



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

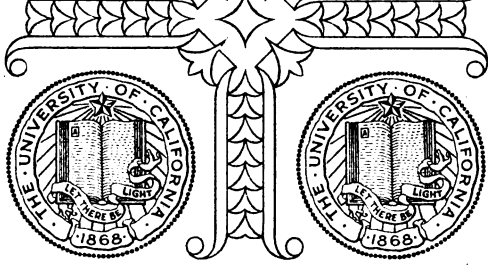
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit 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

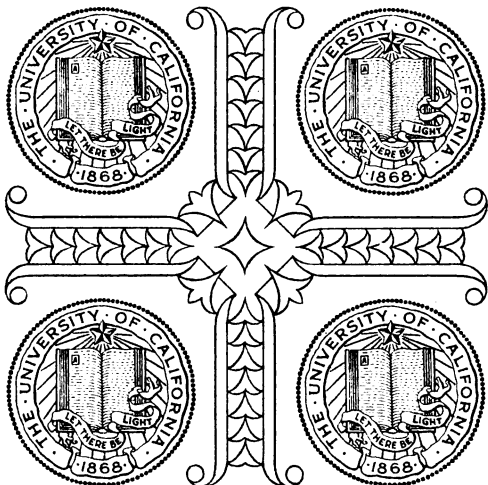
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes 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 UNIVERSITY OF CALIFORNIA



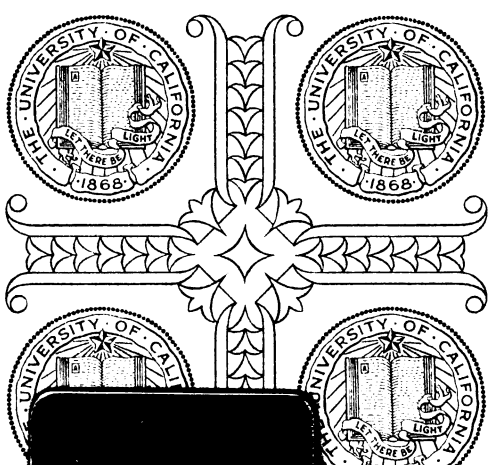
LIBRARY OF THE



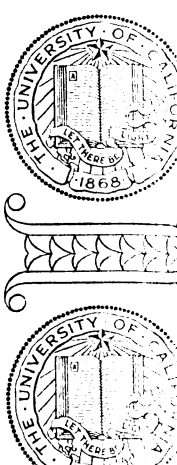
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE



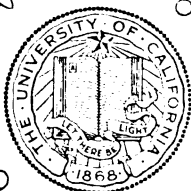
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

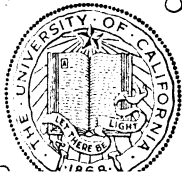


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



11

11

1

1

1

REVUE
DES
ARTS

TEI-SAN

Notes
sur l'Art japonais

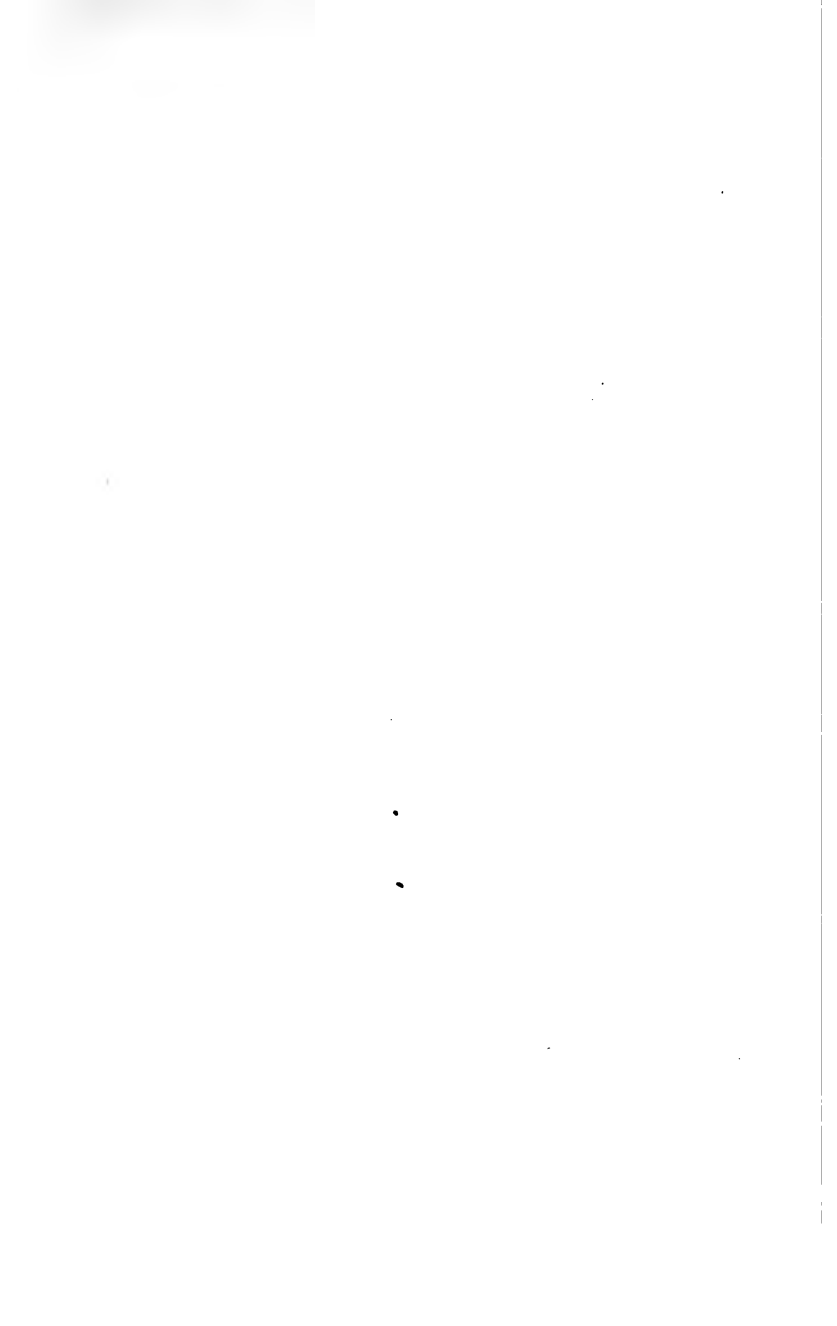
La Peinture et la Gravure



PARIS
SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE

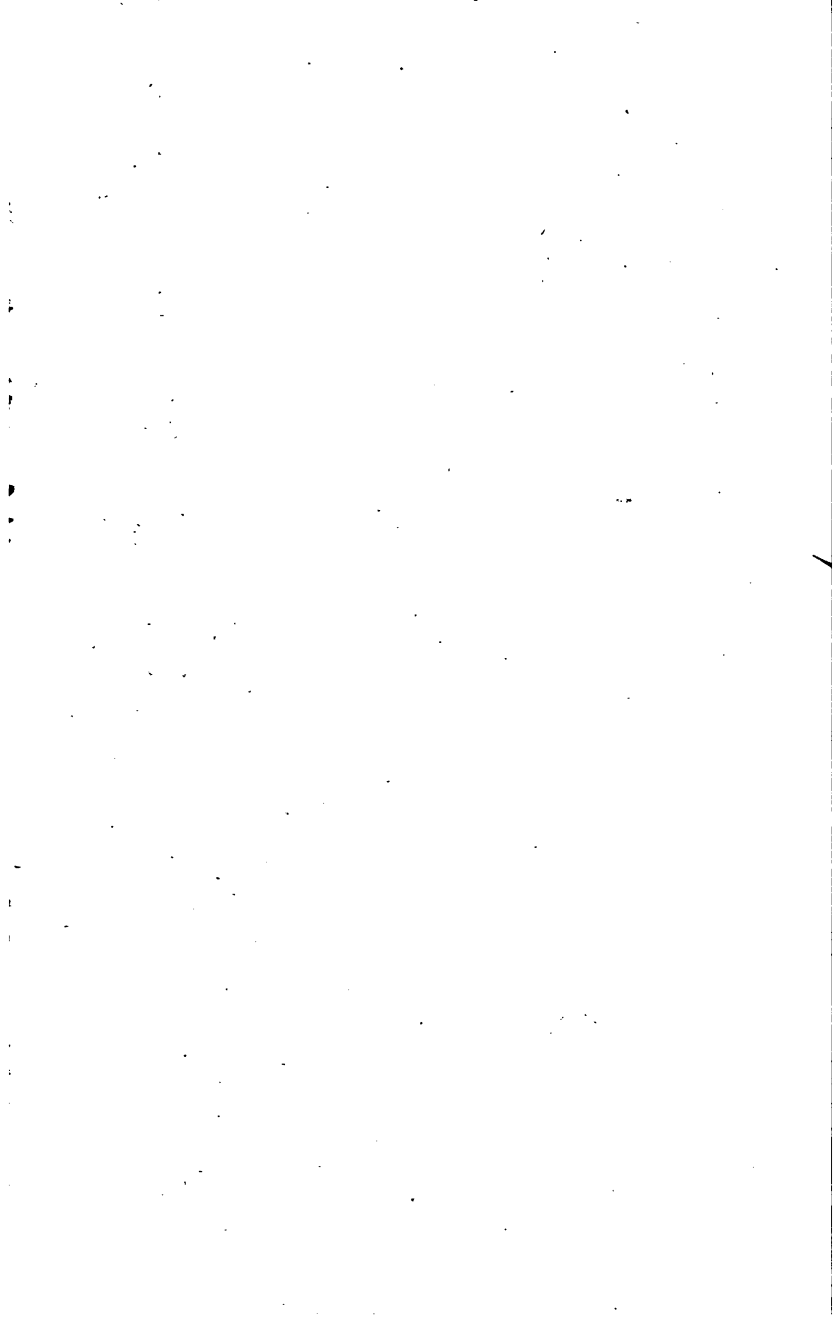
XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

MCMV



NOTES SUR L'ART JAPONAIS

LA PEINTURE ET LA GRAVURE



TEI-SAN

Notes
sur l'Art japonais

La Peinture et la Gravure

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
SOCIÉTÉ DV MERCURE DE FRANCE
XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

MCMV

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, la Norvège et le Danemark.

N 7350
T 45
u/

PRÉFACE

L'Art japonais, bien que ses chefs-d'œuvre ornent les collections françaises depuis près de trente années, est encore fort mal connu du public, même de celui qui pense et qui ressent le plus vivement les émotions esthétiques.

D'autre part, il y a relativement peu de temps que les merveilles léguées par l'antiquité ont été exhumées de la poussière des temples. On a pu se figurer en Europe que la sculpture, la peinture, la ciselure du Nippon ne possédaient guère d'histoire avant le xv^e siècle des Ashikaga et l'époque des Tokugawa (xvii^e, xviii^e et xix^e siècles jusqu'en 1868).

La critique en arrive maintenant à une conclusion diamétralement opposée, à savoir : que, dès le viii^e siècle, commença pour l'art japonais une admirable période de gloire qui devait durer plus de quatre siècles.

Les grands collectionneurs actuels et certains, hélas, déjà disparus, comme le regretté Gillot, ont pris à tâche de réparer cette injustice commise envers l'antiquité et on ne saurait trop les louer de

M789309

l'initiative qu'ils ont montrée et su couronner de succès par leurs efforts incessants.

Néanmoins, déclarer quantité négligeable tout l'art postérieur au *xvi*^e siècle n'est pas leur intention ni la nôtre non plus.

A partir de cette époque, les aspirations japonaises ont été certainement moins élevées, mais les artistes ont encore produit des merveilles. Cette assertion se vérifie tout particulièrement dans les arts industriels : la ciselure, les laques, la céramique. L'élégance et la joliesse tendent alors à remplacer la beauté calme et grandiose.

Nous nous sommes donc efforcés, dans cet ouvrage, non pas tant de démontrer la supériorité de telle ou telle période de l'art que d'esquisser l'évolution de celui-ci à travers les siècles, après avoir étudié son mode de formation et les influences étrangères et religieuses qui y ont contribué.

Dans ce but, nous nous sommes toujours appuyé sur les grands événements de l'histoire générale auxquels tout développement artistique est intimement lié.

Résumer les tendances nées de toutes ces composantes : caractère national, mouvement religieux, relations avec le continent, état de la société, et les idées directrices des grandes écoles qui ont ainsi pris naissance a été ensuite l'objet de tous nos soins.

Pensant enfin aux collectionneurs, nous avons fait suivre cet essai d'une annexe renfermant les

noms et autant que possible la généalogie des principaux artistes. Nous regrettons beaucoup de n'avoir pu y joindre un dictionnaire des signatures et des cachets. Celui-ci aurait, en effet, exigé des caractères d'imprimerie spéciaux qui ne sont pas en la possession de tous les éditeurs. Nous espérons d'ailleurs combler prochainement cette lacune en faisant paraître à part un ouvrage de ce genre.

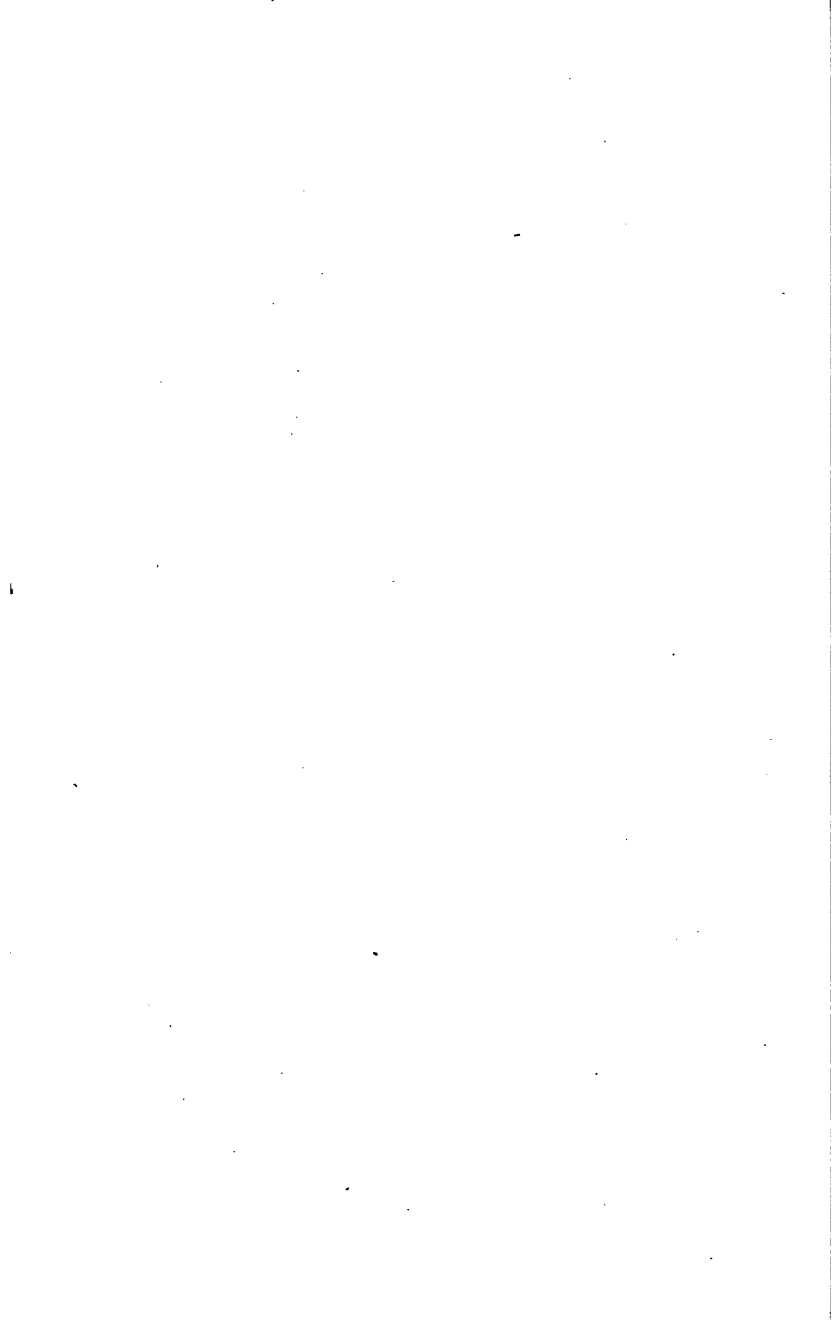
En outre, un index bibliographique énumère toutes les sources auxquelles pourra recourir le lecteur désireux de s'instruire plus à fond sur tous ces sujets si passionnants pour qui s'attache à les creuser quelque peu.

Dans ce premier volume, nous esquissons l'histoire de la peinture et de la gravure japonaises, intimement liées entre elles, comme nous pourrons le constater. La seconde partie de l'ouvrage prendra pour sujet la sculpture, la ciselure et les arts industriels.

Qu'il nous soit permis, en terminant, d'adresser ici l'expression de notre reconnaissance à ceux qui ont bien voulu nous prêter le concours de leur science ou nous encourager de leurs compliments : à Messieurs : le docteur Mène, L. Gonse, Guimet, Byng, le Dr Brinckmann en particulier, qui ont tant fait pour l'étude et la vulgarisation de l'Art japonais.

TEI-SAN.

Juin 1905.



INTRODUCTION

LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ART JAPONAIS

I

Voilà une trentaine d'années à peine que l'art japonais commence à être vraiment connu en Europe. Le xvii^e, le xviii^e et la première moitié du xix^e n'avaient pu juger de sa valeur que par les exportations des Portugais et des Hollandais répandues à profusion sur le marché européen. Elles ne fournissaient, il faut l'avouer, que de bien médiocres moyens d'appréciation.

Ces produits étaient tout spécialement faits pour le commerce, la plupart provenant de la factorerie hollandaise établie primitivement dans l'île de Décima et transportée dès la 18^e année Kwan-Yei (1641) à Nagasaki. Ils consistaient surtout en porcelaines et en laques.

Or, l'art céramique japonais n'est vraiment original que dans ses faïences, malheureusement

encore presque ignorées en Europe (1). Tout ce qui est porcelaine, et surtout porcelaine du type dit « Vieux Japon », n'est qu'imitation de la Chine, imitation parfois heureuse, il est vrai, mais généralement fatigante par l'emploi incessant des mêmes décors. C'est là un genre essentiellement conventionnel bien caractérisé par les procédés d'ornementation de la famille chrysanthémoépœonienne.

Quant au goût des laques, il est fort ancien en France. Dans les inventaires du Palais Mazarin, on trouve des cabinets en vieux laque de Chine et du Japon. A plusieurs reprises, sous le règne de Louis XV, puis sous celui de Louis XVI, la mode des laques fit fureur. Il semble qu'on sût les choisir avec beaucoup plus de discernement que les porcelaines : la collection de Marie-Antoinette, conservée dans les salles Grandidier du Louvre, renferme de fort jolies pièces.

Mais la peinture japonaise, point de départ de tout l'art nippon, n'avait jamais éveillé la curiosité européenne, pour la bonne raison que celle-ci l'ignorait totalement. Des œuvres des ciseleurs si admirables tout à la fois pour leur hardiesse d'inspiration et le fini de leur exécution, on ne connaissait guère plus.

Il a fallu la révolution de 1868 pour nous révéler un Japon tout autre dans l'expression de son art qu'on se l'était jusque-là figuré. Les armures, les

(1) Le Musée Guimet est une heureuse exception à cette constatation.

grandes lames d'antan furent vendues par ordre du mikado dans l'espoir qu'elles emporteraient avec elles sans retour l'esprit féodal nippon. Deux siècles auparavant, Richelieu avait agi de façon analogue en France en faisant raser les châteaux forts.

Cet exode de véritables merveilles sorties des ateliers des Miochin, des Gôto, des Kinai, ouvrit un chemin vers l'Europe aux kakémonos, aux estampes, à ces bronzes anciens de si belle patine.

C'est alors que se formèrent les premières grandes collections, celles des Burty, des Goncourt. Mais ces précurseurs connurent surtout les œuvres des artistes du xvii^e et du xviii^e siècle, des peintres Harunobou, Hokusai, Kiyonaga et Outamaro, des laqueurs Korin et Ritsuô, du bronzier Seimin.

Il a fallu aller jusqu'au Japon même pour découvrir dans les trésors de ses temples, dans les demeures de descendants des anciens daï-myau, les splendeurs des écoles de Tosa et de Kano, de celles plus anciennes encore écloses sous l'influence bouddhique.

Un esprit d'admiration et de piété profondes à l'égard du passé a conservé leurs œuvres intactes au milieu des bouleversements si profonds qu'ont subis les mœurs et les idées nippones. Les amateurs japonais ont d'ailleurs sur ce sujet des idées diamétralement opposées aux nôtres. Chez nous, le collectionneur possédant de belles toiles s'empresse de les exposer dans sa galerie pour que tous ses

visiteurs puissent en jouir. Nos musées appliquent en grand le même principe.

En Yamato, l'amateur conserve toutes ses richesses enfermées dans de grands coffres, parfois eux-mêmes de véritables merveilles, comme celui du musée Guimet attribué au shogun Iyé-Yoshi.

Il ne consent à les sortir que devant quelques intimes, raffinés capables d'apprécier leur valeur, et cela avec des précautions inimaginables, comme si le grand jour devait en ternir l'éclat ou altérer la finesse des contours.

Les voyageurs d'étude — nous spécifions ici d'étude par opposition avec les globe-trotter, qui sont souvent bien éloignés d'avoir les mêmes préoccupations artistiques, — ont su se rendre un compte exact de cette vénération et de sa raison d'être. A l'école nippone s'est formée en Europe et en Angleterre une seconde génération de collectionneurs.

Ces dernières années ont malheureusement vu disperser les chefs-d'œuvre amassés par les Hayashi, les Gillot, les Brenot, pour ne citer que les plus connus.

La tendance est d'ailleurs assez générale de suivre l'exemple donné par Edmont de Goncourt, qui inscrivait ces lignes dans son testament :

« Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes

éparpillées sous les coups de marteau du commis-saire-priseur, et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts. »

Nous voulons nous efforcer de donner ici une vue d'ensemble de l'art japonais tel qu'il est connu de nos jours, en l'étudiant dans ses sources, dans ses éléments, dans les phases successives par lesquelles il a passé.

II

L'art d'un pays est généralement la résultante de causes fort diverses, et il est soumis à l'influence d'un certain nombre d'éléments qui contribuent, dans des proportions d'ailleurs variables, à son développement.

Le grand essor de l'art japonais s'explique par des raisons d'ordre ethnographique, religieux et intellectuel. Il leur doit en quelque sorte sa naissance et en outre ses traits caractéristiques. Le problème de l'origine des Japonais n'a pas encore été résolu et ne le sera probablement pas de longtemps. Tout ce que l'on peut affirmer présentement c'est qu'à une époque plus ou moins reculée un peuple conquérant a soumis les autochtones en s'emparant successivement des différentes îles qui forment aujourd'hui l'empire du Soleil Levant. Ce

mouvement s'est effectué du sud au nord et s'est poursuivi au cours de la période correspondant à notre moyen-âge. Les autochtones, ou du moins les peuplades qui occupaient le pays avant la venue des envahisseurs, sont les Aïnos actuels.

Ils ont été peu à peu refoulés dans l'île d'Ezo, la plus septentrionale du Japon, et s'étendent par les Kouriles jusqu'à la pointe du Kamchatka.

Les Japonais actuels sont les descendants du peuple envahisseur, mais ne représentent plus son type primitif que fortement modifié par des apports venus à différentes époques des pays voisins et par le séjour même dans l'archipel nippon.

Si l'on en vient à rechercher le point de départ des conquérants, le problème se complique singulièrement. Sur toutes ces époques lointaines, les traditions historiques sont fort contradictoires. A en croire les Chinois, qui s'attribuent volontiers la paternité du monde entier, le Japon devrait son peuplement à des colons venus de l'Empire du Milieu.

C'est ainsi qu'un commentaire de l'antique géographie chinoise, qui s'appelle le Chan-hai-King, fait remonter cet exode au règne plus ou moins fabuleux de l'empereur Houang-ti, qui aurait régné l'an 2697 avant notre ère.

Malheureusement pour cette affirmation chinoise, rien dans les anciens écrits japonais ne vient la vérifier.

Le Ko-zi-Ki et le Nihon-syo-Ki, qu'on a appelés

les livres canoniques du Japon et qui datent, sous leur forme actuelle, du VIII^e siècle après J.-C., ne parlent d'aucune migration chinoise de ce genre. D'après eux, le Japon était primitivement peuplé par des barbares, les Aïnos ou Yebisou. Un conquérant auquel ils donnent le nom de Zin-Mou (le divin guerrier), parti au VII^e siècle avant notre ère de Kiu-Siu, l'île la plus méridionale du Japon, soumit à son autorité Shikoku et toute la partie sud du Hondo. Mais nulle part ce Zin-Mou n'est donné pour un étranger.

Il faut remarquer, il est vrai, que les ouvrages précédemment cités n'ont été composés que beaucoup plus tard, dans un intérêt dynastique nettement apparent. Ils voulaient prouver que, de temps immémorial, la lignée des daï-ri (ou empereurs) avait des droits sur le Japon.

Dans ce but, ils établirent en faveur de Zin-Mou une généalogie qui remontait à la création du monde, par l'intermédiaire des génies célestes et terrestres du Panthéon japonais.

« Tous les dieux, disent-ils, envoyèrent les petits-fils du ciel habiter sur la terre, le pays central d'Asi-Vara, c'est-à-dire l'archipel japonais qui tire son origine des roseaux, et les instituèrent maîtres de ce pays. »

Cette fable, tendant à faire pour ainsi dire tomber du ciel les conquérants du pays de Yamato, n'est guère faite pour éclairer la question des origines de ce pays.

Klaproth, dans sa préface des *Nippon-O-Dai-Itsi-ran* ou *Annales des Empereurs du Japon*, a émis l'hypothèse que les envahisseurs de ce pays ont pu venir des îles Lieou-Kieou, qui forment un long cordon depuis Taï-Wan, séparé seulement de la Chine par le détroit de Fouh-Kien, jusqu'à Kiu-Siu, la plus méridionale des grandes îles de l'archipel. Mais ce n'est toujours là qu'une hypothèse.

L'ethnographie contemporaine nous montre dans les Japonais actuels un type résultant probablement de migrations ou d'invasions successives dont les descendants se sont plus ou moins métissés avec les Aïnos. Certains insulaires ressemblent assez aux Chinois, mais ce fait s'explique par les relations constantes qu'ont eues entre eux les deux empires. Au point de vue moral, d'ailleurs, les Japonais diffèrent totalement des Chinois. Ces derniers sont « la population la plus constante, la plus immuable dans ses idées qui soit sur la terre ; les Japonais nous offrent, à l'opposé, le tableau d'un peuple essentiellement versatile (1) », apte à subir toutes les influences.

Si on examine maintenant la langue japonaise dans sa forme la plus pure, c'est-à-dire l'idiome dit Yamato Kotoba, qui était parlé au xvii^e siècle, on voit qu'elle diffère absolument de celle des Aïnos.

M. de Rosny a trouvé en elle, au contraire, des liens de parenté avec les idiomes dits tartares ou

(1) L. de Rosny : *Feuilles de Momidzi*.

mongoliques, et cela surtout au point de vue grammatical. Ces idiomes appartiennent à une grande famille linguistique comprenant le finno-ougrien, le turc, le mongol, le mandchou et peut-être le coréen.

Les ancêtres des Japonais auraient donc habité autrefois le continent. L'époque de ce séjour au voisinage des Mongols et des Mandchous se perd d'ailleurs dans la nuit des temps.

Quoi qu'il en soit, le Japonais actuel semble un heureux produit du métissage. La race conquérante, si l'on en croit les annales du pays les moins suspects de partialité en faveur des Aïnos, eut assez de mal à s'implanter sur le sol du Yamato. De nombreuses alliances durent être conclues dès cette époque entre les principales familles des deux peuples. Par la suite, les apports venus de la Corée, de la Chine et même peut-être de la Malaisie par le chapelet des flots du sud achevèrent la formation du type moral et physique du Japonais. En examinant de près le caractère nippon, résultant de cette longue action des siècles, on est tout de suite frappé des aptitudes artistiques qu'il présente.

Les Japonais possèdent au plus haut point le don d'observation. Leur esprit est prompt à saisir le rapport que les choses les plus différentes peuvent avoir entre elles. D'où d'ingénieuses comparaisons s'exprimant par des images primesautières et originales.

D'après la légende, le conquérant Zin-Mou,

monté sur le sommet du Waki-Kanno-fotsou-Ma-nooka, d'où il avait vue sur tout le Japon, remarqua l'analogie de ce pays avec l'insecte Akitsou-Mori, notre demoiselle, et, pour cette raison, l'appela Akitsou-Sima.

Beaucoup de noms géographiques du Yamato tirent leur origine de semblables comparaisons. Tel est le fameux lac Biva ou de la Guitare, dont les poètes et les peintres ont exalté de mille façons les huit points de vue célèbres.

Les Nippons adorent d'ailleurs l'admirable nature, qui leur prodigue sans cesse ses sourires. Les citadins les plus endurcis ne connaissent guère de plaisir plus délicat que d'aller, par la campagne embaumée, jouir du coup d'œil des cerisiers en fleurs.

« On dirait au printemps une toison floconneuse de nuages qui, doucement teintés par le soleil couchant, descendraient des profondeurs du ciel pour se suspendre à leurs branches. Ce n'est qu'un éclatant jaillissement de fleurs qui voilent chaque branche, chaque ramille d'une brume délicate, laissant à perte de vue le sol jonché de pétales tombés, s'enfouir sous une avalanche de neige rose (1). »

Pour le populaire qui conserve des superstitions bien antérieures au bouddhisme et au shintoïsme officiel lui-même, les arbres n'ont-ils pas une âme ? De l'ombre du yanagui éclairé par le disque argenté,

(1) Lafcadio Hearn : *Le Japon inconnu*.

les Japonais, ces grands admirateurs de clair de lune, croient voir des fantômes se détacher pour venir errer autour des demeures endormies. Les saules pleureurs sont de bons ou de mauvais génies auxquels il importe de faire des offrandes pour s'assurer de leur concours ou fléchir leur courroux.

La plupart du temps, la poésie n'a fait que traduire ce sentiment inné d'admiration de la nature. Du cycle des saisons, en particulier, les peintres, les ciseleurs, les laqueurs se sont toujours amplement inspirés.

Les Nippons ont d'ailleurs une façon toute spéciale de comprendre la nature. Ils ne la considèrent pas comme exclusivement faite pour l'usage de l'homme, à la façon des Occidentaux. Chaque être leur paraît suivre une route à part, tendre vers un but qui lui est personnel. Les plus infimes bestioles lui paraissent aussi intéressantes, sinon davantage, que les plus importantes de la création.

N'y a-t-il pas plus d'art, en effet, dans l'organisme d'une abeille, d'une libellule que dans celui de cet éléphant que représentent partout les Hindous ?

Les fourmis que Shoâmi, le chef d'une illustre dynastie de ciseleurs, aime à répandre sur ses gardes de sabre, tout ce petit peuple que Massatoshi fait grouiller dans les grandes herbes, les araignées tissant leur toile que représentent certaines Kago-

nami (1) du xvi^e siècle, leur paraissent bien plus merveilleuses.

Outamaro, abandonnant pour quelques jours ses études de femmes, n'a pas dédaigné de composer son *Yéhon-Moushi-Yérabi*, « livre des insectes », qui parut en 1788.

Le don d'observation du Japonais s'exerce avec une égale acuité sur son semblable. Il excelle à trouver les traits saillants d'une physionomie, les tares physiques et morales provenant d'une condition sociale, de l'exercice d'un métier qui courbe le corps et abaisse l'esprit. Sous ce rapport, la *Mangwa* d'Hokusai est fort significative. Les artistes nippons savent vraiment faire du visage humain le miroir brillant où se reflètent les grandes luttes intérieures.

Les sculpteurs des masques destinés aux danses de No ont su rendre d'admirable façon tantôt ce que nos psychologues appelleraient des états d'âme, tantôt les passions des différents âges de la vie, et cela à l'aide de quelques sillons habilement creusés dans le bois. C'est Akoujo, le vieillard méchant aux sourcils terriblement contractés, à la bouche ouverte pour insulter, à la barbe rare et longue; c'est encore Mambi, « sourcils parfaits », le type de l'idéal féminin nippon, avec son expression souriante, ses longs yeux en amande encore exagérés par le fard, son nez petit et assez gros, son visage bien

(1) Les *Kagonami* forment un groupe de gardes de sabre d'un travail très laborieusement fouillé.

rempli offrant, dans l'ensemble, la forme d'une ellipse; ou Yacé-Onna, la femme maigre, aux pommettes saillantes, aux yeux caves, aux lèvres minces et dédaigneuses.

Au don d'observation, l'artiste nippon joint une grande facilité émotionnelle. Il sait admirablement rendre l'impression du moment, si fugitive qu'elle soit. J'ai toujours devant les yeux un kakémono d'Hokusai, représentant un pèlerin contemplant le vol d'un héron. Le brave homme s'est arrêté au milieu d'un petit pont cintré jeté sur la rivière, sans souci du froid hivernal dont la peinture donne bien la sensation. Bien qu'il soit vu de dos, tout dans son attitude dénote l'intérêt qu'il prend à ce très petit incident de son voyage et, pendant ce temps, l'oiseau semble toujours monter plus haut dans la brume qui unit le ciel à la terre... Je serais curieux de savoir l'idée qu'Hokusai a voulu mettre en relief. Ce passant attardé dans la campagne pense-t-il aux contrées lointaines vers lesquelles s'élance l'oiseau ou à l'idéal qui fuit sans cesse devant la poursuite de l'homme acharné à vouloir l'atteindre ?

Les Japonais ont, en effet, l'habitude de dogmatiser sur tout, de tirer un enseignement des faits les plus insignifiants en apparence.

Outamaro a inscrit, au-dessus d'une de ses estampes sur laquelle une cigale s'agrippe à une tige de courge, cette réflexion philosophique : « Petite rieuse, ne répands pas trop librement ta chanson de

par tout le monde, car il s'y trouve des murs qui ont des oreilles. » Le poète comme le peintre japonais multiplie les allusions à l'inanité des choses humaines, à la fragilité de la beauté. Quelques pétales de cerisier emportés au fil de l'eau n'ont-ils pas un jour inspiré au poète Suga-no-no cette exclamation mélancolique : « A peine détachées de la branche, ô fleurs du Sakura, fugitives et inconstantes, vous devenez écume passagère. »

Ailleurs, la suite constante des siècles et des saisons, que ne sauraient interrompre toutes les agitations et tous les malheurs humains, frappe l'esprit du poète : « O pays d'Omi ! s'écrie Tadanori à la vue des ruines de la capitale qui précéda Nara, l'antique Siga est disparue et voilà des siècles que ses cerisiers fleurissent toujours dans la montagne » (xii^e siècle).

D'autres outas (1) recommandent la prudence : « Quiconque ne suspend pas dans son cœur l'avis qu'une glace mince peut recouvrir un ravin profond est exposé au danger. »

Ces citations dénotent l'amour du symbole.

En construisant les Tori-i qui précèdent les temples, l'architecte japonais voulut en quelque sorte offrir au soleil « un perchoir » où put se poser son orbe radieux. La religion du Shin-to n'admettait d'ailleurs que des symboles et interdisait de représenter les dieux. Ses sanctuaires ne renferment

(1) Forme ordinaire des poèmes japonais composés de 5 vers ayant successivement 5, 7, 5, 7, 7 syllabes.

qu'un miroir de métal poli, symbole de la création (le soleil se levant sur les flots), les bandes de papier fixées sur un bâton appelés gohéi, image de la pureté et un sabre rappelant les exploits du dieu Sousa-no-ô-Mikoto, qui délivra le Japon d'un terrible dragon.

A ces symboles, le bouddhisme est venu en ajouter d'autres. Il aime à évoquer une idée par un geste.

Amida est d'ordinaire représenté le bras gauche dirigé vers le sol, le droit relevé, le pouce de chaque main joint à l'index, les autres doigts tendus. Cette attitude n'est autre que celle du Bouddha prêchant la loi, faisant le geste d'argumentation; quant au bienfaisant bodhisattva Kwannon, l'Avalokitéçvara indien, nous le voyons presque toujours le bras gauche mi-ployé, la main droite abaissée vers le sol, la paume en avant, dans le geste de charité.

De la religion, le symbolisme est passé dans l'art. Il ne viendrait jamais à l'idée d'un peintre nippon de figurer Hotei, l'un des sept dieux du bonheur, autrement qu'avec son grand sac tout gonflé de riz et partant de richesse. L'homme aux longues jambes portant l'homme aux longs bras que les sculpteurs ont si souvent représenté veut symboliser l'aide mutuelle que l'on se doit l'un à l'autre.

Le Japon a d'ailleurs conservé le culte des vieilles légendes. Les plus populaires de celles-ci sont rela-

tives à sa mythologie et à sa cosmogonie. L'artiste aime à représenter la déesse du Soleil Amatérasou allant s'enfermer dans une caverne par rancune contre son frère Suza-No-Ô, et par cette fuite privant l'univers de lumière.

A ce propos, il semble nécessaire, pour connaître complètement les sources d'inspiration auxquelles a puisé l'art nippon, de dire un mot de la religion primitive de Yamato, ce Shin-tô encore si mal connu.

M. de Rosny a émis l'hypothèse que la cosmogonie du Fourou-Koto-boumi et du Yamato-boumi (noms japonais du Ko-zi-Ki et du Nihon — syo-ki) est « un composé de traditions aïnos et de mythes imaginés par les conquérants pour faciliter leur domination sur les tribus indigènes ».

On peut découvrir dans ces livres canoniques la trace d'un monothéisme primitif personnifié par le dieu Naka-nousi, « le maître central ». Puis à celui-ci succéda une trinité de divinités supérieures.

L'introduction des idées chinoises semble ensuite avoir donné la priorité à une dualité qui trône en tête du Yamato-boumi : le principe mâle et le principe femelle, le Yin et le Yang.

Le ciel ayant été créé « par la partie pure et lumineuse », puis la terre « par la partie lourde et trouble », « entre le ciel et la terre naquit une chose qui avait une forme semblable à un roseau et devint ensuite un dieu appelé le divin Kouni-toko-tatsi,

puis le divin Kouni-sa-tsoutsu, puis le divin Toyokounnou, en tout trois dieux (1) ».

Le premier de ceux-ci fut l'origine d'une lignée de sept kamis ou génies célestes et d'une dynastie de cinq kamis terrestres, dont les empereurs du Japon sont les descendants.

Ce panthéon purement japonais a fort souvent inspiré les artistes du pays. De nombreux kakémonos représentent le dieu primordial et son roseau ou encore Foujin, le génie du tonnerre, avec les gongs qu'il aime à frapper sans relâche. Mais toutes ces images divines sont bien postérieures à l'époque où le culte Shin-to régnait seul au Japon.

Celui-ci, avons-nous dit, interdisait autrefois la représentation des êtres supérieurs qui gouvernent le monde. Il a fallu la venue du bouddhisme pour figurer la divinité.

La religion nouvelle a donc eu une influence considérable sur l'art nippon.

Les Annales des Empereurs du Japon racontent en ces termes son introduction dans l'empire :

« La 13^e année du règne du daï-ri Kin-meï-ten-o (552 de notre ère), le roi de Fiaksai (royaume de Corée) envoya une ambassade qui présenta à l'empereur une image du bouddha Sakya Mouni et les livres canoniques de sa religion. Ces présents furent très agréables au daï-ri. Le ministre Inamé entreprit de lui persuader d'adorer ce dieu, mais Mono-

(1) D'après l'excellente traduction de M. de Rosny.

nobé-no-Ogosi l'en détourna, disant : Notre royaume est d'origine divine et le daï-ri a déjà beaucoup de dieux à adorer ; si nous adorons ceux des royaumes étrangers, les nôtres en seront irrités. Intimidé par ce discours, le daï-ri fit cadeau de l'image à Inamé qui de joie fit battre sa maison et construire sur l'emplacement le temple Koua-ghei-si. Il y plaça l'idole et lui rendit constamment son adoration, c'est de cette époque que date l'introduction de la religion de Sakya au Japon et de ses temples ». Après quelques persécutions contre ses adeptes, le bouddhisme ne tarda pas à s'implanter solidement en Yamato.

C'est de cette époque que datent les plus anciens monuments de l'art nippon et parmi ceux-ci le colossal Bouddha de bronze du temple de Nara.

« Au 10^e mois de la 15^e année (743), le Daï-ri visita le temple Sigaraki-no-miya : le prêtre Kiô-ghi avait parcouru tout l'empire afin de recueillir des fonds pour faire faire une image de cuivre doré (des mines d'or venaient d'être découvertes) du dieu Rousiana (épithète donnée à Bouddha quand il est représenté avec une auréole et signifiant le resplendissant). La 11^e lune de la 16^e année (774), l'image du dieu Daï-butso (ce qui veut dire le grand Bouddha) fut érigée dans le temple Sikarakino-miya. Le daï-ri y tira en personne une des cordes. Le 8^e mois, l'image fut transportée dans le temple de Nara. »

A la suite de la religion nouvelle, de nombreuses

légendes chinoises pénétrèrent bientôt au Japon. On en trouve les traces dans les sujets chers aux peintres, aux ciseleurs et aux laqueurs nippons. C'est le Sennin (saint bouddhique) tenant une sébille d'où s'échappe un dragon ou le Sennin Gama avec son crapaud ou encore la bouilloire changée en blaireau. Ce sont ces deux lettrés Kenzan et Jitto-kou qui étaient si pauvres, si dénués de tout que, pour lire, ils devaient s'éclairer de la lumière produite par la réverbération de la neige ou de la petite lueur de feux follets des vers luisants.

Les ciseleurs ont souvent pris pour motif les douze exemples de piété filiale cités par Hiao-King. Une des gardes de la collection Burty représentait celui du jeune homme découvrant les tendres pousses de bambou sous la neige pour les donner en nourriture à ses vieux parents.

Kôtan, ciseleur du XVIII^e siècle, s'est inspiré d'une très vieille légende de l'Empire du Milieu, d'après laquelle un sage, au sortir du palais impérial, se lave l'oreille à l'eau d'une cascade pour se purifier des blasphèmes entendus.

Shoâmi a signé une garde représentant Dharma, l'apôtre du bouddhisme en Chine, en face d'un saule pleureur, avec cette inscription : « Point de loi en dehors de la conscience. »

Les relations du Japon avec la Chine et la Corée semblent d'ailleurs avoir été bien antérieures à l'introduction du bouddhisme. D'après une tradition probablement légendaire, dès le III^e siècle avant

notre ère, sous le règne de Kô-rei-ten-o, l'empereur de Chine aurait envoyé un médecin nommé Zio-foku vers Hô-rai-san, l'une des trois îles fabuleuses occupées par les génies pour y chercher le breuvage de l'immortalité. N'ayant pu réussir dans cette mission, il serait arrivé au Japon et y aurait porté des arts et des sciences qu'on n'y connaissait pas auparavant.

Il est plus probable qu'une cinquantaine d'années avant notre ère un ambassadeur vint du pays d'Amano, faisant partie du San-Kan (Corée), avec des présents pour le daï-ri Sui-zin-ten-o. Le royaume également coréen de Sin-ra suivit cet exemple et peu après envoya « des miroirs, du jade oriental, des sabres, coutelas, et autres choses précieuses » à l'empereur du Japon.

Enfin, toujours d'après les Annales déjà citées, dans la 86^e année du règne de Sei-nin-ten-o (57 de notre ère) — une ambassade partit pour la première fois du Yamato à destination d'un royaume étranger. Elle se rendit auprès du fils du ciel Ko-bou-Ko-tei...

La réciprocité des ambassades était donc établie. La Chine parut dès lors affecter de considérer le Japon comme un vassal lui devant tribut. La conversion au bouddhisme d'une partie des habitants du Yamato ne fit qu'accentuer les liens moraux rattachant l'archipel au continent.

La civilisation du second déborda sur le premier.
« Elle le distribua, nous dit M. André Bellesort, en

classes et en catégories. Elle y installa sa bureaucratie, y créa des ministères, y déroula ses longues échelles de titres et d'honneurs... »

Le Japon intervint même dans les affaires du continent par les guerres de Corée, dont la première fut entreprise par la guerrière impératrice Zin-Gou. La légende rapporte que cette princesse ayant eu « un pressentiment surnaturel » gagna les bords du Matsura-gawa, rivière du Hizen.

« Elle y pêcha à l'hameçon et dit à sa suite : « Si mes projets doivent réussir, l'amorce sera mordue, sinon elle restera intacte. » En retirant la ligne, elle vit qu'elle avait pris un éperlan. On trouve encore aujourd'hui beaucoup d'éperlans dans cette rivière, ajoutent les Nippon-o-Dai-Itsi-ran, et l'on prétend qu'ils mordent bien à un hameçon jeté par une femme, mais jamais à celui d'un homme. » Nous n'avons cité ici cette légende, entre tant d'autres relatives à ces guerres, que parce que les artistes nippons l'ont souvent transportée sur leurs kakémonos et leurs estampes.

L'influence de l'Empire du Milieu et celle de la Corée apparaissent très nettement dans les procédés de l'art japonais. Au xv^e siècle, le peintre Sesshiu alla étudier les grands maîtres chinois dans leur propre pays. L'école de Kano s'est, comme nous le verrons plus loin, largement inspirée des mêmes sources.

Vers 1720 enfin, Tchi-nan-pin (ou Namping), un artiste du Céleste Empire, vint s'établir à Nagasaki

et y fonda une nouvelle école chinoise qui vécut florissante durant tout le cours du XVIII^e et du XIX^e siècle.

La part du continent ne fut pas moindre dans la formation des arts céramiques nippons. Dès les premières années du XVI^e siècle, le potier Gorodayou-Shonsui apprit en Chine les procédés de fabrication de la porcelaine. Revenu dans son pays, il fit construire un four et fit école. Ce fut là l'origine de la ville d'Arita.

La Corée influa surtout sur la poterie japonaise, Ghiôghi, prêtre bouddhiste du commencement du VIII^e siècle et originaire de ce pays, passe pour avoir inventé le tour à poterie.

Les premières faïences nippones dérivent des coréennes à couverte grise et verdâtre. Celles du XVI^e siècle ont subi tout à la fois l'influence de la Chine (poteries de Seto) et celles de la terre de Tchôsen ou « du calme matinal » (la Corée). Les ateliers de Higo, d'Idzoumo, de Satsouma, etc., furent, en effet, fondés par des ouvriers coréens ramenés en 1598 par le fameux taïko Hidéyoshi. Mais si le Japon s'inspira de l'étranger, il sut transformer ces importations selon son génie propre. Cette assimilation parfaite fut due tout à la fois à la situation insulaire du pays et aux traits essentiels du caractère de ses habitants signalés au début de cette étude. Par une observation exacte et attendrie de la nature, par l'habitude de tout raisonner, par l'amour des vieilles légendes de l'archi-

pel, le peintre nippon sut acquérir une originalité rigoureusement personnelle, en rajeunissant les principes des vieux maîtres chinois.

La même constatation s'impose dans les arts céramiques. Bien des ateliers japonais furent d'ailleurs purement nationaux. Citons seulement ici les grès de Bizen et ces admirables produits, sortis des fours de Koutani, où le bleu, le violet, le vert et le jaune se marient de si étrange et de si admirable façon.

Au point de vue social et politique, d'ailleurs, l'influence de l'Empire du Milieu ne sut pas plus cantonner le Japon dans l'étroitesse et surtout l'immutabilité de ses idées. Comme l'a fait constater avec beaucoup de justesse M. Bellessort : « L'esprit foncièrement démocratique de la civilisation chinoise ne mordit point sur l'aristocratie féodale des Japonais. Si elle sépara le pouvoir civil du militaire, ce fut ce dernier qui en tira bénéfice. L'influence du plus pacifique de tous les empires, de celui-là même où les soldats étaient ravalés au dernier rang, détermina et consacra chez ses voisins la suprématie de la caste guerrière et tandis qu'en Chine les marchands tenaient le haut bout, le Japon, colonie et province de la pensée chinoise, se plut à les avilir. » Le bouddhisme se transforma lui-même assez profondément en passant la mer.

Le Japon dut également son écriture au continent. De nos jours, quelques savants nippons ont prétendu que leur pays possédait des caractères

d'écriture dits Sin-zi ou kan-na, antérieurs à l'importation de l'écriture chinoise, mais l'existence de ces caractères est encore fort problématique. C'est par l'intermédiaire de la Corée que les Japonais connurent l'écriture idéographique chinoise.

« Sous le daï-ri O-sui-ten-o (27, ou 312 de notre ère), Wouni, grand philosophe, arriva en Yamato ; il apporta le Ron-go et autres livres qu'il présenta à l'empereur. Il enseigna aussi à lire et à écrire au fils du daï-ri. Alors fut aussi introduit l'art de filer, celui de travailler au métier et celui de coudre. Ils viennent du Sankan (Corée) et du royaume de Go (ou) dans la Chine méridionale » (Annales des Daï-ri)...

Mais les caractères idéographiques rendaient fort difficilement la langue phonétique du Yamato. On fut donc amené, vers le milieu du ix^e siècle, à employer des syllabaires dérivés de signes chinois simplifiés : ce furent le Kata-Kana et le Hira-Kana, comptant chacun quarante-sept syllabes.

On les employa d'ailleurs fort souvent concurremment avec les caractères idéographiques, ce qui compliqua encore la lecture. Cette écriture eut elle-même une certaine influence sur l'art nippon.

On sait que ces signes, quels qu'ils soient, sont tracés à l'aide d'un pinceau. Les calligraphes chinois avaient pris l'habitude de se considérer quelque peu comme des peintres. Les Japonais suivirent leur exemple et s'efforcèrent d'écrire les poés-

sies avec des caractères jetés sur le papier en un beau désordre.

Ils leur donnèrent d'ailleurs une forme très courante, se plaisant à imiter l'écriture chinoise dite « sau-syo » ou « des broussailles », les angles des signes se transformèrent en courbes, les syllabes hira-kana s'allongèrent démesurément, le souci de la grâce et de l'élégance prima toute simplicité.

On en vint bientôt même à introduire les procédés calligraphiques dans la peinture. Cette tendance est surtout visible dans les œuvres de l'École de Kano. Tel de ses maîtres se plut à accomplir le tour de force de représenter deux chevaux lancés au galop, d'un même trait continu s'amincissant par endroits et, en d'autres, s'élargissant en grosses taches.

Il est une autre conséquence découlant naturellement de la difficulté d'apprendre l'écriture idéographique. Sur ces signes embrouillés, comptant parfois jusqu'à 17 traits, les jeunes Nippons doivent s'escrimer six ou sept années de leur enfance, leur esprit d'observation naturel ne peut que s'en trouver développé dans une très large part.

Caractère national, traditions, religion, écriture, tout était évidemment fait pour créer d'admirables artistes au Japon.

Le goût raffiné du Nippon, sa politesse exquise, son souci de l'art en toutes choses apparaissent dans ses moindres actes. Un sourire continuel et impénétrable détend les traits de son visage, il

n'est pas jusqu'au plus léger pli de son vêtement qui ne soit étudié. Le choix de la nuance du Kimono n'est pas moins important : « Pour ses robes, la japonaise a le goût des colorations de nature les plus distinguées, les plus artistes, les plus éloignées du goût que l'Europe a pour les couleurs franches.. Les blancs que la Japonaise veut sur la soie qu'elle porte sont : le blanc d'aubergine (blanc verdâtre), le blanc ventre de poisson (blanc d'argent); les roses sont : la neige rosée (rose pâle), la neige fleur de pêcher (rose clair); les bleus sont : la neige bleuâtre (bleu clair), le noir du ciel (bleu foncé), la lune fleur de pêcher (bleu rose); les jaunes sont la couleur de miel (jaune clair), etc... » Suivent encore de nombreuses nuances dans cette énumération d'Edmond de Goncourt.

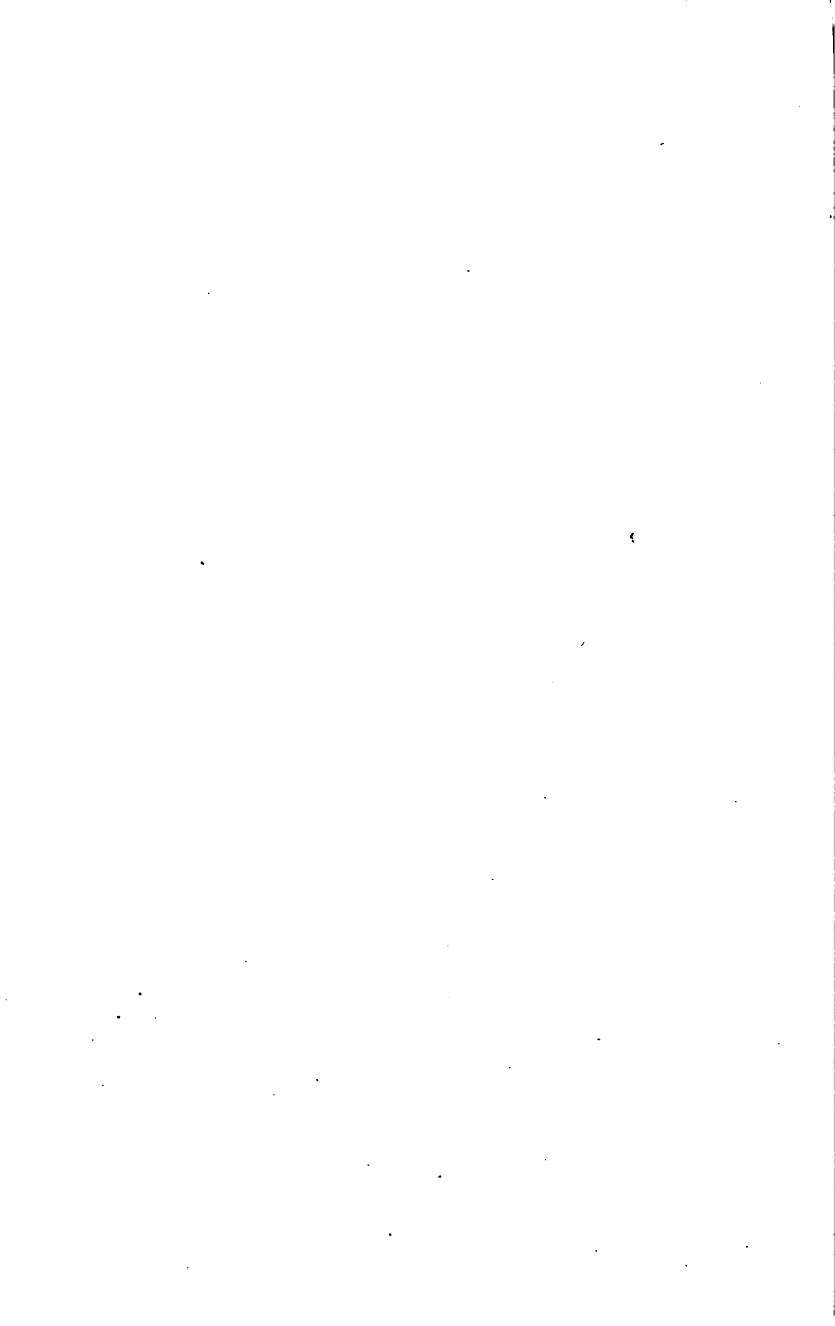
En ce beau pays, où le climat est généralement doux, où, avec quelques morceaux de bambou et quelques paravents, on peut rapidement se construire un abri, les soucis de l'existence matérielle sont bien moindres que dans la généralité des pays d'Europe. On peut s'offrir le plaisir d'une vie bohème comme le fit Outamaro, qui passa sa vie chez son éditeur Tsutaya Juzabro et au Yochiwara. On peut encore, par les beaux soirs étoilés, s'attarder dans la campagne et contempler les clairs de lune...

Le Japonais d'autrefois savait même, quand les règles chevaleresques l'exigeaient, mourir avec art, en grande pompe, entouré de tous ses amis.

De nos jours encore, il possède le même mépris de la souffrance et ne marchandé pas le sacrifice de sa vie ; les hécatombes de Mandchourie sont là pour le prouver.

Mais en dehors de cette ultime concurrence, les belles traditions semblent s'affaiblir devant des soucis beaucoup plus matériels. En Yamato, la locomotive se meut, un prolétariat a pris naissance, des assemblées s'agitent tout comme en Europe et la vieille poésie disparaît peu à peu.

Hélas ! où sont les neiges d'antan, et la chute des fleurs de cerisier, et les vieilles chansons qu'accompagnait le Shamysen, et la poétesse Komati se lamentant : « la couleur des fleurs a changé à mon insu pendant qu'une longue pluie me faisait rester à la maison... »



LIVRE I

LA PEINTURE DES ORIGINES AU XVIII^e SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LA MARCHÉ DE L'ART BOUDDHIQUE A TRAVERS L'ASIE

Les influences étrangères et religieuses se manifestent sans cesse dans la peinture comme dans la sculpture japonaise. L'histoire de celles-ci est intimement liée à celle des relations du Nippon avec le continent. Il convient donc tout d'abord d'essayer de se rendre compte de l'origine et du mode de propagation des courants divers qui, après avoir parcouru l'Asie, vinrent former, en se réunissant, le grand art du Yamato, de montrer le rôle que

jouèrent, dans la création de ce dernier et dans son développement, les périodes glorieuses de l'histoire du Céleste Empire. Nous analyserons donc rapidement les événements qui ont amené l'importation du bouddhisme et d'une bonne partie des traditions artistiques de ce pôle de la civilisation de l'Extrême-Orient.

De temps immémorial, les plaines immenses qui s'étendent au nord de la Chine furent occupées par des peuplades pour la plupart errantes ou tout au moins semi-nomades désignées sous le nom générique de *Hiung-Nou*. Cet élément ethnique se rattachait au groupe ouralo-altaïque d'où sont issus les Turcs, les Manchous, les Mongols. Il a joué un rôle considérable dans l'histoire de l'Asie et pendant longtemps a servi en quelque sorte d'agent de liaison entre la civilisation de l'Occident et celle de l'Extrême-Orient. Vers l'an 150 avant notre ère, les *Hiung-nou* étaient divisés en trois grandes masses principales : l'une à l'ouest occupant le *Pe-lou* et le *Nan-lou*, véritables marches du Céleste Empire, une autre à l'est nomadisait dans la trouée du *Pei-ho*; entre ces deux groupements enfin, un troisième tenait la région du *Hoang-Ho*. Toutes ces tribus vivaient de l'élevage de leurs troupeaux et surtout de rapines commises aux dépens des caravanes ou de leurs voisins les Chinois; parfois encore, ils venaient se mettre à la solde de ces derniers.

Dès le III^e siècle avant l'ère chrétienne, l'empereur *Hoang-ti* (255-206), fondateur de la dynastie

des Thsin, avait tenté de remédier à cet état de choses et, ayant réussi à repousser les barbares au-delà du Chen-si, avait construit la grande muraille destinée à prévenir leurs retours offensifs.

Mais après la mort du grand souverain, la Chine avait été partagée en huit royaumes. Déchirée à l'intérieur par les révoltes et les guerres civiles, elle était devenue impuissante au dehors. Les Hiung-nou redoublèrent bientôt d'audace.

Ce n'est que vers l'an 120 avant Jésus-Christ que les Chinois, réunis sous l'autorité des Han, purent à nouveau marcher de l'avant. On est porté à croire que leur attention s'était trouvée attirée vers l'Inde par les récits merveilleux des premiers missionnaires bouddhistes et aussi par le désir de trouver des débouchés pour leur commerce. Mais la voie directe du sud-ouest était âpre et difficile. Les steppes arides et pelées où rien ne passe que le vent, les plateaux glacés où règnent la famine et les tourmentes de neige ensevelisseuses de pèlerins et les hautes montagnes de l'Himalaya, sans compter l'hostilité des populations, opposaient une barrière presque infranchissable à la pénétration chinoise.

D'autre part, pour passer du bassin du Tarym dans le Ferghana, on devait traverser le col élevé et non praticable en toutes saisons du Tereck Devan, des forêts très profondes, des marécages perfides.

Le *Pelou* au contraire offrait une route commode

conduisant de la Pentapole (1) dans la vallée de l'Ili et de là sur les rives du Syr Daria, puis en Turkestan et en Perse. C'est donc par cette région que le *bouddhisme* et avec lui l'*art indo-grec* devaient commencer à pénétrer en Chine.

Les derniers des Han parvinrent sans trop de peine à conquérir ce pays. Dès l'an 114 avant Jésus-Christ une première caravane chinoise pouvait franchir les passes conduisant vers le haut Oxus. En 112, les débouchés de la vallée de l'Ili et aussi du Syr Daria étaient maîtrisés et peu après Hami et Tourfan en Pentapole étaient occupés. Soixante ans de troubles intérieurs interrompirent quelque peu ces succès. Puis les Han orientaux, ayant solidement établi leur pouvoir, songèrent à reprendre la politique d'expansion qui avait si bien réussi à leurs prédécesseurs.

Les lieutenants de l'illustre général Pantchao rejetèrent (92 après J.-C.) les Hiung-nou dans le sauvage Altaï, tandis que celui-ci en personne lançait ses bandes mercenaires jusqu'à la Caspienne, aux frontières des Parthes. La voie fut ainsi ouverte plus large et plus facile aux bonzes convertisseurs venant de l'Inde et aux caravanes de soieries dirigées du Pelou vers l'Oxus. En même temps furent importés en Chine les principes de l'art indo-grec. Celui-ci s'était formé dans l'Inde à la suite de la conquête d'Alexandre et

(1) Les « cinq villes ». — Les Turcs donnaient ce nom au Pe-lou, et celui de « six villes » au Nan-lou.

florissait sous la dynastie grecque de Bactriane qui gouvernait le Penjâb et s'étendait jusqu'au Gange (250 à 127 av. J.-C.). A cette époque, les Indo-Scythes (*Yu-chi*) avaient conquis ce royaume, mais n'avaient pas tardé à subir l'influence de vaincus plus civilisés qu'eux. Leurs relations avec les hordes du Turkestan, de la Sibérie et les peuplades des Marches de la Chine contribuèrent à la diffusion du bouddhisme qu'ils avaient embrassé et de la statuaire qui s'était développée parallèlement à cette religion. Les premiers fidèles du Bouddha auraient considéré comme un sacrilège de figurer les traits de la divinité, seuls des Grecs idolâtres étaient capables d'une pareille audace : « Tout l'art de l'Extrême-Asie, a-t-on pu dire (1), dérive de l'Hellénisme par l'intermédiaire de l'Inde. » Dans leur sculpture, les artistes du Gandhara introduisirent « la liberté, la fermeté et la souplesse de l'art grec (2) ». Les principes de celui-ci se reconnaissent dans le dessin droit des nez et l'horizontalité des yeux des divinités qu'il représente, la noblesse, parfois même la sensualité de leur attitude.

Les stupas en ruines et les cryptes du Turkestan chinois où MM. Klementz et Bonnin ont découvert des fresques proches parentes de celles d'Horiuji,

(1) *Marquis de la Mazière*. Essai sur l'Evolution de la Civilisation indienne.

(2) *Cl. E. Maitre*. L'Etat du Yamato.

dont nous aurons l'occasion de parler, attestent le passage de ce courant artistique.

En entrant en Chine, il se modifia en s'imprégnant plus profondément d'hiératisme et de mysticisme. « Il trouvait devant lui un art déjà constitué et maître de ses moyens et il ne se fit accepter qu'en recevant l'empreinte profonde du génie chinois. Certains attributs furent remplacés pour d'autres, comme le cobra par le dragon ; quelques divinités du Panthéon bouddhique reçurent des traits empruntés à d'anciennes divinités taoïques. En même temps que l'iconographie, la facture même se modifia. Elle se raffina et se durcit. Une stylisation extrême, le traitement amoureux du détail ornemental, la recherche subtile de l'effet décoratif remplacèrent le modelé expressif et la grâce aisée des figures gréco-bouddhiques. Le rendu sensuel des formes féminines disparut dans ces raideurs hautaines et hiératiques où s'efface toute distinction de sexe (1). »

Mais bientôt (184 après J.-C), de nouveaux troubles, et en particulier la terrible révolte des Bonnets Jaunes, désolent la Chine. Elle se désagrège en deux parties, l'Empire du Nord et celui du Sud, et ce dernier même se morcelle en deux autres. Ce sera seulement en 589 que la dynastie Sin rétablira l'unité.

Les communications entre la Chine du Nord et

(1) *Cl. E. Maitre. L'Art du Yamato.*

l'Asie occidentale se font alors à nouveau par l'intermédiaire des populations ouralo-altaïques. « Après les Han, malgré la faiblesse de la Chine partagée, le zèle commercial de ses habitants ne se ralentit pas. Le libre passage au travers du continent était interdit aux marchands, mais en Yü-mon à la porte occidentale de la grande muraille, florissait le trafic d'échange et en particulier celui de la soie. C'est là que s'éleva la ville de Tshang-ye (aujourd'hui Kan tschou), étape du commerce entre l'est et l'ouest (1). » Les Perses monopolisaient alors le trafic des produits chinois arrivant par la voie de terre. D'autre part, de grandes flottes chinoises faisaient voile vers l'Inde, en passant le plus souvent par le golfe du Tonkin, et en échange de leurs marchandises rapportaient des livres sacrés, des reliques et des statues. Les œuvres bouddhiques affluèrent donc en Chine, venant et du Nord et du Sud.

A la fin du v^e siècle, un nouvel élément ethnique vint d'ailleurs activer le mouvement commercial du continent. C'est à cette époque, en effet, que, sous la conduite de deux chefs appelés dans la légende « le Loup gris » et « le Forgeron », les descendants des Hiung-nou sortirent de leurs refuges des montagnes, portant désormais le nom de *Tou-Kiou*, d'où tire son origine celui de Turcs, et s'étendirent sur toute la steppe, si bien qu'un siècle plus tard

(1) *Tiesen*. China. Das Reich der Achtzehn Provinzen. I. Theil.

leur souverain Mokan-khan régnait dans le Nanlou et le Pelou et depuis les bords de l'Oxus jusqu'au Nord du Caucase d'une part et jusque sur les Tele de Transoxiane de l'autre. Les Wei occidentaux étaient tantôt ses alliés, tantôt même ses vassaux. Les Tou-Kiou voulurent alors entrer en relations avec les Sassanides de Perse (226-651) qui s'opposaient au passage de la soie. Mais le roi Chosroes I^{er} repoussa leurs offres et tenta même d'empoisonner un de leurs ambassadeurs. A la suite de cet échec, ils envoyèrent Maniakh le Sogdien auprès de l'empereur de Byzance qui était alors Justin (568). A celui-ci fut proposée une alliance offensive et défensive contre les Perses, oppresseurs du commerce. La soie achetée par les Tou-Kiou des frontières de Chine passerait par le Pelou, la vallée de l'Ili, celles de l'Oxus et de l'Amou Darya et enfin par la Sogdiane pour gagner Byzance. Mais les Grecs ne surent pas comprendre la grandeur d'un tel projet, ils hésitèrent et l'occasion se trouva perdue à jamais.

A l'autre extrémité du continent, la civilisation chinoise pénétrait en Corée. Syeng, roi du Koudara (1), entretenait des relations suivies avec la cour des Liang (502-556). Dès le temps des Wei, à la suite d'une persécution de l'empereur Tao-Wan (386-409), un grand nombre d'artisans bouddhistes, plus de 100.000, dit la légende, avaient émigré du Shantoung en Koma (2) et autres lieux. Ils appor-

(1) Etat du sud-ouest de la Corée.

(2) Le Koma ou Korai était un puissant état du nord de la Corée.

taient avec eux les principes de l'art religieux chinois. Enfin, en Shiraghi (1), sous Tjinn Heung (540-576), le bouddhisme florissait; on bâtissait le grand temple de kwauryugji et on fondait une statue du poids de 35.700 kinn et dont la dorure absorbait 102 leang d'or. On peut donc facilement s'expliquer comment, vers cette époque, la civilisation chinoise put passer au Japon par l'intermédiaire de la Corée. Les trois kan (2) étaient devenus feudataires de l'Empire du Soleil Levant et lui payaient tribut.

Vers la fin du vi^e siècle, l'unité de la Chine était refaite par les Soui (589-618). Les Tang leur succédaient (618-906) et dès la seconde moitié du vii^e étendaient leur puissance sur les marches du nord et du sud, les Toukiou devaient leur faire leur soumission. Alors commencèrent pour le céleste Empire de nouveaux siècles glorieux. « Dans l'histoire de la culture chinoise, dit l'Histoire de l'Art du Japon, les Tang occupent une place éclatante, tant par le développement des arts que par toutes les manifestations de la pensée. Depuis un temps déjà bien ancien, depuis les trois règnes des Tan-Gou, la civilisation chinoise avait progressivement grandi. Elle arrive à la plénitude avec les Tang. C'est alors que les cours du nord et du sud s'unissent et que les idées du nord et celles du midi font, par leur heureux mélange, ce qu'on

(1) Etat du sud-est de la Corée.

(2) On nommait ainsi les royaumes coréens dont nous avons parlé plus haut.

appelle la culture des Tang. C'est alors qu'apparut le prestige de Kao-Tsoung (650-684) et de Taï Tsoung (627-650). C'est alors que huit royaumes : le Koura, le Shiraghi, les Khitai (1), les Turcs, l'Annam, le Si-Yü, le Tonkin vivent dans la paix. Tous paient le tribut et reconnaissent la suzeraineté de la cour. Les merveilles d'art et les objets précieux s'accumulent à Tchang Ngan. Hinen-Tsang (2) était revenu des Indes, rapportant le trésor de ses études bouddhiques. La cour des Tang était un foyer d'idées fécondes. » Celles-ci purent pénétrer facilement au Japon en s'étendant de la Chine du nord au Koma et de celui-ci au Koudara et au Shiraghi, ces trois états ayant été annexés par les empereurs de Si-ngan.

En 907 recommence pour la Chine l'ère des tribulations ; c'est alors l'époque des dynasties. Les Liang tiennent le vieux Honan et le Chan Toung, les Tsin, le Chan-si, d'autres prétendants se disputent le Tche Kiang, le Kiang Nan, etc. Les Turcs étendent à nouveau leur pouvoir sur les Marches. Les Khitai s'avancent dans le Pe-tchi-li; au XI^e siècle et au commencement du XII^e, la famille des Ye-lou, issue d'une de leurs tribus, gouverne la Chine jusqu'au fleuve Bleu. En 1120, le roi des Niu-tchi (Mandchous) s'empare de Pékin, capitale

(1) Peuplades turques du Liao qui, au commencement du XII^e siècle, devaient s'emparer de la Chine du nord.

(2) Pèlerin bouddhiste dont les voyages ont été racontés par Beal dans son « Buddhist Records of the western world ».

du Liao, et fonde l'empire d'Or (Kin) et dans la première moitié du XIII^e siècle, celui-ci tombe à son tour sous les coups des Mongols.

Durant cette période de plus de trois cents ans, c'est la Chine du sud qui détient la suprématie artistique. Nous verrons d'ailleurs qu'à cette époque l'art japonais tient à se nationaliser de plus en plus. Les Soung (960-1279) et les Youen (1279-1368) exercent surtout une influence posthume sur le Nippon. Les œuvres de leurs peintres inspirent les maîtres de la renaissance du XV^e siècle, de cette école à laquelle on a donné le nom de Soung-Youen. Enfin, l'école chinoise du XVIII^e siècle japonais prend naissance de l'imitation des artistes du temps des Ming (1368-1628, et des Thsing (depuis 1616).

Le rapide exposé de l'éclosion de l'art bouddhique, de sa marche à travers l'Asie au milieu des mêlées des peuples permet de se rendre compte du mode de formation de l'art du Yamato.

Mais le bouddhisme n'a pas seulement contribué à la création des traditions de la peinture et de la sculpture japonaises, il les a encore modifiées au cours des siècles. Les sectes les plus importantes de cette religion, Tendai, Shingon, Zen, etc., qui s'imposèrent successivement aux fidèles, ont eu une très réelle influence sur l'art de leur temps; nous nous attacherons à le montrer au cours de cette étude.

Néanmoins, toutes ces tendances étrangères ou religieuses n'ont heureusement pas étouffé l'origi-

nalité du génie japonais. Il a su marquer fortement de son empreinte la sculpture comme la peinture. En entrant au Japon, le style chinois a perdu quelque peu de la rigidité et du hiératisme excessif qui le caractérisaient. Un courant national d'origine populaire s'est d'ailleurs toujours manifesté parallèlement à celui qui inspirait les écoles aristocratiques et religieuses. Nous verrons même qu'à l'époque des Fujiwara (889-1185), les tendances purement japonaises ont fini par l'emporter entièrement sur celles venues du continent.

D'autre part, durant les époques primitives l'évolution de l'art japonais s'était manifestée surtout dans la sculpture. A partir du XIII^e siècle, au contraire, époque à laquelle la statuaire commence à décliner, la peinture devient l'art fondamental. Dès lors, les peintres seuls sont considérés comme de véritables artistes; les sculpteurs, ciseleurs, potiers, malgré tout leur talent, ne peuvent prétendre qu'au rang d'artisan.

La plupart de ceux-ci débutaient d'ailleurs par l'étude du dessin à l'école des maîtres en renom de l'époque; plus d'un même fut peintre de talent avant de travailler la laque ou les métaux. Nous trouvons Kôrin d'abord parmi les élèves de Kano Tsunénobu, puis parmi ceux de l'école de Tosa. Devenu laqueur, il n'en continua pas moins à manier le pinceau, créant des motifs décoratifs pour les paravents, les éventails, les riches étoffes des robes de cérémonie. Les ciseleurs purent, de leur

côté, s'inspirer des dessins que Katsukawa Issai composa tout spécialement pour eux.

L'influence des grandes écoles rayonna donc de la peinture sur les autres arts. Ainsi se formèrent des styles demeurés classiques jusqu'à nos jours. Ce fait explique le charme qui se dégage parfois d'œuvres contemporaines même fort médiocres destinées à l'exportation par grands stocks en Europe. Nous y retrouvons à notre insu quelque chose du faire des anciens maîtres et des thèmes qu'ils aimaient à développer. Ces oiseaux aux attitudes si vraies, ces fleurs élégamment jetées qui couvrent nos paravents n'ont pas été créés pour une telle destinée. Voilà bien des années, ils durent le jour à l'inspiration du moment de tel grand peintre de Tosa ou de Kano. Depuis que Sotatsu leur a donné le vol, ces cigognes s'élançant toujours de même façon au plus haut des airs, tandis qu'au-dessous d'elles de semblables cerisiers laissent tomber vers le sol leurs branches couvertes de flocons blancs. Les singes des kakémonos contemporains veulent toujours copier ceux de Mori Sosen les coqs ceux de Koriusai.

Tout l'art nippon, du XIII^e siècle à nos jours, a donc suivi fatalement la même évolution que la peinture : elle entraînait tout dans son orbe, c'est là un fait essentiel dont il importe de se bien pénétrer avant d'entreprendre son étude.

CHAPITRE II

LES GRANDES PHASES DE L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE JAPONAISE

Certains auteurs japonais se perdant dans des détails infimes ont été jusqu'à distinguer des centaines d'écoles différentes dans leur peinture nationale. D'autres, au contraire, et surtout des Européens, poussant trop loin la synthèse, se sont efforcés de classer sous un très petit nombre d'étiquettes les innombrables artistes japonais. Les uns et les autres ne semblent avoir entrevu qu'une partie de la vérité.

En réalité, au cours des siècles, la peinture nippone a subi certaines influences, s'est laissée aller à suivre certaines tendances générales. Ces influences, ces tendances successives par la date de leur éclosion, ont eu souvent par la suite des existences parallèles. Ce serait donc se faire une idée très fautive de l'art japonais que de faire commencer une d'elles au moment exact où une autre finit, que d'enfermer chacune de celles-ci dans des bornes chronologiques bien déterminées. Elles empiètent au contraire bien souvent l'une sur l'autre.

Le bouddhisme et avec lui les traditions hindoues ont dominé la première époque de la peinture japo-

naise, mais presque en même temps la pensée laïque nationale plus ou moins influencée par des courants sino-coréens, créait ce que l'on a appelé du nom assez vague d'Ecole de Yamato. Religion et esprit féodal donnèrent naissance à deux courants qui, puisant leur inspiration dans des ordres d'idées différents, se développèrent sans se nuire réciproquement. Au xv^e siècle l'influence *Soung-Yuens* s'introduisit à côté des autres sans les pénétrer. Les tendances nationales ne tardèrent pas d'ailleurs à reprendre l'avantage avec l'avènement de l'*Ukiyo-yé* qui, au xviii^e et au xix^e siècle, personnifia si bien le caractère nippon et donna à l'art un aspect réaliste qu'il n'avait pas eu jusqu'alors.

Donc, en résumé, quatre influences souvent parallèles : la bouddhique, la yamatisante, la chinoise et celle du réalisme de l'*Ukiyo-yé*. Mais les artistes qui subirent plus spécialement l'une d'entre elles ne formèrent pas bloc compacte, d'où de très nombreuses écoles possédant de la même idée, suivant des principes analogues, mais différant par la façon dont elles appliquèrent ceux-ci. C'est ainsi que l'Ecole de Yamato se subdivisa en branches de Kassuga, de Tosa, de Sumi-Yoshi, de Kôrin, que l'influence chinoise créa les écoles de Shubun, de Sesshiu, de Kano (dites *Sung-Yuen*) au xv^e siècle et plus tard au xviii^e celle appelée *Min-Shin*.

Les modernes se sont groupés autour de Maruyama Okio, de Goshin (*Ecole de Shijo*) et de Ganku à KYOTO, de Toyoharu (*Ecole d'Utugawa*), de

Shunsho (*Ecole de Katsukawa*), d'Outamaro, d'Hokusai, à YEDO.

Ces différentes écoles n'ont pas eu une action également déterminante sur l'évolution de la peinture japonaise. Au cours des siècles, celle-ci a connu surtout quatre époques brillantes : celle qui s'étend du VIII^e siècle au XII^e (*Apogée des Ecoles bouddhiques*), le XV^e siècle des Ashikaga durant lequel se produisit la renaissance *sung-yuen*, le XVII^e des Tokugawa, la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e où régna l'Ukiyo-yé.

Nous fondant sur ces diverses observations, nous pourrions distinguer les périodes suivantes dans l'histoire de la peinture japonaise :

I. — Du milieu du VI^e siècle à la fin IX^e, une époque où les influences continentales sont prédominantes, débutant par :

A. Une période que l'on peut appeler SINO-CORÉENNE. Durant celle-ci se manifeste surtout 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).

B. Mais la Chine, grâce au rétablissement de son unité, ne tarde pas à devenir l'inspiratrice de la peinture japonaise. Durant l'époque dite de *Tenshi I^{er}* (668-672), les *Soui* ont une influence posthume sur l'art; on imite également le style des premiers *Tang*. Mais ceux-ci ne font guère

que transmettre un courant nettement INDO-GREC.

C. Au VIII^e siècle, la dynastie des Tang est à son apogée. Elle modifie les traditions artistiques venues du Gandhara et les procédés des peintres et des sculpteurs de la Chine de cette époque imprègnent fortement les œuvres japonaises, en même temps que continuent à se manifester d'autres influences continentales, comme celle de la Perse, de l'Assyrie antique et, d'une manière générale, de l'Asie occidentale. (*Epoque dite de Shomû I^{er}* (1), particulièrement brillante durant le nengo-tempio (729-748).

D. Durant la période qui a reçu le nom de l'empereur *Kwammu I^{er}* (782-805), l'art japonais est dominé 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.

II. — Désormais, la peinture et la sculpture deviennent franchement japonaises.

A. Sous les *Fujiwara* (889-1185), l'art est dominé par une recherche excessive de l'élégance.

B. Au moment de la grandeur de *Kamakura*, provenant du triomphe des Minamoto (1185 à 1334) et sous l'influence de la secte zen, la simplicité et la grandeur inspirent les œuvres des sculpteurs, tandis qu'au contraire l'école des peintres de Tosa

(1) (724-748).

se complaît dans la délicatesse et la préciosité.

III. — Durant l'époque des *Ashikaga*, les principes artistiques de la secte *Zen* finissent par triompher de ces tendances. Le courant chinois *Sung-Yuen*, modifié par une amoureuse et attentive observation de la nature, amène une renaissance dans la peinture japonaise (xv^e siècle). Mais durant la 2^e moitié du xvi^e siècle, par suite des troubles fréquents qui éclatent, la vie artistique, comme celle économique du Japon, est pour ainsi dire suspendue.

IV. — Toyotomi Hideyoshi, puis Iyeyasu rétablissent l'ordre et centralisent le pouvoir. Alors s'ouvre la brillante époque des *Tokugawa* durant laquelle toutes les tendances précédentes se continuent dans les écoles de Tosa (yamatisante) et de Kano (chinoise *Sung-Yuen*). Deux nouvelles branches japonaises prennent naissance, celles de *Su-miyoshi* et de *Kôrin* (fin du xvii^e siècle). Dans leur désir de renouveler les sources d'inspiration, certains artistes s'adressent à nouveau à la Chine, mais cette fois à celle des Ming et des Tsin, d'où l'école *Min-Shin* (xviii^e siècle).

V. — Ces tentatives n'obtiennent que des résultats assez médiocres et le public se lasse des sujets de convention empruntés à la Chine comme aussi des scènes galantes ou héroïques des Tosa. Tandis que les hautes classes de la société ne veulent admettre que ces genres, un courant populaire tendant au réalisme crée l'*Ukiyo-yé*. Cette école règne à *Yedo*,

la capitale de l'ouest, où elle crée l'art de l'estampe, durant tout le xviii^e siècle et la première moitié du xix^e ; dans celle de l'Est (*Kyoto*), à la fin du xviii^e, les écoles d'*Okio*, de *Shijo*, de *Ganku* visent au naturalisme et donnent naissance à une branche impressionniste dite de *Kyoto*. — Nous arrivons ainsi à la restauration impériale de 1868...

CHAPITRE III

LA PEINTURE DU MILIEU DU VI^e SIÈCLE - A L'ÉPOQUE DES FUJIWARA. — INFLUEN- CES CONTINENTALES ET APOGÉE DES ÉCOLES BOUDDHIQUES

De l'époque primitive qui s'étend des origines au milieu du vi^e siècle, il ne reste que quelques motifs décoratifs ornant généralement des sarcophages. L'histoire de l'Art du Japon, publiée par la Commission impériale à l'Exposition universelle de 1900, reproduit quelques-uns d'entre eux ayant la forme de doubles et de triples cercles concentriques, de triples triangles, de boutons de *Warabi*, en rangs ou en semis irréguliers et généralement de couleur vermillon. D'autres ressemblent à la 137^e clef idéographique se rapportant aux navires.

Mais tout cela ne peut prétendre à un caractère

artistique élevé. C'est vraiment du bouddhisme que naquit la peinture, comme d'ailleurs la sculpture.

La période dite *sino-coréenne* commence donc au moment même où cette religion fut introduite au Japon. Après avoir suivi à travers l'Asie le chemin que nous avons indiqué, elle y fit son apparition sous le règne de *Kimmei Tenno* (540-572), mais ne put s'établir solidement que sous *Bidatsu Tenno* (572-585), époque à laquelle le ministre *Saga no Mamako* s'efforça de propager les doctrines nouvelles. Le Japon n'était alors en relations qu'avec la seule Corée. Durant la période qui s'étend du III^e siècle de notre ère au règne de *Sushin Tenno* (588-592), les trois Khan étaient même devenus vassaux du Japon et, des 552, le roi du Koudara, *Syeng Meng*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, envoyait en tribut un Bouddha en bronze doré. L'impératrice *Suiko-tenno* (593-628) et le prince impérial régent *Shotoku* favorisèrent le bouddhisme encore plus que ne l'avaient fait leurs prédécesseurs. En 594 parut un décret ordonnant de l'enseigner et d'élever des temples, si bien qu'à la fin du VI^e siècle on comptait déjà quarante-six de ceux-ci, dont les célèbres *Hokoji* et *Horyuji*.

Shotoku est demeuré pour cette raison très populaire au Japon. Un curieux kakémono du temple d'*Horyuji* et de style coréen datant du règne de *Temmu I^{er}* (673-686) le représente debout, ayant à ses côtés les princes *Negari* et *Yamashi-to-no-*

Ohé, tel un grand prêtre flanqué de ses acolytes. Il est vêtu d'une belle robe rouge plissée et munie de longues manches, coiffé d'un bonnet de soie décoré de laque très caractéristique de l'époque où fut exécutée cette peinture (1) et tient dans ses mains réunies le Shaku (2), et une ceinture très riche et par l'intermédiaire d'une double bélière pend une longue épée droite à poignée ciselée. Son visage régulier est orné d'une très fine moustache et de rares poils de barbe. Les yeux fendus en amande et les sourcils très haut placés répondent bien à l'idéal de beauté extrême-orientale. Les deux jeunes gens qui l'accompagnent, avec leur chevelure retombant de chaque côté de la figure sur les oreilles et roulée en anneaux, ont l'aspect candide d'enfants de chœur de notre moyen-âge.

Alors que cette période que nous avons appelée sino-coréenne (550 à 650 environ) nous a laissé un certain nombre de statues, nous n'en possédons pour ainsi dire aucune peinture.

Nous savons seulement que, dès le temps de Yuraku tenno (457-479), un certain *Ishiroka*, originaire du Koudara, amena avec lui au Japon une compagnie de peintres. Sous le règne de Sushun tenno (588-592) le même royaume coréen envoya un autre peintre nommé Hakuka en même temps que des

(1) Il fut en usage de 673 à 697 seulement.

(2) Tablette en ivoire ou en bois que les nobles tenaient autrefois en présence de l'empereur, comme marque d'honneur. Il fut mis en usage sous Kotoku 1^{er} (645-654).

constructeurs de temples, des tourneurs et des tailleurs.

Dès l'an 604, les Annales du Nippon parlent de peintres de kibumi, qui étaient probablement des enlumineurs de sutras.

Mais c'est seulement de l'arrivée au Japon du prêtre coréen *Doutchô* (en 610) que date vraiment l'introduction de la peinture en Yamato. On lui a attribué, sans raisons sérieuses, les fresques qui garnissent les murs du Kondo ou temple d'or d'Horyu-ji, près de Nara. Nous verrons que ces peintures lui sont postérieures de près d'un siècle.

L'influence coréenne est nettement visible dans le seul monument qui nous soit resté de cette première moitié du VII^e siècle, nous voulons parler du tabernacle en tamamushi du Kondo d'Horyuji.

Sa forme est-elle d'un temple destiné à renfermer une image du Bouddha et dressé sur un socle assez haut. Les quatre faces de ce dernier, comme les volets et la face postérieure du tabernacle, sont ornés de peintures représentant une adoration de reliques, la silhouette du mont Meru, différents Bosatsu, un passage du Shyashinn bon dans le Kouko myo-o kyo, où un saint donne son corps à dévorer à un tigre pour se libérer de toute préoccupation charnelle, etc. On remarque dans ces peintures une grande stylisation des rochers et des arbres, un allongement idéaliste des personnages. « Ceux-ci sont dans le genre de ceux que nous montrent les sculptures de style coréen de ce temps;

d'un autre côté, la composition ou le coloris (celui-ci en noir, jaune et rouge) sont en général simple et sobres. Est-ce là, se demande l'Histoire de l'Art du Japon, le style du temps des six dynasties (chinoises) dans toute sa pureté? Il est évidemment difficile de le prouver. »

Dans l'ornementation de ce tabernacle, nous pouvons constater une autre influence qui commence à poindre et se développera entièrement durant la période suivante : celle de l'art indo-grec. Elle apparaît, en particulier, dans la courbe gracieuse donnée au corps du saint qui se jette du haut d'une roche dans le repaire du tigre (1) et dans certaines attitudes des divinités.

L'époque dite de Tenchi I^{er}, en est fortement imprégnée. Elle est ainsi appelée parce qu'elle eut son apogée sous le règne de ce prince (667-672), mais elle comprend, en réalité, toute la période qui s'étend de 645 à 720 environ. Elle est marquée par l'ouverture directe des relations avec la Chine. *Kotoku I^{er}* (645-654) envoya plusieurs ambassades dans ce pays, puis Tenchi reçut en 564 une mission officielle envoyée par les Tang. L'avènement de ceux-ci avait eu lieu, en effet, dès l'année 618. Mais leur civilisation ne brillait pas encore de tout son éclat et les *Soui* exercèrent, une influence posthume sur toute cette période de l'art du Nippon. D'autre part, la Corée conquise

(1) Voir la reproduction de cette peinture dans l'Histoire de l'Art du Japon déjà citée.

par les souverains chinois (entre 655 et 661), ne joua plus le même rôle dans la formation de la peinture et de la sculpture japonaises. La puissance des Tang s'étendait, comme nous l'avons vu, jusqu'aux débouchés du Pe-Lou et ils étaient en relations suivies avec l'Inde. Ce fait explique le style nettement indo-grec de beaucoup d'œuvres de cette époque. D'autres influences se manifestèrent à un degré moindre, par exemple celle de l'antique Assyrie qui légua ses chevaux ailés, de l'Asie occidentale et même de l'Égypte.

Les empereurs japonais de cette période favorisèrent le Bouddhisme et les Beaux-Arts. Il se produisit en outre un véritable exode de bronzes chinois vers le Japon, que l'on a pu comparer à celui des savants byzantins fuyant Constantinople prise par les Turcs.

Nous avons expliqué précédemment comment fut rendue possible la marche à travers l'Asie du courant artistique issu du royaume de Gandhara. On retrouve encore aujourd'hui en Chine les traces de son passage. Dans les peintures qui furent commandées au célèbre *Tchang Seng Yu* (Tchyo-Sô-yô), par Wu-ti (Bu-tei), des Liang (Ryav) (502-550), pour la décoration des temples bouddhiques, on peut remarquer un style presque purement indien, dans lequel même on retrouve une sourde influence de l'école occidentale (1).

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

Les peintures du Kondo (1) de Horyuji ressemblent beaucoup aux fresques découvertes dans la salle centrale du palais creusé dans le roc de Adjunta, dans le Nizam indien.

Le Kondo, détruit tout au moins partiellement par un incendie qui éclata en l'an 676, a été restauré et peut-être entièrement refait durant le nengo Wa-do (708-715). C'est probablement de cette époque que datent les célèbres fresques.

Les figures y ont été d'abord dessinées, un trait et les couleurs appliquées ensuite. Celles-ci diffèrent d'ailleurs visiblement de l'enluminure des écoles bouddhiques postérieures ; elles semblent correspondre à des procédés perdus depuis. L'aspect des divinités est plus vivant, plus humain que celui des Amida, des Kuannon du ix^e et du x^e siècle. Leurs profils sont droits et on observe dans leur corps un déhanchement nettement prononcé. L'ensemble fait preuve d'une recherche du réalisme qui disparaîtra par la suite sous l'influence chinoise. Les ombres sont marquées par des épaissements et des tons plus foncés des contours. Enfin, sur l'auréole entourant la tête d'un Shaka flanqué de ses acolytes Fugen et Monju, « on voit plusieurs motifs analogues à ceux qu'on retrouve sur les anciennes peintures d'Égypte et sur les décorations architecturales indiennes du temps d'Açoka (fleurs de lotus à caractère géométrique, etc.). D'autres

(1) C'est-à-dire « temple d'or ».

motifs sont dérivés d'une feuille semblable à celle de l'acanthé grecque, On y découvre aussi beaucoup de formes telles que celles de la fleur de Hishi (caltraps d'eau), et de la feuille de chanvre, d'un caractère chinois et japonais (1). »

Ces exemples donnent une idée des influences multiples qui contribuèrent à créer la peinture du Nippon.

Durant cette même époque de Tenchi I^{er}, le courant sino-coréen de la période précédente continua à se manifester. Le portrait du prince Shotoku exécuté probablement sous le règne de Temmu I^{er} (673-686), et décrit dans un chapitre précédent, est très caractéristique à ce sujet. Il est tracé tout entier au trait d'encre, les ombres sont rendues par des bandes de demi-teinte accompagnant les contours et les couleurs employées sont le pourpre, le vermillon, l'ocre noire, le jaune, le bleu vert et l'argent (2).

Dès la fin du VII^e siècle, la peinture décorative fit de grands progrès. A la cour s'était établi un bureau de quatre maîtres peintres sous la direction desquels travaillaient soixante ouvriers, occupés à la direction des palais. L'histoire a conservé le nom de quelques-uns de ces artistes dont les œuvres sont malheureusement perdues, en particulier ceux

(1) *Histoire de l'Art du Japon*. Voir, dans *l'Art du Yamato*, de Cl. E. Maître, la reproduction de ces fresques.

(2) Cette peinture précieuse, servant à fixer les idées sur les tendances de l'époque, est reproduite dans *l'Histoire de l'Art du Japon*.

de *Tachibé-no-komaro* qui, en 658, reçut de Koto^{ku} I^{er} l'ordre d'exécuter une *Yamoto-no Atahé*, plusieurs images de Bouddha et de Bodhisatwas, de *Tatchibe-no Komaro* et de *Oto Kashi*. Sous Ghensho (715-723) se distingua spécialement *Oshikatsu*.

Vers le milieu du VIII^e siècle, l'art bouddhique atteignait un haut degré de perfection. A la véhémence de la foi de *Shomu I^{er}* (724-748) et de l'impératrice *Koken*, on doit la construction de nombreux temples, dont le *Todai-ji*, le *Sai-dai-ji*, le *Tou-sho-ji* sont les plus célèbres. C'est aussi l'époque des grands Bonzes, des *Ghenbo*, des *Doji*, des *Ghyo-ghi*, des *Roben*, des *Bodai*, des *Go-sjin*. Les deux premiers, originaires du Japon, allèrent en Chine étudier 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 illustre 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 légende. 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 fleur embaumée (1). » L'ère *Tempio* (729-748) fut celle de cette période qui produisit le plus de chefs-d'œuvre.

(1) Ce fut la *Nara-no jidai*, « Epoque de Nara » (709-784).

Mais tandis que le Japon possède encore beaucoup de statues de cette époque et que, d'autre part, le registre des offrandes du To-dai-ji énumère cinquante sortes de paravents et d'écrans peints portant des paysages, des scènes de fêtes, etc., que celui du Horyuji nous parle de diverses peintures bouddhiques et que celui du Daioji décrit 90 effigies de rakans, il nous faut avouer qu'il nous reste de la période de Shomu, bien peu de peintures capables de nous fixer sur ses tendances. Certaines de ces rares épaves ornant des panneaux de chasse ont reçu nettement l'empreinte du style des Tang et ont presque entièrement perdu les caractéristiques des fresques d'Horyuji.

D'autres montrent les premières manifestations de tendances vraiment japonaises. Nous citerons en ce genre deux peintures conservées l'une au trésor de Shyo-so-in du Todaiji, l'autre au Yakushiji en Yamato.

La première, décorant un paravent en six feuilles, représente des jeunes femmes sous les arbres. Si le paysage y est traité dans un style bien chinois, il n'en est pas de même des vêtements et des figures des beautés. Leurs robes, leurs coiffures flottantes sont absolument semblables à celles d'une Kichijo tenno dont nous parlerons dans le volume que nous comptons consacrer à la sculpture. Les visages bien remplis expriment une bonté un peu naïve et l'attitude générale est d'une simplicité en complète opposition avec le hiératisme chinois.

La seconde peinture est connue sous le nom de *Devi de Buangu*, autre appellation de *Kichijotenno*. Elle est nimbée, tient à la main la pêche mystique et porte une robe rappelant par sa forme ample et ses longues manches, celle des princesses du sang de l'époque et analogue à celle de la statue du *Joruriji*.

Les annales japonaises ont surtout conservé le nom des maîtres-peintres décorateurs du bureau de la cour. *Koshida no yassukato*, *Tsughi-marō*, *Kami-no Suguri*, *Ushikahi*, *Toshitsugu*, *Kami no Suguri mi Kaji*, etc. La confrérie possédait une hiérarchie très compliquée. (Elle avait des chefs de bureau de peinture de plusieurs degrés et dans chaque degré de plusieurs rangs. *Tsughi-marō* était, par exemple, chef du deuxième degré du 7^e rang; des maîtres peintres, des maîtres compagnons, etc.).

L'apogée des écoles bouddhiques est marquée par l'époque dite de *Kwammu I^{er}* (770 à 893 environ). Ce souverain a donné son nom à cette période en raison de la grande gloire qu'il acquit en restaurant le gouvernement et en imprimant aux beaux arts une impulsion nouvelle. C'est à lui qu'est également dû le transfert de la capitale à *Heian* en *Yamashiro*, en l'an 794. Il ouvrit ainsi la période dite *Heian-jidai* (ix^e au xii^e siècle), qui devait voir l'éclosion des aspirations artistiques nationales.

Au commencement du ix^e siècle, la décadence des *Tang* commençait. Néanmoins leur civilisation

avait brillé d'un tel éclat que, même à son déclin, ses derniers rayons éclairaient encore d'une vive lueur tout l'Extrême-Orient. Sous l'empereur Soga, la mode chinoise fut plus en faveur que jamais (810-825). Mais vers la fin de la période de l'art du Nippon que nous allons étudier (2^e moitié du ix^e siècle), le sentiment national se fit jour, et dès lors grandit sans cesse.

Les grandes sectes bouddhiques eurent une influence considérable sur la culture de cette époque. Saïcho (Den-Yo-Daïshi) rapporta de Chine la doctrine de *Tendai* et *Koukai* (Kobo-Daïshi) celle de *Shingon*.

La doctrine ésotérique répandue au Japon par *Kobo Daishi* appartenait, comme celle des autres sectes japonaises, au *Mahayana* ou « grand véhicule », école bouddhique datant du concile tenu à Djalandhara, sous le règne de Kanichka, vers le milieu du 1^{er} siècle de notre ère. Elle reconnaissait des Bouddhas éternels n'ayant jamais passé par la condition humaine (Dhyani Bouddhas), des Dhyani Bodhisatwas chargés de la direction et de la protection du monde et des Bouddhas humains dont le principal est Shaka Muni en sa qualité « d'envoyé du Bouddha éternel ». Mais les sectes précédentes reconnaissaient pour principal Dhyani Bouddha *Amida*, tandis que celles de Shingon et de Tendai donnent la première place à *Dai-nitiorai* (Vairocana), intelligence suprême dont toutes les autres divinités, Amida par exemple, ne

sont que des transformations secondaires. Au-dessous de Dai-niti-Niorai trônent les Bodhisatwas *Fouguen*, « celui qui répond la sagesse », représenté généralement sur un éléphant, et *Kuannon*, dieu de la charité, puis *Shaka Muni*.

Enfin, viennent les Miô-o, « grands rois lumineux », personnifiant les instincts violents opposés à l'intelligence, descendants des génies sivaïques et des démons malfaisants du lamaïsme, mais dans le Bouddhisme japonais, au service de Dai-Niti-niorai contre les *Asuras* ou mauvais esprits. Le principal d'entre eux est *Fudo*, flanqué de ses acolytes *Kongara* et *Seitaka*, émanations des bodhisatwas *Kuannon* et *Miroku*, comme lui-même l'est du Bouddha suprême.

La doctrine ésotérique se proposait en outre de détruire l'illusion des sens et d'éteindre les passions par l'ascétisme et l'absorption de l'esprit et du corps dans l'essence du monde. Elle est très fortement imprégnée de mysticisme et de symbolisme. Les Dieux sont même souvent représentés sur les kakémonos inspirés par la secte, seulement par des caractères sanscrits (1). — *Kobo Daisbi* réglementa les rites et les symboles en créant des canons (*Giki*). La période de Kwammu produisit des peintures et des statues « dans lesquelles chaque divinité se révèle par l'expression autant que par l'attitude, par le caractère autant que par le

(1) Les livres sacrés du Mâhâyâna sont écrits en sanscrit et ceux du Hinayâna en pâli.

geste... » (1). Mais à force de réglementation, l'icongraphie bouddhique en arriva à une stylisation extrême et à la monotonie. L'Histoire de l'Art du Japon doit en convenir elle-même : « De là, dit-elle, vint cet inconvénient que la pensée des artistes, devant se maintenir dans les limites des sujets imposés, dut restreindre son initiative créatrice...

Les grands bonzes de cette période manièrent le pinceau comme le ciseau. *Kobo-daishi*, zéléateur de la secte Shin-gon, « transmet les canons de la représentation des personnages bouddhiques, et légua aux âges futurs des modèles de peinture religieuse ».

On lui attribue le portrait de Ouça-Hachi-man du Takaozan, dans le Shinkoji, la copie de Zen-nyo-ryu-wo demandant la pluie, du Shin-sen-yen — etc. Au revers d'un kakémono de la vente Hayashi de 1900, se lisait une inscription certifiant que cette œuvre était due au pinceau du prêtre illustre. Elle représentait le dieu Fudô assis et entouré d'une auréole de flammes.

L'histoire de l'Art du Japon reproduit le portrait de Sozu Gonzo, bonze célèbre du Shin-gon, également exécuté par Kobo-Daishi et dénotant déjà le grand souci du réalisme que nous trouverons pleinement exprimé dans le portrait du prêtre Jichin postérieur de près de quatre siècles; aussi l'ouvrage cité déclare que « *ce n'est pas un dessin*

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

mystique. Il lui trouve néanmoins un caractère fort élevé et un coloris très léger. Cette œuvre est nettement inspirée par le génie japonais.

Une image de Kwannon aux onze faces provenant d'un temple de la province Yamato et actuellement dans la collection du comte Inoué a au contraire tous les caractères des œuvres purement bouddhiques. Elle en possède le coloris splendide des chairs de plusieurs nuances de rose, un vêtement de dessus vert et or et une jupe de dessous vermillon. Les Japonais la considèrent comme un des chefs-d'œuvre du genre attribuable soit à Dōchō, soit à Kanaoka.

Ce dernier est, avec Kawanari, le peintre le plus célèbre de l'époque de Kwammu I^{er}.

Koudara-Kawanari descendait de Coréens naturalisés. Il vivait vers 834-858 et remplit les fonctions de Harima-no Suké.

On n'a conservé de lui que quatre volets décorés, des Shi-tenno conservés autrefois au Kozōji et actuellement dans la collection de M. Kashiwaghi à Tokyo. Ces panneaux, dont deux ne portent qu'un dessin en noir, sont fort estimés.

Un portrait du prêtre Guenyo Sanzō de la collection Hayashi lui était pourtant attribué. Celui-ci était figuré debout et marchant, portant sur le dos une charge de rouleaux d'écriture, du sommet de laquelle pendait un petit vase à encens. Dans sa main droite, on pouvait voir le chasse-mouches honorifique. Un collier de crânes humains pendait

autour de son cou. Ses jambes, vêtues de chausses grises, apparaissaient sous une robe courte également grise et à décor pointillé, avec bordures de satin blanc sur fond bleu. Sa poitrine était barrée d'une ceinture à stries verticales rouges, blanches et vertes (1).

Quant à *Kose Kanaoka*, il vivait vers 850-931. Son talent illustra donc aussi la période qui suivit celle dite de Kwammu 1^{er}.

M. Gonze, dans son bel ouvrage sur l'Art japonais, reproduit une peinture de la collection *Wakai* qui lui est attribuée, le portrait de Jizô, le dieu de la bienfaisance. « La couleur a un fond de vieille tapisserie passée d'une douceur inexprimable ; le dessin a la finesse et la suavité de certaines œuvres de Fra Angelico. Cette peinture n'a rien de chinois ; son idéal sévère et plein d'élégance résume les plus hautes aspirations de l'art bouddhique (2). » Le musée d'Extrême-Orient du Louvre renferme un portrait de la même divinité appartenant à l'école de Kose (x^e siècle).

« Admirablement doué pour la peinture, il réussissait tous les sujets : personnages, paysages, oiseaux, animaux, fleurs, etc. Il fit, sur l'ordre de l'empereur, les portraits de Confucius, de Yen Hui et de sept autres philosophes. Sur les Shoji de l'Est et de l'Ouest de la façade méridionale du palais, il

(1) Ce kakémono figurait à l'Exposition universelle de 1900.

(2) L. Gonze. L'Art japonais.

peignit les portraits des savants depuis la période Kô-in (810) (1). »

Les autres noms de peintres célèbres de l'époque de Kwammu I^{er} parvenus jusqu'à nous sont ceux de *Saï-chi* (Den-Kyo-Dai-shi), fondateur de la secte Tendai ; de *Yen-chin*, propre neveu de Kobo Daishi (Koukai) ; de *Shinzai*, disciple de ce dernier (mort en 860) et auteur d'un portrait de la collection Hayashi au-dessous duquel on lisait l'inscription suivante : « Kobo Daishi assis sous les arbres de Koya, tandis que son âme est dans le ciel Tosatsu. »

Dès l'année 808, sous Heizéi Tenno, l'atelier de peinture avait été fondu avec celui des métiers et avait pris le nom de *Yedokoro*. Si nous voulons résumer les tendances de l'époque, nous dirons qu'il se manifesta alors deux courants : l'un, quelque peu *réaliste*, s'exprimait dans les portraits de prêtres célèbres, l'autre, entièrement idéaliste et mystique, issu de l'ésotérisme, reconnaissable dans la figuration des divinités.

Par l'hiératisme des attitudes, par la lourdeur de l'ornementation, par les procédés d'exécution sur fond d'or, les œuvres de cette dernière catégorie rappellent beaucoup plus le style byzantin que celui de nos primitifs. Ce ne sont pas les résultats d'essais naïfs et gauches, mais bien l'expression d'un art déjà parvenu à la perfection que voulait son idéal et possédant des règles très précises.

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

CHAPITRE IV

LA PEINTURE AU TEMPS DES FUJIWARA
ET A L'ÉPOQUE DE KAMAKURA (893-
1334). — PÉRIODE JAPONAISE

Vers la fin du ix^e siècle, les *Tang* étaient en pleine décadence. Le Japon jugea que conserver des relations officielles avec la Chine son éducatrice n'était plus d'aucune utilité pour lui. En 894, un décret supprima l'ambassade qui résidait à Si-Ngan.

Seuls des religieux, quelques particuliers traverseront la mer à de longs intervalles sans que leurs voyages aient une influence appréciable sur l'art de leur pays. Même après 960, date du commencement de la dynastie des Soung, l'empire du Soleil Levant et celui du Milieu restent assez distants l'un de l'autre. C'est seulement vers la fin du xi^e siècle que le style de la Chine du sud, dont l'ornementation singulièrement pompeuse remplaçait la manière plus sobre et d'inspiration plus élevée des dynasties du Nord, eut quelque action sur la sculpture japonaise. Par la suite, cette influence devait se manifester d'une manière plus sensible au moment de la renaissance de la peinture du Nippon, au xv^e siècle, alors que les Soung et même les

Youen qui avaient succédé à ceux-ci (1279-1368) avaient déjà disparu.

L'époque des Fujiwara (893-1185) est entièrement japonaise par la conception des sujets aussi bien que par la façon de les rendre. Le sentiment profond qu'elle a de la nature, le désir d'atteindre le réalisme, la recherche de l'élégance transforment les traditions et les principes d'outre-mer.

Le bouddhisme lui-même s'est modifié. Tout en fondant les sectes Tendai et Shingon, Den-yo Daishi et Kobo Daishi se sont efforcés, dès l'époque précédente, de montrer que les kami (1) et les hotoke (2) sont des divinités identiques et ont introduit la lecture de sutras bouddhiques dans les cérémonies shintoïstes. Les doctrines élevées de l'ésotérisme ne sont d'ailleurs plus comprises par les contemporains des Fujiwara. La secte Jodo, qui propose pour but suprême le paradis inférieur de Soukhavati, devient peu à peu très influente (3). Son culte principal s'adresse au Bouddha Amida, à ses acolytes Kuannon et Seishi et au bon Jisô, sauveur de l'enfance (4).

Quelques souverains encouragent encore la religion de Shaka, en particulier *Shirakawa* (1073-1086), qui fait construire les temples d'Hojuji, de

(1) Nom générique des divinités shintoïstes.

(2) Nom générique des divinités bouddhiques.

(3) La secte Jodo fut importée au Japon par le prêtre Honen.

(4) Lire sur le dieu Jisô une très jolie étude de Lafcadio Hearn (*Le Japon inconnu*).

Sujoyoji, de Onjoyoji. Il en est de même des Fujiwara *Kiyohira*, *Motohira* et *Hidéhira*.

Leur famille est toute puissante à la cour, elle fournit des femmes à plusieurs empereurs et gouverne le Japon. Originellement assez pauvre, elle signala son arrivée au pouvoir en déployant un luxe inouï. Les mœurs de la capitale Heian (depuis Kioto) s'efféminèrent de plus en plus. Les Taira eux-mêmes, lorsqu'ils succédèrent aux Fujiwara, subirent l'influence pernicieuse de leur mollesse et de leurs vices. Seuls les Bushi, fondateurs de la puissance de Kamakura, seront capables, durant la période suivante, de régénérer les mœurs du Japon.

Recherche de l'élégance, tendance au réalisme, affaiblissement de l'esprit religieux, goût très vif pour le plaisir, telles sont donc les caractéristiques de l'époque des Fujiwara. L'art tout entier, la peinture et la sculpture bouddhiques elles-mêmes en sont profondément imprégnés.

L'école de *Kose Kanaoka* fut continuée, durant cette période, par *Kintada*, *Hirotake*, *Koresighe*, etc..

La fondation de l'école de *Takuma* remonte à à l'époque *Yei-Sho* (1046-1053). *Tamenari* fut son premier artiste. Un Amida Butsu dû au pinceau de celui-ci orne le Howodo du Byo-do-in en Yamashiro. Son coloris est malheureusement presque disparu aujourd'hui. L'influence chinoise des Song s'est quelque peu manifestée dans les œuvres de cette école d'où une certaine lourdeur d'ornemen-

tation et des traits de pinceau plus chargés.

L'école de *Kassuga*, même dans la représentation des divinités, est beaucoup plus Yamatisante. Elle fut fondée par *Fujiwara-no Takachika*, dans les dernières années du xi^e siècle.

On cite d'un de ses artistes demeurés inconnus un makimono où se déroulent les scènes du ghenji monogatari, œuvre fameuse de la femme auteur *Murasaki-no shikibu*. Par le choix des sujets empruntés à la vie des nobles de l'époque, luxueuse et vouée aux plaisirs raffinés, ce rouleau de peinture se rapproche beaucoup du genre illustré par l'école de Tosa.

L'origine de celle-ci est assez discutée. Elle doit remonter à l'époque brillante de Nara. *Tsune-taka*, qu'on donne parfois comme son fondateur, ne fut en réalité qu'un de ses plus brillants représentants. Il eut en outre l'honneur de lui donner son nom, ayant été sous-gouverneur de Tosa. On lui attribue le Saigo Monogatari.

Durant les dernières années de l'époque des Fujiwara vivait aussi *Kakuyu*, fils du dainagon Takakuni (vers 1138). Il est généralement connu sous le nom de *Toba-Sojo*, et est le créateur du style humoristique japonais. Dans ses peintures satyriques il remplace les hommes par des animaux à la façon des fabulistes. Un de ses croquis, plein d'une vie débordante, contrastant singulièrement avec l'immobilité et la dignité des œuvres bouddhiques, représente un cortège d'animaux escortant

une voiture : un lapin chevauchant un sanglier et une énorme grenouille sise sur le dos d'une chèvre, puis des singes grimaçants, un chien jouant de l'éventail, tandis que d'autres poussent les roues et aident le bœuf traînant à grand'peine le chariot sur le haut duquel des guenons jouent du tambour et des cymbales. Par malheur la plupart des allusions contenues dans ces merveilleux dessins nous échappent actuellement. Bonzes et nobles du xii^e siècle doivent y être raillés de sanglante façon.

Parmi les autres artistes célèbres du temps des Fujiwara, on cite enfin *Fujiwara Mitsunaga*, auteur du rouleau des « Cérémonies de l'Année » et dont la renommée était à son apogée en 1173, *Fujiwara Takanobu*, qui vivait sous Takakura I^{er} (1169-1180), et *Taka Yoshi*, chef de l'école du Yedokoro sous Konoye I^{er} (1142-1155). — Le goût de la peinture était alors très répandu et plusieurs empereurs ne dédaignèrent pas de s'y adonner.

L'histoire de la peinture à l'époque du Fujiwara peut se résumer ainsi : *continuation des traditions des écoles bouddhiques d'une part et de l'autre éclosion de genres nouveaux purement japonais.*

Durant la période à laquelle *Kamakura* a donné son nom, l'art allait s'humaniser de jour en jour et descendre quelque peu des hauteurs où l'avait placé la pensée bouddhique.

Le Minamoto Yoritomo, vainqueur des Taira, établit sa capitale à Kamakura en Sagami. Dès

1196 il recevait le titre de *Sei-i-tai shogun*. Dès lors, il y eut deux cours : celle de Kyoto, efféminée et dissolue entourant un fantôme d'empereur, et celle de Kamakura, où régnaient les mœurs guerrières et austères des bushi. Tout ce que l'art de cette période produisit de beau et d'original fut inspiré par ces dernières tendances.

Les héritiers de Yoritomo ne reçurent que nominale-ment le pouvoir de celui-ci. Dès 1201, Tokimassa, de la famille Hojo, s'installa auprès de Yoriie et jusqu'à la restauration de l'empereur Godaigo en 1334, ses descendants conservèrent les fonctions de *Shikken*, c'est-à-dire de premiers ministres des Shogun, qu'ils déposaient et remplaçaient à leur volonté, les choisissant d'abord parmi les Minamoto (jusqu'en 1218), puis chez les Fujiwara (1220-1251) et enfin dans la famille impériale (le premier de ces derniers fut Munetaka, en 1252).

A Kyoto, les empereurs ne gardaient chacun que peu d'années le pouvoir. On ne vit jamais un nombre aussi considérable de souverains cloîtrés que durant la seconde moitié du XIII^e siècle et les premières années du XIV^e. Ce furent successivement Fukakusa II (1), qui porta le titre de Ho-in, Kameyama (2), Ouda II (3), les deux Fushimi, etc. (4)...

(1) Il avait régné de 1247 à 1259.

(2) Il avait régné de 1260 à 1274.

(3) Il avait régné de 1275 à 1287.

(4) Fushimi tenno avait régné de 1288 à 1298 et Go-Fushimi de 1299 à 1302.

La capitale impériale fut à plusieurs reprises dévastée par l'émeute et l'incendie.

En ces temps troublés, les bonzes eux-mêmes en étaient venus à porter les deux sabres. Les religieux de la secte Ikko-siu, fondée par Sin-ran, s'engageaient, en se faisant niudo (1), à servir le vice-roi de Kamakura dans toutes les occasions et s'exerçaient au maniement des armes.

La victoire du Shikhen *Tokimune*, qui réussit à repousser l'invasion des Mongols (1274-1281), rehaussa encore la gloire des Hôjo.

Mais sous *Sada-toki*, fils de ce dernier, les mœurs de Kamakura devinrent plus policées et moins austères : avec les premières années du xiv^e siècle commença la décadence de la capitale shogunale.

A Kyoto se produisit un phénomène inverse. Les bushi, venus dans cette ville soit pour comploter, soit pour garder l'empereur durant les ères des troubles, y avaient introduit leurs manières et réagi sur l'apathie générale. Les divertissements guerriers redevinrent de mode.

D'autre part, les successeurs de *Sada-toki* ne furent que des incapables. L'un d'eux, *Taka-toki*, à moitié imbécile, tomba sous la dépendance d'un sous-régent débauché et fastueux.

La nation s'aperçut enfin de l'abaissement honteux de son empereur et que le joug du valet n'était que trop souvent plus lourd que celui du maître.

(1) C'est-à-dire en se rasant les cheveux pour entrer en religion.

Godaigo put opérer la restauration de 1334. En cette année il entra à Kyoto d'où il avait été chassé peu auparavant par les Hojo. Kamakura fut détruite.

De la fin du ix^e siècle au commencement du xiii^e, la peinture japonaise a subi tout à la fois les deux tendances de l'époque : celle guerrière de Kamakura, qui a influé sur le choix des sujets traités, et celle raffinée et luxueuse Kyoto, qui s'est exprimée par la délicatesse de l'exécution et la richesse du coloris.

« Les écoles de *Tosa* et de *Kassuga*, nous dit l'Histoire de l'Art du Japon, ont un style purement japonais. Toutes deux se servent du pinceau obliquement ; mais l'école de *Tosa* use d'un trait large, ferme et sûr, tandis que l'école de *Kassuga* montre un trait fin, léger et souple. A l'époque de Kamakura, les deux écoles se mêlent, et enfin naît un style commun, impossible à différencier. »

L'école de *Tosa* a pour ainsi dire absorbé en elle toutes les autres écoles à tendances yamatisantes de l'époque, et son nom est devenu le drapeau de tous les artistes qu'inspiraient les tendances nationales, en opposition à celles du continent.

Les guerres civiles de la fin du xii^e siècle, du xiii^e et de la première moitié du xiv^e vinrent mettre le pays à feu et à sang, ruinèrent le commerce et l'industrie, transformèrent nombre de cultivateurs en soldats, entravèrent le développement intellectuel du Japon. Mais une tournure d'esprit spéciale prit

naissance au milieu de ces époques troublées où les forgerons des bonnes lames étaient estimés presque à l'égal de véritables artistes. L'amour de la gloire, le mépris de la mort, le souci du point d'honneur primèrent tout. L'esprit religieux s'en trouva quelque peu affaibli et, comme contre-coup, l'art lui-même devint plus profane. Les dieux furent considérés comme des humains supérieurs ayant aussi leurs discordes et leurs luttes; les héros de l'antiquité exterminateurs de monstres et sauveurs d'opprimés furent révéérés à leur égal.

L'école de Tosa sut admirablement exprimer ces aspirations de l'époque. Elle se complut dans la reproduction des fêtes de la cour, les scènes de galanterie ou de combat.

Fujiwara-no Nobuzane (1), qui vivait vers 1263, est l'auteur d'un makimono (2) représentant les scènes du *Yeigwa Monogatari*, d'une composition très élégante.

Fujiwara-no Yoshimitsu (vers 1288-1330) est l'auteur de portraits de sages chinois exécutés sur les shoji du pavillon du sud du palais (Nengo Showa, 1312-1317). Son fils *Mitsu-hide* continua sa manière.

Fujiwara-no Nagataka a laissé de très nombreuses œuvres : *Sumiyoshi Monogatari* illustré, makimono ayant pour sujet l'invasion mongole et en outre des croquis de plantes, de fleurs, d'oiseaux

(1) Il appartenait par son origine à l'école de Kassuga.

(2) Suite de peintures dans le sens de la largeur formant rouleau

et d'animaux pleins de délicatesse (fin du XIII^e siècle et commencement du XIV^e).

Keininn, du monastère de Sumiyoshi en Settsu dont on a voulu faire l'ancêtre de l'école de *Sumiyoshi*, qui fut surtout célèbre au XVII^e siècle, ne se distingue guère, en réalité, des autres artistes de Tosa; son *Heiji Monogatari* retrace la révolte de Fujiwara-no-nobu Yori et Minamoto-no Yoshi-tomo sous l'empereur Nijô (1159-1165). Ceux-ci prirent les armes par jalousie de Taira Kiyomori, alors très en faveur à la cour. Ils eurent l'audace d'attaquer le palais pour s'emparer du souverain et gouverner sous son nom. Mais leur entreprise échoua. Yoshi-tomo dut s'enfuir dans la province d'Owari, où il fut assassiné par un de ses anciens vassaux auquel il s'était confié. Tel est rapidement résumé le sujet de ce roman si souvent illustré par les artistes de l'école de Tosa. *Keininn* couvre les feuilles de son makimono d'une foule de personnages à pied et à cheval vêtus de splendides costumes, traités avec une extrême minutie. Son coloris est fort brillant.

Durant les premières années du XIV^e siècle *Takashima Takakané*, chef du Yedokoro, a peint le makimono des *Miracles de Kassuga-Gonghen*, actuellement au palais impérial. L'Histoire de l'Art du Japon le considère comme un chef-d'œuvre de l'époque des styles de Tosa : « Il reproduit d'après nature, dit-elle, tous les documents du temps, depuis la demeure des nobles jusqu'aux meubles et aux plus infimes ustensiles. Les aspects de la ville et

de la campagne, les mœurs, tout y est dépeint fidèlement. Il y faut admirer la maîtrise du pinceau, le charme de la couleur et la fertilité d'invention dans la composition. » Takakane affectionne les belles couleurs vertes, vermillon, orange, sur lesquelles ressort admirablement le noir de la laque. Il fait également usage d'applications d'or et d'argent.

Dans les œuvres de l'École de Tosa, les moindres détails d'exécution, les plus petits plis des draperies, les mon ornant les robes des daimyo sont traités avec une extrême délicatesse. On reconnaît vraiment là des procédés de miniaturistes. Noblesse d'inspiration et finesse d'exécution sont d'ailleurs les caractéristiques du talent des peintres de cette lignée.

La pensée qui présida à la naissance de l'École de Tosa fut purement nationale, mais dans le faire de ses artistes, surtout ceux de la fin du xiv^e et du xv^e siècle, on retrouve quelque chose des procédés persans. M. Duranty et M. Gonse ont été les premiers à signaler cette particularité. Les rapports entre la Perse et le Japon furent-ils établis par mer ou par l'intermédiaire de l'Inde et de la Chine, la question n'a pas encore été entièrement élucidée. Il est néanmoins un fait certain : l'Iran fut un grand centre civilisateur en Asie. Il tenait d'ailleurs lui-même ses arts de la Chaldée et de l'Égypte. L'influence de la Perse sur l'Inde s'exerça bien avant notre ère, elle inspira en particulier l'architecture comme la Grèce avait agi sur la statuaire. « Lors-

que, plusieurs siècles plus tard, les musulmans apparurent dans la péninsule, leur civilisation, pendant son passage à travers la Perse, s'était profondément saturée d'éléments persans et ce qu'elle apporta à l'Inde ce fut un art surtout persan qui portait encore la trace de ses vieilles traditions assyriennes continuées par les rois achéménides ».

La civilisation iranienne s'étendit aussi vers le Nord en Transoxiane, et de cette région put passer dans la Chine du nord-ouest par le Nan-Lou et surtout le Pe-lou, route suivie naguère par le courant indo-grec du Ghandara. L'art chinois lui dut beaucoup et il est possible que des œuvres persanes soient parvenues jusqu'aux ports de la mer du Japon.

Quoi qu'il en soit, l'art de Tosa offre la minutie, le souci de l'exactitude des détails de l'art iranien. Il conserva d'ailleurs jusqu'au xviii^e siècle les mêmes traits caractéristiques. Ses peintres furent des raffinés aimant par-dessus tout l'élégant et le raffiné. On les qualifierait actuellement de snobs. Ils apportèrent une précision analogue dans la reproduction des objets inanimés, dans les études de fleurs et d'oiseaux qu'il leur arriva de composer.

Le genre du portrait fit de grands progrès durant le xiii^e siècle. En ce sens, un des kakémonos de la collection Gillot fut une véritable révélation. Avant son arrivée en France, bien des critiques avaient proclamé le peu d'aptitude des Japonais à reproduire la figure humaine. Ils ont dû changer

d'opinion devant cette œuvre admirable datant des premières années du siècle de Kamakura et représentant le prêtre Gitshin, du temple de Goku-Auji. Il est assis dans un fauteuil au haut dossier; devant lui une table est recouverte d'une splendide étoffe décorée de fleurs de lotus. Ses traits sont fortement accusés. Ses yeux, pleins d'acuité et de finesse, marquent l'intelligence et la bonté. « Les mains un peu grasses, des mains d'hommes d'église, sont d'un dessin précis, les ongles indiqués minutieusement jusqu'à la couronne (1). » L'ensemble est d'une harmonie aux tons neutres havane et gris relevés par la gouache des chairs et des fleurs. Le portrait témoigne d'un art déjà avancé contrastant singulièrement par son faire avec les œuvres des écoles suivantes qui font preuve de beaucoup moins d'individualité et de réalisme (2).

Les *écoles bouddhiques* continuent à peindre suivant les règles établies par Kose Kanaoka. Leurs principaux représentants sont alors, dans la lignée de ce dernier, *Ari-Iyé*, *Ari-hissa* et *Yukitada*.

Les artistes de la *branche de Takuma* produisent également beaucoup de peintures religieuses. *Shyoga*, qui vivait au commencement de l'époque de Kamakura, est le plus célèbre d'entre eux (vers 1204).

Takakane ne s'est pas seulement adonné au genre de l'École de Tosa. Un de ses kakémonos

(1) *Migeon*. Notice descriptive de la collection Gillot.

(2) Ce kakémono figure actuellement en bonne place dans les salles d'Extrême-Orient du Musée du Louvre.

offre l'enluminure byzantine sur fond d'or habituelle aux œuvres bouddhiques. Le bôdhisatwa Monju, incarnation de la sagesse transcendante, y est assis sur la fleur de lotus et apparaît auréolé au-dessous des nuages. Sa tiare porte les cinq figures des Bouddhas célestes et sa poitrine nue est ornée de pendeloques ; ses bras sont surchargés de lourds bracelets. Les tons sont moins neutres que ceux des écoles bouddhiques primitives ; les verts, les rouges et les bleus tranchent davantage sur les fonds. Il faut sans doute voir là l'influence des Soung.

Un Jiso reproduit dans l'Histoire de l'art du Japon, dû à un descendant de Kose Kanaoka, aux traits réguliers et canoniques tenant dans sa main gauche la pêche mystique et de la droite le sistre à anneaux, donne une idée de la richesse du coloris de l'époque. Il est vêtu d'un splendide manteau vert foncé, à parements noirs, rehaussé d'or brun et d'une robe de dessous d'un or plus clair.

CHAPITRE V

LA PEINTURE AU TEMPS DES ASHIKAGA (1336-1573) (RENAISSANCE *SOUNG- YOUEN*) SOUS L'INFLUENCE CHINOISE

La seconde moitié du xiv^e siècle fut une époque de désolation pour le Japon. Godaigo ne sut pas

conserver longtemps le pouvoir. Il ne peut empêcher l'habile Ashikaga Taka-Uji, qu'il avait comblé de ses bienfaits, de prendre le titre de Sei-I-Tai Shogun (1335) et dut même s'enfuir par deux fois sur le mont Hi-Yei-Zan. A la suite d'une victoire éclatante remportée sur les bords du Minato Gawa. Taka-Uji entra dans Kyoto et proclama empereur un fils de Fushimi II, qui prit le nom de Kô-Mio Tenno (1336-1348). Yoshino en Yamato devint la capitale du Sud (Nan-To) où régnait nominale-ment la dynastie légitime, Murakami II y ayant succédé à son père Daigo II (1339-1373).

Les Ashikaga durent lutter longtemps contre la ligne impérialiste et les populations insurgées du Kwantô et en particulier contre Minamoto Chikafusa. En 1337, après avoir perdu et repris plusieurs fois Kyoto, ils demeurèrent victorieux sur toute la ligne. Yoshi-Akira, fils de Taka-Uji, put gouverner en paix, mais le pays était exténué par toutes ces guerres civiles.

« Les champs restaient en friche et les classes laborieuses chômaient. Les provinces intérieures étaient infestées de bandes de brigands et les habitants du littoral s'étaient donnés en masse à la piraterie (1). » On comprend que les beaux-arts se soient fortement ressentis d'un pareil état de choses.

Ashikaga Yoshimitsu (1368-1393) rétablit l'ordre

(1) L. Metchnikoff. L'Empire Japonais.

pour quelque temps. En 1392, il présida à la réconciliation et à la fusion des deux cours du nord et du sud.

Une renaissance passagère se produisit dans les lettres et les arts. Le shogun restaura le Toji et le kondo du Kofukuji, fit bâtir le palais de Mouro-machi et entassa les œuvres d'art dans sa villa de Kitayoma. Kyoto reprit son ancienne opulence. Yoshimassa (1449-1471) poussa la magnificence encore plus loin. Il favorisa les cérémonies du thé nées, vers le 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 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 Yohimassa, chacune d'entre elles soutenant un prétendant dont elle espérait faire l'instrument docile de son ambition. « 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, » déclare 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 parfois jusque dans l'art de cette période.

Sur cette dernière rejaillit pourtant la gloire d'une admirable renaissance de la peinture qui se produi-

sit sous une double influence, celle de la Chine des *Sung et des Yuen* et celle de la secte zèn.

Profitant de l'impuissance impériale et du désintéressement des affaires des shogun, certaines provinces côtières avaient réussi à se rendre indépendantes et en avaient profité pour renouer des relations avec le continent. De nombreux artistes allèrent étudier en Chine les œuvres des peintres des dynasties *Soung* (960-1279) et *Youen* (1279 à 1368).

D'autre part, la *secte Zen*, créée dès l'époque de Kamakura, recommandait comme principale voie du salut la méditation sereine dont elle voyait l'image parfaite dans le calme de la nature. La peinture qu'elle inspira eut un caractère simple et élevé et affectionna le genre paysagiste.

Les peintres chinois, sortant du genre traditionnellement hiératique et enluminé, avaient créé vraiment un art national. Les Nippons s'en inspirèrent, mais transformèrent son expression suivant leur génie propre. Par le choix des sujets, par une observation scrupuleuse de la nature, par une certaine bonhomie qui manque trop souvent aux œuvres chinoises, ils surent acquérir et conserver l'originalité.

Leur emprunt consista donc surtout dans l'emploi de procédés techniques analogues, dans le mode d'exécution dit calligraphique, parce qu'il est en somme un dérivé de l'écriture cursive. A la minutie des miniaturistes de l'École de Tosa succéda un faire très large où la finesse précieuse du pinceau

fut remplacée par la vigueur des traits. Quelques-uns même, poussant la chose à l'extrême, en vinrent à viser au tour de force en diminuant le nombre de ceux-ci, en les réduisant parfois à un seul, tantôt s'amincissant en un fil ténu, tantôt s'élargissant en grosses taches. L'art de la nouvelle école fut essentiellement synthétique, en opposition avec celui de Tosa, enclin à analyser chaque chose dans ses moindres détails.

Du même coup disparurent l'enluminure et les rehauts d'or et de gouache. Les écoles chinoises du xv^e siècle employèrent surtout le contraste du noir et du blanc. En dehors de ceux-ci, leur palette ne connut guère que des nuances accessoires fort neutres, le brunâtre, le verdâtre et toute la gamme des gris. Ceux qu'on a pu appeler les primitifs du xv^e, parce qu'ils furent les premiers à s'engager dans la voie nouvelle, mirent la même simplicité dans le choix des sujets qu'ils traitèrent : à ces grandes scènes où se mouvaient d'innombrables personnages, si chères aux artistes de Tosa, leur pinceau préféra l'esquisse vigoureuse d'un oiseau, d'une plante même et sut les rendre avec un rare talent. Signalons, enfin, l'usage fréquent qu'ils firent des réserves.

Dès l'époque précédente des prêtres de la secte zen qui avaient fait le voyage de Chine et étudié le lavis des artistes de la dynastie des Soung, tels que Mayūan (Bāen), Itsya-Kuei (Kakei), Liang-Chai (Riau Kai), Mouh Kuei (Moku kei) et Yüchien

(Ghioku-kan) s'étaient adonnés à la peinture à l'encre de Chine. Mais ils n'avaient guère vu là qu'un délasement de leurs devoirs religieux. Ce furent les *Kao*, les *Mokuwan*, les *Myo-Taku*.

Gho Densu, plus connu sous le nom de *Meicho* (1351 à 1431), est le plus ancien des peintres de la renaissance du xv^e siècle. Formé à l'école de *Takuma*, il produisit surtout des œuvres religieuses et en particulier sa fameuse mort de *Shaka Muni*, conservée dans un temple de *Kyoto*. Il exécuta également des portraits des maîtres taoïstes et confucéens et employa le coloris et l'encre, mais son procédé favori, celui qu'il poussait à la maîtrise, était encore celui du coloris.

Josetsu eut une influence plus décisive sur l'orientation de l'art japonais. Les dates de sa naissance et de sa mort n'ont pu encore être précisées, mais on sait qu'il eut son apogée entre les années 1394 et 1427. Son talent lui attira la faveur du *Shogun Yoshimitsu*. Ses œuvres sont aujourd'hui extrêmement rares. On conserve ses dessins de *Namatsu* dans le *Taizo-o* du *Myoshinghi*. Mais son plus beau titre de gloire est d'avoir formé à son école les chefs des trois grandes branches chinoises japonaises : *Yekkei Shubun*, *Sesshiu* et *Kano Massanobu*.

Yekkei Shubun naquit dans la province *Omi*, et fut *toshi* (1) au temple de *Shyokokuji* à *Kyoto*. Il

(1) Fonction religieuse.

pratiqua le genre du coloris léger dit Soumiyé dérivant du lavis des artistes Soung-Youen.

On a de lui un coucher de soleil au bout d'un estuaire rempli d'une majesté calme et imposante (1) et un paysage d'automne estompé de brumes (2). Le Shyokokuji de Kyoto conserve en outre un kakémono où sont figurés des bœufs.

Les principaux disciples ou descendants de Shubun furent *Nodmi*, *Oguri-Sôtan*, *Soami*.

Le premier de ceux-ci porta aussi le nom de *Shinno*. On lui doit des paysages, des personnages, des fleurs, des animaux. Il a également représenté Kenzan et Jittoku, les deux fameux lettrés chinois (3), et un Dharma ayant à sa droite et à sa gauche des oies dans les roseaux (4). Il eut en outre un grand renom d'expert en calligraphie et en peinture (vers 1450).

Oguri Sôtan entra en religion au Shyokokuji vers le milieu de sa vie et il y étudia sous la direction de Shubun. Sa touche a une grande réputation de vigueur, son talent était à son apogée vers 1453.

Soami est quelque peu postérieur aux deux précédents. Il vivait encore durant les premières années du XVI^e siècle (vers 1500-1520). Il était fils d'un peintre de talent nommé *Gheami* qui lui transmit les traditions de Shubun. Puis il s'inspira de la manière du célèbre artiste chinois Bokkei. Les

(1) Osaka, Aoujita-den-Zaburo.

(2) Collection du baron Kuki Ryutchi.

(3) Kyoto-Daitokuji.

(5) Kyoto-Daitokuji.

différents surnoms de pinceau qu'il porta furent ceux de Kan-gaku, Sho-ses-sai, Wo-sai et Shun-wo-sai. — L'Ashikaga Yoshimassa l'employa comme conservateur des ustensiles du Tchanoyu (cérémonie du thé).

La collection Barbouteau renfermait de lui une nature morte représentant deux courges et deux aubergines posées sur le sol. « De ce motif si simple, Soami a tiré une œuvre très intéressante par la largeur, la souplesse et la fermeté de l'exécution (1). » Une autre de ses compositions montrait un Kenzan et un Jittoku à la face joufflue et hilare enveloppés dans de grands manteaux, l'un tenant amicalement l'autre par l'épaule.

A un kakémono dû à son pinceau et exposé au Louvre on a pu donner pour titre : « le brouillard dans la montagne ». Il se compose de trois plans différents séparés par des réserves figurant la brume : au premier plan des rochers aux formes contournées surmontés d'arbustes, à celui du milieu un col avec quelques maisons et des sapins, au dernier un mont dont on n'aperçoit que la cime sortant du brouillard. Ce paysage est d'une facture vaporeuse. Aucun terme ne saurait rendre l'impression de calme matutinal qui s'en dégage.

Sesshiu est le chef de la seconde branche chinoise. Il naquit à Aka-bana, petit village de la province de Bi-Shiu, dans le courant de l'année 1423. Il étu-

(1) P. Barbouteau. Notice jointe au catalogue de la Collection.

dia la peinture sous la direction du bonze Kotoku au temple Sôkokuji, de Kyoto. En 1465, il effectua un voyage en Chine où le talent des artistes de la dynastie des Ming ne lui inspira que fort peu d'admiration. Après cinq ans d'absence, il rentra dans son pays et alla se fixer dans la province de Suwo au pied de la montagne Tenkwa, où il se fit construire une maison qu'il appela Un-Koku-an, c'est-à-dire « ermitage de la vallée neigeuse », d'où le nom de son école. Il mourut en 1506.

Il employa surtout le procédé dit soumiyé, rendant avec une grande habileté les fleurs, les oiseaux et surtout les paysages.

Les nouvelles salles du Musée du Louvre possèdent de lui une charmante vue de montagne : au premier plan, une rivière coule entre des rochers couverts d'arbres très noirs traités comme avec le fusain ; dans le fond, quatre pins pointent hors du brouillard.

La collection Barbouteau contenait quelques autres paysages de Sesshiu : le fameux temple Seikenji dressant ses toitures à l'ombre d'un bois de sapin entouré de montagnes, une petite marine ornée d'un bateau de pêche à l'ancre auprès d'un promontoir rocheux, etc.

Il n'a pas dédaigné de traiter des petites scènes humoristiques comme celle où Shoki, vu de profil, le corps enveloppé dans un ample manteau, s'avance à la recherche des diables. Sa figure, exécutée avec quelques touches d'encre claire, est pourvue de

fortes moustaches et d'une longue barbiche et son œil terrible sort de l'orbite.

L'un des meilleurs disciples de Sesshiu fut sans contredit *Sesson*, de la famille Sataké. « Son pinceau pittoresque se plaisait à l'étrange. » Un kakémono du Louvre vérifie cette assertion de l'histoire de l'Art du Japon. Celui-ci représente le sennin (saint bouddhique) Gama, ayant sur l'épaule son fidèle crapaud, animal à la figure toute boursoufflée de bonhomie qui pose familièrement sa patte sur la tête de son maître. Ce dernier possède, sous une tignasse embroussaillée, une physionomie fort caractéristique, des yeux pleins de malice, une bouche habituée au sourire et à la béatitude. Cinq ou six gros traits noirs, contrastant avec la finesse relative de ceux formant la figure, suffisent à marquer les plis du vêtement.

Une autre de ses œuvres, actuellement dans la collection du baron Mitsui Hatchiro-acémon, figure un tigre assis sur un rocher devant une cascade. La pose de l'animal est pleine de vigueur et de souplesse féline. Tout le fond du paysage est noyé dans la brume.

Ailleurs encore un dragon fantastique traverse les nuées.

Les bonzes *Sô-yen*, *Shu-toku*, *Tô-yô* et *Oun-Kei* furent d'autres élèves de *Sesshiu*.

Mais la plus illustre des écoles fondées sous l'influence chinoise fut celle des *Kano*.

Son fondateur *Massanobu* était fils de Dewa Jiro

Fujiwara Kaghenobu. Le nom de Kano, qu'il prit plus tard et qui devint celui de son école a pour origine le village où il habitait : Kano en Izu. Il étudia la peinture sous la direction de Shubun et de Sotan. Les shogun l'employèrent et il reçut le titre de Hoghen. Il prit dès lors le nom de Yusei.

On peut admirer quelques-unes de ses œuvres au Daïtokuji de Kyoto, en particulier trois rouleaux figurant Shaka avec ses acolytes Monju et Fughen, et une paire d'écrans décorés de grues.

Motonobu, fils de Massanobu, fut un des plus grands paysagistes du Japon et peut-être du monde entier. M. Anderson appréciant son talent a pu dire : « Même pour des yeux étrangers, la vigueur du dessin et la complète maîtrise de pinceau qu'il a déployées dans le rendu des paysages et des figures produisent une impression vraiment extraordinaire. »

Né à Kyoto la 8^e année du nengo Bun-mei (1476), il porta dans sa jeunesse le nom de Shirojirô et plus tard celui d'Oinosuke. Dès l'âge de dix ans, il fut employé à la cour d'Ashikaga Yoshimassa et servit par la suite Yoshiziumi. Après avoir appris de son père les premiers éléments de la peinture, il étudia la manière de Shubun, puis fut élève d'Oguri Sotan. Il s'inspira en outre des artistes des écoles Soung et Youen : Chao Chang des Soung du Nord (1), Ma Yuan des Soung du Sud (2), Hsiia

(1) Entre 960 et 1126.

(2) Vers 1127-1259.

Kuei, Chien Hoüan, Mu-Chi, Yu-Chien, etc., et parcourut un grand nombre de provinces où il put choisir les sujets de ses paysages.

La légende rapporte que, durant la période Yei-Sho (1504-1520), il envoya en Chine plusieurs kakémonos représentant des paysages, des fleurs et des oiseaux. Cheng-se des Ming les examina et s'écria : « Je ne crois pas qu'il ait existé dans les cinq derniers siècles un artiste d'un aussi grand talent. Si ces peintures avaient été exécutées au temps de Hisia Wen-Yen, il aurait sans aucun doute écrit le nom de Motonobu dans son T'u-hui Pao-chien « Recueil des Biographies des artistes célèbres (1) ».

Kano Motonobu épousa la fille de Tosa Mitsunobu, ce qui lui valut, à la mort de ce dernier, la place de directeur du Yedokoro dans laquelle il lui succéda. Il reçut en outre le titre probablement honorifique d'Étchizen-no Kami.

Vers la fin de sa vie, il entra en religion et prit le nom de Gyokusen, qu'il changea bientôt en celui de Yeisen. Il fut promu Hoghen et est désigné sous l'appellation de « Ko Hoghen », c'est-à-dire « l'ancien Hoghen ».

Il mourut en 1559 et fut enterré au temple Myokokuji à Kyoto. Sa tablette commémorative conservée dans le Jitsujôin porte l'inscription suivante :

(1) Hisia Wen-yen, qui porta aussi le nom de Shih-Liang, vécut sous la dynastie Yuan ; son ouvrage contient la biographie de plus de 1.000 peintres illustres de l'antiquité.

« Zenkôinden Motonobu Hoghen Nitto Daikoji. »

Ses œuvres sont fortement imprégnées tout à la fois de l'influence chinoise Soung-Youen et de celle de la secte Zen dont il fut durant sa vie un très fidèle serviteur. Il étudia les mystères de cette doctrine sous la direction de Daikyu Kokushi, fondateur du Rein-in, principal édifice du temple Myoshinji de Kyoto. Son amour de la nature calme et sereine s'en trouva encore renforcé. Il faut observer, en effet, que ses paysages, soit éclairés par le soleil, soit recouverts de neige, soit encore voilés par le brouillard, sont toujours empreints d'une tranquillité profonde.

Il a appliqué les règles de la perspective isométrique chinoise entièrement différente de celle de l'Europe. Dans la plupart de ses œuvres, il se contenta d'employer l'encre de Chine. On connaît néanmoins certaines séries de kakémonos, comme le « Récit panoramique de la destruction des Shuden Dôji » par Minamoto Yorimitsu (1), et l'« Histoire de l'image de Shoka Muni installé dans le temple Seiryôji » (2), qui sont exécutées en couleurs. Dans ces peintures, il se rapproche un peu de la manière des artistes de Tosa, bien que son coloris soit plus léger. On y retrouve le même procédé consistant à rendre les nuages à l'aide de barres horizontales ressemblant assez à des doigts de gants et une semblable minutie dans le rendu du paysage.

(1) Conservé dans la collection du marquis Nakahiro Hado.

(2) Conservé dans le temple Seiryôji en Yamashiro.

Mais ces œuvres sont des exceptions, Motonobu ayant beaucoup préféré la simplicité de l'École de l'Encre.

Nous citerons en ce genre les deux kakémonos en largeur dont l'un représente ici « quatre hommes aux cheveux blancs de la Chine » (1) et l'autre les « sept sages (2) ».

La légende raconte que les quatre vieillards formant le sujet de la première de ces peintures étaient des sages vivant au temps de l'empereur Kao-tsung (206-195), fondateur de la dynastie des Han. Ce dernier n'ayant pas su reconnaître leur grande valeur, ils se retirèrent dignement en Shang-San où ils restèrent jusqu'à ce que l'impératrice les y ait fait chercher pour leur demander conseil. Kao-tsung, fort épris d'une maîtresse, s'était, en effet, laissé persuader par elle de déposséder de ses droits le légitime héritier du trône, son fils. Les quatre sages réussirent à empêcher l'exécution de ce projet et à calmer l'inquiétude de l'impératrice.

Le kakémono cité nous montre les quatre vieillards dans leur retraite de Shang-san. Trois d'entre eux assis sous les arbres se divertissent en lisant tandis que le quatrième, accompagné de deux jeunes serviteurs, contemple une cascade formant le fond du paysage.

L'histoire des sept sages est assez analogue. Dans le but de fuir les troubles qui éclatèrent en

(1-2) Collection impériale.

Chine durant le III^e siècle, ils s'en allèrent habiter un petit bois de bambous où nous les voyons se promenant au bord d'une rivière.

Ces deux œuvres, bien qu'exécutées par Motonobu lorsqu'il avait déjà soixante-dix-sept ans, doivent être classées parmi les meilleures. On ne sait ce qu'on doit le plus y admirer de la hauteur de l'inspiration ou de la délicatesse de touche du pinceau.

Parmi ses autres kakémonos monochromes, les plus célèbres sont : une suite de douze panneaux représentant des fleurs et des oiseaux auprès d'une cascade conservés dans le Reiun-in du Myoshinji à Kyoto, dont les sujets très simples forment de ravissantes petites scènes ; huit autres peintures du Reiun-in s'inspirant du peintre chinois Yü-chien ornées d'extraordinaires claires de lune où se silhouettent des monts pointus ou arrondis, des toits de temple étagés, des ponts en dos d'âne ; les promenades dans les Montagnes (1) ; huit paysages où il fait un admirable emploi des réserves pour figurer la campagne sous la neige (2) ; les fameuses scènes de Hsiao et Hsiang dans le décor des quatre saisons, suite d'extraordinaires vues maritimes et montagneuses où apparaissait la nature tourmentée du Japon (3).

(1) Conservés au Reiun-in.

(2) *Id.*

(3) Nous donnons ici les titres de ces kakémonos en respectant le langage imagé dans lequel ils sont exprimés : La cloche du soir d'un temple éloigné et l'ardeur du coucher du soleil sur un village

Il arrive très souvent enfin à Motonobu de faire usage de légères teintes complémentaires de nuance claire. Ainsi ont été exécutés les « Paysages et oies sauvages » du Reiun-in; les « quatre Arts d'agrément », exprimés par des groupes de personnages jouant du go (1), se livrant à la calligraphie, portant un Koto (2); — quant au dessin, il est figuré par un joli paysage de rivière (3).

Motonobu a enfin représenté des scènes religieuses; la cueillette des fleurs par Shaka Muni, Dharma traversant la rivière sur une tige de roseau, le grand-prêtre P'u-Hua à l'attitude majestueuse, un gros Hotei son bâton sur l'épaule et traînant son sac, possédant un gros ventre ballonnant et poilu et une bonne face ouverte et réjouie.

Il a souvent exécuté des paysages aux lignes fuyantes fort bien éclairés. L'ensemble de six feuilles de paravent de la collection de M. Barbouteau matérialisait la lutte des deux principes si chère aux Japonais : au haut du kakémono passe l'énorme masse d'un nuage tout noir d'orage emporté par la tempête et déversant une pluie diluvienne; au milieu de celui-ci apparaissent en clair la tête

de pêcheurs. — Une bourrasque de vent sur une petite ville retirée au milieu des montagnes et des bateaux sur leur retour au large de la côte. — La lune d'automne sur le lac Tung-Ting et des oies sauvages sur une plage de sable. — Une nuit pluvieuse en Hsiao-Hsiang et neige du soir sur le lac.

(1) Jeu d'adresse.

(2) Instrument de musique.

(3) Reiun-in.

d'un dragon et sa patte menaçante. Au premier plan un tigre sort des bambous et semble se ramasser pour bondir vers la nuée entr'ouverte. Pour mieux marquer l'allégorie, l'artiste a pris soin de représenter l'animal avec des proportions gigantesques, de telle sorte qu'une montagne du premier plan paraît bien infime à côté de lui.

Toutes les compositions de Motonobu n'ont pas la même envergure que celles que nous venons de décrire rapidement. Il s'est aussi complu dans de simples esquisses où apparaissent toujours néanmoins la puissance de la conception et la souplesse du pinceau.

C'est tantôt un vieil arbre tout tortueux et moussu, aux branches dépouillées, sur lequel des passereaux sont venus se percher, tantôt un petit enfant chinois assis sur un rocher et pêchant à la ligne, tantôt encore un sansonnet juché sur une courge. On peut voir au musée du Louvre quelque kakémonos de son école : sur l'un d'entre eux, une oie picore, le cou tendu vers la terre, dans un mouvement surprenant de naturel. Derrière elle, quelques roseaux, dans le fond, le ciel se joignant à la terre, et c'est tout... Les plumes de l'oiseau sont rendues à l'aide de touches de pinceau variant d'épaisseur depuis le plus mince effilé jusqu'à la tache, et de teinte du gris clair, au noir; la patte, par un gros trait se détripant à son extrémité pour former les doigts palmés. D'autres ont pris pour motif l'aigle perché sur une falaise battue par les

flots, ou bien encore des grues s'abattant dans les roseaux. Monotobu n'a pas dédaigné les tours de force du genre calligraphique si en honneur à son époque. En quelques coups de pinceau il esquisse deux chevaux couchés à l'abri d'un rocher : l'un, celui du premier plan, allonge la tête vers le sol et l'autre la dresse pour regarder au loin.

Cet aperçu de l'œuvre du Kano par excellence fera peut-être comprendre l'admiration sans borne qu'ont pour lui les Japonais. Un auteur nippon ne s'est-il pas un jour écrié : « Les peintures de Kano Monotobu sont si merveilleuses qu'elles semblent être l'œuvre de Dieu (1). »

L'école de Tosa est illustrée durant l'époque des Ashikaga par *Yukihiro*, qui peignit le Nayotané Monogatari, par son fils *Yukihide*, qui collabora avec lui au makimono des miracles de la secte Yutsu Nembutsu, et surtout par *Mitsunobu*. Ce dernier était le fils adoptif de Hirochika, il sut se créer un style particulier intermédiaire entre celui de l'École Sung-Yuen et celui de Tosa et employa fréquemment les applications d'or. Ses procédés influèrent par la suite sur l'ornementation des laques d'or.

On cite parmi ses chefs-d'œuvre l'illustration de la vie de Jyogu Daishi, la promenade nocturne des cent démons (au Daitokoji de Kyoto), les légendes du temple de Kiyomitsu (trois rouleaux du Musée

(1) Traduit, par M. Barbouteau, de l'Encyclopédie des peintres nationaux par Kano Hissanobu.

impérial) et celles de Tonominé (quatre makimonos du Danzan Jiaya en Yamato).

Il a souvent employé le procédé du raccourci, par exemple dans un portrait de daimyo à cheval représenté de face avec des proportions parfaites. Un autre de ses kakémonos figure un cavalier en costume de noble à côté de sa monture vue de dos en raccourci.

Dans une peinture du musée du Louvre, le poète Hitonyeru est figuré dans la somptuosité de sa robe bleu clair et rose. Il est accroupi, le genou droit levé, le gauche replié sous lui; ses traits ressemblent à ceux d'un prince de miniature persane et leur régularité exclut tout caractère personnel; quelques rares poils de barbe agrémentent son menton bien rempli; sur sa tête est posée la coiffure des nobles rappelant quelque peu par sa forme un bonnet phrygien mis à l'envers. Tout dans ce portrait est délicat et fini.

La manière de Mitsunobu fut continuée par son fils *Mitsushighé*, auteur de la légende de Tchyn Johimé au Tahemadera en Yamato, « œuvre débordant de sentiment », déclare l'Histoire de l'art du Japon, et par son petit fils, *Mitsumoto* (mort en 1569).

Quant à l'école de Takuma, elle est encore représentée par *Takamitsu* d'Awata-gutchi, assez habile portraitiste.

CHAPITRE VI

LA PEINTURE SOUS LE KWAMPAKU DE
TOYOTOMI ET SOUS LES TOKUGAWA AU
XVII^e SIÈCLE

(1586 à 1704)

La fin du xvi^e siècle et le commencement du xvii^e furent une époque décisive pour l'histoire du Japon. Nobunaga, Hideyoshi et Iyeyassu avaient, en effet, commencé l'œuvre de centralisation que les Tokugawa devaient mener à bonne fin.

Sous le gouvernement des derniers Ashikaga, les lettres et les arts avaient quelque peu périclité : Hideyoshi les remit en honneur. Des temples nouveaux remplacèrent ceux qui avaient été détruits pendant les dernières guerres civiles, des châteaux s'élevèrent dans toutes les provinces. Il fallut ensuite orner tous ces monuments ; la peinture comme la sculpture bénéficièrent de leur construction.

Les écoles d'influence chinoise se divisent alors en quatre branches principales : celles des Kano, Ounkoku, Hasegawa et Soga.

Les Kano *Yeitoku* (1517 à 1590) et *Saranku* (1558 à 1635) décorèrent les salles du palais de

Fushimi : « Après les œuvres parfaites du grand Motonobu, leur peinture emphatique et puissante, comme Jules Romain après Raphaël : des femmes dans des poses lascives, des paysages fantastiques, des dragons, des scènes prodigieuses de batailles ou de contes de fées ; tout cet art grandiose exagéré, choquant, attirant, que nous trouvons dans le palais de Te à Mantoue. »

L'Histoire de l'Art du Japon reproduit une peinture de *Yeitoku* représentant des chevaux attachés dans de splendides écuries décorées des armoiries du Hôtaiko. Cet artiste eut deux fils : *Mitsunobu* et *Takanobu* (1), et une fille, qui épousa *Sanraku*, fils de Kimura Yeimitsu (2).

Un paravent magnifiquement décoratif de *Sanraku* est orné d'une profusion de fleurs des quatre saisons et d'oiseaux de toutes les espèces sur les bords d'un ruisseau, vision en raccourci du paradis terrestre offrant la caractéristique de l'art de cette époque : le relief aux pâtes rapportées sous l'or.

Sho-Kwado, élève du précédent, fit preuve à cette époque d'une grande originalité (1583-1639). Il s'efforça de suivre le conseil que, selon la légende, un vieux prêtre lui aurait donné un jour : « Les animaux, les oiseaux, les insectes sont doués

(1) La branche fondée par *Massanobu* avait pris le nom de *Nakabashi* (pont et quartier de Yedo), *Takanobu* fut le chef d'une seconde, celle de *Kaji-bashi*.

(2) Fondateur de la 13^e branche de l'Ecole des Kano, dite de *Kyo-Kano*, qui s'installa à Kyoto.

d'une beauté naturelle; il vaut donc mieux prendre la nature pour modèle que s'inspirer d'un maître (1). »

Ce fut, en effet, un indépendant dans toute la force du terme. Ses études d'animaux sont fort vivantes, si nous en jugeons par quelques esquisses parvenues jusqu'à nous. L'une d'elles reproduit la silhouette d'un cheval braqué sur ses pattes de derrière, l'encolure dressée pour hennir. La jovialité naturelle de Sho-Kwado s'est exprimée dans de nombreux portraits du bonhomme Hotei, de son inévitable sac et de son gros ventre.

To-gan et son fils, *To-eki*, suivent le style de l'Unkoku créée par Sesshiu.

Tohaku, fondateur de l'École d'Hassegawa, dérivant de celle de Sesshiu, seconde moitié du xvii^e siècle), naquit à Nanao dans la province Nôtô. Il commença à étudier sous la direction des Kano, puis bientôt s'inspira de Sesshiu. En combinant leurs manières et par une étude attentive de la nature, il arriva à créer un style qui lui appartient en propre à lui et à ses descendants.

Le Hompoji de Kyoto renferme de lui un très beau Bouddha entrant dans le Nirvana. Il a en outre représenté le géant Benkei, le serviteur fidèle de Minâmoto-no Yoshitsune faisant prisonnier le prêtre Tosa-bo venu pour assassiner son maître.

(1) Traduction de M. D. Barbouteau, dans le catalogue de sa collection.

Ses faucons sur des perchoirs vus de profil, de trois quarts ou de face, déployant leurs ailes ou les repliant, se préparant à darder leur bec ou le baissant pour manger, aux plumes noires, fauves, blanches et grises, ornaient la collection Barbouteau.

Soga Tchokuan, chef de l'Ecole qui a pris son nom, a rendu des sujets analogues. Ses suites d'oiseaux de proie sont grandement intéressantes « non seulement par leur beauté suprême, mais encore par le rapprochement qui s'établit involontairement dans l'esprit entre l'esthétique de Tchokuan et celle qui guidait les antiques décorateurs des hypogées de Beni Hassan. L'hieratisme est un peu plus affirmé chez ces derniers peut-être ; mais le sens décoratif de la tache est bien près d'être le même chez les vieux maîtres égyptiens et le grand artiste japonais. Et, si c'en était ici le lieu, il serait facile d'établir encore, entre autres contacts esthétiques, celui de ces peintures si sobrement riches avec les miniatures de la Perse ou celles de l'Europe au Moyen âge (1) ».

Tchoku-an ne s'est pas d'ailleurs cantonné dans ce genre et a laissé des paysages, des croquis d'animaux et fleurs. Il mourut durant le nengo Keicho (1596-1614).

Son fils *Soga-Ni-tchokuan* excella aussi dans la représentation des faucons.

(1) P. Barbouteau, loc. cit.

La seconde moitié du xvi^e siècle fut une période de décadence pour les Tosa. Ses représentants ne reconquirent quelque célébrité qu'au siècle suivant, sous les Tokugawa.

De l'école de Tosa de cette époque, le musée du Louvre possède une vue de l'enfer bouddhique offrant une ressemblance frappante avec nos tableaux du moyen-âge qui traitent des sujets analogues. Elle est saisissante par son horreur. A droite, Emma-o, le dieu de l'enfer, assis à son tribunal, préside à la pesée des bonnes et des mauvaises actions qu'accomplit sous ses yeux un de ses serviteurs. Le milieu du kakémono est rempli par les supplices des mauvais : à l'aide d'un énorme madrier un diable écrase trois malheureux dont le sang sort en fontaine jaillissante ; plus loin, un autre condamné est découpé en morceaux par un génie infernal à la face grimaçante, deux hommes sont précipités la tête en bas dans les flammes qui occupent le premier plan. C'est bien là un spectacle empreint de la cruauté raffinée que savent parfois déployer les Extrême-Orientaux et destiné à frapper vivement l'imagination des simples. La partie de gauche du kakémono a été inspirée par la recherche du contraste : sur un pont, le bienfaisant Kwannon, le bodhisatwa de la compassion, sauveur du monde, entraîne deux humains arrachés par lui aux horreurs de l'enfer, et au-dessus des nuages les cinq Bouddhas contempnent cette scène sans rien perdre de leur inaltérable sérénité.

Tosa Mitsunori, fils de Mitsuyoshi, a illustré des scènes du *Ghenji Monogatari*.

Quant à *Hon-na-mi Koyetsu* (1556-1637), il posséda un faire intermédiaire entre Tosa et Kano et fut vraiment un précurseur du grand Kôrin dans ses peintures de chrysanthèmes rendues en des couleurs blanche, rouge, saumon et jaune d'or tranchant sur des feuilles vert sombre rehaussées de nervures d'or.

Avec l'affermissement du pouvoir des Tokugawa, les beaux arts prirent un grand essor et manifestèrent des tendances nouvelles qui eurent leur pleine éclosion durant l'ère Ghenroku.

« Depuis les années Keicho jusqu'aux années Kwanbun (1596-1661), de Iyeyassu I^{er} à Iye-tsuna, on s'adonne entièrement au style de l'époque de Momoyama. Le pinceau est hardi, *le coloris brillant*. Toutes les écoles, Soga, Unkoku, Hassegawa, Kano, ont une tendance analogue et reflètent le goût des militaires. Vers la fin de cette période, en Chine, les Ming s'écroulent et les Tsing s'élèvent. Des Ming arrivent au Japon Sairyn, Inn-ghen, Moku-an, Sokuhi, qui se font naturaliser, apportent quantité d'anciennes peintures et produisent eux-mêmes de nombreuses œuvres. Chacun d'eux a des disciples.

De Kwanboun à Hôreki et jusqu'à Shotoku (1672-1715), sous les 4^e, 5^e, 6^e et 7^e Tokugawa, la pensée reprend son essor, la conception et l'exécution agrandissent leur domaine, et les Kano, entre

autres, jettent un grand éclat. Les maîtres de Tosa, Sumiyoshi et Kôrin, atteignent la cime de l'art et de la beauté. »

Au milieu du xvii^e siècle, l'école de Kano a été représentée par *Sansetsu*, fils adoptif de Sanraku, et par les trois fils de Takanobu : *Naonobu* (1607 à 1651), *Yassunobu* (1608 à 1683) et *Tanyu* (1601 à 1674).

Sansetsu (1588-1651) est l'auteur de paysages très compliqués, hérissés de rochers aux formes fantastiques d'où coulent de nombreuses cascades et dont le pied est battu par des vagues d'une extrême stylisation. Dans les moindres vallons se cachent des groupes de maisons et les cimes sont parsemées de bouquets de pins au maigre feuillage.

Après la mort de leur père Takanobu, Naonobu, Yassunobu et Tanyu (Morinobu) étudièrent la peinture avec *Sadanobu* (1597-1673), connu aussi sous le nom de *Kano Kôï* et qui fut lui-même élève de *Mitsunobu*, fils aîné de Yeitoku.

Naonobu, (1607-1651) mourut malheureusement trop jeune. Il porta aussi les noms de Kazunobu, Shiu-mei, Jitekisai et Zenshin. Les paysages qu'il a laissés sont admirables. On lui prête même des innovations et en particulier l'invention consistant à mêler de la poudre d'or à l'encre de Chine pour figurer les brouillards que le soleil commence à pénétrer. On a de lui un paysage représentant l'aurore d'un jour d'été. Au premier plan des bambous d'une facture vigoureuse ont encore leur

cime cachée dans la brume, tandis que la clarté matutinale inonde leurs tiges d'une douce lumière. Une famille de faisans vient mettre un peu d'animation dans ce réveil de la nature ; quelques passe-reaux fendent le brouillard de leur vol rapide, l'horizon est noyé dans une buée transparente. Il est aussi l'auteur d'un kakémono représentant les sept sages dans leur forêt de bambous, sujet déjà traité, comme nous l'avons vu, par son ancêtre Motonobu.

Il a fondé le III^e branche de l'Ecole de Kano, celle qui a pris le nom de Kobiki-chô (rue de Yedo).

Kano Yassunobu (1608-1683) fut chargé en 1663 de la décoration du palais du Shinsinden. Il peignit un Kwannon à la cascade, des pivoinés, des lions. — La collection Barbouteau nous montrait un croquis très simple, mais fort bien traité, figurant une oie près d'un roseau.

Quant à *Morinobu* (1601-1674), généralement appelé *Tanyu*, c'est, à notre avis, le meilleur artiste de l'école après le grand Motonobu. La légende rapporte que, dès le plus jeune âge, il montra de grandes dispositions pour la peinture et qu'ayant seulement 15 ans il décora le temple Koyozan d'un fort beau dragon. — Il orna par la suite un grand nombre d'édifices, parmi lesquels le fameux sanctuaire de Nikko, celui de Shiba et celui de Oueno. Le shogun lui ayant offert un domicile au-delà du pont de Kaji, il donna à la branche fondée par son père le nom de *Kajibashi*. En 1662,

il reçut le titre de hoin, puis, peu après, un petit domaine en Kawaji.

Dans la collection du marquis Nakahiro Ikéda, on peut admirer un empereur, Guio, dans son palais du bord de l'eau, qu'il exécuta à l'âge de soixante ans. *Tanyu* a abordé tous les genres, fresques décoratives sur les grands paravents destinées à remplacer les cloisons dans les habitations, paysages ébauchés de plantes et d'animaux. En quelques coups de pinceau, il esquisse un cheval vu en raccourci, la tête inclinée vers le sol. La croupe, le poitrail et l'encolure sont figurés par quelques courbes élégantes en noir foncé, la crinière et la queue par une nuance grisâtre. Ce croquis dénote une extrême sûreté de main et une grande hardiesse d'exécution.

Tanyu nous a aussi laissé des caricatures qui ont été postérieurement réunies en un volume, le *Kio-gwa-en*, daté de 1775. Le genre caricatural a eu de tous temps des adeptes au Japon qui revendiquent pour ancêtre le célèbre Toba Sojo que nous avons trouvé au XII^e siècle, au milieu des Ecoles Bouddhiques. — Depuis celui-ci, le mot Toba-ye (1) est devenu synonyme de caricature. Les dessins du *Kio-gwa-en* sont fort amusants. Il renferme des Hotei bons enfants, des diables, des animaux agissant à la façon des hommes et un certain dieu de la longévité d'une jovialité communicatrice avec

(1) C'est-à-dire : dessin de Toba.

son crâne démesurément allongé, son front parsemé de rides et ses yeux pétillants de malice.

Parallèlement à l'École de Kano protégée par les Shogun, celle impériale de Tosa continuait son enseignement.

Elle fut représentée au xvii^e siècle par *Mitsuôki* (1616-1691), l'un des trois « Tosa-no san pitsu » (pinceaux de Tosa). Il reçut le titre d'Hoghen après être entré en religion et prit dès lors le surnom de Josho. — La direction du Yedokoro lui fut longtemps confiée.

Des vues de Matsushima, des scènes du Ghenji Monogatari et des esquisses d'oiseaux ont fait sa grande réputation. Une charmante peinture de la collection Barbouteau montrait la déesse Benten baignant Bouddha tout enfant. L'enluminure était exécutée en des tons délicats rehaussés d'or et le détail des figures et des costumes rendu avec une finesse et habileté consommées.

Son fils *Mitsunori*, en religion Jyo-Zan, lui succéda.

L'École de *Sumiyoshi* fut vraiment fondée au xvii^e siècle par Hiromichi, second fils de *Tosa Mitsuyoshi*. — Elle dérive donc d'une façon absolue de la famille des Tosa.

En entrant dans les ordres, Hiromichi prit le nom de *Jokei*. Il a peint de nombreuses légendes de temples, la vie de Shyo-toku-taishi et des scènes du Hashihimé Monogatari.

Son fils aîné, *Hirozumi* (vers 1691), a surtout

composé des vues de la capitale et de ses environs et en outre la légende des Hachimangu de Hakozuki.

De *Hiromori* (1704-1777), petit-fils de Hirozumi, la collection Barbouteau possédait un kakémono où deux amoureux embarqués dans un bateau à un seul rameur quittaient une rive où s'élevait un vieux pin tordu tout couvert de neige. Peut-être avait-il voulu ainsi représenter la poétesse Komati et le prince Narihira.

Nous venons d'énumérer les différents artistes de l'École de Sumiyoshi et nous nous sommes laissés ainsi entraîner en plein dix-huitième siècle, voulant en finir avec cette lignée d'une importance secondaire. Il nous faut maintenant revenir en arrière à cette célèbre *Epoque de Ghenroku* (1688-1704), qui fut particulièrement glorieuse pour l'art du Nippon. C'est celle des belles laques et des faïences de Kutani, c'est celle aussi qu'illustrèrent *Kôrin*, fondateur d'une nouvelle branche de l'École de Yamato, *Kano Tsunenobu* et deux des initiateurs de l'école moderne *Moronobu* et *It-tcho I^{er}*.

De ces deux derniers nous nous occuperons spécialement dans le chapitre consacré à l'Ukiyo-Yé.

Quant à *Kôrin*, qui fut tout à la fois peintre et laqueur (1660-1716), il mérite une place à part dans l'Histoire de l'Art japonais. Ses compatriotes ont à juste titre qualifié sa manière de *Wa-Gwa*, ce qui veut dire littéralement « façon de notre pays ». Tout est jugé par lui digne d'une esquisse. La série

de ses kakémonos figurant les douze mois de l'année à l'aide des fleurs est demeurée célèbre.

« L'imprévu de ces compositions, la délicatesse et la distinction de leur couleur, la puissance et la souplesse du dessin, la maîtrise dans la facture, tout y est digne du grand maître décorateur que fut Kôrin (1). » Il a d'ailleurs toujours affectionné les fleurs, chrysanthèmes peints à la gouache s'enlevant sur le vert foncé du feuillage, branches de pruniers couvertes de leurs flocons neigeux, pavots sanglants. Il les groupa parfois pour en faire un de ces petits paysages en miniature qu'affectionnent les Nippons. Un camélia touffu aux fleurs rouges, un narcisse poussé dans l'anfractuosité d'un rocher tout couvert de mousse, un vieux cerisier fleuri dont la maîtresse branche décrivant une courbe gracieuse enveloppe la composition et la termine dans le haut de la façon la plus décorative, suffisent à lui fournir le motif d'un kakémono.

Kôrin a composé un grand nombre de dessins destinés à servir de modèles aux laqueurs, tel ce porteur de fagots, d'une facture si expressive, qui appartenait à la collection Gillot. Il n'a jamais produit lui-même de gravures, mais sa manière était si goûtée de son temps qu'on voulut la répandre. Dès 1735, Nomura Tchoubei de Kyoto reproduisait ses œuvres en trois volumes sous le titre *Kôrin-Yehon-Mitchi-Chirobei* (Guide dans la route de

(1) P. Barbouteau, loc. cit.

Kôrin). En 1826, Hoitsu composa le *Kôrin-hyaku-Zu* (cent dessins de Kôrin) et Ismaï-Soï le *Kôrin-gwashiki* (style des dessins de Kôrin). En 1864 enfin Fujiwara Mitsunobu donnait le *Korin-Shinsen-hyaku-Zu* (cent dessins nouvellement choisis).

Une des planches de ce dernier ouvrage représente une scène d'enlèvement fort amusante. Un personnage, revêtu d'une belle robe armoriée et la tête couverte du bonnet des nobles, emporte sur son dos une jeune femme enveloppée tout entière d'une cape noire et appuyant amoureusement son visage contre celui de son seigneur.

L'œuvre peinte de Kôrin contient d'ailleurs bien des motifs humoristiques de ce genre. Un kakémono nous montre la poétesse Komati lavant un manuscrit pour se disculper d'avoir fait passer pour sienne une poésie ancienne : On lui présenta un rouleau d'écritures ancien sur lequel on avait rajouté une de ses poésies. Pour montrer la supercherie il lui suffit de passer un peu d'eau sur la feuille, l'encre fraîche fondit dans l'eau tandis que l'ancienne ne s'altéra pas.

Le coloris de cette œuvre rappelle franchement, par ses verts, ses rouges et son or, celui de l'École de Tosa.

Le principal disciple de Kôrin fut son frère *Ogata Kenzan* (1663-1743), un des meilleurs peintres céramistes du Japon.

Quant à *Kano Tsunenobu* (1635 à 1713), il était fils de Naonobu et son élève. Son faire se rapprocha

parfois de celui de Tosa, dans des œuvres d'un coloris très brillant. Dans d'autres, au contraire, il imite le style de son père. Il a composé de grands paysages destinés à des paravents.

Deux d'entre eux, qui figuraient dans la collection Barbouteau, étaient tout à fait remarquables. Le premier avait pris pour sujet un village caché dans un ravin au bord de la mer, vu par un beau jour d'été. Le second offrait la désolation d'un paysage d'hiver ; au premier plan, un rocher bizarrement contourné s'avancant en éperon dans la mer et portant un gros arbre déchiqueté et des huttes couvertes en chaume ; des falaises se devinent dans le lointain brumeux, ainsi que de hautes montagnes couvertes de neiges ; à droite, au premier plan, un petit bateau à la voile gonflée. Ces kakémonos ont été brossés au pinceau de paille, d'où leur facture très large du style dit *gouantai*, c'est-à-dire rocheux, heurté, par opposition à celui qu'on appelle *riutai*, fluent, souple... Tsunenobu a été aussi un excellent animalier ; on a de lui une troupe de chevaux sauvages s'ébattant dans les montagnes, d'aspect très pittoresque et dont les ciseleurs s'emparèrent par la suite.

CHAPITRE VII

LA DÉCADENCE DES ÉCOLES ACADÉMIQUES
AU XVIII^e SIÈCLE

Le XVIII^e siècle vit se produire au Japon la même évolution qu'en France à pareille époque. Au majestueux et au sublime, on vint à préférer de plus en plus le délicat, le raffiné, d'où, en somme, une période de décadence pour la peinture japonaise. L'école de Tosa versa de plus en plus dans la minutie et la préciosité avec *Jakouyô* et *Mitsu-sada*. Celle de Kano connut encore quelques brillantes éclaircies, mais tomba souvent dans l'abus des mêmes formules et dans le conventionnel.

Dans les kakémonos de *Kano-do-Shyun* († 1724), l'intérêt se porte en entier sur un ou plusieurs personnages figurés au premier plan ; tout, dans les paysages qui forment les fonds, est fait pour les mettre en relief. Il a ainsi souvent mis en scène des divinités ou des philosophes : la déesse Benten redressant de frêles tiges de bambou symbolisant la faiblesse humaine, ou bien Shaka Muni, Confucius et Lao-tseu discutant avec animation sur le haut d'un tertre. Les figures de ses personnages sont d'ordinaire très caractéristiques, leurs attitudes

pleines de naturel et le drapé de leurs vêtements parfait.

Kano *Yosen*, appelé aussi *Korenobu* (1753-1808), fut surtout un paysagiste, et son fils *Isen* (1774 à 1828), un peintre d'oiseaux et de fleurs, puis l'école se traîna péniblement avec *Seisen* (Ossanobu) et *Shosen* (Massanobu) jusqu'à la chute des Shogun (1868), qui lui porta le coup fatal.

Une nouvelle école tenta de renouveler les sources d'inspiration en s'adressant à nouveau à la Chine et en voulant imiter cette fois les peintres de ce pays contemporains des dynasties Ming et Tsing, appartenant au style dit du Sud.

Les premiers artistes qui marchèrent dans cette voie furent *Ghinan Kai* (1676-1751), originaire du Kii, qui fut un excellent paysagiste, *Nankai Hyakusen* (vers 1748) et *Kumashiro-yuhi Azana Kisèn* (surnommé *Syu-kô*), de Nagasaki en Hizen, qui étudia sous la direction du Chinois *Chi-nan-pin*, venu au Japon vers 1720 et autour duquel se réunirent un certain nombre de peintres nippons de l'Ecole *Ming-Tsing*. « Les artistes modernes qui ont étudié la peinture chinoise du style réaliste reconnaissent *Yuhi* (1711-1772), pour ancêtre (1). »

Nous citerons encore les noms de *Sho-shi-seki*, élève du maître chinois *Sho-shi-gan*, qui dessina surtout des oiseaux et des fleurs, de *Yanaghi sawa Kièn* (*Rikyô*), qui fut un bon coloriste (1705-1758),

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

d'*Ike-Taïga*, élève de Ghinan Kaï, connu sous le nom de *Taïgado*, un des plus célèbres de l'école.

Itô Jakutchiu (1705-1800) (1) étudia d'abord à l'école du Kano, puis s'inspira de Kōrin et enfin des Yuen et des Ming. Il se forma ainsi un style très original. Il est célèbre par les coqs innombrables qu'il a peints dans sa demeure solitaire située près du temple Sekihoji à Kyoto. Il passait, paraît-il, une grande partie de ses journées dans son poulailler pour observer ses volatiles.

M: Schiichi Tajima a réuni ses principales œuvres en un fort beau recueil reproduisant principalement des kakémonos du Palais Impérial, exposé à Saint-Louis en 1904 (2). Les attitudes de ses coqs et de ses poules sont surprenantes de vérité et son admirable coloris rend parfaitement leur plumage si varié. Son réalisme en fait un précurseur de l'école de Shijo. Ses croquis de volatiles sont toujours accompagnés d'arbustes aux feuilles vertes ou jaunies par l'automne, de pieds de campanule aux blanches fleurs, de modestes herbes des champs, de touffes de chrysanthème, traités parfois d'une façon se rapprochant un peu de l'impressionnisme. Ce fut,

(1) Son nom personnel était Joko Keïwa. Il porta aussi le nom de Shun-Kio et le surnom de *Tobéïan* (littéralement mesure de capacité, riz, maison, parce qu'il se faisait payer en nature de ses dessins).

(2) E. Leroux, Paris. — Masterpieces by Jakuchu by Shiichi Tajima.

en résumé, un des meilleurs peintres japonais du milieu du xviii^e siècle (1).

Busson (Yosa Assano Shyunsei, surnommé *Yahantai*), originaire du Settsu s'installa à Kyoto et, après avoir étudié les œuvres des Youen et des Ming, devint presque indépendant (1715-1783). Il a le renom d'un paysagiste habile. Si nous en jugeons par deux de ses kakémonos, dont l'un représente Shoga, premier ministre du roi de Kan, se lançant à la recherche du général Koshin parti parce que son souverain a témoigné vis-à-vis de lui de la méfiance, et l'autre le roi Riu Ghentoku allant demander la manière de faire cesser les troubles à son futur ministre Komei, son pinceau s'est complu dans la représentation de montagnes et de roches tourmentées, dans les anfractuosités desquelles poussent des arbres tordus et coulent des cascades, et qu'il anime de personnages minuscules traités avec une extraordinaire finesse. Il a spécialement affectionné les effets de neige.

Tani Boun-tcho (1764-1842), fils de *Tami Rokukokyu* (peintre de Yedo, mort en 1809), s'appela d'abord Bounjo. Il eut successivement pour maîtres le paysagiste *Watanabé Ghentai*, *Kato Bounrei* et *Kitayama Kanghen* (2) et étudia en outre les peintres chinois. Il fut attaché comme peintre à la

(1) Il a encore figuré des faisans dorés, des phénix conservés au Honganji et un Nirwana du Seiganji.

(2) Fils d'un Chinois naturalisé nommé Ba-ryo, qui porta aussi le nom de Ba-môki.

maison des Tokugawa. On a de lui un très grand nombre de kakémonos reproduisant la légende de Ishiyama, des vues de Matsushima, des paysages du lac Omi et des côtes chinoises.

Les paysages de Tani Bountchô ont en général une envergure beaucoup plus grande que ceux de ses contemporains et se rapprochent parfois assez des œuvres européennes par l'observation de la perspective. Il affectionne les grandes étendues d'eau bornées à l'horizon par des montagnes couvertes de neige, se rétrécissant en détroits et s'élargissant en baies, avec, sur les rives, des parcs, parsemés d'habitations aux toitures pointues ou des petits villages à l'aspect tranquille. Il sait également fort bien rendre la transparence de l'atmosphère de l'archipel.

Dans des peintures de style plus chinois, il nous conduit à travers des gorges montagneuses dans le fond desquels serpentent des torrents, dont l'évaporation produit de légers brouillards. Sur des petits ponceaux reliant les bords des abîmes passent des promeneurs amateurs de jolis points de vue se dirigeant vers des habitations pittoresques (1).

Bountchô n'a pas dédaigné des sujets plus simples, par exemple, un tronc de cerisier avec quelques branches en fleurs décorant un éventail en couleurs sur papier (2).

(1) Deux kakémonos de la collection du comte Tokugawa Satotoka.

(2) Collection Barbouteau.

Ses principaux élèves furent *Tozaka Bounyo* (1782 à 1852), auteur d'un Monju sur la chimère avec l'inscription : « Bounyô a peint après avoir accompli la purification de l'eau et du parfum, le 8^e mois de Bunkwa (1811) (1), *Bounsei*, qui a orné de pavots, de chrysanthèmes et d'oiseaux des feuilles d'éventail à fond argenté; *Kita Bounsei* et *Okada Kanrin* (1812-1887). De ce dernier, la collection de Barbouteau renfermait deux kakémonos. Dans l'un un moineau descendait du ciel vers des pivouines aux fleurs largement épanouies poussées dans le creux d'une roche. Le second, faisant en quelque sorte pendant avec celui-ci, était décoré d'un plant de chrysanthèmes et de hautes graminées avec au-dessus un autre petit oiseau volant, les pattes traînantes.

De l'Ecole Youen-Ming, on doit enfin retenir les noms de *Yamamoto Baï-itsu d'Owari*, de *Nakabayashi Tchikudo*, spécialiste de peintures de bambous, d'*Ourakami Shyunkin*, d'*Onishi Tchinnen*, auteur de kakémonos représentant des scènes humoristiques, des fleurs, des poissons, des coquillages, de *Kwazan* (2), qui fut en même temps un expert en peinture très renommé, de *Tananurra Tchikuden*.

M. Gonse a parfaitement résumé en ces quel-

(1) Collection Hayashi.

(2) *Watanabe*, originaire de Mikawa et peintre du daimyo de Miyaké. D'abord philosophe il demanda sa subsistance à la peinture. Il étudia alors Tani Bountcho et Shôshizan. Il fut emprisonné en 1829 pour un ouvrage ayant critiqué le shogunat...

ques mots les traits caractéristiques de la peinture de Tchi-Nan-pin et de ses élèves japonais : « Paysages de convention sans perspective, contours très fins et très étudiés des figures, profonde connaissance des fleurs et des oiseaux, coloris brillant. » Seul comme paysagiste, avons-nous vu, *Tani Buntcho* sut se libérer parfois des fâcheuses habitudes de l'école.

La tradition chinoise ne put donc réussir à donner une nouvelle sève à l'art japonais du XVIII^e siècle. Ce rôle brillant était réservé aux écoles modernes d'Okio, de Ganku et de l'Ukiyo-yé. Les sujets de convention représentant de beaux seigneurs ou encore des paysages bien peignés et de brillants bouquets de fleurs avaient désormais fait leur temps. Quelques raffinés se complurent encore dans ces motifs à la mode de Tosa ou à la chinoise, mais l'immense majorité de la population fut rapidement gagnée par le réalisme de l'Ukiyo-yé, qui représentait des sujets plus à sa portée, les acteurs et les courtisanes qu'elle admirait, les scènes les plus menues et les plus intimes de chaque jour.

L'art du Yamato fut donc revivifié par une poussée irrésistible de l'esprit national provenant de la partie la plus vivante du pays, de ce peuple si actif et si industriel des grandes villes, comme Osaka et Yedo.

Les grands seigneurs eurent beau s'enfermer dans leur tour d'ivoire et affecter de considérer comme non avenu tout ce qui n'était pas peint sui-

vant les anciens principes : Il vint un jour où l'enthousiasme des Européens eux-mêmes pour Matahei Shunsho, Hokusai, Utamaro leur fit enfin comprendre que leur exclusivisme n'avait plus lieu d'exister désormais. Ce fut là une vérification nouvelle ajoutée à tant d'autres de ce grand principe, que l'art doit évoluer et qu'un art figé dans la routine devient forcément improductif.

LIVRE II

LES ÉCOLES DE PEINTURE MODERNES ET LA GRAVURE

CHAPITRE I

L'OUKIYO-YÉ, DES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

Comme conclusion au dernier livre sur l'évolution de la peinture japonaise des origines du xviii^e siècle, nous disions qu'un art qui ne renouvelle pas ses sources d'inspiration est fatalement voué à la stagnation, à la monotonie, à l'impuissance.

Les peintres nippons de la fin du xviii^e siècle eurent l'intuition de la nécessité évolutive. La noble école de Tosa était restée confinée dans la représentation de sujets légendaires et historiques, figu-

rés suivant certaines règles édictées par le bon ton et une étiquette spéciale où dominait l'amour du fini, du léché. On était arrivé, dans l'école voisine, à transformer en dogmes les principes des premiers Kano, à les condenser en formules académiques trop souvent sèches et monotones. — La vieille tradition nationale du Yamato avait encore produit, durant la fameuse période Genrokou, des hommes d'un très réel talent, tels que Kôrin et ses élèves. Mais ceux-ci s'étaient spécialisés dans la peinture des fleurs, des oiseaux et, d'une manière générale, dans le genre décoratif destiné aux laques et aux faïences. C'était là un art de raffinés, très délicat dans son expression, mais manquant quelque peu d'imprévu et de vigueur.

Au début du xviii^e siècle, quelques-uns crurent pouvoir trouver le renouveau dans l'imitation des maîtres chinois postérieurs au xv^e siècle. Ils ne réussirent qu'à créer un style plus conventionnel encore que les précédents, minutieux dans l'expression des détails, mais sans ampleur dans l'ensemble, et surtout sans grande variété.

Les peintres des écoles dites « modernes », constatant le mauvais résultat de ces tendances à copier l'étranger, se trouvèrent ramenés naturellement vers le vieux fonds national. Le don d'observation si développé dans le caractère nippon, chercha à s'y appliquer de façon nouvelle. La vie de tous les jours, celle qui se poursuit sans grand heurt ni fracas et aussi sans grande gloire, les scènes de la

rue et celles de la campagne attirèrent désormais l'attention. L'art fut donc renouvelé par des éléments d'inspiration venus du peuple. Le peintre japonais s'efforça désormais de fixer sur la soie le charme d'un petit tableau de mœurs, de saisir la grâce d'une attitude, de montrer par l'expression d'un geste la psychologie d'une condition sociale, plutôt que de rechercher le grand effet d'œuvres savamment ordonnées, surchargées de personnages et très fouillées dans le détail.

Ceux des contemporains qui se targuaient d'art et de littérature ne comprirent pas très bien cet engouement pour des sujets qu'en leur dilettantisme ils jugeaient triviaux et sans noblesse. Aux nouvelles écoles ils discernèrent donc l'épithète de « vulgaires ». Ce fait explique qu'à côté des artistes de l'Oukiyo-yé et de Shijo, les derniers descendants des Tosa et des Kano continuèrent à peindre suivant la tradition, leurs œuvres trouvant toujours des amateurs. Chose singulière, ce furent les Européens qui révélèrent aux classes élevées japonaises les qualités des œuvres de l'Oukiyo-yé, jusque-là seulement goûtées par le monde spécial des artistes et des acteurs et aussi, il faut le constater, par le peuple, qui aimait à s'y reconnaître.

Les œuvres de la fin du XVIII^e siècle furent celles qui tombèrent les premières aux mains des collectionneurs européens. Leur caractère décoratif, l'harmonie de leurs nuances, l'impression de vie qui s'en dégage plurent énormément. Ce fut un engoue-

ment spontané pour les Outamaro et les Hokusai. On crut même pendant quelque temps, en France et en Angleterre, qu'ils personnifiaient la plus haute expression du génie artistique japonais. De nos jours, l'étude plus approfondie des vieilles œuvres nippones, la découverte des admirables primitifs qui vécurent du XII^e au XVI^e siècle ont quelque peu modifié cette appréciation. Reconnaisant aux maîtres modernes les éminentes qualités de réalisme, de mouvement et de coloris que nous avons signalées, nous réservons le tribut de notre plus grande admiration à l'auteur inconnu du portrait du prêtre Jichin, à Shiubun, à Sesshiu, à Kano Motonobu.

I

LES PROCÉDÉS ET LES ORIGINES DE LA GRAVURE

L'histoire des écoles de peinture modernes est intimement liée à celle de la gravure, dont il est par conséquent fort difficile de ne pas dire un mot. Ce fait provient en partie des procédés spéciaux d'impression employés au Japon. Les illustrations destinées aux livres et les estampes y ont été de tout temps gravées sur bois. L'artiste exécute son dessin sur une feuille de papier à dessin transparent dont le recto est collé sur la planche, faite d'ordinaire du bois du cerisier Sakura (1).

(1) Les planches sont coupées dans le sens du fil du bois, comme celles de nos anciens graveurs.

Kouni-sada a figuré les différentes phases de l'impression dans une estampe où des femmes remplacent les artisans habituels. L'une d'entre elles découpe le bois à l'aide d'un couteau tenu de la main droite et guidé de la gauche, en ayant soin de suivre exactement les lignes tracées par le pinceau. Une de ses voisines frappe avec un maillet le ciseau à froid destiné à enlever les parcelles de bois inutiles.

Cette opération faite, il ne reste plus qu'à charger la planche de couleur. On étend celle-ci à l'état sec et on la recouvre ensuite d'une couche de colle de riz. La feuille de papier sur laquelle on veut graver l'image est placée sur le bloc de bois, et on obtient l'impression par tamponnement à l'aide d'un instrument en forme de disque.

Si l'estampe doit être tirée en plusieurs couleurs, on se sert d'autant de planches différentes, une pour chaque nuance. Dans le choix des teintes, on se conforme d'ailleurs scrupuleusement au modèle donné par le peintre. La gravure rend donc un compte excellent de l'œuvre d'un artiste japonais. Ajoutons à cela que le dessin du maître se trouvant anéanti par le procédé même d'exécution, les gravures tirées peuvent seules nous le faire connaître. La grande majorité des peintres de l'Oukiyo-yé ne travaillent d'ailleurs qu'en vue de l'estampe, cette remarque s'appliquant surtout à la seconde moitié du xviii^e siècle et à la première du xix^e. Nous croyons donc nécessaire de donner tout d'abord un

aperçu sommaire de l'histoire de la gravure nipone.

Les procédés d'impression vinrent de Chine. Cet art existait, en effet, dans le Céleste Empire dès le quatrième siècle de notre ère. M. Satow (1) fait remonter à la période qui s'étend de 764 à 770 les œuvres imprimées les plus anciennes connues du Japon. C'est à cette époque que l'empereur Shiyotoku ordonna, à la suite d'un vœu, de fabriquer une quantité de petites pagodes en miniature contenant chacune un dhâranî tiré des écritures bouddhiques intitulées Vimala Nirbhasa Sûtra et destinées à être distribuées dans les temples et les monastères de toute la contrée (2). En l'année 1172, parut une édition du livre des dix-sept lois, « le premier sur lequel existent quelques renseignements certains (3) ».

Ces premiers ouvrages n'étaient pas illustrés. Les premières gravures furent tirées sur des feuilles volantes qu'on donnait très probablement, en échange de leurs aumônes, aux pèlerins venant visiter les sanctuaires. Une de celles-ci, conservée au British Museum, est attribuée à Kobo Daishi (779 à 835), prêtre dont nous avons eu l'occasion de parler dans notre dernière étude.

M. Anderson, dans son *Japanese Wood Engra-*

(1) *On the early History of printing in Japan.*

(2) La collection Hayashi contenait un exemplaire de ces versets bouddhiques.

(3) Satow: *On the Early History of Printing in Japan.* Asiatic Soc. of Japan. Trans., déc. 1882.

vings, reproduit une gravure dont Nichiren (1), le fondateur d'une importante secte religieuse, reçoit la paternité.

C'est, il faut l'avouer, une œuvre fort primitive ressemblant assez aux figures qu'aiment à dessiner les enfants. Le visage du personnage représenté est établi à l'aide de quelques traits géométriques : deux losanges pour les yeux, des triangles pour les sourcils, une simple barre pour la bouche ; ses bras sont raides et atrophiés comme ceux d'un pantin, ses doigts, à peine indiqués par cinq lignes sortant d'une masse noire qui veut être la paume de la main ; le bas du corps est masqué par une manière de culottè très ample au-dessous de laquelle apparaissent des pieds démesurément ouverts.

La collection Hayashi renfermait une gravure représentant les trente génies de la secte Tendai assis en cinq rangées de six, et signée par Daigakou, prêtre du xiii^e siècle. Beaucoup des œuvres de ce genre ne possèdent qu'une authenticité fort discutable. La plus satisfaisante de toutes paraît être une figure d'Agni Deva, divinité du feu, datée de l'année 1325, due au bonze Riokin et également reproduite par M. Anderson.

L'art de la gravure resta longtemps confiné dans d'analogues manifestations religieuses qui devaient jouir d'un grand succès à leur époque.

(1) Il vécut de 1222 à 1282.

Le premier livre illustré connu au Japon fut lui aussi inspiré par la pensée bouddhique. C'est le *Boutsou-Setsou-jou-wo kyo* ou Livre des canons bouddhiques relatifs aux dix rois, dont la Bibliothèque Nationale possède un exemplaire remontant à l'année 1582.

En 1608, enfin, parut l'*Isé Monogatari*. Ce roman est, d'après M. Aston (1) : « une des productions les plus admirées de l'ancienne littérature japonaise », écrite vers le neuvième siècle et vulgarisée à l'origine sous forme de manuscrits enluminés par des miniaturistes de l'École de Tosa. L'édition de 1608 ne fit sans doute que copier les dessins de ces artistes dans des gravures tirées en noir. On y retrouve les mêmes beaux seigneurs brillamment vêtus, un manque de profondeur d'horizon analogue, les mêmes conventions et, entre autres, ce ciel tout moutonné de nuages au milieu desquels apparaît le Foudji.

De semblables ouvrages se succédèrent pendant la première moitié du XVII^e siècle : l'*Heiji Monogatari* en 1626, le *Taka Tatchi* en 1630, narrant tous deux les épisodes des grandes luttes entre Minamoto et Taira, en 1663 le *Soga Monogatari*. Les illustrations de ces romans étaient souvent colorées à la main dans les nuances chères aux peintres de Tosa. « Ces gravures, conclut M. Anderson, étaient inférieures aux œuvres contemporaines exécutées

(1) *Littérature japonaise*. Traduction de l'anglais par Henry-D. Davray. Paris, A. Colin, 1902.

en Europe et ne faisaient preuve d'aucun progrès réalisé sur celles de Chine et de Corée, mais la publication de ces livres imprimés et illustrés excita l'intérêt populaire et donna naissance à un mouvement plein de promesses pour l'avenir, promesses d'ailleurs réalisées les années suivantes. »

Nous arrivons ainsi à l'ère illustre, dite de Genrokou (1680 à 1710). Hishikawa Moronobou, que nous retrouverons dans l'étude de l'Oukiyo-yé, fit faire à la gravure un progrès sensible en la sortant du domaine conventionnel dans lequel elle s'était maintenue jusqu'alors. Il produisit surtout de ces albums où le texte est réduit à de simples notes marginales et où des sujets de tout genre sont traités.

Torii Kiyonobou (1664 à 1729) fut le premier à publier des feuilles volantes indépendantes de tout ouvrage, enluminées en rouge et jaune ou en un brun jaune sur le tirage noir figurant le plus souvent les contours.

Okoumoura Massanobou (1685 à 1765?), son élève, fit parfois usage de réserves blanches sur un fond noir et employa la même mise en couleurs au pinceau.

Torii Kiyomassu, fils de Kiyonobou, enlumina ses œuvres de rouge carmin et de jaune clair.

C'est seulement vers 1745 que parurent les premières gravures en couleurs. Le rose et le vert y furent tout d'abord employés, puis, à partir de 1750, une troisième couleur tantôt bleue, tantôt jaune.

Avec Souzouki Harunobou (1), la palette japonaise acquit toute sa richesse ; elle posséda dès lors six ou sept nuances. L'estampe se trouvait ainsi véritablement créée, celle des Kiyonaga, des Shunsho, des Yeishi, des Outamaro, avec ses tons neutres ou ses teintes délicatement fondues.

Vers la fin du xviii^e siècle, des procédés spéciaux de gaufrage viennent donner un modelé en relief aux ornements des planches, puis des tons d'or, d'argent, de bronze et d'étain contribuent à rehausser l'éclat des sourimonos, feuilles le plus souvent gravées, quelquefois peintes, dont on se servait comme de présents à l'occasion du jour de l'an, d'une fête de famille, d'une réunion d'amateurs de thé ou de poésie. L'estampe entre chaque jour plus avant dans le domaine populaire.

Si on se reporte à la rareté relative et à la haute valeur vénale des œuvres classiques, on comprendra qu'une double nécessité s'imposait : un art correspondant aux aspirations nouvelles et un moyen pratique de mettre les productions de cet art à la portée de tous. Ces deux besoins allaient du même coup se trouver comblés par le soudain avènement de l'École vulgaire et son association à l'art de la gravure sur bois parvenu à la hauteur d'une surprenante perfection (2).

(1) Il vécut de 1718 à 1770.

(2) M. Bing. Introduction au *Catalogue de l'Exposition de la gravure japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts en 1890.*

II

TENDANCES GÉNÉRALES DE L'OUKIYO-YÉ

Les écoles de peinture modernes suivirent au Japon deux courants principaux : l'un naturaliste et impressionniste tirant son origine de Kyoto, la vieille capitale des Mikados, l'autre réaliste, provenant de la ville shogunale de Yédo. Ce dernier donna naissance à l'*Oukiyo-yé*, que nous étudierons d'abord.

Les œuvres de cette école sont essentiellement caractérisées par l'émancipation du pinceau japonais, par l'abandon de toute copie servile. « Les yeux du peintre nippon habitués à voir par l'intermédiaire des lunettes de la convention chinoise », a pu dire M. Perzynski (1), reportèrent leurs regards vers le monde environnant. — Son caractère le préparait d'ailleurs naturellement à suivre cette voie. « Ce qui différencie essentiellement notre intellect de celui des Japonais, c'est que nous aspirons à la spiritualité alors qu'ils obéissent à des tendances purement esthétiques. Nous sommes des hommes de cerveau, le Nippon estime seulement les choses réelles. Il vit avec les sens ou, pour emprunter l'expression colorée appliquée par Zola

(1) *Künstler-Monographien : Hokusai*, von Fr. Perzynski. — Bielefeld et Leipzig (1904).

à Courbet, il se sent entraîné vers la matière de toute la force de sa chair — à la métaphysique, il n'a aucune prétention (1). »

Les maîtres de l'Oukiyo-yé s'attachèrent donc à peindre la vie sous toutes ses formes. Ils estimèrent qu'aucun sujet n'était indigne de passer à la postérité par l'intermédiaire de leur pinceau, les labours et les peines des plus humbles comme les joies et les délassements des grands, le forgeron martelant et polissant ses bonnes lames (2), le pileur de riz donnant l'impulsion initiale au levier de son appareil que fera ensuite mouvoir une chute d'eau en miniature, les polisseurs de miroirs, le vannier tressant ses corbeilles (3), les acrobates disloquant leur corps de cent façons (4) et aussi la femme oisive à sa toilette ou jouant du koto, les seigneurs du ciel et de la terre dans toute leur magnificence, le gros et jovial Hotei étendu sur le dos jonglant avec un enfant qu'il rattrape avec ses pieds (5) ou la déesse Konohana Sakuja Hime, majestueuse et sereine, couronnée de la plante sacrée sakaki (6); les acteurs mimant l'amour ou la haine, la joie ou le désespoir. Ailleurs, c'est le tableau intime de la vie familiale, la mère faisant jouer son enfant ou lui donnant le sein, puis les fêtes des fleurs et du

(1) Persynski, *loc. cit.*

(2) Estampe de Kouni-sada de ma collection.

(3) 12^e planche de la *Mangua* d'Hokusai.

(4) *Mangua* d'Hokusai.

(5) *Guakio* d'Hokusai.

(6) Frontispice des *Cent Vues du Fouji* d'Hokusai.

nouvel an, les rêveries au clair de lune, les promenades en bateau sur la Soumida.

Les maîtres de l'école vulgaire ne dédaignèrent pas pour cela les vieilles légendes qui avaient fait le bonheur de tant de siècles et c'est par là qu'ils se rattachent encore au passé. Ils représentèrent les héros de l'antiquité dans l'accomplissement de leurs exploits, mais ils surent leur donner un aspect moins surnaturel. Désormais, même en figurant les images des dieux, le pinceau nippon s'humanisa. Certains artistes peignirent enfin des paysages, des oiseaux, des fleurs, mais le but suprême que se proposa d'atteindre l'Oukiyo-yé en traitant d'aussi multiples sujets fut l'expression de la vie humaine, le reste de la nature servant en quelque sorte de cadre à celle-ci. Il arriva même souvent qu'elle se contenta de figurer des personnages sans fond aucun, solution permettant de tourner les difficultés de la perspective aux lois de laquelle manquèrent parfois ses premiers représentants. « Au lieu d'une indication des apparences de l'atmosphère, on se contenta de ces nuages « de coulisses » chinois blessants par leurs contours grossiers, on morcela schématiquement de feuillages ou de buissons, de montagnes ou de rochers qui sentent l'appris par cœur, ces paysages encore employés de nos jours pour décorer les coffrets à gants et qui entraient en plus d'un conflit avec les lois de la perspective et la science des effets de lumière (1). »

(1) Perzynski, *loc. cit.*

A ce point de vue, les Européens eurent une influence manifeste sur l'Oukiyo-yé à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e. En 1796, Hokusai apprit les règles de la perspective de Shiba Kokan, qui les tenait lui-même des Hollandais.

Dans le groupement de ses personnages, l'Ecole vulgaire chercha à créer des ensembles harmonieux et visa surtout à l'effet décoratif. Son réalisme consiste dans la synthèse et non pas dans l'analyse détaillée comme celui de certains de nos peintres contemporains. Elle s'efforce de donner une exacte impression de la vie plutôt par le mouvement général qu'elle donne à ses personnages que par le fouillé et le fini de leurs traits. Ses artistes excellent dans le rendu d'une attitude, dans l'harmonie d'un geste.

Il arrive au contraire qu'ils déforment les proportions du corps humain. Il est certaines estampes d'Harunobou, celle, par exemple, reproduite par M. Duret (1) et représentant une femme allant au bain (2), qui manquent absolument de savoir anatomique. Les peintres de l'Oukiyo-yé amincissent souvent la partie inférieure des corps de femmes qu'ils dessinent. Ils avaient voulu lutter contre la réglementation académique et ils finirent eux-mêmes par y tomber. Outamaro mit à la mode ces

(1) Catalogue des livres et albums illustrés du Japon conservés à la Bibliothèque Nationale.

(2) Gravure extraite du *Ehon-Harou-no nishiki*, « Brocarts du printemps illustré ».

figures de japonaises aux traits si réguliers, marqués par quelques lignes très simples, idéalisées par leur allongement, d'où une sorte de stylisation et parfois de la monotonie.

III

LES PRÉCURSEURS ET LES PREMIERS MAÎTRES DE L'OUKIYO-YÉ : MATABÉÉ, MORONOBU, KIYONOBU, MASSINOBU, SUKENOBU, IT-TCHÔ

Iwasa Matabéé, appelé souvent aussi Matahei (1), fut le précurseur de l'Oukiyo-yé. Il naquit la 5^e année de Ten-Sho (1577) dans la province d'Etchizen. Son père appartenait à une des branches de la célèbre famille Foudji-hara. Il aurait étudié d'abord sous la direction de Kano Shighesato, puis sous celle de Tosa Mitsunori, arrière-petit-fils de l'illustre Mitsunobou, mais se serait bientôt déclaré indépendant de toute école. Il fut le premier à représenter des gens du peuple à côté des daimyo. Son imagination se donna libre cours dans la peinture de grandes feuilles de paravent où il représente les distractions du printemps et de l'automne, les cou-

(1) Se fondant sur les documents japonais, M. Barbouteau a pu dire dans la biographie de cet artiste contenue dans le catalogue de sa collection : « D'autres le nomment Matahei ; c'est là une erreur. Dans son catalogue d'archéologie, Ta-tée-Ken mentionne un petit ouvrage conservé au bureau des archives des peintres du Japon, dans lequel le nom de ce peintre est écrit Matabéé et non Matahei. »

tumes populaires, les scènes de plaisir et d'amour.

Ses œuvres sont assez rares en Europe. On a pu néanmoins admirer, dans l'exposition de la collection Gillot, plusieurs d'entre elles et, parmi celles-ci, un très amusant groupe de musiciens semblant être sous l'influence égayante du saké (1). Dans le fond, une jeune femme et un aveugle, vu de profil et ouvrant une bouche énorme, jouent du shamysen; au premier plan une autre joueuse s'effondre sur son instrument, tandis qu'une chanteuse à la physionomie quelque peu abêtie, débraillée et la chevelure pendante, est accroupie, tenant un cahier de papier de la main gauche et de la droite s'appuyant sur le sol; un jeune daimyo a l'air tout heureux d'entendre ce concert.

Une autre composition représentant une danseuse tournant rythmiquement dans l'exercice de son art, la main droite levée tenant l'éventail, et la gauche cachée dans sa vaste manche; sur la tête, une sorte de foulard orné d'une grecque; comme vêtement, une longue robe croisée, décorée de grands pétales de fleurs et serrée à la taille par une ceinture.

De Matabéé également, ou de son école, était ce petit scribe à la silhouette moyenâgeuse d'enlumineur de parchemin, assis devant son écritoire en une pose de dévote attention, et cette suite de six aquarelles représentant autant de figures de fem-

(1) Eau-de-vie de riz. Ce dessin est à rapprocher d'un autre dû à Hokusai (Mangwa).

mes, les unes assises, d'autres couchées, lisant ou écrivant, qui appartenaient à la collection Hayashi.

Celle de M. Barbouteau contenait une belle fresque due au pinceau de l'ancêtre de l'Oukiyo-yé, figurant, en quatre feuilles de paravent, la somptuosité d'un cortège de daimyo dont une partie vient de traverser la rivière et l'autre attend encore son tour de passage sur la rive opposée. Ce dernier groupe est arrêté dans un pêle-mêle plein de pittoresque, rappelant un peu les scènes du Roman Comique. Un serviteur contient un cheval fougueux, d'autres déchargent un animal de bât, des pertuisaniers s'avancent leur arme au dos et, pendant ce temps, s'éloigne du rivage la barque du passeur chargée, à couler, de personnages à deux sabres.

« Sur un fond d'or d'une tonalité sourde, de larges et puissants nuages roulent des parcelles d'un autre plus brillant (1), » dont les gros flocons ouatés s'étendent jusqu'à la ville prochaine de Miho et sont dominés à l'horizon par un Foudjiyama majestueux et une chaîne de montagnes où tous les verts sombres, où tous les bruns calcinés jouent parmi les volutes d'or.

Dans les rues de la ville bâtie sur une sorte de presqu'île, se dirigeant vers le temple Sei-Ken-ji, entre déjà la tête du cortège, sujet d'admiration pour les badauds sortis sur le pas de leur porte.

Ces quelques exemples permettent de se rendre

(1) Barbouteau, *loc. cit.*

compte de la fécondité du talent de Matabéé. Ce fut un innovateur surtout par le choix des sujets. Son faire a au contraire beaucoup de parenté avec celui des artistes de Tosa. On trouve dans ses kakémonos les mêmes fonds d'or, les mêmes couleurs brillantes, un semblable manque de perspective masqué par des artifices, celui des nuages, par exemple, une pareille délicatesse de touche miniaturiste, mais, il faut le reconnaître, beaucoup plus de naturel et d'originalité.

Matabéé mourut dans la période Kuan-yei (1624-1643).

S'il a eu des disciples de son vivant, il faut croire qu'ils furent peu célèbres, car l'histoire ne nous a pas transmis leurs noms. Son véritable descendant fut Hishikawa Moronobou, né en 1638 à Hoda, dans la province Awa (Bô-shiu). Son père, Mitshi-Shighé, était brodeur et avait acquis une certaine réputation dans l'exercice de ce métier. Moronobou apprit lui-même les premiers éléments de l'art décoratif en dessinant des modèles destinés à la broderie. Dans la suite, il vint se fixer à Yedo où il ne tarda pas à s'adonner entièrement à la production de gravures pour l'impression. Il y appliqua les principes du premier maître de l'Oukiyo-yé, mais avec une indépendance plus grande encore vis-à-vis de l'école de Tosa et un bien plus vaste champ d'inspiration. Vers la fin de sa vie, il se retira du monde, se fit raser la tête et prit le nom de Yuchikou. Il mourut entre 1711 et 1716, d'a-

près M. Anderson, en 1714 selon M. Hayashi, qui croit pouvoir préciser.

On a de lui peu de peintures, car il se livra surtout à l'illustration des livres et des albums, mais les quelques spécimens parvenus jusqu'à nous donnent une heureuse impression de son talent.

La collection Gillot renfermait un très beau kakémono, une femme à la promenade revêtue d'une robe de crêpe rouge serrée à la taille par une ceinture verte. Sa main gauche relevait les pans d'un splendide manteau gris tout parsemé de chrysanthèmes blancs faisant penser à ceux de Kôrin ; dans le but d'éviter l'uniformité si détestée des Japonais, ce motif était entremêlé de deux autres offrant en zones irrégulières des feuilles d'érable sur fond bleuté et des fleurs de prunier alternant avec des papillons sur fond jaune paille. Cette peinture, exécutée sur papier, possédait une très grande richesse de coloris, un joli drapé et de très réelles qualités de mouvement et de vie. On pouvait admirer dans la collection Hayashi un amusant tableau de mœurs : cinq femmes réunies autour d'un aveugle jouant du shamysen.

Quant à l'œuvre gravée de Moronobou, elle apparaissait immense. Les premiers livres qu'il illustra et qui nous soient connus sont datés de 1659. Ce sont : « le Miroir de la Femme », ouvrage didactique traitant de la politesse, du maintien, des usages, de la toilette, même de l'hygiène, publié à Yedo chez Chôkwai, et l'Histoire des cinq générations

des Hojo, éditée par Foughetsu Chôzayemon.

En 1668 parut l'Osaka Monogatari, ou histoire d'Osaka, et à partir de 1680 jusque vers 1703, pendant l'ère si célèbre de Guen-rokou, ses livres ne cessèrent de paraître et son talent fut à l'apogée.

En 1678, il donne le Yoshiwara-no mitchi-youki, guide du Yoshiwara, le premier ouvrage représentant la vie animée de l'ancien quartier de plaisir de Yedo, et en 1681 l'Oukiyo-Hiakou-ninn Jôyé, titre qui peut se traduire par : « Cent images de femmes de ce monde éphémère. » Des femmes de toutes les conditions y sont figurées dans leurs occupations familières : courtisanes jouant du shamysen ou fumant leurs chères pipettes, grandes dames se promenant, laveuses nettoyant leur linge en un cuveau et le faisant sécher sur des tiges de bambou ; l'auteur ne juge aucun sujet indigne d'être reproduit dans ces pages pleines d'humour. Puis c'est l'Outchiwa-yé-zoukousshi (1682), « Suite de dessins pour éventails », où il traite des motifs de décor pur, des fleurs, des plantes, des scènes historiques comme la lutte du géant Benkei et du jeune héros Yoshitsuné sur le pont de Gojo à Kyoto, épisode légendaire du XII^e siècle.

Moronobou illustra en même temps des drames : *Kimbei-Kashima-Maeri*, « Kimbei se rendant au temple Kashima », sorte d'introduction à l'histoire fabuleuse de Kintocki appelé ici de son autre nom de Kimbei, l'enfant prodige que les peintres nippons

représentent tout rouge, bouffi comme un poupon et tenant une énorme hache à la main, qui naquit, dans les montagnes, d'une femme à demi fée, et eut pour premiers compagnons une ourse, un cerf, un lièvre et un singe, symbolisant ses futures qualités — des romans tels que « l'Homme au joli visage de Shitaya » (1684), « l'Histoire du Fleuve Miyado », « les Aventures du Médecin Tchikousai » (1683) — des récits historiques comme l'Histoire des guerres de la période Hô-guen (1156 à 1159) durant laquelle le Taira Kiyomori conquit la toute-puissance.

Moronobou revient d'ailleurs entre temps à la peinture de scènes familières dans le *Koi-no-Minakami*, « Sourire d'amour », et le *Yamato-no-oyôse* consacré aux coutumes et aux mœurs du Japon. — Il illustra enfin des recueils de poésies. Ces quelques citations montrent l'étendue du talent du véritable créateur du livre illustré. — On peut admirer plusieurs exemplaires de ses œuvres au département des estampes de la Bibliothèque nationale, dont M. Th. Duret a donné un excellent catalogue (1).

Il innova aussi les dessins sur feuille volante, mais n'en produisit que fort peu. Sept estampes de la collection Gillot représentaient des exercices équestres devant des spectateurs nobles assis d'un côté de la piste et des gens du peuple placés de l'autre. Ailleurs il a figuré : une partie de plaisir sous les

(1) Paru chez E. Leroux, 1900.

cerisiers en fleurs — un cavalier arrêté devant l'habitation de sa maîtresse — l'archer Nassuno Yaitchi entré à cheval dans les flots, tirant la flèche qui devait décider de la suprématie des Minamoto sur les Taira après la bataille de Yachima-Danno-Oura (1) — un groupe de danseurs.

Moronobou dessine ses personnages d'un trait extrêmement ferme. Les hommes qu'il met en scène respirent l'énergie, leur visage est rude avec une bouche violente, des pommettes bien marquées, des yeux sortant de la tête dans les mouvements que dicte la colère, leur chair est ferme et bien musclée. A son type de femme, on peut reprocher quelque monotonie dans la rondeur bien remplie de la figure et l'élégance un peu lourde qu'il prête à la Japonaise. Il exagère dans le ramassé, comme plus tard Outamaro exagérera dans l'allongement, et, en ce faisant, il est peut-être plus prêt de la réalité que ce dernier. Les profils de Moronobou sont en général assez laids avec leur nez exagérément camus et leurs lèvres trop retroussées. — Mais il sait admirablement grouper ses personnages, leur donner le mouvement et la vie.

Dans ses gravures et dans celles de ses successeurs, on peut étudier toute l'histoire de la mode nippone et en particulier de la coiffure de la fin du xvii^e siècle à nos jours. A l'époque de Moronobou, la Japonaise n'avait pas encore sur la tête ces hauts

(1) Ces trois estampes appartenaient à la collection Hayashi.

échafaudages de chevelure chers à Yeichi et à Outamaro, le coiffures étaient assez basses, même celles des Oïran (1). Elles consistaient généralement en deux petites coques peu élevées sur le sommet de la tête et un très fort chignon cachant la nuque, parfois même les cheveux retombaient sur les épaules, rassemblés en leur extrémité seulement par une sorte de gros nœud, comme nous le montre une estampe de Shigénobou.

Son fils Morofussa et ses élèves Fouroyama, Moromassa, Moro-naga, Moro-shighé imitèrent la manière de Moro-Nobu (2). A la même époque Hishikawa Riucen fixait sur le papier les traits des beautés célèbres Takao et Ousougoumo, et son fils Riuchu donnait de ces apparitions de fantômes que devait plus tard représenter si souvent le grand Hokusai.

Mais le premier maître de l'estampe fut Kiyonobou, le chef de la famille des Torii (1664 à 1729). Il figura sur ses feuilles volantes des cavaliers, des nobles, des poètes et poétesses, l'oïran avec ses kamouros (3), la femme à sa toilette dans la courbe harmonieuse de ses deux bras édifiant la chevelure, des scènes historiques, légendaires ou encore amoureuses.

Enfin, Kiyonobou représenta, le premier, des

(1) Ou courtisanes en pied.

(2) On peut remarquer à ce propos la similitude d'une des parties du nom des élèves d'un peintre avec celui du maître. Cette règle était habituelle.

(3) Ou suivantes.

acteurs dans toute la somptuosité de leur costume. Pour eux devait être créée l'estampe du format Hossoyé tout en hauteur. A la naissance de l'Oukiyo yé avait, en effet, correspondu celle du drame moderne succédant au théâtre des poupées, si cher au xvii^e siècle japonais et dont le fondateur avait été Tshikamatsou Monzayemon (1653 à 1734), celui que l'on a pu appeler « le Shakespeare japonais ». La dynastie des Torii se consacra à la peinture des auteurs célèbres, des Danjuro, des Sôjuro et de tant d'autres.

Les femmes de Kiyonobou ont encore l'empâtement du visage de celles de Moronobou, elles sont même peut-être un peu moins gracieuses dans leur ensemble. M. Edward F. Strange cite une estampe figurant deux amoureux tendrement enlacés et dit à ce sujet : « Le faire vigoureux et simple mérite d'être noté, comme une certaine rudesse dans la façon de rendre le détail des vêtements, en particulier le mouvement de la robe de l'homme et le dessin floral de celle de la femme. » Les draperies de cette estampe et de beaucoup d'autres du même artiste sont, en effet, trop synthétisées, trop raides.

Les impressions de Kiyonobou comme celles de Moronobou sont tirées en noir, mais nous avons fait remarquer dans un paragraphe précédent qu'on les enluminaient souvent à la main. « Du désir de répéter dans les images le somptueux éclat des acteurs en scène, surgit l'idée des enluminures, en des colorations puissamment décoratives, où des

rouges et des jaunes vigoureux, s'enrichissant de poudrés d'or, alternaient avec des surfaces laquées noir, et l'on nomma ces feuilles ourouchiyé (dessins laqués) (1). » Les scènes de théâtre de Kiyonobou sont souvent rehaussées de cette laque noire et même parfois de laque d'or venant se joindre au rouge-corail et au jaune-citron. Cet artiste a également laissé quelques livres illustrés : une féerie « la deuxième Perle prise par Taïchok'-kwan » (1701), des drames comme « L'Enfant d'Atsumori ». Il a enrichi de gravures le Boudo iro Hak'kei, « Les Huit Aspects de l'Amour chevaleresque », paru en 1705, à Yedo.

Son influence a été très considérable et il a formé de nombreux disciples dont les plus importants sont : Okoumoura-Massanobou, Torii-Kiyomassu, son propre fils, et Nishimoura Shighé-naga.

On a beaucoup discuté les dates de la naissance et de la mort d'Okoumoura Massanobou. Quelques-uns de ses livres illustrés furent publiés à la fin du xvii^e siècle, d'autre part, un de ceux de la collection Hayashi était daté de 1752. Sa vie fut donc longue. D'après M. T. Hayashi, il serait né vers 1685 et aurait vécu jusqu'en 1764 environ. Il habitait Yédo, où il exerçait la profession de libraire. On a voulu en faire quelquefois un élève direct de Moronobou, mais les auteurs japonais cités par

(1) S. Bing. Préface du catalogue de la collection Hayashi, 1902.

M. Barbouteau disent catégoriquement que son premier maître fut Torii Kiyonobou.

Massanobou a laissé un assez grand nombre de kakémonos, des livres illustrés et surtout des estampes.

On cite de lui un excellent portrait de Chido-Ken, une figure de Shoki aux yeux dorés et surtout un grand nombre de silhouettes féminines. Il a souvent représenté des acteurs; la collection Barbouteau renfermait un kakémono où deux jeunes acteurs en costume de femme dansaient à la manière des gheisha.

La palette de Massanobou est fort riche. On y trouve toute la gamme des tons chauds et brillants, mais toujours de bon goût dans leur magnificence et ne tombant jamais dans le voyant vulgaire, des rouges carmins ou cendrés, des verts réséda ou cœur d'oignon, des noirs, des bruns, du jaune clair, du bleu ardoise.

Telle robe verdâtre est décorée de hérons blancs, sur telle autre un prunier fleuri se détache en blanc sur un fond rouge vif.

L'artiste a tiré d'excellents effets décoratifs de la superposition des vêtements. Un kakémono de la collection Barbouteau figurait : « Une jeune femme vêtue de trois kimonos sur lesquels est nouée par devant une ceinture d'un brun violet rehaussé d'or. Le plus intime de ces kimonos est blanc, l'intermédiaire jonquille, le superficiel bleu pâle d'une nuance charmante, du col aux genoux, vert intense

le long des jambes, décoré dans sa partie moyenne de crosses de fougères nombreuses d'un bleu lapis (1). »

Les sujets traités par Massanobou dans ses estampes sont du même genre : femmes à leur toilette, écrivant des messages d'amour ou les confiant à leur suivante, fillette taquinant un chat, scènes théâtrales, Chidôken, le célèbre diseur de bonne aventure, parfois aussi des oiseaux ou des tigres. Une feuille de ma collection représente une promenade en bateau sur la Soumida par un beau clair de lune. Un couple amoureux occupe la barque, la femme, étendue à l'avant, en une pose pleine de nonchalance et d'abandon avec, à portée de sa main, une théière et une coupe, l'homme assis sur le plat-bord contemplant sa compagne. Cette estampe est enluminée d'une couleur rouge-clair et relevée par places de tons de laque noire. Elle est signée de plusieurs des noms pris par l'artiste : Hô-ghetsu-dô, Tou-tcho-sai, Okou-moura, Boun-Kakou, Massa-nobou.

Celui-ci a produit, en outre, quelques estampes gravées en couleur qui comptent parmi les plus anciennes connues.

D'après les auteurs japonais cités par M. Barbouteau : « parmi les gravures qu'il a publiées, on cite des beni-yé (mot à mot : dessin carmin), genre tout nouvellement mis à la mode alors ». On pouvait voir deux de ces béni-yé dans la collection Hayashi, une

(1) Barbouteau, *loc. cit.*

fort jolie en particulier, montrant une jeune fille faisant mouvoir une marionnette. Les spécimens de ces premières gravures en couleurs sont aujourd'hui très rares et d'une grande valeur.

Parmi les livres illustrés de Massanobou, citons le *Yehon-Moucha*, « livre illustré de figures de guerriers » ; le *Yoroï-Sakoura*, « armures de cerisier (guerriers célèbres) » ; l'*Okoumouramon-kashiyé* ou « dessins anciens de Okoumoura » ; l'Histoire de la princesse Wakakousa ; le *Yéhon-tsourouno-koutchibachi*, « bec de cigogne » ; *Kiô-taro*, pièce de théâtre en six actes, parue en 1703, un des premiers ouvrages de Massanobou.

Les personnages de Massanobou sont beaucoup plus élégants que ceux de Moronobou et de Kiyonobou, mais le trait est moins ferme, le dessin plus relâché.

Il nous laisse parfois entrevoir de jolis morceaux de nu : dans une de ses estampes, une jeune femme à la promenade est surprise par un coup de vent qui chasse en arrière sa robe et laisse voir un adorable bas de jambe et les ravissants petits pieds chaussés des getas (1).

Le second disciple de Kiyonobou dont nous ayons cité le nom, son propre fils Kiyomassu, représente la seconde génération des Torii. Il vécut de 1679 à 1763 environ. On a de lui des estampes représentant surtout des acteurs, Issaburô et Take-

(1) Socques de bois se portant hors de la maison.

nodjô, Monnosouké jouant le rôle de Massatsura ; parfois des animaux : un grand faucon sur un perchoir, sujet cher autrefois aux Kano, un aigle posé sur une branche de pin guettant un singe réfugié au pied de l'arbre, ce dernier dessin appartenant au style dit broussailleux ; quelques bénî-yé en rose et vert tendre (la collection Gillot en renfermait deux).

En même temps que Kiyomassu travaillaient Kiyoshighé et Kiyotsuné, deux autres élèves de Kiyonobou I^{er} et Torii Shirô, troisième fils de ce dernier, appelé quelquefois Kiyonobou le Jeune.

La tradition de la famille fut ensuite continuée par Torii Kiyomistu, fils et disciple de Kiyomassu (3^e génération des Torii). — De la quatrième génération des Torii, nous aurons l'occasion de parler à propos de son illustre représentant Kiyonaga.

Quant à Nishimoura Shighénaga, le troisième plus célèbre disciple de Kiyonobou I^{er}, ce fut un artiste de grand talent (1697 à 1756). Il signa aussi ses œuvres du nom de Magoçaburo et de celui de Senkwado. Je me rappelle de lui une ama (religieuse bouddhique), dont l'élégance ne donne pas une trop triste idée de son état. Elle est vêtue d'une jolie robe au décor de chrysanthèmes bien plaquée aux hanches et le long des cuisses pour ensuite s'évaser en un tourbillon d'étoffe qui s'arrondit sur le sol et d'où sort le pied mignon. Sa main droite sortant de la longue manche tient l'inévitable

pipette de bambou et d'argent. De là au sévère costume de nos nonnes, il y a loin.

Shighénaga a aussi donné des acteurs suivant la manière des Torii et des petits paysages servant de cadre à quelque animal : devant une cascade, un aigle perché sur un rocher, un marais animé de deux canards avec le joli retroussis d'aile de l'espèce dite mandarin... Il a enfin laissé des livres, l'Histoire de Nobunaga, parue en 1735 à Yedo, et le Yehon Yedo Miyaghé, « Souvenir de Yedo », gravé après sa mort, en 1779, à Kyoto.

Shighénaga eut pour principaux élèves son fils Shighénobou, Hishikawa Toyonobou et deux artistes illustres dont nous aurons l'occasion de parler plus loin, Souzouki Harunobou et Koriusai.

Il nous faut auparavant dire un mot de quelques artistes indépendants contemporains de Massanobou et de Shighénaga. L'un des plus célèbres est Nishikawa Sukénobu (1674 à 1754). Il fut d'abord élève de Kano Yéno, puis de l'école de Tosa, et s'adonna enfin au genre dit vulgaire, où il signa parfois du nom de Jittok'sai, « Celui qui comprend par lui-même, » pour bien marquer son indépendance. Il n'a guère travaillé que pour l'illustration en noir des livres. Son Hiakounin joro Shina Sadamé, « Occupation de cent femmes de tout rang », paru en 1748, renferme de très amusantes compositions. L'une d'entre elles, consacrée aux travaux agrestes, nous montre une femme enlevant le grain d'après les épis à l'aide d'un très primitif

instrument : une planche inclinée à 45 degrés, munie à son extrémité supérieure de grandes dents en fer très rapprochées, tandis qu'au premier plan deux autres battent le grain à l'aide de leurs fléaux et qu'un enfant poursuit un poussin s'enfuyant fort effrayé, le bec ouvert, et les ailes mi-déployées.

Sukénobou s'est d'ailleurs presque exclusivement adonné à la représentation de femmes et surtout de jeunes filles pleines de charme et de grâce dans son Ehon-Tokiwa-Gousa, où il les désigne sous le nom poétique de plantes toujours vertes, dans son Ehon shyo mi gousa, « Figures de femmes accompagnant des poésies » et dans plusieurs « Recueils de coutumes de femmes ».

Tatchibana Morikouni (1670 à 1743), élève de Tanyou, fut surtout un grand vulgarisateur. Il a donné un grand nombre de reproductions de peintures chinoises et japonaises, beaucoup de modèles de tout genre et le *Jiki-Shi-ho*, ce que l'on peut traduire par Trésor de l'étude du dessin.

Hanaboussa Itchô (1625 à 1724) fut un artiste indépendant de la plus haute envergure. Il appartenait à la branche Taga de la famille Foudjihara par son père, un médecin d'Osaka.

Il se rendit dans sa jeunesse à Yedo, où il reçut les leçons de Kano Yassunobou, mais il ne tarda pas à se brouiller avec celui-ci et s'adonna dès lors au genre humoristique et caricatural. Dans son « Appendice des quatre saisons illustrées », cité par M. Barbouteau, il fait la profession de foi suivante :

« Un peintre nommé Iwasa Matabéé, natif de la province d'Etchizen, représenta avec un naturel charmant des chanteuses et des danseuses dans les costumes qu'elles portaient de son temps. Il fut surnommé à cause de cela : Oukiyo Matabéé (Matabéé le vulgaire). Ses œuvres sont depuis longtemps tenues en grande estime.

« Un autre artiste, Hishikawa Moronobou, de la province Ava, vint s'établir à Yedo et y fit imprimer des dessins qui plurent beaucoup aux amateurs. Les principes de ces auteurs ne sont pas tout à fait les mêmes; cependant, au temps de ma jeunesse, lors de ma vie extravagante, j'ai commencé à faire de la peinture selon leur manière. »

A l'âge de 47 ans il fut exilé dans l'île de Miyakhé pour avoir publié des dessins que le gouvernement jugea injurieux. (Il y raillait une des concubines du Shogun.) Il y resta douze longues années, loin de sa mère qu'il chérissait. C'est seulement après son retour d'exil qu'il prit le nom d'Hana-boussa (buisson en fleurs), It-tchô (un papillon) parce que le courrier venant lui apporter la nouvelle de sa grâce l'avait trouvé fort occupé à contempler un papillon posé sur un buisson fleuri.

Son caractère très original apparaît dans ses œuvres où il renouvelle le genre caricatural inauguré par Toba Sojo au xii^e siècle. Les divinités qu'il met en scène nous charment par leur air débonnaire cependant que fort malicieux. C'est tantôt Yebisu, l'un des sept dieux du bonheur, tenant sa longue

ligne d'un main et conduisant de l'autre un cheval de bât au puissant poitrail, chargé d'un énorme poisson, tantôt Hôtei, étendu sur le sol, la tête appuyée sur son sac dont le ballonnement fait pendant à celui de son gros ventre, Hôtei, toujours sympathique dans son étirement paresseux.

It-tchô a également beaucoup affectionné les scènes de la campagne. Un de ses kakémonos représente l'ébahissement de deux paysans devant une cascade dont l'eau tombe d'un pont situé presque au-dessus de leur tête. Ce dispositif a permis au peintre de montrer le comique admirable de leurs figures renversées avec des yeux écarquillés et une bouche grande ouverte. Ailleurs, le passage de la rivière en bac, les maisons de bains, le théâtre lui fournissent l'occasion de petits croquis pleins de vie et d'humour.

La manière d'It-tchô apparaît intermédiaire entre la peinture chinoise et celle de l'Oukiyo-yé. Son faire se ressent, en effet, fortement de l'influence des Kano par l'exécution calligraphique à l'encre de Chine souvent employée. It-tchô se sert habilement de toute la gamme des noirs rehaussés par quelques tons rouges, bruns ou verts.

Ses caricatures eurent une grande vogue à l'époque, et ses dessins ont, en outre, très souvent servi de modèle pour le décor des laques, des faïences, voire des broderies. Une de ces dernières, ornée d'un groupe représentant la danse du lion, appartenait à la collection Hayashi.

De son vivant, It-tchô n'a donné aucune de ses œuvres à l'impression, mais son disciple Ippo, mort seulement en 1772, a publié plusieurs recueils de ses dessins.

It-tchô eut en son fils aîné Nobou-Katsu (It-tchô II) un élève habile (1676 à 1737). Il a laissé une très jolie série de kakémonos représentant les douze mois, marqués chacun par une fête ou une solennité que l'on était accoutumé à célébrer pendant sa durée. Cette figuration lui donne prétexte à de charmants petits paysages.

IV

(1750-1780)

LES KIOCÉN. — L'ÉCOLE DE KATSUKAWA. — LES KITAO

Vers le milieu du XVIII^e siècle, le style de peinture de l'Oukiyo-yé semblait fixé d'une manière définitive. D'autre part, l'invention de la gravure en couleurs avait donné aux estampes une vogue plus grande encore. L'art entrait sans cesse plus avant dans le domaine populaire.

Durant la période qui s'étend entre les années 1750 et 1780, trois grands artistes, Souzouki Harunobou, Koriusai et Shunsho, allaient porter l'estampe à un haut degré de perfection matérielle tout à la fois par le fini de l'exécution et la richesse du coloris.

Les deux premiers étaient, avons-nous dit, élèves de Nishimoura Shighénaga, le troisième servit en quelque sorte de transition (1) entre la période que nous allons étudier et celle de la fin du XVIII^e siècle — commencement du XIX^e, illustrée par Kiyonaga, Yeichi, Outamaro, Toyokouni et Hokusai.

La deuxième année de la période Mei-wa (1765), Sékiné Kayei, parfois aussi appelé Shimbéi, membre de la famille Kiocén comme Harunobou, avait trouvé l'art d'imprimer les gravures avec des délicatesses de ton et des raffinements de tours de main sans aucun précédent, d'où la grande beauté et partant la valeur considérable des estampes signées de cette année Mei-wa II, qui en portent d'ailleurs souvent le calendrier.

D'autre part, vers 1770, allaient également paraître les premiers livres ornés d'illustrations en couleur dus aussi à Harunobou et Shunsho.

L'auteur de la préface du *Yéhon-harou-nishiki*, « Broçarts du Printemps illustré », constate le fait en ces termes : « Souzouki est un de ceux auxquels on doit le genre de peintures en vogue à présent. Il a illustré ce livre sur ma demande, à l'imitation des gravures en couleur populaires appelées nishiki-yé, qui sont habituellement vendues dans la rue (2). »

L'exemplaire de ce volume existant à la Bibliothèque Nationale n'est pas daté, mais, en 1888,

(1) Shunsho vécut de 1726 à 1790.

(2) Cité par Th. Duret, *loc. cit.*

M. Anderson a exposé au Burlington-club un ouvrage portant le même titre, également illustré en couleurs, gravé par Endo Matsugoro d'après Harunobou et publié à Yedo en 1771.

Avec Souzouki Harunobou (1718 à 1770) s'avance la ronde folle des amours juvéniles. Cet artiste s'est complu dans la peinture des jeunes gens dont le cœur s'ouvre au printemps de la vie sans que leurs sens prennent encore part à cet éveil. Les scènes qu'ils figurent sont en général chastes et toujours gracieuses — nous disons en général, car Souzouki, comme tout peintre nippon, a eu son œuvre érotique. Le jeune couple qu'il représente, tantôt par une belle nuit étoilée chasse les lucioles au bord de la rivière, tantôt joue d'un même shamysen, la musume maniant le lourd plectre d'ivoire et l'amoureux produisant les notes par la pression des doigts sur les cordes (1). Ailleurs, les beaux jours s'en étant allés, la campagne s'étend à l'infini, toute blanche de neige; deux amants bien encapuchonnés, lui de noir, elle de blanc, s'en vont serrés l'un contre l'autre sous l'abri d'un même parapluie. Harunobou a également dessiné beaucoup de petites scènes de mœurs où sont seulement figurées des femmes: dans celle-ci, une jeune dame surprise par l'averse s'est réfugiée sous un arbre, deux de ses suivantes étendent au-dessus de sa tête l'abri improvisé d'un manteau;

(1) Sujet inspiré par une vieille légende chinoise, le shamysen étant remplacé dans cette dernière par la flûte.

dans celle-là une servante d'auberge, toute gracieuse et toute frêle, tenant de sa main droite un plateau chargé de fruits confits, se retourne dans un mouvement qui donne à son corps la jolie courbure du roseau ployé par le vent. Dans telle autre encore, une jeune fille calligraphie la première lettre d'une poésie. Des suites différentes déroulent devant nos yeux les soins intimes de la femme à sa toilette, celle-ci lavant sa chevelure, la peignant devant le miroir en métal poli reposant sur une sorte de chevalet, avant de la rassembler en une coque et un chignon derrière la tête comme le veut la mode de l'époque.

La femme d'Harunobou n'a pas encore l'ampleur du plein épanouissement, elle est toute maigrelette en son adolescence. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler les fautes d'anatomie que fait souvent l'artiste : partie inférieure du corps trop grêle, bras parfois si courts qu'ils ont l'air atrophiés. Il paraît évident qu'il peint ainsi non tant par ignorance que suivant un idéal à lui : il a voulu styliser la femme en un élancement lilial.

Par contre, ses drapés et son coloris sont exempts de tout reproche. Il n'a employé que des nuances d'une distinction parfaite : l'ocre clair, le brunâtre, le rosé, le verdâtre, le blanc et le noir très souvent opposés l'un à l'autre.

Ses couleurs, dit M. Perzynski, sont opaques, parfois étendues en grandes couches plates, mais elles ont une

telle puissance lumineuse et une telle pureté, elles sont choisies avec un goût si délicat que, fatigué de l'éclat des couleurs employées par la suite, on aime toujours à revenir à cet art intime, aimable et aristocratique.

En outre des « Brocarts du Printemps illustré » déjà cités, Harunobou a laissé beaucoup de livres ornés de gravures en couleurs et en noir. Parmi ces derniers, le premier en date semble être le *Yéhon Kokinran*, « Livre des vieux Brocarts » (Yédo, 1762), puis viennent le « Livre des Plantes grimpantes en Fleurs » (1764), les « Pins éternels » (1767), le « But auquel les Enfants doivent tendre » (1767), les « Jolies Femmes du Yoshiwara » (1770), enfin plusieurs autres ouvrages publiés après sa mort, comme le *Jéhon Miçagoussa*, « les Vertus féminines » (1779).

Au sujet du nom de Koriusai, un grand débat s'est élevé : les uns en ont fait celui d'un artiste distinct d'Harunobou, d'autres ont voulu le confondre avec celui-ci.

M. Edward F. Strange (1) a adopté une solution moyenne qui semble la plus probable selon lui. Harunobou aurait signé certaines de ses œuvres du nom de Koriusai ; un autre artiste, Oda Shobei, aurait en outre employé cette même signature. En étudiant de près les œuvres signées Koriusai, on constate rapidement qu'elles se classent en deux catégories. Les unes ressemblent fort par leur

(1) Dans *Japanese Illustration*.

faire délicat à celles de Souzouki — telle est cette promenade de deux amoureux par un temps de neige fort analogue à celle d'Harunobou décrite précédemment : les traits du jeune homme sont identiques ; quant à la jeune fille, on ne peut s'empêcher de comparer la courbure gracieuse de son corps dans le mouvement qu'elle fait pour rattacher sa ceinture à la cambrure des reins de la servante d'auberge de Souzouki. — D'autres estampes, au contraire, dénotent un talent plus vigoureux, une manière plus ferme. La femme y apparaît plus formée, ses membres sont mieux proportionnés, les contours sont moins lâchés.

Il se peut donc parfaitement que quelques-unes des estampes signées Koriusai soient d'Harunobou. Cela est d'autant plus vraisemblable que le vrai Koriusai, Oda Shobei dans la vie ordinaire, qui signa parfois Massakatsu Haruhiro ou encore l'ermite de Yaghenbori, fut élève de Nishimoura Shighénaga en même temps qu'Harunobou.

On a de lui beaucoup d'estampes du format hossoyé (1) et de très belles planches figurant des animaux : un énorme tigre la patte levée, guettant sa proie, exécuté, dit la légende, d'après le peintre chinois Mokké, qui vivait au xi^e siècle ; un oiseau de hô planant au-dessus d'un paulownia ; un corbeau et un héron perchés sur la même branche, le noir de l'un contrastant fort drôlement avec la

(1) Format tout en hauteur.

blancheur immaculée de l'autre et la neige couvrant la campagne; un combat de coqs, fort connu : l'un tout ramassé dans un ébouriffement de plumes noires et grises, l'autre s'élevant au-dessus du sol figuré en une réserve blanche gaufrée sur laquelle tranche vivement la crête rouge. — Aux animaux, Koriusai joint souvent de ces gros poupons à la mine si réjouie qui grouillent dans les rues nippones. L'un d'entre eux tout nu dans un baquet en enlève à pleins bras un énorme tai, cette carpe d'Extrême-Orient si affectionnée des artistes; un autre, armé d'une sorte de tambourin garni de grelots, frappe un coq qu'il a empoigné par la queue et qui fait des efforts désespérés pour se sauver. C'est là du vrai Koriusai et non plus du Souzouki Harunobou.

Shunsho (1726 à 1792) appartient à l'école de Katsukawa fondée par Miyagawa Shunshui, fils de Chôshun, le premier peintre de la lignée.

On a de lui un portrait du célèbre Danjurô grimé, en grand manteau rouge orné de mous à la languette et d'innombrables scènes de drame. Ce fut le peintre de théâtre le plus populaire de son temps. Il excella surtout dans la représentation des acteurs jouant des rôles de femmes; un Européen non prévenu a d'ailleurs grand'peine à les distinguer de femmes véritables. Toujours au théâtre il a consacré des albums entiers : le *Yehon-Boutaï-Oghi*, « Eventails du théâtre illustré » (portraits des comédiens de Yedo dans des cartouches en forme

d'éventail), un des plus anciens livres où ait été employée la gravure en couleurs (1770); le *Yehon-Zokou-Boutai-Oghi*, « supplément des Eventails du théâtre illustré » (1778), le *Yakoucha-natsuno-Fouji*, « les Auteurs comparés au Mont Fouji l'été ».

Dans un tout autre genre, il a illustré les différentes scènes auxquelles donne lieu le mariage d'une jeune fille. Un intermédiaire, un docteur, en la circonstance, venant demander sa main; puis, la première entrevue en présence des parents, l'échange des cadeaux de noce, l'achat du trousseau, le noircissage des dents de la jeune épousée, la cérémonie du mariage dans laquelle chacun des époux vide ou fait le simulacre de vider neuf petites coupes de saké devant une table sur laquelle figurent les emblèmes de l'union parfaite : la grue, la tortue et le vieux couple légendaire de Takasago (lequel est le plus souvent représenté par un heureux arrangement de branches d'arbres symboliques, le sapin, le prunier et le bambou).

Dans ses estampes, il a également pris pour sujet ces énormes lutteurs nippons qu'il semble affectionner spécialement : deux lutteurs dans l'arène sur le point de s'empoigner, ayant entre eux le juge prêt à donner le signal du combat; le portrait d'un athlète célèbre en costume de ville (Collection Hayashi); un autre à la promenade suivi d'un serviteur (Collection Gillot).

Il a représenté des femmes en robe noire et capu-

chon lilas ou en ces manteaux blancs qu'on porte par les temps de neige; Shôki l'exterminateur des diables dans des impressions noires rehaussées de rouge, etc. Son faire est d'ordinaire majestueux et parfaitement ordonné. Par son trait excessivement sûr et net, il sait donner aux physionomies une grande expression, malgré l'extrême synthèse de leur ensemble. A ces qualités se joint encore une grande science du drapé. Ses séries de portraits de théâtre sont tirées en des couleurs plus claires que celles employées jusqu'alors. Il fait un grand usage des teintes plates, bistre, vert d'eau, rouge jaunâtre, relevées parfois de motifs d'oiseaux, de fleurs et d'armoirie et affectionne les harmonies vertes et noires, rouges et jaunes.

Quelques-uns de ses kakémonos existent en Europe; on y reconnaît les mêmes qualités maîtresses que dans ses estampes. Dans la collection Barbouteau on pouvait admirer Ji-Gokou-dai, cette courtisane célèbre qui, après avoir mené une existence des plus folles, se voua aux œuvres charitables et devint une sorte de sainte : élégante et toute gracieuse, elle s'arrête dans la contemplation d'ossements humains cachés sous les herbes que son pied a heurtés et qui lui feront réfléchir au néant.

Shunsho avait eu une jeunesse très pauvre. Il signa souvent ses œuvres d'un cachet en forme de petit pot contenant le caractère *hayashi*, nom du libraire qui l'hébergeait. Par la suite, il eut un nom-

bre considérable de disciples, tous leurs noms commençant par le caractère *shun* et dont les deux principaux, Shunko et Shunyei, se sont admirablement approprié sa manière.

Shunsho a également publié plusieurs ouvrages en collaboration avec Shighémassa, fondateur de la lignée des Kitao. Tel est le *Seiro-bijinn-awacé-sugata-Kagami*, « Miroir de la réunion des beautés des Maisons vertes », figurant les jolies jeunes femmes du Yoshiwara, dans les délassements des quatre saisons...

Shighémassa (1734 à 1817), élève d'Harunobou, a, en outre, produit un grand nombre d'estampes en couleurs où il a abordé tous les sujets : l'assaut de la demeure du prince Kira par les quarante-sept rônins, des fêtes publiques dans les rues, une très amusante pyramide d'acrobates, des jeunes femmes confectionnant des bouquets, etc...

Il a eu le grand mérite de façonner Kitao Masayoshi (1761 à 1824). Celui-ci a d'abord dessiné dans le style de son maître, puis s'est composé une manière toute personnelle faite essentiellement de synthèse.

En quelques traits il sait esquisser des oies allant boire à une mare, un tigre dans les bambous, des poissons, des poulpes, des crustacés. Il n'a guère laissé, d'ailleurs, que des livres illustrés : le *Yehon-miyako-no-nichiki*, « Brocart de la capitale », l'Histoire des frères Soga et surtout des recueils de modèles compris sous le nom générique de

Keiçai Riakougwa Chiki, « Méthode de dessins cursifs de Keiçai ».

Dans cette série figurent des croquis de plantes, des feuillages imprimés parfois en couleurs sans aucune adjonction de contours noirs, des poissons, des coquillages, des animaux de toute espèce. Ailleurs, il met en scène la femme à sa toilette. En une multitude de petites esquisses, il a su rendre d'admirable façon le grouillement de tous les êtres de la création. Il est donc bien en ce sens le précurseur d'Hokusai.

En outre, il fut un des premiers à faire usage de cette seconde teinte si souvent employée par la suite dans les ouvrages tirés en noir.

« Les Japonais, n'ayant pas pratiqué l'opposition constante de l'ombre et de la lumière obtenue dans la gravure européenne par des traits renforcés ou des hachures multipliées, ont été conduits à y suppléer par d'autres procédés. L'application d'un ou deux tons supplémentaires a été un des principaux moyens, sinon le principal, qu'ils aient trouvé. Le second ton, plus pâle que celui du noir d'impression (gris ou jaune léger, par exemple), aide à établir les plans et donne une sorte d'opposition équivalente à celle que la gravure européenne obtient du contraste directement recherché, des parties mises en lumière avec celles qui sont tenues dans l'ombre. »

Ce procédé avait déjà été employé dans le *Rei-gwa-sen* de Tachibana Morikouni paru en 1777 et

dans le *Saishiki-gwaden* de Sekkosai publié en 1767. — Kitao Massayoshi l'employa avec beaucoup de succès dans ses *Sansou-Riakougwa shiki*, « Croquis paysagistes », de style impressionniste. Comme les anciens Kano, il s'y montre un grand maître du trait calligraphique à l'encre de Chine, auquel il ajoute de légers tons bistre ou gris clair...

V

SHARAKOU. — LES DERNIERS TORI-I. — YEICHI

Nous arrivons à l'étude d'une période particulièrement brillante pour la peinture et la gravure japonaises, qui s'étend de 1780 jusque vers le milieu du XIX^e siècle. Elle est illustrée par Tori-i Kiyonaga, Yeichi, Outamaro, Hokusai, quatre des plus grands noms de l'Oukiyo-yé.

Il est un autre artiste beaucoup moins connu, dont les estampes témoignent d'un talent tout particulier, nous voulons parler ici de Sharakou, qui travaillait pour la gravure vers 1790. On a peu de renseignements sur sa vie, sachant seulement qu'il signa parfois ses œuvres des noms de Tôchiuçai et Kaboukidô et que, ses contemporains trouvant son faire trop violent, trop heurté, il dut bientôt cesser de dessiner. Ses personnages offrent, en effet, un caractère de réalisme aigu. En une admirable synthèse, il excelle à peindre la passion que représente l'acteur sur la scène. Il use parfois d'un procédé

spécial : la recherche du contraste. Elle apparaît clairement dans une estampe figurant deux bustes d'acteurs : l'un tout replet, à l'air placidement malicieux avec sa grosse figure, son nez camus et ses petits yeux à demi fermés ; à l'autre, des traits émaciés, un menton saillant, un grand nez crochu et deux plis verticaux du front entre les sourcils donnent un singulier caractère d'énergie. Nul avec plus d'esprit que Sharakou n'a su rendre l'air infatué d'eux-mêmes qu'ont trop souvent les comédiens à quelque latitude qu'ils appartiennent, leur jeu de lèvres plein de suffisance, leur mimique un peu conventionnelle et cette singulière coiffure ramenant les cheveux en ailes de chaque côté du crâne rasé, leur extrémité étant réunie en une sorte de petite queue redressée derrière la tête.

Le talent de Yeichi est d'un tout autre genre. De son nom de famille Hosoda, allié aux Foujiwara, comme le prouve l'inscription lisible sur un kakémono (1), il étudia sous la direction de Kano Yeïsen, puis plus tard chez les Tosi-i, prenant dès lors le nom de Chôbounsai, qu'il remplaça parfois dans ses signatures par celui de Hoçai. Son faire se ressent de l'influence de l'école aristocratique à laquelle il appartient d'abord. — Il avait même été quelque temps peintre attitré du dixième Shogun Iyeharu, qui gouverna de 1762 à 1786.

Ce fut surtout un peintre de femmes. Il donna à

(1) Ce kakémono porta la signature : « Jiboukio Yeishi Foujiwara-no Tokitouni ».

la Japonaise une majesté à laquelle sa gentillesse n'avait jamais prétendu et en fit une grande dame dans toute la force du terme. Jeunes filles nobles « se livrant parmi la floraison des chrysanthèmes au jeu poétique d'abandonner aux méandres d'un ruisseau des feuilles de plantes sur lesquelles elles ont tracé des vers (1) », élégantes se promenant dans de beaux parcs ombragés de cerisiers en fleurs, courtisanes de haut luxe suivies de leurs kamouros, princesses jouant du koto, poétesses de légende, gheishas amoureuses, toutes ont un même air de dignité sereine. Leur visage impassible ne reflète aucune impression, ne montre nul signe de joie, de tristesse ou de colère, suivant les préceptes de bonne tenue recommandés à l'époque. Un même souci du raffiné, du distingué, préside au choix des nuances : plus de tons trop ardents, mais du lilas, du rose, du vert clair ; pas d'or dans les fonds, mais parfois de l'argent. Les robes sont d'une grande richesse de décor et d'un joli drapé. La figure très régulière de la femme de Yeishi est surmontée de la haute chevelure à deux coques de mode en cette fin du xviii^e siècle, autour de laquelle les grandes épingle de plus en plus abondantes (2) mettent comme une auréole.

Yeishi a surtout travaillé pour l'estampe ; on a de lui néanmoins quelques livres : « Contes sur les

(1) Collection Gillot.

(2) Surtout dans la coiffure des courtisanes du Yoshiwara...

Monstrés », parus en 1788 à Yedo, et les « Figures de poètes », éditées en 1799. Il a illustré, en collaboration avec Hokusai : « les Poésies de trente-six Poétesses avec leurs portraits. »

Ses nombreux élèves ont continué sa manière. Citons parmi les principaux : Yeicho, auteur de gracieux déshabillés de Japonaises à leur toilette, Yeiri, Yeishun, Yeiju, Yeitchu, Yeïçui, Yeiko et Yeiji, le maître de Keisai Yeisen, un des meilleurs artistes du XIX^e siècle, que nous retrouverons au cours de cette étude.

La quatrième génération des Tori-i est représentée, à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e, par Kiyonaga (1742 à 1815), la cinquième par Kiyomassa et Kiyominé.

L'œuvre de Kiyonaga peut être classée en deux catégories fort différentes. Dans la première, comprenant les affiches et programmes de théâtre, on retrouve le genre habituel des Tori-i : les acteurs Yébizo, Kamézo dans leurs rôles les plus importants, le célèbre Danjuro à sa toilette; mais dans la seconde il aborde tous les sujets. Ses scènes ont plus d'ampleur que celles de ses précédents, les personnages y sont mieux espacés avec un meilleur emploi des différents plans. Comme fond il ne se contente plus d'un paravent déployé, de quelques lignes fuyantes figurant une cloison ou même tout simplement d'un ton neutre largement étendu. Il place ses personnages dans le cadre simple et gracieux de l'intérieur japonais exactement rendu. Il

n'oublie ni les stores, ni les fins tatamis (1) de paille de riz, ni non plus les beaux coffres de laque dans lesquels le Japonais range ses bibelots les plus précieux, ou la place réservée au seul kakémono décorant l'appartement. — On change celui-ci chaque jour, estimant qu'il suffit de contempler une seule œuvre d'art à la fois.

Certains de ses fonds sont remplis par de charmants paysages, où un des premiers, à la suite d'Hokusai (2), il sait appliquer les lois de la perspective. L'estampe qu'on a l'habitude d'appeler « la Sérénade » est significative à cet égard : sur la terrasse plancheyée qui occupe la façade de la maison nipponne, une jeune femme entourée de ses servantes accroupies se tient debout, captivée par la mélodie d'un joueur de flûte arrêté à l'entrée du jardin et que vont chercher deux porteuses de lanternes.

Derrière la maîtresse du logis, une baie ouverte laisse entrevoir l'intérieur de l'habitation. Dans la partie de gauche de la gravure, un charmant petit paysage en miniature est ménagé par la savante ordonnance du parc : arbres nains, auprès desquels les bambous sont des géants, sentier grimpant à travers la rocaille d'une colline lilliputienne, ruisseau serpentant, rien ne manque à ce chef-d'œuvre

(1) Nattes.

(2) Nous verrons plus loin qu'Hokusai apprit les lois de la perspective, vers 1796, de Shiba Kokan, qui s'en tenait lui-même des Hollandais. Or Kiyonaga ne mourut qu'en 1815. Il put donc profiter de la théorie nouvelle.

de l'art des jardins représenté avec une presque parfaite perspective.

Dans un autre triptyque, un bateau à la haute proue noire ornée de fleurs de cerisier vient d'aborder un rivage. Les femmes qui l'ornent du joli bouquet de leurs robes aux nuances chatoyantes s'apprêtent à descendre à terre. Un jeune passeur emporte l'une d'entre elles sur son dos vers les marches d'un débarcadère, d'où une jeune dame fait signe aux arrivants, avec son éventail. Au loin s'étend l'eau glauque parsemée de plantes marines, à l'horizon une côte plantées d'arbres.

Kiyonaga semble avoir affectionné les sujets de ce genre : ailleurs il représente un festin d'acteurs dans une grande barque de plaisance voguant sur la Soumida ou bien encore la promenade en bateau de deux jeunes femmes, l'une assise à la poupe regardant la fuite à la nage d'un canard, l'autre debout tenant celle-ci par la main avec dans le lointain de petites barques aux voiles blanches triangulaires et un charmant coude de la rivière tournant autour d'un promontoire boisé ; à l'horizon extrême les cimes grises des montagnes.

L'artiste aime aussi à rendre les petites scènes journalières de la vie féminine : une jeune femme à sa toilette devant son miroir, l'épaule droite découverte, se voit apporter une lettre qu'elle s'apprête à saisir en un joli retournement du haut du corps... — Un amoureux surprend une jeune fille en train d'écrire une lettre qu'elle cherche à dissimuler...

— deux dames suivies d'un petit garçon s'arrêtent devant la boutique d'un marchand de fleurs ambulants... — une jeune mère surveille le sommeil de son enfant, dormant sous la moustiquaire. — Voilà quelques-uns des sujets favoris de Kiyonaga.

Une estampe de format hossoyé nous fait assister au songe d'une jolie femme qui, vaincue par le sommeil, a laissé tomber son shamysen ; ses yeux se sont clos, sa tête est retombée sur sa poitrine. Dans le haut de la gravure, son rêve est matérialisé ; elle vient d'être enlevée et, dévêtue, la face cachée dans ses mains, s'agenouille devant son ravisseur.

La femme de Kiyonaga est bien proportionnée et grassouillette, elle a des hanches bien formées et des jambes d'un gracieux fuselé, ses seins ont une aimable rondeur et son visage est bien rempli. Elle possède « une râblure un peu junonienne », a pu dire Edmond de Goncourt. Autour de ce corps si souple, les étoffes ondoient voluptueusement. Le coloris du maître ne craint pas les nuances brillantes et franches : sur une robe verte, il enroule une ceinture saumon parsemée d'armoiries et sur un kimono violet à grandes raies blanches une obi (1) de soie jaune.

M. Anderson a résumé les qualités de Kiyonaga en ces quelques mots :

« Ses impressions en couleur sont d'une grande

(1) L'obi est la longue ceinture qui est enroulée plusieurs fois sur le kimono et sert à le maintenir fermé. Des extrémités on fait un nœud sur le devant du corps pour les courtisanes, sur le derrière du dos pour les autres...

rarété, elles atteignent les limites de la perfection tant par la grâce du dessin que par la pureté du ton. »

Il a illustré un assez grand nombre de livres dont les plus connus sont : les *Tenari-uta*, « Chansons à jouer à la bale » Yedo, 1777. — *Iro Jigokou*, « l'Enfer des Amours 1791. — *Mitsun-noasa*, « les trois Matrices du Nouvel An ». — *Yehon monomigazôshi*, « l'Album de la Colline à la belle Vue ».

Kiyonaga eut pour principaux élèves son fils, Kiyomasa, et Kiyomine, qui avait épousé la fille unique de Kiyomitsu.

On a de Kiyomine une très jolie suite de quatre feuilles figurant chacune une musicienne d'un orchestre de femmes, des danseurs de théâtre, la légende de deux héros célèbres par leur force soulevant un éléphant, etc. . Nous avons sous les yeux une estampe représentant une jeune femme du Yoshiwara embrassant une lettre contenant une invitation au théâtre. Ses traits sont déjà ceux de la femme d'Outamaro en leur allongement stylisé, un superbe peigne en laque d'or sépare la haute coque du sommet de la tête du reste de la chevelure rassemblée en deux bouffants, un au-dessus de chaque oreille.

VI

OUTAMARO

Outamaro est né en 1754, à Kawagoyé, dans la province de Mousashi. Il appartenait à la famille Kitagawa et vint tout jeune à Yedo, où il étudia sous la direction de Toriyama Sekiyen, dont le faire dérivait quelque peu de celui des Kano. Sa vie presque entière s'écoula à Yedo, où il partageait son temps entre la boutique de son éditeur (Tsutaya Jûzabro jusqu'en 1797, puis Izoumiya, Itchibei, Nishimouraya et Tchoussouké par la suite), et le Yoshiwara. Il fut à plusieurs reprises emprisonné pour des dessins dans lesquels l'autorité shogunale avait vu une intention satirique. N'avait-il pas représenté, sous les traits du célèbre Taiko Sama, un grand seigneur faisant la cour à un jeune homme dont les vêtements n'étaient nullement du xvi^e siècle, mais bien de cette fin du xviii^e siècle, et une autre fois fait allusion aux mœurs dissolues du Shogun d'alors, Iyenari, le 11^e Tokougawa!... Du vivant d'Outamaro, sa popularité fut fort grande, aussi bien à Yedo que dans les provinces les plus éloignées et même en Chine. Il mourut le 3^e jour du 5^e mois de l'année 1806 (3^e de la période Bun-kwa).

L'œuvre d'Outamaro est immense. Elle comprend quelques kakémonos, des livres et des albums illus-

trés, des siumonos et des estampes de divers formats.

Le premier recueil de dessins que l'on possède de lui est daté de 1776-1777. Ce sont des « Chants de Théâtre du genre Tomimoto et Tokiwazu » parus à Yedo, chez Daïkokouya et Igaya, et signés : Kitagawa Toyoakira (Collection Hayashi).

L'artiste illustra ensuite de nombreux kiboshi (*ki*, jaune, *boshi*, couverture) ces romans populaires édités en petit format et ornés de gravures tirées en noir. Le premier de ceux-ci contient l'histoire des « Huit cents mensonges de Mampatchi » (Yedo, 1780), puis vinrent : « les Sapèques d'Aoto », « la Fille au cou qui s'allonge » (1788), « la Danse de Surugha » (1790), « les Moineaux de Yedo » (1^{re} édition en 1786, et 2^e en 1797).

Outamaro aborda ensuite le genre auquel il doit en grande partie sa célébrité : ces gravures polychromes de grand format appelées *nishiki-yé* (*Nishiki*, brocart ou encore pittoresque — *yé*, dessin) formant diptyque, triptyque comme celles de Kiyonaga ou contenant même parfois jusqu'à sept et neuf feuilles. Parmi celles-ci, citons seulement le Mariage du daimyau, l'Embarquement d'une princesse pour la traversée d'une rivière, les Grues de Yoritomo, les Lucioles, les Teinturières et les Plongeuses sur lesquelles nous reviendrons ; parmi les triptyques : « l'Averse », « les Chanteuses, fleurs de Yedo », le Nettoyage d'une maison verte à la fin de l'année ; parmi les impressions compo-

sées de cinq planches : le cortège de l'Ambassade de Corée figuré par des gueshas, et enfin les Douze heures des Maisons vertes symbolisées par d'élégants groupements de femmes.

Une autre série très estimée est celle dite « des Grandes Têtes », représentant des figures de femmes de grandeur presque naturelle et qui sont signées « le vrai Outamaro », par allusion à de nombreux contrefacteurs de l'époque.

Outamaro est par excellence, et plus encore que les Yeichi et les Kiyonaga, le peintre de la femme — on ne trouve des hommes que dans ses œuvres les moins bonnes du commencement du xix^e siècle — et surtout de la courtisane japonaise. Son talent a vécu de la femme du Yoshiwara et son corps a péri par elle. Il la figure dans toutes les phases de son existence recluse : la chrysalide qu'est la kamouro (1) se transforme bientôt en shinzo, puis devient enfin le brillant papillon, l'Oïran dans toute sa splendeur. De celle-ci, Kitagawa peint les plaisirs et les occupations journalières dans son fameux *Sei-ro Yé-hon Nen-jû Ghio-ji*, « Album des choses

(1) La Kamouro était une petite fille servant de suivante à l'Oïran, qui avait droit à deux d'entre elles. Le grade de shinzo était intermédiaire entre Kamouro et Oïran. L'étiquette du Yoshiwara était très soigneusement réglée et nul n'aurait songé à s'en départir. L'intimité ne s'établissait entre le candidat à l'amour et sa belle qu'après plusieurs entrevues. En outre, coutume singulière, l'amant devait revêtir les vêtements à la couleur de la maison en y entrant. — Les courtisanes du Yoshiwara ne furent tenues en aussi grand honneur qu'au xviii^e siècle et au commencement du xix^e. C'était là le résultat de l'efféminement des mœurs dû à une longue paix.

qui se passent pendant l'année dans les Maisons Vertes ».

Au Yoshiwara, la courtisane de la fin du xviii^e siècle reçoit une éducation supérieure.

Les filles du Yoshiwara sont élevées comme des princesses, dit Jippensha Ikkou, l'auteur du texte de l'ouvrage... Elle abandonne le mauvais accent de sa province d'origine et s'évertue désormais à parler le beau langage en usage au xviii^e siècle. Son maintien se fait digne, elle noue sa ceinture dans le derrière du dos comme la femme honnête. Elle lit les romans célèbres, apprend la musique, s'égare en rêveries poétiques comme cette Kumai qui écrivait en vers : « Ce n'est qu'en admirant à deux que la lune m'est belle. Quand je suis seule, elle m'inspire trop de sentiments attendris... »

La prostitution du Yoshiwara aujourd'hui supprimée n'avait d'ailleurs rien de commun avec celle de notre Europe. Les courtisanes étaient considérées comme des créatures d'élection et de rêve, puisque destinées à faire le bonheur des humains ; beaucoup même d'entre elles sortaient du Yoshiwara par le mariage.

Le Livre des Maisons Vertes comprend deux volumes, le premier contenant dix impressions et le second neuf seulement.

Les planches IV et V du volume figurent l'exposition des femmes la nuit, aux grandes baies grillagées donnant sur la rue.

Fardées, les sourcils allongés, la haute chevelure en sa plus belle ordonnance, hiératiques dans leurs

splendides robes de soie, les prêtresses de l'amour attendent la venue des habitués de la maison. L'une bavarde et rit, l'autre se moque avec sa voisine des passants ; sur le visage de telle autre, au contraire, est marquée la tristesse de la réclusion ou des chagrins intimes.

On sent qu'Outamaro a passé son existence dans ce monde spécial de grandes courtisanes à côté desquelles il aime à mettre en scène les geishas et les taikomati, ces sortes d'intendants du plaisir, ces cornacs de tournées des grands-ducs, compléments nécessaires de toute partie fine, qu'on pouvait louer à peu de frais, qui procuraient des compagnes d'une nuit et des danseuses, voire même des bateliers ou des porteurs, et savaient par leurs grimaces et leurs facéties déridier les plus graves.

Aux habitantes des Maisons vertes, l'auteur a encore consacré plusieurs autres recueils : « les Courtisanes et Gueishas comparées aux Fleurs », « les Courtisanes comparées à des poétesses », les « Six Komati (1) des Maisons Vertes » et un roman humoristique : *l'Akureba-hana-noharoutokeshitari*, racontant les mirifiques aventures d'un renard, d'un chat et d'un hibou qui voulurent un beau jour se rendre au Yoshiwara, déguisés en jeunes gens élégants.

Outamaro s'est représenté lui-même dans le 2^e volume des Maisons Vertes (9^e planche) peignant sur un paravent un immense oiseau de HÔ à la

(1) Du nom de la célèbre poétesse du moyen-âge nippon.

grande joie de quatre jolies filles le contemplant. Notons que ce n'est pas là un exemple isolé. Une des impressions de la série des « Quarante-sept rônins figurés par les plus belles femmes » montre un homme élégant tendant une tasse de saké à une femme penchée au-dessus de lui et ce jeune dissipé n'est autre qu'Outamaro, comme le prouve une inscription de l'estampe (1).

Le peintre de l'amour a aussi été celui de la maternité. On a de lui quantité de petites scènes charmantes où une jeune femme donne à téter à son bébé, cherche à le mettre en joie en le balançant en l'air, le baigne et l'essuie. Ailleurs, la mère et le poupon contemplent en souriant leurs images reproduites dans la même vasque ou bien l'enfant montre à sa mère un grand masque et celle-ci se cache le visage derrière un pan de sa robe, comme prise de peur. Une série de cinq planches de la collection de Goncourt montrait six jeunes femmes se divertissant à costumer leurs enfants à la façon des poètes.

D'autres recueils consacrés à l'enfance portent les titres suivants : « Jeunes enfants pendant les quatre saisons », « Enfants jouant la pièce des quarante-sept rônins », « l'Orgueil des parents de la capacité des enfants », et enfin « l'Histoire du

(1) Dans le « Poème de l'Oreiller », un personnage représenté de face, mais la figure cachée par celle d'une femme qui l'embrasse sur la bouche, porte les mêmes vêtements que l'Outamaro de l'estampe des 47 rônins.

guerrier Kintoki et de sa mère Yama-ouwa », où la chair couleur brique du jeune héros contraste singulièrement avec la peau blanche maternelle.

Outamaro a su fort bien rendre le potelé des chairs de la première enfance, l'air glouton et béat des nourrissons pendant et après boire, les gestes des petites mains frottant les yeux ou s'agitant.

On a également de lui quelques scènes d'intérieur quelque peu idéalisées, comme ce diptyque où quatre femmes faisant la cuisine ont l'air de princesses.

Il est intéressant de chercher à se rendre compte des influences qui ont pu agir sur la formation artistique d'Outamaro. Disons tout de suite qu'on retrouve dans ses œuvres fort peu du faire chinois de son maître Toriyama Sekiyen. Par contre, dans un de ses plus anciens recueils illustrés, le « Musée des fidèles vassaux » (c'est-à-dire les 47 rônins — paru en 1777), apparaît nettement l'influence de Shunsho. Mais l'artiste qui a le plus de points de ressemblance avec Outamaro est sans contredit Kiyonaga.

Edmond de Goncourt l'a constaté : « Cette appropriation du dessin de Kiyonaga, elle saute aux yeux dans ses deux planches représentant une maison de thé au bout de la mer, où une femme apporte sa robe de dessous, sa robe noire armoriée à un seigneur japonais prenant une tasse de thé ; une composition qui, si elle n'était pas signée Outamaro, serait prise par tout collectionneur japo-

nais pour un Kiyonaga, une composition que M. Hayashi croit avoir été exécutée dans l'atelier de Kiyonaga, vers l'année 1770, mais certainement pas après 1775 et à une époque où le peintre avait à peine ses vingt ans (1). » Bientôt, la femme d'Outamaro s'affina encore, perdit un peu de sa râblure primitive. De Moronobou à Outamaro par Souzouki Harunobou, Shunsho et Kiyonaga, nous avons pu observer par quelles phases successives elle a passé. Ses traits se stylisent désormais dans un allongement fort éloigné de la réalité, beaucoup plus fidèlement exprimée par les primitifs de la gravure. Dans cette expression conventionnelle et synthétique du visage où la bouche est comme formée de deux pétales de fleurs, où les yeux sont réduits à de minces fentes obliques par rapport au nez, où l'arcade sourcilière très remontée diminue la hauteur du front et où l'arête seule du nez est figurée, Outamaro est parvenu néanmoins à faire passer un souffle de vie. L'ensemble des traits arrive souvent à exprimer l'étonnement et la malice. Les femmes d'Outamaro ont une figure spirituelle. Dans le rendu des gestes et des attitudes, l'artiste regagne d'ailleurs en réalisme une partie de ce que l'idéalisation du visage lui a fait perdre.

Le moindre mouvement est admirablement étudié et résumé en quelques lignes. A ce point de vue, la série de cinq feuilles juxtaposables ayant

(1) Edmond de Goncourt : *Outamaro*.

pour titre « l'Averse » est fort significative. Sous une pluie torrentielle figurée à la façon japonaise par de grands traits obliques coupant le paysage, c'est un ahurissement et une fuite de gens surpris par la soudaineté et la violence de l'ondée : un enfant en pleurs réclame l'abri du giron maternel, un jeune couple se précipite abrité sous le même parapluie. Une impression de vie intense ressort de cette composition où sont admirablement gardés « les rapports des lignes mobiles des êtres avec les plans immobiles du milieu où ils sont placés (1) ».

Ailleurs une jeune femme, en un demi-retournement plein de grâce, s'amuse de l'acharnement que met un jeune chat à tirer le pan de sa robe ; son attitude est prise sur le vif et permet d'entrevoir un peu de chair, les jambes et un-des seins.

Outamaro est d'ailleurs un grand amateur de nu. Il aime à figurer les beautés célèbres, la poitrine et les bras découverts, la chevelure souvent défaite ou seulement à demi-coiffée, avec toujours les mêmes accroche-cœurs aux tempes et aux joues, excelle dans les déshabillés de femmes à leur toilette. Mais la plus admirable de ses études de nu se trouve dans le triptyque des pêcheurs d'awabi (2). Ici nous ne pouvons faire mieux que de citer le charmant passage consacré à cette impression par Edmond de Goncourt : « C'est le nu

(1) C. Mauclair : *L'Impressionnisme*.

(2) Sortes de coquilles comestibles.

de la femme, dit-il, avec une parfaite connaissance de son anatomie, mais un nu simplifié, résumé dans ses masses et présenté sans détails en des longueurs un peu mannequinées et par un trait qu'on dirait calligraphié. — La feuille de gauche représente une femme nue, le bas du corps voilé d'un lambeau d'étoffe rouge, roulée au bord de la berge, une jambe déjà dans la mer, avec un frissonnement dans le corps appuyé sur ses deux mains rejetées derrière elle, et — avec la rétraction en l'air d'un pied qui semble se reprendre à deux fois pour entrer décidément dans l'eau. Au-dessus de sa tête, est penchée une seconde pêcheuse, qui lui montre, de son bras étendu, quelque chose dans l'abîme. La feuille du milieu nous montre assise une pêcheuse, une cotonnade bleue jetée sur les épaules, peignant sa chevelure ruisselante d'eau, pendant qu'un enfant nu la tette debout. La feuille de droite nous fait voir une pêcheuse, son couteau à ouvrir les coquilles dans la bouche, et, en un gracieux contournement du torse, tordant des deux mains le bout de l'étoffe mouillée entourant ses reins, pendant qu'une acheteuse, agenouillée, choisit une coquille dans son panier. — Ces grandes, ces longues femmes au corps tout blanc, à la dure chevelure noire éparse, avec ces morceaux de rouge autour d'elles, dans ces paysages pâlement verdâtres, sont des images d'un très grand style, ayant un charme qui arrête, surprend, étonne (1).»

(1) E. de Goncourt : *Outamaro*.

Comme du calice des fleurs perverses, il semble s'en dégager une odeur étrange qui porte à la volupté et à l'engourdissement. C'est que l'art d'Outamaro est en somme celui d'un décadent résultant tout à la fois de la recherche de la jouissance poussée jusqu'à ses dernières limites et de l'hypertrophie cérébrale de cette fin du XVIII^e siècle. Il met d'ailleurs tout en œuvre pour arriver à cette morbidesse de la fantaisie.

Nul mieux que lui n'a su atténuer l'éclat du coloris. Il affectionne les teintes passées produites par le mélange de plusieurs nuances se combinant en grisâtre, en olivâtre, en brun fauve, en jaune terne, « des colorations qui ne sont plus pour ainsi dire des couleurs, mais des nuages qui rappellent ces couleurs (1) ». Si, parfois, des tons plus vifs se rencontrent dans les robes qui drapent ses femmes, du pourpre, du violet, par exemple, il leur préfère souvent les jolies colorations claires, comme le mauve, l'orangé et le bleu du ciel après la pluie. Il évite toujours d'ailleurs le voyant criard trop souvent employé par les artistes nippons du XIX^e siècle et résultant de l'introduction au Japon des produits européens. « Sur les robes de couleur, Outamaro met des ceintures aux teintes sourdes, des ceintures très souvent vertes aux dessins jaunes de vieil or dont les tons ont une parenté avec les tons de vieilles étoffes passées et recherchent parfois un certain vert,

(1) E. de Goncourt ; *Outamaro*,

appelé au Japon *Yama bato iro*, couleur de pigeon de montagne, et que le mikado avait seul le droit de porter autrefois (1). » Dans ses compositions, on trouve souvent une teinte dominante : telle d'entre elles est une harmonie en vert résultant de l'emploi juxtaposé de vert d'eau, de vert pois, de vert de thé, de vert pousse de lotus et encore d'une douzaine d'autres ; telle autre, une harmonie en violet dégradé jusqu'au rosé. Ailleurs, l'artiste fait usage du contraste des nuances foncées et des couleurs claires, comme dans cette estampe représentant une des dix plus célèbres femmes auteurs dont le large revers noir de la robe tranche sur le gris pointillé blanc de celle-ci et le chamois du vêtement de dessous. Et sur ces draperies des semis d'armoiries, de chrysanthèmes, de grappes de glycine, d'aiguilles de pin, de fleurs d'iris blanches et de cerisiers roses, des oiseaux s'envolant, des grues minuscules, des lions coréens, sur d'autres enfin de simples figures géométriques ou des bandes et des rayures couleur coucher de soleil ou clair de lune.

Outamaro a en outre innové certains artifices, comme l'emploi des reflets sur le visage ou le vêtement de ses personnages. Dans le triptyque des teinturières, par exemple, il figure une jeune fille, la figure nuancée du ton d'une grande bande violette que l'on vient d'apprêter. Ailleurs, des femmes

(1) E. de Goncourt : *Outamaro*.

apparaissent dans la verte transparence de la moustiquaire ou sont transformées en jolies ombres chinoises par l'interposition des *shoji* (1). L'artiste oppose sans cesse la pleine lumière à la pénombre.

Un autre de ses procédés favoris consiste dans la figuration de personnages de dos, avec la reproduction de leurs traits dans un miroir. Telle est cette impression possédée par le musée du Louvre où une femme se met du fard, le grand disque de métal poli réfléchissant son visage de face. On y admire le haut échafaudage de la coiffure vu par derrière, contrastant par son volume avec la gracilité de la nuque, le décolleté des épaules bien remplies, le joli geste de la main droite posée sur le cou, et le distingué du grisâtre de la robe, parsemée d'oisillons. Les fonds des estampes d'Outamaro sont souvent crème ou verdâtres, ou encore nuancés, mais rarement unis.

Il les orne parfois d'un paysage, comme dans sa « Fête de nuit sur la Soumida » : à l'arrière-plan, un immense pont couvert de points rouges, qui sont des lanternes, et d'ombres noires figurant la foule grouillante, sous lequel passent d'innombrables barques illuminées ; en avant, sur le rivage, des femmes et des enfants aux robes claires se détachent sur le noir qui forme le fond de la moitié de l'impression, les abords du pont étant plus éclair-

(1) Cadres de bois treillagés et recouverts de grandes feuilles de papier blanc qui forment les cloisons intérieures de la maison japonaise.

rés; au-dessus du tout, un ciel bleu foncé tout parsemé d'étoiles.

Dans son recueil de six planches intitulé : « la Nature argentée », où l'on retrouve un peu de la manière de Toriyama Sekiyen, Outamaro a figuré la campagne endormie sous la neige, et dans les « Bancs des huit endroits célèbres », des points de vue renommés du Japon.

Une très gentille composition montre encore un bateau de passeur voguant sur la rivière Yodogawa (1), avec, dans le lointain, un château fort, burg de ce Rhin en miniature.

Mais généralement ses paysages, bien qu'exactes comme perspective, sont seulement faits pour servir de cadres à ses personnages « dont la taille, trop grande pour l'ensemble, répond à l'importance du rôle qui leur est assigné. Le paysage d'Outamaro, ajoute M. Perzynski, reste sans âme, un motif d'ornementation purement décoratif que l'artiste change et dénature à sa guise pour que l'esquisse pleine d'expression de la belle ordonnance figurée en vienne à rendre un effet si imposant ».

Dans quelques autres recueils, l'artiste approche beaucoup plus de la réalité. Nous voulons parler ici de ses albums d'oiseaux et d'insectes où la tendance naturaliste est nettement marquée. Les deux volumes du *Yehon-momo-chidori* (album de cent chidori) (2) expriment avec une admirable

(1) Rivière qui passe à Osaka.

(2) *Chidori* veut dire « petits échassiers », c'est un terme généri-

vérité le sommeil d'un hibou sur un vieux tronc d'arbre près de plusieurs rouges-gorges, des hérons dans les roseaux, des poules d'eau et des grues, un martin-pêcheur en chasse avec, autour de lui, des canards mandarins.

Quant au *Yehon-mushi-Yérabi* (album des insectes choisis), il est précédé d'une préface de Toriyama Sekiyen, véritable manifeste de l'Oukiyo-yé contre « le vieil édifice » des écoles de peinture académiques, dont M. Hayashi a donné une si excellente traduction reproduite par Edmond de Goncourt dans son *Outamaro*.

L'ouvrage est tout entier consacré aux animalcules tant affectionnés des Japonais pour l'art extrême de leur structure. Le bronze vert du corcelet du scarabée, l'émeraude des libellules, le rampement de la chenille, la fuite du lézard devant le serpent et les ébats de la grenouille dans les nénuphars y sont rendus de main de maître. On y remarque « l'introduction si savante, si habile dans les colorations des insectes, des brillants et des reflets métalliques que la lumière fait apparaître sur eux ».

Enfin, pour terminer la série, citons le *Shiohinotsuto* (Souvenirs de la marée basse), rempli de coquilles de toutes formes et de toutes couleurs aux reflets de perle ou de pierre précieuse.

Des peintres nombreux ont voulu prétendre à la qualité d'élèves du maître en introduisant dans

que des oiseaux dont beaucoup, comme on peut le voir, ne sont nullement des échassiers.

leur signature le signe *Maro*, mais beaucoup d'entre eux peuvent être accusés de plagiat. Il est d'ailleurs certain que nombre d'estampes portant le nom d'Outamaro ne sont pas dues à son pinceau. Ses principaux disciples furent Kikumaro, Shikimaro et Hidemaro.

Du premier, on connaît une jeune femme préparant le thé, une mère coiffant sa petite fille qui s'amuse d'une cocotte en papier et quelques autres estampes que n'aurait pas désavouées l'auteur des Maisons Vertes. Il a parfois signé ses œuvres du nom de Tsukimaro (vers 1796).

Shikimaro se rapproche encore plus de la manière du maître avec un peu plus de crudité dans le coloris pourtant. Nous possédons une de ses impressions où une jeune femme accroupie devant une table donne à manger à des oiseaux nichés dans une corbeille de jonc. Elle est vêtue d'une robe rose orangé décorée de grandes arabesques crème et de bordures vertes parsemées d'oiseaux figurés schématiquement de très amusante façon avec leurs pattes tombantes et leur tête levée en l'air.

L'échafaudage de la coiffure est maintenu par deux peignes et pas moins de dix grandes épingle à cheveux.

Le haut de la gravure est occupé par un makimono déroulé représentant la rivière Tamagawa, sur les bords de laquelle s'ébat une bande d'autres petits pailleurs.

La collection Hayashi contenait une estampe d'Hidemaro, où deux femmes armées de grands pilons battaient le linge entassé dans un cuveau et la collection Gillot deux jolies paysages : voyageurs cheminant sur la plage, près de l'île Yénoshima, et temples sous la neige au bord de la Sumidagawa.

VII

HOKUSAI ET SON ÉCOLE

Outamaro et son école, avons-nous dit précédemment, résuma parfaitement dans son œuvre les tendances du xviii^e siècle nippon. L'élégant, le joli remplaçaient en toutes choses le noble et le majestueux animés des xvi^e et xvii^e siècles. La noblesse japonaise s'était énervée dans une longue période de paix. Pour ces impulsifs, il n'existait guère que deux occupations, la guerre et l'amour : en l'absence de l'une, ils s'étaient entièrement adonnés à l'autre, et Yedo, la ville shogunale, demeurée jusque-là puritaine par opposition à Kyoto, où régnait l'efféminement de la cour du Mikado, avait elle-même subi les atteintes du mal...

Dès le commencement du xviii^e siècle, le moraliste Kyuso ne disait-il pas :

Autrefois un jeune homme eût rougi d'entendre parler d'une femme, il n'acceptait de conversation que sur

les batailles et les plans de guerre. Depuis 60 ans tout est changé. Les fonctionnaires n'ont qu'un but : amasser de l'argent pour se livrer au plaisir... Les samurai d'aujourd'hui ne connaissent pas les rigueurs de la vie : le pays est en paix, on leur sert régulièrement leur pension. Ils ne pensent qu'à boire et à s'amuser et ne voient pas le danger de leur conduite. Même les daimio, même les premiers magistrats, vont aujourd'hui dans le Yoshiwaru et les Samurāi se font gloire de devenir des professeurs de débauche (1).

Les riches marchands de Yedo, mal vus de la noblesse et tenus à l'écart des affaires, s'étaient lancés dans le luxe et les distractions intellectuelles. Leur exemple avait peu à peu corrompu les plus hautes classes de la société, dont les représentants cessèrent de gérer eux-mêmes leurs affaires et furent bientôt accablés de dettes. La fortune tomba aux mains des changeurs et des marchands de riz qui trafiquèrent et volèrent à qui mieux mieux. En 1787, à la suite d'une mauvaise récolte, — on les accusa même d'être les auteurs d'une sorte de pacte de famine et, pendant un long mois, l'émeute régna à Yedo.

Certains Shoguns donnèrent eux-mêmes l'exemple des pires excès. L'amour du plaisir s'était en même temps répandu dans le peuple sous forme

(1) Mûro Kyuso vécut de 1658 à 1734. Il appartenait à l'école d'érudition chinoise des Kangakousa. Ses œuvres ont été traduites par Knose : « A Japaneserphilosophers », — Le passage cité a été traduit par M. de la Mazelière, *loc. cit.*

d'affection passionnée du théâtre. Cette époque du XVIII^e siècle, en apparence si polie et si raffinée, mais au fond débauchée et favorable aux entreprises des aventuriers, avait été célébrée par Harunobou, Shunsho, Outamaro et par les romans graveleux sortis de chez les grands éditeurs auteurs Zico (1), qui tenait la boutique Hatchimonziya (2), et Kiseki, de Kyoto. Ces écrits contenaient souvent même des passages injurieux pour le gouvernement shogunal, si bien qu'en 1804 celui-ci dut faire supprimer dans les ouvrages d'imagination toute mention de personnages réels de la caste militaire ayant vécu après 1573 (3).

Dès 1786 d'ailleurs, avait commencé à se produire un mouvement de réaction contre la dissolution des mœurs. Le Bakufu (4) cherchant à enrayer la décadence publiait, en 1791, un édit pour la suppression des publications licencieuses. Le célèbre romancier Kioden (1761 à 1816) fut condamné à cinquante jours de menottes pour avoir écrit un ouvrage de ce genre intitulé par dérision « Livre d'Histoires édifiantes ». Cette punition lui donna à réfléchir. Il écrivit dès lors des romans fort moraux exaltant la féodalité et les sentiments chevaleresques, qui eurent autant de succès que ses œuvres

(1) Mot qui veut dire : « rire spontané ».

(2) C'est-à-dire : « figure de 8 maisons ».

(3) Ces ouvrages, semi-historiques semi-romanesques, portaient le nom de *Zitsoarokou-mono* (littéralement : choses véritables).

(4) Ou conseil shogunal se composant du shogun, d'un tairo (ou premier ministre), de cinq ou six roju (ou ministres) et autant de wakadoshiyori (sous-secrétaires d'Etat).

légères. Son élève Kiokantei Bakin (1767 à 1848) suivit son exemple.

Parallèlement à cette nouvelle orientation de la littérature d'imagination se produisit un courant d'études très important dans le sens purement yamatisant. Une nouvelle école d'exégèse, dont un prêtre nommé Keitchiou (1640 à 1716) fut le fondateur, remit en honneur l'analyse des ouvrages anciens du Japon.

Les Wagakusha (littéralement savants en littérature japonaise), dont les principaux furent Maboutchi (1697 à 1769), Motoori Norinaga (1730 à 1801) et Hirata Atsoutané (1776 à 1843), écrivirent des commentaires sur le Manyociou ou « Collection des dix mille Feuilles », recueil de poésies composées au VIII^e siècle, et ces livres canoniques du Japon qui sont le *Koziki* et le *Nihon-syo-ki*. Ils luttèrent contre l'introduction des mots chinois dans la langue et rendirent quelque lustre à la religion primitive shintoïste. En 1841, Hirata dut quitter Yedo pour avoir éveillé l'inquiétude du Bakufu en attirant l'attention sur la descendance divine des Mikados. Ses écrits ont donc pu avoir quelque influence sur les événements de 1868. Les Wagakusha repoussèrent la conception artistique chinoise. Motoori, parlant des paysages chinois, disait :

La plupart sont d'une laideur repoussante ; leurs peintres ne savent pas comment disposer leurs sujets, placent des routes et des ponts dans les plus étranges situations,

des rocs et des arbres à des endroits où ni rocs ni arbres ne pourraient tenir (1).

Dans leur recherche de réalisme et de nouveauté, les Japonais en vinrent à étudier les sciences et les arts européens chez les Hollandais de l'île de Décima, près de Nagasaki, et cela malgré l'expresse défense éditée par le gouvernement shogunal. C'est ainsi que Shiba Kokan (2) (1747 à 1818) apprit les lois de la perspective. Il fut aussi le premier Japonais à employer la peinture à l'huile et la gravure sur cuivre au burin et à l'eau-forte. La collection Hayashi renfermait de lui une vue prise à Wakana Oura dans Ki-shiu gravée sur pierre et imprimée au trait noir colorié à la main. Admirateur des œuvres européennes, il composa l'*O-ran-da ki-ka*, « Merveilles hollandaises ». Deux de ses kakémonos qui appartinrent à la collection Barbouteau donnent une bonne impression de ses tentatives d'assimilation.

« Le dessin est puissant, la couleur riche, le choix du site très heureux (3) » dans le premier de ceux-ci représentant un pays de montagne boisé et sauvage avec, au premier plan, un groupe de cabanes adossé à un bouquet d'arbres. Dans le second, sous un ciel froid et brumeux d'hiver, près du bord

(1) W. G. Aston : *Littérature japonaise*.

(2) *Shiba Kokan* étudia sous la direction de Koi-gawa Shoun-tcho, élève lui-même de Toriyama Sekiyen, puis sous celles de So-Shi-zan et de Tani Bountcho.

(3) P. Barbouteau, *loc. cit.*

d'une rivière encaissée dans des levées de terre maintenues par des pieux, deux bateliers dirigent leurs barques qui suivent paisiblement le courant. Plus loin on aperçoit d'autres bateaux, dont l'un à la voile. Un chemin, longeant le revers du talus, conduit à un temple, dont on aperçoit le tori-i et le beau parc richement boisé. La neige couvre le sol et les arbres. Dans ce petit panneau, la préoccupation, nous dirions volontiers l'obsession, de la peinture des Occidentaux est plus frappante encore.

L'artiste a voulu faire un tableautin à l'huile, avec de l'aquarelle gouachée. Les reflets de la rive neigeuse, des pieux qui la bornent et des arbres qui l'accompagnent sont soigneusement dessinés et peints. C'est une curieuse tentative d'introduction de notre art au Japon par un peintre japonais.

Shiba Kokan fut un initiateur. Hokusai lui dut la connaissance des lois de la perspective qui lui furent enseignées vers 1796.

Morale moins relâchée, retour au passé du Yamato d'une part, et, de l'autre, influence européenne assez faible, il est vrai, mais néanmoins reconnaissable, eurent une action importante sur l'art des toutes dernières années du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e. Ces tendances nouvelles se reflètent admirablement dans l'œuvre d'Hokusai, mélangées pourtant à quelques vieilles traditions chinoises.

Les renseignements des biographes japonais ne permettent de fixer qu'approximativement la date

de la naissance d'Hokusai. Ceux-ci sont d'ailleurs souvent en contradiction les uns avec les autres. D'après E. de Goncourt, le grand artiste serait né le 5 mars 1760; d'après M. Revon, dans l'automne de la même année seulement (1). Cette dernière indication est la plus probable. Même indécision au sujet de sa famille. La plupart des documents japonais lui donnent pour père Makajima Icé, fabricant de miroirs; quelques autres, au contraire, s'appuyant sur le testament d'Hirin-Tuti, petite-fille d'Hokusai, pièce dont l'authenticité est assez suspectée, tiennent pour Kawamura Itiroyémon et supposent que Nakajima Icé aurait adopté l'enfant lorsque celui-ci n'avait encore que quatre ans. D'aucuns, se basant sur un passage du *Toyo Kaïgha soshi*, « Recueil de dessins orientaux », en font un petit-fils du daimio Kira tué par les quarante-sept rônins (2) ou tout au moins un descendant de Kobayashi Héhatchiro, un des fidèles de Kira (3).

Tous s'accordent du moins à désigner comme lieu

(1) Un portrait du dieu Daïkokou, conservé par le libraire Koben-jashi, porte de la propre main d'Hokusai la date du 9^e mois de la 10^e année de l'ère Ho-reki (c'est-à-dire entre le 9 octobre et le 7 novembre 1760) comme celle de sa naissance.

(2) La légende des quarante-sept rônins est actuellement très connue en Europe: Un seigneur, Asa-no, insulté par le ministre Kira, se laissa aller à des voies de fait sur la personne de ce dernier et dut se suicider. Quarante-sept de ses serviteurs devenus rônins (samurai qui n'ont plus de maître) le vengèrent en tuant les gens de Kira et en forçant le ministre lui-même à faire hara-kiri. Tous les quarante-sept s'ouvrirent ensuite le ventre.

(3) Nous ne citons ces détails que pour montrer les difficultés

de sa naissance le Hondjo, quartier de Yedo touchant à la campagne et faisant partie du district de Katsushika. Son nom d'enfant était Tokitaro.

Vers 1773, il fut mis en apprentissage chez un graveur, puis, cinq ans plus tard, devint l'élève de Katsukawa Shunsho, d'où le nom de Shunrô qu'il adopta, suivant la coutume artistique japonaise. De cette époque, date son premier ouvrage connu (1), le *Mégou hiro-no akou tsuka*, « le double tombeau de Mégouro », pièce de théâtre mettant en scène le samurai Gompatchi et la courtisane Komourasaki qui ne voulurent pas survivre l'un à l'autre. Mais Hokusai avait beaucoup de mal à se plier à la discipline de l'atelier, il ne tarda donc pas à en être chassé, d'où sa nouvelle appellation de Sono Shunrô (autrefois Shunrô).

Il étudia alors Tawaraya Sori (vers 1787) (2), puis travailla avec Kano Yosen à la restauration du temple de Nikko et suivit enfin les leçons de Teno Tôrinn (3), de Sumiyoshi Hiroyuki (4) et de Shiba Kokan.

Durant cette partie de sa vie (de 1781 à 1793), il publia surtout des livres jaunes dont les principaux sont l'*Arigataï tsuno itchiji* (5), les *Courriers de*

auxquelles se heurte la critique dans l'étude des documents japonais.

(1) D'après le *Aohou Nempyo* (Ao, vert; hou, livre; nempyo, table chronologique).

(2) D'où le nouveau nom de pinceau : Hishikawa Sôri.

(3) Le deuxième des Tôrinn (branche dérivée de celle de Korin, Ecole de Yamato).

(4) De la branche Sumiyoshi (Ecole de Yamato).

(5) « Grâce à un mot galant » paru en 1787 à Yedo, chez Matsu-mura Yahai.

Kamakoura (1), *la Vie du prêtre Nitchiren* (2), qui fonda une secte à laquelle appartenait le peintre, *la Route de la Richesse et de la Pauvreté* (3), sorte de roman social dont le texte était de Kioden et qui mettait en parallèle la vie du riche et celle du pauvre.

C'est en 1799 seulement que, cédant son nom de Sori à son disciple Soji, il prit celui d'Hokusai Shinsei (4) par vénération envers le dieu Miokenn habitant la Grande Ourse.

Entre 1800 et 1813, il fit paraître quelques ouvrages comiques qu'il signa Tokitaro Kako. L'année 1807 marque le commencement de ses relations avec le romancier Bakin. Le premier ouvrage publié en collaboration fut la *Nouvelle vie illustrée des cent huit Braves chinois* (5). Dès lors, Hokusai agrandit sa manière : c'est la seconde période de sa vie artistique, celle des grands romans illustrés : le *Youkounno miçao renri-no motchibana*, « Comment une courtisane s'attache un homme » (6) (1807), les *Hommes célèbres par leur vengeance* (1808), le *Croissant de l'arc tendu*

(1) Paru en 1782 à Yedo, chez Nichimoura.

(2) Paru vers 1783.

(3) Paru en 1793 à Yedo, chez Tsutaya Jûzabro.

(4) Hoku, nord ; shin, constellation ; sai, cabinet de travail. On peut donc traduire par : « Atelier de la constellation du Nord ».

(5) Paru à Yedo en 1807, chez *Maroukakuya Djinnse*.

(6) Littéralement : « fleur de pâte, perpétuel attachement de la courtisane ». (Bibliographie de l'œuvre d'Hokusai, par M. Revon, dans son *Hokusai*.)

(1810), le texte de tous ces ouvrages étant de Bakin.

Mais l'amitié du littérateur et du peintre fut troublée par des brouilles fréquentes dues à leur orgueil et elle ne dura guère que dix années (1).

A partir de 1817, Hokusai fit de nombreux voyages. Le premier de ceux-ci le conduisit à Nagoya, chez son disciple Bokousen, où il dessina avec fureur les illustrations futures du premier volume de sa *Mangua*, puis les suivants dans les provinces d'Isé et de Kishiou, à Kyoto, à Shinano, à Ouragha (province de Soshiou), où il dut s'enfuir vers 1835, on ne sait trop pour quel motif. Cette époque est celle des grands recueils de paysages : les Trente-six vues du Fuji (1823-1829), les Cascades (vers 1827), les Ponts (de 1827 à 1830), puis les Cent vues du Fuji (1834).

En 1836, il revint à Yedo pendant la célèbre famine qui désola cette ville, et dut recourir à mille petits métiers pour se sauver de la mort. Sa vie fut d'ailleurs toujours celle d'un bohème de génie. Il était, en effet, dénué de tout sens pratique et estimait peu l'argent. Sa troisième fille, Ohé, fut la

(1) Un des derniers ouvrages publiés en collaboration avec Bakin est le *Bébé kiôdan* « Conte villageois des deux Assiettes » (Les Assiettes personnifiaient deux sœurs), paru à Nagoya en 1815.

Pendant la période qui s'étend de 1800 à 1815, Hokusai signa ses œuvres des noms suivants :

De 1801 à 1804, Gwakiôjin Hokusai (gwakiôjin veut dire fou de dessin, homme).

En 1802, Hokusai Tokimassa.

De 1806 à 1813, Katsushika Hokusai (Hokusai de Katsushika).

compagne fidèle de sa vieillesse et l'accompagna dans ses nombreuses pérégrinations à travers le quartier d'Hondjo. Il alla finalement (1848) habiter près du monastère d'Ennshōinn, dans le quartier d'Açaksa, où il mourut le 10 mai 1849 (1). Il fut enseveli dans le petit monastère de Sekiodji, où M. Revon a retrouvé sa tombe déjà bien oubliée (2).

Le talent d'Hokusai tel qu'il nous apparaît dans ses œuvres de la belle époque ne s'est formé que par une lente évolution. Sa première manière (1778 à 1786) est celle des contes cités précédemment et des estampes où il représente des auteurs, des danseuses et musiciennes, des lutteurs aux prises, les deux Manzai dansant, etc. — Il est alors élève de Shunsho et ses compositions ont le style quelque peu maniéré de l'école de Katsukawa jusqu'au jour où, devenu Sono Shunrō, il cherche une voie nouvelle.

Dans nombre de ses œuvres, il s'inspire d'Outamaro et donne à la femme une place très impor-

(1) De 1815 à 1849, Hokusai signa successivement des noms suivants :

En 1816 et jusqu'en 1819 : « Taito, précédemment Hokusai ». — En 1820 : « Katsushika I-itsou (le vieillard de Katsushika), changement de nom de Hokusai Taito ». — Vers 1824 : « Le vieux fou I-itsou. » — A partir de 1834 : « Manji » (mot à mot le signe man ; ce qui veut dire 10.000 années ou éternel) et « Manji rojin Gwakiōjin » (Manji, le vieillard fou de dessin).

(2) La face latérale gauche de la pierre tombale porte : « Nanso in Kiyō Hokusai Shinshi », ce que M. Revon traduit : « Hokusai fameux original, homme sincère ». — Mais le mot Shinshi (shin, véridique ; shi, artisan) est souvent ajouté aux noms posthumes bouddhiques.

tante qu'elle perdra par la suite. Jusqu'en 1798 surtout, elle a la grâce mignarde et affectée qu'aime à rendre le peintre des maisons vertes.

Durant les premières années du XIX^e siècle, Hokusai se complait encore dans le genre conventionnel où des femmes figurent : « Les Sages des Bambous » (1800), « Les Cinq chevaliers élégants », « Les Cinq Komati » (1803). Il peint lui aussi des teinturières et des scènes de maisons vertes. Mais, repoussant toute imitation servile, il étudie parallèlement Tawaraya Sôri, Tôrinn, Shiba Kokan et les Kano. Il arrive ainsi à ce style puissant qui lui appartient en propre, et, vers 1812, son génie est dans toute sa plénitude. Une des caractéristiques de son œuvre consiste en ce qu'il ne s'est pas cantonné dans l'exclusivisme des autres artistes de l'Oukiyo-yé, les uns s'étant consacrés seulement à la figuration des auteurs en scène, les autres à celle, fastidieuse par sa répétition, de la courtisane japonaise. Il s'est au contraire efforcé de devenir le peintre de la vie sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations. Hanshu Sanjin ne dit-il pas dans la préface qu'il composa pour le premier volume de la *Mangua* :

Les traits et l'extérieur des hommes expriment admirablement leurs sentiments d'espérance et de désillusion, de souffrance et de joie. Mais les montagnes résonnantes et les torrents mugissants, les arbres qui frémissent et les plantes ont aussi leur caractère particulier et les oiseaux de l'air, les reptiles et les poissons, tous enfin

sont pleins de force vitale et nos cœurs se réjouissent de considérer une telle splendeur de bonheur et de jouissance répandue par le monde. Et cependant quand le lieu change et le temps passe, c'en est fait de tout cela. Comment pouvons-nous transmettre aux générations futures et porter à la connaissance de nos contemporains séparés de nous par des milliers de lieues, la pensée dominante et l'expression de ce débordement de joie dans l'univers? L'art peut seul immortaliser la vivante réalité des choses de ce monde et seul l'art véritable, qui appartient en propre au génie, est capable d'atteindre ce but.

Le rare talent du maître Hokusai est connu du pays entier. Cet automne, il advint par bonheur que celui-ci passa par notre ville durant son voyage dans l'ouest et à leur grande satisfaction réciproque fit la connaissance de notre peintre Bokuzen. Sous le toit de celui-ci furent conçues et composées plus de trois cents esquisses.

Dans celles-ci les choses célestes et de Bouddha, la vie des hommes et des femmes comme celle des oiseaux et des autres animaux, les plantes et les arbres y furent traités avec art : le pinceau du maître reproduisit tous les êtres et les formes de l'existence.

Pendant un temps, le talent de nos artistes a été en dégénérescence; à leurs créations manquaient la vie et le mouvement, l'exécution de leurs idées étant elle-même insuffisante. En ce qui concerne l'ouvrage présenté actuellement au public, bien qu'il ne consiste qu'en des esquisses grossières, personne ne pourra méconnaître son admirable vérité et sa force d'expression. Le peintre a voulu vivifier tout ce qu'il a entrepris de dessiner, la joie d'exister et le bonheur qu'il a si fidèlement rendus montrent assez combien il a réussi dans sa tâche; qui pourrait goûter encore quelque chose à une pareille œuvre?

Cette collection sera un guide, un professeur inestimable pour l'artiste studieux. Le maître a choisi comme titre celui de « Mangua », c'est-à-dire esquisses du premier jet et fugitives (1).

En ses quinze volumes l'ouvrage est une merveilleuse expression de la puissance imaginative de l'artiste.

Ses innombrables esquisses se pressent en un pêle-mêle amusant de tous les êtres de la création : le monde nippon en raccourci, tel pourrait être le titre de la Mangua. L'homme y tient la première place, l'homme de tous les temps avec ses vices et ses vertus et particulièrement le Japonais de ce commencement du XIX^e siècle (2) modifié par la classe sociale à laquelle il appartient et par sa profession.

A côté d'une page consacrée aux dai-myau, une autre ne figurant que des artisans, ailleurs des attitudes de femmes à leur toilette, des enfants dans leurs amusements avec leur gaieté comme leur tris-

(1) Littéralement : *man*, dix mille, et, par extension, innombrables — *gwa*, dessins.

La traduction de cette préface en allemand a été faite par M. Tsujé, professeur de japonais à Berlin, et reproduite dans la même langue par M. Perzynski dans son *Hokusai* — (série des *Künstler Monographien*).

(2) D'après la plupart des auteurs, le 1^{er} volume de la Mangua parut en 1812. M. Revon, s'appuyant sur l'autorité du *Hokusai daïgha Shoksho Saizou* (Récit sur le grand dessin fait par Hokusai à Nagoya), déclare que cet ouvrage n'a pu paraître au plus tôt que dans l'automne de la 14^e année de Bounkwa (1817). D'après E. de Goncourt, le 2^e volume parut en 1814, le 3^e en 1815, le 4^e en 1816, comme le 5^e, le 6^e, le 7^e et le 8^e; le 9^e en 1819 seulement avec le 10^e;

tesse d'un moment (1). Sur la même feuille : deux vanniers tressant leurs corbeilles, des charpentiers construisant un bateau à grand renfort de coups de maillet, une couple de menuisiers, un porteur d'eau avec ses seaux pendus aux deux extrémités d'une perche. Sur telle autre, rien que des acrobates marchant sur les mains, sautant, se rétablissant à la barre (2) ou bien le même cavalier japonais faisant évoluer sa monture en tous sens, celle-ci allant au pas, trottant, ruant, se cabrant — notons à ce propos qu'Hokusai a su rendre les allures du cheval de façon bien plus réelle que nos peintres du commencement du XIX^e siècle — ou encore le Samourai tirant l'arc ou s'escrimant avec la lance et le sabre, en 72 croquis minuscules.

Dans son œuvre, ce n'est qu'exceptionnellement qu'Hokusai met en scène les grands seigneurs, ceux de son temps tout au moins. Sa condition sociale l'éloignait naturellement de ceux-ci. Entre tous, il préfère l'homme du peuple et surtout le paysan avec ses façons primitives, son habillement simple, sous sa lumière ou dans les champs, au soleil ou à la pluie. Il nous le montre labourant, ensemençant, faisant la récolte (3), décortiquant le riz (4), cul-

le 11^e et le 12^e en 1834; le 13^e en 1849 après la mort de l'auteur; le 14^e en 1875 et le 15^e en 1878.

(1) Mangwa, livre 1.

(2) id. tome 8.

(3) *Hiakounim isschu Ouwaga Yétoki*, « Les Cent poésies expliquées par la Nourrice ».

(4) Mangwa, tome 11.

tivant le melon et le faisant sécher pour les soupes futures (1). Ailleurs, nous le voyons partir en voyage à califourchon sur un bœuf ou à pied, passer un pont ou traverser la rivière à gué.

Dans ces croquis si vivants, le cultivateur nippon nous apparaît avec ses qualités et ses défauts, son opiniâtreté au travail, sa sobriété ordinaire, le gaudissement du jour de fête, l'amour inné qu'il porte à la nature et qui le fait s'arrêter au milieu de sa besogne pour contempler un joli paysage. A côté des occupations campagnardes, voilà toute la série des petits métiers des villages et des villes : deux bûcheronnes portant des fagots sur leur dos tandis qu'une troisième se repose près de son bœuf chargé de bois (2); des fabricants de terre cuite au bord de la Soumida dans le quartier Imado (3), une vieille blanchisseuse s'en allant avec son panier sous le bras, un fabricant de jouets (4), deux peintres enduisant de couleur la jambe d'un Mio gigantesque sculpté (5), un polisseur de miroirs, etc.

Le Yéhon Teikin Orai (6) est tout entier consacré aux industries du pays, il nous transporte dans la forge, l'atelier de teinturerie, auprès des métiers à tisser. — Dans l'Imayô-Kushi Kiséru Hinagata (7),

(1) Mangwa, tome 13.

(2), (3), (4) Kakémonos de la collection Hayashi.

(5) Mangwa, tome 11.

(6) Yéhon, album — *Teikin*, études faites à la maison — *Orai*, voie; c'est-à-dire album de l'éducation familiale. Le 1^{er} volume parut en 1828.

(7) *Imayo*, mode actuelle — *Kushi*, peigne — *Kiseru*, pipe —

Hokusai se préoccupe même de donner des modèles de peignes et de pipes à la mode et ailleurs (1) des motifs d'ornementation de robes et de broderies.

Le peintre de Katsushika excelle à saisir un trait de mœurs, une attitude, un ridicule, mais sa psychologie est peut-être un peu superficielle. C'est avant tout un maître ironiste qui se contente généralement de représenter les hommes tels qu'ils sont, les trouvant ainsi suffisamment grotesques par leur laideur, leurs manies ou leurs vices. Quand exceptionnellement il se lance franchement dans la caricature, il atteint au plus haut comique. Une estampe de la collection Gillot figurait les joies paternelles : un petit garçon à califourchon sur le dos de sa mère se retourne et dans le ravissement de voir un jouet que lui montre son père, ouvre une bouche fendue jusqu'aux oreilles et lève le bras en l'air, dans un geste très habituel aux enfants. Aucune expression ne saurait rendre le vécu de cette scène.

Hokusai, parfois même, renforce l'ironie de ses dessins par des réflexions humoristiques du genre de la suivante écrite au bas d'un kakémono où un marchand de balais à battre le thé offre ses ustensiles : « Frapper sur un vase (pour attirer les passants) ; se promener dans la petite rue Aianichki en

Hinagata, modèles ; c'est-à-dire : modèles de peignes et de pipes suivant la mode actuelle. Paru en 1823.

(1) Dans le *Shinagata Komon-cho* (*Shinagata*, nouveau style.—*Komon* petits dessins imprimés sur les étoffes) paru en 1824.

simple habit de coton, ainsi s'écoule la vie tranquille du vieux vagabond. » Ailleurs (1) il raille le peu de durée des caprices humains : « La fabrication des objets change selon le temps. Des objets qui étaient carrés, on les fait ronds et le monde trouve cela plus beau : ça s'appelle la mode (2). »

Comme moraliste, il prêche les vertus moyennes, celles qu'on rencontre souvent dans le peuple, l'honnêteté, la vaillance au travail, l'aide mutuelle que l'on se doit l'un à l'autre. Il se montre même assez indulgent pour les petites faiblesses humaines, comme le prouve un passage du *Boutchouho Sokouseki Riori* (3) : « S'il y a, dit-il, le moraliste qui prétend qu'à la première coupe c'est l'homme qui boit le saké, qu'à la seconde c'est le saké qui boit le saké et qu'à la troisième, c'est le saké qui boit l'homme, il en est d'autres moins sévères qui déclarent qu'il n'y a pas de limite pour boire du saké tant que ça n'amène pas de désordre (4). » Le *Jôdan Foutsouka Yehi* (5) est plein d'humour en sa figuration d'ilotes ivres dans toutes les postures.

Hokusai a même illustré plusieurs livres de religion et de morale. Dès 1785, sous la signature Shouro, il donnait le *Yehon Sanzanghio* (6), puis,

(1) Préface de l'*Imayo Kushi Kiseru Hinagata*.

(2) Traduit par M. Hayashi pour l'*Hokusai* d'E. de Goncourt.

(3) « La Cuisine improvisée. »

(4) Traduit par M. Hayashi pour l'*Hokusai* d'E. de Goncourt.

(5) « L'Ivresse de deux jours, » paru en 1811.

(6) « Album des pratiques des trois divinités. »

beaucoup plus tard, vers 1834, le *Yehon Tchukio*, « Livre des devoirs envers le Maître », tout plein d'abnégation et d'héroïsme, et le traité de Confucius sur la piété filiale, le *Yehon Kôkyo* (1). Dans une des planches de ce dernier une collection de petits personnages sont fort occupés à nettoyer le signe Kô, idéographe de la piété filiale figuré par une lettre immense. Citons enfin « Le Miroir de la sagesse devient homme parfait » et « l'Album des vertus des femmes ».

Dans ses illustrations de sujets légendaires, l'artiste exalte des vertus plus élevées : la fidélité à la foi jurée, la bravoure, le dévouement chevaleresque. Hokusai, s'inspirant en cela de l'engouement général pour les légendes de l'ancien Japon redevenues de mode en ce commencement du XIX^e siècle, s'est en effet complu à les illustrer. Son pinceau a véritablement redonné la vie aux héros des chevauchées d'antan en les rajeunissant. Sous nos yeux, Yorimassa, l'illustre général Minamoto, tue d'un coup de flèche le Nouyé (2); Yorimitsou (3) se prépare à exterminer l'araignée gigantesque; l'enfant Momataro (4), « le premier né d'une pêche »,

(1) Mot composé de *Kô*, piété filiale, et de *Kyo*, livre sacré. — Donc « Livre de la piété filiale illustrée ».

(2) Animal fabuleux qui désolait la contrée.

(3) Guerrier légendaire du X^e siècle et grand destructeur de monstres.

(4) Un couple de vieux bûcherons qui n'avait pas d'enfant arrêta un beau jour une grosse pêche poussée par le courant de la rivière; de cette pêche sortit un enfant qui accomplit par la suite mille exploits plus extraordinaires les uns que les autres.

parti à la conquête de l'île des Ogres; Hidésato délivre la reine du lac Biwa de la présence d'un monstre qui dévorait ses enfants. — Et puis ce sont les quarante-sept rônins, le prêtre Raïga (1) doué d'un pouvoir merveilleux sur les rats qu'il emploie à l'accomplissement de son dessein; le sennin (2) à la carpe monstre; Shôki chassant les diables.

Le neuvième volume de la *Mangua* est tout plein d'anecdotes relatives à Kiyomori, le grand Taïra... Ces scènes guerrières auxquelles les luttes à mort, les effondrements de cavaliers, les traits volant dans l'air dru comme grêle, le tournoiement des glaives, la férocité des physionomies, la tension de tous les muscles donnent tant de mouvement et de caractère, sont illustrées avec la maëstria d'un Gustave Doré.

Mais malgré ce retour au passé du Yamato, la tradition chinoise depuis si longtemps implantée dans le pays conservait encore une partie de sa puissance. C'est ainsi qu'Hokusai exalte les héros de l'Empire du Milieu parallèlement à ceux du Japon dans le *Wakan Homaré* (3), « Célébrités du Japon et de la Chine », et le *Shimpen souïko gwa den*, « Dessins traditionnels des hauts faits de l'Antiquité » (4), où 108 braves accomplissent les proues-

(1) Il est sensé vivre au XIII^e siècle.

(2) Saint bouddhique.

(3) *Wakan, Chine et Japon — Homaré, célébrités*. Livre paru en 1834.

(4) Texte par Bakin et Takai Ranzan. Roman publié de 1807 à

ses les plus extraordinaires. Mais c'est d'ordinaire la sagesse plutôt que la bravoure chinoise qu'il aime à citer en exemple. Il semble en cela avoir bien compris la différence capitale des deux civilisations, l'une tout imprégnée de science, de calme philosophie, de patience et de ruse, l'autre basée essentiellement sur l'héroïsme et les sentiments chevaleresques. Dans la peinture des mœurs de l'Empire du Milieu, l'artiste n'abandonne pas son habituelle ironie. C'est ainsi qu'il flagellé d'énergique façon la corruption gouvernementale existant déjà en Chine aux époques lointaines des cent huit braves.

Les mêmes intentions sarcastiques se retrouvent souvent dans sa figuration de l'Olympe japonais. Les dieux n'y sont guère que des hommes, doués comme ceux-ci de vertus et de vices, sujets aux mêmes erreurs et à d'analogues faiblesses. Mais ils possèdent certains pouvoirs merveilleux bons ou mauvais : il importe donc de se les concilier ou tout au moins de fléchir leur courroux. Hokusai lui-même eut toute sa vie une profonde vénération pour le dieu Miokenn, habitant mystérieux de la Grande Ourse. Toutes les divinités du Japon, celles du Shinto et celles du bouddhisme, trouvent place dans son œuvre, mais il aime surtout à représenter les plus populaires d'entre elles, dont la plupart se rattachent tout à la fois à la « voie des

1834 et comprenant 90 volumes. — *Shimpen* veut dire miracle — *Suiko*, antiquité. — *Gwa den*, dessins traditionnels.

Kami » (1) et à la religion de Sakya Mouni. En une multitude de gravures il a célébré par exemple les Sichi Fuku Jin, « les sept dieux du bonheur », le gros Hotei, l'ami des enfants couché sur le dos, le visage épanoui en un large rire tenant entre ses pieds levés un bambin fort amusé de ce jeu (2) ou bien se laissant tirer la langue par un autre de ses petits camarades (3). Ailleurs, une femme rit aux éclats devant le crâne gigantesque de Fukuroku, sur lequel elle a placé une cocotte en papier (4); Okamé lapide un diabolin avec les haricots qui le feront fuir (5), sa grâce rieuse contraste singulièrement avec la laideur du démon. Le douzième volume de la Mangua ridiculise le monde des génies et des tengous, ces êtres fabuleux, munis de nez énormes, à la représentation desquels l'imagination japonaise s'est si souvent complue. Hokusai va même jusqu'à représenter sous une forme comique

(1) C'est la traduction littérale du mot *shintô*. — Le mot *Kami* veut dire génie.

(2) Dans l'*Hokusai gwakio*.

Les sept dieux du bonheur sont Jurojin, Daïkoku, Fusairoku, Yebisu, Benten, Hotei et Bishamon, personnifiant les sept éléments suivants : la longévité, la richesse, la popularité, la probité, la grâce, la bonté et la force. Daïkoku, Bishamon, le dieu de la guerre, Benten, qu'invoquent les artistes sont des divinités indoues transformées. Hotei était un prêtre chinois du x^e siècle, célèbre par son insouciance. Yebisu n'est autre qu'Hirouko « La Sangsue », premier fils des deux Ref. Il est donc d'origine shintoïste.

(3) Dans l'*Hokusai Gwafu*.

(4) Sur un sourimono de 1797. Fukuroku est toujours représenté avec un crâne d'une hauteur demesurée, indice d'une science profonde.

(5) Divinité d'origine shintoïste (Amano-Ousmène-Mikoto).

les glorieux entre les glorieux, les purs des purs, Sakya Mouni et ses seize disciples (1).

De la divinité, la raillerie retombe enfin sur les prêtres. Un kakémono figurant une courtisane ne porte-t-il pas cette inscription : « Le Bouddha exploita la loi religieuse ; le premier prêtre exploita le Bouddha, les prêtres de la postérité continuent à exploiter leur ancien maître et toi tu exploites ton corps. » Dans « l'ivresse de deux jours » l'ébriété d'un bonze et d'un petit servant réunit dans le même vice la vieillesse et l'enfance de façon très drôle, et dans le premier volume de la Mangua un chœur de bonzes chantant à tue-tête offre un aspect de maîtrise moyen-âgeuse.

L'artiste se moque des ordres mendiants qui s'en vont quêtant aux portes et aussi des contemplatifs, dont le crâne, à force de méditation, finit par fumer comme un volcan.

L'artiste a encore une affection toute spéciale pour les êtres fantastiques, goules, larves, ogresses et fantômes de tout genre. Le dixième volume de la Mangua contient deux des plus célèbres planches de cette sorte. Dans l'une, Kasané assassinée lui apparaît en vengeresse du crime dans toute la hideur d'une face méchante, stupide et estropiée. « Les caprices de Léonardo, de Breughel ou de Goya n'ont jamais rien inventé de plus affreux, dit M. Holmes (2) ; embryon monstrueux, mutilé et

(1) 2^e volume de la Mangua.

(2) *Hokusai*, by C.-J. Holmes.

idiot dont les mains ressemblent à des griffes et dont l'œil unique brille d'une irresponsable férocité. » Dans l'autre, Okikou, la petite servante qui se suicide de désespoir pour avoir cassé une assiette précieuse, se montre sous une longue forme blanche enveloppée dans une prodigieuse chevelure. La série des Cent Contes parue en 1830 se compose de cinq planches plus effrayantes les unes que les autres, dont la plus connue est une lanterne figurant une tête de mort.

Avec les fantômes, l'extraordinaire imagination de l'artiste « fou de dessin » (1) a créé les monstres les plus terrifiants, bizarres assemblages d'humanité et d'animalité. Dès 1798, il faisait paraître son *Bakemono yamato Honzo*, « Histoire naturelle des monstres du Japon », où une tête de femme flotte sur l'eau, les épingles de sa chevelure lui donnant l'aspect d'un crabe. Dans le deuxième volume de la *Mangua*, le dragon à neuf têtes vient boire les neuf coupes de saké qui l'enivreront et permettront à Yorimitsu de le tuer. Ailleurs, cet animal fabuleux, si populaire dans les pays d'Extrême-Orient, déroule ses anneaux au-dessus du Fouji. Quelles conceptions plus drôles que celle des bêtes mangeuses de rêves, l'une figurée par une chèvre avec trois yeux enchâssés dans son flanc et l'autre possédant un corps d'ours et une tête d'éléphant (2).

(1) Gwakyo jin, signature d'Hokusai durant les premières années du XIX^e siècle.

(2) 2^e volume de la *Mangua*.

A côté de ces abracadabrantes inventions, des animaux représentés à peu près comme ils sont dans la réalité, mais doués de pouvoirs merveilleux : le renard tantôt favorable aux agriculteurs sous les traits d'Inari, le dieu du riz, et partant de l'abondance, tantôt maléfique sous les mille formes de Kitsouné (1), le tigre, tout à la fois type de la sagesse et de la force, la tortue symbolisant la longévité, le gigantesque oiseau de Hô, le phénix des légendes occidentales.

Tout le règne animal nippon, si riche par la diversité de ses espèces, figure d'ailleurs dans l'œuvre d'Hokusai : les poissons monstrueux ou minuscules, la gent ailée au grand complet et, parmi les quadrupèdes, le chien japonais si replet et si drôle, le chat, le singe gris à face rose, le bœuf, le loup des montagnes, le daim, le lapin, le lièvre. Dans les herbes rampent les couleuvres, les vipères et les boas, tandis que des milliers d'insectes sautent ou volent au-dessus de cette forêt en miniature. Ailleurs voici le grouillement de la vie d'entre roseaux où crapauds, tortues d'eau douce, poules d'eau, canards et martins-pêcheurs, cygnes chinois et échassiers se livrent à leurs ébats. Il n'est pas jusqu'à l'éléphant, inconnu pourtant au Japon, mais révélé par la tradition bouddhique dans laquelle il sert de monture au boudhisatwa Foughen, qui ne trouve sa place dans la Mangua. Hokusai en fait le héros

(1) Lire à ce sujet le très joli chapitre de Lafcadio Hearn, dans « le Japon inconnu ».

d'une fable très spirituelle (1). Un groupe d'aveugles voulant acquérir une idée de la forme du pachyderme se mettent à le tâter et se communiquent ensuite leurs impressions à son sujet, chacun d'entre eux n'ayant touché qu'une partie du corps de l'animal, qui la trompe, qui le flanc, qui la jambe.

Moralité : pour juger une chose, ne vous contentez pas de l'envisager sous un seul de ses aspects, mais étudiez-la à fond et sous toutes ses faces.

Quand il met les animaux en scène à côté des hommes, l'artiste atteint souvent à la mordante ironie de notre La Fontaine. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner son crapaud émettant la prétention de devenir géant ou son colimaçon prenant un air de foudre de guerre avec ses cornes terriblement dressées (2).

L'amour d'Hokusai pour la nature s'étend aux choses inanimées et même jusqu'aux pierres, non à celles taillées par la main de l'homme, mais à celles que la lente érosion des siècles a formées, que les torrents ont creusées, que les gelées ont craquelées. — La 14^e planche du 2^e volume de la Mangua leur est tout entière consacrée.

« Tant que vous n'aurez pas pénétré et profondément senti le caractère expressif des pierres, leurs tons, leurs valeurs, dit à ce propos M. Lafcadio Hearn, le sens esthétique d'un jardin japonais ne vous sera point révélé. » Quand ces blocs erratiques

(1) 8^e volume de la Mangua.

(2) Deux estampes qui appartenaient à la collection Gillot.

ont la dimension de rochers, l'admiration du nippon ne connaît plus de bornes. Leur imagination si fertile se platt à y reconnaître des formes fantastiques ou humaines.

Comme tous les peintres japonais, Hokusai a voué une spéciale affection aux êtres que la religion bouddhique qualifie de « hidjô », « sans désir ». Arbres et plantes s'animent sous son pinceau. Parmi les premiers, le nanten, l'arbre à qui on doit aller confier les mauvais rêves pour qu'ils ne se réalisent jamais; le pin toujours vert, symbole de la vitalité; l'énoki ou micocoulier de Chine; le yanagui ou saule pleureur; comme arbres fruitiers, l'oumenoki (prunier) et le sakura (cerisier), dont la floraison réjouit les cœurs de là-bas; enfin, dans le nombre intermédiaire des arbrisseaux, le tégashioua, dont la feuille a la forme d'une main, le botan ou arbre à pivoinés, les mille espèces de bambous et de fougères.

C'est que la flore japonaise est d'une merveilleuse richesse, les plantes des régions chaudes y poussant à côté de celles des régions tempérées. Les plaines non cultivées qui s'étagent à des altitudes variant de 100 jusqu'à 2.000 mètres appelées *Hara* ne sont que de grands champs de fleurs offrant toute la gamme des colorations en place de nos tapis de vert gazon européens.

Dans ses esquisses de plantes, Hokusai s'attache surtout à rendre leur aspect d'ensemble sans trop perdre de temps à l'étude des détails, comme les

artistes de l'école de Kôrin. Il a su rendre d'admirable façon la vie végétale. Un seul petit détail choque l'œil européen, nous voulons parler du manque d'ombre. Les Japonais n'en ont jamais fait usage dans leurs compositions et nous avons vu qu'ils ont dû, pour marquer les différents plans, recourir à des tons secondaires bistres ou grisâtres. Notre artiste n'a pas échappé à cette loi générale; souvent même il se contente de jeter sur les feuilles de sa Mangua les pivoines, les iris et les chrysanthèmes sans leur donner aucun fond. Mais le plus généralement il les anime en recourant aux éléments et aux saisons : ses plantes se plient sous la rafale, se tordent dans les tourbillons, si naturellement qu'on s'imagine entendre les mugissements de Kazeno-Kami, le dieu des vents, qui tient ceux-ci enfermés en son outre gonflée, ou bien encore il nous les montre succombant sous la neige, dépouillées par l'hiver, brûlées par le soleil. — Là comme dans toute son œuvre, une vie exubérante règne en maîtresse.

Il nous reste maintenant à examiner comment Hokusai a groupé tous ces éléments divers, rochers, arbres, fleurs dans ses paysages.

De tout temps les artistes japonais ont aimé à représenter l'homme et les animaux dans le cadre de la nature. Les primitifs des écoles chinoises du Yamato, comparables, en cela, à ceux de notre Europe Occidentale qui aimèrent à placer de minuscules paysages dans les moindres espaces de leurs

tableaux libres de personnages, ont spécialement cultivé ce genre et, comme nous avons pu le constater, sont parfois arrivés à d'heureux résultats. Mais, dans leurs paysages trop souvent conventionnels, les lois de la perspective ne sont guère appliquées, le manque d'horizon est fréquent, les rapports entre les différents plans sont mal observés.

En outre, à l'Européen non prévenu, la nature qu'ils rendent paraît tantôt contournée à l'excès, tantôt trop truquée, trop arrangée par la main de l'homme. Leurs paysages les plus accidentés ont un air de tranquillité, de douceur qui surprend. Et pourtant ils n'ont fait que rendre la campagne japonaise presque comme elle est en réalité. En Yamato existent les sites les plus variés et les plus imprévus qu'il soit donné aux yeux humains de contempler. A la constitution volcanique de son sol, le pays doit une succession de montagnes, de vallées, de précipices, de sources jaillissantes et de torrents impétueux alternant avec de paisibles plaines couvertes de rivières et des fleuves s'étalant dans la paix de leurs cours inférieurs et de leurs embouchures.

Peu s'en faut qu'à la longue l'ensemble harmonieux du paysage n'ait à souffrir de l'exquise singularité du détail. C'est une succession ininterrompue de petits tableaux dont chacun se suffit à lui-même. On en vient à regretter que la nature ait eu trop d'esprit ou que sa puis-

sante imagination se soit si patiemment pliée aux menues fantaisies de notre art (1).

Cet aspect est particulièrement frappant dans la Mer Intérieure.

Mer de mystère et de légende où les voiles blanches des jonques sont d'argent au clair de lune (2).

Ses rivages ont l'air modelé par la main des hommes, les pêcheurs semblent avoir « eux-mêmes creusé leurs ports et les jardiniers dessiné le plan de leurs fies ».

Ces sites, si réguliers malgré leur désordre apparent, si différents selon la région visitée ou la saison subie, ce sont eux que les Japonais se sont efforcés de reproduire en miniature dans leurs jardins, comme aussi dans leurs kakémonos et leurs estampes.

Dans les dernières années du xviii^e siècle, les Hollandais de Nagasaki apprennent aux peintres nippons les lois de la perspective. En 1796, dans une série de huit feuilles représentant des vues du lac Biwa, Hokusai subit une évidente influence européenne. On y trouve un gris violacé rappelant de très loin celui de Ruysdaël. Puis l'artiste publie deux séries sur la rivière Tamagawa et plusieurs autres sur les stations du Tokaido, dont une des premiè-

(1) A. Bellessort : *La Société japonaise*.

(2) R. Kipling : *Lettres du Japon*.

res parut de 1797 à 1798 chez Nichimoura (1). Cette grande route de la mer Orientale, autrefois si fréquentée et maintenant bien déchuée de sa splendeur, inspirait vers la même époque un ouvrage analogue dû à la collaboration de plusieurs artistes parmi lesquels Kitao Massayoshi et Shunsen (2), mais les illustrations des six volumes de ce dernier étaient tirées en noir, tandis que celles d'Hokusai sont en couleur (3).

Des environs de 1797, comme le prouve le nom de Sorî formant sa signature, était aussi ce sourimono de la collection Gillot figurant la promenade sur l'eau de trois jeunes femmes arrêtant leur barque sous des cerisiers en fleurs. Le sujet est assez analogue comme idée et comme expression à ceux qu'affectionnait Outamaro.

En 1799, paraissaient à Yedo les promenades d'Azouma (Azouma Asobi) et en 1800 le « Coup d'œil sur la Capitale Orientale » (Toto Shokei Itchiran) (4).

Dans ces premières œuvres, Hokusai reste encore

(1) Le titre japonais est « Yehon-Tokaido-Gojou-San-Tsughi », c'est-à-dire : « Les cinquante-trois étapes de la mer Orientale », 56 planches en couleur de format rectangulaire.

Le Tokaido avait environ 520 kilomètres de développement.

(2) Le Japon possède toute une littérature géographique formée d'espèces de guides illustrés nommés *Meishos*. Voir à leur sujet le chapitre de M. de Rosny dans ses feuilles de Momidzi.

(3) M. Revon a décrit de fort jolie façon les étapes du Tokaido dans son étude sur Hokusai. Ce dernier les illustra encore en 1836, dans son Dotchiou Gwafu, « Recueil de Dessins de voyage ».

(4) *Azuma* est le nom des provinces de la côte est du Japon et *Toto*, le nom poétique de Yedo, la capitale de l'est.

quelque peu confiné dans la tradition et la convention. Dans le Yehon-Toto-Asobi (1), on retrouve même parfois le procédé classique des nuages supprimant la difficulté des fonds et renouvelé de l'École de Tosa. Ce n'est qu'exceptionnellement, a pu dire M. Holmes, que se produit chez lui « une échappée de naturalisme quand il représente une rivière avec au loin l'immensité de la campagne couverte de neige sous un sombre ciel d'hiver, ou bien un pont sur lequel se presse une foule animée ». Les mêmes remarques seraient applicables au Yehon Soumidagawa Rioghan Itchiran (2) où l'artiste nous promène sur les deux rives du fleuve de Yedo et du Yehon Kyoka Mata Nata Yama (3) consacré à des vues de la baie, où est sise la capitale de l'est. Une étroite estampe en largeur signée Kako (4), représentant sur le rivage d'une baie déchiquetée des fillettes et des petits garçons cherchant des coquillages, fait déjà présager la façon nouvelle qui sera inaugurée dans la Mangwa ; la perspective y est mieux rendue, bien que les personnages du premier plan soient encore trop grands en comparaison de ceux du second.

(1) Album des promenades de Toto, paru en 1802 à Yedo chez Tsutaya Jûzabro.

(2) Album des rives de la Soumida, paru en 1804, à Osaka, chez Mackawa Dzennbê.

(3) Mot à mot : « Album de poésies des montagnes et encore des montagnes ». En couleur. Paru à Yedo en 1803, chez Kochodo Tsutaya Jûzabro.

(4) Hokusai signe Tokitaro Kako ou Kako un certain nombre d'œuvres parues de 1800 à 1804.

Le tome deuxième de la Mangwa contient quelques paysages en miniature et en particulier une double planche où déferle une énorme vague vue de face. Sa crête toute blanche et moutonnée contraste singulièrement avec le dessous du flot qui apparaît d'un noir d'abîme. C'est là une très originale composition tout à fait nouvelle pour l'époque. Un peu plus loin dans le même volume, quelques vues de montagnes, de cascades et de chaumières toujours teintées en rose et gris clair, nuances très pâles qui sont comme bues par le papier torchon employé.

Le quatrième volume de la Mangwa est rempli de croquetons figurant encore de petits coins de paysage où l'auteur semble s'essayer avant d'entreprendre une œuvre plus sérieuse : un village, des Shiros, ces châteaux forts des dai-myau, des ponts au dos bossu.

Dans une planche du tome V, au delà d'une grande étendue de mer se déroule une plage plantée d'une forêt de pins; de la cime de ceux-ci jusqu'aux sombres collines de l'horizon s'élève une guirlande de brouillard couronnée par un énorme cône couleur de neige de l'arrière-plan.

Le septième volume, paru en 1816, contient nombre de paysages montrant nettement les efforts acharnés du peintre pour arriver à la perfection en ce genre et faisant constater les progrès qu'il réalise à chaque pas. Il ne considère plus désormais la nature comme un simple cadre destiné à faire ressortir ses personnages, à épouser leurs joies, leurs

tristesses et leurs querelles. Ce sont au contraire ces derniers qui doivent subir les forces cosmiques; devant l'impitoyable puissance des éléments, l'homme demeure sans pouvoir. Par là, Hokusai se rapproche beaucoup plus de la réalité que ses prédécesseurs. La neige d'Harunobou, pour choisir un exemple, semble toujours éclairée d'un rayon de soleil et la rigueur du froid n'a l'air d'avoir aucun effet sur ses couples amoureux.

La gelée d'Hokusai est au contraire pleine d'âpreté. Tel est déjà l'effet produit par cette plaine glacée éclairée par le disque de la lune représentée dans le quatrième livre de la *Mangwa* ou par ces collines neigeuses que traverse péniblement une armée dans le tome IV. Ailleurs (tome VII), la tempête fait rage et les écluses du ciel déversent des torrents d'eau sur la campagne. Le procédé consistant à représenter la pluie par des traits coupant le dessin en diagonale rend d'excellente façon la violence irrésistible de l'ouragan.

La tempête de Rembrandt, de Rubens ou de Turner est souvent terrible, mais elle n'est pas réellement humide, dit à ce propos M. Holmes; Constable sait produire des effets d'humidité, mais non de violence. Hokusai montre au contraire comment le vent fait jaillir l'eau en écume et courbe les arbres, comment les coups de vent dispersent le peuple deci delà (1); comment les nappes d'eau qui chassent et qui trempent voilent à demi un paysage

(1) *Mangwa*, tome XII.

et de quelle façon enfin le grand cône du Fouji rayonne au-dessus des nuées ouvertes (1).

Des environs de 1817 et en tous les cas d'avant 1820, en raison de la signature Katsushika Taito qu'elle portait, était une estampe de la collection Gillot : un pont de rêve jeté entre deux falaises au-dessous duquel brille la lune éclairant de sa pâle clarté un village de pêcheurs endormi au bord de la mer.

Enfin, avec les trente-six vues du Fouji publiées de 1823 à 1829, Hokusai arrive à la plénitude de son talent de paysagiste et sa publication a tant de succès auprès du public qu'il l'augmente de dix autres planches.

Dans cette série, il inaugure une nouvelle manière presque complètement débarrassée de la tradition conventionnelle chinoise. Nous disons presque complètement, parce qu'il commet encore des fautes de détail, dans la figuration des nuages, par exemple. Il se contente le plus souvent de les représenter par de longues bandes horizontales que M. Perzynski (2) compare très ingénieusement à des doigts de gants. Cette disposition est très sensible dans le croquis de la baie de Tayo (3). Au premier plan, une barque sur la mer agitée, au second, la plage dont les lignes sont découpées en languettes correspondant

(1) C.-J. Holmes, *Hokusai*.

(2) *Hokusai*.

(3) Tayo-no oura, dans le Yeigiri sur le Tokaido.

aux bandes moyennes desquelles émerge à l'horizon un Fouji tout bleu. En ce sens, Hokusai a été mieux inspiré dans sa vie de l'île de Tsukuda proche de Yedo, où de légers cumulus blancs s'enlèvent au milieu du jaune d'ocre de l'horizon, de chaque côté du cône neigeux.

Les lois de la perspective sont beaucoup plus fidèlement observées. Il suffit pour s'en rendre compte de jeter un coup d'œil sur la planche du pont de Nihon-Bashi (1). De celui-ci, n'est représentée que la partie supérieure avec les têtes et les ballots sortant d'une foule grouillante et dépassant à peine le bord du bas de l'estampe. En arrière convergent vers la ligne d'horizon les deux rives du fleuve bordées de maisons. Dans le fond une masse de verdure d'où sortent les constructions d'un temple et dans le lointain extrême le Fouji émergeant de la brume. Les lignes fuyantes des rives du fleuve et celles des toitures des maisons viennent bien coïncider au même point, les rapports entre les différents plans sont exactement observés, la hauteur des personnages et les dimensions des barques représentés allant en diminuant graduellement avec l'éloignement; Hokusai s'est enfin efforcé d'indiquer les colorations différentes de l'eau suivant la quantité de lumière reçue. Le même souci est d'ailleurs visible dans la planche consacrée à l'île de Tsakudo déjà citée, où

(1) Pont situé dans la partie centrale de Yedo, d'où partaient généralement les voyageurs qui voulaient suivre le Tokaïdo.

l'éclairage vient de l'horizon. Le bleu clair de la mer prend dans le fond une tête d'or très pâle due au reflet d'un ciel orangé, tandis qu'au premier plan le flot est bleu foncé et le ciel plus sombre encore.

Le coloris d'Hokusai, dans sa série des trente-six vues, tient beaucoup de celui des impressionnistes. Il est intéressant d'essayer de se rendre compte des points communs et des différences que sa manière offre avec leur système.

La théorie impressionniste déclare que notre œil a pris l'habitude de distinguer la forme et la couleur, mais qu'en réalité cette dernière seule existe. Les objets, ajoute-t-elle, ne nous sont en effet révélés que par l'éclairement, il importe donc de ne représenter que les nuances et non pas les contours... A Hokusai comme à tout Japonais il semble impossible de concevoir le dessin sans le trait, celui-ci étant la base même de l'art national.

Mais à côté de ce principe fondamental des Monet, des Degas et des Renoir, il en existe plusieurs autres que notre artiste appliqua peut-être inconsciemment dans son désir de faire œuvre originale, peut-être aussi par extrême recherche du réalisme.

Un objet, disent les impressionnistes, n'a pas de couleur par lui-même et ce qu'on a l'habitude d'appeler le ton local n'est qu'une convention.

Les objets changent de même selon leur exposition à la lumière et selon l'inclinaison des rayons solaires. Or, Hokusai abandonne dans sa série des

trente-six vues toute idée *a priori* au sujet des coloris : suivant les saisons et suivant l'heure du jour, son Fouji est bleu, orange ou rouge.

Nous donnerons de ce fait deux exemples très caractéristiques. Dans le premier, le volcan, « vu par un temps d'orage », est représenté brun-rouge à sa base, puis rose dans sa partie médiane au milieu de laquelle la neige du sommet étend ses lézardes blanches. Le cône s'élève au milieu de collines d'un vert épinard, dominé par un ciel bleu foncé, s'éclaircissant et se parsemant de nuages moutonnés dans le milieu de la feuille pour s'assombrir à nouveau près du bord supérieur de celle-ci. A mi-hauteur de la montagne, un grand éclair orange sillonne l'atmosphère.

Le Fouji « vu par le beau temps » est couvert à sa base d'une végétation vert foncé, puis vient une zone brun-rouge à laquelle succède une autre, plus claire, vers son milieu, et enfin, au sommet, une nuance beaucoup plus foncée que celle même de la base, encore sillonnée par des coulées de neige. Comme fond un ciel bleu parsemé de zébrures blanches qui sont des nuages.

Dans ces deux croquis, Hokusai applique une conséquence du dernier principe que nous avons exposé, à savoir : que l'ombre n'est pas une absence complète de lumière, mais une lumière d'une autre sorte et qu'on ne doit pas par conséquent la figurer en noir, mais avec les couleurs mêmes de l'objet éclairé modifiées en conséquence.

Il y aura donc des ombres bleues, rouges; aucune parcelle de noir pur n'apparaît, en effet, dans les deux estampes décrites.

En outre, les impressionnistes ne veulent employer que les sept couleurs fondamentales du spectre solaire et déclarent les autres nuances sales et inexactes.

Ces nuances primordiales dominant dans les 36 vues, surtout le rouge, le bleu, le jaune et le vert, auquel le peintre joint le blanc, et elles y sont posées très souvent par touches juxtaposées comme le veut l'école nouvelle. Comme conséquence, ces estampes d'Hokusai vues de près produisent parfois un effet criard. Quand on les regarde de loin, au contraire, les nuances se fondent par recomposition de la lumière. La disposition que nous venons d'indiquer est encore plus nette dans la série des Cascades à peu près contemporaines de celle des 36 vues du Fouji (1). Dans la planche représentant la chute Uma Arai-notaki (2), à Yoshino, l'eau dégringole en nappes blanches séparées par des intervalles bleu foncé montrant le fond du flot, entre des roches mousseuses où des plaques vertes parsèment le jaune de l'ensemble; par endroits enfin ressortent des blocs dénudés d'un rouge de brique semblable

(1) La série des Cascades parut vers 1827.

(2) De : uma: cheval — arai-no, du blanchissage — toki, cascade — suivant la légende, le héros Yoshitsuné y lava son cheval.

La série des cascades est intitulée: Shokokou Takimégouri. Elle se compose de huit planches en hauteur.

à celui du cheval légendaire de Yoshitsuné que deux hommes sont en train de laver.

Notons enfin l'emploi des complémentaires par l'artiste : entre des touches jaunes et des bleues, il met du vert ; entre du jaune et du rouge, de l'orangé.

Une planche d'un très pittoresque effet est celle de la cascade de Yorô dans la province de Mino. La nappe d'eau tombe verticale d'une masse de rochers située tout en haut de l'estampe. Deux Japonais, protégés de l'écume jaillissante par un gros bloc de pierre, la contemplent d'en bas, tandis que plusieurs autres se reposent sous une hutte voisine. Dans un sujet de ce genre, le personnage principal pour le peintre est la force qui précipite l'eau dans l'abîme et anime le paysage par le mouvement produit.

Après les cascades, les ponts (1), celui symbolique de Foukou, dans la province Yetizen, en pierre d'un côté et en bois de l'autre, comme séparant deux districts, le premier régi par un dai-miyau riche, le second par un plus pauvre. Puis, un peu plus loin, le Tsuribashi (2), sur la limite des deux provinces Hida et Yeitshiu, fait simplement de lianes et de cordages avec un filet au-dessous donnant le vertige rien qu'à le regarder ; deux porteurs chargés de lourds fardeaux le parcourent d'une allure franche ; entre les falaises réunies par le pont suspendu, des cimes d'arbres émergent du brouillard. Dans cette

(1) *Shokokou Meikiô Kiran*. — Série publiée de 1827 à 1830.

(2) *Tsuri-bashi* veut dire « pont suspendu ».

série de ponts, la manière du peintre est un peu moins soutenue et le coloris plus atténué.

Sa verve ne faiblit pourtant point ni non plus son talent. En 1834, dans sa 75^e année, il commence la publication de ses Cent vues du Fouji et rien n'indique une fatigue de sa main... C'est d'ailleurs cette même année qu'il donne son douzième volume de la Mangwa, supérieur encore à tous les précédents comme aux trois qui suivront, par la puissance d'observation et l'expression de vie intense qui s'en dégage...

Au XVIII^e siècle, Hokusai avait eu un prédécesseur en la personne de Kawamoura Minsetsu, qui, en 1769, avait donné une série des cent vues du Fouji.

Le nouvel ouvrage (1) du maître eut, au Japon, un immense succès. Il présente pourtant, pour nous autres Européens, un moindre intérêt que les « trente-six vues ». Les planches des deux premiers volumes ont en effet été tirées primitivement en noir avec adjonction d'une teinte auxiliaire grisâtre et le troisième en bleu pâle et rose chair. Les éditions suivantes conservèrent ces dernières teintes. On n'y retrouve donc plus ces extraordinaires colorations impressionnistes de la série précédente (2).

(1) *Fougakou Hak'kei* (1834-1835). 1^{re} édition : 1^{er} et 2^e volumes. Illustrations gravées par Yegawa Tamekitihi et ses élèves. Ouvrage paru à Yedo chez Nichimoura. 3^e volume gravé par Yegawa Sentaro, édité à Nayoya, chez Yeirakouya Tôchiro.

(2) Les planches de la 1^{re} édition sont reliées dans une couverture d'anne ou avec une plume de faucon bleue sur le titre.

Mais ce qu'il importe de retenir des « Cent Vues », c'est l'extraordinaire imagination et la facilité du maître.

Ce monument élevé à la gloire du grand Fouji débute par le portrait de Kono-hana saku-ya Hime, déesse de la montagne, figurée dans une longue robe flottante, son abondante chevelure noire tombant sur les épaules, tenant de la main droite un disque métallique et de la gauche une branche de Sakaki, l'arbre sacré du Shintoïsme.

Puis vient une planche rappelant la sortie de terre du volcan qui eut lieu, suivant la légende, la XV^e année de l'empereur Korei (286 avant l'ère chrétienne); des seigneurs japonais entourés de leur suite d'un côté, de l'autre des gens du peuple contemplant avec étonnement et admiration la nouvelle montagne.

Le prêtre bouddhiste Yenno Guioja, qui traversa la mer à pied sec pour parvenir jusqu'au Fouji, nous est représenté dans les nuages du haut de la montagne.

A la suite, le volcan vu à toutes les époques de l'année, à toutes les heures du jour, par tous les temps et de toutes les provinces du Hondo central qui peuvent l'apercevoir. Le voici par la pluie, par la neige; apparaissant au travers des mailles d'un immense filet qu'un pêcheur assis dans une barque du premier plan vient de retirer de l'eau, entre les troncs grêles d'une forêt de bambous, ou même dans les fils d'une toile d'araignée. Ailleurs, la ter-

rible éruption de 1707 projetant en l'air hommes, montagnes et objets de toutes sortes, ou bien le cône tout blanc entre les jambes d'un tonnelier juché sur une haute cuve, reflété dans la tasse d'un Japonais qui va boire avec, au premier plan, une bande de grues ou un cerf bramant.

Le peintre a repris dans la série le sujet de la *Vague*, déjà traité dans les « Trente-six vues ». Le flot, soulevé par la tempête, s'enlève vers la partie droite de l'estampe, lançant en l'air de véritables griffes liquides derrière lesquelles s'envolent des bandes d'oiseaux tout blancs comme l'écume qui couronne la vague ; à l'arrière-plan, du côté gauche, le Fouji avec des arbres à sa base.

Dans une planche du deuxième volume enfin, l'exécution d'une esquisse de la montagne par un peintre dans lequel on a cru reconnaître Hokusai lui-même, entouré de ses serviteurs dépaquetant des provisions et faisant chauffer une bouteille de saké sur un feu de bivouac.

Jusqu'à la fin de son existence, le génie de l'artiste se soutient. Durant ses dernières années, Hokusai compose plusieurs traités où il expose la technique de son art : en 1843, le *Shoshin Gwakan*, « Album de dessin pour les commerçants », puis en 1848 le *Yéhon Saïshihî tsoû*, « Traité du Coloris ».

Nous basant sur ces ouvrages didactiques, sur le texte qui accompagne plusieurs autres et sur les analyses précédemment faites, nous pouvons

essayer de nous rendre compte de la conception que se faisait Hokusai de la peinture et d'émettre sur son œuvre une appréciation d'ensemble.

Les anciens ont affirmé, dit le préfacier de l'Hokusai Gwakio (1), que pour faire un grand peintre il fallait trois conditions : l'élévation de l'esprit, la liberté du pinceau, la conception des choses. Et généralement, ajoutait-il, il est difficile de trouver un artiste qui possède une de ces conditions. Eh bien ! il y a un homme de Yedo, appelé Hokusai, adonné depuis de longues années à la peinture et qui remplit ces conditions.

Qu'y a-t-il de vrai, quoi aussi d'exagéré dans cet éloge dithyrambique, c'est ce que nous nous proposons d'examiner rapidement.

Et tout d'abord, le caractère de l'artiste dut notablement se ressentir de son origine plébéienne et des écoles qu'il fréquenta. Il ne fit qu'une courte apparition chez les Kano et presque tout le reste du temps reçut les enseignements de l'Oukiyo-yé, avec cette restriction que ses études personnelles l'amènèrent à étudier les anciens maîtres chinois.

Les défauts et les qualités d'Hokusai sont bien ceux de l'homme du peuple japonais : la tendance à toujours prendre les choses par le bon côté, la plaisanterie facile et l'ironie mordante, une sorte

(1) « Miroir des Dessins d'Hokusai, paru en 1818 à Nagoya, chez Hichiya Kiûbé. »

Cette préface distingue très nettement trois facteurs essentiels dans l'exécution de toute œuvre d'art : la formation de l'artiste, la conception et la technique (liberté de pinceau), mais elle ne les énonce pas dans l'ordre logique, comme nous le faisons dans cette note.

d'insouciance du lendemain tenant un peu du fatalisme, le goût pour les spectacles et les fêtes, la sobriété dans la pauvreté et la profusion dès le moindre gain réalisé; la morale du juste milieu sans jamais tomber dans l'extrême; une psychologie un peu de surface portée à juger les choses par leur extérieur plutôt qu'à étudier leur intime nature, très peu d'idéalisme enfin, la lutte de chaque jour pour l'existence rappelant sans cesse la réalité, mais souvent néanmoins des échappées de cette poésie innée dans le cœur nippon.

La conception d'Hokusai est donc essentiellement réaliste et d'un réalisme plus accentué que celui de ses prédécesseurs qui, malgré eux, en vinrent trop souvent à styliser... Son merveilleux talent d'observation s'attache à l'étude de tout le monde sensible et à la représentation de celui-ci tel qu'il lui apparaît sans idéalisme ni répugnances. C'est ainsi, par exemple, qu'il ne recule pas devant l'horreur d'une tête de supplicié posée sur un plat avec de longs cheveux mouillés d'une sueur d'agonie et une bouche contractée dont le rictus laisse voir les dents très blanches (1). Aussi raille-t-il sans cesse le formalisme des écoles académiques.

Les anciens, dit-il un jour (2), ont déclaré que la montagne se fait avec la hauteur de dix pieds, les arbres

(1) Sourimono de la Collection Duret.

(2) Préface du *Shoshin Yedehon*, « Modèles de dessins pour les commerçants ». Traduit par M. Hayashi et reproduit par E. de Goucourt (Hokusai).

avec celle d'un pied, le cheval avec celle d'un pouce, l'homme avec la grosseur d'un haricot et ils ont proclamé que c'est la loi de la proportion dans le dessin. Non, les lignes du dessin, ça consiste en des carrés.

Ou encore :

Il n'est pas difficile de dessiner des monstres, des revenants, mais ce qu'il y a de difficile, c'est de dessiner un chien, un cheval, car ce n'est qu'à force d'observer, d'étudier les choses et les êtres qui vous entourent, qu'un peintre représente un oiseau qui a l'air de voler, un homme qui a l'air de parler. Or, le talent extraordinaire du vieillard Taïto (Hokusai) n'est que le résultat de ce travail, de cette observation dans laquelle il a apporté une attention infatigable que j'ai toujours admirée, et qui a fait de lui le grand artiste indépendant et le maître unique (1).

Ou enfin :

Celui qui se tait appeler un dessinateur doit respecter la forme originale des choses (2).

Il est rempli de joie quand il croit avoir exactement représenté la nature.

« Je m'aperçois, dit-il plaisamment dans le deuxième volume du Riakou gwa haya shinan (Leçons rapides de dessin abrégé) (1814), que mes

(1) Préface de l'*Hokusai Sogwa*, « Dessins à grandes lignes d'Hokusai » (1806).

(2) Préface du *Shin hinagata*, « Nouveaux chemins d'architecture » (1836).

personnages, mes animaux, mes insectes ont l'air de se sauver des pages. »

Comme tous les réalistes, il substitue l'expression du caractère à celle de la beauté et c'est encore là une tendance qu'il a de commune avec nos impressionnistes. Il ne fait plus de distinction entre les sujets nobles et ceux que l'on était accoutumé à considérer comme vulgaires, et c'est là une des raisons primordiales pour lesquelles les Japonais des classes élevées n'ont pas su le comprendre.

De quelle façon a-t-il mis en pratique sa théorie réaliste? D'une manière générale, répondrons-nous, sous une forme assez synthétique, s'attachant plutôt à rendre les grandes lignes d'un mouvement, par exemple, qu'à l'analyser en ses moindres détails, à rechercher l'aspect d'ensemble d'un paysage plus que le fini, le fouillé dans la représentation des maisons, des arbres.

Dans ses études de nu, il figure les muscles par quelques traits résumant la constitution physique du personnage dessiné et son attitude du moment. Sa science anatomique est d'ailleurs, il faut l'avouer, assez incomplète et il n'a pas à sa disposition la ressource du modelé par l'ombre. Mais néanmoins combien est expressive cette façon de saisir un geste, une expression de physionomie (1), un retrait ou une avancée du corps. Regardez plutôt ces empoignements de lutteurs du troisième volume de la

(1) Voir les deux planches de masques du tome II de la *Mangwa* et les physionomies d'aveugles du tome VIII.

Mangwa, ces feuilles si curieuses du tome huitième du même ouvrage, où l'anatomie étique des maigres avec leurs jambes et leurs bras décharnés, leurs épaules sortantes, succède à la constitution pléthorique et aux avachissements des gros, ce cul-par-dessus-tête d'un homme tenant encore à la main une pousse de bambou qui a cédé brusquement au moment où il l'arrachait, ou encore ces illustrations de l'Hokusai gwakio où le nu « a quelque chose d'un Mantegna animé par une fièvre de la vie (1) ». — Hokusai sait, en effet, donner la vie aux muscles, les agiter d'un rire convulsif, les faire se tordre dans la rage ou se contracter dans l'effort.

Quoi de plus animé, de plus saisi sur le vif que ce coup de vent du 12^e livre de la Mangwa, où un gigantesque morceau d'étoffe se déploie dans les mains d'un homme arc-bouté sur ses jambes pour empêcher l'envolement de celle-ci, où un autre personnage lève le pied pour retrouver l'équilibre perdu tandis qu'une gentille petite femme, faisant tête au vent, voit ses jupes se relever jusqu'aux genoux et des feuilles de papier qu'elle tient à la main suivre les fleurs et les ombrelles entraînées par le tourbillon.

Si maintenant nous en venons à l'étude de la technique elle-même, nous pouvons constater que le trait d'Hokusai durant la période culminante de son talent est plus anguleux, plus énergique,

(1) E. de Goncourt : *Hokusai*.

que celui des autres artistes de l'Oukiyoé. Il faut voir en cela une certaine part d'influence chinoise. Il est utile à ce propos de jeter un coup d'œil sur l'ouvrage intitulé *Ryakou gwa haya shinan* (1) dans la préface duquel Hokusai dit de lui-même « qu'il a pris une règle et un compas et que c'est avec cela qu'il a dessiné toutes les choses pour en bien déterminer la forme » et la vue de ces combinaisons géométriques. Burty s'est posé les questions suivantes : « Est-ce un système de dessin ? Nous avons eu des systèmes analogues à la Renaissance. Les canons d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci en font foi. Est-ce un jeu de pinceau ? C'est plutôt une pensée de méthode. On y reconnaîtra, en effet, ce que Hokusai prit d'anguleux et qu'il ne quitte plus après sa première méthode. » Au point de vue purement japonais qui est celui de la valeur calligraphique intrinsèque, le trait d'Hokusai est vulgaire comme son inspiration même.

Et pourtant, malgré toute sa soif de réalisme, le maître s'est laissé aller parfois, comme par un atavisme indestructible, à rechercher le tour de force cher aux peintres nippons. C'est ainsi qu'il compose son *Ippitsu Gwafu*, « Dessin à un coup de pinceau » (1823), que, dans son *Traité du Coloris*, il conseille de former les dessins d'après les lettres pour apprendre rapidement à exécuter un croquis,

(1) De : *shinan*, enseignement — *ryakugwa* dessin, abrégé — *haya*, rapide.

et qu'enfin, dans ses impressions des « six poètes », parues en 1810, il se sert des signes représentant les noms de ceux-ci pour rendre le contour de leur corps. Mais dans ce genre, toujours de l'avis des raffinés japonais, il ne peut atteindre à la maestria des classiques des écoles chinoises.

Au point de vue européen, ce fait est de peu d'importance. Nous serions mauvais juges en la matière, nos yeux n'étant pas faits à de pareilles subtilités dans l'emploi des déliés et des pleins, et dans celui de tel ou tel degré de courbure. Il nous suffit que son trait rende de bonne façon la conception si vivante et si proche de la réalité qu'il a des choses.

Au sujet de son coloris, bien des discussions se sont élevées, même entre les Européens; les uns l'ont déclaré admirable et les autres assez mauvais. Parmi ces derniers, M. Revon ne dit-il pas :

« Dans le dessin, il avait pu être un calligraphe malheureux, mais du moins il avait frayé les voies de la vie; dans la peinture, il compromit son talent et ne trouva rien. »

En ceci comme en tant d'autres choses, la vérité semble au critique impartial résider dans un juste milieu. Et tout d'abord, pouvons-nous juger toujours exactement du coloris d'Hokusai d'après les spécimens de ses œuvres que nous avons sous les yeux en Europe? Nous sommes bien près de ne pas le croire, car beaucoup de ceux-ci (sauf dans de rares collections de tout premier ordre) ne sont

que de mauvaises réimpressions. Le passage suivant d'E. de Goncourt constate ce fait :

Deux grues dans la neige, où le pourpre de la tête et le rose des ailes se détachent du triste neutralteinte d'un ciel neigeux. Une merveilleuse impression, dont il n'y a à Paris que *trois ou quatre épreuves*, parmi lesquelles *une admirable* est dans la collection Manzi : une épreuve qui vient de la collection *Wakai* et qui, *hélas ! comme toutes les épreuves de cette collection, fait mépriser les autres* ; une épreuve où le vert des bouquets d'aiguilles des sapins, le brumeux du ciel, le blanc de la neige, le doux rose et le doux bleu des ailes des grues sont rendus dans une harmonie que nulle impression d'aucun pays du monde n'a jamais su attraper et n'a jamais pu à la fois en donner le détachement et la fonte.

Hokusai pouvait donc atteindre quand il le voulait, et quand ses graveurs possédaient la science voulue, une grande distinction de coloris.

Ce qu'il faut surtout remarquer c'est que, d'une manière générale, ses couleurs sont un peu plus vives et plus franches que celles de ses prédécesseurs, cette observation trouvant particulièrement son application dans la série des « Trente-six Vues du Fouji », dans celle des « Cascades » et dans celle des « Ponts ». Mais nous avons vu que c'est dans ces œuvres précisément qu'il s'est montré un novateur. Comme coloriste, il lui restera donc toujours au moins cette gloire d'avoir ouvert des voies nou-

velles, d'avoir été en quelque sorte le père de l'impressionnisme.

Parmi les très nombreux élèves d'Hokusai, celui qui s'est le mieux assimilé sa méthode est sans contredit Hokkei (1). Il naquit en 1780 et mourut entre 1856 et 1859 et signa ses œuvres des noms de Todoya, Kiôçai, Kiyen et Aohiga Oka. De lui aussi on a une Mangwa extraite, en 1814, d'un ouvrage plus complet intitulé *Kyôka banku-chû* (2) « Recueil des poésies d'une multitude d'automnes », qu'il avait fait paraître vers 1810 à Yedo chez Kiôkuya. Parmi les plus célèbres des autres recueils qu'il a laissés citons le *Hokouri-juni-toki* « Les Douze heures des villas du nord », désignant par cette expression les maisons vertes du Yoshiwara (vers 1820); le *Santo Meisho Itchiran*, « Coup d'œil sur les trois grandes villes » (Kyoto, Yedo et Osaka), dont M. Duret dit : « c'est un des meilleurs spécimens de l'illustration de Hokkeï, comme légèreté de dessin, souplesse de gravure et originalité de l'impression en couleur; » le *Kyôka Tôto Juni Kei*, « Les Douze vues de Toto » (nom poétique de Yedo — ouvrage paru en 1818), contenant des scènes humoristiques de la capitale, et surtout la série *Shokohu Meisho*, « Les Sites célèbres du pays ».

(1) Ouwoya.

(2) *Kyôka*, poésies — *banku*, littéralement fin d'été — *chû*, infini. L'ouvrage intitulé *Hokkei Mangwa* parut à Nagoya, chez Yérakouya Tôchiro.

La manière d'Hokkei ressemble beaucoup à celle de son maître et il est parfois fort difficile de distinguer les unes des autres les œuvres des deux peintres.

Le faire de Todoya est pourtant un peu moins vigoureux et son coloris moins riche. Dans certaines estampes, il se rapproche assez de l'Ecole d'Osaka.

On n'a guère plus de renseignements sur la vie de Teisai Hokuba. On sait seulement que son nom vulgaire était Arisaka Gorohati et qu'il signa parfois Shushunsai. Il est l'auteur d'illustrations de contes moraux où il montre un grand talent d'humoriste, de l'ouvrage intitulé *Hoshizukiyo Kenkwairoku*, « Clarté et obscurité de la nuit étoilée » ; on lui doit en outre de nombreux sourimono représentant des femmes d'une grâce un peu précieuse et maniérée, des natures mortes, des animaux.

Quant à Gakoutei, aussi appelé Sada-Oka, Teiko ou Harunobu II (1), il commença probablement par être l'élève de Kutsukawa Shunsho, pour devenir ensuite celui d'Hokusai. Ce fut en outre un littérateur distingué sous le nom d'Itchiro. Il s'est surtout adonné à la production des sourimono sous leur forme la plus brillante, ornements d'appliques métalliques et de gaufrages où il représente la femme de l'aristocratie japonaise, des seigneurs et des animaux de toutes sortes. Ses principaux

(1) Il signe parfois aussi Yashima ou Kyuyá.

recueils illustrés sont l'*Itchirô Gwafu*, « Album d'Itchirô (1) » (1823, Yedo), le *Ryaku-Gwa-Shokounin-Zoukoushi*, ouvriers de toutes les professions représentés par le dessin et divers volumes de *Kyoka* ou poésies comiques. Ses paysages ont un agréable coloris et une bonne perspective. A citer parmi ceux-ci une vue du Fouji aperçu, dans le brouillard, en arrière d'un ravin dont les deux bouts sont réunis par un pont conduisant à un groupe d'habitations fort gentiment nichées au milieu des arbres.

Hokujû (Chôtei), autre disciple d'Hokusai, est avant tout un paysagiste qui a illustré la baie d'Yedo, la Sumidagawa, les rochers sacrés d'Isé, dans le style dit « de l'école hollandaise », où l'on retrouve une influence européenne très sensible. La collection Gillot contenait dans ce genre une très jolie vue d'embouchure de fleuve avec une eau très calme, quelques légers nuages au ciel et une quantité de barques aux voiles blanches s'enfuyant vers l'horizon, véritable Hollandsh Diesp transporté dans l'Océan Pacifique (2).

Il a laissé un guide illustré du Tokaido accompagné de poésies comiques, le « *Kyoka-Tokaido-dotchu-dzuyé* », paru à Yedo en 1813.

Hoku-oun (Tomasé, Taiga), d'abord architecte,

(1) *Itchiro* veut dire littéralement : un vieillard.

(2) Hoku-jiu a aussi donné un paysage traité à l'européenne, représentant un fleuve sur lequel vaguent des barques portant des seigneurs en costume Louis XIV.

aida Hokusai de ses conseils dans le dessin du tome V de la *Mangwa* et du *Shin Hinagata* (1). Il collabora à plusieurs autres ouvrages du maître, à l'*Ippitsu gwafu*, « Album de dessins faits d'un coup de pinceau », par exemple. Il fit paraître une *Mangwa* à Nagoya vers 1818, chez Yeirakouya.

Yanagawa Shighenobu, gendre d'Hokusai, fut longtemps son élève, puis se brouilla avec lui et imita dès lors les artistes de l'école d'Osaka. Ses albums principaux portent les titres de *Kiôkameisho dzuyé*, « Poésies comiques sur les sites renommés (2) », et *Sansui gwayo*, « Recueil de paysages (3) ». Il eut lui-même pour disciple Yanagawa, Shighéyama, l'auteur d'un ouvrage sur « les glycinnes du Japon (4) ».

D'Hoku-sou (5) on a « l'Histoire des Ronins d'après un livre de Nagato (6) ».

Hoku-yei produisit surtout des portraits d'acteurs et des scènes de drames. — Bokousen, l'artiste dans la demeure duquel Hokusai conçut la première idée de la *Mangwa*, a composé le *Kyo-gwayen* (7), recueil de caricatures un peu poussées à la charge, mais dénotant un talent très original.

Katshushika Issai est l'auteur de l'*Issai gwashiki*, « Album de dessins d'Issai », du *Sangikyo*

(1) « Nouveaux modèles de dessins d'architecture. »

(2) Paru en 1826.

(3) Paru en 1835.

(4) *Yehon-Fuji Bakoua*. Yedo, 1823.

(5) Il signa aussi Suiteisai, Ransai, Kankunrô.

(6) Paru en 1808, à Yedo.

(7) Paru en 1815, à Nagoya, chez Yeirakouya Toshiro.

yeisho, « Livre d'éducation pour les enfants », et du *Nitchiren-Shouni-itichidai dzuye*, « Biographie du prêtre Nitchiren ».

Citons enfin O-yé Yeijo (1), la propre fille d'Hokusai, Hokutai, Hoku-tei, Hoku-ga, Hoku-itsu, Hoku-mei, Hoku-ya, Ghessai Outamassa, Gwasanjin et plusieurs autres moins connus.

En outre, à un de ses élèves, Kameya Kisabro, le grand peintre donna vers 1820 son nom de Katsushika Taito. Kisabro composa sous cette signature le *Kwatchô-gwafu*, « Album de fleurs et d'oiseaux (2) », et de nombreuses estampes. — De même, dès 1799, Hokusai avait laissé sa signature Sôri à un autre disciple Tawaraya Sôji, célèbre par son ouvrage illustré contenant des poésies sur les artisans (3) et des paysages à l'encre de Chine.

Il nous reste à dire un mot d'un artiste dont la manière se rapproche assez de celle d'Hokusai, bien qu'il n'ait pas été directement son élève. Nous voulons parler de Keisai Yeisen (1790-1848), dans la vie ordinaire Ikéda Zenjiro. Il était fils d'un peintre de l'Ecole de Kano nommé Ikéda Yoshikiyo, et naquit à Yedo où il étudia le style de Tosa en compagnie de Yeiji, élève de Yeishi. Il mena une vie très débauchée, ne travaillant qu'à de rares intervalles et hébergé par des protecteurs successifs jusqu'au moment où, remarié, il se mit avec achar-

(1) Elle signa aussi Ghé-Kwa.

(2) Osaka, 1848-1849.

(3) Yedo, 1803.

nement à l'ouvrage et acquit une certaine aisance. Craignant dès lors le peu de constance de la fortune il cessa de peindre et se retira dans la vie privée.

Ses ouvrages les plus connus sont le *Keisai Sogwa*, « Recueil des dessins cursifs (1) » reproduisant des peintures originales, le *Yehon Nisiki-no Foukouro* (2), album de dessins destinés à servir de modèles aux ciseleurs, laqueurs et fondeurs, le *Buyu Sakigaké-zuyé* (3), « Les Héros historiques et légendaires, » et des scènes du Genzi-Monogatari.

Il a collaboré avec O-Ichi-Matora, Kouniyoshi et Kounisada à un recueil de décors de lanternes, le « Chinji Ando ».

On a en outre de lui de grandes têtes de femmes dans les dimensions de celle d'Outamaro, et de bons paysages faisant partie de la série des vues du Kiso kaido, dont il composa 22 planches sur 78, les autres étant dues à Hiroshighé. Parmi les meilleures, une entrée du village sous la neige, des bœufs chargés surpris par l'ouragan, une scène de passage de rivière en barque. Une autre estampe, très curieuse, est tout entière occupée par un grand pont monté sur de hautes piles en bois, allant d'un bord à l'autre de la gravure avec une foule affairée le

(1) Owari, 1830-1843, 5 volumes en couleurs.

(2) Osaka, 1829. En couleurs.

(3) Paru à Nagoya, en 1838, chez Yeirokuya Tôshiro, planches gravées par Yegawa Sentaro.

traversant et des bateaux pesamment chargés passant au-dessous.

Le retroussis des jupes d'une jeune femme se promenant dans la campagne par un temps de vent rappelle tout à fait la manière d'Hokusai, comme d'ailleurs le petit paysage du fond : une route du bord de la rivière où des porteurs courant sont traités comme les petits bonhommes de la Mangwa. La même influence est très visible dans cette estampe représentant une carpe remontant une cascade : même procédé de figuration de l'eau tombant en chute, par de larges bandes liquides distinctes les unes des autres, même mouvement de la queue du poisson que dans les sujets analogues traités par l'artiste de Katsushika.

Keisai a d'ailleurs illustré les deux premiers volumes d'une série d'esquisses dans le style de la Mangwa intitulée Keisai Ouseiyo-gwafu, dont le troisième est d'Hiroshighé sous sa signature Ris-sai.

VIII

L'ÉCOLE D'OUTAGAWA (FIN DU XVIII^e SIÈCLE ET XIX^e SIÈCLE)

L'école d'Outagawa a été fondée par Toyoharu, dans la vie privée Mumaya Chozabrô, élève de Nishimoura Shighénaga, qui vécut de 1733 à 1814 environ. Il porta probablement pendant sa jeunesse

le nom de Toyonobou. Une estampe de la collection Hayashi portait cette signature.

On a de Toyoharu des épisodes de l'histoire des quarante-sept rôlins, des groupes de musiciennes, des scènes populaires croquées dans les rues de Yedo ou dans la campagne, par exemple un jeune garçon juché sur un bœuf ou jouant de la flûte (1).

Dans « une série de douze miniatures sur soie, représentant des intérieurs de théâtre et de maison de thé..., le mélange hardi des rouges puissants, des verts chauds, des violets les plus suaves y produit des effets de couleur d'une rare intensité (2) ».

Toyoharu fut, en outre, un des plus fervents adeptes du style de paysage dit « hollandais ». On est tout étonné de trouver parmi ses œuvres des rues bordées de canaux ressemblant à celles d'Amsterdam, des vues de Venise composées à l'imitation de celles d'Europe. Il a eu enfin le mérite de former des élèves qui devinrent eux-mêmes célèbres.

Parmi ceux-ci Toyohissa possède un style qui tient le milieu entre celui de son maître et celui de Yeizan, qui florissait vers la même époque (3).

L'œuvre de Toyohiro est beaucoup mieux connue (1773-1828). Il a illustré le Yehon Yedo-Meisho, « Livre des endroits célèbres de Yedo » (4), le Jiû-sambau Kyôka Awasé, « 13 couples de poètes », le

(1) Collection Hayashi.

(2) *Gonse*, l'Art Japonais.

(3) Dans la vie privée Okajima Tajiro.

(4) Yedo, 1804, chez Izoumiya Itchibei.

Yehon Adzuma Waraba, « les Enfants d'Adzuma » (1) et divers romans de Kyoden et de Bakin (2). — Il a collaboré avec Toyokouni à l'Otoghi Kanoka, « Gai mélange de contes pour tenir éveillée ».

Ses sujets d'estampes ressemblent assez à ceux d'Outamaro. Ici un souper à la lueur des lanternes et au son du shamysen des gheishas, sur une de ces terrasses s'avancant dans la mer, affectionnées des Japonais; ailleurs, la causerie de trois femmes attardées dans la rue, des groupes d'amoureux enlacés, des jeunes filles regardant pensivement le vol d'un oiseau. — Il figure aussi assez souvent des animaux : un hibou sur un arbre décharné, des oiseaux de proie, un chat guettant un papillon, des moineaux cherchant dans la neige la nourriture nécessaire à leur vie, ou des fleurs, de ces bouquets composés suivant des rites déterminés par différentes écoles.

Quant à Toyokouni, il naquit en 1769 et porta dans la vie privée le nom de Kurohashi Kumahitchi étant fils de Kurohashi Gorobei, fabricant de statues bouddhiques en bois dans le quartier de Shiba à Yedo. Il avait commencé par étudier le style d'Hanabussa Itcho avant de devenir le disciple de Toyoharu. Il produisit énormément jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1825. Il s'est adonné aux genres les

(1) 1804. Yedo.

(2) Comme l'« Assakanuma gonitchi no adoutchi ». — Auteur : Santo Kyoden. — Editeur : Tsuruya Kiémon. Yedo, 1807, 2 vol.

plus divers, tantôt traitant des sujets analogues à ceux d'Outamaro, tantôt encore au paysage ou à l'illustration des romans, mais le plus souvent se consacrant à la représentation des acteurs célèbres de l'époque.

Dans le Yehon Imayo Sugata, « les Toilettes à la Mode du Jour », il s'est attaché à la peinture des Maisons vertes. Contrairement à Outamaro, qui n'a décrit que la vie des grandes courtisanes, Toyokouni a passé en revue toutes les catégories de la galanterie et n'a pas reculé devant la hideur de la plus basse prostitution en une gravure où des vieilles femmes raccrochent les passants dans la rue.

La femme de Toyokouni est d'ailleurs beaucoup moins gracieuse que celle de son rival. Avec un allongement exagéré du corps, elle a une attitude quelque peu raidie et est très souvent figurée en un demi-retournement très caractéristique qui fait tout de suite reconnaître une estampe du premier Toyokouni. Deux autres artistes prirent en effet ce nom : Kounishighé de Hongo (1777-1835) et Itchi-yôsai Kounisada, de 1845 à 1865.

Pris dans leur ensemble, ses groupes ont un certain charme, mais ses personnages considérés individuellement manquent trop souvent de naturel. Telles sont ces femmes cueillant de jeunes pousses dans une forêt de bambous (1) : l'une d'entre elles se laisse choir sur le sol et il suffit de comparer cette chute maniérée avec les sujets analogues traités par

(1) Collection Hayashi.

Hokusai pour juger de suite de la différence de talent des deux artistes. Une amusante estampe réunit sous un arbre gigantesque une foule bigarrée surprise par l'orage : un jeune daimyau dont une jeune femme cherche à protéger l'élégante chevelure, un montreur de singes avec ses animaux, une bûcheronne, une lavandière et des aveugles se bousculant et tombant dans leur précipitation (1).

Toyokouni a d'ailleurs une certaine tendance à voir les choses par leur côté comique. Il invente même parfois des sujets fort drôles, comme ces hommes aux longs bras faisant la chaîne pour attraper le reflet de la lune dans l'eau.

Parmi les romans qu'il a illustrés, l'*Eiri sokura Himé*, « Histoire (2) de la princesse Sokura » de Santo Kyoden et l'*Oborozouki hana no shiori*, « Livre des fleurs de la lune voilée », roman d'amour de Setchodo, sont les plus remarquables. Ajoutons à ces ouvrages des scènes extraites du *Genji monogatari*.

Mais Toyokouni a été surtout le grand peintre du théâtre japonais.

En collaboration avec Shunyei, il a composé le *Chibai Kimmo Dzuyé*, « Encyclopédie théâtrale (3) ». D'autres livres illustrés nous mettent au courant de la vie et des mœurs des auteurs japonais. Ce sont le *Yedo shashin sangai Kio*, « Image des trois

(1) Collection Bing.

(2) Yedo, 1806, 5 volumes, chez Tsuruya Kiémon.

(3) 1806, Yedo, chez Kazouçaya Tchûzo.

phases (passé, présent, futur) des auteurs (1) », le *Haiyu aïmi Kagami*, « Miroir où les auteurs se regardent mutuellement (2) », le *Yakusha Konote Gachiwa*, « Eclotions d'auteurs (3) », et, le *Yakusha sangai kio* (4), et le *Yakusha mei shozu yé* (5), où il montre l'organisation intérieure du théâtre japonais, et enfin une foule d'estampes représentant les comédiens célèbres de l'époque : Ichikawa, Hakuyen, Sasyio Ichikawa, Koshiro, dans leurs principaux rôles.

Toyokouni a su exprimer d'admirable façon la mimique théâtrale japonaise et son œuvre est une véritable encyclopédie du geste. En ces grimaces violentes habituelles aux acteurs nippons, il sait exprimer des sentiments outrés de passion, d'émotion ou de douleur ouvrant ainsi la voie à l'école d'Osaka, qui naîtra de son œuvre. Il a donné enfin des recueils de paysages, le *Yehon Yedo-no Mizu*, « les Eaux de Yedo (6) » et une description du Tokaido (7). Dans son *Yehon Imayo Sugata*, précédemment cité, on remarque une vue de la Soumida par une belle nuit ayant pour fond les grandes herbes de la rive opposée d'où émergent quelques maisons ; au premier plan une femme debout à l'avant d'un bateau en une poétique contempla-

(1) 1801, Yedo.

(2) 1804, Yedo.

(3) Yedo, 1803, chez Yenyudo. 2 volumes.

(4) Yedo, 1801, chez Chinchoken Nichimiya, 2 volumes.

(5) 1800, 3 volumes de gravures en noir.

(6) Yedo. 3 volumes illustrés en noir.

(7) 53 planches en noir de la collection Burty.

tion de la nature, vêtue d'une robe noire avec un vêtement de dessous orange et une ceinture verte; vertes aussi sont les eaux des fleuves à peine bleutées par endroits; au ciel enfin, de ces longues bandes de nuages si conventionnelles dont nous avons parlé à propos d'Hokusai.

Les anciens tirages des estampes de Toyokouni possèdent encore ces jolies nuances passées chères à la fin du XVIII^e siècle japonais. Telle est cette charmante série de scènes du drame des quarante-sept rônins à tons pleins de douceur et d'harmonie avec des roses tendres, des verts pâles, des jaunes et des gris habilement fondus. M. Anderson a fait observer « que ses dernières productions sont plus vives de ton que les premières, mais restent fort harmonieuses et d'un grand effet ». Ses paysages sont fort souvent des symphonies en vert et jaune comme ceux d'Hokusai en bleu et blanc. — Désormais de riches et chaudes, les nuances des artistes japonais vont devenir trop souvent voyantes et criardes, par suite de l'emploi de couleurs européennes, de verts, de rouges et de bleus très violents.

En la personne d'Hiroshigé, l'Ecole d'Outagawa a possédé un des plus grands — peut-être deux — paysagistes japonais. Il s'agit, en effet, de commencer par bien s'entendre sur ce nom de pinceau Hiroshigé. Il exista certainement deux artistes qui firent usage de cette signature : l'un qui vécut jusqu'en 1858 et l'autre qui fut le fils adoptif et

l'élève de celui-ci. M. Edward F. Strange soutient une autre thèse. D'après lui, il y aurait en réalité trois Hiroshighé.

Le premier d'entre eux serait l'auteur d'estampes parues dans les vingt premières années du XIX^e siècle représentant des acteurs, de jolies femmes, des scènes maternelles et ces trente-six vues du mont Fouji, qui appartenaient à la collection Burty et avaient paru en 1820. Les auteurs japonais cités par M. Barbouteau nous disent, en effet, que c'est seulement à partir du Nengo Tem-po (1830-1843) qu'Ando Tokitaro, l'artiste généralement désigné sous le nom d'Hiroshighé et qui serait, dans l'hypothèse actuelle, le deuxième ayant employé cette signature, « dessina beaucoup d'estampes qui lui conquièrent le goût du public ». Ses principaux recueils sur les environs de Yedo, le Tokaido, etc., parurent en 1848 et 1858 seulement. D'ordinaire, quand on parle d'Hiroshighé, c'est l'auteur de ces ouvrages que l'on a en vue, c'est lui que nous allons étudier ici.

Il naquit suivant les uns en 1792, suivant d'autres en 1797, et était fils d'un officier subalterne des pompiers de Yedo.

Il changea plusieurs fois de nom, s'appelant successivement Tokontaro, Juyeimon, Tokubei et enfin Hiroshighé, quand il fut devenu l'élève d'Outagawa Toyohiro. Il avait auparavant reçu les leçons d'un des adeptes de l'école de Kano, Okajima Rinsai. Il a souvent signé ses œuvres Itchiusai, Itchi-

riusai ou seulement Riusai et a fait parfois usage d'un cachet fort amusant représentant schématiquement un cheval vu de dos et un cerf couché. Il mourut du choléra en 1858, à Yedo.

Hiroshighé fut un artiste avant tout préoccupé de vérité et d'exactitude dans les moindres détails, davantage même que ne le fut Hokusai. Mieux que tout autre paysagiste japonais il a su appliquer les lois de la perspective européenne opposée à la perspective isométrique chinoise qui n'admet pas le rapprochement apparent subi par les lignes parallèles du dessin. Parfois même par la recherche exagérée d'une bonne perspective, il est tombé dans le défaut opposé en donnant au premier plan une écrasante importance.

Il posséda « un sens très vif du pittoresque, un dessin ferme et l'instinct de la couleur (1) ». Comme Hokusai il se servit très habilement de la neige et de la pluie, du soleil et de la lune, pour varier les aspects de ses paysages. Mais, en général, la nature qu'il représente est beaucoup moins tourmentée et moins souvent bouleversée par la violence des éléments. Ce n'est qu'exceptionnellement que la bourrasque y fait rage, comme dans cette estampe en hauteur où un ciel très foncé s'étend au-dessus du faubourg d'Asakusa noyé sous des trombes d'eau figurées par des toits obliques, accablant les bois, les maisons et les bateaux de la Soumida. A la tempête Hiroshighé préfère le calme de mort de la

(1) Voir *Anderson*. Dans le Japon artistique.

« nature argentée » comme les Japonais appellent poétiquement la neige, le contraste de sa blancheur immaculée avec l'eau très bleue des rivières ou les couleurs brillantes des costumes habillant ses personnages.

Par un jeu de pinceau, il s'amuse parfois à donner à ses vues d'hiver un aspect macabre comme dans certains paysages où les arbres décharnés ressemblent à des squelettes et les monticules à des crânes (1).

Seul d'entre tous les peintres japonais, il a eu à maintes reprises l'audace contraire à la tradition de figurer l'ombre portée, dans des clairs de lune de la série du Tokaido, par exemple. Un kakémono qui appartenait à la collection de M. Barbouteau : une cascade se jetant dans un lac entre des pins et des érables aux feuilles rougies, offrait cette particularité assez rare d'un exact reflet des arbres dans l'eau.

Parmi ses plus belles séries de paysages, citons le *Toto Meisho*, avec un ravissant clair de pleine lune au-dessous d'un pont, un temple du bord de la mer enfoui sous la neige, les arbres fleuris de Shinagawa, l'*Omi kakukei*, « Huit vues de la province Omi », où le lac Biwa est représenté sous tous ses aspects, le *Yedo Kinko Hakukei*, « Huit vues des environs de Yedo », quarante-huit feuilles de la série du *Kissokaido* composée en collabora-

(1) Estampe de la collection Hayashi.

tion avec Keisai Yeisen, et enfin le *Tokaido go ju san tsoughi*, « Cinquante-trois stations sur la route du Tokaido », qu'il a illustré à plusieurs reprises en changeant chaque fois sa manière (1).

La première série sur cette route de l'est parut probablement en 1834 (2) et une nouvelle édition en 1850.

Plusieurs recueils ont également traité ce sujet : le *Tokaido Meisho dzuyé* avec une préface de Jippencho Ikkon et un texte d'Hinokizono édité en 1848, le *Tokaido Meisho gwajo*, « Recueil de dessins des endroits illustres du Tokaido », le *Tokaido fukei dzuyé* (3), « Illustrations de paysages du Tokaido », et le *Tokaido fukei sogwa*, « Dessins à grandes lignes des paysages du Tokaido » datés tous les trois de 1851.

Dans le *Yamato Jin Butsu*, très intéressant ouvrage qui se compose de quatre volumes correspondant aux quatre saisons, il représente des types et des scènes des rues au Japon. Hiroshighé aime d'ailleurs à animer ses paysages en y faisant intervenir le populaire qu'il traite avec beaucoup de verve, de mouvement et de gaieté.

(1) Hiroshiglié publia en outre les séries du *Naniwa Meisho*, « Endroits célèbres de Naniwa » (Osaka), du *Kioto meisho* en dix feuilles, du *Mou-Tamagawa*, « Six Tamagawa », du *Hondcho meisho*, « Endroits célèbres du Japon », des « soixante et quelques provinces », parues en 1856, enfin le recueil du *Fujimi Hakuzu*, « Cent dessins du Fuji comme on le voit » publié en 1859 seulement (A Nayoya, chez Yeirakuya Tôshiro).

(2) 55 feuilles, y compris les deux consacrées aux deux stations terminus. Yedo et Kyoto.

(3) 149 pages de gravures. Yedo, chez Fujiokaya Keijiro, 1851.

A point de vue du coloris, nous avons trop souvent à regretter, dans les dernières éditions, l'emploi de nuances trop violentes, surtout d'un rouge assez désagréable à l'œil, mais les plus anciennes planches sont souvent tirées en tons doux et harmonieux. Les quelques kakémonos que l'on possède d'Hiroshighé permettent de mieux l'apprécier sous ce rapport. Il se contente quelquefois d'y employer quelques notes bleues, grises et blanches, par exemple dans cette peinture de la collection Barbouteau : « A gauche, une colline couverte de pins aux branches lourdes et chargées de neige surplombant une rivière. En haut, quelques toits blancs et de rares personnages. Sur la rive, en face des groupes de maisons parmi les arbres et dans le lointain des montagnes entrevues (1). »

Comme exemple de répartition des nuances dans ses estampes, nous citerons encore une des Vues du lac Biwa : A l'horizon le Fuji et de hautes montagnes noirs à leur sommet, gris à leur base, dominés par un ciel jaune clair tournant à l'orange vers le bord supérieur de la gravure ; les eaux du lac bleues dans sa partie centrale, presque blanches auprès des rives ; au premier plan, à gauche, une langue de terre très découpée couverte d'arbres verts et de maisons grisâtres et vers la droite un grand pont unissant les deux côtes à une file ; en avant de ce pont, enfin, de l'eau verte au bas de l'estampe.

(1) Notice jointe au catalogue de la collection Barbouteau.

Hiroshighé ne s'est pas contenté d'être un paysagiste, comme le prouvent le *Sôhitsu gwafu* (1), « Album de dessins cursifs », le *Riakuga Riusai hakkuzu* (2), « Cent dessins cursifs de Riusai », le *Kyoka hakku minitsi Shou*, « Poésies comiques de cent poètes », et le *Keisai oukiyo gwa fu* composé en collaboration avec Yeisen.

Il s'est enfin complu dans la peinture des oiseaux et des poissons. Dans une de ses estampes, trois oies sauvages passant au milieu des nuages devant le disque d'une pleine lune sont rendues d'admirable façon dans leur vol vers la terre. Dans d'autres sont représentés un hibou à la mine fort drôle perché sur une branche de pin tombante, un coucou trempé par l'averse, une grande cigogne sur un tronc d'arbre devant le globe immense d'un soleil sanglant, des tortues nageant dans l'eau, des cyprins dans les algues et des canards dans les roseaux. Citons enfin une très jolie nature morte : une grosse coquille awabi posée sur deux poissons ressemblant assez à nos brochets.

Hiroshighé a eu pour élève, en outre de l'artiste qui adopta son nom, Shighenobou, auteur de quelques paysages.

La pléiade des disciples de Toyokouni, dont Kounisada, Kouniyoshi, Kounimassa, Kouninao et Kouniyassu sont les plus connus, et les élèves de ces derniers, Sadahidé, Sadahiro, Sadanobou,

(1) Yedo, 1848-1850, chez Chorinudo.

(2) Yedo, 1851, chez Yoshidaya Ghempatchi.

Sada Kaghé (1), Yoshi kazu, Yoshimori, Yoshitora, Yoshitsuya, Chojo Kiôsai (2), qui, joints aux derniers représentants de l'école d'Hokusai, ont formé ce que l'on est convenu d'appeler l'école d'Osaka, sont, jusqu'à la restauration de 1868, les représentants de la chromoxylographie japonaise. Avec ces artistes, celle-ci passa de sa période la plus brillante à celle de décadence marquée par la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans l'œuvre de Kounisada comme dans celle de Kouniyoshi, il est très facile déjà de tracer une ligne de démarcation entre le bon et le franchement mauvais au point de vue de la facture générale et surtout à celui du coloris.

Le nom de famille de Kounisada était Tsunoda Shozo. Il fit en outre usage de plusieurs signatures telles que Gatotée, Itchiyusai, Kochoro, Foubou Saujin. Né en 1786 dans le district de Katsushika (province de Bushiu), il vécut à Yedo dans le Kame Ido, auprès du temple Temman. Il fut le disciple favori de Toyokouni jusqu'à la mort de celui-ci, survenue en 1825. En 1833, il suivit les leçons d'Hanaboussa Ikkei et signa même quelques-uns de ses kakémonos Hanaboussa Ittcho Kounisada. Mais à partir de 1844, il fit usage du nom de Toyokouni, dont il avait hérité. Il mourut en 1865 et fut enterré dans le temple Komeidji, à Kame Ido.

On lui doit surtout des scènes de drames et des portraits d'acteurs. C'est en reproduisant les traits

(1) Elèves de Kounisada.

(2) Elèves de Kouniyoshi.

du célèbre Nakamura Utazemon qu'il conquit la popularité dès sa vingt-troisième année. Son *Tesou-yien Segawa Boshi* (1) fut consacré à la mémoire du comédien Segawa Kikounojo, le cinquième d'une dynastie qui se spécialisa surtout dans les rôles de femmes, et un autre de ses ouvrages à celle de Gwan Jakou (2).

Dans une série d'estampes enfin, il a figuré Ity Josai dans ses principaux rôles et dans d'autres une foule d'auteurs moins connus.

Ailleurs il représente les femmes dans toutes les occupations de leur vie journalière : l'une essaye une coiffure, l'autre se peint les lèvres devant son miroir ; celle-ci boit une tasse de thé en une attitude précieuse, celle-là apprend à son enfant à tenir un pinceau.

Les premières œuvres de Kounisada peuvent rivaliser avec celles de son maître Toyokouni. Les figures et le maquillage des auteurs sont fort bien traités et leurs gestes, leurs grimaces qui nous paraissent exagérés ne sont que l'exacte expression de la mimique théâtrale japonaise. Dans certaines séries, ses personnages se détachent sur un fond blanc uni; nous citerons dans ce genre un comédien vêtu d'une robe bleue d'une fort jolie nuance. Dans d'autres estampes, au contraire, Kounisada fait ressortir de belles robes à teintes claires sur des paysages

(1) Paru en 1832, 1 volume.

(2) *Gwan Jakou tsouisen hanashi dori* 1852. Chez Kintsoushai. 2 volumes.

note dominante très sombre. Une planche de notre collection peut caractériser cette manière : à l'horizon de hautes montagnes qu'une nuit peu éclairée colore en violet très foncé, en avant les eaux bleu sombre d'une rivière et sur le bord de celle-ci un personnage dont le bas de la robe orné de feuillages et de nuance lie de vin reflète un rayon de lune qui la pâlit et la rend presque transparente. L'artiste a appliqué en cette estampe le principe impressionniste qui veut qu'aucun objet n'ait une couleur lui appartenant en propre, mais que celle-ci varie suivant la lumière reçue. Kounisada fait très souvent aussi usage d'un très beau noir rehaussé par du bleu ou du rose d'une très jolie teinte passée.

Parmi ses meilleurs paysages — car lui aussi en a composé et en particulier une série du Tokaido, ornée de personnages vus à mi-corps ayant pour fonds les sites célèbres, — nous citerons un coucher de soleil au-dessus des rochers d'Isé et un triptyque de la collection Gillot : Dans le lointain, des collines boisées au-dessus desquelles se détache majestueusement le Fouji couvert de neige et au premier plan des voyageurs sur une route bordée de cryptomérias au bord d'un cours d'eau.

Il a d'ailleurs souvent collaboré avec Hiroshighé dans les paysages duquel il dessinait des personnages.

Parmi ses albums consacrés aux drames en vogue à l'époque, le *San Ba so*, « Trois feuilles d'herbe » (1836), le *Shiba i sai Ken mitsu ba gusa* (1832)

dont les gravures représentent des pièces jouées à Yedo, et le *Hanano Sugata mi*, « Tableau des belles fleurs », sont les plus appréciés. Il a enfin illustré à plusieurs reprises le *Genji Monogatari*, le roman depuis tant d'années populaire de la poétesse Mourasaki sikibou (1).

Kouniyoshi naquit en 1797, à Yedo, et passa sa vie, dans cette cité, habitant la Motoganechô Nitchiôme. Il signa parfois ses œuvres des noms de Cho-o-ro, Cho-yei-ro, O-cho-ro ou Itchiyusai. A sa mort, qui eut lieu en 1862, son corps fut déposé dans le cimetière d'Asakusa.

Ce fut aussi un peintre d'acteurs, mais plus spécialement encore de sujets légendaires, et un illustrateur de kusazoshi, ces contes destinés à amuser les enfants et les femmes. Ses ouvrages les plus célèbres en ce genre sont le *Seki Zyau gi sin den*, « l'Histoire des 47 fidèles rônins du prince d'Ako », la *Ka nou te hon tsiou shin gouro*, contenant des scènes d'un drame roulant sur le même sujet représenté à Osaka, le *Wakan enjou gwaden*, recueil biographique sur les héros de la Chine et du Japon et des feuilles ayant trait à des épisodes de la vie du bonze Nitchiren.

Il aime à figurer des apparitions fantastiques, des luttes contre des monstres, de terribles batailles sur terre et sur mer, des corps à corps sans

(1) La plus belle édition de son *Genji Monogatari* se compose de 54 planches en couleurs, réunies en un volume in-folio.

merci. Un album de cinquante planches montrant chacune un des rônins en attitude de combat est un véritable cours d'escrime du sabre japonais. L'œuvre de Kouniyoshi est pleine de vie et de mouvement et ses dessins sont souvent remarquables par la netteté de leur exécution. Il emploie parfois de jolies couleurs se rapprochant assez de celles du xviii^e siècle et en particulier un certain vert pomme très clair se combinant avec du bleu et du rouge. Souvent, au contraire, il semble rechercher le heurt des couleurs parallèlement à l'allure désordonnée des scènes représentées.

Il a également composé des croquis pleins d'humour : un terrible averse sur les bords de la Soumida, à Omagayashi, contraignant trois hommes à s'abriter de façon très drôle sous le même parapluie après avoir relevé leurs robes ; des paysans brûlant des algues dans un four sur une plage ; des femmes dans un bateau récoltant de la graine de roseaux. Dans une de ses vues de l'embouchure de la rivière de Yedo, près de Tepozu, un groupe de pêcheurs est curieusement perché sur des roches sortant à peine de l'eau battue par un flot d'un bleu très cru ; l'un d'eux décroche de sa ligne un poisson qu'il vient de prendre et semble fort réjoui de cette aubaine, et les deux autres redoublent d'attention ; à leur gauche, sur l'avant d'un bateau, une immense ombrelle cache complètement le propriétaire de l'embarcation ; dans le fond, la ligne d'horizon se noie dans la réverbération du soleil

qui vient de disparaître et ne laisse subsister sur l'eau lointaine qu'une clarté très pâle.

Kouniyoshi ne pouvait guère faire autrement que de composer, comme tout bon peintre de cette époque, une série sur le Tokaido, mais il l'a conçue d'une façon très originale. Chaque planche représente dans un petit cadre de sa partie supérieure un des sites de la fameuse route de l'est et au-dessous quelque scène légendaire ou historique s'y étant passée (1).

Beaucoup d'estampes de Kouniyoshi et de Kounisada figurant des acteurs en scène sont composées suivant les principes de l'école d'Osaka. Celle-ci n'est pourtant pas à proprement parler une école se groupant autour d'un seul chef. Parmi les artistes qui ont adopté ses tendances générales, on trouve en effet des disciples d'Hokusai abandonnant leur style habituel quand il s'agit de représenter des comédiens dans leurs rôles, des élèves de Toyokouni, de Kounisada, de Kouniyoshi. M. Strange a en outre très justement signalé l'influence importante qu'a eue Shunsho sur le style d'Osaka et a reconnu qu'elle se produisit par l'intermédiaire de Shunko et de Shunyei (2).

Nous savons en effet que ce dernier collabora avec Toryokouni au *Shibai-Kimmo Dzuyé*. Encyclopédie du Théâtre (3), dans la proportion de

(1) Il a en outre publié l'*Itchiyūsai gwafu*, paru chez Souwaraya Shimbei, à Yedo, en 1846, et l'*Itchiyūsai Mangwa*, édité en 1855.

(2) Voir le paragraphe consacré à l'école de Katsukawa.

(3) Paru en 1806, à Yedo, chez Kazusaya Tchūzo.

6 volumes dus à sa main sur les 8 dont se compose l'ouvrage et que Shunko ne représenta guère que des acteurs. Cette influence de l'école de Katsukawa est attestée par les noms que prirent les disciples d'Hokusai quand ils dessinèrent suivant les principes d'Osaka : Hokuyei signa Shunbais-ai, Shunbaitai, Shunkosaio, élève de Shunsh; Hokkei, Shun-yosai; Hokusei, Shunsisai; Hokuyu, Shunshosai.

Il faut signaler dans les planches du commencement du XIX^e siècle dues à ces artistes des applications métalliques analogues à celles des sourimono. L'impression de ces gravures est d'ailleurs souvent irréprochable.

Une estampe de notre collection figurant deux acteurs célèbres dans une scène de drame apparaît telle. L'un des personnages possède une robe de dessus bleu-gris ornée de tiges de bambou brun-jaune, dont les nœuds sont d'argent; celle de dessous, d'un très joli carmin, porte un semis d'armoiries dorées. Les vêtements de l'autre sont bleu clair à grands carreaux blancs disposés à l'écossaise et bleu d'outremer givré de feuillages argentés. L'anatomie est très sensiblement rendue à la manière d'Hokusai et les visages, très expressifs sans tomber dans la grotesque, sont dessinés à l'aide de traits dénotant tout à la fois une grande sûreté de pinceau du peintre et de ciseau du graveur. Les paysages servant de cadre sont souvent agréables à l'œil et bien conçus au point de vue de la perspective. Le principal intérêt d'une scène de drame composée

par Hokuyei et jouée par Nakamura Utazemon et Arashi Rikan consiste dans la perspective de face d'un immense pont reliant la rive où sont les acteurs à celle du fond où apparaissent de hautes montagnes lointaines.

Par la suite, la manière d'Osaka fut essentiellement caractérisée par la dureté du style et par la crudité des couleurs employées. Les visages des auteurs représentés sont le plus souvent comme taillés à coups de hache, ce qui leur donne l'aspect de bonshommes sculptés dans des marrons d'Inde ou de polichinelles au grand nez recourbé et au menton avançant. Leurs gestes paraissent brusques et saccadés. Les étoffes elles-mêmes sont moins moelleusement drapées et leurs plis ressemblent aux cassures produites par le ciseau du sculpteur. L'harmonie des courbes est partout remplacée par la rudesse des lignes brisées.

Dans les estampes du tirage le plus moderne, les éditeurs font un usage immodéré des nuances criardes : vert pomme, violet et rouge ardents, bleu de cobalt.

Parmi les élèves de Kounisada qui se sont adonnés à ce genre, citons Kounichika (1), Sadahiro, Sadanobou et Sadamassa. Quant à Ghio-kou-ransai Sadahidé, ce fut surtout un paysagiste. Il est l'auteur d'une série de vues du lac Biwa, dont l'une, tirée en rouge, brun, vert et bleu foncé, nous mon-

(1) Celui-ci travailla entre 1845 et 1865.

tre un temple perché sur un immense rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux et des maisons construites sur les rives. Il a également donné des scènes de combat où, au milieu de paysages d'une tonalité assez sombre, des cavaliers et des fantasmes se livrent de rudes assauts : les coups de sabre pleuvent, les flèches volent, hommes et chevaux roulent sur le sol ou cherchent leur salut dans une fuite désordonnée (1). Ishimosai Yoshitora, élève de Kuniyoshi, a traité des sujets analogues, par exemple, la mort dans une bataille de Nitta Yoshisada, général de l'empereur Godaigo, envoyé par celui-ci contre les Ashikaga.

Yoshitoshi a composé le *Bi you soui ko den*, « Histoire des traits héroïques légendaires (2) », en un beau tirage à couleurs vives rehaussées de tons laqués, et Yoshitsui une nouvelle version illustrée de l'histoire des quarante-sept rônins. Yoshikouni, Yoshiyuki, Yoshiiku ont enfin continué la tradition des scènes théâtrales d'Osaka.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle et parallèlement aux imagiers populaires de cette école, quelques artistes obtinrent encore à Yedo une certaine réputation en peignant les scènes populaires.

Le plus célèbre d'entre eux, Kyosai, qui vécut de 1831 à 1891, est le véritable descendant d'Hokusai. Il signa souvent du nom de Shojo, qui veut

(1) Sadahidé a aussi publié le *Basyo sia sin to fou*, « Dix mille objets d'après nature ».

(2) Paru à Osaka en 1850.

dire buveur de saké, ayant toujours eu une inclination très prononcée pour cette boisson. Il affectionne les croquis rapides dans lesquels il sut mettre une verve irrésistible. Ses recueils de caricatures : le *Kyosai Dongwa* et le *Kyosai Singwa*, ne respectent aucune classe de la société et sont les dernières manifestations de l'esprit satirique japonais qui avait pris naissance avec Toba Sojo dès le XII^e siècle.

Dans un autre genre, Kyosai a illustré un traité consacré à la fauconnerie. Il a d'ailleurs peint nombre de kakémonos représentant des animaux et dénotant une grande facilité de pinceau, par exemple deux corbeaux sur un prunier avec la signature Jokou Kyosai Zou et le cachet Sepaïtsu Jizai (1). En 1887, enfin, il fit paraître, sous le nom de Kawanabé Toyoku, le *Kyosai Gwaden* (2).

Parmi les peintres d'oiseaux et de fleurs modernes, Bairei a conquis une des premières places. Son *Hakku Cho Gwafu*, « Dessins de cent oiseaux », paru à Tokyo en 1881, contient de fort jolies planches. Dans l'une d'entre elles, un héron cherche à s'abriter de la pluie sous d'énormes feuilles de nénuphar, dans d'autres une mère poule promène un poussin sur son dos, des canards sauvages s'envolent d'un étang, un martin pêcheur s'empare d'un poisson ou des oies domestiques tendent leur cou bête. Ailleurs encore un picgrim-

(1) Collection Hayashi.

(2) 4 volumes parus à Tokyo. Le musée Guimet possède une très belle collection d'œuvres originales de Kyosai.

pant le long d'un tronc d'arbre et un autre à dos noir tenant dans son bec une libellule, un épervier enlevant un canard, puis des poules d'eau, des faisans argentés, une alouette à l'air bon enfant. Toutes ces illustrations sont tirées en noir avec l'adjonction de couleurs complémentaires, du gris et un rose tirant sur la nuance capucine.

Watanabé Seitei, qui, dans un kakémono représentant deux grues en peinture cursive à l'encre de Chine, s'intitule fièrement « peintre du peuple », a donné, en 1890-1891, 3 volumes consacrés aux oiseaux et aux plantes formant le *Hana Cho gwafu*. A signaler dans ce recueil de très amusantes troupes de corbeaux au dos noir et au ventre gris, soit picorant dans la neige, soit étendant leurs ailes de deuil en planant, de tout jeunes oiseaux avec un grand bec jaune ouvert et un petit corps maigrelet et duveté monté sur de grandes pattes, une assemblée de coqs dont les belles crêtes vermillon tranchent sur le jaune clair et le gris des plumes, des crabes déambulant sous des arums à feuilles lancéolées et puis des grappes de raisin dans lesquelles le soleil met de jolis jeux de lumière, tantôt les dorant, tantôt leur donnant un reflet violet. Seitei partage cette opinion des impressionnistes que la nuance de toutes choses varie suivant leur éclaircissement. Parfois aussi, il s'abstient de figurer les contours, autre point de ressemblance qu'il a avec eux. Il a, en résumé, très heureusement su concilier la tradition japonaise et les idées nouvel-

les importées d'Europe. On peut souhaiter qu'il devienne le chef d'une école qui, tout en abandonnant ce que la peinture nipponaise a pu avoir de trop conventionnel, conserve une originalité nationale.

CHAPITRE II

LES ÉCOLES MODERNES DE KYOTO

I

ÉCOLES D'OKIO, DE SHIJO ET GANKOU

En étudiant aussi longuement l'Ouki-yo-yé, nous nous sommes efforcé de montrer la place énorme tenue par cette école dans tout le xviii^e siècle et la première moitié du xix^e. Cette prédominance correspondit à la suprématie de Yedo, siège de la puissance politique et militaire des shoguns sur Kioto, la vieille capitale des mikados, ainsi qu'à un certain épuisement des genres cultivés depuis si longtemps par les miniaturistes de Tosa et les artistes de Kano imbus de la convention chinoise. Bien des peintres, après avoir étudié sous la direction de ces derniers, s'étaient adonnés, au genre dit vulgaire. Le monde des artistes et des acteurs, les riches marchands et le peuple des grandes cités japonaises consacrèrent le succès du réalisme par

l'accueil enthousiaste qu'ils firent aux œuvres des Harunobou, des Shunsho, des Outamaro, des Hokusai. Seuls les représentants des classes élevées conservèrent une réserve hautaine vis-à-vis de ceux qu'ils considéraient seulement comme des amuseurs du populaire et dont ils ne reconnaissaient qu'à regret l'habileté. A leur avis, les sujets traités étaient trop peu élevés et le trait témoignait d'une insuffisante virtuosité du pinceau. Quelques grands seigneurs avaient pourtant protégé des peintres de l'Oukiyo-yé : le shogun Iyénari n'avait-il pas un jour exprimé lui-même le désir de voir à l'œuvre Hokusai et de comparer ses talents d'improvisateur à ceux de Tani Bountcho (1) ?

Durant toute cette période, les écoles officielles de Kyoto continuaient à peindre scrupuleusement suivant la tradition, mais, à la fin du xviii^e siècle, leur cause n'était plus servie que par des artistes de second ordre.

C'est à cette époque que plusieurs peintres doués d'un génie leur permettant de conserver l'indépendance conçurent le projet de transformer le vieil art académique japonais par une inspiration plus directe de la nature et l'abandon de formules trop conventionnelles. Deux écoles, celle de Shijo et celle de Gankou, donnèrent le signal de cette évolution capable de rendre à Kyoto le rang artistique qu'elle avait perdu.

(1) M. Revon donne le récit de cette entrevue dans son *Etude sur Hokusai*.

La première, qui doit son nom à la rue de Kyoto où elle s'établit, fut formée par des peintres de provenances fort diverses, ayant fait leurs premières études, les uns chez les Kano, d'autres auprès des derniers Tosa ou de Tchi-nan-pin, chef de l'école chinoise moderne, qui se groupèrent tous autour d'Okio, de Goshun et de Mori Sosen vers 1780.

Sur Goshun on ne possède qu'assez peu de renseignements. Il appartenait à la famille Katsumura, vécut de 1742 à 1811, et fut aussi connu sous les noms de Guekkei, d'Hokubâ et de Yenzan. Ses premières études de peinture furent faites sous la direction du très original Bousson, célèbre par ses distractions et ses croquis humoristiques. Goshun fut l'ami d'Okio et un des principaux fondateurs de l'école de Shijo. Une paire de kakémonos de la collection Hayashi, où Shoshiki joue du koto devant un sennin assis sur un rocher, permettait de se rendre un compte exact de son talent très complet et très harmonieux. Sa peinture est pleine d'élégance et son coloris toujours distingué n'admet pas les nuances violentes.

Ses nombreux disciples directs le suivirent dans cette voie, par exemple Watanabé Nangakou (1767 à 1813), dont on pouvait admirer, toujours dans la collection Hayashi, une peinture figurant une femme debout dans sa longue robe noire fermée par une ceinture verte.

Kei-bun (1780 à 1840), un autre de ses élèves, fut surtout un peintre d'oiseaux et de fleurs. Il

aime à représenter des moineaux agrippés à l'extrémité de fines tiges de saule ou de roseau.

Nosan (1) traita des sujets analogues. Dans un de ses plus jolis kakémonos, une famille d'oiseaux s'ébat dans les bambous. — Notons à ce propos que les peintres japonais ont été toujours attirés par la gracilité et l'élégance de cet arbuste. Avec sa joliesse, il possède encore l'avantage de pouvoir être rendu en quelques traits de pinceau. Beaucoup d'artistes, ses interprètes habituels, se parèrent avec orgueil des noms de Chiku-zan, Chiku-den ou Chiku-ro (2) (montagne, rizière ou maison de bambous). — L'école de Shijo, qui se piquait de virtuosité du pinceau en même temps que de naturalisme, ne pouvait négliger un arbuste aussi commode, elle en fit donc un grand usage dans ses compositions. Nosan, dans l'œuvre précédemment citée, rend les tiges et les feuilles de bambou en deux nuances grises, précisément comme l'indique un traité destiné aux peintres, paru à Tokyo en 1825 et dû à Keishiu, fait très capable de bien montrer la transmission de certaines factures traditionnelles dans l'art japonais. Au milieu des teintes neutres,

(1) Peintre du commencement du XIX^e siècle.

(2) M. Hans Sporry a publié un très intéressant ouvrage (Zürich, 1903), en allemand, sur l'emploi du bambou au Japon et son utilisation dans l'art. Il cite plusieurs ouvrages de sa collection destinés aux peintres de bambous, parmi lesquels le « *Boku Chiku Hatsu no* », imprimé par Karakudo en 1857, et le *Nippon Chiku fu*, « Livre de bambou japonais », dessiné par Nakayama Gyosan et publié en 1885, par Maruya, à Tokyo.

le rouge de la tête et le jaune des ailes des oiseaux mettent une note plus gaie.

Parmi les élèves de Goshin les plus connus, citons encore Torei, dans les œuvres duquel « la puissance de l'expression et la justesse du dessin luttent avec la souplesse merveilleuse du coup de pinceau et la blonde harmonie de la couleur (1) », Seïsen, Hakkei, spécialistes d'insectes et de papillons, et Guakurei.

Fils de paysans était Minamoto Iwajiro, qui porta plus tard les surnoms de Maruyama Okio, de Mondo, de Tchiou-sen, de Kaï-oun et tant d'autres moins connus, et il se souvint toujours de son origine. Né à Anata Moura dans la province de Tanba et dès sa plus tendre jeunesse passionné pour le dessin, il vint bientôt étudier à Kyoto, sous la direction d'Ishida Youtei, alors assez célèbre dans les genres paysagiste et animalier, puis il s'inspira des maîtres chinois de la dynastie des Ghen et enfin se créa un style tout personnel auquel il dut sa célébrité et le grand nombre de ses élèves : ses trois fils, les « O-Kio no dji-tetsu » (dix plus grands artistes élèves d'Okio) et une foule d'autres qui s'inspirèrent de sa manière.

En vrai cultivateur il aima passionnément la terre, ses productions, les animaux qui la peuplent, mais cela non pas seulement à la façon de nos paysans qui y sont attachés surtout en raison de sa valeur intrinsèque et des efforts qu'ils doivent déployer

(1) *Gonse, l'Art Japonais.*

pour la fertiliser. Le Japonais de la classe agricole, de tempérament beaucoup plus artiste, chérit la campagne pour sa beauté et pour le pittoresque de ses sites, pour la poésie qui s'en dégage au cours des saisons et des heures du jour. Pour Okio, tout est sujet à observation et motif à composition : une carpe s'ébattant dans l'eau (1), un groupe de jeunes chiens peletonnés les uns contre les autres (2), un prunier fleuri sous la neige (3), des enfants dont les jeux ont dégénéré en bataille (4), une amusante silhouette de pêcheur (5).

Un très remarquable kakémono de la collection Barbouteau représentait un jeune garçon tirant de toutes ses forces sur la corde passée dans le mufle d'un bœuf. La contraction des traits de l'enfant dans l'effort, l'archoutement de ses jambes, le mouvement de l'animal jetant la tête en l'air et faisant le gros dos pour arriver à s'échapper, tout dans cette œuvre est plein de vie et d'exactitude et même digne des premiers Kano comme exécution calligraphique.

On peut rapprocher de ce kakémono un de ceux de Nantei (Nichimoura), élève d'Okio, qui vécut de 1756 à 1835, où deux bœufs sont figurés dans un champ. — Ce Nantei, bon peintre animalier, composa aussi le *Nantei Gwafu*, recueil de caricatures populaires, dont une première édition parut à Kyoto en 1804 et qui possède déjà quelques-uns des traits caractéristiques de l'école impressionniste

(1-3-4-5) Collection Hayashi.

(2) Collection Gillot.

issue des grands maîtres Okio et Ganku, dont nous aurons à nous occuper plus loin. On y trouve une suite de lutteurs, d'aveugles, d'enfants se baignant dessinée de façon caricaturale, mais sans grimace ni grotesque outrés. L'expression des physionomies y est parfaite.

Okio affectionna les petits coins de paysages qu'il rendit de façon délicate. Ce sont, par exemple, quelques hautes touffes de crucifères fleuries de jaune parsemant une plaine sous un pâle clair de lune. Les plantes du premier plan ont un mouvement charmant et leur détail est rendu avec la plus stricte exactitude, tandis que celles du lointain se cachent dans la brume argentée dont les couches parallèles descendent du ciel vers la terre. L'école de Shijo affectionna d'ailleurs les paysages vaporeux éclairés par le soleil matinal ou les rayons blancs de Phébé. Elle est en cela la fidèle reproductrice de la nature japonaise dans laquelle les brouillards laissent si souvent leurs lambeaux aux flancs des montagnes. D'un de ses adeptes, Kuan-yei, un kakémono donne bien une impression de vallée éclairée par les premières lueurs du jour : un tournant de rivière avec sur une rive de hautes montagnes enveloppées d'un voile de brume formant le fond de la peinture et sur l'autre plus basse des arbustes en fleurs et de hauts sapins abritant une chaumière.

L'emploi du brouillard estompant l'arrière-plan est d'ailleurs un procédé assez commode pour des artistes connaissant mal les lois de la perspective

européenne. Okio les ignora à peu près complètement, comme aussi le clair-obscur. Il peignit très habilement les rochers, les arbres, les animaux et tous les êtres de la création pris isolément, mais ne sut pas parfaitement les réunir pour en composer des paysages de grand développement. Tous les sujets qu'il traita, même ceux se rapportant à la vie la plus ordinaire et la plus vulgaire, furent toujours très finement exécutés, ce qui lui fit trouver quelque peu grâce devant la haute critique artistique de Kyoto. Selon celle-ci, s'il ne posséda pas toujours l'élévation de l'inspiration, il eut toujours pour lui du moins la *distinction du pinceau*. C'est ainsi qu'en cherchant avec acharnement à copier la nature il en vint pourtant lui aussi à styliser et à viser à la belle facture du trait, presque indépendamment de sa propre volonté.

Okio se rattache encore à ses prédécesseurs de l'école classique de Kano par la sobriété du coloris. Il se sert généralement d'encre de Chine rehaussée seulement de quelques légères touches vertes, bleues ou rouges.

Les initiateurs de l'école de Shijo firent enfin très souvent usage des réserves blanches, toujours comme les écoles chinoises. Ce procédé apparaît très souvent dans les œuvres de Mori Tessan (1), un des dix grands élèves d'Okio : pour n'en citer qu'un exemple, dans un kakémono où un cerf blanc

(1) Appelé aussi Tetsouzan, mort en 1841.

courbé sur l'herbe se silhouette en réserve sur la masse noirâtre du terrain.

Mori Tessen comme aussi Rosetsu (1754-1799) donnèrent des scènes simiesques qui montrent leur parenté avec Sosen, le grand peintre animalier de l'école de Shijo (1).

Mori Shionzo naquit, suivant les uns, à Nishi no miya, aux environs d'Osaka, suivant d'autres à Nagasaki. Il étudia d'abord chez les Kano, puis s'inspira d'Okio, passant la plus grande partie de sa vie à Osaka. Il prit plusieurs surnoms, dont le plus employé fut celui de Sosen, ce qui veut dire « sennin des singes ».

Il le mérita certes par la patience inlassable avec laquelle il représenta ces animaux. Ses œuvres font preuve d'une telle connaissance de leurs habitudes qu'une légende japonaise veut qu'il ait longtemps vécu au milieu d'eux pour mieux les étudier. Voilà une guenon épouillant son petit sur un rocher surplombant un précipice, ailleurs un singe suspendu à la plus basse branche d'un arbre s'apprête à manger une baie rouge, un autre agrippé à la saillie d'une roche en saillie se penche au-dessus du gouffre pour attraper un papillon voltigeant sur des fleurs poussées dans les anfractuosités de la pierre. Dans tous ces kakémonos, Sosen déploie le

(1) Okio n'a pas travaillé pour l'estampe ni pour le livre illustré. Des recueils de ses œuvres ont été composés après sa mort :

En 1837, l'Okio Gwafu (paru à Kyoto), dont une réimpression fut publiée en 1850.

plus grand art joint à la connaissance la plus exacte de la nature. Il suffit de s'arrêter quelques minutes devant la cage des singes de notre jardin d'acclimatation et d'observer leurs attitudes et leurs gestes pour être convaincu de la vérité de cette assertion. Sosen a été presque tenté de faire du singe un animal sacré dans une de ses peintures où un chimpanzé tient entre ses pattes la boule Mani, l'une des sept choses précieuses (sapta Ratna) du Bouddhisme, d'où sortent les volutes d'une très haute flamme symbolisant la lumière éclatante de Bouddha et de sa doctrine. Le sommeil du peintre dut être souvent hanté par des visions de singes sautant de branche en branche, gambadant, le visage grimaçant ou empreint d'une gravité comique.

Un des kakémonos de la collection Gillot nous semble la merveille de la série : une guenon assise sur son train de derrière tient de sa main gauche l'extrémité d'une branche d'arbuste et lève la tête pour suivre des yeux le vol d'une guêpe ; son regard a ce quelque chose d'humain qu'on remarque si souvent chez ces animaux. Son petit, pelotonné sur le sol, approche une frimousse étonnée et curieuse d'un de ces insectes bourdonnants qu'il vient de capturer. Quelques traits fort nets marquent les narines, la bouche, les oreilles et surtout la paume et les doigts des mains. Tout le reste du corps est couvert d'un pelage soyeux et touffu obtenu à l'aide de touches de pinceau admirablement fines offrant

toute la gamme des gris. Ce coloris très distingué est rehaussé tantôt par des feuilles vert pâle, tantôt par quelques fleurs brillantes mettant leur note rouge ou jaune dans l'ensemble d'une tonalité très neutre.

Mais Sosen n'a pas peint que des singes. On a de lui des carpes s'ébattant au milieu des nénuphars, de très amusantes tortues au pied d'un rocher et, sur celui-ci, un daim vu de dos levant la tête vers la cascade tombant du haut d'une colline. Avec divers gris, des taches rousses et quelques noirs, le maître rend admirablement la fourrure du cerf axis marchant fièrement, sa belle tête levée, ou couché sur le sol.

Enfin, dans certaines peintures représentant des faisans, Sosen fait usage d'une palette beaucoup plus riche où se touchent sans se choquer les beaux verts de bronze, les rouges et les jaunes.

Il nous reste à dire un mot de quelques autres adeptes de l'école de Shijo, un peu moins connus, mais possédant néanmoins un joli talent.

Mori Ippo, qu'il ne faut pas confondre avec *Hanaboussa Ippo* (1) de l'Oukiyo-yé, fut un maître dans le genre des esquisses tracées d'une façon très large en très peu de coups de pinceau ou même en un seul. *Hoyen* (2) a peint de très jolis petits coins de nature : une touffe de chrysanthèmes en fleurs au-dessus de laquelle un passereau s'envole à tire

(1) Commencement du XIX^e siècle.

(2) Florissait vers 1820.

d'aile, un grand coq blanc suivi de deux poussins, auprès d'une branche de glycine chinoise en sa splendeur. Cette même plante a été souvent reproduite par *Takeharu* qui aima à mêler le bleu grisâtre de ses grappes de fleurs au vert et à la couleur rouille des feuilles.

La seconde école moderne de Kyoto eut pour chef Ganku (1) (1748-1839), qui naquit à Kanazava dans la province de Kaga. Il passa presque toute sa vie à Kyoto dans les honneurs. Après avoir suivi les leçons de l'école chinoise moderne, il étudia les vieux maîtres du XIII^e et du XIV^e siècle de l'Empire du Milieu. Combinant leur manière avec celle de Shijo, il prétendit découvrir une nouvelle manière naturaliste. Il est célèbre par ses tigres, comme Sosen par ses singes. Dans le « Japon artistique », M. Bing a reproduit un splendide kakémono où un de ces grands fauves est accroupi sur son train de derrière, la tête tournée de face. Aucune expression ne peut rendre la finesse et le soyeux de sa fourrure, ni non plus la majesté féroce de son attitude.

Un kakémono représentant un enfant dormant la tête entre les poings sur le dos d'un paisible bœuf couché ne rappelle que de très loin la manière d'Okio, avec quelque chose de moins délicat, de plus hardi dans la facture.

(1) Ganku appartenait à la famille Saeki. Il porta en outre les noms de pinceau suivants : Itchiyen, Foun-zen, Ten-Kai-ô, Doka-Kwando, Masaaki, et signa aussi Outa-no-Suké, du nom de sa fonction de secrétaire des beaux-arts.

Ailleurs encore Ganku a figuré « sur un quartier de roche surplombant, un grand oiseau fantastique exécuté en grisaille. Seules des taches chatoyantes d'un bleu saphir viennent diaprer le riche panaché de la queue, d'où se dégagent deux très longues plumes qui s'effilent dans une silhouette de suprême élégance (1) ».

Comme paysagiste, Ganku est plus concis, aime moins à détailler que ne le fit Okio. Ceci apparaît clairement dans un kakémono de la collection Barbouteau ; à l'arrière-plan une petite hutte bâtie sur pilotis et entourée de roseaux courbés par le vent, au premier un pêcheur dans sa barque au milieu des grandes herbes, tout cela en quelques traits un peu broussailleux rappelant le faire de certains peintres des écoles chinoises. Pas plus qu'Okio, il ne sut d'ailleurs appliquer les lois de la perspective, ni composer des paysages de grande envergure.

La manière de Ganku fut continuée par son fils Gantai (2), par Kishiharou Renzan, Tchikoudo et le célèbre Boumpô, ses élèves.

II

L'ÉCOLE IMPRESSIONNISTE

Les premiers maîtres des écoles modernes de

(1) Notice accompagnant le catalogue de la collection de Goncourt.

(2) Celui-ci mourut en 1863.

Kyoto : Goshun, Okio, Sosen et Ganku, n'avaient pas travaillé pour la gravure, estimant peut-être ce genre trop vulgaire et peu digne de leur talent. Il n'en fut pas de même de leurs élèves. Beaucoup d'entre eux illustrèrent, en effet, des livres ou tout au moins firent publier, dès leur vivant, des recueils reproduisant leurs peintures.

C'est ainsi que Soken, un des dix grands élèves d'Okio, fit paraître le *Soken Gwafu sogwanobou* (1), en 1806, à Kyoto.

Quatre années auparavant il avait déjà donné le *Yamato Jinbutsu Gwafu* (2).

Ces ouvrages illustrés exprimaient des tendances nouvelles issues des doctrines des écoles de Shijo et de Ganku. C'est, en effet, une règle assez générale que les disciples soient portés à exagérer les théories appliquées par leur maître. Okio et Ganku avaient visé au naturalisme, mais à un naturalisme élégant et tempéré de souvenirs classiques, s'exprimant en des dessins d'un faire très soigné et toujours distingué. Leurs élèves poussèrent les choses plus loin et en arrivèrent à un impressionnisme parfois très brutal. Ils s'efforcèrent de découvrir le trait caractéristique d'un personnage, d'un être quelconque de la nature et subordonnèrent tout à sa mise en lumière en supprimant franchement les détails secondaires.

(1) « Partie de l'album de peinture de Soken », ouvrage paru chez Noda Kasouké.

(2) « Album de physiognomies japonaises », paru chez Hichiya, Nagamoura et Noda, en 3 volumes.

Cette théorie fut appliquée par eux dans la représentation des oiseaux et des fleurs, comme dans celle des scènes humoristiques et même des paysages. Quelques exemples la feront mieux comprendre.

Un ouvrage de Suiseki (1) est très significatif à cet égard, nous voulons parler du *Suiseki Gwafu* (2), tout rempli d'études d'oiseaux et de fleurs. M. Bing a reproduit dans son « Japon artistique » une des planches de ce recueil : « une troupe de mésanges sortant de leur nid avec un grand froufrou d'ailes au réveil de l'aube », dit la légende japonaise qui l'accompagne. C'est un pêle-mêle amusant d'oiseaux figurés à l'aide de grosses taches de couleur jaune pour le corps, verte pour le dos et grise pour les ailes, procédé essentiellement impressionniste. — Certains kakémonos de Techo-Sui, un autre adepte de l'école de Shijo, sont du même genre, bien que d'une facture moins osée et moins synthétique. Nous citerons de lui une amusante famille de moineaux serrés en brochette sur une branche couverte de neige figurée en réserve au milieu d'une atmosphère grise hivernale.

Suiseki fut d'ailleurs un des partisans les plus ardents de la théorie naturaliste.

Dans ses scènes humoristiques, il exprime les

(1) Suiseki florissait entre 1813 et 1830.

(2) « Album de Suiseki ». Une première édition de cet ouvrage parut en 1813 à Osaka, chez Kawatchiga Kihei. Elle fut complétée par une seconde partie publiée en 1820, chez le même éditeur, le *Sui-Seki Gwafu Nihen*.

figures de ses personnages à l'aide de gros traits saccadés, cassés, dont le nombre est réduit au plus strict minimum. Ses croquis ne dénotent aucune recherche d'élégance, mais possèdent beaucoup de caractère et d'énergie. Plus de ces jolies robes qu'on devine froufrouantes, mais des draperies austères tracées en quelques coups de pinceau s'accordant bien avec la physionomie des individus représentés; comme coloris, quelques teintes plates café au lait, gris ou brun-rose.

Les recueils illustrés de Kouro Kino Baitei appartiennent à la même famille. Les plus connus sont le *Sanouki Bouri* (1) et le *Kouro Gwafu* (2). « Dans ces deux volumes, dit M. Duret, se révèlent, avec une grande puissance, quelques-uns des caractères particuliers de l'école impressionniste de Kyoto : le mépris de toute forme conventionnelle, l'âpreté et comme la sauvagerie du dessin, poussées à leurs dernières limites (3). »

Le premier artiste qui s'était adonné à ce genre avait été Kanyosai (Moko), qui vécut de 1712 jusque vers 1774 et fut un des initiateurs de Shijo. Il a laissé le *Kai seki zoa* (4), « Dessins de poissons », le *Kanyosai Gwafu* (5), plein de croquis, de plantes,

(1) Recueil de poésies comiques, paru en 1798 en un volume.

(2) Paru en 1797 à Kyoto, en un volume. Une autre édition est datée de 1799.

(3) *Th. Duret*. Catalogue des Estampes japonaises de la Bibliothèque nationale.

(4) Edité chez Foujetsu Sozaemon. Kyoto, 1775, 1 volume.

(5) Paru en 1762, à Yedo, chez Souharaya Itchibei, en 5 volumes. Kanyosai signa aussi Tatébé Riotai.

d'oiseaux et de paysages, et le *Moko Wakan Sat-sugawa* (1), « Livre de dessins de la Chine et du Japon de Moko ».

Presque contemporain de ces ouvrages est le *Yebanachi Jitchosai* (2), dont l'auteur, Jitchosai, florissait vers 1780-1805. — Il a su tracer de la vie japonaise des caricatures d'une extrême acuité.

Nitchosai, enfin, qu'il ne faut pas confondre avec le précédent, a donné dans son *Koturi Zukai* (3) qui vit le jour à Osaka en 1805, de réjouissants croquis humoristiques, celui par exemple de trois musiciens : une femme chantant en s'accompagnant sur le koto, et deux hommes dont l'un joue de la flûte et l'autre du shamysen, caricature donnant rien qu'à la regarder l'impression d'un épouvantable charivari.

Parmi les élèves de Ganku, Tchikudo a publié le *Kichi Yenpu* qui nous fait également assister à des scènes populaires poussées à la charge et contient en particulier une certaine esquisse pleine d'esprit, où une coquette à sa toilette, le buste nu fait une grimace très drôle devant son miroir (4).

Quant à Kawamoura Boumpo, il mérite une

(1) Paru en 1772, à Kyoto, chez Ouessaka Kambei, et réédité en 1802.

(2) Publié en 1782 à Osaka. — Jitchosai est encore l'auteur du *Meppókai*. « Le monde extraordinaire. » (Scènes caricaturales), paru en 1830 à Osaka.

(3) Littéralement : « publication d'explication par les images. »

(4) Le *Kichi Yenpu*. « Collection des éclatantes couleurs de Kichi », tire son nom d'un de ceux de Gankou (Kichi) que porta aussi Tchikoudo. On possède encore de cet artiste le Tchikoudo Gwafu, paru en 1815 à Kyoto, chez Kiyô Gihei.

mention toute spéciale. Ce fut le plus célèbre disciple de Ganku et le chef d'une branche nouvelle de son école. Peintre animalier et paysagiste de talent, il a, en outre, composé les illustrations d'un grand nombre d'ouvrages; le *Boumpo Sogwa* (1), recueil de croquis rapides dans le genre de ceux de la Mangwa d'Hokusai, le *Boumpo sansui gwafu* (2) « Album des montagnes et des rivières » renfermant des dessins au trait en un seul ton, le *Yeito gwughio itiran* (3), contenant des vues célèbres de Kyoto et de ses faubourgs, le *Kimpayen gwafu* (4), rempli de jolies études de fleurs. Il a enfin collaboré avec Nangakou à un recueil de caricatures (5) fort humoristiques où défilent des samurai, des marchands, des montreurs de singes, le cortège d'un daimio. — Ce rapide aperçu permet de se faire une idée de la fécondité du génie de Boumpo.

Son meilleur élève fut son propre gendre Kawamura Kiho, qui, dans son *Kiho gwafu* (6), a donné les croquis en couleurs de fleurs, d'animaux et l'insectes, des caricatures et des paysages.

Les artistes de l'école impressionniste de Kyoto

(1) Paru à Yedo en 1800, chez Foujetsu Mayasuké (1 volume).

(2) Publié à Kyoto chez Tchojiya genjiro, en 1821 (2 volumes).

(3) Paru à Osaka en 1809, en deux volumes.

(4) Publié à Kyoto, en 1820, chez Hichiya Magobéi.

(5) *Le Nangakou shu-si gwafu* (1811). — Les deux artistes ont aussi donné le *Kaido Kyoka awassé*, paru à Kyoto chez Yoshidaya Jimbei (1 volume).

(6) Paru en 1818 à Yedo et en 1827 à Kyoto, chez Yoshida Chim-
a (1 volume).

traitèrent les paysages d'une façon toute spéciale, avec une compréhension beaucoup meilleure de la perspective que les premiers maîtres de Shijo, en y employant le moins de lignes possible et seulement quelques teintes assez pâles. Ils arrivent ainsi à composer des ensembles pleins de grâce et de poésie. Les plus habiles d'entre eux furent sans contredit Kochô, auteur du *Kôcho gwafu*, paru en 1812 à Yedo, Hosai et Yamagoutchi Sojun (1).

Deux peintres ont représenté l'école de Shijo jusque dans la seconde moitié du ^{XIX}^e siècle : Shibata Zéishin et Kikoutchi Yôsai.

Le premier (1807 à 1891) a surtout produit des estampes et des sourimonos. La collection Gillot renfermait cinq de ses gravures formant écran vraiment remarquables. Nous signalerons un très curieux cortège de prêtres vus de dos, drapés dans leurs longues robes et ayant derrière la nuque un minuscule capuchon dans le genre de celui de nos chanoines, puis un groupe d'hommes du peuple dont les têtes seules émergent de la feuille et enfin un bateau entre les roseaux à l'avant duquel un homme sortant du bain montre son anatomie grêle.

Ailleurs, deux petites filles s'amuse à lancer un cerf-volant sans que pour cela l'aînée d'entre elles songe à abandonner son jeune frère qu'elle porte

(1) Ce dernier composa le *Sojun Sansai gwafu*, « Album de Paysages de Sojun » paru à Kyoto en 1818 (2 volumes). Il a également laissé le *Wajimbutsu Gwafu*, « Album des figures japonaises » (1799, à Yedo, en 3 volumes), très caractéristique recueil de caricatures.

sur le dos, des libellules voltigent au-dessus d'un ruisseau, des tortues déambulent gravement.

Zeishin a collaboré avec Yoshiyei Kiosai et Seitei au *Kyo Kagami*, « Miroir argenté », recueil de poésies illustrées. « Ses œuvres, a pu dire M. Gonse, sont toujours d'un goût ingénieux; elles sont parfois très originales et relevées par un rare sentiment poétique. »

En Kikoutchi Yôsai (1) (1787 à 1878), nous trouvons un disciple presque direct d'Okio. Né à Yedo, il avait commencé par étudier à l'école de Kano chez Takata Yenjo. Ce fut un peintre toujours préoccupé de bien rendre la nature. « Il faut toujours, disait-il, prendre la vérité pour guide dans la représentation des êtres et des choses (2). » Mais tout en restant attaché à l'école naturaliste, il conserva toujours une manière pleine de noblesse. Son origine même le portait à éviter les choses déplacées ou de mauvais goût. N'était-il pas le descendant d'un gouverneur de la province de Higo ? Vers la fin de sa vie, l'empereur Mutsu Hito lui conféra le titre de Nihon Gwa-Shi, « peintre lettré du Japon ».

La parenté de son talent avec l'école impressionniste apparaît nettement dans une paire de kake-monos faisant pendant, dont l'un représente un énorme cerisier en fleurs éclairé par les pâles rayons

(1) Yôsai porta d'abord le nom de Také-yassu, en raison de son adoption par son oncle Také-naga. Il signa souvent ses œuvres Také-yassu.

(2) Traduit par M. Barbouteau.

de la lune, et l'autre le disque argenté au milieu du brouillard. Aucun terme ne peut rendre la poésie et l'extrême impressionnisme de cette œuvre traitée à l'encre de Chine avec le procédé auxiliaire des réserves blanches. Tout le sujet de semblables peintures consiste dans une étude de la lumière.

Dans un kakémono de la même famille, Yosai subit une influence européenne certaine en figurant le reflet de la lune dans l'eau.

D'autre part, quand il représente des oiseaux volant dans le ciel, des corbeaux, par exemple, il a soin de colorer les plus éloignés en grisaille et les plus rapprochés en noir pour bien marquer les valeurs des différents plans.

Il a rarement eu recours aux artifices du coloris, estimant que la composition est tout et que l'exécution doit être la plus simple possible. On a pu dire que « c'est le peintre du Japon qui a mis le plus de littérature dans son art (1) ».

Le grand ouvrage auquel il travailla toute sa vie, le *Zen-ken Ko-jitsu* « Véritables portraits des sages anciens et modernes » qui commença à paraître à Yedo en 1836 et comprend vingt volumes, témoigne d'autres qualités dans le rendu des personnages. Les célébrités du Japon qu'il met en scène ont une attitude pleine de noblesse et une physionomie dénotant une haute culture intellectuelle. Nous voyons successivement défilé devant nos yeux : Takeoutchi

(1) L. Gonse : L'Art Japonais.

Soukouné, ministre dont l'existence légendaire dura trois cents ans, Foujihara Narinori, grand amateur de fleurs du ^{xii}^e siècle, contemplant une branche de cerisier en fleurs descendant au-dessous de sa tête, la belle Tatsibana Himé s'offrant en holocauste aux génies de la mer en courroux pour sauver son mari l'empereur Yamato Také, puis Kosé Hirotaka, fils du célèbre Kanaoka, reculant effrayé devant l'Enfer bouddhique qu'il vient de peindre, Mourasaki Shikibu (^x^e siècle), la noble dame auteur du Genji Monogatari. Fidèle au programme qu'il s'était tracé, l'artiste veilla scrupuleusement à l'exactitude du décor et des costumes. Ne disait-il pas : « Si vous avez à peindre le portrait d'un personnage des âges passés, enquêtez-vous des costumes et des usages de son temps, des détails de l'étiquette régnante à la cour. Faites revivre exactement toute son époque afin de le bien placer dans le cadre qui lui convient. »

On peut reprocher néanmoins à son ouvrage de manquer un peu de mouvement et de variété. Il est très difficile de se cantonner sans cesse dans le majestueux sans arriver à la monotonie. Par contre, Yosai posséda une grande virtuosité de pinceau, une science profonde du trait bien dignes des grands maîtres de Kano, de ce Tanyu qu'il révèrait tout spécialement.

Le Zenken Kô-jitsu eut un immense succès au Japon. En célébrant les gloires du passé, il flatta l'orgueil national qui est un des traits les plus carac-

téristiques des habitants de Yamato, et il eut une part très réelle dans la restauration de 1868. Il faut en effet remarquer qu'il se termine au xv^e siècle, époque de la fondation du pouvoir shogunal.

Avec Zeishin et Yôsai, comme avec Kiosai l'Oukiyo-yé, mourut l'art académique japonais si soigneux de la forme et d'une si grande hauteur d'inspiration.

CONCLUSION

A propos des délicieuses illustrations des volumes d'oiseaux et de fleurs de Wattanabé Settei, nous avons émis l'espoir que la peinture japonaise et la gravure qui est intimement liée à cette dernière évolueraient tout en se conformant aux inspirations du génie artistique de la race. Les années qui suivirent la restauration de 1868 avaient fait mal augurer de l'influence de l'art européen sur le Japon. Nous avons montré comment l'importation de vilaines couleurs occidentales criardes et fausses avait failli corrompre le goût des artistes travaillant pour l'estampe, dès le deuxième quart du xix^e siècle. Dans les vingt dernières années de celui-ci, les artistes japonais s'efforcèrent d'imiter les procédés européens en s'adonnant en particulier à la peinture à l'huile. La plupart de ces essais furent déplorables.

Il semble, qu'actuellement, en matière d'art,

l'emballlement inconsideré des premiers jours pour tout ce qui venait de l'Occident s'est quelque peu ralenti. Le goût japonais s'est heureusement ressaisi et la récente exposition de Saint-Louis a pu faire constater la formation d'une école s'inspirant tout à la fois des théories européennes et des traditions japonaises consacrées par la gloire des Sesshiu, des Shiubun, des Kano, des Kôrin, des Okio. Elle semble en quelque sorte devoir prolonger celle de Shijo (1), en tendant à un naturalisme plus accentué et à une moins grande recherche du style.

Hokai Takashima, un de ses meilleurs représentants, affectionne comme un Okio ou un Kuan-yei les paysages noyés de brume. Il a su trouver dans les Montagnes Rocheuses américaines des sites assez analogues, dans leur aspect pittoresque, à ceux de son pays et les a rendus de très habile façon. Nous citerons seulement ici une vue prise près du lac Macdonald : le fond est constitué par de hautes cimes couvertes de neige dont le pied baigne dans le brouillard ; du premier plan un torrent serpente dans les rochers ; sur ses rives des bouquets de sapins, poussés au hasard des anfractuosités de la pierre, viennent mettre une note sombre.

Cette opposition du blanc et du noir, et d'une

(1) Nous voulons parler ici de l'école de Shijo proprement dite, de celle de Goshin et d'Okio et non de l'école impressionniste de Kioto qui en dérive et s'attache surtout à la production des livres illustrés.

manière générale du clair et du foncé demeure donc un des procédés favoris des artistes du Nippon comme aussi l'extrême virtuosité du pinceau donnant au trait une admirable souplesse et une finesse excessive. Certains artistes contemporains, et en particulier Takahashi, ont d'ailleurs conservé le goût des paysages traités en noir rehaussés de quelques touches de couleur seulement.

Nous avons vu dans un précédent paragraphe comment Hokusai avait su animer la nature en y introduisant comme principaux personnages les éléments déchaînés. Gaho Hashimoto, dans une de ses œuvres exposées à Saint-Louis, a traité « un jour de vent dans la montagne », kakémono dont un critique (1) a pu dire : « L'orage exprimé par les arbres qui se courbent et les traits de la composition sont d'un réalisme idéalisé. » Même en s'attachant à rendre fidèlement la nature dans son calme ou dans ses courroux, dans la brume matinale de l'été les transparences de l'atmosphère des beaux jours ou la grisaille de l'automne, l'artiste japonais contemporain obéit toujours un peu à l'antique penchant poétique de sa race. Nous devons certes l'en féliciter, car cette aspiration à l'idéal est la partie la meilleure de l'héritage que lui ont laissé les siècles.

(1) M. J. S. Olivier dans le *Studio*. Le même critique dit auparavant que Gaho Hashimoto « a su faire entrer l'esprit actuel des éléments dans ses paysages ». Nous nous permettrons de faire remarquer que ce n'est point là une tendance toute récente de l'art nippon.

Jippo Araki a donné un amusant tableau du monde des roseaux : un coin de lac, où, devant les tiges aux feuilles lancéolées agitées par la brise automnale, des canards sauvages et des mandarins nagent, plongent ou sommeillent, la silhouette élancée des premiers et leur agitation contrastant avec les formes replètes des seconds et le calme de leur attitude. Dans cette œuvre, l'état de l'atmosphère est rendu de façon presque européenne ainsi que les valeurs des différents plans. L'école contemporaine, encore en cela traditionaliste, aime en outre à faire ressortir l'intime union des êtres animés et de la nature, soit en représentant un oiselet faisant sa toilette sur une branche contournée de *Wisteria* (1), soit encore un paon majestueux perché sur un cerisier en fleurs (2).

Manshu Uyeda avait exposé un combat de coqs fortement empreint de naturalisme. Hauts sur leurs fortes pattes, le corps grêle, le plumage ébouriffé, et déjà dégarni par la bataille, ces volatiles n'ont plus l'aspect majestueux de ceux figurés par Koriusai ou l'école de Shijo. Des carpes prenant leurs ébats en peloton serré dues au pinceau de M^{me} Tokei Komiya témoignaient d'une observation de la nature plus grande encore que celle d'Hokusai ou même d'Okio. Dans ce kakémono, l'étude des jeux de lumière à travers l'eau, et sur les écailles des poissons, le rendu des ombres, l'action du courant

(1) Kakémono de Shunkio Yamamoto, exposé à Saint-Louis.

(2) Kakémono de Chokusui Hirai.

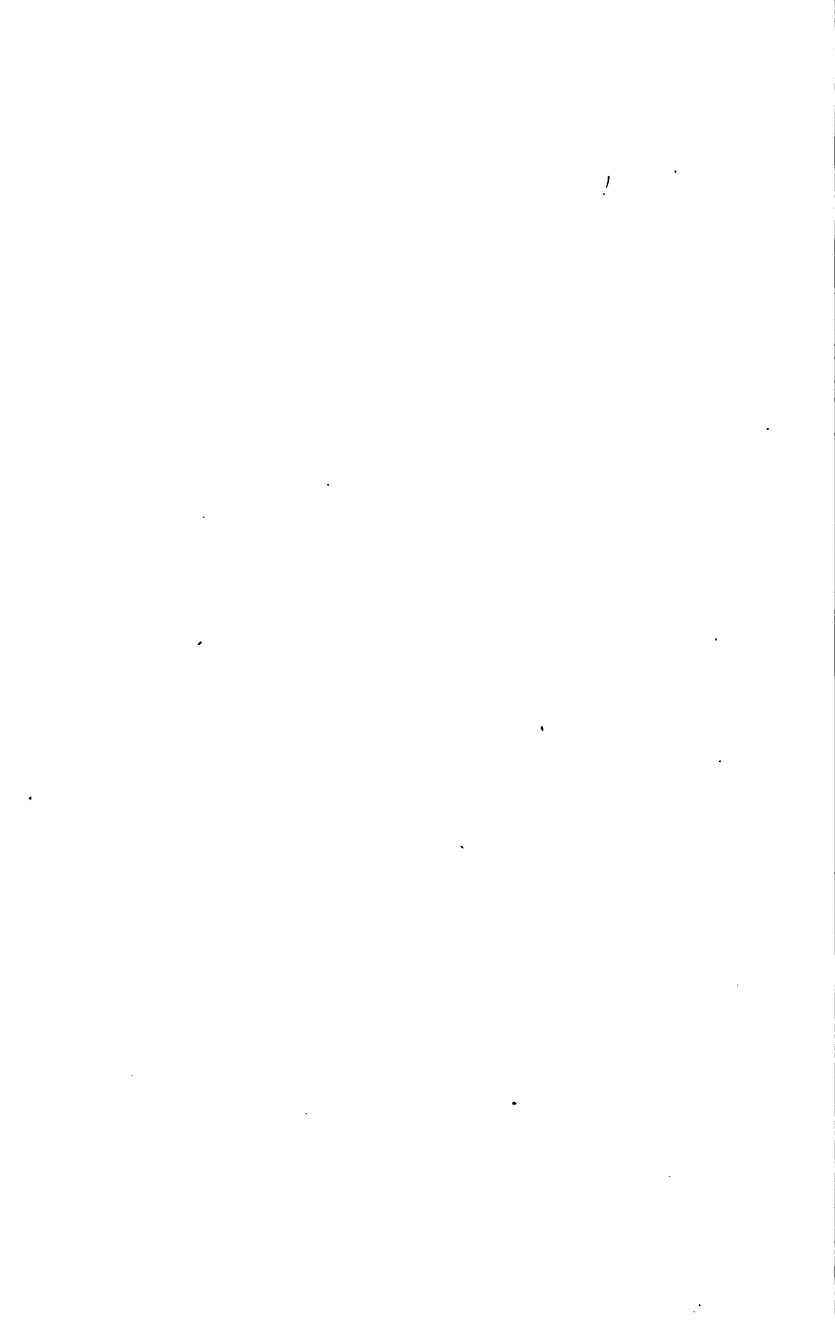
sur les herbes tapissant le fond de l'eau, l'expression de vie intense se dégageant de l'ensemble de la composition, tout cela était digne de très grands éloges.

Si nous voulons résumer en quelques mots les tendances de l'école contemporaine, nous remarquerons qu'elle se trouve portée la plupart du temps à un naturalisme nettement accentué, à l'étude approfondie de la lumière et des différents aspects que prennent sous son action les milieux traversés par elle, enfin à l'exacte observation des valeurs capable de figurer l'éloignement.

Nous pouvons espérer, par conséquent, que la peinture japonaise sortira victorieuse de l'épreuve que lui a fait subir l'influence des idées européennes, et qu'elle ne s'arrêtera pas en chemin dans la voie nouvelle qu'elle a su se frayer.

ANNEXE

**A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ET DE LA
GRAVURE JAPONAISES**



ÉCOLES ANCIENNES

I. — ÉCOLES BOUDDHIQUES

A. — Précurseurs et premiers artistes

Tachibé no Komaro (vers 658), originaire du Koma (Corée).

Yamato-no Atahé (2^e moitié du VII^e siècle).

Oto-Kaski

Oshi-Katsu (vers 715-723).

Koshida no Yassukata. Epoque de Shōmu I^{er} (724-770).

Ikemori, maître de Yamato

Tatebe-no ben maro

Tsughi-marō, maître peintre de Kawaji

Oyataru

Ohoji-marō

Tane-marō

Iwashima

Kami-no Kaji-marō

Hada-no Ina-mori. Epoque de Shōmu I^{er} (724-770).

Hada-no Mushi-taru

Hada-no Muraji-namura

Kami-no Suguri-mi-kaji

Sai-chi (Den-kio-Daishi) (Fin du viii ^e siècle. Epoque de Kwammu I ^{er}).	—
Kukai (Ko-bo Daishi). (774-834)	—
Chisen. Elève de Ko-bo Daishi	—
Jitsuyé.	—
Yen-chin, neveu et élève de Kobo-Daishi	—
Shinsai (+ 860). Elève de Kobo-Daishi	—
Koku (vers 834-850). Epoque de Kwammu I ^{er} .	—
Kawanari (Koudara-no Asami) (vers 834-858).	—
Sugawara Michizane de Kawaji	—

B. — École de Kose Kanaoka

Kose Kanaoka (vers 850-931).	—
Kintada fils, et élève de Kanaoka (vers 950).	—
Kimmochi (vers 980), fils de Kanaoka.	—
Fuku-yei (fin du x ^e siècle), fils de Kimmochi.	—
Kose Hirotaka (vers 1010), fils de Fuku-yei.	—
Ahimi (xi ^e siècle). Epoque des Fujiwara.	—
Shinko	—
Koreshighe	—
Nobu-shighe	—
Kose Arimune (vers 1157)	—
Kose Muneyoshi (xii ^e siècle)	—
Ari-iyé (vers 1331). Fin de l'époque de Kumakura.	—
Arihissa (xiv ^e siècle). Epoque des Ashikaga.	—
Yukitada (xiv ^e siècle)	—

C. — Artistes indépendants du X^e au XIV^e siècle

Yeishin (Sozu) (vers 941-1017).
Yeiri (Sozu) (vers 901-923).
Kyosen (vers 1046-1068).
Ryoshin (xi ^e siècle).
Kokuan (xi ^e siècle).
Chinkai, fils de Fujiwara-no Motomitsu (fin du xi ^e siècle).

- Raisho (xn^e siècle).
 Ryonin —
 Chusan (2^e moitié du xii^e siècle).
 Myogo —
 Myojun —
 Tei-jo —
 Shōsei —
 Shigheto —
 Oghen —
 Chijun —
 Daigaku (xiii^e siècle).
 Godoghen (xiv^e siècle).
 Toba-Sojo (Kakuya) (vers 1138). Fondateur du genre caricaturiste
 dit Toba-yé et en outre peintre religieux.

D. — École de Takuma

(Issue de l'École de Kose Kanaoka)

- Takuma Tamenari (vers 1046-1053).
 Tametowo.
 Tamehissa (vers 1182).
 Shoga (Takuma-Hoghen) (vers 1204). Imité les Song et change le
 style de l'école.
 Ryo-ga (vers 1226).
 Tameyuki (vers 1230).
 Yenichibo (vers 1260).
 Yei-ga (vers 1312).
 Ryo-son (vers 1326).
 Mitsunaki (vers 1345).
 Jōko (vers 1387).
 Takamitsu (Awata Gutchi) (xiv^e siècle). Transfuge de Tosa.

II. — ÉCOLES DE YAMATO

A. — École de Kassuga

Fujiwara-no Motomitsu (vers 1073-1086).

Fujiwara-no Takayoshi (xi^e siècle).

Takachika (fin du xi^e siècle).

Fujiwara-no Mitsunaga (vers 1185).

Fujiwara-no Takanobu († 1205).

Fujiwara-no Nobuzane, fils de Takanobu.

Takashima Takakane (vers 1308-1311).

Mitsu-kami (xiv^e siècle).

Muki-hidé

Kwanshin (Shiba Hoghen) (vers 1430).

Sonkai (Shiba Hoghen) (vers 1441).

Keishun (Shiba Hoghen) (vers 1469).

Rinken (Shiba Hoghen) (vers 1504).

Jiju (Shibu Hoghen) (vers 1520), fils du précédent.

Ko-tei. Intermédiaire entre les Ecoles bouddhiques et celle de Kassuga.

Fuj
Fuj
Tal
Fuj
Fuj
Fuj
Tal
Mit
Mul
Kw
Son
Kei
Rin
Jiju
Ko-
st

D. — Branche de Kôrin

PRÉCURSEURS

Ko-yetsu (Hon-na-mi) de la famille Taga, peintre, laqueur et céramiste (1559-1637). Elève de Kaïhoku Yusho, puis de l'École de Tosa.

Sotatsu (vers 1624-1643). Nonomura, Inen, Taiseighen. Elève de Kano Yeitoku, puis de Sumiyoshi Hiromichi.

FONDATEUR

Kôrin (Ogata) (1666 à 1726). Peintre et laqueur.

Nom personnel : Korigane, Tojinrô.

Surnoms : Doso, Sekimei, Seisei, Joku-mei, Doshiu, Hoshiuku.

Fils de Ogata Soken. Etudia chez Kano Tsunônobu, puis imita la manière de Sotatsu et enfin d'Hon-na-mi Ko-yetsu.

Kenzan (famille Ogata) (1662 à 1743). Frère de Kôrin et son élève. Peintre et céramiste.

Nom personnel : Shinzei.

Surnoms : Shu-sei-do, To-in, Rei-Kai.

Ho-itsu (Sakai) (1761 ou 1763 à 1828). Fils du daimyo Tadayassu.

Noms divers portés par lui : Tada-yori, O-son, Bun-sen. Elève de Soshiseki, puis de Kôrin.

Tatebayashi Kaseki (Shirai). Elève de Kôrin.

Watanabe Shiko. D'abord élève des Kano, puis de Kôrin.

Ki-itsu (Suzuki) (1795 à 1858).

Noms divers : Kwai-Kwai, Ki-Koku, I-san-do, Tame-Saburo, Shiu ku-rin-sai. Elève de (Sakai) Ho-itsu.

Ko-son (Ikéda) (+ 1866). Elève de (Sakai) Ho-itsu.

Tanaka Hoji

Tonan (xix^e siècle). Le peintre des tortues.

Torinn (Tsutsumi) (fin du xviii^e siècle et commencement du xix^e)

Fonde la branche de Tsutsumi dérivant de celle de Kôrin.

Itto. Elève de Torinn.

Umpo —

Riusai (Massazumi) —

Sekkiô (Sawa) —

Shughetsu (Tsutsumi) —

Shu-yei ---
 Tosen ---
 Yekighi (Habuhô) ---
 Teno Tôriann, dit le 2^e Toriann.
 Surnoms : Tsukioka, Ghianji.
 Sansei Torinn, dit le 3^e Torinn.

III. — ÉCOLES SOUMISES A L'INFLUENCE CHINOISE

A. — Écoles Sung-Yüen

1^o PRÉCURSEURS

Ecole de l'encre (2^e moitié du XIII^e siècle)

Kao.
 Mokuwan.
 Myotaku.
 Don-o (Shuwô). S'inspire du peintre chinois Mokkei.
 Bonjo (Ghyokuyenshi, Tchisokuken).

Ecole de Minko

Minko (XIV^e siècle) (Kichizan). Sort de l'Ecole de Takuma.
 Cho-son, élève de Minko.
 Ishi ---
 Cho-Densu (Meisho) (1351-1431).
 Autres surnoms : Seki, Kyakushi.
 Jugioku, s'inspire de Mokkei et de Cho-Densu.

Ecole de Josetsu

Josetsu (vers 1394-1427).
 Yoshimochi (Shogun de 1391 à 1422).

Yekkei Shûbun (vers 1410). Elève de Shubun. Il usa des procédés de Ba-yen Kakei pour le sumiyé.

2^o ÉCOLE DE SHUBUN

Noami (Shimo, Osai) (vers 1450).
 Oguri Sotan (Jyoya) (vers 1453).
 Soritsu, fils d'Oguri Sotan.
 Ikkyo. Elève Jasoku.
 Fukei (vers 1467).
 Gei-ami (vers 1466). (Jakuso, Sinnghei).
 Shokei (Hinrakusai, Keishoki).
 Toki Tomikaghe.
 Toki Tobun.
 Tôgen (vers 1470).
 Soyo (vers 1480).
 Kotei (Nara Hoghen).

3^o ÉCOLE SOGA

(Dérivée de celle de Shubun)

(Soga) Jasoku (vers 1467), élève de Shûbun.
 (Soga) Sojo, fils et élève de Jasoku.
 (Soga) Shoshio, fils de Sojo.
 (Soga) Tchokuwan, fils de Shoshio († vers 1590).
 (Soga-ni) Tchokuwan, fils de Tchokuwan (xvi^e siècle).
 (Soga) Shohaku († 1783). (Iki, Jasoku-ken, Kishinsai).

4^o ÉCOLE DE SESHU

(Unkoku)

Sesshiu (Toyo) (1420-1507).
 Shûghetsu (vers 1510).
 Yughei (Tosatsu). Elève de Shûghetsu.
 Shuko (vers 1510).
 Soyen (commencement du xvi^e siècle).
 Shutoku (vers 1510), dit « le 2^e Sesshiu.

Unkei (vers 1535).

Shinso (So-ami, Kangaku), fils de Shingei.

Sesson (vers 1570).

Settoku. Elève de Sesson.

Sô-in (xvi^e siècle).

Togan (Unkokuden) le « 3^e Sesshiu ».

Toseki, fils de Togan.

Toyo (Unkoku), fils de To-eki.

Yamado Doan (vers 1573). Procédé tout à la fois de Sesshiu et de Shûbun.

Settaku (vers 1573). Procédé tout à la fois de Sesshiu et de Shûbun.

Soyei — — — — —
Sekkei (Yamaguchi) (vers 1716-1736). Style de Sesshiu, puis se développe en une manière personnelle.

5^e ÉCOLE HASSEGAWA

(Dérivée de celle de Sesshiu)

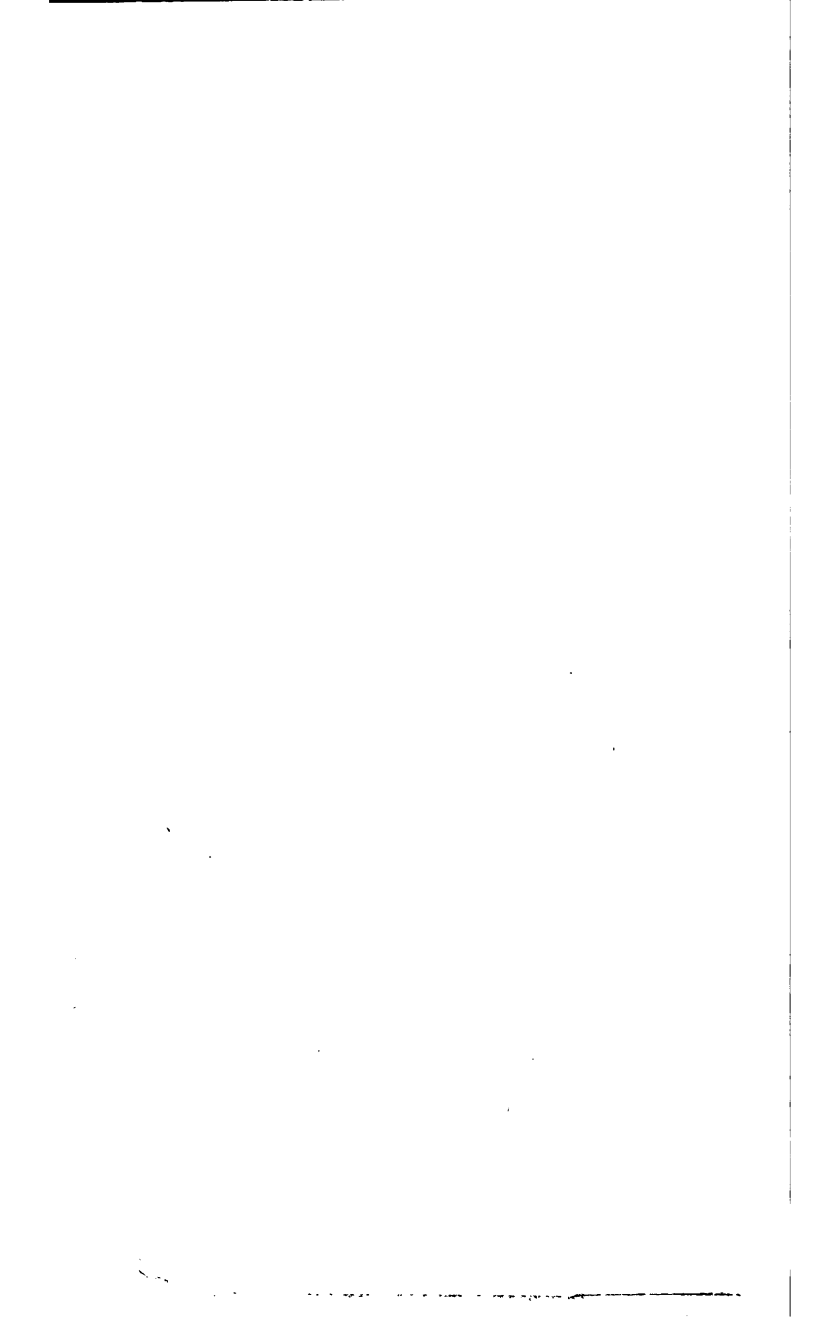
(Hasegawa) To-haku. Etudia chez les Kano, puis à l'école Unkokuden († durant le Nengo Keicho — 1596 à 1614 — à l'âge de 77 ans) Porta le nom de « 5^e Sesshiu ».

(Hasegawa) Nobu-haru, 2^e fils de Tohaku.

Cho-sen (Yeikai).

(Hasegawa) To-cho. (Fin du xvi^e siècle.)

(m)



B. — École Ming-Thsin

- So-Shi-gan. Peintre d'origine chinoise (xviii^e siècle).
 So-shi-seki (1696-1774). Elève du peintre chinois So-shi-gan.
 So-shi-zan. Fils et élève de So-shi-seki.
 Chi-nan-pin (vers 1720). Peintre chinois naturalisé.
 Riurikio († 1750). Elève de Chi-nan-pin.
 Ghinan-Kai. Elève de Riurikio (1676-1751).
 Iketaiga (Mumei). Elève de Riuriko et de Ghinan-Kai.
 Ghiokusen (Mochi-Zuki) († 1708). D'abord élève de Tosa Mitsunori, puis d'Iketaiga.
 Oshima Fuyo. Style d'Iketaiga.
 Kai-Seki. Elève d'Iketaiga.
 Kumashiro Yuhi. Elève de Chi-nan-pin.
 Yanagisawakien (Riyio) 1705-1758).
 Minagawa Kien (fin du xviii^e siècle). D'abord élève d'Okio, puis étudie les Yuèn et les Ming,
 Yuki († 1772).
 Kenkado († 1802).
 Tikuto (xviii^e siècle).
 Ghiokuran (vers 1761).
 Hyaku-sèn (Nankai (vers 1748).
 Ho-sai-yen (vers 1789).
 Yoshida Ranko (vers 1783).
 Bo-sai (vers 1810).
 Watanabe Kwazan († 1829).
 Chin-zan (Tsubaki). Elève de Kwazan.
 Yamamoto Bai-Itsu (commencement du xix^e siècle).
 Okada Hanko —
 Urakami Shunkin —
 Kitayama Kanghen (Ba-moki).
 Watanabe ghenai (fin du xviii^e siècle).
 Chikudo (Nakabayashi) (commencement du xix^e siècle).
 Unsen (Kusirô) (1758 à 1811).
 Kai-Oku (Nukino Showo) (xix^e siècle).
 Kyo-Shyo (Tachiwara) —
 Cho-gessho († 1832).
 Seki-sui (Yenkei) (commencement du xix^e siècle).
 Rio-rin —
 Takizan —
 Ko-zan —
 Sui-An —
 Tan-Kotei (xix^e siècle). Elève de Sui-An.
 Ito Jakuchu (1705-1800). Presque indépendant après avoir étudié les Kano, Korin et les Ming.
 Busson (Shunsei, Yahantai, Yosa. Asana) (1715-1783). Presque indépendant après s'être inspiré des Ming.

Tani Roku-Koku (Bun-jiu-ro) († 1809).

Tani Buntchô (1764 à 1842) (Bun-yo; Bun-go-ro; Shozan-ro; Gwa-gakusai). Elève de Kato Bunrei et de Kitoyama Konghen. Etudie aussi Sesshiu et Tanyu et se crée un style original (fils de Tani Roku-Koku).

Kitao Sekkosai. Elève de T. Buntchô.

Kua-san —

Kuncho-sekiga —

Onichi Chinnea —

Bun-kei —

Bun-ki —

Bun-sei —

Bun-itsu, fils adoptif et élève de T. Buntcho.

Okada Kanrin (1812 à 1887) (Bun-ko, Shibo). Elève de Tani Buntcho.

Bun-yo (Tozaka) (1783 à 1852).

Setsu-an, élève de Bun-yo (1809-1889).

Tanomura Chikuden (1776 à 1835). Chef de la branche de Nangwa du Kuanto.

Takahissa (Aiga) (1785 à 1833).

ÉCOLES MODERNES

I. — ÉCOLES DE KIOTO

A. — École d'Okio

Maruyama Okio (1732 à 1795). Nom de famille : Minamoto. — Surnoms : Tchiusen, Sen rei, I-sho, Kai-un, Hei-an. Elève d'Ishida Yutei, puis s'inspire des Maîtres chinois de l'époque des Ghen.

O-zui, fils et élève d'Okio.

O-ju —

O-shin —

Nagasawa Rosetsu (1754 à 1799). Elève d'Okio.

Komai Ghenki —

Mori Tetsuzan (Tessan). —

Yoshimura Kakei —

Oku Bunmei —

Fukuchi —

Yamato Kwakurei —

Kaméka —

Kinoshita Ojiu —

Ki-rei,	élève d'Okio.
Kwakudo	—
Nantei (Nishimura)	—
Kioko	—
Tosan	—
Shirawi Naokata	—
Mori Ippo (vers 1800).	—

B. — Ecole de Shijo

Goshun (Ghekkei, Hokuba) (1742 à 1811).	Ami d'Okio.
Hakkei.	Elève de Yoshun.
Kei-bun (1758 à 1823),	frère et élève de Goshun.
Muraku,	—
Kishi Renzan (1859).	—
Seisen	—
To-rei	—
Zaitiu (Hara) († 1837).	—
Nangaku (Watanabe) (1767 à 1813).	—
Kuan-yei (Jinghetsu-sai Bayei-in).	—
Tcho-sui.	—
Gessen (1721 à 1809).	—
Okamoto Toyohiko	—
Mori-kansai.	
Kishi-Chikudo.	
Zeishin (1807-1891).	

C. — Artistes influencés par Okio et l'École de Shijo

Toyo (Hoghen).	
Suzuki Nanrei.	Elève de Toya.
Kikuchi Yosai (1787 à 1878).	Etudie Kano Tanyu, Okio, Ghekkei, etc.
Mori-Sosen (1746 à 1821).	
(Surnoms : Shiuku-ga, Joshunsai, Reimeian).	
Mori Shunkei.	Elève de Mori Sosen.
Mori So-un.	—
Mori Ghiokusen.	—
Kaneda Roko.	

D. — Ecole de Ganku

Ganku (1748-1839), de la famille Sa-eki.
 Surnoms : Massa-aki; Kotokan; Fun-sen; Ten-kai-kutsu; Kiu-sa-ro; eut le titre de Outa-no-suke.

- Gantai (vers 1820). Fils et élève de Ganku.
 Gantoki Renzan. Elève de Ganku.
 Ganrio († 1852). —
 I-sho (Yokohama; Kwaran; Shunro) (1789 à 1837). Elève de Ganku.
 Tshikuado (Kichi), vers 1802. —
 Kikuchuken (vers 1769). —
 Bumpo (Kawamura) (XIX^e siècle). —
 Kiho (Kawamura), gendre et élève de Bumpo.

E. — Ecole impressionniste

(Dérivée des Ecoles précédentes)

- Kanyosai (Moko) (1712 à 1774), élève de Yoshun.
 Suiseki (Sato) (vers 1813-1820).
 Kuro (Kino Baitei) (vers 1799).
 Jitchôsai (vers 1782-1803).
 Nitchôsai (vers 1805).
 Shimo Kawabé (Jiusui).
 Kokan.
 Yamaguchi Sojun, élève d'Okio.
 Gosentei (Minkwa) (vers 1814-1819).
 Kochô.
 Sôsan (vers 1840).
 Kioyen (vers 1850).
 Yoshifussa (vers 1850).

II. — OUKIYO-YÉ

A. — Précurseurs et Premiers Artistes

- Iwasa Matabée (né en 1577, mort entre 1624 et 1643), fondateur de l'Ecole.
 Iwasa Matahei (XVII^e siècle et commencement du XVIII^e siècle, mort durant la période Kyo-ho : 1716-1735).
 Moronobou (Hishikawa) (1638 à 1714).
 Morofussa (Hishikawa), fils et élève de Moronobou.
 Moromassa (Fouroyama), élève de Moronobou.
 Moronaga —
 Moroshighé —
 Riucèn (Hishikawa) (fin du XVII^e et commencement du XVIII^e siècle).
 Riuchou (Hishikawa), élève de Riucèn.
 Kwaighetsudo (Yassutomo) (1^{re} moitié du XVIII^e siècle), chef d'une lignée de Kwaighetsudo.

Sukénobou (Nishikawa) (1674 à 1754).
Sukétada, élève de Sukénobou.

B. — Branche des Tori-i

1^{re} GÉNÉRATION

Tori-i Kiyonobou (1664 à 1729), fondateur de la branche des Tori-i.
Tori-i Kondo Hiyoharou (vers 1720), élève de Kiyonobou.
Tori-i Kondo Kiyonobou, fils de Kiyoharou et élève de Kiyonobou.
Tori-i Kiyotada (vers 1701), élève de Kiyonobou.
Tori-i Kiyotsuné —
Tchiuntchô (Hanekawa, Okinobou) (1679 à 1754), élève de Kiyonobou.
Téroushighé (Katsukawa), —
(Okoumoura) Massanobou (1635 à 1766) (s'appelle aussi Bounkakou-
Kwanniô-Hoghetsudo-Toutshôçai), élève de Kiyonobou.
Toshinobou (Okoumoura), fils et élève de Massanobou.
Massanobou (Tanaka), élève de Massanobou.
Manghetsudô —
Katsumassa (Kitchikawa), commencement du xviii^e siècle.
Yoshinobou (Foujikawa) —
Mitsunobou (Shimizu) —
Shighénaga (Nishimoura) (1697 à 1751) (signe aussi Magosaburo-
Senkwado), élève de Kiyonobou.
Shighénobou (Nishimoura), fils et élève de Shighénaga.
Shighénobou (Hirocé), élève de Shighénaga.
Shighéharu (Yamamoto), élève de Shighénaga.
Foujinabou (Yamamoto), —
Yoshinobou (Yamamoto), —
Foussanobou (Tomikawa), milieu du xviii^e siècle, élève de Shighé-
naya (signe Ghinsetsu, après 1763).
Yoshinobou (Tamouru).
Toyonobou (Hishikawa) (1711 à 1785), élève de Shighénaga.
Toyomassa (Hishikawa), élève de Toyonobou.
Koriusai (Isoda-Chobei-Massakatsu-Haruhiro) († vers 1780), élève
de Shighénaga.
Harunobou (Souzouki) (1718 à 1770), élève de Shighénaga (signe
aussi : Kioçen).
Harushighé, fils et élève d'Harunobou.
Haruhiro, élève d'Harunobou.
Harukawa (Yei-Yan), élève d'Harunobou.
Harukawa (Goshitchi), fils de Yei-Yan, élève d'Harunobou.
Harutsuyou, élève d'Harunobou.
Yoshinobou (Komai), élève d'Harunobou.
Masunobou (Tanaoka-Sanseido), élève d'Harunobou.
Mouranobou —

Ouyeno-Shôba	élève d'Harunobou.
Sô-an	—
Soghikou (Môrino-Shibô)	—
Outimassa	—

2° GÉNÉRATION

Tori-i Kiyomassu (1679 ? à 1763), fils et élève de Torii Kiyonobou.
 Tori-i Shiro (Kiyonobou II), 3° fils de Kiyonobou I.
 Tori-i Kiyohiro (vers 1750), élève de Tori-i Shiro.
 Tori-i Kiyoshigé.

3° GÉNÉRATION

Tori-i Kiyomitsu (vers 1730), fils et élève de Tori-i Kiyomassu.
 Tori-i Kiyominé, mari de la fille de Kiyomitsu.
 Tori-i Kiyoyassu, élève de Kiyominé.

4° GÉNÉRATION

Tori-i Kiyonaga (1742 à 1815), élève de Tori-i Kiyomitsu.
 Tori-i Kiyohidé (vers 1775), élève de Kiyonaga.
 Tori-i Kiyohidé II —
 Ghenté Mounétaka (fin du XVIII^e siècle), élève de Kiyonaga.
 Riu-Ounçai, style de Kiyonaga.
 San-to-an —
 Yoshinobou (Foujikawa), 1^{re} moitié du XIX^e siècle, style de Kiyonaga.
 Shuntcho —

5° GÉNÉRATION

Tori-i Kiyomassa (vers 1791), fils et élève de Kiyonaga.
 Tori-i Kiyô-sato (1^{re} moitié du XIX^e siècle).

C. — Branche d'Hanaboussa

Hanaboussa It-tcho I (1652 à 1724), de la branche Taga de la famille Fuji-hara, surnoms : Djiô-ou-é-mon, Ip-po Kanziû Nobu-Ka, Rinto-an, Shin-za, San-Oun, Sen-seki-kan, Koun-ji, etc., élève de Kano Yassunobou.

Hanaboussa It-tcho II (1676 à 1737), fils aîné d'Hanaboussa It-tcho I, s'appelle aussi : Nobou-Katsu et Tcho-Hatchi. — Emploie le cachet Shi-mon-ja.

Hanaboussa Ip-po (1707 à 1772), élève de It-tcho I.

Hanaboussa Is-sen (XVIII^e siècle) —

Hanaboussa Ik-kei (1747 à 1843), fils et élève d'Hanaboussa Is-sen, surnommé Nobou-Shigé.

D. — Branche de Miyagawa-Katsukawa

Choshun (Miyagawa) (né en 1682), à Miyagawa.	
Shinsui (Miyagawa), fils de Choshun.	
Tominobou (Miyagawa), élève de Chashun.	
Shunsui (Katsukawa) (vers 1751-1771), élève de Miyagawa Shinsui.	
Shinsui (Katsukawa)	—
Shunsho (Katsukawa) (1726 à 1792). (Appelé aussi Jikatsu Miyagawa; surnommé Tsubo).	
Shunko (Katsukawa) († 1827) (surnommé Ko-Tsubo).	
Shunyei (Katsukawa) (1763 à 1819), élève de Shunsho.	
Shunko II	— élève de Shunyei.
Shunsen	—
Shuntei	—
Shunto	—
Shuntokou	—
Shunwa	—
Shunyouyei	—
Shunyen	—
Shunzan	—
Shô-yu	— élève de Shunko.
Shun-do	— (vers 1780), élève de Shunko.
Shun-kwakou	—
Kiu-Jiro	—
Shun-ri	—
Shunsui II	—
Shun-sei (vers 1882 1885)	—
Hokou-ba (Teisai) (fin du XVIII ^e et commencement du XIX ^e). élève de Shunko.	

E. — Branche des Kitao

Shighemassa (Kitao) (1734 à 1819). Travaille avec Shunsho.	
Massanobou (Kitao) (1761 à 1816), élève de Shighemassa.	
Massayoshi (Kitao-Keisai) (1761 à 1824), fils et élève de Kitao Shighemassa.	
Tatsunobou (Kitao) (vers 1772), élève de Shighemassa.	
Yenkoan	—
Yamamoto Yoshinobou	—
Shunman (Koubo-Yassubei)	—
Koubo Hatsou, fille de Shunman.	
Koubo Kashu	—

F. — Branche de Yeichi

Yeichi (vers 1790). Reçut son nom du 10 ^e Shogun, (s'appelle aussi Tchobounçai-Hoçoi-Hoçoda).	
Yeicho (Tchokoçai), (fin du xviii ^e siècle). Elève de Yeï-Chi.	
Yeï-Ju	—
Yeï-Rin	—
Yeï-Shinn (Tchoyençai)	—
Yeïçai (Itchirakouté)	—
Yeï-zan (Kikugawa), (vers 1810). Fils et élève de Yeichi.	
Yeï Tcho	élève de Yeï-Chi.
Yeï-Sho	—
Shutcho (Tomagawa)	—
Sorakou	—
Yeï-Ri (fin du xviii ^e et du xix ^e)	—
Sô-Rinn	élève de Yeï-Ri.

G. — Branche d'Outagawa (Osaka)

Toyoharou (Outagawa), (1753 à 1814). Fondateur de l'école.	
Toyo-Hiro, (1773 à 1828) élève de Toyoharou.	
Toyo-Hissa	—
Toyo-Marou	—
Hiroshighé (Itchi-Riu-Sai) (1786 à 1858), (élève de Toyohiro).	
Hiroshighé II, fils adoptif et élève d'Hiroshighé I.	
Shighénobou, élève d'Hiroshighé.	
Toyokoumi I ^{er} (Itchi-Yô-Sai), (1769 à 1825), élève de Toyoharou.	
Toyokoumi II (ou de Hongo), (1779 à 1833), élève de Toyokoumi.	
Kouni-Nao, élève de Toyokoumi I ^{er} .	
Kounimassa (Outagawa), (1773 à 1810), élève de Toyokoumi I ^{er} .	
Yoshi Marou	—
Shighenobou (Yanagawa), (1778 à 1832), élève d'Hokusai, puis de Toyokoumi I.	
Kouni-Sada, (1797 à 1864), élève de Toyokoumi I, (signe Itchiojûsai-Gototée-Kachoro-Hanabous-sa-Ittai et à partir de 1845, Itchiyosai Toyokoumi.	
Kouni-Tora, élève de Kouni-Sada.	
Kouni-Tada	—
Kouni-Marou	—
Kouni-Hissa, artiste femme, élève de Kouni-Sada.	
Kouni-Kané, élève de Kouni-Sada.	
Kouni-Kao	—
Kouni-Kiyo	—
Kouni-Térou, élève de Kouni Sada ou Toyokoumi I ^{er} .	
Kouni-Tshika, (vers 1860).	

Kouni-Tsouna, élève de Tayokouni I ^{er} .	
Kouni-Yasou (Ippôsai)	—
Kouni-Yo (You-Ko-Sai)	—
Koboukatsu	—
Kouninaga, élève de Toyokouni I ^{er} .	
Kounimitsu	—
Kouni-Kane	—
Sadahiro, élève de Kouni-Sada.	
Sadakaghé	—
Sadayoshi	—
Sadahidé (Guiokou-Ran-Sai), élève de Toyokouni I ^{er} .	
Sadatora	—
Sadafussa	—
Sadanabou (Tamoura)	—
Sadamassa	—
Sadashighé	—
Kouni-Yoshi, (1810 à 1861), élève de Toyokouni I ^{er} , (Itchi-Yei-Sai).	
Yoshi-Fouji, élève de Kouni-Yoshi.	
Yeshi-Harou (vers 1856)	—
Yoshi-Ikou	—
Yoshi-Kadou	—
Yoshi-Kata	—
Yoshi-Kuni	—
Yoshi-Mori	—
Yoshi-Nobou (Ikéda)	—
Yoshi-Tora (Itshi-Mo-Sai)	—
Yoshi-Toshi	—
Yoshi-Toyo	—
Yoshi Tsourou	—
Yoshi-Tsuya (Itshi-Yei-Sai)	—
Yoshi-Yen	—
Yoshi-Yuki	—
Chôjo-Kiôçai (1831 à 1889)	—

H. — Peintres indépendants

Shiba-Kokan (fin du xviii^e et du xix^e), (montra la perspective à Hokusai).

Sharakou (Tôchiuçai-Kabouhide), (vers 1790).

Shibata-Zei-Chin, (1807 à 1891).

Kikou-Tchi-Yô-Sai (1787 à 1878).

Ka-an (Také-Kyio), (vers 1840).

Bai-Rei (Kono), (mort en 1895).

Sei-Tei (Watanabé), (fin du xix^e siècle).

O-Ishi (Matora), (vers 1833).

Et une foule d'autres illustrateurs de livres.

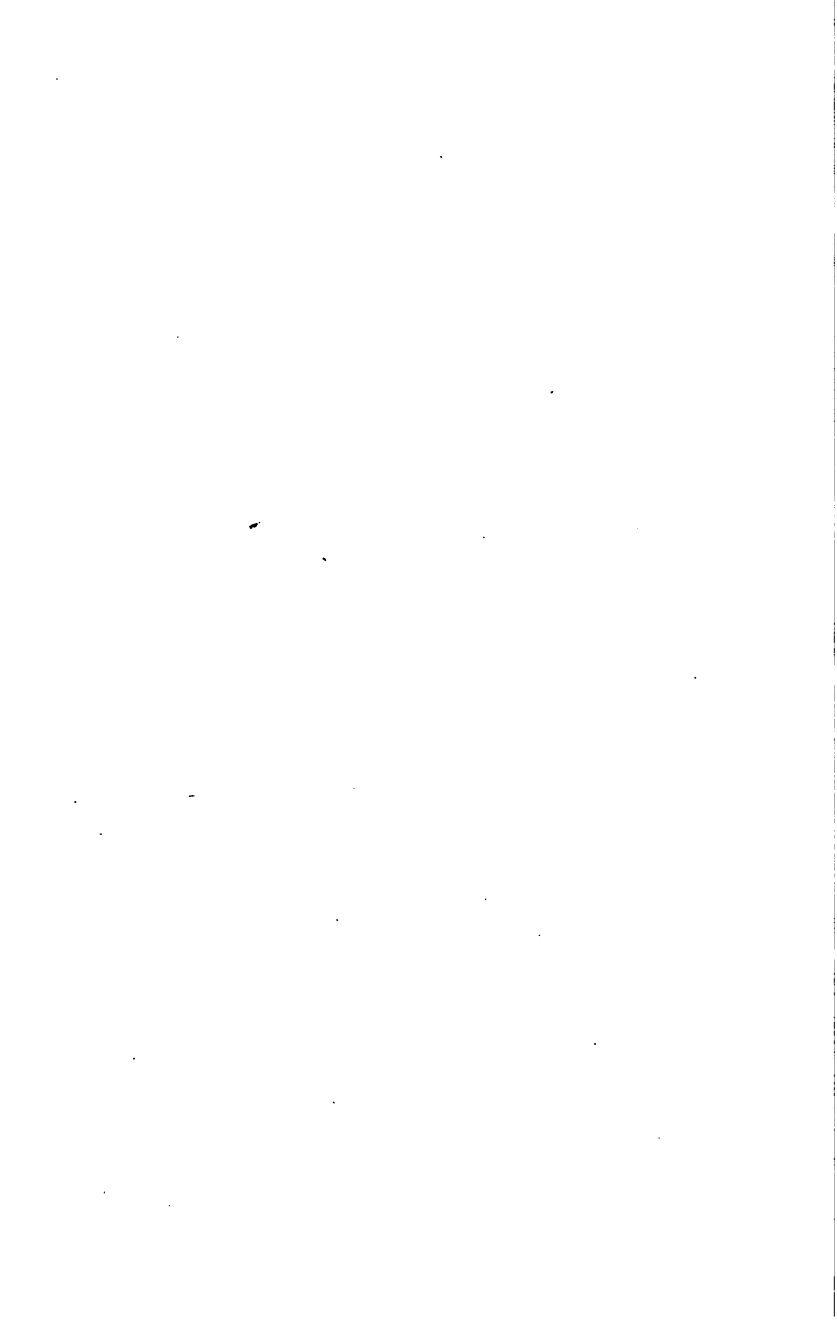
I. — Branche d'Outamaro

Yon-Tshio, (1 ^{er} maître d'Outamaro).	—
Toriyama-Sekiyeu, (de l'école de Kano), maître d'Outamaro.	—
Yenji, élève de Toriyama-Sedinjeu.	—
Yenju	—
Seki-Jo	—
Seki-Tchio	—
Tshioki (Shiko-Yeitchôçai, élève de Toriyama Sekiyeu.	—
Gô-Kio	—
Outamaro (Kitagawa), (1754 à 1806).	—
Banki élève d'Outamaro.	—
Bounro	—
Hissanobou (Hiakouçai)	—
Hidemaro	—
Shikimaro	—
Yukimaro	—
Mine-Marô	—
Hokokoujin (Fouyo)	—
Kikumaro (Tsukimaro)	—
Rin-Kokou	—
Takimaro	—
Tshikanobou	—
Shuntokou	—
Shun-Kia-Sai	—
Shuntio (Koikawa)	—

J. — Branche d'Hokusai.

Hokusai (Katsu-Tchika ; Shunrô ; Sori ; Toki-Massa ; Taïto, Gwakiô jin ; I-itsu). — (1760 à 1849), élève de Sunsho.	—
Ghé-Kwa-Yeijo, fille et élève d'Hokusai.	—
Bokousen (Hiokusai-Hakoutei-Ghekkotei-Tokoro), élève d'Hokusai.	—
Ghessai (Outamassa)	—
Gwasanjin	—
Hoku-Tai (I-Sai)	—
Hoku-Ba (Tei-Sai)	—
Hoku-Dju	—
Hoku-Do	—
Hoku-ga (Hôtei-gosi)	—
Hoku-itsu	—
Hoku-Jin (Choté)	—
Hokkeyoshi	—
Hok-Ko	—
Hoku-Oun (Tomasé)	—

Hoku-Rin,	élève d'Hakusai
Hoku-Sen (Toyenro)	—
Hoku-Shin	—
Hoku-Son (Souiteisai Reissai)	—
Hoku-Tai (Yeisui)	—
Hoku-Té (Joren)	—
Hok'-Tei	—
Hoku-Yei	—
Hoku-Yo	—
Hoky-You	—
I-Sai	—
Ka-Sho	—
Kei-Gakou	—
Rai-Sen	—
Rai-Shin	—
Sôji (Tawaraya-Hishikawa)	—
Sôri	—
Ro-Jin	—
Outamassa	—
Massahissa	—
Kyakou Jû-Sai	—
Sô-Ji (Riusai)	—
Tai-ça	—
Taigakou	—
Taito (Katsushika-Kameya-Kisabro)	—
Tshikou-On	—
Tshikou-Yen-Tei	—
Tshinnen (Oushi-Sonan)	—
Shighenobou (Yanagawa)	—
Shighenaga (Yanagawa)	—
Hok'kei (Todoya)	—
Kei-Cé, élève d'Hok'kei	—
Kei-Sei	—
Kei-Yu	—
Kei Zan	—
Keisai (Yeisen) (1792-1848), fils de Kano Yoshi Seiyo	—
Sen-Chô (Teisai, Sogetsu-Yen), élève de Keisai Yeisen.	—
Kwasentei Tominobu	—



BIBLIOGRAPHIE

- L. Gonse : L'Art japonais. Paris, Quantin, 1885, 2 vol.
- L. Gonse : L'Art japonais « Bibliothèque de l'Enseignement et des Beaux-Arts ». Paris, 1886.
- Oskar Münsterberg : Japanische Kunstgeschichte. 1905.
- S. Bing : Le Japon artistique. Paris, 1889-1890.
- S. Bing : Catalogue de l'exposition de la gravure japonaise à l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Paris, 1890. (Avec préface sur l'histoire de la gravure).
- Cl. E. Maitre. L'art du Yamato. Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1904.
- Th. Duret : Catalogue des livres et albums illustrés du Japon de la Bibliothèque Nationale. Paris, Leroux, 1900.
- Th. Duret : L'Art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokusai. Paris, in-4, illustré.
- E. Chesneau : L'Art japonais. Paris, 1869.
- Ary Renan : L'Art japonais. Paris, 1884.
- W. Anderson : Description und historical catalogue of a collection of japanese and chinese paintings in the British Museum with an appendix. Londres, 1886.
- W. Anderson. The pictorial arts of Japon. With a brief historical sketch of the associated arts and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans. Londres, 1887. Sampson Low, Marston and Co.
- W. Anderson. Japanese Wood Engravings. Londres, Selley, and Co, 1895.
- Fenellosa. The Masters of Ukiyoe Paintings and Color Prints. New-York, 1896.
- Fenellosa. Rewiew of the Chapter on Painting in-Gonse's l' « Art japonais ». Boston, 1885, in-8.

- D. Barbouteau : Biographies de peintres japonais jointes au catalogue de sa collection. Paris, S. Bing, 1903.
- M. Revon : Etude sur Hokusai. Paris, Lecène et Oudin, 1896.
- E. de Goncourt : Outamaro. Paris, Fasquelle, 1904.
- E. de Goncourt : Hokusai. Paris, 1896.
- Fr. Perzynski : Hokusai. (Publié dans les *Künstler monographien*.) Bielefeld Leipzig, 1904 (en allemand).
- C.-J. Holmes : Hokusai (publié dans the *Artist's Library*). Londres, 1904 (en anglais).
- Hans Spörry : *Die Verwendung des Bambus in Japan*. Zürich et Furrer, 1903 (en allemand). Cet ouvrage étudie le rôle du bambou dans l'Art japonais.
- Edward F. Strange. *Japanese illustration et history of Woodcuts and colour printing in Japon*. Londres, Georges Bell and sons, 1904 (en anglais).
- Commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900. *Histoire de l'Art du Japon*, 1 vol. in-folio. Paris, 1900. Cette très luxueuse édition n'a pas été mise dans le commerce.
- Publication du *Nippon Shimbi Kyokwai* et du *Shimbi Shoin* à Tokio, 1904.
- 1° *Selected Relics of Japanese art*. 10 volumes in-folio illustrés splendidement.
- 2° *Shiichi Tajima. Masterpieces selected from the Korin School*. 2 volumes in-folio illustrés.
- 3° *Shiichi Tajima. Masterpieces by Motonobu Kano*. 2 volumes in-folio illustrés.
- 4° *Shiichi Tajima. Masterpieces by Jakuchu*. 1 volume in-folio illustré.
- (Ces quatre ouvrages ont obtenu le grand prix à l'Exposition de Saint-Louis en 1904 et peuvent se trouver chez Leroux, Paris).
- Collection Burty : *Catalogues des peintures et estampes japonaises*. Paris, Leroux, 1891.
- Collection de Goncourt : *Catalogue*. Paris, 1897.
- Collection Hayashi : *Catalogue des estampes*. Paris, 1902.
- Collection Hayashi : *Catalogue des objets d'art et peintures*. Paris, 1903.
- Collection Gillot : *Catalogue*. 2 volumes. Paris, 1904.
- Collection Duret : *Catalogue (Estampes)*. Paris, Leroux, 1897.
- Collection de M. S. d'Anvers. Paris, Leroux, 1895 (estampes).

Catalogue d'une grande collection parisienne (estampes, albums et peintures). Paris, Leroux, 1893.
(Ces catalogues, surtout les cinq premiers, ont une très grande valeur documentaire).

Ouvrages en japonais

- Honsho gwashi : « Bureau central des peintres », 1693.
 Gwa-ko-sen-ran : Recueil des peintures célèbres, avec une table généalogique des artistes de l'Ecole de Kano. Osaka, 1740. 6 volumes illustrés en noir.
 Tan-sei Kin-no : Choix de peintures, accompagné de biographies d'artistes, 1753. 6 volumes illustrés en noir.
 Wakan Meihitsu Gwafu : « Album des pinceaux célèbres de la Chine et du Japon », 1750.
 Mei-ko Gwafu. Collection de peintures des Ecoles célèbres du Japon. Yedo, 1814. (En plusieurs teintes.)
 Kai-gwa Soshi : Recueil de dessins.
 Ghôjô Yôriakou : Notices résumées sur les peintres, 1856.
 Fuso Gwajin den : Vie des peintres japonais, par Kohitsu Riochu.
 Kogwa biko : Recueil de vieux dessins.
 Kioçai Gwadan : Causeries de Kioçai sur le dessin.
 Katsushika Hokusaiden, par Jijima Hanjurô, avec préface de Sigheno Ekki Tokyo (1893).
 Zo-ho Oukiyo-yé Rui-ko : Essai sur les peintres de l'Ecole vulgaire, par Kioden. Revu et augmenté par Hon-ma Mitsumon. Tokyo, 1890.
 Nihon Bi-Jutsu Gwa-kojin Mei Sho-den : « Beaux-Arts du Japon, précis historique sur les peintres », rédigé par Higoutchi Buon-zan. Préface par Kawamoura Tei-zan, 1892. 2 volumes.
 Honsho Gwako-jin Mei-ji-sho : « Encyclopédie des peintres japonais », par Kano Hisanobou et Ko-hitsu Ryo-setu. 1894, 2 vol.
 Nihon Bi-jutsu Gwakô : Revue d'art japonais. (Paraît depuis 1894.)
 Oukiyo-yé Hennenshi : Chronique annuelle de l'Ecole vulgaire, par Sekiba.



TABLE

—

PRÉFACE.....	5
--------------	---

INTRODUCTION

LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ART JAPONAIS.....	9
--	---

LIVRE I

LA PEINTURE DES ORIGINES AU XVIII^e SIÈCLE.

CHAPITRE I

LA MARCHÉ DE L'ART BOUDDHIQUE A TRAVERS L'ASIE.....	37
---	----

CHAPITRE II

LES GRANDES PHASES DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE JAPONAISE.....	50
--	----

CHAPITRE III

LA PEINTURE DU MILIEU DU VI ^e SIÈCLE A L'ÉPOQUE DES FUJIWARA. — INFLUENCES CONTINENTALES ET APOGÉE DES ÉCOLES BOUDDHIQUES.....	55
---	----

CHAPITRE IV

LA PEINTURE AU TEMPS DES FUJIWARA ET A L'ÉPOQUE DE KAMAKURA (893-1334). — PÉRIODE JAPONAISE.....	72
--	----

CHAPITRE V

LA PEINTURE AU TEMPS DES ASHIKAGA (1336-1573) (RENAISSANCE SOUNG-YOÛEN) SOUS L'INFLUENCE CHINOISE.....	85
--	----

CHAPITRE VI

LA PEINTURE SOUS LE KWAMPAKU DE TOYOTOMI ET SOUS LES TOKUGAWA AU XVII ^e SIÈCLE.....	104
--	-----

CHAPITRE VII

LA DÉCADENCE DES ÉCOLES ACADÉMIQUES AU XVIII ^e SIÈCLE.	118
---	-----

LIVRE II

LES ÉCOLES DE PEINTURE MODERNES ET LA GRAVURE.

CHAPITRE I

L'OUKIYO-YE DES ORIGINES JUSQU'À NOS JOURS.....	127
I. Les procédés et les origines de la gravure....	130
II. Tendances générales de l'Oukiyo-yé.....	137
III. Les Précurseurs et les premiers Maîtres de l'Oukiyo-yé : Matabéé, Moronobu, Kiyonobu, Massanobu, Sukenobu It-Tchô.....	141
IV. (1750-1780). Les Kiocén. — L'école de Katsukawa. — Les Kitao.....	160
V. Sharakou. — Les derniers Torii — Yeichi....	171
VI. Outamaro.....	179
VII. Hokusai et son école.....	195
VIII. L'École d'Outagawa (fin du xviii ^e siècle et xix ^e siècle).....	252

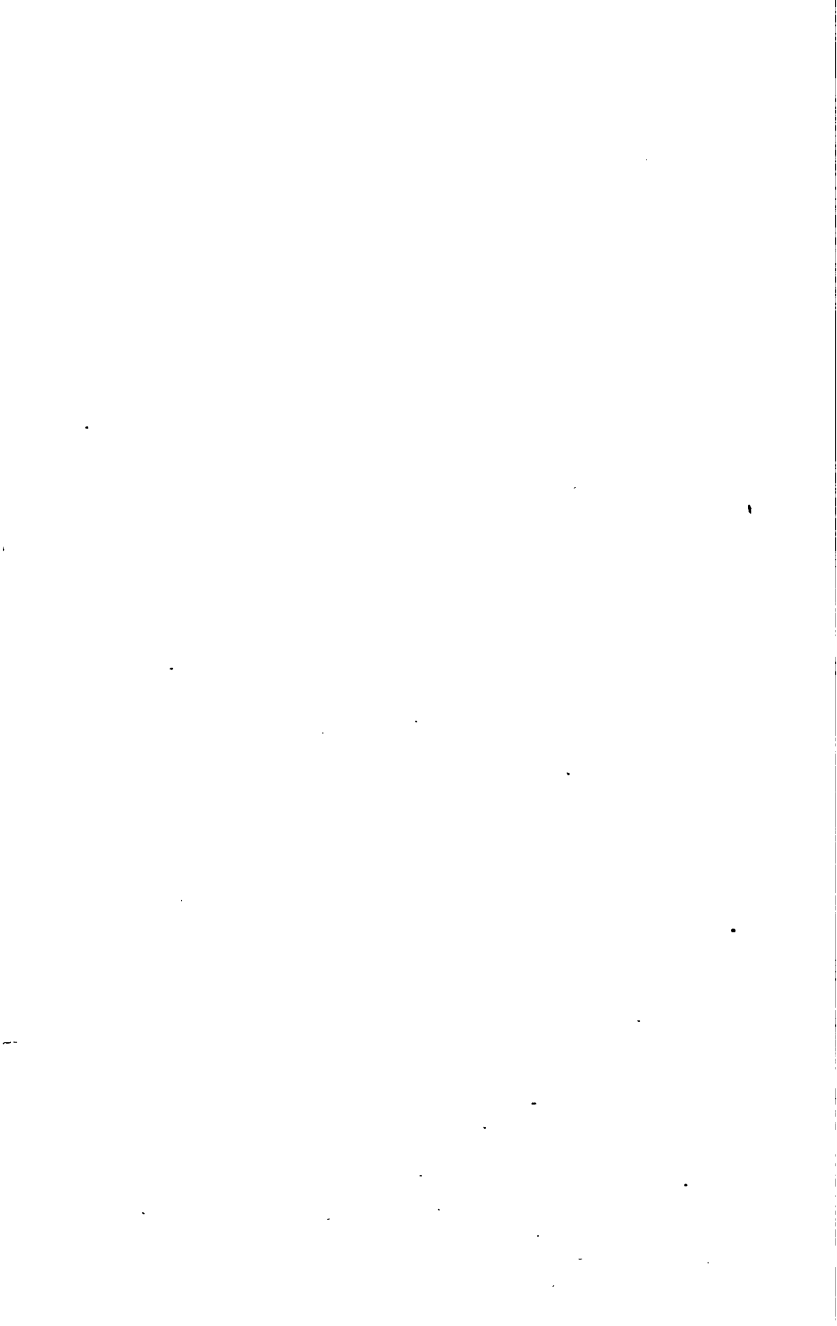
CHAPITRE II

LES ÉCOLES MODERNES DE KYOTO.....

I. Ecoles d'Okio, de Shijo et Ghankou.....	276
II. L'École impressionniste.....	288

TABLE**331**

CONCLUSION..... 298**ANNEXE****ÉCOLES ANCIENNES..... 303****ÉCOLES MODERNES..... 311****BIBLIOGRAPHIE..... 325**



ACHEVÉ D'IMPRIMER

- Le dix novembre mil neuf cent cinq

PAR

BLAIS ET ROY

A POITIERS

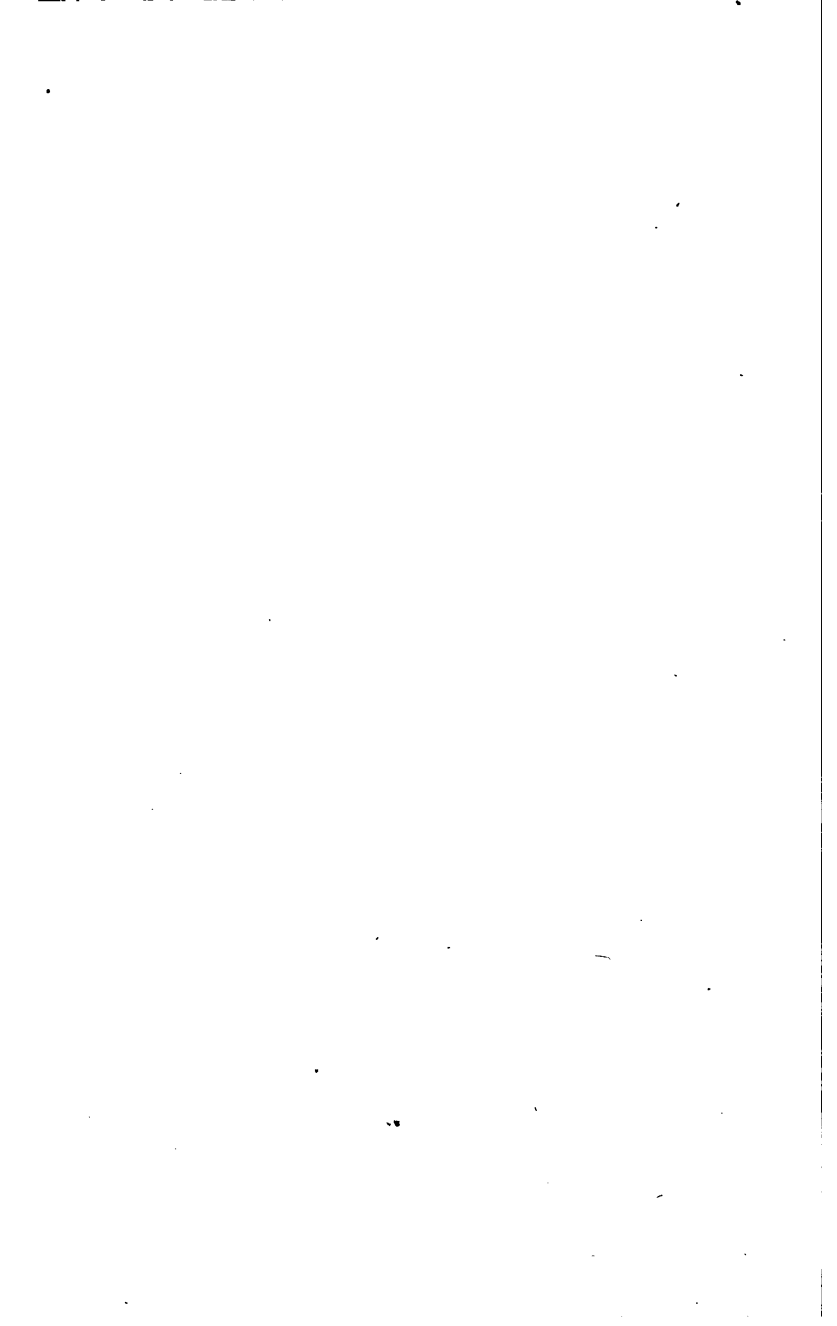
pour le

MERCURE

DE

FRANCE





**EXTRAIT DU CATALOGUE
DES ÉDITIONS DU MERCURE DE FRANCE**

Histoire — Critique — Littérature

PIERRE D'ALHEIM		HENRY DETOUCHE	
Wergski.....	3,50	De Montmartre à Monticciat (illustré).....	3,50
Les pointes (murs russes).....	3,50		
J. BARBEY D'AUREVILLY		A.-J. DULAURE	
Les 4 Léon Bloy.....	3,50	Des Divinités Génératrices chez les Anciens et les Modernes, ..	3,50
ANDRÉ BEAUNIER		GEORGES DUVIQUET	
Poésie Nouvelle.....	3,50	Héliogabale.....	3,50
DIMITRI DE BENCKENDORFF		EDMOND FAZY	
Favorite d'un Tzar.....	3,50	ET ABDUL HALIM MEMDOUH	
PATERNE BERRICHON		Anthologie de l'amour turc	3,50
Vie de Jean-Arthur Rimbaud.....	3,50	ANDRÉ GIDE	
VAN BEVER ET PAUL LÉAUTAUD		Prétextes, <i>Réflexions sur quel-</i> <i>ques points de Littérature et</i> <i>de Morale</i>	3,50
Les d'aujourd'hui, 1880-1900. <i>Parcours choisis</i>	3,50	A. GILBERT DE VOISINS	
VAN BEVER ET ED. SANSOT-ORLAND		Sentiments.....	0,50
Œuvres galantes des Conteurs italiens.....	3,50	COMTE DE GOBINEAU	
Œuvres galantes des Conteurs italiens, II ^e série.....	3,50	Œuvres choisies.....	3,50
LÉON BLOY		REMY DE GOURMONT	
Chevalière de la Mort.....	0,50	Le Chemin de Velours, <i>Nouvelles</i> <i>Dissociations d'idées</i>	3,50
Dernières Colonnades de l'E- glise.....	3,50	La Culture des Idées.....	3,50
Grâce des Lieux Communs... ..	3,50	Epilogues, <i>Réflexions sur la vie</i> (1895-1898).....	3,50
Fils de Louis XVI.....	3,50	Epilogues, <i>Réflexions sur la vie</i> (1899-1901).....	3,50
Journal (pour faire suite au <i>Journal Ingrat</i>).....	3,50	Epilogues, <i>Réflexions sur la vie</i> (1902-1904).....	3,50
Œuvre Aus de Captivité à Co- lombs-sur-Marne.....	3,50	Esthétique de la langue française.....	3,50
LEON BOCQUET		Le Livre des Masques, <i>Portraits</i> <i>symbolistes</i>	3,50
Œuvre Samain.....	3,50	Le II ^e Livre des Masques.....	3,50
FERNAND CAUSSY		Le Problème du Style.....	3,50
Œuvres.....	3,50	Promenades littéraires.....	3,50
CHAMFORT		A.-FERDINAND HÉROLD	
Plus belles pages de Chamfort.....	3,50	Le Livre de la Naissance, de la Vie et de la Mort de la Beau- heureuse Vierge Marie.....	0,50
JULES DELASSUS		ROBERT D'HUMIÈRES	
Œuvres et Les Succubes.....	3,50	L'Île et l'Empire de Grande-Bre- tagne.....	3,50

VIRGILE JOSZ

- Fragonard, *Mœurs du XVIII^e siècle*..... 3.50
 Watteau, *Mœurs du XVIII^e siècle*..... 3.50

RUDYARD KIPLING

- Lettres du Japon..... 3.50

LACLOS

- Lettres inédites..... 3.50

JULES LAFORGUE

- Mélanges posthumes. Portrait de l'auteur par Théo van Ryselberghe..... 3.50

MARIUS-ARY LEBLOND

- Leconte de Lisle..... 3.50

G. LE CARDONNEL ET CH. VELLAY ◀

- La Littérature contemporaine (1905)..... 3.50

LOYSON-BRIDET

- Mœurs des Diurnales. *Traité de Journalisme*..... 3.50

ÉMILE MAGNE

- Scarron et son milieu..... 3.50

RENÉ MARTINEAU

- Tristan Corbière..... 3 »

FERDINAND DE MARTINO

- Anthologie de l'amour arabe... 3 50

CAMILLE MAUCLAIR

- Jules Laforgue..... 2.50

GEORGE MEREDITH

- Essai sur la Comédie..... 2 »

ADRIEN MITHOUARD

- Le Tourment de l'Unité..... 3.50

ALBERT MOCKEL

- Charles Van Lerberghe..... 1 »
 Un Héros : Stéphane Mallarmé. 1 »
 Emile Verhaeren..... 2 »
 Propos de Littérature..... 3 »

JACQUES MORLAND

- Enquête sur l'Influence allemande..... 3.50

GERARD DE NERVAL

- Les plus belles pages de Gérard de Nerval.....

HENRI DE RÉGNIER

- Figures et Caractères.....

RÉTIF DE LA BRETONNE

- Les plus belles pages de Rétif de la Bretonne.....

ARTHUR RIMBAUD

- Lettres de Jean-Arthur Rimbaud.....

RIVAROL

- Les plus belles pages de Rivarol

JOHN RUSKIN

- La Bible d'Amiens.....

SAINTE-BEUVE

- Lettres inédites à M. et M^{me} Juste Olivier.....

MARCEL SCHWOB

- Spicilège.....

LEON SÉCHÉ

- Lamartine (1816-1830).....
 Sainte-Beuve. I. Son Esprit, ses Idées.....
 Sainte-Beuve. II. Ses Mœurs...

ROBERT DE SOUZA

- La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental.....

CASIMIR STRYIENSKI

- Soirées du Stendhal-Club.....

ARCHAG TCHOBANIAN

- L'Arménie, son Histoire, sa Littérature, son rôle en Orient..

TÉI-SAN

- Notes sur l'Art japonais.....

E. VIGIÉ-LECOQ

- La Poésie contemporaine, 1884-1896.....

OSCAR WILDE

- De Profundis, précédé de Lettres écrites de la prison et suivi de la Ballade de la Geôle de Reading

Collection de Romans

CLAIRE ALBANE		LOUIS DELATTRE	
Amour tout simple,	3,50	La Loi de Péché,	3,50
ANONYME		GRAZIA DELEDDA	
Amour d'un amour d'une Anglaise,	3,50	Les Tentations,	3,50
MARCEL GATILLIAT		EUGÈNE DEMOLDER	
Desenchantement,	3,50	L'Agonie d'Albiou,	3,50
Le Mystère,	3,50	L'Arche de M. Cheuana,	4,50
Le Sûr,	3,50	Le Cœur des Pauvres,	3,50
Malles-les-Fantômes,	3,50	Le Jardinier de la Pampaïtate,	3,50
MAURICE BEAUBOURG		Les Pattes de la Balou de Hol- lande,	3,50
Amour Amoureux,	3,50	La Route d'Émeraude,	3,50
ALDYGIUS BERTRAND		ÉDOUARD DUCOTÉ	
Amour de la Noël,	3,50	Aventures,	3,50
G. BINET-VALMER		ÉDOUARD DUJARDIN	
Amour tendre,	3,50	L'Imitation du Péché et à Pé- nence,	3,50
Amour de Plaire,	3,50	Les Lauriers sont coupés,	3,50
LÉON BLOY		LOUIS DURRIE	
Amour paillard,	3,50	Un Coup de génie,	3,50
HENRY BOURGEREL		Pauline ou la Liberté de Panama,	2,50
Amour qui pleurent,	3,50	GEORGES ECKHOUD	
E.-R. BUTTI		L'Autre Vue,	3,50
Amour,	3,50	Le Cycle paternel,	3,50
JUDITH CLADEL		Éclair-Vie,	3,50
Amour d'un Amour,	3,50	Le Pannier d'Amour,	3,50
MRS W. K. CLIFFORD		Mes Romantiques,	3,50
Amour d'un amour d'une femme de charité,	3,50	ALBERT IRLANDE	
J.-A. COULANGHEON		Jolie Personne,	2,50
Amour de la Noël,	3,50	GABRIEL FAUBE	
Amour sentimental,	3,50	La dernière Journée de Supplé,	3,50
Amour de la Postérité,	3,50	ANDRÉ FONTAINAS	
JEAN CYRANE		L'Alibi,	3,50
Amour de Tolérance,	3,50	L'Écosseur de la Liberté,	3,50
GARYON DABVILLE		ANDRÉ GIDE	
Amour Magique,	3,50	L'Immortelle,	3,50
Amour d'Amour,	3,50	Les Nouvelles Tentations,	3,50
Amour de amour,	3,50	Les Premières et les dernières,	3,50
Amour de Amour,	3,50	Le Voyage d'été, ou le Pa- radis,	3,50
ALBERT DELACOUR		A. GILBERT DE VOISINS	
Amour de Jacques Métrou,	3,50	La Petite Amour,	3,50
Amour d'Amour,	3,50		
Amour,	3,50		

MAXIME GORKI

- L'Angoisse..... 3.50
- L'Annonciateur de la Tempête.. 3.50
- Les Déchus..... 3.50
- Les Vagabonds..... 3.50
- Varenka Olessova..... 3.50

REMY DE GOURMONT

- Les Chevaux de Diomède..... 3.50
- Lilith..... 3.50
- D'un Pays lointain..... 3.50
- Le Pèlerin du Silence..... 3.50
- Le Songe d'une femme..... 3.50

THOMAS HARDY

- Barbara..... 3.50

FRANK HARRIS

- Montès le Matador..... 3.50

A-FERDINAND HEROLD

- L'Abbaye de Sainte-Aphrodise.. 2 »
- Les Contes du Vampire... 3 50

CHARLES-HENRY HIRSCH

- La Possession..... 3.50
- La Vierge aux tulipes..... 3.50

EDMOND JALOUX

- L'Agonie de l'Amour..... 3.50
- Le Jeune Homme au Masque... 3.50
- Les Sangsues..... 3.50

FRANCIS JAMMES

- Almaïde d'Etremont..... 2 »
- Clara d'Ellébeuse..... 2 »
- Pomme d'Anis..... 2 »
- Le Roman du Lièvre..... 3.50

ALFRED JARRY

- Les Jours et les Nuits..... 3 50

ALBERT JUHELLÉ

- La Crise virile..... 3.50

GUSTAVE KAHN

- Le Conte de l'Or et du Silence.. 3.50

RUDYARD KIPLING

- Les Bâtisseurs de Ponts..... 3.50
- L'Histoire des Gadsby..... 3.50
- L'Homme qui voulut être roi.. 3 50
- Kim..... 3 50
- Le Livre de la Jungle..... 3.50
- Le Second Livre de la Jungle.. 3 50
- La plus belle Histoire du monde. 3.50
- Stalky et Cie..... 3.50
- Sur le Mur de la Ville..... 3.50

HUBERT KRAINS

- Amours rustiques.....
- Le Pain noir.....

MARIE KRYSINSKA

- La Force du Désir.....

LACLOS

- Les Liaisons dangereuses (édition collationnée sur le manuscrit).....

A. LACOIN DE VILLEMORIN ET D' KHALIL-KHAN

- Le Jardin des Délices.....

JULES LAFORGUE

- Moralités légendaires, suivies des Deux Pigeons.....

CAMILLE LEMONNIER

- La Petite Femme de la Mer....

PAUL LÉAUTAUD

- Le Petit Ami.....

JEAN LORRAIN

- Contes pour lire à la chandelle..

HENRI MALO

- Ces Messieurs du Cabinet.....

RAYMOND MARIVAL

- Chair d'Ambre.....
- Le Çof, Mœurs kabyles.....

CHARLES MERKI

- Margot d'Été.....

EUGÈNE MOREL

- Les Boers.....

JEAN MORÉAS

- Contes de la Vieille France....

ALAIN MORSANG ET JEAN BESU

- La Mouette.....

MARIE ET JACQUES NERVAT

- Céline Landrot.....

WALTER PATER

- Portraits Imaginaires.....

JOSÉPHIN PÉLADAN

- La Licorne.....
- Modestie et Vanité.....
- Périgrine et Périgrin.....

PIERRE DE QUERLON

ine, fille des champs.....	3.50
s Joutes d'Hélène.....	3.50
Liaison fâcheuse.....	3.50
Maison de la Petite Livia..	3.50

PIERRE DE QUERLON ET CHARLES VERRIER

Amours de Leucippe et de Mitophon.....	3.50
--	------

PIERRE QUILLARD

Mimes d'Hérodas.....	2 »
----------------------	-----

THOMAS DE QUINCEY

L'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts.....	3.50
---	------

RACHILDE

Contes et Nouvelles.....	3.50
Dessous.....	3.50
Peure sexuelle.....	3.50
Hors nature.....	3.50
imitation de la Mort.....	3.50
Jongleuse.....	3.50
Meneur de Louves.....	3.50
Sanglante Ironie.....	3.50
Tour d'Amour.....	3.50

HUGUES REBELL

ers d'Ennemis.....	3.50
Le Diable est à table.....	3.50

HENRI DE RÉGNIER

s Amants Singuliers.....	3.50
Bon Plaisir.....	3.50
Manne de Jaspe.....	3.50
Double Maîtresse.....	3.50
Mariage de Minuit.....	3.50
Passé vivant.....	3.50
Rencontres de M. de Bréot.....	3.50
Frêfle Blanc.....	2 »
Vacances d'un Jeune Homme sage.....	3.50

JULES RENARD

Vigneron dans sa Vigne....	3.50
----------------------------	------

WILLIAM RITTER

ette slovaque.....	3.50
urs Lys et leurs Roses.....	3.50
Passante des Quatre Saisons.....	3.50

LUCIEN ROLMER

ame Fornoul et ses Héritiers.....	2 »
-----------------------------------	-----

JEAN RODES

escents.....	3.50
--------------	------

J.-H. ROSNY

Les Xipéhuz.....	2 »
------------------	-----

EUGÈNE ROUART

La Villa sans Maître.....	3.50
---------------------------	------

SAINT-POL-ROUX

De la Colombe au Corbeau par le Paon.....	3.50
La Rose et les Epines du Chemin.....	3.50

ALBERT SAMAIN

Contes.....	3.50
-------------	------

ROBERT SCHEFFER

Les Frissonnantes.....	3.50
Le Péché mutuel.....	3.50

MARCEL SCHWOB

La Lampe de Psyché.....	3.50
-------------------------	------

R.-L. STEVENSON

La Fl�che noire.....	3.50
----------------------	------

IVAN STRANNIK

L'Appel de l'Eau.....	3.50
-----------------------	------

AUGUSTE STRINDBERG

Axel Borg.....	3.50
Inferno.....	3.50

JEAN DE TINAN

Aimienne ou le Détournement de mineure.....	3.50
L'Exemple de Ninon de Lenclos amoureuse.....	3.50
Penses-tu réussir ?.....	3.50

P.-J. TOULET

Mon amie Nane.....	3.50
Les Tendres Ménages.....	3.50

MARK TWAIN

Contes choisis.....	3.50
Exploits de Tom Sawyer détective et autres nouvelles.....	3.50
Un Pari de Milliardaires.....	3.50

EUGÈNE VERNON

Gisèle Chevreuse.....	3.50
-----------------------	------

JEAN VIOLLIS

Petit Cœur.....	2 »
-----------------	-----

H.-G. WELLS

L'Amour et M. Lewisham..	3.50
La Guerre des Mondes.....	3.50
Une Histoire des Temps à venir.....	3.50
L'�le du Docteur Moreau.....	3.50
La Machine à explorer le Temps.....	3.50

La Merveilleuse Visite.....	3.50
Les Pirates de la Mer.....	3.50
Place aux Géants.....	3.50
Les Premiers Hommes dans la Lune.....	3.50
Quand le Dormeur s'éveillera...	3.50

WILLY	
Claudine en ménage.....	
COLETTE WILLY	
Sept Dialogues de Bêtes.....	

Poésie

MARIE DAUGUET	
Par l'Amour.....	3.50

ÉMILE DESPAX	
La Maison des Glycines.....	3.50

ÉDOUARD DUCOTÉ	
La Prairie en fleurs.....	3.50
Renaissance.....	3.50

MAX ELSKAMP	
La Louange de la Vie.....	3.50

ANDRÉ FONTAINAS	
Crépuscules.....	3.50

PAUL FORT	
L'Amour marin.....	3.50
Ballades Françaises.....	3.50
Les Hymnes de feu, précédés de Lucienne.....	3.50
Idylles antiques.....	3.50
Montagne.....	3.50
Paris Sentimental ou le Roman de nos vingt ans.....	3.50
Le Roman de Louis XI.....	3.50

PAUL GÉRARDY	
Roseaux.....	3.50

HENRI GHEON	
La Solitude de l'Été.....	3.50

CHARLES GUÉRIN	
Le Cœur solitaire.....	3.50
L'Homme intérieur.....	3.50
Le Semeur de Cendres.....	3.50

A.-FERDINAND HEROLD	
Au hasard des chemins.....	2 »
Images tendres et merveilleuses.....	3.50

ROBERT D'HUMIÈRES	
Désir aux Destinées.....	3.50

FRANCIS JAMMES	
De l'Angelus de l'Aube à l'Ange- lus du Soir.....	
Le Deuil des Primevères.....	
Le Triomphe de la Vie.....	

GUSTAVE KAHN	
Le Livre d'Images.....	
Premiers Poèmes.....	

KLINGSOR	
Schéhérazade.....	

MARC LAFARGUE	
L'Age d'Or.....	

JULES LAFORGUE	
Poésies complètes.....	

LOUIS LE CARDONNEL	
Poèmes.....	

SÉBASTIEN CHARLES LECCO	
Le Sang de Méduse.....	
La Tentation de l'Homme.....	

CHARLES VAN LERBERGHE	
La Chanson d'Eve.....	
Entrevisions.....	

STUART MERRILL	
Poèmes, 1887-1897.....	
Les Quatre Saisons.....	

ADRIEN MITHOUARD	
Les Impossibles Noces.....	
Le Pauvre Pêcheur.....	

ALBERT MOCKEL	
Clartés.....	

MARIE ET JACQUES NERVA	
Les Rêves unis.....	

LOUIS PAYEN

Voiles blanches. 3.50

MAURICE POTTECHER

Chemin du Repos. 3 »

PIERRE QUILLARD

Lyre héroïque et dolente. 3.50

ERNEST RAYNAUD

Couronne des Jours. 3.50

HUGUES REBELL

Chants de la Pluie et du Soleil. 3.50

HENRI DE RÉGNIER

Cité des Eaux. 3.50

Jeux rustiques et divins. 3.50

Médailles d'Argile. 3.50

Poèmes, 1887-1892. 3.50

Premiers Poèmes. 3.50

LIONEL DES RIEUX

Chœur des Muses. 3.50

ARTHUR RIMBAUD

Œuvres de Jean-Arthur Rim- 3.50

baud.

P.-N. ROINARD

Mort du Rêve. 3.50

ALBERT SAMAIN

Le Chariot d'Or. 3.50

Aux Flancs du Vase, suivi de
Polyphème et de Poèmes ina-
chevés. 3.50

Au Jardin de l'Infante. 3.50

PAUL SOUCHON

La Beauté de Paris. 3.50

LAURENT TAILHADE

Poèmes aristophanesques. 3.50

R.-H. DE VANDELBOURG

La Chaîne des Heures. 3.50

ÉMILE VERHAEREN

Les Forces tumultueuses. 3.50

Poèmes. 3.50

Poèmes, nouvelle série. 3.50

Poèmes, III^e série. 3.50

Les Villes Tentaculaires, précé-
dées des Campagnes Halluci-
nées. 3.50

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

Clarté de Vie. 3.50

La Légende ailée de Wieland le
Forgeron. 3.50

Phocas le Jardinier. 3.50

Poèmes et Poésies. 3.50

Théâtre

HENRY BATAILLE

En Sang, précédé de La Lé-
preuse. 3.50

PAUL CLAUDEL

Agamemnon d'Eschyle. 2 »

L'Arbre. 3.50

MARCEL COLLIÈRE

Les Syracusaines. 1 »

ÉDOUARD DUJARDIN

Antonia. 3.50

ANDRÉ GIDE

Le Roi Candaule. 3.50

MAXIME GORKI

Les Bas-Fonds. 3.50

Les Petits Bourgeois. 3.50

GERHART HAUPTMANN

La Cloche engloutie. 3.50

A.-FERDINAND HEROLD

L'Anneau de Çakuntalâ. 3 »

Les Hérétiques. 1 »

Sāvitrî. 1 »

Une jeune femme bien gardée. 1 »

**ALFRED JARRY ET CLAUDE TER-
RASSE**

Ubu Roi, *texte et musique*. 5 »

VIRGILE JOSZ ET LOUIS DUMUR

Rembrandt. 3.50

**JEAN LORRAIN ET A.-FERDINAND
HEROLD**

Prométhée. 1 »

CHARLES VAN LERBERGHE

Les Fleureurs. 1 »

EMERICH MADACH

La Tragédie de l'Homme. 3.50

F.-T. MARINETTI

Le Roi Bombance..... 3.50

JEAN MORÉAS

Iphigénie, tragédie en 5 actes... 3.50

PÉLADAN

Edipe et le Sphinx..... 1 »

Sémiramis..... 1 »

RENÉ PETER

La Tragédie de la Mort..... 1 »

GEORGES POLTI

Les Cuirs de Bœuf..... 3.50

RACHILDE

Théâtre.....

PAUL RANSON

L'Abbé Prout, *Guignol pour les vieux enfants*. Préface de Georges Ancey. Illustrations de Paul Ranson.....

SAINT-POL-ROUX

La Dame à la faux.....

PAUL SOUCHON

Phyllis, tragédie en 5 actes.....

ÉMILE VERHAEREN

Philippe II.....

Philosophie — Science — Sociologie

EDMOND BARTHÉLEMY

Thomas Carlyle..... 3.50

H.-B. BREWSTER

L'Ame païenne..... 3.50

THOMAS CARLYLE

Pamphlets du Dernier Jour 3.50

Sartor Resartus..... 3.50

J.-A. DULAURE

Des Divinités génératrices (*Le Culte du Phallus*) 3.50

JULES DE GAULTIER

Le Bovarysme..... 3.50

La Fiction universelle..... 3.50

De Kant à Nietzsche..... 3.50

Nietzsche et la Réforme philosophique..... 3.50

REMY DE GOURMONT

Physique de l'amour. *Essai sur l'instinct sexuel*..... 3.50

Promenades Philosophiques... 3.50

PIERRE LASSERRE

La Morale de Nietzsche..... 3.50

MAURICE MAETERLINCK

Le Trésor des Humbles..... 3.50

MULTATULI

Pages choisies..... 3.50

FRÉDÉRIC NIETZSCHE

Ainsi parlait Zarathoustra.....

Aurore.....

Le Crépuscule des Idoles, le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, l'Antéchrist.....

Le Gai savoir.....

La Généalogie de la Morale....

Humain, trop Humain (1^{re} partie).....

L'Origine de la Tragédie.....

Pages choisies.....

Par delà le bien et le mal.....

La Volonté de Puissance, 2 volumes.....

Le Voyageur et son Ombre (*Humain, trop Humain, 2^e partie*).....

PÉLADAN

Supplique à S. S. le Pape PieX pour la réforme des canons en matière de divorce.....

LÉON TOLSTOI

Dernières Paroles.....

H.-G. WELLS

Anticipations.....

La Découverte de l'Avenir.....

MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ — PARIS-VI^e

Paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, et forme dans l'année six volumes

Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture
Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages
Bibliophilie, Sciences occultes
Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La Revue de la Quinzaine s'alimente à l'étranger autant qu'en France elle offre un nombre considérable de documents, et constitue une sorte d'encyclopédie au jour le jour du mouvement universel des idées. Elle se compose des rubriques suivantes :

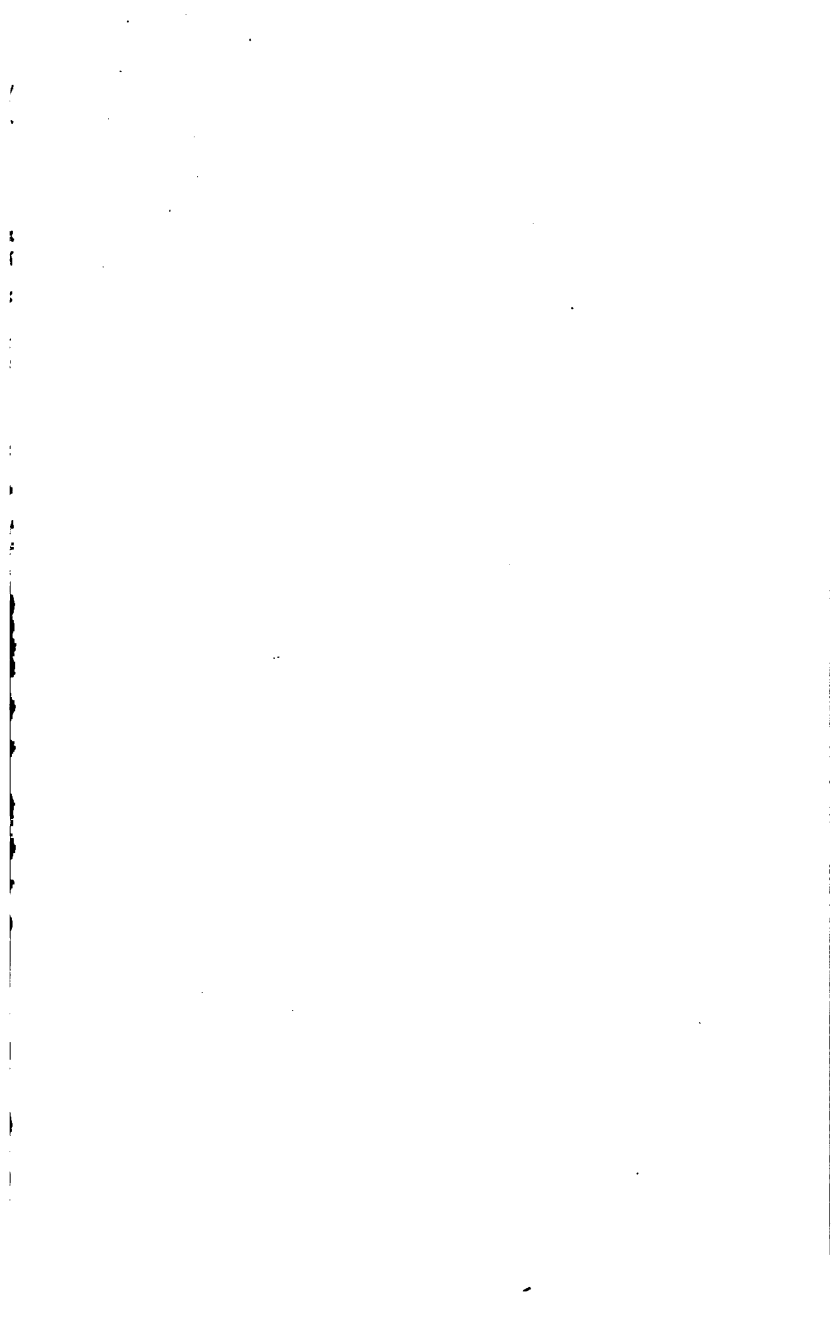
Epilogues (actualité) : Remy de Gourmont.
Les Poèmes : Pierre Quillard.
Les Romans : Rachilde.
Littérature : Jean de Gourmont.
Littérature dramatique : Georges Polti.
Histoire : Edmond Barthélemy.
Philosophie : Jules de Gaultier.
Psychologie : Gaston Danville.
Le Mouvement scientifique : Georges Bohn.
Psychiatrie et Sciences médicales : Docteur Albert Prieur.
Science sociale : Henri Mazel.
Ethnographie, Folklore : A. van Gennep.
Archéologie, Voyages : Charles Merki.
Questions juridiques : José Théry.
Questions militaires et maritimes : Jean Norel.
Questions coloniales : Carl Siger.
Questions morales et religieuses : Louis Le Cardonnell.
Esotérisme et Spiritisme : Jacques Brieu.
Les Bibliothèques : Gabriel Renaudé.
Les Revues : Charles-Henry Hirsch.
Les Journaux : R. de Bury.
Les Théâtres : A.-Ferdinand Herold.

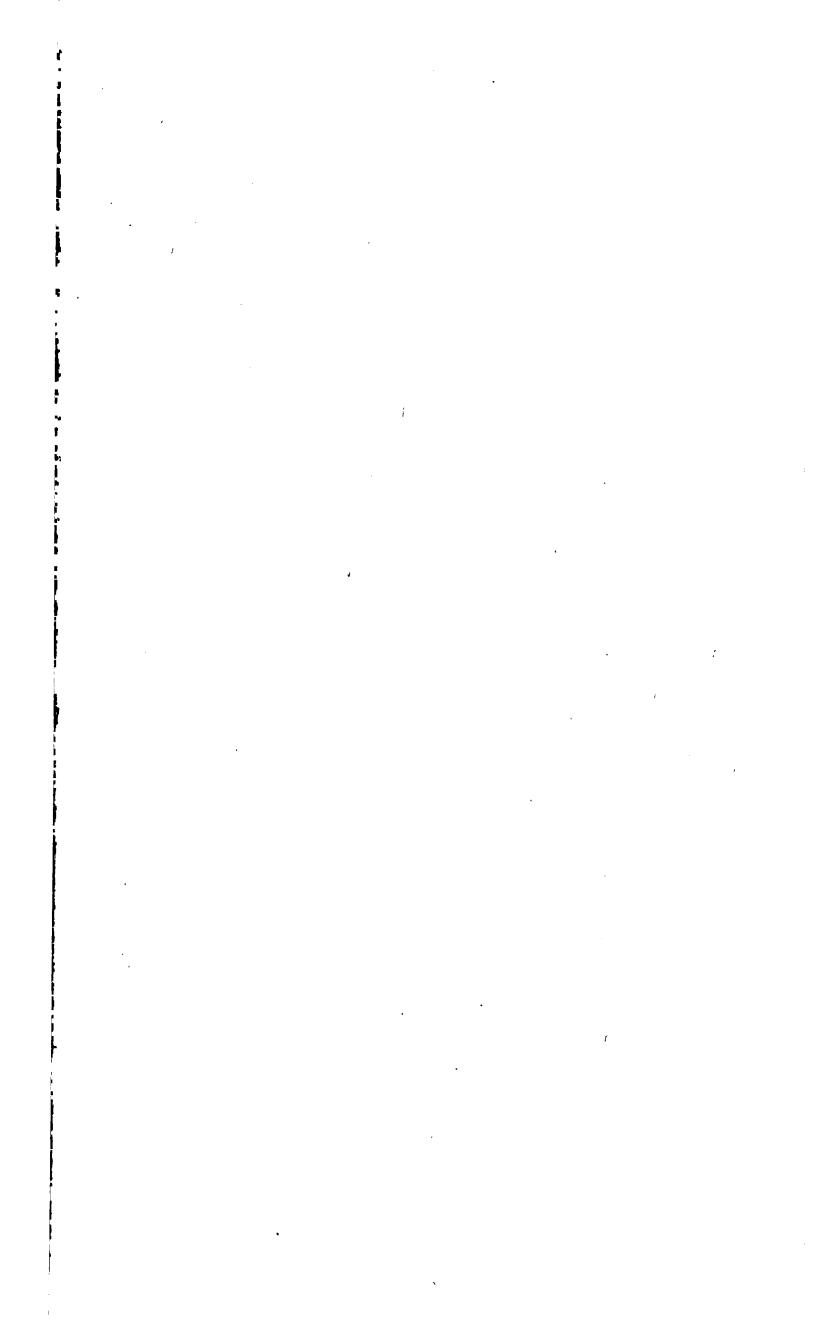
Musique : Jean Marnold.
Art moderne : Charles Morice.
Art ancien : Tristan Leclère.
Musées et Collections : Auguste Guillier.
Chronique du Midi : Paul Souche.
Chronique de Bruxelles : G. Eekhaert.
Lettres allemandes : Henri Albert.
Lettres anglaises : Henry.-D. Davy.
Lettres italiennes : Ricciotto Canudo.
Lettres espagnoles : Gomez Carrillo.
Lettres portugaises : Philéas Lebesgue.
Lettres hispano-américaines : Eugenio Diaz Romero.
Lettres néo-grecques : Demetrius Teriotis.
Lettres roumaines : Marcel Montandon.
Lettres russes : E. Séménoff.
Lettres polonaises : Michel Mutermilk.
Lettres néerlandaises : H. Messet.
Lettres scandinaves : P. G. La Chênais.
Lettres hongroises : Félix de Grand.
Lettres tchèques : William Ritter.
La France jugée à l'Étranger : Luc Dubois.
Variétés : X...
La Curiosité : Jacques Daurelle.
Publications récentes : Mercure.
Echos : Mercure.

Les abonnements partent du premier des mois de janvier, avril, juillet et octobre

France		Étranger	
UN NUMÉRO.....	1.25	UN NUMÉRO.....	1.5
UN AN.....	25 fr.	UN AN.....	30 fr.
SIX MOIS.....	14 »	SIX MOIS.....	17
TROIS MOIS.....	8 »	TROIS MOIS.....	10

(N)





14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

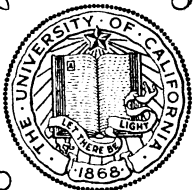
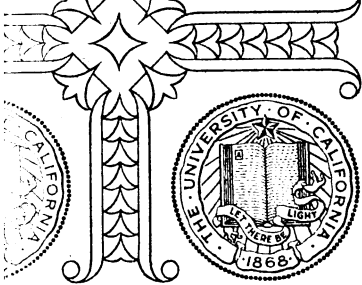
2 Jun '61 S⁹

REC'D LD

MAY 24 1961

LD 21A-50m-12.'60
(B6221s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

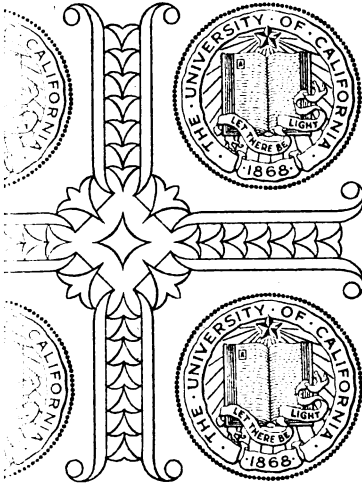


LIBRARY OF THE UNIVERS

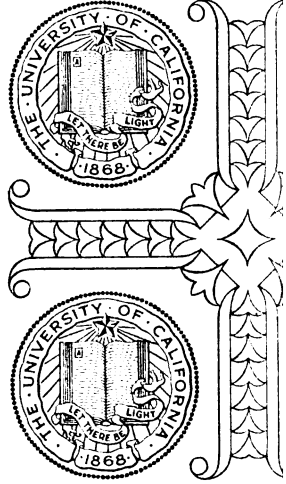


THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERS

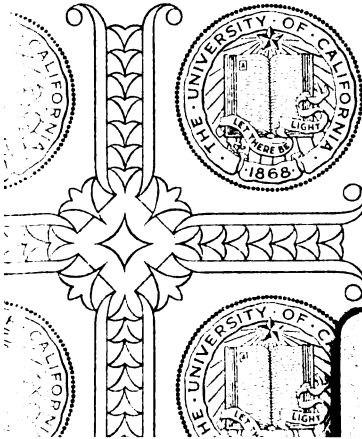


LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA



THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERS



UNIVERSITY OF CALIFORNIA

