



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

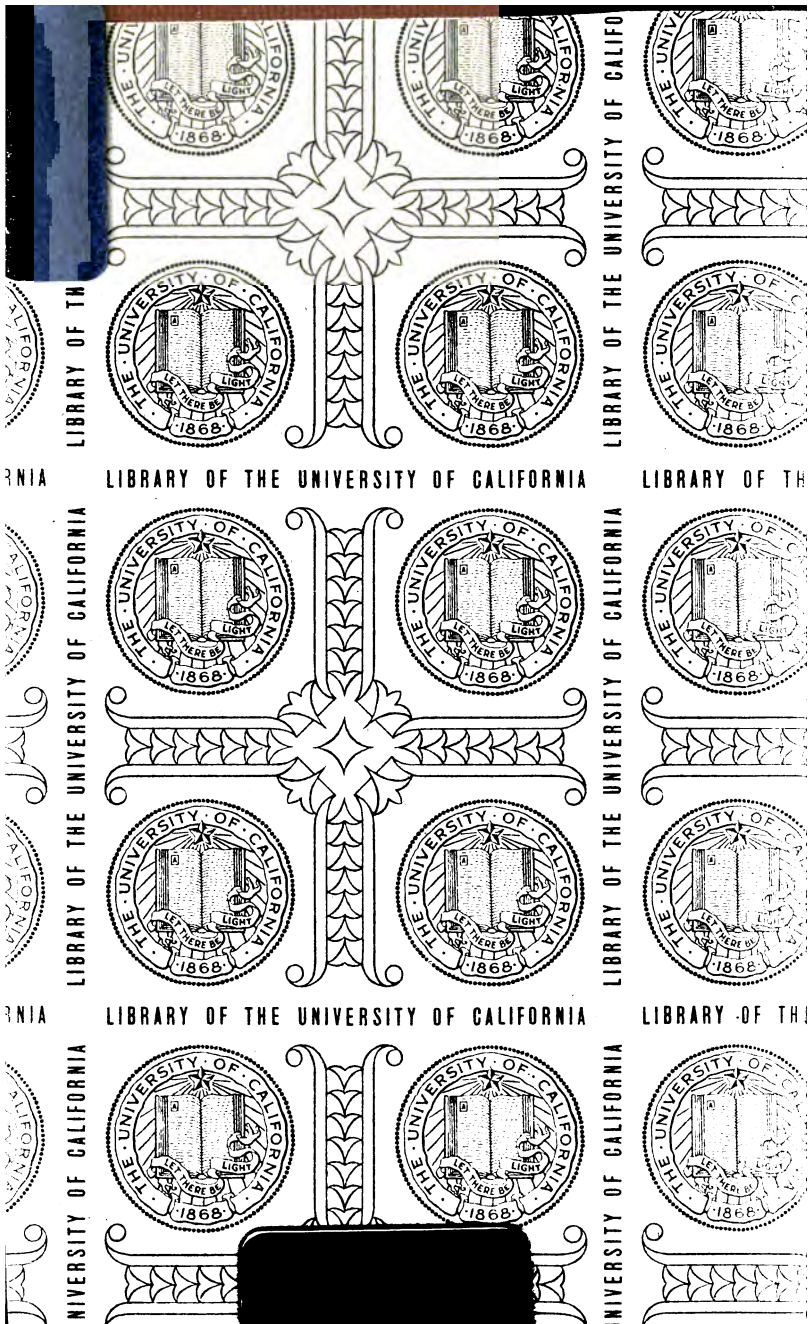
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

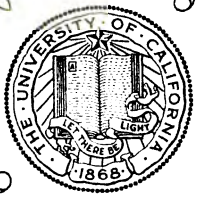
- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



LIBRARY OF THE



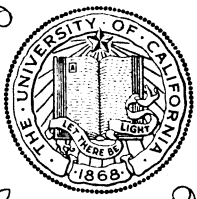
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



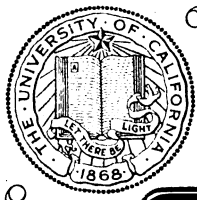
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

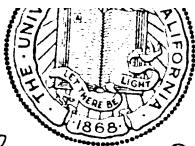
LIBRARY OF THE

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA





LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



UNIVERSITY OF CALIFORNIA



NIA



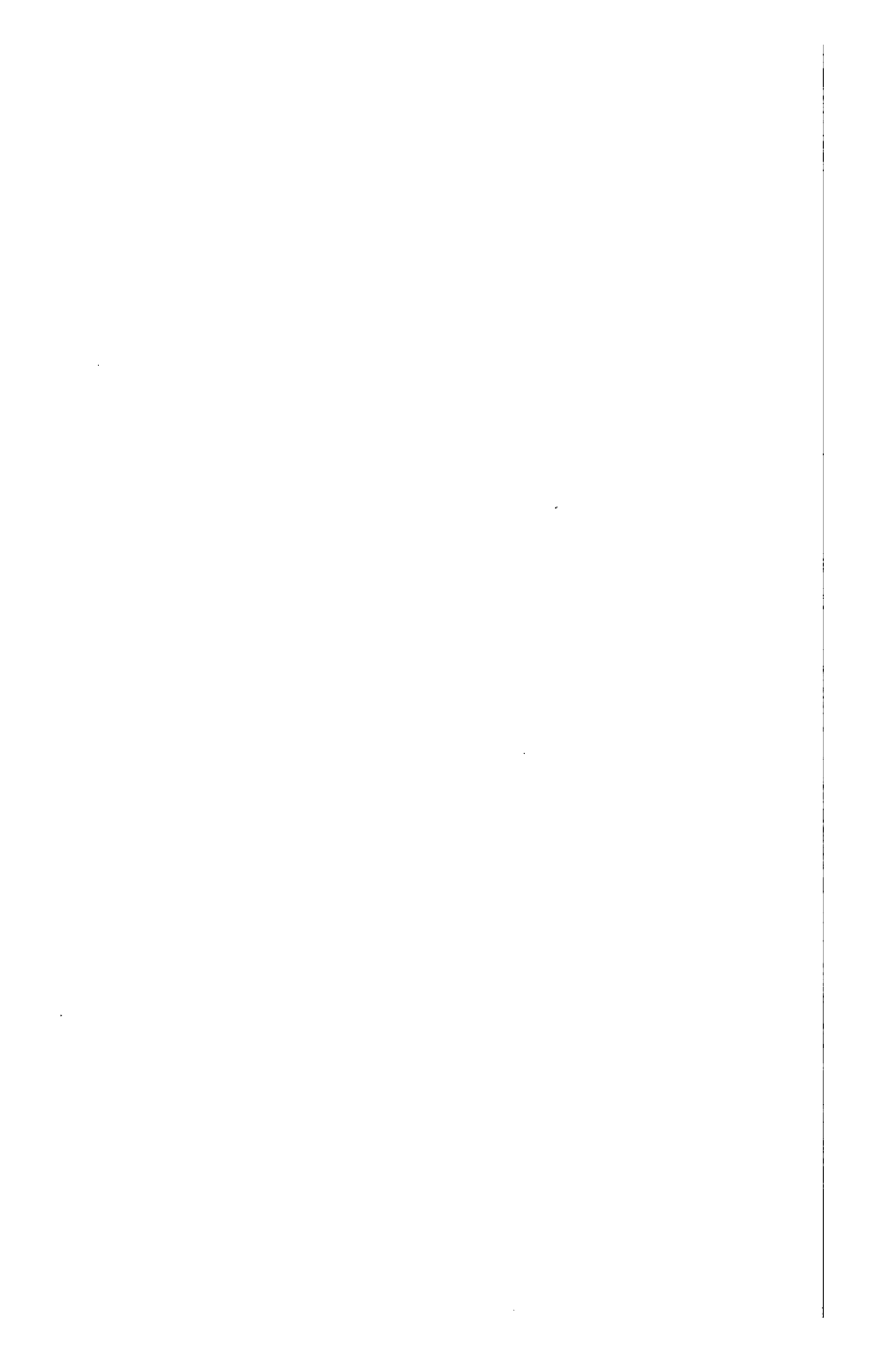
NIA



CALIFORNIA LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY OF CALIFORNIA







NOTES SUR L'ART JAPONAIS

LA SCULPTURE ET LA CISELURE

DU MÊME AUTEUR

NOTES SUR L'ART JAPONAIS : *La Peinture et*
la Gravure 1 vol.

TEI-SAN

Notes
sur l'Art japonais

La Sculpture et la Ciselure



PARIS
SOCIÉTÉ DV MERCVRE DE FRANCE

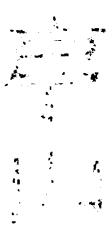
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

MCMVI

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

*Sept exemplaires sur papier de Hollande,
numérotés de 1 à 7*

JUSTIFICATION DU TIRAGE :



Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays,
y compris la Suède et la Norvège.

N7350.

T45

v. 2

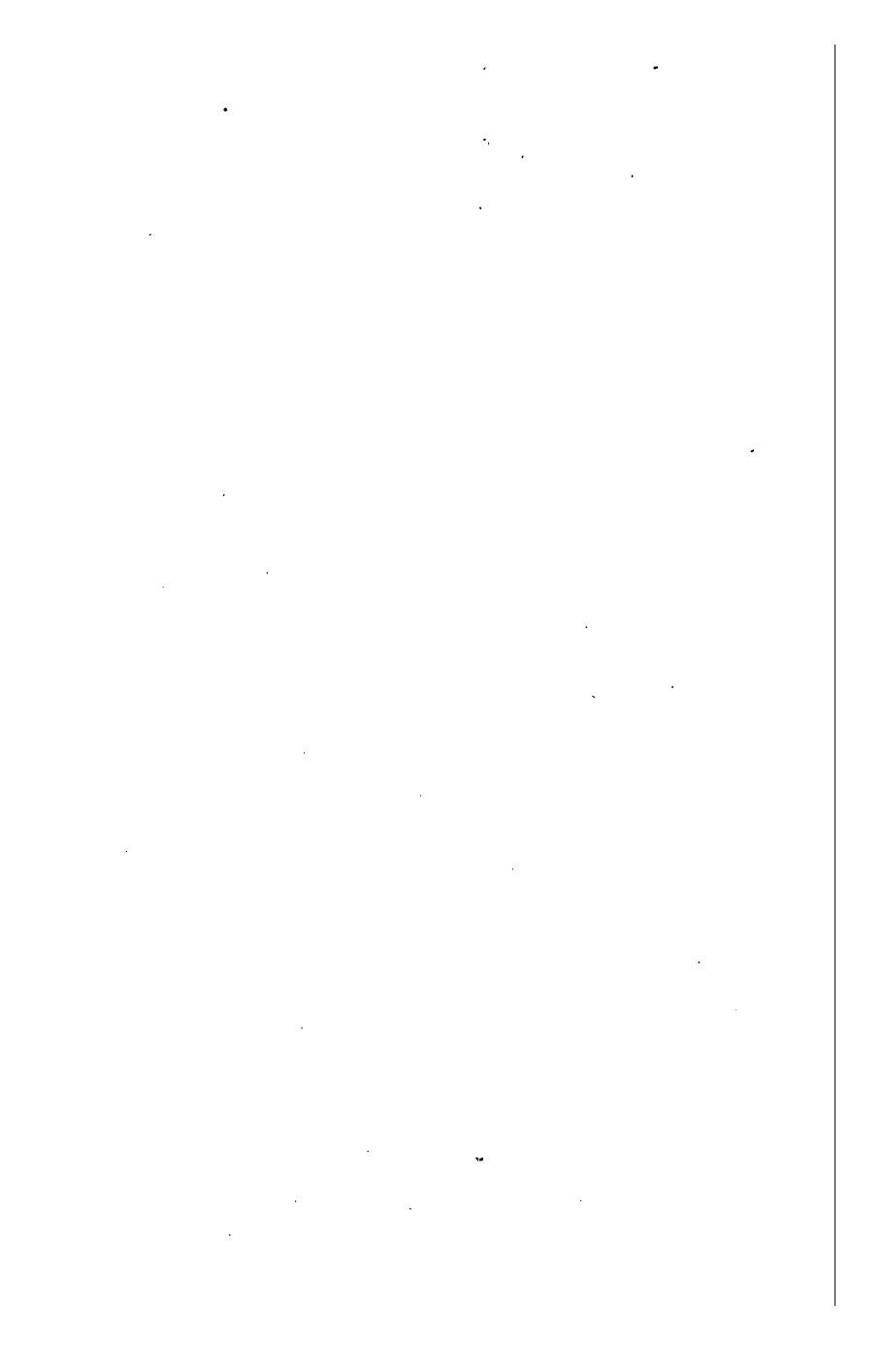
A MA CHÈRE FEMME

COMPAGNE FIDÈLE DE MES HEURES DE TRAVAIL

CE LIVRE EST DÉDIÉ

M789310

1.



PRÉFACE

Dans la première partie de cet ouvrage, nous nous sommes efforcé d'étudier les sources d'inspiration de l'art japonais et d'esquisser l'histoire évolutive de la peinture et de la gravure du Nippon. Dans ce second volume, nous nous proposons de montrer les mêmes influences continentales et religieuses qui ont marqué de leur sceau les œuvres des peintres, agissant sur la sculpture jusqu'à l'époque des Fujiwara, puis la statuaire s'en dégageant pour devenir peu à peu vraiment japonaise et laïque.

Dans l'impossibilité où nous nous sommes trouvé, en raison du format de ce volume, de donner des reproductions d'œuvres caractéristiques des différentes époques, nous n'avons qu'une seule ressource : indiquer les publications illustrées qui, depuis peu, ont fait connaître à l'Europe les splendeurs de la statuaire japonaise. Parmi celles-ci, nous citerons en tout premier lieu les *Selected Relics of Japanese Art*, de M. S. Tajima, recueil de fort belles planches reproduisant les chefs-d'œuvre

conservés dans les temples, les musées et les collections particulières du Japon, et aussi le Kokka, journal d'art édité à Tokyo depuis treize ans (1). Nous y renverrons très souvent le lecteur. Les musées européens ne possèdent malheureusement qu'un très petit nombre de statues antérieures au XII^e siècle, c'est-à-dire de la plus belle période de l'art du Nippon; nous les signalerons d'ailleurs au passage.

Il nous a semblé nécessaire de joindre à cette étude celle de la ciselure, qui se rattache tout à la fois à la peinture et à la sculpture. Dans ses ravissantes productions, où le coloris est remplacé par un habile emploi des différents métaux, d'émaux et parfois même de pierres précieuses, nous retrouvons, en effet, la plupart des styles picturaux que nous avons précédemment distingués : les paysages de l'école Sung-Yüen, les fleurs décoratives de Kôrin et le naturalisme de Maruyama Okio et de Ganku.

Parfois aussi, nous croyons y reconnaître le coup de ciseau d'un élève des Démé ou de Shunsho. La ciselure appartient d'ailleurs en propre au peuple japonais, qui a établi ses règles et inventé ses procédés sans le secours d'aucun peuple étranger et n'a jamais trouvé de rival capable de le surpasser en cet art appliqué. Ceci montre l'énorme impor-

(1) Depuis le mois de juillet 1905 (n^o 182), paraît une édition anglaise de ce journal, avec traduction intégrale des articles et reproduction identique des illustrations. Nous ne saurions trop recommander celle-ci aux admirateurs de l'art du Japon.

tance de son étude pour qui veut pénétrer l'âme japonaise et se rendre compte des tendances artistiques originales de cette race si fine et si distinguée.

Une autre raison milite enfin en faveur de notre détermination. Jusqu'à ce jour, aucun ouvrage français ne s'est consacré d'une façon spéciale à l'histoire de la ciselure du Nippon. Les documents japonais concernant la question ne sont connus en Europe que depuis fort peu de temps et on en était auparavant réduit aux conjectures, d'où des erreurs fréquentes et une trop grande importance donnée à certaines époques au détriment d'autres pourtant aussi glorieuses.

Pour étayer nos jugements, nous nous sommes toujours reporté aux grandes collections parisiennes et étrangères, estimant que rien ne peut remplacer l'étude directe de l'objet d'art. Nous avons tout particulièrement examiné les belles pièces qui appartinrent aux regrettés Burty, de Goncourt et Gillot, à M. T. Hayashi et, parmi les collections particulières, celles de MM. : le docteur Mène, L. Gonse, de Paris, Jacoby de Berlin, nous ont surtout servi de guide. Nous croyons accomplir ici un devoir de reconnaissance en remerciant encore ces admirateurs fervents de la ciselure du Nippon, de leurs excellents conseils et de leurs encouragements. Il nous faut enfin citer les belles collections de MM. H. Vever, Rouart et Marteau, des musées Guimet, du Louvre, Cernuschi, de Berlin, de Co-

penhague, du « Museum für Kunst und Gewerbe » de Hambourg, si savamment dirigé par M. le professeur Brinckmann.

Les tableaux généalogiques des principales familles d'artistes joints à cet essai montreront le soin jaloux qu'ont pris les Japonais de conserver les noms des hommes qui ont contribué à la gloire de leur pays, et leur filiation. En attendant la publication d'une liste de signatures et de cachets que nous comptons entreprendre, nous ne saurions trop conseiller l'emploi de l'excellent ouvrage de MM. Brinkmann et S. Hara : « Die Meister der japanischen Schwertzieraten. » Nous indiquerons d'ailleurs les sources à consulter dans un index bibliographique aussi complet que possible.

Puisse cet ouvrage, dû à la plume d'un amoureux des choses du Japon, trouver grâce devant le public et lui inspirer quelque admiration pour l'art issu du lotus bouddhique, générateur d'une si splendide floraison.

TEI-SAN.

Janvier 1906.

LIVRE I

LA SCULPTURE

INTRODUCTION

La sculpture japonaise a parcouru des phases analogues à celles de la peinture. Venue du continent à la suite du bouddhisme, elle a successivement subi les influences coréenne, indo-grecque et chinoise. D'autre part, son historique permet de suivre l'évolution de l'idéal religieux du Nippon au cours des siècles, sous l'action des différentes sectes qui, l'une après l'autre, ont conquis la prédominance. Mais la statuaire a su s'assimiler les idées continentales et bouddhiques, sans imitation servile, en s'inspirant du caractère et des tendances nationales. Dès le *viii^e* siècle, d'ailleurs, un courant purement japonais, et d'origine probablement populaire, commença à se manifester parallèlement à celui des écoles aristocratiques et religieuses. Nous verrons qu'à l'époque des Fujiwara (889-1185),

les aspirations Yamatisantes finirent par l'emporter entièrement.

En même temps se produisait un événement capital : la création de l'école de sculpture dite de « Nara », la seule qu'ait possédée la statuaire religieuse du Nippon. Jusque-là, les artistes ne s'étaient jamais groupés sous aucune bannière, la plupart d'entre eux étant des bonzes ou des personnages célèbres de leur époque. Les premiers maîtres de cette école doués d'un grand talent produisirent encore de belles œuvres, mais leurs descendants se cantonnèrent dans le style établi par eux et se contentèrent de reproduire toujours les mêmes modèles : la statuaire bouddhique tomba en décadence.

La vogue était d'ailleurs aux sculptures profanes. En prenant l'habitude de figurer les fondateurs des différentes sectes et les prêtres de celles-ci, on fut peu à peu conduit à représenter des personnalités de l'époque.

A la fin du xiv^e siècle, le goût des masques, dont l'origine remonte aux *Ghigaku* (1) et *Bugaku* (2), du viii^e siècle, devient très vif, en même temps que prend naissance le théâtre de Nô sous l'Ashikaga Yoshimitsu (1368-1394).

Durant le Nengo Kwan-Yei (1624-1644), ce sera le tour des « netzukés ». Dès lors, l'amour du bibelot remplacera celui des œuvres de grande enver-

(1) Musique seule.

(2) Musique et danse.

gure. La joliesse et le fini tiendront la place réservée autrefois au beau et au majestueux et ce sera la fin de la sculpture japonaise.

Nous fondant sur ces différentes observations, nous pourrions distinguer les périodes suivantes dans l'art de la statuaire du Nippon :

I. — Une époque primitive, antérieure à l'importation du bouddhisme, dont il ne reste que quelques statues de pierre et d'assez nombreuses statuettes en terre cuite dites de « *Haniwa* », en général grossièrement exécutées.

II. — Peu après l'entrée du bouddhisme au Japon, une période que l'on peut appeler *sino-coréenne*. Durant celle-ci prédomine l'influence de la Corée par l'intermédiaire de laquelle la religion nouvelle et l'art qui en dérivent ont été introduits dans l'Empire du Soleil-Levant. Elle commence vers 572 et atteint son apogée sous l'impératrice Suiko-Tenno (595-628).

III. — Mais la Chine, grâce au rétablissement de son unité, ne tarde pas à devenir l'inspiratrice de la sculpture japonaise.

a) Durant l'époque dite de Tenshi I^{er} (668-672), les Soui (1) ont une influence posthume sur la statuaire, on imite également le style des premiers Tang. L'art de cette période est nettement caractérisé par des tendances indo-grecques.

b) Au VIII^e siècle, la dynastie des Tang est à son apogée. Les procédés artistiques de la Chine de

(1) Dynastie chinoise.

cette époque imprègnent fortement la sculpture japonaise, en même temps que continuent à se manifester d'autres influences continentales, comme celles de la Perse, de l'Assyrie antique et d'une manière générale de l'Asie Occidentale.

(Epoque de Shōmu I^{er} (724-748), particulièrement brillante durant le nengo Tempyo) (729-748).

c) Durant la période dite de Kwammu I^{er}, l'art japonais et surtout la statuaire sont dominés par les conceptions mystiques et élevées des sectes Tendai et Shingon, d'où hiératisme et symbolisme.

Mais dès la fin de cette époque, les tendances purement japonaises commencent à prendre le dessus.

IV. — Désormais, la statuaire devient franchement japonaise.

a) Sous les Fujiwara (889-1185), l'art est dominé par une recherche excessive de l'élégance. Dans la deuxième moitié de cette période, se fonde l'Ecole de Nara.

b) Au moment de la grandeur de Kamakura, provenant du triomphe des Minamoto (1185 à 1334), sous l'inspiration de la secte Zen, la simplicité et la grandeur inspirent, au contraire, toutes les œuvres des sculpteurs. L'Ecole de Nara produit encore de bons artistes.

c) L'époque des Ashikaga (1336-1573) voit la décadence de la statuaire religieuse. Celle-ci manque désormais de vie, d'animation et d'expression. Les artistes se cantonnent dans la routine, et la richesse

de l'ornementation tient souvent en échec le bon goût.

A la fin du xiv^e siècle, comme nous avons déjà eu occasion de le dire, la mode est aux masques du théâtre de Nô. Durant le nengo Bun-meï (1467-1487) apparaît l'école des Démé.

d) Le Kwampaku de Toyotomi (fin du xvi^e siècle) est signalé par une renaissance passagère de la sculpture. Les goûts de magnifique du Taiko-Sama encouragent la construction de nombreux châteaux et de temples qu'Hidari Jingoro décore splendidement. La sculpture entre alors dans l'architecture (1).

e) Sous les Tokugawa (1603-1868), s'établit dans l'art religieux un culte excessif de la tradition. La statuaire est luxueuse et décorative. Au xvii^e siècle, le goût des masques est plus vif que jamais et à la fin du xviii^e (entre 1764 et 1804), celui des Netzukés est à son apogée. Durant la première moitié du xix^e siècle, la décadence de la sculpture s'accroît. Le grand art de l'ancien Nippon est bien mort.

(1) Il faut, en effet, remarquer que la sculpture japonaise n'est pas née de l'architecture, comme celle de notre moyen-âge.

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE PRIMITIVE

Des origines au milieu du VI^e siècle de notre ère.

Quelques statues en pierre et d'assez nombreux « *tatemonos* » de « *haniwa* » (1), voilà tout le legs de l'époque primitive de la sculpture japonaise.

Dans des blocs de pierre plats ressemblant assez par leur forme générale à certaines croix de nos cimetières, des corps d'hommes ou d'animaux sont grossièrement taillés. Les figures, de faible relief et ovales, sont encadrées par la chevelure tombante. Deux trous pour les yeux, un pour la bouche et deux barres limitant le nez suffisent à rendre les traits (2). Ces statues proviennent de l'emplacement d'anciennes tombes.

A Iwatoyama, on voyait, paraît-il, autrefois, une soixantaine de ces hommes de pierre portant des

(1) De : *tatemono*, construction et *haniwa*, statuettes en terre autrefois enterrées autour des tombeaux des grands personnages.

(2) Voir la reproduction de ces statues dans *l'Histoire de l'Art du Japon* publiée par la Commission à l'Exposition de 1900.

pavois et en outre quatre sangliers et trois chevaux. Ils étaient considérés comme la garde de la sépulture.

Les guerriers représentés portent parfois des sabres pendant à une ceinture très grossièrement indiquée. D'autres ont une sorte d'armure et des flèches. On retrouve souvent sur leur corps des traces de coloration rouge.

Les statuettes de terre cuite ont la même origine funéraire. Jusqu'au commencement de notre ère, existait au Japon la coutume du « *junshi* », c'est-à-dire du suicide des serviteurs sur la tombe de leur maître. En l'an 2, Suinin-tenno abolit cette pratique barbare. « Plus tard, nous apprend l'*Histoire du Japon*, à la mort de l'impératrice Iwaçu Himé, sur le conseil de Nomisukuné, il fit fabriquer des statuettes de terre pour lui simuler une suite. »

Les annales japonaises nous fournissent, d'autre part, le renseignement suivant : « Il y avait dans ce temps-là, disent-elles, deux hommes d'une force supérieure : l'un, nommé Tafema-no Kugé Foyo, demeurait dans la province de Yamato, et l'autre, nommé Nomi-no Sukuné, dans celle d'Izumo. Le *dairi* (1) les fit venir pour lutter devant lui. Le premier se cassa la jambe et mourut, l'autre fut gratifié d'un petit terrain et d'une pension et resta dans la capitale. Il fut l'inventeur des poupées de terre glaise. »

(1) Empereur.

Les statuettes du genre *Haniwa* sont, pour la plupart, terminées par une sorte de pilier faisant corps avec elles et percé d'un trou horizontal par où passait une traverse les réunissant tous entre eux pour former balustrade.

Elles fournissent des renseignements très curieux sur la manière de s'habiller et de se vêtir des gens de cette époque lointaine. Hommes et femmes semblent avoir porté des vêtements aux manches ajustées et au col croisé, serrés à la taille par une ceinture analogue à celle d'aujourd'hui. On faisait déjà usage du *tasouki*, cordon servant à relever les manches pendant le travail. Les élégantes portaient sur la tête ou au cou des parures de pierres peintes. Quant aux coiffures, elles étaient tantôt plates sur les côtés et renflées en leur milieu à la façon des chapeaux de guerre des temps postérieurs, tantôt en forme de hautes mîtres, comme les bonnets de nobles des siècles suivants. La chevelure des femmes était arrangée en gros rouleau derrière la nuque en *mage*.

Une de ces statuettes (1) offre un torse de soldat recouvert d'une armure garnie de clous saillants, faisant songer à celles des soldats romains, de même que le casque très aplati surmonté d'une arête.

Les figures sont grossièrement modelées, et les bras généralement atrophiés. Les artistes de cette

(1) Voir l'*Histoire de l'Art du Japon*, déjà citée, où quelques-unes de ces statuettes sont reproduites.

époque primitive se sont parfois naïvement ingénies à rendre des attitudes. C'est ainsi que l'un d'entre eux a représenté une jeune femme portant à la hauteur de ses lèvres un petit pot tenu dans sa main gauche et un autre, un personnage s'accroupissant pour saluer.

Les animaux le plus souvent pris pour modèles sont des chevaux complètement harnachés ou des oiseaux ressemblant assez à des oies sauvages.

CHAPITRE II

LA PÉRIODE SINO-CORÉENNE

De 550 environ au milieu du VII^e siècle

La conquête de la Corée par les armées japonaises, suivie de l'établissement d'une sorte de protectorat sur ce pays et la prédication de la doctrine bouddhique dans l'Archipel amenèrent véritablement la création de l'art de la sculpture du Nippon. A la fin du VI^e siècle, de nombreuses statues furent importées des trois Kan (1) et les premiers artistes du Yamato durent être originaires de cette contrée. On a retrouvé le nom d'un certain Mita, originaire du royaume de Kudara, qui travaillait vers 550.

D'autre part, la descendance de Kuratsuribe-no Suguri Shibatatto, chef d'une compagnie de fabricants de selles de la Chine méridionale et venu en Japon en 522, fournit des « Ouvriers en Bouddhas », réputés, et, entre tous ceux-ci, se distingua l'illustre Karatsukuri-no Tori, petit-fils de Shibatatto.

(1) Les trois royaumes qui se partageaient alors la Corée.

Les œuvres les plus anciennes de cette période semblent être celles en métal repoussé dont on trouve quelques exemplaires dans les temples ou les collections particulières du Japon. « C'est là le procédé suivi par les peuples non encore civilisés pour faire des objets de métal paraissant de forme pleine. On courbait deux feuilles et on les rivait bord à bord; c'est ainsi qu'au début les statues de Bouddha debout étaient faites avec deux feuilles repoussées minces, une par le devant, l'autre par le dos, assemblées et rivées par les bords; en procédant de cette façon primitive, il se produisait naturellement des deux côtés une forme (1) ressemblant à des nageoires ou ailettes. Les excroissances étaient arrangées en prolongement du vêtement ou en chevelure tombante et devenaient une sorte d'ornement... De fait, un très grand nombre d'anciens Bouddhas conservés en Corée sont ainsi fabriqués; on peut donc penser que ce pays est le lieu d'origine d'un pareil arrangement. »

Une statue du palais impérial représentant Kwanzeon peut être considérée comme un modèle en ce genre. Le corps de la divinité est très aplati, le bas de la robe et les extrémités des manches forment de chaque côté le prolongement que nous avons indiqué. Une sorte de mître ressemblant

(1) Nous reproduisons ici, sans rien y changer, le style de l'*Histoire de l'Art du Japon* déjà citée.

(2) Même divinité que Kwannon (*Avalokitenara saunrit*). Littéralement : « Le maître dont les regards s'abaissent » (vers la terre), symbolisant la pitié.

assez à celle des souverains Arsacides de Perse est posée sur la tête, dont le type est franchement coréen. Les traits sont rendus avec une bonhomie un peu enfantine. On remarque enfin une parfaite symétrie dans les plis du vêtement. Nous ferons observer, à ce propos, que les sculpteurs japonais n'ayant jamais travaillé d'après le nu, ou du moins très rarement, les corps de leurs personnages sont souvent stylisés, alors même que la tête est pleine de naturel. A défaut d'observation directe, des traditions s'établirent au cours des siècles, d'où les lignes et les attitudes hiératiques.

La forme aplatie des premières œuvres de style coréen est passée par imitation dans la fabrication des statues en fonte de bronze et même en bois. La Kwannon (1) assise de l'exposition de 1900, qui datait du commencement du VII^e siècle, offrait les mêmes caractères. Elle se tenait dans la position du « *lalita* » (laisser-aller), la jambe droite repliée, la gauche pendante, la main droite levée. La robe très plissée cachait entièrement son siège. Le visage, aux traits fortement accusés et empreints de hiératisme, était encadré par les prolongements d'une sorte de bandeau entourant la haute tiare ciselée. L'attitude était raide, comme, d'une manière générale, la facture du corps et des membres. On y sentait encore les tâtonnements d'un art à ses débuts.

(1) Le culte de Kwannon fut introduit en Chine au IV^e siècle. Il s'y confondit avec celui d'une princesse chinoise déifiée, ce qui explique que cette divinité est souvent représentée sous des traits féminins.

Une autre statue de bois conservée au musée de Dresde, et reproduite par M. O. Münsterberg dans son ouvrage *Japanische Kunstgeschichte*, représente la même divinité dans une pose analogue et laissé déjà voir les traces d'une influence indo-grecque (1) : le drapé de la robe, les ornements qui décorent ses bords et surtout le fragment de colonne prismatique à huit faces servant de siège.

L'admirable *Nyorin Kwannon* du temple d'Horyuj témoigne d'une plus grande maturité de talent. Un même manque d'épaisseur et une façon analogue de rendre le drapé y persistent, mais rien ne saurait rendre l'expression de mysticisme et d'infinie bonté du visage qui explique la vénération dont a toujours joui cette statue de bois attribuée à Shotoku-taishi, le prince régent de la fin du vi^e siècle et du commencement du vii^e, protecteur du bouddhisme. Le diadème et ses deux prolongements sont repercés d'un très beau motif de plantes grimpanes.

De cette époque, on possède peu de grands groupes. Le plus célèbre est celui où trônent Shaka et ses deux acolytes, Yakuô et Yakujô, qu'exécuta en l'an 623 Shibakura Tsukuri Obito Tori, sur l'ordre de Shotoku. Il est en fonte de bronze. La divinité principale est accroupie dans la pose adamantine, faisant le geste d'argumentation, la main droite levée et la gauche baissée. Son corps est

(1) Voir, dans le chap. I du premier volume de cet ouvrage : *la marche de l'art bouddhique à travers l'Asie*.

trapu et sa figure possède des traits assez épais, de grosses lèvres et un nez camus, dans lesquels *l'Histoire de l'Art du Japon* propose de voir une influence de la Chine centrale.

Un autre groupe du Kondo (temple d'Or) d'Horyuji, figurant Yakushi Bosatsu avec Nikkwô et Ghekkwô, daterait des toutes premières années du VII^e siècle et serait également de Tori.

Enfin, M. Maître (1) signale certaines statues d'expression débonnaire et bienveillante que M. Hovelaque considère comme des œuvres vraiment coréennes : « Elles n'ont rien de la fermeté et des traits apolloniens des figures gréco-bouddhiques, rien non plus de l'élégance froide et précieuse de l'art chinois ; elles respirent une sorte de candeur souriante et de confiante bonté, une verve populaire s'y affirme. Tel était le *Miroku* en bronze doré de l'Exposition, une divinité au corps gras, au visage paisible et débonnaire, lourdement appuyée sur la main droite, et telle était aussi la Kwannon debout, au sourire naïf et étonné, qui s'avance gauchement, la main levée dans un geste timide de bénédiction. »

(1) Cl.-E. Maître, *l'Art du Yamato*.

CHAPITRE III

LA PÉRIODE CHINOISE

Du milieu du VII^e siècle à 893 environ

I

ÉPOQUE DITE DE TENCHI I^{er}

INFLUENCE INDO — GRECQUE

Nous avons montré, dans l'étude de la peinture, comment les relations ouvertes avec les Tang influèrent sur l'art japonais de cette époque et comment, par l'intermédiaire de ceux-ci, les traditions indo-grecques pénétrèrent au Japon. Elles apparaissent dans le *Kôhai*, qui se dresse derrière le groupe d'Amida, flanqué de Kwannon et de Seishi, conservé à Horyuji, aussi clairement que dans les fresques célèbres de ce même temple.

Le paravent dont nous venons de parler est orné d'un Bosatsu et de six petits Bouddhas dits

Kébutsu (transfigurés) venus de fonte et de cinq Bodhisatwas sculptés en relief très doux.

Ces derniers sont représentés dans le paradis de Soukhavati (1), assis sur des fleurs de lotus, deux en des poses méditatives et les autres faisant des signes mystiques. Des tiges de lotus garnies de fleurs et de boutons sortent de l'étang qui sommeille aux pieds des divinités et mêlent leurs courbes gracieuses au vol des écharpes sacrées (2).

A ce *Kôhai* on pourrait comparer le triptyque de la collection Gillot, dont la décoration était presque identique (3). L'arrangement du vêtement du principal personnage de la triade d'Horyuji, en particulier le haut de la robe cachant les épaules et formant une échancrure arrondie sur la poitrine, le déhanchement légèrement prononcé des acolytes Kwannon et Seishi, la grâce des attitudes, tout cela est bien hindou.

La même observation s'applique au fameux groupe en bronze du Yakushi-ji en Yamato, qui représente Yakushi Riuriko Nyorai entre Nikkwô et Ghekkwo (4). Il fut exécuté sur l'ordre de l'impératrice Jito, après la mort de Temmu I^{er}, son époux, dans les dernières années du VII^e siècle. On peut y remarquer un mélange du style du Gandhara et de celui des premiers Tang. Aux traditions de

(1) Où les âmes goûtent une félicité jugée inférieure, puisque l'idéal pour le bouddhiste est l'anéantissement absolu.

(2) Ce *Kôhai* est reproduit dans *l'Art du Yamato* de Cl.-E. Maître.

(3) Par malheur, son authenticité a pu être mise en doute.

(4) Reproduit dans *l'Histoire de l'Art du Japon*.

l'Inde sont dus les profils droits des divinités et l'absence de tout caractère mongolique dans le visage, le déhanchement beaucoup plus prononcé que celui des statues de la triade Amida, la transparence des étoffes laissant voir les jambes et le collier brahmanique des acolytes. De très légères écharpes tombent des épaules de ceux-ci, leurs gestes sont pleins d'élégance et leur coiffure a toute la complication de celle des Bodhisatwas de l'Inde. La statue centrale se distingue, au contraire, par la simplicité de l'ornementation. L'épaule droite n'est pas entièrement découverte, comme le voudrait la tradition hindoue, mais à demi cachée par un pli d'étoffe. Les signes de la sagesse tels que la protubérance du sommet du crâne appelée « usnisa », les cheveux noirs à reflets bleus frisés en petites boucles, la longueur des bras sont respectés. Le socle du *Ya-kushi* est orné de personnages venus de fonte, au corps trapu, aux cheveux crépus, et aux reins ceints d'un pagne qui ont eu le don d'exciter la curiosité des critiques. Ne faut-il pas voir dans ces sortes de démons un souvenir des Kolariens de l'Inde qui offraient tous ces caractères physiques : « Petits, noirs, le nez camard, le menton avançant, la lèvre épaisse, les cheveux crépus, vêtus seulement d'un pagne en feuilles », nous dit M. de la Mazière (1).

En outre de ceux figurant ces sauvages, d'autres médaillons renferment des phénix, des dragons,

(1) *Essai sur l'Evolution de la Civilisation indienne*, tome I.

des cygnes, une tortue se débattant dans les anneaux d'un serpent et des pampres ciselés.

Nous citerons enfin, dans la catégorie hiératique, une très belle statue de Shyo-Kwannon fondue à la cire perdue, conservée également dans le temple Yakushi-ji du Yamato.

Le buste très légèrement déhanché vers la gauche est assez massif et la poitrine nue ornée du cordon brahmanique. La figure a un type plus japonais que celle des divinités précédentes et est coiffée de l'échafaudage de cheveux fort savant réservé aux Bodhisatwas. Des deux épaules partent les courbes harmonieuses de minces écharpes qui viennent retomber sur les avant-bras opposés. Les jambes, piliers solides, apparaissent par transparence au-dessous des plis de la jupe très analogues à ceux des statues hindoues. Il suffit, pour se convaincre de la similitude, de regarder la *Lakchmi* et la *Parvâti*, déesses de la beauté et de la terre, conservées au Musée Guimet.

L'Histoire de l'Art du Japon, si précieuse à consulter sur toutes ces époques, explique le mode de fonte alors employé. On peut croire qu'il consistait « dans l'emploi d'un modèle en bois sculpté sur lequel on formait un moule en composition de glaise et de charbon de bois. A l'intérieur du moule, on collait du papier ou bien on semait du talc. On calculait le volume que devait occuper le métal fondu. A l'intérieur du moule, on pétrissait un noyau en glaise. A l'aide de barres de fer, on main-

tenait l'écartement entre le moule et le noyau. Puis, par un trou de coulée, on versait le métal en fusion dans l'interstice ainsi formé. Après le refroidissement, on enlevait le moule et le noyau, et la statue surgissait. Ce procédé ne semble pas très différent de celui qu'on emploie aujourd'hui. Pour la fixation des feuilles d'or, on se servait, croit-on, du vif-argent. »

L'influence coréenne se manifeste encore au commencement de cette période dans certaines œuvres d'inspiration moins élevée, par exemple dans la figuration des *Shi-tenno*, « les quatre rois » du ciel, si populaires au Japon.

Des statues en bois du temple d'Horyuji, exécutées vers 645-654, représentent ces descendants des quatre Maharajahs de la théogonie indienne, chargés de garder le monde contre l'attaque des mauvais génies (les *Asuras*), chacun d'eux faisant face à l'un des points cardinaux. Ils sont représentés debout sur le dos d'un démon accroupi sur les coudes et les genoux : Tamon-ten (*Vaisrovana* sanscrit) « le dieu glorieux », le gardien du Nord protecteur des enceintes sacrées, revêtu d'une armure et tenant de la main gauche une pique et de la droite un petit temple, Komoku-ten (*Virupachka*, gardien de l'Est) « le souverain aux grands yeux », avec le pinceau et le rouleau d'écriture, Zocho-ten (*Virudhaka*, gardien du Sud), cuirassé, mais non casqué, et Jikoku (*Dritarachtra*, gardien de l'Ouest) avec son glaive.

Tous ces personnages ont un aspect pataud, des figures empâtées fort débonnaires jurant avec leur attirail guerrier, et des vêtements de forme coréenne.

C'est enfin durant les premières années du VIII^e siècle, sous l'impératrice Gemmiô (708-714), que l'on commence à exécuter des statues en terre. Les groupes en terre peinte du *tau* (1) d'Horyuji sont les plus anciens que l'on connaisse en ce genre. Ils se composent d'un nombre assez considérable de personnages figurant le *Nehan-Zô* (entrée de Shaka dans le Nirvâna) et autres scènes bouddhiques. Dans la première de celles-ci, Shaka, couché sur le côté droit, les yeux mis-clos exprimant la béatitude infinie, est entouré de ses disciples en pleurs, dont les bouches crispées, les yeux révoltés, les bras tordus, montrent le plus grand désespoir contrastant avec la sérénité divine.

Le Musée Guimet possède deux statuettes de ce genre provenant du Hokoji de Nara (2), représentant l'une un buste de bonze chantant qui, pour ce faire, ouvre une bouche immense, et l'autre un *rakan* accroupi sur ses jambes repliées. Le torse de ce dernier est nu et la saillie des côtes y est très nettement marquée; l'expression du visage est parfaite. Le vêtement part de l'épaule gauche et

(1) Pagode. Celle en question a cinq étages.

(2) La première de ces statues est donnée comme étant du VII^e siècle, mais elle est de style bien japonais et ne peut être antérieure un commencement du VIII^e siècle. La seconde est attribuée au IX^e siècle(?).

couvre le bas du corps. Cette statuette est presque analogue à une de celles du Horyuji. Toutes ces œuvres en terre cuite ont un caractère nettement japonais.

II

PÉRIODE DITE DE SHOMU I^{er} (724-770 ENVIRON)

INFLUENCE DES TANG

Vers le milieu du VIII^e siècle, la sculpture japonaise atteint un haut degré de perfection. A la véhémence de foi bouddhique de Shomu I^{er} (724-748) et de l'impératrice Koken, on doit la construction de nombreux temples, dont le To-dai ji, le Sai-dai ji, le Tou-sho ji, sont les plus célèbres. C'est aussi l'époque des grands bonzes, des Ghenbo, des Do-ji, des Ghyo-ghi, des Roben, des Bodai, des Gosjin. Les deux premiers, originaires du Japon, allèrent étudier en Chine les textes bouddhiques. Bodai appartenait à une famille brahmane de l'Inde méridionale et vint prêcher en Yamato. Go-sjin était Chinois. Enfin, le plus célèbre de tous, Ghyo-ghi, fut un constructeur de sanctuaires, de routes et de ponts en même temps qu'un missionnaire ardent et un sculpteur de légendes.

La culture des Tang, parvenue à son apogée,

rayonnait sur le Japon, et, suivant la jolie comparaison d'une antique poésie :

« La capitale Nara, la verdoyante, était alors épanouie comme une rose embaumée. » Ce fut le Nara-no jidai, « la période de Nara (709-784) ».

L'ère Tem-pyo (729-748) fut celle de cette période qui fournit le plus de chefs-d'œuvre.

« La haute société de cette époque, prise d'un élan de ferveur bouddhique qui allait jusqu'au renoncement des richesses, mettait sa gloire à faire exécuter des images religieuses et y consacrait des sommes considérables. C'est ainsi que la statuaire bouddhique atteignit la perfection, tant par l'ingéniosité de la composition que par la beauté de l'exécution (1). »

Du temps de Shomu, on possède de nombreuses statues de bronze, de terre cuite, de laque et de bois (2).

La collection Gillot contenait une statue de bois représentant Kwannon debout sur une fleur de lotus rose, faisant le geste de charité, le bras droit dirigé vers le sol, la main pendante, la paume en dehors, les doigts allongés et le bras gauche mi-ployé. Elle était vêtue d'une robe et d'une étole et coiffée d'un diadème à trois faces orné d'une petite figure d'Amida au milieu de rinceaux. Une parure à pendeloques garnie de rosaces descendait des

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

(2) La première partie et le milieu de l'ère tempyô employèrent surtout la laque et la terre, et la dernière partie le bois.

épaules sur le buste et les jambes. L'*Urna* brillait au milieu de son front. Le modelé amoureux du visage, les plis et l'arrondissement du ventre, le souci du décor poussé à l'extrême étaient bien caractéristiques des tendances nettement chinoises de l'époque.

Celles-ci apparaissent plus clairement encore dans le *Ju-Ichi men Kwannon* (1) (*Kwannon* aux onze faces) du Hokkeji en Yamato, attribuée à la fin de l'ère Tempyô. Le corps et la figure de la divinité sont fort gras, les bras offrent les quatorzième et dix-huitième signes de la sagesse, c'est-à-dire la forme parfaitement ronde et un extraordinaire allongement qui permet de dire du dieu : « Debout, sans qu'il se baisse, les bras lui descendent jusqu'aux genoux. » Ils sont ornés de bracelets. Le corps en marche pèse sur le pied gauche, tandis que le droit se porte en avant, son extrémité légèrement relevée. La main droite retient d'un geste précieux un des pans de l'écharpe, celle-ci étant la seule survivance de l'art indien. L'ensemble exprime une idée de puissance tranquille et sereine. La tête est surmontée d'un triple groupe de faces rappelant l'antique trinité d'Avalokitesvara (*Kwannon*), *Manjusri* (*Monju*) et *Vadhrapani*. Les trois visages de face respirent la douceur, ceux de droite ont un léger rictus et ceux de gauche paraissent ironiques. La tête du sommet est celle du

(1) Statue de bois. Elle est reproduite dans le *Kokka* n° 184.

Bouddha immuablement perdu dans la béatitude et dominant toutes les misères humaines (1).

L'impératrice Kômyô fit exécuter, en 711, cette statue de bois qui n'a pas plus de 96 centimètres de hauteur pour le monastère féminin d'Hokkeji. On prétend qu'elle fut faite à sa ressemblance. Son auteur est demeuré anonyme. « C'est une pièce charmante, dit M. Kôsaku Hamada (2), d'une attitude gracieuse, avec une draperie de bon goût et des membres délicats, et comme telle à classer parmi nos statues bouddhiques en bois les plus riches en éléments artistiques. » A côté de l'appréciation du Japonais, celle du critique européen : « C'est le chef-d'œuvre d'un art fait pour la délectation d'une caste mandarine plus que pour la joie naïve d'un peuple, moins soucieux de rendre fidèlement la vie que de réaliser un rêve hautain de beauté rare et de suprême élégance (3). »

D'une époque un peu antérieure sont les statues de la chapelle Sangatsudô, du temple de Tôdai-ji, érigée en la cinquième année Tempyô (733) pour l'empereur Shomu, à la demande du prêtre Roben.

On y remarque, en particulier, un *Fukukensaku Kwannon* (*Amo ghapâsa Avalokitesvara*) attribué à Roben lui-même (4). Le dieu possède trois yeux et huit bras et se tient debout sur un lotus. « Les

(1) La collection Hayashi contenait une réplique de cette statue un peu moins haute.

(2) *Kokka* n° 184 (septembre 1905).

(3) Cl.-E. Maître, *l'Art du Yamato*.

(4) Statue reproduite dans le n° 184 du *Kokka* (septembre 1905).

mains symétriques, la pose sévère, le maintien indulgent et l'exquise draperie avec des plis variés, et des dessins compliqués, montre dans l'œuvre un progrès notable sur celle de Yakushi déjà citée. La partie la plus merveilleuse de cette figure est la couronne sacrée ornée d'arabesques, découpée dans l'argent pur et rehaussée d'émeraudes, d'agates, de perles, de cristal et d'autres pierres précieuses. Un ouvrage d'un tel fini, excessivement riche en décoration et autres détails artistiques, trouve difficilement un égal parmi les autres productions artistiques de cette sorte. . . L'idole est d'un caractère si élevé et si plein de dignité qu'elle inspire un sentiment de respect et de vénération à ceux qui l'observent. On peut donc se l'imaginer faite dans ce but ou, en d'autres termes, conçue dans un esprit purement religieux (1). » Des deux acolytes de cette statue principale, qui offrent un tout autre style, nous aurons l'occasion de parler un peu plus loin.

Une œuvre conservée au Shiayakushiji, qui fut édifiée durant la 19^e année Tempyô (747), peut être considérée comme servant de transition entre cette période et la suivante. Elle figure les traits de Ya-

(1) *Kôsaku Hamada, loc., cit.*

La légende a conservé le souvenir d'un autre Kwannon aux onze faces exécuté en l'an 724 par les deux frères Keibum Kwai et Keibum Komi. Elle raconte que ceux-ci, en quête d'un bois parfait, pénétrèrent dans une forêt et se mirent au travail. Il advint qu'un bûcheron passant près de là put les regarder et s'aperçut que Keibum Kwai et Keibum-Komi étaient des Bosatsu à six bras. Chacun d'eux, dans chaque main, tenait un ciseau.

kushi accroupi, la jambe gauche posée sur la droite, et est attribuée à tort ou à raison à Ghyo-ghi. L'expression de la physionomie du dieu est pleine de puissance. Ses mains et ses pieds sont rendus avec une délicatesse et une recherche de l'exactitude inconnues jusque-là.

Le fameux Roshyana Butsu, de dimensions colossales, du Todai-ji de Nara, date aussi de l'ère Tempyô.

Cette statue fut commencée la 15^e année de ce Nengo (743), sur l'ordre de l'empereur, à Shigaraki Gôri en Omi. La carcasse, terminée l'année suivante, fut abandonnée, pour diverses raisons, jusqu'au mois d'août 745. On la porta alors à Nara, en un lieu alors appelé Yamakane-no sato. Le moule était l'œuvre de Kimimaro Kuninakano muraji et Makuni Takaichi et Odama Kakinomoto furent les fondeurs dont la postérité a conservé le souvenir. Il ne fallut pas moins de trois années de travail et de huit refontes successives pour mener l'œuvre à bien. Sept cent trente-neuf mille cinq cent soixante kin (1) de cuivre, douze mille six cent dix-huit ryô (2) de zinc, dix mille quatre cent quarante-six d'or, cinquante-huit mille six cent vingt de mercure et dix-huit mille six cent cinquante-six koku (3) de charbon furent employés. La statue pri-

(1) Poids variant de 450 à 600 grammes.

(2) Le ryô vaut 60 momme et le momme 3 gr. 756. Donc, 1 ryô vaut 225 gr. 36.

(3) Mesure de capacité valant 180 litres 3907.

mitive avait une hauteur totale de 53, 5 shaku (1) et la figure une longueur de 17 shaku (2). Nous disons primitive parce qu'elle subit de nombreuses avaries au cours des siècles. Dès l'année 858, un tremblement de terre fendit la tête, qui put être convenablement réparée. En 1180, la bâtisse, qui entourait le dieu fut brûlée par Shigehiro Taira. La main gauche du Bouddha fut endommagée et sa tête tomba à terre. Restaurée sur l'ordre de l'empereur Goshirakawa (1156-1158), qui avait abdicqué au bout de deux ans de règne, la statue fut à nouveau décapitée en 1567, durant la révolte d'Hisahide Matsunaga. Un certain Dôan Yamada fut chargé de la remettre en état. Enfin durant la période Ghenroku (1688-1703), le bonze Kôkei fit réparer le trône en forme de lotus. Par malheur, toutes ces restaurations successives ont fait perdre au Bouddha de Nara une grande partie de son caractère. « La tête et l'abdomen ont été fréquemment retouchés et sont en grande partie l'œuvre de l'ère de Kamakura, dit M. Kôsaku Hamada ; nous n'y pouvons donc trouver trace de l'art de l'ère Tempyô. Mais on peut aisément se rendre compte que la statue primitive avait plus de majesté et était mieux proportionnée que dans son état actuel. Le trône seul appartient à l'époque de Shômu et nous pouvons encore distinguer de faibles traces de la dorure des pétales qui étaient ornés de dessins tels que le mont

(1) Le shaku vaut 0 m. 303. Donc, au total, 16 m. 2105.

(2) C'est-à-dire 5 m. 151.

Sumêru, l'image de Shaka Muni, celles de Bodhisatwas (1). » Tel qu'il est, le Dai-Butsu demeure un prodige de l'art des fondeurs japonais.

L'influence hindoue se manifeste encore à l'époque de Shômu dans des œuvres secondaires, par exemple dans ces panneaux provenant d'une porte de chapelle, de la collection Gillot. Chacun d'entre eux était sculpté de deux Apsara volant dans l'entrelacement de leurs longues écharpes flottantes et dont le mouvement rappelait assez celui de certains personnages du tabernacle en tamamushi du Kondo d'Horyuji, datant de la fin du VI^e siècle, que nous avons cités dans le premier volume de cet ouvrage.

Parmi les statues de laque sèche se distinguent les deux divinités Bonten et Taishaku servant d'accompagnatrices au Fukukensaku Kwannon du Tôdaiji déjà décrit.

Le Bonten (2), dans une attitude pleine de recueillement, soulignée encore par le geste des mains jointes, est entièrement vêtu d'une robe ample de forme purement japonaise, portant de larges manches évasées. Les extrémités de la ceinture descendent sur le devant du vêtement où elles forment un gros nœud pour se séparer ensuite de nouveau en un mouvement très gracieux. Le visage lui-même

(1) La partie supérieure de la statue est formée de plaques larges de 25 à 30 centimètres, faites séparément et ensuite soudées. Pour exécuter le bas du Dai-Butsu (grand Bouddha), on procéda différemment en élevant le moule au fur et à mesure de l'avancement de l'ouvrage.

(2) Voir la reproduction de cette statue dans l'*Histoire de l'Art du Japon*.

n'a rien de chinois en son ovale parfait ; seule la coiffure a la forme traditionnelle (1).

D'autre part, une Kichijô-tennô (sœur de Bishamon-ten, le même que Tamonten un des Shitennô ; en même temps un des sept dieux du bonheur et une divinité guerrière) du Joruriji, en bois peint et laqué, est d'un style purement japonais. On ne saurait s'empêcher de lui trouver une ressemblance avec certaines de nos vierges primitives. La forme et le drapé de sa robe aux manches fort amples, croisée sur le côté gauche, sont très significatifs. La partie inférieure de celle-ci vient s'étaler, en s'arrondissant, sur la fleur de lotus formant le socle. La main gauche levée tient la pêche mystique et la droite s'étend vers le sol dans le geste de charité. Le visage, assez replet et encadré par la chevelure tombante, exprime une bonté un peu naïve et une très grande simplicité.

Cette statue est très proche parente des person-

(1) Pour la statuaire en laque sèche, on employait deux méthodes, nous apprend *l'Histoire de l'Art du Japon* : « 1° On modelait une statue en terre sur laquelle on faisait un moule creux dans lequel on coulait une laque très fine destinée à constituer l'extérieur de la statue ; à l'intérieur, on coulait successivement une laque de plus en plus grossière, et la statue retirée du moule était enduite d'une matière composée d'un intime mélange d'encens, de feuilles et d'écorces séchées et réduites en poudre impalpable, de Shikimi (*Illicium religiosum*), de terre pourrie des étangs et de poudre céramique. La statue creuse ainsi obtenue était fixée sur une armature de bois enveloppée d'étoffes. On ajustait les bras et les jambes exécutés à part, avec de la laque liquide, on enduisait et fixait les coutures et le travail était terminé.

« 2° On commençait par faire en bois la première masse de la statue. On y appliquait un enduit de matière assez grossière sur lequel on collait de l'étoffe et on terminait par un enduit de laque fine. »

nages de deux peintures attribuées à la même époque et conservées, l'une au trésor du Shyo-so in du Todai-ji, l'autre au Yakushi-jien Yamato, dont nous avons parlé dans la première partie de cet ouvrage. De ces dernières, on peut enfin rapprocher le fragment de statuette de la collection Gillot : un masque juvénile encadré d'une chevelure noire et recouvert d'une préparation blanche, sauf la bouche, qui était peinte en rouge.

Le génie japonais se manifeste enfin dans la représentation des Shi-tennô et des Niô-o, divinités d'un ordre inférieur et moins éloignées de l'humanité.

Les Shi-tennô du Tôdaiji sont admirables de réalisme. Leurs traits sont fortement accusés sans tomber dans le grimaçant, comme certaines œuvres postérieures qui ont traité le même sujet. Leurs gestes et leurs attitudes pleines de noblesse conviennent parfaitement à leur rôle de généraux des cohortes fidèles du Bouddha. « Les statues en laque des Shitennô et des Niwô du Kaidan-in sont de splendides œuvres d'art, leurs traits et leurs poses austères étant tout spécialement divins. L'armure est si parfaitement ajustée à leur corps que la forme de celui-ci peut être facilement discernée. Le seul défaut consiste dans des membres un peu trop courts (1). »

La statue de Shi-Kongo (Vadhrapani saunrit), du Tôdaiji, en terre comme celles des Shi-tennô

(1) *Kôzaku Hamada, loc. cit.*

de ce temple, appartiennent au même genre. Le dieu brandit son sceptre de la main droite et semble défier les ennemis. Sa bouche grande ouverte semble proférer des imprécations, tandis que ses yeux sortent furieux de ses orbites et que ses traits se contractent. Le corps, étroitement gainé dans une belle cuirasse, témoigne d'une certaine science académique du sculpteur inconnu qui l'exécuta.

C'est durant l'ère Tempyô que les artistes du Nippon commencèrent à représenter les prêtres célèbres de leur pays. La statue de bois de Rôben du Kaizan-dô du temple Tôdai-ji (1), celle de terre de Yuima (temple Hokkeji), celle de papier durci de Kwanshin conservée au Toshôdai-ji (2), celle en laque de Gyôshin du Yumedono d'Horyuji sont à classer parmi les meilleures.

Une des plus belles est, sans contredit, celle du prêtre Gien, que l'on peut admirer dans le temple Oka-Dera et que reproduit le *Kokka* (3). Cette œuvre témoigne d'une recherche du réalisme très marquée et est vraiment japonaise par la conception et l'exécution.

N'était la longueur exagérée des oreilles, l'un des signes de la sagesse de la religion bouddhique, la figure serait parfaite. Sur celle-ci est empreinte, sans exagération de plis et de bajoues, la décr-

(1) Reproduit dans le *Kokka*, n° 160.

(2) Id. n° 173.

(3) Numéro 184 (septembre 1905), Edition anglaise.

pitude de la vieillesse. Les yeux éteints semblent regarder en dedans, détachés qu'ils sont depuis longtemps de la vie par la contemplation intérieure.

Des masques de temple assez nombreux, datant de l'époque de Shōmu conservés dans la collection du Horyu-ji, nous nous réservons de parler plus loin dans un chapitre spécial.

III

PÉRIODE DITE DE KWAMMU I^{er} (770-893 ENVIRON)

L'influence de la civilisation Tang alors pourtant à son déclin et celle des sectes Tendai et Shingon sont plus facilement reconnaissables encore dans la sculpture que dans la peinture de cette période. La statuaire est alors très fortement imprégnée de mysticisme et de symbolisme. En outre, les prêtres en renom et surtout Kobo-daishi créent des canons qui réglementent minutieusement les rites, l'attitude et même l'expression des divinités figurées. D'où stylisation extrême dans l'exécution et manque d'originalité et de variété dans le choix des sujets.

C'est de cette époque que datent les *Mandara* (1) ou ensembles parfaits représentant l'univers par

(1) Littéralement : « complètement et parfaitement pourvu des dix mille (man) vertus de toute la loi ».

le groupement des divinités principales. Ils sont sans doute nés de la nécessité de matérialiser aux yeux du peuple les hautes conceptions de l'ésotérisme, difficilement compréhensibles même pour les initiés et à fortiori pour le vulgaire.

On peut admirer au Musée Guimet un de ces Mandara, reproduction exacte de celui que Kobo-Daishi en personne érigea dans le temple de Tôji, à Heian (Kyoto), au commencement du ix^e siècle.

Il se compose de dix-neuf divinités réparties en trois groupes, auxquelles on a ajouté les Shi-tenno placés un à chaque angle et gardant les points cardinaux.

Le groupe central contient neuf statues : au centre Daï Niti Niorai, l'intelligence suprême, entouré de ses quatre émanations de premier ordre : Ashiku, la foi ; Ho-sho, la perfection morale ; Amida, l'enseignement, et Fukujo-ju, la charité, et de ses quatre émancipations du second degré, les Bodhisatwa Kongo (diamants) : Satta, Go-go, Go-hon et Go-ho.

Dans le groupe de gauche (1) trônent les vingt transformations des Bouddha en Bosatsu (2) : Miroku (Maitreya, sanscrit), le Bouddha futur qui doit succéder sur la terre à Shaka après 5.000 ans révolus ; le charitable Kwannon ; Monju (Manjusri sanscrit), incarnation de la science transcendantale ; Fouguen (Samanthabhadra sanscrit), « celui qui répand la sagesse », et Hannia, la loi.

(1) En se plaçant dans le sens du Mandara.

(2) Synonyme de Bodhisatwa.

A droite enfin les Miô-o autour de leur chef Fudo émanant eux aussi des cinq Bouddha. .

De l'époque de Kwammu, la collection Hayashi renfermait un Bodhisatwa Manghetsu, en bois autrefois polychrômé; debout sur le lotus, le torse légèrement penché en arrière, la hanche droite en avant dans un mouvement plein de souplesse. Cette statue se faisait remarquer pour la délicatesse et le fini de l'exécution et la grâce du drapé entourant les bras et retombant jusqu'à terre. Le visage avait une expression de douce méditation souriante. Ce Manghetsu témoignait dans tout son ensemble d'une ancienne influence indo-grecque.

La même remarque peut s'appliquer à la *Gigiettenno d'Akishinodera*, temple de Nara en Yamato. Dans cette statue, dont la tête est en laque sèche et le corps en bois peint, se mêlent la volupté indo-grecque et l'élégance japonaise. La divinité s'avance le pied droit le premier, avec un déhanchement de ce côté du corps, et la souplesse de sa démarche convient bien à l'ange chanteur et ailé qu'elle veut personnifier.

Du *Fudo Miô-o* du Toji de Kyôtô se dégage, au contraire, une expression de majesté et de force. Il est représenté accroupi, la jambe gauche passant sous la droite, dans la pose subactive, tenant de la main droite le glaive à poignée en forme de *Vadjra* (1) qui fend les ténèbres de l'ignorance,

(1) Emblème de la fonction.

et de la gauche le lacet symbolisant la ligne de foi avec laquelle la divinité attire les hommes. Son épaule droite est entièrement découverte et sa chevelure nattée passant devant l'oreille vient tomber sur son épaule gauche. Ses sourcils se contractent, son front est barré de grosses rides et ses yeux flamboient.

La légende raconte que Kobo-Daishi sculpta lui-même cette statue en faisant une prière à chaque coup de ciseau.

On ne saurait s'empêcher de reconnaître l'analogie de ce Fudo avec celui qui orna une des faces d'un diptyque de la collection Gillot (1). Au milieu du volet de gauche siégeait le redoutable chef des Miô-o, sur un trône porté par les Dôji Chôcen et Choaku figurés sous les traits d'enfants tenant entre leurs mains le lotus et la massue (2). La grâce juvénile et l'attitude aisée de ces adolescents, leurs traits purement japonais contrastent avec le sivaïsme tourmenté des quatre Miô-o secondaires qui occupent les angles du volet. Dai Itoku chevauchant un taureau agenouillé, ayant six bras et une triple tête, de même que Kongo Yasha, qui bondit sur des lotus pour les faire épanouir de force (3). Plus bas, à gauche, Goudari aux huit bras tenant le Vadjra, le Chakra, la pique à trois pointes et la tête de mort surmontée d'un diadème, et à droite Gosanzé, fai-

(1) Panneaux sculptés renfermés dans une boîte plate laquée d'or extérieurement.

(2) Symbolisant la bénédiction et la malédiction.

(3) Symbole du cœur humain qu'ils font éclore à la perfection.

sant le geste dit « des poings de colère » (1) et foulant aux pieds deux figures humaines.

Sur le volet de droite, deux groupes superposés opposent leur calme imperturbable à tout ce mouvement terrifiant. Dans le haut, Seisi et Kwannon flanquent Amida avec de chaque côté un Bouddha en robe monacale et dans le bas Sho-Kaku No Shaka, c'est-à-dire Shaka Muni dans l'attitude de l'enseignement, entre Monju sur son lion et Fuguen sur l'éléphant.

De l'époque, dite de Kwammu, nous signalerons enfin un *Gudatsu Bosatsu*, émanation de Yakushi Nyorai, le Bouddhaguérisseur provenant de l'Akinodéra, de Nara et dont la tête est en laque sèche et le reste du corps en bois. Il est splendidement vêtu et cuirassé; son visage, empreint d'une immense bonté, s'incline vers la terre et tout, dans son attitude et dans ses gestes, témoigne d'une profonde commisération pour les misères humaines...

(1) Ces deux vaincus sont Daï Dizaïten et Oumako, images des obstacles arrêtant l'âme dans ses élans vers la perfection, le premier sous des traits masculins et le second représenté par une femme (obstacles matériels et intellectuels).

CHAPITRE IV

PÉRIODE JAPONAISE

I

ÉPOQUE DITE DES FUJIWARA (893-1185)

La décadance des Tang amena l'abandon des relations avec la Chine. Les tendances nationales purent dès lors suivre librement leur cours.

Pendant les premières années de cette période pourtant la statuaire ne fait guère que suivre les traditions de la précédente. « Alors beaucoup de prêtres, pour la plupart insuffisamment instruits du métier, font de la sculpture. Ils donnent aux visages une expression majestueuse et belle, mais les corps ne sont pas bien modelés, les proportions ne sont pas justes, les membres et les accessoires décoratifs sont négligés » (1).

Les statues semblent être exécutées *Nata-tsukuri*, c'est-à-dire à coups de serpe.

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

De ces débuts de la régence des Fujiwara sont les trois *Jakushi* du Shindo de Horyuji et aussi un *Jisô* en bois peint de la collection Hayashi représenté debout et tenant le sistre à anneaux et la boule Mani. Une statue de la collection Gillot figurait Benten aux huit bras, sur son rocher. Elle portait « serrée, autour de la taille, une ample robe dont les demi-manches, s'épanouissant à la hauteur du coude, évoquaient par la stylisation de leurs volutes l'image symbolique de la feuille de lotus. Les longues manches d'une robe de dessous recouvraient les avant-bras, et présentaient, ainsi que les autres parties du costume, un décor polychromé d'une assez belle conservation ; réseau de grecques et d'étoiles en traits d'or sur fond rose ou bleu avec semis de médaillons roses à décor floral. La tête, peinte en blanc, à la bouche ouverte, aux sourcils contractés dans une expression de menace, était coiffée d'un diadème à pendeloques en cuivre découpé. Autour du chignon s'enroulait le serpent à tête de vieillard. Des huit emblèmes que tenaient les mains, l'arc, le chakra, la pique, la flèche, le sceptre, la clef, le glaive et la boule Mani, seuls les deux derniers étaient conservés (1). » De cette époque, l'histoire a retenu les noms des sculpteurs Enso, Kansei (vers 860), et Koshyo (commencement du x^e siècle).

Mais durant la première moitié du xi^e siècle,

(1) Notice de M. Migeon dans le Catalogue de la Collection Gillot.

Fujiwara Michinaga (1) fit construire le temple d'Hojuji dans la partie de nord-est de Kyoto. Suivant la légende, cet édifice était d'une magnificence incomparable, mais, par malheur, il fut presque entièrement détruit par un incendie, trente-huit ans après son achèvement.

L'édification de ce monastère avait suffi à donner une impulsion nouvelle à la sculpture. C'est alors, en effet, que parut Jocho, fondateur de l'école de Nara, la seule qu'ait possédée la statuaire bouddhique.

La collection Gillot renfermait un *Jiso* de bois peint, assis dans la pose subactive, la jambe gauche passant sous la droite. Il était vêtu d'un manteau aux larges manches, décoré sur fond blanc de bandes bleues à rinceaux d'or et d'une robe de dessous à rosaces bleu pâle serties d'or sur un fond bleu sombre. Ces habits laissaient découverts la poitrine et le haut du ventre. Un lotus à pétales verts formait son siège.

Le corps était plein et gras ; la figure, peinte en blanc ainsi que le reste des chairs, était empreinte de la douceur qui convient à une divinité aussi bienfaisante. Un menton rond, le nez assez court, les sourcils minces et allongés contribuaient à lui donner le type purement japonais. Dans le drapé se manifestait enfin une grande recherche de l'élégance. Tels sont, résumés en ces quelques mots, les traits caractéristiques du génie de Jocho et de la

(1) Il fut régent sous l'empereur Sanjo-tennô (1012-1017).

statuaire créée sous son influence durant le XI^e siècle.

Des remarques analogues pourraient être faites à propos du *Dai-Nitchi Niorai*, qui appartenait à la même collection. Même beauté japonaise du visage, même grâce dans l'arrangement des vêtements, la jupe et l'étole. Le buste nu était admirable de forme et de modelé.

Nous citerons enfin l'*Amida* du Hokkaiji reproduit dans l'*Histoire de l'Art du Japon* et datant des années Yei-sho (1046-1053). Le dieu est assis, faisant le geste dit « Cho-bou-cho-jô », le premier des signes mystiques qu'on lui attribue, les deux mains réunies, les index pliés et se touchant par la seconde phalange. Le visage et le corps sont plus épais que ceux des œuvres précédentes. Une gloire d'un travail très fin, formée par l'envolée gracieuse d'écharpes partant des épaules d'une foule de divinités minuscules, forme à cette statue un fond parfaitement approprié (1).

Jocho mourut en 1057. Dès 1072, il avait été élevé au rang de Hokyo après avoir orné de ses œuvres le temple d'Hojuuji. Son fils Kakujô lui succéda à la tête de l'atelier créé dans la 7^e avenue, tandis qu'un de ses élèves, Seicho, fondait celui de la 3^e.

Durant les dernières années de l'époque des Fujiwara, la recherche de l'élégance devient telle qu'elle prime tout autre souci et fait tomber la statuaire dans la mièvrerie et l'afféterie. Les œuvres

(1) Cette statue fut érigée par Hino-suké-nari.

de cette période peuvent être qualifiées de voluptueuses. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder quelques instants la Sanja Kwannon, « Kwannon aux mille bras », de l'*Histoire de l'Art du Japon*, dont l'original se trouve au Chomeiji-Omi. L'ensemble de cette statue est plein d'une sensualité empreinte sur le visage, où elle est soulignée par le dessin des lèvres, marquée dans l'arrondi des bras multiples et par la mollesse des gestes infiniment gracieux.

II

ÉPOQUE DE KAMAKURA (1185-1334)

Les œuvres de cette période sont d'un tout autre genre que celles du temps de Fujiwara.

Austérité des mœurs militaires encore renforcée par la doctrine de la secte zen à sa naissance, énergie des caractères, tendances des guerriers de Kamakura à considérer la vie par son côté réaliste, se reflètent dans la sculpture de la majeure partie de l'époque que nous allons étudier (surtout de 1185 à 1283).

Des premières années de cette période date le Daï-butsu de Kamakura, de dimensions presque aussi considérables que celui de Nara. Il fut fondu sous Yoritomo, mais érigé seulement après sa

mort. Sa tête n'a pas été refaite, comme celle de la statue du To-dai-ji, et possède une très belle expression. Dans le sourire énigmatique de ses lèvres fortement accentuées apparaît tout entière l'âme japonaise. La grâce de cette face divine fait oublier la moindre valeur du reste de l'œuvre, la pose un peu banale, la trop grande régularité des draperies.

De cette fin du XII^e siècle était également une statue de bois de la collection Gillot, représentant un Amida, debout sur deux fleurs de lotus couplées, dans l'attitude de l'enseignement, d'une très noble expression et vêtu d'une longue robe à plis tuyautés d'un drapé parfait. On peut également se rendre compte de l'art de cette période en examinant deux statues du Musée Guimet : Amida Murio-ju-kio, le dieu enseignant la loi dans le paradis de Soukkavati (1), et Dai-zin-gu, l'inspirateur des grands hommes possédant huit bras armés du Goko, de la hache, de l'épée, du trident, du lotus, du serpent, de l'étendard et du livre (2).

Avec Kwaikéi et Unkei, le style de l'École de Nara, d'élégant et bien rempli, devient nerveux et réaliste.

Le premier de ces deux artistes était élève de Kokei, qui florissait vers 1185-1197. Il se rendit célèbre par l'exécution du Tamon-ten (1195) et du Komoku-ten (1197) du Todai-ji. En 1191, il avait

(1) Statue en bois doré. Le dieu est représenté accroupi dans la pose adamantine.

(2) Cette statue de bois provient d'une chapelle particulière du Taiko-sama.

exécuté les Niô-o de la grande porte sud du même temple, en collaboration avec Unkei.

Ce dernier, plus célèbre encore que Kwai-Kei, descendait à la 6^e génération (1) de Jôcho. Dans les deux maharajahs (2) gigantesques du To-dai-ji, son vigoureux génie s'est exprimé d'admirable façon. Le visage de ces gardiens de l'enceinte sacrée est imposant et plein d'un réalisme outrancier, comme d'ailleurs tout le modelé de leur corps; leurs muscles font partout de rudes saillies. Chose singulière, on retrouve dans ces statues du xii^e siècle finissant le déhanchement caractéristique de celles du vii^e inspirées par l'art indo-grec et aussi le même envolement gracieux des écharpes partant de la coiffure. C'est d'ailleurs là tout ce qui reste des traditions occidentales dans l'art japonais de l'époque de Kamakura.

Une statuette de bois polychrome, figurant le *Tennô Bishamon* tenant la pagode d'une main, de l'autre la lance, de la collection Hayashi, était due au ciseau d'un artiste de l'école d'Unkei.

Celui-ci est encore l'auteur du *Roshiyana Butsu* du Kozoji et de deux *Tennô* du Toji.

L'école de Nara de la 7^e avenue, fondée par Kaku-jô, fils de Jôchô, est alors divisée en trois branches, celles de l'ouest, de l'est et du milieu, ainsi désignées d'après les places que les artistes occupaient dans l'atelier (3).

(1) Voir le tableau généalogique de l'annexe consacré à la sculpture.

(2) Les Niô-o ne sont autres que Brahma et Indra sanscrits.

(3) Voir le tableau généalogique de l'annexe.

Le hoghen Koben est l'auteur de très remarquables démons porteurs de lanternes (vers 1215) et du *Ten-to-ki* et du *Ryn-toki* du Kofokuji.

Ko-un a exécuté au Kôzoji le tennô Komoku-ten et Ko-yo le dieu des enfers Yemma-ô, entouré de ses acolytes, qui figure au Hokongoji. Ces trois dernières statues sont admirables de réalisme.

Les descendants de Sei-cho continuent d'autre part les traditions de l'atelier de la 3^e avenue.

Le musée Guimet possède plusieurs statues du xiii^e siècle. Deux d'entre elles proviennent du temple de Kamakura. L'une représente Seitaka, l'un des serviteurs du Fudo, vêtu d'un pagne en paille tressée, divinité au masque juvénile et au torse puissant, en bronze noir d'une fort belle patine; l'autre Amida faisant son éternel geste d'enseignement et de charité. Une petite chapelle, enfin, est ornée de statuette figurant Fudo Mio-ô et Aizen Miô-ô, protecteurs des guerriers.

Durant l'époque de Kamakura, on continue également à représenter les fondateurs de sectes et on s'attache à rendre leurs traits avec la plus grande exactitude possible. La collection Gillot contenait une statuette attribuée au xii^e siècle figurant le prêtre Mongaku (1). Ce serait la plus ancienne œuvre de ce genre venue en Europe.

Ces études d'après nature donnèrent une plus

(1) Bonze fameux du xii^e siècle, qui fut le conseiller du grand Minamoto Yoritomo. Il l'encouragea notamment à prendre les armes contre les Taira.

grande extension au réalisme. C'est de cette façon que la sculpture passa du domaine religieux à celui purement laïque.

Aux divinités elles-mêmes on en vient à donner des visages humains. L'Yuima (1) du Kofokuji de Nara est un exemple frappant de ce fait. Il ne se distingue que par des différences de détail et par une plus grande richesse d'ornementation dont le xiii^e siècle est coutumier. La pose du dieu assis est pleine de naturel et l'exécution très réaliste ne tombe pas dans l'exagération.

Vers la fin de l'époque de Kamakura, la sculpture perdit une grande partie de ses belles qualités et surtout son caractère vigoureux. Ceci est très sensible, en particulier dans la Kwannon aux onze faces du Hokongo-in de Kyoto, bien que cette œuvre soit une des meilleures du commencement du xiv^e siècle (1319). Son visage est bouffi, son corps ramassé et trapu et son attitude respire le laisser-aller. Sa sérénité est toute faite de mol abandon. L'abondance et la richesse des ornements : d'innombrables pendeloques précieuses retombant sur sa poitrine et sur le lotus sacré, les motifs en relief peints sur le vêtement, la splendide gloire en argent reperlé, tendent à alourdir l'ensemble et montrent l'influence chinoise de la dynastie des Sung.

Une analogue lassitude apparaît dans la figuration des bonzes célèbres. Il suffit pour s'en con-

(1) Voir sa reproduction dans *l'Histoire de l'Art du Japon*.

vaincre d'examiner le Giogi du Sai-dai-ji reproduit par M. Maître dans son *Art du Yamato*.

Désormais, les représentants de l'École de Nara appliqueront des formules toutes faites et reproduiront sans cesse les mêmes types ; leurs œuvres perdront l'énergie qui fait la beauté de celles de Kwakei et d'Unkei, et la sculpture religieuse sera alors en pleine décadence.

III

ÉPOQUE DES ASHIKAGA (1336-1573)

Aux années troublées de la fin de la période précédente succéda un calme relatif lorsque Yoshimitsu (1368-1393) eut solidement établi son pouvoir. Il entassa les œuvres d'art dans sa villa de Kitayama. Kyoto reprit son ancienne opulence. Yoshimasa (1449-1471) poussa la magnificence encore plus loin. Il favorisa les cérémonies du thé nées au milieu de l'époque précédente de la cérémonie du Chyodo de la secte Zen où on offrait le thé au Bouddha et aux hommes. Les Shogun en vinrent ainsi à négliger presque complètement le gouvernement. Alors éclatèrent les troubles de la période Onin (1467-1469) durant laquelle les familles Hossokawa et Yamana se firent la guerre en vue de la succession de Yoshimasa, chacune d'entre elles soutenant

un prétendant dont elle espérait faire un instrument docile. « Ce fut l'anarchie. Plus de soixante provinces furent changées en un enfer. C'est le début de ce que l'on peut appeler l'âge sombre de notre histoire, » doit avouer l'*Histoire de l'Art du Japon*. La plupart des grands temples furent incendiés, une foule de manuscrits et d'objets précieux perdus ou détruits. Le pessimisme général s'exprima jusque dans l'art de cette période.

Les principautés du sud-ouest avaient profité de l'affaiblissement du pouvoir pour renouer des relations particulières avec la Chine. De là, la naissance d'un courant Soung-Youen qui amena la renaissance de la peinture japonaise au xv^e siècle.

D'autre part, la secte Zen étant alors la plus puissante influa fortement sur les tendances artistiques. Elle préconisait la méditation sereine ; son goût de la simplicité et son amour du calme de la nature se trouvèrent dans les écoles paysagistes des Shubun, des Sesshiu, des Kano.

Mais la Chine des Sung et les doctrines de la secte Zen eurent une bien moindre influence sur la sculpture.

L'époque des Ashikaga est marquée par la décadence de la statuaire religieuse.

Le début de cette période comme la fin de celle de Kamakura est caractérisé par un goût très marqué pour la richesse de l'ornementation. Le détail fait oublier l'essentiel, qui est le caractère. Le Kwannon du Musée impérial, reproduit dans

l'Histoire de l'Art du Japon, est un exemple de cette tendance. On y remarque une plus grande recherche de la finesse et de l'élégance que dans les œuvres de la première moitié du xvi^e siècle.

De la même époque dataient deux statuettes en bois peint de la collection Gillot représentant les Rakschasis Mujen Soku et Tohatsu, démons filles de Kichimojin, mère de mille enfants et protectrice des femmes en couches, chacune debout sur une feuille de lotus, en longues robes à décor de roseaux et de rinceaux.

Un beau Dharma sortant de son tombeau, drapé dans son linceul et tenant son soulier à la main, comme le veut la légende, orne le musée Guimet.

« Les statues bouddhiques de cette époque sont généralement en bois, souvent la décoration est magnifique. On use de mosaïques d'or ou bien d'une décoration très épaisse ou de laque (1). » Quant aux bronzes, ils sont assez rares.

Les principaux artistes de l'école de Nara sont alors Koyei, appartenant à la 14^e génération de Jôchô, et ses descendants Ko-tan, Ko-kitsu, Ko-yo, Ko-chin, Ko-rin, Kosyn formant la branche du milieu de l'atelier de la 7^e avenue, tandis que Koshyu (le hogen de Shimotsuke) (vers 1394-1428), fils de Koyei et son propre fils Ko-sei (le Hoin de Bungo) appartiennent à la lignée de l'ouest du même atelier.

A la fin du xvi^e siècle, également, apparaît la

(1) *Histoire de l'Art du Japon*.

première floraison de l'art des masques dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin.

La statuaire du xv^e siècle continue les tendances de celle du xiv^e. Nous citerons de cette époque une *Jiu-itchi-men Kwannon* de la collection Hayashi, d'une exécution très délicate, enrichie d'une parure en cuivre finement découpé, composée de la tiare, d'un collier et de longues chaînettes. Le Bodhisatwa était debout sur la fleur sacrée, tenant de la main gauche un vase d'où sortait une tige de lotus, la main droite abaissée dans le geste de charité. Il avait derrière lui l'aurole *Fugako* dorée et ajourée (1). Au Musée Guimet, on peut voir un Monju sur son lion faisant pendant au Foughen sur l'éléphant. Une statue de Djô-on-guesha Amida a conservé quelque caractère. Ailleurs, Zenkaji Niorai, autre forme d'Amida, est représenté flanqué de ses acolytes Kwannon et Seishi.

La catégorie des divinités secondaires est toujours en honneur. Un bois peint du xv^e siècle, du même musée, figure Fudo entouré de flammes, debout sur un dragon. Plus loin, San-bo-Kuo-jin, aux huit bras, dieu du foyer domestique, qui protège, en particulier, contre l'incendie, montre une figure terrible entourée d'une chevelure flamboyante, et Zao-gon-ghen, génie protecteur du mont Yassimô

(1) Auréole elliptique ayant la forme de la feuille du figuier sacré, allusion à l'arbre sous lequel Shaka Muni acquit l'intelligence suprême.

en Yamato, debout sur un rocher, le visage convulsé, brandit de la main droite le *sanko* (1).

Dans ces statues de Miô-o, de Tenno, de Jin, etc., apparaît l'exagération du réalisme de la période précédente, qui tombe trop souvent dans le grimaçant et le grotesque.

On continue à figurer les bonzes célèbres, et ce genre prend un développement plus grand encore au xvi^e siècle (2).

On représente enfin les grands hommes de l'histoire et de la légende, par exemple Tô-tei, héros et poète, assis devant une table et jonglant avec un vase (3).

La sculpture animalière doit également sa naissance au xv^e siècle. Rappelons ici le paon en bois peint, fièrement posé sur un tertre, les ailes étendues et la queue déployée en éventail, de la collection Gillot, et le héron formant brûle-parfum, debout sur une feuille de sagittaire et tournant la tête, bronze de la collection Hayashi.

La création des danses de Nô donne un nouvel éclat à l'art des masques (4).

(1) Ou foudre à trois pointes.

(2) Le Musée Guimet renferme un très grand nombre de ces statues.

(3) Bronze du Musée Guimet.

(4) Voir le chapitre consacré aux Masques.

IV

ÉPOQUE DU KWAMPAKU DE TOYOTOMI (FIN DU XVI^e SIÈ-
CLE). — ÉPOQUE DES TOKUGAWA (1603-1868)

DÉCADENCE DE LA STATUAIRE RELIGIEUSE. — L'ART PROFANE. —
LES GRANDS FONDEURS

L'époque désignée sous le nom de Kwampaku de Toyotomi est une période de transition entre l'anarchie du temps des derniers Ashikaga et l'ordre complètement rétabli par les Tokugawa.

Ota Nobunaga, descendant des Taira, conçut le projet de rendre la paix au Japon. Après avoir combattu pour les Ashikaga et conquis une certaine renommée par ses talents militaires, il se tourna contre eux, battit le shogun Yoshiaki et le déposa (1574). Il s'efforça dès lors de briser le pouvoir des monastères bouddhistes, devenus tout-puissants à la faveur des troubles, et de maîtriser les nobles. Il périt malheureusement, en 1582, dans un guet-apens.

Son lieutenant Toyotomi Hideyoshi le vengea et prit le titre de Kwampaku, « premier ministre ». Il soumit bientôt tout le Kwantô après s'être emparé d'Odawara. Son armée étant désormais sans occupation au Japon, il forma le plan immense de s'emparer de la Corée et peut-être même d'étendre

sa conquête à une partie de la Chine. Le pays de Tchô-sen était alors réuni sous l'autorité d'un seul roi et divisé en huit provinces. Le taiko sama (1) prit pour prétexte le refus de ce royaume de payer le tribut imposé autrefois par la guerrière impératrice Jingu et lança contre lui 80.000 hommes. En 1598, la Corée était entièrement conquise, mais Hideyoshi mourait bientôt et le conseil de régence s'empressait de rappeler l'armée victorieuse.

Iyeyassu, ancien lieutenant d'Hideyoshi, qui avait reçu de ce dernier le gouvernement de Kuanto et avait pu ainsi affermir sa situation, voulut recueillir sa succession. Il battit la coalition des daimyos à Sekigahara et prit, en 1603, le titre de shogun. Les nobles perdirent dès lors toute puissance politique et devinrent les courtisans et les serviteurs des Tokugawa, si bien qu'on les classa en *fudai* (vassaux), *tozama* (pairs), *sankei et kamon* (parents plus ou moins proches), d'après leur situation vis-à-vis la famille shogunale.

La fin du xvi^e siècle a été également marquée par deux événements très importants : l'ouverture des relations avec l'Europe et l'introduction du christianisme au Japon.

Après avoir doublé le Cap et découvert la route maritime des Indes, les Portugais étaient venus s'installer à Java. Leurs navires commencèrent alors à faire le commerce entre Malacca et la Chine

(1) En cédant le titre de Kwampaku à Hidetsugu, son fils adoptif Hideyoshi prit celui de *taiko*.

du Sud. En 1541, ils abordèrent à Tchinzai et, depuis lors, visitèrent chaque année les ports japonais. Des missionnaires les accompagnaient ; en 1549, St François Xavier commençait sa prédication, et, en 1581, il y avait près de 150.000 catholiques au Japon. Nobunaga favorisa la religion nouvelle, espérant ainsi abattre l'orgueil et la puissance des bonzes, mais sous Hideyoshi les Jésuites montrèrent un zèle maladroit qui occasionna une assez violente persécution. Les Franciscains entreprirent à leur tour la conversion du Japon et abusèrent tellement de la liberté qu'on leur avait laissée qu'en 1596 le Taiko Sama rendit un décret ordonnant l'expulsion des missionnaires.

D'autre part, durant la période Tensho (1575-1592), des ambassadeurs avaient été envoyés à Rome auprès du pape Grégoire XIII. A son retour de Corée, en 1592, Hideyoshi reçut en audience solennelle Lupo de Liana, envoyé par le gouverneur des Iles Philippines pour négocier un traité avec le Japon. Enfin, l'Arméria Real de Madrid conserve des armures envoyées en présent au roi d'Espagne Philippe II par le Taiko Sama. L'art japonais devait forcément se ressentir de ces facteurs nouveaux. La ciselure, par exemple, s'inspira quelque peu des procédés de damasquinage portugais et en vint à fabriquer parfois des gardes de sabre en forme de coquilles d'épée. De même, dans les netsukés de la fin du xvii^e siècle et du commencement du xviii^e, on trouve des sujets empruntés visiblement à l'étran-

ger. Mais, à notre avis, cette influence européenne fut en somme assez faible et n'est en rien comparable à celle qu'exercèrent autrefois la Corée et la Chine.

Le génie d'Hideyoshi était naturellement porté à la magnificence. Il éleva de splendides édifices, comme les célèbres châteaux-forts de Zyuroku, d'Osaka et de Fushimi, « d'une échelle grandiose avec leurs murs dorés, leurs cloisons peintes, leurs colonnes rouges, leurs bois sculptés. En outre de ces bâtiments et du Ho-ko-ji, entre autres, les daimyos de ce temps, imitant l'exemple venu d'en haut, construisaient abondamment, restauraient leurs demeures. Une architecture magnifique apparut. Ce ne furent pas seulement tous les arts du bois, du métal, de la fonte, de la pierre, mais encore la peinture et la sculpture, qui vinrent concourir à la décoration et prirent de là une énorme activité. »

C'est alors seulement que la sculpture religieuse entra dans l'architecture, tandis que jusque-là elle s'était contentée de suivre un chemin parallèle. Hidari Jingoro fut l'auteur de cette transformation.

Avec la longue période de paix du temps des Tokugawa, le luxe alla sans cesse grandissant, les mœurs se dépravèrent.

L'art, comme la société, se cristallisa dans l'ordre de choses établi. En raison d'un culte excessif de la tradition, on évita soigneusement de changer quoi que ce soit aux vieilles formules et aux anciens procédés. « Tous les artisans tombèrent dans la

minutie. Les religions étrangères étant prohibées, on proclama l'ordre d'élever dans tout l'Empire une chapelle bouddhique dans chaque maison. Alors furent exécutées en quantité innombrable les statues bouddhiques. Mais les artistes ne produisirent que des statuettes de petites dimensions. Ils ne s'essaient plus aux œuvres grandioses, et, même dans les petites, leur talent est loin d'atteindre l'antique (1). »

La statuaire religieuse est donc en décadence. En 1686, pourtant, Tsumayoshi fit bâtir dans le Kwantô 18 temples bouddhistes de la secte Jyodo, favorisée par les Tokugawa, d'où une passagère renaissance, qui ne continuera pas durant le siècle suivant. On se contente désormais de toujours répéter les mêmes types.

L'école d'Hidari-Jingoro continue à s'adonner à la décoration architecturale dans les célèbres sculptures des temples de Kwanyei-ji, de Zojo-ji à Yedo, de Hongan-ji à Kyoto et du célèbre Tô-shô-gu de Nikko. Dans ce genre s'illustrent les familles Gôto, Ishikawa et Shimamura de Yedo, et celle des Okamoto de Kyoto.

La rivalité entre la capitale shogunale et celle des empereurs s'accroît en effet de jour en jour, et Yedo devient peu à peu le grand centre intellectuel et artistique du Japon.

La sculpture semi-religieuse et celle purement

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

laïque deviennent beaucoup plus importantes qu'elles ne l'étaient durant les périodes précédentes.

Les Tenno, Niô-o, les dieux du bonheur, toutes ces divinités facilement accessibles au peuple, sont toujours en honneur ainsi que les sujets légendaires tels que ceux des lettrés chinois Kenzan et Jittoku ou de l'homme aux longues jambes portant sur son dos l'homme aux longs bras, ou bien encore du diable transformé dans sa vieillesse en moine bouddhiste (1), les génies de l'amitié (2), le philosophe Tekai (3) exhalant son âme de son souffle, Môkô sauvé du naufrage par sa tortue (4). Nous citerons tout particulièrement un bois sculpté du xvii^e siècle, du Musée Guimet, représentant deux porteurs de cloche d'une espèce échassière que l'on considère comme le premier essai informe de la divinité lorsqu'elle voulut créer l'homme, et qu'il est amusant de comparer avec certains dessins de la *Mangwa* d'Hokusai (5).

Alors se multiplient les petites chapelles bouddhiques contenant de minuscules statues parfois très finement travaillées. On continue à représenter les fondateurs de secte et les bonzes célèbres. Le Musée Guimet contient de nombreuses œuvres de ce genre.

(1) Bois sculpté du xvii^e siècle.

(2) Groupe en bois sculpté du xvii^e siècle.

(3) Statuette en bois du xvii^e siècle.

(4) Bois peint du xvii^e siècle.

(5) Groupe en bois noir du xvii^e siècle.

Quant aux grandes statues de divinités, confinées dans un même hiératisme sans expression et exécutées sans vigueur, elles perdent beaucoup de leur ancien caractère.

On représente parfois des personnalités de l'époque. Tel est le *Kato-Kiyomassa*, du Musée Guimet. Cette œuvre du xvi^e siècle finissant est très intéressante ; le célèbre général du Taïko, commandant une des armées de Corée, est assis sur une estrade ornée de ses armoiries, cuirassé et casqué et tenant dans sa main droite le bâton du commandement. Ses yeux obliques sont remplis de volonté et de ténacité.

Une statuette en bois laqué de la collection Gillot représentait une femme accroupie, un genou en terre, cachant son visage dans le masque d'Okamé et portant un capuchon blanc serré autour de la tête et retombant sur les épaules (xvii^e siècle).

D'autre part, la sculpture animalière fait d'étonnants progrès. Il nous suffira de citer le tigre en bois doré de la collection Cernuschi, le joli daim en bois laqué de ton brun, debout et la tête levée dans un mouvement fort souple (xvii^e siècle), la carpe en bois naturel de ton clair signée Roïtchi, et le singe assis dans une pose pleine de naturel, une main appuyée à terre et l'autre portée à sa bouche, par Masayoshi, ces trois dernières œuvres ayant appartenu à la collection Gillot. Les sculpteurs japonais, après avoir copié les modèles plus ou moins stylisés donnés par la Chine, se sont efforcés de tra-

vailler d'après nature et de reproduire la faune si variée de leur pays.

Tel est le bilan de la sculpture sur bois sous les Tokugawa (1).

L'art du bronze est beaucoup plus florissant.

Sans parler ici des célèbres fondeurs de théières, de vases de toute sorte de l'antiquité japonaise, nous rappellerons les noms illustres de Nagoshi Yoshichiro (vers 1469-1487), de la famille Ya-ami, de Nishimura Donin, fondeur de Kama du tchajin Jyano, de Tsuji Yojiro, qui exécuta la grande cloche du Hokoji et le lampadaire de l'Hokokujinnya (fin du xv^e siècle), de Nagoshi Shoshyo, auteur de la cloche du Daibustuden du Hokoyi, qui n'a pas moins de 4 mètres 28 de haut sur 3 mètres 30 de diamètre († 1639). La plupart de ces artistes sont antérieurs à l'époque des Tokugawa.

Au xvii^e siècle, sous leur gouvernement, les procédés de la fonte atteignirent la perfection. « Les bronzes du xvii^e siècle se reconnaissent, dit M. Gonse, non seulement à leur style sévère, à leur exécution sobre et robuste, mais aussi à leur patine noire un peu mate. » La lignée de Nagoshi Iyé-massa et celle d'Ohomishi Jyorin, qui quittent Kyôtô pour Yedo, accaparent la fonte des belles bouilloires.

En Kwan-yei (1624-1644) apparaît Kanya Gorosaburo, qui fait toutes sortes d'ustensiles en bronze

(1) Nous ne comprenons pas dans cette énumération les masques et les netsukés, que nous étudierons plus loin.

et obtient des colorations du métal dont il transmet le secret à ses descendants (1). »

Un splendide monument de cette époque est le tombeau du Shogun Iyeyassu (2), exécuté en 1717 par Iyemon Yasuiye, descendant de Iyemon Yasuteru, fondateur de la famille. La porte, en bronze massif, est décorée de rosaces, de roues de la loi bouddhiques et de motifs floraux. De chaque côté de celle-ci de très beaux shishi montent la garde. La sépulture proprement dite affecte la forme d'une stupa hindoue, d'une exécution simple et élégante. Devant, sur une estrade assez basse ornée d'armoiries en forme d'aoi (3), les trois objets sacrés : au milieu le brûle-parfum surmonté d'un lion, selon la convention chinoise, à droite le vase de fleurs et à gauche (4) le chandelier formé par un héron debout sur une tortue et tenant dans son bec une feuille de lotus, symbole de l'éternité.

Le monument funéraire d'Iyemitsu, troisième Shogun Tokugawa, a été sculpté en 1651 par Iyemon Iyetsugu, fils d'Iyemon Yasuiye.

Nous ne pouvons omettre de citer l'admirable dragon agrippant ses pattes sur le rebord d'un puits du cloître de Kiyomizudera à Kyoto (2^e moitié du XVII^e siècle) (5).

Mais c'est dans la sculpture animalière que les

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

(2) Mort en 1604.

(3) Armoiries de la famille Tokugawa. L'Aoi est une malvacée.

(4) Par rapport au brûle-parfum.

(5) Reproduit par O. Münsterberg.

bronziers japonais demeurent surtout sans rivaux. La collection Burty renfermait de Tsunenobu une splendide cire perdue à patine noire sur fond brun représentant un tigre assis retournant le corps et levant la tête (xvii^e siècle).

A la fin du xviii^e siècle, se produisit la plus brillante floraison dans l'art du bronze : Seimin (Murata) (1769-1838) et ses élèves To-un, Teijô, Masatsune, Keisai et Sômin se signalèrent par des chefs-d'œuvre aujourd'hui très rares et ne ressemblant en rien aux nombreuses contrefaçons qui en ont été exécutées par la suite.

Seimin est surtout célèbre pour ses tortues exécutées en sentoku recouvert d'une très belle patine.

Toûn est un spécialiste de dragons. Le musée Cernushi possède une très belle collection de bronzes de l'époque des Tokugawa, du xvii^e, du xviii^e et du commencement du xix^e siècle.

La restauration de 1868 n'a pas porté un coup funeste à l'art du bronze et l'influence de l'Europe a assez heureusement agi sur ce dernier.

Dès 1875, commença à se distinguer l'atelier qui prit le nom de Sanseisha. Il fut fondé par les deux frères Kutsujiro (Jôûn) et Yasutaro (Shokaku), de la famille Oshima, à Kobinato, dans la ville de Tokyo. Il ne faut d'ailleurs pas confondre les pièces exceptionnelles dont ils sont les auteurs et les articles de bazar aux horribles patines faits pour l'exportation, que l'on rencontre trop fréquemment en Europe. Il appartient à celle-ci d'encourager le

nouvel essor artistique du Nippon, plutôt que de pousser les Japonais à la contrefaçon en réclamant plus de pièces anciennes qu'il n'en a jamais été exécuté au cours des siècles.

CHAPITRE V

LES MASQUES

La tradition japonaise fait remonter l'origine de la danse et de la musique à la légende d'Uzume. Amaterasu, la déesse du soleil, dispensatrice de la lumière et de la vie, irritée contre son frère Susano-ô, personnifiant la destruction et le mal, était allée s'enfermer dans une caverne dont elle avait muré l'entrée et le monde s'était trouvé plongé dans l'obscurité. Toutes les autres divinités, émues de cette catastrophe, se réunirent devant la retraite d'Amaterasu. Leurs supplications demeuraient impuissantes lorsque l'une d'entre elles, Uzume, « la femme joyeuse et effrontée », se mit à danser en s'accompagnant de la musique produite en soufflant « dans un tube de bambou troué de place en place, tandis que les dieux battaient la mesure, en frappant l'un contre l'autre deux morceaux de bois dur. Ameno Kamato construisit une sorte de harpe en juxtaposant six arcs, les cordes verticales, et Uzume joua de cet instrument tenant à la main une touffe de feuilles de bambou. Un feu circu-

laire fut allumé, au milieu duquel on plaça une cuve renversée. » La déesse monta sur celle-ci et la piétina de telle sorte qu'elle résonna, puis, « saisie d'une inspiration surnaturelle sortit la pointe de ses seins et lâcha le cordon d'attache de son vêtement jusqu'à demeurer nue. Les myriades de divinités firent trembler de leurs rires joyeux les étendues du ciel (1) ». Amaterasu, curieuse comme toute femme, même lorsqu'elle est d'origine divine, sortit pour savoir la cause de tout ce bruit et ramena la lumière avec elle.

De cette première légende est sortie la danse Sarumai exécutée par les danseuses sacrées Sarumé Nakimi, puis dans les Kagura qui accompagnaient les cérémonies du culte shintoïste.

Une seconde fable est venue se greffer sur celle d'Uzume. Hono Suzori et Hohoderi étaient tous deux fils de Ninighi, un des génies terrestres ancêtre de Zin-mu, conquérant du Japon. A la mort de leur père, l'un eut l'empire des plages et l'autre celui des bois et des montagnes. Un jour, ils s'avisèrent d'échanger leurs domaines, ce qui leur réussit fort mal. Ils se brouillèrent à ce propos et Hohoderi, à l'aide de deux pierres merveilleuses que lui avait données Watatsu, souverain des ondes, força son frère à la soumission. Celui-ci renonça à tous ses droits et déclara que ses descendants seraient jongleurs. « Dès aujourd'hui, s'écria-t-il,

(1) Récits du *Nihongi* et du *Koziki*.

en s'adressant à son frère, je serai le danseur Wazaoki (1) de ta seigneurie. Il se barbouilla alors le visage d'une boue rougeâtre et se mit à exécuter les gestes d'une personne cherchant à fuir l'eau de la marée montante. « Cette pantomime, ajoute le Nihonghi, où se trouvent tous ces détails, a subsisté jusqu'à nos jours (720 de notre ère). » C'est d'ailleurs celle qui s'exécute encore le plus souvent à l'occasion des cérémonies shintoïstes.

Les danses qui avaient lieu dans les *Miya* (2) se partageaient en deux catégories : l'une et l'autre comportant des chants et portant le nom générique de Kagura : celles destinées au service de la divinité (*Torimono-uta*) et celles des jours de fêtes (*Mayebari*). Il est assez difficile de les décrire d'une façon exacte, faute de documents précis. On sait seulement qu'elles consistaient en une succession de pas lents et d'attitudes hiératiques.

D'autre part, à côté de ces danses d'origine purement japonaise et religieuse, des divertissements chinois étaient introduits au Japon dès la fin du vi^e siècle. Florenz, d'après des documents relatifs aux mœurs et aux coutumes du temps de la dynastie Han (25-220 de notre ère), et à propos des cérémonies funéraires, établit qu'à cette époque éloignée les amis du mort chantaient, dansaient et faisaient de la musique pendant que la famille pleurait et se lamentait. Un semblable rite fut

(1) Ce nom de *Wazaoki* avait été donné à la danse d'Uzume.

(2) Temple shintoïste.

observé au Japon à la mort de l'empereur Temmu (673-686).

L'usage s'était probablement transmis par l'intermédiaire de la Corée. Les Annales du Japon nous rapportent, en effet, qu'en 453, aux funérailles de l'empereur Inkyo (412-453), il fut prescrit que quatre-vingts musiciens habillés de noir seraient envoyés par le pays des trois Khan (1) et se rendraient en procession de leur lieu de débarquement au palais du défunt, accompagnant de gestes un chant de deuil.

D'après Mitford (2), sous le règne de Yomei (586-593), un Chinois naturalisé fut chargé d'organiser un divertissement à la cour. Ce fut le premier Bugaku, danse exécutée par des acteurs masqués. Enfin, en l'an 612, un Coréen nommé Mimachi enseignait aux jeunes gens la danse chinoise appelée Kushino tsutamaï.

Ces influences étrangères se firent surtout sentir dans l'art chorégraphique, après l'introduction du bouddhisme au Japon et surtout aux temps de l'empereur Shōmu I^{er} (724-748), alors que la religion de Shaka et la culture des Tang étaient à leur apogée (3). Les cérémonies bouddhiques eurent leurs danses, en même temps que celles d'origine

(1) La Corée.

(2) *Tales of Old Japan*.

(3) « Le grand effort de propagation du bouddhisme qui signala cette époque mit en vogue le *Zintogaku* des Chinois, qui comprend le *Gaku* chanté (*Sangaku*) et le *Gaku* dansé avec masques (*Bugaku*) — le *Komagaku* des Coréens — et le *Tenjiku Gaku* des Bouddhistes » (Benazet, *loc. cit.*)

shintoïste continuaient d'être exécutées. M. Hitomi nous apprend qu'à la même époque la chorégraphie nouvelle fut introduite dans les fêtes de la cour. Elle était accompagnée de musique et comportait l'emploi de masques.

A quelle époque ceux-ci commencèrent-ils exactement à être usités? c'est ce que l'on n'a pu encore préciser. Qu'il nous suffise de rappeler que, d'après le Nihonghi, Uzume dansant devant la grotte d'Amaterasu se couvrit la tête de feuillage, détail à rapprocher de l'usage qu'avaient établi les auteurs des fêtes de Bacchus de l'ancienne Grèce, qui posaient sur leur tête « des touffes de plantes dont le feuillage retombait comme une sorte de voile (1) ». D'autre part, nous avons vu Hono Suzuri s'enduire la figure d'une boue rougeâtre. Les Grecs employaient primitivement un procédé analogue, avant l'invention des masques, en se passant sur le visage une couche de peinture rouge.

Le masque le plus ancien que l'on connaisse actuellement au Japon date probablement du VII^e siècle. Il est conservé dans le temple d'Horyuji et reproduit dans le *Kokka* (2). Uzume y est représentée sous sa forme traditionnelle, avec le dessous des yeux, les joues et le menton fort gras, un front étroit, des paupières presque complètement baissées et une bouche de petite taille, celle-ci franchement ouverte dans un mouvement hilare. Peut-

(1) Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, t. III. Paris, 1891.

(2) Numéro 29.

être ce masque était-il employé dans la danse saru-maï.

En l'an 700, les annales japonaises placent une cérémonie funéraire où il est parlé d'un personnage masqué qui suivait le cercueil. Le masque employé aurait possédé deux paires d'yeux, de forme carrée, superposés. M. Deshayes signale l'emploi d'accessoires semblables dans la Chine des Dshou (dynastie qui régna de 1134 à 255 avant notre ère).

Le Nippon du VIII^e siècle possède déjà des masques de types fort différents où nous allons retrouver les courants étrangers et ceux d'origine purement japonaise signalés dans l'étude de la statuaire. Une première catégorie, destinée aux danses comiques, est caractérisée par de grandes ouvertures laissées à la place des yeux et de la bouche, et par la forme arquée d'un très long nez. Certains auteurs se sont efforcés de montrer leur ressemblance avec ceux de l'ancienne Grèce employés aux fêtes de Dyonisios. « Nulle race, dit M. L. Gonse, dans son essence intime et dans ses tendances esthétiques fondamentales, ne se rapproche plus des Grecs que les Japonais (1). » M. O. Munsterberg constate la grande taille des masques primitifs du Nippon et fait remarquer que ce dispositif n'était nullement proportionné au théâtre japonais constitué par une simple estrade, alors que l'ampleur de la scène antique le rendait nécessaire. Il remarque en outre l'analogie existant entre l'allongement de leurs

(1) *Le Monde Moderne*, 1900.

oreilles et la protubérance du milieu de leur front, et des difformités analogues, habituelles aux masques romains. Disons en passant que la grande taille des oreilles, considérée comme un signe de sagesse, est fréquemment en usage dans les statues bouddhiques et qu'il est difficile d'en tirer un argument en faveur de la thèse soutenue. Quoiqu'il en soit de cette dernière remarque, il y a d'assez fortes présomptions pour que l'art des masques japonais ait à l'origine subi une influence grecque fort éloignée, ayant suivi la même voie que les autres traditions artistiques et religieuses de l'Asie Occidentale, dans leur traversée du continent.

Une pièce de la collection Gillot, aujourd'hui au musée du Louvre, résume parfaitement les caractéristiques de cette première catégorie de masques du VIII^e siècle. Il est du type Tchoja « à l'expression riieuse dont le nez démesurément long et pointu se recourbe en bec d'oiseau. Le bois, sous l'action du temps, a perdu toute trace de peinture et pris par endroit une consistance spongieuse comme celle de l'amadou. Sur les fentes ont été placés des tenons de métal, mais cette restauration, pas plus que des cassures anciennes du sommet du crâne et du coin de la bouche, n'ont altéré le caractère puissant et simple de la figure (1). »

Entre les masques de démons et les têtes de lion ornementales grecques, M. Munsterberg dé-

(1) G. Migeon. *Notice descriptive de chaque pièce du catalogue de la Collection Gillot.*

couvre une frappante analogie. Il cite à l'appui de ce dire un *Fudo* par *Nikufu* (1), d'une époque un peu postérieure, un nez large et écrasé rappelant le museau léonin, à la longue chevelure bouclée, retombant de chaque côté de la tête et à la bouche largement ouverte ornée de dents formidables.

Les figurations de démons étaient d'ailleurs en honneur dès le VIII^e siècle. Un masque de la collection Gillot, aux pommettes saillantes encadrant un nez court et bossué, un menton en galoche, aux quatre-crocs saillants, avec des embryons de cornes provenait du temple *Horyuji*, comme le montrait une inscription visible à l'intérieur. On y retrouvait des traces de peinture rouge.

De la même époque, la collection Hayashi possédait un masque de *Ghigaku* destiné à emboîter entièrement la tête de l'auteur jusqu'à la nuque, figurant une tête de Niô-o puissamment charpentée et d'une grande vigueur d'exécution avec toujours le même nez camus et un crâne très développé surmonté d'un petit chignon.

Ces formes tourmentées et horribles n'étaient pas d'ailleurs les seules en vogue durant l'ère Tempyo. Les collections particulières et les temples du Japon, celui d'Horyuji, en particulier, en ont conservé d'autres d'inspiration beaucoup plus japonaise. Nous citerons une tête d'homme à l'aspect plein de bonhomie, à la haute protubérance crâ-

(1) Kongo, *Bugei Ippan*.

nienne le faisant ressembler à Fukurokuju (1) et une figure de femme d'un ovale parfait, n'ayant rien de grec ni d'hindou dans la bouche, le nez et les yeux, avec une coiffure à bandeaux aplatis et à chignon à deux coques (2). Les mêmes caractéristiques faisaient l'intérêt d'une pièce de la collection Hayashi : un visage d'enfant à l'expression souriante et gaie.

Egalement, dès l'origine, les effigies de Bouddha employées dans les danses ont été empreintes d'un grand calme contrastant avec les grimaces terribles des divinités inférieures. Un masque de ce genre du musée du Louvre montre visiblement l'influence de l'art du Gandhara, auquel il doit ses traits apolliniens.

D'autres masques enfin semblent former transition entre ceux du type primitif au nez arqué et à la bouche énorme ou à l'expression démoniaque et ceux d'aspect purement japonais, beaucoup plus fréquents d'ailleurs par la suite.

A Tori Kasuga (viii^e siècle) est attribuée une de ces œuvres : un *Chichi-no-jo* au menton rapporté et mu par un cordon de soie, à l'expression comique sans pourtant tourner à la caricature. Ses yeux sont bien ceux de la race jaune, et aussi son nez et sa bouche à la dentition imparfaite. Un en-

(1) Un des sept dieux du bonheur représenté toujours avec un crâne très élevé et souvent avec une tortue.

(2) Ces masques sont reproduits dans le *Kohka* n° 184 (septembre 1905).

semble de rides très particulier le caractérise : il affecte la forme d'un as de trèfle renversé dont le sommet figurerait le menton, les parties latérales les pommettes, la base très arrondie s'évasant sur le front.

La tradition veut que Kobo Daishi (774-834) se soit également adonné à la sculpture des masques.

Durant le IX^e siècle, les types précédents se continuent et se développent.

La fantaisie teintée d'esprit légendaire se donne libre cours dans les masques de Tengu, ces esprits des bois qui, dans leur jeunesse, seraient recouverts de plume et dans l'âge mûr se déplumeraient et prendraient un aspect presque humain, n'était la forme de leur tête se terminant, à la place du nez et de la bouche, par un bec de coq très proéminent garni d'une paire d'ailettes rouges qui vont se développant en éventail jusque sous les oreilles, une fente longitudinale marquant l'emplacement de la crête. Ils sont probablement figurés à la ressemblance des *garudas*, ces génies de l'Inde du temps du roi Açoka (XIII^e siècle avant l'ère chrétienne).

Une nouvelle danse religieuse purement japonaise se crée. En l'an 807, une vaste déchirure s'était produite dans le sol aux environs de Nara et il en était sorti une fumée qui semait partout l'effroi. Pour conjurer le malheur, des prêtres eurent l'idée d'exécuter une danse emblématique sur un tertre gazonné proche de leur temple. Celle-ci suffit, dit la légende, à arrêter le fléau. Le *Sam-*

bashô en tira son origine. Il précède encore les spectacles actuels.

Dans l'art des masques se distingue, au x^e siècle, le prêtre Nikko, du temple Midera, sur le lac Biva, auteur d'un *Ogina* (1) (vieil homme) rappelant quelque peu le Chichi-no-jo de Tori Kasuga précédemment décrit. Le trèfle formé par une triple rangé de rides est un peu moins marqué et les yeux, au lieu d'être tirés vers les tempes, affectent la forme d'un accent circonflexe.

De la même époque, un masque de la collection Gillot figurait dans le bois brun un visage d'homme de construction massive « montrant la langue et la rangée supérieure des dents, qui semble pousser un cri de douleur ou de colère (2) ». Les sentiments commencent à être rendus de meilleure façon qu'aux époques précédentes.

Au commencement du xii^e siècle, les divertissements, comme l'art lui-même, bannissent toute imitation de l'étranger.

Sous l'empereur Toba, le *Shirabyoshi*, exécuté par des femmes, devient très populaire. C'est de ce moment que date l'institution des danseuses de profession.

Dans les dernières années du xii^e, le *Shirabyoshi* fait place au *Sarugaku*, qui marque une importante étape de l'art théâtral du Nippon. A cette

(1) Kongo, *Bugei Ippan*.

(2) Migeon, *Notice descriptive des objets formant la collection Gillot*.

pièce mimée, il ne manquait plus que le dialogue pour devenir un drame complet.

De la période qui s'étend de 1278 à 1287, on a quelques bons masques, en particulier un Jomeikanja, « l'homme qui vit longtemps », dû au ciseau du prêtre Bunzo. Les rides marquées par de profonds sillons creusés dans le bois des époques précédentes y disparaissent pour faire place à un modelé plus arrondi, à des traits nullement caricaturés et d'un type japonais paisible et souriant. Il est visible que le sculpteur recherche son modèle dans la nature, et non plus dans la tradition.

Ishikawa Rinyemon Shigemasa (vers 1278-1287) est célèbre par ses *Hannya* (démons femelles) à l'aspect terrifiant.

Mais les masques n'exprimèrent toutes les passions, tous les âges de la vie, toutes les laideurs ou les beautés humaines que le jour où le théâtre de Nô fut créé. Ce fait s'accomplit sous Ashikaga Yoshimitsu (1368-1394). D'après M. Aston, l'idée de compléter par la parole le Sarugaku a pu être suggérée par les récits du Heïke Monogatari que des bardes s'en allaient chanter de ville en ville, comme nos trouvères du moyen âge, en s'accompagnant de la biwa. Avec les Nô prit naissance « un art semblable à l'ancien drame grec, avec le jeu des acteurs en plein air, la stricte application de la règle des trois unités, l'attitude hiératique des personnages, le chœur lyrique, le sentiment religieux pénétrant profondément l'ensemble de la repré-

sensation (1). » Tous les éléments comiques furent exclus de l'action principale et rejetés dans le *Kiyôghen*, sorte d'intermède bouffon destiné à reposer les spectateurs et à maintenir leur attention éveillée. De ce fait découle comme conséquence immédiate la gravité habituelle des masques employés dans les Nô, ceux des Kiyôghen visant seuls à l'effet comique.

Désormais, l'emploi des masques de femmes, jusqu'alors très rare, devient fréquent. « Les masques, bien qu'il en existât d'anciens faits en laque sèche ou en papier, sont à cette époque presque toujours en bois sculpté, et la face est entièrement décorée d'une peinture épaisse détrempee à la colle. Les cheveux et la barbe sont peints en noir. Les démons en fureur, par exemple, ont les yeux enchâssés de métal. Il en existe d'une décoration brillante et magnifique. Mais l'intérieur est tout simplement raboté sommairement et laisse voir les traces de l'instrument. Il est peint en noir, en ocre rouge, et quelquefois couvert d'un léger laquage. Parfois le bois est resté brut. Ces traces de rabot appellent l'attention des experts, car c'est par elles qu'ils déterminent l'auteur et la date, comme on reconnaît l'auteur et la date d'un sabre aux marques de la lame (2). » C'est seulement au milieu de la période des Ashikaga que les sculpteurs prirent l'habitude

(1) Chamberlain, *Things japonese*. Citation de M. Al. Benazet, *loc. cit.*

(2) *Histoire de l'Art du Japon*.

de les marquer par des sceaux à chaud appliqués au revers.

Parmi les artistes les plus célèbres du xiv^e siècle nous citerons Ibi Munetada, tirant son nom du village d'Ibi en Etchiû, spécialiste de masques d'hommes maigres (1). Ses œuvres se distinguent par pommettes très anguleuses et des yeux fortement bridés. Shakuzuru (Yoshinari) aime à figurer des visages de guerriers (2) au front furieusement froncé, aux traits ressemblant d'une manière générale à ceux exprimés dans les masques en fer repoussés qui faisaient partie des armures, à la longue moustache hérissée et à la barbe touffue.

Echi Yoshifune et Ishikawa Tatsuyemon Shigemasa méritent encore d'être mentionnés. Le dernier de ces artistes a été l'un des premiers à se distinguer dans les masques de femmes et d'enfants.

Au xv^e siècle appartiennent les roku saku, « les six sculpteurs par excellence », qui sont Shunkwa Tadatsugu, Soami Hisatsugu, Horai Ujifuki, Chikusa, Fukurai Masatomo et le plus illustre de tous, Sankobo.

Fukurai Ishiwobe Masatomo (vers 1394-1428) s'est spécialisé dans les masques de démons du type dit *Otobidé* (3). A Soami Hisatsugu on doit de ravissants visages de femme « *Jisungami* » (4).

(1) *Kobuakujô*.

(2) *Yase-otoka*.

(3) Littéralement : grand démon.

(4) Littéralement : dieu de dix pieds.

A la fin du xv^e siècle, Sankobo fut vraiment le créateur de cette branche de la sculpture dont il fixa les traditions et les règles. Il vivait sous l'empereur Gosuchi (1465-1500) et son extraordinaire talent s'épanouit pleinement durant le nengo Bunmei (1469-1486). Il résida successivement au temple Heisenji en Echizen, dans un cloître du mont Hiyei en Omi et au Saïshoin en Yamashiro. En chacun de ces lieux il créa une école (Echizen Deme, Omi Iseki et Ono Deme).

Un type de masque très beau a tiré son nom de celui de Sankobo, c'est le Sankōjō, « homme vénérable », tête de vieillard bien conservé et malin portant généralement sur les deux tempes deux longues touffes de cheveux qui se nouaient au-dessus du front.

Le chef de l'école d'Echizen, Jirozeamon Mitsuteru (fin du xv^e siècle et commencement du xvi^e), appartenait à la famille Deme et était le propre neveu de Sankobo. D'un de ses élèves signant Kioto Kameya Gozo était un masque peint en blanc du type Tsurimanako (1) représentant les traits d'un démon et appartenant à la collection Gillot. Le Kongo reproduit un *Chiujo* (2) de Jirozayemon.

Le premier artiste de la branche d'Omi Iseki fut Kazusa-no Suke Chikanobu et le fondateur de celle d'Ono-Deme Taikobo Kōken, bonze d'Heisenji, qui

(1) Littéralement : œil oblique.

(2) Général.

avait accompagné Sankobo dans ses changements de résidence.

Au xv^e siècle s'étaient encore signalés Ko-ushi (Kiyomitsu) et Tokuwaka Tadamasu, et au xvi^e Kakunobo Tenkaichi, Uwo Hyoye, Miyano, Jânin, Sairen, Kichijoin et Kongo Magojiro. Ce dernier, qui vivait vers 1532-1554, a laissé des masques de jeunes filles portant son nom, à l'expression ingénue vraiment charmante.

Au xvii^e siècle s'épanouirent les trois branches de sculpteurs issues de Sankobo.

Celle d'Ono-Demé est illustrée par Yoshimitsu (Zekan), élève de Kôken, qui habita successivement à Ono puis à Kyoto et fut le favori de Toyotomi Hideyoshi dont il reçut le titre de Tenkaichi (1526-1616) qui signifie : « le premier du monde habité ». Ses *Masu* (1) si gracieuses et si fines sont très estimées. Yukan Mitsuyasu († 1652) porta également le titre de Tenkaichi et succéda à son père Zekan. Ce deuxième Ono Deme a aussi figuré des jeunes filles. Ses Kaminari, dieux du tonnerre, sont pleins de puissance.

Mitsutaka, 3^e Ono Deme, signa aussi Tohaku, Bingô-no jô, Awaji-no jô et Kahei. Ce fut en effet le premier qui employa le sceau artistique dit Saikuin. Il vécut de 1613 à 1715 et fut successivement élève de Mitsunaga, de la branche d'Echizen et de Kodama Omi. De lui, on possède un *Konk-wai*, vieillard à la face minable, à la bouche ou-

(1) « Dernier rejeton de la famille ». Nom de jeune fille.

verte démeublée d'une partie de ses dents, aux pommettes et au frontridés. Nous ajouterons d'ailleurs que ce nom de Konkwai est celui du renard métamorphosé en vieux prêtre.

La branche d'Ono-Dome se continue par Mitsunori (Mokunosuke, Dômi, Mambi), mort en 1729, qui s'est spécialisé dans le type Mambi où sourit la face juvénile d'une belle Japonaise, dans la régularité de son ovale, au milieu duquel se dessine un petit nez flanqué de deux yeux allongés et souligné d'une charmante petite bouche aux lèvres sensuelles, tandis que « ses sourcils parfaits » (1) sont placés très haut sur le front encadré de beaux bandeaux noirs.

L'*Ouwa* (2) du 5^e Ono Deme, Mitsunao (Hanzo, Hokan, Manju, mort en 1750) contraste singulièrement avec cette joliesse. Ce masque a les traits d'une femme âgée, aux joues creuses, aux paupières à demi fermées, à l'expression de pleureuse inconsolable.

Yasuhisa (Mokunosuke, Yuzui, Mitsunori, mort en 1766) et Yasuyoshi (Choûn † 1774) furent les derniers Ono Deme.

Dans la branche d'Echizen se signale surtout Ghensuke (Shiuman), petit-fils de Jirozaemon, qui s'adonna lui aussi à la sculpture des masques de jennes femmes dans lesquels il demeure sans rival. Ses Mambi (3) ont un petit air étonné admirable.

(1) Tel est le sens du mot *Mambi*.

(2) « Vieille femme. »

(3) Musée impérial.

Il a figuré parfois Tokuaka, vieillard faisant pendant à Ouwa, à la figure peinte en blanc et ornée d'une barbiche et de favoris gris (1).

Le 4^e Echizen-Deme, Mitsunaga, florissait en Kwanbun (1661-1673). Certains auteurs japonais fixent la date de sa mort à l'année 1672. Il a parfois signé Manyei et a eu la gloire de former l'illustre Mitsumassa, son fils adoptif (2), plus connu sous le nom de Kodama Omi, pris après avoir quitté Yedo pour aller se fixer à Kyôto (3). Il remplit la charge de sculpteur de la cour et mourut en 1704. On lui doit la fondation de l'école dérivée Men-Ouchi Kodama. Ses masques ont fréquemment une expression de méchanceté ou de terreur et sont souvent du type *Hashihime* (4) ou *Uta* (5). Son fils Chôyemon Tomomitsu (Mitsusada) demeura aussi à Kyôto. Un de ses élèves les meilleurs, Miyata Chikujô (1610-1704), a sculpté des Beshimi, personnages à la face terrible avec des yeux sortant de leur orbite, un front plissé, aux pommettes saillantes et aux gros nez épaté, et des Yace Onna, visages douloureux et maladifs de femme, caractérisés par le creusement des joues, le gonflement des paupières, la saillie osseuse de l'arcade sourcilière.

La branche Omi-Iseki a été illustrée par un

(1) Collection Gillot.

(2) Qui se nommait d'abord Sugenda.

(3) Il a aussi signé : Kawaji-Omi et Manshō.

(4) Littéralement « jeune fille noble du pont ».

(5) Masque de vieille femme.

très grand artiste Iyeshige (Kawaji-no Daijô) (1) mort en 1645, fils de Bichû-no jô. Il habita la province Omi, puis Yedo. « Il perfectionna les procédés d'un coloris particulier simple et souple, qu'on appelle communément coloris de Kawaji. Parfois aussi, ajoute l'*Histoire de l'art du Japon*, sans se servir de brosse, il fixe la couleur avec un tampon. » On cite ses masques de Hannya, personnifiant la jalousie sous des traits de démon avec incrustation de métal doré pour les yeux et les dents, de Joroku (littéralement « 16 pieds de haut »), jeune seigneur distingué, et de Takashiki, adolescent un peu niais. Son talent lui valut le titre de Tenkaichi.

Le plus brillant élève d'Iyeshige a été Yamato-Shinsei (Tenkaichi-Mamori 1672), auteur de jolies Kiokuni (nom de jeune fille signifiant « flots mouvementés »).

En dehors de cette lignée des Deme, nous signalerons encore Tankai Rishi (Hôzan), et ses élèves Schimizu Rinkei et Shôun (2^e moitié du xvii^e siècle).

En outre des types précédemment cités, les sculpteurs de l'époque des Tokugawa en ont inventé bien d'autres, ceux de Kachiki « l'affamée », coiffée en bandeaux avec une mèche retombant sur le front, des jolies lèvres rehaussées de carmin légèrement entr'ouvertes et des yeux très doux, de Sumiyoshi Otoko « homme de Sumiyoshi » (nom d'un temple), exprimant l'attention par la contrac-

(1) Titre honorifique : « gouverneur de Kawaji ».

tion des sourcils, de Roço, un vieux prêtre, de Jô, personnage vénérable portant sur les deux tempes de longues touffes de cheveux, au visage tout ridé et aux longues moustaches.

Dans tous ces masques, les plus beaux sont sans contredit ceux qui n'offrent aucun caractère grimaçant et grotesque et ne poussent pas le réalisme à l'exagération.

CHAPITRE VI

LES NETSUKES

Ces petites breloques, au travers desquelles passaient les cordons de soie attachant à la ceinture des Japonais les *koshisage* (1), ont toute une histoire qui est intimement liée au développement des goûts de luxe et d'ostentation, à la fin du xvi^e siècle et sous le gouvernement des Tokugawa.

Le mot *ne-tsuke* a été formé par les deux termes *ne*, racine, et *tsuke*, suspendre. Il est donc probable qu'à l'origine il consistait en un simple morceau de bois plus ou moins grossièrement taillé.

On n'est pas exactement fixé sur la date de son invention. Elle est forcément postérieure à celle de la ceinture, mais on n'est guère plus renseigné au sujet de cette dernière. Le trésor du Shyo-so-in de Nara ne renferme aucun netsuke (x^e siècle).

Il est d'autre part certain qu'à la fin du xv^e siècle, au temps d'Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), le

(1) C'est-à-dire « choses pendues sur la cuisse ». On les appelle aussi *Sagemono*, « choses pendues ». Nous en donnons la liste ci dessous.

netsuke était en usage. C'est donc entre ces deux époques, x^e siècle et deuxième moitié du xv^e siècle, que se place son apparition.

Il servit d'abord à pendre à la ceinture le *yata-tate* (écritoire), le *hi-uchi-bukuro* (petit sac pour le briquet), le *kinchaku* (bourse destinée à la monnaie d'or), le *hyôtan* (gourde) et les *inrô* (1) (boîtes à cachet et à médecine).

En outre, les Portugais ayant introduit le tabac au Japon en 1570 et l'usage s'en étant répandu dès 1605, à des netsukes furent encore attachés les cordonnets du *tabako-ire* (blague à tabac) et du *kiseruzutsu* (étui à pipe).

Dans la première moitié du xvii^e siècle, l'emploi du netsuke semble être devenu fréquent parmi les marchands et les travailleurs et avoir surtout servi à retenir à la ceinture le nécessaire de fumeur qui se portait à gauche. L'usage de l'inrô était alors surtout réservé aux dai-myô.

Les plus anciens netsukes connus actuellement sont, d'après M. Anderson, de la fin du xvi^e siècle et se trouvent dans les trésors de Nobunaga (1533-1582), Hideyoshi (1536-1598) et Iyeyassu (1542-1616). A notre connaissance, aucun Européen ne

(1) D'après l'étymologie du mot *inrô* (*in*, cachet; *rô*, petite corbeille) celui-ci semble avoir servi à l'origine à renfermer l'*ingyô* (cachet d'affaires) et l'encre de couleur rouge, *niku*. A la fin du xvi^e siècle, les *inrô* servaient indifféremment de boîtes à cachet ou à médecine. Postérieurement, ce dernier usage a prévalu. — Nous remarquerons à ce propos qu'au commencement du xvii^e siècle le gouvernement des Tokugawa décréta que, pour être valable, tout marché ou contrat devait être revêtu du sceau du père de famille.

les a jamais vus. M. A. Brokhaus croit posséder trois pièces de cette époque figurant un oni et deux sennins sculptés dans le bois et sur la surface desquels on retrouve des traces de peinture et de dorure.

Les netsukes devinrent surtout à la mode durant les nengos Ghenroku et Shotoku (1684-1715) et leur fabrication atteignit son apogée en Meiwa et Kyowa (1764-1804). A cette époque, les marchands enrichis de Yedo et d'Osaka rivalisent avec les nobles de recherche dans le vêtement et la parure. A la place des deux sabres, ils aiment à suspendre à leur ceinture des koshisage d'une extrême élégance. De purement pratique, le rôle du netsuke est donc devenu peu à peu essentiellement ornemental.

La vogue de ces petits bibelots fut telle que des dilettanti comme Yoshimura Shûzan, des laqueurs illustres comme Kyû-ji-rô, Kôrin et Ritsuô, des ciseleurs comme le grand Sômin s'adonnèrent à leur exécution, qu'un peintre de talent, le hôghen Shûgetsu, voulut s'y consacrer exclusivement.

D'après leur forme, les netsukes prennent les noms de *Manjû* (1) (sorte de bouton généralement convexe, sur les deux faces), de *Kagamibuta* (for-

(1) Les *Manjû* semblent avoir été les premiers en usage. Ils sont ronds, carrés, rectangulaires, etc., et se divisent en trois catégories principales : les *Manjû* d'une seule pièce percés d'une ou deux ouvertures pour le passage des cordonnets, ceux munis d'une tige centrale dans laquelle a été foré un trou circulaire, enfin ceux ressemblant à une boubonnière très plate susceptible de s'ouvrir.

més d'un anneau d'ivoire plus ou moins épais, entourant une plaque de métal gravé ou ciselé), de *Hako* (petits coffrets), de *Suigaruake* (dans laquelle se vide la pipe) (1), et les *Ningyô* (figurines).

Au point de vue de la technique employée, les netsukes se divisent ainsi qu'il suit (2) :

1. *Saishikibori*. Figurines peintes. Les plus admirables sont dues à Shû-zan et à Shûgetsu.

2. *Subori* (de *su*, sans ornement, et *bori*, sculpture), netsukes non peints.

3. *Negoro-ningyô*, figurines recouvertes d'une couleur orange laquée qui furent à l'origine fabriquées à Negorodera, petite localité de la province de Kii.

4. *Nara-Ningyô*, statuettes de Nara en Yamato, très connues depuis Okano Hô-haku (1818-1829) qui améliora l'art de la sculpture.

5. *Uji Ningyô*, figurines inventées par Kami-bayashi Raku-shi-Ken (Gyû-Ka) (3) durant l'ère Tempyô (1830-1843) sculptées le plus souvent dans le bois de thé.

6. *Asakusa Ningyô*, sculptées pour la première fois par Fuku-shima Kwa-gan (Chikayuki) durant la période Ansei (1854-1859), dans le faubourg de

(1) Ce mot vient de : *suigaru*, cendres de tabac, et *ake*, vider. On appelle encore ces netsukes, qui furent surtout en usage dans le peuple, *hihataki* (littéralement : *hi*, feu, *hataki*, épousseter). D'après le *Sôken Kishô* (1781), le sculpteur Toshima-ya Ihei se fit une spécialité en cultivant ce genre.

(2) D'après M. Yokoi. *Histoire de l'industrie japonaise*.

(3) Originaire d'Iwamura en Mino.

Yedo, qui s'appelle Asakusa, où nous verrons aussi des ateliers de ciselure établis depuis le xvii^e siècle. Ces figurines représentaient généralement des danseurs de Nô.

7. *Hida Ningyô*, statuettes dues à Matsuda Ryôchô (Sukenaga) de Takayamashi, dans la province Hida (1^{re} moitié du xix^e siècle), dans lesquelles on utilise comme ornement les taches naturelles du pin d'eau pour remplacer le coloris.

Il peut également paraître intéressant de connaître les noms des sculpteurs de netsukes que préfèrent les Japonais.

D'après M. Yokoi, le plus illustre de tous serait : O-gasa-wara I'-sai (vers 1781-1788) de Wakayama, puis viendraient ensuite, par ordre de mérite :

— Hina-ya Ryû-hô (1596-1669) de Kyôto.

— Izumi-ya Tomotada (avant 1781) de Kyôto.

— Sei-be-i (avant 1781) de Kyôto.

— Le Hôgen Yoshi-mura Shû-zan (avant 1781) d'Osaka.

— Unjûdô Shu-me-maru (avant 1781) d'Osaka.

— Le Hôgen Hi-guchi Shû-getsu (avant 1781)

d'Osaka.

— Minko de Tsu.

Le Sôken Kishô, dans son 7^e cahier, consacré aux netsukes, cite en outre parmi les plus célèbres : Deme Suke-mitsu, Miwa.

L'*Histoire de l'Art Japonais*, publiée par la Commission impériale à l'exposition de 1900, ajoute les noms suivants :

— Nagai Ran-tei (fin du xviii^e siècle et commencement du xix^e) d'Izumo, qui habita Kyôto.

— Ryû-Kei de Yedo.

— Okano Hô-haku (Yasunori) (1754-1824) de Nara.

— Yamaguchi Oka-tomo d'Higashiyama à Kyôto.

— Yamaguchi Tomochika (1805-1880) de Kyôto.

— Kamibayashi Gyû-Ka d'Iwamura en Mino (1819-1859).

L'histoire des netsukes peut se diviser en cinq périodes principales.

1^o De la fin du xvi^e siècle au commencement du nengo Ghenroku (1688);

2^o Des premières années Ghenroku (1688-1703) jusque vers le milieu de l'ère Kio-hô (1720);

3^o De 1720 au début de la période Mei-wa (1764);

4^o De 1764 à 1817 (jusqu'à la fin du nengo Bun-Kwa);

4^o De 1817 à nos jours.

I

PREMIÈRE PÉRIODE (DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE A 1688)

A la fin du xvi^e siècle, et même durant la première moitié du xvii^e, la technique de l'art des netsukes est encore assez primitive. On trouve

parfois dans ceux-ci une grande hardiesse d'exécution et de la puissance dans une simplicité synthétique, mais souvent les œuvres de cette époque ont l'air taillées à grands coups de couteau. Ses figurines sont en général assez longues et rarement signées. Les artistes s'inspirent de sujets légendaires ou historiques et reproduisent très fréquemment des types étrangers : Coréens, Hollandais, Chinois.

On peut à ce propos se demander quelle influence a exercée l'Empire du Milieu sur le développement de l'histoire des netsukes.

Avec la plupart des auteurs qui se sont occupés de cette question et contrairement à l'avis de M. Huish, nous croyons pouvoir juger assez faibles les apports continentaux. Durant l'époque des Tokugawa, l'art est franchement japonais, comme nous l'avons déjà constaté dans l'étude de la peinture et de la statuaire. En examinant les netsukes chinois reproduits dans le Sôken Kishô, nous constatons en ceux-ci une extrême stylisation, la répétition fastidieuse des mêmes sujets, animaux fabuleux, génies, motifs ornementaux. Les personnages sont le plus souvent guindés, représentés sous une forme conventionnelle et n'ont rien de la grâce et du naturel japonais. Seules quelques figurines de femmes nues sont traitées d'une façon vraiment élégante, nous dirons même voluptueuse. Mais il se trouve que justement ces sujets n'ont jamais inspiré les sculpteurs du

Nippon qui les jugeaient peut-être inconvenants (1) ou, plutôt, les auraient difficilement rendus, en raison de leur manque d'habitude de travailler d'après le nu.

Parmi les netsukes du Nippon on en rencontre de franchement chinois, mais jamais de sino-japonais. Ce fait tend à prouver que les Japonais se sont parfois servis de figurines chinoises en les perçant de trous pour le passage des cordonnets, que quelquefois même ils se sont amusés à copier les modèles chinois, mais sans jamais chercher à s'approprier quelques-unes de leurs caractéristiques pour créer un style mitoyen. Le *Sôken Kisho* emploie d'ailleurs un terme très caractéristique pour désigner les œuvres de cette catégorie : il les appelle *Tô-bori*, c'est-à-dire « sculptures chinoises ».

Le premier sculpteur de netsukes sur lequel on possède quelques détails est Nono-guchi Ryôto (1595-1669) de Kyôto. Son véritable nom était Chikashige Shô-ô ou Beni-ya Shô-za-ye-mou. Doué de talents multiples, il avait d'abord appris la peinture sous la direction de Sotatsu, qui florissait vers 1624-1643. De son passage dans cet atelier, il a peut-être conservé le nom de Nono-guchi, son maître ayant porté celui de Nono-mura (2). D'autres auteurs japonais le donnent comme un élève de Kano Tanyu (Morinobu, 1601-1674). Il étudia

(1) La nudité serait alors jugée inconvenante en sculpture sculptement.

(2) Les disciples prenaient généralement l'une des parties du nom de leur maître pour contribuer à former leur nom d'atelier.

enfin la poésie avec Teitoku et Sôin et se distingua dans les Hai-kai (1). M. Yokoi qualifie sa sculpture de « spirituelle ».

Ses figurines Hina ningyô, faites à l'occasion de la fête célébrée le 3^e jour du 3^e mois et appelée hina-no matsuri (2), sont très estimées. De cette spécialité vient son surnom de *Hina-ya* (litt. maison de Hina). Il exécuta probablement fort peu de netsukes. Nous ne connaissons d'ailleurs aucune de ses œuvres. Son fils Kyô-Zan s'adonna à la peinture.

Hon-na-mi Ko-yetsu, de la famille Taga, peintre, laqueur et céramiste (1559-1637), élève de Kaihoku Yusho, puis de l'école de Tosa, mais dont le principal titre de gloire est d'avoir été le précurseur de Kôrin, a peut-être aussi sculpté quelques netsukes, nous apprend *l'Histoire de l'art japonais*.

Il en est de même de Kajikawa Kyu-ji-rô, le plus célèbre laqueur du xvii^e siècle, qui vivait à Yedo à la cour du Shôgun.

A cette période appartiennent encore Aka-masa et Aka-matsu, qui sont à classer parmi les premiers sculpteurs de masques sous la forme réduite de netsukes. L'un a travaillé le bois, l'autre tout spécialement l'ébène.

Tamagawa est l'auteur d'un prêtre sur un taureau, d'une belle exécution (3).

(1) Poésies de 17 syllabes.

(2) Une des cinq *Sekku* (fêtes populaires), durant laquelle on expose dans les maisons des poupées d'une forme spéciale.

(3) Collection Gilberts.

II

DEUXIÈME PÉRIODE

DES PREMIÈRES ANNÉES DE GHENROKU (1688-1703)
AU MILIEU DE L'ÈRE KIO-HÔ (1720)

Les sculpteurs de cette période semblent plus maîtres de leurs moyens que leurs prédécesseurs. Ils rachètent par la hardiesse et le caractère l'élégance extrême des époques suivantes qui leur fait encore défaut. C'est alors que se distinguent plusieurs artistes de la famille Deme dans la sculpture des masques en réduction. Parmi ceux-ci, nous citerons Tohaku (1633-1715), de la branche Ono, dont il a été parlé précédemment, Dôryôman, Kunimitsu, Masamori, Mitsutoshi et enfin Sukemitsu, Takahisa et Takamitsu, les trois plus illustres.

Le nom de Sukemitsu se lit quelquefois *Uman*. Il fut employé à la cour du Shogûn à Yedo. Les Japonais ont qualifié ses œuvres de Nagusami-bori « sculptures passe-temps ». « Ses masques, dit M. Brockhaus, ont non seulement exprimé consciencieusement les traits des personnages des drames de Nô, mais ils ont approfondi ceux-ci d'une façon si artistique qu'ils servent encore actuellement de modèles lorsqu'on veut en confectionner de nouveaux. » Il a surtout exécuté ceux de Sankojo, vieillard vénérable, du renard (articulé), de Sem-

baso, d'Ikozutchi, de Hannya (1), d'Obeshimi (2) (grand démon), de Shikami, de Waraijô, vieillard riant, du savant chinois (3).

Takamitsu (ou Jôman) est peut-être le fils du précédent. On a de lui des masques d'Okame (nom courant donné à Uzume), du fidèle mari du couple Takasago, de Uwa l'inconsolée, du méchant et vieil Akujo, de Buaku « malicieux et brave vieillard », de Fukai, jeune femme sans sourcils. Il vécut jusqu'à un âge assez avancé, s'il faut en croire une pièce de la collection Brockhaus, un Yebisu (dieu du bonheur et de la pêche), portant l'inscription « Deme Takamitsu dans sa 72^e année ».

Takahisa (Jô-kyû) est un peu moins célèbre que les deux précédents, mais il les suit de bien près. Comme eux il n'a sculpté que le bois (4).

Tômin, de la famille Maru-yama, n'a pas exécuté de masques, mais des animaux et des personnages.

Il nous faut enfin citer ici les noms d'artistes comptant parmi les plus illustres de cette splendide ère Ghenroku déterminant, surtout dans les arts appliqués, « aux yeux des gens de goût — un point de perfection qui n'a pas été dépassé (5) ».

Nous avons nommé Sômin, Kô-rin et Ritsu-ô.

Le premier d'entre eux, dont nous parlerons longuement dans la partie de cet ouvrage consa-

(1), (2) Collection Huet, puis Brockhaus.

(3) Collection Hayashi, puis Brockhaus.

(4) Takamitsu a fait quelques netsukes — masques en ébène.

(5) L. Gonse, *l'Art japonais*.

créée à la ciselure, a gravé quelques kagamibuta de Tengu, de Fukurokuju, etc.

Les œuvres du peintre et laqueur O-gata Kô-rin (1666-1726) (1) sont aujourd'hui à peu près introuvables. Il n'a dû sculpter qu'un très petit nombre de netsukes.

La même remarque s'applique à O-gawa Ritsu-ô (1663-1747).

III

TROISIÈME PÉRIODE (DE 1720 AU DÉBUT DE L'ÈRE MEI-WA (1764))

De 1720 à 1764, l'art des netsukes traverse une période de transition entre la brillante ère de Ghenroku et les nengos Meiwa et Kyowa (1764-1804), durant lesquels il atteignit vraiment la perfection.

Durant cette troisième époque, plusieurs des artistes précédemment cités continuèrent à travailler et perfectionnèrent la forme de leurs œuvres. Nous mentionnerons en outre, dans la famille Deme, Takakiyo et Fujiwara Mitsu-hide.

Comme Sukemitsu, Takakiyo a porté le titre de Ten-ka-ichi, dont il semble que les Deme ont un

(1) Voir le premier volume de cet ouvrage.

peu abusé. On a de lui une Rôjo, « vieille femme », pleine d'expression.

Des sculpteurs qui deviendront célèbres en Mei-wa, comme Yoshi-mura Shû-zan, cherchent leur voie et multiplient les essais.

IV

QUATRIÈME PÉRIODE (1764-1817).

Avec l'année 1764 commence la plus belle époque de l'art des netsukes.

Elle est illustrée par sept des huit meilleurs sculpteurs désignés par M. Yokoi et mérite, par conséquent, qu'on l'étudie un peu plus longuement. La tendance générale est alors au luxe le plus raffiné. Les artistes visent à l'esprit. Exécuter un netsuke réussi, pour un sculpteur de cette période, équivalait à trouver un bon mot, pour un des charmants causeurs de notre XVIII^e siècle. On traite tous les sujets, guerriers ou de la vie des champs, comiques ou sérieux. Toutes les légendes, tous les êtres de la création deviennent motifs à bibelots.

Dans ce domaine, l'ère Mei-wa (1764-1771) est tout entière dominée par Yoshimura Shû-zan. Ses œuvres n'ont pas encore le fini, l'admirable élégance que nous admirerons quelques années plus tard dans celles d'O-gasa-wara I'-sai, mais elles sur-

passent de beaucoup ces dernières par la puissance de la conception et la vigueur de l'exécution.

Le nom ordinaire de Shûzan était Mitsu-oki (Shû-ji-rô, Tan-sen-sô).

Il vivait à Shimanuchi, en Naniwa (Osaka), et vers 1764-1781 son talent était à l'apogée. Véritable dilettante, il s'adonna d'abord à la peinture et étudia sous la direction de Kano Sadanobu. Il reçut même le titre de Hôgen. Puis il s'adonna à la sculpture de petites figurines en couleur (Saishiki) empruntées à l'histoire religieuse et légendaire de la Chine et du Japon, en particulier au *Senkai-Kyô* « livre de la montagne et de la mer », et au *Ressenden*, « description de la vie des sennins ». C'est ainsi qu'il représente Kasenko, la femme à la tige de lotus, Saji portant un gros poisson sur son dos, Gama et son crapaud, Rinjin, génie de l'Océan, le sennin Bachi kô chevauchant un dragon, Shoki se saisissant d'un diable (1), le guerrier Kuangou, le rakan Handaka avec la chimère, Kan-kai, prêtre renard (2). Parfois aussi des danseurs de Nô, un porteur de gourde (3), un Yojiro dressant de singes. Des lutteurs combattants, des vieillards édentés à la face méchante viennent mettre une note réaliste dans son œuvre. Le So-ken-Kishô reproduit un certain nombre de ses œuvres d'après les dessins donnés par son propre

(1) Collection Gillot.

(2) Collection Hayashi.

(3) Collection Burty.

fil le Hôghen Shû-Kei Yoshimura Mitsu-sada. Quelques-uns visent même au naturalisme.

Il n'a sculpté qu'un petit nombre de netsukes, ayant cessé de travailler dès le milieu de sa vie. Toutes ses figurines sont en bois peint, mais le temps n'a laissé subsister que quelques traces du coloris et on ne peut complètement se rendre compte de l'effet que celui-ci produisait. Tous les collectionneurs devront méditer ce passage du Sô-ken Ki-shô :

« Ses œuvres sont rares (en 1781). On en a fait beaucoup de copies, beaucoup de falsifications, mais aucun artiste n'a réussi à l'égaliser, parce que son style de sculpteur de netsukes était heureusement influencé par son savant coloris. »

D'après les auteurs japonais, il n'a produit que des statuettes en bois et pourtant, dans une collection parisienne, on a pu voir figurer des masques de rieuses sur lesquels s'étalait une splendide signature Yoshimura-Shûzan.

— Un-ju-dô Shu-me-maru habitait Osaka et était prêtre shintoïste. C'est surtout d'après les reproductions du Sô-ken Ki-shô qu'on peut se rendre compte de son grand talent, car dès 1781, « quelques-unes de ses œuvres seulement étaient conservées (1) ». Ses figurines ne sont pas peintes, les vêtements seuls ont parfois reçu une couche de couleur très légère. Il aime, comme Shû-Zan, les

(1) *Sô-ken Ki-shô.*

Sennins, les êtres de légende, les dragons ailés, les naïades. Il lui arrive de percher un diabolotin sur un Sanko ou de montrer des génies malfaisants sortant du crâne d'un masque aux traits horriblement contractés.

Avec Ogasa-wara l'-sai nous arrivons à la perfection de la forme poussée à la dernière limite. Né à Wakayama, dans la province Kii, il a illustré la période Temmei (1781-1788).

M. Yokoi le déclare le plus célèbre de tous les sculpteurs de netsukes et ajoute :

« Comme ses œuvres étaient admirables de finesse, elles étaient si recherchées qu'on pouvait à peine acquérir l'une d'entre elles, même de son vivant. »

La collection Burty aurait renfermé un Dharma sculpté par lui dans le bois et pourtant les écrivains japonais disent formellement qu'il n'employa que l'ivoire et la dent de baleine.

Le Sô-Ken Ki-shô reproduit de lui un danseur de Sarugaku, d'un mouvement admirable, un acteur couché sur son sabre, des Tengus, une petite cage contenant des oiseaux, etc.

Autour du nom de Miwa ont été menés de grands débats. M. Brinkley dit à son sujet : « Miwa est un des noms avec lequel les marchands de bric à brac ont l'habitude d'ensorceler. En raison de la grande quantité d'œuvres signées ainsi, ils ont inventé une légende d'après laquelle plusieurs générations de Miwa auraient rempli la profession

de sculpteur de netsukes, et ils n'ont pas hésité à assigner au ciseau du premier Miwa des figurines peintes ou laquées, quoique l'auteur de Sô-ken Kishô fasse remarquer explicitement que les œuvres de cet artiste sont en bois de cerisier sans adjonction de coloris. »

On ne sait si Miwa est un nom de famille ou un prénom.

D'après M. Brockhaus, il se pourrait néanmoins qu'il y ait eu plusieurs artistes ayant employé cette signature. Cet auteur a, en effet, relevé des *Kakihan* (paraphes) non complètement identiques, mais ne différant que de fort peu sur les netsukes portant le nom *Miwa*. Or, on sait que c'est l'habitude des sculpteurs, comme des ciseleurs de même famille, d'employer le même paraphe légèrement modifié... A moins encore que ces divergences ne soient dues à des contrefacteurs malhabiles, ajouterons-nous.

D'après l'*Histoire de l'art du Japon*, Miwa, ou Miwa I, comme on le préférera, aurait également vécu durant la période Temmei (1781-1788) et habité Yedo, d'où le nom donné à ses œuvres de netsukes de Yedo. Parmi ceux qui lui sont généralement attribués, nous citerons : le diabolin se protégeant d'un grand chapeau pour se garer des pois qu'on lui lance, l'enfant se cachant derrière un masque et tirant une langue mobile et colorée en rouge, la souris sur la queue de laquelle se sont refermées les valves d'une coquille (1), la vieille Komati assise,

(1) Collection Hayashi.

son sac au côté (1). Une autre petite statuette admirable de vie et d'expression représente un paysan coiffé d'un grand chapeau et habillé d'un vêtement de paille accroupi à l'affût dans l'attente du gibier, l'oreille collée au sol, les traits tendus par l'attention (2). Ailleurs, un homme du peuple lacère le manteau de son ennemi en signe de vengeance. Aucun terme ne saurait exprimer le réalisme de la petite scène où un personnage assis se fait masser par un aveugle (3), et que l'on peut rapprocher des sujets traités par l'école de peinture impressionniste de Kyôto. M. Gonse (4) a pu juger ainsi Miwa : « Ses œuvres sont estimées entre toutes, et ce n'est que justice, car s'il y a eu des praticiens aussi adroits, il n'en est aucun qui ait allié comme lui l'originalité de l'invention, la largeur et la sobriété du style à la force concentrée de l'expression. » — Nous nous associerons volontiers à cet éloge (5). Peu nous importe, en effet, que Miwa ait ou n'ait pas eu de successeurs, qu'il n'ait même jamais existé, si les netsukes portant cette signature sont vraiment beaux en eux-mêmes.

Min-kô habitait Tsu en Ise vers 1781-1788. Il a beaucoup produit, mais ses œuvres ont été aussi énormément copiées, même de son vivant, nous

(1) Collection A. Dreyfus.

(2) Collection Gonse.

(3) Collection Burty.

(4) L. Gonse, *l'Art japonais*.

(5) Miwa a eu aussi plusieurs élèves, en particulier Miwa (Futa-ba) et Wa-ryu.

apprend le Sô-Ken Ki-shô. Il s'est surtout spécialisé dans la figuration de diabolins faisant des grimaces, se hissant à une corde ou la main prise dans les valves d'une coquille (1). Il a d'ailleurs affectionné tous les êtres mi-démons, mi-hommes si populaires du Japon : le blaireau qu'il représente chantant et s'accompagnant en tapant sur son gros ventre (2), le renard devenu vieux se déguisant en prêtre... Comme animalier, il a donné des chèvres (3), des chevaux couchés, un rat jouant avec une coquille. A ses Dharma, il donne parfois des yeux mobiles.

Une de ses œuvres est signée : « Minkô à l'âge de 76 ans durant l'été 1810. » Il serait donc né en 1735. M. Brinkley cite encore deux autres artistes de ce nom : une femme, qui sculptait durant l'ère Tem-pyô (1830-1843), et un grand sculpteur, Tsuno-hun, qui mourut vers 1850.

Les figurines de Kan-jûrô, artiste d'Osaka, se distinguent par cette particularité que les visages, les mains et les pieds sont en ivoire et les vêtements sont en ébène (*Kokutan*).

Tomotada, de la famille Izumiya (Shichiyemon), vécut à Kyoto à la fin du XVIII^e siècle. Il a excellé dans la représentation des bœufs couchés au mufle tendu, aux longues cornes recourbées dénotant une très sensible influence de l'école de Shijo. Il a également pris pour sujet de très amusants

(1) (2) Collection Hayashi.

(3) Collection Barbouteau.

lapins accroupis (1), des serpents déroulant leurs anneaux (2), un enfant se cramponnant à la corde qui retient un buffle que l'on ne peut s'empêcher de comparer à celui d'un très célèbre kakemono d'Okio : même arc-boutement des jambes et même contraction des muscles du jeune paysan dans l'effort violent qu'il est obligé de produire pour arrêter l'animal et aussi mouvement de tête analogue de ce dernier pour rompre ses liens. *L'Histoire de l'Art Japonais* déclare qu'en dépit des contre-façons un connaisseur reconnaît à première vue les œuvres de Tomotada. La plupart de celles-ci sont en ivoire sans adjonction de coloris. La collection Brockhaus renferme pourtant une figurine en bois représentant un pêcheur possédant pour tout vêtement un tablier de jonc, sur lequel retombe un gros ventre et retournant à demi une figure ressemblant quelque peu à celle d'un singe.

De Tametaka, qui vivait à Nagoya en Owari et portait aussi le nom de Kitayemon, on a un amusant groupe formé par une chienne et ses trois petits (3). Il inaugura une nouvelle technique consistant à sculpter les vêtements de ses personnages en plus haut relief que le reste de la statuette, et n'employa pas le coloris.

Avec Hôgen Shûgetsu, de la famille Higuchi, qui demeura d'abord à Osaka, puis à Yedo, nous

(1) Collection Burty.

(2) Collection Barbouteau.

(3) Collection Hayashi.

retrouvons un des huit plus célèbres sculpteurs cités par M. Yokoi. Il fut d'abord peintre et porta le titre de Hôgen. *L'Histoire de l'Art Japonais* nous apprend que ses netsukes furent si appréciés de ses contemporains que bientôt il s'adonna à la sculpture. De cet artiste, la collection Burty renfermait une très jolie figurine : un prêtre assis, replié sur lui-même, son visage visible par-dessous. Plusieurs de ses descendants ont probablement porté son nom.

Masanao travaillait, durant les dernières années du XVIII^e siècle, à Kyôto. Il a employé indifféremment le bois et l'ivoire. Par la variété des sujets qu'il a traités, il est un des plus étonnants sculpteurs de netsukes que l'on connaisse. L'école naturaliste de Kyôto semble avoir eu une grande influence sur son talent. Du moindre motif il fait un petit chef-d'œuvre : une larve de cigale sur une feuille (1) lui suffit, par exemple. Il affectionne spécialement la gent batracienne : grenouille sur une salade (2) ou accroupie sur une sandale de paille (3), crapaud pustuleux à l'aspect bon enfant posé sur un seau renversé (4). Ailleurs, un coq à l'air méditatif (5) comparable à ceux que peignit Ito Jakuchû, un loup assis (6), une chimère (7), un saumon fumé, des sangliers, chevaux (8), un coli-

(1-2) Netsukes en bois, de la collection Gillot.

(3-4) Id, collection Burty.

(5) Collection Gonse.

(6-7) Netsukes en ivoire, de la collection Hayashi.

(8) d^e en bois, collection Hayashi.

maçon se promenant sur un chapeau de pèlerin (1).

Des sujets religieux ou légendaires enfin : un prêtre shintoïste lavant un grelot, le bonze Morinji, dont la bouilloire se transforme en blaireau (2). Sa raillerie ne craint pas parfois d'atteindre la divinité : il figure, par exemple, Dharma avalant goulument le contenu d'une bouteille qu'on lui a apportée en offrande (3).

Sei-be-i, de Kyôto, est un peu moins connu des collectionneurs européens. Il montra pourtant une grande originalité, qui valut au genre créé par lui le nom de Seibei-bori.

Ryukei est célèbre au Japon pour les procédés nouveaux de coloration qu'il inventa après de longues recherches. Il parvint à corroder l'ivoire. *L'Histoire de l'Art japonais* déclare qu'il maniait le ciseau avec une telle sûreté de main qu'on ne retrouve dans ses œuvres aucune trace laissée par celui-ci. Ses œuvres sont rares et grandement estimées en Europe. Il a donné des Hotei d'une gaieté communicative, des abeilles « d'aspect réaliste » (4), des coquillages entassés. La beauté de son drapé est connue de tous les amateurs. Il a employé le bois et l'ivoire, parfois aussi le bois laqué et l'ivoire teinté et a exécuté également des bas-reliefs. Ryû-Kô-sai, de la famille Uyeda, élève de Kei-gyaku, a parfois copié Ryû-kei. Ce dernier reçut le titre d'Hokkyô.

(1) Collection Brockhaus.

(2) Netsukes en bois, collection Hayashi.

(3) Netsuke en bois de la collection Gillot.

(4) *Histoire de l'Art japonais*.

Naga-i Ran-tei, natif d'Izumo, a mérité par son talent les mêmes honneurs. Les sujets qu'il traite sont remplis d'esprit et sont exécutés de façon délicate. La légende rapporte que, sur la demande du prince de Mimaji, il sculpta millesinges de montagnes dans une noix. Ils étaient si petits qu'on pouvait à peine les découvrir à l'œil nu. De semblables travaux rappelle ceux auxquels se livrait, vers la même époque, le ciseleur Mitsuhiro. Les personnages, les fleurs, les oiseaux, les paysages se sont partagé ses faveurs. Il a sculpté le bois, l'ivoire et l'ébène.

La dynastie des Okano réunit la quatrième période de l'art des netsukes à la cinquième. Le premier de la famille, Heiyemon, mourut en 1708. Il importa à Nara le commerce des menus objets en bois d'hinoki, et s'installa dans la partie de la ville appelée Nishiyomon, où il s'adonna à la sculpture. Il légua son talent à de nombreux descendants. Les plus connus sont Ju-tei-ni (1), femme du cinquième Okano, et le 9^e maître, Ho-haku.

Le nom d'artiste de ce dernier peut se lire aussi Yasu-nori (1756-1824) et son nom de la vie courante était Heizaburô. Il fut adopté par son frère aîné, le vi^e Okano, Shôju, qui n'avait pas d'enfants et appartenait à la famille Yamada. Ses danseurs de Nô, ses couples Takasago et ses poupées desti-

(1) La tradition rapporte que son mari Shô-ju Hei-ye-mon manquant de talent et s'étant désintéressé de la sculpture pour s'adonner uniquement au commerce, elle se mit à travailler pour ne pas laisser s'éteindre la gloire de la famille. (D'après Yokoi, *loc. cit.*)

nées à la fête du III^e jour du III^e mois l'ont rendu célèbre. *L'Histoire de l'Art japonais* déclare son talent entièrement supérieur par l'harmonie des couleurs et la composition pleine de style et de forme.

Il eut pour successeur son fils Hô-kyû (1826) appelé vulgairement Manpei, qui fut un des maîtres du Nara-bori (1).

Nous devons enfin mentionner Matsuda Suke-naga (Ryô-chô) de Takamayachi en Hida et élève de Yoshida Suketomo (fin du XVIII^e siècle et commencement du XIX^e) qui, trouvant trop épaisse la peinture des Nara Ningyô, eut l'idée de la remplacer en utilisant les taches naturelles du pin d'eau. Ces figurines prirent le nom de Hida-ningyô. Elles représentent des personnages et aussi des grues, des pigeons, des grenouilles et des tortues.

- V

CINQUIÈME PÉRIODE (DE 1817 A NOS JOURS)

Cette période peut elle-même se subdiviser en deux autres, la première allant de 1817 à 1853 et la seconde de cette date à nos jours.

(1) Hô-kyû eut lui-même deux fils : Tsunenori (1802-1843) et Koretaka (1824-1884). A ce dernier succéda Shô-ju Yasunori (ou Hô-toku) Kôtei.

A partir de l'ère Bunkwa (1804-1817), le nombre des sculpteurs de netsukes va sans cesse grandissant. Les œuvres se multiplient sans perdre encore de leur délicatesse et deviennent d'une étonnante richesse par l'adjonction de métaux précieux, de pierreries, d'émaux, mais elles semblent perdre quelque peu en caractère ce qu'elles gagnent en fini de l'exécution.

A Kyôto, dans les provinces et surtout à Yedo, travaillent pourtant d'habiles artistes qui essayent sans cesse de créer des genres nouveaux. Mais ces innovateurs sont, en somme, en petit nombre. La grande majorité se contente de reproduire les modèles légués par les artistes du XVIII^e siècle. Elle y réussit souvent fort bien. Cet art de façade fait illusion pendant longtemps et les amateurs japonais comme les collectionneurs européens ne s'aperçoivent de la décadence que lorsque les copies elles-mêmes deviennent trop franchement mauvaises pour pouvoir être confondues avec les originaux.

A partir de 1853, époque à laquelle le Japon entre à nouveau en relations avec l'Europe, et surtout de 1868, la déchéance de l'art des netsukes commence à se manifester d'une façon sensible. M. Brockhaus a pu relever les noms de plus de cinq cents sculpteurs du XIX^e siècle, mais par malheur, la quantité ne peut remplacer la qualité. La civilisation nouvelle empreinte d'américanisme et d'esprit pratique développe des forces, qui s'exercent en sens contraire de l'art. Le prix des matières

premières et la main-d'œuvre augmentent. L'artiste, qui mettait autrefois des mois pour exécuter un chef-d'œuvre, se trouve emporté dans le tourbillon d'une vie fiévreuse caractéristique de notre civilisation. Il préfère désormais fabriquer pour l'exportation, et donner un nombre dix fois plus grand d'œuvres dix fois moins bonnes. Le netsuke se transforme en okimono, en objet d'étagère destiné beaucoup plus à nos intérieurs européens qu'aux tokonoma familiaux qui les répudieraient. Cet état de choses nous est en partie imputable, nous devons l'avouer sans détour. C'est donc à nous d'y remédier dans la mesure de nos moyens, de favoriser la production de vrais objets d'art en les payant ce qu'ils vaudront et en ne jetant pas a priori le discrédit sur toute œuvre contemporaine, uniquement parce que nous la trouvons trop récente.

Nous avons précédemment donné à entendre que la première partie du XIX^e siècle (1) fut encore illustrée par quelques innovateurs. Les plus connus de ceux-ci sont Kamibayashi Gyûka et Chika-yuki.

Le premier de ces artistes, dont le nom ordinaire était Keimei, était né en 1819 à Iwamura en Mino. Il fut d'abord bonze au Gyoku-rin-in du temple Miidera, puis devint samuraï du prince Katsura-no miya et prit le nom d'Asakuro Tatewaki. Enfin, ayant quitté le service de Katsura-no miya, il alla

(1) C'est-à-dire, dans notre pensée, la période qui s'étend de 1817 à 1868 environ.

habiter Yedo et étudia à l'école de Maruyama Okio. Le gouvernement lui accorda la succession de son père adoptif Kamibayashi, qui était planteur de thé du Shogun (1). C'est probablement ainsi qu'il eut l'idée de sculpter des netsukes dans le bois de cet arbuste. En 1843, le gouverneur de Kyôto, Tamura, désirant offrir au Tokugawa Iyenori un présent provenant d'Uji, ville renommée par la qualité de son thé, chargea Gyû-ka de confectionner une figurine faite de cette matière. Celle-ci représenta une cueilleuse de thé et eut un grand succès. De là le nom des netsukes de cette sorte que l'on appelle Uji-Ningyo. En 1859, Kamibayashi Gyû-ka cessa de travailler et se retira à Minami-Shirakawa, puis à Uji. Son fils Raku-shi-ken Kyu-sen lui succéda.

Fuku-Shima Chikayuki (Yasu-saburô) naquit en 1837 et mourut seulement en 1882. Il était fils du peintre Amenoya, qui appartenait à l'école de Tosa. Chikayuki porta aussi les noms d'artiste Kwagan et Sugi-no-ya. Il est l'inventeur des figurines dites d'Asakusa (Asakusa Nyngyô), ainsi appelées parce qu'il demeurait à Yedo dans le faubourg de ce nom, et qui représentent souvent des danseurs de Nô. Son imagination s'est d'ailleurs donné cours dans la conception d'autres sujets. Ses œuvres sont fort rares.

(1) Tous ces détails sont fournis par M. Yokoi, auteur du *Kôgei Kagami* et du *Nippon Kôgyôshi*. Ils ont été traduits en allemand dans l'ouvrage de M. Brockhaus, cité dans la bibliographie de ce volume.

Kwai-gyoku-sai (Masatsugu, mort en 1890) s'est souvent inspiré d'Hanzan, le meilleur élève du grand Ritsuô et aussi de Gyoku-zan. C'est, avec Morikawa Toyen, un des derniers sculpteurs de netsukes.

Celui-ci tirait son origine d'une modeste famille de paysans du village de Yokoda en Yamato. Il naquit en 1820 à Nara où son père s'était établi marchand de riz. Après avoir étudié la peinture et être devenu un favori du gouverneur Kajino-Tosano-Kami, qui lui donna son nom de Tomo-Shige To-yen, il apprit la danse Sarugaku du danseur de Nô Okuro Hachiyemon. C'est à dix-huit ans seulement qu'il s'adonna à la sculpture. Depuis 1856, il travailla avec les Okano à la sculpture des flûtes servant au Dengaku-Hôshi qui se dansait le jour de la fête du *Kasuga Waka-miya* (1). Il reçut de nombreuses récompenses : en 1877, l'*Hômon-Shôhai* (2) pour l'habileté avec laquelle il exécuta une figurine Ranryô et un Okimono représentant un cerf ; en 1881, la médaille Myôgi Ittô et en 1890 celle dite Myôgi Santô. « En outre, sur l'ordre de la cour impériale, il a sculpté les Okimono suivants : le ministre Takenouchi portant le prince Homda dans ses bras, un bûcheron, le fils obéissant de Yôrô et la mise à mort du tigre par Kashiwade-no Hasuhi. To-yen fut très habile dans la reproduction. C'est ainsi qu'il a exécuté beaucoup de copies sur la

(1) On appelle *Waka-miya* un petit temple en l'honneur du fils d'un Kami (divinité shintoïste) honoré dans le temple principal voisin. — Tous ces détails sont donnés par M. Yokoi, *loc. cit.*

(2) *Shô-hai* veut dire médaille.

commande du musée impérial de Tôkyô, à savoir : la paire de chiens en pierre du temple Tôdaiji, les diables Tentôki et Ryûtoki, l'image du prince impérial Shôtoku (573-621), âgé de deux ans, la Kumen (1) Kwannon en bois du temple Hôriûji, la statue d'argile du même temple. Ces imitations sont si parfaites qu'on pourrait les confondre avec les originaux. En 1892, il sculpta le couple de cerfs qui fut exposé à l'exposition de Chicago. C'est là son dernier chef-d'œuvre, qui est actuellement conservé au musée impérial de Tôkyô. Toyen fut peut-être le plus talentueux artiste qui ait exécuté des Naraningyô. Il mourut le 15 juillet 1894 (2). »

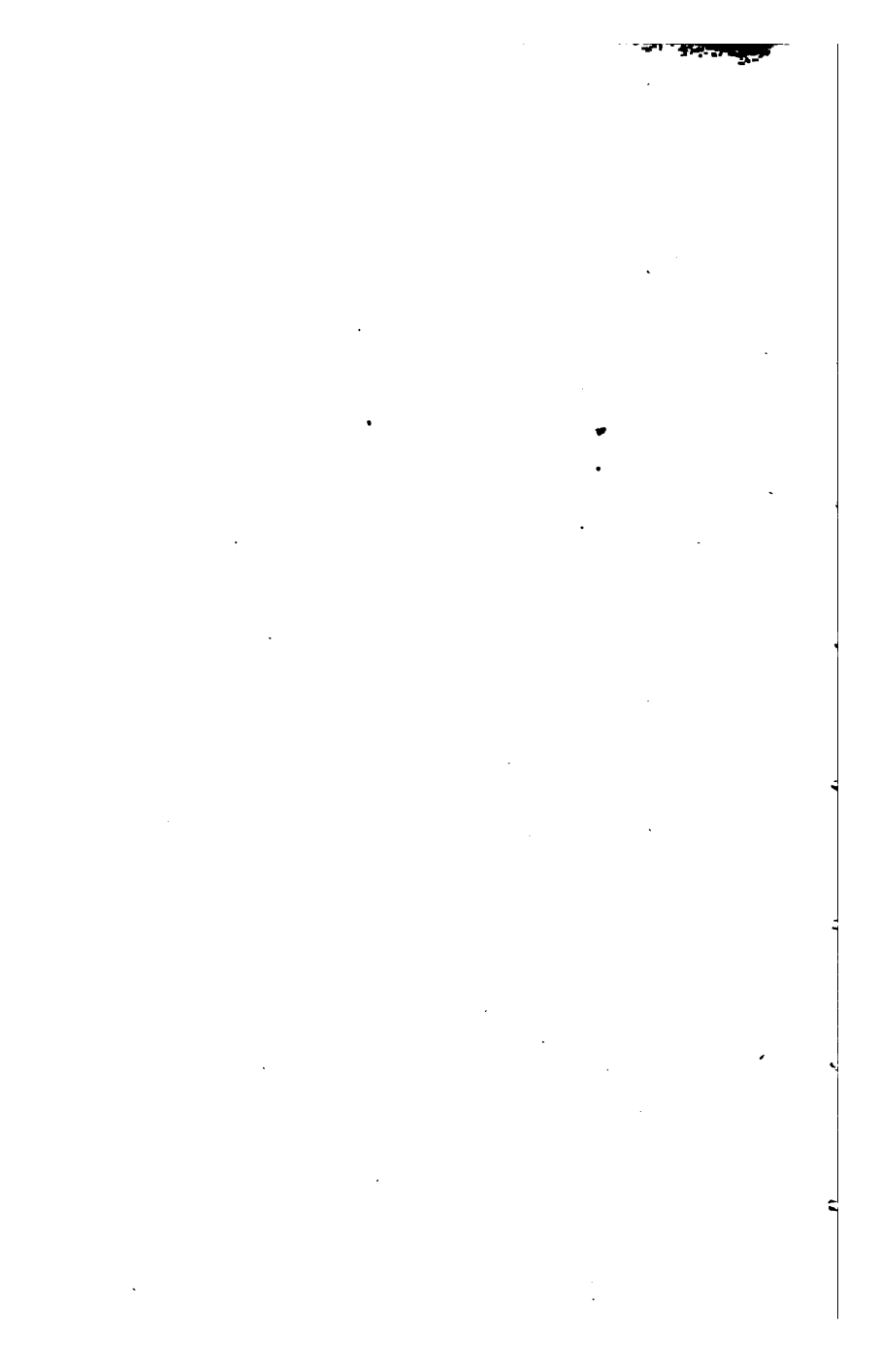
D'après Yokoi, il n'y avait plus, en 1898, de sculpteur d'importance.

Tout cet art des netsukes si délicat et si spirituel convient parfaitement à des dilettante et à des raffinés ; il a parfois aussi atteint un très remarquable réalisme. On doit néanmoins reconnaître qu'il marqua la dernière période de la sculpture japonaise, celle où les artistes manquèrent d'envergure pour s'élever à des conceptions plus hautes et où les amateurs préférèrent le joli ou l'amusant au grandiose ou au sérieux. De là devait sortir, par l'avilissement des talents, la production industrielle des ivoires que M. Gonse qualifie à juste titre « d'affreux groupes, vieillis artificiellement à l'infusion de thé »,

(1) C'est-à-dire « à neuf faces ».

(2) Brockhaus, *loc. cit.*

qui ont inondé le marché dans ces derniers temps (1886) — destinés au commerce de bazar et faisant, hélas ! fort mal juger l'art japonais par ceux qui ne connaissent que ces lamentables spécimens.



LIVRE II

LA CISELURE

CHAPITRE PREMIER

LA CISELURE, DES ORIGINES AU XII^e SIÈCLE

Chez un peuple de mœurs belliqueuses comme l'était celui du Japon, les industries du métal étaient appelées à devenir rapidement prospères. Aussi les ouvrages qui retracent l'histoire plus ou moins légendaire de l'ancien Yamato nous parlent-ils d'arcs, de flèches et de sabres que les empereurs offraient aux temples dès l'époque de Suinin-tenno (de 29 av. J.-C. à 70 de notre ère).

« Dès la plus haute antiquité, on avait l'arc, la flèche, l'épée généralement droite et à deux tranchants, le sabre à un seul tranchant (*Katana*), long ou court et la lance. On se servait de fourreaux, de carquois, de *tomo* (petits boucliers ronds que

les archers se passaient au poignet), des pavois (1). »

Mais les Japonais ne se contentèrent pas, comme certains peuples primitifs, de fabriquer des armes grossières recommandables seulement par leur solidité et leur valeur pratique. Le sentiment artistique inné chez eux ne tarda pas à se manifester dans toutes ces productions et c'est ainsi que l'art de la ciselure sortit de l'industrie des armuriers. D'ailleurs, parallèlement à cette dernière, avait commencé la production d'aiguères en métal, de miroirs et plus tard de lanternes de temple, de théières, de vases de toute sorte.

Durant le règne de Suiko-tenno (fin du VI^e siècle et commencement du VII^e), ciseleurs, repousseurs et nielleurs rivalisèrent d'ardeur. « Dès le début de l'époque qui vit la fonte des statues bouddhiques, ils fabriquèrent des ornements de tout genre avec une habileté qui alla s'accroissant de plus en plus (2) ». Le palais impérial actuel contient une bannière en bronze doré provenant du temple d'Horiuji formée de six plaques rectangulaires réunies entre elles par des charnières et surmontée d'un dais au bord duquel sont accrochées de petites draperies et pendeloques. Sa décoration figure des plantes, des fleurs, des nuages et des emblèmes. Son style est identique à celui des peintures décorant les faces du tabernacle en tamamoushi conservé au temple d'Horiuji : même tendance idéaliste, même allon-

(1-2) Commission impériale du Japon à l'exposition de Paris, 1900. *Histoire de l'Art du Japon*.

gement des personnages. On y sent nettement l'influence coréenne et celle de la Chine du Nord venue par l'intermédiaire du pays des « Trois Han (1) ». Comme dans les ferrures de la châsse, on y trouve, en outre, des motifs rappelant quelque peu l'art byzantin et arabe.

Vers le VII^e siècle, l'art de la ciselure du Yamato est donc en pleine période de formation et des éléments d'origines fort diverses concourent à son développement. Il n'est point jusqu'aux influences grecque et persane quine s'y fassent sentir, transmises qu'elles ont été par l'Inde à l'Empire du Milieu, puis à celui du Soleil Levant. « Les feuillages et les animaux, par exemple, montrent une confusion des styles de l'est et de l'ouest (2). »

Une aigière provenant, elle aussi, du temple d'Horiuji et datant du règne de Tenchi I^{er} (668-672), porte sur sa panse un cheval ailé dont le dessin est manifestement emprunté à l'Asie occidentale. Le col et les anses ont la forme d'un dragon dont la tête sert de couvercle. Cette pièce est tout entière en argent. Le cheval et le cou du dragon sont plaqués d'or et les yeux de ce dernier incrustés de pierreries bleues.

A la fin du VII^e siècle, un événement de haute importance vint encore activer la fabrication des objets en métal. Jusque-là les matières premières dont on se servait étaient très probablement im-

(1) La Corée.

(2) *Histoire de l'Art du Japon*, loc. cit.

portées de Corée. Le *Nihonghi*, recueil des anciennes chroniques du Japon depuis son origine jusqu'à la fin du règne de l'impératrice Jito (696), nous apprend que la III^e année du règne de Temmu-ten-o (675), de l'argent blanc lui fut offert le III^e jour du VII^e mois par Osi-Oumi-no Miya Tsuko-kumi, prince de Tsou-Sima, et que ce fut la première fois que l'on exploita des mines de métal dans cet empire.

Au printemps de l'année 708, l'impératrice Gemmei reçut du cuivre de la province de Musashi et, pour célébrer cette découverte, elle donna aux années de son règne le nom de *Wado* (mot à mot, cuivre japonais). Enfin, dès 701, l'île de Tsou-sima avait également fourni une petite quantité d'or et en 749, la province de Mutsu paya son tribut annuel avec ce métal.

A ce sujet fut composée une poésie conservée dans le *Man-yo siu* : « Le règne des dairi est si agréable aux dieux qu'ils font éclore des fleurs d'or sur les montagnes du Mutsu. »

L'extraction des minerais du soldu Yamato augmenta dans une notable proportion les productions de l'industrie métallurgique et donna en même temps un essor nouveau à l'art de la ciselure, en cette brillante époque de la capitale de Nara. Les auteurs japonais le constatent en un style imagé : « La forme de tous les objets devient d'une élégance suprême; souvent, dans un simple bibelot de métal pas plus grand que le pouce, l'artiste sait

enfermer une beauté évoquant l'immensité de la nature. Cette recherche de la délicatesse, résultat d'une attention et d'une observation sagaces, est la caractéristique des arts japonais et son triomphe. Ce fut surtout à partir du règne de Shômu I^{er} (724-748) et depuis l'installation à la cour des bureaux de peinture, de tissage, de forge, de fonte, de céramique, de laque, etc., que les progrès marchèrent à pas de géant. Chaque artisan, protégé et garanti contre le souci de la vie matérielle, put se livrer tout entier à la pratique de son art (1). » Cette époque de Shômu I^{er} a une importance capitale, car les modèles qu'elle créa furent répétés pendant de longues années, surtout lorsqu'un siècle plus tard les communications avec le continent furent longuement interrompues.

Le trésor du Shio-sô-in au To-daï-je permet de se rendre un compte exact du fini de leur exécution. Il contient des miroirs ronds, octogonaux ou en forme de feuilles de lotus, incrustés de nacre et d'ambre rouge ou bien encore de minces lames d'or et de cuivre ciselées de motifs d'animaux, d'oiseaux et de plantes, des plateaux de bronze, des brûle-parfum à couvercle ajouré et des sabres dont nous aurons l'occasion de parler plus loin.

Le transport de la capitale à Heian en Yamashiro par Kwammu (782 à 803) amena une réaction de l'esprit japonais contre l'admiration exagée-

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

rée de la culture chinoise. La longue période de trois cents ans durant laquelle les Foujiwara furent tout puissants (889 à 1185) consacra cette évolution. Les ciselures en demi-relief qui décorent plusieurs *shumidans* (autels bouddhiques) du *Konjiko-do* (temple d'or) de Tchyousonji (1), sont d'admirables vestiges de l'art de cette époque. Certains panneaux portent des paons encadrés de motifs floraux, d'autres des anges bouddhiques et des instruments servant au culte. Ces derniers ont une forme presque égyptienne apportée très probablement dans l'Inde par la conquête d'Alexandre et transmise ensuite à la Chine et au Japon.

Du temps des Foujiwara on a encore conservé des makimonos dont les axes, les sertissures des bords et des boîtes qui les contiennent sont décorés de ferrures ciselées de dragons, de *karakouças* (2) et de nuages.

Avec l'époque de Kamakoura, un changement notable se produisit dans les mœurs et eut sa répercussion dans l'art. Le grand Minamoto Yori-tomo, en prenant le pouvoir, consacra le triomphe des *Boushi* (guerriers) sur la noblesse efféminée de Kyôto. La simplicité et la virilité de leurs habitudes fut encore augmentée par les doctrines de la secte Zen qui prêchait l'austérité. Dans la nouvelle ville, la fabrication des armures et des sabres fut mise au premier rang. Le ciseau y devint sobre et

(1) Construit en 1109, par Foujiwara-no Kiyohiro.

(2) Branche de vigne stylisée.

grave, de même que le pinceau. Pendant ce temps, à Kyôto, où les Mikados vivaient isolés, les artisans se contentaient de reproduire les modèles des époques précédentes. L'histoire de la ciselure se confond dès lors de plus en plus avec celle de la fabrication des armes que nous nous proposons d'étudier d'une manière détaillée. Mais il importe de formuler auparavant quelques remarques.

Le régime corporatif a eu une influence très importante sur les arts industriels du Japon. Les corporations ont existé dans le pays dès les temps les plus reculés, en fait tout au moins. Nous voyons l'empereur Suinin-ten-o (29 av. J.-C. à 70 ap. J.-C.) donner des *tatenouibés* (fabricants de boucliers) et des *youghebés* (fabricants d'arcs) au prince impérial Inshiki. Or, le mot bé veut dire « compagnie ». Au xvii^e et au xviii^e siècle, les shoguns Tokugawa, dans le but de rétablir l'ordre social troublé par la grande crise du xvi^e siècle, édictèrent à nouveau plusieurs décrets réglant les privilèges des corporations et leur donnant une grande puissance. Le fondement même de leur organisation était, suivant les principes de la morale de Confucius, la famille et non l'individu. Celle-ci formait le plus souvent école et en arrivait à créer un style. « Les ouvriers japonais s'adonnant depuis l'antiquité au même métier de génération en génération, le fils succédant au père et à l'aïeul, sont façonnés par une sorte d'hérédité accumulée (1). » L'artisan ne pouvait

(1) *Histoire de l'Art du Japon, loc. cit.*

passer d'une corporation à l'autre sans changer de famille et quand, tout en conservant le même métier, il était adopté par une famille différente de la sienne, il prenait son nom et adoptait ses traditions artistiques. Ce fait explique la conservation de certains styles trouvés par quelques artistes de premier ordre et se perpétuant de père en fils, de maître à élève durant de longues années et parfois même des siècles entiers. Les Japonais ont précieusement conservé la généalogie des principales familles d'artisans et en particulier de celles d'armuriers et de ciseleurs. Par malheur, sur ceux-ci comme sur les peintres, les renseignements qu'ils nous fournissent sont en général très concis. Ce sont les différents noms qu'ils ont portés durant leur vie, l'école à laquelle ils ont étudié, les titres qu'ils ont obtenus, la date de leur mort et leur âge à cette époque, puis très souvent quelques épisodes plus ou moins légendaires de leur vie accompagnés de formules admiratrices concernant leur talent et n'en donnant qu'une très vague idée. Le vrai, l'unique moyen de se rendre exactement compte de la valeur d'un ciseleur est donc de voir beaucoup de ses œuvres et de déduire son appréciation de cet examen.

CHAPITRE II

LES ARMURES

Des Origines au 19^e siècle

L'histoire de l'ornementation des armes japonaises se divise en deux grandes périodes. Dans la première, sauf pour quelques pièces exceptionnelles destinées à servir de cadeaux ou à être portées les jours de grande cérémonie, on recherche surtout la qualité des armures et des sabres. Sans être complètement négligée, la décoration n'est considérée que comme une chose secondaire. On se proposa surtout cet idéal à la fin du XII^e siècle à Kamakoura. La seconde période commença au cours du XVII^e siècle. La paix rétablie par les Tokugawa amena un adoucissement des mœurs qui ne tardèrent pas à s'efféminer et les armes devinrent avant tout des objets de luxe dont l'ornementation prit une importance prédominante. Entre ces deux grandes époques de la ciselure, le XVI^e siècle servit de transition. La qualité des armes et leur déco-

ration furent alors en même temps en honneur et cette heureuse alliance du beau et de l'utile produisit des merveilles. Néanmoins, l'art des forgerons continua à subsister à côté de celui des ciseleurs.

Nous avons déjà vu que les ouvriers japonais de l'antiquité travaillèrent d'abord le cuivre et les différents alliages dont ce métal est la base, en raison de leur moins grande dureté. Le musée impérial contient plusieurs objets appartenant à la période primitive antérieure au v^e siècle de notre ère et entre autres un très beau sabre découvert à Kami-Mura en Musashi. Le fourreau et les garnitures en sont tout en bronze vert plaqué d'or. La poignée est ornée d'un motif de plante grimpante rendu à l'aide d'un pointillé et est terminée par un pommeau assez volumineux présentant quelque analogie avec ceux des sabres d'Asie Mineure ou de Perse. Des lames trouvées dans la province de Kawaji affectent la forme des glaives à deux tranchants de notre âge du bronze. Certains pommeaux faits du même métal et attribués aux premiers siècles de notre ère sont décorés à jour de têtes de phénix et autres animaux fabuleux. Un de ceux-ci cité dans l'*Histoire du Japon* publiée par la commission de l'exposition de 1900 nous semble d'un âge un peu postérieur. Sa décoration consiste, en effet, en deux têtes de phénix affrontés tenant une gemme dans leur bec. Cette pierre précieuse n'est autre chose à notre avis que la boule fabuleuse Mani,

l'une des *Sapta Rana* (1) dont l'éclat ne se ternit jamais et qui répand une lumière éclatante sur tout ce qui l'environne, symbole du Bouddha et de sa doctrine. Cet objet ne peut remonter par conséquent au delà de la fin du VI^e siècle japonais, à moins qu'il ne soit de provenance étrangère.

Un casque conservé également au palais impérial ne possède plus que la bombe et la visière. Le travail du plaqué d'or sur fer et bronze qui l'orne est extrêmement délicat. La bombe se compose de plusieurs dizaines de bandes rivées. Sur une ceinture métallique qui est à mi-hauteur de celle-ci comme aussi sur la pièce connue postérieurement sous le nom d'Hachimanza (2) sont ciselés des motifs de lignes ondulées encadrant des dessins de poissons, de tortues, d'oiseaux, d'un faire assez primitif. La visière est ajourée de nuages.

Un autre casque, trouvé à Tsukiga Oka, en Chikugo, porte à la partie inférieure de sa visière plusieurs rangs de petites chaînettes au bout desquelles il devait y avoir autrefois des pendeloques en forme de feuille de prunier semblables à celles que l'on a découvertes dans des tombeaux. Ces chaînettes avaient-elles simplement pour rôle de protéger le visage, c'est ce que nous ne saurions trancher dans l'état actuel des connaissances. En

(1) Litt. « les sept choses précieuses ».

(2) Ouverture pratiquée au sommet du casque servant à la ventilation.

cette fin du vi^e siècle, à laquelle sont attribués ces objets, le talent des ciseleurs trouvait encore à s'appliquer dans la fabrication des mors et des sonnailles de cheval plaquées d'or.

Au viii^e siècle, la fabrication des armes augmenta très sensiblement, s'il faut en croire les documents japonais qui parlent de six mille casques commandés, pendant le règne de l'impératrice Kokeu, à des armuriers en renom. A cette époque, deux grandes familles exerçant cette profession se partageaient la célébrité : les Maçouda et les Sakonji. La première se glorifiait de remonter au deuxième siècle de notre ère. Nous les voyons du ix^e au xii^e siècle travailler tour à tour pour les empereurs, les Taira ou les Minamoto.

Les sabres se divisaient alors en deux espèces bien distinctes : les uns droits et très souvent à deux tranchants, nommés *tachi*, étaient des armes de cérémonie décorées d'argent, d'or et de pierreries. Le trésor du Shyo-so-in, remontant à l'époque de Shômu I^{er} (724-748), contient plusieurs de ces *tachi* d'un très beau travail. Mais il importe d'observer encore une fois que ce n'étaient là que des pièces exceptionnelles. Les lames destinées à un usage courant étaient montées avec beaucoup plus de simplicité dans les *Katana*, sabres robustes à un seul tranchant.

Du milieu du xii^e siècle, date l'origine de l'illustre famille d'armuriers Miôchin. Maçouda-Izumo-no Kami reçut de l'empereur Konoe (1142-1155) le nom

que devaient illustrer vingt-sept générations (1).

Peu d'années après commença l'époque dite de Kamakura. « Elle appartient aux Bushi (guerriers), or, ce qu'ils appréciaient le plus étaient les belles armes. Aussi la fabrication des sabres et des armures fit-elle des progrès remarquables. Mais ce qu'ils demandaient avant tout aux armes, c'était leur qualité pour l'usage. On les voulait solides et tranchantes. Pour les sabres apparaissent successivement des artisans fameux tels que Raikuniyoki, ainsi que ce que l'on a appelé les trois chefs-d'œuvre : *Awada-goutchi Mitsu Yoshi, Okazaki Masamuné, Gou-Yoshi-hiro*. Pour l'ornementation il n'est pas d'artisan dont on connaisse le nom. C'est à peine si vers l'époque de la sécession le fils d'un armurier du Sagami, Shindo-Kuni-iyé, Daijin pô yuki grave simplement sur la lame ce qu'on appelle un *Kirimon* (2). »

A l'exposition de 1900, dans le pavillon du Trocadéro, on pouvait admirer une armure attribuée à Yoshitsuné, frère du célèbre Minamoto Yoritomo, et conservée en temps ordinaire dans le temple Kasuga de la ville de Nara. M. Mène la décrit en ces termes (3) : « Le casque est en fer, avec des ran-

(1) Le mot *Miôchin* est formé des caractères : *miô*, admirable, et *chin*, objet rare. Le premier Miôchin eut pour nom personnel, à partir de cette époque, Munesuke. Les neuf maîtres suivants firent tous entrer dans leur nom le caractère mune : (Voir l'appendice).

(2) Les armoiries du Kiri ou Paulownia impérial. — Citation de *l'Histoire du Japon*.

(3) *Les Armures Japonaises et les Armuriers*. Conférence faite le

gées de clous moyens, assez saillants, en bandes séparées de deux centimètres. Il porte six pièces de cuivre doré ; une plaque antérieure et une plaque postérieure assez larges et, de chaque côté, deux plaques plus étroites. Ces plaques sont ornées de ciselures très fines, ajourées, représentant des feuilles de bambou et des oiseaux. Sur la plaque antérieure est un gros oiseau de proie volant entre deux larges et hautes cornes. Les ailettes sont énormes ; elles sont couvertes de plaques ciselées de feuilles de bambou et d'oiseaux de proie, ainsi que le couvre-nuque.

« La cuirasse, en peau, représente des chimère au milieu de pivoinés en fleurs.

« Les larges et hautes épaulières, ornées de ciselures identiques, ont une grande plaque centrale sur laquelle se dresse un tigre en haut relief. Un casque, conservé dans le temple de Kurana et ayant appartenu à Yoshitsuné, a aussi un grand tigre debout sur son sommet. »

C'est seulement vers la fin du XIII^e siècle et au XIV^e que l'ornementation commença à occuper une place plus importante dans la fabrication des armes courantes. A cette époque se signalent Munetada, Munetsugu, Munemitsu, Munemassa I^{er} et Mune-yassu, les cinq derniers des dix Miôchin considérés comme les plus célèbres maîtres primitifs de la famille.

24 janvier 1901 par le Dr E. Mène, vice-président de la Société franco-japonaise de Paris.

« Muneyassu fit, sur l'ordre du shogun Yoshimitsu, un casque d'or étoilé d'argent et une armure à tresses de *Kara-aya* (Etoffe de soie mince). Il reçut le double du prix ordinaire (1). » Un des temples de Nara conserve précieusement une armure imbriquée datant très probablement des dernières années du XIII^e siècle. Le cimier du casque, les manches et la jupe sont couverts d'une garniture de métal très fouillée, en forme de branches de prunier.

Takayoshi (Shikibu no Tayu), de Kyôto, frère de Yoshinaga le XIV^e Miôchin (milieu du XIV^e siècle), Yoshimichi (Sakon), qui travailla à Kyôto, Fuchu en Hitachi et dans la province de Kozuke, frère du XVI^e Miôchin (commencement du XVI^e siècle), et Nobu-iyé I^{er} (1485 à 1564), le XVII^e maître de la famille (2), sont considérés par les Japonais comme les trois grands artistes des générations postérieures. Nous arrivons avec les deux derniers à ce grand XVI^e siècle, c'est-à-dire à la plus brillante époque de production d'armures que connut le Japon.

C'est d'alors que datent la plupart des splendides cuirasses ornées de sujets obtenus par repoussage du fer. La collection Mène, à laquelle on doit forcément se reporter pour tout ce qui concerne les arts du métal du Japon, renferme plusieurs cuirasses du célèbre Nobu-iyé I^{er}, toutes exécutées en ce genre. L'une d'entre elles imite en sa partie anté-

(1) *Histoire de l'Art japonais.*

(2) Voir, à l'annexe, la généalogie des Miôchin.

rière la poitrine et le ventre et, en sa partie postérieure, le dos humain. Sur la face d'une autre, un dragon, d'une facture magistrale, apparaît au milieu d'un tourbillon.

La cuirasse (*dô*) du xvi^e était parfois aussi ciselée ou encore incrustée de métaux précieux. A ce dernier type appartient une belle pièce due à Nagatsune Massanori de la province d'Ettsu, offrant sur les deux faces un dragon en or et en argent.

Quant au casque (*Kabuto*), sa forme avait varié à l'infini. Dans les types les plus simples, sa bombe (*hachi*) était formée d'un assemblage de bandes rivées verticalement et garnies de clous saillants. Le style des différents Miôchin se reconnaît au profil et au nombre des plaques de métal des casques qu'ils ont produits. Ceux de Muneseke (vers 1154-1189), fondateur de la famille, ne comportent qu'une douzaine de bandes et sont de forme assez aplatie ; leur surface est parfois parsemée d'étoiles d'argent. La collection de M. le docteur Mène possède un casque signé de ce premier Miôchin (1) et exécuté en l'année 1155, œuvre d'une haute rareté, possédant une trempe de fer remarquable.

Les successeurs de Muneseke adoptèrent sa manière en modifiant seulement quelques détails d'exécution, jusqu'à Muneyassu (2^e moitié du xiv^e siècle), x^e maître. Ce dernier donna à la bombe de

(1) Les 10 premiers Miôchin ont rarement signé leurs œuvres.

ses casques une forme beaucoup plus renflée, surtout à la partie arrière, et augmenta considérablement le nombre des bandes de fer rivées. Yoshihiro (11^e maître) alla beaucoup plus loin encore dans cette voie. Un casque, qui lui est attribué, reproduit dans le Kokkwa, ne possède pas moins d'une quarantaine de plaques. Ce dispositif augmenta beaucoup la force de résistance de la bombe.

La ciselure en relief avait fait son apparition sur les *Kabuto* (1) dès le XII^e siècle, comme le prouve une pièce de la collection de M. Bing, ornée de dragons d'un style souple et puissant citée comme exemple par M. Gonse dans son *Art japonais*.

Le casque prenait encore, tantôt la forme d'une sorte de bonnet phrygien surmonté de deux cornes de métal (2), tantôt celle d'un gros poisson dressé sur la tête (3), ou d'un lapin accroupi aux longues oreilles rejetées sur un dos bombé (4), ou représentait un dragon de puissante envergure enroulé sur lui-même (5) et dont la tête faisait saillie au sommet. Une pièce de la collection Montefiore était décorée de six arêtes réunies formant flammèches et lui donnant un aspect très pittoresque. Parmi les plus belles œuvres de Nobu-iye I^{er} (XVII^e Miôchin), l'*Histoire de l'Art du Japon* décrit : « un casque du Souwa Hosshyo

(1) Casques.

(2) Collection M. le docteur E. Mène.

(3) Casque du milieu du XVI^e siècle.

(4-5) Casques de la collection Gillot.

dont les étoiles sont plus grandes qu'à l'ordinaire. On lit à l'intérieur : *Souwa Hosshyo daimyo-jin*. On connaît, aussi, le casque au Uji-San de trente-deux côtés, à l'extérieur duquel est gravé sur toute la surface le Hania-Shin-Kyo, d'où le nom de casque de Shin-Kyo, qui lui est donné. » Au pavillon du Trocadéro était enfin exposé, en 1900, un casque à très nombreuses arêtes avec une visière en fer repoussé et rehaussé d'or figurant un dragon (1).

Au casque était généralement attaché un couvre-nuque (*shikoro*) formé de plaques de fer uni ou recouvert de laque, assemblées par des cordons en passementerie. La visière (*mozeyashi*), fixée par des rivets, portait très souvent les armoiries du guerrier ou des ornements ciselés ou appliqués; elle était encadrée par deux ailettes de métal destinées à protéger les oreilles et presque toujours ornées de blasons ou d'attributs bouddhiques.

Le haut du casque était surmonté d'une ouverture nommée *hachimanza*, destinée à assurer la ventilation. Enfin, sur sa partie antérieure était fixée une paire de cornes entre lesquelles se plaçait

(1) Nobu-iyé I (1485-1565), dont nous aurons l'occasion de parler plus longuement dans le chapitre consacré aux garnitures de sabre, est encore l'auteur de quelques-unes de ces admirables pièces en fer articulées dont le xvi^e siècle japonais était si friand. M. le docteur Mène a récemment trouvé une belle langouste donnant, à s'y méprendre, l'impression de la vie, portant gravée sous la queue la signature du grand artiste. Sa collection renferme également un dragon d'un travail analogue exécuté par Nobumassa, élève de Nobu-iyé I.

une tête d'animal fantastique ou un Mon (1). L'artisan apposait d'ordinaire sa signature à l'intérieur du casque au-dessus de la visière ou à l'extérieur près d'une des ailettes.

Les samurai de condition inférieure (*Ashigaru*) portaient un chapeau de fer nommé *Kasa*. Celui-ci servait parfois aussi aux daimyos pour certains exercices guerriers, et étaient alors aussi bien travaillés que les casques. La collection Mène renferme une de ces coiffures en fer repoussé ornée d'une tête de dragon d'un grand caractère due à Miôchin Kuni-Michi, 21^e artiste de la famille (1^{re} moitié du xvii^e siècle).

Le talent des artisans travaillant au marteau s'est également donné libre cours dans la fabrication des masques de guerre dont beaucoup sont d'un modèle admirable. Cette pièce de l'armure laquée à l'intérieur et prolongée par une sorte de gorgerin de même nature que le couvre-nuque, ne protégeait très souvent que la partie inférieure du visage. La pièce du nez était parfois mobile. Le masque figurait soit en très doux modelé un type de jeune homme, en son ovale régulier (2), soit celui d'un vieillard (3), au nez crochu et aux traits violemment accusés. Son décor se composait quelquefois de motifs de nuages, de volutes, de feuillages stylisés gravés ou incrustés.

(1) Armoirie.

(2-3) Collection Gillot.

A la cuirasse originellement en cuir, plus tard en peau ou formée de bandes de fer, puis en ce brillant xvi^e siècle, généralement en fer plein, s'attachaient plusieurs pièces secondaires : les brassards, les épaulières (1), la sous-jupe.

Les brassards étaient d'habitude formés de mailles de fer et ornés de petites plaquettes du même métal ajouré ou ciselé de motifs d'armoiries et de fleurs. Une de celles-ci en forme de chrysanthème, de fleur de cerisier ou de prunier, protégeait le coude et une plaque rigide couvrait la main.

Le sous-jupe comprenait deux parties : l'une, en étoffe de soie, s'attachait à la ceinture à l'aide de cordons ; l'autre, fixée au bas de celle-ci, était faite de bandes de métal superposées ou de belles plaques de fer repoussé (2). La jupe, accrochée au bas de la cuirasse par des cordonnets ou par l'intermédiaire d'une ceinture de cuir très étroite, se composait de sept ou huit éléments flottants et articulés formés chacun de plusieurs bandes métalliques réunies par de la passementerie et d'ordinaire laquées.

Couvre-nuque, gorgerin, épaulières et jupe étaient destinés à parer les coups de sabre, qui avaient moins de prise sur toutes ces pièces flottantes que sur des surfaces planes et rigides. Les jambières étaient constituées par des lames verti-

(1) L'épaulière était formée soit d'une grande plaque de fer uni ou repoussé, soit d'une série de plaques de métal laquées ou non, réunies par de la passementerie.

(2) Ces jupes en fer repoussé, qui sont certes les plus belles, datent presque toutes du xvii^e et du xviii^e siècle.

cales incrustées ou garnies d'appliques réunies par des mailles de fer et étaient terminées à la partie supérieure par une matelassure de coton garnie à l'intérieur de disques métalliques protégeant les genoux.

L'équipement du cavalier était complété la plupart du temps par un petit fanion dont la hampe en bambou s'enfonçait dans un tube placé à la partie postérieure de la cuirasse, par une paire d'arcs également accrochés dans le dos du samurai avec un carquois garni, de deux sabres enfin, dont le plus grand pendait au côté gauche de la cuirasse et le plus petit était passé dans la ceinture.

Les hommes de pied faisaient usage de longues halberdes dont l'escrime possédait des règles spéciales et compliquées. Les ciseleurs les plus célèbres ne dédaignèrent pas de travailler les pointes de lance ou de flèche et leur donnèrent de très jolies formes comme celles dites *Watakujiri* « arrache-entrailles » ou *Yanaghiha* « feuille de saule ».

Mais la partie de l'armement à laquelle le Japonais attachait le plus d'importance était le sabre, dont la lame, a pu dire E. de Goncourt, « était l'héritage le plus précieux du mort, l'objet transmissible de père en fils et même un objet inaliénable ».

Dès le ix^e siècle, Ohara Sanénori était renommé pour la trempe des lames qu'il fabriquait. Nous avons déjà cité les noms de quelques forgerons célèbres du xii^e siècle. Au treizième, Kunitoshi se distingua spécialement ; au quatorzième, Yoshi-hiro du

Yamato (vers le nengo Tei-wa 1345-1350); au quinzième, Kuni-tsugu et Sekijo-ju Kanesada du Mino. En raison de ses mines de fer, la province de Bizen fut de tout temps le centre le plus productif de Katanas célèbres.

Un des sabres de la collection de l'auteur de cet ouvrage porte sur la soie la signature : « Kiyomitsu, habitant la ville d'Ossafuné en Bizen, le 8^e mois de la deuxième année Ten-Sho (1574) » et un autre celle de Sukésada (province de Bizen, vers le nengo Mei-toku 1390-1394). — Aucune expression ne saurait rendre le fini et l'admirable trempe droite de ces lames. Sur l'une d'entre elles, conservée au musée Guimet, est gravée une inscription témoignant qu'elle a tranché nettement d'un seul coup deux corps d'hommes. Des dragons, des *kurikoro* des figures de divinités guerrières ou des inscriptions du genre de celle-ci : « La vaillance n'est pas un don du ciel; elle est le résultat d'une bonne vie », gravés en plein acier par je ne sais quel prodige d'habileté, décorent les plus belles.

Le daimyo cherchait à protéger sa monture contre les traits et les coups de lance par un caparaçon ressemblant à ceux des chevaux de nos chevaliers du moyen-âge. La selle était recouverte de métal travaillé ou d'une brillante laque d'or armoriée et portait des étriers en argent niellé, en fer incrusté suivant le style de Yoshiro ou de Fushimi ou simplement martelé et repoussé.

C'est vers le milieu du xvi^e siècle que se place

l'origine d'une famille d'armuriers presque aussi illustre que celle des Miôchin. Nobu-Yassu, élève de Miôchin Nobu-iyé I, fut le premier des Saotomé, dynastie qui se consacra tout particulièrement à la fabrication des casques, travailla à Odawara en Sagami et à Fuchu en Hitachi et eut pour principaux représentants Iyetsugu et Iyechika (vers (1573-1591).

En cette fin du xvi^e siècle, le célèbre Hideyoshi, le conquérant de la Corée, encouragea la production des belles armures (1). La tradition veut qu'il ait envoyé deux d'entre elles, conservées actuellement à l'Armeria real de Madrid, en présent au roi Philippe II d'Espagne. Les auteurs japonais déclarent qu'après la mort du Taiko Sama l'art des armures alla toujours déclinant, la paix générale le rendant superflu. C'est alors que les cuirasses s'allègent et ne se composent plus parfois que de lames de tôle très minces ou d'un ensemble de mailles et de plaques de fer.

Néanmoins, durant tout le xvii^e siècle et une partie du xviii^e, la lignée des Miôchin comme celles des Saotomé et des Haruta fournirent encore des artisans célèbres. Parmi ceux-ci : Kuni-michi (Yamato ou Nagato no Kami), le xxi^e Miôchin (1^{re} moitié du xvii^e siècle), Mune-suke II, le xxiv^e qui vivait vers 1646-1724, Mune Akira, son élève, qui habita

(1) Au xvi^e siècle Mitsu-nobu (vers 1528-1546) illustre la famille Haruta. Les plus célèbres représentants de la famille Sakonji furent Nobu-mitsu et Yoshi-saké (2^e moitié du xvi^e siècle).

Yedo de 1673 à 1740, et Nagatsune Massanori, de la province d'Etchizen (milieu du xviii^e siècle), sont les plus connus.

De Mune Suke II nous citerons une très belle armure de la collection Mène. Sur la cuirasse de celle-ci sont figurés, de chaque côté d'un caractère bouddhique incrusté en argent, le dieu de la guerre, Koang-ti, debout sur un rocher, et Bishamon, dieu du courage, tenant une épée et une petite pagode. Les ailettes du casque portent les deux pennes de flèche d'une part et de l'autre les trois bandes horizontales dans un cercle, qui forment les blasons de la famille Assano. La jupe en fer repoussé est signée : « Massuda Miôchin Osumi no Kami Muné-suké; nengo Sho-toku, 4^e année (1714). »

La partie antérieure d'une cuirasse de Mune-Akira est décorée du dieu de la grande Ourse Mio-Ken, celui-là même pour lequel le peintre Hokusai avait une vénération toute spéciale, la tête entourée par les sept étoiles terminées par le glaive bouddhique, les mains jointes, debout sur un grand dragon qui s'élève des flots dans les nuages. Elle est aux armoiries de Nabeshima.

De Miyata Katsusada et de l'année 1714, la collection Gillot possédait un poitrail d'armure orné en relief repoussé d'un dragon aux griffes tendues, digne des maîtres du xvi^e siècle.

La famille Miôchin a également produit du xvii^e au xix^e des pièces en fer articulé d'une grande beauté. Yoshi Hissa, durant le nengo ghenroku (1688

à 1704), s'est rendu célèbre par ses phénix et plus récemment Muneharu par un aigle splendide martelé et de grandeur naturelle qui se trouve au Kensington Museum à Londres. « Il est posé sur un rocher, les ailes déployées, les plumes hérissées, et comme prêt à s'élancer sur sa proie. Toutes les plumes sont séparées et articulées les unes sur les autres. Cette œuvre de fer est pleine de fierté et de caractère. Comme difficulté vaincue, on n'en pourrait citer une plus surprenante (1). »

Mune-Suke II, le 24^e Miôchin, a martelé un très beau corbeau, « admirable de fini et de travail, debout, la tête un peu inclinée comme s'il écoutait (2) ». On sait d'ailleurs combien les Japonais, et en particulier les peintres des écoles de Kano et de Shijo ont aimé à rendre cet animal faisant si bon effet dans les harmonies en blanc et en noir.

Au xviii^e siècle et au commencement du xix^e ont enfin été ciselés de nombreux crabes, des écrevisses, des crapauds, des tortues, des libellules et autres insectes de tout genre, souvent incrustés de métaux précieux ou d'émaux translucides.

Mais la tradition des œuvres plus grandioses, des belles armures en fer repoussé, des casques majestueux comme cette œuvre splendide de Naga-

(1) M. Gonse l'estime de la fin du xvi^e ou du commencement du xvii^e siècle. D'autre part, une garde en fer damasquiné de la collection Halberstadt, à Copenhague, qui porte une signature identique, est datée de Bunkwa 4^e année (1807).

(2) Dr E. Mène, *le Travail du fer au Japon*, article paru dans *The Weekly critical Review*, en 1903. Collection Mène.

tsune Massanori affectant la forme de deux feuilles de mauve accolées (1), disparaissait chaque jour de plus en plus, tandis que l'artisan japonais mettait au contraire tout son talent dans la ciselure des gardes de sabre, des manches de Kozukas et des Kogais.

(1) Ce casque appartenait à la collection Montefiore.

CHAPITRE III

LES GARNITURES DE SABRE

Des Origines à la fin du xv^e siècle

Il nous semble nécessaire de donner d'abord la description rapide des différentes pièces du sabre japonais.

La fusée de la lame est montée dans une poignée en bois recouverte de galuchat à gros grain, maintenu par des tresses de cuir ou de soie entrecroisées sous lesquelles sont souvent passés de petits ornements ciselés appelés *Menuki*. Une mortaise en bois traverse de part en part la poignée et la soie et leur donne la cohésion la plus parfaite. Le pommeau du sabre est formé par une pièce métallique appelée *kashira* et la poignée vient s'appuyer sur la garde (*tsuba*) par l'intermédiaire d'un anneau nommé *fushi*.

La lame glisse dans un fourreau laqué à l'extérieur, sans que son fil porte sur le bois, dispositif qui laisse toujours le tranchant en parfait état de

conservation. Le fourreau est lui-même orné de plusieurs garnitures ; le *Kojiri* décorant sa partie inférieure, le *Kurigata* servant à passer le cordon en tresse de soie qui attache l'arme à la ceinture ou à la cuirasse. En outre, sur chacun de ses côtés, une petite gaine est ménagée dans son épaisseur, l'une destinée à la paire de *Kogai* et l'autre au *Kozuka*.

Les *Kogai*, généralement accolés, sont en forme d'épingle à cheveux japonaise. Leur usage est assez mal connu. Les uns prétendent que le guerrier japonais s'en servait pour retrouver, après la bataille, le corps de son ennemi mort, dans le cadavre duquel il l'avait planté ; les autres, peut-être plus près de la réalité, les considèrent comme de simples baguettes destinées à manger le riz. Un sabre pouvait n'avoir qu'un seul *kogai*, un second *kozuka* pouvait même le remplacer. Ce dernier, petit couteau au manche ciselé ou incrusté, servait quelquefois d'arme de jet, ou encore à achever un ennemi blessé en lui coupant la carotide. Sa lame était souvent d'une trempe comparable à celle du sabre et le plus généralement recouverte d'une inscription écrite d'ordinaire en caractère *tensho* à l'aspect archaïque.

Kozuka, *kogai* et *menuki* étaient appelées « *mi tokoro-no mono* », littéralement : « les choses des trois places ».

De toutes ces garnitures, la plus importante, celle qui, par sa dimension, permettait le mieux à l'ar-

tisan de donner la mesure de son talent, était la garde (tsuba).

A l'aide de celle-ci, on peut étudier de façon presque complète l'histoire de la ciselure japonaise du xv^e siècle à nos jours. Certains artistes néanmoins n'ont travaillé que les manches de kozuka ou les fushi-kashira. Une étude sérieuse doit donc à l'occasion tenir compte de ces accessoires.

Les modifications subies par la tsuba des origines au xv^e siècle sont encore entourées de quelque mystère. M. T. Hayashi a essayé de classer plusieurs collections (1) en grandes périodes correspondant aux phases de l'histoire du Japon que nous avons déjà plusieurs fois distinguées au cours de cet ouvrage : époque d'avant Kamakoura, puis de Kamakoura (xii^e siècle), des Hôjo (xiii^e siècle), de l'invasion des Mongols (vers 1280), des deux trônes du Nord et du Sud (1336 à 1392), des Ashikaga (s'étendant jusqu'en 1573).

Nous ne savons sur quelles bases a pu s'appuyer cette classification. A notre connaissance, aucun document japonais ne permet actuellement de l'établir et M. S. Hara, qui a dû consulter sur la matière quarante-deux ouvrages publiés dans son pays de 1692 à 1900, pour écrire son excellent volume : « *die Meister der japanischen Schwertzierathen* » (2), n'a rien trouvé de ce genre. Sakakibara

(1) *Catalogue des gardes de sabre du Musée du Louvre. Catalogue de la Collection Hayashi. Cat. de la Collection Gillot.*

(2) Hambourg, 1902.

Kôzan, dans son *Hompô Tôkenkô* (1), paru en 1795, affirme que les gardes en fer repercé ne sont pas apparues avant le temps du shogun Yoshinori (1402-1441). Suivant l'*Histoire de l'Art japonais*, publiée en 1900 par la Commission impériale de l'exposition, vers le Nengo mei-toku (1390-1394), sous l'empereur Go-Komatsu (1393-1412), vivait à Yamaguchi en Suwo, Mitsu-Tsuné de la famille Nakai. « Il est l'ancêtre des artistes en tsuba d'Haghi en Nagato, qui firent le plus souvent des gardes en fer repercé ou ciselé. » D'autre part, un auteur japonais déclare que « l'origine des gardes ciselées est obscure, mais que les objets transmis les plus anciens proviennent de l'époque Hôtoku (1449-1451). Toutefois les dessins représentés sur ces objets ne montrent pas suffisamment de variétés de style dans la gravure ni de nuances de touche du ciseau. Ils sont en général à traits ou à points, on n'en voit guère représentant une figure quelconque; s'il y en a une par exception, c'est dans la plupart des cas un dragon ou un lion, presque jamais des personnages. C'est au temps de Gôto Yujô (1434-1512 environ) que la gravure en relief fut inventée (2) ».

C'est donc à la fin du xiv^e siècle ou au commencement du xv^e siècle que l'on peut placer l'origine des gardes en fer repercées et ciselées et au milieu du xv^e siècle seulement celle des gardes ornées en relief.

(1) *Hompô*, ce pays; *token*, sabres et épées; *ko*, principaux.

(2) Document dû à l'obligeance de M. le docteur E. Mène.

Jusqu'à-là les forgerons furent seuls à travailler le fer.

Un fait très remarquable, à partir du xv^e siècle, est d'ailleurs l'existence continue et parallèle de ces deux écoles, celle des ciseleurs et celle des forgerons.

Les tsuba les plus anciennes que l'on connaisse sont en bronze, comme les lames sur lesquelles elles sont montées. Celle du sabre découvert à Komi-Mura et conservé au musée impérial, dont nous avons parlé précédemment, est de forme elliptique et repercée d'un motif en roue. Elle daterait du iv^e siècle environ. Plusieurs sabres de cérémonie, conservés dans le trésor du Shyo-so-in (viii^e siècle), ont des gardes d'or et d'argent ciselées de motifs de lianes et de fleurs ou incrustées de pierreries.

Le Shû-ko Jisshu de Matsudaira Rakuô nous donne la reproduction d'une garde en bronze doré ajouré de six ouvertures et de la forme qu'aurait la section d'un œuf faite dans la longueur. Un sabre conservé au temple de Seisuiji en Harima, dont Sakanuye no Tamuramaro fut, paraît-il, le possesseur (ce personnage vécut de 759 à 811), et également en bronze doré à chaud, copie une tige de bambou munie de deux appendices latéraux et percée par la fusée de la lame. « D'ordinaire, la garde primitive est étroite et massive, un peu à la façon de celle des épées du moyen âge européen, elle est souvent même beaucoup plus

épaisse que large... Quand elle possède sur chaque côté une lame métallique arquée, elle prend le nom de *Shitogi* en raison de sa ressemblance avec le gâteau (1) de ce nom. Le sabre de Taira-no-shigemori (1137-1179), conservé dans le temple Mishima en Iyo a une garde dorée de ce genre.. »

Une autre sorte de garde est dénommée *aoi-tsuba* pour sa forme ressemblant à quatre feuilles de mauve (aoi) réunies par leur partie inférieure. Mais ces différentes sortes de tsubas ne servaient guère qu'à l'ornementation des armes de cérémonie. Les gardes des sabres de guerre étaient en fer plein parfois cerclé d'or ou en cuir laqué (2). Elles affectaient souvent l'aspect d'une tranche de melon *mokko* et étaient encore en usage au xvi^e siècle, parallèlement à celles que nous allons étudier.

La garde du sabre de l'empereur Antoku, qui régna seulement trois années (1181-1183), était en forme de cloche assez allongée et en fer avec une sertissure de cuivre. D'autres enfin ressemblaient à un grain de riz lavé.

A l'époque antérieure à Kamakura (xi^e siècle), M. T. Hayashi a attribué des gardes en fer repercées de feuillages, de formes ornementales, de légumes, d'objets d'usage courant. La surface du fer dont elles sont faites est irrégulière et les bords sont légèrement relevés.

Les tsubas de l'époque dite de Kamakura (xii^e

(1) Destiné à être offert aux divinités.

(2) *Neri-tsuba*.

siècle) sont repercées de bâtons, de libellules, de feuilles, de champignons, et modelées en très doux relief de fleurs, de vagues stylisées, au-dessus des flots ou bien encore ajourées de silhouettes de pins ou d'unsemis de fleurs héraldiques. Leur forme est tantôt ronde, tantôt quadrilobée et leur peu d'épaisseur est très caractéristique.

La collection du Musée du Louvre renferme une très grande garde ciselée de toits de temples et de torii. Ces différents types ont, de l'avis même de M. Hayashi, été copiés au xiv^e siècle et aux époques postérieures, ajouterons-nous.

Le xiii^e siècle des Hôjo aurait produit des tsuba à décors de poissons dans les flots (1), ou de grues (2) très grossièrement traités ou simplement de nuages (3), de vagues d'une forme très spéciale ou de fleurettes héraldiques (4).

A l'époque de l'Invasion des Mongols on rattache des motifs de ponts sous le croissant de la lune, de méandres de cours d'eau, de deux selles, etc.

La fin du xiii^e siècle est toujours, d'après la même classification, féconde en reperçages d'iris et de roues hydrauliques de paulownias, de chrysanthèmes et le commencement du xiv^e offre tantôt un bœuf et un chariot, tantôt de simples volutes.

(1) Collection Gillot.

(2) Collection de l'auteur.

(3) Collection Hayashi.

(4) Musée Guimet.

Tous ces types archaïques sont très beaux, qu'ils appartiennent ou non aux périodes de l'art japonais auxquelles ils sont attribués.

Le *Shûko Jisshu* décrit une tsuba carrée, aux angles coupés, ayant appartenu aux fameux Murakami Yoshimitsu, guerrier de la cour du sud mort en 1333 à la bataille de Yoshino. Celle-ci, datant de la première moitié du xiv^e siècle, était ornée de différentes inscriptions. Une garde de notre collection affectant la même forme, en fer plein d'une belle sonorité, est décorée dans sa partie supérieure de cinq tobas (1) très grossièrement découpés. Chacun de ceux-ci porte à la surface les signes représentant le vent (kaze), l'eau (kwa), le feu (sui) et la terre (ti). En outre, d'autres caractères idéographiques, enfermés chacun entre deux traits verticaux, parsèment le milieu et le bas de la tsuba, et forment l'inscription : « Namu Amida Butsu (2). »

A l'époque des Deux Trônes (1336 à 1392), appartiendraient des gardes en fer évidées d'ajourages en feuilles d'éventail avec, en réserve, au milieu de celle-ci, des figures géométriques formant un triple losange finement découpé ; ou repercées d'une libellule au-dessus d'une fleur de chrysanthème, d'oiseaux et de fleurettes, de ramages divers.

Le Musée Guimet possède une très jolie tsuba décorée de deux grosses touffes de feuillages presque symétriques semblant sortir de la périphérie

(1) Ecriteaux funéraires.

(2) « J'invoque le Bouddha Amida. »

et tournant leurs pointes vers l'ouverture laissée pour la fusée, selon le style dit de Nantchô ou du trône du Sud.

Sous les premiers Ashikaga apparaîtraient quelques incrustations d'argent dans des fleurs de paulownia ciselées (1).

M. T. Hayashi estime que c'est seulement au xiv^e siècle que commença la fabrication de gardes de sabres très largement évidées de cigognes héraldiques, d'iris, etc. (période d'Ashikaga Yoshimassa).

Le xv^e est fertile en œuvres ravissantes : motifs de fagots à jour de la collection Gonse, semis de fleurs de cerisier, phénix volant, barreaux coupés par des fleurs de paulownia de la collection Gillot (3).

De l'avis même de M. Hayashi, beaucoup de ces types ont été reproduits au xvii^e siècle dans le genre dit Kizugachi et même au xviii^e d'une façon moins élégante, à la vérité. Les gardes repercées du xv^e et du xvi^e siècle sont admirables de délicatesse, c'est une véritable dentelle de fer à belle patine noire et à sonorité remarquable (3). Elles sont, à notre avis, à classer parmi les plus belles œuvres des ciseleurs japonais. De la même époque ou, selon M. Hayashi, du xiii^e siècle, datent les premières Kagonami d'un faire très fouillé qui passent pour avoir été empruntées à la Chine au moment de l'invasion des Mongols (vers 1280).

(1) Garde en fer plein, de la collection Gillot.

(2) Gardes repercées.

(3) Qualité du métal, patine et sonorité sont de très importants éléments d'appréciation de la valeur d'une garde de sabre.

Nous citerons en ce genre une pièce de la collection Gillot damasquinée et repercée de dix grosses araignées dans leur toile et une autre tsuba où des insectes courent dans les herbes pliées par le vent (1); toutes deux sont du xvi^e siècle. On fabriqua des Kagonami jusqu'au xviii^e siècle, époque à laquelle Mitsuhiro I s'est illustré par ses tsubas dites aux mille singes. Sur une de ses gardes (2), nous avons pu compter cinquante de ces animaux enchevêtrés d'extraordinaire façon.

Quant au type *Namban* (ce mot veut dire « Barbares du Sud »), assez parent du précédent, certains auteurs prétendent qu'il a été inventé après l'introduction des armes portugaises au Japon (xvi^e siècle). On y retrouve surtout, à notre avis, l'influence chinoise (3). Cette opinion se trouve confirmée d'ailleurs par le nom de « tsuba de Canton » que les anciens ouvrages japonais donnent à ces gardes. Elles furent d'abord confectionnées dans les provinces du Sud, plus tard on les copia un peu partout et du xv^e au xvi^e siècle leur suite s'étend ininterrompue. La plupart sont en fer et formées d'un cercle à motif perlé dont l'intérieur est rempli par un incroyable entortillement de rinceaux. Le fouillé de leur travail dépasse tout ce que l'imagination européenne peut concevoir et est même souvent fatigant par sa complication. Ce ne sont que

(1-2) Collection de l'auteur.

(3) Néanmoins, une garde de notre collection, de forme légèrement concave, et décorée de deux dragons dans des rinceaux, est entourée d'un motif manifestement emprunté à notre Renaissance.

volutés chevauchant l'une sur l'autre, vrilles de vigne ou de lierre, serpents fabuleux mêlant leurs anneaux.

Elles ont actuellement une grande vogue à cause de leur analogie avec certaines œuvres de ferronnerie de notre Renaissance, mais toutes sont loin d'avoir la même valeur. Les plus anciennes tsubas de ce style sont formées d'un réseau de rinceaux très serré, comme cette garde de la collection Jacoby décorée de fleurs de pivoinés stylisés et de la perle sacrée Tama, au milieu de vrilles de feuillage. Ces œuvres primitives sont en général recouvertes d'or ou d'argent. Elles sont parfois pleines. Nous citerons en ce genre une tsuba, de forme carrée, à angles coupés, frottée d'argent et de petits cercles dans chacun desquels s'inscrit un singe et une autre très grande (1), octogonale, dans l'épaisseur de laquelle sont ciselés, sur une face un dragon et un tigre, emblèmes des deux principes céleste et terrestre, séparés par la boule Mani, et, au revers, deux phénix et l'armoirie du paulownia.

Au xvi^e siècle, le style des Namban prend plus d'ampleur et plus de relief. Le décor devient aussi moins compliqué. On y admire alors le joli mouvement du cou d'une cigogne passant sa tête sous un rinceau (2) ou les lignes souples des corps de deux poissons affrontés. D'autres encore sont ornées d'un motif de gourdes aux tiges entrelacées, parsemé de fleurs de chrysanthème dorées (3), ou d'un oiseau

(1-2-3) Collection de l'auteur.

de Hô s'enlevant au milieu de l'entrelac habituel. Au xvii^e siècle, l'épaisseur des Namban diminue, au xviii^e, le travail « horizontal » disparaît presque et au xix^e les œuvres de ce genre sont en pleine décadence.

Quant aux *Mukade*, ce sont des tsubas en fer ou en bronze plein dans lesquelles passent de nombreux fils de cuivre jaune ou rouge, d'où leur nom signifiant « mille pattes ». Elles auraient été inventées par un guerrier du xvi^e siècle, nommé Shingen, qui habitait la province de Kô-shiu (Kai.) Leur ornementation, très simple à l'origine, devient somptueuse au xvii^e siècle, les métaux précieux y entrent à côté du bronze. Elles affectent alors quelquefois l'aspect d'une natte de paille ou d'un travail de vannerie.

Dès le xv^e siècle, et surtout au xvi^e, la ville de Fushimi en Yamashiro produisit une grande quantité de gardes en fer plein, parfois repercé, incrustées de lianes, de pivoinés, de semis d'attributs, de langoustes, plus ou moins stylisés. Cette fabrication s'accrut encore en 1587, année où Hideyoshi y fit construire son château de Shuraku et vint y établir une cour brillante. La splendeur de Fushimi dura d'ailleurs fort peu, car, dès 1606, le premier Shogun Tokugawa transporta le siège du gouvernement à Yedo. Dès lors, une partie des ciseleurs émigra vers la capitale nouvelle, d'autres à Kanazawa, en Kaga, où des daimyo fastueux les appelaient.

Les tsubas de Fushimi sont généralement incrus-

tées à plat ou en très léger relief de motifs de cuivre ou d'argent, ce dernier métal ne jouant qu'un rôle secondaire. L'une d'entre elles (1), offrant un type très primitif, est en fer martelé percé de dix ouvertures en forme de trapèze, les parties pleines sont décorées du signe *Man* (2). La surface de telle autre, également du xv^e siècle, est parsemée de plantes et d'insectes stylisés (3). Aux premières années du xvi^e siècle appartiennent des tsubas en fer épais parsemé d'incrustations en métal jaune imitant la neige fraîchement tombée. Postérieurement, les artistes du Yamashiro ajourèrent souvent leurs œuvres de cercles où se trouvent inscrites des armoiries (*mon*), celles des familles Yamanouchi (4) et Toki (5), par exemple. Il leur arriva aussi de reproduire celles-ci en silhouettes négatives comme le *tomoye*, en forme d'immense virgule synthétisant la vague, ou le *fuji-mon*, grappe de glycine en fleurs. Parmi les ciseleurs de Fushimi se sont surtout signalés Koike Yoshiro et ses descendants. Leur originalité se manifeste surtout dans le choix des sujets traités. Ils ne se bornèrent pas, en effet, à copier les motifs créés par leurs prédécesseurs et surent mettre beaucoup plus de variété dans leur incrustation. Une tsuba (6) attribuée au premier maître de la lignée et datée de 1533 est ornée

(1), (2), (6), Collection Jacoby.

(3) Collection de l'auteur.

(4) Famille anoblée par Toyotomi, vers 1583.

(5) Ancienne famille datant du xii^e siècle.

de feuilles et de fruits de gourde et de portiques en *Hira-Zogan* (incrustation à plat). Ailleurs, l'automne se trouve personnifié par deux oies prenant leurs ébats dans les roseaux, et une troisième descendant d'un vol rapide vers la terre, incrustées en cuivre doré, par des silhouettes négatives de vieux sapins courbés par le vent et defleurettes de givre (1). Nous citerons enfin un joli motif de roseaux inclinés jusqu'à toucher le sol sous lesquels court un insecte (2). Ce paysage en miniature est exécuté en incrustation de cuivre doré sur fer plein et est éclairé par une lune d'argent.

C'est aussi durant la deuxième moitié du xvii^e siècle que Tembo créa à Nara en Yamato la technique qui a depuis porté son nom et consiste dans des coulages de bronze noir, brun ou jaune, d'or ou d'argent recouvrant partiellement les dépressions ménagées à la surface du fer martelé.

A la même époque, à Hiroshima, en Aki, florissait Hoan I. Le fer qu'il employait était de très bonne qualité et la rouille l'a généralement rendu rougeâtre. Il a fait tout à la fois usage du repérçage et de la ciselure en faible relief dans ses motifs de vieilles monnaies, d'inscriptions en caractères chinois, etc...

On entend enfin, par Gommoku Zogan, des incrustations en manière de poussière de cuivre jetées

(1) Collection Jacoby.

(2) Collection de l'auteur.

dans le fer dont l'ensemble offre à l'observateur attentif un de ces paysages chinois où les temples s'étagent dans la montagne et où des ponts rustiques sont jetés sur des torrents rapides.

CHAPITRE IV

CRÉATION DES GRANDES ÉCOLES DE CISELURE. LES KANE-IYE. LES GOTO. LES MIOCHIN. LES UMETADA. LES SHOAMI

Fin du 15^e et 16^e siècles

Le xv^e siècle et le commencement du xvi^e furent une époque de renaissance pour les arts industriels comme pour la peinture du Japon. Depuis la fin du xiii^e siècle, les relations avec la Chine se trouvaient interrompues. Au moment des troubles de la période O-nin (1467-1469), qui se prolongèrent pendant onze années, les petites principautés qui se créèrent, en profitant de l'affaiblissement simultané du pouvoir du Mikado et de celui du Shogun, renouèrent trafic avec l'Empire du Milieu.

Dès le commencement du xv^e siècle, nombre de bonzes et d'artistes étaient allés étudier les systèmes philosophiques chinois et la peinture de l'époque des Soung et des Youèn. Ce furent les Sesshiu, les Shiughetsu, les Shyuko. Ils se glorifièrent d'avoir ainsi renouvelé les sources d'inspi-

ration de leur art, tel Shiughetsu, qui signait fièrement ses œuvres en faisant suivre son nom de la mention : « qui a été en Chine. »

La peinture de cette époque se trouve fortement imprégnée de l'idéal de la secte Zen qui prônait la méditation sereine ; elle prit un caractère simple et élevé.

Ces tendances agirent également sur les arts industriels, et en particulier sur la ciselure. Nous pourrons d'ailleurs constater très souvent l'union intime qui exista toujours au Japon entre cette dernière et la peinture.

Les ciseleurs du xv^e et du xvi^e siècle s'inspirèrent des écoles de Shyubun, de Sesshiu et des Kano. C'est alors que certaines familles d'armuriers commencèrent à se distinguer dans la ciselure des gardes de sabre et des manches de kozuka et que s'en créèrent d'autres qui se consacrèrent uniquement à ce genre de travail. La deuxième moitié du xv^e siècle est dominée par deux grands noms : ceux de Kane-iyé et de Gôto Yûjo.

I

ÉCOLE DES KANE-IYÉ

On ignore le nom de la famille du premier de ces artistes ; peut-être, comme le deuxième Kane-iyé, était-il membre de la famille Aoki ?

Dans son catalogue des gardes de sabres du Musée du Louvre, M. T. Hayashi estime qu'il vivait à Fushimi en Yamashiro vers le milieu du xv^e siècle, sous Ashikaga Yoshimassa (1449-1472). D'autres auteurs le classent dans la première moitié du xv^e siècle, d'autres enfin dans la seconde. Cette dernière opinion paraît la plus probable.

Quoi qu'il en soit, ses œuvres sont de merveilleux exemples de l'influence des écoles de peinture Soung-Youen sur la ciselure de cette époque.

Il est le créateur du *style paysagiste* appliqué à l'art du métal. Dans ses gardes de sabre comme dans les kakémonos d'un Sesshiu ou d'un Kano se manifeste le goût pour les monts et les bois, les oiseaux et les fleurs, et la prédilection de la secte Zèn pour le calme profond de la nature, qu'elle aime à comparer à celui de l'esprit, sait admirablement s'y exprimer.

Ses sujets sont d'ordinaire très simples : un pont rustique jeté au-dessus d'une cascade, un paysan monté sur un bœuf s'en allant à travers la campagne, un oiseau sur un rocher au bord de la mer. Certaines autres de ses gardes semblent prendre à tâche de reproduire les célèbres paysages d'automne de Shyubun : des rochers couronnés d'arbres dénudés avec, au bas de ceux-ci, des cabanes au bord d'un lac. Ailleurs le monde des lotus et des roseaux avec des oies s'élevant au-dessus des eaux en leur vol triangulaire. Ailleurs encore les sujets légendaires, par exemple celui du deux

sennins, l'un tenant à la main une gourde dont s'est enfui un cheval et l'autre faisant sortir de son souffle sa propre image qui s'échappe vers le ciel. Ses personnages sont souvent représentés, méditant auprès d'une cascade éclairée par le disque de la lune.

Il lui arrive parfois d'ajouter ses gardes. M. Mène cite (1) en ce genre un motif de deux larges voiles avec des cordages en fines incrustations de cuivre. Mais la majeure partie de ses tsubas est en fer mince, d'une patine roussâtre et ciselée en léger relief.

« Il fit, dans certains cas, des petites incrustations d'or, d'argent et de cuivre, mais surtout des incrustations ponctuées par trois et deux points (2). » Il représenta, par exemple, un Fujiyama majestueux avec un sommet d'argent parsemé de points d'or, battu par les flots de la mer.

A côté de ses œuvres, nous placerons celles de Kane-iye II, bien que cet artiste n'ait brillé que durant le nengo ten-sho (1573 à 1591). Elles continuent directement, en effet, les traditions du premier grand-maître.

Kane-iye II appartenait à la famille Aoki, il a aussi porté les noms de Jûbei et de Tetsunin (3).

(1), (2) *Notice sur les Kane-iye*, par M. le docteur E. Mène, parue dans *The Weekly Critical Review*.

(3) Ce nom de Tetsunin a soulevé un problème. Il est souvent inscrit sur les gardes de Kane-iye II, avec le signe nin formé par un trait vertical suivi de deux barres horizontales.

D'autres tsubas portent seulement ce nom, mais avec le signe nin

Comme son prédécesseur, il a habité Fushimi en Yamashiro et plus tard la province Higo. Il a développé le style paysagiste en des gardes nombreuses qui rappellent le Coucher du soleil au bord d'un estuaire de Shyubun (1), les Promenades dans les Montagnes (2) ou les Clairs de lune (3) que Kano Motonobu peignit d'après Yu-Chien de la dynastie des Soung. Le style de Kane-iyé II a d'ailleurs beaucoup de points de ressemblance avec celui du plus grand des Kano. Les arbres contournés aux branches tordues, les cascades écumantes, les profils montagneux qu'il figure sur ses gardes sont très analogues à ceux d'une série de Motonobu conservée aussi au temple Reiun-in (4). Ses personnages ont souvent la même allure et les mêmes traits chinois, avec la barbiche dont les Kanô décorent toujours le visage des habitants du Céleste-Empire.

Le ciseau de Kane-iyé sait emprunter l'ampleur majestueuse et souple du pinceau des maîtres du style pictural calligraphique. Avec des courbes gracieuses il dessine les rivages ou les monts. Il aime à mettre sur les flots la poésie des voiles triangulaires fuyant à l'horizon dans une envolée d'alcyon.

formé par l'espèce d'accent circonflexe qui exprime l'idée de l'homme. Il serait la signature d'un artiste de la première moitié du XVII^e siècle appelé aussi Jôyemon et Hidenao et appartenant à la même famille Aoki. Il est donné comme élève de Miyamoto Musashi de la province Higo. Tetsunin est peut-être le fils de Kane-iyé II. Selon d'autres avis, on devrait l'identifier avec ce dernier artiste.

(1) Kakemono du temple Aoudjita à Osaka (Shintoïste).

(2) (3) Séries de 8 kakemonos du temple Reiun-in, de Kyoto.

(4) Série de douze kakémonos : Fleurs et Oiseaux près d'une cascade, conservés au temple Reieur-in, de Kyoto.

Ailleurs, il devient plus minutieux dans l'étude d'un rameau fleuri, des plumes d'un oiseau ou le rendu de la figure humaine. Il parsème les robes de ses personnages de fines incrustations d'or ou de cuivre et leur cisèle des visages en argent. Le revers d'une garde de notre collection figure un de ses types préférés : des filets de pêche séchant sur des perches et au-dessus une oie sauvage descendant vers la terre ; sur l'autre face, deux pêcheurs devissent au pied d'un arbre... Tous les êtres de la nature semblent l'émouvoir, qu'ils planent au plus haut des airs ou rampent dans les herbes. Voici un singe se retenant d'un bras à une branche d'arbre et de l'autre cherchant à saisir un crabe dans l'eau, puis ailleurs des bœufs ruminant dans la campagne, une mouette rasant les flots ; un martin-pêcheur perché sur un roseau. La gent ailée semble d'ailleurs avoir ses préférences.

Le talent de Kane-iye II est profondément empreint de l'esprit bouddhique. Ce grand calme de la nature qu'il admire est analogue à celui de l'âme plongée dans la contemplation. Il a d'ailleurs traité beaucoup de sujets religieux. Une de ses gardes, une des très rares qu'il exécuta en cuivre (1), représente la tête de Dharma, fils d'un prince de l'Inde qui devint l'apôtre du bouddhisme en Chine, au commencement du VI^e siècle. Les traits qu'il lui donne, l'enfoncement des yeux, la hauteur du front,

(1) Collection du docteur E. Mène.

les grandes oreilles ornées d'anneaux, nous retrouvons tout cela dans le Dharma traversant la Rivière sur un Roseau que peignit Motonobu (1). Il importe d'observer que Dharma est le fondateur de la secte Zen, si en faveur dans le Japon du xv^e et du xvi^e siècle.

Un même esprit religieux anime une splendide tsuba de la collection du docteur Mène :

« Sur celle-ci, ciselée en haut et en léger relief, se voit, sur une des faces, tout un cortège de treize personnages, debout sur un nuage. En avant, trois divinités, la tête entourée d'une auréole, et, debout sur une fleur de lotus épanouie, au milieu Amida Dhyani Bouddha, président au paradis inférieur de Soukhavati, divinité conductrice des âmes, ayant à sa droite Kwan-Non, dieu de compassion et protecteur du monde, tenant une corbeille; à la gauche d'Amida est son compagnon ordinaire Seissi; derrière eux un cortège de Bodhisattva. Un personnage porte une lanterne suspendue à une perche; un autre tient un étendard; un troisième joue du shô (instrument à plusieurs tuyaux en bambou réservé pour la musique sacrée, dans la religion shintoïste, et pour jouer devant l'empereur). Vient ensuite le miroir magique Djô-hari Kagami, dans lequel se reflètent les actions des hommes, puis le cortège des Bodhisattva, les bras élevés et les mains jointes : scène religieuse, d'un très bel effet, admi-

(1) Collection du Comte Massayoshi Matsukata. Tokyo.

ablement rendue et rappelant les peintres primitifs. — Au revers, le démon, debout, avec des cornes d'or et des longues dents en argent, tenant une corbeille, dans laquelle se voient une tête de mort et des ossements humains, près de lui une large chaudière ainsi qu'une pique à deux pointes (1) ».

La procession divine, figurée sur la face de cette tsuba, descend du haut de la garde et se déroule sur son côté droit. Chose rare pour l'époque, une perspective presque européenne y est observée dans la graduation des tailles et l'amincissement proportionnel à l'éloignement de la bande de nuages qui porte le cortège.

On retrouve dans cette garde l'antique tendance de l'art religieux japonais créée par les écoles bouddhiques et continuée par celles de Yamato : la recherche de l'éclat du coloris et de la richesse des ornements en opposition si marquée avec la simplicité et la sobriété de décor des écoles Soung-Youen.

Kane-iye II a enfin aimé à rappeler les vieilles légendes japonaises : le couple Takasago symbolisant l'union et la fidélité conjugales (2), l'enfant Momotaro, premier né d'une pêche, etc...

Ses gardes comme celles de son prédécesseur sont le plus généralement en fer plein ciselées en léger

(1) Dr E. Mène, *loc. cit.*

(2) Le mari Djô est d'ordinaire représenté tenant un râteau ou un rouleau déployé, la femme Ouba, ayant à la main un balai.

relief et incrustées de petits traits d'or, d'argent et de cuivre. On y retrouve les groupes de 3 et de 2 points métalliques signalés dans celles de Kane-iye I. Elles sont parfois ovales ou en forme de carré ou de losange avec les angles rabattus et rentrants. Nous citerons en ce genre une des tsubas de la collection Barbouteau, qui représentait un paysage.

« Quand on examine l'ensemble de l'œuvre de Kane-iye II, quand on l'étudie en détail, concluons-nous en nous associant à M. le docteur Mène, on voit que chacune de ses gardes, que ses kozuka, que ses anneaux, que ses pommeaux de sabre, révèlent un artiste de grand talent, une exactitude de dessin, une finesse de ciselure extrêmement remarquables, un goût parfait : chaque garde est un véritable tableau, qu'on revoit toujours avec le même plaisir, et on doit juger Kane-iye II comme un des plus grands artistes ciseleurs du Japon, du xvi^e siècle (1). »

II

ÉCOLE DES GÔTO

La famille Gôto a été fondée vers la fin du xv^e siècle par Yûjo (1434 ou 1439 à 1512). Il naquit dans la

(1) D^r Mène, *loc. cit.*

province Mino, premier fils de Mototsuna, et vint de bonne heure à Kyoto. Son enfance et toute son existence fourmillent de ces anecdotes que les Japonais aiment à prêter à leurs grands hommes. Ne raconte-t-on pas qu'ayant été un jour emprisonné à la suite de calomnies de ses compagnons jaloux de son talent, alors qu'il servait dans la suite du shogun Yoshimassa, il sculpta un noyau de pêche sur lequel il fit voguer quatorze bateaux et courir soixante-trois singes et le donna à son geôlier. Cet homme, rempli d'admiration pour une telle œuvre, alla la porter au shogun. Celui-ci s'empessa de gracier Gôto et de lui ordonner de ciseler des garnitures de sabre.

Au cours de sa vie, il porta différents noms, entre autres ceux de Shirobei, Massaoku, Zuishi et ne prit celui de Yûjo, sous lequel il est le plus connu, qu'au moment où il se fit raser la chevelure. Il reçut bientôt le titre d'Hôkio, « pont de la loi », puis celui d'Hôin, « sceau de la loi ».

Ses œuvres sont devenues fort rares et on n'en a que peu de spécimens en Europe. On connaît de lui, au Japon, une célèbre garniture de sabre (1) appartenant actuellement au marquis Toshitsugu Mayeda et représentant le glaive bouddhique de Fudo miô-o autour duquel est enroulé un dragon. Deux paires de menuki, qu'on lui attribue également, figurent l'un un danseur de Niô-o et l'autre

(1) *Kogai*, manche de kozuka et menuki.

un corbeau se baignant (1). Il est très probable qu'il n'a pas ciselé de gardes de sabres, pas plus que ses trois successeurs immédiats. C'est donc à tort, nous semble-t-il, que, dans la collection Brenot, on indiquait, comme œuvres des deux premiers Gôto, deux tsubas, en fer plein, l'une ornée en puissants reliefs d'une lamproie en Shakudo (2), avec un personnage porteur d'une gourde, l'autre incrustée en or d'une chimère et de deux tubes munis de glands. Gôto Yûjo n'a d'ailleurs signé aucune de ses œuvres. Il a surtout travaillé le shakudô et a le premier employé dans ses fonds la ciselure dite nanako ou « œufs de poisson », sorte de granulé uniforme recouvrant la surface du métal, qui devint traditionnel dans sa famille. Il a souvent demandé des modèles à Kano Motonobu son ami, « mais son style, dit Noda Yoshiaki, auteur de Kinkô-Kantei Hiketsu (3), n'est pas naturaliste ni non plus pictural, mais à proprement parler un style de ciseleur ». Les Japonais lui prodiguent les éloges les plus dithyrambiques : « C'est

(1) Ces menuki appartinrent à Nobunaga Oda, puis à Hideyoshi Toyotomi, ce qui leur donna leur célébrité.

(2) Le *Shakudô* est un alliage d'antimoine, d'or et de cuivre dont la coloration va du noir charbon au bleu aile de corbeau.

Le *Shibuishi* est un bronze d'argent offrant toute la gamme des gris d'argent.

Le *Sentôku* est un alliage de cuivre et d'étain qui donne un bronze jaune d'un éclat doux et très lumineux. Il fut inventé durant la période chinoise Sentoku (1426-1435).

(3) Paru à Yedo en 1820.

Ce nom veut dire « Mystères de l'expertise des ouvriers sur métaux ». *Kinkô* : ouvriers sur métaux; *Kantei* : expertise; *Hiketsu* : secrets.

vraiment avec raison, déclare l'un d'eux, que les anciens disent que le travail de Gôto Yûjo ressemble à des saules du palais Biwô flottant au gré des vents ou à des lotus de l'étang Taiheki mouillés des rosées matinales et que la noblesse, l'élévation de son style a cette propriété particulière d'adoucir le cœur des amateurs... Yûjo a en particulier cette force, cette vivacité, cette énergie surpassant les autres par son caractère éternel. »

L'*Histoire de l'Art Japonais*, déjà citée à plusieurs reprises, salue l'époque de sa venue comme « l'ouverture de la grande ère de l'art du métal au Japon », et ajoute : « Les dragons, lions, personnages sculptés par Yûjo, sont d'un relief accusé et d'une ciselure vigoureuse. Même quand le coup de ciseau semble lâché, si on regarde attentivement, on y découvre de la verve et de la vie. Les œuvres de la fin de son existence sont calmes et d'une beauté de plus en plus remarquable. Les dragons surtout ont des pattes et des griffes d'une forme extraordinaire. Les sourcils, les lèvres et les mâchoires montrent la plus grande délicatesse de travail. Le relief et le modelé sont parfaits. Ses descendants, pendant dix-sept générations, jusqu'à l'ère de Mei-ji, se sont transmis son style. La ciselure des Gôto est appelée d'ordinaire Sakufu (style de la famille) et l'on estime ces artistes à l'égal des maîtres peintres de l'école de Kano... »

Sôyo, fils de Yûjo, deuxième maître de la famille Gôto, continua les traditions fondées par son père

(1486 ou 1494 à 1554). Il porta les noms de Shirobêi et Takemitsu et reçut le titre d'Hôgen. Il a surtout ciselé des kogai et des menuki, parfois aussi des théières.

Jôshin fut le troisième des Gôto (1504 ou 1511 à 1562). Pas plus que les deux précédents il n'a signé ses œuvres, qui sont également fort rares. Shirobei et Yoshihissa furent ses noms successifs. Il mourut durant une bataille livrée à Nishi-Sakamoto dans la province Omi. La plupart des ciseleurs de l'époque étaient en effet samurai des grands seigneurs et comme tels les accompagnaient souvent à la guerre.

L'Histoire de l'Art du Japon reproduit un manche de kozuka dû à son ciseau, orné d'un pont au-dessus de flots en courroux et d'une cigogne, s'envolant ainsi qu'une paire de menuki où un personnage chevauche un gros poisson. Ces œuvres permettent d'affirmer les grandes qualités de force et de sobriété du talent de Jôshin.

III

ÉCOLE DES MIÔCHIN

Au XVI^e siècle, la famille Miôchin a été elle aussi illustrée par plusieurs ciseleurs de garnitures de

sabres de talent. Au premier rang se place Nobu-ye I, l'illustre armurier dont nous avons eu l'occasion de parler déjà. Celui-ci s'appela d'abord Shakon-no Shôkan, puis Yassu-ye jusqu'au jour où, ayant fabriqué un casque pour Haru-nobu, de la famille Takeda (1), ce dernier lui céda un des caractères de son nom en témoignage d'admiration pour son talent. Ce fait se passa vers 1511 et il garda probablement le nom de Nobu-ye jusqu'en 1550. Simultanément ou plus tard, il employa ceux d'Osumi-no Kami et Gakui. Il habita à Shirai en Kozûke, de 1504 à 1554, puis à Fuchu en Kai, à Odawara en Sagami et dans la province Shinano. On pourra remarquer que trois de ces contrées étaient placées sous le pouvoir des Takeda pour lesquels travailla Nobu-ye. A partir de 1550 le nom de Nobu-ye fut probablement pris par son deuxième fils Iyeyoshi. Il est souvent assez difficile de distinguer les œuvres des deux artistes.

Le talent de ciseleur de Nobu-ye I^{er} est à proprement parler un talent d'armurier, aussi n'a-t-il travaillé que le fer. Certaines de ses gardes sont ornées de dragons ciselés en haut-relief ressemblant à ceux qu'il a mis sur ses cuirasses et ses casques. Dans d'autres, souvent de très grande dimension, il se contente de forger et de repousser le fer pour imiter la valve d'une coquille ou de le marteler et de le parsemer de caractères en creux,

(1) La famille Takeda possédait, à cette époque, les provinces de Kôzuke, Kai, Shuruga et Shinano.

sa signature en or plaqué tranchant seule sur cet ensemble sévère. Telle autre en fer découpé imite une roue gravée de feuillages. La collection Hayashi renfermait une tsuba d'un grand caractère, en forme de tête de mort, dont quatre grands ajourages simulaient les yeux et les narines. Ailleurs il représente un chapeau à cordelière, la section d'une pêche jetés sur la surface rugueuse du métal...

Une garde de notre collection, qui lui est très certainement attribuable, porte une conque guerrière munie de deux cordons terminés par des glands dorés. Cette pièce, très massive, semble pétrie par le pouce puissant d'un sculpteur. Les détails du coquillage en haut-relief et parsemé de points de cuivre sont fort bien rendus. La surface du fond, très irrégulière, est parsemée de poinçons. Sur les faces ou la tranche des tsubas de Nobu-iyé, on trouve souvent aussi un semis d'armoiries hexagonales avec, à l'intérieur, cinq points gravés en creux. La collection Mène renferme une garde gravée d'un animal fantastique plein d'originalité. Ailleurs, l'artiste incruste en cuivre jaune, dans la masse du fer, un Dharma traversant les flots. M. le docteur Mène cite encore de lui une feuille à moitié rongée par un insecte d'un caractère archaïque remarquable et parmi ses ajourages un vol de deux oies sauvages traversant l'espace au-dessus d'une armoirie de fleurs à six pétales, des papillons aux ailes ouvertes,

des fers de flèche (1) ou de lance, un arc, etc.

D'autres tsubas sont enfin découpées à la scie de motifs géométriques.

Ce que l'on doit admirer le plus dans l'œuvre de Nobu-iyé I^{er}, c'est la puissance de touche unie à la simplicité grandiose de la conception.

De nombreux élèves ont continué sa manière. En outre de ses deux fils Sada-iyé, et Nobu-iyé II, ce sont : Nobu-Mitsu, dont on a une garde en fer, de forme lobée, décorée d'une tige de courge qu'on croirait due au ciseau du maître, Nobusada, Mune-fussa, Nobuhirô, Iyefussa, Nobuyoshi, Fussamune, Fussayoshi, etc. Iyesada probablement disciple de Nobu-Yassu, fondateur de la famille Saotome, lui-même formé à l'école du grand Nobu-iyé, a laissé des tsubas en fer reperlé et modelé en forme de coquille dans le style créé par ce dernier.

A Shirai en Kozuke se sont encore distingués Kunishighé (2^e moitié du xvi^e siècle) appartenant à une branche cadette de la famille Miôchin descendant de Yoshihissa, deuxième fils du 14^e maître (Yoshinaga) et Munenori (2). Du premier de ces artistes nous avons une tsuba en fer reperlé, ciselé et doré par places, représentant une tige de bambou et un crabe. Du second, on possède des gardes en fer carrées, à angles abattus, du genre de celles

(1) Le Musée impérial de Tokyo possède une garde en fer découpée d'un arc, de deux flèches et d'une oie stylisée.

(2) Celui-ci était élève de Katsuyoshi, frère cadet de Yoshiyassu, le xvi^e maître de la famille Miôchin.

de Kane-iye II et de quelques-unes de celles de Nobu-iye I. L'une d'elles, qui appartenait à la collection Burty, était ornée en bas-reliefs à rehauts d'or et d'argent de deux dragons et au revers de deux musiciennes célestes.

D'autres membres de la famille, comme Muneiye le 19^e maître (1540-1614), habitaient alors à Owari en Omi ou, comme les descendants de Yoshimichi (15^e Miôchin), restaient la plus grande partie de leur vie tout au moins à Kyôto, résidence des membres de la famille depuis le commencement du xiv^e siècle. Ce rapide aperçu permet de se rendre compte de la grande importance de la famille Miôchin à cette époque.

IV

ÉCOLE DES UMETADA

C'est également au xvi^e siècle que les forgerons de sabres de la dynastie des Umétada commencèrent à ciseler des gardes et des garnitures. Dès la fin du xiv^e siècle, Shigeyoshi I^{er}, dernier fils de Munchika et 18^e maître de la famille, avait, paraît-il, exécuté quelques travaux de ce genre, mais nous ne connaissons aucune de ses œuvres (1).

(1) Ses autres noms furent Kikojiro, Kakuho, Muneyoshi.

Shigeyoshi II, le xxv^e Umetada, est à classer parmi les meilleurs ciseleurs de la fin du xvi^e et du commencement du xvii^e siècle (1558-1631). Il porta plusieurs autres noms dont le plus connu est celui de Miôju et travailla pour Hideyoshi (1586-1598) et pour les Shoguns Hideyori (1600-1602) et Iye-Yassu (1603-1604).

Miôju a créé un style très particulier où il mélange fort habilement les incrustations à la ciselure. Il se sert des différents métaux comme le peintre des couleurs de sa palette. Cuivre, fer, shakudo, sentoku, shibuitshi, il a tout employé. C'est ainsi qu'il a décoré, sur chaque face, une garde en bronze jaune d'une branche de kaki garnie de fruits en incrustation à plat de shakudo et d'argent (1). L'ensemble de cette composition donne l'impression d'une coloration très douce. Une autre tsuba lobée en bronze est ornée de bambous rehaussés d'or, d'argent et de shakudo (2). Parfois, pour augmenter la richesse et la variété des nuances, il demande sa collaboration au célèbre Hirata Donin, l'inventeur des émaux (3). Ailleurs, il emploie les incrustations en relief. Ses œuvres se rapprochent alors assez de celles Kane-iye II. Telle est, par exemple, une tête de Dharma figurée en un modelé très accusé. Comme à Nobu-iye il lui arrive aussi

(1) (2) Gardes de sabres de la collection Gillot.

(3) Voici plus loin le paragraphe consacré aux Hirata. Donin a retrouvé un procédé perdu depuis plusieurs siècles.

d'exécuter des martelages dans le fer plein sans aucun autre ornement.

M. le docteur Mène cite de lui (1) une œuvre datée de l'ère ten-sho, xiv^e année (1586), représentant la barrière entourant la tente de Yoshinaka de la famille Minamoto, cinq feuilles de bambous surmontées de trois fleurs ; au revers, un vol d'oies sauvages éclairé par la lune qui sort des nuages.

Shigeyoshi II enfin a ajouré et puissamment ciselé des têtes de flèches, par exemple d'enroulements de dragons. *L'Histoire de l'Art du Japon* constate son influence en ces termes : « Les forgerons de toutes les provinces vinrent en grand nombre étudier auprès de Shigeyoshi, qui a fait des gardes d'une ciselure admirable et extrêmement recherchées. » Un de ses meilleurs élèves fut Masatomo Hikobei, fondateur de la famille Okada d'Haghi en Nagato, qui florissait durant la période Kei-cho (1596 à 1614). La collection Burty renfermait de lui une garde en sentoku incrustée de shakudo et de moindres parties d'or et d'argent dont le décor représentait des feuillages rubannés.

Sur Umetada Jûsai on a fort peu de renseignements. On sait seulement qu'il vivait durant le nengo ten-sho (1573 à 1592) et qu'il avait l'habitude de signer avec la fleur du prunier (*mume*, suivie du signe tada (2)). Il était probablement de

(1) Notice sur les Umetada, dans *The Weekly Critical Review*, 1903.

(2) Un autre artiste de la famille Umetada Massahide Reñsai Nagakazu, qui vivait vers 1850, a employé la même signature.

la province d'Owari. Il a surtout exécuté des gardes de sabre découpées et ciselées. La collection Gonse renferme de lui un grand nombre d'œuvres d'un style admirable, et en particulier une tsuba en fer découpé ornée à droite d'un cheval en liberté dressant l'encolure traité dans le style des Kano et à gauche une plante. « L'aspect du coup de pinceau y est exprimé par des à-jour et des amincissements du métal (1). » Dans une autre garde deux libellules intaillées en creux décorent chaque face et sont traitées avec un grand talent et la plus scrupuleuse exactitude dans les détails. Une tsuba de la collection Barbouteau figurait en découpé des hirondelles de mer naissant de l'écume des flots et une autre, plus petite, un pin majestueux. Jûsai a encore ciselé des carrelages de différentes sortes. C'est de lui que M. Gonse a pu dire : « Deux qualités se trouvent réunies chez Umetada, l'habileté consommée de l'exécution et la personnalité du style. Ses œuvres sont tellement originales qu'il est facile de les reconnaître entre toutes. Son goût le portait à des travaux d'un caractère sobre et mâle. La ciselure du fer sans aucune incrustation était son triomphe. Le métal qu'il employait était d'une dureté extraordinaire. Lorsqu'on frappe une garde d'Umetada en la tenant sur l'extrémité du doigt, elle sonne comme une cloche de cristal. »

A la fin du xvi^e et au commencement du xvii^e

(1) L. Gonse, *l'Art japonais*.

siècle, plusieurs branches de la famille Umetada, originaire de Kyoto, s'étaient donc fixées dans diverses provinces. A Osaka travaillait encore Muneyoshi (Kazuma-no-suke).

V

FAMILLE SHOAMI ET AUTRES ATELIERS

Quant à la famille Shoâmi, créée également durant la période qui s'étend de 1500 à 1600, elle habita surtout la province de Dewa et Tsuyama en Mimasaka. Elle était représentée, à cette époque, par Dennai d'Akita et Shigenobu. De ce dernier, M. le docteur Mène cite un lézard sur un fond ajouré avec des incrustations en relief de plantes en or, bronze rouge et shakudo. Mais la plupart des œuvres des Shoâmi ne sont signées que du nom de la famille, ce qui rend assez difficile leur identification. Certaines de ces tsubas sont en fer plein avec de jolis paysages animés de petits bonshommes dans le genre de ceux de Kane-iye II. Nous signalerons comme différence l'habitude des Shoâmi de ciseler les branches en très léger relief et d'incruster les fleurs à plat. Dans d'autres gardes, le personnage du premier plan devient le sujet principal. Telle est une tsuba à surface irrégulière où Dharma est représenté assis devant un saule pleureur ; au-

dessus d'une touffe de roseaux est inscrite cette sentence : « Point de loi en dehors de la conscience (1). » D'autres, en fer uni, sont parsemées de paillettes d'or incrusté ou de têtes de morts et d'ossements au milieu des herbes (2).

La famille Muneta de Kyoto, fondée par Matazayemon I^{er} durant la première moitié du xvi^e siècle, a surtout fourni des préparateurs de sabres et de garnitures et travaillé l'argent. Néanmoins, Nizayemon I^{er} (2^e maître) a ciselé des kozuka et des kogai et au xvii^e siècle Matazayemon II s'est distingué dans le genre nanako innové, comme nous l'avons vu, par les Gôto.

C'est dans les dernières années du xvi^e siècle enfin que Yûji créa la famille Okamoto à Haghi en Nagato et que Massa tsugu, de la famille Ito, se distingua dans le reperçage en lignes très fines des gardes en fer et en shakudo à Odawara en Sagami (Période Kei-cho : 1596 à 1614), puis à Karatsuen Hizen (3).

A cette époque se trouvaient donc fondées plusieurs écoles de styles forts différents : l'école paysagiste suivant la tradition des Kane-iyé ; celle de Nobu-iyé avec son modelé puissant bien digne de fabricants d'armures en haut relief ; celle des Umetada se distinguant par son coloris d'incrustations

(1) Collection Gillot.

(2) Collection Burty.

(3) *L'Histoire de l'Art du Japon* cite encore Iranken san Kitchi, qui vivait vers gen-ki, et Ten-Sho (1570-1592), à Kouwana en Ise. Il fit des gardes en fer bien forgé unies avec des petits reperçages.

et la plus illustre de toutes en Nippon, celle des Gôto, possédant en propre ce que les Japonais eux-mêmes ont baptisé « *style de ciseleurs* », manière quelque peu conventionnelle à nos yeux d'Européens, mais ne manquant pas de vigueur et en tous les cas d'une perfection d'exécution absolue.

En outre, à Haghi en Nagato, se continuait le genre d'ajourages innové dès la fin du xiv^e siècle par Mitsu Tsuné de la famille Nakai, et dans les ateliers de Hiiraghiyâ se ciselaient des scènes guerrières pleines de vie annonçant celles de Soheshi Soten.

Les trois premiers quarts du xvii^e siècle n'ont guère fait que continuer ces diverses traditions et c'est seulement dans les dernières années de ce siècle que l'art de la ciselure se trouva rajeuni par les nouveaux styles des Yokoya et des Nara.

CHAPITRE V

LA CISELURE DES GARNITURES DE SABRE AU XVII^e SIÈCLE.

A. — Continuation des grandes Ecoles créées au siècle précédent : Gôto, Umetada, Shoâmi.

B. — Création des ateliers de province : ateliers de Kanazawa en Kaga, de Haghi en Nagato, de Karatsu et de Nagasaki en Hizen, du Higo, du Mousashi, de Hikone en Omi, d'Etchizen.

C. — Les émaux (famille Hirata).

I

SUITE DES GÔTO

De la quatrième à la dixième génération, les Gôto n'ont guère fait que mettre en pratique les principes posés par les trois premiers maîtres de la famille.

Kôjo (1) fut le quatrième. Il porta le titre d'Hogen et vécut à Kyôto (1528 à 1620) comme ses pré-

(1) Mitsuiye, Yohaku furent les autres noms que Kôjo porta.

décesseurs et ses six descendants immédiats. *L'Histoire de l'Art du Japon* attribue à sa ciselure le caractère de celle de son ancêtre Yûjo. « Il porta à son point culminant l'art de la famille Gôto. »

Tokujô (v^e Goto), son fils aîné, porta aussi les noms de Shirobei, Massa-iye, Mitsuyu (1549-1631). Il fut très probablement le premier à ciseler des gardes de sabre et eut pour élève Massatoki, fondateur de la famille Nomura († 1679) (Kôzayemon, Sotoku) que nous retrouverons au xviii^e siècle à Yedo, puis auprès du daimyo d'Awa.

Les premiers fushi-kashira, dus à des artistes de la famille Gôto, ont été ornés par Yeijo (Shirobei, Massamitsu, Massafussa), le vi^e maître (1575 à 1617).

Dans ses différentes œuvres, Kenjo (Rihei, Massatsugu) (1585 à 1663) a déployé de rares qualités de vigueur et de vie dans la figuration des personnages et des animaux. La collection du marquis Toshitsugu Mayeda renferme de lui un manche de couteau représentant un épisode de la bataille d'Itiino Tami où les Minamoto battirent les Taira en 1144. Le Minamoto Kumagai-no Naozane y poursuit le jeune chef Taira Atsumori, dont le cheval est entré dans les flots. La légende ajoute qu'ému de compassion devant la jeunesse de son ennemi et en souvenir de la Kisasi Tsumime dont celui-ci était le fils, Kumagai voulut l'épargner, mais Atsumori refusa cette honte. A la suite de cet épisode, Kumagai se fit bonze.

Les vagues sont figurées sur ce kozuka suivant la façon conventionnelle de l'école de peinture de Tosa et les personnages sont un peu plus courts que la réalité, mais l'ensemble est plein de mouvement.

Sokujô (1), le VIII^e maître, mourut fort jeune (1599 ou 1603 à 1631). Il a néanmoins conquis une grande célébrité, bien méritée si l'on en juge d'après une paire de menuki appartenant au vicomte Nagayoshi Inada, où Yorimassa tue le monstre Nouyé. Il est considéré comme un des trois plus grands maîtres de la famille, Yûjo et Kojo étant les deux autres. De Senjo (2), fils cadet de Kenjo, la collection Burty renfermait un kozuka en cuivre doré, à cartouches de shakudo chagriné portant en relief une caille également en shakudo tacheté d'or et une autre en or ciselé.

Teijô (3) (IX^e maître) (1603-1673) a laissé de très belles garnitures de sabre. L'une d'entre elles, en particulier, a pour motif une véritable mêlée de lions ciselés en or. Un de ses manches de kozuka figure la lutte de deux oiseaux de proie. Dans une autre, enfin, le célèbre héros Yoshitsune (1159 à 1180) offre son arc au génie de la mer. Cette pièce est décorée d'une quantité de personnages en relief à cheval, à pied et en bateau.

X Renjô (4) (1627 à 1709) (X^e maître) s'est illustré

(1) Shirobei, Mitsushige furent ses autres noms.

(2) Tarozyemon, Mitsukiyo.

(3) Rihei, Mitsumassa.

(4) Shirobei, Mitsutomo.

par des kozukas en shakudo grenu dans le style habituel de la famille. L'un d'eux porte, par exemple, un mors en or et en argent. Avec lui, la branche principale des Gôto alla s'installer à Yedo.

Dans les branches cadettes de la famille se distinguèrent un assez grand nombre d'artistes parmi lesquels nous citerons Junjô, Taijô, Denjô, Shujô et Yetsujô.

Junjô († 1699) descendait de Chujo, plus jeune fils de Kojo, le quatrième maître. Un de ses kozukas en shakudo grenu est orné de reliefs rehaussés d'or et d'argent : des oies sauvages sont posées dans une rizière sur laquelle deux autres vont s'abattre. De Mitsunori Shûjô (2^e moitié du xvii^e siècle), frère cadet de Junjô, un kogaï en cuivre doré représente le géant Benkei luttant avec Yoshitsune, sujet qui a très souvent inspiré les peintres et les graveurs japonais.

Taijô (Mitsuhissa) était le plus jeune fils de Sokujô le viii^e maître. On sait seulement qu'ils mourut en 1701 et qu'il cisela beaucoup de kozukas :

La collection Burty, dans sa très remarquable suite d'œuvres des Gôto, renfermait deux de ceux-ci : le premier en shakudo grenu décoré en relief du dieu Daikoku au milieu de ses sacs de riz, le second en shibuitshi avec cartouche en shakudo chagriné, portait, en reliefs d'argent et d'or, un dévidoir de fil de soie.

Yetsujô (Mitsukuni) (1) († 1708) a laissé un certain

(1) Il était fils de Teijo le 9^e Gôto.

nombre de gardes. L'une d'entre elles, à fond de nanako et quadrilobée, dont le pourtour est formé par un dragon ciselé sortant des flots (1) d'un grand caractère et merveilleusement fini dans ses moindres détails. Yetsujô a également figuré des sujets guerriers, par exemple le général Yoshi-ye, à cheval, devinant à l'envolée d'une troupe d'oies la présence d'ennemis cachés (2).

A une branche descendant de Joshin le III^e Gôto appartenait Denjô (Uhei, Mitsuhiro) († 1712). Il a lui aussi souvent représenté les dieux du bonheur avec leurs attributs (3).

II

SUITE DES UMETADA

De la famille Umetada, le plus célèbre représentant du milieu du XVII^e siècle, est Shigeyoshi (4) (le XXVI^e maître), troisième du nom, frère et fils adoptif de Shigeyoshi II.

Il travailla à Kyôto et à Yedo et florissait vers 1662, comme le prouve l'inscription d'une garde de sabre en fer ajouré qui figura à la section japonaise de

(1) Collection de l'auteur.

(2) Anneau et bout de sabre de la collection Burty.

(3) Kozukas de la collection Burty.

(4) Shichizayomou, Itshiriu, Ilikozayemon Miôchin furent ses principaux noms.

l'exposition de 1900 et portait une fleur de cerisier et une feuille d'érable avec des réserves entourées par les flots et ciselées de personnages assis près d'une cascade, d'un vol d'oiseaux le long d'un ruisseau et d'un buisson de fleurs. Shigeyoshi a également exécuté de nombreux ajourages d'armoiries, de celles des familles Ota et Yagui en particulier, mais s'est surtout fait une spécialité des incrustations : trois chrysanthèmes à seize pétales dont le cœur est en cuivre sur fond de fer, par exemple (1), ou bien encore, en rehauts d'or et d'argent, deux longues flèches couplées dont l'extrémité est ornée d'un lapin ajouré dans l'épaisseur du fer (2).

Ailleurs, il a représenté la mer parsemée d'un grand nombre d'îles, de formes et de dimensions diverses, sur lesquelles sont incrustés des noms en lettres d'or (3). Il a enfin créé un genre bien spécial consistant dans l'emploi de différentes sortes de nattés. Une de ses tsubas figure quatre sacs de riz réunis par leur anse à la partie centrale de la garde (4) dont le jonc est parfaitement rendu ; une autre imite une natte tressée portant à l'entour des fleurs d'or incrustées dans le fer.

Datant de la même époque et signée d'Umetada Kahei (Massatsugu), artiste qui travaille à Kyôto, à Fushimi, en Suruga (5), était une garde en fer

(1) Collection de l'auteur.

(2) Collection Burty.

(3) Collection Barbouteau.

(4) Collection de l'auteur.

(5) 2^e moitié du XVII^e siècle.

modelé, ciselé et dasmaquiné, de la collection Gillot, portant un décor de vignes parmi lesquelles gambadaient des écureuils.

Shigenaga, fils de Shigeyoshi et xxvii^e maître, travailla à Yedo et à Kyôto durant la deuxième moitié du xvii^e siècle. Muneyuki (Hikozaïemon-no jo, xxviii^e maître) lui succéda dans l'antique capitale des mikados.

En même temps s'était établie à Yedo une branche cadette qui eut pour chef Naritsugu (1677 à 1752) et se continua durant tout le xviii^e siècle.

III

ATELIERS DE KANAZAWA EN KAGA

Nobufussa et Munehissa, deux autres maîtres de la famille Umetada, étaient venus demeurer à Kanazawa en Kaga. Ceux-ci travaillaient pour le daïmyo Maeda, appartenant à une famille anoblie vers 1570 par Ota Nobunaga, qui avait appelé auprès de lui, après la décadence de Fushimi, de nombreux artisans de cette ville. Ceux-ci se distinguèrent dans les genres *Kaga-Zogan* (incrustations de Kaga) et *Kagabori* (ciselures de Kaga). Parmi les plus célèbres de ces ciseleurs, on cite Yamashiro-no Kami de la famille Tsuji, Sadakaghe de la famille Shinyemon et Sadatoki de la famille Hihachi. Ce

dernier s'est particulièrement distingué dans les incrustations à plat d'argent, de bronze jaune et de shakudo sur fond de fer. La collection Jacoby contient une de ses œuvres d'un fini admirable, une garde décorée des plantes *Kiku* (chrysanthème), *Kikyo* (campanule à grandes fleurs), *hagi* (1) et *susuki* (sorte de graminée) dont sont parsemées les prairies pendant l'automne, et d'un cerf (*Shika*) accompagné de sa biche.

La famille Katsuki produisit un grand nombre d'artistes. Elle tirait son origine d'Uji-iyé I^{er} venu de Fushimi durant la première moitié du xvii^e siècle. Deux des successeurs de celui-ci portèrent son nom, quatre autres celui de Ujiyassu. Ujiyoshi, petit-fils d'Uji-iyé II (commencement du xviii^e siècle), a laissé un fort joli kozuka en fer, incrusté à plat en or, argent et shakudo, des ustensiles de la cérémonie du thé.

IV

ATELIERS DU GOKINAI

Le Gokinai était formé par la réunion des cinq plus anciennes provinces du Yamato (Yamashiro, Yamato, Kawaji, Izumi, Settsu). Il devint, dès la

(1) Petit arbrisseau à fleurs rouges de la famille des papilionacées (lespedeza bicolor).

fin du xvi^e siècle et surtout au xvii^e, un centre de fabrication fort important. — « Il est à peu près impossible, dit fort justement M. Jacoby, de faire ressortir le rôle que joua chacune des cinq provinces dans cette production artistique, attendu que les gardes du Gokinai ne sont presque jamais signées et offrent des formes et une technique analogues, particularité d'ailleurs facilement explicable puisque tous les artisans de cette époque furent formés à Fushimi ou travaillèrent d'après les modèles des maîtres de cette ville. Les tsubas des « Cinq Provinces » sont faites avec un fer d'excellente qualité, d'une noble couleur et d'une belle patine. Les motifs largement traités qui en font l'ornement produisent un effet élégant et vigoureux. De grands ajourages employés concurremment avec le haut relief ou le relief plongeant donnent l'impression de figures représentées avec leur véritable épaisseur. En outre, grâce au cercle de métal souvent recouvert d'or, qui entoure celles-ci, l'ensemble a l'aspect d'un petit tableau encadré... Dans beaucoup de ces œuvres, on retrouve l'influence directe de Fushimi marquée par des incrustations à plat d'argent et de cuivre (1). »

A la province de Settsu, on croit pouvoir attribuer des gardes évidées et ciselées de grands papillons ou de sauterelles remontant au xvi^e siècle.

Parmi les productions des autres provinces du

(1) Jacoby : *Japanische Schwertzieraten*.

Gokinai à la même époque nous citerons des tsubas ornées, dans une technique analogue, de silhouettes positives de sapins, de bambous où sont perchés des pinsons, d'oiseaux de Hô puissamment ciselés. Une fort jolie pièce de la collection Jacoby est décorée d'un pavillon de thé séparé par une haie d'un ruisseau onduleux incrusté de petites parcelles d'argent. Durant la première moitié du XVIII^e siècle, la gent ailée devient de plus en plus à la mode... Tel artiste représente deux hérons se baignant dans un cours d'eau, tel autre toute une troupe de ces échassiers enlaçant leurs cous, décor rappelant ceux des Namban.

Ailleurs, une oie sauvage ou un vol de canards descend vers un marais, un sapin noueux et tordu a l'air courbé par le poids des ans. L'école aime les lignes d'eau fuyantes aux courbes gracieuses.

V

ATELIERS DE LA PROVINCE AWA

Aucune province n'a fait autant usage des métaux précieux que celle d'Awa, dans l'île Shikoku. Les œuvres de ses ciseleurs sont presque entièrement recouvertes d'incrustations figurant des dragons, des plantes d'eau, des fleurs, des oiseaux de Hô, parfois accompagnés d'évidements de flots stylisés,

de barques et de branches. Une garde octogonale entourée d'une grecque en incrustation d'argent est ornée de rinceaux, de la perle tama, de rouleaux d'écriture et de dragons d'or et d'argent (1).

VI

ATELIERS DE LA PROVINCE HIGO

On a cru longtemps pouvoir attribuer à la province de Higo et au xv^e siècle, des gardes en fer à surface lisse ou sillonnée de traits rayonnants, dans lesquels sont découpés des motifs fort simples. Cette opinion semble devoir être abandonnée. Dans un ouvrage récemment publié au Japon (2), le colonel Nagaya ne parle pas de ciseleurs antérieurs au temps où le prince Tadaoki vint s'établir en Higo. Or, cet événement eut lieu en 1632. Tadaoki appartenait à la famille Hosokawa. Durant l'expédition de Corée, il commanda un détachement sous Hideyoshi. Il servit plus tard la cause d'Ieyassu, et ce dernier l'en récompensa en lui donnant le château de Kokura et la province de Buzen.

Lorsqu'en l'année 1632 son fils Tadatoshi reçut le daimiat d'Higo, il le suivit dans cette nouvelle

(1) Garde du xvii^e siècle, de la collection de l'auteur.

(2) « *Higo Kinkoroku* », c'est-à-dire « Registre des Ouvriers sur Métaux de la province Higo ».

résidence, entraînant avec lui plusieurs ciseleurs qu'il avait attachés à sa personne quand il habitait la province de Tango. Le plus célèbre de ceux-ci était sans contredit Hikozo, de la famille Hirata. A Tadaoki en personne, on attribue un pommeau de sabre en fer sur la surface duquel est profondément gravé le signe « Hira » et une garde en fer dont le bord formant bourrelet est recouvert de laque brune et qui est ornée du Kuyo (1) neuf fois répété, recouvert d'or.

La plupart des tsubas de cette époque sont en fer bien forgé, de belle couleur et non poli. On y retrouve les creux produits par le martelage. Hirata Hikozo est un des seuls à avoir parfois préféré au métal des forgerons le cuivre et le shakudo. « L'aspect des œuvres de Higo, dit M. Jacoby, est simple, solide et plein de dignité ; l'exécution répond au but que s'est proposé l'artiste. »

Chacune des grandes familles de ciseleurs de la province de Higo a adopté un style particulier. C'est ainsi que la forme de leurs kashiras (pommeaux) diffère sensiblement. Les maîtres Kasuga affectionnent celles dites « anneau du nez d'un bœuf », « vagues onduleuses », « *Hakamagoshi* » (2) ; les Nishigaki préfèrent les formes « en dos de chat », ou

(1) Le *Kuyo* est le *mon* (blason) des princes Hosokawa. Il est formé de huit cercles entourant un neuvième un peu plus grand. — Ces détails sont empruntés à l'ouvrage de M. Jacoby : « *Die Schwertzieraten der Provinz Higo* ».

(2) Carton en forme de trapèze maintenant raide la partie postérieure de la ceinture du pantalon japonais.

« en fruit de jujube » (Natsume). Des remarques analogues peuvent être faites au sujet des *fuchi* (anneaux). Ceux des Jingo affectent souvent la forme d'un tambour japonais ; ceux des Nishigaki offrent l'aspect du col d'une urne.

Nous allons passer rapidement en revue les œuvres des plus illustres familles de ciseleurs de la province Higo.

Les Hayashi tirent leur origine de Kazuye, qui demeurait à Kanzaki, en Omi, durant la seconde moitié du *xvi^e* siècle. Le *x^e* maître de la famille, Matashichi, vint se fixer à Kassuga, en Higo, d'où le nom d'Ecole de Kassuga donnée à sa lignée. Ses œuvres, demeurées célèbres, sont faites d'un beau fer de couleur noire à reflet légèrement violet, ou parfois de cuivre, de shibuichi, de shakudo. Il est l'auteur de gardes évidées de grues héraldiques semblables à celles que M. Hayashi attribue aux maîtres d'Akasaka du *xvii^e* siècle. On doit également à son ciseau une tsuba percée de dix cercles formant bordure dans lesquels sont inscrites les armoiries de la famille Hosokawa (le kuyo et la fleur de cerisier). Le style de Matashichi a un caractère archaïque fort puissant. Il naquit en 1613 et mourut en 1699. Ses œuvres sont rarement signées.

Shigemitsu (1667-1744), *ii^e* maître de la famille, continua ses traditions, mais ne posséda pas un ciseau aussi précis. La collection Jacoby renferme une de ses gardes en fer évidée d'un motif de bam-

bou et d'un crabe en silhouette positive, et décorée sur le cercle du pourtour de feuilles en forme de losange, qu'on retrouve souvent dans les œuvres de la famille, recouvertes d'or (1).

A Tohachi (1723-1791), on attribue une tsuba évidée de cinq coquillages en forme de conque et parsemée sur sa surface du même feuillage stylisé et une autre (repercée de fleurs de cerisier et de traînées de brouillard (2).

Shigetsugu (1744-1784 — 14^e maître) est le dernier qui ait joui de quelque réputation. La manière des maîtres de Kassuga fut également adoptée par la famille Kamiyoshi, dont le plus illustre membre fut Massatada Juhei (1766-1820).

Le premier Hirata fixé en Higo fut Hikozo (mort en 1663), celui-là même qui accompagna le prince Tadaoki dans son changement de résidence. Ses gardes sont souvent évidées de fleurs de cerisier, d'ouvertures en forme d'éventail (3), ou sillonnées de traits verticaux figurant la chute de la pluie (4). Au fer il a parfois préféré le bronze, comme dans cette garde de la collection Jacoby, gravée d'une fougère six fois répétée. Shozaburo lui succéda (fin du XVII^e siècle).

Kanshiro Yoshihiro (1613-1693), premier maître de la famille Nishigaki, a produit des œuvres pleines d'originalité. Telle est une tsuba en bronze jaune dont la surface figure une rizière sillonnée de

(1), (2), (3), (4). Collection Jacoby.

canaux que nous fait connaître le Higo Kinkoroku du colonel Nagaya. Telle aussi une garde en fer représentant, en découpage positif, l'avant d'un bateau engagé dans les roseaux.

Yoshimassa aussi appelé Nagahissa (1639-1717), deuxième Nishigaki, et son frère cadet Kampeï héritèrent du style de Kanshiro, qui se trouva perpétué jusqu'à nos jours par six autres descendants.

De Kampei nous possédons une tsuba évidée de quatre éventails se recouvrant partiellement analogue à une belle pièce du musée impérial de Tokyo.

Nous citerons enfin l'école Jingo, comprenant les membres de la famille Shimizu, dont le fondateur et le plus célèbre est Kazuyuki (mort en 1675), qui posséda un talent spécial pour la figuration des oiseaux de proie en haut relief de bronze jaune (1). Son successeur, Nagahissa (1620-1710), traita des motifs analogues, mais son style est un peu plus lâché.

VII

ATELIERS DE LA PROVINCE YECHIZEN

A la fin du xvii^e siècle et au xviii^e siècle, l'école

(1) Collection Jacoby, collection Garié, collection Rouart, collection de l'auteur.

des Kinai, établis en Yechizen, a acquis une grande célébrité et a influé sur le style d'artisans habitant d'autres provinces, celles d'Inaba et de Nagato en particulier. D'où cette école tire-t-elle son origine? A quelle époque vivait exactement son fondateur? Ce sont là des questions auxquelles il est assez difficile de répondre. Le Soken Kisho nous apprend seulement que le cinquième Kinai appartenait à la famille Ishikawa et vivait en 1781. Se basant sur ce fait qu'au Japon une génération dure de 20 à 25 ans en moyenne, M. Jacoby a pu déclarer que Kinai I^{er} travailla vers le milieu du xvii^e siècle.

D'autres auteurs le classent parmi les ciseleurs de la 1^{re} moitié du xvii^e siècle ou même de la fin du xvi^e.

Il n'est guère plus aisé d'attribuer les œuvres signées Kinai à tel ou tel artiste ayant porté ce nom. Néanmoins, parmi les gardes de ce genre, quelques-unes se distinguent à première vue au milieu de toutes les autres par la qualité du fer et sa sonorité, par la simplicité archaïque des motifs. Il semble logique d'en donner la paternité à Kinai I^{er}. Nous citerons parmi celles-ci une tsuba de notre collection évidée d'une sorte de treillage. Elle est assez épaisse et offre un aspect robuste et primitif. Le métal dont elle est faite est patiné d'un beau noir.

Au même artiste, M. Jacoby attribue une garde percée et ciselée qui nous montre le dieu Idate

poursuivant dans les nuages un Oni qui a dérobé le Shari (1) du Bouddha (2).

Il semble également probable que les œuvres signées Kenjo Kinai, c'est-à-dire « fabriqué par Kinai pour être offert en présent au shogun », ne peuvent avoir été exécutées qu'après 1642. A cette époque fut publié un édit du Tokugawa Iyemitsu prescrivant aux daimyo de venir passer une partie de l'année à Yedo, et c'est alors seulement que les nobles prirent l'habitude de donner des présents au shogun. Les gardes portant l'inscription ci-dessus mentionnée seraient dues au ciseau de Kinai II (deuxième moitié du xvii^e siècle). Celui-ci a figuré des oiseaux de Hô, des chidori stylisés volant sur les flots ou encore les différentes parties d'une selle. Une de ses tsubas évidée et ciselée est décorée d'un bois de cerf et de deux feuilles d'érable faisant allusion à une poésie de Sarumaru Dayu ayant pris pour sujet la tristesse des forêts automnales.

Les Kinai du xviii^e siècle ont surtout ciselé des feuillages et des fleurs : paulownias entourés de rinceaux, feuilles de mauve conjuguées, chrysanthèmes, épis de riz; des coquillages de toute sorte; des masques; un inro suspendu à un netsuke, etc. Bien des motifs de notre modern-style semblent empruntés à leur école.

(1) Le Shari est une sorte de récipient contenant une boule ou une perle considérée comme la dernière relique du corps brûlé d'un saint bouddhique.

(2) A Kinai I^{er} on attribue encore des gardes décorées de dragons ou de poissons.

VIII

ATELIERS DE LA PROVINCE HIZEN

Durant la seconde moitié du xvii^e siècle, Jakushi Kizayemon créa à Nagasaki en Hizen, une école de ciselure à laquelle il donna son nom. Celle-ci se ressent fortement de l'influence chinoise, constatation facilement explicable, Nagasaki étant alors le seul port ouvert aux habitants du Céleste Empire. Jakushi I^{er} est l'auteur de jolis paysages s'étendant dans le sens de la hauteur de la tsuba, exécutés en relief sur fond de fer avec adjonction, par places, d'or de deux nuances et d'argent servant à exprimer la perspective aérienne. On lui doit aussi de nombreux dragons d'un style bien chinois. Jakushi II travailla d'après la même technique. La lignée se continua d'ailleurs très probablement jusqu'au xviii^e siècle, puisque, sur une garde de la collection Burty, en fer plein, portant en léger relief avec quelques rehauts d'or, un dragon traversant les nuages, on pouvait lire cette inscription : « Fait à Nagasaki, la 3^e année d'Ansei (1859), sous le signe du Dragon, un jour d'automne et sur la demande du seigneur Nakadai Mori-Massa, par Jakushi Fudoyen Koremitsu. »

C'est également dans la province Hizen, à Kara-

su, que se distinguèrent Masakuni I^{er} et Masakuni II, de la famille Ito, fils et petit-fils de Masatogugu, qui avait créé, comme nous l'avons vu, le repérçage en lignes très fines dans le fer et le shakudo. Tous deux vécurent durant la seconde moitié du xvii^e siècle.

IX

ATELIERS DE YEDO

Ito Masatsune (1636-1724) vint s'installer à Yedo à la même époque et y importa les procédés de la famille. « Il était sans égal pour le repéré fin », déclarent les auteurs japonais. On cite de lui des gardes en fer ajourées d'aubergines avec incrustations de shakudo ou de chrysanthèmes à seize pétales.

Depuis la fin du xvi^e siècle, la province de Musashi (Bushu), dans laquelle se trouve Yedo, produisait des tsubas évidées et ciselées ornées généralement de fleurs et de plantes stylisées en fer partiellement recouvert d'or, plus rarement d'argent. Vers le milieu du xvi^e siècle, ces rehauts de métaux précieux disparurent. C'est alors qu'une nouvelle école se fonda dans les ateliers d'Akasaka, un bourg de Yedo. Ses œuvres ressemblent parfois à celles de la province de Higo, ce qui a pu

occasionner quelques confusions. Les premières tsubas de ce style sont souvent découpées de motifs d'insectes en silhouettes positives ou de caractères d'écriture cursive aux boucles emmêlées. Tadamasa I (1657) innova cette technique. Ses successeurs : Tadamasa II († 1677), Masatora († 1707) et les cinq Tadatoki prirent pour nom de famille celui du faubourg où ils travaillaient. Tadatoki II († 1764) a parfois évidé ses gardes de silhouettes de chevaux.

X

ATELIERS DE LA PROVINCE NAGATO

Au xvii^e siècle, Hagi en Nagato devint un centre très important d'ateliers. La famille Nakai, fondée dès la fin du xiv^e siècle par Jokwan Inshi Mitsutsune, eut alors des représentants d'un grand talent, dont le plus illustre est Tomotsume II. Celui-ci, qui vivait vers 1700, a surtout ciselé des feuillages et des fleurs.

A côté des Nakai travaillèrent les Kawaji et les Kaneko. Les plus connus de ces derniers sont Yukinaka I (Jurobei) et Yukiharu (Chûbei), fils du précédent. Une garde de Yukinaka, datée de 1647, et conservée au Musée de Hambourg, est ornée d'un motif d'armoiries deux fois répété : une fleur

de chrysanthème épanouie, en forme d'éventail, dans un cercle.

XI



ATELIERS D'HIKONE EN OMI

Soten I, d'Hikone, en Omi, appartenant à la famille Kitagawa, est le créateur du style Hikonebori, lui-même dérivé du Marubori, souvent utilisé dans les gardes du Gokinai en passant par l'intermédiaire du *Marubori Zogan* (Marubori incrusté). La caractéristique commune à ces diverses techniques est un judicieux emploi de larges évidements concurremment avec un fort relief, donnant aux figures représentées l'épaisseur véritable proportionnée à leurs autres dimensions. Soten I vivait au milieu du xvii^e siècle et portait aussi le nom de Shûten.

D'après M. S. Hara, les œuvres signées Soheishi Niudo Soten doivent être attribuées au deuxième artiste du nom (fin du xvii^e siècle).

Celles-ci appartiennent d'ailleurs à deux types différents. Les unes sont en fer plein, ciselées en relief avec quelques détails incrustés en argent et en cuivre, les autres, se rapprochant davantage du genre Marubori, sont évidées, ciselées en plus fort relief et surtout beaucoup plus chargées d'incrustations et d'applications d'or.

Dans les deux genres sont surtout représentées des scènes de chasse ou de bataille. Une très curieuse série (1) de la collection de M. le docteur Mène nous fait assister à un épisode très connu de la lutte intestine qui éclata en l'année 1184 entre Yoritomo et Yoshinaka.

Sur une première garde, on voit les soldats de Yoshinaka poursuivis par Yoshitsune, frère de Yoritomo, enlever les planches du pont de l'Uji-gawa à Uji et, sur une seconde, deux daimyos de Yoshitsune nommés Kajiwara et Sasaki-Takatsuna entrer dans l'eau avec leurs chevaux, en profitant d'un gué. Puis, l'arc aux dents, les deux cavaliers traversent la rivière (III^e garde), Kajiwara portant dans le dos l'étendard avec le Taka-no ho, blason de sa famille formé de têtes de flèches accouplées, et Sasaki le fanion où est figuré le Yosu-me.

Ils se rapprochent du pont, Sasaki tire son sabre (IV^e garde). Yoshinaka, vaincu, s'enfuit, tenant à la main le tronçon de son sabre brisé dans la lutte (V^e garde). Il devait périr peu après, atteint par une flèche. Ailleurs, Soten représente Yoshitsune armé d'un poignard tuant un sanglier sur le dos duquel il a sauté ; un de ses compagnons assiste avec étonnement à cette scène, qui se passe dans un ravissant petit paysage agrémenté d'un arbre et d'une chute d'eau avec, dans le fond, le Fuji. Le torrent né de la cascade ressort sur l'autre

(1) Ces gardes sont en fer plein, ciselées en relief et incrustées.

côté de la garde (1). Sur d'autres tsubas, deux guerriers arrêtés auprès d'une chute d'eau sont épiés par un de leurs ennemis caché dans les rochers ou bien l'armée des fidèles combat la horde des diables et des mauvais génies qui s'enfuient épouvantés (2), ou encore un guerrier lutte avec un monstre à tête de singe qu'il vient de faire tomber des nuages en l'atteignant d'une flèche.

Parfois, les sujets représentés sont moins terribles : deux shojo (esprits de l'ivresse) sont écroulés sous un sapin ayant à leurs pieds un grand pot de saké (3), des saulniers viennent puiser de l'eau à la mer, tandis que d'autres emportent les seaux vers une cabane contenant la chaudière (4) ; les sept sages de la Chine se promènent dans une forêt de bambous (5) ; deux prêtres dansent sous un sapin ombrageant une cour de temple (6) ; un personnage, arrêté près d'une cascade, regarde un autre qui conduit un bœuf (7).

Une garde évidée, ciselée et incrustée d'or, où le Shogun Minamoto vient apporter des aliments à des diables qui font la cuisine, ne compte pas moins de quinze personnages (8).

Toutes ces tsubas sont fort intéressantes non seulement par leur travail, mais encore par les

(1) Collection de l'auteur.

(2), (3), (4), (6) Collection Burty.

(5) Garde en shakudo rehaussé d'or et d'argent de la collection Barbouteau.

(7) Collection Barbouteau.

(8) Collection Mène.

sujets historiques ou légendaires qu'elles rappellent. Leur richesse fait songer aux splendeurs de l'École de Tosa, ainsi d'ailleurs que certains détails d'exécution, par exemple celui qui consiste à figurer les nuages par des bandes horizontales semblables à des doigts de gant.

Les Soten ont encore été de grands ciseleurs de dragons. Ces animaux fabuleux prennent dans leurs œuvres un aspect vivant. Soten II a enfin sculpté de beaux coquillages d'or, d'argent, de shakudo et de shibuichi ressortant en haut relief sur le fond de couleur sombre du fer. Son élève Saburôji Kanyeishi Kanenori, de la famille Nomura, a continué sa manière durant la période Kiôhô (1716-1736). Il nous montre tantôt un paysan assis devant sa chaumière ayant près de lui un bœuf couché, tantôt deux sennins accompagnés d'un tigre arrêté dans un site agreste près d'une cascade (1).

D'autres œuvres, manifestement de la même école et le plus souvent décorées de scènes guerrières, portent la signature : Hounsai Horunobu, appartenant à un ciseleur du XVIII^e siècle (2).

(1) Collection de Goncourt.

(2) Collection Jacoby.

XII

LES ÉMAILLEURS DE LA FAMILLE HIRATA

Si la 1^{re} moitié du xvii^e siècle n'a pas vu se produire de grandes innovations dans la ciselure, elle peut se glorifier de la renaissance d'un art annexe dont les procédés étaient perdus depuis la fin du viii^e siècle ; nous voulons parler ici des émaux.

« Cet art devait demeurer désormais la propriété héréditaire des Hirata et, à l'exception de Suge Nagaatsu (élève de Narikado, 5^e maître de la famille durant la première moitié du xviii^e siècle), aucun artiste étranger à la famille n'a pu l'apprendre jusqu'à Kaji Tsunekichi († 1883) (1). »

Dônin (Hikashirô), premier maître de la famille Hirata, reçut, paraît-il, du shogun Iyeyassu (1603-1604) l'ordre d'apprendre d'un artisan coréen l'art de l'émaillage. Il mourut l'année 1646. Se souvenant de sa première profession de ciseleur, il a orné un grand nombre de garnitures de sabres d'après les nouveaux procédés. Nous avons eu sous les yeux plusieurs gardes de la collection du docteur Mène qui paraissent appartenir à la toute première période de cette fabrication, en particulier une tsuba en shakudo, ajourée et champlevée,

(1) S. Hara, *loc. cit.*

décorée d'un cep de vigne avec des feuilles et des grappes de raisin en émaux polychromes possédant de délicieuses nuances rose-violet et vert très clair. Une autre garde en sentoku ajouré est également ciselée et champlevée et ornée d'une chimère au pied d'une grosse touffe de pivoines en émaux jaune-vert et vert-bleu. La collection Gillot renfermait une tsuba losangée en cuivre, émaillée d'une fleur de paulownia. Nous possédons un kozuka en bronze jaune portant différentes armoiries, en particulier celles de la famille Tatebe, anoblie en 1615, en émaux verts, d'un aspect très primitif. Une garde en fer ajouré et ciselé, signée « Umetada Miôju, âgé de 70 ans » et fabriquée, par conséquent, en l'année 1627, porte sur chaque face quatre réserves arrondies où des dragons se tordent au milieu des flots et des nuages. Des émaux translucides de couleurs vert-émeraude, jaune et rose avec incrustations d'or forment quatre pétales de fleurs de chrysanthème (1). Ceux-ci sont à notre avis postérieurs à la garde, car l'emploi des émaux translucides date seulement de la 2^e moitié du xviii^e siècle (2).

Narikazu (Hikoshiro) († 1652), deuxième représentant de la famille, alla s'installer dans la province

(1) Collection Mène.

(2) Nombre de gardes en fer du xviii^e et même du xvi^e siècle sont ornées d'émaux translucides. Plusieurs pièces de la collection Garié reentraient dans cette catégorie. Ces émaux ont été probablement ajoutés aux époques luxueuses de la fin du xviii^e siècle et du commencement du xix^e.

le Suruga et la lignée s'y continua par son fils Narihissa († 1671), puis par Shigekatsu († 1714). Les deux premiers de ces artistes ont parfois fabriqué divers objets d'usage courant en bronze émaillé, par exemple un compte-gouttes en forme de feuille d'érable appartenant à une écritoire carrée en laque toghidachi due à Yamamoto Shunsho I (1).

L'ornementation d'une garde en bronze rouge ciselée par Umetada Nobufusa et décorée en émaux polychromes sur or des attributs de Daikoku, le dieu des richesses, est probablement du iv^e Hirata : Shigekatsu († 1714).

Parmi les autres sujets traités d'une manière fort heureuse par les Hirata, au xvii^e siècle, nous citerons des herbes en émaux cloisonnés avec incrustations de corail (2), un mont Fuji en émaux bleu et blanc rehaussés d'or (3), une tortue à carapace émaillée (4).

Narikado (5) (v^e maître † 1751) revint habiter à Yedo, d'où la famille ne devait plus bouger. Il eut pour élèves son fils Nari-Yuki (vi^e maître : † 1770) et Suge Nagaatsu, duquel nous avons déjà parlé.

On leur doit des gardes ornées de fleurs en émaux de couleur appliqués à champlevé, d'écureuils dans les vignes ; des kozukas en bronze décorés en relief de poissons en émaux cloisonnés de motifs floraux à fond bleu, de branches de prunier, etc...

(1) Célèbre laqueur (1619-1682).

(2) (3) (4), Collection Gillot.

(5) Hikoshiro et Honjô furent ses autres noms.

Les émaux du XVIII^e siècle ont, en général, des nuances plus vives que ceux du XVII^e, les verts sont plus violents, les jaunes clairs souvent remplacés par de l'orange. C'est surtout à partir des premières années du XIX^e que sont employés les émaux translucides.

Les œuvres de Narisuke (Ichijô, † 1816) se recommandent par leur richesse. Une de ses gardes porte sur les deux faces plusieurs papillons en émaux translucides sur or (1) et une garniture complète datée de l'année de sa mort est ornée de petits médaillons en forme d'éventails garnis de fleurs émaillées sur or (2).

D'Harunari (Tomohichi, Hikoshiro), VIII^e maître, qui vivait au commencement du XIX^e siècle, on a une très belle garde en shakudo grenu, décorée en émaux translucides d'une très riche floraison de chrysanthèmes s'érigeant derrière une haie (3). Un de ses kozukas en shibuitshi est gravé en creux de deux gardiens de temple luttant de force au moyen d'une corde passée derrière le cou de chacun d'eux. Harunari a, en effet, été ciseleur en même temps qu'émailleur. D'autres manches de couteau en fer ou en shakudo sont ornés en émaux translucides sur or de liserons en fleurs, de branches de bégonias, de papillons, etc... Harunari a eu de très nombreux élèves: Harunaga, de la famille Uchino (1^{re} moitié

(1) Collection Burty.

(2) Musée Guimet.

(3) Collection Brenot.

du xix^e siècle), Harumassa de la famille Otsuka, Haruhiro (famille Nakamura), Haruhissa (famille Nishimura) et Harutsugu ; mais tous ces disciples n'apprirent de lui que l'art de la ciselure, et non pas de l'émaillage.

Les trois derniers maîtres de la famille furent Narimassa (Riôzo, Kenjô), Haruyuki (Hikoshirô) adopté par le précédent (né en 1839) et Nariyuki (fin du xix^e siècle).

Une branche de la famille s'était établie à Tokushima en Awa. Elle eut pour chef Tansai (1^{re} moitié du xvii^e siècle) et ne produisit que des incrustations et des ciselures.

En outre du mérite d'avoir produit des émaux translucides d'une remarquable beauté intrinsèque, les Hirata ont encore celui du tour de force réalisé dans leur application sur le métal. « Les gens du métier, dit M. Gonse, connaissent les difficultés que présente l'incrustation des émaux translucides. Le cloisonnage direct de l'émail sur le fer a été maintes fois tenté ; mais les artistes japonais, pas plus que les artistes européens, n'ont pu le réussir. On a toujours dû interposer entre le fer et l'émail une mince cloison d'or, et même dans ces conditions l'opération présente les plus extrêmes difficultés. Les Chinois, qui sont les plus grands cloisonneurs du monde, ont rarement essayé le cloisonnage sur fer. Les Japonais sont les seuls qui aient obtenu une intégrité et une translucidité parfaites de l'émail.

« La sertissure d'or atteint sous leur main une telle

finesse qu'elle disparaît presque à l'œil; la surt de l'émail reste égale et nette; l'intensité de rivalise avec celle des pierres précieuses (1). »

En joignant les émaux aux bronzes rouges jaunes, noirs, bleuâtres, gris d'argent, aux francs ou verdâtres, à l'argent, au corail, aux pines de diverses nuances appliquées à chaud ou froid, le ciseleur japonais arrive à se créer une palette d'une richesse merveilleuse, si bien que les auteurs du pays parlent couramment du « coloriste de tel ou tel maître.

(1) *L'Art Japonais.*

CHAPITRE VI

LA CISELURE AU XVIII^e SIÈCLE

A. — La renaissance de la ciselure durant les époques Jo-Kiô, Ghen-rokù, Hô-ei et Shô-toku (1684 à 1716).

Création de l'École de Sômin (Yefu-bori), son influence sur les anciennes écoles (les Gôto) et sur la formation de nouvelles familles (les Yanagawa).

L'École des Nara (Narafu-bori). Ecoles secondaires créées sous son influence (les Hamano).

Ecoles nées sous la double influence des Yokoya et des Nara (les Omori).

B. — Continuation des traditions des anciennes écoles légèrement modifiées par les styles nouveaux (les Umetada; les Shoami; une partie de la famille Gôto prolongée par les Nomura).

C. — Les Ateliers des provinces au xviii^e siècle.

Ateliers de Yedo en Musashi (familles Iwamoto, Ito, Tsuji, Murakami).

Ateliers d'Haghi en Nagato (les Nakahara, les Kaneko, les Okamoto, les Yamichi, les Kawaji).

Ateliers de Mito (les Hirano, les Sekijôken, l'école de Koami).

Par suite de la continuité de la paix, les mœurs s'amollissaient chaque jour de plus en plus. « On en vint à ne s'occuper que de parure, de chants, de

danses, de *jôruri* (1), de décoration mobilière.

« Surtout dans le Makiyé, l'orfèvrerie d'or et d'argent et tous les objets d'art, le shogun le premier et après lui les bushi, les marchands, les acteurs rivalisent d'ostentation. Aussi ces industries artistiques font-elles de grands progrès en cette période qu'on appelle le temps de Joken-in (Tsumayoshi) (2). » C'est là l'époque où la courtisane du Yoshiwara est adulée à l'égal d'une reine. D'autre part, nous avons déjà signalé, dans le chapitre consacré à l'école de peinture Oukiyo-yé, l'influence croissante que prenait la classe bourgeoise, celle des négociants enrichis des grandes villes et en particulier d'Osaka, dont le luxe corrompt les classes les plus élevées de la nation, et la répercussion de cet état de choses dans l'art. De l'aspiration à la jouissance poussée jusqu'à ses dernières limites naquit l'amour du joli, du délicat, du raffiné, de tous les hochets de la vanité humaine. Les daimyos ne pouvant plus se signaler par des actions d'éclat voulurent se distinguer par la splendeur de leurs robes de soie, par l'admirable ciselure de leurs armes, en même temps que leur dilettantisme se plaisait à protéger les artistes et aussi les acteurs (3).

C'est alors qu'à vers la fin de l'ère Ghenroku (1688 à 1703), au moment même où les Kôrin, les Ken-

(1) Le mot *Jôruri* est un terme général comprenant les diverses espèces de chants dramatiques.

(2) *Histoire de l'Art du Japon*, loc. cit.

(3) Voir, au sujet de la corruption des mœurs du XVIII^e siècle, l'Essai sur l'Histoire du Japon de M. le Marquis de la Mazelière.

zan, les Ritsuô règnent dans le triple domaine de la peinture, de la céramique et des laques, apparaît l'illustre Yokoya Sômin, créateur du style que les Japonais ont appelé Matchi-bori, « ciselure de la ville ». « Ce genre de sculpture répondant au goût des bourgeois a été nommé ainsi par opposition au *Kebori* (1) des Gôto (2). »

En outre, l'Ecole de Nara se distinguait dans l'application des nouvelles méthodes du Narafubori. « Les spécialités se multiplient, les artisans se comptent par milliers. A Yedo, on compte plus de trente familles connues. A Kyoto, Osaka, en Omi, on ne les compte plus... »

Cette brillante floraison est clairement mise en lumière par un intéressant document (3) dont nous devons la communication à l'obligeance de M. L. Gonse : une estampe de Kitao Shigemassa (1734-1819) exécutée sur la commande de Noda Shirobei, célèbre expert en armes, mort la VIII^e année de Bounsei (1825). Au bas de cette gravure aux belles nuances pâles, le grand Sômin I trône à la manière d'une divinité ; au-dessus de lui s'étagent les portraits des 27 ciseleurs les plus illustres du XVIII^e siècle. Il nous semble utile de donner ici leurs noms pour montrer les préférences des Japonais de l'époque.

(1) Littéralement « ciselure de la famille » (Gôto étant sous-entendu).

(2) *Histoire de l'Art du Japon*,

(3) Cette estampe appartient à M. T. Hayashi, qui n'a jamais voulu s'en dessaisir.

Ce sont (1), énumérés dans l'ordre de l'estampe:

1. Toshinaga, de la famille Nara (1667 à 1737).
2. Jimpo, de la famille Tsu (1720 à 1762), successeur de génie des Gôto.
3. Masasada, de la famille Hashinobe, élève de Gotô Yekijô (milieu du XVII^e siècle).
4. Tomoyoshi, dont le nom se lit aussi Yûki, et qui signa ses œuvres Masatada et Shôyemon, de la famille Nomura. Il était ciseleur du daimyô d'Awa et mourut en 1722.
5. Jô-i, de la famille Nara (1700 à 1761).
6. Naomassa, de la famille Ozaki († 1782), qui porta aussi les noms de Kichôsai et Kiyemon († 1782).
7. Yokoya Sôyo (deuxième artiste de ce nom, élève de Sômin I, qui mourut en 1779).
8. Nagatsune (Setsuzan, Ganshoshi), de la famille Ichinomiya († 1786).
9. Yassuchika I (1669-1744), de l'Ecole des Nara.
10. Naomasa (1691-1757), fondateur de la famille Yanagawa, de Yedo.
11. Buzen (Shigehiro) († 1753), de la famille Yoshioka, de Yedo.
12. Naokatsu (1719-1761), de la famille Inagawa.
13. Shôzui, dont le nom se prononce aussi Masayuki, de la famille Hamano (1695 à 1769), de Yedo.

(1) Nous ne donnons de détails que sur ceux de ces artistes dont nous n'aurons pas l'occasion de parler dans les pages suivantes.

14. Terumasa, de la famille Omori, de Yedo (1704 à 1772).
15. Jochiku (vers 1760-1770), de Yedo, appartenant à la famille Murakami.
16. Kuzui, dont le nom se prononce souvent Noriyuki (I), de la famille Hamano († 1787).
17. Michinaga, de la famille Yatabe, de Mito, en Hitachi († 1768).
18. Sôyu, de la famille Nara. (Cet artiste n'est autre que Toshiharu, 111^e maître des Nara.)
19. Riokwan (I), de la famille Iwamoto (vers 1760), qui porta aussi le nom de Kôhachi.
20. Gôto Seijo. (Sept artistes ont porté ce nom écrit de la même façon, du milieu du xvii^e siècle au milieu du xix^e. Il nous est donc difficile de préciser.)
21. Genchin, de la famille Furukawa (1^{re} moitié du xviii^e), talentueux élève de Sômin I.
22. Mototada, de la famille Ishiyama (Motonobu, Moronobu, Moroka) (1669-1734), qui était Kuge, c'est-à-dire noble de la cour impériale, et étudia en même temps la peinture sous la direction de Kano Yeinô.
23. Masamori, de la famille Hosono (Sôzayemon, qui habitait Kyoto vers 1688-1704 et inventa le style Kebori-Zogan (gravure avec incrustations à plat).
24. Nara Tsuneshige, fils adoptif de Shigetsugu (milieu du xviii^e siècle), qui appartient d'abord à la famille Kawamura.

25. Naritsugu, de la famille Umetada (1677 à 1752), branche de Yedo.
26. Masanaga (I), de la famille Nara (commencement du xviii^e siècle).
27. Toshimitsu, vi^e maître des Nara (1^{re} moitié du xviii^e siècle).

I

ÉCOLE DE SÔMIN

L'origine de la famille Yokoya remonte à Sôyo I (mort en 1690). Celui-ci travailla d'abord à Kyoto, puis vint à Yedo durant le nengo Shô-ho (1644-1648). Il ne tarda pas à y gagner le titre de Ohori-mono-shi, c'est-à-dire de ciseleur ordinaire du Shogun, qui le pensionna. « Il étudia la ciselure des Gôto et surtout pénétra le style de Yûjo. Son ciseau est ingénieux et très énergique (1). »

Sômin (Chôjiro, Jihei, Tômotsume, Ton-an (1669-1733), au moment de sa venue à Yedo, qui eut lieu durant le Nengo Jokio (1684-1688), fut adopté soit par Sôyo I, soit par Sôchi, fils de ce dernier. Il passa toute sa vie dans la ville shogunale où il habitait le quartier Hi-mono-tcho, celui des marchands de bois. Ses œuvres offrirent d'abord le style des Gôto, puis obéirent bientôt aux

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

nouvelles tendances du Matchi-bori que l'on appelle parfois aussi Yefu-bori, c'est-à-dire « ciselure picturale ». Sômin demanda très souvent des modèles à son ami personnel Hanabussa It-tchô I et parfois aussi s'inspira des dessins laissés par Kano Tanyu, comme le prouvent les inscriptions lues sur plusieurs œuvres, en particulier sur un kozuka en shibuichi gravé et orné d'émaux translucides sur or montrant Hotéi, endormi, appuyé sur son sac, avec la mention : « D'après le dessin de Tanyu, complété par Hirata (Narikado), l'automne de la deuxième année de Kiô-ho (1717) (1). »

Le principe innové par Sômin consiste dans l'emploi presque unique du trait gravé auquel il donne plus ou moins de profondeur et de largeur pour marquer les pleins et les déliés du pinceau. Ce procédé permettait de rendre de façon satisfaisante les sujets humoristiques traités par les peintres de l'époque. Comme son ami Hanabussa, comme aussi Tanyu, il excelle à saisir le côté comique des figures et des attitudes en nous représentant tantôt Shoki l'exterminateur des diables, tourné en dérision par une troupe d'Onis, tantôt le poète chinois So-Toba, voyageant à cheval sous la pluie, la tête protégée par un immense chapeau (2), ou encore un danseur du premier de l'an exécutant ses jongleries (3). Ailleurs un jeune

(1) Collection du docteur Mène.

(2) Kozuka de la collection Nagayoshi Imamura.

(3) Collection Burty.

Japonais se cache la tête dans les mains et fait des grimaces en recevant la douche que lui administre sa sœur (1). Il se plaît à faire défiler devant nous le cortège jovial des divinités populaires japonaises unissant le Shin-to au Bouddhisme. Ses Hotei ont des rires qui leur font ouvrir une large bouche et cligner des yeux à la façon de ceux d'It-tchô. En ce genre, la collection Jacoby renferme un kozuka orné d'un Hotei avec son grand sac portant sur son dos un enfant qui brandit un petit écran et a l'air de s'amuser fort d'être aussi haut perché. On ne peut rien imaginer de plus gracieux qu'un des croquis de Sômin (2) représentant une jeune paysannes'en retournant à son logis et portant sur sa tête une gerbe d'épis de riz recouverte d'une branche de pêcher en pleine floraison. Le maître graveur possède une remarquable science du drapé. Il aime enfin à figurer des animaux, par exemple un corbeau sur un arbre ou bien le groupe de tortues cher à Tanyu (3). Un coulant de ceinture en argent (4) en forme de boule et orné d'un cheval galopant porte sa signature.

Ses œuvres sont fort rares dans les collections européennes qui renferment surtout des kozukas de ses descendants (Sômin II, Sômin IV) ou de mauvaises imitations dues à des artisans de Mito ou de Yedo.

(1) Collection du Musée de Hambourg.

(2) Collection Jacoby.

(3) Collection Hayashi.

(4) Collection Jacoby et Collection Gonse.

Sômin I a fait surtout usage du shibuichi, qui présentait moins de résistance au burin et se prêtait au rendu des courbes gracieuses et de la finesse des traits du visage humain. Pour ses kozukas, il a adopté un plus grand format que celui employé couramment jusqu'alors, ce qui lui a permis de grandir ses personnages. Son influence fut immense. Elle se manifesta non seulement dans sa propre lignée, mais encore dans les familles voisines. A partir du xi^e maître (Tsûjo), une partie des Gôto s'efforcent d'atteindre à un semblable pittoresque. En outre, la famille Yanagawa tire son origine d'un disciple du grand Yokoya et l'un des plus célèbres maîtres de la famille Omori, Terumasa, est d'abord élève de Sômin I, comme aussi plusieurs membres des familles Katsura, Shiraishi (par exemple, Sôri (Kaheiji), qui travailla à Hirado en Hizen durant la première moitié du xviii^e siècle), Suzuki et Ishikawa. Enfin, Yasuchika IV, de la famille Tsuchiya, a gravé la plupart de ses œuvres suivant la manière du créateur du style Yefu-Kebori.

Parmi les élèves de Sômin I, celui qui s'est le mieux assimilé les procédés du maître semble être Genchin, de la famille Furukawa, qui porta aussi les noms de Kichirôji et de Shôju et vécut durant la première moitié du xviii^e siècle. Comme Sômin I, il a surtout employé le shibuichi, par exemple dans un kozuka de notre collection, orné dans sa partie supérieure d'un Fukurokuju ayant l'air de

descendre du ciel et à l'autre extrémité d'une tortue sortant des flots et dans un autre manche de couteau de la collection Jacoby, décoré d'un manzaï (danseur du jour de l'an) et de son accompagnateur Saizo. Parfois néanmoins, il s'est servi du bronze rouge, témoin un kozuka de la collection Barboteau, gravé d'une étude de chevaux. Son fils Jôchin lui a succédé. Celui-ci vivait encore en 1781.

Dans la famille du maître se sont surtout distingués les trois artistes qui prirent successivement son nom (Sômin II, Sômin III, Sômin IV), Sôyo II et Tomotake, deuxième fils de ce dernier.

Sôyo II, fils adoptif de Sômin I, porta aussi les noms de Tomosada, Shokei et Kiokuân et mourut en 1779. Il a quelquefois gravé le fer de la troupe sauvage des « Cent chevaux » (Hiakuba) ou des « Cent bœufs » (Hiakugiu) en introduisant dans ces sujets des petits points d'or pour figurer les yeux des animaux (1). Un kozuka en shibuichi où un oni chatouille avec un brin de paille le nez de Shoki endormi (2) se rapproche davantage des œuvres de Sômin I.

Sômin II était le fils aîné de Sôyo II. Il fit quelquefois usage des signatures Tomotsugu et Chôjiro († 1788). Il affectionna spécialement les dragons se débattant au milieu des flots (3). Un kozuka de la collection Barboteau était orné, sur une face, de deux personnages contemplant la lune et sur l'au-

(1) Garde de la collection Jacoby.

(2) et (3) Collection Jacoby.

tre d'une poésie en demi-cursive. Il ne s'est pas toujours cantonné d'ailleurs dans la gravure au burin, mais a aussi incrusté des gardes en relief d'or et d'argent, de cuivre et de shakudo. La collection du docteur Mène possède une de ses tsu-bas figurant des musiciens et des danseurs d'un grand fini d'exécution, datée de l'année 1773.

Kane, propre fille de Sômin I, fut aussi une transfuge, puisque elle s'adonna spécialement au genre nanako.

Tomotake, frère cadet de Sômin II, s'est surtout distingué dans la gravure de tigres rampant ou bondissant dans des bois de bambou (1).

Sômin III (Kirusai, Sôyo III — première moitié du XIX^e siècle), successeur de Sômin II, est un ciseleur en haut-relief et en relief plongeant. Il fait aussi un fréquent usage des incrustations. On a de lui des moineaux sur des roses épanouies (2), un faucon sur un rocher entouré de pousses de bambou (3), et des shishi (4) aux griffes et aux yeux d'or, aux longues moustaches hérissées décorant des kozuka en shibuichi (5).

La gravure de Sômin IV (milieu du XIX^e) montre une décadence bien marquée. On ne sait pas au

(1) Collection Jacoby.

(2) Fuchi Kashira, en shakudo, à fond chagriné avec incrustations en relief de cuivre et de shibuichi. Collection Jacoby.

(3) Garde en bronze rouge ciselé et incrusté, de la collection Barbouteau.

(4) Lions bouddhiques.

(5) Collection de l'auteur et garde de la collection Mène.

juste si cet artiste était fils de Sômin III ou seulement son élève. Sur une garde qui lui est attribuée, on voit le célèbre héros Nitta Tadatsune s'avancer au bord des flots, avec une torche, tandis que, sur l'autre rive, la déesse Benten, en riche costume et un éventail à la main, le contemple. Ailleurs, il exprime la poésie des voiles de jonques chinoises rasant les vagues.

II

ÉCOLE DES YANAGAWA ET DÉRIVÉES KIKUOKA ET SANO

Les Yanagawa ont surtout emprunté à Sômin I la variété et le pittoresque des sujets. Le style de Naomasa (1691-1757), créateur de l'école, résulte en effet d'influences diverses. En outre de celle du Grand Yokoya, nous retrouvons dans ses œuvres la préférence pour un nanako très fin, qu'avait montré son propre père Masatsugu, lui-même disciple de Sôyo I, et les artistes de la famille Yoshioka (1) auprès desquels il avait d'abord étudié. « Extrêmement habile, nous dit l'*Histoire de l'Art du Japon*, il a laissé des œuvres qu'on prendrait

(1) La famille Yoshioka avait été fondée par Shigetsugu (mort en 1653 à l'âge de 82 ou 88 ans) et s'était partagée dès cette époque en trois branches. Il est probable que Naomasa reçut les leçons de Nobutsugu (1661-1720), arrière-petit-fils de Shigetsugu dans la branche aînée et maître très habile.

pour des Sômin. Il réussit surtout dans les chevaux sauvages et les lions. Les lions de Yanagawa sont fameux. » Il a aussi ciselé des cigognes dans les roseaux, d'après une composition de son maître, et des chimères se livrant bataille, tandis que d'autres arrivent à la rescousse, en relief d'or, et de bronze sur fond de shakudo grenu. Une tsuba en fer cernée de vermeil est traversée par un dragon doré et ciselé et une autre en shibuichi porte des pivoinés d'argent et un shishi en or. Son coup de ciseau apparaît admirable dans le fort relief d'un Fukurokuju au grand front, portant à hauteur de sa bouche un rouleau d'écriture, la tête recouverte d'un bonnet doré (1). A la ciselure, il associe très habilement la gravure au burin. Ses successeurs se sont parfaitement assimilés sa manière et il est peu d'écoles qui aient offert une si parfaite continuité de doctrine.

Naomasa avait adopté Naohisa (1713 ou 1715 à 1751). Ce dernier eut pour fils Naoharu, dont la gloire égale presque celle du premier Yanagawa. Ciseleur du daïmyo de Yoshida en Mikawa, il s'adonna surtout au nanako dans lequel il montra une habileté rappelant celle des Gôto. On a de lui des shishi et des pivoinés en fleurs (2), des troupes de chevaux sauvages dans la manière de ceux de Naomasa (3).

(1) Collection de l'auteur.

(2) Collection Jacoby.

(3) Collection de l'auteur: garde en shakudo à fond de nanako avec chevaux en relief d'or.

Naomitsu (1733-1809), qu'il faut classer parmi les plus illustres des élèves de celui-ci, possède un style « plein de vie et de franchise », déclarent les auteurs de l'*Histoire de l'Art du Japon*. Ses oies en plein vol et encore ses chevaux galopant étaient fort recherchés à l'époque. Il a fondé une branche de l'école qui s'est continuée jusque durant la première moitié du XIX^e siècle et sur laquelle s'est greffée la famille Kikuoka. Le fondateur de celle-ci, Mitsuyuki (1749 à 1808), a souvent reproduit les modèles de Yanagawa : bœufs, loups, gardiens de temple (1) ciselés en métaux de couleur.

Naonori (milieu du XVIII^e siècle), autre disciple de Naomasa, a formé Naoyoshi (2^e moitié du XVIII^e siècle) duquel la famille Sano tire son origine. Naonobu, fils adoptif de Naoyoshi, a très habilement employé le relief plongeant concurrentement avec la gravure au burin, dans ses belles ciselures de dragons.

Un fait à constater à cette époque est d'ailleurs la pénétration réciproque des différentes écoles : très peu d'artistes ont alors le style pur du Yefubori ou celui du Kebori.

(1) Menuki de la collection Naoshi Kiyota, de Tokyo.

III

CONTINUATION DE L'ÉCOLE DES GÔTO. — SA RENAISSANCE

Le XI^e maître de la famille Gôto, Tsujô (Shirobei, Mitsutada, Gennojo, 1669 à 1722), essaya d'introduire une plus grande variété dans les sujets traités jusque-là par les neuf premiers descendants de Yûjo et de donner une plus grande liberté d'allure à son ciseau. Le décor d'un de ses kogai en shakudo est formé par un oiseau de Hô en argent, rendu avec beaucoup de naturel, tenant dans le bec une fleur d'or, et celui d'un kozuka par un cerf et une biche sous un érable (1), ce qui nous change un peu des sujets historiques et légendaires généralement choisis par la famille. Parfois, Tsujô se contente de graver au burin dans le bronze rouge un motif régulier de cercles alternant (2).

Juyô (XII^e Goto) vécut de 1687 ou 1694 à 1742. Il porta aussi les noms de Shirobei et Mitsutada et ne fit que « conserver obstinément le style familial ». La collection Gillot renfermait de lui un kozuka en cuivre doré sur lequel se détachait, en reliefs de corail et d'autres matières colorées, un semi de gousses de piment.

(1) Collection du marquis Toshitsugo Mayeda.

(2) Collection Burty.

Avec les XIII^e et XIV^e Gôto, la famille est en pleine décadence (Yenjô (1720 à 1784) et Keijô (1739 à 1804). Durant le XVIII^e siècle, la branche issue de Chôjo fils cadet de Kôjo (1^{er} Gôto) fut illustrée par la série des Seijo : Seijo I (1664 à 1734) ; Seijo II (1698 à 1756) ; Seijo III (1746 à 1814). D'un de ces trois artistes étaient des kozukas et kogai de la collection Burty ornés d'une boule de fleurs artificielles à longues tresses de soie, incrustée en or sur fer, d'une langouste du même métal précieux sur shakudo uni, et, en appliques d'or et d'argent, du cheval peint par Kanaoka s'échappant de son cadre. Dans la branche descendant de Kiujô, plus jeune fils de Tokujô (v^e Goto), s'est particulièrement distingué Kijô (Hanzayemon, Mitsunaga), qui habitait Kyoto dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. On lui doit une garde en bronze rouge cerclé d'or, ciselée d'un décor de flots traversés par un dragon d'or en haut relief. Enfin, Mitsutoshi (commencement du XVIII^e siècle, Kyoto), de la troisième génération de la branche de Genjô (1^{er} fils de Jôshin, le III^e Gôto), a souvent parsemé ses tsubas en shakudo de semis de cartouches figurant des paysages, par exemple, les huit vues du lac Omi (1).

(1) Collection Hart.

IV

LES NOMOURA

Masatoki (Kozayemon, Sôtoku), élève de Tokujô (v^e Gôto), avait été le fondateur de la famille Nomura, qui continua à travailler suivant la première manière des Gôto. Il mourut en 1679 et eut pour successeurs Masanori († 1708, Yedo), Masatada († 1722, Yedo), Masamichi († 1757, Yedo), ciseleur du daimyo d'Awa. Masahide, petit-fils d'un élève de Masatada, a donné des kozukas en fer ciselé portant en relief des armoiries, celles en particulier de la famille Assano (deux plumes de faucon en sautoir) (1). La manière de la famille Nomura (2) est caractérisée par la recherche d'un coloris brillant, obtenu à l'aide d'incrustations de divers métaux. A sa lignée se rattache un très célèbre artiste du xviii^e siècle, Jimpô, de la famille Tsu (1720-1762), qui fut élève de Nomura Masamichi. Le musée de Hambourg possède un de ses kozukas en shakudo grenu portant en haut relief des pivoinnes avec les étamines en or. Cette pièce très remarquable permet de se rendre compte de l'influence qu'a exercée sur lui le style traditionnel Kebori des Gôto transmis par l'intermédiaire des Nomura.

(1) Collection Burty.

(2) Voir le tableau des principales familles de ciseleurs à l'annexe.

L'Histoire de l'Art du Japon le constate d'ailleurs. « A cette époque, où la lignée directe des Gôto elle-même sacrifiait au style pittoresque (des Yokoya), lui seul conserva la manière de la lignée. » A l'appui de ce dire sont encore cités des menuki représentant des pousses de bambou.

Un autre artisan du XVIII^e siècle a su combiner le style des Gôto et celui de Sômin. Nous voulons parler de Nagatsune (1), de la famille Itchi-nomiya († 1786). Il avait d'abord étudié la peinture sous la direction d'Ishida Yutei, puis la ciselure avec Takanaga (Yasui). L'empereur Kôhaku (1780-1816) lui conféra le titre de Yechizen no Daijô, en récompense de l'ornementation d'un écran métallique qu'il lui avait confiée. Son œuvre est tout entière sous l'influence du grand peintre Okio. Celui-ci lui fournit même souvent des modèles, par exemple le dessin d'une fleur de chrysanthème double destinée à décorer la cheminée d'une lanterne demandée par le roi de Corée. Celle-ci, donnée en présent à l'empereur chinois Kienlung, fut fort admirée et contribua à la réputation de Nagatsune. Le style naturaliste d'Okio se retrouve facilement dans des menuki de cuivre du Musée de Hambourg représentant d'admirables cosses de haricots avec des feuilles d'or et de shakudo rongées par des vermicules en argent, et aussi dans des gardes en fer plein ornées de vols d'oies au-

(1) Setsuzau, Ganshoshi. — Il habitait Kizota.

(2) Collection de Goncourt.

dessus des marais, de grosses aubergines, de troncs de cryptomérias. Parfois ses compositions prennent une plus grande ampleur. Il cisèle alors au trait, avec adjonctions de métaux incrustés, une vieille femme lavant du linge dans un cours d'eau (1), ou le sennin de la légende caressant le cheval que son souffle a créé (2).

V

ÉCOLE NARA-HAMANO

L'école qui, avec celle de Sômin, a eu l'influence directrice la plus considérable sur la ciselure du XVIII^e siècle est, sans contredit, celle des Nara. Tandisque la première emploie surtout la gravure au burin, la seconde s'applique à tirer du relief toutes les ressources possibles. Elles ont néanmoins un point de commun : la recherche de la variété dans les sujets représentés. Les Nara font rarement usage des stylisations de feuillages, des motifs héraldiques ou ornementaux plus ou moins conventionnels en faveur d'antiques familles de ciseleurs. Ils leur préfèrent la vraie nature animée d'oiseaux et d'insectes, avec ses arbres tordus par

(1-2) Collection Burty. La collection Gonse renferme des œuvres admirables dues au ciseau de Nagatsune, en particulier une garde décorée en fort relief d'argent d'un pêcheur et d'un aigle.

l'âge ou courbés par le vent, ses cours d'eau capricieux. Ils ont la spécialité de petits tableaux ravissants dans leur simplicité figurant tantôt la vie des grandes herbes ou celle des marais, tantôt encore des scènes historiques ou légendaires dans lesquelles la présence de l'homme vient apporter un nouvel élément d'intérêt. En leur école, s'unissent vraiment les deux courants qu'avaient jusqu'à suivis les artistes sur métaux du Japon : celui des forgerons et celui des ciseleurs proprement dits. Ces différentes raisons peuvent faire comprendre la vogue dont ont joui les œuvres des Nara et le nombre considérable des élèves qui sont venus s'instruire dans leurs ateliers. A partir des premières années du XVIII^e siècle, du tronc familial se détachent sans cesse de nouvelles branches, celles des Toshinaga, des Yasuchika, de Joi, des Hamano qui, loin de suivre la voie tracée par leurs prédécesseurs, songent sans cesse à innover.

La lignée directe continue à employer surtout le fer ciselé en fort relief et assez sobrement incrusté; au contraire, Joi fait principalement usage du bronze rouge aux chaudes ou sombres colorations, et Yasuchika I d'un sentoku jaune verdâtre. Le ciseleur arrive à se constituer une palette d'une admirable richesse avec des alliages de toute composition et de toute nuance rehaussés d'argent ou d'un or auquel il sait donner différents tons.

La famille Nara a été fondée dès la première moitié du XVII^e siècle par Toshiteru, de Yedo, qui

porta aussi les noms de Kozayemon et Suwô. Nous n'avons sur lui que fort peu de renseignements, les auteurs japonais nous apprenant seulement que le Shogun Iyemitsu (1623-1649) l'employa en 1624. Il en est de même de son fils Toshimune (11^e maître milieu du xvii^e siècle). A ce dernier est attribuée une garde de la collection Jacoby : sur le fer du fond un faucon perché sur une branche de prunier en fleur, en assez fort relief de même métal, avec les yeux, le bec et les serres en or. Cette œuvre, pleine de puissance, rappelle les peintures des artistes de l'école Sung-Yuèn.

Déjà, dans une tsuba datée de la 8^e année Ghen-roku (1695) et signée « Nara, habitant de Yedo » est employée une technique qui devait, par la suite, avoir souvent les faveurs de la famille : l'emploi simultané de l'ajourage et de la ciselure en relief : un hibou aux yeux d'or, à la mine renfrognée, sur le tronc noueux et contourné d'un saule pleureur, la tonalité sombre du fer étant relevée par quelques incrustations, de cuivre, de shakudo et d'or figurant un lierre grimpeur.

Toshiharu, le 3^e maître, a donné surtout des paysages, des fleurs et des oiseaux et parfois des scènes humoristiques, par exemple le sennin Osho regardant tomber des nuages son ombrelle à laquelle est attaché un rouleau d'écriture. Il a très souvent signé ses œuvres du nom de Sôyu. Les détails biographiques manquent à son sujet. On sait seulement qu'il vécut jusqu'à un âge assez

avancé; un de ses kozukas portant la mention : « Fait à 78 ans » (2^e moitié du xviii^e siècle).

Toshinaga, le 4^e Nara, qu'il ne faut pas confondre avec deux autres artistes ayant porté le même nom écrit d'une manière un peu différente, son élève Toshinaga Zenzô et le célèbre Toshinaga I, dont nous parlerons plus loin, a, le plus souvent, ciselé des animaux, des grues et des tortues en particulier. C'est à partir de son époque (fin du xvii^e siècle) que l'école s'est divisée en plusieurs branches.

La lignée directe se continue par Munetoshi (v^e maître — commencement du xviii^e siècle), artiste assez peu connu, puis par Toshimitsu (1^{re} moitié du xviii^e siècle), auteur de belles œuvres en fer et en bronze. On lui attribue une tsuba en fer, décorée en fort relief de shakudo, d'un archer à cheval vu de dos, tirant une flèche sur une barque aperçue dans le lointain (1). C'est là une allusion à la légende du Minamoto Tametomo (2) doué d'une telle adresse qu'un trait lancé par lui suffit un jour à faire sombrer un bateau des Taira. Le cheval du guerrier, fort bien rendu, baisse la tête entre les jambes et frappe le sol du pied. Les détails de l'armure de Tametomo sont exprimés à l'aide de très fines incrustations d'or et d'argent. La plaque battue par des flots sculptés en très léger relief

(1) Collection de l'auteur.

(2) Les Minamoto et les Taira furent deux familles nobles longtemps rivales, fauteurs de guerres civiles, dont M. Bertin a raconté l'histoire de façon si intéressante.

dans le fer, est parsemée de petits coquillages de même métal. — Ailleurs, Toshimitsu figure un cavalier dans les bambous ou encore un paysage dominé par le Fuji.

A la même époque que lui travaillaient les deux Masanaga, le père et le fils. Le premier de ceux-ci avait été élève de Toshinaga, le 1^{er} maître. Il a ciselé des dragons d'un beau mouvement. Masanaga II a souvent signé ses œuvres des noms de Masachika (1), Seiroku ou Masaharu (milieu du xviii^e siècle). Ce dernier est inscrit sur des gardes décorées d'oiseaux sauvages de grande taille et en fort relief descendant vers la terre éclairée par un croissant de lune d'argent (1) et aussi sur des fuchi-kashira où des insectes parcourent une écorce de sapin (2).

Toshinaga I (Tahei — 1667-1737) a été le créateur d'une branche très importante de l'École de Nara. Il fut d'abord élève de Toshiharu, le troisième maître de la lignée directe, puis de Toshinaga, successeur de ce dernier. C'est l'un des trois grands maîtres de la famille. L'*Histoire de l'Art du Japon* le déclare le protagoniste de toute l'école et le juge en ces termes :

« Ses personnages, fleurs et oiseaux, sont très beaux. Son ciseau est vigoureux, mouvementé, plein de hardiesse et pourtant ordonné. C'est en vérité un merveilleux ouvrier. » Il fit sa spécialité

(1) Garde en fer de la collection de l'auteur.

(2) Fuchi kashira en fer incrusté de cuivre, de shakudo, de shibuichi et d'or, de la collection Jacoby.

de la ciselure en haut relief et son style sert de transition entre celui de la branche mère et ceux de Yassuchika, de Joi et des Hamano. On retrouve souvent dans les dragons qu'il sculpta quelque chose de la puissance des Miôchin dans leurs cuirasses en fer repoussé. Il aime les sujets légendaires : une de ses gardes en fer avec incrustations d'or, d'argent, de shakudo et de sentoku, représente le géant Benkei à la recherche des démons. Au revers, l'un de ceux-ci joue avec le fanion d'armure de son ennemi (1); sur une autre tsuba (2) se déroule un épisode de l'histoire d'Omori Hikoshiti, vassal d'Ashikaga : le guerrier, sur le point de passer une rivière, rencontre une jeune fille qui lui demande de l'aider à la traverser. Il la porte sur son dos, mais soudain, au milieu de l'eau, la beauté se transforme en diablesse et veut le voler; Hikoshiti tire alors son sabre et la tue.

Parfois encore, Toshinaga I représente un paysan se promenant à travers la campagne éclairée par une lune argentée sortant des nuages (3) ou une chanteuse accompagnée par un musicien soufflant dans une trompe (4). Les figures de ses personnages sont toujours habilement traitées et fort expressives.

Ailleurs, la gent ailée retient son attention. Il

(1-2) Collection de M. le docteur Mène.

(3) Collection Mène : garde en sentoku ciselé et incrusté en relief d'or, d'argent, de shakudo et de bronze.

(4) Collection Mène : garde de petit sabre en fer ciselé et incrusté en relief d'or, d'argent, de bronze rouge et de shakudo.

aime les puissants coups d'aile et les envolées sublimes. Un fuchi-kashira de la collection Gillot, dû à son ciseau, portait une bande d'oies sauvages passant devant la lune. Un autre bout de sabre, conservé au musée de Hambourg, est décoré d'un aigle et de flots stylisés. Les tigres qu'il figure semblent prêts à bondir, tellement est vigoureuse la façon dont ils sont traités.

Son fils Toshinaga II (mort en 1771) a continué sa manière, mais en faisant un plus grand emploi des bronzes, en particulier du shakudo et du sentoku. Ses gardes sont parfois largement ajourées et ciselées, généralement en relief un peu plus faible que celles de Toshinaga I.

De la collection Jacobynous citerons en ce genre une tsuba en argent, incrustée d'or, où est représenté un homme d'Etat chinois se rendant à la prière et suivi par un Oni portant une grande bannière. Les contours du corps du personnage principal débordent sur l'ouverture ménagée pour le passage des Kogai.

Une garde en sentoku, de notre collection, est décorée d'un personnage chinois ressemblant fort au précédent dont la tête et les épaules sont découpées dans l'épaisseur du métal. Il est assis sous la voûte d'une grotte et regarde un tigre sortant de son antre figuré sur la partie gauche de la tsuba. Celle-ci est rehaussée de petites parties de bronze rouge, de shakudo et d'or. Sur un fuchi-kashira (1) en

(1) Collection Jacoby.

shakudo, Toshinaga II a encore ciselé en relief d'or, de cuivre et de shibuichi le héros Watanabe no-Tsuna livrant combat à un Oni et ailleurs un philosophe suivi d'un enfant chargé de rouleaux d'écriture (1), ou Bouddha sortant du creux d'un arbre (2), ou Fukurokuju, le dieu de la longévité, grimé sur un bœuf et accompagné d'un jeune garçon tenant la longe de l'animal (3), ou encore un diabolotin au milieu des flots (4).

Ses fuchi-kashira sont parfois ciselés en relief entaillé dans l'épaisseur du métal. Tel est un manche de petit couteau en shibuichi orné d'un Fukurokuju au front immense et à la longue barbe tenant sur l'épaule droite un long bâton et de la main gauche un manuscrit roulé. Les détails de cette pièce sont traités avec une grande finesse et demandent à être regardés à la loupe. De délicates incrustations d'or bordant les manches du personnage et répandues en pointillé sur une sorte d'étole tombant de sa ceinture viennent rehausser la tonalité un peu sombre du métal.

La technique de Toshinaga II a été quelque peu influencée par celle de Jôï qui vivait à la même époque (1700-1761). Cet artiste porta aussi les noms

(1) Fuchi-kashira en fer décoré en relief, qui appartenait à la collection Burty.

(2) Fuchi-kashira en bronze rouge, avec incrustations de divers métaux, de la collection Barbouteau.

(3) Garde en shibuichi décorée en haut relief de shakudo d'or et d'argent, de la collection Johannes Fitzler.

(4) Fuchi-kashira en shakudo gravé et incrusté, de la collection Burty.

de Toshichi, Issando, Nagaharu, et habita Yedo. Il fut élève de Toshinaga (Zenzô), lui-même disciple de Toshinaga, le iv^e maître de la lignée directe. Les Japonais admirent en lui le grand ciseleur du demi-relief, comme en Toshinaga I celui du haut relief. Ses œuvres sont très facilement reconnaissables pour quiconque a vu quelque une d'entre elles. La technique qui y est employée dérive tout à la fois de celle de ses prédécesseurs et de celle inventée par Sômin I. Les contours de ses personnages sont le plus généralement gravés au trait et leurs corps s'enlèvent en relief très léger, tandis que leurs têtes et leurs coiffures saillent en général beaucoup plus. Ils ont en quelque sorte l'air d'entrer dans le métal, d'où le nom de relief plongeant qui caractérise parfaitement la manière de Jôï.

Celui-ci a une affection spéciale pour le bronze rouge auquel il sait donner des patines incomparables, mais il a fait aussi usage du shibuichi et du fer où il met des incrustations d'or et d'argent, de cuivre, de shakudo. Il s'est proposé d'imiter le style de peinture des Tang et a toujours visé au naturel. Ses Shôki dans toutes les attitudes sont devenus célèbres. Tantôt l'exterminateur des diables revêtu de sa longue robe, la tête couverte d'un immense chapeau et l'épée à la main, apparaît au détour d'une roche, tantôt se repose en sommeillant de ses luttes perpétuelles avec les Oni. Nous avons sous les yeux une tsuba (1) quadrilo-

(1) Collection de l'auteur.

bée en fer en ce genre, admirable dans son ensemble, comme aussi dans le fini des détails des vêtements ornés de fleurettes incrustées, de la figure en shakudo, des cheveux et de la barbe dont on pourrait compter tous les poils. Une garde de la collection Hart, en bronze rouge, à fond martelé, rehaussé d'or, représentait le même Shoki chevauchant cette fois une chimère. Jôï traite aussi merveilleusement (1) un groupe de deux sennins dont l'un tient un marteau de temple et l'autre un crapaud (2) ou un Dharma (3) à la figure pleine de malice, drapé dans son manteau et tenant un rouleau d'écriture. Le manche d'un autre kozuka porte un pêcheur à l'air philosophiquement débonnaire. Ailleurs, encore, le fameux guerrier chinois Kangu, ayant derrière lui son porte-lance, s'avance fièrement.

Une garde de la collection Gonsesemble être une des plus belles œuvres en bronze rouge de Jôï : un sennin figuré en relief plongeant laisse échapper de sa gourde deux chevaux caracolant gravés au burin dans le style de Sômin I ; au revers de la tsuba apparaissent une quantité d'autres chevaux en liberté traités de la même façon.

Il nous semble permis de conclure en attribuant à Jôï une des toutes premières places parmi les ciseleurs de l'ancien Japon, non loin du grand Yokoya Sômin.

(1) Collection Burty : kozuka gravé en relief à peine sensible.

(2) Ce dernier est le *Sennin* (saint bouddhique) *Gama*.

(3) Collection de l'auteur.

En Yasuchika I (1669-1744), les habitants du Nippon voient le troisième grand-maître des Nara, Il porta aussi les noms de Yegohachi, Yasunobu et plus souvent encore Tô-ou. L'histoire a conservé une sentence qu'il se plaisait à répéter et qui montre bien l'élévation de son caractère : « L'artiste doit bien s'attacher à toujours rester pauvre, sans quoi son cœur devient impur et il ne peut plus rien enfanter d'admirable. » Yasuchika étudia la ciselure sous la direction de Toshinaga, le 1^{er} maître de la famille, et de Tokimasa. Ses œuvres témoignent d'une grande recherche de l'élégance et les Japonais ont, pour cette raison, comparé son style à celui de Kôrin. Sa manière se rapproche de celle de Toshinaga I plus que de celle de Jôï. Il a su toujours conserver une grande originalité et dans le choix des sujets et dans la façon de les exprimer. Une très remarquable garde en bronze à surface irrégulière du musée de Hambourg est ornée en relief, sur une face, d'une pile de pont pourrie et écroulée et d'un gigantesque mille-pattes en shakudo très noir et aux pattes d'or, et sur l'autre face du fer de la flèche avec laquelle Hidesato mit à mal le monstre qui désolait le lac Omi.

Yasuchika a également su tirer un excellent parti du sentoku, comme en témoigne une tsuba de la collection Gonse dont le décor est formé par un hangar couvert en chaume, à cheval sur l'ouverture laissée libre pour le passage de la fusée du sabre; à gauche un arbre et la porte ménagée dans une

palissade de clôture complètent ce ravissant *petit* tableau. Ailleurs, dans le même métal, il cisèle un daimyo assis tenant un éventail et contemplant un *Fuji* au sommet d'argent aperçu dans le lointain (1).

Il lui arrive souvent d'incruster le sentoku de chauves-souris en shakudo (2) ou d'oiseaux volant au-dessus de la mer (3) qui baigne une plage plantée de sapins.

Une très originale garde de sabre de la collection Hart avait la forme d'une vertèbre autour de laquelle s'enroulait un serpent ciselé en bronze rouge, et une autre (4) affecte l'aspect d'une bouteille de saké en fer incrusté et rehaussé d'or, ayant sur le goulot une mouche et sur la panse un paysan chargé d'un sac de riz.

Sous la signature Yagohachi, il cisèle un fuchikashira en sentoku du dieu du tonnerre Raiden dans les nuages, des tambours de celui-ci et d'un arbre touffu pliant sous la raffale et la pluie (5). Ailleurs encore, il nous montre un gardien de temple avec un parapluie et sa lanterne à la main se promenant dans le jardin qui fait suite à un Torii découpé à la scie (6).

Un autre de ses procédés favoris consiste à mé-

(1) Garde en sentoku à bords festonnés de la collection Mène. La tête et les mains du personnage sont également figurées en argent.

(2) Collection de Goncourt.

(3) Collection Burty.

(4) Collection Mène.

(5) Collection Jacoby.

(6) Collection Mène.

nager dans des gardes en fer des réserves en argent repoussé en forme de médaillons qu'il décore de charmants petits paysages : habitations ombragées, bords d'un lac, châteaux-forts, etc. (1).

Son imagination est vraiment intarissable. Voici maintenant un vol d'oiseaux dans un marais, par un beau clair de lune, signé du cachet Tô-ou.

La manière de Yasuchika I a été continuée par son fils Yasuchika II (1694-1747). Les signatures des deux artistes ne peuvent se distinguer que par une plus grande longueur donnée au signe Yasu dans celle du second, mais le style de Yasuchika II est, à notre avis, inférieur à celui de son père. Il affectionne aussi les oies sauvages traversant la pluie ou s'abritant dans les roseaux et cisèle parfois des paysages un peu plus larges comme un pâturage en relief avec un nuage repercé (2), ou se contente de représenter des feuilles de bambou recouvertes de neige (3).

On lui doit aussi une garde de la forme dite *Bampuku Chagama* (4) ; une marmite de laquelle sortent la tête, les pattes et la queue d'un blaireau. Le motif d'une garniture complète de petit sabre en shibiuchi, incrusté et ciselé en relief, est formé

(1) La collection Mène renferme plusieurs de ces gardes.

(2) Collection du Musée impérial de Tokyo.

(3) Collection Magayoshi Imamura de Tokyo.

(4) Bam-puku veut dire : dix mille bonheurs, tout le bonheur possible, et Chagama : grande théière où l'on tient le thé bouillant sur le feu. Cette forme de garde fait allusion à une ancienne légende d'après laquelle une bouilloire mise sur le feu se change en blaireau portant bonheur (Collection Jacoby).

de deux rats grignotant l'un un kakémono figuré en or et shakudo, l'autre un éventail (1). Enfin, sur une garde de cuivre semée de petites parcelles de plomb figurant des flocons de neige, il cisèle d'un côté un rameau de prunier en fleurs, celles-ci possédant des étamines en or, de l'autre le tronc de l'arbre et un bambou en or (2).

Yasuchika III, successeur du précédent, a presque toujours signé ses œuvres en écriture cursive. Il vécut durant la dernière moitié du XVIII^e siècle. La collection Jacoby renferme un de ses kozukas en bronze à fond chagriné décoré en relief d'un manche de couteau en shibuichi : sur celui-ci, des tiges de prêle en or.

De Yasuchika IV, nous avons déjà parlé à propos de l'école de Sōmin. La plupart de ses œuvres furent, en effet, gravées au burin.

Acette règle générale fait exception un fuchi-kashira en shakudo à fond de nanako interrompu de petits motifs nattés et incrustés d'or, de shibuichi, de cuivre et de nacre sur lequel est jeté un éventail à côté de fleurs et de vrilles de *Yugao* (3). Yasuchika IV a souvent employé les signatures Nagahide, Ichirinsui ou Seiunsai.

La lignée de la famille Tsuchiya à laquelle appartenaient primitivement les Yasuchika se continua

(1) Collection Mène.

(2) Collection Jacoby.

(3) Plante de gourde. Cette pièce de la collection Jacoby fait allusion à une nouvelle du *Genji Monogatari*.

encore au XIX^e siècle par deux artistes du même nom, mais de talent beaucoup moindre. V et V
1862

Les Hamano ont également tiré leur origine de la famille Nara. Hamano Masayuki dont on peut lire aussi le nom Shôzui (Otsuriuken, Rifudô — 1695-1769) apprit, en effet, l'art de la ciselure de Toshinaga I et les Japonais estiment qu'il ne fut inférieur que de fort peu aux trois grands maîtres des Nara. Son style se ressent de la double influence de son maître et de Jôï. Il a, en effet, employé tantôt le relief plongeant, tantôt le haut relief. Ce fut surtout un grand coloriste, sachant employer toute la gamme des bronzes et des métaux précieux. Ce caractère de son talent apparaît merveilleusement dans une garde en fer (1) décorée en faible relief d'un toit de chaume sous lequel le savant chinois Kioko étudie à la clarté de la lune figurée sur l'autre face. La figure du personnage et le rouleau qu'il tient déployé dans ses mains, figurés en argent, semblent véritablement illuminés par l'astre, le fer du fond semblant, au contraire, plongé dans l'obscurité.

Masayuki a souvent traité des scènes bouddhiques ou légendaires. C'est ainsi qu'une de ses tsuhas est ornée du sujet du guerrier qui écrit sur un tronc de cerisier un poème chinois dont le sens caché doit faire espérer à l'empereur Godaigo (2) sa

(1) Collection Jacoby.

(2) L'empereur Godaigo régna de 1319 à 1338. Il détruisit la puissance des Hôjo en réduisant en cendres Kamakura, en l'an 1333.

prochaine délivrance des mains de l'ennemi (1), un autre d'un épisode de la guerre des Taira, entre deux officiers dont l'un est caché dans un tronc d'arbre (2).

Ailleurs, il cisèle une garde en shibuichi d'un paysan et de gerbes de riz non loin des méandres d'un ruisseau ; sous le clair de lune du revers s'avance un renard couvert d'un manteau (3).

Masayuki emploie parfois des reliefs fort accentués. Deux de ses œuvres les plus belles dans ce style sont une tsuba en fer très épais sur laquelle le dieu de la longévité Fukuroku s'avance à cheval sous des bambous à feuilles d'or, tenant à la main un rouleau et précédé d'un enfant, cette scène étant éclairée par une lune d'argent, et un pommeau de sabre en fer ciselé, incrusté d'or, d'argent, de shakudo et de cuivre où Fudo-miô-o, génie des guerriers, est représenté debout, tenant le glaive de la main droite et le lacet de la gauche (4).

Les têtes des personnages du grand Hamano sont toujours pleines d'expression.

Les détails des motifs floraux dont il fait usage sont aussi merveilleusement travaillés. Il lui arrive souvent de représenter des oiseaux de proie comme les premiers artistes des Nara, mais ceux-ci sont généralement en relief de bronze et non de fer. Une

(1) Collection Burty. Shibuichi décoré en bas-relief et avec rehauts d'or.

(2) Collection Burty.

(3) Collection Gonse.

(4) Collection de l'auteur.

garde de notre collection est ornée d'un sujet très simple appartenant à cette catégorie : un faucon en shibuichi, aux yeux, au bec et aux serres d'or perché sur une branche de sapin et ressortant fort bien sur le fer du fond. Les plumes de l'oiseau sont rendues de façon très minutieuse. Masayuki pratiqua encore la ciselure à grands coups de ciseau appelée *katakiri*, par exemple dans un *kozuka* de la collection *Kamenosuke Hirose*, où une lune sort des flots.

Son élève *Noriyuki I* (*Gaiundô*, *Chûgoro*, *Bôso-ken*, † 1787), dont on prononce parfois le nom *Kuzui*, a acquis une célébrité presque égale à celle de son maître. Son style est généralement beaucoup plus voisin de celui de *Jôi*. *L'Histoire de l'Art du Japon* cite comme son chef-d'œuvre les seize *Rakans* sculptés en 1781 devant le temple funéraire du *daïmyo* d'*Izumo* sous les vantaux en pierre bleue de la partie centrale de la balustrade. Le dessin en avait été exécuté par *Yeisen*.

Le musée de *Hambourg* possède de lui une garde ovale en shibuichi décorée en relief des portraits des six poètes célèbres, datée de 1782. On prendrait facilement pour une œuvre de *Jôi* une garde où il figure l'attaque nocturne des frères de *Soga* et une autre où *Shoki* poursuit un *Oni* caché dans le creux d'un arbre et lui faisant des grimaces (1). Un montant de poignée de sabre, pièce vraiment

(1) Collection de l'auteur.

unique, de la collection Mène, est ornée d'un paysage où, du milieu du calme matinal, un pêcheur debout dans une barque tire son filet de l'eau ; à l'horizon une voile d'argent et le sommet du Fuj émergeant du brouillard (1). Ailleurs, sur une garde de très grande dimension, un héros s'élance le sabre à la main pour combattre un dragon dont la tête sort de l'eau, sa queue apparaissant au revers (2). Aucune expression ne saurait rendre la puissance de conception et la vigueur d'exécution de cette œuvre.

Noriyuki sait utiliser le contraste de l'argent et du shakudo dans le décor d'un kozuka où des araignées et d'autres insectes dessinent des ronds dans leur course à la surface de l'eau. D'autres manches de couteau en fer ciselé ou en bronze rouge gravé et incrusté sont ornés de groupes de personnages exotiques ou plus simplement d'un vol de chauves-souris.

Kaneyuki (ou Kenzui, 1739-1776), fut le fils adoptif de Masayuki en même temps que son élève. Il modela souvent ses sujets dans le fer et les incrusta d'or et d'argent. Les petites scènes du genre de celle-ci : un personnage versant le contenu d'une gourde dans l'excavation d'une roche et un autre debout devant lui, au pied d'un sapin, regardant

(1) Ce montant de poignée est en fer et le sujet formant le décor en relief du même métal.

(2) Collection Mène, garde en fer. Le personnage est figuré en relief de même métal, sauf la tête et les bras, qui sont en argent.

dant cette action avec curiosité (1), ont ses préférences.

De Noriyuki II, élève et successeur de Noriyuki I, une tsuba de la collection Burty représentait des seigneurs chinois au-devant desquels s'avancait un autre personnage porteur d'une coupe.

Hiroyuki I, un autre disciple de Masayuki, a très souvent employé le bronze rouge sur fond de Shibuichi, par exemple dans un kozuka (2) décoré d'un buste de Dharma avec cette inscription : « Dharma roi, neuf années image de la loi », faisant allusion aux années passées dans l'immobilité par l'apôtre et symbolisant l'immuabilité de la doctrine du Bouddha.

Naoyuki (3), qui appartenait à la famille Tôyama et reçut les leçons de Noriyuki I, a été fortement influencé par Jôï. Nous citerons à l'appui de ce dire une garde (4) en shibuichi ornée en relief assez faible et en partie plongeant, du héros Kwan-U tenant un conseil de guerre avec ses compagnons et un kozuka (5) du même métal sur lequel s'avance une ravissante déesse Benten dont la robe est rehaussée d'or.

Certaines autres de ses œuvres gravées au burin rappellent un peu celles de Sômin : sur un manche de couteau en bronze rouge, trois chevaux gamba-

(1) Collection Burty.

(2) Collection de l'auteur.

(3) Denzô, Gainudo, fin du XVIII^e siècle.

(4) Collection Jacoby.

(5) Collection de l'auteur.

dent en liberté ; au revers, une poésie célèbre la matinée printanière où le jeune poulain pousse des hennissements joyeux.

VI

ÉCOLE DES OMORI

La troisième grande école du XVIII^e siècle est celle des Omori.

Cette famille eut pour fondateur Shirobei qui vivait, vers 1700, à Odawara, en Sagami, puis vint se fixer à Yedo. Celui-ci eut pour fils Shigemitsu (1693 ou 1696 à 1726), qui adopta Terumasa (Yoishi, Kanshikan, 1704-1772), son propre neveu dont on prononce parfois le nom Yeisho. Terumasa étudia le style de Sômin. « Il a fait des choses qui peuvent supporter la comparaison avec les œuvres de ce maître, tandis que sa sculpture en relief peut être mise en regard de celle de Sôyo (1) ». Il a souvent figuré des tigres sous les bambous. La collection Gillot possédait une de ses gardes en fer avec, comme encadrement, un cercle sur lequel était incrusté un dragon en or ciselé. Il a adopté lui aussi un de ses neveux : Teruhide (2) (Kisôji,

(1) *Histoire de l'Art du Japon.*

(2) On prononce parfois son nom Yeishu.

Ittosai, Riunsai, 1729-1798), qui s'est rendu célèbre par l'invention de la sculpture en relief des vagues appelée Omori-nami. — Une de ses gardes en shibuichi ciselé et un kozuka ont pris pour unique motif la mer écumante. Sur un fond de shibuichi grenu, il représente souvent un lion bondissant à côté d'une touffe de pivoinas (1), sujet traité avant lui par Nara Toshinaga I.

Une garniture de sabre nous fait assister à une furieuse chasse qu'un aigle donne à des singes cachés dans des rochers (2). Ailleurs, un prêtre shintoïste, en costume de cérémonie, exécute une danse mystique à l'entrée d'un temple (3), ou bien, un sennin entré dans l'eau jusqu'à la ceinture, reçoit sur la tête la chute d'une cascade (4), ou encore Kintoki joue avec un ours (5).

Terutoki, de la famille Tokuno, et Terufusa (Denjō) ont été aussi les élèves de Terumasa durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Du premier, on connaît un kozuka portant en relief une anguille parmi des algues qui montre une influence certaine des écoles de peinture naturalistes de l'époque. Le second a ciselé également une lamproie, deux carpes affrontées, etc. De Terumitsu, nous posséd-

(1) Collection de l'auteur et fuchi-kashira du Musée de Hambourg en shakudo à fond de nanako.

(2) Collection Hart.

(3) Garde en Shibuichi à décor gravé au burin et incrusté d'or, de la collection Burty.

(4) Shibuichi uni, décoré en bas-relief.

(5) Collection Nagayoshi Imamura : Menuki.

dans un kozuka en bronze jaune décoré d'un gros arbre à la large ramure colorié à l'aide d'argent, de bronze rouge et verdâtre.

Les élèves les plus célèbres de Teruhide ont été Hidetomo (Sadahei, Terutomo, fin du xviii^e siècle) et Hisanori, de la famille Chizuka.

Comme Teruhide, Hidetomo a aimé figurer des singes minuscules courant dans les rochers. Dans une tsuba de ce genre, les grottes où la gent simiesque prend ses ébats sont creusées à même le métal et dans les anfractuosités de la pierre poussent des petites plantes rendues en incrustations d'or; les singes ont le corps en shakudo et la tête en bronze rouge (1).

Hisanori a incrusté un fushi-kashira de grenades en or et argent.

VII

AUTRES ATELIERS DE YEDO

Les grandes écoles fondées à la fin du xvii^e siècle et au xviii^e, celles des Nara, de Sômin, des Hamano, des Omori s'étaient toutes concentrées à

(1) Collection de l'auteur. Garde de petit sabre.

Yedo, la ville shogunale, alors dans tout l'éclat de sa prospérité et de son influence artistique.

Plusieurs autres familles secondaires y produisirent également quelques excellents ciseleurs. C'est ainsi que, parmi les Iwamoto, descendants de Chû-bei (1), se distinguèrent particulièrement Konkwan et ses élèves Kwanri et Mutô Masatoshi.

Le premier de ces artistes avait été adopté par Riokwan II, qui florissait vers 1770. Il vécut de 1743 à 1801 et porta aussi les noms de Kisaburô, Rioun, Hakushôtei et Shunsodô. C'est un des plus grands ciseleurs animaliers du Japon qui a été certainement très influencé par le peintre Mori Sosen. Comme ce dernier, il a une spéciale affection pour la gent simiesque, représentant tantôt une guenon épluchant son petit (2), tantôt un aigle attaquant une famille de singes abrités dans le creux d'un arbre (3).

Son talent s'est d'ailleurs ingénié à reproduire avec une extrême vérité et un grand naturel tous les animaux de la création, depuis un serpent endormi (4) jusqu'à des pieuvres et des coquillages (5), et très souvent des langoustes et des écrevisses (6). Sur une de ses gardes, un reptile enroulé autour

(1) Elève de Soyo I, au commencement du XVIII^e siècle.

(2) Collection Gonse. Garde en fer décorée en shibuichi.

(3) Garde en shakudo incrustée d'or et d'argent.

(4) Menuki de la collection Kamenosuke Hirase d'Osaka.

(5) Garde en fer pleinciselé et incrusté de plusieurs métaux, de la collection Burty.

(6) Collection Hart.

d'un tronc de sapin s'apprête à bondir sur un pauvre crapaud figuré au revers (1).

Parfois encore il esquisse des petites scènes humoristiques, par exemple le débonnaire dieu de la longévité jouant avec des enfants (2).

Konkwan s'est surtout distingué dans le haut relief rehaussé d'incrustations de différents métaux : fer plein décoré de motifs en shibuichi, shakudo éclairci d'or et d'argent.

Son fils adoptif Kwanri (Kijurô), qui florissait vers 1800, a imité son style. La collection Burty renfermait de cet artiste un anneau de sabre en sentoku incrusté d'or et de shakudo portant un motif de roseaux penchés au bord de l'eau.

Masatoshi (Gempachi ; Masakatsu), vivant à Yedo au commencement du XIX^e siècle, a été également un très habile élève de Konkwan. On lui doit un kozuka de shibuichi avec incrustations d'or et d'argent orné d'une tigresse traversant une rivière torrentueuse avec son petit (3) sur le dos et un fuchi-kashira orné, l'anneau de sabre d'un soleil d'or derrière les nuages éclairant un sapin, et le pommeau d'un faucon perché sur un arbre (4). Il a généralement fait usage de reliefs moins prononcés que ceux de son maître.

A Yedo également les ateliers de la famille Ito

(1) Collection de Goncourt. Garde en fer ciselé et orné de reliefs de bronze rouge.

(2) Collection Burty. — Anneau et bout de sabre en shakudo décoré en relief adouci.

(3), (4) Musée de Hambourg.

continuaient à produire des gardes ajourées. Masakata (Genjiro, Jinyemon † 1774), fils du célèbre Masatsune, a laissé de fort belles tsubas en fer parfois rehaussées d'or; soit ajourées, soit évidées de fins traits de scie. Il a choisi pour sujets : des branches de prunier en fleurs, un enroulement de bambous (1), une cigogne volant au-dessus d'une vague (2), deux grandes crevettes à longues tentacules (3), les attributs du dieu Hotei (4), des flèches et un arçon de selle (5). Il a mérité, lui aussi, le renom de grand maître en reперсé fin conquis par son père Masatsune.

Un autre artiste de la famille Ito, dont la filiation n'est pas connue : Masanobu (Kosuke), a donné des gardes en fer plein rehaussé d'or et ciselé orné de feuilles et de fleurs en demi-relief (6).

De Masayoshi, fils de Masakata († 1796), on possède des ajourages esquissant un cerisier (7) fleuri, d'une exécution très souple, la mer en furie, des feuilles de chrysanthème (8). Il rehausse souvent le fer de ses gardes de quelques points d'or.

Masatsune, élève de Massatane, petit-fils du précédent, qui demeurait vers 1800 à Yedo, a découpé des feuilles d'arbres dans un fer bien forgé incrusté de parcelles de métal précieux et a été chef d'école durant la première moitié du XIX^e siècle. Ses prin-

(1), (2), (3), (4) Gardes de la collection Burty.

(5) Collection Barbouteau.

(6) Collection de Goncourt.

(7) (8) Collection Barbouteau.

cipaux élèves : Masachika, Masatoyo et surtout Masatoshi, sont fort connus.

Le premier a évidé des gardes en fer d'enroulements d'anémones en fleurs (1), de la silhouette d'un grand sapin dont les branches s'élargissent en s'éta-geant (2). Masatoyo appartenait à la famille Okada et porta aussi le nom de Toyosaburô. Quant à Masatoshi (famille Kitani), il a laissé des œuvres fort nombreuses ornées de treillages de bambou (3), de fleurettes de cerisier et de traits figurant des nuages (4), d'un motif de chrysanthèmes apparaissant derrière une palissade (5), d'une grue s'envolant vers les hautes branches d'un sapin caché dans la brume (6). Une de ses tsubas est en argent et est décorée de petites feuilles d'érable paraissant flotter sur un ruisseau, incrustées sur un fond grenu. Mais il a surtout travaillé le fer qu'il évi-dait et rehaussait d'or.

La famille Tsuji, descendant de Masahide, cise- leur du milieu du xvii^e siècle, a été illustrée au xviii^e par Masachika († 1724), qui portait le titre de ciseleur du daimyo de Mito, par Masakatsu († 1733), fils du précédent, dont on a des évidements à jour dans le vrai style de Mousashi représentant, par exemple, des pruniers en fleurs (7), et par Masakata († 1761); enfin, au commencement du

(1), (2) Collection Burty.
 (3), (4), (5), (6) Collection Burty.
 (7) Collection Barbouteau.

xix^e, par un second Masataka (1), dont une tsuba en fer découpé et rehaussé d'or est ornée de branches de pêcher épanouies s'enlaçant en pourtour.

C'est encore à Yedo qu'à la fin du xviii^e siècle s'est rendue célèbre la famille Murakami par ses incrustations fines. Son fondateur Jôchiku (Nakanori) travaillait dès 1739, comme le prouve l'inscription d'une garde signée : « Jôchiku de Buyo, l'été de Ghembun IV (1739) (2) », mais son talent n'a atteint son complet développement que vers 1760-1770. La tsuba précédemment citée est en bronze clair incrusté d'or, d'argent, de cuivre et de shakudo : un phénix y vole au-dessus des paulownias. Il a aussi décoré un kozuka en bronze rouge d'un gros crabe ciselé, avec, au revers, des lotus flottant sur l'eau (3) et un autre, d'un Fuji sortant des nuages en incrustation d'or (4).

On peut encore citer comme types de ses ouvrages des bambous genre sumi-yé incrustés en shibuichi ou shakudo, ou bien, comme sculpture en relief accusé, des libellules et des papillons incrustés en burgau. Inaba-Tsuryo a dit, en parlant de Jôchiku : « Son travail n'a pas la moindre gêne. Son mouvement des feuilles, dans le style des Tsing, est si parfaitement naturel qu'à les regar-

(1) Il s'appelait Gengoro et était élève de Masataka Genyemon, qui florissait vers 1800.

Voir à l'annexe la généalogie de toutes ces familles.

(2-3) Collection Gillot.

(4) Collection du vicomte Mitsukira Tanaka.

der on éprouve une sensation de fraîcheur (1). »

Son élève et fils adoptif Jochû (2^e moitié du XVIII^e siècle) fait preuve d'analogues qualités, ainsi que Jotoku, Masanori et autres membres de la famille à la même époque.

Enfin la famille de laqueurs *Yamada*, fondée par Jôka à la fin du XVII^e siècle et illustrée par une suite d'artistes ayant porté le même nom, orna des garnitures de sabre de laque noire, rouge, en takamakiye et en togidashi (2). La collection Garié renfermait un kozuka très joliment décoré d'une jeune Japonaise figurée en laque d'or, d'argent et de couleur dû à un artiste de l'école.

VIII

ATELIERS DE KYÔTO

A Kyôto, les vieilles familles Umetada et Shoâmi continuaient à travailler suivant la tradition. Elles eurent néanmoins quelques représentants habiles.

Nous citerons Shigeyuki (commencement du XVIII^e siècle), Shigehissa (milieu du XVIII^e siècle) et Yoshihissa (fin du XVIII^e siècle) les 30^e, 31^e et 32^e maîtres des Umetada, Shigemitsu qui s'intitule

(1) *Histoire de l'art du Japon.*

(2) Le dernier des Jôka avait 68 ans en 1879. Le takamakiyé est la laque d'or en relief. Le togidashi présente une surface usée.

« habitant de Nishijin (Kyôto) », Shigenori qui imita le style de Kane-iye II. — Shigeyoshi a orné une garde en fer d'une tige de pavot en cuivre, argent et shakudo (1). Durant le même siècle, une branche de la famille créée à la fin du xvii^e, à Yedo, par Naritsugu, comptait de nombreux artistes, parmi lesquels Yasusada, fils de ce dernier, Narikata, Narinaga qui aime à incruster dans des gardes de forte épaisseur des dragons puissants en reliefs de shibuitshi ciselé, dont le corps s'enfonce dans la masse du fer comme en des nuages, pour réapparaître au revers (2), et enfin Narikazu. De celui-ci nous possédons une tsuba, où le fameux monstre aux neuf têtes se tord dans les flots.

L'*Histoire de l'Art du Japon* parle d'un certain Shiujû, qui demeurait à Youshira dans la ville de Yedo (1600-1755) et créa un procédé nouveau consistant à plaquer sur le métal une épaisse couche d'or à laquelle il donnait une patine d'aspect antique. Il exécuta de très beaux menuki en métal repoussé.

Chez les Shoâmi, durant la période Ghen-roku (1688 à 1703), nous relevons, à Kyôto, le nom de Masayoshi auteur d'une garde ornée de chrysanthèmes où roulent des gouttes de rosée en or (3), puis Tadatsugu et Masanori (Ichirobei). Une branche fixée à Yedo était illustrée par Shigeharu

(1) Collection Gillot.

(2) Collection Gillot.

(3) Collection Zuckerkandl, Gleiwitz.

dont la collection Gillot renfermait une tsuba en bronze rouge évidée et incrustée de shakudo : des champignons chargés d'un semis d'aiguilles de pin, Shigeteru Samurai du daimyo Satake et Shigeyuki (1).

D'autres Shoâmi habitaient Akao, en Harima, comme Masaatsu, Okayama en Bizen comme Gensuke, Matsuyama en Iyo où se distinguèrent Iyesada (vers 1690), Morikuni (vers 1716) (2), Moriyuki (vers 1770) et Moritomi (vers 1802) (3), et Tsuyama en Mimasaka, où se continua la lignée issue des Katsusaburo. On peut juger par cet aperçu de la grande extension prise au XVIII^e siècle par la famille Shoâmi.

Les Okamoto, ou du moins quelques-uns de leurs représentants, travaillèrent aussi à Kyôto, de la fin du XVII^e siècle au XIX^e. Au premier rang de ceux-ci nous placerons le célèbre Naoshige (Gembei, Toshiyuki, Tetsughendô, Shôroku ; † 1780). Les Japonais lui décernent les compliments les plus flatteurs et déclarent qu'aucun ciseleur sur fer ne l'a égalé.

La collection de Goncourt renfermait de cet artiste une merveilleuse garde décorée en un puissant relief du dieu Susa-no-ô, debout sur un rocher

(1) La collection Zuckerkandl possède de cet artiste une garde en fer ajourée de deux raves et incrustée d'or et d'argent. Elle est datée de Bunsei 3 (1820).

(2) Une tsuba en bronze jaune de cet artiste représente des fougères.

(3) On connaît de lui une garde en fer chagriné où vole une chauve-souris aux yeux d'or. Musée de Hambourg.

au moment où il va abattre les neuf têtes du dragon qu'il a enivré avec du saké versé dans neuf jarres. — « L'assouplissement du fer dépasse tout ce qu'on peut imaginer dans cette garde, belle comme les plus beaux travaux de ferronnerie du XVI^e siècle, et la noble petite silhouette du dieu guerrier, posé sur un pied, nous fait involontairement penser à une figure de Médor au moment de délivrer Angélique de son monstre (1). »

Une autre tsuba en fer reperlé et ciselé offre des feuilles de chrysanthème sur un fond de roseau (2). Il a décoré un fuchi-kashira de la collection Ikeda du Sennin Gama avec son crapaud. Nous estimons que sa place est près des Sômin et des Jôï.

Son élève Naofusa, qui porta aussi le nom de Tetsughendo (2^e moitié du XVIII^e siècle), est l'auteur d'une garde en fer évidé en forme de coquille awabi (3).

Masamori, de la famille Hosono, de Kyôto, est un spécialiste du Kebori-zogan, qui consiste en des incrustations de métaux à plat qu'il emploie concurremment avec la gravure du burin. Il orne ses gardes et ses kozukas de ravissants paysages : par exemple les deux rives d'un fleuve traversé par un pont bondé de promeneurs (4), sujet qui tenta si souvent les peintres de l'Oukiyo-yé, ou une pro-

(1) E. de Goncourt.

(2), (3) Collection Goncourt.

(4) Collection Burty.

menade en bateau au clair de lune sur la *Soumida*. Telle de ses *tsubas* reproduit les différentes phases de la culture et de la préparation du riz (1), telle autre est consacrée à celle du thé. Dans ce cas, le sujet traité, animé d'une foule de personnages minuscules et rehaussé de discrètes incrustations d'or, d'argent, de shakudo, de bronze rouge, couvre toute la garde.

IX

ATELIERS D'HAGHI EN NAGATO

La ville d'Haghi en Nagato a été un centre très important d'ateliers. Il nous suffira de citer ceux des familles Nakahara, Kaneko, Yamichi et d'une branche des Okamoto, qui florissaient au XVIII^e siècle.

Parmi les Nakahara se sont surtout distingués Yukinari (Kichibei, Yoshihissa, 2^e moitié du XVIII^e siècle), son fils Yukitoshi et son disciple Yukiyoshi.

De Yukiyoshi, nous signalerons une garde en shibuichi découpée d'un haricot (2) et datée de 1806 et une autre en fer portant un dauphin sur un fond dé vagues stylisées (3).

(1) Collection de l'auteur.

(2) Collection Ulex de Hambourg.

(3) Collection Gillot.

Yukinaka II (Jûrobei), de la famille Kaneko, a laissé une très jolie tsuba décorée d'une pivoine épanouie rehaussée d'or datée de 1799 (1).

Okamoto Yoshikatsu (milieu du XVIII^e siècle), fils de Tomoyoshi a beaucoup aimé lui aussi les décors floraux.

Enfin, Tomokiyo des Yamichi a donné de ravissants paysages ciselés et incrustés d'or et d'argent sur fer plein et animés de personnages avec, pour fond du tableau, la mer agitée ou la campagne éclairée par la lune.

X

ATELIERS DE MITO EN HITACHI

Trois écoles principales ont illustré au XVIII^e siècle la ville de Mito, celles de Koâmi, des Sekijôken et des Hitotsuyanagi.

Koâmi, fondateur de la première, appartenait soit à la famille Kikuchi, soit à la famille Gunji. Il porta aussi le nom de Yogorô, et vécut à la fin du XVII^e siècle. Elève de Gôto Renjo, il produisit des œuvres fort estimées des Japonais, malheureusement assez rares de nos jours.

Son disciple Michinaga (2) (Hikoroku, † 1768) de

(1) Collection Zuckerkandl de Gleiwitz.

(2) Cet artiste possédait déjà un grand talent en 1741, comme le

la famille Yatébe adopta surtout le style de Toshinaga I. Ses dragons peuvent rivaliser avec ceux de ce grand maître. Il a ciselé une garde en fer ajouré représentant une légende chinoise, celle de Buwo, adversaire du dernier empereur de la dynastie Yeng, attaqué par le général ennemi Hosô et secouru par un dragon sortant tout à coup de derrière son char.

La manière de Michinaga a été continuée par Yoshinaga, de la famille Tamagawa (2^e moitié du XVIII^e siècle), par Yoshihisa I (1) (1732 à 1797), neveu du précédent et célèbre pour ses dragons, comme son maître, et par Yoshinaga Masanaga-Bumpei, fin du XVIII^e siècle, qui a souvent ciselé dans le fer des grues passant d'un vol rapide devant le disque du soleil, au-dessus de flots agités (2).

La seconde école célèbre de Mito a été celle des Sekijôken composée d'artistes de plusieurs familles: Oyama, Fujita, Sasaki, Okawa, Suzuka, etc., ayant porté pour la plupart ce même prénom de Sekijôken.

Motonori, de la famille Yokoya (1^{re} moitié du XVIII^e siècle), élève de Chô-bei I (3) et peut-être postérieurement de Sôchi (4), a été le fondateur de la lignée. Elle a été tout particulièrement illustrée par

prouve une garde de la collection Worlée, de Hambourg, datée de cette époque.

(1) Yoshihisa I eut pour fils adoptif Yoshihisa II et celui-ci pour fils et successeur Yoshihisa III (milieu du XIX^e siècle).

(2) Collection du Musée de Hambourg.

(3) Artiste de Yedo du commencement du XVIII^e siècle.

(4) Fils adoptif de Sôyo I († 1687), qui travailla à Yedo.

Motozane I (1) (Sekijôken, Taizan, 1739-1829) auquel on doit des scènes humoristiques fort vivantes : par exemple celle des trois rieurs arrêtés sur un pont (2), et des animaux exprimés d'une manière très naturelle : des faisans en haut relief de shibuichi incrusté de shakudo, d'argent, d'or et de cuivre, sous un cerisier en pleine floraison et des tigres bondissants (3). **Motozane II** (Tôzaburo, Motoyassu, Shinyemon, 2^e moitié du xviii^e siècle) fils, du premier artiste de ce nom, a adopté le même style ainsi que Motoyoshi de la famille Sasaki (vers 1800) auteur d'œuvres d'une grande richesse de décor, et Mototomo de la famille Saito (commencement du xix^e siècle). Ces deux ciseleurs ont surtout représenté des scènes guerrières ou burlesques. Enfin, avec Ichijosai Hironaga et Hagiya Katsuhira, l'école recherche une magnificence un peu lourde.

Du premier nous citerons un kozuka décoré d'un gros crapaud en relief créant par son haleine une figure humaine, transposition de la légende bien connue du sennin Gama (4), une garde en fer où un aigle en vigoureuse incrustation d'or fond sur un singe caché dans une anfractuosité de rocher (5) et un fuchi-kashira orné d'une scène historique chinoise du temps des trois Royaumes : Chang-

(1) Il porta aussi le nom de Tôgu et fonda la famille Oyama.

(2) Collection Jacoby.

(3) Collection Waldemar von Essen.

(4) Collection Gillot.

(5) Collection Goncourt.

Fei, mettant en fuite ses ennemis par son aspect guerrier et ses cris (1).

De Katsuhira, de la famille Hagiya (milieu du XIX^e siècle), on possède un kozuka à fond de shakudo pointillé où Komei, le grand général de la dynastie des Han, assis dans son char et suivi de son porte-étendard, disperse ses ennemis par la sagesse de ses dispositions (2).

L'école dite Hitotsuyanaghi a été fondée au milieu du XVIII^e siècle par Tomoyoshi I, élève de Yasuhira, de la famille Shinozaki, et appartenant lui-même aux Hirano. Cet artiste a surtout donné des dragons émergeant des flots ou des nuages d'un vigoureux travail. Deux ciseleurs du même nom, et portant le premier le prénom de Riôsuke et le second celui de Sôyemon, lui ont succédé à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e. A cette époque, l'école a ciselé des guerriers à cheval, les sennins légendaires (3), des oiseaux perchés sur des pruniers en fleurs (4).

(1) (2) Collection Jacoby.

(3) Fuchi Kashira en shakudo à fond grenu de Tomonori (élève de Tomoyoshi III), portant en incrustation de shibūchi, d'or et de cuivre, sur le pommeau, le sennin Gama et son crapaud et sur l'anneau Chōkwaro, faisant sortir un cheval de sa gourde (collection Jacoby).

(4) Kozuka en shakudo gravé et incrusté d'argent, d'or et de shi huichi par Tomoyoshi III.

CHAPITRE VII

LA CISELURE AU XIX^e SIÈCLE

Au XIX^e siècle, l'art du fer forgé va déclinant sans cesse. La ciselure devient véritablement de l'orfèvrerie. On tombe de plus en plus dans la mièvrerie par une recherche excessive de l'élégant, du trop léché. Les détails absorbent parfois toute l'attention de l'artiste aux dépens du caractère et de la beauté de l'ensemble. L'exécution manque souvent de vigueur. En outre, les couleurs des alliages et des patines données aux métaux sont moins heureuses, plus voyantes; on abuse du tape-à-l'œil, du clinquant.

Notre but n'est point pourtant de jeter l'anathème sur toutes les œuvres du XIX^e siècle. Les grandes collections parisiennes, et en particulier celle de M. Gonse, renferment quelques fort belles pièces de cette époque dues aux Ozuki, à Gôto Ichijo, à Haruaki. Mais il faut bien avouer que ce sont là des œuvres exceptionnelles.

De l'aveu même des Japonais, la grande école nationale des Gôto, celle que l'on place presque au

même rang que la famille des peintres Kano, est en pleine décadence.

Keijô, le xiv^e maître, continue la tradition, sans rien innover de 1739 à 1804. De Shinjô (quinzième de la famille, vers 1830), on a des gardes en shakudo à reliefs d'or et d'argent avec des oiseaux et des fleurs, par exemple un vol de trois grues au-dessus d'un jeune pin ou des tiges de prèles de marais avec la serpette qui a servi à les faucher (1).

Puis se succédèrent Hôjô († 1856), Tenjô († 1879) et Mitsunori (fin du xix^e siècle), les xvi^e, xvii^e et xviii^e maîtres.

Dans la branche descendant de Kiujô, le v^e Gôto. Mitsuyasu (première moitié du xix^e siècle), incruste en relief des motifs de grues dans les roseaux.

De Mitsubumi, appartenant à la branche qui tire son origine de Kojô (1v^e Goto), on a des kozukas en shibuichi, avec parfois des cartouches de shkudo chagriné, décorés d'une lune éclairant le Fujiyama au sommet neigeux, d'oiseaux perchés sur les hautes branches d'un pin, etc.

Le seul grand artiste de la famille au xix^e siècle fut Ichijô (Mitsuyuki, Hachirobei, Hakuô, Mitsuyo, 1789-1876), qui reçut de son vivant les titres de Hokio et de Hogen et habita Kyôto, puis Yedo (2). Il a modifié le style Kebori, si souvent convention-

(1) Collection Burty.

(2) Il appartenait à la branche qui descendait de Kwanjo, le vi^e Gôto, et était lui-même fils de Mitsuhiro Kenjo.

iel, en faisant des emprunts au naturalisme de l'école de Shijo. Le célèbre peintre Yôsai lui fournit souvent des croquis.

Ses sujets sont fort variés. Une deses tsubas en fer plein avec applications d'argent et d'or représente un marais où poussent de longues tiges de roseaux fleuries et où se promène un héron ; au revers où serpente un ruisseau, un semis de feuilles d'eau et des insectes (1). Une autre garde en bronze jaune porte un croissant de lune en or, des cristaux de neige gravés dans le métal et des fleurs de cerisier en haut relief d'or et d'argent que l'on nomme les trois compagnons du poète (2). Ailleurs encore, un vaisseau chinois vogue sur les flots écumants (3).

Ses kozukas ont souvent les deux faces faites chacune d'un métal différent, par exemple l'une en bronze rouge finement strié ornée d'un gros poisson tacheté d'argent, et l'autre en shibuichi semée d'aiguilles de sapin en or (4). Des manches de couteau en shibuichi sont décorés tantôt de vols d'insectes, tantôt d'une tête de mort d'argent sous une touffe d'herbes des champs, ou bien encore d'une cascade tombant à pic du haut d'une roche.

Il lui arrive aussi de jeter un bouquet de fleurs d'argent au-dessus duquel voltige un papillon en or, sur un fond de shakudo grenu très foncé, avec

(1) Collection Burty.

(2) Musée de Hambourg.

(3) Garde en fer en relief d'or, de shakudo et d'argent.

(4) Collection Burty.

au revers, des branches de cerisier gravées et incrustées à plat (1).

Une œuvre d'Ichijo est quelque chose d'absolument parfait au point de vue de la finesse de l'exécution et souvent aussi de la grâce et de l'élégance du sujet choisi. Ceci explique suffisamment la vogue dont jouit cet artiste au Japon.

Les premières années du XIX^e siècle ont encore vu l'éclosion d'une nouvelle famille de ciseleurs, celle des Ozuki. Son fondateur, Mitsuoki, vint vers 1801-1804 à Yedo, puis retourna à Kyôto, où il passa le reste de sa vie.

Ses œuvres dénotent une influence certaine de Ganku (1749-1839). Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder ses cerfs brâmant à la lune (2), ses poissons, ses crabes et ses pieuvres (3).

Il a fort habilement mélangé la gravure et le relief. Le musée de Hambourg possède en ce genre une de ses gardes en bronze jaune, où un vieux canard déguisé en prêtre s'approche d'un piège auquel une souris sert d'appât. Au-dessus, une belle lune d'argent apparaît entre les arbres. Au revers un chasseur caché derrière des meules de paille guette le rusé compère.

Sur un kozuka en bronze doublé d'une lame d'or sur laquelle sont gravés des papillons volti-

(1) Collection de l'auteur.

(2) Collection Hayashi.

(3) Collection Takao Ikeda, d'Osaka.

geant, on voit le philosophe chinois Tshouang tsen plongé dans la lecture, rendu en relief (1).

Hideoki d'Osaka (vers 1838), Mitsunao de Kyôto (1^{re} moitié du XIX^e siècle), Okitoki, de la famille Ikéda, et Mitsuhiro ont été les principaux élèves de Mitsuoki.

Le dernier de ceux-ci a laissé des tsubas en fer plein ornées en reliefs de familles de cigognes, de bateleurs exotiques (2), etc.

Okitoki possède « une sculpture très souple, pleine de mouvement et de goût (3) ».

Il a eu la gloire de former l'un des plus grands maîtres du XIX^e siècle, Natsuô. Celui-ci appartenait à la famille Kano (4) et étudia d'abord la peinture sous la direction du Nakajima Raisho, aussi, son œuvre est-elle tout entière inspirée de l'école de Shijo, dont nous constatons aussi une fois de plus l'influence sur la ciselure à cette époque (1828-1898).

Sur une garde en fer, il représente en haut relief d'or d'argent et de cuivre une admirable carpe sautant hors de l'eau, qui cherche à attraper une mouche (5).

Il affectionne également les anguilles et les poissons (6).

(1) Collection Burty.

(2) Collection Goncourt.

(3) *Histoire de l'Art du Japon*.

(4) Il habita Kyôto et Yedo et porta aussi les noms de Jisaburô et Nagaaki.

(5) Gardé datée de 1863, du Musée de Hambourg.

(6) Collection Hart.

Une de ses tsubas en fer, imitant un bois pourri, est décorée en reliefs d'argent et d'or d'un iris sur une des feuilles duquel glisse un colimaçon (1).

Deux autres artistes du XIX^e siècle ont encore joui d'une grande réputation. Ce sont : Haruaki et Kiyonaga.

Le premier de ceux-ci appartenait à la famille Kono, de Yedo. Il fut élève de Yanagawa Naoharu et mourut en 1859, à 73 ans.

Ses œuvres sont également imprégnées des principes naturalistes. Il y représente un cormoran au guet (2), des fourmis s'efforçant de retirer un pépin d'un fruit entr'ouvert, tandis que quelques autres traînent un grain de semence (3) et encore un pêcheur ramassant son filet (4), un squelette pilant une pâte dans une cuve (5), un fruit de gourde pendant à sa tige garnie de feuilles (6), un pèlerin regardant le Fuji (7) et la même montagne sortant majestueuse du milieu des nuages au travers desquels se déroule un dragon (8).

Une de ses gardes en fer affecte la forme d'une citrouille mokko et porte un grand sapin gravé et incrusté d'or et d'argent (9).

Kiyonaga, de la famille Tanaka-Fujiwara, vivait encore en 1867 à Yedo. Il porta aussi les noms de

- (1) Collection Goncourt.
- (2), (3), (4) Collection Burty.
- (5) Collection Gillot.
- (6), (7) Musée de Hambourg.
- (8) Collection Gonse.
- (9) Collection Burty.

Jungorô et de Toriûsai. Sur une garde en fer rehaussée d'or et d'argent, il lui arrive de représenter, sous la forme d'une boule de neige, l'apôtre Dharma sans jambes, vu par derrière (1); à côté, sur un pêcher couvert de quelques fleurettes précoces, est perché un pigeon. Le Musée de Hambourg possède un de ses fuchi-kashira de shakudo grenu orné du mont fabuleux Horaizan, où réside le bonheur, en relief incrusté d'or et de shibuichi.

Masayoshi, de la famille Iwama (Yedo; 1764 à 1837), fut élève d'Hamano Nobuyuki. Le décor d'un fuchi-kashira fort beau représente le haut du grand Bouddha de Kamakura et la mer autour de Yenos-hima (2).

Ikin (Nagata) aime à figurer un tigre dont la queue se replie de manière à donner le contour circulaire de l'objet (3), ou des scènes prises dans des contes populaires. Dans une de ses tsubas, on voit un pêcheur interpellé une tortue marine qui s'avance vers lui.

On ignore le nom de famille de Toshi-Ouji, artiste consciencieux qui a donné des gardes en fer partiellement évidé et ciselé, ornées de belles carpes (4), de fleurs de chrysanthème épanouies (5), de sacs de riz (6) formant un rond. On sait seulement qu'il était âgé de 72 ans en 1833.

(1) (2) Collection Gillot.

(3) Cette garde porte l'inscription « fait d'après un dessin de Masayoshi ».

(4), (5) Collection de l'auteur.

(6) Collection Burty.

Il fut un des derniers à travailler le fer sans y adjoindre des incrustations de bronze ou de métaux précieux.

Citons enfin les tentatives d'innovation de la famille Takahaschi de Yedo. Au commencement du xix^e siècle, un de ses membres, Masatsugu, élève de Yoshitsugu III, de la famille Akao, voulut imiter dans ses gardes et ses kozukas l'aspect des laques tsuishu et guri. La première de celles-ci est une laque rouge à dessins en relief et la seconde est décorée de couleurs différentes formant des zébrures sur sa surface. Le procédé de Masatsugu et plus tard de son élève Okitsugu consistait à souder entre elles plusieurs plaques très minces de shakudo et de cuivre ou de shibuichi et de cuivre, puis à les entailler de coupures en formes de V faisant apparaître les couches successives des différents métaux et dessinant des arabesques. — On attribue aussi à la famille Takahashi l'invention de la ciselure en mukume (imitation de l'écorce d'un arbre), obtenue également par superposition de plusieurs lames métalliques d'épaisseurs différentes, limées par places de façon à obtenir des motifs rappelant le tissu ligneux pris pour modèle. Ces genres nouveaux sont, il faut l'avouer, plus originaux que jolis.

Les autres ciseleurs du xix^e siècle ont été très inférieurs aux quelques artistes que nous venons de citer.

La restauration de 1868, en supprimant la

féodalité, puis les édits du Mikado interdisant le port des armures et des deux sabres donnèrent le dernier coup à l'art de la ciselure japonaise.

Janvier 1906.

BIBLIOGRAPHIE

I° Statuaire

Les ouvrages précédemment cités et en particulier :

Histoire de l'Art du Japon, publiée par la Commission impériale à l'Exposition universelle de Paris. 1900.

L. Gonse : L'Art japonais.

Cl. E. Maitre : L'Art du Yamato.

O. Münsterberg : Japanische Kunstgeschichte. Tomes I et II. 1905.

Selected Relics of Japanese Art, par S. Tajima.

Et en outre :

Kôsaku Hamada : Sculpture of the Tempyô Era. The Kokka, n° 183-184 (Edition anglaise).

Priest Seitan : The ideal Representations of buddhist Figures. The Kokka, n° 170.

Stratz (Dr C. H.) : Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner. Stuttgart, F. Enke, 1904.

Balz (E.) : Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner. Deutsch-Japanische Post II st. 33. 12 décembre 1903.

Dr E. Mène : Une série d'articles publiés dans The Weekly critical Review.

II° Sur le Théâtre et les Masques

Bousquet : Le Théâtre au Japon. Revue des Deux-Mondes, 15 août 1874.

Benazet (Alexandre) : Le Théâtre au Japon. Paris, 1901.

Edwards (Osman) : Japanese Theaters.

- Dubois de Jancigny : Le Théâtre Japonais. Univers pittoresque, vol. 46.
 Haas (Pfarrer) : Die Nô-spiele in Japan. Die Wahrheit, Janvier 1904.
 Fisher : Das Nô-theater.
 Gonse (Louis) : Les Masques japonais. Le Monde Moderne, décembre 1900.
 Guimet (Emile) et Régamey (Félix) : Le Théâtre au Japon. Paris, 1886.
 Lequeux (Al.) : Le Théâtre japonais. Paris, 1889.
 Müller (F.-W.-K.) : Einiges über Nô-masken. T'oung-Pao, Archives de l'Asie orientale. Gustave Schlegel et Henri Cordier, E. J. Brill. Leiden, 1897, VIII.
 Mitford : Tales of Old Japan.
 Hitomi (J.) : Le Théâtre Japonais. Revue des Revues, 15 octobre 1900.
 Gâhosha : The Magazine of Japanese Art. IV, 9, 1898.

Ouvrages japonais :

- Ga Gakusi Moku : Coup d'œil sur la musique. Tokyô, 1875.
 Kokka : Numéros 28 et 31 (année 1894). Articles consacrés aux danses de Nô.
 Owada (Tateki) : The Nô-Performance. The far East, numéros de janvier et février 1898.
 Kagura no iri Aya : Sur les danses antiques shintoïstes. Yedo.
 Konakamura : Ka-bu-in gaku ryaku zi. « Histoire résumée du chant de la musique et de la danse ». 1887.
 Kamenfu : « Le Livre des Masques ».
 Kamen Oboyegaki : « Traité de la connaissance des Masques ».
 Kongo : Buggei Ippan.
 Men Mekiki Sho : « Livre de l'expertise des Masques ».
 Nihonghi : Traduction W.-G. Aston. 2 vol. (Transactions and Proceeding of the Japan Society). Londres, 1896.
 Chamberlain : Translation of the Kojiki.
 L. de Rosny : Traduction française du Nihonghi et du Koziki accompagnée d'un commentaire.

III° Netsukes

- Brockhaus (A.) : *Netsuké-Versuch einer Geschichte der Japanischen Schnitzkunst*. Leipsiz, 1905. Livre capital en la matière.
- Dollfus : *Catalogue des Netsuke japonais*, par Adrien Dollfus avec la collaboration de M^{rs} P. Deshayes et S. Kawamura. Paris, décembre 1889.
- Huish (Marcus B.) : *The Evolution of a Netsuke (Transactions and Proceedings of the Japan Society, vol. III, part. 4)*. London, 1897).
- Griffis (William Elliot) : *Japanese ivory carvings (Harper's Magazine, vol. 76, n° 455, avril 1898)*.
- Trower (H. Seymour) : *Netsukes, their Makers, use and meaning*. Magazine of arts, mars 1889. London, Cassell and C°.
- Gilbertson (E.) : *Selections from the descriptive catalogue of netsukes and Japanese Miscellanies in the Gilbertson Collection, with an introduction*. Twiss and son, 9 High Street Ilfracombe, 1889.

Ouvrages japonais :

- Nippon Kōgyōshi : *Histoire de l'industrie japonaise*, par Yokoi Tokifuyu. Tokyō, 1898.
- Kōyei Kagami : (*Miroir de l'Art industriel*), par Yokoi Tokifuyu, 2 vol. 1894.
- Tokyo Meisho Kagami : Tokyō, 1879.
- Okano Keizu : *Généalogie des Okana*.
- Kobayashi-Uji Hikki : *Notes sur la famille Kobayashi*.
- Sōken Kisho, par Inaba Michitatsu Shinyemon. Osaka. 1781
(Le 7^e cahier contient des reproductions de Netsuke et d'Ojime.)

IV° Ciselure

- Histoire de l'Art du Japon déjà citée.*
- Shinkichi Hara : *Die Meister der Japanischen Schwertzieraten*. Hamburg, 1902.

- Jacoby : *Japanische Schwertzieraten*. K. W. Hiersemann
Leipzig, 1902.
- L. Gonse : *L'Art Japonais*, déjà cité.
- Byng : *Le Japon artistique*, déjà cité.
- Dr E. Mène : Une série d'études sur les ciseleurs japonais
parues dans *The Weekly critical Review*.
- Marcus B. Huish : *Japan and its Art*. 2^e édition. Londres.
1892.
- E. Gilbertson : *The genealogy of the Miôchin Family*. *Transactions and Proceedings of the Japan Society*. Londres,
1892.
- The Decoration of Swords and Sword-furniture
Trans. of the Japan Society, 1893-1894.
- Japanese Sword blades. *Trans. of the Japan
Society*, 1897-1898.
- James lord Bowes : *Notes on Shippo, a sequel to Japanese
enamels*. Londres, 1895.
- Tadamasa Hayashi : *Catalogue de la collection des gardes de
sabre du Musée du Louvre*. Paris, 1894.
- Collection Hayashi : *Catalogue de la 1^{re} vente*.
- Collection Gillot : *Catalogue rédigé en ce qui concerne les
gardes de sabre par M. T. Hayashi*. Paris, 1904.
- Collection Burty : *Catalogue*. Paris, 1891.
- Collection de Goncourt : *Catalogue*.
- Collection Barbouteau : Paris, 1905.
- Collection Michael Tomkison : *Catalogue*, 1898.
- Brinkley : *The Art of Japan*. 2^e volume. 1901.
- Hütteroth (G.) : *Das Japanische Schwert. Mitteilungen der
deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ost
Asiens*, 1884.
- Ostwald : *Das Japanische Schwert (Die Wahrheit, journal en
allemand publié au Japon, n^o de février 1904)*.
- Church : *Introduction to Tsuba (Collection Tomkison, 1^{re} partie)*.
- Mc. Clatchie : *The Sword of Japan, its history and traditions*.
(*Transactions of the asiatic Society of Japan*. Yokohama,
II, 1874).
- Mueller-Beeck (G.) : *Japanische Schwerter (Zeitschrift für
Ethnologie*. Berlin XIV, 1882).
- Negishi Yoshiro et Jungaki. *The Japanese Sword. (The Far*

- East. Edition anglaise du Kokumin-no tomo, publié mensuellement à Tokio, Hiyoshichô, 4. 1896.)
- Lüer** (Hermann) : Ueber Japanische Stichblätter. Heidelberg, 1897.
- Jacoby** : Die Schwertzieraten des Provinz Higo. Hamburg. Lucas Gräfe und Sillem, 1905.
- Hans Spörry** : Die Verwendung der Bambus in Japan. Zürich. Zürcher et Furrer, 1903.
- Ausstellung Ostasiatischer Kunst**, aus Hamburgischem Privatbesitz. Avec préface de Justin Brinckmann. Avril 1904.
- Metal Ornaments of the Japanese Sword** dans *The Kokka*, n° 182. (Edition anglaise, juillet 1905).
- Ausstellung japanischer Kleinkunst-Sammlung** Gustav Jacoby. Berlin, 1905.
- Les principaux documents japonais sont les suivants :**
- Shôzoku Zushiki**. Kyôto, 1692.
- Honchô Gwashi** : « Artistes de ce pays », par Kano Yeino, Kyôto, 1693.
- Sôken Kisho** : « Critique des garnitures de sabre », par Inaba Michitatsu Shinyemon, Osaka, 1781. (Ce volume existe à la Bibliothèque du Musée Guimet.)
- Shûko Jisshu**, par Matsudaira Rakuô.
- Sômin-zu Shiki** : « Dessins du ciseleur Sômin, 1715. 1 vol. in-8 (Bibl. du Musée Guimet).
- Sôyo-zu Shiki** : « Dessins du ciseleur Sôyo », 1764. 2 vol. in-8 (Bibl. du Musée Guimet).
- Nanpô-Zensho** : « Recueil complet de 10.000 bijoux. Encyclopédie artistique (1688-1703). Une notice sur les Gôto a été ajoutée la 3^e année de Kyôho (1718), 3 volumes in-12. (Bibl. du Musée Guimet.)
- Kei-cho i-rai Shin-to bengi** : « Sabres estimés », forgés depuis l'époque des Tokugawa, par Kamada Saburodayu. 1779.
- Kato mei juku Shidai-zen** : « Science de la classification des vieux sabres d'autrefois », par Muraï Seisen. Yedo, 1792.
- Hompô Tokenko** : « Principaux sabres de ce pays », par Sakakibara Kôzan. Yedo, 1795.
- Honchô Kaji-ko** : « Principaux artisans de ce pays », par Kamada Saburodayu. Osaka, 1795.
- Shinto-mei-shu roku** : « Registre de la collection des sabres du temps des Tokugawa, par Mori Okucho-Su. 5 volumes in-8.

- Kokon kaji Bikô : « Remarques sur les forgerons de l'antiquité », par Yamada Yoshimitsu, 7 volumes in-8.
- Honcho Gun-ki-ko : « Principales armes de ce pays », par Matsu-Oka d'Owari. 1800.
- Kinko Jinki, par Tanaka Ichigasai. 1839.
- Token-Zukô, par Kurihara Nobumitsu. Yedo, 1843. 2 v. in-8 (Bibl. du Musée Guimet).
- Buki Sodekagami : « Miroir des Armes », par Kurihara Nobumitsu. Yedo, 1843.
- Kokon Kinkô Benran. Agano, 1847.
- Nippon heiki Yenkakushi : « Historique du développement des armes du Japon ». Tokio, 1880.
- Nippon Kogyoshi : « Artisans de l'industrie du Japon », par Yokoi Tokifuyu. Tokio, 1899.
- Fusô Meigwaden : « Tradition des dessins fameux du Japon », par Hori Naotado. Tokio, 1899.
- Dai-Nippon Jimmei Jisho : « Dictionnaire des noms du Japon », par Keisai Zashisho. 4^e édition. Tokio, 1900.
- Higo Kinkoroku : « Liste des artistes sur métaux de la province de Higo », par le colonel S. Nagaya. Tokio, 1902.
- Koto Tan-ya meizukushi (Livre consacré aux inscriptions des anciens sabres forgés), par Arai. Yedo, 1865.
- Shôchiû Shintô Melkan : « Examen des inscriptions des sabres célèbres forgés depuis l'époque des Tokugawa », par Miki. 1865.
- King-Che-tso : « Etude sur d'anciens objets de métal ». Notes traduites par M. Higuitchi (Bibliothèque du Musée Guimet).
- Sien Ko djii Shu : « Collection d'armures antiques illustres ». 12 volumes in-folio. Yedo, 1800 (Bibliothèque du Musée Guimet).
- Gai-Sioku-zu Setsu : « Modèle d'armures ». In-32 long. Yedo, 1843 (Bibl. du Musée Guimet).
- Kokkwa Yoho : « Trésor du Temple d'Isé », par Teokunu-Riôsuké. 1880 (Bibl. du Musée Guimet).

A la liste d'ouvrages concernant la peinture et la gravure japonaises publiée dans le premier volume des « Notes sur l'Art japonais » nous ajouterons :

- Hiersemann : *Japanische Farbenholzschnitte*. 1903.
- Seidlitz : *Geschichte des Japanischen Farbenholzschnitte*.
Dresde, 1897.
- Hovelaque : *Articles sur la peinture japonaise parus dans la Gazette des Beaux-Arts*. 1900.
- Bing : *Hokusai. Revue Blanche*. 1896.
- Gierke (Hans) : *Japanische Malerei*. Westermanns Monatshefte.
Mai et juin 1883.
- Muther (Richard) : *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*. München-Hirth. 1893, 2^e volume : les Japonais.
- The Life of Shibata Zeshin : *The Far East* (Edition anglaise du Kokumin-notomo publié mensuellement à Tōkyō, Hiyosichō 4). Août 1897.
- Holmes (Charles) : *Some Aspectus of the Technique of Japanese Painting*. Transactions and Proceedings of the Japan Society. London 1901.
- Brinkley (F.) : *The Art of Japan. Vol. I : Pictorial Art*. 1901.
- Fenellosa (M. Meneil) : *Hiroshige, the artist of mist, snow, and rain*. 1901.
- Hartmann (Sadakichi) : *Japanese Art*. 1904.
- Japanese Art Folio* : Editeur, H. Sugio, par K. Ogawa. Planches en couleurs par Tamura.
- Motonobu Gashu : *Japanese Landscape Art*. 2 volumes. 1903-1904.
- Okyo : *Masterpieces. A Collection of the best works of Okyo* (1733-1795). 1905.
- Sesshū : *Masterpieces. A Collection of famous Paintings by Sesshū* (1420-1506). 1905.
- Tannyū : *Masterpieces. A Collection of the finest Paintings of Tannyū* (1602-1674). 1905.
- Ukiyoye : *Masterpieces selected*. 1905.
- Sei-ichi Taki : *Characteristics of Japanese Painting. The Kokka*, n° 182-185. Edition anglaise. 1905.
- On Kakemono and the Tokonoma. *The Kokka*, n° 185.
- Paintings of popular Amusements by Hideyori Kano. The Kokka*, n° 185.
- Kōsaku Hamada : *Morikage Kusumi. The Kokka*, n° 186.
- Kokka (Le). *Journal d'Art japonais, organe de la Société artistique japonaise*. Les numéros 1-133 ont été publiés seulement en japonais. Les numéros 133-171 en japonais

avec explication sommaire des gravures en anglais. Enfin, avec le numéro 182, a commencé une nouvelle série avec traduction complète du texte en anglais. Ce journal, reproduisant les chefs-d'œuvre de peinture, sculpture, céramique, etc., conservés au Japon dans les temples, les musées et les collections particulières est, avec les *Selected Relics of Japanese Art*, édités par L. Tajima, la source de documentation la plus sûre.

Tokuno (T.) : *Japanese Wood-Cutting and Wood-Cut printing*. Smithsonian Institution. Washington, 1894.

TABLE

PRÉFACE.....	7
LIVRE I	
LA SCULPTURE	
INTRODUCTION.....	11
CHAPITRE I	
LA PÉRIODE PRIMITIVE.....	16
CHAPITRE II	
LA PÉRIODE SINO-CORÉENNE.....	20
CHAPITRE III	
LA PÉRIODE CHINOISE.	
I. Époque dite de Tenchi 1 ^{er}	25
II. Période dite de Shomu 1 ^{er} (724-770 environ)....	31
III. Période dite de Kwammu 1 ^{er} (770-893 environ)..	42
CHAPITRE IV	
PÉRIODE JAPONAISE	
I. Époque dite des Fujiwara (893-1185).....	47
II. Époque de Kamakura (1185-1334).....	51
III. Époque des Ashikaga (1136-1573).....	56
IV. Époque du Kwampaku de Toyotomi. Fin du xvi ^e siècle. — Époque des Tokugawa (1603-1868)..	61
CHAPITRE V	
LES MASQUES.....	72

CHAPITRE VI	
LES NETSUKES	95
I. Première période (de la fin du xvi ^e siècle à 1688).	97
II. Deuxième période des premières années de Ghenroku (1688-1703) au milieu de l'ère Kio-hô (1720).....	101
III. Troisième période, de 1720 au début de l'ère Meiwa (1764).....	103
IV. Quatrième période (1764-1817).....	104
V. Cinquième période (de 1817 à nos jours).....	113
 LIVRE II LA CISELURE	
CHAPITRE I	
LA CISELURE, DES ORIGINES AU XII^e SIÈCLE	123
CHAPITRE II	
LES ARMURES	131
CHAPITRE III	
LES GARNITURES DE SABRE	149
CHAPITRE IV	
CRÉATION DES GRANDES ÉCOLES DE CISELURE	164
I. Ecole de Kane-iye.....	165
II. Ecole des Gôto.....	172
III. Ecole des Miôchin.....	176
IV. Ecole des Umetada.....	180
V. Famille Shoâmi et autres ateliers.....	184
CHAPITRE V	
LA CISELURE DES GARNITURES DE SABRE .	
I. Suite des Gôto.....	187
II. Suite des Umetada.....	191
III. Ateliers de Kanazawa en Kaga.....	193
IV. Ateliers du Gokinai.....	194
V. Ateliers de la province Awa.....	196
VI. Ateliers de la province Higo.....	197

VII. Ateliers de la province Yechizen.....	201
VIII. Ateliers de la province Hizen.....	204
IX. Ateliers de Yedo.....	205
X. Ateliers de la province Nagato.....	206
XI. Ateliers d'Hikone en Omi.....	207
XII. Les émailleurs de la famille Hirata.....	211

CHAPITRE VI

LA CISELURE AU XVIII ^e SIÈCLE.....	217
I. Ecole de Sômin.....	222
II. Ecole des Yanagawa et dérivées Kikuoka et Sano.....	228
III. Continuation de l'école des Gôto.— Sa renaissance.....	231
IV. Les Nomoura.....	233
V. Ecole Nara-Hamano.....	235
VI. Ecole des Omori.....	254
VII. Autres ateliers de Yedo.....	256
VIII. Ateliers de Kyôto.....	262
IX. Ateliers d'Haghi en Nagato.....	266
X. Ateliers de Mito en Hitachi.....	267

CHAPITRE VII

LA CISELURE AU XIX ^e SIÈCLE.....	271
---	-----

ANNEXE

Sculpture.....	282
Ciselure.....	286
Bibliographie.....	321

ACHEVÉ D'IMPRIMER
le vingt-cinq mai mil neuf cent six

PAR

BLAIS ET ROY

BOITIERS

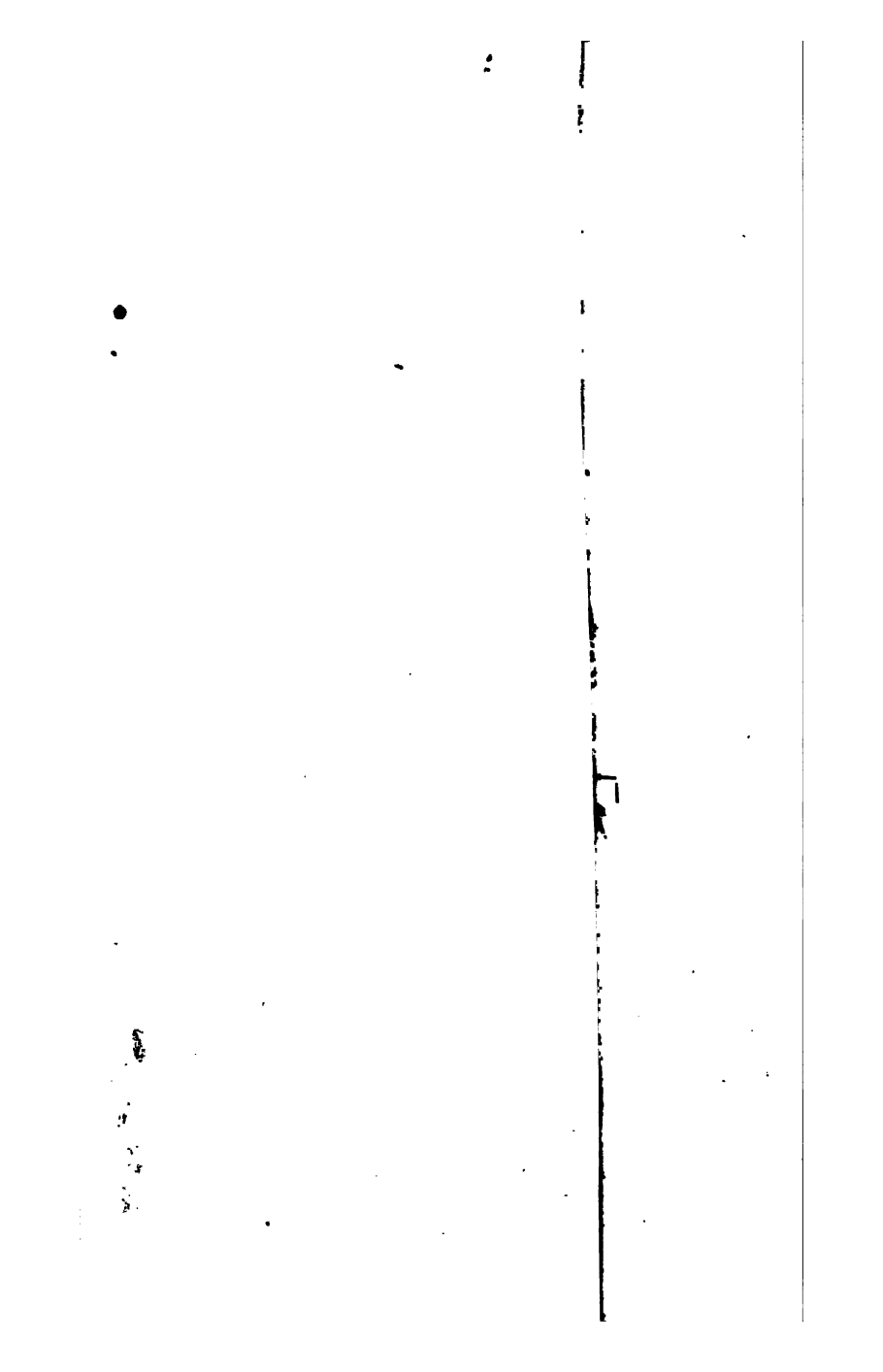
pour le

MERCURE

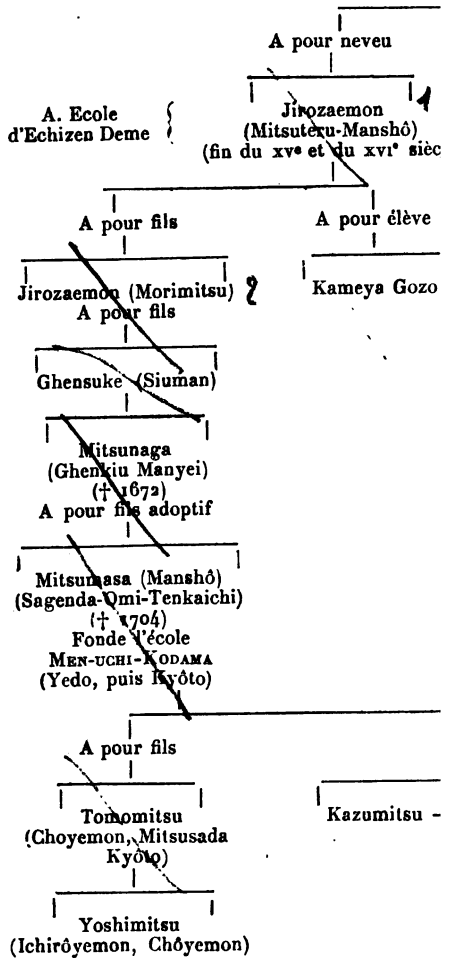
DE

FRANCE

ANNEXE
A L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE ET DE LA
CISELURE JAPONAISE



Provinc

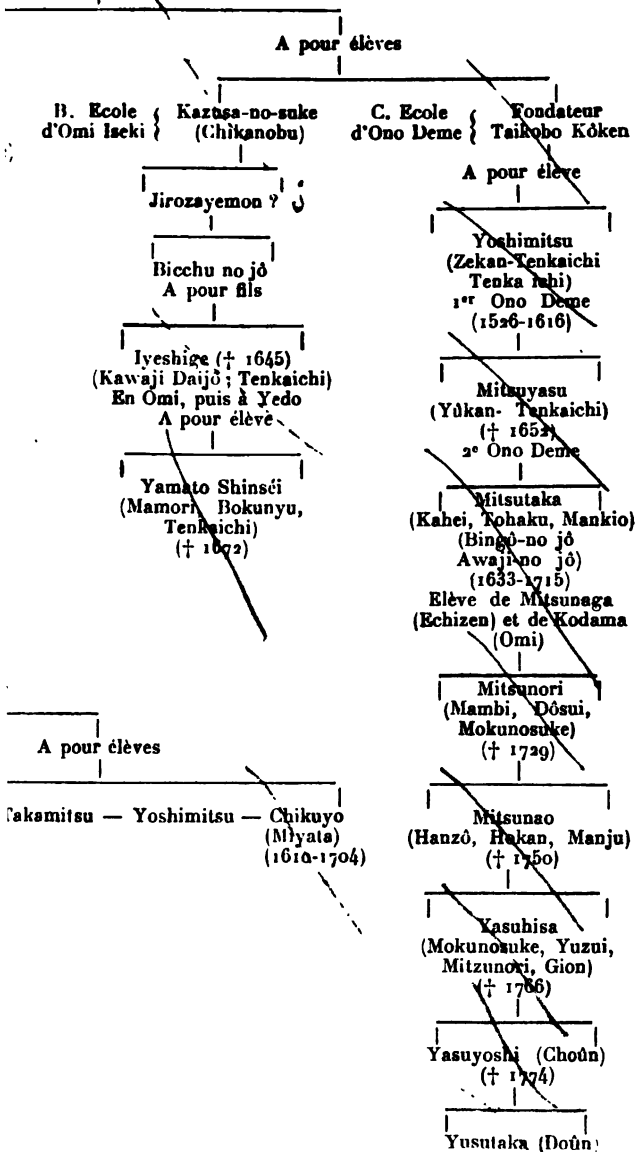


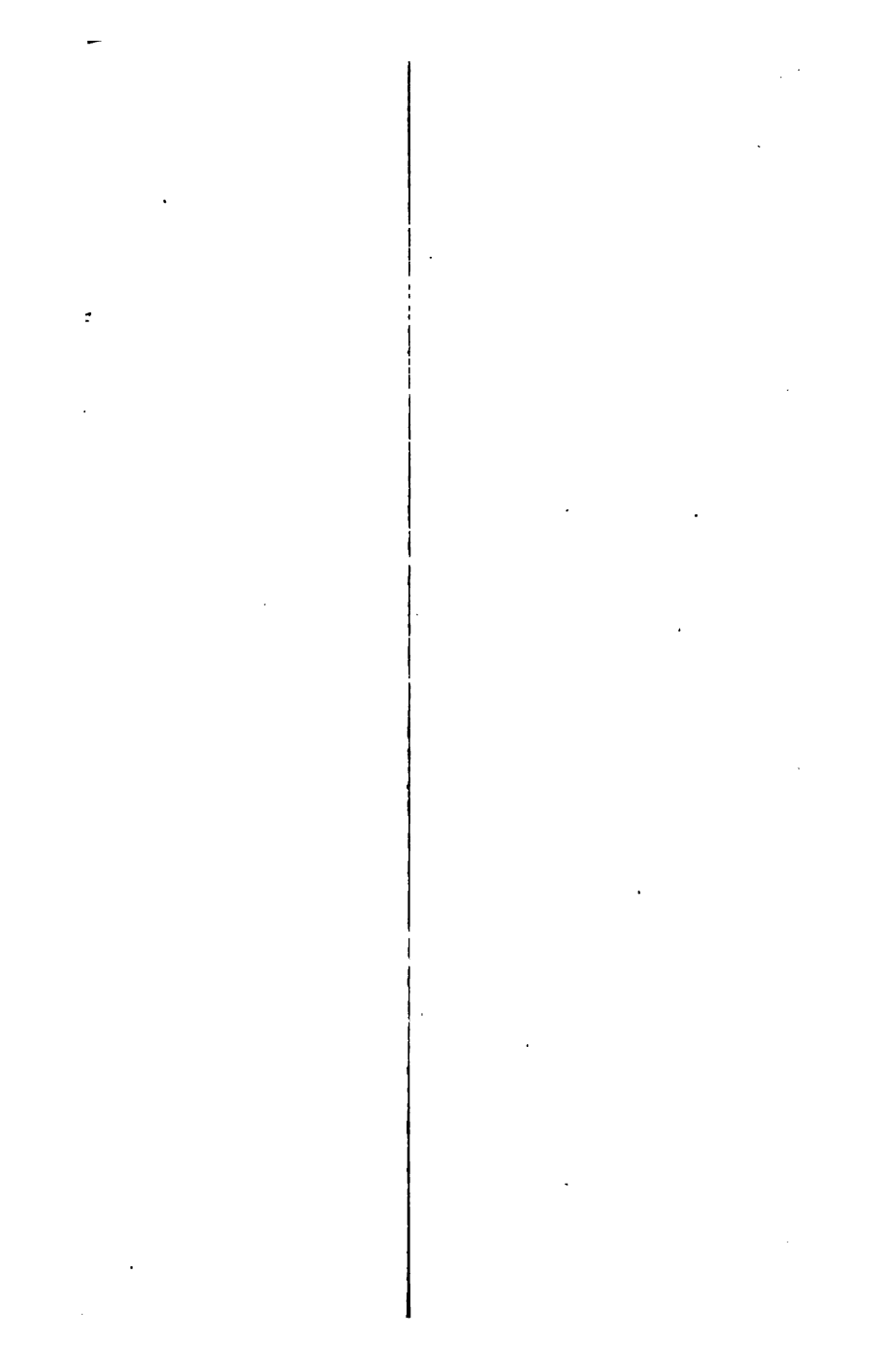
SCULPTEURS DE MASQUES

San-Kô-bô

(vers 1469-1486)

Echizen, Omi et Yamashiro





Ciselure (Suite).

- Ecole de Kôami (artistes des familles Kikuchi, Yatabe, Tamagawa).
- Ecole Sekijoken fondée par Motozane I (1739-1829). (Famille Oyama).

XIX^e SIÈCLE

Les mêmes familles et en outre :

- Famille Ozuki. Fondée vers 1800, par Mitsuoki à Kyoto.
- Famille Kono. Illustrée par Haruaki (1786 à 1859).
- Famille Tanaka (branche des Fujiwara). Illustrée durant la première moitié du XIX^e siècle par Kiyonaga.
- Famille Sonobe de Yedo.
- Famille Iwama de Yedo.
- Famille Takahashi de Yedo. Fonde le genre de ciselure imitant le tsuishu (laque rouge à dessus en relief) et le guri (zébrures produites dans la laque par l'application de couleurs différentes).
- Famille Ishiguro de Yedo.

PRINCIPALES FAMILLES

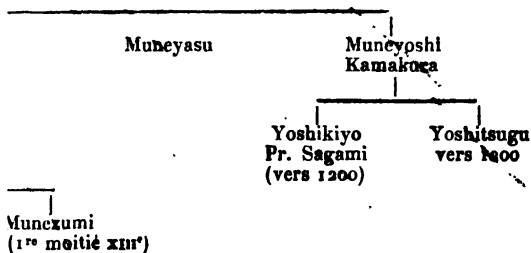
Miôchin

(CISELEURS)

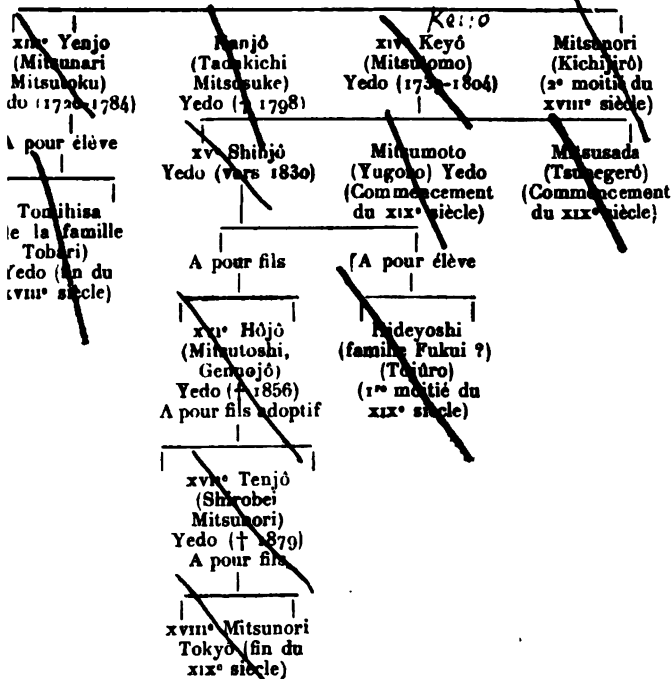
origine

(Izumo no Kami)

Izumo-Kyôto-Kamakura



mille Gôto (Suite).



Branche A

Kizayemon, Mitsutsugu)

Kyôto († 1595)
 2^e fils du 3^e Gôto

ujô (Magozayemon)

Kyôto († 1637)

A pour élèves

Jinyemon Nanao. Kazazawa frère de Jinyemon
 1^{re} moitié du xvii^e siècle

Shôbei

le Gôto

~~Branch~~
nichirob

Kyôto
Kôto

~~ay~~

Kôto
rei, Mitu

ôto (+)

N

(
du x

e

re

ie

ôto

ra

le

et

(804)

ô-Hoki
du xix

Mitsubi
moitié

de la Province Inaba

sugu (Harada)

vince Suruga, vers 1600)

seurs signent parfois :

tant Inaba. Ce sont :

skaiye

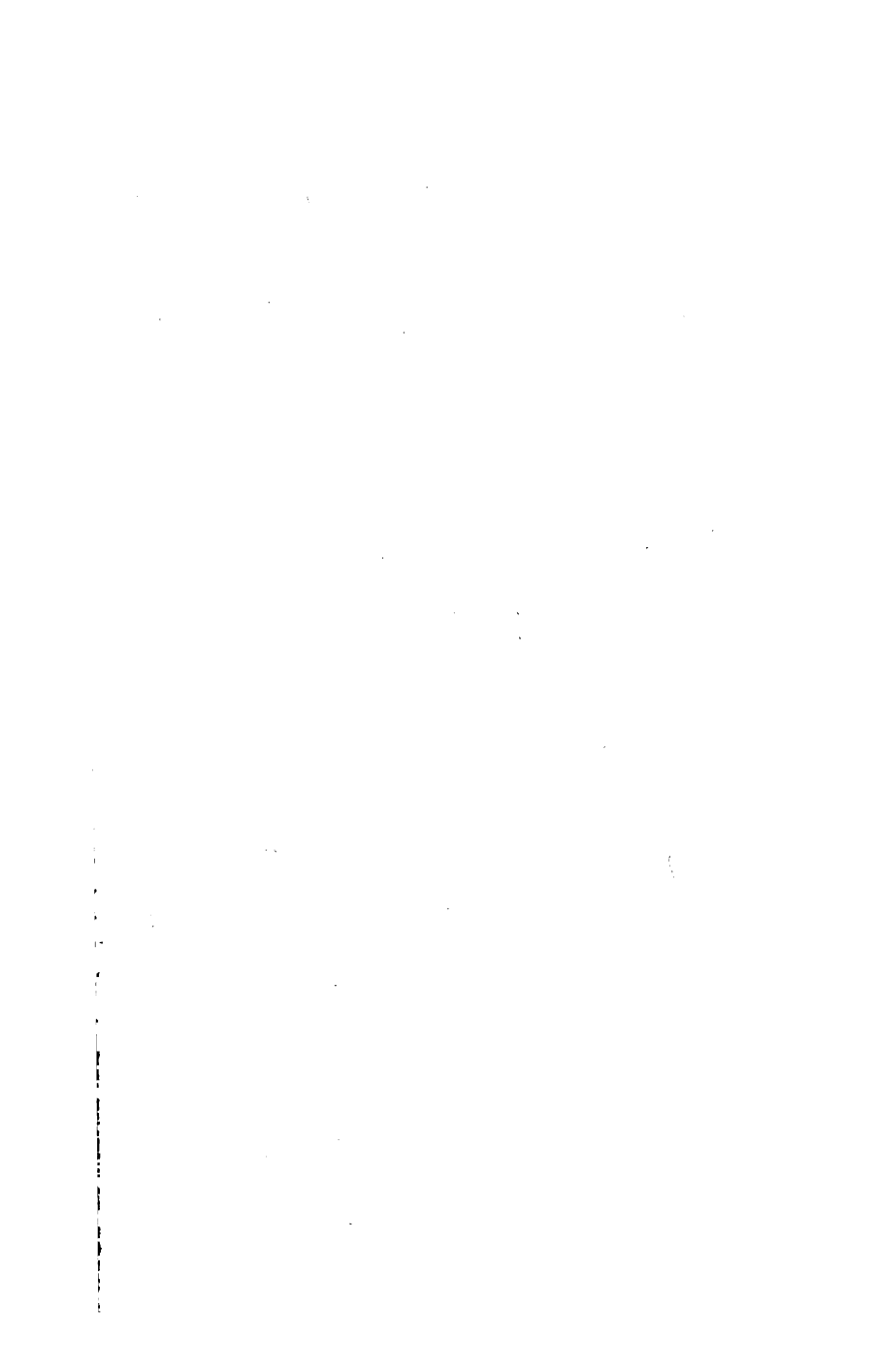
skatsugu II

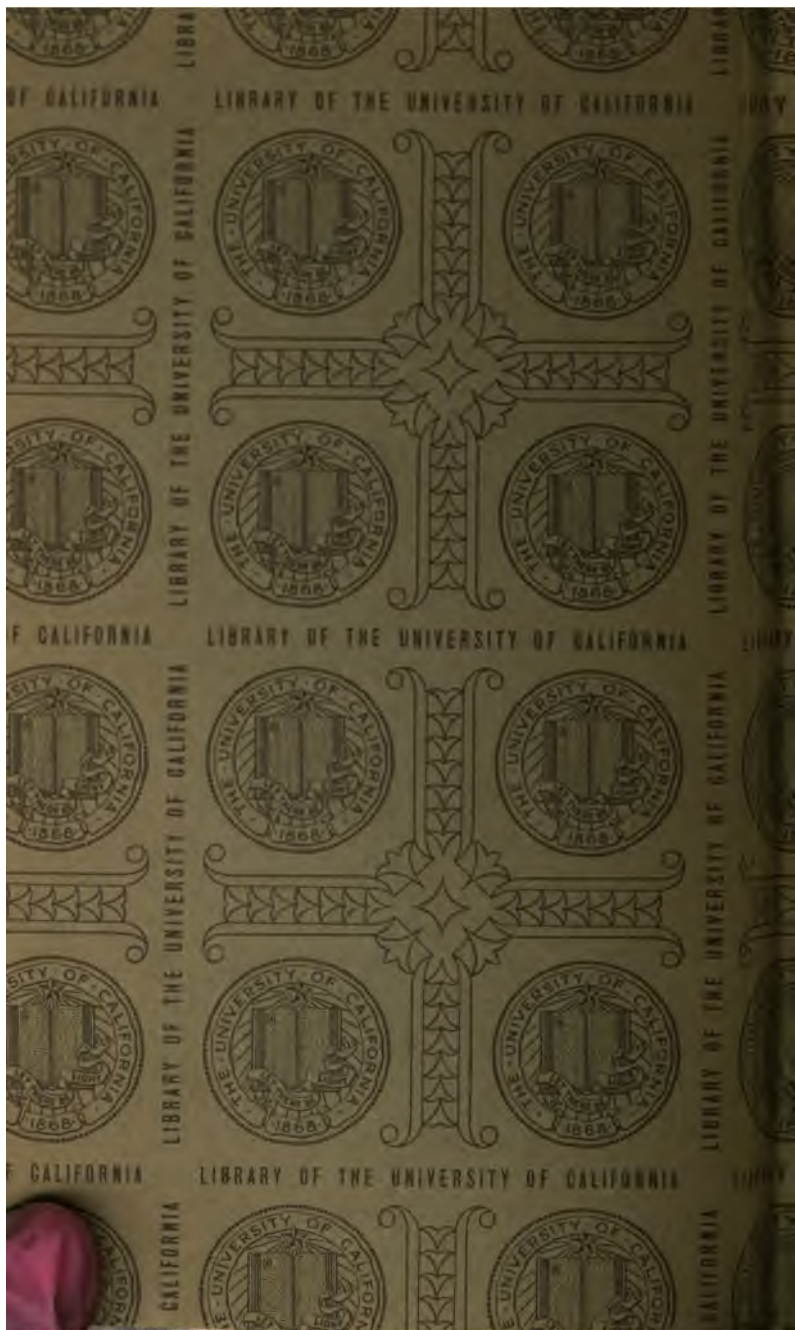
skashige

skayasu

skayuki

skayoshi







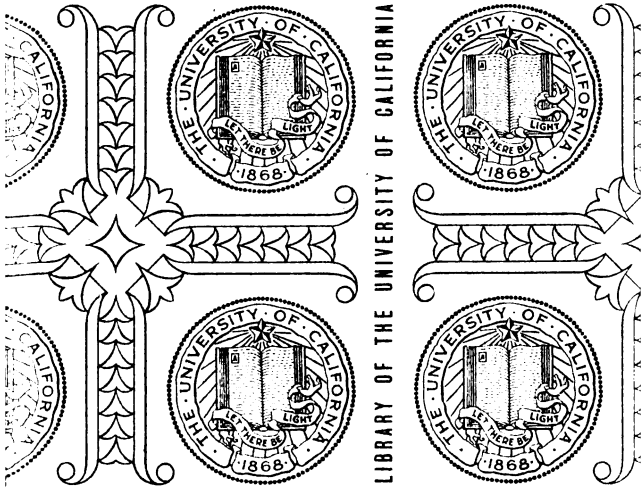
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

