'œuvre du génial « vieillard de dix mille ans² », il faut bien convenir qu'en concentrant trop exclusivement l'attention sur une seule individualité, on a infligé aux autres plus qu'une passive injustice.

De même qu'avant de porter un jugement sur Hokusai, il faut que l'on connaisse ce qui a été fait par ses aînés dans l'école vulgaire, les Hishigava Moro-

1. Voir pour ces noms le n° 14, pages 17, 22 et 29.

2. Ce nom est un de ceux que Hokusai s'est attribués; les dix mille années sont représentées par le signe *Man*.

Il est à remarquer que ce signe, connu par les érudits sous le nom de *swastika*, se retrouve avec une signification mystique chez les peuples les plus divers de l'antiquité.



LE JAPON ARTISTIQUE.

nobou, Tatshibana Morikouni, Nishigava Sukénobou, Katsugava Shunsho, et avant eux par les grands peintres des académies patriciennes, de même nous devons voir en Hiroshighé, non pas une figure isolée dans l'art japonais, mais un continuateur de Hokusai et des Outagava, un héritier de la tradition séculaire de la Chine et du Japon.

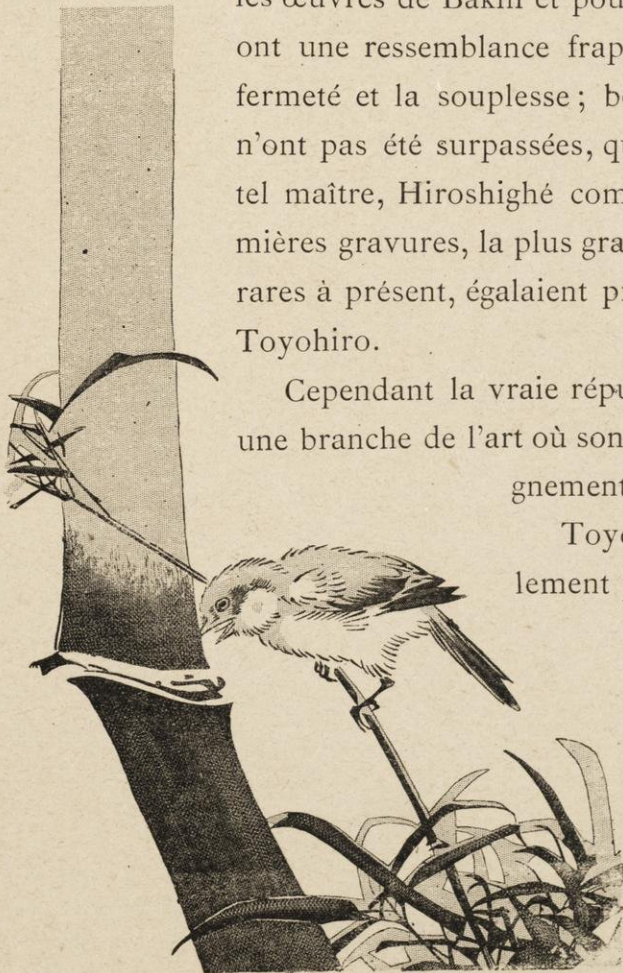


Hiroshighé est le nom de pinceau le plus familier de *Kondo Jiubéi*, né à Yedo en 1797. Des premières années de sa vie nous ne savons guère, si ce n'est qu'il fut membre d'un des nombreux corps de pompiers de Yedo et qu'il employa à ses premiers essais artistiques les loisirs intermittents que lui laissait son métier. Ensuite, et probablement même pendant qu'il remplissait encore ses utiles fonctions, il devint l'élève de Outagava Itshirusai Toyohiro, célèbre illustrateur de romans. En lui succédant, il prit ce nom patronymique de *Hiroshighé* (le caractère *Hiro* de *Toyohiro*, avec l'affixe *shighé*), aussi bien que celui de Itshirusai, qui précédait souvent son nom principal.

Toyohiro était un artiste de grande valeur : ses dessins d'illustration pour les œuvres de Bakin et pour d'autres romans de la même époque ont une ressemblance frappante avec ceux de Hokusai par la fermeté et la souplesse ; beaucoup de ses gravures en couleurs n'ont pas été surpassées, quant aux qualités du coloris. Avec un tel maître, Hiroshighé commençait bien sa carrière, et ses premières gravures, la plus grande partie de ses portraits de femmes, rares à présent, égalaient presque les œuvres du même genre de Toyohiro.

Cependant la vraie réputation de Hiroshighé devait être dans une branche de l'art où son maître n'a pu lui donner qu'un enseignement restreint.

Toyohiro mourut en 1828, mais c'est seulement plusieurs années après que Hiroshighé parvint à la notoriété. Le plus ancien de ses ouvrages paraît être une série de vues du mont Fouji (collec-



LE JAPON ARTISTIQUE.

tion Burty), datée 1820, mais la majorité de ses compositions les plus parfaites fut publiée après 1845, dans le déclin de sa vie. Comme à Hokusai, la maturité lui vint tard, mais moins heureux que son contemporain, sa vieillesse fut écourtée par le choléra, pendant la grande épidémie de 1858 ; il mourut à 61 ans.

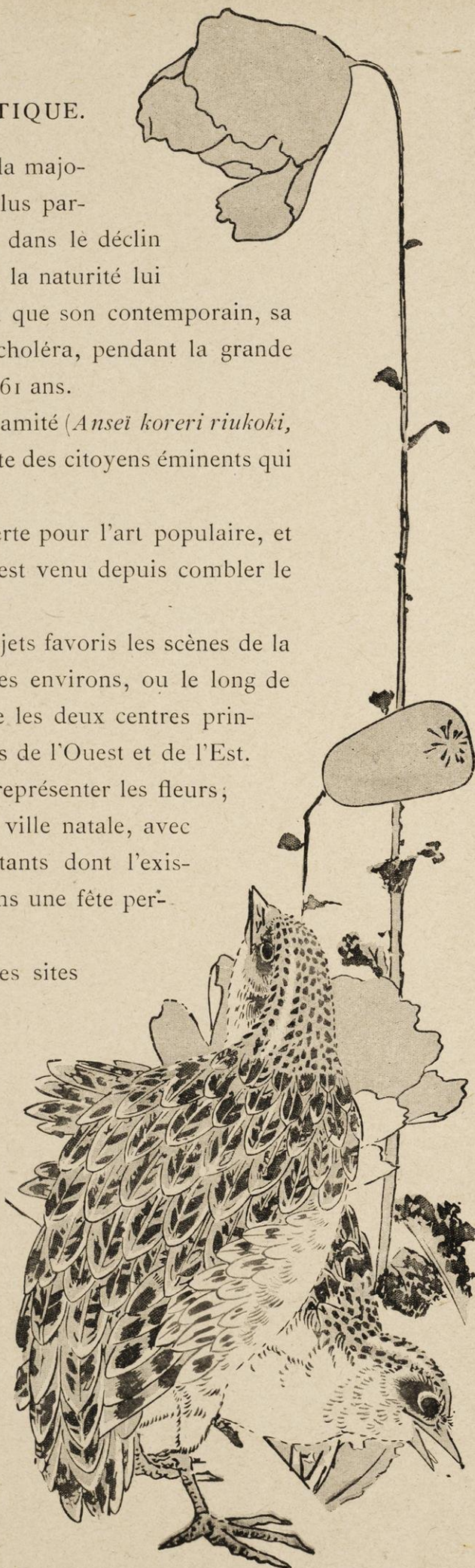
Dans la relation de cette calamité (*Ansei koreri riukoki*, 1859), son nom figure sur la liste des citoyens éminents qui tombèrent victimes du fléau.

Sa mort fut une grande perte pour l'art populaire, et nul successeur digne de lui n'est venu depuis combler le vide qu'il a laissé.

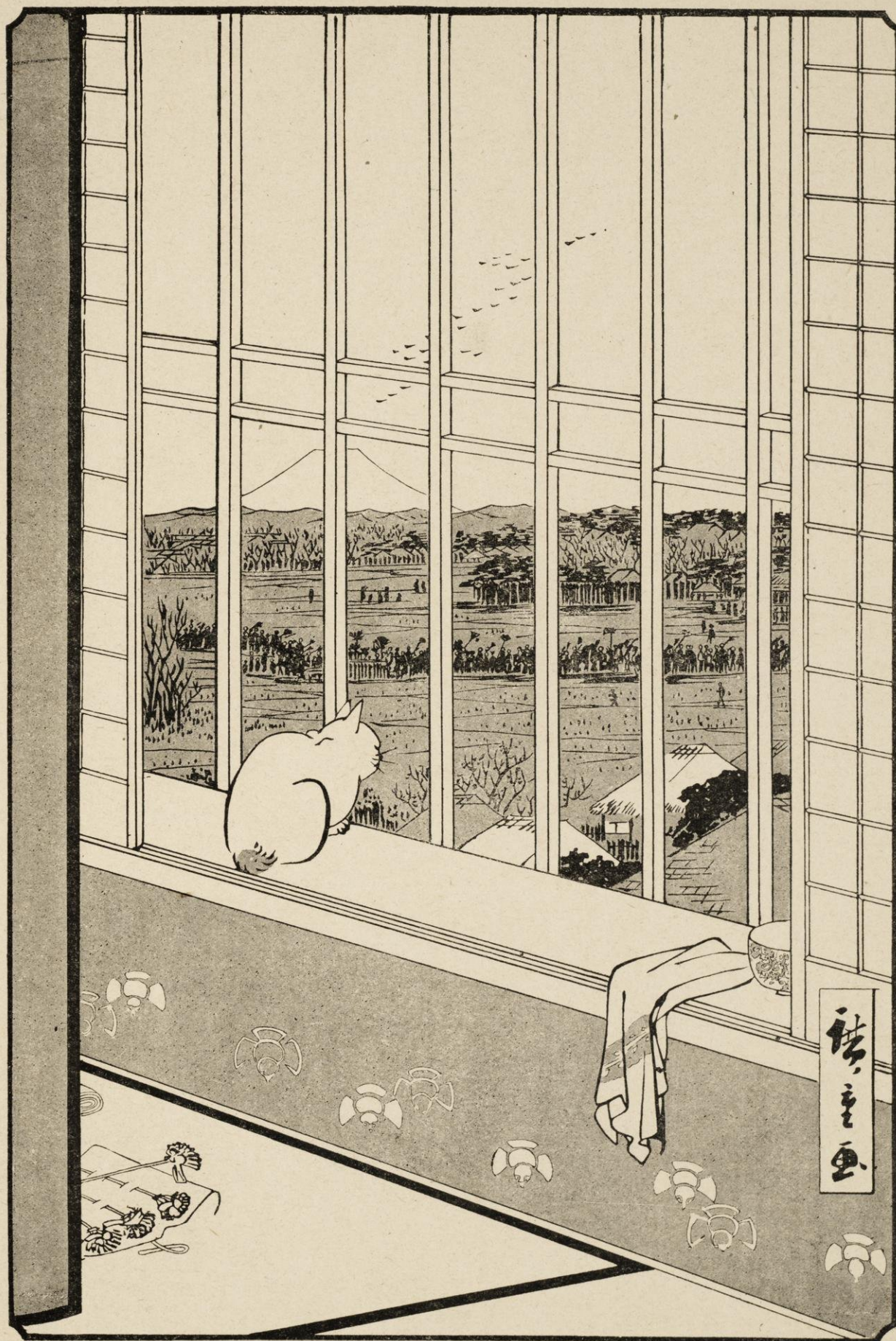
Hiroshighé prenait pour sujets favoris les scènes de la vie journalière dans Yedo et ses environs, ou le long de la route si pittoresque qui relie les deux centres principaux, Yedo et Kiôto, capitales de l'Ouest et de l'Est.

Il ne s'est jamais lassé de représenter les fleurs ; les jardins, les temples de sa ville natale, avec leurs gracieux cortèges d'habitants dont l'existence semble s'être écoulée dans une fête perpétuelle.

Il aimait aussi à peindre les sites célèbres qui s'imposaient à son pinceau, thème inépuisable que la gravure reproduisait ensuite avec des variations de couleur sans cesse renaissantes. Cette partie de son œuvre, où se déroule le tableau ininterrompu de paysages toujours remplis d'une foule animée, est chez lui plus



鳥居清長



Le faubourg d'Asa-Kusa vu par la fenêtre d'une maison de thé (V. page 39).

LE JAPON ARTISTIQUE.

importante que chez aucun de ses successeurs, excepté peut-être ces artistes célèbres Shunshosaï, Settan, qui se sont spécialisés dans les *meïsho*, sortes de guides illustrés.

Il avait un sens très vif du pittoresque, un dessin très ferme, et un instinct de la couleur qui méritait des monuments meilleurs que ceux que les imprimeurs et les éditeurs sont parvenus à nous donner. Sa manière de traiter un sujet était toute personnelle et un amateur des plus novices reconnaîtrait ses dessins parmi ceux de Kounisada, Kou-niyoshi et quelques autres de ses contemporains.

Comme beaucoup d'artistes de l'école populaire, il avait quelques notions des théories de la perspective européenne, et il s'appliqua plus assidûment que les autres à utiliser cette connaissance. Settan, Hokusai et autres savent au moins autant de perspective linéaire que lui, mais ils ont préféré la négliger de parti pris, excepté lorsque les moyens bornés du système isométrique chinois leur paraissaient insuffisants pour rendre leur idée¹. Aussi les spécimens d'emploi de cette perspective sont-ils rares dans les livres et les albums de la première moitié de ce siècle.

Hiroshighé, presque toujours, a cherché à rendre ses impressions visuelles en se conformant aux règles de la distance et du *point accidentel*²; ses efforts ne furent qu'imparfaitement récompensés, mais leur sincérité même a produit quelquefois de cu-

1. La perspective linéaire, appliquée en Europe, se distingue de la perspective *isométrique*, employée en Chine, en ce que cette dernière ne tient pas compte du rapprochement apparent que subissent les lignes parallèles vues en perspective.

2. Le *point accidentel* est le point où devraient se rencontrer les lignes parallèles qui semblent se rapprocher dans la perspective. Ce point doit tomber exactement sur la ligne d'horizon.



LE JAPON ARTISTIQUE.

rieux effets. La série des principales vues de Yedo est peut-être, sur ce point, la plus féconde en surprises. Dans une peinture représentant la lune sur la rivière Sumida, la vue, prise d'un bateau de plaisance, est interceptée par le corps d'un rameur, qui remplit la page de ses membres corpulents augmentés d'une grande partie de la rame, de manière que le paysage entier, comme opprimé par cette gigantesque présence, paraît repoussé tout à fait au lointain. Dans un autre dessin une grosse lanterne de papier, pendant entre des piliers qui soutiennent le portique d'un temple, accapare la moitié de l'espace, éloignant la perspective d'une neigeuse avenue de cryptomerias, par suite de la terrible importance donnée aux objets du premier plan¹. D'un sentiment dif-

férent, et moins extravagante dans l'affirmation de la même thèse, est une autre composition, une de ses plus charmantes, où sur le rebord de la fenêtre treillagée d'une maison de thé, se tient un chat confortablement accroupi; et par-dessus la bête, à travers les barreaux, on aperçoit à vol d'oiseau la banlieue de Yedo avec ses champs de riz et le faubourg d'Asa-Kusa (voir la gravure de la page 37).

En d'autres pages le motif principal apparaît haché par les branches d'un cerisier, ou entre les grappes fleuries d'un grand *wistera*, ou bien encore au travers de raquettes, qui sortent étrangement des marges de la gravure, tandis que les joueurs qui tiennent ces raquettes sont, invisibles, laissés à l'imagination du spectateur.

Malgré la violence de ces effets, on n'est point choqué par l'exagération de la perspective; mais si l'on en pousse l'examen plus loin, on reconnaît que le

1. Dans le même ordre d'idées, voir la gravure à la première page de ce chapitre.



LE JAPON ARTISTIQUE.

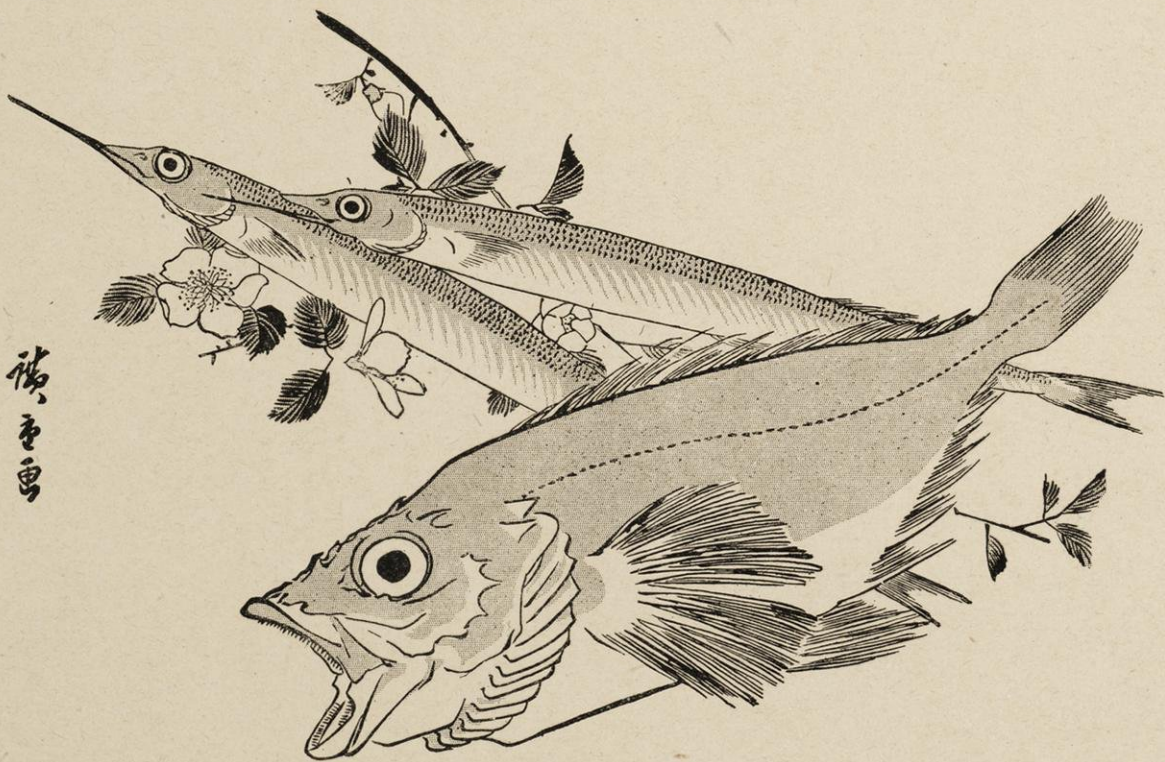
point accidentel tombe un peu partout, dans le ciel, au-dessous de l'horizon, mais rarement à la place exacte.

Hiroshighé n'ignorait point le côté fantaisiste d'une certaine interprétation imaginée par quelques-uns de ses contemporains : Hokusai, entre autres, qui non seulement a mêlé la perspective linéaire et la perspective isométrique dans la même page, et cela dans le plus grand nombre de ses peintures, mais encore qui n'a pas craint parfois de prendre deux postes d'observation différents pour une seule vue.

WILLIAM ANDERSON.

(La fin au prochain numéro.)

NOTA. — Les illustrations de cette livraison sont tirées des œuvres de Hiroshighé; seules, les hirondelles de la page 38 sont d'un de ses élèves.



NOS PLANCHES

La **Planche AHJ** est la reproduction d'un paysage de HIROSHIGHÉ, extrait du *Go jiu san Tokaïdo éki* (53 stations du Tokaïdo).

Cette série est une variation de plus sur le thème impérissable qui consiste à peindre l'artère non seulement la plus importante, mais aussi la plus pittoresque du Japon, qui relie les deux grands centres rivaux, Kiôto et Yedo. Chaque artiste a dépeint cette route à sa manière. Ce qui devait frapper HIROSHIGHÉ plus que les étapes, les *stations* par elles-mêmes, qui pourtant fournissent le titre à cette série, c'est la grande route, avec ses sites, ses vastes espaces, ses accidents de terrain et son animation populaire. L'artiste paraît avoir été préoccupé d'une autre tâche encore : celle d'exprimer en ces 53 pages 53 effets différents de la nature, en faisant intervenir toutes les heures du jour, toutes les époques de l'année, tous les états de l'atmosphère suivant les intempéries ou la clémence de la saison représentée.

Les artistes japonais sont plus portés qu'aucuns autres artistes vers de semblables études ; le public japonais y prend plus de goût qu'aucun autre public. La grande route avec tout ce qui s'y passe joue un rôle dominant dans un pays où non seulement chacun est plus ou moins touriste par tempérament, mais encore où les moyens de transport, primitifs à l'extrême, permettent à l'œil observateur de s'exercer amplement. Le grand, presque l'universel mode de locomotion est la marche. Des chaises à porteurs sont en usage pour les moins vaillants. Voici représenté le *kago*, véritable instrument de torture pour tout voyageur européen, mais d'un usage, paraît-il, très confortable dans l'esprit du Japonais, dont les membres sont rompus dès l'enfance aux plus savants accroupissements. Le voyageur qui y a pris place avait sans doute escompté la faveur du beau temps, ayant donné la préférence à une case ouverte sur trois côtés ; le pauvre homme, assailli par une bourrasque violente, par une de ces épouvantables trombes inconnues sous nos climats, en est réduit à s'étouffer sous la pesanteur d'une grosse couverture. Ses porteurs, coutumiers de ces désagréables surprises, paraissent assez stoïques, mais l'avant-coureur accélère le pas en s'abritant sous son manteau de paille, et deux laboureurs, de retour des champs, gagnent précipitamment leur toit de chaume.

Ces effets de rafale comptent avec les scènes hivernales et les peintures nocturnes parmi les plus caractéristiques paysages de Hiroshighé. Et toujours il ajoute au pittoresque de ses compositions et à leur mise au point, par la présence au premier plan de quelques figures, qui ont juste la valeur d'une anecdote, mais qui sont intéressantes par la justesse et l'animation et devaient égayer prodigieusement le jovial populaire que l'artiste visait surtout dans ses ouvrages.



Avec la **Planche AH** nous publions deux nouvelles compositions de HOKUSAI extraites de sa *Mangua*.

Au milieu de ce kaléidoscope universel, où toutes les choses et tous les êtres se coudoient dans un pittoresque mélange ; au milieu de ce déroulement d'un tableau mouvant et sans fin où rien n'échappe à l'analyse profonde de l'artiste, de l'observateur, l'étude de l'homme devait de toute nécessité occuper une place préminente. — Déjà nous l'avons vu apparaître sous des aspects divers : l'être moral a été dégagé dans le grouillement de la vie populaire et familiale,

LE JAPON ARTISTIQUE.

où chacun s'abandonne librement à ses goûts et à ses habitudes de la vie journalière. — Ailleurs était abordé l'être physique avec la préoccupation de mettre en relief des particularités diverses du corps humain, croquis assaisonnés de cet esprit gouailleur et quelque peu sceptique qui est un des côtés frappants du tempérament japonais. Nous avons eu la série des gras, nous avons eu celle des maigres, toujours empreintes de la même bonne humeur.

C'est encore la bonne humeur que respire la page actuelle. Mais il s'en dégage une leçon, donnée en riant.

Hokusai a-t-il voulu simplement s'amuser, dans cette esquisse, de toutes les contorsions abracadabrantes dont sont capables gymnastes et acrobates ? Nullement.

Il a voulu noter tous les effets caractéristiques produits sur la forme humaine par des mouvements très divers : les lignes multiples à l'infini auxquelles le corps est susceptible de se prêter, le jeu des articulations, la tension violente de tous les muscles en travail, le caractère expressif des attitudes suivant que l'effort naît de la traction ou d'un élan, le modelé de l'ossature, changeant selon que le corps se trouve suspendu, arc-bouté, enroulé ou étiré.

Dans ces études, l'artiste a-t-il atteint à la correction, telle que nos artistes occidentaux se la proposent comme but de leurs efforts ? Nous n'oserions certes le prétendre. Mais, en cette occasion, il est plus que jamais essentiel de faire ressortir à quel point on s'égarerait, à vouloir appliquer les mêmes poids et mesures à deux essences d'art tout à fait dissemblables. Sans insister ici sur ce fait qu'au Japon il n'y eut jamais d'*académie* — en prenant le mot dans le sens de l'étude du nu — (le thème est intéressant et vaudrait d'être quelque jour traité avec les développements qu'il comporte), sans nous arrêter aujourd'hui à cette question, hors de proportion avec le modeste cadre de ces rapides aperçus, nous croyons que Hokusai a rempli au mieux le programme exact dans lequel il s'était renfermé, à savoir une accentuation très nette et très vigoureuse — avec une pointe d'exagération voulue qui pourrait à nos yeux passer pour caricaturale — de la thèse qu'il lui importait de faire valoir.



La **Planche BH** reproduit deux études de plantes tirées d'un album en couleurs de KEISAI KITAO MASSAYOSHI. A gauche le liseron (*Pharbitis triloba*) qui s'enroule autour d'une tige de bambou, à droite l'aconit (*aconit de Fischer*).

On peut remarquer dans ces deux pages le rendu simplifié, la plante traitée presque en silhouette, le modelé négligé. La préoccupation dominante qui a guidé le pinceau, c'est ce que l'on peut appeler le mouvement de la plante, sa façon de se comporter dans l'air, le port de ses feuilles, de sa tige, de ses fleurs ; ce n'est point là un dessin exécuté avec une précision de botaniste, c'est une page où l'artiste a seulement indiqué d'un coup de pinceau l'*allure* de la plante.

Plus poussée est la **Planche FI** due au pinceau d'OUTAMARO ; elle est tirée d'un recueil où nous avons déjà puisé (voir livraison V, planche GJ), le *Yéhon Moushiyé-rabi* (livre des insectes). C'est la mante religieuse, insecte connu sous nos climats, grimpant sur une courge et à côté de laquelle nous voyons les longues gousses jaunâtres, fruits du dolique, et les petites gousses brunes et vertes d'une glycine cultivée au Japon comme condiment.



La **Planche AAJ** représente le faisan doré, qui n'est plus un inconnu pour l'Européen. L'album d'où cette page est extraite est consacré aux oiseaux : ils y sont représentés sans la

LE JAPON ARTISTIQUE.

préoccupation (fréquente au Japon) de leur attribuer un rôle en quelque sorte symbolique et supérieur à celui que la Nature leur assigne simplement comme une variété de plus dans la création.



La **Planche AEH** est extraite d'un ouvrage qui contient, imprimées en noir, les reproductions d'un grand nombre de peintures de HANABUSA ITTSHO, artiste de la fin du xvii^e siècle. Ittsho, avec une remarquable liberté de pinceau, a su traiter aussi bien des sujets presque humoristiques, comme ces personnages qui s'égayent en entourant de leurs bras un gros tronc d'arbre, que des sujets serrant de très près la nature, comme cet oiseau de proie à l'aspect féroce et anxieux, qui défend le nid où ses petits ouvrent leurs becs gloutons.

Ittsho vivait en même temps que Moronobou, dont nous avons parlé; il rivalisait avec lui; mais tandis que Moronobou travaillait surtout pour l'illustration des livres, Ittsho ne se préoccupait pas de la multiplication de ses œuvres. Il s'adonnait exclusivement à la peinture: aussi le recueil où nous avons puisé n'a-t-il été imprimé qu'au xviii^e siècle, longtemps après la mort de l'artiste.



Les trois céramiques de la **Planche AFI** sont des bouteilles en grès de Bizen, du xviii^e siècle. La fabrication de la province de Bizen est une des plus anciennes du Japon. Les potiers de Bizen employaient un grès d'un rouge brun qu'ils recouvraient le plus souvent d'une glaçure de même ton, laissant ainsi au grès sa robuste monochromie. Il arrive cependant, surtout pour les objets très anciens, que la glaçure se dégage de la pièce elle-même par suite de l'intensité du feu, ces grès étant cuits à une très haute température; cette glaçure naturelle est alors très légère et sa transparence laisse entrevoir la pâte dense et fine du grès.

En outre du rouge, il y a toute une gamme de couleurs, plus rares cependant, le bleu, le gris ardoise, le gris clair, jusqu'à un ton blanchâtre. Certains grès de Bizen sont exceptionnellement recouverts d'un émail vert apposé après coup et cuit au feu de moufle, et quelques-unes de ces pièces, très rares, sont rehaussées d'argent.

A côté des bouteilles et des pots à thé auxquels les céramistes de Bizen ont su donner de simples et belles silhouettes, on trouve, toujours en grès, des *okimono*, objets d'étagère, tels que personnages humains, animaux, oiseaux, dont les formes, admirablement modelées, peuvent rivaliser avec les bronzes, auxquels la brune patine de l'émail les fait souvent ressembler.



Le masque de la **Planche AC**, en bois laqué, se distingue de ceux que nous avons donnés précédemment par l'absence de cet aspect hiératique que l'on peut retrouver à des degrés divers dans les masques de la danse de Nô; c'est un modèle pris dans la vie naturelle, la face d'une vieille femme à l'expression souffrante et misérable.

Dans la **Planche HG**, le décorateur japonais s'est plu à assouplir des branches et des feuilles pour en faire une sorte de dessin à arabesques, sur lequel sa fantaisie a jeté des grues faites de feuilles et de tiges, sans que la nature paraisse violée par cet étrange mais souple arrangement.

Enfin, dans la **Planche AEH**, les fleurs et les feuilles de la pivoine se mêlent à la branche fleurie du cerisier.

Sommaire du N° 15

	Pages
HIROSHIGHÉ, par WILLIAM ANDERSON.	33
NOS PLANCHES.	41

PLANCHES HORS TEXTE

- AHJ. **Paysage**, par HIROSHIGHÉ.
- AH. **Deux pages de la Mangua**, de HOKUSAI.
- BH. **Études de fleurs**, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
- HG. **Modèle industriel**. Lianes et feuilles.
- AAJ. **Études d'oiseaux** (Faisan doré).
- AHE. **Deux dessins**, par ITTSHO.
- AFI. **Trois Bouteilles** en grès de Bizen.
- AEA. **Modèle industriel**. Pivoines et fleurs de prunier
- FI. **Fruits et insectes**, par OUTAMARO.
- AC. **Masque** en bois laqué.

Le n° 16 contiendra la fin de l'étude de M. WILLIAM ANDERSON sur *Hiroshighé*.



後山



岳禮講
ぶらいこう



Gillot del.

Grav. imp. par GILLON





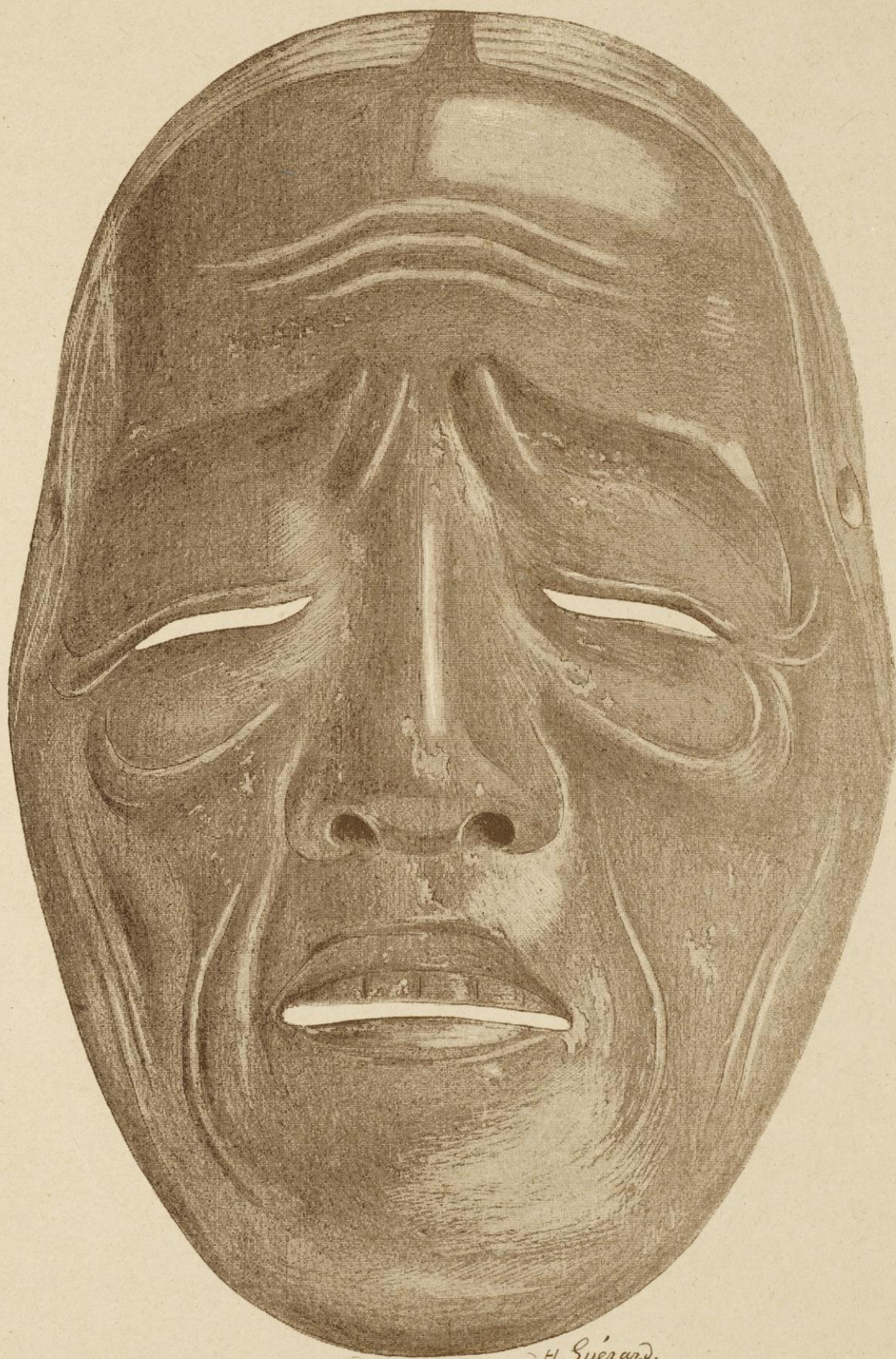


AFI









H. Guérard.

Grav. impr. par GILLOT



HIROSHIGHÉ

II

Hiroshighé, non content de se séparer des principes chinois en matière de perspective, s'en est écarté bien davantage encore lorsque, seul, il a admis l'existence des ombres portées. Il ne l'a fait toutefois que d'une façon hésitante et à de rares occasions.



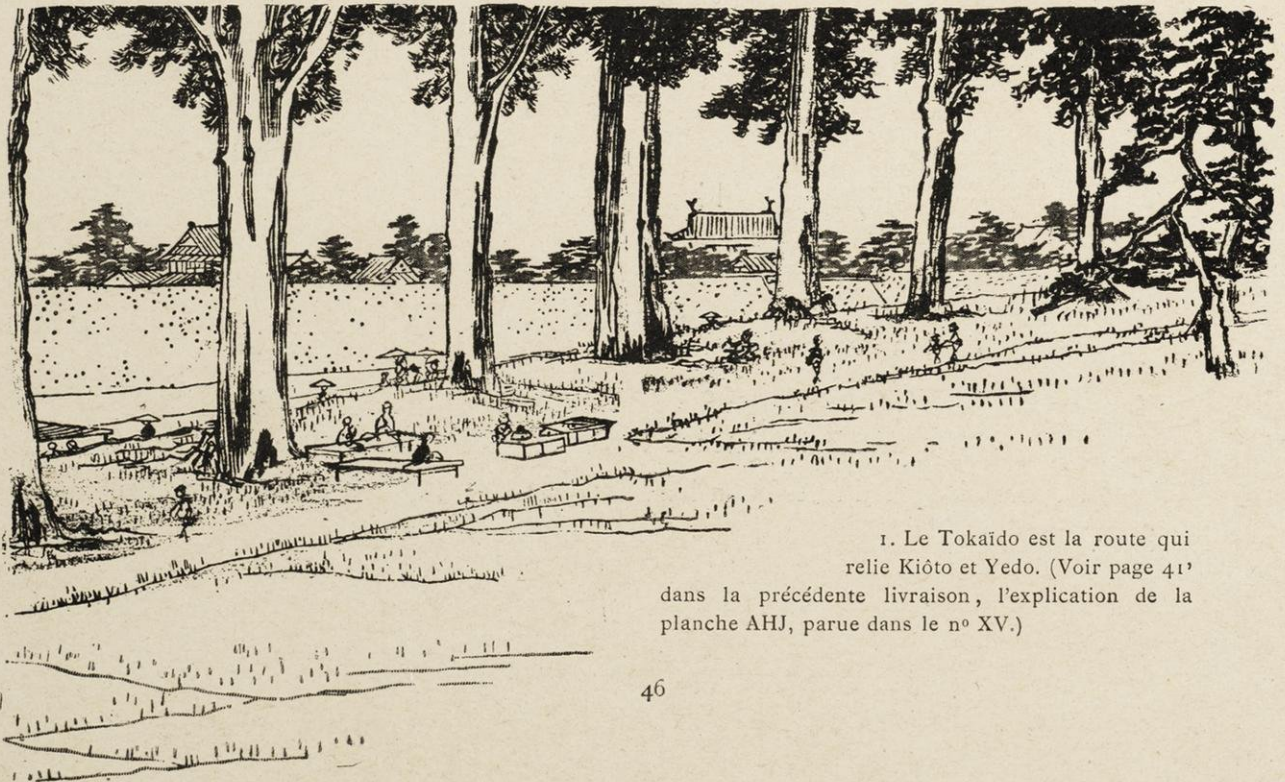
LE JAPON ARTISTIQUE.

Dans une série du Tokaïdo¹ figure une scène de nuit où la lune projette des ombres sur la route; la composition est en perspective, mais les ombres n'ont pas été soumises à cette perspective, et des lanternes portées par des passants ne participent pas au privilège, réservé à la lune, de projeter l'ombre des objets qu'elles éclairent.

Les réflexions étaient très sévèrement écartées par les vieux maîtres, à moins que le sujet du dessin n'en rendit l'introduction absolument nécessaire. La lune, par exemple, peut se refléter à la surface d'un lac si dans la poésie, dans le roman, se trouve une allusion à cette image; mais le peintre ne doit pas pour autant faire refléter dans la même eau un arbre, un nuage, ou tout autre objet à qui la place qu'il occupe donnerait cependant droit à la réflexion.

Vers la fin, Hiroshighé, dans quelques-unes de ses compositions, a pourtant peint la réflexion parfaitement correcte d'arbres au bord de la rivière, dans l'eau courante. Mais, par une singulière bizarrerie, après de telles expériences, il s'est arrêté et n'a pas cherché plus loin.

Parmi les classiques japonais, il était considéré comme un barbare en matière d'art, et il n'avait rien à perdre en suivant jusqu'au bout ses théories



1. Le Tokaïdo est la route qui relie Kiôto et Yedo. (Voir page 41⁷ dans la précédente livraison, l'explication de la planche AHJ, parue dans le n° XV.)

LE JAPON ARTISTIQUE.

réalistes. Il prit bravement son parti de cet ostracisme et se livra tout entier à l'interprétation de la nature comme il la voyait. Malgré tout, il n'était pas assez fort pour dominer totalement les influences de l'époque et les conventions artistiques, passées à l'état de traditions religieuses, qui enchaînaient l'esprit et la main de l'artiste. Mieux eût valu encore mettre en doute l'origine divine de l'empereur du Japon.

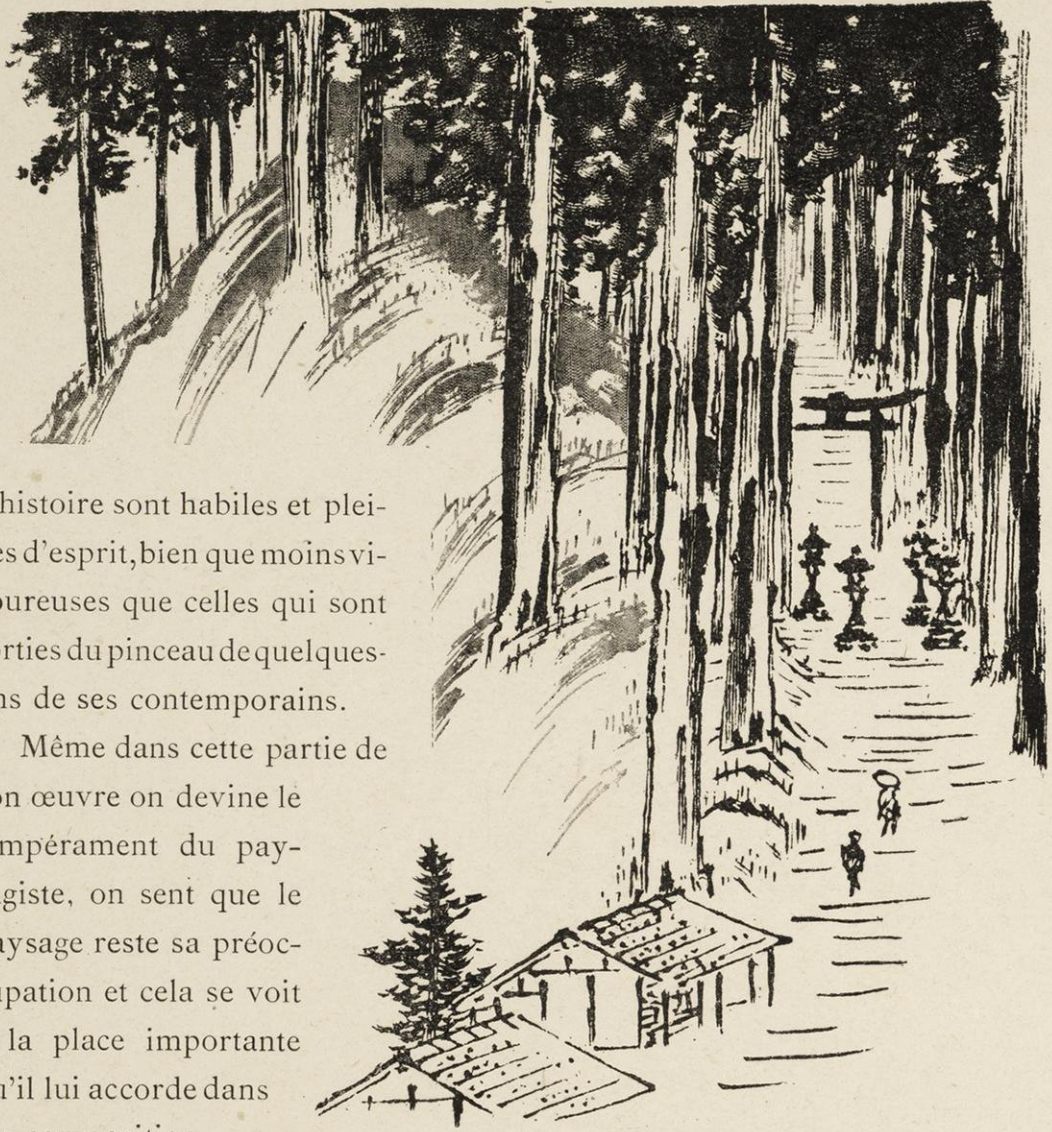
Malgré son éducation incomplète et l'insuffisance de ses connaissances académiques, c'était un artiste original, qui aura une valeur durable auprès de ses compatriotes et de tous ceux qui s'intéressent à l'art japonais.



Dans toutes ses peintures, même après qu'elles ont passé par la gravure et l'impression, l'esprit de la localité dépeinte est conservé avec un remarquable bonheur. Les effets de pluie, de brouillard, de vent, la froidure d'un paysage couvert de neige, le calme sombre de la nuit sont rendus d'une manière si intense que nous avons peine à analyser le procédé employé pour arriver à ce résultat.

Tout en ne lui accordant pas une première place parmi les grands peintres d'oiseaux et de fleurs, il importe de le compter avec ceux qui ont traité ces sujets, à cause de la façon originale avec laquelle il les a rendus, et qui s'éloigne hardiment de la manière ordinaire à tous ses compatriotes.

Les illustrations de légende ou



d'histoire sont habiles et pleines d'esprit, bien que moins vigoureuses que celles qui sont sorties du pinceau de quelques-uns de ses contemporains.

Même dans cette partie de son œuvre on devine le tempérament du paysagiste, on sent que le paysage reste sa préoccupation et cela se voit à la place importante qu'il lui accorde dans ses compositions.

Il a exécuté aussi des séries de gravures comiques, où l'on peut remarquer un esprit humoristique, et où l'œil européen est trop enclin à voir une intention caricaturale, alors que les mouvements et les expressions des personnages, tout comiques qu'ils soient, sont vrais; il suffit, pour s'en convaincre, de regarder certaines scènes où l'artiste, franchissant la limite, est devenu nettement — et volontairement — caricatural.

Il n'a point cherché à rivaliser avec les Outagawa dans les portraits de théâtre et les illustrations de romans, mais à l'occasion il a collaboré avec eux, et notamment avec Kounisada, qui dessinait les personnages des premiers plans tandis que le fond du paysage était réservé à Hiroshighé.

Il est connu en Europe presque entièrement par les gravures faites d'après ses dessins, mais il serait injuste de le juger seulement sur ces productions. Ses originaux montrent des qualités de couleur et de main qui trop souvent ont



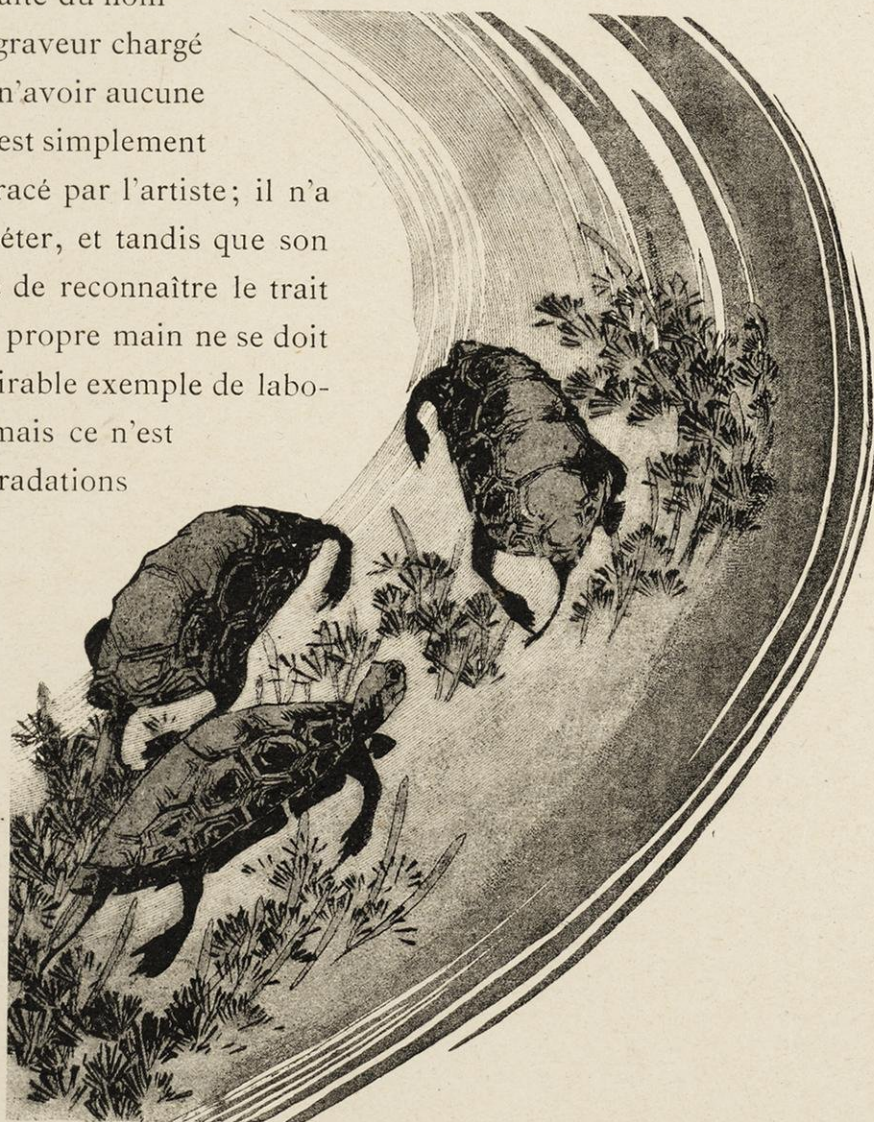
LE JAPON ARTISTIQUE.

été faiblement reflétées, voire même tristement gâtées dans la plupart des bois publiés sous son nom. Il a une touche merveilleusement ferme et expressive, son rendu de l'atmosphère et de la distance est hardi et sa coloration est presque aussi tendre et harmonieuse que celle des maîtres de l'école de Kano. Ces qualités ne sont qu'incomplètement révélées par la chromoxylographie; mais sa science à choisir les points de vue les plus heureux, sa composition hardie des premiers plans, l'excellent arrangement de ses accessoires, donnent une valeur même à ses plus élémentaires reproductions.

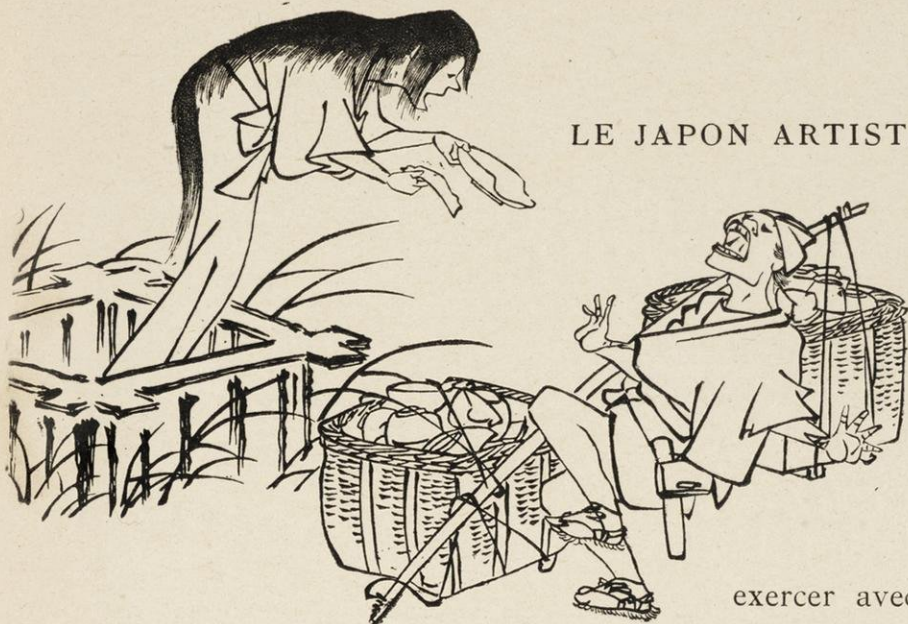
Homme d'un talent exceptionnel, s'il avait reçu une éducation artistique plus relevée, il aurait assurément donné des œuvres d'une plus grande portée; mais il est douteux qu'alors ses productions eussent été aussi nombreuses et aussi intéressantes pour ses contemporains et pour la postérité.

Il peut sembler étrange que dans ces dessins, destinés surtout à la gravure, aucune mention n'ait été faite du nom des graveurs. C'est que le graveur chargé de fixer les contours peut n'avoir aucune individualité. Sa fonction est simplement de laisser intact le trait tracé par l'artiste; il n'a aucune couleur à interpréter, et tandis que son travail nous met à même de reconnaître le trait du dessinateur, rien de sa propre main ne se doit reconnaître. C'est un admirable exemple de laborieux et patient travail, mais ce n'est pas beaucoup plus. Les gradations de ton et de couleur, l'habileté, le tour de main nécessaire au tirage, tout cela est du domaine de l'imprimeur.

Dans les belles impressions de la fin du siècle dernier et du commencement de ce siècle,



LE JAPON ARTISTIQUE.



l'harmonie était sans aucun doute due à la surveillance de l'artiste auteur qui suivait les combinaisons de couleurs avec lesquelles il était parfaitement familier.

Hiroshighé était malheureusement trop occupé pour exercer avec fruit cette surveillance. Les éditeurs prirent l'habitude d'employer des

bleus, des rouges, des jaunes, des verts, intenses et crus, que les importateurs européens leur vendaient à bon compte. Ces couleurs avaient en outre l'avantage d'attirer de loin les regards, mais c'était la mort de l'art et cela rebutait l'amateur.

Quelques ouvrages de Hiroshighé ont échappé à cette perversion, et plus particulièrement les premières séries du Tokaïdo, dont est extraite la planche hors texte qui a paru dans la précédente livraison¹. On peut en dire autant d'une autre série, celle du Tôdo Meisho (points célèbres de Yédo), d'où M. Gonse a tiré une des plus frappantes reproductions de son *Art Japonais*.

Mais pour le reste le collectionneur déplore la décadence provoquée par le contact européen dans un art où le Japon a gardé pendant un siècle une incontestable supériorité sur le reste du monde.

Une liste des ouvrages gravés de notre artiste serait trop longue à dresser ici. Il suffira de recommander,

1. Outre cette planche, le *Japon artistique* a déjà reproduit les œuvres suivantes de Hiroshighé :

LIVRAISON I, planche A, *Vue du lac de Biva* ;

LIVRAISON VI, planches HI et II, deux scènes de l'*Histoire des 47 rônins*.

De plus, le sujet de la couverture de la livraison I et celui de la couverture de cette livraison XVI sont empruntés au même artiste.





LE JAPON ARTISTIQUE.

comme les spécimens les plus frappants, les suivants :

Tokaido gojiusan eki, les 53 stations de la haute route de Yédo à Kiôto (appelée Tokaido), in-4° imprimé en couleurs.

Yedo hiak'kei, cent vues de Yédo, in-4° imprimé en couleurs.

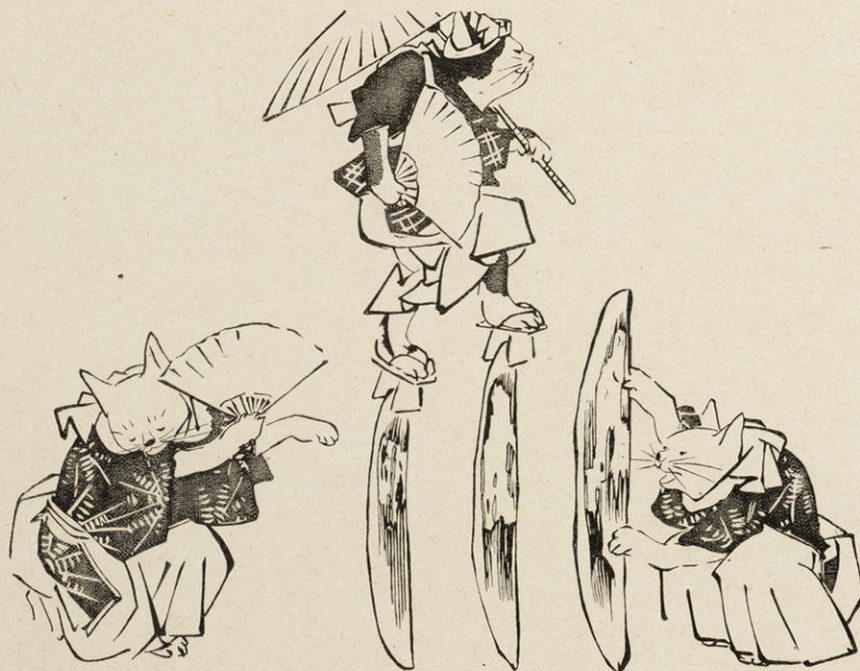
Ehon Yedo Meisho, description picturale de Yédo, 12 volumes in-12, imprimés en noir et bleu pâle, 1851-1852.

Tokaido fukei so-gua, vues du Tokaido, semblable au précédent, 1851.

Beaucoup de gravures, portant la signature de Hiroshigé et traitées d'après sa manière, ont paru depuis sa mort. Elles sont probablement de la main d'un élève.

WILLIAM ANDERSON.

NOTA. — *Les illustrations de cette livraison sont tirées des œuvres de Hiroshigé.*



NOS PLANCHES

La **Planche AFF** reproduit un *foukusa*¹ brodé en couleurs et or.

Le *foukusa* est un carré d'étoffe mesurant de 70 à 40 centimètres de côté, et dont voici l'origine :

Les Japonais avaient l'habitude de faire porter à leurs amis, à l'occasion des grands événements de famille, naissance, mariage ou décès, des gâteaux confectionnés pour la circonstance. La boîte dans laquelle cette pâtisserie était enfermée s'enveloppait elle-même de ce petit tapis, qui est le *foukusa*.

L'usage ne s'en était pas introduit de prime abord. Autrefois on invitait ses amis dans la maison que touchait l'événement heureux ou triste ; une collation était servie. Par la suite, soit que la place manquât pour recevoir tout le monde, soit que certains n'eussent pu assister à la cérémonie, aux premiers on faisait emporter leur part, aux seconds on l'envoyait.

Notamment, pour les funérailles, l'éloignement des cimetières, les longues heures que durait l'enterrement avec tous ses rites, avaient fait adopter l'usage de servir aux assistants, non plus un simple gâteau, mais une collation plus substantielle, et c'était souvent en cette circonstance un plat de fèves que contenait la boîte recouverte du *foukusa*.

A l'origine, le *foukusa* fut une très simple pièce d'étoffe, et même un grand carré de ce papier souple et résistant que fabriquent les Japonais, et qui supplée à notre linge pour une foule d'emplois.

Les daimios de nos jours, conservateurs jaloux des vieux usages, ont même gardé le simple papier, si bien passé en tradition, qu'il n'enveloppe plus la boîte, mais est simplement posé sur le couvercle, plié en quatre.

Comme la boîte et le *foukusa* lui-même se rendent toujours au porteur, on se mit peu à peu à en faire de véritables objets d'art, somptueusement décorés. Ils furent d'abord illustrés des armoiries peintes de leurs possesseurs, puis on les broda, et vers la fin du xvii^e siècle le *foukusa* était devenu un accessoire somptuaire et coûteux dans la vie sociale du Japonais.

Le *foukusa* ne sert jamais plus d'une fois, ce qui explique qu'il s'en soit trouvé un grand nombre quand la curiosité de nos amateurs s'est portée sur cette branche si intéressante de l'art décoratif japonais.

D'aucuns portent des peintures, signées quelquefois par de grands maîtres, qui ne croyaient pas déchoir en décorant un simple objet d'utilité. Certains sont tissés ; dans d'autres, sur un dessin de fond tissé, courent des ornements brodés ; d'autres encore sont entièrement brodés ; on en trouve même qui sont peints à l'envers ; tous sont munis de chatoyantes doublures.

Celui que nous reproduisons représente un cheval richement harnaché, attaché au tronc d'un pin. — Nous ne nous appesantirons pas ici sur la longueur quelque peu insolite que l'artiste a donnée à l'animal, la manière dont les Japonais ont interprété les êtres vivants devant être prochainement l'objet d'une étude spéciale. — Le corps du cheval est brodé en

1. Les Japonais élient le second *u*, et prononcent *fouk'sa*.

LE JAPON ARTISTIQUE.

soie d'un blanc un peu grisâtre, avec un relief qui rend très exactement l'aspect de la robe de l'animal. Dans le harnachement et le tronc de l'arbre courent des fils d'or qui donnent à l'ensemble une singulière richesse.

On comprendra que les amateurs européens aient considéré les fukusyas comme d'incomparables morceaux de décor, qu'ils les aient mis sous verre et accrochés aux murs comme de véritables tableaux.



La **Planche AHH** reproduit un fragment d'une feuille sans nom d'auteur où l'artiste a étudié le lapin sous divers aspects et avec une grande conscience. C'est d'abord une étude d'ensemble de l'animal pelotonné sur lui-même, étude où l'on peut voir la recherche de l'attitude juste, le tâtonnement, les corrections apportées au coup de pinceau primitif. Puis c'est la tête, copiée séparément avec la plantation des poils, le jet hardi des moustaches, et même, dans un coin qui n'a pu trouver place ici, l'auteur a poussé l'attention jusqu'à dessiner séparément, agrandie, l'oreille du rongeur. Cette page montre dans l'intimité de son travail l'artiste consciencieux, préoccupé de la rigueur à apporter à l'étude entreprise, et elle prouve par quelles sévères études ont dû passer ceux des peintres japonais qui sont arrivés à une si profonde connaissance de la nature.



La **Planche GF**, tirée du même album que la **Planche GD**, parue dans la livraison II (juin 1888), est une étude anonyme de fleur, la belle-de-nuit (*mirabilis dichotoma*), étude consciencieuse jusqu'à la reproduction des trous qui déchirent les feuilles; petite page, mais intéressante dans sa simplicité, par l'impression de sincérité qui s'en dégage.



La **Planche AEF**, reproduction des deux pages de la *Mangua* de Hokusai, réunit 32 masques de la danse de Nô. Masques aux expressions exagérées, masques de diables ou d'animaux qui ont un rôle fréquent dans le théâtre japonais, masques grotesques de personnages ridicules, étaient bien faits pour tenter le pinceau humoristique de Hokusai.



La **Planche IF** est extraite d'un recueil de Hokusai où nous avons déjà puisé, le *Shashin Guafou* (voir livraison VII, page 89). Cet oiseau de proie est traité largement et avec une grande simplicité. Une frappante expression de force brutale se dégage de cet œil glauque, de ce bec robuste, de ces serres puissantes dont une se relève et se perd à demi dans le plumage pendant que l'autre étreint vigoureusement la branche. C'est presque un drame entier que cette bête de proie ainsi posée, seule dans la page.



Les sujets des onze netsuké de la **Planche AHC** sont puisés à des sources d'inspiration bien différentes, et qui vont de la vie animale à la vie légendaire, en passant par les menus tableaux de la vie quotidienne et s'arrêtant même aux lugubres représentations de la mort.

C'est d'abord, accroupi, le chanteur qui marque le rythme en frappant son éventail dans sa main; puis c'est un poisson courbé de la façon la plus naturelle. Voici la vieille poétesse Kômatshi, tombée dans la misère, couverte de haillons, qui se repose de ses longues marches à travers les rues et les routes.

Dans une bille d'ivoire, à peine grosse comme une noix, l'artisan a sculpté avec une remar-

LE JAPON ARTISTIQUE.

quable fidélité anatomique — il a été jusqu'à édenter son œuvre — un crâne humain. Mais il a eu soin en même temps de ménager l'ivoire nécessaire pour ce serpent qui, entré par l'œil, s'enroule paresseusement sur le sommet du crâne.

Est-ce simple intention de donner à son œuvre un certain cachet anecdotique? est-ce idée de triste philosophie qui aura passé par l'esprit du sculpteur? On ne sait; mais il est curieux de remarquer que nos artistes du moyen âge, chez qui le mysticisme religieux du temps était tempéré par un vif sentiment du pittoresque et de l'imprévu, ont eu cette même idée du serpent accolé au crâne humain.

Au milieu de la page, le *Shoki*, à l'aspect rébarbatif, au visage hirsute, dont il a été parlé dans la livraison XII (1^{re} année, page 150), aiguise son sabre pour poursuivre les diables.

Ensuite un loir est grimpé sur une châtaigne. — Puis c'est un des mauvais esprits de la théogonie japonaise qui a éveillé la verve de l'artiste. Emporté, au dire de quelque antique légende par la course furieuse d'un sanglier, il se cramponne désespérément à la queue de l'animal. — Un masseur aveugle masse un autre aveugle. Il a été expliqué déjà que la profession de masseur est la seule carrière des aveugles japonais : comme dans presque tous les sujets populaires l'idée humoristique domine ici; elle est tirée de cette association de deux infirmes se prêtant une mutuelle assistance. — Un personnage s'acharne à frotter sur un grelot pour le faire reluire. La drôlerie du motif est tirée du contraste entre l'énorme boule, et le petit personnage tout fin, tout mièvre, tout délicat. — Après le poisson pris dans la nature, voici le poisson hiératisé, servant de monture au sennin, d'après un récit des temps primitifs. — Enfin, assis sur la carapace d'une tortue, qui, peu rassurée, rentre sa tête et ses pattes, un singe grignote un fruit, l'artiste ayant ainsi traité de compagnie deux des animaux où excellent les Japonais, le singe et la tortue.



La **Planche ABH** représente aux 4/5 de la grandeur un bois sculpté dont le sujet se perd dans la nuit des annales japonaises. Cette pièce est, réduite, la reproduction d'une grande statue antique en bronze qui existe dans le temple de Tôdaiji à Nara. C'est le *Kitodaï* ou diable porteur de lanterne (*Ki* signifie diable); le plateau qu'il supporte est chargé d'une lanterne haute environ comme le quart de la figure.

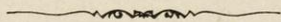
Le sens symbolique de ce diable entouré d'un serpent est difficile à retrouver aujourd'hui; il est certainement originaire de l'Inde, où le bouddhisme a pu l'emprunter aux religions qui l'ont précédé dans l'antique péninsule.

En tous cas, une impression d'étrange force se dégage de ce corps de nain difforme. Les muscles sont si puissants, l'aplomb des courtes jambes est si solide, les bras noués avec tant d'énergie, qu'il semble que ce soit, non une simple lanterne, mais un monde, qui pourrait porter cet Atlas d'une légende perdue.



Dans la **Planche ACD**, l'arrangement décoratif est obtenu par la disposition symétrique, et non pas cependant monotone, de langoustes au milieu des ondes; l'ensemble du décor étant soutenu et nourri par les masses sombres des aiguilles du pin, qui sont censées flotter sur l'eau. On peut remarquer combien ces deux bêtes gardent un aspect vivant et naturel, et quelle liberté de pinceau a présidé à leur exécution.

Dans la **Planche ADA**, les feuilles du bambou ont été réunies en masses importantes disséminées çà et là, et reliées par des arabesques qui, simulant les remous de l'eau, peuvent laisser croire que le décorateur s'est inspiré d'une nappe liquide qui baignait la partie inférieure des bambous.



Sommaire du N° 16

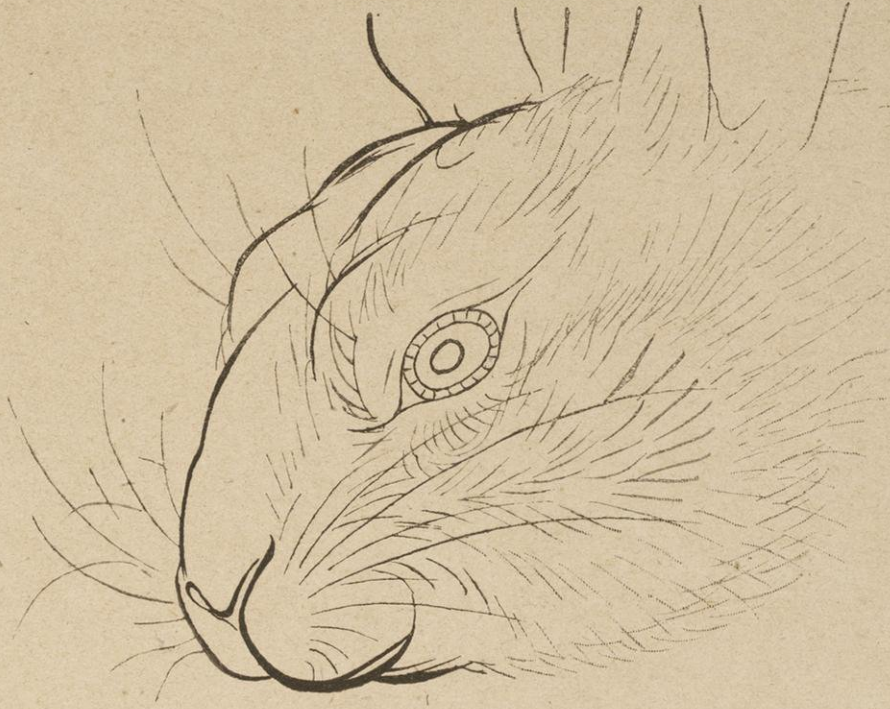
	Pages.
HIROSHIGHÉ (<i>suite et fin</i>), par WILLIAM ANDERSON.	45
NOS PLANCHES.	53

PLANCHES HORS TEXTE

- AFF. **Foukusa** brodé.
- AHH. **Étude de Lapin.**
- GF. **Fleurs de Belle-de-Nuit.**
- AHC. **Onze Netsuké.**
- ACD. (PLANCHE DOUBLE). **Langoustes.** Modèle industriel.
- AEF. **Masques de Nō**, par HOKUSAI.
- IF. **Faucon**, par HOKUSAI.
- ADA. **Modèle industriel.**
- ABH. **Bois sculpté.**

Dans le n° 17 paraîtra une étude sur la *Céramique*, par M. PHILIPPE BURTY.

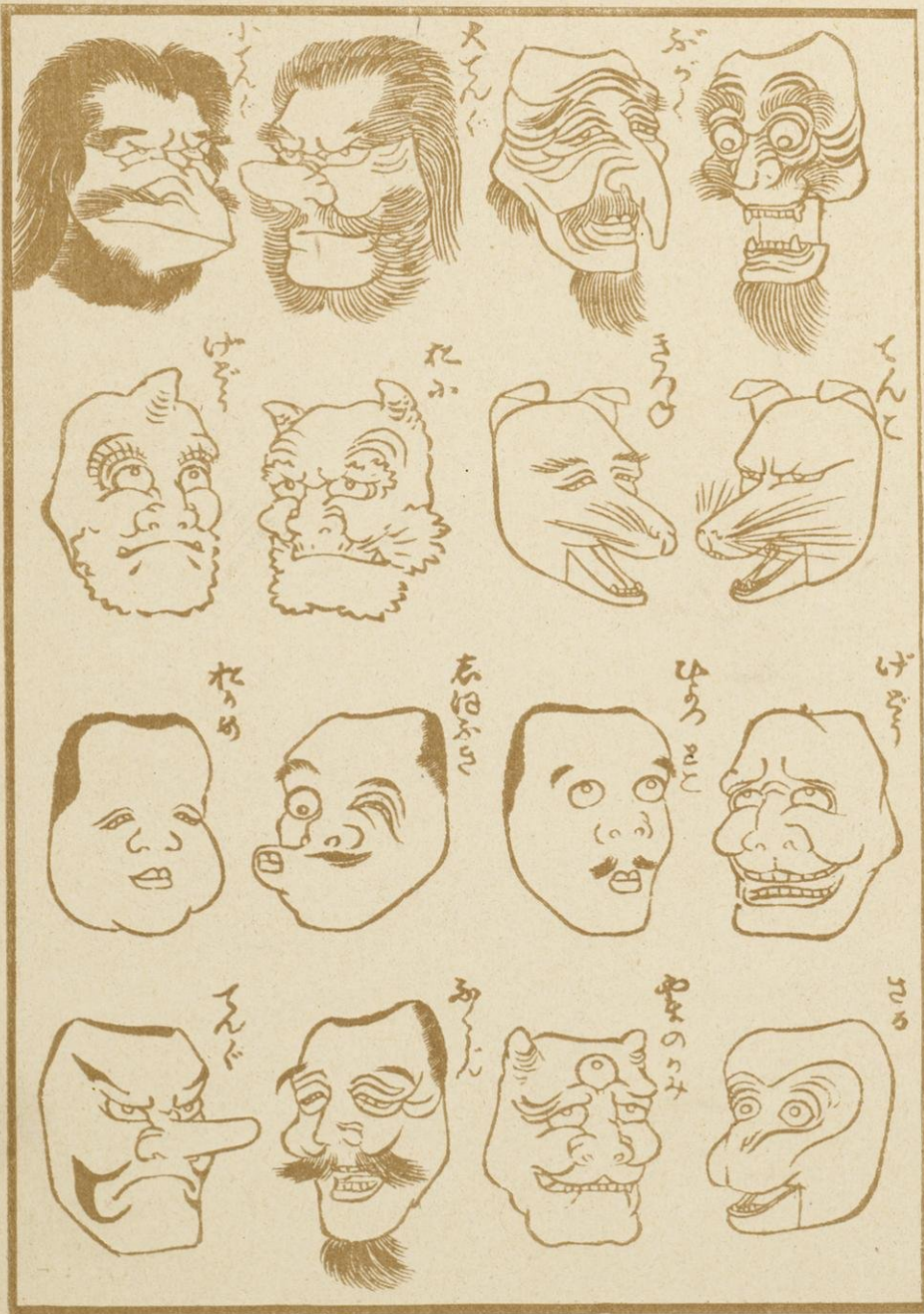




















LA

POTERIE AU JAPON

I

Jacquemart, dont l'autorité fut considérable et que des critiques passionnées firent trop oublier, Jacquemart signala le premier la faïence japonaise, en 1873. Il avait consacré deux volumes compacts, illustrés d'eaux-fortes par son fils Jules Jacquemart, à l'Histoire artistique, industrielle et commerciale de la Porcelaine des deux mondes, et de

LE JAPON ARTISTIQUE.



nombreuses plaquettes aux divers produits des fours de l'Italie, de la France, de la Perse, etc. Parler de la faïence de l'Extrême Orient, c'était un événement! Les connaissances étaient encore peu étendues. Le XVIII^e siècle ne s'était guère préoccupé, en dehors des envois commerciaux dont les résidents hollandais avaient le privilège, que de quelques grès non émaillés de Bizen et de certaines terres finement truitées.

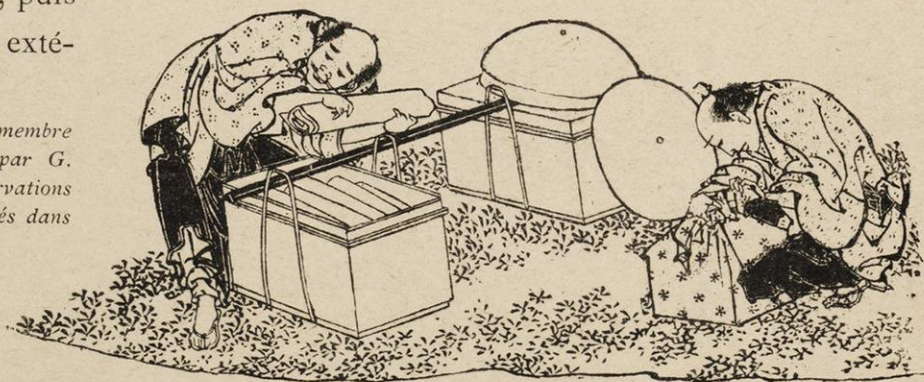
Jacquemart aborda prudemment la question, signala des lacunes, commit quelques erreurs, demanda des renseignements. En somme, il invitait à discuter des données toutes nouvelles sur une série toute nouvelle aussi.

L'article ne passa pas inaperçu. Il était écrit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, recueil déjà fort important, à l'occasion de l'Exposition, ouverte au palais de l'Industrie, d'œuvres exclusivement de l'Extrême Orient, par M. Cernuschi.

Les magnifiques séries de bronzes, de bois sculptés, de céramiques recueillies par M. H. Cernuschi dans son voyage au Japon, dans la Chine et la Mongolie, à Java, à Ceylan, et dans l'Inde, suscitèrent le plus vif intérêt. Elles furent le point de départ de plaisirs et d'études. On connaissait à peine le Japon par les envois du prince de Satsuma à l'Exposition universelle de 1867. Quelques curieux avaient déjà récolté des albums imprimés en couleurs, apportés par des matelots dans leurs malles. Quelques échantillons d'animaux en terre blanche et agréablement pinceautés furent présentés, mais ils faisaient peu d'effet.

A. de Longpérier, qui fut le plus sagace et le plus chercheur des érudits, signalait, à propos même de l'exhibition Cernuschi, les horizons qui allaient se développer, disait-il¹. « ...Quant aux œuvres japonaises, on avait sur leur provenance géographique une certitude qui résultait d'abord du témoignage fourni par le voyageur, puis encore de leur caractère exté-

1. *Œuvres de Longpérier, membre de l'Institut, réunies en ordre par G. Schlumberger, t. I, p. 294 : Observations sur quelques objets antiques figurés dans les livres chinois et japonais.*



LE JAPON ARTISTIQUE.



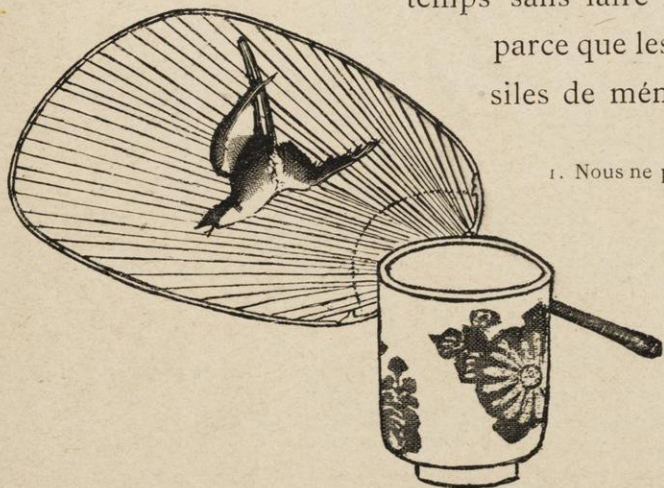
rieur, dont l'homogénéité très frappante permettra de concevoir une idée générale de style japonais... »

L'art japonais reçut son passeport officiel, en même temps que son droit de cité. Au réveil d'heures si tragiques et si prolongées, Paris s'éprit pour ces curiosités raffinées, jamais entrevues dans ses musées. L'Extrême Orient, qualifié de « pays des chinoiseries », lui apparut sous un jour nouveau : des statues en bronze colossales, comme le Sakia-Muni, pensif dans sa douce attitude; des objets de culte pompeux et graves; des ciselures, des bois aux profils accentués, des laques d'une exécution technique parfaite. Les terres, surtout, frappèrent les amateurs et les artistes, habitués qu'ils étaient aux froideurs de la porcelaine européenne.

« ... Nous arrivions au beau moment pour faire une récolte sans pareille, a écrit le compagnon de voyage de H. Cernuschi, M. Th. Duret, dans son *Voyage en Asie* (Michel Lévy, Librairie nouvelle, 1874). La révolution politique amenait les daïmios à se défaire des objets d'art dont ils étaient les détenteurs; et la chute des taïcouns, jusqu'alors les plus fervents de la religion bouddhiste, a causé la dispersion d'un grand nombre d'objets immobilisés par la piété dans le peuple. »

La collection, formée un peu au hasard des courses dans les rues des villes et des villages, se compléta, en 1875, par l'apport considérable d'un lot recueilli aussi au Japon par un graineur, M. Méazza. Il avait vu et avait fait cette remarque, confirmée plus tard par ces curieuses paroles de Ninagawa

Noritané. « La fabrication des poteries vernissées resta longtemps sans faire de progrès (jusqu'à la fin du xi^e siècle), parce que les laques composaient la plupart des ustensiles de ménage dans les classes populaires. L'évène-



1. Nous ne pouvons que citer l'ouvrage de Ninagawa Noritané : *Kwju-ko-dzu-Setzu. Notice descriptive sur les arts et industries japonais. Art céramique, Tokio, 1876-1878, avec 7 albums coloriés d'après les originaux. La traduction est en français. C'est une mine de renseignements.*

LE JAPON ARTISTIQUE.

ment qui fit changer cet état fut l'expédition de Corée par Hidéyoshi. Beaucoup de potiers, ramenés de ce pays par notre armée, s'établirent dans

diverses provinces, Hizen, Higo, Satsuma, etc. De nos jours, il n'y a pas une chaumière qui ne soit garnie de quelques vases de terre anciens, bien que les ustensiles de ménage chez les personnes de la classe moyenne comprennent plus de laques que de faïences ou de porcelaines. »

L'Exposition universelle de 1878 fournit une sérieuse occasion de discuter les poteries japonaises. On avait mis à la disposition de M. Wakaï une vitrine spéciale dans les salles du Trocadéro. Si j'ai bonne mémoire, l'impression fut peu passionnante. M. Wakaï s'était moins préoccupé des goûts européens que



Découvertes d'anciennes poteries, par des ouvriers creusant une route.
(Gravure extraite d'un *Meisho*. Voir page 62.)

des traditions classiques. Il avait rangé sur ses rayons des pots peu variés, avec des couvercles plats en ivoire, des tasses de toutes dimensions, à ouvertures plus ou moins évasées, et dont les profils étaient souvent bossués par des

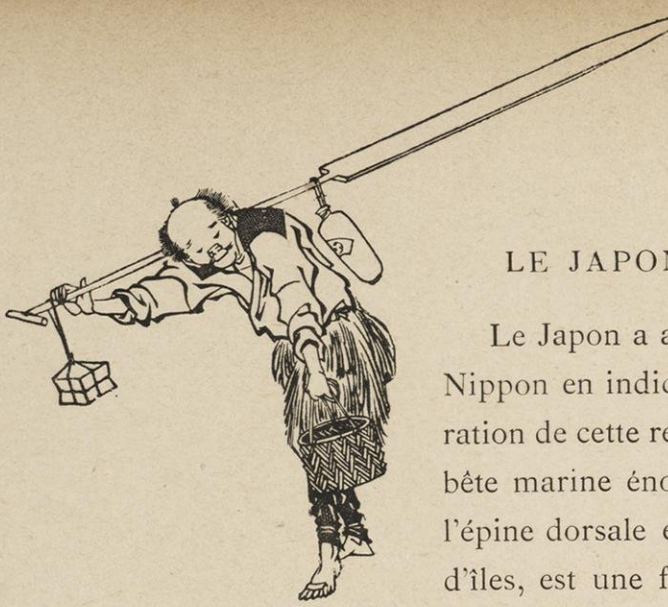
LE JAPON ARTISTIQUE.

coups de pince fantaisistes. La terre dont étaient faites les tasses contenait jusqu'à des cailloux, pour imiter les antiques. Mais les émaux variaient du noir intense jusqu'au blanc le plus lumineux, en passant par d'innombrables demi-



Un atelier de poterie en province.
(Gravure extraite d'un ouvrage sur la céramique *Meisho*. Voir pages 59 et 60.)

teintes, des crèmes, des nuances d'aurores. La préoccupation des colorations exquises l'emportait sur la pauvreté des formes. Si peu d'amateurs parisiens furent attirés : M. Augustus-W. Franks avait cependant tenté une classification. Il publia deux éditions de son *Catalogue of oriental porcelain and pottery*, travail excellent qu'il republia en 1880, *with an introduction, with illustrations and marks*.



LE JAPON ARTISTIQUE.

Le Japon a aimé exclusivement la poterie. La carte du Nippon en indique les raisons, que détermine la configuration de cette région pittoresque. Il semble que ce soit une bête marine énorme, touchant au fond de la mer et dont l'épine dorsale émergerait. Cette île, ou mieux ce groupe d'îles, est une formation entièrement volcanique. Depuis les îles d'Yéso, confinant à la Russie jusqu'à la province de Satzuma qui clôt l'extrémité inférieure de l'Empire du Soleil levant, ce n'est en réalité qu'une chaîne ininterrompue de montagnes. Ce soulèvement rocheux, ou cet affaissement des mers entourant, a provoqué au centre une sorte de dos, du tranchant duquel, à droite et à gauche, des vallées profondes descendent constamment vers la mer, encaissant de petits cours d'eau torrentueux.



Nous ne parlerons que de la poterie aujourd'hui, poterie dont les Japonais trouvaient les éléments tout autour d'eux. Les cours d'eau ont entraîné constamment une grande quantité de sables : ils se sont trouvés mêlés avec des argiles et des éléments ferrugineux divers, plus ou moins fins, plus ou moins purs. Ils fournissent à ce peuple artiste les multiples variétés de pâtes à l'aide desquelles il a obtenu, par des artifices de cuissons, d'innombrables revêtements émaillés, de vernis délicats ou robustes, enveloppant la pièce de poterie usuelle ou de luxe.

La porcelaine ne se prête pas à ces transformations amusantes. Matière obéissante, elle répond exactement à l'idéal, d'ailleurs supérieur, du peuple chinois. On sait d'avance quelle somme de décor elle accep-



LE JAPON ARTISTIQUE.

tera, quelle somme de travail elle exigera. L'esprit japonais va plus vite au but : le plaisir.

L'histoire du Japon offre un problème encore entièrement obscur. A une époque vaguement déterminée par des traditions, et qui pourrait remonter à 2500 ans, une peuplade, partie, selon toute vraisemblance, des îles Lieou-Kieou, est venue débarquer et s'établir en premier dans la province qu'on appelle le Yamato. La preuve historique est seulement un fait d'induction.

Je crois que c'est dans le Yamato que les conquérants ont débarqué, parce que le Yamato a conservé les traits les plus caractéristiques d'une race s'étant imposée à une autre race. Ces conquérants ont expulsé certainement ou refoulé vers le nord la race autochtone, les Aïnos. Nous savons par les

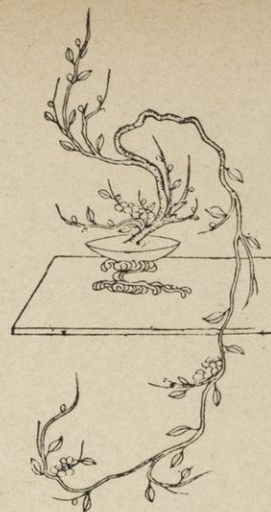
Annales, au moins par les légendes, que cette peuplade était conduite par un Zin-Mou, chef vraisemblablement éminent, un Fils du Soleil. Nous savons que Zin-Mou et ses capitaines rencontrèrent de grands obstacles. Zin-Mou paraît avoir été un fin politique autant qu'un aventurier hardi; il s'est allié avec les femmes, avec les filles des posses-

seurs du pays, lesquels paraissent, à des époques bien plus lointaines, être venus du continent et des côtes de ce que nous appelons la Russie. Ceux-ci, à cette époque, occupaient-ils les montagnes? Ils étaient ichtyophages, s'éloignaient peu des rivages extrêmement poissonneux baignés par des courants chauds.

Dans les tombeaux des anciens chefs, on a trouvé des statuettes en terre cuite, lesquelles ont dû remplacer les cadavres réels de serviteurs et de chevaux escortant leurs seigneurs dans le voyage aride chez la Mort.

A partir du xv^e siècle, les poteries qui servaient pour accomplir les rites compliqués du Tsha-no-yu (cérémonie du thé) acquièrent une grande valeur, soit par leur ancienneté, soit par leurs qualités artistiques. Ces rites, dont nous reparlerons, furent empruntés aux Chinois.

Je lis dans la *Relation de l'arrivée des Ambassadeurs japonais*



Amateurs de thé.



LE JAPON ARTISTIQUE.

à Rome depuis leur départ de Lisbonne, racontée par Gualteri (A Venise, en 1586):

« On se sert au Japon, dit Gualteri, d'une boisson d'eau chaude mêlée et assaisonnée avec une poudre d'une herbe appelée *Chaa* (le tcha est le thé « herbe chinoise »). Cette boisson est si estimée qu'il n'y a point de maison de seigneur qui n'ait une chambre particulière destinée à cet effet; et les seigneurs eux-mêmes apprennent à la préparer très soigneusement de leurs propres mains lorsqu'ils reçoivent quelque hôte.

« Or, comme cette boisson est très précieuse, de même tous les instruments qu'il faut avoir pour la faire, et principalement le vase où l'herbe est conservée après avoir été moulue, et une espèce de pot ou de marmite en fer où on la fait



Décoration des poteries après la première cuisson. (Gravure extraite d'un *Meisho*. Voir page 57.)

LE JAPON ARTISTIQUE.

bouillir, avec son trépied, et aussi le bol en terre pour la boire; tout cela, si c'est moderne et neuf, ne vaut rien de plus que ce que cela vaudrait chez nous, mais toute sa valeur dépend de ce que cela a été fait par quelque ouvrier ancien; et, pour connaître cela, ils ont très bon œil, et ils sont fins priseurs, tout autant que nos orfèvres pour désigner les vraies pierres précieuses ou fausses. Si les pièces sont anciennes, elles atteignent une valeur incroyable. On obtiendra pour chacune quatre, cinq mille ducats d'or et davantage; et il n'y a pas longtemps que le roi de Bungo paya quatre mille ducats pour un de ces vases qui était bien petit, et un autre noble chrétien de la ville de Sakai a payé pour un de ces trépieds, qui était réparé en deux ou trois endroits, quatre cents ducats... »

On a souvent remis au jour, au Japon, des poteries d'une date très reculée.

M. le professeur Morse a provoqué l'une de ces découvertes près de Tokio, à Omori. Il a fait dessiner et colorier d'après les originaux. Il les join-

LE JAPON ARTISTIQUE.

dra à l'étude consacré sur tous les centres de fabrication, sur toutes les variétés connues, anciennes et modernes, de la poterie qu'il nous promet prochainement.

Dans un des *Meishos*, guides illustrés, rédigés par des artistes et des savants de marque, dans les *Vues de sites célèbres de la province de Kawatsi* (vers 1790), on voit quatre ouvriers terrassiers appelant des passants pour leur montrer ce que leur pioche a rencontré dans la terre¹ : « au bord de la rivière Korikawa, arrondissement de Taka-yanou, il y a « les Mille Tombeaux » dans lesquels on a recueilli différents objets de poterie de la période de Kami-Yo. On dit que ces objets sont des œuvres de Sarouda-Hiko-no Mikoto », c'est-à-dire du temps des Kamis, des génies qui ont régné avant les hommes.

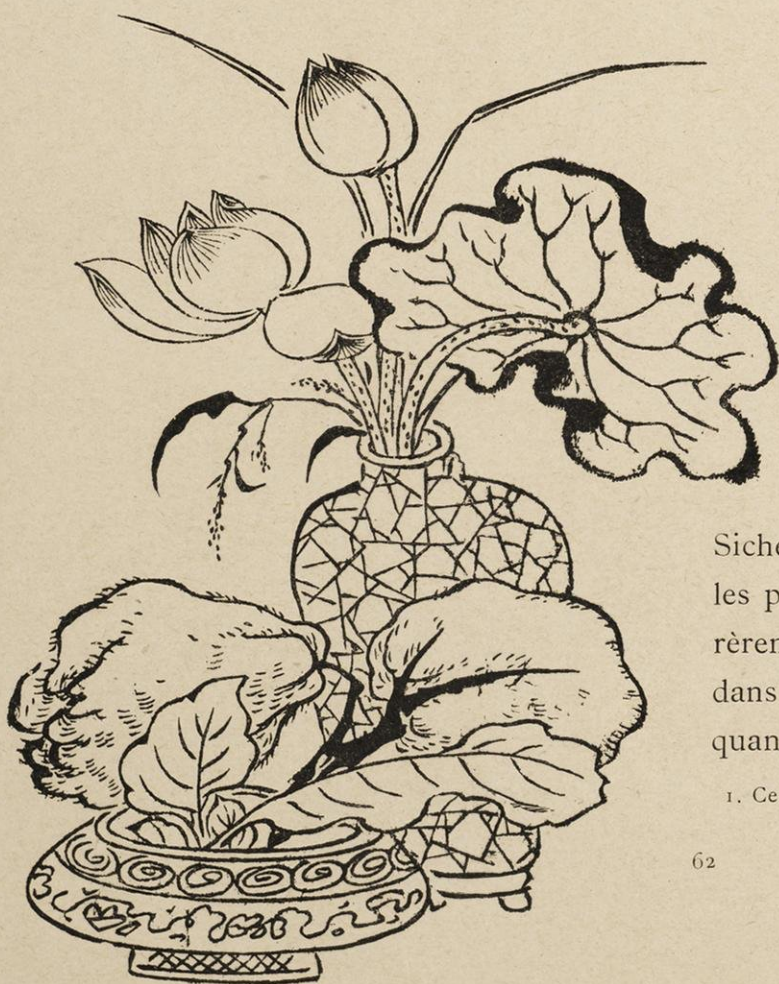
Le commissariat impérial du Japon près l'Exposition de 1889 avait demandé une notice explicative des objets prêtés par le Ministère de l'Instruction publique de Tokio. Ce document revient à plusieurs reprises sur l'importance des objets antiques conservés dans des temples, ou des poteries découvertes dans plusieurs districts, par suite, par exemple, de travaux de terrassements pour les chemins de fer nouveaux.

Il serait curieux de montrer dans quels cabinets parisiens entrèrent les pre-

mières poteries. Je citerai le nom de Alphonse Hirsch, car ce nom mérite d'être cité parmi les fins, les délicats qui servirent aux avant-postes. Hirsch eut la prescience de tout ce

que le Japon contiendrait d'aimable et de sûr dans toutes les séries. Mon ami Edmond de Goncourt acheta, le premier, chez les frères

Sichel, à leur retour du Japon (1874), les premiers Satsuma, qui demeurèrent si rares. Moi, je me confinai dans les Bizen, non moins rares, quand ils sont sortis des ateliers



1. Cette gravure est reproduite à la page 56.

LE JAPON ARTISTIQUE.

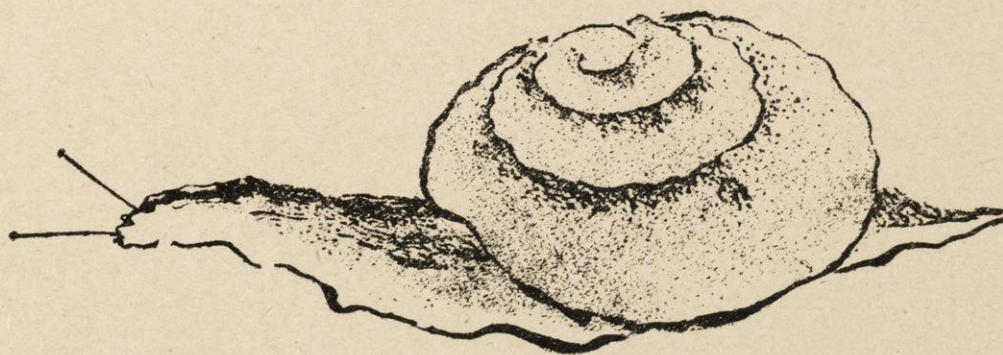
princiers. M. Bing¹ opéra une révolution, que M. T. Hayashi appuya de ses renseignements. Ils firent sortir de la nuit des pièces incomparables : des Rakou, des Ninsei, des Kenzan et la kyrielle des grands potiers. C'est alors qu'apparurent M. Louis Gonse et M. Charles Gillot ; leurs cabinets témoignent glorieusement du service rendu à la cause céramique. M. Henri Cernuschi a légué, pour l'avenir, des collections de tout ordre à la Ville de Paris. Le musée Guimet exhibe des spécimens de poteries anciennes ou récentes, et qui se relie, par leurs emblèmes, à l'histoire des Religions. L'Union des Arts décoratifs consacre une salle déjà très riche dans l'espace trop restreint qui lui est provisoirement accordé. Le musée de la Manufacture de Sèvres possède quelques échantillons de fabrications anciennes qui ne sont pas à dédaigner, même pour des praticiens européens de premier ordre.

L'Amérique s'est passionnée pour la céramique. On cite les prix considérables qu'elle dépense généralement pour les pièces exceptionnelles.

PH. BURTY.

(A suivre.)

1. Je serais un peu embarrassé de parler ici du fondateur de ce recueil, si sa réputation de galant homme était à faire. Je ne le citerai même que comme auteur de l'article sur la Céramique japonaise, publié dans le tome II de *l'Art japonais*, Paris, 1883.



NOS PLANCHES

La **Planche BJB**¹ reproduit deux pièces de poterie japonaise, qui figurent dans le *Kwan-ko-dzu-setsu*, notice historique et descriptive sur les arts et les industries du Japon, grande publication illustrée de gravures en couleurs, qui fut éditée à Tokio en 1876 par un célèbre expert japonais, NINAGAWA NORITANÉ, mort il y a seulement quelques années.

La partie de ce précieux ouvrage consacrée à la poterie comprend cinq fascicules, où les gravures sont accompagnées d'un texte qui a été traduit en français en cinq brochures, jointes aux volumes japonais.

Dans ces cinq tomes, et dans un supplément en deux tomes², NINAGAWA a représenté d'après les pièces originales qu'il avait sous les yeux, des spécimens qui embrassent toute l'histoire de la poterie japonaise, depuis les produits les plus anciens jusqu'à ces dernières années.

Mieux que la plupart des connaisseurs japonais, NINAGAWA était à même de réunir les documents nécessaires pour une telle publication ; il était chargé de missions officielles par son gouvernement, ainsi que l'atteste ce passage de son Introduction : « Les collections de la pagode de Todaidji se composent d'objets possédés par des Empereurs, d'objets du culte, d'instruments de musique et d'armes. La cour avait l'habitude d'envoyer une fois tous les cent ou cinquante ans des commissaires nommés *ad hoc* avec la mission d'ouvrir ce trésor ordinairement scellé, soit pour aérer les objets conservés, soit pour faire des réparations au bâtiment. Ainsi gardés précieusement, ces objets rares ont pu se transmettre jusqu'aujourd'hui. Il y a quatre ans, le gouvernement avait envoyé cinq commissaires à Nara pour faire examiner ces collections. Mais ils étaient fort pressés et en dix jours qu'ils y ont passés, ils n'ont pu en examiner que la moitié. L'année passée, des commissaires, également au nombre de cinq, y ont été de nouveau envoyés avec la même mission. La moitié des collections a été publiquement exposée durant quatre-vingt-dix jours. Rien que pour sortir ces objets du trésor et les y remettre après la clôture de l'Exposition, on a dû mettre vingt-deux jours, tant ils sont nombreux. Trois des commissaires, s'y étant arrêtés plus longtemps que les deux autres, ont pu examiner jusqu'à des objets gardés dans des caisses qui n'avaient jamais été ouvertes jusqu'ici. L'auteur faisait partie de ces deux commissions et a eu l'occasion de voir des objets rares qui lui ont permis de recueillir de nombreuses données historiques. »

1. Nous commençons d'ordinaire l'étude des planches hors texte par les reproductions de peintures et de gravures, ensuite les objets plastiques, de terre, de métal ou de bois, puis les modèles industriels.

La céramique étant l'objet d'une étude dans la présente livraison, nous avons cru devoir mettre en tête de nos explications celle qui concerne notre planche de céramique.

2. Ces volumes mesurent 0^m,40 de largeur sur 0^m,25 de hauteur. Ils comprennent chacun douze pages de texte et quinze de reproductions polychromées. On peut se procurer au *Japon Artistique* les 5 volumes avec traductions françaises et les 2 volumes de supplément au prix de 175 francs.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Toute la collection des objets publiés par Ninawaga, excepté les antiquités appartenant aux vieux trésors de temples, a passé aujourd'hui aux mains du professeur Edward S. Morse, à Salem (États-Unis), pour prendre place dans la célèbre collection de poteries japonaises formée par cet érudit passionné.

Le premier des deux bols représentés sur notre planche est donné par NINAGAWA comme fabriqué par un artiste de l'école du célèbre céramiste NINSEI, qui vivait au commencement du XVII^e siècle. C'est un vase destiné à contenir des aliments, appelé *Kata-koutshi*.

L'autre est un bol à thé, nommé *kibissou* ou *tshavan*, fabriqué par DÔ-HATSHI, potier très estimé des connaisseurs japonais : il travaillait de 1820 à 1850. La forme de ce bol est imitée de Ninsēi.

Les deux pièces sont décorées de peintures en tons légers et un peu éteints.



La **Planche AHF** est la reproduction d'une peinture anonyme, simple étude d'une langouste vivante, exécutée rapidement, avec une préoccupation évidente de simplifier le plus possible le rendu, préoccupation qui a poussé l'artiste à faire d'un seul coup de pinceau plein les pattes du crustacé, sans que la main, habile, ait cependant négligé d'indiquer nettement et les articulations et les extrémités velues.



La **Planche AIF** est aussi une étude anonyme, celle-ci représentant une plante, connue en Europe sous le nom d'*ophiopogon spicatus*. On peut y suivre facilement le procédé employé pour répartir sur plusieurs plans ces feuilles, grêles comme des brins d'herbe. Les premières sont tracées avec le pinceau bien chargé de couleurs et le même pinceau, à demi desséché, n'a plus indiqué que faiblement, et avec des lacunes, les feuilles du second plan. Au milieu la grappe des boutons d'un rose passé s'incline, une seule des fleurettes s'étant ouverte.



La **Planche ABD** reproduit une gravure en couleur de KOUNIYOSHI (voir dans la livraison X la planche **ABB** et les notes qui la concernent). Dans une petite embarcation appelée *tshoki-bouné* deux femmes se font conduire vers une île, probablement quelque lieu de plaisance, par un robuste batelier qui mène son esquif à la godille. Tout au premier plan les piles d'un pont mettent leur masse imposante, qui augmente la perspective des fonds. Dans l'étude que M. Anderson consacrait (livraisons XV et XVI) à Hiroshighé, l'éminent collectionneur anglais remarquait avec quelle timidité le peintre avait osé représenter les réflexions dans l'eau, proscrites par la tradition classique. Ici nous voyons Kouniyoshi, un peu postérieur à Hiroshighé, s'affranchir complètement de ce préjugé suranné. Quant à l'importance accordée avec intention aux objets de premier plan, les ressources qu'en peut tirer un artiste n'avaient déjà plus de secrets pour les Japonais lorsque nous avons en Europe commencé à apprécier les mérites de ce genre de composition.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche AHB** reproduit une gravure de SHUMBOKOU, artiste du XVIII^e siècle ; elle représente deux écureuils sur une branche de vigne chargée de raisin qu'ils sont occupés à piller. Cette gravure est exécutée d'après une ancienne peinture, qui elle-même avait été traitée dans le genre classique venu de la Chine. L'artiste a fidèlement rendu la qualité maîtresse de l'original, une netteté vigoureuse du pinceau, qui sait pourtant s'assouplir pour indiquer le modelé des deux petits animaux, au moyen de simples touches qui rendent en même temps le pelage soyeux de l'écureuil.

Nous aurons occasion de revenir aux diverses séries d'ouvrages gravés que Shumbokou a consacrés à la reproduction de très anciens originaux, aujourd'hui perdus pour la plupart.



La **Planche AIB** est une gravure de Hiroshighé, qui a reproduit en couleurs un certain nombre de poissons. Ceux qui sont représentés sur la planche AIB appartiennent à la famille des saumons ; on en pêche de grandes quantités au Japon, lorsque, comme dans notre hémisphère, ils remontent les fleuves à l'époque du frai.

L'article qui a été consacré à Hiroshighé dans les deux précédentes livraisons, nous dispense de nous appesantir aujourd'hui sur les productions de cet artiste.



La **Planche BJA** reproduit une scène de théâtre d'après une ancienne gravure en couleurs. Nous aurons à consacrer une étude spéciale au théâtre : Aussi nous nous contenterons de dire ici que le sujet de cette gravure est de KATSUGAVA SHUNSHO (1770) connu de nos lecteurs par une page extraite d'un ouvrage sur les beautés célèbres de Yedo (voir la livraison III de cette publication). Aujourd'hui le même artiste se montre sur le domaine du théâtre, où son talent a trouvé une mine féconde. Nous avons dit précédemment que les adeptes de l'école de Shunsho ont formé à sa suite une phalange compacte, tous empruntant au maître son nom patronymique de *Katsugava*, joint au leur, et contribuant chacun à la glorification des dieux du théâtre, journellement acclamés par la foule enthousiaste du populaire. A passer en revue ces innombrables séries, véritable Panthéon des célébrités dramatiques de l'époque, incarnant sous mille aspects divers les personnages fameux des légendaires épopées ; à voir se dérouler la succession infinie de tant de figures étranges que paraît animer le souffle d'une passion exaltée parfois jusqu'au paroxysme, on se sent pris comme d'un vertige.

Nous ignorons de quel drame de la vengeance ou de la haine peut être tirée la scène que Shunsho nous montre ici. Dans le triste décor d'une nuit d'hiver, une mégère échevelée poursuit une jeune fille, le couteau levé. Espérons qu'au moment décisif quelque bon génie viendra parer le coup et arracher l'innocence à ses persécuteurs. Dans les pièces du théâtre japonais, de même que dans nos vieux mélodrames, avec lesquels elles ont plus d'une ressemblance, la vertu en effet finit le plus souvent par triompher.



La **Planche AHD** réunit deux études d'oiseaux, traitées, sans signature, avec une grande énergie, et une rapidité encore plus frappante que dans la planche AHF, que nous avons examinée ci-dessus. Chacune des ailes n'a demandé qu'un seul coup de pinceau, mais

LE JAPON ARTISTIQUE.

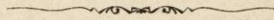
donné avec une grande sûreté, avec une connaissance parfaite du vol de l'hirondelle, saisi au moment presque imperceptible où elle change brusquement sa direction.

L'autre oiseau, que nous avons dû placer au-dessous du précédent, mais qui, dans la feuille originale, est exécuté tout à fait à part de l'hirondelle, est un rapace, le plus petit que possède le Japon, une sorte de pie-grièche qu'on peut voir souvent en cage dans les maisons. La même vigueur de pinceau, la même simplification hardie a présidé à l'exécution de cette étude.



La **Planche ADG** arrondit en motif de décoration la fleur de chrysanthème d'une part, et à côté celle du cerisier double, sans que l'aspect naturel des plantes soit détruit par ce souple arrangement.

La **Planche AEJ** reproduit deux motifs pour fonds de décor, d'une disposition purement conventionnelle.



Sommaire du N° 17

	Pages.
LA POTERIE AU JAPON, par PH. BURTY.	45
NOS PLANCHES.	64

PLANCHES HORS TEXTE

- BJB. Deux Bols en poterie.
 - AHF. Langouste.
 - AIF. Fleurs.
 - ADG. Modèle industriel.
 - ABD. Promenade en bateau, par KOUNIYOSHI.
 - AHB. Écureuils sur une vigne, par SHUMBOKOU.
 - AIB. Poissons, par HIROSHIGHÉ.
 - AEJ. Modèle industriel.
 - BJA. Scène de drame, par SHUNSHO.
 - AHD. Études d'Oiseaux.
-

Le n° 18 contiendra la fin de l'étude sur la *Poterie au Japon*, par M. PHILIPPE BURTY.











海舟
舟子



好
栗
荒

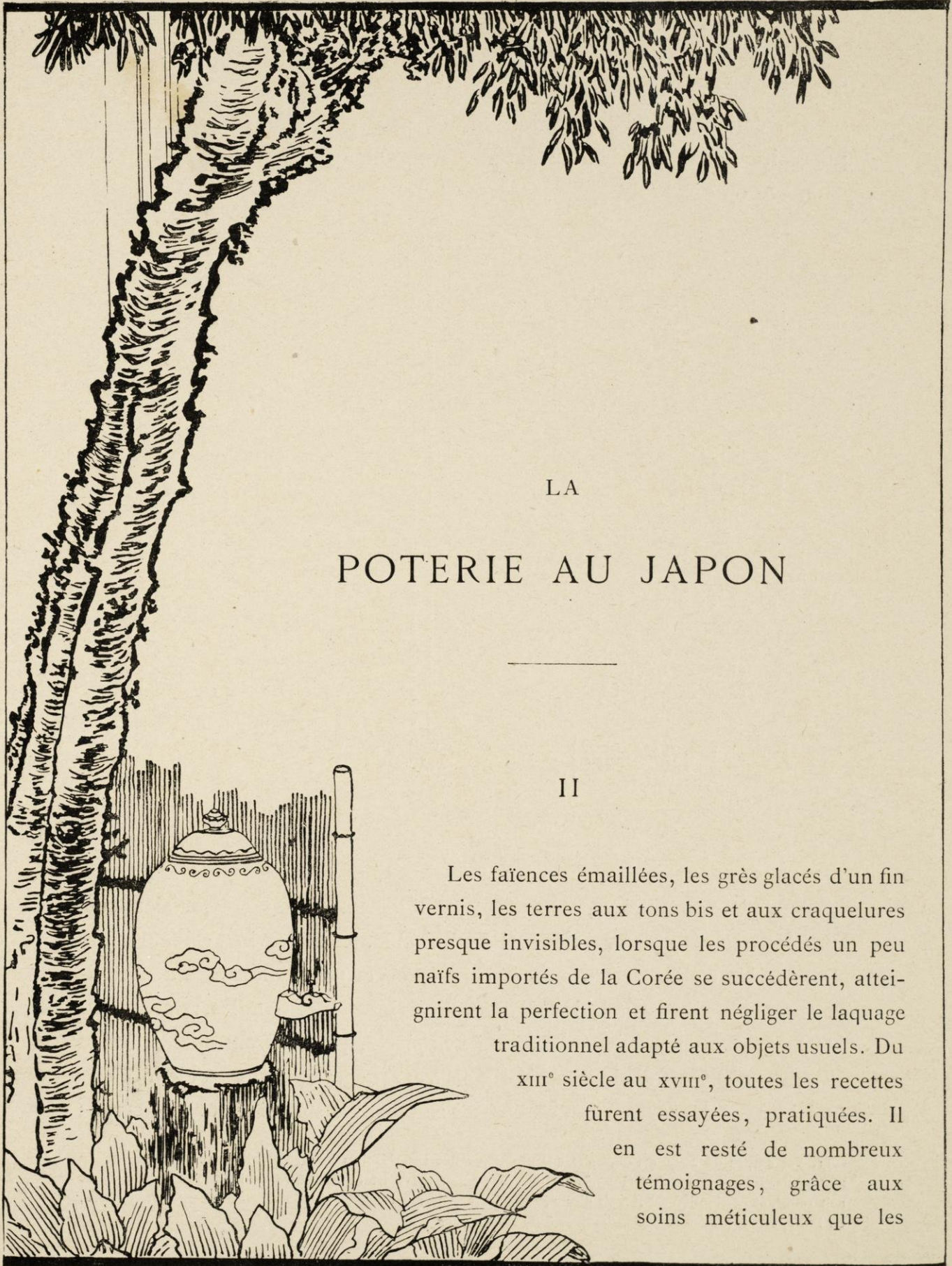


秋
魚
集









LA
POTERIE AU JAPON

II

Les faïences émaillées, les grès glacés d'un fin vernis, les terres aux tons bis et aux craquelures presque invisibles, lorsque les procédés un peu naïfs importés de la Corée se succédèrent, atteignirent la perfection et firent négliger le laquage traditionnel adapté aux objets usuels. Du ^{xiii}^e siècle au ^{xviii}^e, toutes les recettes furent essayées, pratiquées. Il en est resté de nombreux témoignages, grâce aux soins méticuleux que les

LE JAPON ARTISTIQUE.

Tcha-jins¹ en prenaient. La découverte de la porcelaine, au Japon, fut surtout un fait commercial d'exportation. Si elle ne pénétra pas jusqu'aux classes populaires, elle produisit surtout des échantillons chèrement disputés, des *okimonos* ou pièces d'étagères.



Potier travaillant dans sa maison. (Gravure tirée d'un *Meisho*.)

Aux pièces céramiques arrivées primitivement de la Corée, avaient succédé les « *ko-seto* » d'une compacité admirable, les séries innombrables des fours isolés établis dans toutes les provinces, et particulièrement aux environs de Kiôto, la capitale des Mikados. Puis, les quinze familles, ramenées de la Corée par Hidéyoshi, à la fin du *xvi^e* siècle, produisirent spontanément leur fine poterie, si distinguée, si originale, et si rare : les Awata, couleur de café au lait, avec décors archaïques, bleus d'empois, verts prasins et rouge corail ;

1. J'ai emprunté cette orthographe aux *Relations* des PP. Jésuites envoyées à l'Europe, dès la fin du *xvi^e* siècle. Regrettons qu'un Congrès traitant des questions d'art et d'histoire de l'Extrême Orient ne se soit réuni, et particulièrement n'ait discuté cette lecture de mots usuels, si diverse en France, en Angleterre, en Italie, etc. Il faudra cependant arriver à un résultat commun.

LE JAPON ARTISTIQUE.

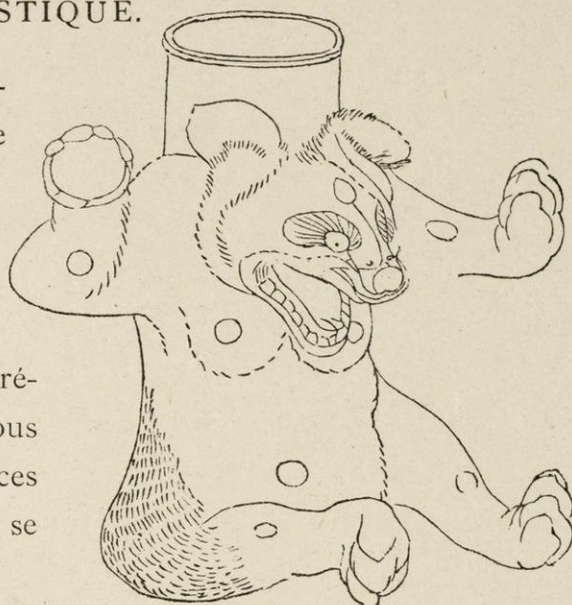
tout l'œuvre charmant de Ninsei; les décors hardis de Kenzan, le frère puîné de Kôryn; les Koutani, marqués par des émaux peu nombreux, mais énergiques, avec du manganèse, du vert-laurier, du jaune éteint, du noir, du blanc, et enrichis dans les spécimens les plus précieux de revêtements d'or et d'argent. Tous ces brûle-parfums, ces vases à fleurs, ces cantines à compartiments superposés, se succédèrent à l'infini.

Les décors allaient de pair avec les dessous : des grues aux blancs purs avec la touche de vermillon sur le crâne, des chrysanthèmes aux larges pétales, des paysages en trois coups de pinceau, des bambous aux fûts élancés, des étoffes de cour aux combinaisons nobles et fortes, les trois feuilles et les trois fleurs du kirimon, les « rakou » noirs et grumeleux comme du chagrin.

La céramique japonaise s'impose par la franchise de son coloris et le caractère du dessin. Elle maintient les formes dans une rusticité apparente, et n'accepte que la délicatesse spirituelle faisant opposition aux conceptions académiques des maîtres chinois, à l'étonnante adresse des ouvriers peintres. En

étudiant les sept albums de Ninagawa, on se rend compte de la fidélité intelligente que ce peuple a toujours témoignée à son propre idéal. Il n'a jamais copié, mais seulement interprété. Son île est peu abordable et les shogouns ne lui ont jamais permis, autrefois, d'en sortir. Il n'a jamais été conquis par les étrangers, la mer le protégeant. La famille de ses empereurs, fils et petits-fils du Soleil, fournit encore des empereurs. Il a subi les influences céramiques de la Corée, de la Chine, des religieux bouddhistes. Il a toujours vidé son propre verre.

Un fait, en apparence futile, eut une importance très grande sur les classes élevées, et, par



Vase du trésor de l'empereur Kien-long.



LE JAPON ARTISTIQUE.

suite, sur toute la nation. Le thé a des effets qui ont été appréciés, depuis des temps éloignés, dans l'Extrême-Orient. La Chine les a-t-elle connus la première? L'Inde en fut fort pénétrée, comme le montre la légende de Dharma, l'introducteur légendaire au Japon de la Bonne-Loi, proclamée par Sakia Muni.

Dharma, assis sur la terre sèche d'un hermitage, astreint depuis quatorze ans à toutes les privations, veillait sur ses sens, si bien que ses jambes se pourrissent, et qu'il n'y avait pas pris garde. Une nuit, il s'endormit. A l'aurore, il s'éveilla. Courroucé contre sa faiblesse impardonnable, il saisit des ciseaux, coupa ses paupières, et les jeta au loin. Tout aussitôt, ses paupières prirent racine et se transformèrent en l'arbrisseau thé, dont les feuilles prolongent les rêves éveillés dans la nuit des méditations¹.

Les Tcha-jins, associations familiales d'hommes distingués et se pliant à des rites rigoureux, prirent rapidement une influence considérable sur les mœurs civiles, sur l'éducation, sur la politesse. Ils adoucèrent ce que cette race avait acquis de rudesse dans les guerres entre les familles des Taïra et des Minamoto. Un prêtre bouddhiste, Koben, en répandit l'usage, et le succès

de la divine infusion fut si complet que toutes les classes en furent essentiellement modifiées. Aujourd'hui encore on doit reconnaître que c'est un peuple réglementé par une parfaite éducation.

La porcelaine avait été découverte dans le milieu du xvii^e siècle, dans la province de Hizen, dont Imari



1. On signalait ainsi les vertus antidormitives du thé dans un petit volume, orné de gravures et dédié à M^{me} la marquise de La Vallière : *Curiositez de la nature et de l'art, rapportées dans deux voyages des Indes... et l'autre aux Indes d'Orient... avec une Relation abrégée...* par C. BIRON, chirurgien-major... à Paris, 1703... « Il faut pourtant reconnaître de bonne foi que le Thé l'emporte au-dessus de la Sauge. Ce n'est point un préjugé en faveur des choses étrangères. C'est une vérité aussi lumineuse que les rayons du soleil que le Thé est d'une excellence qui ne se laissera avilir. Outre qu'il est d'une odeur infiniment plus agréable que notre Sauge, c'est qu'il est encore un merveilleux spécifique pour réjouir et récréer les esprits; il abat les vapeurs; il empêche l'assoupissement; il fortifie le cœur et le cerveau; il repare l'épuisement après une longue et pénible étude; il aide à la digestion; il excite l'urine; il purifie le sang et est un excellent remède contre le scorbut, etc. »

Ce chirurgien-major de marine ne connaissait peut-être pas beaucoup la céramique : il cite parmi les curiosités rapportées par lui : « des petites Tasses d'une espèce de vitrification blanche de la Chine. » C'était vraisemblablement de la porcelaine.

LE JAPON ARTISTIQUE.

est le port célèbre. C'est pour les Tcha-jins qu'elle se perfectionna et atteignit sa plus grande valeur. Nous allons dire ce qu'étaient les Tcha-jins, en décrivant leurs cérémonies. Arrêtons-nous un instant à un livre imprimé à leur instigation et qui contient des chapitres spéciaux pour la céramique.

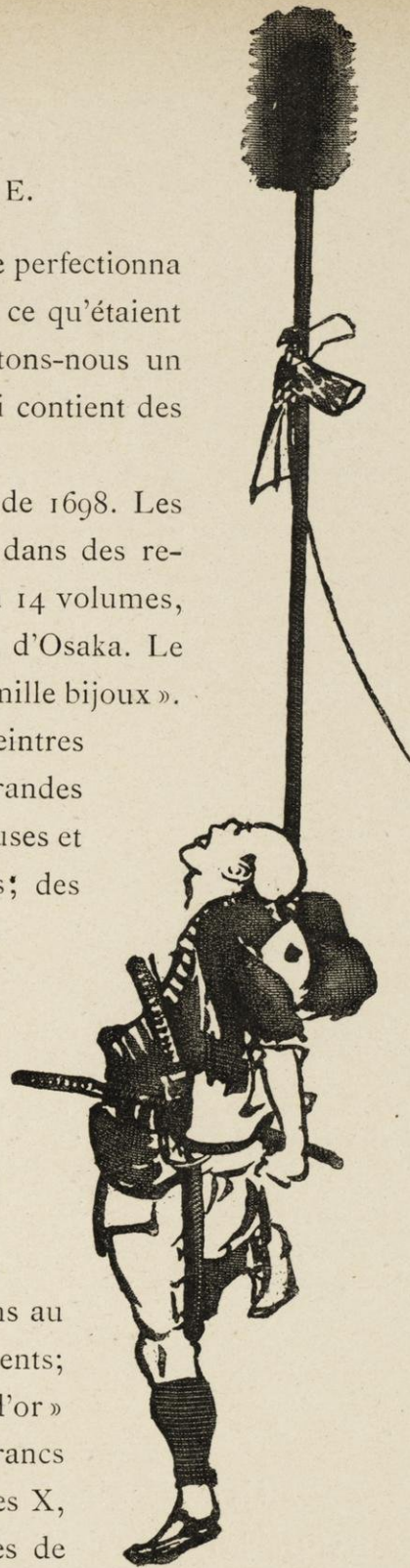
On en tira de nombreuses éditions, à partir de 1698. Les renseignements avaient été pris depuis longtemps dans des recueils antérieurs manuscrits. L'ouvrage fut réuni en 14 volumes, tirés en largeur, par les soins d'un certain Aboshi, d'Osaka. Le titre est *Bam-pô Sen-Shio*, « Recueil complet de dix mille bijoux ».

Ce sont des signatures ou des cachets de célèbres peintres de kakémonos, chinois ou japonais, une des plus grandes richesses que les princes puissent posséder; de curieuses et antiques monnaies; des lames de katanas illustres; des poteries et des porcelaines vieilles ou de potiers célèbres, chinoises, coréennes ou du pays; des bouilloires en fonte pour le tcha-no-yu; des brûle-parfums en métal et en porcelaines bleues; des vases à fleurs en porcelaine, des objets d'art du *Nan-ban* (c'est-à-dire « pays étrangers »); des laques, des étoffes, des *ménuki*, des *kogai*, par les Gotos, célèbres artisans de garnitures de sabres, et des *tsuba*,

en fer, évidées à jour. Des dessins au trait accompagnent les renseignements; les prix sont désignés en « feuille d'or » répondant à peu près à trente francs

de notre monnaie. Les tomes X, XI sont consacrés aux vases de terre japonais; aux « dessins de

47 pots à thé »; aux « vieilles et nouvelles porcelaines »; aux « tasses chinoises de l'époque temmoku »; aux « porcelaines sou-také »; aux bouilloires pour le « tcha-no-yu », en fonte. On juge de quel intérêt historique, technique, etc., serait une



LE JAPON ARTISTIQUE.

traduction! Dans une traduction partielle du chapitre « des 47 pots à thé », je lis que « l'*izoun-nasou* (et plusieurs) appartenaient à S. M. le Shogoun. Un tshoji-boro est conservé dans les temples de Nara. Les dimensions sont données, ainsi que les couleurs et les épaisseurs des émaux; les moindres fabriques sont désignées. Un prince désire une pièce, si belle, si unique, que le marchand prétend la conserver pour sa propre collection; deux ans se passent, le prince revient, l'obtient à prix d'or, et l'envoie à un ami..., etc.



La Soumidagawa au clair de lune, par HIROSHIGÉ.

Mais la place me ferait défaut. Je n'ai voulu que signaler quelle place incroyable tenait alors la Curiosité dans cette aristocratie. Passons au tcha-no-yu lui-même.

Les règlements primitifs, empruntés à la Chine sous le shogounat de Yoshimassa, s'étaient altérés. Plus tard, Hidéyoshi (plus connu des Européens sous son nom d'apothéose de Taïko-Sama) promulgua un code d'étiquette qui servit d'étalon aux usages sociaux de la haute aristocratie. Les articles en avaient été rédigés par un favori, Senno-Rikiu, grand amateur de

LE JAPON ARTISTIQUE.

poteries anciennes, et qui imprima une impulsion directe à la céramique japonaise. Autoritaires et sensés, ils furent acceptés, sauf des variantes peu graves, par cinq ou six sectes, jusqu'à la génération actuelle : les discussions étaient strictement limitées à des questions d'art et d'archéologie ; la politique, les questions sociales, les récriminations personnelles étaient rigoureusement interdites. Un expert dans le cérémonial (tcha-no-yu-shi) était attaché à la société, et le président (tcha-sei) exerçait une fonction recherchée, convoitée. A en juger par une statuette en bois de tcha-sei (elle a été reproduite dans l'*Art japonais*, t. II, p. 61), ils joignaient la tenue modeste à la dignité, la finesse, l'esprit. Ils étaient souvent poètes, peintres, céramistes, laqueurs, sculpteurs, habiles à forger des lames ou à ciseler des montures de sabres.

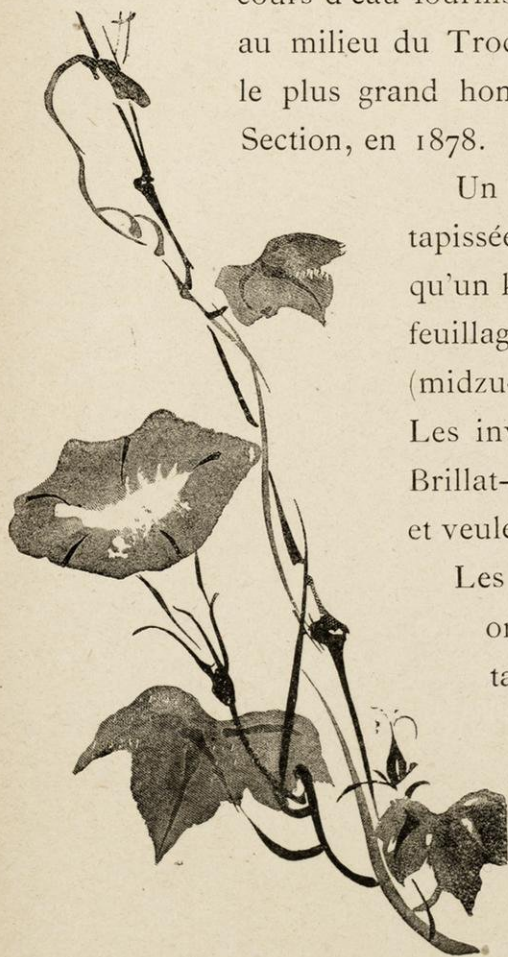
Les réunions avaient lieu dans un local spécial (tcha-séki), séparé du reste de la maison ; le plus souvent il était choisi dans un espace discret du jardin, ou dans la campagne, où la vue était intéressante, non loin d'une cascade ou d'un cours d'eau fournissant des eaux oxygénées. La charmante ferme, construite au milieu du Trocadéro, en donna une représentation suffisante, et elle fit le plus grand honneur au goût de M. Maéda, commissaire général de la Section, en 1878.

Un tcha-séki comprenait une chambre de 3 mètres environ, tapissée de tatamis (nattes), absolument sans ornements autres qu'un kakémono appendu au mur, et un bouquet de fleurs et de feuillages. Les invités étaient reçus dans l'antichambre. Un cabinet (midzu-ya) contenait les vases pour l'eau, et tous les ustensiles. Les invités ne devaient pas dépasser le nombre six. (De même Brillat-Savarin a imposé la règle, entre dîneurs qui se respectent et veulent causer : « plus que les Grâces, moins que les Muses ».)

Les politesses échangées et les places désignées sur les tatamis, on entrait par une porte très basse, pour que, sans affectation, les salutations soient très inclinées. L'hôte passait le



Décor d'un bol à thé.



LE JAPON ARTISTIQUE.

dernier, et ressortait pour aller prendre dans le midzu-ya les ustensiles dans l'ordre prescrit : dans une corbeille, des morceaux de charbon de bois, aux dimensions réglées; une brosse, pour assurer une propreté méticuleuse; un éventail fait de trois plumes (mitsu-ba), servant à activer le feu; des pincettes (hibashi); des anneaux mobiles (kama-shiki), pour soulever la bouilloire; une boîte à parfums et une grande boîte contenant des encriers et des papiers;



Ustensiles du tcha-no-yu, par Issai.

enfin, un bol spécial, avec des cendres non encore éteintes et avec une tige de métal pour exciter les parfums, couvrant l'odeur du charbon.

Alors les invités demandent la permission d'examiner la boîte aux parfums (ko-bako); en constatent l'âge, les beautés, la rareté, etc. : l'été, elle est en laque; en hiver, elle doit être en faïence. Le thé est servi sur une table en bois de mûrier (daïsu), haute de 60 centimètres. Dans un vase en terre, avec couvercle en ivoire (tcha-iré), renfermé dans une poche en étoffes précieuses, prise d'ordinaire dans des lambeaux d'étoffes anciennes et historiques, on puise le thé en poudre avec une cuiller en bambou. Une terrine contenant de



LE JAPON ARTISTIQUE.

l'eau pure (midzu) est posée aussi sur la table, et aussi le « tcha-van » en terre ou en porcelaine, remarquable par son antiquité, et qui souvent a atteint des prix considérables¹. L'émulsion de la poudre dans l'eau bouillante s'opère dans le tcha-van à l'aide d'une sorte de vergette en bambou découpé (tcha-sen).

Le bol est porté poliment par un jeune garçon au premier personnage de la société, qui le passe au second, lequel le rend ; il est lavé et essuyé avec un tissu



Ustensiles du tcha-no-yu, par Issai.

de soie (fukusa), etc. On se sépare. Pour la cérémonie du thé en feuilles, chaque invité boit dans son bol.

Le tcha-no-yu des femmes est à peu près analogue².

Les sourimonos, qui sont des estampes en couleur dessinées, imprimées et distribuées à l'usage des membres des associations, nous ont seuls ren-

1. On rencontre cette mention du Thé en poudre dans la *Relazione della venuta degli ambasciatori Giaponesi*, 1586, p. 10 :

« ... Usati in quelle parti generalmente una bevanda d'acqua, come s'è detto, calda, mescolata, e condita con polvere d'un' herba chiamata Chaa... »

2. Les instruments du tcha-no-yu, tels qu'ils ont été représentés en partie par Issai sur cette page et la précédente, sont souvent répétés sur les *tsubas*, depuis le xvi^e siècle. Voir *Selections from the descriptive Catalogue of sword-guards in the Gilbertson's collection*, p. 88.

LE JAPON ARTISTIQUE.

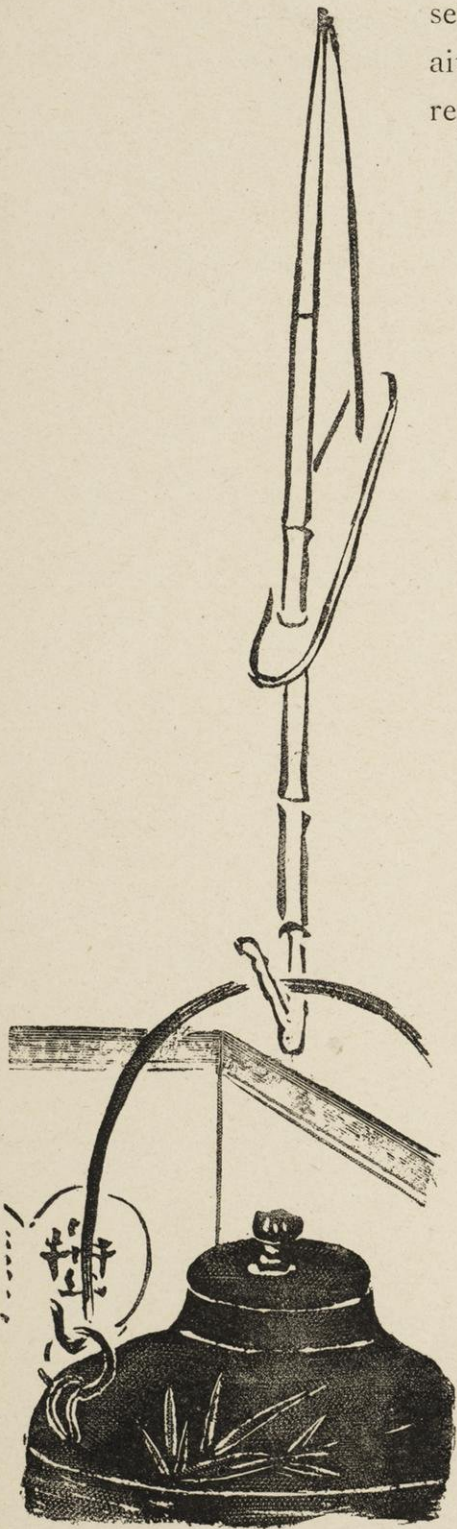
seignés sur les cérémonies. Je ne connais pas un seul volume qui ait commis d'indiscrétion. Mais les ustensiles nous sont souvent représentés, surtout par le peintre Hokkei.

J'ai acquis un des appareils de tcha-jins : une boîte en laque (nassumé). Elle contient de charmants ustensiles, mais dont la description ferait double emploi avec celle que je donne déjà. Je dois cependant citer quelques morceaux donnant confirmation aux renseignements ci-dessus : l'enveloppe générale est faite d'une étoffe en soie feuille-morte, tissée avec de petits personnages ; elle paraît si typique qu'on la rencontre gravée dans un catalogue paru en 1781, le *Shóken Kishó*. Un petit tube, contenant le fukusa avec lequel on essuie les bols, est marqué du cachet du Rakou ; il est en porcelaine verte, avec une armoirie (mon), figuré par trois cercles conjugués. Le bol, décoré au cobalt avec une sûreté magistrale, porte une signature cependant douteuse : « Fait dans l'atelier Hinen, dynastie des Ming. »

Un soir, au moment de l'Exposition de 1878, des amis japonais se réunirent chez moi, et firent un tcha-no-yu improvisé. Quelques barbares de l'Ouest étaient venus spontanément. On but la boisson, qui parut plus inquiétante que délicieuse. A. de Nittis se boucha une narine après les parfums, puis déclara « que ça avait un arrière-goût de purée ». J'emportai une impression de tristesse. Je me sentais dépaysé brusquement, chez moi. Le charme existe-t-il autre part que là où il éclôt naturellement ? Une tasse de thé de la Caravane, tendue par une fine main, égayée d'une conversation européenne, est incontestablement plus savoureuse à Paris, à Londres ou à Saint-Pétersbourg.

PH. BURTY.

Je n'ai pas pu m'arrêter aux caractères spéciaux qui différencient les ateliers éminents, aux noms de provinces, aux matières diversement employées, etc.





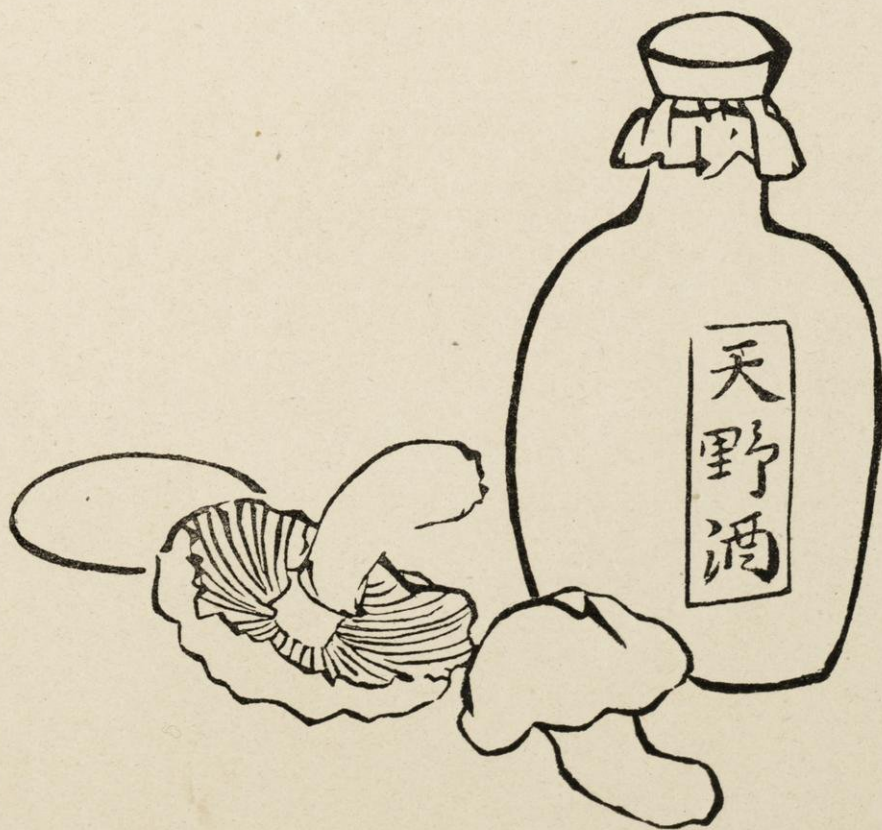
D'après une très ancienne peinture chinoise à l'encre de Chine.

LE JAPON ARTISTIQUE.

Pour fixer approximativement les conditions sur lesquelles ils s'affirment par les formes et par les effets décoratifs, je renvoie le lecteur aux exemples qui ont déjà été figurés dans le *Japon artistique* :

- Livraison III. Vase en terre-cuite d'Ota. — IV. *Midzu-iré*, compte-gouttes en porcelaine (xviii^e siècle). — *Okimono*, objet d'étagère en terre-cuite. — VI. *Domburi*, bol ajouré pour contenir des fruits, par Kenzan. — VIII. Bouteille à saké en terre de Séto émaillée. — X. Seaux avec poulie, pour fleurs naturelles, en poterie d'Awata. — XI. Vase en grès émaillé de Kiôto. — XIII. Coupe en terre-cuite avec personnages en relief, par M^{me} Kôren. — XIV. Bouteille en poterie de Kiôto, par Ninsei. — Faucon posé sur une souche, en grès de Bizen. — XV. Trois bouteilles à saké, en grès de Bizen. — XVII. *Kata-koutshi*, bol à riz. — *Tcha-van*, bol à thé, par Dô-Hatshi.

PH. B.



NOS PLANCHES

La **Planche AFE** reproduit un *sourimono*. Elle le reproduit dans sa somptuosité, sinon avec tout le prestige d'exécution technique que seuls peuvent donner les soins manuels d'un artiste-imprimeur au Japon.

M. Ph. Burty, dans l'étude qu'il consacre aujourd'hui aux réunions de thé, fait une allusion à ce genre de fines estampes. Il ne faudrait pas croire cependant qu'elles n'aient eu d'autre raison d'être que de flatter les goûts ultra délicats de cette classe de la société japonaise qui s'est donné le nom de *tcha-jin* (hommes du thé) et qui trouvaient dans cette manifestation d'art simplement un nouvel élément au service d'une existence toute vouée aux jouissances d'une sorte de sensualité intellectuelle.

Le *sourimono* est la résultante, le témoignage caractéristique d'un état de choses assis sur des bases plus larges, et qui mérite de fixer notre attention comme un trait essentiel des mœurs de l'époque. Nous voulons parler de la confraternité admirable, le contact incessant et étroit régnant entre les peintres populaires (adeptes de l'Ukiyô) d'une part, et de l'autre les poètes, les dilettantes, et généralement tous les artistes occupés à nourrir l'engouement passionné des habitants de Yédo pour les choses de l'esprit et de l'art, au moins dans l'ordre naturaliste.

Les compositions accompagnent presque toujours le vers aimable de quelque poète-ami, où le texte se mêle pittoresquement à l'illustration : fleurs ou oiseaux, nature morte, histoire légendaire. D'autres fois une allusion subtile, ressortant de l'image, en faisait un sujet de circonstance, et cela se distribuait le plus souvent à l'occasion de la nouvelle année parmi les clans d'artistes. D'autres fois encore, il s'agissait pour les peintres de contribuer à quelque éclatante représentation à bénéfice qui remuait toute la ville. C'était au profit d'une chanteuse célèbre, un acteur en renom, une *guéscha* qu'adulait la jeunesse dorée de l'époque. Alors on s'adressait à quelque grand virtuose du pinceau pour illustrer le programme et en faire un enviable objet d'art. Et l'artiste y déployait toute sa verve, son esprit le plus fin, et ces feuilles, imprimées avec les raffinements les plus extrêmes, se distribuaient aux membres de toutes les associations qui avaient présidé à l'organisation de la fête. Telle gravure célèbre de Hokusai, devenue introuvable, fut composée pour une solennité de ce genre, en l'honneur de la belle Fujita Ohatshi, avec le concours de trois théâtres, la corporation de toutes les *guéscha* des quartiers Yoshivara et Shinagava, un grand nombre de bourgeois de la ville, et parmi les commissaires nous voyons figurer les noms illustres des peintres Toyohiro, Toyokouni, Bountsho ! N'est-ce pas là de curieux docu-

LE JAPON ARTISTIQUE.

ments pour peindre l'intensité du mouvement qui emportait le peuple de Yédo, vers l'année 1800?

Les sourimono se distinguent des autres gravures par l'introduction de tous les éléments qui peuvent en augmenter le côté précieux et contribuer à la somptuosité de ses aspects.

L'emploi de l'or et de l'argent y est général, et les gaufrures dans la pâte du papier, dont le premier usage remonte cependant beaucoup plus haut, interviennent avec des effets qui ne sauraient être surpassés.

Le spécimen que nous reproduisons aujourd'hui est dû au pinceau de HOKKEI, élève de Hokusai. Hokkei est l'auteur d'un grand nombre de ces précieuses estampes; il florissait au commencement de notre siècle. La signature de l'artiste figure dans le rectangle placé à la partie inférieure. Le premier caractère reproduit la première syllabe du nom du maître, Hokusai, *Hoku*, l'u s'élidant comme nous l'avons expliqué déjà. Le nom de HOKKEI devrait donc, — si l'orthographe que M. Burty souhaite de voir fixée l'était déjà — s'écrire Hokukei. La deuxième syllabe *Kei* précède un des cachets de l'auteur, qui en avait plusieurs, comme presque tous les artistes japonais.

Le sujet de ce sourimono est emprunté à la vieille légende chinoise, sans que nous puissions préciser le caractère du personnage qui joue de la flûte auprès de la rouge bannière impériale.

Il est curieux de remarquer la manière sèche et cassante dont sont traitées les draperies. Les Japonais avaient, dans leurs préceptes de dessin, plusieurs manières de traiter les plis des vêtements : l'une, onduleuse « comme les vagues de la mer », et l'autre, anguleuse « comme les arêtes des rochers ». C'est celle que l'artiste s'est attaché à faire ressortir ici, et pour mieux faire comprendre son intention, il a pris soin de placer son héros en avant d'un gros bloc de pierre dont les contours fantastiques se répètent dans l'ample costume chinois du personnage.



Le paysage de la **Planche BAC** est de KITAO KEISAI MASSAYOSHI, dont nous avons déjà reproduit les peintures de fleurs (livraison III, planche CB, et livraison XV, planche BH). Dans cette page, comme dans celles précédemment publiées, on retrouvera le même coup de pinceau génial, dédaigneux du détail, écrasant l'encre sur le papier, et donnant, par la seule justesse de la touche, la forme frappante, la silhouette nécessaire au paysage.

Massayoshi a laissé, en un petit nombre de volumes, un œuvre remarquable : l'un est consacré aux paysages, et l'autre aux fleurs, un troisième aux poissons; plusieurs autres contiennent, en petites silhouettes très vivantes, tous les personnages de la vie commune, dont on avait trop exclusivement attribué la paternité à Hokusai, qui ne s'y est adonné qu'à la suite de Massayoshi.

La page que nous reproduisons est traitée de cette manière large et sommaire : elle représente un lac où débouche une petite rivière; des pins et des maisons s'élèvent au bord des eaux que sillonnent quelques barques. Au-dessus, le Fouji se dresse voilé de nuages, et l'ensemble, d'une composition si simple, prend une singulière profondeur, si l'on examine quels moyens restreints concourent à l'obtenir.



LE JAPON ARTISTIQUE.

La **Planche AHI** et la **Planche AID** reproduisent deux de ces mille études anonymes de petits coins de nature où se complait l'esprit observateur du Japonais, qu'il exécute sans y attacher grande importance, sans songer à y mettre une signature, pour pénétrer plus avant dans la vie intime, dans la manière d'être du petit animal, de la plante fleurie. Deux teintes ont suffi à faire vivre la plante, qui semble ici traitée d'une manière supérieure à celle du petit animal; le corps du rongeur est en effet un peu lourdement indiqué.



La **Planche AHG** est extraite d'un volume de ITTSHO. C'est un de ces montreurs de marionnettes, ambulants parmi les populations qui passent presque toute leur vie en plein air, au seuil de leurs maisons. Celui-ci, coiffé d'un chapeau de Hollandais, le seul peuple d'Europe, avec les Portugais, que connût le Japon, danse en agitant un écran muni de grelots, et fait sauter une marionnette vêtue à l'européenne sans autre esprit de raillerie que chez nous lorsqu'on montre ces petits mannequins vêtus de façon exotique.

Les enfants accourus s'en donnent à cœur joie, les deux garçons imitant à qui mieux mieux le montreur, et la fillette obligée à plus de gravité par le baby qu'elle porte sur ses épaules.



La **Planche AGG** est la reproduction d'un fragment d'étoffe en soie brochée du XVII^e siècle, provenant d'une robe seigneuriale. Son décor est formé du *kiri*, le pawlonia, fleur impériale dont on voit les pétales surgir en différentes teintes, de l'étoile à cinq feuilles. Cette étoile, brochée sur un fond tressé, donne à notre reproduction aux dimensions modestes une richesse qui permet d'apprécier de quelle splendeur devait être la robe entière, certainement portée par quelque très haut personnage.



La **Planche AII** est une reproduction tirée de l'ouvrage de NINAGAWA dont nous avons parlé dans notre livraison XVII. C'est une bouteille à saké, en poterie d'Awata, faubourg de Kioto. Les fours d'Awata doivent leur création au grand potier Ninsei, qui vivait à Kiôto vers la fin du XVI^e siècle. Ninsei fut le créateur de la poterie décorée au moyen des couleurs vitrifiables, et en particulier l'inventeur de ces couvertes finement truitées et ornées d'émaux bleus et verts rehaussés d'or. Le nom de Ninsei sert aujourd'hui encore pour désigner ce genre spécial. Des milliers d'objets de fabrication beaucoup plus récente portent même le nom du grand artiste gravé au revers, et bien des marchands japonais ne se font pas scrupule de réclamer pour nombre de ces pièces une paternité illustre. Les pièces authentiques se reconnaissent à la perfection du tour de main, à l'éclat à la fois puissant et harmonieux des émaux, à la solidité de ton qui distingue la glaçure.



Les quatre gardes de la **Planche BAI** sont en fer. La première a pris pour motif le feuillage flexible et les fleurs de l'iris, que l'ouvrier a inscrites sans effort dans la circonférence de la garde. On peut voir, par la silhouette que donne notre reproduction, quelle délicatesse le forgeron japonais savait apporter dans l'ajourage et le martelage du fer. Cette garde n'est pas signée. La deuxième garde est formée de quatre papillons disposés symétriquement; dans le métal, les ailes sont toutes guillochées et incrustées. Auteur : KINAÏ (XVII^e siècle).

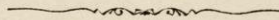
LE JAPON ARTISTIQUE.

La troisième, signée : OUMÉTADA (xvi^e siècle), est traversée, en plein fer brut, par un dragon dont la tête vient réapparaître par-dessus le bord ; chaque écaille du corps a été soulevée au ciselet, comme dans les deux carpes de la quatrième garde, où les deux poissons forment à eux seuls le cercle, par une savante et naturelle courbure donnée aux deux queues, dont une apparaît de ce côté de la garde. Cette dernière est signée : KEIJU (xvii^e siècle).



Enfin le principe décoratif de la **Planche ADE** rentre dans cette catégorie de sujets chers aux Japonais, la cigogne élégante et les nuages aux mille formes. On peut voir avec quelle aisance et quelle rapidité ont été indiqués les divers vols des oiseaux tracés sur le fond de nuages en quelques coups de pinceau.

La **Planche DG** emploie, au contraire de la précédente, les seules figures géométriques pour obtenir un décor applicable surtout aux étoffes tissées.



Sommaire du N° 18

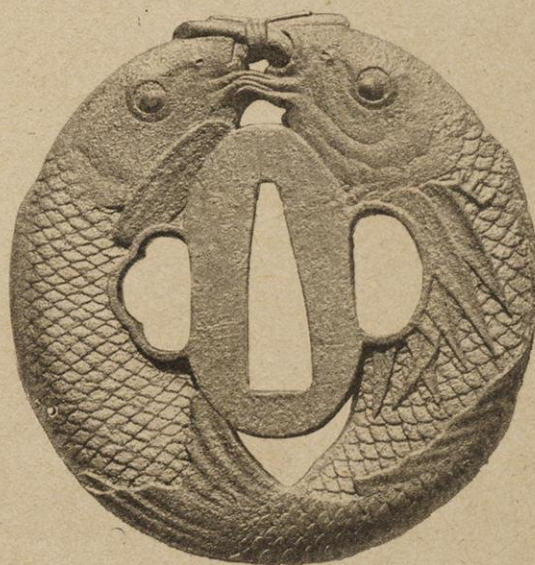
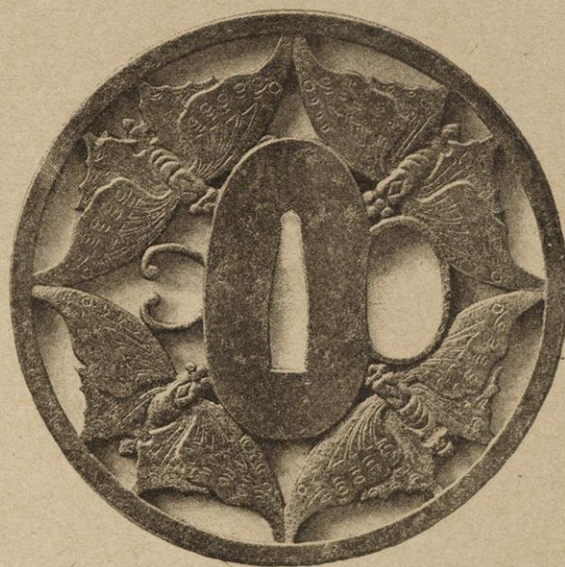
	Pages.
LA POTERIE AU JAPON, par PH. BURTY (<i>suite et fin</i>)	69
NOS PLANCHES	80

PLANCHES HORS TEXTE

- AFE. **Sourimono**, par HOKKEI.
 - BAI. **Quatre Gardes de sabre**.
 - AID. **Étude de Fleurs**. Liserons et chrysanthèmes.
 - ADE. **Modèle industriel**. Grues dans les nuages.
 - AGG. **Étoffe en soie brochée**, du xvii^e siècle.
 - BAC. **Paysage**, par KEISAI KITAO MASSAYOSHI.
 - AHI. **Campagnol** rongéant un navet.
 - DG. **Modèle industriel**. Arrangements géométriques.
 - AII. **Bouteille en poterie d'AWATA**.
 - AHG. **Montreur de marionnettes**, par ITTSHO.
-

Le texte de la prochaine livraison sera de M. J. BRINCKMANN
(*la Tradition poétique dans l'Art au Japon*).





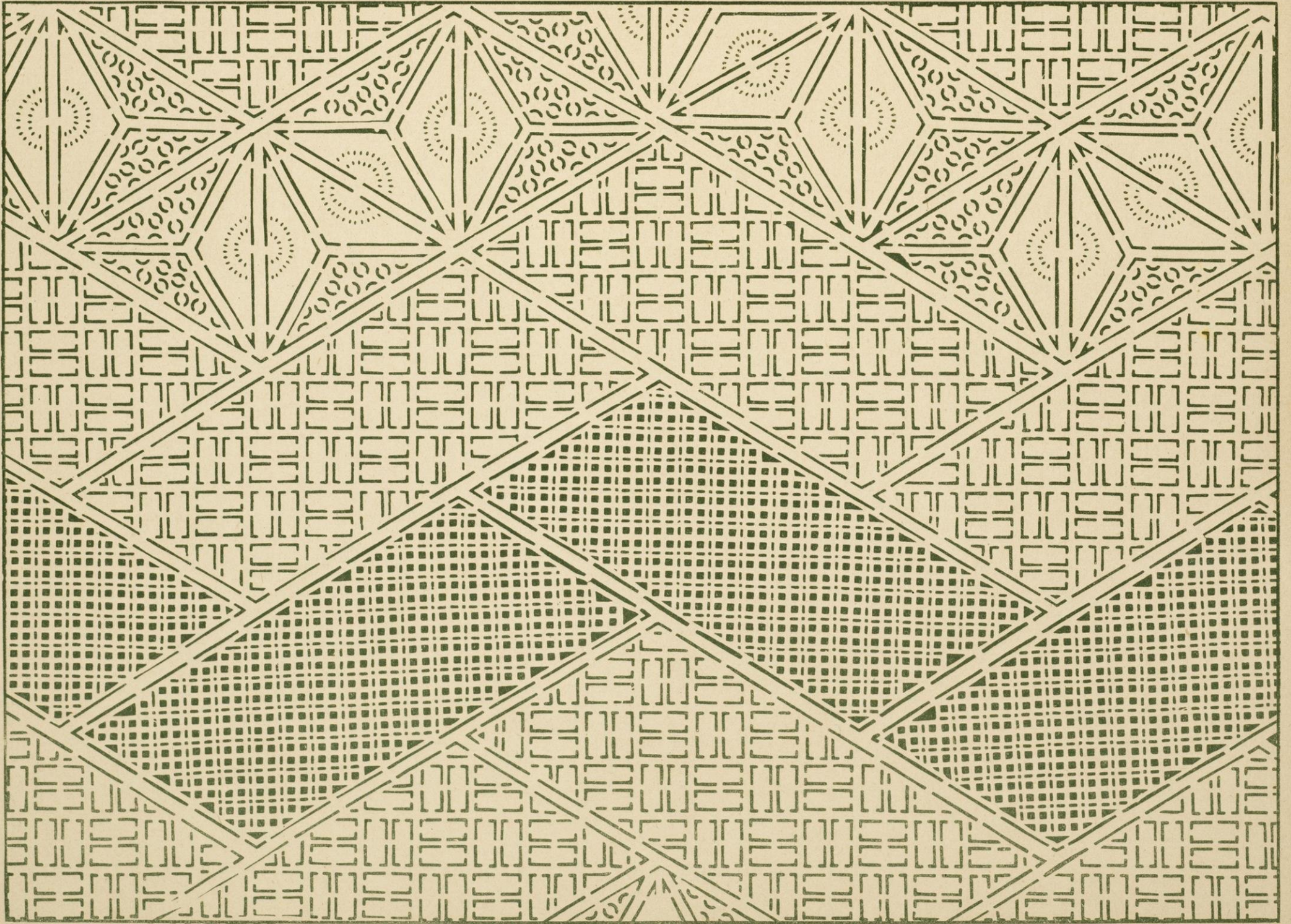
















LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

公刊



PUBLICATION MENSUELLE

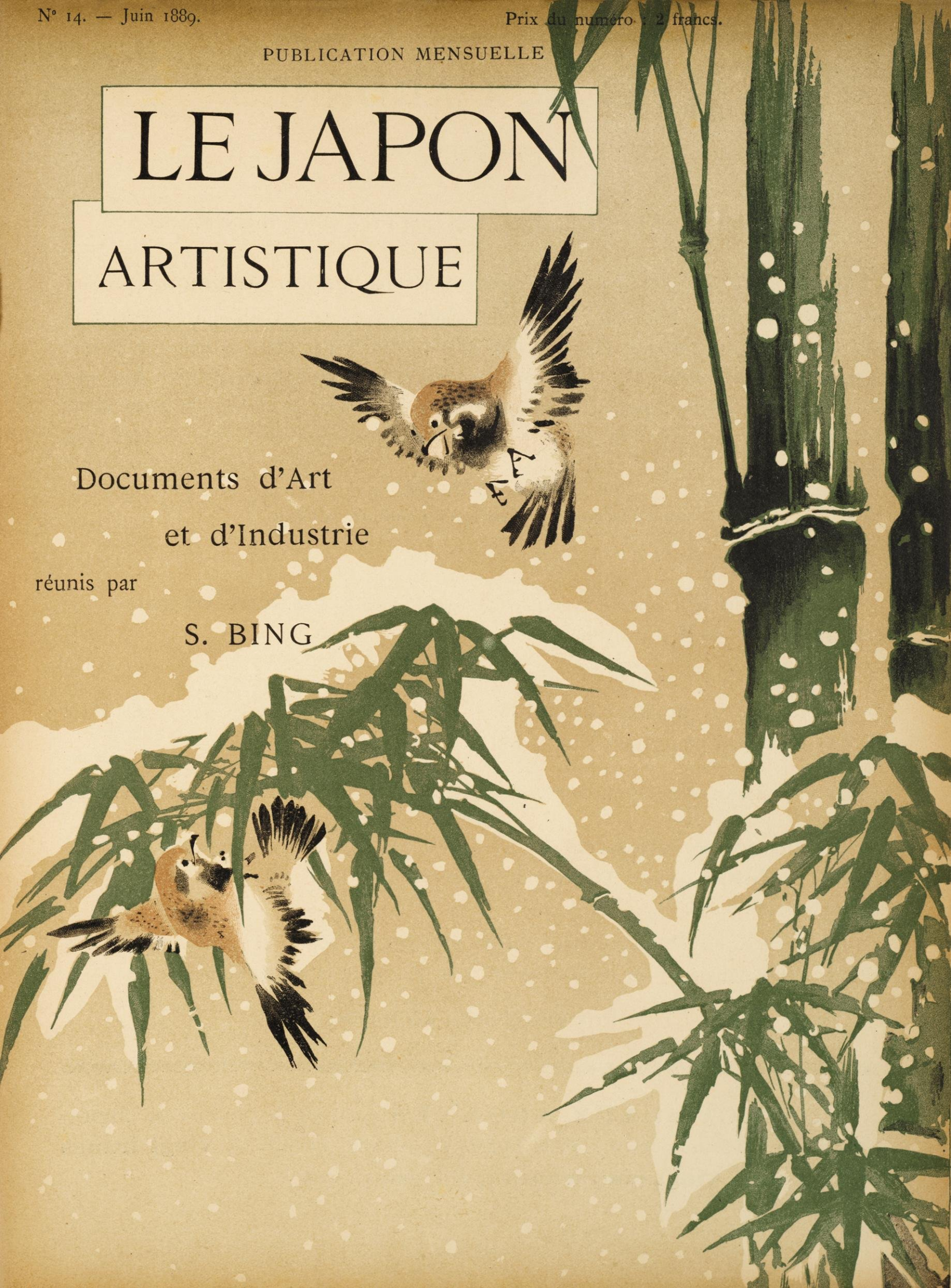
LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING



LE JAPON

ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

哥
磨
筆



LE JAPON

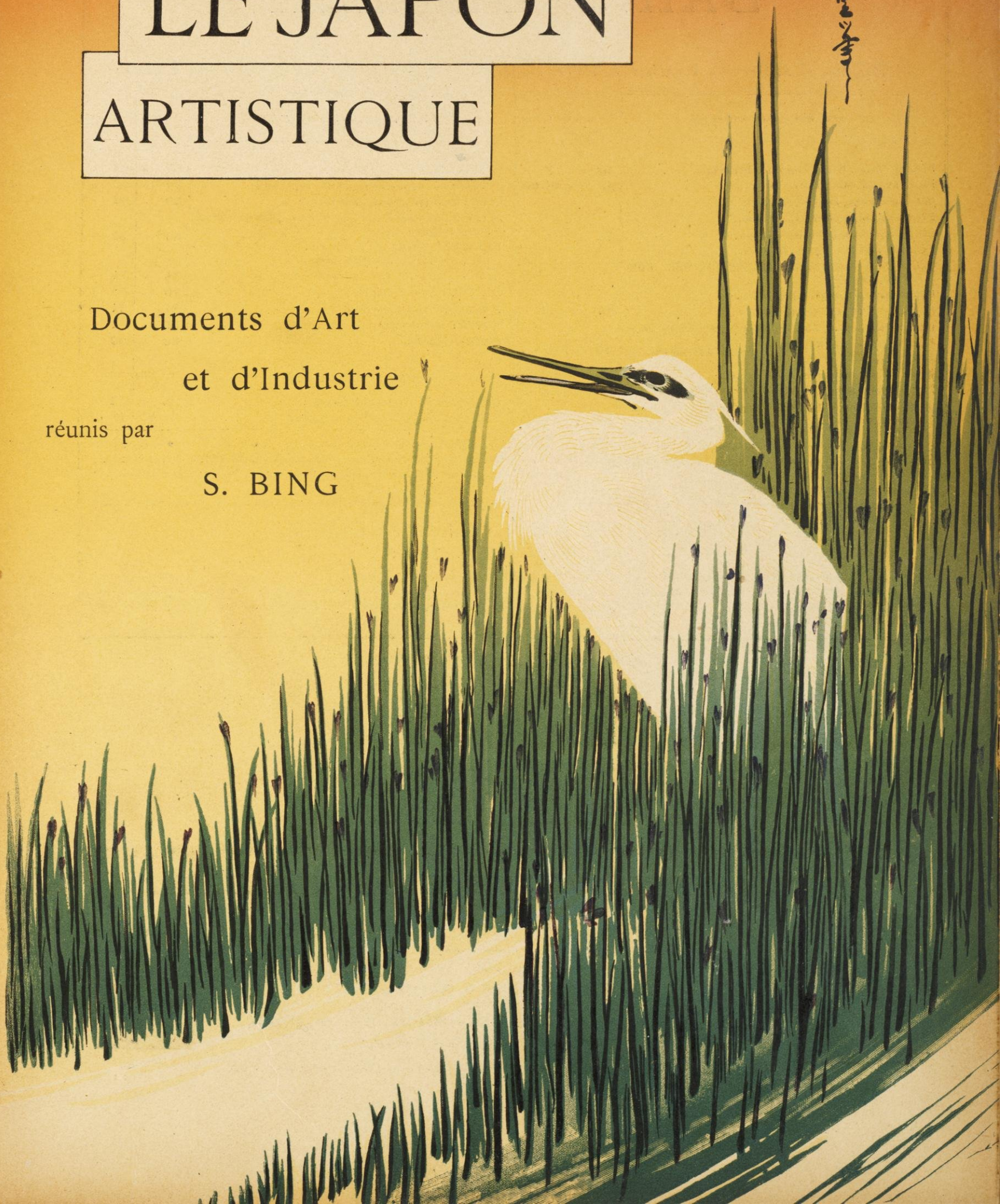
ARTISTIQUE

Documents d'Art
et d'Industrie

réunis par

S. BING

秋
重
筆



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

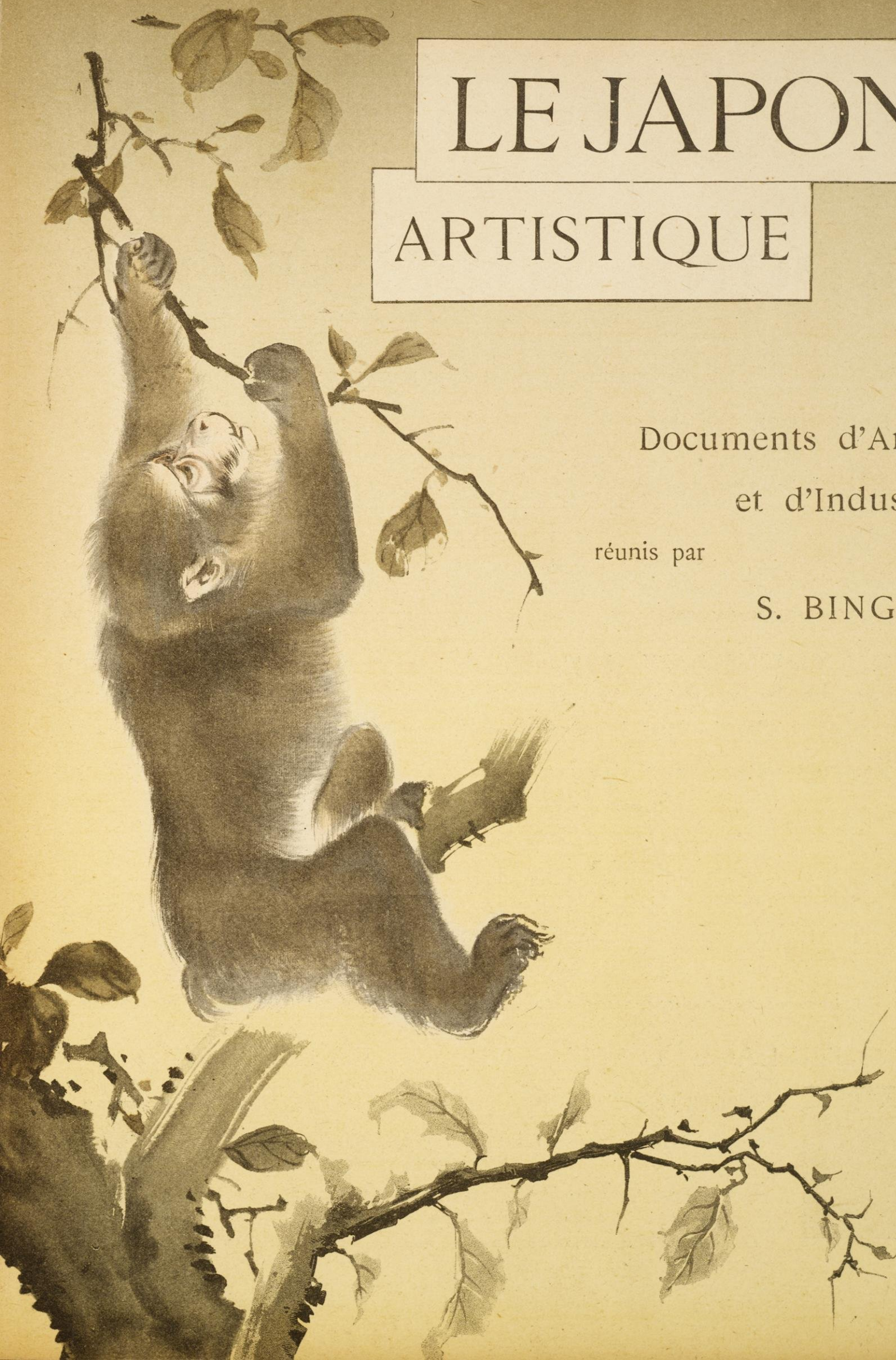




TABLE DES MATIÈRES

DU

TOME III

XIII

	Pages.
Les Origines de la peinture dans l'Histoire, par S. BING..	1
Nos Gravures.	14

PLANCHES HORS TEXTE

- AFC. — Kakémono, par RITSUO.
- ADJ. — Motif de décor. — Houblon.
- ACE. — Étude de pavot, par SOUGAKOUDO.
- AEC. — Modèle industriel.
- AFH. — (*Planche double.*) Kakémono. — Paysage sous la neige, par SEISHO.
- AFB. — Céramique. — Personnages autour d'une coupe.
- AJG. — Études d'oiseaux.
- ADH. — Motif de décor. — Bambou.
- BB. — Masque de Nô.

XIV

Les Origines de la peinture dans l'Histoire (<i>suite et fin</i>), par S. BING.	17
Nos Gravures	30

PLANCHES HORS TEXTE

- ABE. — Bouteille en poterie de Kiôto.
 AFA. — Modèle industriel. — Chrysanthèmes et pawlonia.
 AFG. — Croquis originaux de HOKUSAÏ.
 AGB. — (*Planche double.*) Kakémono, par KANO MOTONOBOU.
 AG. — Deux pages de la *Mangua*, de HOKUSAÏ. — Plantes et fleurs.
 AJF. — Deux Études d'oiseaux.
 AEB. — Modèle industriel. — Papillons et fleurs.
 AEI. — Céramique. — Faucon sur une souche.
 FG. — Étude de Glycine en fleur.

XV

Hiroshighé, par WILLIAM ANDERSON.	33
Nos Planches.	41

PLANCHES HORS TEXTE

- AHJ. — Paysage, par HIROSHIGHÉ.
 AH. — Deux pages de la *Mangua*, de HOKUSAÏ.
 BH. — Études de fleurs, par KEISAÏ KITAO MASSAYOSHI.
 HG. — Modèle industriel. — Lianes et feuilles.
 AAJ. — Études d'oiseaux — Faisan doré.
 AHE. — Deux dessins, par ITTSHO.
 AFI. — Trois Bouteilles en grès de Bizen.
 AEA. — Modèle industriel. — Pivoines et fleurs de prunier.
 FI. — Fruits et insectes, par OUTAMARO.
 AC. — Masque en bois laqué.

XVI

Hiroshighé (<i>suite et fin</i>), par WILLIAM ANDERSON	45
Nos Planches.	53

PLANCHES HORS TEXTE

- AFF. — Foukusa brodé.
 AHH. — Étude de lapin.

- GF. — Fleurs de Belle-de-Nuit.
 AHC. — Onze Netsuké.
 ACD. — (*Planche double.*) Modèle industriel. — Langoustes.
 AEF. — Masques de Nô, par HOKUSAÏ.
 IF. — Faucon, par HOKUSAÏ.
 ADA. — Modèle industriel.
 ABH. — Bois sculpté.

XVII

La Poterie au Japon, par PH. BURTY.	53
Nos Planches.	64

PLANCHES HORS TEXTE

- BJB. — Deux Bols en poterie.
 AHF. — Langouste.
 AIF. — Fleurs.
 ADG. — Modèle industriel.
 ABD. — Promenade en bateau, par KOUNIYOSHI.
 AHB. — Écureuils sur une vigne, par SHUMBOKOU.
 AIB. — Poissons, par HIROSHIGHÉ.
 AEJ. — Modèle industriel.
 BJA. — Scène de drame, par SHUNSHO.
 AHD. — Études d'oiseaux.

XVIII

La Poterie au Japon (<i>suite et fin</i>).	69
Nos Gravures.	80

PLANCHES HORS TEXTE

- AFE. — Sourimono, par HOKKEÏ.
 BAI. — Quatre Gardes de sabre.
 AID. — Étude de fleurs. — Liserons et chrysanthèmes.
 ADE. — Modèle industriel. — Grues dans les nuages.
 AGG. — Étoffe en soie brochée, du XVII^e siècle.
 BAC. — Paysage, par KEISAÏ KITAO MASSAYOSHI.

- AHI. — Campagnol rongeur un navet.
DG. — Modèle industriel. — Arrangements géométriques.
AII. — Bouteille en poterie de Kiôto.
AHG. — Montreur de marionnettes, par ITTSHO.

TABLE DES COUVERTURES

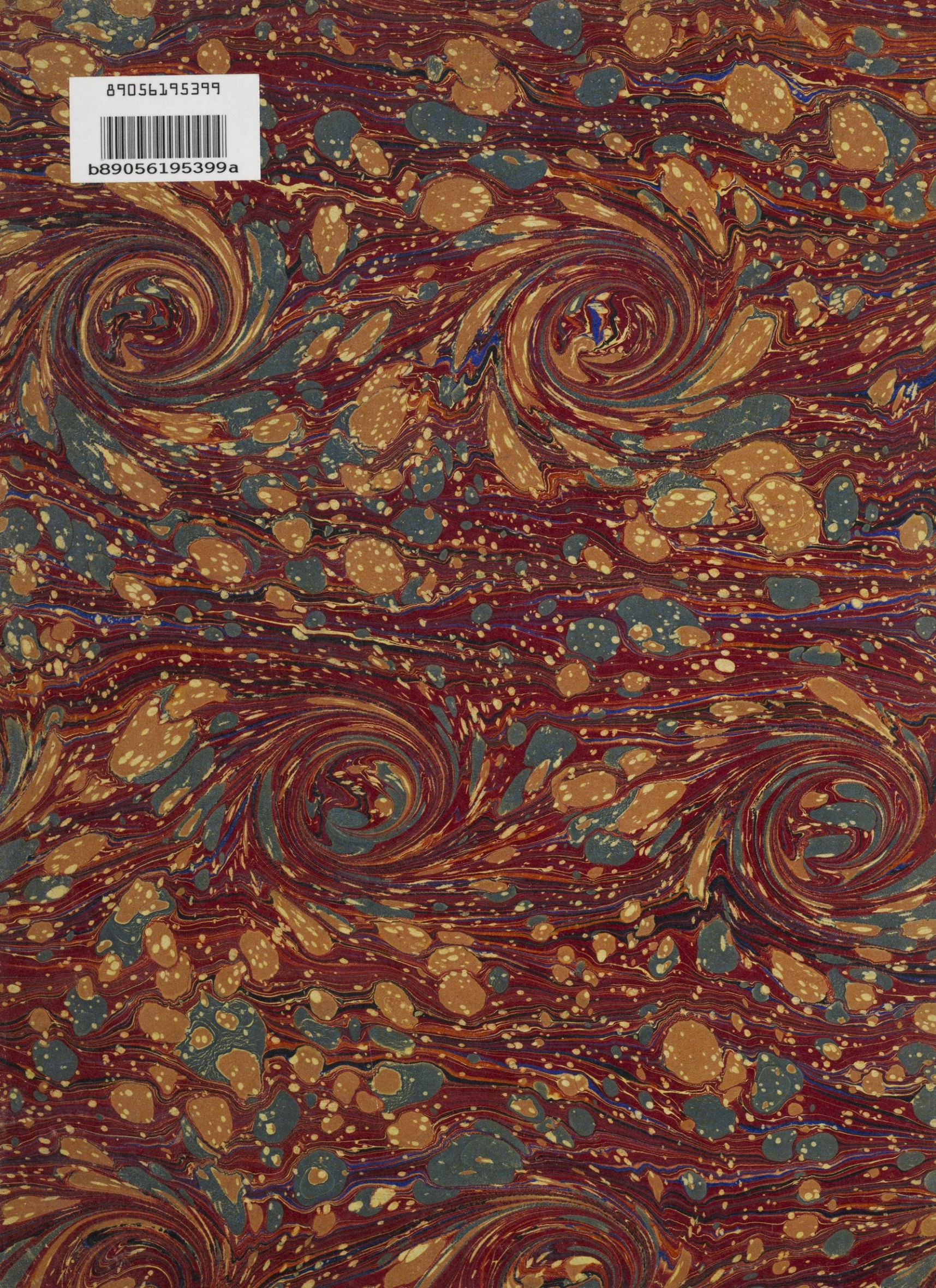
- N° 13. — **Liserons**, par KINSA.
N° 14. — **Moineaux**, École de Kioto.
N° 15. — **Femme à l'iris**, par OUTAMARO.
N° 16. — **Grue dans les roseaux**, par HIROSHIGHÉ.
N° 17. — **Vue du Fouji-yama**, par HOKUSAI.
N° 18. — **Singe**, par SOSEN.

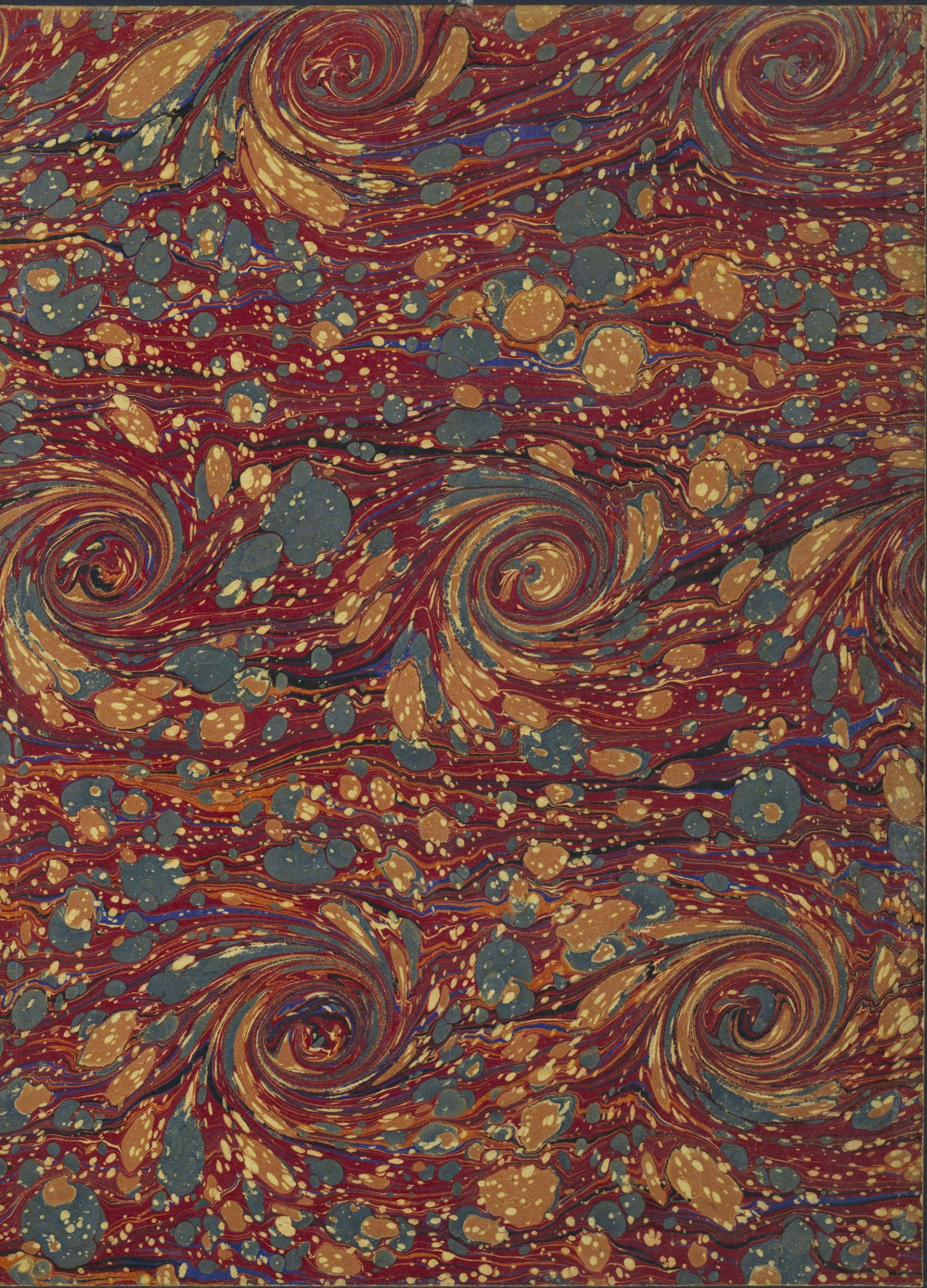


89056195399



b89056195399a







89056195399



b89056195399a