

# Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris

Société franco japonaise de Paris. Auteur du texte. Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris. 1914-07.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisation.commerciale@bnf.fr](mailto:utilisation.commerciale@bnf.fr).

DÉPOSÉ  
IMPRIMERIE  
1915

Paraissant trimestriellement.

JUILLET 1914-OCTOBRE 1915.

XXXIV-XXXV

*Double*

# BULLETIN

de la

# Société Franco-Japonaise de Paris



*Fondée le 16 Septembre 1900.*

日佛協會



SIÈGE SOCIAL :

PALAIS DU LOUVRE — PAVILLON DE MARSAN

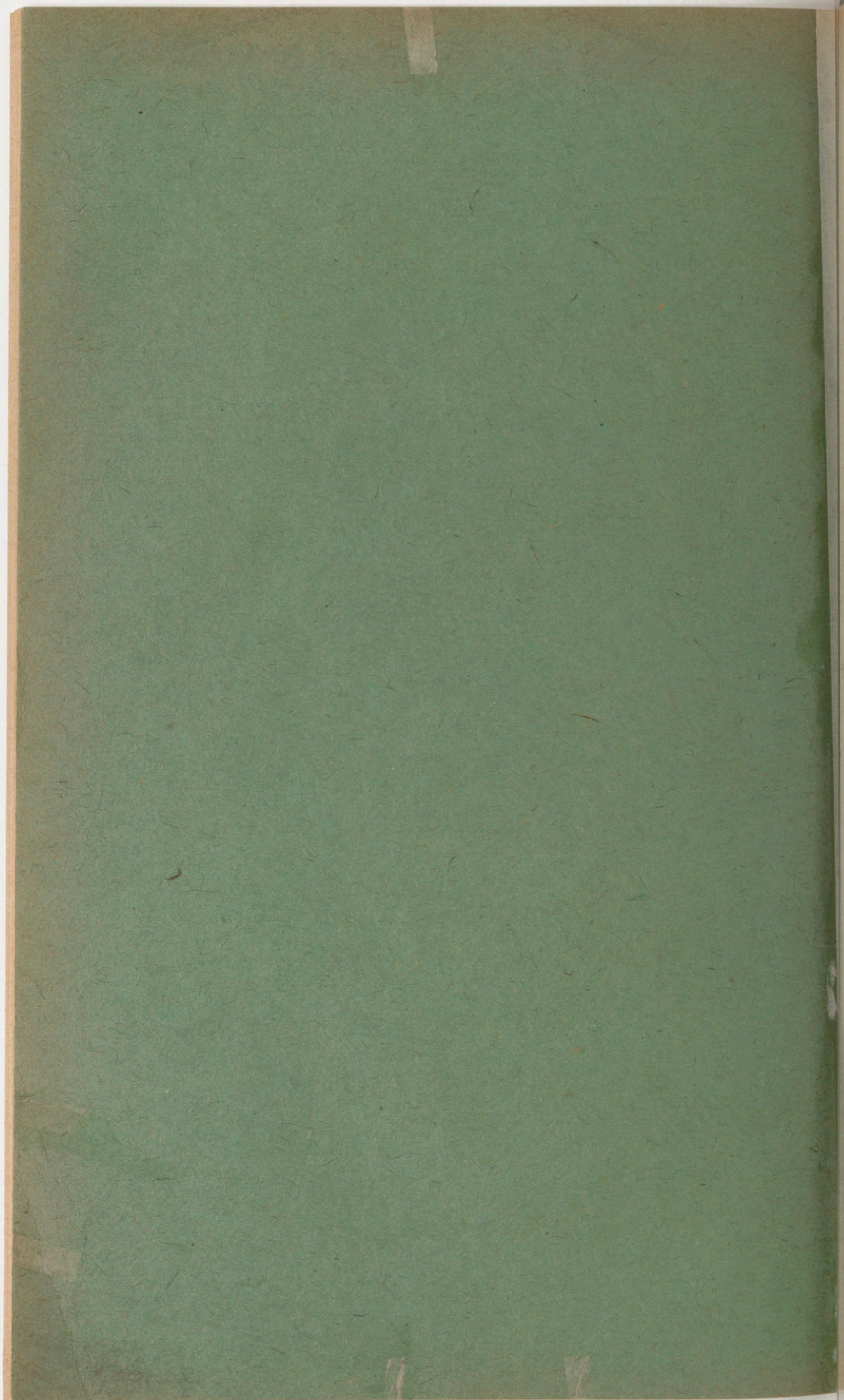
107, RUE DE RIVOLI, 107

PARIS

—  
1915

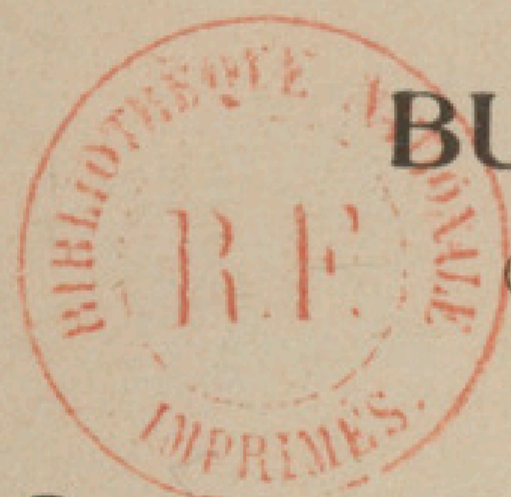
5 francs.

02  
23



Juillet 1914-Octobre 1915. N<sup>os</sup> 34-35

Double



**BULLETIN**

(ANNUAIRE)

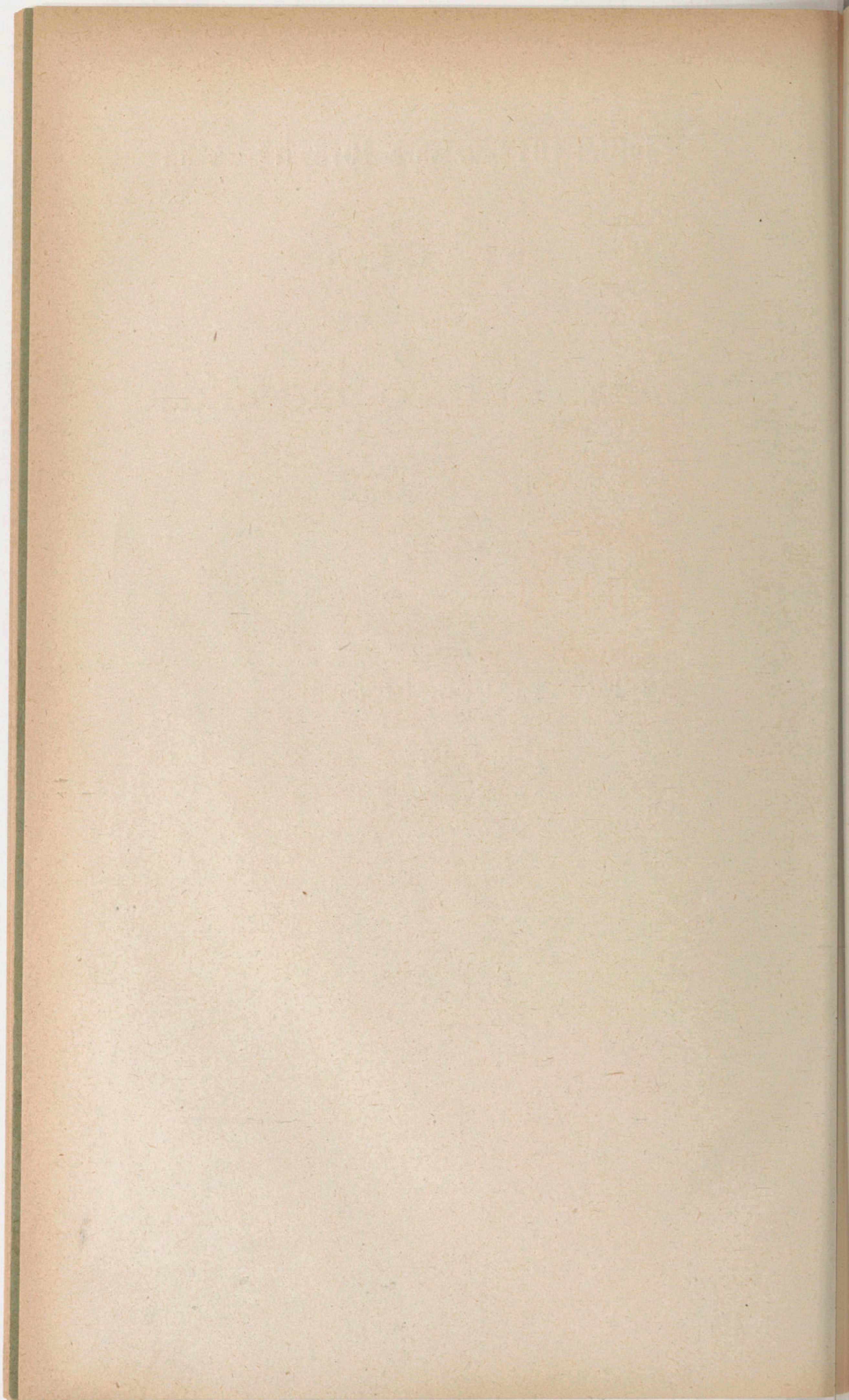
DE LA

Société Franco-Japonaise  
de Paris

*Honoré d'une souscription  
du Ministère de l'Instruction Publique*

4020

623



Paraissant trimestriellement.

JUILLET 1914-OCTOBRE 1915.

XXXIV-XXXV

BULLETIN

de la

Société Franco-Japonaise  
de Paris



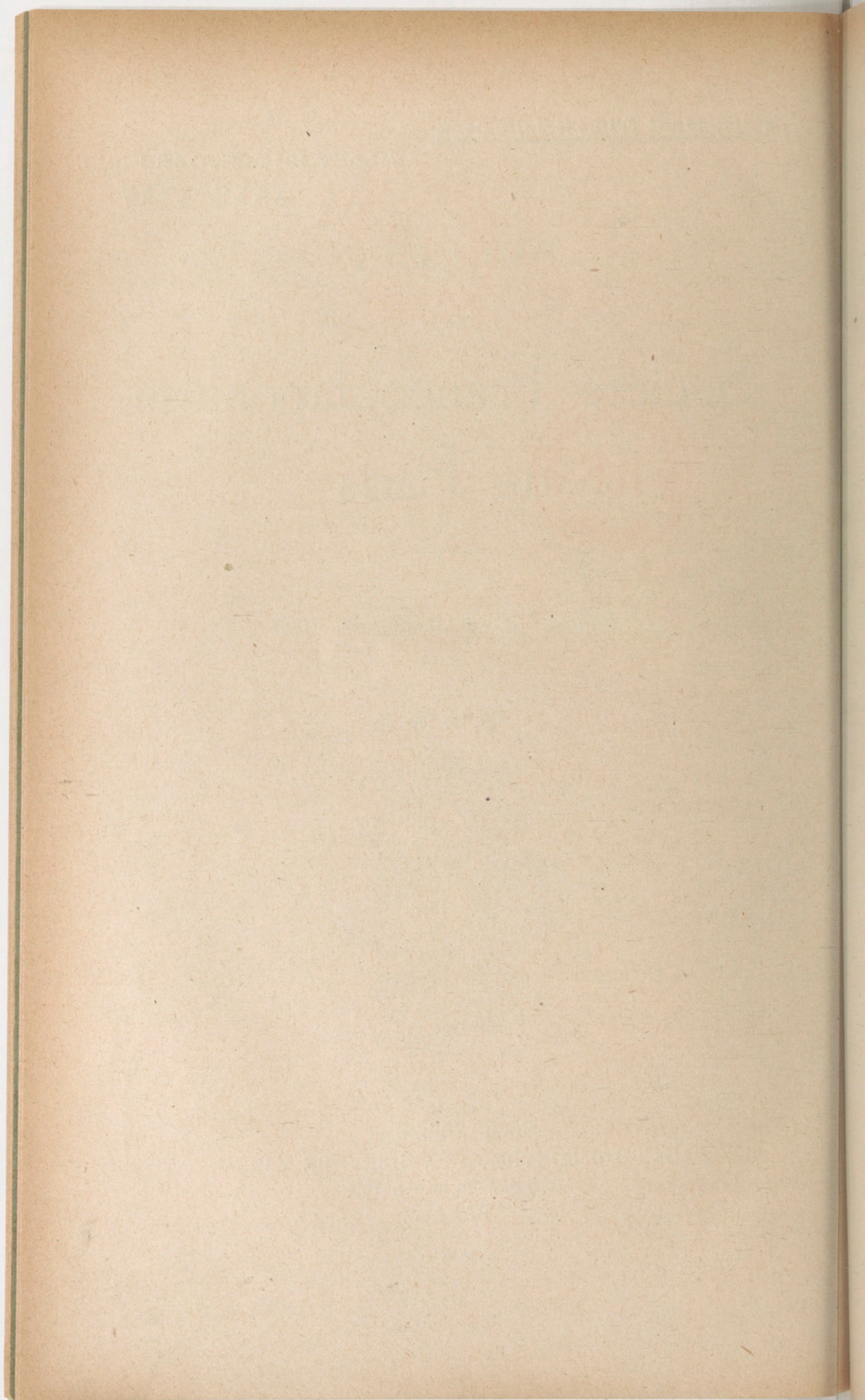
*Fondée le 16 Septembre 1900.*

會協佛日



SIÈGE SOCIAL :  
PALAIS DU LOUVRE — PAVILLON DE MARSAN  
107, RUE DE RIVOLI, 107  
PARIS

—  
1915







INDEX

---

**M. A. Gérard :**

La Tombe de l'Empereur Meiji (Meiji-Tennô) à Momoyama . . . . . 7

**Raymond Koechlin :**

Yeishi, Choki, Hokusai . . . . . 9

**Marquis de Tressan :**

Dictionnaire des peintres d'*ukiyo*e et des Maîtres de la gravure  
du Japon . . . . . 37

**E. Arcambeau :**

La Troisième crise ministérielle de l'Ère Taisho . . . . . 77  
Cabinet du Comte Okuma.

**Raymond Koechlin :**

Sixième Exposition d'Estampes japonaises . . . . . 93  
Conférence-Promenade.

**Vie de la Société :**

Déjeuner du jeudi 18 juin 1914. — Annuaire de 1914. —  
L'Œuvre de notre Collègue, M. Kijima, à Lyon. — Biblio-  
thèque Française à Tôkyô. — A l'Exposition du Livre à  
Munich . . . . . 97

**Tyge Moller :**

Compte rendu des Ventes d'Extrême-Orient (1<sup>er</sup> sem. 1914). . . . . 103

**Appendice :**

Août 1914. — Octobre 1915 . . . . . 109

---

Nos collègues MM. Deshayes, Conservateur du Musée d'Ennery et Ernest Leroux, Éditeur, ont bien voulu mettre à notre disposition pour les culs-de-lampe du présent *Bulletin* les clichés de pièces du Musée que reproduit le Catalogue. Nous leur en adressons tous nos remerciements.

---

*N. B.* — Les articles signés engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. La Direction du *Bulletin* n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions qui y sont émises.



LION MYTHIQUE

à flammules et au signe 王,  
avec son petit.  
(Porcelaine Chine. Fam. verte).

LA TOMBE  
DE  
L'EMPEREUR MEIJI (Meiji-Tennô)  
A MOMOYAMA

PAR

M. A. GÉRARD

ANCIEN AMBASSADEUR DE FRANCE AU JAPON

---

Les lecteurs du « Bulletin » ont lu, dans le premier numéro de 1913 (n° XXIX), le récit, par M. F. Pila, des funérailles de l'Empereur Mutsu-Hito, désormais consacré sous le nom de Meiji-Tennô, et la relation, par M. le Général G. Lebon, de l'ambassade extraordinaire dont il avait été chargé à l'occasion de ces obsèques.

Le monument où repose la dépouille mortelle de Meiji-Tennô, — et qui est devenu l'un des lieux de pèlerinage les plus sacrés et les plus visités, — n'a été achevé que dans la première partie de l'année 1913.

Ce monument s'élève dans la région du Japon où se trouvaient déjà quelques-unes des plus anciennes sépultures impériales, et qui, par les traditions, les souvenirs, peut être considérée comme le cœur même de l'Empire, cette région du Yamato et du Yamashiro, entre Kyôtô, Nara, Horiuji et les approches du Koya-san, dont il est permis de dire qu'elle est, entre toutes, la terre sacrée de l'Empire, à peu près ce qu'est pour nous l'Ile-de-France.

Le tombeau de Meiji-Tennô, dont le site a été choisi par une haute commission dont le président était Son Altesse Impériale le prince Kanin, — est placé dans un des replis de la colline de Momoyama (colline des pêcheurs), non loin de l'endroit où s'élevait jadis le palais du grand Hideyoshi. L'endroit est presque désert, profondément recueilli. Une route, aujourd'hui très élargie, aride et pierreuse, mène à un plateau ombragé de pêcheurs où a été édifié le tombeau du défunt Empereur.

De même que les obsèques de Meiji-Tennô avaient eu le caractère archaïque que M. F. Pila a si bien décrit, la tombe elle-même a été conçue et exécutée sur le modèle des anciennes tombes impériales de l'époque la plus reculée, que déjà la piété filiale de l'Empereur Mutsu-Hito avait fait adopter, pour la reconstruction, en 1890, du mausolée élevé à Unebi au fondateur de la dynastie, Jimmu-Tennô (660 avant Jésus-Christ).

La tombe de Meiji-Tennô, comme celle de Jimmu-Tennô et des plus anciens empereurs, est bien la tombe classique des anciens chefs et souverains

d'Asie, Attila, Théodoric ou Gengis Kan. Elle a la forme d'un tertre (tumulus, ou, en japonais, misasagi), d'une calotte de terre, entourée de pierres, et séparée des alentours ou de la route par une simple barrière de granit bleuté que précède un escalier de granit de quelques marches au milieu duquel s'élève une arche (torii) de pierre.

Je joins ici l'image de cette tombe.

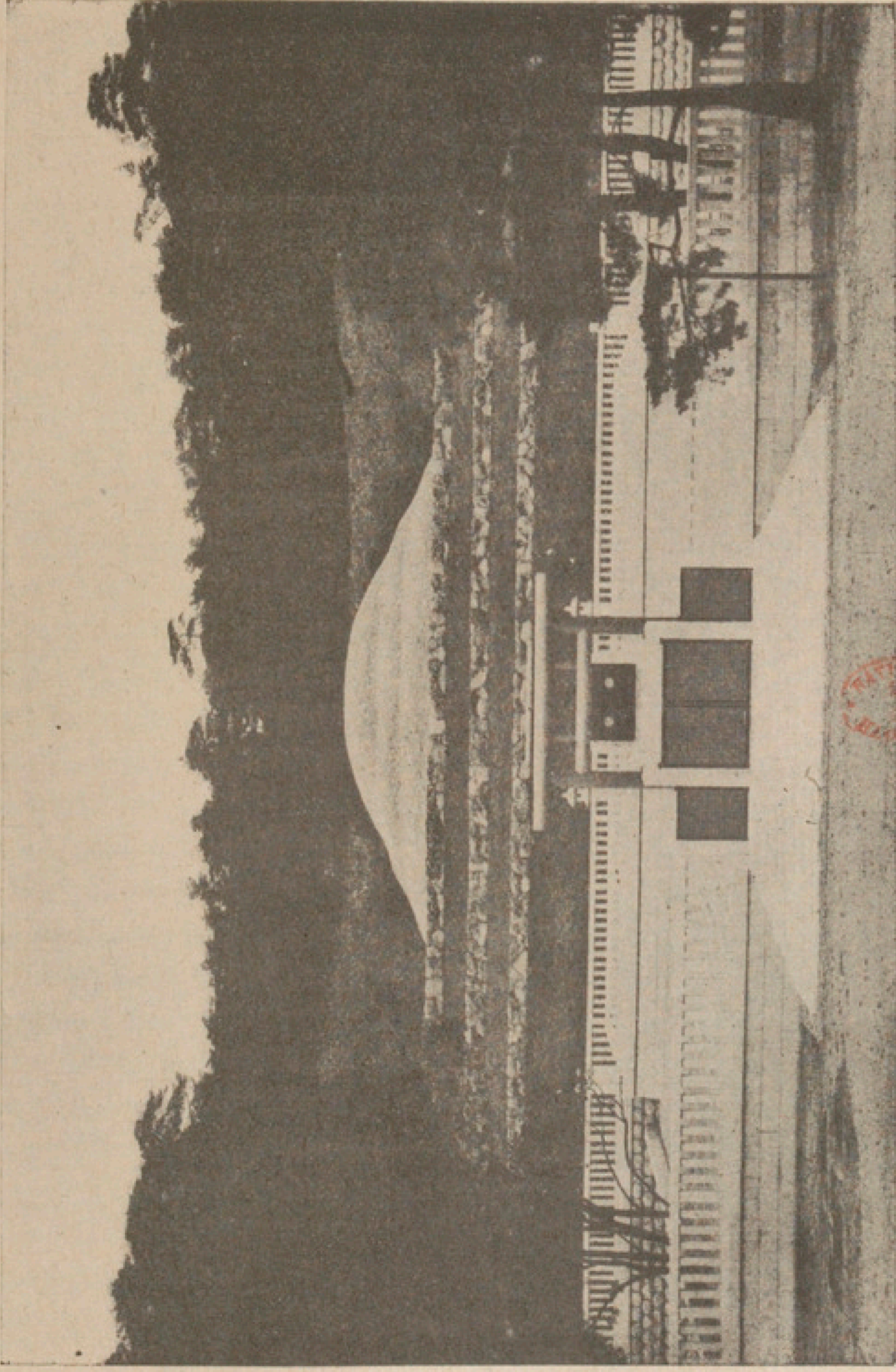
La tombe et tout le cadre qui l'environne sont de pur style shintoïste. Le réveil du shintoïsme a été, comme on le sait, la préface et l'une des causes de la restauration en 1868 du pouvoir impérial. L'Empereur Mutsu-Hito, qui a été le premier Empereur de l'ère nouvelle, ne s'en est montré que plus attaché, plus fidèle à la foi et au culte dans lesquels la Maison impériale et la Nation se sont unies.

Aussi la tombe de Momoyama est-elle dès à présent devenue, comme le temple impérial d'Isé, le lieu de pèlerinage préféré des Japonais. — Dans l'automne de 1913, le nombre des pèlerins atteignait plus de cinq mille par jour. Dans les boutiques précédant la route, les pèlerins achetaient à l'envi les divers souvenirs de la vie du défunt Empereur, parmi lesquels se détachait l'image du grand et héroïque soldat, le Général Nogi, qui, le jour même des funérailles, le 13 septembre 1912, a voulu suivre jusque dans la tombe son souverain et chef bien-aimé.

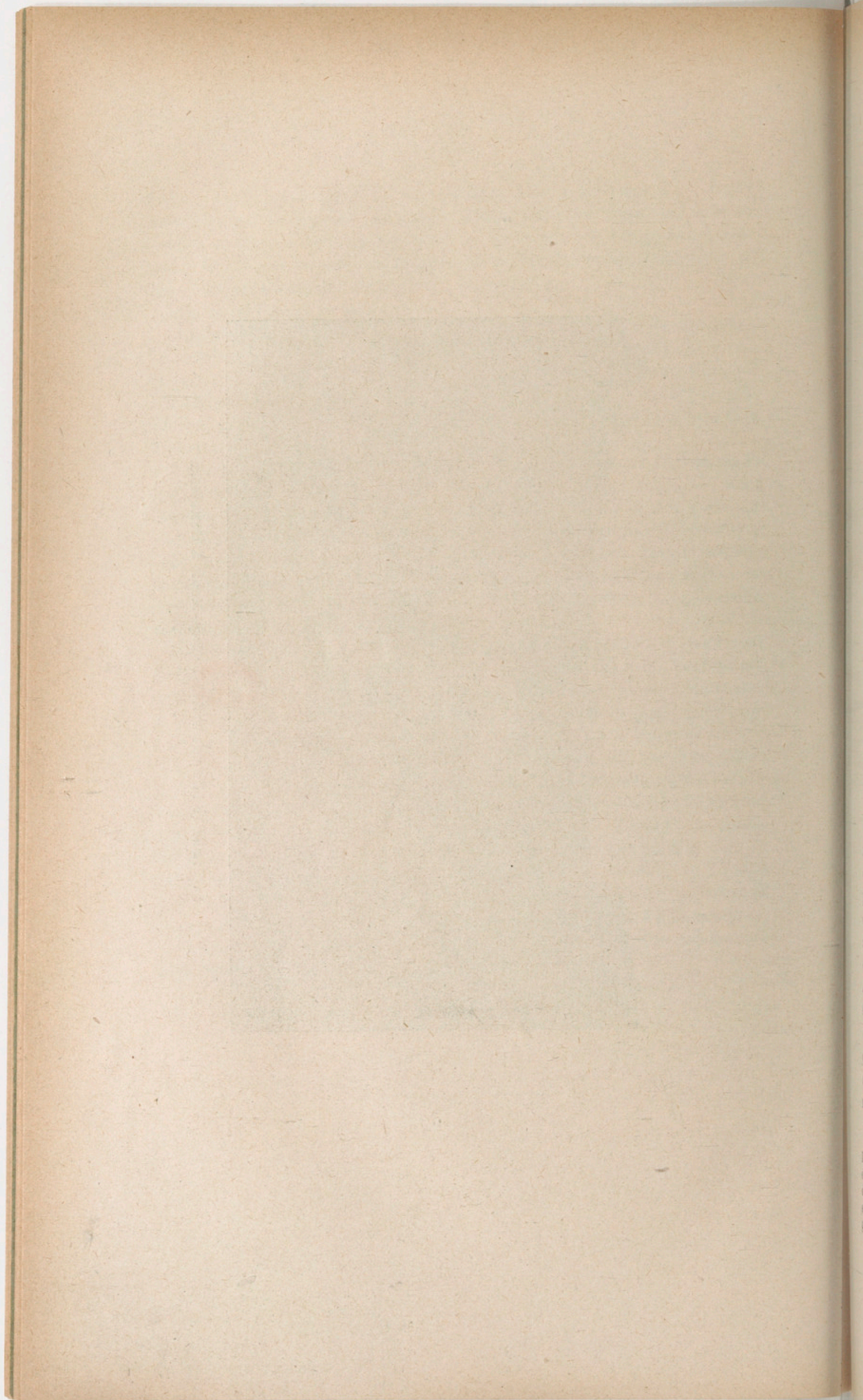
Une grande partie des sujets de l'Empire, la plupart des fonctionnaires, les instituteurs et leurs élèves ont aujourd'hui défilé devant ce monument où est ensevelie la dépouille du grand Empereur. Ils ont pu, entre cette tombe et le mausolée de Jimmu-Tennô peu éloigné, mesurer la distance parcourue à travers les siècles et l'histoire par la race du Yamato et sa dynastie.

Pour les étrangers aussi la tombe de Momoyama ne peut manquer d'être un lieu de méditation et de recueillement. Je m'y suis rendu au mois d'octobre 1913, avant de quitter le Japon, et, dans le silence de ce beau site, devant la simplicité et la grandeur de ce monument, j'ai senti, en même temps que la majesté de la mort et de l'éternel repos, tout ce que doit au culte des ancêtres, au respect des antiques traditions, à la foi et aux vertus impériales, enfin à la grande figure et à la grande âme de Meiji-Tennô, le pays pour lequel la Révolution de 1868, si elle a été l'initiation à l'ère moderne, a été d'abord la restauration des idées, des croyances, des hommes en qui s'incarne la race du Yamato.

---



La Tombe de l'Empereur MEIJI (Meiji-Tennô) à Momoyama.



# YEISHI, CHOKI, HOKUSAI <sup>(1)</sup>

PAR

**M. Raymond KOEHLIN**

PRÉSIDENT DES *Amis du Louvre*

VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

---

Kiyonaga et Utamaro sont les plus grands parmi les peintres de l'école populaire qui, à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, faisaient de la femme le sujet à peu près constant de ces esquisses dont les graveurs et les imprimeurs répandaient les reproductions en couleurs dans le public de Yédo et d'Osaka, mais ils ne furent pas les seuls et bien d'autres marchèrent sur leurs traces. Nous en avons déjà étudié un, ce Shuncho, imitateur fidèle de Kiyonaga, qui fonda vraiment sa personnalité dans celle du maître qu'il s'était choisi ; ceux dont on voyait les ouvrages cette année à l'exposition du Pavillon de Marsan avaient su ne pas se laisser absorber à ce point ; plusieurs gardaient un talent relativement original et il suffit de se rappeler certaines estampes de Yeishi et de Choki, qui sont de rares chefs-d'œuvre, pour n'être point tenté de les traiter de simples caudataires ; aucun pourtant n'avait échappé à l'influence des deux créateurs du style de leur génération et, dans l'œuvre des moins heureusement doués, ce sont surtout des redites et des pastiches. Hokusai lui-même subit la mode dans sa jeunesse et, nous le verrons l'an prochain, de même Toyokuni. Sans doute est-ce cette décadence de l'imagination créatrice qui facilita la révolution dont, une fois maître de lui, Hokusai devint le protagoniste ; à la grâce des longues figures conventionnelles succéda un réalisme dont il ne redouta pas les outrances, tempéré seulement par une fantaisie pittoresque véritablement incomparable. Une nouvelle formule remplaça celle de Kiyonaga et d'Utamaro ; le génie du maître y éclate, elle produisit entre ses mains des morceaux extraordinaires et triompha dans des livres ou dans des séries désormais illustres, telles la *Mangwa* ou les *Trente-six vues du Fuji-Yama* et les *Images des Poètes*. Cette formule valait-elle plus que l'autre ? On ne saurait le dire, mais en vérité elle ne fut guère plus féconde. La « queue » du maître se montra à peu près aussi servile imitatrice que celle de ses grands prédécesseurs de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et, quand Hokusai mourut, nul parmi ses élèves n'était capable de relever l'art de l'estampe japonaise en couleurs.

(1) L'exposition de 1913 a été préparée, comme les précédentes, avec l'aide de M. Jean Lebel, qui a bien voulu de plus collaborer avec MM. Vignier et Inada à l'établissement du Catalogue. A cette note de M. R. Koechlin, qu'il nous soit permis d'ajouter que dans notre n<sup>o</sup> XXIX (avril 1913), pages 97-103, nous avons rendu compte de cette exposition à l'occasion de la conférence-promenade que nous y avait donnée notre distingué Vice-Président.

### Yeishi et son école (1).

Yeishi appartient à la génération des grands classiques de l'estampe ; même si l'on n'adopte pas pour sa naissance la date de 1747 proposée par Morrison (2) et que l'on s'en tienne à celle de 1764 ou environ donnée par Kurth (3), il demeure le contemporain, cadet de dix ans seulement, d'Utamaro et vingt ans à peine le séparent de Kiyonaga ; il travailla en même temps qu'eux et à côté d'eux. On ne saurait toutefois le mettre au même rang que ces créateurs ; il fut un artiste de reflet, un éclectique, a-t-on dit justement, très habile à s'assimiler leur manière et à l'envelopper de la grâce aisée qui lui était propre ; cette grâce même allait parfois jusqu'à la fadeur quand il s'abandonnait à sa facilité, qui était extrême ; aussi se trouve-t-on singulièrement surpris, quand tout à coup dans son œuvre quelques pièces se présentent qui égalent ce que l'école populaire de son temps a fait de mieux, ces trois estampes figurant chacune, sur fond d'argent sombre, une femme debout, du plus noble style et d'une magnificence de couleur que les plus grands avaient rarement atteinte. Ces morceaux admirables ne doivent pourtant pas faire illusion sur l'originalité de l'artiste et nous allons voir que son œuvre, d'ailleurs fort agréable, a beaucoup plus emprunté au fond commun de son temps qu'elle n'y a ajouté.

Hosoda Yeishi appartenait à une bonne famille dépendant du clan des Fujiwara. Son nom était Tokitomi Fujiwara ; il avait eu pour arrière grand-père un secrétaire aux finances du gouvernement shogunal, pour père, un inspecteur de la police, aussi ne doit-on pas s'étonner de le voir débiter dans l'administration ; mais il s'occupait en même temps de peinture sous la direction d'un certain Kano Yeisen, et sans doute y réussit-il, car son talent et la délicatesse de son goût le firent prendre en gré par le shogun lui-même, Yeharu. Il avait ses entrées au palais et l'on dit que c'est à la faveur du ministre qu'il dut son nom de Yeishi. La faiblesse de sa constitution l'obligea à quitter le service du gouvernement trois ans à peine après son entrée en fonctions et dorénavant il s'adonna uniquement à son art ; seulement, chose étrange, au lieu de continuer à peindre dans le style académique de son maître, c'est à un artiste de l'école populaire qu'il s'adressa pour compléter son éducation, à Okumura Bunkaku, et celui-ci lui enseigna les méthodes et le style des Torii ; il les pratiqua dorénavant, ajoutant à son nom de Yeishi celui de Chobunsai, de Tomisabro et d'autres encore, suivant la coutume. Cette conversion, aussi bien, n'alla pas sans exciter quelque surprise. Assurément il réussissait auprès du public, le grand nombre d'estampes éditées d'après ses peintures par diverses maisons prouve sa

(1) Sur ces artistes on ne trouve guère de renseignements que dans les histoires générales de la gravure japonaise que nous avons citées dans nos précédents catalogues : Sedlitz, Tajima, Strange, Kurth et Morrison. M. Lemoine leur a consacré quelques pages très justes dans l'article qu'il a écrit sur l'exposition *Yeishi, Choki, Hokousai*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, p. 1, p. 219.

(2) *Ostasiatische Zeitschrift*, t. I, n° 4.

(3) *Der Japanische Holzschnitt*, Munich, 1911, p. 72.



vogue ; il allait de pair, suivant le goût du temps, avec un Utamaro, dont il fit le portrait (1), avec un Hokusai, qui collabora avec lui (*Illustrations des trente-six Poétesses*, 1801), et l'empereur lui-même aurait pris plaisir à une *Vue de la Sumida* qu'il avait peinte et qui fut placée au trésor impérial, en suite de quoi il se fit faire un sceau spécial portant ces mots : « Vu par Sa Majesté l'Empereur ». Plusieurs ne le tenaient pas moins pour un transfuge. « Malheureusement, dit un historien (2), Yeishi ne fit pas toujours un usage judicieux de ses habiles pinceaux, en dépit des conseils prudents de ceux qui lui voulaient du bien ; plus d'une fois il reçut de ses supérieurs de sévères remontrances et l'avis d'avoir à changer de manière ; à la fin, il en conçut un tel chagrin qu'il brisa ses pinceaux et renonça à la peinture ». Cette anecdote ressemble fort aux anas dont les annalistes de l'art japonais se font trop souvent les échos ; la mauvaise humeur des académiques est pourtant assez vraisemblable. Yeishi mourut en 1829.

Nous ne savons rien de plus sur sa vie et quant à des détails précis sur son art, ce n'est pas à des documents japonais qu'il faut les demander ; tout ce qu'ils nous disent, c'est que Yeishi travailla pour la gravure pendant les ères Temmei et Kwansei (1781-1800) et qu'il abandonna ensuite cette manière pour faire des kakémonos, assertion qu'on rencontre à propos de beaucoup de peintres et qui ne se trouve pas toujours vérifiée. Yeishi n'aurait donc dessiné des modèles d'estampes qu'entre dix-sept et trente-six ans. Toutefois, même durant un aussi court espace de temps, la chronologie de son œuvre semble très malaisée à établir. Hayashi possédait une estampe datée de 1783 (n° 966 du Catalogue de sa collection) qui aurait pu servir de point de comparaison pour les œuvres de jeunesse, mais il ne la reproduit pas et nous ne l'avons pas retrouvée, et la seule date que nous possédions ensuite est celle d'un kakémono de 1795 reproduit par Tajima (3) : en admettant même qu'aucune commune mesure puisse être établie entre le style des estampes et celui des kakémonos, on ne s'étonnera pas qu'à ce moment le style de l'artiste apparaisse parfaitement formé. Et sans doute nous pourrions compter sûrement parmi les ouvrages de jeunesse certaines imitations directes de Kiyonaga, comme le n° 4 (Pl. I) ; pourtant, avec un peintre aussi peu personnel que Yeishi, les constatations d'influences subies, celle d'Utamaro surtout, sont constantes et la chronologie n'en saurait guère tirer de renseignements. Les points de repère manquent donc pour fonder aucune argumentation et, sans chercher à établir une classification chronologique, il n'est permis que d'essayer de caractériser le style propre de l'artiste.

Ce style est fort élégant. Les femmes longues et cambrées qu'Utamaro avait mises à la mode dans l'école populaire reparaissent chez Yeishi et on les voit se promener par les rues, vaquer à leurs occupations familiaires avec grâce ; le dessin en est toujours soigné ; qu'elles tiennent seules la feuille sur un joli fond jaune ou gris tendre, assises sur leurs nattes ou debout dans leurs vêtements à ramages, les lignes du corps et des draperies s'harmonisent dans une

(1) Arthur Morrison, *Yeishi's portrait of K. Utamaro* dans *Ostasiatische Zeitschrift*, t. I, no 4.

(2) Cité par Strange, *Japanese Colour Prints*, Londres, 1908, p. 33.

(3) *Masterpieces selected from the Ukiyoyé School*, t. V, pl. 151.

mise en page heureusement combinée; si la présence d'une compagne vient animer la scène, les attitudes des deux amies se balancent agréablement et quand, aux triptyques, des divertissements moins intimes amènent dans la maison ou le jardin la foule des invitées, leurs théories y circulent et les groupes se confondent ou se dégagent en d'aimables arabesques. Et, de toutes ces gracieuses personnes, courtisanes ou dames véritables, les visages sont fort avenants, d'un ovale très marqué sitôt que l'artiste se dégage de l'influence de Kiyonaga, mais point exagéré comme souvent chez Utamaro, et la délicatesse du contour rend le modelé suffisamment sensible. Qu'on ajoute à ces qualités propres au peintre, la merveilleuse habileté des graveurs qui traduisirent ses esquisses, la douceur de leur coloris, la finesse de leur trait et les raffinements qu'ils recherchaient, tels que les transparences d'étoffes obtenues par les superpositions de planches ou ces gaufrures qui font jouer les blancs, et la faveur de Yeshi auprès des amateurs ne manquera pas de paraître pleinement justifiée.

Et pourtant cet agrément continu lasse à la longue. Trop de distinction paraît fade et, en feuilletant une série de Yeishi, on soupire après quelque mouvement imprévu. Tout est réglé comme il convient, mais nulle invention ne réveille l'attention. Ces jeunes femmes se présentent sans doute de façon à former le plus aimable tableau, jamais pourtant le petit drame ne se sent, qui décelait chez Utamaro une observation si aiguë; jamais ce rien de romantisme n'apparaît qui nous séduisait si fort, et la grandeur est absente aussi qui, chez Kiyonaga, faisait oublier l'impassibilité. Ce ne sont pas des portraits d'êtres vivants que nous avons sous les yeux, mais des gravures de mode. Certaines qualités pourraient, il est vrai, suppléer à l'impersonnalité de l'inspiration, et elles sont en effet singulières; quoi de mieux pondéré par exemple que la mise en page de Yeishi? Qu'est-ce toutefois que cette pondération, si l'on songe à la liberté, à la fantaisie de la mise en page d'Utamaro! On l'a dit spirituellement, cette beauté, conforme toujours aux règles, donne la sensation de l'inévitable, et l'inévitable, c'est l'ennui.

Au reste, ne soyons pas trop sévères pour Yeshi. C'est à lui, paraît-il, qu'il convient de savoir gré d'une invention qui fit fortune, celle de ces harmonies en violet, gris et jaune qui donnent à tant d'estampes une si avenante discrétion; toutefois l'attribution de cette idée à l'artiste n'est pas assurée. L'on ne saurait oublier non plus certains tours de force notables auxquels il se prêta, bien que moins audacieux d'ordinaire; il est l'auteur de la plus grande estampe qui soit sortie des presses japonaises à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette belle feuille de la collection Vever (n<sup>o</sup> 24, pl. VII), — elle faisait partie d'une série de quatre, — où l'on voit trois courtisanes dans leur intérieur; la composition, il est vrai, passerait inaperçue en un autre format et c'est surtout au graveur et à l'imprimeur que revient, semble-t-il, le mérite de cette pièce extraordinaire, mais dans l'ignorance où nous sommes des rapports du peintre avec ces ouvriers (1), la part doit lui être faite assez belle. Et il se peut aussi que les trois chefs-d'œuvre que nous signalions, ces grandes figures de femmes

(1) M. Smidt, on le sait, a étudié cette question dans un article des *Graphischen Künsten* de Vienne (1911) *Harunobu, Technik und Fälschungen Seiner Holzschnitte*.

debout se détachant sur un fond d'argent sombre (nos 26 à 29, pl. IX et X), doivent beaucoup aux artisans admirables qui traduisirent le dessin de Yeishi ; ni dans l'attitude, ni dans le jet et le décor des draperies, ni dans la mise en page, on ne noterait rien de particulièrement remarquable ; mais la prodigieuse réussite de l'ensemble n'est pas un coup de hasard et c'est Yeishi assurément qui a été le génial maître d'œuvre. La délicate harmonie des tons chauds qui chantent sur le fond argenté, l'accord profond de ces roses, de ces jaunes, de ces verts avec les chatouillements du métal font de ces feuilles les égales des plus magnifiques. Et si l'imagerie courante de Yeishi, un peu fade et banale, paraît monotone, ces rares chefs-d'œuvre demeurent pour témoigner qu'il a su parfois n'être pas inférieur aux grands maîtres.

De même qu'Utamaro, Yeishi a formé une école assez nombreuse ; toutefois, alors que Tsukimaro, Kikumaro et tant d'autres semblent avoir été surtout des aides chargés de traduire le plus promptement possible l'idée du maître pour des éditeurs impatientes, Yeisho, Yeiri, Yeisui et leurs camarades d'atelier demeurèrent, sous la direction de leur patron, des peintres suffisamment originaux. On ne saurait reconnaître d'ordinaire une estampe signée d'un des succédanés d'Utamaro de celles que l'atelier répandit à profusion avec la signature de son chef pendant les dernières années de son existence ; au contraire, bien que la marque propre de Yeishi s'aperçoive aisément chez tous ceux qui sortirent de lui, chacun garde sa personnalité et celle de plusieurs est fort attrayante. Les renseignements manquent malheureusement sur la plupart de ces peintres et nous n'avons pour les étudier que les ouvrages qu'ils nous ont laissés ; ceux même de plusieurs survivent assez rares ; ces ouvrages suffisent cependant à nous montrer une petite phalange fort intéressante et qui tient sa place très honorablement entre les divers groupements de l'estampe japonaise du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle.

YEISHO, qui porte aussi le nom de Chokosai, était le mieux représenté au Pavillon de Marsan parmi les élèves de Yeishi et le panneau qu'on lui avait consacré tenait à côté de celui de son maître. L'œuvre de Yeisho nous est parvenue beaucoup moins nombreuse que celle de Yeishi, mais elle y gagne, en ce sens que nous n'avons pas le temps de nous fatiguer de ce qu'il peut y avoir d'impersonnel chez lui. On y trouve en effet, à côté de la trace évidente des enseignements du chef de l'atelier, la marque de l'influence d'Utamaro à laquelle ne se déroba aucun des peintres de la génération de Yeisho — un album de 1798 date sans doute de sa jeunesse (1) — et certaines des feuilles signées de lui ne présentent ni plus ni moins d'originalité que les « gravures de mode » de son patron. Toutefois, plus que Yeishi il se préoccupa du pittoresque, son dessin ne manquait pas de fantaisie, et si cette fantaisie tourne parfois à la manière, nous ne lui en ferons pas un crime : la prétention même vaut mieux que l'inéluctable facilité. C'était une idée ingénieuse que celle de ces triptyques où trois courtisanes sont assises dans la chambre du Paon (n° 38) ou de l'oiseau de Hô (n° 39, pl. XI), l'éclatant plumage déchiqueté formant fond à leurs robes brodées et à l'ample monument de leur coiffure ; quelque chose de l'art de Toyokuni se sent ici et c'est à lui peut-être que

(1) Un roman de Kunembo (Hayashi, n° 1679).

Yeisho doit une part de son pittoresque. Mais sa fantaisie est bien à lui et dans ses bonnes pièces, elle se fonde sur une fine observation des mouvements et des types; on trouverait difficilement plus de grâce spirituelle alliée à plus de justesse d'attitude que chez cette dame assise qui rajuste ses épingles à cheveux devant son miroir à main (n° 43, pl. XII), et rien de plus exact, pour qui connaît la Japonaise, que la petite femme qui tend sa coupe au « marchand d'eau de cascade », de même que rien de plus humoristique à la fois (n° 40, pl. XII). Mais peut-être est-ce dans les grandes têtes de femmes que Yeisho a donné toute sa mesure; celles d'Utamaro avaient plus de noblesse sans doute, on n'y trouverait pas plus de fantaisie. Il y a une variété charmante dans les cinq que nous reproduisons, depuis la naïveté de l'aimable personne qui a passé son pinceau dans sa bouche et relit la lettre qu'elle vient d'écrire (n° 48, pl. XV), jusqu'au pittoresque de ces deux figures à demi voilées (nos 44 et 45, pl. XIII), sans oublier la grâce mutine de celle qui a posé négligemment sur sa tête une serviette à décor d'astéries (n° 46, pl. XV). Les ennemis des « grandes têtes », assez nombreux parmi les amateurs, accuseront celles-là de préciosité et nous avouons que Yeisho y a pris quelques libertés; ses portraits doivent être médiocrement ressemblants, puisqu'il ne s'est pas embarrassé de mettre deux noms différents sur deux visages à peu près identiques (nos 46 et 47); reconnaissons aussi que ses grâces sont un peu voulues et médiocrement primesautières; elles charment néanmoins. Yeisho a un talent personnel et n'est point du tout négligeable.

YEIRI lui aussi fut un agréable artiste, toutefois chez lui le maniérisme éclate encore davantage. Il semble plus éloigné de Yeishi que Yeisho, et Utamaro surtout semble l'avoir séduit, ainsi que Toyokuni; c'est une tête de Toyokuni qui se voit sur l'écran que tient une courtisane (n° 58, pl. XVII) et n'était la signature, on attribuerait à cet artiste, dans un de ses bons jours, le beau buste de chanteur sur fond d'argent de la collection Ducoté (n° 59, pl. XIX). Les peintres ne demeuraient pas, on le sait, invariablement enchaînés à leurs traditions d'atelier et ils jetaient volontiers un coup d'œil sur les officines du voisinage qui plaisaient; Yeiri n'y manqua pas, mais non au point d'oublier toute originalité. Seulement quand il est lui-même, comme il arrive notamment aux deux curieuses estampes représentant des *soka* de Kyôto et de Yedo (nos 54 et 55, pl. XVI), c'est une étrange afféterie. Que ces courtisanes de basse classe s'avancent, distinguées comme des princesses, nous n'avons pas à nous en étonner; mais pour obtenir cette distinction, l'artiste a allongé la taille démesurément, plus sans doute qu'Utamaro n'avait jamais osé faire, et il a collé au corps les vêtements pour donner mieux l'illusion de la longueur; il n'y a pas jusqu'au petit geste menu qui n'aminçisse encore cette stature toute conventionnelle. Le maniérisme s'étale ici sans vergogne, un maniérisme fort délicat certes, mais qui sent sa décadence: les écoles en pleine vigueur n'ont pas besoin de tant d'appâts pour plaire. Il semble que Yeiri ait été fort goûté en son temps (1).

Nous ne savons rien d'Ichirakutei YEISU et ses estampes sont rares; il y a toutefois dans le peu que nous en connaissons, la même teinte de maniérisme

(1) Tajima, *Masterpieces*, t. V, p. 189.

et ce n'est pas certes la simplicité qui fait le charme de la dame en buste (n° 61, pl. XX) qui se coupe les ongles avec une si laborieuse affectation; le coloris toutefois en est admirable. Choyensai YEISHIN est moins connu encore, bien qu'on nous le donne (1) pour l'un des meilleurs élèves de Yeishi; au reste la seule estampe de lui que nous exposions justifiait cette réputation, ce jeune homme au visage si fin (n° 62, pl. XX) portant les symboles des trois rêves du bonheur, le Fuji à son mon, les aubergines sur son kimono et le faucon au poing. Il y a peu de choses à dire d'un second YEIRI et de YEICHO, représentés chacun par une seule estampe assez peu caractéristique; quant au troisième YEIRI, Rekisentaï, on a tout lieu de croire qu'il ne fut pas élève de Yeishi, mais d'un certain Yeishun Hasegawa Mitsunobu; c'était un contemporain d'ailleurs des peintres de l'atelier du maître et son style ne diffère guère du leur: un souvenir de Toyokuni sur un écran (n° 70, pl. XXII), une note ironique à la manière d'Hokusai (n° 65, pl. XXII) ne sont pas pour nous surprendre; il semble plus personnel pourtant dans une scène de ménage (n° 68, pl. XXI) où une femme jalouse cherche à s'emparer d'une lettre que lit son ami; la mise en page est fort ingénieuse et le mouvement tout à fait juste. Aussi bien ces artistes secondaires sont la monnaie des maîtres et ils n'ajoutent rien à la gloire de l'école. Nous en aurions pu sans doute ajouter quelques autres, mais à quoi bon? Il nous suffit de savoir que l'atelier du sage Yeishi, le moins fantaisiste des hommes, a fini dans le maniérisme et c'est une constatation qui, nous le verrons, a son importance.

### Choki.

Choki, que la critique allemande appelle Nagayoshi, est demeuré longtemps un personnage assez mystérieux. On ne sait à peu près rien de sa vie qui ne paraît pas avoir intéressé les biographes japonais de l'école populaire; à peine nous dit-on qu'il fut élève de Toriyama Sékiyen; il aurait signé aussi Yeishosai et Shiko; c'est sous ce nom qu'il publia en 1795 un livre sur *La musique des Pins* (Cat. Hayashi, n° 1590) et la même année il collaborait avec Hokusai, alors Shunro, à l'illustration d'un recueil intitulé *Drogues pour chasser les poux* (*ibid.*, n° 1699). A cela se bornait notre science; pas même une de ces anecdotes puériles dont est émaillée la vie de la plupart des peintres. D'autre part ses estampes se rencontraient en petit nombre dans les collections et elles apparaissaient très inégales, de sorte que les uns, comme MM. de Seidlitz et Kurth, à le juger sur certaines pièces, le tenaient presque pour l'égal d'Utamaro, tandis que d'autres croyaient pouvoir le négliger, ou à peu près (2). Nous nous sommes efforcés de réunir le plus de feuilles de lui qu'il était possible; l'exposition comprenait plus de quarante compositions portant sa signature et nous en avons réservé d'autres qui eussent trop évidemment fait double emploi. Sur un tel ensemble, il est possible de prendre une

(1) Tajima, *Masterpieces*, t. V, p. 191.

(2) M. Lemoisne notamment est sévère dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. 1. p. 222.

idée d'un artiste et ceux qui ont vu les deux grands panneaux qu'il remplissait au Pavillon de Marsan se tiendront sans doute pour suffisamment édifiés.

En vérité, il en est de Choki un peu comme de Yeishi. Choki est l'auteur de quelques estampes admirables, uniques par le raffinement de leur dessin et de leur couleur et égales aux plus illustres pièces des grands artistes de l'école populaire; mais il chercha longtemps sa voie, imitant tour à tour les meilleurs parmi ses contemporains, et si, quand il se fut trouvé, il mit à son œuvre une marque personnelle qui manque le plus souvent à Yeishi, il s'en faut que sa production courante vaille celle d'un Kiyonaga ou d'un Utamaro: une note précieuse et nouvelle s'y fait entendre, très agréable dans sa singularité, mais non point véritablement puissante et qui ne devait point trouver d'écho. Choki demeure un isolé et l'on peut dire de lui seulement qu'il fut le plus curieux des petits maîtres.

Élève de Toriyama Sékiyen mort en 1788, il connut assurément dans l'atelier Utamaro dont on a répété ces derniers temps (1) qu'il était non seulement l'écolier chéri, mais le fils du vieil illustrateur; on ne saurait donc être surpris de reconnaître l'influence d'Utamaro dans la formation de Choki. C'est surtout dans les feuilles signées Shiko qu'elle se rencontre, mais, chose étrange, alors que, sur Yeishi par exemple, s'exerça l'action d'Utamaro à son époque de belle floraison, Shiko semble avoir pris modèle surtout sur les tristes estampes de la décadence du maître; rien ne ressemble davantage aux mauvaises productions des dernières années d'Utamaro que certaines feuilles que nous reproduisons pour permettre la comparaison (n° 73, pl. XXIII; n° 76, pl. XXIV, etc.): si elles n'étaient signées Shiko, on les croirait d'un Kikumaro, tant les types des visages sont analogues. Les morceaux qui portent cette signature sont heureusement assez rares et ils forment un groupe tout à fait à part dans l'œuvre de Choki. Si l'on n'avait l'affirmation des sources japonaises, si M. Kurth ne citait pas une estampe de sa collection signée Yeishosai Shiko — Yeishosai étant, on le sait, un des noms de Choki, — on n'imaginerait pas que les deux auteurs peuvent n'en faire qu'un; l'idée ne viendrait même guère de les prendre pour camarades d'atelier et l'on renverrait Shiko à l'officine qui publiait les faux Utamaro.

Certains ressouvenirs de la bonne manière d'Utamaro se rencontrent pourtant chez Choki; on ne saurait voir son triptyque des *Bateaux* enchevêtrés sous le grand pont de Yedo (n° 91, pl. XXIX) sans penser à la composition analogue du maître, mais la confusion des femmes qui se pressent trahit encore quelque inexpérience. De même est-ce à la jeunesse de l'artiste que l'on attribuerait nécessairement ses imitations de Kiyonaga; elles ne sont pas nombreuses, mais l'influence du grand Torii apparaîtra évidente dans les *Apprêts du combat de coqs* (n° 93, pl. XXX), dans son *Intérieur d'une maison de thé* aussi, dédiée, chose curieuse, à la Kwannon du temple d'Asakusa par Tsutaya Jusabro, l'éditeur (n° 89, pl. XXVII); ces figures un peu trapues aux visages ronds, cette composition bien plantée ne peuvent dériver que de Kiyonaga (2). Quant aux pièces qui rappellent Sharaku, son influence s'y trahit trop

(1) Arthur Morrison, *Yeishi's portrait of K. Utamaro*, loc. cit.

(2) C'est lui aussi sans doute qui a inspiré les *Kintoki*; l'un deux est reproduit par

naïvement pour qu'on les puisse croire l'œuvre d'un homme mûr ; la géniale observation du maître ne s'y décèle pas et le jeune apprenti s'est borné à reproduire les modèles familiers qu'il admirait, ces extraordinaires caricatures d'acteur non d'ailleurs sans en affaiblir l'effet par des embellissements inopportuns ; tantôt il les encadre dans un paysage trop appuyé (n° 78, pl. XXV), tantôt il les groupe en une scène à nombreux personnages, tel un harakiri (n° 78, pl. XXV et 79, pl. XXVI) que Sharaku assurément eût su faire plus simple et à la fois plus tragique. Kiyonaga et Sharaku n'en étaient pas moins de bons maîtres pour former un artiste ; ce que leur mainmise aurait pu donner de trop tendu à un imitateur exclusif, la fréquentation d'Utamaro l'adoucit, peut-être aussi celle de Yeishi, car il semble présent parfois dans certaines pièces de Choki (n° 90, pl. XXVIII), et peu à peu, de la combinaison de toutes ces influences, même celle de Toyokuni qu'il faut ajouter, l'artiste tira un art personnel et la matière de quelques chefs-d'œuvre.

Il semble que ce soit à la constitution d'un type de visage qui lui fût propre qu'il réussit d'abord, et le succès d'un tel effort n'est pas médiocre, car on sait combien peu d'artistes travaillant pour la gravure ont su se créer un type individuel. Diverses feuilles se rencontrent en effet où la composition demeure tout à fait traditionnelle (n° 90, pl. XXXIX ; 91, pl. XXX), tandis qu'apparaissent déjà cette prééminence du bas du visage et ce cou mince et allongé si particuliers à Choki ; de même à un nagayé où l'artiste s'est plu à affirmer sa dépendance à l'égard de Sharaku en copiant sur l'écran d'une dame la tête de *l'Homme à la pipe* (n° 82, pl. XXVI), ces traits caractéristiques sont sensibles. Puis des attitudes nouvelles se font jour : Choki n'a jamais su, comme d'ailleurs Utamaro, équilibrer un triptyque et, à ceux qui nous sont parvenus de lui, les groupes s'éparpillent sur les feuilles sans se balancer ; mais de ces ensembles défectueux, des figures se détachent avec des trouvailles de mouvement, telle cette courtisane qui, dans une scène où abondent les souvenirs d'Utamaro (n° 92, pl. XXXI), debout devant la glace, de ses bras relevés rajuste si élégamment les longues épingles de sa chevelure. Il n'y a pourtant rien là encore de très aigu ; mais qu'on en vienne à cette figure de femme assise devant son brasero, en vêtement de nuit et quelque peu décoiffée déjà (n° 99, pl. XXXIII), l'originalité s'en découvrira et l'on commencera de comprendre ce que la grâce précieuse de Choki a apporté de nouveau à l'école populaire.

Toute une série d'estampes nous montrent le peintre trouvant hors des chemins battus des effets inédits : feuilles détachées d'un tryptique (n° 96, pl. XXXII) où les arabesques des menus bouquets attachés aux nattes de la muraille forment un fond étrange aux profils de dames curieusement accroupies ; courtisane à l'expression lassée qui contraste bizarrement avec la futilité de son intérêt pour un héron-joujou placé à côté d'elle (n° 106, pl. XXXVI). Mais nous avons hâte d'en venir aux pièces où Choki triomphe, à ces demi-figures sur fond d'argent qui l'ont placé si haut dans l'estime des amateurs. Utamaro, on s'en souvient, en avait dessiné déjà et nous tenions pour des

Kurh, *op. cit.*, pl. 45, mais la médiocrité de cette série de Kiyonaga se retrouve dans celles de Choki, qui eût mieux fait en cette circonstance de se tourner vers Utamaro.

chefs-d'œuvre ses bustes de courtisanes si naïves et si élégantes à la fois ; avec Choki ce n'est plus de naïveté ni de noblesse qu'il s'agit ; il compose des scènes d'une préciosité souvent aiguë, mais dont le charme pénètre et auxquels on ne saurait demeurer indifférent. Tantôt le sujet est parfaitement simple, ce sont deux femmes fumant pipette sur un banc, au bord d'une rivière (n° 112, pl. XXXVII), sujet mille fois traité par la gravure, jamais pourtant avec l'exclusive tension vers la grâce qui se voit ici ; que cette grâce voulue touche au maniérisme, il se peut, mais il se sent à peine et n'a rien que d'infiniment plaisant. Il y a au contraire comme une pointe de romantisme dans cette femme qui, avant de rentrer pour la nuit, contemple, de sa terrasse, le soleil rouge qui s'enfonce dans la mer (n° 111, pl. XXXVIII) ; la femme est fine et frêle en face de cet immense paysage et sans doute est-ce ce contraste qui a plu à l'ingéniosité du peintre. Parfois, il se plaît à transformer l'épisode le plus vulgaire en une scène de la plus pittoresque grandeur, comme lorsqu'il nous montre le serviteur courbé pour rattacher la chaussure d'une dame abritée sous son parapluie (n° 107, pl. XXXVII) ; ce sujet est bien connu, mais Choki le renouvelle ; non seulement il s'amuse à le laisser deviner, car les personnages étant en buste, le pied ne se voit pas, mais grâce au jeu des lignes, grâce aux masses d'étoffes sombres sévèrement balancées, cette occupation banale prend un air de noblesse tout à fait piquant.

Et ce qui contribue à la beauté de ces pièces, c'est la tonalité où les imprimeurs, sous la direction du peintre sans doute, ont su les maintenir. Les tons ne sont pas éclatants, plutôt sourds même, mais la qualité des fonds leur donne une étrange profondeur. En effet, non content des fonds d'argent ou de mica familiers à ses contemporains, Choki s'est plu à combiner les deux procédés ; les argents sombres forment les nuages sur le mica clair du ciel à la scène joyeuse du bord de la rivière ; des flocons de neige se détachent sur l'argent noir derrière le groupe de la dame et de son serviteur, et quelle invention que cette bande obscure, mordue par le disque rouge du soleil qui borne le haut horizon de la vaste mer ! Mais peut-être la merveille est-elle encore la célèbre planche des *Lucioles* (n° 114), pl. XXXIX). Une femme et son enfant se promènent le soir dans la campagne, au bord d'un ruisseau semé d'iris ; le visage blanc de la dame s'enlève sur les noirceurs de l'argent du fond et, tout à l'entour de sa tête, flottent dans la nuit d'éclatantes lucioles, étoiles brillantes d'où tombe une tranquille clarté. L'art de l'estampe japonaise n'a rien produit d'une plus délicate poésie et la préciosité de l'arrangement des figures y ajoute ce piquant si particulier à Choki.

Seulement il arrive parfois que cette préciosité, exagérée, tourne à la caricature et que se rompt l'équilibre instable de cet art exquis et un peu inquiétant. Choki a dessiné une série de feuilles où des courtisanes, groupées deux à deux et en buste, boivent et fond de la musique ; nous en reproduisons une (n° 105, pl. XXXVII) et il suffit d'y jeter un coup d'œil pour saisir ce que les groupes ont de factice et de contourné ; de même à certaines grandes têtes (n° 108, pl. XXXVI), c'est une pure grimace, non la grimace de Sharaku, qui accentue le caractère d'un visage, mais une grimace minaudante, sans signi-



fication psychologique. Faut-il voir dans ces estampes des morceaux moins réussis? Sont-ce des ouvrages de décadence, où le peintre force sa manière? Nous ne savons et rien ne nous renseigne non plus sur la place qu'occupent dans son œuvre certaines pièces de dessin un peu veule, mais où l'éclat extraordinaire du coloris, comme laqué par places (n° 101, pl. XXXIV, en couleurs) rachète la mollesse du type. En vérité, comme nous le disions au début, tout demeure obscur dans l'histoire de l'œuvre de Choki; mais, après tout, peu importe le détail de cette histoire et il suffit que l'œuvre même reste pour l'intime délectation de ceux qui savent en jouir. Elle est inégale sans doute, très longtemps le peintre chercha sa voie et peut-être connut-il la décadence; toutefois les guides qu'il avait choisis, Kiyonaga, Sharaku et Utamaro, étaient bons; à les étudier, il fortifia et affermit son originalité et, par la force de leur coloris comme par la préciosité de leur dessin, les quelques pièces vraiment personnelles et excellentes qu'il a laissées révèlent un talent tout à fait rare.

### Shunzan et Shumman.

Shunzan était un de ces élèves des Katsukawa qui renoncèrent dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle à suivre la tradition de leur atelier et qui, au lieu de continuer à dessiner des acteurs à la façon de Shunsho, se mirent franchement à l'école de Kiyonaga. Shuncho avait été le plus célèbre de ces transfuges; peut-être eût-il été logique de ne pas séparer de lui Shunzan; il n'est d'ailleurs pas déplacé parmi ceux de ses contemporains dont nous décrivons l'œuvre. Au reste, nous ignorons tout de sa vie et ses ouvrages ne nous sont guère mieux connus; on les rencontre rarement dans les collections, nous n'en avons guère pu réunir que quelques-uns et on pouvait le regretter, car ils conservent un parfum archaïque assez curieux. Un vague souvenir s'y retrouve de Harunobu et surtout de Koriusaï; il semble avoir répudié l'enseignement traditionnel de l'atelier moins complètement que Shuncho et s'il ne continua pas de dessiner des acteurs, comme le lui avait sans doute enseigné son maître Shunyei, certaines de ses compositions, telles les deux de format *chuban* que nous reproduisons (n° 115 et 117 pl. XL), demeurent encore fidèles sur certains points aux modèles du chef de l'école quand il ne travaillait pas pour le théâtre. Ce n'est pourtant pas un retardataire et quelques accords nouveaux de couleurs dans les bleus et les jaunes (n° 117, pl. XL) pourraient être de son invention. Il n'en doit pas moins être tenu pour un peintre de troisième rang seulement et c'est lui rendre un suffisant honneur que de le mentionner avec éloge.

Kuboto Shumman est un personnage un peu plus important. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il n'appartenait pas à l'atelier des Katsukawa et même il prit soin de changer le premier caractère de son nom de pinceau pour n'être pas confondu avec les élèves de Shunsho. Il serait né à Yedo en 1757 et mort en 1820; le peintre Gyogen lui apprit son art, et de Shighémasa, il reçut les principes de l'école populaire; mais c'était aussi un écrivain et l'on cite de lui des poèmes satiriques entre autres qui ne seraient pas sans valeur. Les recueils japonais d'anas rapportent qu'il peignait de la

main gauche aussi aisément que de la droite, comme Léonard, remarque M. Kurth (1). Shumman était donc le contemporain d'Utamaro, mais le peu d'œuvres qui nous restent de lui ne permettent guère de se rendre un compte exact de son rôle et, au milieu de la pléiade d'artistes de son temps, il demeure jusqu'ici assez effacé. Quelques morceaux laissent entrevoir pourtant un artiste de talent. Un triptyque de lui est bien connu, cette *Scène de nuit* dans la rue au sortir d'un concours poétique, où le feu d'une lanterne éclaire partiellement les promeneurs, et surtout le polyptyque des *Tamagawa* (n° 127, pl. XLI); un curieux mélange s'y retrouve d'influences diverses, depuis Koriusaï jusqu'à Utamaro, en passant par Kiyonaga et Shighémasa, mais le dosage est fait avec une adresse infinie et cette série des Tamagawa, avec le joli paysage qui les encadre, laisse malgré tout l'impression d'une œuvre personnelle. Elle l'est d'ailleurs par le coloris; les figures sont pour la plupart en camaïeu, mais des points de couleur jaunes, roses, verts, y éclatent qui dénotent une singulière finesse d'œil; nous n'avons pas rencontré jusqu'ici ces harmonies et si c'est Shumman qui les a imaginées et non son imprimeur — on sait que la question de la part d'invention de ces derniers n'est pas résolue encore — il faut lui en savoir beaucoup de gré.

Shumman traita aussi des sujets caricaturaux, illustrant ses propres poésies satiriques, mais il est surtout l'auteur de charmants surimono et l'on y reconnaît bien l'élève de Kitao Shighémasa. On ne saurait méconnaître en lui toutefois le contemporain de Hokusai et c'est ce grand artiste encore plus que son propre maître que notre peintre suivit dans la confection de ces aimables cartes de jour de l'an. Qu'on sente encore quelque chose de la tradition des classiques dans le grand surimono de longueur, la *Cueillette des Fleurs des champs* (n° 125, pl. XL), il se peut, et en effet, la femme accroupie rappelle Utamaro ou Yeishi, mais la stature courte des deux autres, le grain de comique qu'on y découvre et surtout la façon dont sont traitées les plantes décèlent le contemporain de Hokusai. Et un autre surimono témoigne encore davantage de son influence; cette femme debout qui regarde une fleur de cerisier (n° 121, pl. XLII) semble empruntée à une des séries du maître que nous ne tarderons pas à étudier et elle n'y serait pas déplacée, tant l'imitation est exacte. Quant à la belle pièce des *Corbeaux gris et noirs* se détachant sur le disque rouge du soleil (n° 124, pl. XLII), elle pourrait être signée Hokusai et on lui en ferait gloire. Nous avons jusqu'ici rencontré peu de traces de l'influence immédiate de Hokusai jeune sur ses contemporains; après les avoir imités dans sa prime jeunesse, il s'en écarte, et eux aussi s'éloignent de lui d'abord; voici le premier exemple de l'influence qu'il a pu exercer sur l'un d'eux et ce n'est pas l'un des moindres intérêts de l'œuvre de Shumann, cet éclectique, comme on l'a dit avec raison, que de voir en lui un artiste de transition qui, parti des classiques de 1780, tels Koriusaï et Shighémasa, rejoint Hokusai dont il subit nettement l'influence.

(1) Les renseignements de cet auteur, *Der Japanische Holzschnitt* (p. 70), ceux de Strange, *Japanese Colour Prints* (p. 22) et ceux de Tajima *Masterpieces*, t. IV, p. 123 ne s'accordent pas parfaitement.

### Hokusai.

Hokusai a incarné pendant longtemps aux yeux de l'Europe toute la peinture japonaise. Passant dix siècles sous silence, on ne voulait connaître que ce maître en qui elle aboutissait. Même il avait conquis l'admiration des amateurs avant que son nom ne fût venu jusqu'à eux ; les marins qui rapportaient ses œuvres en Hollande au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ignoraient assurément ; Siebold qui, vers 1829, en distribuait quelques volumes aux bibliothèques de Leyde, de Paris et de Berlin, ne devait guère être plus avancé, et de même Chassiron dans un livre duquel, en 1861, des reproductions de pages de l'artiste paraissent pour la première fois (1). Il était assez glorieux pourtant dès 1883 pour que M. Gonse dans l'*Art Japonais* le célébrât, et depuis, le concert de louanges a continué, grâce à MM. Duret (2), Ary Renan (3), Dickins (4), L. Aubert (5) et tant d'autres, MM. Revon (6), de Goncourt (7) et Perzynski (8) y faisant la partie principale, sans oublier Bing, dont un livre inédit et malheureusement inachevé n'aurait pas apporté un moindre témoignage en l'honneur de l'artiste (9). La plupart de ces écrivains avaient appris le long passé des arts du Japon, ils n'ignoraient rien de l'histoire de l'estampe et n'en revenaient pas moins à Hokusai. C'est que Hokusai, on l'a très bien dit, tout en demeurant foncièrement japonais, est, par certains côtés profondément réalistes de son génie, un artiste universel ; au delà des formules académiques qui encombraient l'art de son temps, il a vu la vie elle-même et cette vision, qu'il a su exprimer fidèlement, l'a rendu accessible aux profanes sans lui ôter rien de l'admiration des japonisants.

Si l'on s'en tenait aux sources japonaises, bien peu de chose serait connu de sa vie, car il n'a pas trouvé grâce plus que les autres peintres de l'école populaire devant les amateurs au goût académique de son pays, et l'on ne voit même pas que les annalistes contemporains se soient souciés beaucoup de ces détails caractéristiques qu'il leur aurait été si facile de recueillir ; il a fallu que l'Europe s'en mêlât, que M. Revon, que les agents dirigés par Bing menassent leur enquête, pour que nous fussions renseignés. Nous ne saurions sans doute retracer ici par le menu l'existence de l'artiste et reproduire tous les renseignements qui ont été patiemment recueillis sur place pour nos compatriotes ou ceux que fournissent les préfaces de ses albums ; cette modeste introduction n'y suffirait pas et la biographie de Goncourt, docu-

(1) Ch. de Chassiron, Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, Paris, 1861, 8°.

(2) *Critique d'avant-garde*, Paris, 1885 (reproduction d'un article de la *Gazette des Beaux-Arts de 1882*).

(3) *La Mangwa*, Japon artistique n° 9.

(4) *The Mangwa*, Proceedings of the Japan Society of London, déc. 1903.

(5) *Revue de Paris*, 1913, t. 1, pl. 721.

(6) *Etude sur Hokusai*, Paris, 1896, n° 8.

(7) *Hokusai*, Paris, 1896, in-18.

(8) *Hokusai*, Bielefeld et Leipzig, 1904, in-8.

(9) Les premiers chapitres en avaient paru dans la *Revue blanche* 1<sup>er</sup> et 15 fév. et 1<sup>er</sup> avril 1896. M. Henri Focillon, maître des conférences à l'Université de Lyon, prépare un livre sur Hokusai.

menté par Hayashi, n'est pas à refaire. Notons seulement les faits principaux et les traits les plus remarquables.

Hokusai, qu'on appelait encore enfant Tokitaro et plus tard Tetsuzo, naquit en 1760 à Yedo, au faubourg de Honjo, d'un père nommé Nakajima Isé, qui fournissait de miroirs la cour shogunale. C'étaient de petites gens de la famille Kawamura. Vers l'âge de quatorze ans, l'enfant fut mis en apprentissage chez un tailleur de blocs de bois pour l'impression des estampes, peut-être passa-t-il par la boutique d'un bouquiniste, occupations qui le préparaient à sa future carrière, enfin en 1777 il entra dans l'atelier de Shunsho. Il y demeura quelques années, sans que son maître, ni ses camarades soupçonnassent rien, semble-t-il, de la destinée qui l'attendait ; on raconte même que Shunsho, qui travaillait avec lui et n'était pas sans talent, apercevant un jour une enseigne que le jeune homme venait de peindre pour un marchand, l'arracha de la devanture, tant il la trouvait déshonorante pour son atelier, et la déchira sous les yeux même de l'auteur. Ayant quitté Shunsho, il chercha sa voie assez longtemps ; un artiste de l'école de Kano le prit avec lui, mais l'élève s'étant permis, dans un voyage en commun à Nikko, de critiquer une peinture que le maître avait exécutée en chemin, il fut chassé de la troupe ; entra-t-il ensuite dans l'atelier de Tawaraya Sori, il se peut, en tout cas il s'attacha à sa manière ; il étudia celle des Tosa sous Hiroyuki Sumiyoshi, connu, certains ouvrages hollandais grâce à Shiba Kokan et se pénétra de même des traditions classiques de la Chine. Cette éducation si variée pouvait être excellente et il avait l'esprit assez alerte pour en profiter, quelques nouvelles qu'il publia le prouvent ; mais elle n'enrichissait pas l'artiste et, malgré un travail acharné dont témoignent de nombreux volumes, il végétait misérablement, obligé, pour vivre, de vendre des almanachs et jusqu'à de l'épicerie.

Il n'était plus un jeune homme pourtant, puisqu'en 1800, il atteignait sa quarantième année ; il semble qu'à partir de ce moment d'ailleurs et pendant assez longtemps, la vie ait été un peu moins dure pour lui. Sa réputation s'était établie, diverses anecdotes en font foi ; il vendait un peu sa peinture, à des Européens notamment, et un jour même le Shogun, passant dans son quartier, voulut le voir travailler. Une sorte de concours fut établi par le ministre entre Tani Buncho et Hokusai ; après que le peintre académique eut exécuté divers morceaux avec la perfection que l'on peut imaginer, Hokusai se mit à l'œuvre et, étendant sur le sol une grande feuille de papier, il la barbouilla à grands coups de brosse d'encre de chine très diluée ; l'assistance s'étonnait et elle y comprit encore moins, quand le peintre, prenant un coq qu'il avait apporté, lui trempa les pattes dans un bassin de couleur rouge et le lâcha sur le dessin ; on croyait à une mauvaise plaisanterie, mais l'artiste éleva soudain le papier sous les yeux du ministre et tous y reconnurent à leur surprise le paysage célèbre de la rivière Tatsuta à l'automne, quand les feuilles d'érable rouge sont emportées par le courant. Hokusai, il faut le reconnaître, n'était pas l'ennemi de ces petits moyens qui forcent l'admiration. On raconte qu'en 1804, étant au temple de Gokuji, il fit assembler un grand nombre de feuilles de façon à en former un papier immense ; il prit ensuite un gigantesque pot qu'il remplit d'encre de Chine et y trempa des

balais, courant comme un fou sur la feuille en la maculant; une foule nombreuse était venue assister à cet étrange spectacle, quand, un moment, Hokusai attachant le papier à une poulie, le leva et une colossale tête de Dharma apparut, aux applaudissements des spectateurs. Le maître n'était pas moins le plus simple des hommes dans sa vie. Il habitait une maison fort petite et sale, qui n'était pas engageante pour les clients, et quand ceux-ci, tel un certain comédien célèbre qui était venu lui demander son portrait, faisaient les dégoûtés, il avait des façons à lui de les éconduire. Ceux pour lesquels il était décidé de ne pas travailler n'obtenaient rien, quel que fût leur rang; c'est ainsi qu'un illustre daïmio eut beau lui adresser ses officiers pour l'amener à peindre une décoration dans son château, il les renvoya honteusement, quitte à se mettre une mauvaise affaire sur les bras.

De telles anecdotes témoignent d'une certaine vogue et quelques préfaces écrites par Hokusai, sous forme de lettre à ses éditeurs, marquent un très évident sentiment de sa valeur; elle perce de même dans ses relations avec le célèbre romancier Bakin, dont il se refusa à suivre la loi, déclarant que c'étaient ses illustrations plus que le texte qui faisaient le succès de leur collaboration. Il avait des élèves qui s'étaient répandus par le pays, l'un entre autres qui vivait à Osaka et que Hokusai, grand voyageur comme tous les Japonais, alla visiter en 1812. C'est durant ce séjour qu'il se décida, sur le conseil d'amis, à publier en album les croquis qu'il prenait tous les jours, publication qu'il poursuivit jusqu'à sa mort et qui fut la *Mangwa*. Sa vie était toute de travail, d'un travail ininterrompu, qui seul explique l'œuvre immense qu'il laissa, en peintures, illustrations de livres, dessins et estampes. Et pourtant il n'était pas riche. Ce n'est pas qu'il ne sût tenir ses prix: il avait livré un ouvrage au capitaine d'un navire hollandais moyennant 150 ryos; le médecin du bord en ayant commandé un semblable prétendit ne le payer que la moitié, en raison de son grade inférieur; Hokusai, malgré les supplications de sa femme, refusa le rabais obstinément, aimant mieux ne pas vendre que de faire une concession. Mais l'argent quand il en avait, lui « coulait des mains »; il ne savait pas thésauriser et d'ailleurs ses éditeurs, quelques relations d'amitié qu'ils eussent ensemble, le payaient peu: on a calculé qu'un dessin pouvait lui rapporter de six à huit francs, aussi assaillait-il les libraires de ses requêtes. Tant qu'il demeura jeune, la fécondité de son pinceau et sans doute aussi la fidélité de son public lui permirent de vivre; son extrême vieillesse, comme ses jeunes années, connut toutefois l'extrême misère. Vers 1836, il y eut au Japon de longues famines; le petit peuple songeait à autre chose qu'à acheter des livres illustrés et Hokusai était à bout; il quitta Yedo quelque temps avec sa famille dans l'espoir sans doute de gagner sa vie plus aisément dans les provinces et quand il revint, — il avait près de quatre-vingts ans, — un nouveau malheur l'assaillit, l'incendie de sa maison qui contenait tous ses dessins, dont il ne put sauver un seul. Il vécut quelques années encore, travaillant toujours, jamais découragé, faisant des bons mots sur lui-même et sur les autres, entouré de sa femme et de ses enfants, dont l'une avait appris la peinture sous sa direction. Il mourut en 1849, âgé de quatre-vingt-neuf ans, en disant: « Je pars pour un beau voyage d'été, mon âme n'étant plus empêchée par un corps encombrant ».

On grava sur sa tombe le dernier nom de pinceau qu'il avait adopté : « Manji, vieillard fou de dessin ».

Durant cette longue existence, la production de l'artiste est extraordinaire et peu de peintres sans doute ont travaillé autant que lui. Et certes, il nous intéresserait de passer tout son œuvre en revue et d'essayer après tant d'autres d'en tracer le tableau ; mais ce n'est pas le lieu à propos d'une exposition d'estampes, aussi, négligeant d'énumérer les peintures, qui sont venues en trop petit nombre en Europe, les dessins, sur l'authenticité desquels nous sommes mal fixés, et les livres même, bien que ce soit à leur illustration que Hokusai doit peut-être le meilleur de sa gloire, nous nous attacherons seulement à l'étude de ses estampes. Et la tâche est assez ardue. Il nous faudra d'abord tenter de les classer chronologiquement, et pour cela sans doute les diverses signatures que l'artiste a adoptées nous seront le meilleur guide ; seulement ce sont des guides difficiles à suivre. Au cours de sa longue vie, Hokusai a changé souvent de signatures. Dans sa jeunesse, quand il quittait un maître, plus tard quand il adoptait une nouvelle manière, il prenait un nom nouveau, abandonnant l'ancien ou le transmettant à un élève ; mais il lui arrivait aussi de le modifier au moyen d'adjonctions parfois assez diverses et une confusion singulière naît de ces pratiques embrouillées. En vérité, les estampes portent les mêmes signatures que les livres publiés à la même époque, et beaucoup de livres sont datés ; ils nous fournissent ainsi d'utiles jalons et nous aurons soin, à propos des estampes que nous examinerons, de citer les principaux volumes contemporains, dont beaucoup, tirés de la magnifique collection de M. Vever, étaient exposés au Pavillon de Marsan à titre de comparaison ; mais la bibliographie de Hokusai est bien flottante encore et d'innombrables incertitudes de détail entravent la classification. Il semble pourtant que, dans les grandes lignes, cette classification puisse être fixée et qu'on aperçoive le développement logique du génie d'Hokusai. Peut-être Goncourt, trop friand de savoureuses descriptions, ne s'y est-il pas suffisamment intéressé et la précision même de sa datation, pour les surimons notamment, paraît étrangement suspecte ; si Bing avait achevé son grand ouvrage, il eût certainement, avec sa longue et parfaite possession du sujet, suivi le progrès de l'artiste et montré son passage graduel de l'imitation un peu scolaire de ses maîtres à la plus exubérante originalité. Faut de ce connaisseur érudit et en nous appuyant sur un manuscrit et des notes que la bienveillance des siens a consenti à nous confier, nous tenterons de déterminer ce progrès. Avons-nous besoin de dire que cette fois encore nous avons trouvé beaucoup des éléments de notre Introduction dans le patient et ingénieux travail auquel M. Vignier s'est livré pour établir son catalogue ?

Le premier maître de Hokusai avait été Katsukawa Shunsho, l'un des plus grands parmi les peintres d'acteurs, auteur aussi d'excellentes scènes de genre, et qui tint jusque vers 1790 un atelier d'où sortirent nombre de bons élèves. En l'honneur de son patron, Hokusai se fit appeler Shunro (la signature Katsu Shunro est sans doute la plus ancienne) et on trouve ce nom sur des ouvrages qui s'échelonnent entre 1780 et 1795 : le dernier est celui auquel collabora Choki. Nous n'insisterons pas sur les livres de cette période, petits volumes de fantaisie, de sainteté ou d'histoire dont le célèbre poète

Kioden, connu comme peintre sous le nom de Kitao Masanobu, écrivit souvent le texte; mais il semble que les estampes signées Shunro aient été jusqu'ici trop dédaignées. Certes peu de personnalité s'y marque encore; les portraits d'acteurs qui sont fréquents dans la série ne dissimulent pas leur origine, mais certains d'entre eux, celui notamment de Ishikawa Omezo en mégère (n° 137, pl. XLIII), valent les meilleurs qui soient sortis de l'officine des Katsukawa; ses scènes de ce genre (n° 140, pl. XLVI) sont fort honorables et l'on ne voit pas pourquoi des camarades qui n'étaient pas plus adroits traitaient Hokusai en paria. De même quand il jette un coup d'œil vers d'autres ateliers : un paysage représentant une *Fête de nuit* sur la Sumida est évidemment inspiré par Toyoharu : le grouillement de la foule sur le pont et des bateaux sur le fleuve (n° 138, pl. XLIV) ne forment pas toutefois un tableau banal et c'est un pittoresque et juste effet de nuit dont peu de peintres avant Hokusai eussent été capables. Shunro aussi bien a à son actif une manière de chef-d'œuvre, le grand surimono où se voient des *Chrysanthèmes* surplombant une haie que nous reproduisons en couleurs (n° 142 pl. XLV); des surimono de ce format et de cette finesse avaient été exécutés auparavant; l'on en sait de remarquables de Kitao Shighémasa et par la suite Hokusai devait exceller dans ce genre, mais celui-ci n'est inférieur par le précieux du style à aucun de ceux qu'il devait jamais dessiner et si c'était là son coup d'essai, c'était déjà l'œuvre d'un maître. Il est vrai que ce surimono fait exception et que Shunro d'ordinaire, pour bon élève qu'il soit, ne demeure encore qu'un élève.

Ayant quitté, dans les conditions que l'on sait, l'atelier de Shunro, Hokusai se fit appeler pendant quelque temps Tokitaro Kako ou Kako plus simplement. On trouve cette signature sur ses livres de 1794 à 1803 et aussi sur quelques estampes. Les deux que nous exposons (nos 143 et 144, pl. XLVI) ne manquaient pas d'agrément, mais elles aussi sentaient encore l'imitation; ce sont toujours Shunsho et Kitao Shighémasa qui se reconnaissent dans le visage carré de la femme assise sur un banc, son ami à côté d'elle, et Utamaro dans l'ovale allongé de la dame qui devise avec son amant sur les bords de la Sumida. Au contraire, les livres que l'artiste publie à ce moment commencent à révéler sa verve. Tantôt c'est avec Kioden encore qu'il travaille, tantôt il se fait lui-même son propre auteur et publie ces *Kibichi*, sortes d'historiettes plus ou moins moralisées qu'il illustre et où son esprit caustique se déploie à l'aise. Dans ces scènes familières, souvent caricaturales, mais d'une observation infiniment alerte, s'aperçoivent pour la première fois ces types de gens du peuple et de paysans qui envahiront bientôt l'œuvre de Hokusai et sous l'aspect desquels, quoique nous en ayons, nous ne pouvons ne pas nous représenter aujourd'hui encore le petit monde grouillant du Japon. Chez Tokitaro Kako le progrès est sensible et la personnalité se forme.

Si Kako signa si peu d'estampes, c'est peut-être qu'il leur réservait la signature de Sori. Dans les dernières années du xviii<sup>e</sup> siècle vivait à Yedo un peintre nommé Tawaraya Sori, qui ne nous est guère connu, mais dont on sait qu'il pratiquait les traditions des grands artistes Sotatsu et Kôrin; il avait emprunté au premier son prénom. Hokusai se prit d'admiration pour lui; lui aussi, il emprunta à l'artiste une partie de son nom, qui alterna un

moment avec celui de Tokitaro Kako, et c'est même accolé au nom de Sori qu'on rencontre pour la première fois celui de Hokusai. On ne connaît de Hokusai Sori que deux volumes, l'un daté de 1797 et l'autre de 1798, fait en collaboration avec Yeishi et Utamaro, l'*Otoko Toka* ou *Danse masculine* ; beaucoup de surimons au contraire sont signés Sori, un entre autres daté de même de 1797 (n° 159, pl. LII), et ils comptent véritablement parmi les chefs-d'œuvre du genre. Les surimons, on le sait, étaient des estampes imprimées spécialement pour certaines fêtes ou cérémonies artistiques et mondaines et tirées avec un luxe et un raffinement dont n'approche pas l'impression des plus précieuses d'entre les estampes ordinaires. Tantôt ce sont de petites feuilles carrées, tantôt le format se double et l'on a alors le grand surimono en longueur ; mais toujours les couleurs les plus délicates s'y fondent, juxtaposées ou superposées avec un art infini, des gaufrures font valoir les réserves de blanc et surtout des touches d'or ou d'argent en rehaussent l'éclat ; ces surimons sont, comme technique, les merveilles de la gravure japonaise. Hokusai ne les a pas inventés, mais il en renouvela la manière.

Pour la première fois, Hokusai y est bien lui-même et c'est un art nouveau qui paraît. Jusqu'ici le paysage, quand il formait le sujet de l'estampe, semblait plutôt timide : c'était un Japon suivant la convention traditionnelle qu'on y voyait, un Japon de formule, et les artistes de l'école populaire qui en avaient su donner une image vraie, tel Kitao Keisai Masayoshi dans ses albums, ne l'avaient montré qu'en de rapides esquisses enlevées en quelques coups de pinceaux. Certains surimons signés Sori représentent des paysages, et c'est le pays lui-même qui figure sous nos yeux. Voici une *Rivière* (n° 146, pl. XLVII) qu'encadrent une levée et des arbres et où circulent des filets d'eau ; nulle photographie ne donnerait une idée plus juste de ce coin aimable et pacifique, avec les champs humides où percent déjà quelques pousses nouvelles, et la douceur des couleurs rend en perfection celle de l'atmosphère. Il y a là une poésie intime et à la fois une justesse de vision tout à fait exquises et que Hokusai le premier sut unir. Quant aux figures qui animent ces gracieux paysages, elles aussi sont nouvelles. Lorsque Kiyonaga et Utamaro peignaient des femmes du peuple ou des courtisanes, ils en faisaient des princesses et sans doute Hokusai n'a pas toujours échappé à cette tentation ; au surimono de 1797 (n° 159, pl. LII), les dames qu'il charge d'annoncer un *Combat de coqs* sont fagotées à la dernière mode dans les robes les plus étonnamment somptueuses ; mais qu'on regarde la *Collation au bord de la rivière de Kyoto* (n° 145, pl. XLVII), c'est le menu peuple du Japon que nous avons sous les yeux, ces petites gens qu'on ne nous avait guère montrés jusqu'ici que sous l'espèce d'artisans ou de valets un peu trop délurés ou simplement vulgaires. De bons bourgeois soupent sur des terrasses improvisées en face d'un beau site, et Hokusai, comme au double surimono du *Pont* (n° 161, pl. LX), a su en tracer des portraits de l'observation la plus juste et la plus fine. Ici, les femmes, simplement habillées, sont assises sur leurs talons et papotent en buvant, tandis que le mari, philosophe, fume pipette ; là, des groupes passent, les uns devisant tranquillement, les autres, plus animés, semblant s'amuser au spectacle du fleuve, et tout cela finement saisi, sans vaine stylisation ni déplaisante caricature. Déjà les types familiers à



Hokusai se reconnaissent, mais dans cet heureux temps de ses débuts ils vivent tous d'une vie propre, naturels sans trivialité, joviaux, bons enfants, croqués sans artifice tels que la nature les présentait, et non encore coulés dans le moule qu'une longue accoutumance finira par leur imposer. Et il faut noter aussi le parfait accord entre la bonhomie de ces gentilles figures et le paysage modéré qui les entoure. L'art de Hokusai apparaît à ce moment admirablement équilibré et tout de primesautière et aimable observation.

Ce caractère va durer chez lui plusieurs années et ce sera celui de la plupart des ouvrages signés Hokusai, Katsushika Hokusai et Gwakiojin Hokusai qui s'échelonnent, autant qu'on peut le déterminer, entre 1800 environ et 1815 ou 1818. Il se retrouve dans les albums que l'artiste publie, dans ces *Vues d'Yedo* (1799-1804) où les plus charmants aspects de la ville qu'il aimait entre toutes et de sa campagne s'animent des groupes harmonieux d'une population à la fois affairée et souriante, dans ces stations aussi du *Tokaido*, où il suit les voyageurs de site en site sur la longue route côtière qui menait de Yédo à Kyoto. Tout est gracieux dans ces jolis recueils, la couleur si douce des paysages que des nuages roses encadrent, l'attitude des figures, agréables, mais sans fadeur, parce que toujours scrupuleusement observées, et l'on peut s'étonner que précisément au temps où ils les achevait, il commençât (1803), sur le texte de Bakin, l'illustration du *Suikoden*, cette terrible et grandiose histoire des héros chinois où son génie devait rencontrer de si héroïques inspirations. Dans les estampes contemporaines l'héroïsme n'a point de part et seules nous y peuvent charmer, mais développées et agrandies, les qualités délicates que nous avons aimées chez Sori. Hokusai signait parfois à ce moment : « le ci-devant Sori » comme pour montrer qu'en dépit du nom nouveau qu'il avait pris, il n'avait guère changé sa précédente manière.

Et en effet les surimons demeurent exactement semblables. Qu'il s'agisse d'une compagnie en promenade le long de la rivière vers le temple de Shinobazu (n° 171, pl. LIII), de pèlerins allant visiter le sanctuaire d'Inari dont les torii s'allongent sous les bannières et les cryptomérias (n° 203, pl. LXIV), ou de dames confectionnant un drapeau dans une chambre ornée de vases de fleurs et de paravents (n° 209, pl. LXIV), c'est toujours le même accord harmonieux des paysages et des groupes, la même justesse dans le croquis du site et dans les types qui l'animent, la même élégance familière dans l'observation de la vie intime ; à peine distinguerait-on un peu plus de grandeur dans l'exécution de certaines pièces ; tel le *Concert* (n° 210, pl. LXV), où le flûtiste assis à gauche et qui souffle dans son instrument est assurément une des figures les plus caractéristiques de l'artiste à cette époque de sa carrière, vrai, gai et bon enfant et point du tout caricatural. Même grâce d'ailleurs dans les surimons où courent des animaux, des tortues (n° 170, pl. LIII) ou une langouste (n° 201, pl. LXIII), et dans ceux, plus forts peut-être, que décore la branche fleurie d'un vieux prunier (n° 194, pl. LXV, daté 1805). Toutefois la nouveauté de cette période consiste dans la réapparition des estampes qu'on ne rencontrait plus guère chez Hokusai depuis ses premiers essais signée Shunro, estampes qui sans doute ne diffèrent pas extrêmement des surimons contemporains, mais combien originales !

Pour bien sentir cette originalité, il faut se souvenir que vers 1805, où on

les peut placer, les élèves de Shunsho continuaient à dessiner des portraits d'acteurs suivant la formule du maître, que les succédanés de Kiyonaga besognaient doucement selon les règles du beau style qu'ils s'étaient approprié et qu'Utamaro toujours fécond (il ne devait mourir qu'en 1806) inondait le marché de la formidable et hâtive production qu'une mode insatiable exigeait de lui. Le public était accoutumé aux manières de ces divers ateliers et les goûtait; or voici que Hokusai imaginait de changer les traditions respectables de l'école populaire et qu'au lieu des acteurs déguisés en héros ou en grandes dames, des magnifiques courtisanes que la facilité de dessinateurs de plus en plus impersonnels transformait en mannequins pour gravures de mode, il laissait entrer dans ses estampes le gentil peuple des surimono. Il y introduisait des ouvriers modelant l'un une tuile, l'autre un shishi, sous des arbres, au bord de sa chère Sumida (n° 182, pl. LVI), des petites femmes traversant en barque un ruisseau, l'une manœuvrant la perche, debout à l'avant, l'autre attrapant à l'arrière, emmitouflée dans ses robes, la branche d'un arbre fleuri (n° 184, pl. LVII), de gentilles mamans regardant un feu d'artifice sur la rivière, tandis que leurs enfants gambadent sur les madriers du bord (n° 180, pl. LVIII), ou de petites ouvrières tissant sur un métier dressé en plein air (n° 185, pl. LX). La technique demeurait un peu trop exactement peut-être celle du surimono, mais avec plus de largeur, comme il convenait à l'estampe, et c'était toujours le souci, constant chez l'artiste à ce moment, de faire, tant par les lignes du paysage que par des tons infiniment variés, une atmosphère propice aux petits personnages si naturels qu'il campait gentiment sur son grand papier. Quel accueil fut fait à ces pièces? Nous l'ignorons, mais on remarque que fort peu d'exemplaires nous sont parvenus de chacune, ce qui indiquerait qu'elles ne furent point recherchées. La nouveauté si gracieuse de cet art détendu avait sans doute dérouté et Hokusai restait apparemment pour le grand public le dessinateur de surimono par excellence et surtout le merveilleux illustrateur.

L'apparition de la *Mangwa*, dont les dix premiers volumes furent publiés entre 1813 et 1819, n'était pas pour dissiper cette impression. Nous n'avons pas à insister ici sur une telle œuvre, l'une des plus extraordinaires de l'art japonais et qui justifie singulièrement le surnom que Hokusai s'était forgé : *Gwakiojin*, fou de dessin (1). Il y a en effet dans chacune de ces pages comme une passion folle de la reproduction de la nature par le trait; tout lui est bon, depuis le site grandiose qu'il rencontre sur son chemin jusqu'au plus menu objet à portée de sa main, depuis le brin d'herbe ou l'insecte jusqu'au bateleur, au mendiant ou au samurai. L'observation est toujours prodigieusement juste et fine. Il semble pourtant que dès lors comme une manière nouvelle se distingue chez Hokusai, à laquelle correspond naturellement l'adoption d'une nouvelle signature, celle de Taïto (1814-1823), car en même temps qu'il donnait les premiers volumes de la *Mangwa*, tout à fait dans le style de ses précédents ouvrages et seulement plus variés incontestablement et plus riches, il éditait deux recueils, le *Shashin Gwafu* en 1814 et le *Sogwa* en 1820, où paraît une singulière transformation. C'est un agrandissement

(1) La *Mangwa* est signée seulement Hokusai.

du style véritablement imprévu ; on le distingue dans les quelques estampes de cette période exposées, dans un paysage romantique à la chinoise, si différent des sites modérés auxquels nous étions accoutumés (n° 221, pl. LXX), dans des animaux presque dramatiques et hauts en couleurs (n° 222, pl. LXIX et 223, pl. LXXI), dans les types même des personnages (n° 218, pl. LXX), plus rudes et d'où la grâce familière a disparu ; mais cet agrandissement est surtout sensible aux albums que nous citons. Les grandes planches doubles du *Shashin Gwafu*, bêtes, plantes, paysages, hommes ou dieux — ces dieux dont Hokusai s'était si rarement soucié jusqu'ici — marquent une force toute nouvelle ; à la fine grâce de l'observation l'ampleur a succédé et de même, au *Sogwa*, le pittoresque le plus aigu et le plus dramatique parfois prend la place de ces aimables compositions où se reflétaient seules les joies calmes de la vie des petites gens. Une volonté se sent de s'agrandir et l'extraordinaire habileté du pinceau facilite l'effort de l'imagination. Ne peut-on même pas juger qu'à l'*Ippitsu gwafu*, le dernier des albums de Taïto (1823), cette habileté entraîne l'artiste à d'assez vains tours de force ? Rien de plus curieux assurément que ces croquis exécutés sans que le bout du pinceau quitte le papier : ce sont jeux de prince, mais l'exacte et précise observation de naguère tend à se subordonner à la virtuosité et, quel que soit l'attrait de cet admirable volume, parmi les plus justement célèbres de Hokusai, la première trace s'y remarque, bien vague encore d'ailleurs, d'un des principaux défauts de l'artiste vieillissant, la virtuosité tournant à la formule (1).

Il s'en faut d'ailleurs qu'à l'âge de soixante-trois ans qu'il atteignait, la vieillesse l'eût déjà touché et ce serait un paradoxe un peu fort que de parler de sénilité à propos des œuvres auxquelles surtout il doit sa gloire en Europe, le groupe de celles qu'entre 1823 et 1835 environ, il signa litsû. Chose étrange, alors que, comme Taïto, il n'avait presque pas produit d'estampes, et que même, d'une façon générale, ce soit dans ses livres que nous ayons rencontré jusqu'ici ses plus géniales productions, voici une période pendant laquelle les albums qu'il publie n'ont que peu d'importance en comparaison des séries d'estampes qui éclosent coup sur coup, les plus fameuses qu'il ait dessinées : *Trente-six vues du Fuji-Yama*, *Grandes Fleurs*, *Apparitions*, *Poésies chinoises*. Et certes, parmi ces pièces illustres, beaucoup sont des œuvres extraordinaires à qui l'admiration va tout droit ; on se demande pourtant si parfois quelque rupture ne s'y sent pas d'un équilibre si parfait jusqu'ici.

Les *Trente-six vues du Fuji-Yama* (nos 237 à 284, pl. LXXXIII à LXXXIV (2), qui sont en vérité quarante-six, parurent de 1823 à 1829 et le grand nombre des tirages tant anciens que modernes en atteste le succès. Succès justifié, car le soudain agrandissement du génie d'Hokusai y paraît presque incompréhensible et, même en tenant compte du développement de sa manière dont témoignaient ses derniers ouvrages, on ne peut que s'étonner d'un tel bond. Jusqu'ici Hokusai avait été un paysagiste charmant,

(1) La préface de l'*Ippitsu gwafu* ferait croire qu'il n'est pas tout entier de Taïto, mais peut-être s'agit-il d'un jeu d'esprit de l'auteur ; en tout cas on possède une lettre où il se plaint que des faussaires aient fait usage de ce nom ; tout ce qui est signé Taïto n'appartient donc pas à Hokusai.

(2) Nous en publions pour la première fois la série complète.

peignant en de douces couleurs et du dessin le plus exact des sites aimables et tempérés; qu'on ouvre au contraire ce recueil, et le pittoresque des lieux vous saisira, avec l'éclat des tonalités vives et l'imagination la plus romantique et la plus variée. Quelle fantaisie se révèle dans la répétition du cône sacré, toujours le même et toujours divers! L'artiste assurément se rappelle parfois sa manière d'antan et nous le montre dominant doucement une rue d'Yédo ou un paysage printanier; mais où il se plaît surtout, c'est aux apparitions fantastiques de la montagne parmi les nuages et les éclairs, au milieu des rafales de vent et entre les formidables remous de la mer déchainée; il lui faut, pour le peindre, la vigueur des couleurs crues juxtaposées, qu'il le dresse dans les brumes du matin ou dans la gloire du soleil couchant et son métier se fait presque brutal, procédant par larges masses, par résumés violents, par audacieux raccourcis pour en rendre la puissance. Lui qui s'amusait jadis au détail, il ne connaît plus que la synthèse et atteint par elle à des effets étranges; son Japon devient un pays de rêve, voire de cauchemars, mais un pays grandiose, d'une prodigieuse diversité, d'une intensité de couleurs merveilleuse, transformé par l'œil le plus subtil en même temps que par l'imagination la plus effrénée.

Tout un peuple anime ces paysages fantastiques, car Hokusai ne comprenait guère un site dont l'homme fût absent, mais c'est ici que l'équilibre chancelle. Ces compositions si singulièrement romantiques, ce sont nos ordinaires petits bonshommes qui les meublent, ces porteurs, ces tonneliers, ces pêcheurs, ces bateliers, ces chemineaux et ces charpentiers, tous gentils et amusants, mais trop souvent étrangement disproportionnés dans leur colossal entourage. Que nous importe, devant la masse immense du Fuji, ce paysan qui court comiquement après son chapeau et ses papiers emportés par le vent? On pourrait imaginer, il est vrai, quelque idée philosophique en cette disproportion; nous voyons mal toutefois Hokusai se plaisant à illustrer des thèmes tels que la petitesse de l'homme en face de la grande nature et il semble plutôt qu'ici son génie se soit trouvé à court. Il n'a pas su agrandir le style de ces figures comme il avait agrandi celui des paysages, et même, peut-on le dire? il l'aurait plutôt rétréci. Ce qui nous charmait naguère chez Sori, c'était l'individualité qu'il savait donner à chaque attitude, à chaque expression: presque pas une qui fût conventionnelle, toujours la vie était prise sur le fait. Et certes le vieil Iitsu, au premier abord, ne lui paraît pas inférieur; rien de plus animé que ses personnages, de plus expressif que leurs gestes; invinciblement pourtant cette impression se fait jour que la formule pénètre son art. Peut-on oublier ces bizarres recherches auxquelles Hokusai se livrait dès longtemps pour décomposer toute silhouette en cercles et en lignes droites? Il avait publié les premières en 1812 (*Riakugwa haya shinan*), il les continuait en 1817 et 1819 (*Yehon haya bishi*, Répertoire rapide de dessin) et en 1848, à la veille de sa mort, il ne les avait pas abandonnées (*Yehon saishikitsu*, Traité du coloris). Sans doute portèrent-elles leurs fruits et peu à peu une sorte de formule s'interposa entre la nature et lui; il savait trop bien son métier, il savait trop bien comment on campe un personnage, comment on exprime par le trait tel ou tel sentiment; il s'abandonna à son habileté et le charme de l'observation prime-sautière disparut.

Quelque chose d'étriqué nous gêne ces personnages trop souvent semblables entre eux ; l'abus de la formule les diminue et cela précisément à l'instant où les paysages s'amplifient sous la poussée d'une imagination démesurément agrandie.

Plusieurs séries contemporaines et de même inspiration ne valent point, il faut l'avouer, les *Trente-six vues du Fuji-Yama*. Il semble que dans les *Iles Liu-Kiu*, l'artiste ait été entravé par on ne sait quel souci de l'exactitude géographique, assez remarquable dit-on ; les *Trois amies du Poète* (la Fleur, la Lune et la Neige) (nos 293-5) éveillent des impressions gracieuses assurément, mais qui ne sont pas inédites ; il y a quelque monotonie dans les *Ponts* (nos 285-288, pl. LXXXV) (1827-1830) (1) ; et si certaines planches à la vérité ne manquent pas de grâce, quand Hokusai y prétend au tragique, il tombe dans le mélodramatique ; et c'est la même grandiloquence, toujours évitée dans les *Trente-six vues*, qui gêne la série, d'ailleurs encore plus monotone, des *Cascades* (no 289-292, pl. XXVI) (1827). Les tours de force qui s'y multiplient ne nous émeuvent pas et on aurait pu croire le génie épuisé après une si longue production — en 1830 Hokusai avait soixante-dix ans — ; quelques-uns de ses chefs-d'œuvre allaient pourtant paraître et notamment les *Poésies chinoises* (vers 1830) (nos 321 à 330, pl. XCVIII à CIII) (2).

Ce sont de grandes feuilles, en hauteur, d'un format que les premiers Torii avaient aimé et auxquelles Hokusai, quoique bien différent, sut ne pas donner moins de style. Le caractère est assez semblable à celui des *Trente-six vues* ; les deux séries dérivent de la même inspiration, mais il semble qu'elle soit plus haute encore aux *Poésies* et surtout l'artiste y a su trouver l'équilibre entre le paysage et les figures. Ne parlons pas des scènes familières où il a toujours excellé, de cette berge couverte de roseaux où, au soir, à la douce clarté de la lune, un vieux paysan traverse un pont, deux fagots passés au bout de son bâton (no 324, pl. XCVIII, de ce lac peuplé d'oies sauvages, au bord duquel une femme et son enfant battent du linge (no 329, pl. CI ; ces aimables compositions nous présentent des tableaux connus. Que l'on considère au contraire (no 327, pl. CII) cette gigantesque montagne au pied de laquelle roule un torrent, l'immensité de cette mer où fuient des barques (no 325, pl. CI, ou cette cascade formidable qui s'engloutit dans un gouffre (no 322, pl. XCIX) ; jamais Hokusai n'avait dessiné de paysages plus grandioses et ceux-là sont égaux aux plus magnifiques des *Trente-six vues* : l'énergie du dessin résumé, la splendeur des couleurs, l'harmonie d'une mise en page incomparable saisissent, et cette fois la noblesse du style des figures qui animent cette nature tragique en augmente l'émotion. Ce ne sont plus des petits paysans à demi comiques, dépaysés parmi tant de grandeur ; il semble que quelque chose du souffle épique de la Chine ait traversé Hokusai et il a imaginé, pour illustrer ses poésies chinoises, des types admirablement appropriés. Le grand seigneur, suivi de ses porte-sabres, qui franchit le torrent au pied de la haute montagne, participe par sa noble allure de celle du

(1) Nous n'en reproduisons que deux à titre d'exemple, comme des *Cascades* ; il ne nous avait pas paru utile d'exposer ces séries complètes.

(2) Nous en reproduisons la série complète.

paysage: la vaste mer calme semblerait-elle aussi grandiose sans le poète assis, rêvant, sur les terrasses de la pagode? Et que serait surtout cette cascade sans le vieillard qui la contemple et, perdu dans sa méditation, ajoute à l'émouvante majesté du lieu? L'accord est parfait entre toutes les parties de la composition et Hokusai a pleinement réalisé dans ces feuilles le rêve de grandeur qu'il n'avait antérieurement qu'ébauché.

L'âge stimule son génie au lieu de l'endormir. Au même moment, vers 1830 aussi, il donnait ses fameuses *Apparitions* (nos 311-315, pl. XCII-XCIV), extraordinaire mélange de réalisme minutieux dans l'exécution et de fantastique, dont les imaginations macabres passent de loin celles de Shunyei dans son livre célèbre; et c'est l'époque aussi, contraste inattendu, de ses fleurs les plus belles, de ses plus puissantes études d'animaux. On se souvient des fleurs dont il avait, dans sa jeunesse, orné ses surimons; il en faisait le portrait exact et s'appliquait à les jeter ingénieusement sur la feuille, les peignant de fraîches couleurs, comme il convenait à des pièces de choix et destinées aux collections des amateurs. Plus tard, il avait modifié sa manière dans une série de *Fleurs et oiseaux* qu'on date de 1828 (no 297-299, pl. LXXXVII), mais on dirait des essais, au prix de la maîtrise où il devait atteindre dans la série qu'on appelle les *Grandes Fleurs* (nos 303-310, pl. LXXXVII-XCI). Ce n'est plus la fleur un peu minutieuse d'autrefois; la connaissant mieux, semble-t-il, il a su éliminer les détails et seul le caractère demeure, mais en même temps il en a saisi la noble arabesque décorative et jamais sans doute peintre n'a dessiné de fleurs plus vraies que ces iris, ces pavots ou ces lys, jamais on n'en a tracé des tableaux plus libres et plus souverainement élégants. Et l'esprit des grandes *Études d'animaux* est pareil (nos 316-320, pl. XCV-XCVII); quelle distance entre le *Faucon parmi les fleurs*, les *Grues dans la neige*, si puissants et dramatiques, et les jolies bêtes tracées d'un pinceau léger sur les surimons d'autrefois! Ces surimons rivalisaient parfois avec les fameux albums d'Utamaro pour la finesse et le spirituel du rendu; avec quoi comparer de telles pièces, ou le prodigieux écran des *Cochons et Poules* daté de 1835 (no 334, pl. CIV)? Pour leur trouver des équivalents, c'est jusqu'à l'art des premiers Torii, sinon des peintres classiques du Japon qu'il faudrait remonter, et ce paradoxe n'est pas un simple jeu d'esprit qui représentait Hokusai comme le plus traditionnel des artistes de l'école populaire (1). Il y avait beaucoup de Tosa dans ses scènes populaires: est-ce de même à un regain de l'influence des vieux maîtres qu'il faut attribuer ce grandiose renouvellement?

Les dernières années de la vie de Hokusai furent attristées de divers malheurs; il ne continua pas moins à travailler, sous le nom de Manji ou de Gwakio Rojin, le « vieillard fou de dessin », qu'il adopta vers 1835, et, comme toujours, le changement de nom fut l'indice d'un changement de manière. Un changement de manière à soixante-quinze ans! En vérité, et bien singulier. Après les hardiesses des *Trente-six vues* et des *Poésies chinoises*, on dirait comme un retour vers les régions tempérées. Une série de petits paysages signée Iitsu (nos 337-341, pl. CVI) semblait l'annoncer, où

(1) L. Aubert, *Revue de Paris*, 1913, t. I, p. 721.

l'artiste prend plaisir à se modérer et à enfermer dans le format et la technique raffinée des surimono des compositions hautes en couleurs et qui attendaient apparemment une autre traduction. Mais surtout les trois volumes des *Cent vues de Fuji-yama* (1834-35) témoignent de cette évolution. Et qu'on ne prenne pas une telle modération pour la marque de la vieillesse ; jamais plus que dans ce beau livre l'imagination du peintre ne s'est trouvée alerte, jamais pourtant il ne s'est montré plus soucieux de simplicité dans l'exécution, plus éloigné des grands effets que peu auparavant il affectionnait surtout ; dans ces grisailles légères, d'un tirage d'ailleurs incomparable, c'est la bonne grâce des jeunes années qui reparaît, mais mûrie et agrandie par l'expérience de toute une vie.

Aussi bien, ce moment de détente ne devait pas durer. La préface des *Cent vues* est caractéristique ; elle marque une fièvre de production et de recherche qui n'est pas d'un homme apaisé : « Tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté, écrit-il ; c'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie ; à quatre-vingts ans, j'aurai fait encore plus de progrès ; à quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans, je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. » Et il se lance dans les illustrations les plus variées. Les vieux romans l'attirent, où se donnent de grands coups d'épée et il reprend le *Suikoden* longtemps interrompu ; il dessine d'autres aventures fabuleuses, voire une vie de Cakyamuni (1839), où, pour la première fois peut-être, le sentiment religieux pénètre son œuvre, et en même temps (1836) il donne des *Modèles pour divers métiers* dans le *Shin-hinagata*. Une série d'estampes aussi était projetée sur d'autres *Poésies* (1839) ; il devait y en avoir cent ; vingt-sept seulement furent gravées, les esquisses des autres étant terminées, car toutes passèrent entre les mains de Bing (nos 344-354, pl. CVII-CX). Et certes, avec ces dernières pièces, nous sommes loin des vœux de sagesse que semblaient annoncer les *Cent vues* ; on dirait que, comme testament, Hokusai veut donner au monde une preuve suprême de sa maîtrise et il lâche la bride à son imagination. Les feuilles les plus fougueuses des *Trente-six vues* sont jeux d'enfants au prix des *Cent Poésies* ; tout lui est bon pour obtenir son effet, étrangetés de mise en page, étrangetés de perspective, étrangetés de coloris ; Il frappe si fort que l'on résiste et que parfois on refuse de le suivre. Mais il est le maître, il vous entraîne quoi qu'on en ait, ne laisse pas le temps aux objections et force enfin l'admiration de ployer devant l'intensité brutale de sa volonté. Les chefs-d'œuvre de la série peuvent paraître bizarres et rébarbatifs, ce n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre.

C'est sur ce prodigieux feu d'artifice que se termine la carrière de Hokusai. Il mourut en 1849. Nous possédons une estampe de lui datée de mars 1848, la grande planche des *Arpenteurs* (n° 356, pl. CXI) ; sa verve y paraît quelque peu refroidie ; il avait quatre-vingt-huit ans et ne devait plus vivre que quelques mois.

### Les élèves de Hokusai.

Durant sa longue carrière, Hokusai forma beaucoup d'élèves et, de même qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de peintres travaillant pour la gravure s'étaient attachés à la manière de Kiyonaga et d'Utamaro, de même, au commencement du XIX<sup>e</sup> d'innombrables succédanés travaillèrent suivant la formule de Hokusai. Goncourt, Strange et Tajima en ont donné des listes; il est inutile de les reproduire et l'intérêt eût été mince de chercher à représenter au Pavillon de Marsan tous ces ouvriers secondaires. En effet, si la plupart ont acquis, à l'école du maître, une habileté de main remarquable, bien peu manifestent aucune originalité et, pour quelques livres curieux, combien de surimons fastidieux! Car ce sont surtout des surimons qu'ils produisirent, abandonnant presque complètement l'estampe, quand ils ne confectionnaient pas de ces scènes de théâtre qui ne rehaussent guère l'idée que nous pouvons nous faire de leur talent.

L'un des meilleurs parmi les imitateurs quasi serviles de Hokusai est HOKKEI. Né en 1780, d'une famille de marchands de poissons — d'où son surnom de Totoya, — il mourut en 1850, après une vie de travail dans la manière du maître, bien qu'il ait étudié aussi, dit-on, sous un Kano, Yosenin Manasobu. Comme Hokusai, il publia une *Mangwa*, comme lui, il dessina des surimons et ce sont parfois des chefs-d'œuvre en leur genre, plus précieusement imprimés même que ceux de Hokusai et avec une abondance de fonds métalliques, or ou argent, qui en augmentent la somptuosité (nos 389 et 395 pl. CXVII); sa seule originalité entre la plupart de ses confrères est d'avoir composé diverses séries d'estampes, toujours d'après la formule de l'école, mais qui ne sont pas sans valeur. Ses *Illustrations des Poèmes de la dynastie Tang*, en vert et bleu, ont de la puissance (n° 397, pl. CXVIII), et même il chercha à concilier d'assez curieuse façon le surimono et l'estampe, comme en témoigne une jolie pièce (n° 385, pl. CXVII) dont, à la reproduction, on ne soupçonne pas les fines gaufrures et les ingénieux rehauts d'argent; c'est une de ces compositions, humoristiques par le dessin des personnages et poétiques par la qualité du paysage, tout à fait dans la tradition du maître vers le milieu de sa carrière; notons au reste que c'est plutôt des œuvres de cette période que de celles du début de Hokusai qu'on peut rapprocher d'ordinaire la manière de Hokkei. La plupart de ses congénères au contraire se rattachent plus étroitement au style des années de jeunesse; certains surimons que nous exposons de SHINSAI, dont on sait seulement qu'il travaillait déjà en 1803, semblent des pastiches de ceux de son maître, celui des *Coupeuses d'étoffes* notamment (n° 359, pl. CXII), bien que son *Canard* (n° 357, pl. CXII), par l'incroyable finesse de l'exécution, rappelle plutôt une page du livre fameux d'Utamaro; tel est le cas de HOKUBA (1770-1844), quoique élève aussi de Tani Buncho, qui l'employait volontiers; de HOKUGA très habile, paraît-il, à mélanger les couleurs et dont nous exposons un joli surimono *Deux carpes* (n° 361, pl. CXII); de HOKUTEI, qui figurait dans nos salles avec un *Faisan* qu'on aurait pu croire tiré du *Shashin gwafu* (n° 360,



pl. CXIII); de SHIGHÉNOBU enfin, — pour ne nommer que ceux-là entre tant d'autres, — dont on sait qu'il fit un moment le commerce des faux Hokusai, à la grande colère du maître; il en était le gendre, mais leurs liens de famille ne durèrent pas, car un divorce ne tarda pas à intervenir, après maintes brouilles avec son beau-père, ce qui ne l'empêcha sans doute pas de continuer à l'imiter.

Deux artistes seulement, semble-t-il, firent effort et, partant des enseignements d'Hokusai, les développèrent et y ajoutèrent quelque chose d'eux-mêmes. GAKUTEI, il est vrai, paraît célèbre au delà de son mérite; Goncourt le traite d'« admirable artiste » et il se proposait de lui consacrer un volume entier, comme il avait fait pour Utamaro et pour Hokusai; c'eût été beaucoup et la littérature de l'auteur eût dû singulièrement enrichir la matière. Certes, il serait injuste de ne pas admirer la facilité de Gakutei dans ses innombrables surimons; on y rencontre des natures mortes agréablement disposées (n° 377, pl. CXV), des animaux observés curieusement (nos 380 et 383, pl. CXVI), non sans une pointe de prétention parfois, comme lorsqu'il nous montre (n° 379, pl. CXV) un chat blanc faisant le gros dos devant le miroir en laque noir d'une coiffeuse où se reflète son image, des bonshommes aussi, bien campés, et toujours l'art de l'imprimeur traduit le dessin à merveille, le rehaussant d'or et de métaux précieux; probablement est-ce cette richesse qui abuse Goncourt, quand il nous parle des « femmes de l'aristocratie, des femmes à l'aspect sacerdotal » qui peuplent ces surimons, car ce ne sont guère que des courtisanes en beaux habits, assez lourdes d'ordinaire et au type de visage fortement influencé par les vulgaires figures d'acteurs de l'école de Toyokuni. Tout cela est agréable, mais ne marque guère d'originalité; Gakutei toutefois avait passé par des ateliers divers avant d'entrer chez Hokusai et c'était un homme instruit, capable de réflexion; aussi ne doit-on pas trop s'étonner de trouver dans son œuvre, à côté de ses aimables surimons, des estampes représentant des paysages, d'un art à la fois éclectique et véritablement puissant. Des deux que nous reproduisons, l'une (n° 372, pl. CXIV) représente une flottille de barques sur la mer intérieure, l'autre un ouragan furieux contre lequel lutte un bateau (n° 373, pl. CXIV); à la première, l'influence d'Hiroshighé se reconnaît et sa composition à la fois vraie et pittoresque, à la seconde, celle de certains imagiers contemporains en quête d'effets terribles, mais l'Europe aussi a passé par là et ces nuages de tempête qui roulent dans le ciel lui sont empruntés, comme ce soleil couchant dont de claires nuées découpées filtrent les longs rayons roses; il fallait un artiste subtil pour combiner ces dosages, mais ces pièces sont en même temps l'œuvre d'un dessinateur et d'un coloriste énergique et ce sont là des qualités que la mièvrerie des surimons ne laissait pas prévoir.

C'est à l'Europe de même que HOKUJU doit une part de son talent. On ne sait rien de sa vie, sinon qu'il passa par l'atelier de Hokusai, mais comme Gakutei, et plus encore que Gakutei, il sut conserver son originalité, car on ne connaît pas de lui d'imitations directes du style du maître, et son œuvre se compose uniquement, semble-t-il, de feuilles de paysages — l'une est datée de 1821 (n° 367), — reconnaissables entre toutes les productions de son temps. De son maître, il garda la mise en page et certains procédés techniques

traditionnels; il emprunta toutefois à l'Europe, outre sa façon de rendre les nuages que nous venons de trouver chez son condisciple, son système d'ombres portées qu'il mania non sans vigueur. Quelques artistes Japonais s'en étaient avisés déjà et l'on se souvient d'une feuille de Harunobu, attribuable peut-être, il est vrai, au fameux Shiba Kokan, en rapports constants, on le sait, avec les Hollandais, où une femme à la promenade projetait derrière elle son ombre sur le sol; quelques rares feuilles de Kuniyoshi nous montrent aussi cette formule. Hokuju fait mieux; il l'applique aux paysages, les ombres s'étendent sur les montagnes, les modelant et en indiquant vivement les plans (n° 369, pl. CXIII), et en même temps on sent un effort pour s'approprier notre perspective. Effort assez gauche sans doute, car l'effet est bizarre de ce mélange mal digéré de Japon et d'Europe, mais cette bizarrerie n'exclut pas une certaine grandeur et l'œil serait bien dénué de sensibilité qui ne préférerait pas ces essais maladroits aux vaines habiletés des pasticheurs.

L'avenir appartient-il à cette alliance des traditions japonaises et des formules venues d'Europe, ainsi que beaucoup le prétendent, et Hokuju demeurera-t-il comme une manière de précurseur? Nous n'en saurions décider; son initiative pourtant et, dans une moindre mesure, celle de Gakutei, lavent Hokusai de ce reproche qu'on lui a souvent adressé d'avoir créé une manière qui s'imposa à ses élèves, mais qui n'était susceptible d'aucun développement, de sorte qu'après avoir fourni avec son inventeur une magnifique carrière, elle devait rester stérile et mener, par la suppression de toute initiative et l'abus des formules, à la ruine de l'école populaire. En vérité Hokuju n'était qu'un mince artiste et l'on ne pouvait attendre de lui un renouvellement; il eût fallu d'autres dons que les siens pour tirer de l'enseignement de Hokusai des leçons inédites, toutefois l'indication qu'il donna pouvait être féconde, et si l'artiste capable d'une telle entreprise ne se rencontra pas, Hokusai et sa manière n'en peuvent mais. Au reste, rien de plus inexact que de dire que Hokusai a enseveli l'école populaire dans sa gloire; en même temps que lui, d'autres artistes dessinaient pour les graveurs d'estampes, Hiroshighé, maître du paysage, et Toyokuni, qui renouvela l'art des portraits d'acteurs; ils n'étaient pas moins glorieux et réunissaient autour d'eux des disciples qui continuèrent leur œuvre. S'il est donc un coupable de la mort de l'estampe, ces maîtres devraient être accusés aussi bien que Hokusai. Mais sans doute ni les uns ni les autres ne sauraient être tenus pour responsables, et c'est dans la transformation des mœurs, dans la décadence du goût et dans l'introduction aussi des couleurs européennes qu'il faut chercher la cause de l'abaissement progressif durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un art naguère charmant et qui semblait si vivace.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans notre prochain Catalogue, l'exposition de 1914 étant consacrée à Toyokuni et à Hiroshighé, aux derniers peintres d'acteurs et aux derniers paysagistes. Avec eux le cycle sera clos et toute l'histoire de l'estampe japonaise nous aura passé sous les yeux.

---

# Dictionnaire des peintres d'*ukiyo*e et des Maîtres de la gravure du Japon

PAR

M. le Marquis DE TRESSAN

---

A mon très cher ami M. Raymond Kœchlin à qui les amateurs d'art d'Orient et d'Extrême-Orient doivent de si belles expositions, ce travail est dédié.

Voilà quelque dix ans, j'entrepris le gros travail de la préparation d'un dictionnaire des peintres japonais. Traduisant les ouvrages anciens et modernes concernant la question parus au Japon, glanant partout des renseignements, je suis finalement parvenu à réunir près de dix mille fiches. Leur publication n'est plus maintenant qu'une affaire de temps. Mais, sollicité par plusieurs amis, je me suis décidé à en extraire d'abord toute la partie ayant trait aux maîtres d'*ukiyo*e. Ce prélèvement rendra, j'espère, quelques services aux nombreux collectionneurs français, qui se sont spécialisés dans le domaine de l'estampe.

---

## INTRODUCTION

### I

#### Les origines de l'école d'*ukiyo*e.

Il s'agit tout d'abord de bien s'entendre au sujet de l'expression d'*ukiyo*e. Celle-ci a une double origine. Dans la terminologie bouddhique, on entendait désigner ainsi avec les caractères 憂 き 世, ce que nos auteurs religieux appellent « le siècle » (Radical U 憂 exprimant l'idée de tristesse, d'inquiétude, de non satisfaction des désirs infinis de l'âme, se décomposant en : 頁 souffrir de la tête et du 心 cœur; 攵 traîner avec soi ses soucis. — き *ki* terminaison adjective; 世 *yô*, monde) (1).

(1) La littérature bouddhique est riche en expressions analogues, par exemple : *jinku*, ce bas monde de misères ; *jindo* (littéralement, poussière et terre), terme usité pour indiquer la vanité des choses de ce monde ; *jinzoku*, littéralement, coutumes, mœurs de poussière, etc...

D'autre part, le signe *uki* 浮 généralement employé signifie flottant, léger, volage.

En réunissant les deux sens dans l'expression *ukiyoye* d'usage courant, on obtient : dessins (*ye*) du monde (*yô*) actuel (*uki*), de la vie changeante de chaque jour, de la mode qui passe. Ou encore : peintures de genre consacrées aux mœurs populaires.

L'*ukiyoye ha* 浮世繪派 : école (*ha*) des *ukiyoye*, occupe une place très importante dans l'histoire de la peinture japonaise. Ses œuvres, avec celles des ateliers de *Kyôto*, caractérisent, en effet, parfaitement les deux tendances capitales de l'art *Tokugawa*. Tandis que ce dernier revient à la nature avec les maîtres de *Shijo*, avec *Maruyama Okyo* (1735-1795), *Mori Sosen* (1747-1821) et *Ganku* (1749-1838), l'*ukiyoye ha* renouvelle les sources d'inspiration de la peinture en empruntant ses sujets à la vie populaire.

Mais, dans le domaine de l'art, pas plus que dans celui de la biologie, il n'y a d'éclosion spontanée; toute manifestation artistique est préparée de plus ou moins loin. Elle se trouve en *puissance* dans le cerveau d'une race. Quelques œuvres isolées l'annoncent, souvent longtemps à l'avance, et la pleine éclosion se produit au *moment* le plus favorable créé par les circonstances locales.

Or, parmi les tendances intellectuelles japonaises, nous n'avons pas de peine à en reconnaître quelques-unes éminemment propres à favoriser le développement d'un art tel que celui des *ukiyoye*. L'esprit de l'habitant de l'archipel est vif et primesautier, très sensible à *l'impression du moment*, particulièrement apte à discerner les caractères essentiels des choses.

Certains *Yemakimonos* de cette grande époque de la peinture laïque et nationale japonaise (XI<sup>e</sup> et surtout fin du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle) qui succéda à la période d'apogée bouddhique (VII-X<sup>e</sup> siècles), ont parfaitement exprimé ces tendances dans un *réalisme humoristique* plein de saveur. Il nous suffira de citer les rouleaux de peintures du *Shigizan Engi* de *Toba Sôjo* (1053-1140) et de choisir dans ceux-ci la scène fameuse où le peuple contemple le miracle de *Bishamon ten*. Là, toute l'attention du peintre se concentre dans le groupement pittoresque des personnages et dans l'expression des physionomies : une puissante synthèse des traits essentiels des visages arrive à rendre de façon merveilleuse l'impression d'étonnement mélangé de crainte produite par la merveille.

Non moins caractéristiques en ce sens, sont les « Aventures de *Ban Dainagon* » dues à *Fujiwara Mitsunaga* (vers 1173-1189). Quoi de plus vivant, de mieux senti que ce rassemblement populaire qui assiste impuissant et terrifié à l'incendie de l'escalier du palais impérial? (Reproduction Kokka, n<sup>o</sup> 192, juillet 1905).

Il y a mieux d'ailleurs. Quelques *Ye-makimonos* n'hésitent pas à représenter des artisans à leur travail (charpentiers du *Makimono* du *Tengu-Zôshi* peint en 1296 et appartenant à la collection du vicomte Akimoto Okitomo).

Mais, dans toutes ces peintures, ce n'est qu'*accidentellement* que l'artiste s'attache à figurer le populaire. La représentation de celui-ci joue seulement en quelque sorte, le rôle d'*épisode*, de *divertissement*, alors que le but de l'œuvre est généralement historique ou religieux.

D'autre part, certaines estampes à sujets historiques ou légendaires se montrent profondément influencées par les *ye-makimonos*. Tel est, en particulier, le cas de celles représentant des scènes de bataille. Les cavaliers de la superbe *tanye* de la collection R. Koechlin, où *Kumagai no Jirô* combat à *Ichinotami* (Repr. V. Seidlitz, édition française, page 24) sont très proches parents de ceux de *Keion Sumiyoshi* et surtout de *Korehisa* dans le célèbre rouleau du *Gosan nen Gunki* (1<sup>er</sup> quart du xiv<sup>e</sup> siècle). Cette estampe est, on le sait, due à *Kiyonobu I* (Torii I).

Il fallut les conditions spéciales d'une nouvelle époque pour permettre la naissance du genre d'*ukiyoye*. La période *Ashikaga* avait sombré dans les horribles guerres civiles de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Celles-ci favorisèrent la pénétration réciproque des diverses classes de la société. L'aristocratie compta désormais dans ses rangs beaucoup de parvenus, de ces soldats heureux dont le plus brillant exemple fut *Toyotomi Hideyoshi*. D'autre part, bien des nobles et même des *kuge* de la Cour impériale de *Kyôto* se trouvèrent réduits à une quasi-pauvreté. Dans leur situation nouvelle de *daimyos*, les anoblis apportèrent souvent un goût peu épuré, préférant l'art sensuel et fastueux à celui délicat et tout intellectuel des maîtres des écoles chinoises. Et comme toujours, la commande influa sur la production. Les *Kano*, *Sanraku* (1559 ou 1573-1635) et *Eitoku* (1543-1590) donnèrent à leurs œuvres un caractère surtout décoratif. Ils abandonnèrent le *sumi* (couleur noire vulg, encre de Chine) et les nuances légères pour les couleurs épaisses, les fonds d'or et les rehauts de gouache. Ils avaient d'ailleurs surtout à décorer de grandes surfaces pour orner les palais et les châteaux récemment construits et non plus seulement à produire des *kakemonos* de dimensions fort limitées destinés au *tokonoma*. De cette époque dite de *Momoyama* (1585-1602) date en particulier la grande vogue des paravents de six feuilles ou plus, essentiellement aptes à recevoir d'heureux groupements de personnages qui finirent par remplacer les paysages et les fleurs. Le peintre en vint naturellement à représenter ces récitations de *jôruri* (drame musical) et ces danses qui faisaient les délices de l'aristocratie nouvelle.

Le rétablissement de l'ordre par les *Tokugawa* permit une sorte de renaissance de la civilisation japonaise et favorisa surtout le développement de l'instruction populaire. Les classes moyennes, en s'enrichissant, prirent une importance qu'elles n'avaient encore jamais eue. Pour tout résumer en quelques mots, les degrés de culture de la noblesse et de la masse du peuple tendirent à se rapprocher, les idées des uns descendant quelque peu des hauteurs philosophiques de l'art *Zen* et celles des autres s'élevant par suite de la diffusion des belles lettres. Au point de rencontre de ces deux mouvements en sens inverse se place l'*Ukiyoye* ha. C'est là d'ailleurs un fait très digne de remarque que les peintures de cette dernière surent généralement conserver une certaine dignité d'allure. Très rarement elles s'abaissèrent à la trivialité et cela seulement dans des œuvres de basse époque. Les courtisanes du *Yoshiwara* prirent elles-mêmes l'allure de grandes dames et les acteurs s'efforcèrent d'exprimer dans leurs attitudes les nobles caractères des héros qu'ils incarnaient.

Les *ukiyoye* descendent très rarement au degré de réalisme outrancier

atteint par certains *Ye-makimonos* de l'époque de *Kamakura* (1185-1337) (1). Le peuple lui-même ne goûta que bien peu d'années les estampes trop violentes d'un *Sharaku* (vers 1790-1795).

La passion des plaisirs, des fêtes, du théâtre était devenue très vive à une époque où le calme intérieur se trouvait rétabli. D'autre part, le nouveau gouvernement fit sentir très durement son autorité et s'attacha à maintenir chacun à sa place, punissant avec la plus extrême rigueur les moindres manquements aux règles établies. Le trop plein d'humour du peuple japonais ainsi comprimé s'épancha dans les *ukiyo-e*. On sait d'ailleurs que le *Bakufu* ne se fit pas faute de réprimer les écarts de conduite ou de pinceau des littérateurs ou des peintres. (Exil d'Hanabusa Itchô I, de Kwaigetsudô Ando. Emprisonnement d'Ikku, d'Utamaro, de Toyokuni I, de Shuntei, etc... Édits contre le dévergondage, le luxe et la trop grande richesse des *nishikiye*, etc...)

A en croire quelques auteurs japonais, des *ukiyo-e* auraient été exécutés dès l'époque *Ashikaga*. Le *Wakan Meigwayen* d'*Ooka Shumboku* (rédigé en 1739 et paru en 1750) reproduit une peinture d'homme et de femme dansant qu'il attribue... à *Tosa Hirochika* (vers 1459-1468) mais cette assertion est contredite par les modes mêmes des coiffures et des vêtements de ces personnages, qui sont celles des environs de l'ère *Keichô* (1596-1614). Certains maîtres *Tosa* plus récents tels que *Mitsuyoshi* (1539-1613) quand il habitait *Sakai*, auraient également illustré par la peinture des *Otogi zôshi* (récits de légendes). Le *Wakan Meigwayen* précédemment cité nous fait connaître un dessin de *Mitsumasu* (2) figurant une grosse femme joviale et une jeune fille se promenant dans la campagne et un autre de *Mitsuzumi* (gens du peuple un jour de fête). Mais on ne possède actuellement aucune peinture de mœurs attribuable à l'un de ces maîtres.

Les premières œuvres vraiment *ukiyo-e* datant, semble-t-il, des *nengô Keichô* (1596-1614) et *Kwanyei* (1624-1643), ne portent pour la plupart ni signature ni cachet. Leurs auteurs ont cru devoir demeurer anonymes, peut-être en raison même du genre auquel ils s'adonnaient en passant, qui leur paraissait trop secondaire. D'après les détails techniques d'exécution, ces maîtres semblent avoir appartenu aux ateliers *Kano* et *Tosa*. Il est sans doute exact d'avancer que c'est par l'intermédiaire de ce dernier que quelques représentants du premier ont été initiés aux peintures de mœurs. Il se produisit d'ailleurs à cette époque une pénétration réciproque des deux écoles dans la recherche de formules nouvelles.

La collection du comte Takachika Fukuoka de Tôkyô possède un paravent de six feuilles où des jeunes femmes contemplent la floraison des érables à *Takase*, peint par *Kano Hideyori* (1522-1571). Alors que l'ensemble du paysage est d'inspiration chinoise, bien des détails dans la facture et le coloris des arbres et des plantes sont franchement *Tosa*. Le temple *Shinto Toyokuni Jinsha* de Tôkyô conserve un autre paravent décoré de la fête de *Toyokuni* (nom posthume décerné à Hideyoshi) célébrée en 1604, dû à *Kano Naizen* (ou

(1) Les œuvres de quelques maîtres de *Kyôto*, tels que *Kanyôzai*, semblent les plus proches des énergiques dessins de *Toba Sôjô*.

(2) Tous deux élèves de *Mitsuyoshi* (1<sup>er</sup> quart du xvii<sup>e</sup> siècle).

*Shigesato*, 1570-1616). C'est la seule peinture que l'on puisse exactement dater.

Tout le reste demeure anonyme et, en particulier, les deux chefs-d'œuvre du genre que sont les paravents du comte *Naotada Ii* (dit paravent d'*Hikone*) et du marquis *Tokugawa* (ex-daïmyô d'*Owari*). Le premier d'entre eux a été sans raisons décisives attribué tantôt à *Matabei I*, tantôt encore à *Sanraku*. Les critiques japonais paraissent actuellement unanimes à en donner la paternité à un maître *Kano* dont on ignore le nom. Sur ses six feuilles, les quatre arts d'agrément (musique, jeu de go, calligraphie et peinture) sont figurés par des hommes et des jeunes femmes. Il y a là un aveugle jouant du *koto* dont le type a été bien souvent reproduit par la suite et un jeune homme appuyé sur un sabre vu dans un très curieux effet de torsion. Les poses des différents personnages fort élégants sont d'ailleurs quelque peu affectées et stylisées. Dans le fond, sur les deux feuilles de gauche, est peint un paysage de style chinois, toujours le même mélange des deux influences : celle des *Tosa* et celle des *Kano*.

Le paravent appartenant au marquis *Tokugawa* (également attribué par une tradition maintenant fort contestée à *Matabei I*) est décoré de la danse de la femme *Uneme* dans un *kabuki* (1).

Quant au nom célèbre de *Matabei I* (1578-1650), il a été l'occasion de bien des méprises, comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire remarquer dans le Bulletin de juillet 1913 de la Société. Un très petit nombre d'œuvres vraiment authentiques peuvent actuellement nous prouver le grand talent de l'artiste. Et, fait à noter, les moins discutables de ces dernières sont exécutées dans le pur style *Tosa*. Je veux ainsi désigner les portraits des trente-six poètes exécutés sur le devant de la châsse du sanctuaire de *Tôshogu* (nom posthume d'*Iyeyasu*) à *Kawayoye*. Plusieurs de ceux-ci portent l'inscription : « Peint par *Iwasa Matabei no jo Shôji*, dernier artiste représentant les traditions de *Tosa Mitsunobu*, le 17<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 17<sup>e</sup> année de *Kwanei* » (1640). On sait, en effet, que par l'intermédiaire de *Mitsunori* (1583-1638) dont il fut l'élève, *Matabei* fut initié aux règles des *Tosa*. Mais il avait auparavant reçu les premières leçons de peinture de ce même *Kano Shigesato* (1570-1576) qui, sous le nom de *Naizen*, exécuta le paravent de la fête de *Toyokuni* déjà cité. L'artiste subit donc lui aussi la double influence *Tosa* et *Kano*. Cette dernière est nettement discernable dans un portrait au *sumi* de *Ki no Tsurayuki* en la possession de M. Korekiyo Takahashi, signé du nom de *Shôji* avec adjonction d'un certain sceau qui porte les idéogrammes *Iwa*, *Shô*, *Miya*, *to* assez fréquent dans les œuvres attribuées à *Matabei*.

En outre, le marquis *Tokugawa Yoshinori* de *Nagoya* en *Owari* conserve une précieuse paire de petits paravents provenant de la corbeille de mariage offerte à la princesse *Chiyohime* par son père le shôgun *Tokugawa Iyemitsu* (1623-1651) lorsqu'elle épousa *Tokugawa Mitsumato*. Ils sont ornés de jeunes hommes et de beautés se distrayant en de tranquilles plaisirs, dans de jolis jardins ou à l'intérieur de leurs demeures. On doit remarquer les attitudes

(1) Sorte de danse inventée par *Okuni*, une prêtresse d'*Izumo*, vers 1603. On voit dans cette chorégraphie cérémonieuse, l'origine du drame moderne.

penchées et un peu maniérées des jeunes femmes, leurs figures poupines, la délicatesse d'exécution des moindres détails et la distinction d'un ensemble où l'air circule parfaitement.

Certaines autres peintures de *Matabei* portent les cachets *Shōi* (sous la forme archaïque), *Doun*, *Unō*.

Il exista toute une suite de peintres qui relièrent l'époque de *Matabei I* à celle de *Genroku* (1688-1703) durant laquelle commença à pleinement s'épanouir l'*ukiyo-e*. Ce furent tout d'abord *Matabei II* (mort en 1673), continuateur des traditions créées par son père puis des artistes au nom terminé en *bei* tels que *Chūbei*, (Kitamura), *Mobei* (Tsujimura), *Ribei* (Yamamoto), *Hambei* (Yoshida), etc. (1). Il convient en outre de signaler l'importance du rôle d'*Hinaya Rippō* (2) (1599-1669) qui importa le style nouveau dans la traditionnelle cité de *Kyōto*. Lui encore fut successivement l'élève des deux écoles *Kano* et *Tosa*. Ses œuvres originales sont très rares (*kakemono* où des femmes et des hommes se divertissent. Collection de M. Hideo Takamine de *Tōkyō*), mais il fut par ailleurs un des premiers à dessiner pour l'impression. C'est ainsi qu'il illustra la plus grande partie des *Ukiyo zōshi* écrits par *Kiun Nakagawa*.

La place essentielle dans l'*ukiyo-e* naissante est, sans conteste, tenue par *Moronobu* (Hishikawa) (1625 à 1695 ou 1714). Avec cet artiste la peinture se fait beaucoup plus populaire : elle ne se contente plus désormais de représenter des fêtes ou des danses qui conservaient encore grande allure avec *Matabei I*. Ce dernier, il ne faut pas l'oublier, appartenait à une famille de *Samurāi* en relations constantes avec la haute noblesse de l'époque. Par contre, *Moronobu* sortait d'une simple famille de brodeurs dans laquelle, il est vrai, certaines traditions artistiques se trouvaient transmises de père en fils. Cette dernière remarque explique que le peintre, lorsqu'il représente les personnages des catégories les moins relevées, sait toujours conserver une certaine dignité. Après avoir étudié les œuvres des maîtres *Kano* de la branche de *Tanyū*, il s'efforça de faire revivre le vieux style des maîtres de *Yamato-e* en l'appliquant à la vie courante. Il ouvrit deux voies nouvelles aux artistes d'*ukiyo-e* : celles de l'illustration des livres et de l'estampe. Mais avant d'en venir à ces dernières, il me semble utile de dire quelques mots d'un autre maître qui s'en tint uniquement à la peinture et eut nom *Miyagawa Chōshun* (1682-1752). Ses œuvres se ressentent de la double influence des *Tosa* et de *Moronobu* et certaines d'entre elles doivent aussi quelque chose à *Kwaigetsudō Andō*. Elles sont très remarquables par la souplesse de l'exécution, la franchise des coloris et la beauté du décor des robes. Une certaine inspiration poétique les anime très souvent, qu'il s'agisse de beautés contemplant la floraison des érables (Collection de M. Denzaburō Fujita d'Osaka), ou admirant la majesté du *Fuji San* (Collection de M. Tomitarō Hara de Yokohama), ou encore de divertissements populaires au printemps et à l'automne.

(1) En outre *Matabei d'Otsu* s'attacha dans ses *Otsuye*, esquisses rapides et humoristiques, à vulgariser les tendances nouvelles. On sait seulement qu'il mourut en *Kyōhō* (1716-1735) à 89 ans.

(2) Nom parfois prononcé *Ryūhō*.



II

Dans cette introduction, je ne peux avoir la prétention d'écrire toute l'histoire de l'estampe. Je m'en tiendrai donc aux grandes lignes en attirant seulement l'attention sur les faits capitaux. Tout le reste, qui n'est que détail, apparaîtra dans le corps même du dictionnaire.

A) Il importe tout d'abord de réfléchir à la condition sociale des artistes d'*ukiyoye*. La plupart se rattachent à des classes très modestes, généralement à celle des artisans. On trouve parmi eux des brodeurs, des teinturiers, des fabricants de jouets, des acteurs, etc. Pour vivre une existence précaire, beaucoup doivent recourir à de petits métiers dont les bénéfices viennent s'ajouter à ceux de la vente de leurs estampes ou de leurs illustrations de livres. Beaucoup aussi, sont en même temps littérateurs populaires et composent tout à la fois le texte et les dessins de leurs romans. Un *Kitao Masanobu* (*Santôan Kyôden*, 1761-1816) ouvre une boutique de marchand de tabac et de pipes, puis y ajoute une officine de droguiste. Il en vient même à vendre de la pâtisserie à *Asakusa*... Il s'agissait donc pour tous ces artistes de représenter les scènes d'une vie populaire à laquelle ils se trouvaient intimement mêlés. Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer, vers le milieu de l'époque *Tokugawa*, l'instruction, le goût de la poésie, de la musique et du théâtre s'étaient largement répandus dans le monde si intéressant des petits artisans de *Yedo* et avaient puissamment contribué à développer un certain niveau de culture très favorable aux éclosions artistiques.

La seconde remarque essentielle est que l'art d'*ukiyoye* se concentre presque uniquement à *Yedo*. Les ateliers de *Kyôto* et d'*Osaka* n'eurent jamais qu'une importance secondaire. Bien des documents japonais constatent que la capitale shôgunale dut sans cesse fournir à la demande des provinces fort désireuses de ce que l'on appelait « les produits renommés de *Yedo* » (*Yedo no Meisan*).

Ces provinces suivaient de loin la mode qui régnait dans le domaine de l'estampe, comme partout ailleurs, connaissant surtout quelques maîtres en renom à l'exclusion de ceux d'importance secondaire qui travaillaient pour une clientèle spéciale et limitée.

Certains quartiers de la ville avaient d'ailleurs la préférence des maîtres d'*ukiyoye*. C'étaient surtout ceux situés à l'est et au nord-est du *Shirô* shogunal qui occupait le centre de la cité (*Nihonbashi*, *Yagenbori*, *Asakusa*, etc.) Plus rarement, les artistes demeuraient à *Honjô*, à *Fukagawa* ou encore s'isolaient dans les faubourgs. Ce changement de domicile correspondait souvent à une période de retraite. Le choix du lieu d'habitation avait d'ailleurs une certaine signification et je ne manquerai jamais de le signaler dans le dictionnaire, lorsque la chose me sera possible. Suivant le genre auquel ils s'adonnaient principalement, les artistes allaient demeurer près des théâtres (*Fukiyachô*) (1) et *Sakaichô* (2) par exemple), ou non loin des belles du *Yoshi-*

(1-2) La terminaison *chô* indique une rue.

*wara* (*Utamaro*), ou encore tout simplement dans le voisinage des éditeurs les plus en vogue. Certains résidèrent même chez leur libraire, parfois pour cause d'impécuniosité (*Katsukawa Shunshô*).

M. Gookin, dans son récent ouvrage que j'ai analysé ici-même, a insisté avec raison sur l'accroissement du nombre des lieux de plaisir durant l'époque *Takugawa* et surtout à partir de *Genroku* (1688-1703). Le théâtre prit une vogue extraordinaire que ne purent modérer différents édits du *Bakufu* et la figuration des acteurs devint une source de productions à grand succès pour les maîtres de l'estampe. Les grands établissements du *Yoshiwara* rivalisèrent de luxe et encouragèrent la production d'estampes qui étaient pour eux la meilleure des réclames. Chacun eut ses beautés célèbres dont les maîtres d'*ukiyo*e proclamèrent les mérites.

En dehors même de ce quartier du plaisir officiellement consacré, de nombreuses maisons de thé, souvent établies dans la banlieue près de jolis sites, surent attirer une clientèle nombreuse. Telle fut la célèbre *Kagiya* (1) de *Kasamori* dans le voisinage d'*Higurashimura* (2) dont *Harunobu* a maintes fois représenté la belle servante *Osen*. Bien des commerçants furent d'ailleurs heureux de voir leur boutique popularisée par les portraits des jolies filles qu'ils avaient chez eux (par exemple celui d'*Ofuji*, de la *Yanagiya* où se vendaient des cure-dents, située près du temple de *Kwannon* si fréquenté, dans le quartier d'*Asakusa*, également exécuté par *Suzuki Harunobu*). Tout était prétexte à divertissements agréables et à fêtes. A *Yekoïn*, le populaire se pressait journallement pour assister aux luttes dont il raffolait. De nombreuses estampes nous montrent, par exemple, des théories de lutteurs illustres traversant le pont de *Ryôkoku* pour se rendre sur le lieu du combat. L'école des *Katsukawa* se spécialisa dans le genre. Sur toute l'année se répartissaient d'innombrables fêtes ou cérémonies, occasions de grande joie populaire. C'étaient d'abord les *Go-seki*, les cinq grandes réjouissances du calendrier : celles du premier de l'an et de la fête des poupées (3<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois); celle des jeunes garçons (5<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois) durant laquelle *Yedo* se pavaisait de bannières, de poissons gigantesques en paille tressée ou en papier laqué attachés à de grandes tiges de bambou; la fête des lanternes (7<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois), enfin celle des chrysanthèmes (9<sup>e</sup> jour du 9<sup>e</sup> mois). Tels étaient encore les *Matsuri*, souvenirs de très anciennes cérémonies religieuses qui tendaient alors à dégénérer en immenses kermesses, avec leurs cortèges somptueux et leurs mascarades. Dans certains les courtisanes du *Yoshiwara* figuraient parées de leurs plus beaux atours. Et tout cela fournissait aux maîtres de l'estampe d'inépuisables sujets.

B) Dans le Bulletin de juillet 1913, j'ai déjà résumé l'histoire de l'impression japonaise. Je me contenterai donc d'en rappeler les grandes divisions essentielles.

L'art de l'impression est venu du continent. Dès le vi<sup>e</sup> siècle apparurent

(1-2) La terminaison *ya* (boutique) indique une maison de commerce, ou encore le négociant lui-même. La terminaison *mura* désigne un village, un hameau.

en Chine des livres illustrés en noir exécutés sur l'ordre de l'empereur *Wu ti*, fondateur de la dynastie *Sui*. On connaît l'illustration d'un *Kwanyin sûtra* datant de 1331. En outre, de nombreux ouvrages coréens datent du xv<sup>e</sup> siècle.

1) Les plus anciens spécimens conservés de l'impression japonaise consistent en images religieuses destinées à être vendues aux pèlerins (xiv<sup>e</sup> siècle) (1). Du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle date un *Ise Monogatari* illustré en noir. Durant la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle sont fréquemment édités des ouvrages analogues.

Le premier livre illustré de *Moronobu* (Hishikawa) parut vraisemblablement en 1659. Le même artiste aurait commencé à produire des *Sumi-ye* (estampes en noir) vers 1670. Santô Kyôden, dans son *Kottoshû*, dit qu'en Empo (1673-1680) et en *Tenwa* (1681-1683), furent exécutées les premières impressions de dessins sur une seule feuille (*hankô no ichimaiye*).

2) A partir de 1703, *Torii Kiyonobu I* (1664-1729) donne des *tanye* (ou images à l'oxyde de plomb) colorées en rouge. Puis bientôt à cette nuance sont adjoints du *ryôku* (vert tendre) et de l'*aoi* (bleu) étendus à la main. (*Moronobu*, *Furuyama Moroshige* en auraient déjà fait usage d'après le *Kottoshû*).

Vers 1720, *Okumura Masanobu* invente les *urushi-ye* (littéralement dessins laqués) dans lesquels une couche de colle (*nikawa*) est superposée aux couleurs et surtout au *sumi* pour leur donner l'aspect brillant de la laque.

Vers 1725, l'éditeur *Izumiyama-Gonshirô*, habitant à *Asakusa* près de la porte du château (*Gyômon*) dans la rue *Dobô* exécute des *beni-ye*, estampes dans lesquelles domine le *beni* (matière colorante tirée du safran) mais où sont également employés le bleu, le jaune, le vert olive, le brun et le poudré d'or.

3) Vers 1742 (d'après le D<sup>r</sup> J. Kurth) commencent les impressions en deux couleurs. Elles sont facilitées par l'invention d'un procédé de repérage (*Kentô*) attribué à *Uemura Kichiyemon* (trouvé seulement vers 1744 d'après l'ouvrage *Ichijwa Ichigon* d'*Oda Nampo*). Les premières nuances employées sont le *beni* et le *Sôryoku* (vert d'herbe) : *Okumura Masanobu* suivi par *Torii II Kiyomasu*, *Nishimura Shigenaga*, etc.

Vers 1756, *Okumura Masanobu* qui joue un rôle important dans l'histoire de l'estampe, donne des impressions en trois couleurs (souvent bleu foncé, rouge clair et bleu pâle).

4) Du début de l'ère *Meiwa* (1764-1771) datent de grands perfectionnements apportés à la technique de l'estampe par tout un ensemble d'imprimeurs, de graveurs et de peintres : par les membres de la confrérie *Kyôsen*, par *Kinroku*, par le libraire *Matsuyama Sanshirô*, etc. D'après le *Yedo Zukan Komoku*, *Sekine Shimbei* invente finalement l'impression à couleurs multiples. Peut-être cet artisan est-il le même que *Sekine Kayei* indiqué par Hayashi? D'autre part, l'U. B. signale une opinion attribuant à *Ryusui Katsuma* l'invention du procédé. On sait qu'en 1762 ce peintre donna un des premiers livres à impressions nuancées. *Suzuki Harunobu* exécute les premiers dessins destinés au genre nouveau qui prend le nom de *Nishikiye* (littéralement « images

(1) Vers 1414-1427, furent gravées les peintures de deux rouleaux représentant l'histoire de *Yuzû Nembutsu*. Cette publication fut faite par le prêtre *Ryôchin*.

de brocart. ») Il emploie en outre le gaufrage. Il y a d'ailleurs lieu de remarquer que le Japon se trouvait de plus de cent ans en retard sur la Chine. Le Musée du Louvre possède, en effet, des estampes chinoises en couleurs attribuées à la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Le Musée de Cologne conserve un ouvrage d'une très belle technique orné de fleurs et d'oiseaux daté de 1677. C'est le *Huan chuan* de *Chieh tzu Yüan* imprimé en rouge, rose, jaune clair, bleu pâle, gris et vert tendre.

C'est seulement vers 1767-1768 que paraissent les livres japonais illustrés de planches à couleurs multiples. D'après M. S. Tajima la 1<sup>e</sup> édition de l'*Ehon Butai Ogi* de *Shunshô Katsukawa* et *Ippitsusai Bunckô* daterait de la 4<sup>e</sup> année de *Meiwa* (1767). Celle connue en Europe est de 1770. Le *Furyu Enshoku Maneyemon* d'*Harunobu* fut publié vers 1768 (Dr J. Kurth).

D'autre part, dans certains ouvrages japonais, apparaît l'introduction du procédé d'un second ton plus pâle que le principal destiné à différencier les plans, à varier les quantités de lumière, à rendre des effets d'éloignement. On trouve un exemple de cette technique dans le *Saishiki Gwaden* de *Kitao Sekkosai*, datant de 1767 (Collection H. Vever) et dans le *Reigwasen* (dessins choisis de *Bunrei*) paru en 1777 à Yedo. Quelques paysages du *Gwako Senran* (1) sont déjà traités avec deux nuances de *sumi* dont l'une atténuée exprime les lointains (2). On étendait parfois deux teintes de la même couleur sur une seule planche. Cette méthode se retrouve encore dans le *Keisai Sagwa* publié en 1832, pour différentes vues de *Yedo*. On peut donc supposer que d'assez bonne heure furent tentés des essais d'impressions en plusieurs nuances avec un seul bloc. Mais ce procédé simpliste ne permettait évidemment pas les effets de superposition des teintes parfois si heureux dans les estampes de la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle.

Postérieurement, la technique de l'impression va sans cesse en s'améliorant jusqu'aux premières années du xix<sup>e</sup> siècle. Le nombre de blocs augmente, des procédés nouveaux comme l'emploi des fonds dits métalliques, font leur apparition. L'influence européenne se fait sentir par l'intermédiaire des Hollandais. *Utagawa Toyohuru* l'éprouve un des premiers, puis *Shiba Kokan* qui donne en 1783 la première impression sur cuivre. L'augmentation du nombre des couleurs juxtaposées ou superposées finit même par produire une complication trop grande contre laquelle protesteront les estampes paysagistes à nuances simples d'*Hokusai* et surtout d'*Hiroshige I*.

Le milieu du xix<sup>e</sup> siècle voit d'ailleurs se produire la décadence irrémédiable de l'estampe, celle-ci encore accélérée par l'introduction des couleurs à l'aniline au Japon (1856).

Les artistes contemporains semblent surtout se cantonner dans d'admirables reproductions de peintures anciennes nécessitant parfois jusqu'à 70 planches différentes (publications de la Société *Shimbi Shoin* et du *Kokka* auxquelles sont liés les noms de MM. S. Tajima, Seiichi Taki) tandis que les œuvres originales sont assez exceptionnelles. Nous pouvons néanmoins espérer qu'une

(1) De *Shumboku* (Ooka) vers 1740.

(2) L'emploi du procédé se généralise par la suite, vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle (*Kitao Masayashi*, *Hokusai*, etc.).

renaissance se produira dans ce domaine artistique, sans imitation exagérée des procédés européens, et en conformité avec les tendances traditionnelles évoluant seulement.

C) Comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire remarquer dans le Bulletin, les amateurs d'art du Japon, ont généralement montré à toutes les époques un certain dédain pour l'estampe. L'opinion des hautes classes de la société tenait à des causes multiples.

Celles-ci considéraient d'une façon générale l'art d'*ukiyo*e comme étant « de basse extraction », d'inspiration peu élevée et d'exécution grossière. L'estampe était incapable d'employer toutes les ressources du beau *sumi* (noir) comme le faisaient les écoles académiques d'inspiration chinoise dans le *notan* (litt. clarté et obscurité, c'est-à-dire répartition de la lumière) ou de déployer toutes les richesses de coloris des écoles de *yamato*e. Elle n'était d'ailleurs que l'œuvre collective due au peintre, au graveur sur bois, à l'artisan qui étendait la couleur et à l'imprimeur. Ce n'était donc pas là « la production spontanée, vivante, palpitante du pinceau de l'artiste. » (P. Bowie, « on the laws of japanese painting »).

De nos jours encore, alors que de nombreux collectionneurs japonais, des hommes d'un goût éclairé tels que : le Baron Ryuichi Kuki, le Baron Koyata Iwasaki, le Baron Yanosuke Iwasaki, MM. Kôsô Homma et Hideo Takamine de Tôkyô, Denzaburô Fujita d'Osaka — et en outre le Musée impérial de Tôkyô et celui de l'Ecole des Beaux Arts — ont réuni de fort beaux ensembles de *kakemonos* et de *makimonos* dus aux maîtres d'*ukiyo*e, la même méfiance semble encore généralement persister vis-à-vis de l'estampe.

Pour nous Européens, cette dernière a des mérites d'un autre ordre. Nous ne pouvons méconnaître ni l'esprit humoristique qui déborde dans les *ichi-mai*e, ni le charme prenant qui s'en dégage, ni non plus la beauté du dessin contraint de se synthétiser sans rien conserver de superflu, en raison même des procédés simplistes de la gravure sur bois. L'estampe a d'ailleurs eu un autre rôle glorieux. Comme nos grandes verrières du moyen-âge, elle a répandu l'instruction dans le peuple et a égayé son existence, en devenant en quelque sorte « le *kakemono* du pauvre. » Sans elle enfin, nous aurions bien du mal à nous représenter la vie et les mœurs du Japon durant l'époque *Tokugawa* et ce serait grand dommage.

### III

Il me semble nécessaire de fournir quelques renseignements relatifs à la rédaction du dictionnaire et à son mode d'emploi.

#### A. — Les noms propres japonais.

Il existe de nombreuses sortes de noms propres japonais. Les principales sont les suivantes :

1. *Uji* nom de clan,
2. *Kabane* (ou *Sei*) nom de famille.

3. *Domyô* ou *Yomyô*, nom d'enfant généralement abandonné à l'âge de 15 ans, au moment de la cérémonie du *Gembuku* qui marquait le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Ce nom indiquait souvent le *rang* de naissance. Ainsi :

*Tokitarô* (premier né mâle).  
*Saburô* (troisième mâle).  
*Hachirô* (huitième mâle), etc.

4. *Ki* (ou *imina*). Petit nom reçu à 15 ans. N'était employé que dans l'intimité et n'était jamais donné à un supérieur.

5. *Zokumyô* ou *tsushô* appellation populaire ou prénom familial rappelant parfois un nom de profession.

6. *Jitsumyô* ou *Nanori* (par abréviation *na*) prénom spécial plus solennel, plus personnel que les précédents.

C'est sous leur *nanori* que les personnages célèbres sont le plus fréquemment désignés dans l'histoire. La classe populaire n'avait pas droit autrefois à ce nom. Dans le présent dictionnaire, les peintres sont, d'une manière générale, classés d'après leur *nanori*.

7. *Azana*, surnom, sorte de sobriquet élégant et jamais vulgaire.

8. *Go* nom d'artiste, « de pinceau » dans le cas présent. Certains artistes ont porté jusqu'à douze ou quinze noms de ce genre. Ils en changeaient à propos d'événements particuliers de leur existence ou de passage d'un atelier à l'autre, par exemple. Il leur arrivait encore souvent de céder un de leurs *go* à leur meilleur élève qui profitait ainsi de la renommée acquise par le maître. Ces changements de nom donnèrent peut-être lieu parfois à un certain trafic.

9. *Gisaku no myô*, nom de romancier. Un assez grand nombre de peintres d'*ukiyoye* en firent usage, étant tout à la fois compositeurs du texte et de l'illustration de leurs ouvrages.

10. *Kommei* ou sobriquet, renfermant généralement une plaisanterie. Par exemple, l'appellation de *Ko-tsubô* donnée à (*Katsukawa*) *Shunkô*.

11. *Shumyô*, nom de religion.

Beaucoup de peintres prirent un *shumyô* en se faisant raser les cheveux pour entrer en religion ou seulement se retirer du monde.

12. *Homyô* (ou *Hôgo*, ou *Kaimyô* ou encore *Shigo*).

Nom posthume bouddhique que l'on inscrit sur l'*ihai*, ou planchette funéraire, et sur la pierre tombale avec la date du décès et, parfois, une courte notice biographique. Cette dernière figure plus fréquemment sur un monument commémoratif. Les disciples de maîtres célèbres se réunirent souvent pour faire ériger une stèle à leur chef d'atelier défunt. De tels monuments, généralement placés près des temples, sont des sources documentaires excellentes par les inscriptions qu'ils portent.

Par raison de simplification, les abréviations suivantes sont employées dans le dictionnaire :

*U.* = Uji (clan).  
*S.* = Sei (famille).  
*Y.* = *Yomyô* (nom d'enfant).  
*I.* = *Imina* (petit nom).

*Ts* = *Tsushô* (ou *Zokumyô*).

*N.* = *Nanori* (ou *Jitsumyô*).

*Az.* = *Azana*.

*G.* = *Go*.

*G. n. M.* = *Gisaku no myô*.

*Kom.* = *Kommei*.

*Sh.* = *Shumyô*.

*Hô.* = *Hômyô*.

### B. — Inscriptions diverses, signatures et sceaux.

La signature d'un peintre japonais, formée d'un ou plusieurs de ses noms et prénoms, écrite en caractères carrés ou en *soshô* cursif (très rarement en syllabaire *hira-kana*, ce qui est quelquefois le cas pour les femmes), est généralement placée dans le coin inférieur droit de la peinture (*kakemonos* ou estampes), exceptionnellement du côté gauche.

A celle-ci peuvent être adjoindes diverses inscriptions :

1. Rappelant une fonction honorifique accordée au peintre. Par exemple un nom de province suivi de la mention *no kami* (gouverneur de telle provinces) Cas très rare pour les maîtres d'*ukiyoye*.

2. Ou un titre de la hiérarchie bouddhique obtenu par l'artiste.

法橋 *Hôkyô* (Littéralement : « Pont de la loi »).

法眼 *Hôgen* (Littéralement : « Œil de la loi »).

法印 *Hôin* (Littéralement : « Sceau de la loi »).

3. Le nom de la province ou de la ville habitée par le peintre ou lieu de naissance de ce dernier (rarement).

4. L'âge de l'artiste au moment de l'exécution de son œuvre.

Par exemple :

« *Go ju sai Moronobu* »

五十歲師宣 (*Moronobu* à 50 ans),

ou : « *Go ju nen Moronobu* » 五十年師宣

(*Moronobu* dans sa 50<sup>e</sup> année).

5. Un ou plusieurs sceaux employés par l'artiste.

Les cachets employés sont, soit *manuscrits*, soit *imprimés*.

a) Les sceaux manuscrits portent le nom de *kakihan* ou *kakiin*. Le *kakihan* est une sorte de paraphe tirant son origine d'un des caractères du *nanori* déformé et le plus souvent méconnaissable.

b) Les sceaux imprimés sont de différentes sortes. On distingue :

Le *Kwambo in*, sceau généralement appliqué à l'angle supérieur de droite d'un autographe calligraphié ou à l'angle inférieur gauche d'une peinture. Il renferme fréquemment un dicton ou une sentence. Certains peintres l'ont employé comme une sorte de certificat d'authenticité. On le trouve rarement

sur des œuvres dues à des maîtres d'*ukiyo*e et souvent au contraire sur des peintures des écoles d'influence *Ming Tsing*.

Le *Rakkwan in* est placé le plus fréquemment dans l'angle inférieur gauche d'un écrit (poème calligraphié par exemple) ou dans l'angle inférieur droit d'une peinture (rarement dans l'angle supérieur droit). Il se compose :

Soit du nom de famille de l'artiste, soit d'un nom ou prénom de ce dernier suivi ou non de la mention « *no in* » (cachet de ...)

Les caractères employés dans tous ces cachets dérivait plus ou moins du système archaïque *tenshō*. L'impression est obtenue soit avec le *sumi* (vulg. encre de Chine) soit plus fréquemment avec une couleur rouge vermillon portant le nom de *Shuniku* (littéralement encre couleur viande de bœuf). Les caractères sont figurés soit *positivement*, soit en *réserves blanches*.

Dans ce dernier cas, le sceau se nomme *hakubunin*, étant formé de *hakuji* (caractères ressortant en blanc sur fond de couleur).

Dans ce dictionnaire, il eût été très compliqué souvent de représenter ce genre particulier de cachets. Tous seront donc figurés en *positif* (signes noirs sur fond blanc représentant des signes rouges). Aux négatifs sera adjointe la mention : *négatif*, ou le signe < o qui permettront de rétablir par la pensée leur véritable aspect.

Dans les encadrements des cachets, comme dans les signes placés à l'intérieur de ceux-ci, la fantaisie japonaise s'est donnée libre cours. Les formes les plus courantes sont le *carré* ou le *rectangle*, la *circonférence*, le *carré* inscrit dans une circonférence. On trouve encore deux portions de cercle ou d'ellipse superposées, chacune contenant un ou plusieurs des signes du nom ; la forme *mokkō* (coupe de concombre) ; la forme d'une jarre (*tsubō*), d'une marmite (*kanae*), d'une aiguière (*Mizusashi*), d'une gourde (*hyōtan*). La fantaisie s'accroît parfois et on rencontre : la silhouette du mont *Fuji* ; la forme d'une feuille dont les nervures sont figurées par les caractères du cachet ; des encadrements formés de deux dragons, de deux grues ou encore de deux corbeaux affrontés. Le cachet prend également en certains cas l'aspect d'une armoirie (*mon*), d'un éventail (*ōgi*), d'une lanterne (*chōchin*), d'une trompette marine (*hōragai*), d'une monnaie (*kane*), etc...

Devant la falsification croissante de leurs œuvres, certains peintres ont cru devoir apposer sur leurs kakemonos ou leurs estampes des cachets d'authentification (*Okumura Masanobu*, par exemple).

6. La date exprimée soit au moyen du cycle sexagénal chinois, soit plus généralement au moyen des *nengō* japonais. (Ères comprenant un nombre variable d'années).

Par exemple :

Bunsei (Ere 1818-1829)	2 <sup>e</sup> année	3 <sup>e</sup> mois	4 <sup>e</sup> jour
文政	二年	三月	四日

Parfois, sur les estampes (à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle), on peut lire des dates mises sous forme de cachets dans lesquels sont reproduits les signes du cycle sexagésimal.

On connaît une estampe d'*Utamaro* ainsi datée de 1804 et une autre de



*Toyokumi I* de 1809. Cette mode devient beaucoup plus habituelle vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

7. A partir de 1842 ont été très fréquemment apposés sur les estampes des *cachets de censeurs*. En vue de réprimer la licence qui s'était introduite dans les œuvres d'*ukiyo-e*, le *Yedo no Machi bugyô* (sorte de maire) avait proclamé un édit réglementant la production des estampes et soumettant celles-ci à l'examen de censeurs (*Machi toshiyori*). Ces derniers appliquaient leurs sceaux en manière de visa :

On trouve ainsi :

a) De 1842 à 1853 le sceau ovale renfermant en caractère *tenshô* le signe *aratame* (examiné) accompagné de sceaux de censeurs (généralement deux).

b) De 1853 à 1857 le sceau rond *aratame*, avec un sceau ovale ou en forme de cœur renfermant la date.

c) Depuis 1857 (sauf en 1858 où existe seul un cachet ovale à date) un sceau rond dans lequel sont incorporés le signe *aratame* et la date (1).

8. Les peintures et les estampes portent très fréquemment des poésies soigneusement calligraphiées ou des textes explicatifs du sujet traité ou indiquant à quelle occasion ces œuvres ont été exécutées.

9. Les estampes ont en outre très souvent reçu des cachets de *graveurs* et d'*éditeurs* ou d'*imprimeurs*. Ces derniers sont parfois difficiles à distinguer les uns des autres. Depuis plusieurs années, M. le D<sup>r</sup> J. Kurth s'est attelé à la tâche difficile de classer ces cachets. Il pose comme règle généralement observée que le cachet ayant la forme d'une armoirie (*mon*) (2) correspond à la maison d'édition. Le nom de l'éditeur est souvent écrit en abrégé : *Mura Ji* pour *Murata Jihe*.

Jusqu'en 1800, les maisons d'édition restèrent en nombre assez limité. Il n'en fut plus de même postérieurement. La quantité en devint si grande qu'on recule devant la tâche d'en dresser une liste (3).

Il me sera sans doute possible de donner un résumé des marques des principaux éditeurs à la fin de ce dictionnaire. Je le crois, en effet, susceptible de rendre des services aux collectionneurs.

### C. — Prononciation des noms propres et orthographe.

Les caractères généralement employés dans les noms propres d'artistes japonais sont les caractères idéographiques chinois.

Chaque caractère idéographique a :

1° Une ou plusieurs prononciations chinoises japonisées que l'on nomme *on* et qui diffèrent sensiblement de la véritable prononciation chinoise. Leur ensemble constitue le *Kango* (ou sinico-japonais.)

Les prononciations sinico-japonaises se rattachent à trois dialectes chinois différents, d'où leur multiplicité.

(1) Pour ces différents cachets, voir J. J. O'Brien Sexton, *Studio*, mai 1943 : l'« Apposition des Dates sur les estampes japonaises en couleurs à partir de 1842 ».

(2) Par exemple, la gourd'e pour *Okumuraya*; le cercle (*maru*) avec à l'intérieur le signe *yama* pour *Maruyama*, etc.

(3) Communication aimablement faite par M. le D<sup>r</sup> J. Kurth.

2° Une ou plusieurs prononciations japonaises : *Kun* en *Yamato Kotoba*, (langue purement japonaise).

Dans les *familles-écoles* de peintres japonais, il existait des traditions concernant la prononciation des signes idéographiques entrant dans les noms propres. C'est ainsi que les maîtres de la famille *Katsukawa* prononcèrent toujours le signe 春 : *Shun* (sinico-japonais), tandis que les élèves de *Suzuki Harunobu*, qui vivaient à la même époque que les précédents prononçaient le même signe : *Haru* (japonais pur). Si la lecture des noms des peintres célèbres, fixée qu'elle est par la tradition, est peu difficile, il n'en est pas toujours de même de ceux des artistes secondaires. Parfois, les ouvrages japonais anciens donnent en syllabaire *katakana* la prononciation des signes idéographiques, ce qui lève toute indécision : quand ce renseignement fait défaut, on est souvent réduit à choisir assez arbitrairement entre les diverses prononciations sinico-japonaises et japonaises pures et ceci explique bien des divergences dans les traductions (*Chôki* ou *Nagayoshi*, par exemple, désignant le même peintre dans des auteurs différents). Une assez longue pratique est, en tous les cas, nécessaire. Les noms de famille dérivés fréquemment, comme chez nous, de *noms géographiques*, se prononcent en général à la japonaise.

Les noms propres japonais sont ordinairement composés de deux signes idéographiques, quelquefois de trois, exceptionnellement de 4 ou plus. En règle générale, le mode de prononciation de ces différents signes entrant dans le même mot doit être identique (sinico-japonais ou japonais). C'est-à-dire qu'un des signes étant prononcé, par exemple, à la japonaise, les suivants doivent l'être de même. Il y a néanmoins certaines exceptions comme à toute règle. C'est ainsi que dans les *tsushô* formés de plusieurs signes, le premier se prononce souvent à la japonaise et les suivants à la chinoise.

Exemple :

Soient les deux caractères :

春	{	1. Shun	信	{	1. Shin
		2. Haru			2. Nobu

ceux-ci ne donneront naissance qu'aux deux noms propres suivants :

1. *Shunshin* (sinico-japonais).
2. *Harunobu* (Yamato).

L'existence du même signe prononcé de la même façon, au commencement (parfois encore à la fin) de plusieurs noms de peintres indique souvent une *filiation artistique* entre ceux-ci.

Ainsi : SHUNKÔ fut un élève de : SHUNSHÔ (Ecole *Katsukawa*).

Il arrive encore, mais plus rarement que des peintres de la même école prennent des noms ayant la même prononciation mais s'exprimant de façon différente en signes idéographiques.

Parfois, la même appellation *rendue de façon identique* peut se perpétuer dans une famille. J'indiquerai alors à l'aide de chiffres romains le rang généalogique des artistes successifs.

Il arriva également qu'un peintre formât son nom en empruntant *un ou deux* signes à *un ou deux* maîtres qu'il admirait. Par exemple, *Sekkei* (Yama-

*guchi*) prit le signe *Setsu* au nom de *Sesshû* et le signe *kei* au nom du Chinois *Mokkei*.

Il faut enfin signaler le goût particulier des Japonais pour les jeux de mots et les rébus. Un peintre s'appelle *Ippô* (un *hó*), son fils prend le nom de *Jippô* = (deux *hó*).

*Orthographe adoptée.*

L'orthographe adoptée pour noter en français la prononciation des signes idéographiques du présent dictionnaire a été celle de la *Romajikwai* actuellement la plus usitée et employée dans les meilleurs les et plus récents dictionnaires faisant autorité. Faute d'une convention précise et en posant seulement pour toute règle de s'efforcer de rendre la prononciation japonaise, on tomberait vite dans la plus atroce confusion : en lisant un mot écrit en lettres latines, on serait alors incapable de savoir quels signes idéographiques il veut rendre.

*Prononciation.* — La prononciation des noms propres japonais écrits à l'européenne, d'après la convention ci-dessus mentionnée, est assez facile. Il suffit de remarquer :

Que les voyelles se prononcent séparément quand deux d'entre elles se suivent :

Que, *a*, *i*, *o* se prononcent comme en français ;

*e*, comme *é* ;

*u*, comme *ou* ;

*u* précédé de *s* ou de *z*, comme l'*e muet* ;

*g* est toujours dur.

Le son de l'*h* tient le milieu entre celui de l'*h* et celui de l'*f* comme dans le mot espagnol *hermosa*. Il est toujours aspiré.

*j* = *dj* doux ;

*r* tient à la fois du son de notre *r* et de celui de notre *l* ;

*s* n'a jamais le son de *z* ;

*w* a le son du *w* anglais ;

*ch* = *tch* ;

*is* = sensiblement *ich* allemand ;

*sh* = *ch* se rapprochant de l'*s*.

Dans *an*, *en*, *in*, *on*, l'*n* se prononce nasalemment.

Il importe enfin de signaler certaines mutations de lettres et de nombreuses contractions qui se produisent dans la prononciation des noms propres japonais composés de plusieurs signes. Les principales de ces irrégularités sont les suivantes :

Dans les composés de monosyllabes chinois, la labiale *h* après *n* se transforme en *p*, *n* prenant le son de *m*. Ainsi :

*Bun* { fait *Bumpô*.  
*hó* }

De fréquentes contractions se rencontrent, par exemple :

*Ichí* { fait *Itchó*.  
*hó* }

*Setsu* { devient *Sessai*.  
*sai* }

On devra tenir compte de ces observations en consultant le dictionnaire où les noms de peintres sont classés d'après l'ordre alphabétique des signes. C'est ainsi qu'il faudra chercher *Sessai* (Tsukioka) au signe *Setsu*; *Itchô* au signe *ichi*, etc...

Un autre ordre eut quelque peu manqué de logique.

Le manuscrit de la présente étude reproduisait en caractères idéographiques tous les noms, surnoms, mots techniques, etc... cités. Par malheur, en vue d'éviter des frais d'impression trop considérables, lesdits signes ont dû être réduits au strict indispensable, ce dont nous nous excusons auprès du lecteur.

#### D. — Sources utilisées.

Les documents à consulter au sujet de l'histoire de la peinture japonaise, en général, et de celle de l'*Ukiyoyeha*, en particulier, sont de différentes sortes.

Les uns manuscrits se sont trouvés transmis de génération en génération dans les familles-écoles et sont encore parfois de nos jours en la possession des derniers représentants de celles-ci.

En outre, depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, de nombreux ouvrages imprimés relatifs à la peinture ont été publiés au Japon. Beaucoup sont dus à des artistes soucieux de faire connaître la lignée glorieuse de leur école. Les maîtres *Kano*, en particulier, peut-être en raison de leur situation quasi-officielle, se sont fréquemment adonnés à de semblables tâches. Il nous suffira de citer parmi ceux-ci *Kano Eino* (mort en 1697), *Kano Eihaku* (1687-1764), *Kano Nobuyoshi* (1801-1856), etc. L'*Ukiyoyeha* n'a possédé que beaucoup plus tard des historiens. C'est seulement durant les premières années du xix<sup>e</sup> siècle que commença à être rédigé le fameux *Ukiyoye Ruikô* qui, depuis, subit tant de modifications et d'additions.

Les renseignements fournis par ces documents divers ne concordent pas toujours de façon parfaite. Ils se trouvent parfois même en franche contradiction les uns avec les autres et la critique la plus sévère et la plus éclairée a bien du mal à faire la lumière complète. On doit alors s'en tenir à des hypothèses vraisemblables mais incomplètement vérifiées. Dans ce dictionnaire, toutes les opinions intéressantes contenues dans les documents japonais seront signalées. Le lecteur sera ainsi mis en mesure de se former lui-même sa propre opinion.

Par les inscriptions, les signatures et les cachets qu'elles portent, quelques peintures indiscutables, conservées depuis longtemps dans des temples ou des familles du Japon, sont elles-mêmes des documents de première importance. Comme je l'ai fait remarquer, elles sont souvent datées et mentionnent parfois l'âge de l'artiste.

Enfin, les registres mortuaires ou d'offrandes des temples, les listes des trésors, les tablettes funéraires ou les stèles commémoratives dues à la piété de parents ou de disciples des peintres en renom fournissent des indications qu'on ne doit pas dédaigner. La découverte récente de monuments de ce genre a permis de résoudre bien des problèmes, de choisir par exemple entre des dates diverses de naissance ou de mort des artistes données par différents

auteurs. N'a-t-on pas trouvé, voilà quelque années, par exemple, sur une cloche du temple *Betsugwanin* de *Hota* dans la province d'*Awa* un renseignement précieux concernant (*Hishikawa*) *Moronobu*? Cette cloche porte, en effet, comme nom de donateur et date d'offrande : « *Hishikawa Moronobu*, la septième année de *Genroku* » (1694). Or, cette date a servi à fixer de façon plus précise celle de la mort de l'artiste (selon certains, celle où il se serait seulement retiré de la vie publique). Dans la préface du *Sugataye Hyakunin Isshû*, *Jinyemon Kinoshita* déclare, en effet, que la huitième année de *Genroku* (1695), *Moronobu* avait déjà terminé sa vie (ou sa carrière artistique, sa mort n'étant alors survenue qu'en 1714).

Les principaux documents imprimés suivants ont été utilisés :

1° OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LES PEINTRES.

1. *Honchô Gwa sai* « Histoire de la peinture du Japon », par *Kano Eino* (mort en 1697).

2. *Zoku Honshô Gwashi* « Continuation du *Honchô Gwashi* », par *Hino-kiyama Yoshichika*.

3. *Mampô Zenshō* « Recueil de 10 000 trésors, par *Kaho Kikumoto* ». Ouvrage paru durant l'ère de *Genroku* (1688-1703). Les volumes 1 à 5 contiennent 1.280 sceaux de peintres et de personnages célèbres. Un exemplaire de l'ouvrage existe au Musée Guimet, un autre à celle des Langues Orientales de Paris.

4. *Gwakô Benran* « Coup d'œil facile sur les peintres », par *Hakuseki Arai* (1657-1725).

5. *Wakan Meigwayen* « Recueil de peintures célèbres de la Chine et du Japon », par *Ooka Shumboku* (1739-1750).

6. *Honchô Gwasan* « Extrait concernant les peintres au Japon », par *Tani Bunchô* (1764-1841).

7. *Meiko Gwafu* « Collection de peintures des artistes célèbres ». Yedo, 1814.

8. *Kogwa Bikô* « Notes écrites sur les anciens peintres », par *Okisada Asaoka* (*Kano Nobuyoshi*, 2<sup>e</sup> fils d'*Isen-in*). Celui-ci fut sans doute aidé dans la publication de cet important ouvrage par son ami le savant archéologue *Tansai Hiyama*. Le *Kogwa Bikô* parut en 48 volumes vers 1856, peu avant la mort de son auteur.

Une nouvelle édition en a été publiée en 1897 à *Tôkyô*.

9. *Fusô Meigwaden* « Vies des peintres célèbres de *Fusô* » (ancien nom poétique du Japon), par *Sadatada Hori* (1800-1874). Cet ouvrage parut la septième année de *Kaei* (1854). Il comprend 15 parties et aurait été composé avec la collaboration de *Harumura Kurokawa*.

10. *Meika Shôgwaden* « Biographies des calligraphes et des peintres illustres ».

11. *Fusô Gwajinden* « Biographies des peintres du Japon », par *Kohitsu Ryôchû*. *Tokyô*, 1888.

12. *Honchô Gwaka Jimmei Jishô* « Dictionnaire des peintres célèbres du Japon », par *Kano Hisanobu* et *Kohitsu Ryosetsu*. 1899, 2 volumes.

13. *Nihon Bijutsu Gwakajin Meishôden* « Beaux arts du Japon, précis sur

la biographie des peintres », par *Higuchi Bunsan*. Préface par *Kawamura Teisan*, 1892, 2 volumes.

14. *Gwaka no tomo* « Les Amis des peintres », 15 volumes. (Un exemplaire de cet ouvrage existe à la bibliothèque du musée Guimet.)

15. *Honchô gwaka Rakkwan Infu* « Recueil des signatures et des cachets des peintres du Japon », par *Kohitsu Ryôsetsu* et *Kano Sosen Ishinobu (Jushin)*, Tôkyô, 1894.

16. *Kokôgwafu* « Recueil de réflexions consacrées aux anciennes peintures », ouvrage en 12 volumes publié par le musée de Tôkyô, 1901.

17. *Nippon Shogwa Jimmei Jishô* « Dictionnaire des peintres et des calligraphes célèbres du Japon », Tôkyô, 1910-1912.

18. *Nihon Gwajinden* « Biographies des peintres du Japon », 14 volumes, 1895, par *Kitamura Yoshiusu*. Ouvrage assez défectueux.

19. *Toyô Bijutsu Taikwan* « Choix des chefs-d'œuvre des beaux-arts de l'Extrême-Orient » (8 volumes sont consacrés à la peinture japonaise). Texte pur *Omura Seigai*, de l'Académie des Beaux-Arts de Tôkyô. Société *Shimbi Shôin*, Tôkyô.

20. *Gwajo Yoryaku* « Abrégé essentiel concernant les peintres », par *Shiroi Kwayô*.

21. *Shogwa Zatsuki* « Mélanges sur les calligraphes et les peintres », par *Yamamoto Shiseki*.

22. *Kinsei itsujin gwashû* « Histoire des peintres des temps modernes rentrés dans la vie privée », par *Iseya Heijirô*.

#### 2° OUVRAGES PLUS SPÉCIALEMENT CONSACRÉS A L'*Ukiyoyeha*.

23. *Zohô Ukiyoye Ruikô* « Ensemble de réflexions sur le *sukiyoye*, amélioré et complété ».

Cet important ouvrage a pour origine un manuscrit dû à *Sasaya Hôkyô*. *Oda Nampô* revit et compléta ces notes.

Le jour du singe, le dernier du 5<sup>e</sup> mois de l'été de la 12<sup>e</sup> année de *Kwansei*. (1800) *Santôan Kyôden* (peintre sous le nom de *Kitaô Masanobu* (1761-1816) transcrivit le manuscrit en son volume intitulé : *Ukiyoye Ruikô Furoku*.

Puis *Shikitei Samba* (1776-1822) intervint et compléta l'ouvrage et la 2<sup>e</sup> année de *Kyôwa* (1802), durant le 10<sup>e</sup> mois, parut l'*Ukiyoye Ruikô Tsuikô* (notes complémentaires à l'*Ukiyoye Ruikô* réuni par *Santôan Kyôden*, en un volume, avec post-face du même auteur.

En 1833 (la 4<sup>e</sup> année du *Nengô Tempô*), *Mumeiô* demeurant à Yedo dans le quartier de *Negishi*, publia le *Tsuzu Ukiyoye Ruikô* (Supplément à l'*Ukiyoye Ruikô*).

La 1<sup>re</sup> année de *Kôkwa* (1844), le *Zohô Ukiyoye Ruikô* (revision et augmentation) fut publié par *Hakusetsu Gekkinshi* (*Keisai Eisen* dut intervenir dans la rédaction).

La 3<sup>e</sup> année de *Keiô* (1867) parut une nouvelle édition du *Zohô Ukiyoye Ruikô* due à *Sekine Shisei*.

Enfin, une autre édition vit le jour en 1889 et une dernière en 1901 (améliorée par *Homma Mitsumori*).

24. *Ihon Zohô Ukiyoye Ruikô*.

25. *Ukiyoye Bikô* « Notes sur les *ukiyoye* », par *Umemoto Shotarô*, Tôkyô, 1898 et 1909.

Un des meilleurs ouvrages résumés consacrés à l'École d'*ukiyoye* ayant utilisé 43 autres volumes cités en appendice.

26. *Buchôhoki* « Simples histoires », par *Shikitei Samba* (1776-1822). Ouvrage concernant les maîtres qui travaillèrent pour l'estampe.

27. *Ukiyoyeshi Benran*, par *Ijima Hanjurô*, Tôkyô, 1893.

28. *Ukiyoye Tenrankwâi Mokuroku* « Catalogue de l'exposition de la collection *Shôrin Bunshichi*, Tôkyô, 1898.

29. *Honchô Ukiyo Gwajinden*, Tôkyô, 1899, 2 volumes.

30. *Ukiyoye Nempyô* « Table chronologique de l'*Ukiyoye* ».

31. *Ukiyoye Hennenshi* « Annales des maîtres d'*ukiyoye* », Tôkyô, 1891 et 1912.

Cet ouvrage, ensemble de généalogies, de biographies, d'anecdotes, etc., concernant les peintres d'*Ukiyoye*, cite 46 autres études. Il est fort important.

32. *Ukiyoye-genji*. « Origine réelle de l'*ukiyoye* », par *Toyohara Kunitchika*.

33. *Ukiyoye Rekishi Tenrankwai Himmoku* (Catalogue de l'exposition de la société des Annales de l'*ukiyoye*).

34. *Ukiyoye ha gwashu*. « Chefs-d'œuvre choisis de l'École d'*ukiyoye*, 5 volumes. Texte par M. A. *Tajima Shimbi Shôin*, Tôkyô, 1908.

Œuvre capitale ornée de splendides reproductions en couleurs des peintures les plus célèbres — et de quelques estampes — de l'École d'*ukiyoye* (1).

35. *Kinkô Ukiyoyeshi koden benran*, par *Taniguchi Shodairô* (1889).

36. *Torii gwakei Fuko* « Réflexions sur la généalogie des peintres *Torii* ».

37. *Ukiyoye Gwashu*. Catalogue d'exposition fort bien illustré publié par *Denchu Sôzô*. Tôkyô, 1912-1913, 3 volumes.

38. *Ukiyoyeshi Ryakuden*, paraissant depuis 1911 dans la revue *Kono Hana*.

39. *Ukiyoyeshi hyakka bijin gwa*. « Cent images de femmes par des peintres d'*ukiyoye* », par *Gekkai Shimmon*. Ôsaka, 1908-1909.

### 3° BIOGRAPHIES PARTICULIÈRES ET OUVRAGES CONCERNANT SPÉCIALEMENT CERTAINS PEINTRES.

40. *Katsushika Hokusai Den* « Vie de *Katsushika Hokusai* », par *Ijima Hanjurô*, avec préface de *Shigeno Eki*, paru chez *Kobayashi* en 1813. (Ouvrage grandement utilisé par E. de Goncourt dans son célèbre « *Hokusai* ».)

41. *Toyokuni Sensei zafude no ki*. Biographie du maître peintre *Toyokuni* (I). Tôkyô, après 1835.

42. *Nidai me Utagawa Toyokuni ô Ryakuden* « Vie abrégée du vieillard *Toyokuni* II ».

(1) Édition en anglais sous le titre : *Masterpieces selected from the Ukiyoye School*. Existe à la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Nous y renverrons donc fréquemment le lecteur.

43. *Katsukawa Shunyei ô Ryakuden* « Biographie sommaire du vieillard *Katsukawa Shunyei* ».

44. *Enseki Jisshu*. 3 volumes. Tôkyô, 1807-1808. Utilisé par M. Suno dans son : *Toyokuni und Seine Zeit*.

Ouvrage comprenant plusieurs parties parmi lesquelles : *Mumeiô Zuihitsu* par *Keisai Eisen* (Ikeda Yoshinobu), donnant une biographie de *Toyokuni I*, des détails sur son école et une biographie de *Toyohiro* (I).

44. *Zoku Enseki Jisshu*. Continuation de l'ouvrage précédent. Tôkyô, 1808-1809.

46. *Ryusai Hiroshige Shozôshishô* « Portrait littéraire de *Ryusai Hiroshige* ».

47. *Unen Ryakuden* « Littéralement : « Vies abrégées des nuages et fumées » (c'est-à-dire de célébrités fugitives).

48. *Kameisei Setsu* « Opinions sur les célébrités éphémères », par *Oda Nampô*.

49. *Zoku Kinsei Kijinden* « supplément aux biographies résumées des personnages remarquables des temps modernes ».

50. *Kyôsai Gwa Ran* « Causerie sur les dessins de *Kyôsai* », par *Tsunenari Seiwa*.

51. *Meika Ryakufu* « Notes sommaires concernant les célébrités », par *Yamasaki Yoshinari*.

52. *Yedo Toji Shoka Jimmei Roku* « Registre des noms des membres célèbres de plusieurs familles actuelles ».

4° OUVRAGES FOURNISSANT PLUS INDIRECTEMENT DES RENSEIGNEMENTS  
SUR LES PEINTRES D'UKIYOË ET LEURS ŒUVRES.

53. *Yedo Kanoko* (Littéralement : « Les faons de Yedo »), paru en 1687 (illustré par *Moronobu*).

54. *Koko Nichiroku* « Notes de chaque jour sur les belles choses anciennes » par *Fuji Sadamiki*.

55. *Yedo Zukan*, paru la 2<sup>e</sup> année du *Nengô Genroku* (1689).

56. *Yedo mono no honsukusha burui* « Classification des auteurs de livres de Yedo ».

57. *Kaimono Shirabe* ou : *Sangoshuran*, paru la 5<sup>e</sup> année de *Genroku* (1692).

58. *Gisakusha Shoden*, « Abrégé des biographies des auteurs comiques ».

59. *Kyôka nendai ki* « Chronologie des *Kyôka* ».

60. *Kyôka sakusha burui* « Classification des auteurs de *Kyôka*. »

61. *Kyôka sen*.

62. *Kyôka suikoden*.

63. *Haijin hyakkasen* « Choix de cent poètes ».

64. *Gisakusha ryakuden* « Vie abrégée des auteurs comiques ».

65. *Haika Kijin ran* « Causeries sur les poètes célèbres », par *Takenouchi Ichirô*.

66. *Kindai Seijiran*. par *Kikuoka Tenryô*. Publié en 1734.

67. *Kinsei Kisekiko* « Réflexions sur les étrangetés des temps modernes », par *Santôan Kyôden*.



68. *Ichiwa Ichigon* (Littéralement : « Une conversation, une parole »), par *Oda Numpô*.

69. *Shinkotsu Sensei Bunshû*. Anthologie du maître *Shinkotsu*, par *Oda Nampô*.

70. *Enseki Zatsushi*, par *Kyokutei Bakin*.

71. *Sunkin Zatsutei* « Brocarts d'un sun (mesure de longueur) cousus ensemble », par *Dokuginshi Ryokuseijin*.

72. *Kottoshû* « Recueil d'habiles jugements ». Texte par *Santôan Kyôden-Yedo*, 1814 (quatre volumes). Illustration par *Takekiyo*, *Ichiyusai*, etc.

73. *Kiyû Shôran*, par *Kitamura Schinsetsu*.

74. *Fuzoku Gwahô* « Opinion sur les peintures de mœurs ».

75. *Rakugaki* « Annales des plaisirs élégants ».

76. *Bukô Nempyô*, par *Saito Gesshin*.

77. *Zoku Zoku taihei nempyô* (Litt. : « Table chronologique des paix successives »).

78. *Sotoden bungaku* (Littéralement : « Littérature des premières rizières en herbe »).

79. *Fumoto no hana* (Littéralement : « Fleurs du pied de la montagne »).

80. *Sokaren*.

81. *Shumparô Hitsuki* « Annales du pinceau de *Shumparô* ».

82. *Bumbun Shuyô*.

83. *Taihei Nempyô* « Chronologie de la grande passé ».

84. *Zoku Taihei Nempyô* (supplément de l'ouvrage précédent).

85. *Shimben haishitsu*, par *Nishimura Ukichi*.

86. *Retsuden teishô setsushi*.

87. *Kenkyô rui ten shô*.

88. *Kôteigaran* « Causerie sur *Kotéi* » (le pavillon parfumé).

89. *Doheiden*.

90. *Doshi rôshi*,

91. *Jinchôran*.

92. *Gokan Saihibunshû*, par *Kurakumo-Sensei*.

93. *Honchô Shoseki mokuroku*. (Catalogue des livres de ce pays.) Ouvrage donnant la liste de tous les livres parus de 1631 à 1715.

94. *Aohon Nempyô*. (Chronologie des ouvrages de la catégorie *aohon*, c'est-à-dire des *kibyôshi*), par *Nozaki Shiroo*.

95. *Haishi Nempyô*. (Chronologie des romans.) Ouvrage en 5 volumes par *Hishijima Bunken*.

96. *Gesaku Gedai kagami*. (Miroir des titres des ouvrages de littérature légère.)

97. *Koshôku bon mokuroku*. (Catalogue des « ouvrages immoraux ».)

98. *Nippon Shôsetsu Nempyô*. (Chronologie des romans du Japon), par *Asakura Musei*. Tôkyô, 1906.

99. *Share bon Mokuroku*. (Catalogue des livres plaisants), par *Okubo Hasetsu*

100. *Zôhô Aohon Nempyô*. (Supplément ou plutôt revision et augmentation de la chronologie des *aohon*), par *Ôkubo Hasetsu* (*Shingunshorinjû*, Tôkyô, 1906, volume 7).

101. *Zôho Aohon, Zôho Zoku Aohon Nempyô*. (Suite du précédent), par *Ôkubo Hasetsu*.

5° JOURNAUX ET REVUES D'ART.

*Le Kokka*. Les numéros 1 à 133 publiés seulement en japonais. Les numéros 133 à 171 en japonais avec explication sommaire des gravures en anglais. Enfin, avec le numéro 182, a commencé une nouvelle série avec traduction complète du texte en anglais :

(The Kokka Publishing Company Yazaemon chô, Kyôbashi. Tôkyô. — Dépositaire à Paris : G. Rapilly).

Admirable publication dont l'ensemble forme un véritable musée des chefs-d'œuvre d'art conservés dans les temples et les collections impériales ou privées du Japon. Directeur : *M. Seiichi Taki*.

La Bibliothèque de la Société franco-japonaise en possède la collection complète, ainsi que l'admirable Bibliothèque archéologique fondée par M. Doucet et la Bibliothèque des Arts Décoratifs. J'y renverrai donc fréquemment le lecteur.

*Gumpô Seigwan*. Publication fort belle paraissant depuis 1912 sous la direction de M. Sh. Tajima. Tokyô. Geikaisha.

*Bijutsu Shûei*.

*Kôkogaku Zasshi*.

*Kotto Zashi*.

Dans le dictionnaire, pour désigner les ouvrages japonais dont le nom revient le plus souvent, les abréviations suivantes seront employées :

K. B. = *Kogwa Bikô* (8).

H. G. J. J. = *Honchô Gwaka Jimmei Jishô* (12).

H. G. R. I = *Honchô Gwaka Rakkwan Infu* (15).

N. S. J. J. = *Nippon Shogwa Jimmei Jishô* (17).

Z. N. R. = *Zohô Ukiyoye Ruikô* (23).

U. R. T. — *Ukiyoye Ruikô tsuikô* (23).

U. R. F. = *Ukiyoye Ruikô furoku* (23).

I. Z. U. R. = *Ihon Zohô Ukiyoye Ruikô* (24).

U. B. = *Ukiyoye Bikô* (25).

H. U. G. = *Honchô Ukiyo Gwajinden* (29).

U. H. = *Ukiyoye Hennenshi* (31).

S. Taj. = *S. Tajima. Ukiyoye ha gwashu* (ou masterpieces selected from the Ukiyaye School) (34).

U. G. = *Ukiyoye Gwashu* (37).

6° OUVRAGES EUROPÉENS.

Pour éviter des redites, je prierai le lecteur de bien vouloir se reporter à la très complète bibliographie donnée par M. D. André Lemoisne dans son édition française de l'ouvrage de V. Seidlitz : *Les Estampes Japonaises*. Paris, Hachette, 1911 (1).

(1) Dans ce dictionnaire je m'efforcerai scrupuleusement d'éviter de tomber dans le travers trop fréquent consistant à ne pas citer les sources ou les auteurs consultés, tout en s'adonnant au pillage le plus éhonté. Personne ne peut avoir la prétention d'écrire à soi tout seul l'histoire.

Je citerai seulement ici quelques omissions de cette bibliographie et les ouvrages parus depuis sa rédaction.

- L. Aubert, *Utamaro*, *Revue de Paris*, 15 avril 1913.  
— *Hokusai*, — 15 février 1913.  
— *Hiroshige*, — 1<sup>er</sup> février 1914.  
— *Les maîtres de l'Étampe japonaise*, Paris, 1914.

P. Barboutau, *Les Peintres populaires du Japon*. (Ouvrage en cours de publication en 1914.)

Félicien Challaye. *Le Japon illustré*. Larousse, 1914. Cet excellent ouvrage est en partie illustré par des reproductions d'estampes de la belle collection H. Vever et de la collection Tronquois).

Henri Focillon. *Hokusai*, Paris, 1914.

Isaac. *La gravure sur bois à la manière japonaise* (*Art et Décoration*, mai 1913).

Gookin. *Japanese Colour Prints and their Designers*. New-York. *The Japan Society*, 1913.

Holmes. *Hokusai*. Londres, 1904.

(Dr J.) Kurth. *Japanische Holzschmitt aus der Sammlung Straus Negbauer*. Frankfurt, aus Main, 1909.

(Dr J.) Kurth. *Sharaku*. München, Piper, 1910.

(Dr J.) Kurth. *Der japanische Holzschmitt*. München, Piper, 1911.

(Dr J.) Kurth. *Die Kwaigetsudô Sippe*. « *Ostasiastische Zeitschrift* » (octobre-décembre 1913).

(Dr J.) Kurth. *Neues über Utamaro*, d° (juillet 1912).

(Dr J.) Kurth. *Utawaga Kuniyoshi*. « *Orientalisches Archiv* » (avril 1913).

(Dr J.) Kurth. *Meisterinnen des Japanischen Holzschnittes*, d° (octobre 1911).

Fenollosa. « *L'Art en Chine et au Japon* ». Adaptation par M. G. Migeon. Paris, 1913.

Fenollosa. *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen kunst* (Traduction intégrale en allemand par Fr. Milcke, revision par M. S. Hara.) Leipzig, Hiersemann, 1913.

(J.) Lebel. *Hokusai* (*Art et Décoration*, février, 1913).

(Fr.) Perzynski. *Hokusai*. Leipzig, 1904.

(G.) Migeon. *Estampes japonaises* (au sujet de l'exposition d'*Hiroshige* et de *Toyokuni* au Pavillon de Marsan). *Art et Décoration*, février 1912.

(Arthur) Morrison. *The Painters of Japan* (Tome II), Londres; Jack, 1911.

(M.) Revon. *Hokusai*. Paris, 1896. Excellent ouvrage très souvent utilisé et... pas assez souvent cité:

Smidt. *Harunobu : Technik und Faelschungen senier Holzschnitte*. Graphischen Kunsten. Vienne, 1911.

(Fr.) Succo. *Toyokuni und seine Zeit*. München. Piper, 1913.

Vignier et Inada (Avec préfaces de R. Kœchlin).

Catalogues des expositions d'estampes japonaises exposées du Pavillon de Marsan :

1° Estampes primitives, 1909.

2° Harunobu, Koryusai et Shunshô, 1910.

3° Kiyonaga-Bunchô, 1911.

4° Utamaro, 1912.

5° Hokusai, 1913.

6° Hiroshige-Toyokuni, 1914.

Ces catalogues forment d'admirables recueils des estampes les plus belles possédées par les collections françaises et peuvent être d'excellents instruments de travail.

*H. von Winiwarter*. Œuvres de jeunesse de *Masayoshi*. *Ostasiatische Zeitschrift* (janvier 1913).

*H. von Winiwarter*. Notes à propos de *Harunobu*. *Orientalisches Archiv*, avril 1912.

E. — Vocabulaire des principales expressions techniques japonaises concernant les peintures et estampes d'ukiyo-e d'usage courant dans le dictionnaire.

*Aohon*. Autre nom donné aux *kibyôshi* à cause de la couleur jaune verdâtre de leur couverture.

*Azuma Nishikiye*. Littéralement : « Images de brocart des pays de l'Est », c'est-à-dire de Yedo). Estampes à couleurs multiples qui auraient été inventées au début de Meiwa (1764-1773) par *Sekine Shimbei*, profitant de nombreux perfectionnements apportés à la technique par un ensemble d'artisans comprenant le graveur *Kinroku*, les membres de la confrérie *Kyôsen*, etc...

La plupart des ouvrages japonais s'accordent à déclarer qu'*Harunobu* exécuta les dessins des premières de ces estampes qui furent publiées.

AKABON. « Livres rouges » ainsi nommés à cause de la couleur de leur couverture. Parurent surtout vers *Anei* et *Meiwa* (1751-1771). Sorte spéciale de *kusazôshi*.

BENIYE. Estampes imprimées en noir colorées à la main au *beni* (safran) accompagné de diverses autres nuances. Genre innové vers 1725 par *Izumiya Gonshirô*.

CHOSAKU. Composition, compilation d'un ouvrage.

CHOSAKUSHA. Auteur, compilateur.

CHOJUTSU. Comme *chosaku*.

CHÛBAN (Littéralement : « Moyenne dimension »). Format en hauteur d'environ 0,300 m. sur 0,220 m. donné à certaines estampes.

CHÛBAN-YOKOYE. Le format *chûban* en largeur.

CHÛBON (Littéralement : « Livre moyen »). Nom donné à certains ouvrages illustrés parus vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

DAIJI. Devise écrite en tête d'un ouvrage.

EDORÔ. Peinture exécutée sur une lanterne.

FUDE, pinceau. La signature de l'artiste est souvent suivie de ce signe (pinceau de...).

FUZOKUGWA. Peinture de mœurs.

GWA, peinture. Ce signe suit la signature de l'artiste et signifie alors peint par (*egaki*) ou peintre (*kô* étant sous-entendu).

GWAKÔ. Peintre, dessinateur.

HASHIRA KAKUSHI = *Nagaye* (ou *Hashirakake*). Grand format en hauteur très étroit (environ 0,650 m. sur 0,150 m.), ainsi nommé à cause de son aptitude à être suspendu à une colonne (*hoshira*). Le Dr J. Kurth attribue son invention à *Torii Kiyoshige*.

GWAHON. Recueil de peintures.

GOKAN MONO. Nom pris par une sorte de *kusazôshi* vers *Tempô* (1830-1843). Les premiers ne comprenaient que trois volumes contenant seulement chacun dix pages, mais les suivants furent formés de livres beaucoup plus épais.

GWASHI HANSHITA. Peintre exécutant des dessins devant servir de modèles pour la gravure sur bois.

GAKUGWA. Peinture d'ex-voto.

HAKKÔ. Publication, édition d'un ouvrage.

HAKKÔSHA. Éditeur.

HANGI. (ou *Kataji*). Planche gravée.

HANGISHI. Graveur.

HANGIYA. Graveur.

HANSHU. Graveur.

HANKEN MENKYÔ. Délivrance de droit d'impression.

HANKEN SHÔYU. Possession, réserve du droit d'impression.

HANSHITA. Dessin servant de modèle pour la gravure sur bois.

HANSURI. Impression.

HAMMOTO. Éditeur.

HANKÔ. Impression.

HANKOKU. Planche gravée.

HANKOKU. Réimpression.

HATSU. Post-face. Écrit ajouté à la fin d'un ouvrage (ou *Batsu*).

HATSUDA. Publication.

HATSUDA. *Suri*. Publier.

HATSUBAI. Vente (d'un ouvrage par exemple).

HATSUMEI. Invention.

HIMEGIZU (Littéralement : dessin de jeux secrets). Œuvres de caractère lascif).

HENSAN. Compilation, composition d'un ouvrage, expression s'ajoutant à la suite d'un nom d'auteur.

HENSHU.

HON. Livre, ouvrage.

HOSHO (*Gami*). Papier spécial employé pour les *Surimono*.

HYÔSHI. Couverture d'un livre. Reliure.

HOSOYE. Petit format étroit en hauteur (environ 0 m. 300 sur 0 m. 150) qui aurait été innové par *Torii* (I) *Kujonobu* (I) vers 1700.

ICHIMAIYE (Littéralement : dessin d'une feuille). Peinture détachée ou estampée.

ICHIRYU. Style original caractéristique d'un maître.

IN. Sceau, cachet.

INSATSU. Impression.

INSATSU NINKA. Permission d'imprimer.

INSATSUSHA. Imprimeur.

JIGANE. Portrait (Par exemple : *Haiyû no jigane*, portrait d'auteur).

KAKEMONOYE. Très grand format en hauteur (environ 0 m. 250 sur 0 m. 160) employé pour des estampes destinées à tenir lieu de *kakemono*.

KAMBAN. Affiche (*Shibai no kamban* : affiche de théâtre).

KAMURÔ (Littéralement : « tête-chauve »). Jeune suivante d'une courtisane, ainsi nommée parce qu'elle portait les cheveux sur les épaules et non attachés.

KENTÔ. Repérage. *Uemura Kichiyemon* aurait été le premier à trouver un procédé de repérage pour l'impression (avec deux planches), vers 1744. Ce procédé aurait ensuite reçu le nom de son inventeur.

KIBYÔSHI. « Couverture jaune ». Sorte de livre ainsi nommée d'après la couleur de sa couverture. On l'appelait également *Aohon* (voir ce mot). Il commença à en être donné à partir d'*Anei-Temmei* (1772-1788) et le genre continua à avoir du succès jusqu'en *Bunsei* (1828-1829), mais le temps de sa plus grande vogue fut *Nengô Bunkwa* (1804-1817). Le *kibyôshi* était une sorte spéciale de *kusazôshi*.

KIMEYE. Premier nom donné aux estampes représentant des auteurs, de format *nagaye*, dues à *Shunshô* (*Katsukawa*).

KIMPIRABON. Nom quelquefois donné aux *Rokudan mono* à cause de leur contenu. Sortes de romans de chevalerie (*Kimpira*, héros légendaire fils de *Kintoki*).

KINDEI. Poudre d'or réduite ensuite à l'état de pâte qui fut fort employée dans certaines estampes.

KIRAYÉ (OU KIRARAYE). Estampe à fond micacé. *Sharaku* fut un des premiers à en faire exécuter, mais plusieurs artistes de son époque employèrent la même technique. On ne sait donc trop si l'on doit véritablement lui attribuer l'invention de celle-ci.

KOBAN. Très petit format en hauteur (environ 0 m. 250 sur 0 m. 160).

KOFU. Artisan.

KÔRYÔ. Examen d'un ouvrage avant son impression. Revision. Correction des épreuves.

KÔSEI. *Ibid.*

KONNYAKU BON. Livres ainsi nommés à cause de leur forme ressemblant à une sorte de gâteau.

KÔSEIZURI. Épreuve d'essai en noir.

KOSHÔKU BON. « Livre immoral » (vers *Genroku* : 1688-1703).

KUCHIYE. Frontispice.

KUROBON. « Livre noir ». Nom provenant de la couleur de la couverture de cette sorte spéciale de livre appartenant à la catégorie des *kusazôshi* (vers *Meikwa et Temmei* : 1674-1788).

KUSAZÔSHI. Littéralement : « livres de toute sorte ». Ce genre apparut durant l'ère de *Genroku* (1688-1703). Il comprenait à proprement parler des livres d'images accompagnés d'un texte très sommaire. A l'origine, le même bloc de bois servait à graver les dessins et leurs légendes, ces dernières généralement écrites en *hirakana* pour être plus à la portée du peuple.

KUSAZÔSHI KATAKIUCHI NO TSUZUKI MONO. Suites de *kusazôshi* consacrées à des histoires de vengeance (*katakiuchi*), genre inauguré par (*Utagawa Toyohiro* I au commencement de *Kyôwa* (1801-1803).

MAKIMONOYE. Rouleau de peintures.

MAKURA ZÔSHI = *Shungwa*.

MUSHAYE. Peintures militaires.

NAGAYE (Voir *Hashirikaku*), grand format en hauteur très étroit (environ 0 m. 650 sur 0 m. 150), genre inventé par (*Torii*) *Kujoshige*, d'après le D<sup>r</sup> J. Kurth.

NIKAWA. Colle employée pour donner un certain lustre brillant (*kotaku*) aux couleurs de la catégorie d'estampes nommée *urushiye*.

NINJOBON. Ouvrages ainsi nommés parce qu'ils s'attachaient à peindre l'amour et les autres passions humaines (voir *Tempô* et *Kokwa* : 1830-1848).

NISEYE. Portrait.

NISHIKIYE. Littéralement : « Images de brocart » (voir *Azuma Nishikiye*).

OBAN. Format en hauteur (environ 0 m. 450 sur 0 m. 300).

OBAN YOKOYE. Grand format en largeur (environ 0 m. 650 sur 0 m. 450).

OIRAN. Courtisane.

OKUGAKI. Post-face d'un ouvrage.

OSHIYE. Figure en relief faite de tissus de diverses couleurs garnis intérieurement de papier ou de ouate.

OTOGIZÔSHI. Livres de légendes et d'histoire destiné aux femmes et aux enfants. A l'origine, recueils peints à la main. Certains maîtres *Tosa* en auraient exécuté dès le xvi<sup>e</sup> siècle.

OWARI « fin ». Signe mis à la suite du nom d'un ouvrage pour indiquer qu'il est terminé.

*Rokudan Mono* (Littéralement : « choses de six chapitres »). Histoires ou nouvelles se composant dans la pratique de 4 à 8 chapitres, qui furent en vogue à partir du nengô *Kyôhô* (1716-1735). On leur donnait aussi le nom de *Shirami bon* à cause de la petitesse des caractères employés dans leur impression ou de *Kimpirabon* en raison de leur contenu.

*Ryômensuri*. Impression sur les deux faces d'une estampe.

*Shibaiye*. Estampes de théâtre.

*Shibai no kamban*. Affiches de théâtre. Les *Torii* s'adonnèrent tout spécialement à ce genre.

*Sankô*. Collectionnement de textes.

*Shôgon*. Introduction d'un ouvrage.

*Sambukutsui*. Triptyque.

*Sammai tsuzuki*. Triptyque (Littéralement : « suite de trois feuilles »).

*Sôji*. Invention (Littéralement : « première idée »).

*Sansui*. Paysage (Littéralement : « eau et montagne »).

*Shi* (ou *Hajime*). Commencement (d'une technique, par exemple).

*Saishikisuri*. Impression en couleurs.

*Sugataye*. Portrait, image.

*Shozô*. Portrait.

*Shikishi*. Papier coloré employé pour l'inscription de poèmes.

*Shimpan*. « Nouvelle impression », réédition.

*Shungwa* (Littéralement : « peinture de printemps »). Œuvre érotique.

*Surimono*. Estampe très soignée employée à l'origine comme cadeau de nouvel an.

*Sharehon*. Ouvrages ainsi nommés à cause des plaisanteries qu'ils renfermaient (vers *Temmei* : 1781-1788).

*Taibi*. Littéralement : « grande conclusion », indication portée à la fin d'un ouvrage.

*Tanye* (Littéralement : « images au *tan* »). Estampes coloriées à la main avec du *tan* (oxyde de plomb) rouge. D'autres nuances venaient s'y ajouter (Torii). *Kiyonobu I* aurait exécuté les premiers dessins pour des *tanye* vers 1703 (D<sup>r</sup> J. Kurth).

*Tanzoku* (Comme *shikishi*). Bande étroite de papier sur laquelle on écrivait des vers.

*Uchina*. Petit format en largeur (environ 0 m. 200 sur 0 m. 250).

*Uchiwaye*. Estampe en forme d'éventail qui ne se plie pas.

*Ukiye*. Genre spécial d'estampes dont l'invention est attribuée à (*Okumura*) *Masanobu*, dans lesquelles l'artiste s'attachait à rendre l'éloignement des derniers plans (Littéralement : « peintures flottantes »). Il faut peut-être voir là une première influence exercée par les peintures européennes (hollandaises).

*Urushiye*. Estampes qui recevaient l'application d'une couche de colle (*nikawa*) sur les couleurs et, en particulier, sur le *sumi* (noir) pour leur donner l'aspect de « dessins laqués » (sens littéral) (*Okumura*) *Masanobu* en exécuta pour la première fois vers 1720.

*Waraibon*, « Livre pour faire rire » (Caricatures).

*Waraiye*, « image pour faire rire » (Caricatures).

*Yedo-ye* (Littéralement : « Images de Yedo »). Estampes exécutées par (*Hishikawa*) *Moronobu*.

*Yomihon* (Littéralement : « Livre pour rire »). Livres illustrés dans lesquels le *texte* occupait une place importante, ce qui n'était pas le cas pour les *kusazôshi*. A partir du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout durant le *nengô Bunsei* (1818-1829), ils furent très en vogue. *Santô Kyôden* (1761-1816) et surtout *Bakin* (1767-1848) se signalèrent tout spécialement dans ce genre d'ouvrages (dont les dimensions étaient plus grandes que celles des *kibyôshi*).

*Yokoban*. Petit format en largeur (environ 0 m. 210, sur 0 m. 350).

*Yehon* (ou *Ehon*). « Recueil de peintures » (Livres d'images).

*Yezôshi*. Livre d'histoires illustré.

#### F. — Quelques renseignements concernant le Livre japonais.

Étant donné le grand nombre d'ouvrages qu'ont illustrés les maîtres d'*ukiyoye*, il me semble utile de fournir quelques renseignements élémentaires sur le livre japonais. On ne les trouve généralement qu'incomplets ou même erronés et leur réunion dans ce dictionnaire pourra être utile aux amateurs.

Personne n'ignore tout d'abord que le livre japonais s'ouvre à l'inverse du nôtre et que la lecture des pages s'opère par colonnes verticales et de droite à gauche.

En raison de la minceur, de la porosité et de la transparence du papier,



celui-ci n'est imprimé que d'un seul côté (1). Il est ensuite plié et le feuillet (*mai*) ainsi constitué correspond à deux de nos pages (*hammai* ou demi-feuille) placées dos à dos. Le numéro du feuillet est écrit sur le pli tourné du côté extérieur du livre : au-dessus sont souvent répétés le titre de l'ouvrage et le numéro du volume.

En général, le numérotage des volumes se fait avec les chiffres ordinaires :

一	ou	壹	}	<i>ichi</i>	}	un		六	}	<i>roku</i>	}	six
				hitotsu						mitsu		
二	ou	貳	}	<i>ni</i>	}	deux		七	}	<i>shichi</i>	}	sept
				futatsu						nanatsu		
三	ou	參	}	<i>san</i>	}	trois		八	}	<i>hachi</i>	}	huit
				mitsu						yatsu		
四			}	<i>shi</i>	}	quatre		九	}	<i>ku</i>	}	neuf.
				yatsu						kokonotsu		
五			}	<i>go</i>	}	cinq		十	}	<i>ju</i>	}	dix
				itsutsu						to		
								十一		ju ichi,		onze, etc.

Volume 1 s'écrira par exemple :

卷之一 ou : 壹之卷 *maki no ichi* (Littéralement : « un de volume »).

Il existe des notations particulières pour les ouvrages ne comprenant qu'un, deux ou trois volumes seulement :

全	<i>zen</i> ( <i>mattaki</i> )	}	indique que l'ouvrage est complet en un seul volume.
ou encore :			
完	<i>kan</i>		

Un des systèmes suivants sert pour les ouvrages de deux volumes :

上	<i>Ue</i> , supérieur	ou	天	<i>ten</i> , ciel	ou	乾	} signe divinatoire et aussi ciel	} = 1 <sup>er</sup> vol.
下	<i>shita</i> , inférieur	ou	地	<i>chi</i> , terre	ou	坤		

Dans les ouvrages de trois volumes, on trouve :

上	supérieur	ou	天	ciel	ou	乾	= 1 <sup>er</sup> volume.
中	( <i>naka</i> ) milieu	ou	人	( <i>jin</i> ) homme			= 2 <sup>e</sup> volume.
下	inférieur	ou	地	terre	ou	坤	= 3 <sup>e</sup> volume.

Le deuxième système s'explique ainsi : « l'homme (milieu) se tient entre le ciel (haut) et la terre (bas) ».

La couverture du livre (ou reliure : *hyôshi*) est faite d'un papier épais, comprimé, souvent nuancé et parsemé d'ornements, ou encore de toile de fibres de bananier (*bashôfu*).

(1) Il n'est évidemment question ici que des livres anciens antérieurs à l'imitation des procédés européens.

Un long cartouche rectangulaire collé sur celle-ci porte le titre de l'ouvrage en caractères carrés, ou en *soshô* (cursif), ou encore en *réishô* (*happin*) suivi du numéro du volume.

Au revers de la couverture du premier volume d'un ouvrage est généralement collée une feuille divisée en trois colonnes portant les renseignements suivants :

Lieu de la publication. Nom du propriétaire de l'édition suivi de la mention :  <i>zohan</i> 藏板 (propriété d'impression, etc.)	Titre de l'ouvrage	Nom de l'auteur suivi de caractères signifiant « composé par », tels que :  <i>hensan</i> 編纂
--	--------------------	--

D'autres indications viennent parfois s'ajouter aux précédentes, par exemple le nom de celui qui a examiné l'ouvrage avant l'impression (*kôryô* 校了 ou *kôsei* 校正), de l'éditeur proprement dit (*hakkô* 發行 édition de...), etc...

Puis sur une première page est généralement placée une devise due à une personne de qualité (*daiji* 題辭). A celle-ci font suite une ou plusieurs préfaces (*hashigaki* 端書 ou 序文).

L'ouvrage est clos par une postface (*okugaki* 奥書 ou *batsu* 跋 : Littéralement approbation).

Sur la dernière page figurent fréquemment les mentions suivantes :

Répétition du titre de l'ouvrage. Numéro du volume et signe : 終 (Owari : fin)	Inscription : <i>Hanken shôyu.</i> 版權所有 (Possession du droit d'impression. Cette indication est souvent placée dans un cartouche au-dessous de la date de publication.)	Date à laquelle a eu lieu la publication suivie de <i>hakkô</i> (publication)	Date de la permission d'impression suivi de la mention : <i>hanken menkyô</i> (litt. permission) de droit d'impression)
發賣 <i>Hatsubai</i> ou 賣捌 (Urisabaki). Vente. Suivi du nom du vendeur	印刷者 (Insatsusha imprimeur) suivi du nom de l'imprimeur.	發行者 (Hakkôsha éditeur) suivi du nom de l'éditeur.	著作者 (Chosakusha : auteur) suivi du nom de l'auteur.
		發行 (publication)	版權免許 ou <i>insatsu</i> 印刷 (impression).

La mention *taibi* 大尾 (grande conclusion) indique la fin de l'ouvrage.

On trouve parfois encore une ou plusieurs feuilles de réclames donnant les titres d'œuvres différentes du même auteur ou d'autres auteurs. Ces indications sont fréquentes dans les ouvrages illustrés dus à des maîtres *d'ukyoye*. Par elles, on a souvent connu les titres de livres aujourd'hui introuvables.

---

Dictionnaire des maîtres « d'ukiyo-e ».

ANCHI 安知 (*Kwaigetsudô* 懷月堂). Élève d'Ando. Hayashi décrit et reproduit dans son catalogue (n° 189) une estampe d'Anchi (dont il prononce le nom *Yasutomo*) représentant l'Oiran *Ochio*. Cette œuvre est une fort belle chose et par la grandeur de son style et par la splendide ornementation de la robe de la dame. L'artiste signa fréquemment ses œuvres : « *Nihon Gikwa Kwaigetsu Miyô Anchi Zu* », sous la forme cursive. (Anchi de la branche postérieure *Kwaigetsu (dô)* peintre humoristique du Japon.) Ailleurs, on trouve l'autre signature : « *Nihon Gikwa Chôyodô Zushi* » également cursive (ou encore *Nihon Gikwa Chôyodô Anchi*) dans laquelle le

nom de pinceau de *Chôyodô*) 長陽堂 indiquerait peut-être une filiation artistique avec *Chôshun* (*Miyagawa*) (Dr J. Kurth). Certains auteurs japonais ont attribué cette qualité à *Ando* peut-être par suite d'une confusion avec *Anchi*. Ce dernier travaillait vers *Shôtoku* et *Kyôwa* (1711-1735). On ne possède aucun détail sur sa biographie.

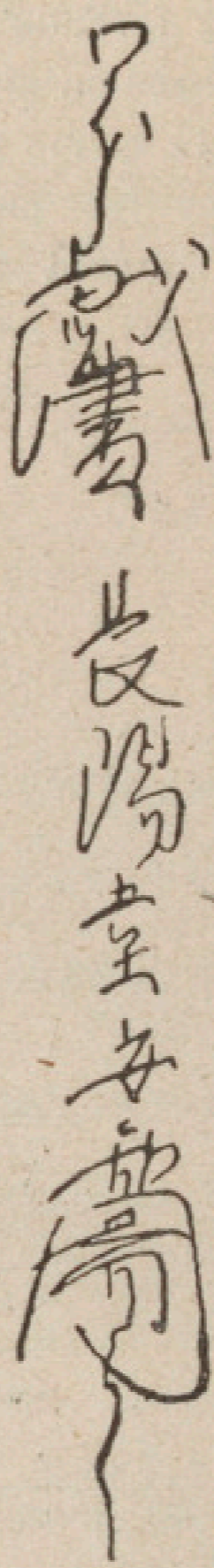
Œuvres connues :



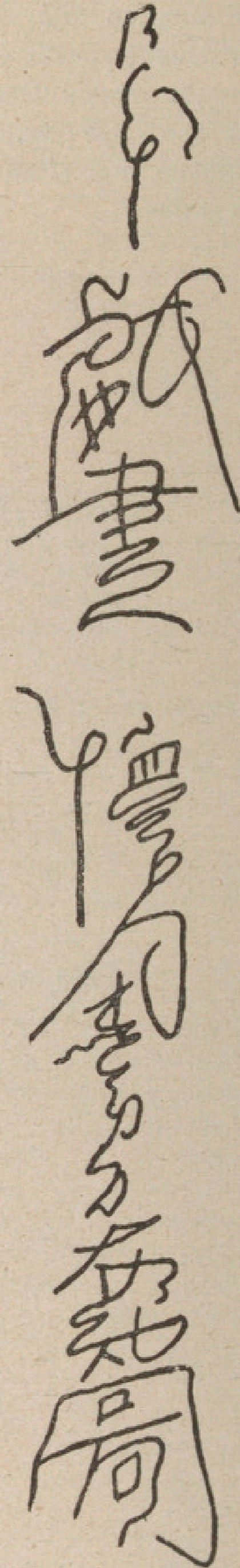
Cachet: Anchi.

Kakemono de la collection de M. Hideo Takamine. (Reproduction S. Taj, pl. LXXVI) : jeune fille tenant dans ses dents un mouchoir.

Estampe : Collection R. Koechlin, Paris.



Signature cursive : « *Nihon gikwa Chôyodô Anchi zushi* » employée par Anchi.



Signature cursive : « *Nihon Gikwa Kwaigetsu Miyô Anchi Zu* », employée par Anchi. (D'après une estampe de la collection R. Koechlin.)

• ANDO 安度 (ou *Yasunori*). Fondateur de la lignée des *Kwaigetsudô* dont on a cru longtemps que le nom se rapportait à un seul individu. Son nom de famille était *Okasawa* (Z. U. R. — U. B.) ou selon d'autres *Okazaki*.

Son Ts. était *Genshichi*. Il aurait aussi porté le nom d'*Ankei* 安慶 mais les auteurs qui citent ce *go* ont peut-être confondu avec le signe *kei* (I. Z. U. R.) le signe *do* écrit sous la forme cursive. Il signa ses œuvres : « *Nihon gikwa Kwaigetsudô Ando Zushi* » (sous la forme cursive) : « *Kwaigetsudô Ando* peintre humoristique du Japon » ou encore parfois : « *Nihon Gikwa Kwaigetsudô Zushi* » comme pour bien montrer qu'il était le *Kwaigetsudô* par excellence. Certains ouvrages et, en particulier l'U. B., attribuent en outre à *Ando* le nom de pinceau de *Dohan* mais ce *go* dut appartenir à un artiste différent, élève d'*Ando*. Le *Kogwa Bikô* donne ce dernier comme ayant travaillé dès *Kwambun* (1661-1672).

D'autre part, durant *Genroku* (1688-1703), il habitait *Shuhôchô* dans le quartier d'*Asakusa*, à *Yedo*. En *Shôtoku* (1711, 1715), il peignait encore (et même jusqu'en *Kyôhō* : 1716-1735 d'après le *Nippon Gwajinden*). On n'a que peu de détails sur sa biographie. Néanmoins, l'I. Z. U. R. rapporte qu'*Okasawa Genshichi*, fut exilé en 1714 à *Oshima*, l'une des sept îles d'*Izu*, à la suite d'un scandale de la cour shigunale : la dame *Yeshima* appartenant à cette dernière et l'acteur *Ikushima Shingorô* avaient noué une intrigue dont l'artiste aurait été quelque peu le complice ayant favorisé des échanges de lettres et des rendez-vous. Tous trois furent envoyés ensemble en exil. La plupart des peintures connues du peintre auraient été exécutées avant cette disgrâce. L'école *Kwaigetsudô* tirerait son origine de celle des *Tosa*. Certains ont donné *Ando* comme un élève de (*Miyagawa*) *Chôshun*, mais la chose paraît peu probable, l'époque de plein travail de ce dernier étant postérieure à celle d'*Ando*. Le style de l'artiste montre une certaine tendance idéaliste en opposition avec le réalisme de *Moronobu*. Ses figures de *bijin* (jolies femmes) sont très nobles. Certains critiques japonais leur reprochent un peu de sécheresse d'exécution. On a quelque temps prétendu qu'*Ando* n'aurait jamais travaillé pour l'estampe. Cette assertion est aujourd'hui reconnue fausse : Il donna des impressions en noir et aussi des *tanye*.

Le *Kinko ukiyoyeshi koden benran* parle aussi de *beniye*, mais il doit y avoir là une erreur, car ces dernières ne datent que de 1725. *Andô* fut également célèbre pour ses modèles de dessins d'étoffe. Il occupe une place très importante dans la première époque de l'histoire de l'estampe à laquelle son style synthétique et ferme était très favorable.

Signature cursive :  
« *Nihon Gikwa Kwaigetsudô Andô, Zushi* »  
employée par *Andô*.

*Œuvres connues :*

Parmi ses peintures, on cite : deux *kakemonos* de la collection Fukuba, exécutés l'un vers 1700 (n° 38) et l'autre vers 1710 (n° 39).

Un *kakemono* de la collection Kuwabara Yojirô = Homme et femme regardant un livre (S. Taj. pl. LXXV).

Un *kakemono* fort beau où un élégant se fait veigner par une *oiran* devant une *kamurô* (S. Taj. pl. LXXIV).

Une *kakemono* du Musée impérial de *Toyko* : Courtisane à la promenade relevant sa robe.

L'*Ukiyoye Tenrankawi Mokuroku* (Tokyô 1908), catalogue de l'exposition de M. Shôrin Bunshichi décrit des peintures datant de 1707, 1711, 1712 et une impression remontant à 1714.

Le Dr J. Kurth a écrit dans l'*Ostasiatische Zeitschrift* (octobre-décembre 1913) un intéressant article consacré à la « *Kwaigetsudô Sippe* ».

ASHIHIRO 芦廣. Ecole d'*Osaka* (1<sup>re</sup> moitié XIX<sup>e</sup> siècle).

ASHIKIYO 芦清. — —

ASHIKUNI 芦國. Ecole d'*Osaka* (1<sup>re</sup> moitié, XIX<sup>e</sup> siècle).

Il exécuta surtout des portraits d'acteurs célèbres tels que ceux d'*Arashi Kichisaburô* et de *Kataoka Nizeyemon*.

ASHIMARO 芦磨. Ecole d'*Osaka* (1<sup>re</sup> moitié, XIX<sup>e</sup> siècle).

ASHIMIZU 蘆水 (ou *Rôsui*). Il appartenait à la famille *Tsuraoka*. On lui attribue les illustrations de l'ouvrage : « *Sumidagawa ryôgan ichiran* » (Coup d'œil sur les deux rives de la *Sumidagawa*). Il travaillait vers *Temmei* (1781-1788). (U. B.).

ASHIYUKI 芦湯氣. Ecole d'*Osaka* (vers 1824).

Il aurait aussi porté les *go* de *Kegwadô* et de *Kegyokudô*.

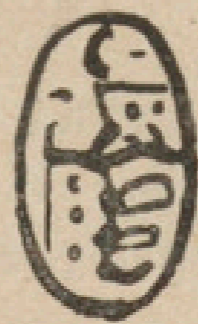
BAEN 馬圓. Il était d'*Osaka* et travaillait vers *Kwansei* (1789-1800) (U. B.). Il porta le *go* d'*Ippôsai*.

BAIEN 梅園. Femme peintre qui vécut vers *Bunkwa* et *Bunsei* (1804-1829).

*Peinture connue* : Visite à la cour. Exécutée en collaboration avec la femme peintre *Renzan*. Collection de Mlle K. Ueno (U. G. pl. LXXXII).

BAIGAI 梅崖 *Takaaki*. Cet artiste qui ne doit pas être confondu avec

*Totoki Baigai* (1732-1804) est l'auteur des illustrations d'un ouvrage intitulé : *Kuma naki kage* (clarté sans ombre), paru en 1868 (un volume). C'est un recueil de silhouettes composé en commémoration de la mort de *Kasetsu Koji*, poète et aussi artiste qui, de son vivant aimait à peindre les portraits de ses amis. Les silhouettes du recueil sont celles de ces derniers : acteurs, tchajin et artisans). La planche de tête de l'ouvrage est due à *Zeshin. Baigai* composa également les illustrations du : *Tangetsu shû* (Recueil de la nouvelle lune (Poésies illustrées) 1868 (un volume).



Cachet de  
*Bairei* (en  
négatif.)

**BAIREI 梅嶺**. Il naquit la première année de *Kokwa* (1844) à *Kyôto*. Son père s'appelait *Yasuda Jirobei* et sa mère appartenait à la famille *Nakada*. Il était l'aîné de trois enfants. Par la suite, il recueillit la succession de la famille *Kono*. Son nom de jeunesse était *Kakusaburô*. Dès l'âge de neuf ans, on put observer le goût qu'il montrait pour la peinture. Après avoir été l'élève de *Nakajima Raishô*, il le devint de *Shiokawa Bunrin* et étudia spécialement le paysage. Puis il se rapprocha de l'école *Nanju*. IL N'EUT DONC RIEN D'UN MAÎTRE D'UKIYOYE et s'il est cité ici c'est uniquement en raison de ses ouvrages illustrés. Le plus célèbre d'entre eux est le *Bairei Hyakuchô Gwafu* (Recueil de peintures de cent oiseaux de *Bairei*) paru à *Tôkyô* en 1881 en trois volumes et dont les dessins originaux sont conservés au *South Kensington Museum*. Une seconde série de trois autres volumes fut publiée en 1884. Enfin, en 1889, parut un autre ouvrage nommé *Inaka no Tsuki*. Certains auteurs japonais décernent à *Bairei* le qualificatif de « peintre de la cour ». Il mourut en 1895.

**BAIRINDO 梅林堂**. Peintre de genre qui vivait vers *Hôreki* (1751-1763) (V. B.).

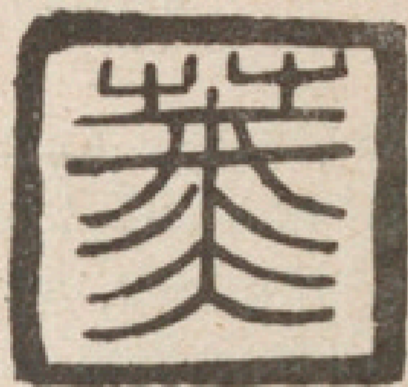
**BAISHIN 梅信**. Il vivait vers *Enkyô* (1744-1747) (U. B.) et aurait habité *Kyôto*.

**BAITEI 梅亭** (1723-1812). Cet artiste ne se rattache qu'indirectement à l'*ukiyoye*, ayant appartenu à l'école impressionniste de *Kyôto*. Porta le nom de pinceau de *Tokitoshi Kûrô*. En outre, comme il habita *Otsu* en *Omi* il employa aussi l'autre go d'*Otsu Kûrô*. Il exécuta des paysages, mais on lui doit aussi le *Kûrô Gwafu* (album de *Kûrô* : figures, paysages animés et animaux) paru à *Kyôto* en 1799 chez *Kiya Jinsuke* et le *Sanuki Buri* (Recueil de *hokku*, poésies de 17 syllabes) publié en 1798 (un volume) et c'est pour cette raison qu'il trouve place ici. Son maître fut *Buson*. Il mourut le 7<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de la 9<sup>e</sup> année de *Bunkwa* (1812) alors âgé de 70 ans. Dans les ouvrages illustrés de *Kûrô*, fait observer. M. Th. Duret : « se révèlent avec une grande puissance, quelques uns des caractères particuliers de l'école impressionniste de *Kyôto* : le mépris de toute forme conventionnelle, l'âpreté

et comme la sauvagerie du dessin, poussés à leurs dernières limites » (Catalogue des Estampes Japonaises de la Bibliothèque Nationale).

**BANKI 晩器**. Vivait vers *Bunsei* (1818-1829) et donna des *nagaye* et des *hosôye* (V. B.). Cet artiste se montre très fortement influencé par *Utamaro*. (Catalogue Hayashi, n° 952.)

**BANRYUKEN 蟠龍軒**. Vivait vers *Kyôhô* et *Gembun* (1716-1740).



Cachet de Banryuken.

(U. G.). Signait ses peintures : « *Bukei inshi Banryuken ...* : « *Banryuken* le samurai retiré à *Bukei* ». *Peinture connue* : Jeune femme assise jouant avec un chat (Collection du Musée Impérial de *Tokyô*, Repr. U. G. pl. XXIX).

**BANU 蟠羽**. Famille *Tsukioka*.

Il porta le nom de *Chôgarô* et on le surnomma en outre *Honjô*, parce qu'il demeura dans le quartier de *Yedo* portant ce nom. Fut l'élève de (Tsutsumi), *Tôrin III*, puis devint celui de (Kawashima) *Settei* la 4<sup>e</sup> année de *Tempô* (1833) et prit à cette occasion le nom de *Sessen*. Il fut nommé peintre du prince *Kuzo*. Vivait encore en *Kaei* (1848-1853).

**BEISEN 米僊**. Ce peintre, originaire de *Kyôtô* n'est pas à proprement parler un maître d'*Ukiyoye*. En sa qualité d'élève de *Suzuki Hyakunen*, il se rattachait, en effet, à l'école *Maruyama*. Il est ici signalé parce qu'il fit des recherches sur les débuts de l'*Ukiyoye* et en particulier sur *Matabei*. Appartenait à la famille *Kubota*. Son *Na* était *Kwan*. La 33<sup>e</sup> année de *Meiji* (1900) il devint aveugle des deux yeux et mourut le 19<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois de la 39<sup>e</sup> année de la même ère (1906) à l'âge de 55 ans.

**BISAN**. *Takeuchi*. Auteur des illustrations de l'ouvrage : *Haikai uta higakoto shû* (Recueil de poésies comiques) 1832 (1 volume).

**BOKUAN 卜菴**. *Yamamoto. Ts. Jujirô* Originaire d'*Osaka*. École *Ooka*. Élève de *Bokushin* (vers *Bunsei* : 1818-1829).

**BOKUSAN 墨山**. Élève d'*Hokusai*.

Son *go* était *Hokudô*.

La 14<sup>e</sup> année de *Bunkwa* (1817) il illustra un roman : *Tanshû Kyôden*.

**BOKUSEN 墨僊**. Il était originaire de *Nagoya* dans la province d'*Owari*. En 1817, *Hokusai* vint l'y visiter. Son nom ordinaire était *Maki Sukeyemon*.

Le second signe de « *Bokusen* » est quelquefois écrit : 仙. L'artiste porta



en outre de nombreux *go* : *Hokutei* (d'abord *Hokusen*), *Toenrô*, *Gekkotei*, *Hyakusai*.

Devenu l'élève d'*Hokusai*, il collabora à plusieurs reprises avec celui-ci, par exemple dans l'illustration des ouvrages :

*Hokusai gwakyô*, 1818. Nagoya.

*Hokusai sogwa*, 1820. Nagoya.

*Ippitsu gwafu* (album des dessins exécutés d'un seul coup de pinceau), 1823. Nagoya.

De son propre pinceau furent illustrés :

*Kyôgwayen*; *Shinsô gwayen*; *Gwasanzushû*; *Shashin Gakuhitsu Bokusen Sôgwa*; *Bokusen gwafu* (Nagoya, 2 vol. 1809). En outre de ces recueils de dessins, il orna les romans : *Yôkyoku Shunyei Monogatari* (5 vol.). *Fukushû Kosei Kidan* (5 vol.). Il écrivit un autre ouvrage intitulé *Isshō banashi* (2 vol.).

Sous le nom d'*Utamasa* (I), il fut aussi l'élève d'*Utamaro* et forma deux élèves : *Utamasa* (II) (gessai Numada) et *Gyokusen* (Mori).

BOKUSHIN 卜信. Il appartenait à la famille *Ooka* et était d'Osaka. Élève de *Shumboku* (*Ooka*) (*Verut nei* : 1772-1780).

BOKUTEI 牧亭 *Shuba*. Élève d'*Hokusai* (U. B.).

(A suivre.)



KILIN  
(porcelaine Chine).



LION (SHISHI)  
dans l'épreuve du saut.

## La troisième crise ministérielle de l'Ere Taisho

### CABINET DU COMTE OKUMA

#### I

« Le Cabinet de l'Amiral Yamamoto, constitué en février 1913, après que le Ministère du Prince Katsura eut été obligé de se retirer devant l'opposition violente de la population des grandes villes, a donné sa démission le 24 mars. C'est la troisième crise ministérielle qui éclate depuis la mort de l'Empereur Mutsuhito, c'est-à-dire depuis dix-huit mois environ. »

Avant de résumer cette troisième crise ministérielle et de parler de son issue quelque peu inattendue, rappelons deux passages d'éminents collègues et jetons de nouveau avec l'un d'eux un rapide coup d'œil en arrière.

Dans les pages consacrées à S. M. l'Empereur Mutsuhito (1), nous reproduisons un article paru dans *les Débats* où M. Robert de Caix disait :

« Mais surtout c'est le milieu qui change lentement mais irrésistiblement et la génération des temps héroïques qui passe. Les vieux *genro* sont presque tous morts, et si des hommes de grande valeur, comme le Prince Katsura (2), peuvent les remplacer dans les conseils de l'Empereur, peuvent-ils se substituer à eux dans le respect absolu, on doit même dire, le consentement unanime de la nation ? Le prestige du gouvernement impérial reste immense dans ce pays qui a été réformé, développé, conduit à la victoire dans deux grandes guerres depuis l'établissement du Meiji. Mais, pas plus sans doute là que dans l'Allemagne profondément loyaliste et respectueuse des années qui ont suivi l'Unité et l'Empire, le prestige du passé ne pourrait indéfiniment contrebalancer, surtout sous un nouveau règne et avec une génération nouvelle, les aspirations très différentes du présent. L'influence du Parlement doit grandir à mesure que l'on s'éloignera des temps héroïques du Meiji. La légende du Tennô d'origine divine s'évanouit peu à peu des croyances japonaises. Cette divinité s'en va comme tant d'autres. L'individualisme occidental, mal adapté à ces civilisations, bat en brèche la hiérarchie et le respect confucianistes. Le Japon a déjà ses socialistes fanatiques, ses anarchistes, voire même ses féministes. Les dirigeants cherchent sagement à réagir..., on s'efforce de revenir sur certaines tendances novatrices pour maintenir les conceptions du vieux Japon. L'Empereur lui-même, remplissant ce rôle paternel que la philosophie chinoise fait attribuer aux souverains dans tout l'Extrême-Orient, a voulu prémunir son peuple contre le danger d'un changement de mœurs. Mais ses édits, malgré tout le respect théorique qu'on leur

(1) *Bulletin* nos XXVI-XXVII, juin-septembre 1912.

(2) Mort lui aussi aujourd'hui. Voir sa biographie *Bulletin* nos XXXI-XXXII, p. 179.

accorde, n'ont pu empêcher un luxe et un besoin de jouir naguère inconnus d'envahir la société japonaise. Les vieilles mœurs s'en vont peu à peu et c'est maintenant, avec les générations nouvelles qui n'ont pas vu se lever l'aurore du Meiji, que va commencer la profonde crise pour le Japon qui n'avait guère fait jusqu'ici qu'adapter une organisation et une armature occidentales à un peuple encore tout imbu de ses conceptions propres et dominé par l'idéal samuraï. L'avenir de l'œuvre du règne de Mutsuhito n'est pas plus assuré que celui d'aucun autre effort humain. ».

A cette note du publiciste qui a vu et su voir avec une perspicacité éclairée et impartiale l'Extrême-Orient, joignons cette autre de l'historien auquel nous nous plaisons toujours à nous référer. A la fin de son sixième volume sur le Japon, M. le Marquis de La Mazelière dit :

« Le but du Japon sera donc maintenant de s'enrichir à tout prix, par suite de s'industrialiser et, pour le faire sans danger, de développer l'hygiène, de combattre l'alcoolisme, de réprimer la criminalité, d'établir un système complet d'assurances ouvrières d'une application d'autant plus facile que le nombre des ouvriers est encore peu considérable, que les charges augmenteront progressivement avec la richesse, que les assurances empêcheront les salaires de s'élever trop vite. Or, ce Japon industriel, n'ayant qu'un but : s'enrichir, ne sera-t-il pas l'antipode et du vieux Japon et du Japon héroïque du Meiji ? Nogi en haïssait jusqu'à la pensée : quoi ! les vieilles vertus des samuraï iraient s'affaiblissant, l'on craindrait la guerre pour la grande perte de richesses qu'elle peut causer, le passé serait oublié, le culte des ancêtres délaissé, le mikado, souverain constitutionnel, ne croirait plus lui-même en sa divinité. Entre le Japon du Meiji et ce Japon défiguré, qui ne serait plus le Japon, entre la jeunesse et les propagateurs des idées d'individualisme et de démocratie, entre l'Empereur Yoshihito et des conseillers trop libéraux, il a voulu jeter un cadavre, son propre cadavre, lui, le héros cher entre tous au peuple et à l'armée. L'armée, le peuple l'ont compris ; une foule immense se pressait à ses funérailles ; cette foule pleurait ; la maison où s'est accompli le sacrifice sera convertie en temple, Nogi est devenu un dieu. La mort du grand soldat, qui clôt héroïquement la période héroïque, ne sera sans doute pas inutile, elle arrêtera peut-être pour quelque temps la décadence des anciennes mœurs et retrempera les caractères qui commençaient à s'énervier. Mais cette mort ne peut empêcher ce qui doit être d'arriver (1). »

## II

Le successeur de Meiji-Tennô règne depuis bientôt deux ans et, comme nous le constatons au début avec M. Robert de Caix, voici déjà la troisième crise ministérielle que son règne éprouve. N'y a-t-il pas là quelque chose de symptomatique ?

(1) M. de La Mazelière : *Le Japon. Histoire et Civilisation*, t. VI, p. 821 et 822. Ce passage est cité dans la Bibliographie de notre numéro XXXI-XXXII, p. 495-496. L'appendice dont il est question après suit immédiatement dans l'œuvre de l'historien du Japon le passage mentionné et occupe les pages 823-854.

Le Directeur du *Bulletin de l'Asie Française* faisait précéder le passage que nous recitons plus haut de lui de ce mot :

« Mais une grave question se pose à la mort du premier empereur du Meiji : un tel régime pourra-t-il continuer ? Tout d'abord le caractère du Prince Héritier Yoshihito, âgé de trente-trois ans, est une inconnue. Il ne passe généralement pas pour avoir une très forte personnalité. »

« Le présent Empereur Yoshihito, dit dans l'Appendice de son sixième volume M. le Marquis de La Mazelière, a pris comme nengô (ère) : Taishô (*Grande Droiture*). Bien que d'une santé délicate, il a reçu une éducation solide et variée et parle bien les principales langues européennes, surtout le français ; sa bonté l'a rendu populaire. L'Empereur Yoshihito a la réputation d'être libéral et partisan d'un régime proprement constitutionnel ; l'avenir montrera dans quelle mesure cette réputation est justifiée. »

A la fin de la première partie de cet appendice, consacrée aux deux premières crises ministérielles du nouveau nengô, nous relevons encore sur l'Empereur actuel cette observation que dicte à l'auteur son réel sens historique :

« Il est probable que l'exercice du pouvoir donnera à Yoshihito assez d'autorité pour rétablir une heureuse alternative de ministères sagement conservateurs et de ministères modérément libéraux. »

En suivant cette page de l'appendice dont nous parlons, retraçons les deux grands événements de politique intérieure qu'il résume : la chose nous semble nécessaire avant d'aborder le troisième qui est du même ordre et qui découle d'eux.

« La crise de décembre 1912-février 1913 présente le plus grand intérêt, écrit le sagace historien, car elle nous fait comprendre l'importance du rôle joué par l'Empereur Mutsuhito ; sa mort a fait reparaître les anciennes rivalités que l'on croyait choses du passé, parce qu'elles n'osaient s'affirmer devant lui. »

En septembre 1912, l'Empereur, persuadé, peut-il sembler, par des personnalités libérales de la Cour, confie la charge de grand chambellan et de gardien du sceau privé au Prince Katsura, « honneur inouï pour un samuraï d'origine assez modeste, cette charge en quelque sorte sacrée d'ami, de confident, on pourrait dire de grand prêtre du divin mikado, n'ayant jamais appartenu qu'à des kuge du plus haut rang apparentés à la Maison Impériale ». Mais en prêtant le serment de se consacrer entièrement à l'Empereur, le Prince doit s'éloigner de la politique active. Katsura mis ainsi à l'écart par l'octroi de cette charge, le Marquis Saiouji, alors Premier Ministre et son parti, le Seiyûkai, « où depuis la mort d'Ito le vieil élément radical n'a cessé d'empiéter sur les éléments libéraux », pensent conserver longtemps la direction des affaires. Pour se concilier le pays, ils ont promis de réformer l'administration, d'en diminuer les charges, de réduire d'autant les impôts. Il leur faut pourtant compter encore avec les *genrô*, ces fameux Anciens, et l'esprit de clan. Le Cabinet compte six hommes de Kiûshû, dont trois de Satsuma. Désireux de s'attacher ce clan qui a la main sur la Marine, le Premier et son parti promettent de faire voter un programme très important de développement de la flotte. Chôshu, le clan rival, le clan, lui, de l'Armée s'émeut ; le vieux Maréchal

Yamagata se fait le porte-parole des revendications des soldats. « S'appuyant sur le fait que la proclamation du protectorat russe sur la Mandchourie Extérieure menaçait de rouvrir la question chinoise, il demande la création de deux nouvelles divisions destinées à tenir garnison en Corée, création qui devait, paraît-il, être suivie dans quelques années, de celle de quatre autres divisions. » La proposition mécontente l'opinion publique, les vieux radicaux font entendre toutes leurs anciennes plaintes contre le gouvernement des clans. Quoique de Satsuma, le Ministre de la Guerre fait siennes les revendications du Prince Yamagata et de Chôshû, qui sont celles de l'Armée. Le Marquis Saionji s'y oppose. Le Ministre de la Guerre se démet. Aucun général n'accepte de le remplacer, et comme le portefeuille de la Guerre ne peut être attribué qu'à un général, le Cabinet Saionji se retire (5 décembre 1912).

« Heureux de cet échec des radicaux et des libéraux, les *genrô*, ceux de Satsuma, comme ceux de Chôshû veulent imposer à l'Empereur Yoshihito leur autorité à laquelle Mutsuhito s'était soustrait depuis 1901. Remarquons en passant, avec M. le Marquis de La Mazelière, que ces *genrô*, qu'il ne faut pas confondre avec le *genrô-in*, ancien Sénat supprimé en 1890, ne constituent nullement un corps de l'État. Cette simple réunion consultative d'*anciens* semble cependant être tenue pour conseil fermé, puisqu'en 1911 l'Empereur Mutsuhito décide que le prince Katsura en fera partie et qu'à la fin de la crise de 1912 le nouvel Empereur agit de même à l'égard du Marquis Saionji. Yamagata, Oyama, Matsukata, Inoue, Katsura se réunissent donc. Yamagata prêche un gouvernement dictatorial, Matsukata reprend sa vieille politique étroite d'économies à tout prix et sur tout. Mais la campagne russo-japonaise a changé la face des choses : Yamagata est obligé de le reconnaître ; la prétention de Matsukata passe pour monstrueuse. « Les *genrô* semblèrent des revenants, leurs idées, aussi arriérées que celles de Nogi ; seulement Nogi a été divinisé, parce qu'il est mort, les *genrô* ont été honnis, parce qu'ils vivent encore et qu'après avoir fait la force de leur pays, ils en auraient, dit-on, causé la perte. » Leur temps est passé, celui d'un gouvernement proprement constitutionnel n'est pas encore venu, Katsura est l'homme qu'il faut (*the right man in the right place*), pense-t-on. Mais il faut le délier de son serment. L'Empereur s'y prête par un décret et le 17 décembre 1912 on a le troisième cabinet Katsura.

Le prince qui a pu voir de près les dangers que peut faire courir cette espèce de conseil irresponsable que sont les *genrô* entend s'en débarrasser. Il obtient de l'Empereur qu'ils ne pourront plus désormais sous aucun prétexte intervenir dans le gouvernement. L'Amiral Saito que Satsuma invite à ne pas rester à la Marine, doit garder sur l'ordre du souverain, son portefeuille. Katsura parle de soumettre les projets sur l'augmentation de l'armée et de la marine à un *Conseil Supérieur de la Défense Nationale*, d'adopter le programme de refonte de l'administration et d'économies présenté par le Marquis Saionji, de s'engager à reprendre l'amortissement de la dette abandonné par son prédécesseur et à poursuivre son ancien programme de développement économique « en opposition aux idées rétrogrades de Matsukata. » Il se rallie au régime parlementaire en fondant un parti gouvernemental, dit parti constitutionnel unioniste (*Rikken Doshikai*). Il cherche à négocier avec les autres

partis existants. Il fait voir qu'il est un homme de gouvernement de premier ordre. Ses adversaires eux-mêmes reconnaissent qu'il est de taille à savoir et à pouvoir demeurer.

« Malheureusement la grandeur de Katsura fait sur de certains points sa faiblesse ; les Japonais ont leurs qualités, mais aussi leurs défauts, et la jalousie en est un ; l'esprit communautaire que leur ont donné le confucianisme et la solidarité de clan leur rend toute personnalité odieuse. Ils ne veulent à aucun prix qu'on synthétise dans le nom de Katsura les grandes actions faites par eux depuis quinze ans, comme on a synthétisé l'œuvre de l'unification italienne dans les noms de Cavour et de Garibaldi. » Puis, on est las de Chôshû. Permettre à Katsura de concilier le programme des genrô et celui du Seiyukai, ce serait lui assurer le pouvoir pour des années. « On craint tant son habileté que par tous les moyens ses envieux, genrô et anti-genrô, bureaucrates et parlementaires, veulent le forcer à se retirer avant d'avoir commencé à exercer cette habileté. » Le Seiyûkai résiste aux offres du Prince, son chef en félicite son comité. Pour gagner du temps, Katsura fait ajourner la réunion des Chambres de janvier à février. Le 5 février — à la réouverture de la Diète — qui va donner lieu à de violentes manifestations dans la rue, une motion de blâme est présentée contre le gouvernement. La Diète est suspendue pour cinq jours. Le 9, l'Empereur ordonne au Marquis Saconji, que le Seiyûkai retire sa motion de blâme. Le Marquis transmet l'ordre à son parti ; la majorité du Seiyûkai refuse de lui obéir. Le 10, la Diète est de nouveau prorogée pour trois jours. Dans un conseil de cabinet qui se tient à ce moment à la Chambre même, Katsura résout de se retirer. Au dehors, les choses revêtent de nouveau une tournure mauvaise. Les pêcheurs en eau trouble s'ameutent contre Katsura qui n'est pas populaire. Ils méditent de rééditer les scènes de 1905 qui devaient amener la chute du Premier Cabinet du Prince. Une foule de curieux, comme toujours partout, se masse derrière eux et proteste contre les députés gouvernementaux. La police, insuffisante, réprime brutalement ; les manifestants résistent. Les amateurs de désordre en profitent pour attaquer la force publique qui riposte. Il y a plus de deux cents blessés. Les perturbateurs se répandent par la ville, incendient les postes de police, les tramways dont Tokyo trouve les tarifs trop élevés, assaillent des bureaux de journaux. La troupe accourt prêter main-forte à la police. Le calme se rétablit enfin peu à peu. Osaka, Kobe, Kioto connaissent plus ou moins les mêmes troubles. Katsura démissionne et l'Amiral Yamamoto est appelé à le remplacer.

### III

Avec le Cabinet de l'Amiral Comte Yamamoto le Seiyukai semble revenu au pouvoir : il y a la majorité. Mais plusieurs de ses représentants, hommes ne faisant guère de politique pure, ne sont en somme que de ces simples inscrits sur qui un parti ne saurait véritablement tabler. Aussi le Ministère ne peut-il, lui non plus, raisonnablement compter sur l'appuisans réserve de tous les membres de ce groupe, le plus important de beaucoup de la Chambre Basse-Japonaise. Ce n'est que presque à la fin de l'exercice budgétaire, qui se clôt

au Japon le 31 mars, que le Budget 1913-1914 est voté. Et avec quelle peine ? Le Gouvernement ne le fait passer le 17 mars que par 186 voix contre 181. Le 27 du même mois, la 30<sup>e</sup> session est close. M. le Marquis de La Mazelière, qui arrête là cette partie de son appendice, ajoute en conclusion :

« Voilà donc la crise terminée et l'on peut penser que les passions vont s'apaiser ; la fidélité de l'armée et le loyalisme des paysans semblent assurer le pays contre une nouvelle révolution ; pour les villes mêmes, il n'y faut pas exagérer la part des mécontents ; mais il faut tenir compte de l'extrême nervosité des Japonais, nervosité qui paraît due en partie à leur origine malaise et à la nature volcanique de leur sol : on a vu en septembre 1912 la population de Tôkyô déifier Nogi qui s'était suicidé sur la tombe de l'Empereur Mutsuhito, honorer tous ceux qui l'avaient précédé ou suivi dans le suicide ; en février 1913, cette même population acclamait les députés qui avaient refusé d'obéir aux injonctions de l'Empereur Yoshihito et acclamait aussi Sun-yat-sen, le fondateur de la République Chinoise. Et sans doute Tôkyô compte plus de deux millions d'habitants, il est entouré de villes populeuses, l'on peut donc penser que les plus ardents à manifester en faveur des radicaux n'avaient pas été les plus affectés par la mort de Mutsuhito ; dans l'un et l'autre cas cependant les initiateurs de mouvements si différents ont reçu l'appui de la foule. »

Dans un article du 18 avril dernier, le *Temps*, rappelant les origines de la troisième crise ministérielle Japonaise de l'ère Taishô écrivait :

« La démission au mois de février de l'année dernière du Prince Katsura et son remplacement par l'Amiral Yamamoto étaient à la fois une victoire du clan Satsuma sur le clan Chôshû et une victoire de la Marine sur l'Armée. Obligé de s'appuyer à la Chambre sur les Seiyukai ou Constitutionnels, qui sont par principe opposés à la politique des clans, le cabinet Yamamoto n'a jamais eu une situation bien solide. »

Dans le *Bulletin de l'Asie Française* de mars passé, M. Robert de Caix précisait ainsi cette situation :

« Le Ministère Yamamoto était soutenu par les forces unies du clan de Satsuma et du parti Seiyûkai qui a dans la Diète une majorité de 33 voix sur tous les autres groupes combinés. Telles étaient les racines qu'il avait à la fois dans le Parlement et dans ces milieux politiques qui continuent à être influencés par les forces d'autrefois. Mais il rencontrait une forte opposition à la Chambre des Pairs où les tenants du clan de Chôshû, l'autre clan du Japon occidental qui a été avec Satsuma, le principal acteur, et, depuis, le bénéficiaire de la Révolution et de la Restauration de 1868. Chôshû qui soutenait le Prince Katsura a été battu avec ce dernier il y a un peu plus d'un an. Il est resté sans bienveillance pour Satsuma dont les hommes sont alors montés au pouvoir et disposé à profiter des circonstances qui pourraient déchaîner contre le Ministère Yamamoto les groupes parlementaires opposés au Seiyûkai et l'opinion publique que les politiciens japonais s'entendent fort bien à ameuter. »

Ces circonstances se sont présentées. Quelles sont-elles ?

Le *Temps* va nous les résumer dans ce même article que nous citons :

« Mais les récents scandales de l'administration de la Marine n'ont pas



tardé à rendre sa position intenable. Rappelons rapidement les faits. Il y a quelques mois, un dactylographe nommé Karl Richter, employé à l'agence de Tôkyô d'une maison allemande d'appareils électriques, ayant volé des lettres compromettantes pour certains directeurs de la maison et pour quelques fonctionnaires japonais, menaça de les publier si on n'achetait pas grassement son silence. Arrêté à Shanghai pour tentative de chantage, traduit devant les tribunaux de Berlin, Karl Richter a été condamné à deux ans de prison. Les débats du procès furent suivis à Tôkyô avec une intense curiosité ; le Gouvernement japonais faisait de son côté des recherches ; elles aboutissaient à l'arrestation de deux amiraux, de plusieurs ingénieurs des constructions navales, de divers fournisseurs de la marine, de représentants de maisons étrangères. »

Inutile de dire l'émotion causée au Japon par ce scandale. L'instruction se poursuivit et les tribunaux rendirent des sentences de condamnation contre les inculpés, sans en excepter les plus haut placés. Le *Times* écrivait en 1909 : « Les Japonais ne vont-ils pas hériter de la corruption avec la richesse ? » On avait remarqué alors dans l'armée une certaine infiltration de désirs, de besoins inconnus avant la Guerre Russo-Japonaise et on avait sans tarder rappelé ceux qui faiblissaient au souvenir des antiques vertus. La Marine à son tour se trouvait atteinte. Et comme le scandale était bien autrement grave, bien autrement apparent, on s'émut bien autrement. Et l'opposition eut de la sorte facilement barres sur un Gouvernement dirigé par un marin et tout dévoué à la Marine seule, ne cessait-on pas de lui reprocher dans l'autre camp.

« Les ennemis de l'Amiral Yamamoto, dit M. Robert de Caix, tenaient leur chance ; il était facile de monter contre lui une tempête. »

On ne veut voir dans la nomination d'une commission d'enquête qu'une tentative d'étouffer l'affaire et de sauver les vrais coupables. D'énormes et tumultueuses réunions publiques s'organisent. Les crédits demandés pour la Marine sont attaqués à la Diète, et à la Chambre des Pairs. La première les réduit de 75 millions de francs, malgré l'alliance, note M. Robert de Caix, du Seiyûkai et du Cabinet. La Chambre des Pairs, renchérissant, vote une réduction supplémentaire de 100 millions. Le Gouvernement ne peut accepter pareille chose. On essaye de résoudre le conflit par une conférence de dix représentants de chacune des deux Chambres pour établir entre elles un accord sur le budget de la Marine. A une seule voix de majorité la décision de la Diète réduisant seulement de 75 millions de francs ce budget est adoptée. Le lendemain même la Chambre des Pairs refuse de s'incliner « et le Cabinet Yamamoto, remarque le Directeur du *Bulletin de l'Asie Française*, affaibli par cette opposition, par l'agitation dont le scandale naval a été la cause, ou tout au moins le prétexte et aussi, assure-t-on, par des dissensions intérieures, résignait ses pouvoirs. »

La Chambre des Pairs, pour la réforme de laquelle on mène en de certains milieux une vive campagne, est donc un des facteurs importants de la retraite de l'Amiral Comte Yamamoto sur l'arrivée aux affaires de qui comptaient, ainsi que nous nous en étions fait l'écho il y a un an, bien des Japonais clairvoyants, comme devant être une nouvelle impulsion féconde sous une autorité

ferme, éclairée et ouverte à tout essor généreux. Un des pairs de la première heure, appelé à la Chambre Haute par l'Empereur, M. Tamotsu Murata, ancien fonctionnaire du Ministère de la Justice, est, pour ainsi dire, le tombeur de l'Amiral. Il lance le 13 mars contre lui une véritable philippique où il dépeint son adversaire esclave du Seiyukai où sans approuver les émeutes auxquelles se livre la foule, il ne craint pas de dire que la sympathie doit aller à cette foule et, son discours fini, il remet sa démission de pair, pour provoquer, par ce nouveau genre de *harakiri*, celle du Cabinet. Le *Japan Financial and Economic Monthly* d'avril ajoute :

« La sympathie publique alla aussitôt à M. Murata voyant en lui une incarnation de Nogi. »

#### IV

Entre cette démission du Cabinet Yamamoto, avidement cherchée depuis treize mois par Chôshû, dans sa jalousie de clan rival, réclamée par une agitation publique, peu étendue, il est vrai, mais bruyante, qui marche sur les traces de celle de février 1913 dont bénéficiait, non moins jaloux, Satsuma, arrachée par les Pairs, et la rentrée assez inattendue aux Affaires du vieux Comte Okuma, il se passe trois semaines. Cette troisième crise ministérielle, qui affecte ainsi ce jeune règne moins de vingt un mois après la disparition de Meiji-Tennô à qui, certes, l'on n'eût pas osé faire essuyer, est donc une des plus longues qu'ait encore vues un pays. Faut-il en conclure que l'on se trouve en présence d'une situation politique intérieure inquiétante ? On aurait grandement tort de pousser jusque là. On est à un moment un peu particulier où se fait sentir la nécessité d'une direction sachant vouloir, sachant s'imposer, avec le doigté convenable, tout en comprenant les besoins qui se révèlent de jour en jour. N'est-ce pas en y songeant que M. le Marquis de La Mazelière dit, à la fin de la première partie de son appendice, cette phrase dont nous citons plus haut le début et dont la seconde moitié paraîtra hardie à plus d'un ?

« Il est probable que l'exercice du pouvoir donnera à Yoshihito assez d'autorité pour rétablir une heureuse alternative de ministères sagement conservateurs et de ministères modérément libéraux. Toutefois, les genrô écartés (s'ils le sont vraiment, car ils ont été consultés sur la fondation du Cabinet Yamamoto), il semble que le meilleur moyen d'en finir avec l'esprit de clan et d'intrigue si tenace dans le Seiyûkai et le Kokumintô<sup>1</sup>, soit d'établir le suffrage universel. »

En attendant, les genrô ne sont pas morts, les deux grands clans rivaux dressant l'une contre l'autre l'Armée et la Marine, ne désarment pas, les Pairs descendent dans l'arène contre la Chambre Basse ou tout au moins contre le parti qui y domine et qui, plus encore que les autres, veut des cabinets constitutionnels, des cabinets d'*opinion publique*. Et le nouveau Japon, quoi qu'on

(1) Parti nationaliste formé en 1910 surtout par un certain nombre de membres du parti progressiste fondé par le comte Okuma et qui s'était, à la suite de certains incidents, scindé, l'autre partie se faisant ministérielle et soutenant la politique du Prince Katsura alors aux affaires.

prétende, va, non pas s'eupéanisant, se désiasiant, si l'on permet le mot, comme le dit un article du *Journal de Pékin*, mais s'individualisant à sa manière, mû par des conceptions qui ne sont plus celles qui règnent dans les sphères dirigeantes.

Une lettre du Japon que reproduit l'édition du matin du *Journal de Pékin* du 19 mai précise ainsi la crise :

« Sous couleur de partis politiques on n'a guère vu jusqu'à présent que des groupes tendant à déloger du pouvoir les représentants des vieux clans féodaux qui firent la Restauration Impériale. Les clans nouveaux se sont encore montrés incapables d'un programme politique et de l'aveu de l'un de leurs principaux chefs, leur agrégat se fait et se défait sous l'influence d'ambitions et de rivalités souvent mesquines.

« Élus par un million et demi de citoyens payant au moins 10 yen d'impôts, les soi-disant représentants du peuple donnent le spectacle d'une forte majorité, comme le Seiyûkai, qui a contre elle le pays. On voit un ministère qui, soutenu par cette majorité à la Chambre, a pu tenir tête aux partis d'opposition, contraint à la veille de la clôture de la Diète, le 24 mars, de donner sa démission. Si l'opinion soulevée par Messieurs les journalistes qui organisent meetings et démonstrations populaires et vont même jusqu'à présenter des pétitions au trône, a obtenu ce résultat, c'est grâce à une complicité à laquelle on était loin de s'attendre.

« C'est en effet la Chambre des Pairs, composée en majeure partie de nobles et de membres directement nommés par l'Empereur, qui a précipité la crise ministérielle en refusant les subsides nécessaires à la Marine, et par là même en portant un coup mortel au budget. A-t-elle simplement jugé que le ministère, présidé par un amiral et devenu impopulaire par suite de l'affaire des pots de vin de la Marine, n'avait qu'à se retirer ? Ce serait vis à vis de la démagogie, versatile d'ailleurs, qui aspire à dicter ses lois au gouvernement, une imprudence que la Chambre des Pairs regrettera un jour ou l'autre. A-t-elle pensé que, puisqu'un cabinet, même soutenu par un parti puissant à la Chambre était mal vu de l'opinion, il serait sage de le remplacer, en choisissant, en dehors des partis, des hommes dont le passé et les relations n'offriraient aucune prise à la critique ? Là encore elle doit déjà s'apercevoir qu'elle se trompait. Car une fois le cabinet Yamamoto mis de côté, le Conseil des Anciens s'est en vain efforcé de trouver un personnage qui pût constituer un cabinet stable.

« On s'est d'abord adressé au fils adoptif du dernier des Shogun, le Prince Tokugawa Iesato, président de la Chambre des Pairs, qui ne s'est point soucié de s'embarquer dans cette galère. Puis on a eu recours au Vicomte Kiyoura qui, ancien Ministre de la Justice et membre du Conseil Privé, paraissait avoir des chances sérieuses de succès et de popularité. Mais si ce dernier a pu recueillir l'adhésion de plusieurs spécialistes recommandables pour la plupart des portefeuilles, il n'a pu rencontrer l'amiral qui voulût accepter celui de la Marine. La raison en est simple : ce portefeuille se trouve dans un état précaire, par suite du refus des subsides pour les constructions navales. Point d'argent, point de ministre, tel a été l'ultimatum posé en particulier par l'Amiral Kato à qui on offrait la succession de l'Amiral Saito.

Demander cet argent à la Diète convoquée tout exprès, il n'y fallait point compter.

« Tous les partis de la Chambre, le Senjûkai, comme les « trois partis populaires », sont unanimes à déclarer que la formation d'un cabinet en dehors des partis est contraire à l'esprit constitutionnel. En se présentant devant les Chambres, le nouveau Ministère était donc assuré d'un échec; et il avait déjà pu s'en convaincre, car on l'a crié assez fort. Quant à s'adjuger de sa propre autorité les fonds nécessaires, quitte à justifier sa conduite à la prochaine session de la Diète, il y faut encore moins penser. On lui a fait bien comprendre que cette mesure « inconstitutionnelle, seulement autorisée dans des cas graves et exceptionnels », lui était interdite.

« Dès lors le cabinet en formation s'est vu acculé dans une impasse et le Vicomte Kiyoura a dû renoncer à la tâche qu'il avait assumée. »

Il peut être intéressant de noter comment le *Japan Times* du 4 avril résume dans sa rubrique de la *Presse Japonaise* l'opinion des grandes feuilles de Tokyo : Tokyo Asai, Siji, Tokyo Nichi Nichi, Yorozu, sur un Cabinet Tokugawa.

« Tout en louant hautement son noble caractère, ces feuilles publiaient le 30 mars, le jour même où il déclinait l'invitation impériale, des articles de fond exprimant l'idée que ce serait pour le Prince une mauvaise inspiration que d'assumer une telle charge dans la situation compliquée où l'on se trouvait. Il semble, dit l'*Asai*, que l'invitation impériale a été faite sur les conseils des Genrô, mais sans s'être préalablement assurée des intentions du Prince lui-même. Celui-ci s'est montré fort sage en décidant de la décliner. Il est le représentant non seulement de la famille de Tokugawa, mais aussi des Pairs. Par son caractère et par l'austérité de sa contenance, il peut servir de modèle à la génération. Chacun reconnaît son habileté comme Président de la Chambre Haute. Mais ses capacités, comme homme d'État, c'est là « une quantité inconnue. »

Le même numéro du *Japan Times*, reproduisant l'éditorial de son édition quotidienne du 1<sup>er</sup> avril nous donne ainsi l'impression immédiate que cause l'annonce d'un Ministère Kiyoura, impression qui, persistant, amène l'échec de la combinaison :

« A en juger par l'attitude des partis politiques, il semble y avoir une solide unanimité de vues contre la perspective d'un cabinet formé en dehors des partis politiques par le vicomte Kiyoura invité par la Cour hier matin à entreprendre cette tâche. »

V

Les Genrô, après ce double insuccès et plusieurs autres tentatives encore plus mort-nées, en arrivent enfin, le vendredi 10 avril, à une combinaison Okuma. Ils la recommandent à l'Empereur. Pressenti par les Anciens, le vieil homme d'État ne cache pas qu'il est prêt, s'il y est invité, à revenir au pouvoir dont il est éloigné depuis quinze ans. Dès le lendemain il se met en campagne avec toute la verdeur qu'il conserve. Ce n'est pourtant que le lundi matin, 13 avril, qu'il est appelé au Palais et reçoit l'invitation impériale de

former le Ministère. Il accepte et quarante-huit heures plus tard, le mercredi 15, il soumet à l'approbation du Souverain le nouveau cabinet que voici :

Premier et Ministre de l'Intérieur, M. le Comte Okuma ;  
Affaires étrangères, M. le Baron Kato ;  
Finances, M. Wakatsuki ;  
Guerre, M. le Lieutenant général Oka ;  
Marine, M. le Vice-amiral Yashiro ;  
Justice, M. Ozaki ;  
Agriculture et commerce, M. le Vicomte Oura ;  
Communications, M. Taketomi ;  
Éducation, M. Ikki.

Le Doshikai, organisé par les vieux Impérialistes et des transfuges opportunistes des constitutionnels et des progressistes devenus en partie les nationalistes, par feu le Prince Katsura et ayant aujourd'hui à sa tête M. le Baron Kato domine au Cabinet. M. Ozaki, chef du Chuseikai, y représente son parti.

M. Inukai, du Kokuminto, avait été pressenti. Il tenait à consulter d'abord les nationalistes. Ce troisième parti opposé, comme les deux autres, au Seiyukai dans la Chambre Basse ne crut pas pouvoir le laisser faire partie de la combinaison, alléguant que la chute du cabinet Okuma créerait alors de l'embarras au Kokuminto. M. Inukai refusa donc et les nationalistes firent cette déclaration :

« Le Kokuminto est favorable à la formation d'un Ministère dirigé par le Comte Okuma et il le soutiendra.

« Il décide pourtant qu'aucun de ses membres n'y entrera. »

Le Cabinet a reçu un accueil qu'il peut considérer comme favorable. Il y avait assurément dans cet accueil la marque évidente de la satisfaction de voir résolue ainsi la crise qui avait duré plus que de raison. Mais on est en droit de se demander quelle sera en temps voulu l'attitude du Seiyukai qui dispose d'une majorité incontestable à la Chambre Basse, alors même que ses adversaires suivraient le Cabinet comme un seul homme. Quelle sera aussi l'attitude du Cabinet qui en somme est un Cabinet plutôt parlementaire, en face d'une opposition irréductible du parlementaire Seiyûkai ?

Le *Japan Times* du 18 avril présente les membres du nouveau Ministère :

« Avant tout, le Comte Okuma au pouvoir a inspiré confiance au pays. Par sa lucide perception, ses fermes convictions et l'énergie de son exécution, il est tenu pour le seul homme d'État à même de se charger de la situation politique. Ce sont ses qualités qui l'ont fait écarter des affaires pendant quinze ans par les anciens. Il a pris le portefeuille de l'Intérieur. Ce sont les circonstances qui l'y ont amené. Il a pensé que ce serait le meilleur moyen de maintenir l'harmonie entre les partis qui doivent le soutenir.

« Le baron Kato revient à son vieux poste. Comme diplomate et comme homme d'État il s'est déjà montré. Ce sera une forte figure dans le Ministère et il y aura du poids avec le Doshikai derrière lui.

« Le Vicomte Oura aurait été Ministre de l'Intérieur, si le Comte Oura n'avait pas eu à prendre en considération certains sentiments de partis. Le

parti de M. Ozaki s'opposait à cette attribution. Cette considération le rejeta à l'Agriculture et au Commerce. Son entrée au Ministère n'est pas reçue bien favorablement dans certains milieux.

« Une grande importance est donnée au choix de M. Ozaki comme Ministre de la Justice. Il est regardé comme l'homme le plus fort et le plus brillant du Cabinet et l'enthousiasme montré envers le nouveau Gouvernement lui est dû en majeure partie. « Le meilleur pour le poste » est le verdict général exprimant l'opinion que le comte Okuma en l'appelant à ce département y a placé l'homme qu'il y faut (the right man in the right place). Le pays a une confiance entière dans son caractère droit et dans sa conviction inflexible pour procéder au « nettoyage radical » de la corruption de la Marine.

« En faisant reposer son ministère sur la base du Doshikai, le Comte Okuma fit tomber son choix pour le Trésor sur M. Wakatsuki. Il a l'expérience et la réputation d'un administrateur financier de premier ordre.

« M. Ikki a été choisi, non comme représentant de la Chambre Haute, mais pour ses aptitudes.

« Le lieutenant-général Oka a servi comme Vice-Ministre de la guerre. Il jouit d'un bon renom parmi les hommes de l'armée. Son entrée aux affaires assure, dit-on, une poursuite sans heurt du programme militaire.

« Le Vice-Amiral Yashiro est accepté favorablement.

« M. Taketomi arrive avec sa longue expérience d'administrateur et d'homme politique, ayant été secrétaire-général du dernier Cabinet Okuma, puis leader du Doshikai.

## VI

M. C. Balet à qui le Japon et les Japonais sont si familiers trace du Comte Okuma un portrait que nous trouvons dans un numéro du Journal de Pékin et que nous lui demandons la permission de reproduire :

« A l'heure actuelle, parmi les chefs de gouvernement des nations civilisées, il n'est pas de figure plus originale ni de personnage plus marquant que le Comte Okuma.

« Le Comte Okuma a soixante-seize ans sonnés. Retiré de la vie politique depuis quinze ans, il ne l'était pas de la vie active. Ecrivain, outre des ouvrages de valeur, tels que *Cinquante Ans d'Histoire du Japon*, il publiait un périodique très estimé, collaborait à plusieurs quotidiens et revues ; orateur disert et quelque peu grandiloquent, il était de toutes les réunions nationalistes, de tous les grands meetings de l'opposition ; pédagogue, il vivait au milieu des 8.000 étudiants de la belle Université libre qu'il fonda il y a trente ans au quartier de Waseda dont elle porte le nom. Toute une génération de savants, de légistes, de politiciens se réclament de lui comme d'un père. Ce sont là, ce me semble, des titres de gloire qui ne sont pas à dédaigner, des occupations suffisantes à remplir la vie d'un homme.

« Cependant, pour le Comte Okuma, ce ne seront là que les à-côtés de sa longue et belle carrière. Pour la postérité japonaise, il demeurera, avec Itagaki, le père de la Constitution, le chef du grand mouvement démocratique

qui commença peu après la Restauration impériale de 1868, le tombeur du gouvernement aristocratique des clans.....

« Au physique, le Comte Okuma est de taille élevée. Avec son visage glabre, osseux, taillé au silex, il pourrait aisément servir de modèle à nos peintres cubistes. Le pli dédaigneux de sa lèvre inférieure indique le mépris de l'adversaire et une confiance en soi que son dernier triomphe justifie. L'œil est demeuré vif, railleur et belliqueux.

« Au point de vue intellectuel, sauf peut-être le Prince Ito, nul Japonais moderne ne fut plus puissamment organisé.

« Également versé dans les finances et dans la politique extérieure, dans la pédagogie et la législation, le Comte Okuma est un cerveau complet. D'aucuns prétendent que, comme tous les idéalistes, il est plus apte à théoriser qu'à réaliser, à détruire qu'à édifier.

« Je le connais personnellement beaucoup, et j'attends beaucoup de son ministère, malgré les embûches qui lui seront tendues par ses ennemis, et même par ses anciens amis. Il y a en lui du Clémenceau, du Gladstone et du Roosevelt.

« Malgré son grand âge, il demeure un travailleur extraordinaire. Levé à cinq heures en toute saison, il continue de mener de front toutes ses œuvres privées et d'assurer la direction du ministère de l'Intérieur et de la Présidence du Conseil. »

Ajoutons à ces lignes cette observation de M. le Marquis de La Mazelière que nous trouvons dans son cinquième volume :

« Le Comte Okuma est surtout connu en Europe pour sa verve oratoire : un jour, il montre les Japonais marchant à la conquête de l'Europe par la Sibérie, ou prêts à se jeter sur l'Inde ; un autre jour il annonce leur conversion prochaine au christianisme. L'Europe s'inquiète, ou se réjouit, les Japonais sourient, ils savent qu'Okuma est du Hizen et un grand orateur. »

M. Rathgen a donné du Comte une appréciation plutôt désavantageuse. Le Marquis la note et remarque ensuite :

« M. Rathgen serait sans doute le premier à reconnaître qu'il s'est montré trop sévère, sinon pour Okuma, au moins pour beaucoup des hommes du Meiji, comme d'ailleurs la plupart des Européens qui furent alors au service du gouvernement japonais. »

## VII

Au cours de son intéressant coup de crayon sur le nouveau Premier du Japon, M. Balet écrit au sujet de M. Ozaki :

« Comme auxiliaire de marque, et pour bien préciser la portée de sa politique, le Comte Okuma a d'abord pris le député Ozaki, lui confiant le ministère de la justice pour punir les hauts gradés compromis dans les derniers scandales. »

Ozaki Yukio qui détenait dans le Premier Cabinet Okuma en 1898 le portefeuille de l'Instruction publique, ou mieux, comme traduisent les Japonais de l'Education, et qui maintenant dirige le groupe du Chuseikai à la Chambre,

fut à ce moment le héros d'un curieux incident qui peint cet homme au tempérament de franc tireur et que M. de La Mazelière va nous conter :

« Le 30 août, le Ministre de l'instruction publique, Ozaki, un progressiste, se permet de dire en parlant de la cupidité des Japonais modernes : « S'il arrivait que dans mille ans le Japon devint une république, on élirait président un Mitsui ou un Iwasaki, tandis qu'aux Etats-Unis, personne n'a jamais songé à élire un Astor ou un Vanderbilt. » Les ennemis du Ministère déclarèrent une telle parole contraire à la Constitution qui proclamait la dynastie éternelle. » Ozaki Yukio se vit forcé de démissionner.

M. de La Mazelière porte sur le Ministre actuel de la Justice ce jugement :

« Formé par de bonnes études et des voyages à l'étranger, sachant bien l'anglais, c'est un aimable causeur d'un esprit très fin mais sans la décision de caractère et le sens pratique qui font la force de ses compatriotes. »

Complétons ces lignes par celles-ci toutes biographiques :

Il débute au Ministère de la Justice, puis passe au Secrétariat du Gouvernement Central. Il se fait remarquer comme adversaire des Genrô et cherche à introduire la politique des partis. Il reçoit en 1887, l'ordre de s'éloigner de Tôkyô, voyage à l'étranger, rentre à la veille de la convocation de la Première Session de la Diète où il siège depuis. Il est conseiller des Affaires Étrangères en 1897 dans le Cabinet progressiste Matsukata, prend le portefeuille de l'éducation dans celui de conciliation d'Okuma-Itagaki qui ne fait que passer. Son mot qui amène sa démission amène aussi sa retraite du parti progressiste. Il entre dans celui du Seiyukai, que le Prince Ito fonde, en est même un certain temps le chef à la Chambre; il le quitte en 1903, rompant des lances avec tous en indépendant. Il occupe la mairie de Tôkyô de 1903 à 1912. En 1910, il revient au Seiyukai, mais pour s'en reséparer et diriger ce groupe du Chuseikai qui le fait entrer dans le cabinet actuel. Disons que M. Ozaki a épousé la fille du Baron Ozaki et d'une Anglaise et rappelons que la Société l'a reçu lors de son passage à Paris.

La Société Franco-Japonaise de Paris a eu également l'honneur de recevoir, quand il était agent financier du Japon à Londres, M. Wakatsuki à qui a été attribué le portefeuille des Finances. Notre distingué collègue, car M. Wakatsuki est depuis 1908 des nôtres, a fait toute sa carrière dans les Départements des Finances où à plusieurs reprises il a occupé le poste de Vice-Ministre.

Il nous semble bon de nous arrêter également de nouveau sur deux des autres collaborateurs du comte Okuma : Messieurs Oura et Kato.

Le Vicomte Oura, Membre de la Chambre des Pairs, ne jouit pas de grande popularité. C'est un homme de Satsuma qui a souvent et longtemps rempli

(1) Le *Japan Year Book* de 1912 présente ainsi la famille Mitsui : « Une des plus anciennes familles de millionnaires et l'une des maisons héréditaires les plus notées des rois des affaires (business kings) du Japon, administrent les entreprises de la famille un peu d'après une façon de monarchie constitutionnelle. Les onze têtes du tronc et des branches de la famille sont propriétaires d'établissements dont le contrôle cependant est laissé aux mains d' « executive officials », pour employer le mot même du *Japan Year Book*. Créé Baron, comme Mitsui, Iwasaki, le fils du grand Iwasaki, le roi de la mer de son temps, nous dit aussi le *Japan Year Book*, étudia en Amérique et fut mis à la tête de la maison Mitsubishi, autre importante entreprise industrielle et commerciale du Japon. Le *Japan Year Book* ajoute : Le billard est son passe-temps favori et il a fait force voyage en Europe et en Amérique. »



des postes dans l'administration de la police de Tôkyô. Il a été aussi à plusieurs reprises préfet. Dans le Premier Cabinet Katsura, il occupait de 1903 à 1906 le Ministère des Communications. Il est Ministre de l'Agriculture et du Commerce dans le Deuxième Cabinet Katsura de 1908 à 1911 et dans le Troisième qui ne dure qu'à peine deux mois (1912-1913), Ministre de l'Intérieur. Il y connaît les désagréments et, disons-le, les amertumes du poste, comme son successeur, M. Hara les connaît à son tour, obligés qu'ils sont l'un à l'autre à ne pas laisser troubler l'ordre dans les rues. Le Comte Okuma songe à lui redonner le même portefeuille, les passions, nous l'avons vu, l'obligent à le reléguer à l'Agriculture et au Commerce. Oura passe pour l'un des plus habiles lieutenants du vieux Yamagata.

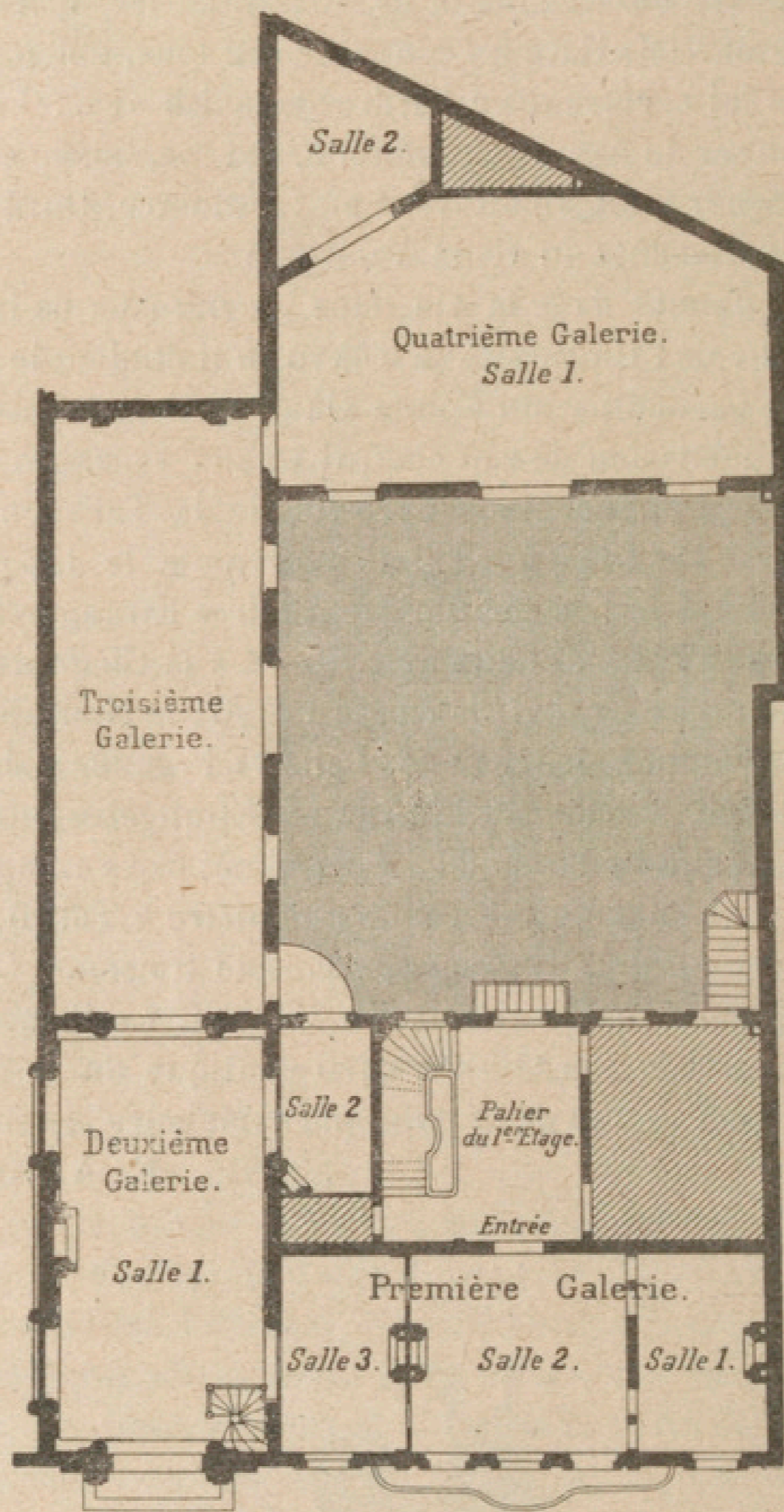
Le Baron Kato débute dans la vie dans les bureaux de la grande maison Mitsubishi, au sortir de l'Université de Tôkyô où il étudiait le droit. Il devient ensuite secrétaire particulier du Comte Okuma, alors Ministre des Affaires Étrangères; à la démission de son chef, il va aux Finances où il est Directeur du Bureau des Banques, puis de celui de la Taxation. Il rentre aux Affaires Étrangères. De 1894 à 1899 il représente le Japon en Angleterre comme Ministre, prend le portefeuille des Affaires Étrangères dans le second Cabinet Ito (1900-1901). Il fait deux apparitions à la Chambre Basse dans les rangs naturellement du Seiyukai; il achète en 1904 le Nichi-Nichi et au cours de la guerre lutte comme journaliste. Dans le Premier Cabinet Saïonji, au début de 1906, il reçoit de nouveau les Affaires Étrangères, mais adversaire de la nationalisation des chemins de fer, il se démet et va remplacer à Londres le Comte Hayashi qui le remplace comme ministre à Tôkyô. Il s'éloigne du Seiyukai, rentre aux Affaires Étrangères dans le troisième Cabinet Katsura, et arrive à Tôkyô pour voir le Ministère tomber. Le Prince Katsura mort, c'est lui qui lui succède à la tête du parti politique du Doshikai et pour la quatrième fois le voici chargé de la politique extérieure de son pays.

E. ARCAMBEAU.



LIÈVRE LUNAIRE  
(porcelaine de Chine).

PLAN DU MUSÉE D'ENNERY (1<sup>er</sup> Étage).



59. Avenue du Bois de Boulogne.

La Bibliothèque de la Société Franco-Japonaise de Paris  
est installée au rez-de-chaussée  
dans la salle correspondante à la salle 1 de la 2<sup>e</sup> Galerie.

# SIXIÈME EXPOSITION D'ESTAMPES JAPONAISES

---

## CONFÉRENCE-PROMENADE

PAR

**M. Raymond KOECHLIN**

PRÉSIDENT DES *Amis du Louvre*

VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

---

Notre distingué Vice-Président a tenu à nous promener à travers la sixième Exposition de l'Estampe Japonaise, comme il l'avait fait pour quatre des précédentes. Nous aurons le bonheur de donner un peu plus tard à nos lecteurs les pages qu'il consacrera aux maîtres de cette dernière Exposition comme nous avons donné celles qu'il a consacrées à leurs devanciers. Mais en attendant, il nous a semblé bon de faire ce que nous avons fait antérieurement : Condenser en quelques lignes aussi justes que possible la charmante causerie qui a accompagné cette promenade si intéressante.

---

Les cinq premières Expositions d'estampes japonaises ont présenté successivement les Primitifs, Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Hokusai. La sixième porte sur *Hiroshighé* et *Toyokuni*. Nous avons ainsi parcouru tout le cycle de l'estampe japonaise et aucun pays n'a vu une réunion aussi importante des productions de cet art charmant qui a pris en France une si grande place.

Dès l'abord, nous séparerons nettement les deux maîtres qui font l'objet de l'Exposition actuelle en disant que Toyokuni est le descendant de l'école classique, c'est-à-dire des Kiyonaga et des Utamaro, alors que Hiroshighé descend des paysagistes, c'est-à-dire d'Hokusai.

Toyokuni est né en 1768 ; il est donc plus âgé que Kiyonaga et qu'Utamaro et contemporain de Yeishi ; il appartient à la dernière génération des grands artistes classiques.

A ce moment, l'estampe classique avait donné tout ce qu'elle pouvait donner. Toyokuni, qui fut doué d'un grand talent et d'une habileté prodigieuse, fut un merveilleux éclectique. Il ne chercha qu'à résumer et à arranger à sa manière l'art de ses prédécesseurs dont il utilisa les thèmes principaux. Il fit peu de paysages et représenta surtout, d'une part, la vie des femmes du monde et des courtisanes, d'autre part, des scènes de théâtre. Il n'inventa guère et l'on peut discerner presque pour chacune de ses estampes l'artiste dont il s'inspira. Son style, s'il n'est pas nerveux, est néanmoins fort agréable. Ce n'est qu'assez tard qu'il arrive à la personna-

lité dans le type des visages notamment et il est aisé d'en suivre les progrès.

Les triptyques constituent une des parties les plus originales de l'œuvre de Toyokuni. Aucun artiste japonais n'en a jamais fait de semblables. Il y en a bien d'admirables de Kiyonaga; il y en a d'Utamaro, mais qui manquent un peu d'équilibre. Ceux de Toyokuni sont merveilleusement composés et se distinguent principalement par leur recherche de pittoresque. Les deux triptyques des « Femmes dans les bambous » et des « Femmes en bateau » en sont un exemple. C'est là du pur romantisme.

Toyokuni dans son type de visage transi, a cherché aussi à mettre quelque nouveauté dans le mouvement et dans le geste (voir les « Femmes sur un pont »). Il poussa même cette recherche jusqu'à la caricature, ainsi qu'on peut le remarquer surtout dans une planche représentant des Aveugles traversant un pont.

Un autre de ses mérites fut d'avoir établi avec le plus grand soin la perspective et la mise en page. On en trouve une preuve dans les deux beaux triptyques des « Femmes sur deux terrasses au-dessus de l'eau » et des « Femmes lavant dans une rivière ».

Enfin, Toyokuni fut aussi peintre d'acteurs. On connaît le succès persistant de ce genre dû à la passion des Japonais pour le théâtre. Shunsho et Shunyei représentèrent l'acteur en scène avec des accessoires permettant de déterminer la pièce jouée et même le moment de l'action. Sharaku dépassa, dans cette spécialité, tous les autres artistes et son génie provoqua l'enthousiasme du savant docteur allemand Kurth qui dit qu'en écrivant seulement le nom de Sharaku, il lui semblait entendre le bruit d'un vol d'aigle! Toyokuni marcha sur leurs traces, il sut rendre à merveille le pli professionnel et on peut dire que ses personnages ont bien l'air de « m'as-tu-vu ».

A la fin de ses jours, il eut trop de succès, ainsi qu'Utamaro qui, pour répondre aux commandes trop nombreuses, faisait faire ses estampes par ses élèves sur un simple projet. Il en fut de même pour Toyokuni; les figures qu'il signa alors, aux mentons très proéminents semblent faites à la grosse.

Le maître eut des élèves remarquables comme Toyokuni II (Kuniyoshi) et Toyokuni III (Kunisada). Dans leur jeunesse, ils produisirent de très jolies estampes; ils furent des paysagistes étonnants où l'on ne reconnaît guère l'influence de leur patron (voir les « Erables rouges » et les « Rochers dans le brouillard » de Kunisada, les « Femmes coupant des roseaux » et les « Pêcheurs » de Kuniyoshi). Mais, ils firent surtout des acteurs, et les estampes de ce genre, surtout vers la fin, sont singulièrement médiocres, on n'y trouve que violence et gesticulation avec des couleurs effroyables dues à l'emploi de l'aniline. C'est une décadence complète dont l'estampe aujourd'hui encore ne s'est pas relevée.

\*  
\* \*

Hokusai, contemporain de Toyokuni, créa l'estampe de paysage ; il avait atteint l'âge mur, quand commença à travailler Hiroshigé, le plus sincère des paysagistes.

On sait peu de chose de sa vie. Il naquit en 1796 d'un pompier et apprit d'abord le métier de son père. Il voulut ensuite entrer dans l'atelier de Toyokuni qui refusa et le confia à son frère Toyohiro, artiste sans originalité. Celui-ci lui donna son prénom d'Utagawa et un caractère de son nom. On ne voit guère ce que Hiroshigé a pris de son maître.

Il fut avant tout peintre de paysages ; il dut être sans cesse par monts et par vaux pendant ses années de travail, c'est-à-dire de 1830 à 1858. Il produisit ses estampes par séries ; nous avons ainsi la série du Tokaïdo, la série du lac Biwa, les vues de Kioto et les vues de Hoiyo ; et son succès fut en raison directe de la passion des Japonais pour les voyages. Ses œuvres eurent de nombreuses éditions ; on en tire même encore qu'on vend aujourd'hui à côté des photographies.

Ses estampes étant faites pour attirer et intéresser les acheteurs, Hiroshigé était tenu de représenter surtout les sites célèbres. Ces sites sont depuis longtemps déterminés et catalogués ; le Tokaïdo, par exemple, en a 53, ni plus ni moins et Hiroshigé, en donnant plusieurs séries du Tokaïdo, représenta toujours les 53 sites ; de même, il fit les 8 vues du lac Biwa et les 100 vues de Yedo, s'attachant à rendre le paysage avec la plus scrupuleuse exactitude, à tel point qu'on peut contrôler ses dessins avec des photographies. Toutefois, s'il représente plusieurs fois le même endroit, il se place toujours à des points de vue différents.

Dans l'estampe japonaise, nous connaissons peu les rôles respectifs du peintre, du graveur et de l'imprimeur. Néanmoins, nous avons plus de renseignements pour Hiroshigé, car nous possédons de lui une série de dessins originaux, en noir, du Tokaïdo (Collection Vever) et les reprises, prouve que nous sommes en présence de la première esquisse. Ces dessins donnent bien l'impression directe de la nature et, quand nous les comparons aux planches gravées, nous voyons que la facture de ces dernières est beaucoup plus lourde. On peut donc en conclure qu'entre le premier dessin et la gravure s'est interposé un second dessin, celui que le graveur décalque sur la planche.

Hiroshigé dessina tous les sites dans tous les états atmosphériques ; mais si l'on doit admirer sans réserve l'éclat de sa couleur, il ne faut pas oublier que c'est là que l'imprimeur intervient et on doit faire à sa faveur la part assez belle à cet ouvrier.

Sa mise en page est remarquable et très diverse. Certaines de ses pers-

pectives sont très européennes; quelquefois, il voit de haut pour donner un panorama, mais en aucun cas on ne peut lui reprocher de manquer de justesse.

Hokusai avait été un lyrique, il avait pris la réalité pour point de départ et lâcha la bride à son rêve. Rien de tel chez Hiroshighé. Il fait le portrait de son pays sans y mettre autre chose que la poésie naturelle de ce pays. C'est une marque de son génie que d'avoir su représenter exactement la nature japonaise. On peut dire qu'il est un réaliste, dans le genre du Corot des paysages d'Italie et de la cathédrale de Chartres.

A la fin de sa vie, Hiroshighé fut surchargé de travail, et il y fut aidé par son élève, qui du vivant même du maître portait son nom, aussi est-ce bien difficile de discerner l'œuvre de chacun d'eux. D'après une classification ancienne, Hiroshighé I aurait fait les estampes en largeur, Hiroshighé II les estampes en hauteur. C'est inexact. Il est vraisemblable que Hiroshighé eut sous ses ordres un atelier qui continua à travailler après lui dans la même manière, sans doute se bornait-il alors à donner une esquisse rapide que ses collaborateurs enlevaient. C'est de cette époque que datent les paysages où l'on voit au premier plan des objets bien grands faisant repoussoir tels une lanterne ou une tortue : cette recherche sent la décadence. Le troisième Hiroshighé employa les couleurs à l'aniline et dès lors tout caractère vraiment artistique a disparu.

En l'absence d'un homme de génie, l'estampe japonaise est morte ou plutôt elle a changé, comme on s'en aperçoit avec les productions de Kiosai. Primitivement, le peintre travaillait spécialement pour le graveur et il employait à cet effet une technique très spéciale, au contraire, la gravure s'efforce aujourd'hui à reproduire les œuvres de la peinture ancienne. Elle le fera avec un art infini (voir le Kokka), mais c'est un milieu tout différent. On ne retrouvera guère la tradition de l'école ancienne, sans bien vulgariser, que dans certaines images populaires de la guerre russo-japonaise.

H. B.



HOTEI JOUANT DU KOTO  
ET CHANTANT (kogo).

## VIE DE LA SOCIÉTÉ

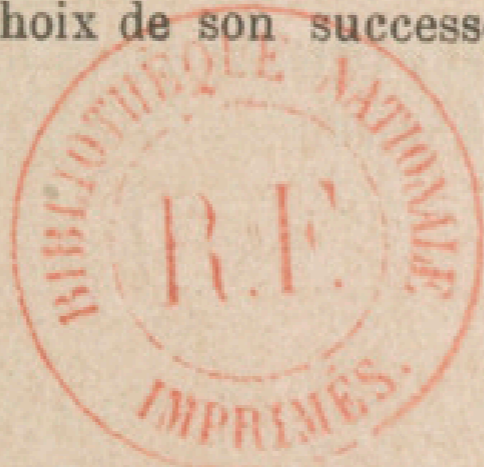
---

### Déjeuner du Jeudi 18 Juin 1914

La Société Franco-Japonaise de Paris a offert le jeudi 18 juin 1914 au Cercle National des Armées de Terre et de Mer un déjeuner — le dernier de la saison — à son ancien Secrétaire-Général, M. le Colonel Sainte-Claire Deville qui, comme tous nos collègues l'ont appris par la note de notre numéro XXXIII, a dû récemment, en raison de ses nouvelles occupations, résilier ses fonctions. Avaient été aussi invités un de nos collègues du Japon, M. Noguchi, Directeur de l'Ecole Normale de Himeji, Délégué japonais au Congrès des Jeux Olympiques et M. le Capitaine Shibuya, également en mission d'études en France. Etaient présents : MM. Alévêque, Chevalier, Paul Clavery, Edouard Clavery, de passage pour quelques semaines à Paris, Dopfeld, Dugand, Gompertz, Kikuchi, Kleczkowski, le Général Lebon, Lefeuve, Portier, Sax et Paul Valet. S'étaient excusés : MM. Babey, Blès, Dufourmantelle, Gérard, Harmand, Ch. Leroux et Samson.

Au champagne, notre Vice-Président, M. le Général Lebon qui, en l'absence de M. Bertin, présidait cette réunion dont le menu avait été illustré, comme d'ordinaire, par notre collègue, M. Isaac, a tenu à saluer d'un souvenir ému la mémoire, de S. M. l'Impératrice Douairière qui, par son activité, sa bonté et sa charité, a pris une si grande part au développement du nouveau Japon ; le Général a rappelé quelques traits personnels de ses relations avec l'Auguste Défunte. Il a remercié ensuite M. le Colonel Sainte-Claire-Deville pour le travail et le dévouement qu'il a apportés dans ses délicates fonctions de Secrétaire-Général de la Société et M. Souhart pour avoir bien voulu assumer la succession toujours lourde de notre Secrétariat ; il a profité de la présence de notre dévoué collègue, M. Edouard Clavery, pour lui renouveler toute son admiration pour les efforts déployés par lui en vue de maintenir et d'accroître la prospérité de notre œuvre. Après avoir regretté que le Deuil Impérial n'ait pas permis à Son Excellence, M. le Baron Ishii, d'honorer de sa présence avec sa bonne grâce habituelle ce déjeuner, il a souhaité la bienvenue à M. Noguchi, des nôtres depuis plus d'un an et l'un des plus actifs adhérents de la Franco-Japonaise de Kobé, ainsi qu'à M. le Capitaine Shibuya qui, il l'espérait, aurait l'occasion maintenant de se rencontrer très souvent avec ses collègues et amis de la Société dont il serait certainement très heureux de faire partie.

M. le Colonel Sainte-Claire Deville a répondu en disant combien il regrettait d'avoir été obligé de quitter son poste, mais, ajoutait-il, il se félicitait, dans cette circonstance, du choix de son successeur, la Société ne pouvant



que recevoir une nouvelle et profitable impulsion de la part de M. Souhart, mieux au courant que lui des choses japonaises.

A son tour, M. Noguchi s'est levé et a exprimé toute sa satisfaction de se trouver en France et de pouvoir ainsi admirer tout à son aise ce que l'on a fait chez nous pour instruire et développer l'intelligence des petits Français; qu'il y avait là, certes, un exemple qu'il mettrait à profit à son retour au Japon pour en faire bénéficier les petits Japonais.

Le déjeuner a pris fin, au milieu des plus vifs applaudissements, par le toast porté à M. le Général Lebon par M. le Capitaine Shibuya qui, dans un français très pur, très correct, remarqué de tous, a remercié notre Vice-Président d'avoir bien voulu le présenter à la Société Franco-Japonaise de Paris dont il avait déjà entendu dire tant de bien lorsqu'il était au Japon et à laquelle il aurait grand plaisir d'appartenir désormais.

---

## Annuaire de 1914

### Additions et Corrections

#### a) *Membre d'Honneur*

Le Conseil de la Société Franco-Japonaise de Paris a, dans sa réunion de Juin 1914, nommé Membre d'Honneur M. le Baron Tsuji Shinji, Membre de la Chambre des Pairs, Président de la Société Impériale de l'Instruction Publique, Président de la Société Franco-Japonaise de Tôkyô.

#### b) *Passage de Membre Annuel à Membre à Vie*

Notre collègue, M. Noguchi, Directeur de l'Ecole Normale de Himeji, a demandé à être reçu à vie. Nous lui adressons nos plus sincères remerciements.

#### c) *Changement d'adresse*

M. Samejima, Chancelier à l'Ambassade Impériale du Japon à Paris vient d'être rappelé au Japon. Il a quitté Paris pour Tôkyô au début de juillet.

M. Souhart, Secrétaire Général, 17, rue Davioud, Paris (XVI<sup>e</sup>).

#### d) *Errata*

M<sup>me</sup> Gillot, 79, rue Madame, non 76.

M. le Baron G. de Gunzburg, non de Gunzbourg.

M. le Baron J. de Gunzburg, non de Gunzbourg.

M. Seure (Georges) 16, avenue Elisée-Reclus, non 6.

Ceux de nos collègues qui relèveraient des erreurs les concernant sont instamment priés de les signaler à M. Souhart, Secrétaire Général, 17, rue Davioud, Paris (XVI<sup>e</sup>).

#### e) *Nouveaux Membres*

A Deschars, Administrateur Délégué de la Société d'Oxygène et d'Acétylène du Japon, 48, rue S<sup>t</sup>-Lazare.



- A Gamber, libraire, 7, rue Danton.
  - A Gookin, Chicago (Etats-Unis), 13, West Walton Place.
  - A Jager, architecte, 5241, Upton Aven. So. Minneapolis (Etats-Unis).
  - A Shibuya, capitaine, 31, rue Franklin, Paris.
- 

### L'Œuvre de notre Collègue, M. Kijima, à Lyon.

Dans son Rapport à notre Assemblée Générale du 11 mars dernier inséré dans notre Bulletin n° XXXIII, notre dévoué collègue, M. le Colonel Sainte-Claire Deville, disait :

« Il a y lieu en particulier, d'espérer qu'un important centre d'adhérents se formera bientôt à Lyon où ne manquent pas les japonisants. Nous en serons redevables au concours empressé du distingué consul du Japon dans cette ville, notre confrère, M. Kijima, l'organisateur de la belle fête relatée dans notre dernier Bulletin (nos XXXI-XXXII) ».

Au lendemain de cette Assemblée Générale, M. Kijima nous faisait parvenir le résultat des démarches qu'il avait entreprises et qu'il se trouvait malheureusement contraint de suspendre par suite de son départ précipité pour le Japon où le rappelait la santé de ses parents. Cette liste que nous ne pouvions faire entrer dans le corps de notre Annuaire, celui-ci se trouvant alors imprimé, contenait 24 noms. Nous sommes heureux d'adresser la bienvenue à cette nouvelle légion de collègues et nos sincères remerciements à M. Kijima que nous prions d'agréer aussi nos vœux d'amis pour le prompt rétablissement des siens et que nous espérons retrouver bientôt à Lyon.

Il nous a semblé bon de donner ici, à part, cette jolie liste de nos adhérents lyonnais, et nous sommes sûrs que grâce à eux et à M. Kijima nos vingt-quatre nouveaux membres de Lyon verront vite leurs rangs s'augmenter.

- A. *Amieux* (Alphonse-Jean-Joseph), avocat, 8, quai de Retz, Lyon.
- A. *Appleton* (Jean), professeur à Faculté de Droit, 2, place Gensoul, Lyon.
- V. *G. Armandy (Veuve) et Co*, négociants en soie, 2, quai de Retz, Lyon.
- A. *Bertrand* (Henry), fabricant de soieries, 8, avenue de Noailles, Lyon.
- A. *Bechetoille* (Antoine), négociant en soies, 4, rue de la Charité, Lyon.
- A. *Bechetoille* (Joseph-Léopold), négociant en soies, 11, rue du Garet, Lyon.
- A. *E. Delaye*, 29, rue Sully, Lyon.
- A. *Demeure, Dalin et Co*, fabricants de produits chimiques, Villeurbanne (Rhône).
- A. *E. Gardat*, directeur du Comptoir National d'Escompte, 11, rue du Bât-d'Argent, Lyon.
- A. *Veuve Guérin et fils*, négociants en soies, 31, rue Puits-Gaillet, Lyon.
- A. *Jehanghir L. Banaji*, employé de soies, 56, boulevard du Nord, Lyon.

- A. *Mogi et C<sup>o</sup>*, négociants en soie, 6, rue Lafont, Lyon.
- A. *Nabholtz et C<sup>o</sup>*, 3, quai de Retz, Lyon.
- V. *Ono* (Masakitchi), directeur de la Specie Bank de Yokohama, 1, rue de l'Hôtel-de-Ville, Lyon.
- A. *Platet* (Paul), directeur du Crédit-Lyonnais, 18, rue de la République, Lyon.
- A. *Pila et C<sup>o</sup>*, négociants en soies, 2, rue de la République, Lyon.
- A. *Pinnau* (Adolphe), négociant, 7, quai des Brotteaux, Lyon.
- A. *Tanabe* (Iritchizo), Specie Bank, 19, rue de l'Arbre-Sec, Lyon.
- A. *H. Terrail*, président de la Société Lyonnaise séricicole et soies d'Extrême-Orient, 1, rue de la République, Lyon.
- A. *Toba* (Soji), négociant, 20, rue de l'Arbre-Sec, Lyon.
- A. *Louis Tresca et C<sup>o</sup>* (les successeurs de), négociants en soies et soieries, 17, rue du Bât-d'Argent, Lyon.
- A. *Viel* (Albert), directeur de l'Agence de la Société Générale, 6, rue de la République, Lyon.
- A. *Yamada* (Snawo), employé, 11, rue du Garet, Lyon.
- A. *Yoda*, (Sakouzo) sous-directeur de la Specie Bank, 19, rue de l'Arbre-Sec, Lyon.

---

### Bibliothèque Française à Tôkyô.

#### Appel aux membres de la Société Franco-Japonaise de Paris.

Un de nos plus éminents et de nos plus anciens collègues du Japon, M. Hirayama Sheishin, Membre de la Chambre des Pairs, Conseiller à la Cour de S. M. l'Empereur, Président de la Société des Expositions Japonaises, qui n'a jamais cessé de s'intéresser très activement aux choses de France et en particulier à notre Société, nous écrit que notre sœur de Tôkyô, dont il a été aussi l'un des fondateurs, vient d'installer une Bibliothèque française dans l'immeuble concédé depuis deux ans par la Société des Expositions.

Notre groupement ne peut qu'applaudir à cette initiative. Aussi, désireux d'aider de notre mieux l'entreprise de nos amis de Tôkyô, notre Conseil a-t-il décidé, certain d'être entendu, de faire appel à tous ceux de nos collègues qui seraient en mesure de disposer de livres, revues, journaux, publications illustrées pouvant être mis utilement à la disposition de la jeune Bibliothèque française de Tôkyô.

Le Conseil de notre Société prierait donc nos collègues à même de coopérer au développement de cette œuvre de propagation des idées françaises et en les remerciant d'avance, de vouloir bien faire déposer ou parvenir leurs dons à notre Bibliothèque, Musée d'Ennery, 59, avenue du Bois-de-Boulogne. Le Secrétariat-Général se chargera de les transmettre régulièrement et le plus rapidement possible à notre collègue M. Hirayama.

---

### A l'Exposition du Livre à Munich.

Notre collègue, M. Wilson Crewdson, vice-président du Conseil de la Japan Society de Londres, qui, lors de la visite de notre Société à l'Exposition Anglo-Japonaise de 1910, nous a donné l'inoubliable souvenir de l'accueil britannique, a envoyé à l'Exposition du Livre à Munich les ouvrages suivants dont il a bien voulu nous communiquer la liste. Nous nous plaisons à la reproduire, sûrs que nous sommes qu'elle intéressera à divers titres. Nous profitons de cette occasion pour rappeler à nos collègues que nous serons toujours heureux de recevoir leurs communications et d'en faire bénéficier nos lecteurs.

Ise Monogatari, 2 vol., édition de luxe, 1608.

Wakakusa Monogatari, 1 vol., 1683.

MORONOBU. — « Kwacho Yedzukushi », 1 vol. 1683 ; « Uchiwa Yedzukushi » ; « Kokon Bushido Yedzukushi », 1685 ; « Shino Yamato Yedzukushi », 1684 ; « Yamato Yehon-Yedzukushi », 1685 ; « Iwaki Yedzukushi », 2 vol., 1683.

NISHIKAWA SUKENOBU. — « Hyakunin Joro Shina-sadame », 1723.

OKUMURA MASANOBU. — « Sujets Fantastiques ».

KOYETS. — « Kasen Yamatosho », 2 vol., 1696.

TACHIBANA MINKO. — « Saigwa Shokunin Burin », 2 vol., 1770.

KITAO MASANOBU. — « Yehon Tanabata », 1790.

KITAO MASAYOSHI. — « Raikin Zui », 1789.

TORIYAMA SEKIYEN. — « Sekiyen Gwafu », 2 vol., 1773.

SUDZUKI HARONOBU. — « Yehon Yehomode », 1770.

KATSUKAWA SHUNSHO. — « Yehon Natsu no Fuji », 1780.

UTAGAWA TOYOKUNI. — « Yehon Jisei no Yoso-oi », 1802.

KIYONAGA. — « Yehon Muchi-bukuro », 2 vol., 1782.

O-OKA HAITO. — « Ramma Dzushiki », 2 vol., 1734.

JAKUCHIU. — « Jakuchiu Gwajo », 2 vol. (réimpression) ; « Jiokyoshiu », 1767.

KITAGAWA UTAMARO. — « Wakayebisu », 1790 ; « Ginsekai », 1790 ;

« Shiohi no tsuto », 1790 ; « Kyogetsubo », 1789 ; « Fugenzo », 1790 ;

« Yehon Mushierabi », 2 vol., 1781 ; « Monochidori Kyoka », 2 vol., 1790.

KATSUSHIKA HOKUSAI. — « Fugaku Hyakkei », 1835, 3 vol., édition pre-

mière ; « Itako Zekku », 2 vol., 1800 ; « Onna Imagawa », 1800 ; « Yehon

Chushingura », 2 vol., 1800 ; « Hokusai Sogwa ».

5 vol. Moronobu Tokaido.

5 vol. Prince Sanjo.



LION ACCROUPI (Japon).



LA VIEILLE OUBA (poupée, Japon).

## Compte rendu des Ventes d'Extrême-Orient.

(1<sup>er</sup> semestre 1914)

---

### Collection de M. Paul de Boissy.

Vente des 2 et 3 mars 1914. M<sup>e</sup> LAIR DUBREUIL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert près le Tribunal civil de la Seine.

1. Potiche Ming : 200. — 2. Potiche Ming : 380. — 29. Assiette à décor d'oiseaux : Famille rose Yung-ching : 410. — 54. Groupe en jade blanc : 520. — 69. Une suite de dessins attribués à Kuniharo : 269. — 85. Kokusai Shashin gwafu : 140. — 104. Kworin gwafu : 110. — 99. Keisai Ryakugwa : 148. — 105/6, Kworin gwafu : 552. — 111. Dai Nippon Rokuju yo shu Meirho Zuye, par Hiroshige : 198. — 127. Bouteille en Delft, décor chinois : 1 130. — 165. Tapis chinois XVIII<sup>e</sup> siècle : 960. — 175. Vase en bronze Ming : 445. — 212. Un couple de cigognes en bronze japonais, fin XVIII<sup>e</sup> siècle : 572. — 312. Netsuke en bois, Sennin : 244.

Total approximatif : 29 500 francs.

### Collection de Mme la Marquise de Vassoignes.

Vente du jeudi 5 mars 1914. — M<sup>e</sup> FLAGEL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

2. Deux vases en porcelaine d'Imari : 197. — 4. Potiche en porcelaine Kien-long : 225. — 11. Cabinet en laque de Pékin, XVIII<sup>e</sup> siècle : 462. — 31. Vase à vin « Hsi Tsun » en bronze Sung : 473. — 41. Brûle parfums cloisonné. Ep. Kien-long : 648. — 48. Importante coupe en jade blanc, dit néphrite : 1 700. — 49. Coupe en néphrite : 950. — 50. Coupe en jade vert, dit jadéite : 1 386. — 51. Deux boîtes en forme de canards, en néphrite : 1 240. — 52. Rose épanouie en jade bleuté : 440. — 95. Bracelet thibétain en or ciselé : 445. — 96. Autre bracelet similaire : 330. — 125. Deux coupes en rhinocéros : 781. — 132. Album chinois Tche Kong t'ou : 341. — 133. d<sup>o</sup> Cheng ti Ming Wan t'ou : 990. — 134. Li tch'ao hien heou Kou-che : 990. — 140. Buste en marbre attribué à la fin du II<sup>e</sup> siècle : 4 200 (Musée du Louvre). — 144. Bonbonnière en émail de Genève : 1 430. — 150. Eventail en ivoire. Ep. Louis XV : 2 090. — 153. Tableau par Flers : 1 100. — 159. Tableau par Longuet : 1 485.

Total approximatif : 34 000 francs.

**Collection d'Estampes japonaises de M. Stein, artiste peintre.**

Vente des 16 et 17 mars 1914. M<sup>e</sup> DESVOUGES, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

1. Hosoye de Kiyonobu : 220. — 6. Hosoye de Kiyomasu : 198. — 11. Hosoye de Masanobu : 220. — 12. Oban tateye de Masanobu : 176. — 20. Triptyque de Kiyomitsu : 187. — 47. Chuban attribué à Karunobu : 198. — 65. Diptyque de Kiyonaga : 407. — 66. Une planche de la « Sortie Nocturne » de Kiyonaga : 792. — 69. Oban de Kiyonaga : 264. — 94. Hosoye de Buncho : 242. — 121. Oban de Utamaro : 220. — 128. Oban de Utamaro : 208. — 172. Oban de Shunman : la cueillette du Yamabuki : 330. — 225. Triptyque de Toyokuni : 209. — 495. Chiochi no Tsuto, livre par Utamaro : 253.

Total approximatif : 14 000 francs.

**Collection Extrême Orientale de M. Cerf.**

Vente du lundi 23 mars 1914. M<sup>e</sup> LAIR DUBREUIL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

1. Groupe en céramique et pierre de lard xviii<sup>e</sup> siècle : 792. — 194. Ko-bako en laque nashiji : 192. — 195. Bon (plateau) en laque d'or 330. — 216. Sabre de médecin 220. — 305. Six planches de Yeishi « Seiro Moyo Awase » : 335. — 307. Triptyque de Yeishi : 220. — 311. Triptyque de Yeishi : 220. — 339. Cabinet en bois dur, incrusté : 462. — 340. Meuble incrusté de nacre 561. — 342. Pendule en bois laque : 1056. — 358. 2 fauteuils en bois et soie : 330.

Total approximatif : 29 100 francs.

Vente du samedi 28 mars 1914. M<sup>e</sup> Georges TIXIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

1. Deux figures en poterie de Satsuma : 120. — 72. Tabatière en jade gris : 92. — 109. Armure en laque et passementerie : 286. — 145. Bandeau de théâtre : 92. — 259. Portière en crêpe broché crème : 110.

Total approximatif : 7 500 francs.

Vente du 4 avril 1914. M<sup>e</sup> ALBINET, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

8. Deux bouteilles en porcelaine, Ep. Kang-hi : 259. — 46. Groupe en porcelaine de Kutani : 270. — 131. Vase en porcelaine d'Imari (Arita) : 235. — 178. Bouteille en ancien émail cloisonné xviii<sup>e</sup> siècle : 370. — 185. Table en émail cloisonné : 440. — 205. Tête en ivoire sculpté : 210. — 233. Masque en basalt (Mexique) : 298. — 295. Panneau chinois brodé xviii<sup>e</sup> siècle : 551. — 298. Tête d'Indien momifiée, Pérou : 330.

Total approximatif : 12 000 francs.

**Collection du D<sup>e</sup> Poupelain, de Cheng-tou.**

Vente du vendredi 24 avril 1914. M<sup>e</sup> Edouard FOURNIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

46. Vase pitong en ancienne porcelaine de Chine, Kang-hi : 451. — 112. Ecran de temple en laque tsuishu : 226. — 146. Statuette en bronze Che-bdag mgon po : 182. — 148. Statuette de Kâlacakra : 187. — 155. Statuette de Maitreya : 195. — 164. Pur-bu, poignard magique : 153. — 171. Kapala, crâne à libations : 190.

Total approximatif : 17 000 francs.

Vente des 4 et 5 mai 1914. M<sup>e</sup> E. FOURNIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

13. Deux chaires, Seto et Shigaraki : 180. — 19. Deux chaires Seto et Kisetô : 140. — 20. Mizuire en bronze : 120. — 31. Deux okimono : 130. — 63. Kogo en laque Kinji : 185. — 217. Bol en verre chinois XVIII<sup>e</sup> siècle : 260. — 276. Figure en ivoire Ming : 235. — 331. Vase en émail cloisonné XIX<sup>e</sup> siècle : 360. — 353. Vase en jade vert : 415. — 357. Vase en cristal de roche : 610.

Total approximatif : 15 200 francs.

**Collection Extrême Orientale de M. l'Amiral Crombet.**

Vente du jeudi 7 mai 1914. M<sup>e</sup> V. HUBERT, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

19. Deux plats, famille rose : 415. — 37. Ivoire japonais : 604. — 38. Ivoire japonais : 792. — 39. Ivoire japonais : 440. — 41. Ivoire japonais : 231. — 42. Ivoire japonais : 385. — 43. Vase en ivoire : 440. — 44. Chapelle en ivoire : 330. — 45. Figure en ivoire : 510. — 61. Figure de Shoki : 181. — 303. Vingt pochoirs japonais : 286.

Total approximatif : 21 000 francs.

Vente des 11, 12, 13 et 14 mai 1914. M<sup>e</sup> DUBOURG, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

87. Potiche Ming : 135. — 93. Deux cornets Kien-long : 390. — 98. Bouteille turquoise, Kien-long : 470. — 100. Bouteille blanche Kien-long : 340. — 118/9. Garniture en émail de Canton : 445. — 116. Deux bols en émail de Canton : 154. — 142. Drageoir en émail de Canton : 330. — 222. Figure en poterie Tang : 242. — 223. Figure en poterie Tang : 418. — 239. Vase cornet Kien-long : 396. — 266. Potiche, col. coupe, Kang-hi : 450. — 267. Vase rouleau Kang-hi : 990. — 268. Vase rouleau Kang-hi : 672. — 280. Clochette en jade : 280. — 442. Deux petites potiches Ming : 275. — 649. Pot à gingembre Yung-ching : 275.

Total approximatif : 49 000 francs.

Vente du vendredi 22 mai 1914. M<sup>e</sup> FOURNIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

146. Garniture (Ryoshi et Suzuri bako) : 1 000. — 230. Feuille d'éventail, par Kenzan 135. — 243. Deux panneaux brodés : 330.

Total approximatif : 8 400 francs.

**Collection de Tsuba de M. Bert, photographe-éditeur.**

*Préface de M. F. Poncetton.*

Vente des 25 et 26 mai 1914. M<sup>e</sup> LAIR DUBREUIL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

1. Garde de sabre en fer xv<sup>e</sup> siècle : 110. — 39. Garde en fer, lobée : 170. — 114. Garde Kagonami : 240. — 190. Garde des Myochin : 158. — 235. Garde des Damasquineurs : 205. — 364. Garde en shakudo des Goto nomura : 252. — 425. Garde en fer de la province de Hitachi : 191. — 452. Garde des Nara (Joï) : 170. — 504. Garde de la province de Inaba : 132. — 577. Garde en fer du xv<sup>e</sup> siècle : 115. — 632. Garde de Natsuo : 143. — 727. Garde en bronze rouge, de Toryo : 154.

Total approximatif : 16 500 francs.

*Bibliothèque Sino Japonaise de feu M. Turettini de Genève.*

Vente des 27 et 28 mai 1914. M<sup>e</sup> DESVOUGES, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

59. Kin Ting Sseu Kou Ts'iuan Chou Tsong Mou : 199. — 60. Wen Hien Tong Kao : 99. — 88. Tong Kien Kang-mou : 104. — 97. Yu hai : 104. — 100. Ta Ts'ing Yi T'ong Tche : 121. — 323. Kwambo Dzuye : 140.

Total approximatif : 4 500 francs.

**Collection Extrême Orientale de M. E. Morin, ancien directeur du Bon Marché.**

Vente des 4 et 5 juin 1914. M<sup>e</sup> GABRIEL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

1. Deux potiches Kang-hi : 1 620. — 2. Potiche Kang-hi : 460. — 4. Bouteille Tao-kuang : 440. — 10. Deux potiches Tao-kuang : 462. — 29. Plats en Rhodes : 590. — 36. Deux plats, famille rose : 329. — 161. Garniture en cloisonné chinois xviii<sup>e</sup> siècle : 1 060. — 162. Deux jardinières en émail de Canton, Kien-long : 561. — 163. Bouteille cloisonnée : 297. — 164. Deux vases en émail cloisonné xix<sup>e</sup> siècle : 625. — 172. Vasque en cloisonné, xix<sup>e</sup> siècle : 551. — 176. Deux vases en cloisonné : 363. — 177. Grand brûle-parfums cloisonné : 2 700. — 182. Vase en émail cloisonné xix<sup>e</sup> siècle : 270. — 183. Deux vases en bronze et émail cloisonné, xix<sup>e</sup> siècle : 275. — 213. Coupe en jade vert : 715. — 214. Brûle-parfums en jade vert : 770. — 286. Statuette en ivoire : 253. — 368. Sabre japonais : 385. — 386 bis. Deux chimères : 330. — 447. 2 vases cornets : 330. — 450. Deux vases céladon : 330.

Total approximatif : 40 000 francs.



Vente des 11 et 12 juin 1914. M<sup>e</sup> FOURNIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

153. Assiette en porcelaine Kang-hi : 154. — 177. Bouteille en porcelaine Kang-hi : 885. — 185. Groupe en ivoire : 830. — 196. Coupe en cristal de roche : 1 220. — 197. Coupe en cristal de roche : 3 520. — 200. Deux vases cloisonnés XIX<sup>e</sup> siècle : 440.

Total approximatif : 10 000 francs.

Vente des 8 et 9 juin 1914. M<sup>e</sup> FOURNIER, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

69. 2 vases rouleau XIX<sup>e</sup> siècle : 116. — 103. Vase cornet Kien-long : 770. — 274. Théière en jade : 330. — 277. Vase en jade blanc : 330. — 348. Paravent à plaques de porcelaine : 370.

Total approximatif : 10 500 francs.

#### Collection japonaise de M. Henri Metman.

Vente des 10 et 11 juin 1914. M<sup>e</sup> LAIR-DUBREUIL, commissaire priseur, M. André PORTIER, expert.

17. Inro en laque Kinji : 197. — 19. Inro en laque d'or : 144. — 35. Ko-bako en laque taka makiye : 154. — 38. Ko-bako en laque : 247. — 39. Ko-bako en laque : 165. — 43. Boîte à parfums en laque : 209. — 62/75. Masques de No : 770. — 96. Sabre de cérémonie : 308. — 163. Estampe d'Utamaro : 825 (fond micacé). — 183. Oban d'Utamaro : 188. — 211. Oban de Yeishi : 242. — 216. Oban de Yeisui : 331. — 318. Yehon Imayo Sugata, par Toyokuni : 143. — 358. Série de 6 estampes à sujets légers, par Utamaro : 418. — 364. Bouddha en bronze XVIII-XIX<sup>e</sup> siècle : 2 200.

Total approximatif : 18 000 francs.

Vente du 23 juin 1914. M<sup>e</sup> R. Bignon, commissaire-priseur, M. André PORTIER, expert.

Environ 40 peintures chinoises.

Total approximatif : 4 500 francs.

#### *En préparation :*

1<sup>o</sup> Pour début novembre : Collection Extrême Orientale de M. L. G. : très beaux laques japonais. Bronzes chinois et japonais. Gardes de sabres, Kozuka, menuki, etc. — Catalogue illustré.

2<sup>o</sup> Pour milieu novembre : Très importante collection Extrême Orientale de Son Altesse Royale le Prince X.

#### *1<sup>re</sup> Vente*

Laques japonais et chinois. Bronzes. Bois sculptés. Céramique. Cloisonnés. Gardes. Etoffes, etc. — Catalogue illustré.



TONG FANG SO  
(porcelaine chinoise).

APPENDICE

AOUT 1914 — OCTOBRE 1915

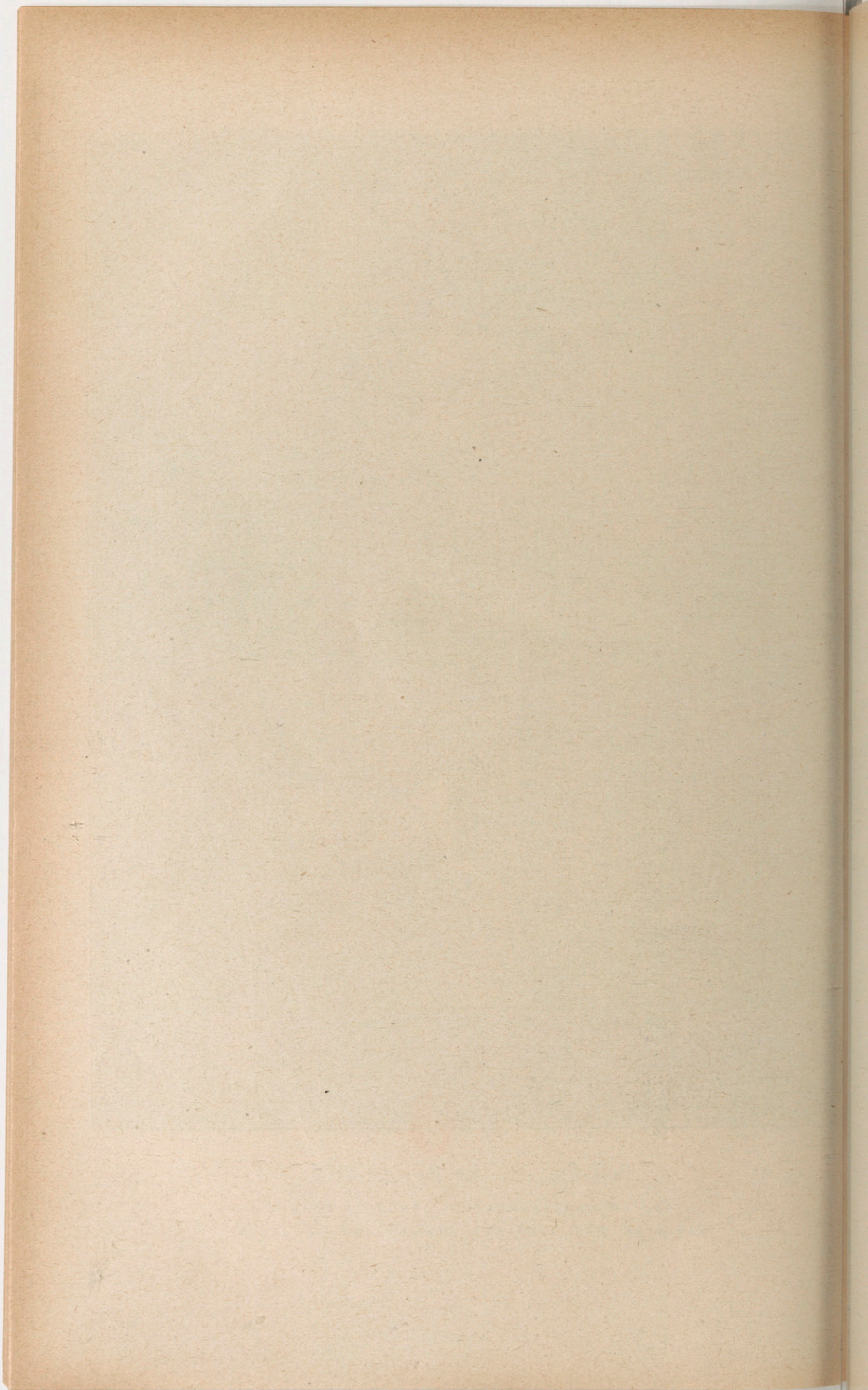
ALPHABET

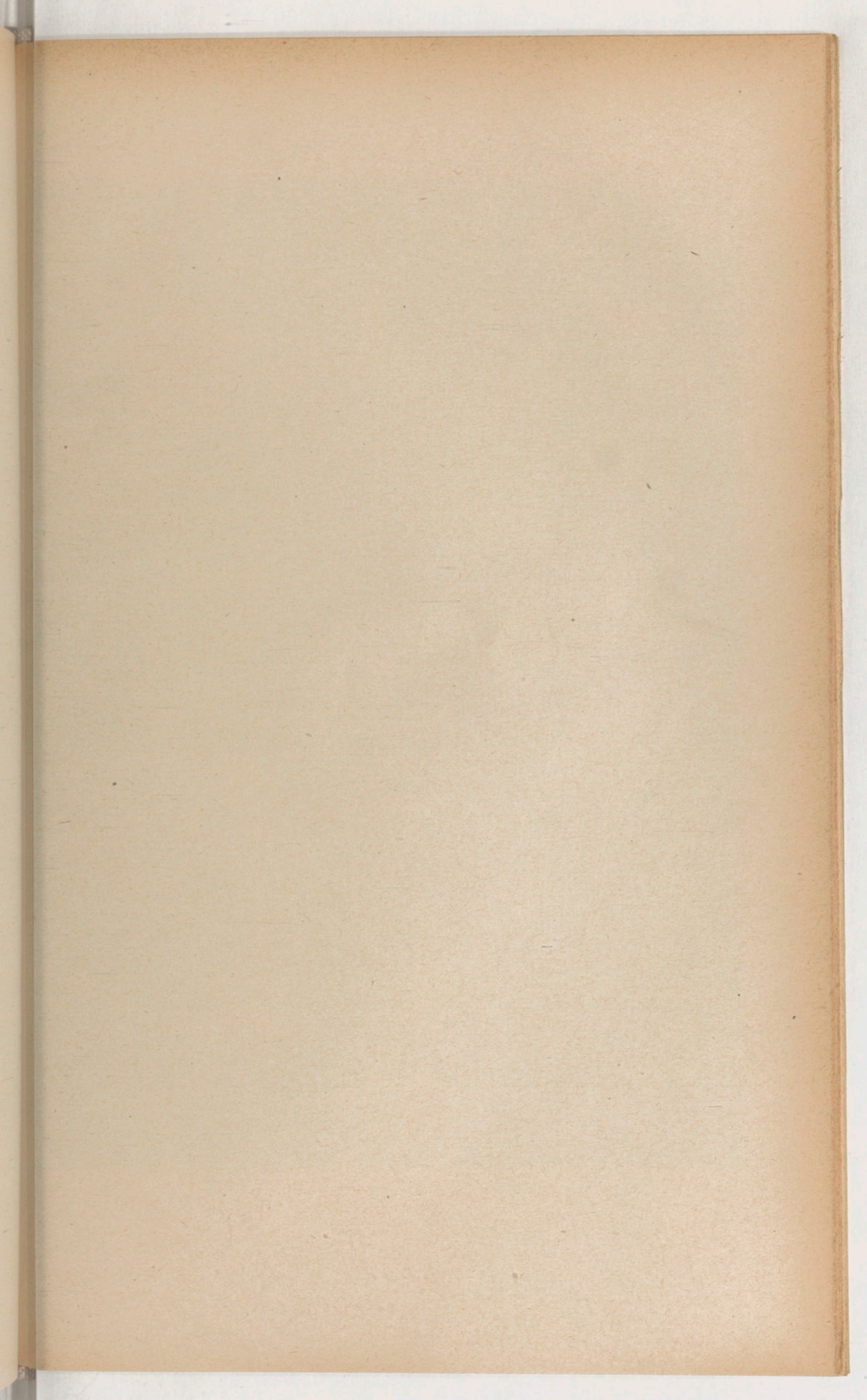
YOU ARE OCTOBER



SON EXC. M. LE BARON ISHII

ANCIEN AMBASSADEUR DU JAPON EN FRANCE  
MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES DU JAPON





SON EXCELLENCE MONSIEUR LE BARON ISHII  
ET  
L'AMBASSADE DU JAPON EN FRANCE

---

1. Son Excellence Monsieur le Baron ISHII, Ministre des Affaires Étrangères, ancien Ambassadeur en France.
  2. M. TATSUKÉ, Conseiller d'Ambassade, chargé d'affaires
  3. M. le Colonel FUKUHARA, attaché militaire.
  4. M. le Capitaine de frégate MARUYAMA, attaché naval.
  5. M. SABURI, deuxième secrétaire.
  6. M. SOUGHIMOURA troisième secrétaire.
  7. M. KIKOUTZI, deuxième secrétaire.
  8. M. KUMABÉ, chancelier.
  9. M. YAMASAKI, troisième secrétaire.
- 

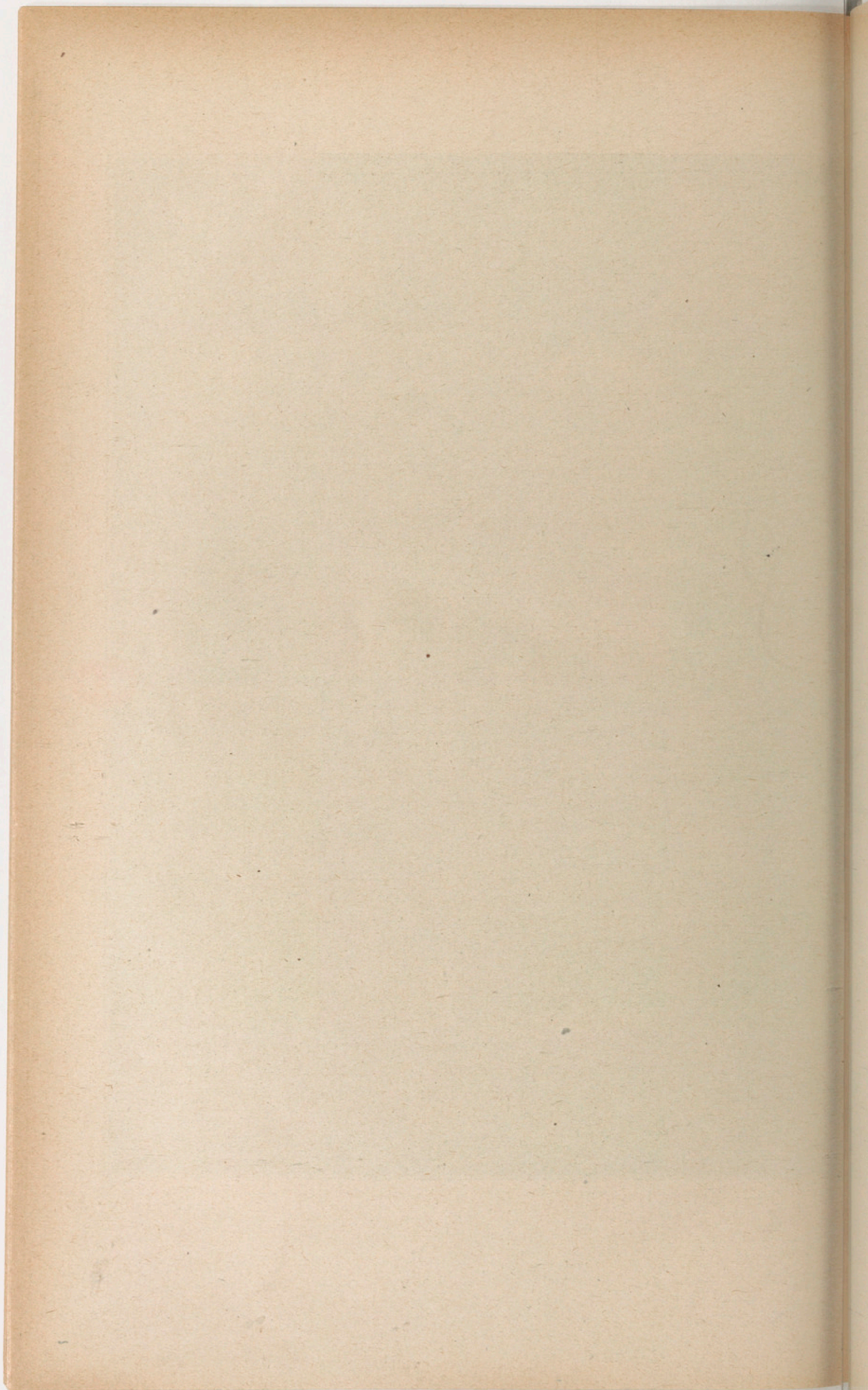
Le cliché a été pris dans un des salons de l'Hôtel de l'Ambassade. Le numéro de référence ne correspond, pour le second rang, comme on peut d'ailleurs s'en rendre facilement compte, qu'à un simple placement en vue de la prise du cliché. L'orthographe des noms est rigoureusement celle adoptée par chacun des membres de l'Ambassade figurant dans le groupe.

---





S. Exc. M. LE BARON ISHII ET L'AMBASSADE DU JAPON EN FRANCE



# APPENDICE

AOUT 1914 — OCTOBRE 1915

---

## NOTE DE LA RÉDACTION

---

La conflagration européenne nous surprenait au moment même où allait se tirer notre numéro de Juillet 1914. Comme la presque totalité des périodiques, nous avons dû, nous aussi, nous plier aux exigences des circonstances. C'est ainsi que notre fascicule XXXIV est resté en suspens quinze mois. Nous nous trouvons aujourd'hui en mesure de le publier, naturellement débarrassé de tout ce qui ne serait plus maintenant que poids mort. Toutefois, nous avons jugé bon de lui joindre un appendice qui en fait, ce que nous nous promettions pourtant d'éviter à l'avenir, un nouveau numéro double. L'utilité de cet appendice s'explique. Il nous fallait mettre nos collègues au courant de ce que nous appelons « *La Vie de la Société* » et nous ne pouvions guère raisonnablement donner cette *Vie de la Société* au cours de la première année de la guerre à la suite même de celle du deuxième trimestre de 1914.

Nous profitons de cet appendice que réclament les quelques faits et gestes de notre groupement d'août 1914 à octobre 1915 pour résumer la vie politique du Japon durant cette période, notre but n'étant que de jeter le simple sommaire d'un article ultérieur qui nous semble nécessaire.

Il serait de notre devoir de parler également dans cet appendice de ceux des nôtres que nous avons perdus depuis avril 1914. Notre Secrétaire-Général n'a pas manqué, dans son Rapport à notre Assemblée Générale de cette année, d'honorer la mémoire de nos collègues dont nous avons alors appris la disparition. Depuis, nous avons eu connaissance de nouvelles pertes, de celles, entre autres, d'un de nos membres les plus assidus à

toutes nos réunions, l'aimable et distingué M. Paul Clavery, père de notre cher ancien Secrétaire-Général, M. Édouard Clavery, à qui nous adressons ici l'expression de la part sincère que nous prenons à sa douleur. Parmi nos associés tombés au champ d'honneur, tout, malheureusement, nous fait supposer que se trouve un de nos collaborateurs les plus actifs dont la perte, si cette mort glorieuse vient à être confirmée, sera cruellement ressentie par tous les japonisants du monde, comme elle le sera par tous ceux qui l'ont connu et ont pu apprécier la noblesse de son caractère. Oui, certes, ce serait là notre devoir. Mais ne leur devons-nous pas à tous plus qu'un mot de regret? Quelques lignes hâtives de biographie suffisent-elles à de telles heures? Nous ne le pensons pas. Notre tâche, au milieu de la crise que nous avons à traverser, n'est-elle pas de dresser une liste complète de nos morts? de consacrer à chacun d'eux, en un seul faisceau, les lignes auxquelles chacun d'eux a droit? Nous ne saurions être présentement en état de leur offrir à tous cette page due. En attendant ce juste tribut de sympathie, d'estime, d'admiration, de respect cordialement, largement, dignement payé à leur impérissable souvenir, nous nous faisons l'interprète de la Société Franco-Japonaise de Paris en présentant à leurs familles les condoléances les plus profondes.



SHOKI  
TENANT UN DÉMON  
(netzke  
par Seibeï, 1750).

# AU JAPON

---

1

M. André Bellessort, à qui nous devons déjà plusieurs ouvrages intéressants et vécus sur le Japon et qui s'y trouvait de nouveau au moment même de l'ouverture des hostilités en Europe, nous a dit dans la *Revue des Deux-Mondes* et l'émotion produite la-bas à l'annonce de cette guerre et les marques de sympathie sincère témoignées à la cause du droit. Il n'en pouvait être autrement. Il suffit d'avoir suivi quelque peu attentivement l'essor de l'Empire du Soleil Levant et d'avoir quelque peu étudié sans parti-pris le caractère japonais pour se rendre compte que nos amis d'Extrême-Orient ont une culture basée, tout autant que la nôtre, sur le droit et la reconnaissance absolue du droit.

Le correspondant à Tôkyô de *L'Economiste Français*, M. Ourakami, dans sa lettre du 25 octobre 1914 publiée dans le numéro du 28 novembre suivant, nous parle en pur Japonais, c'est-à-dire, sobrement, de cette émotion et du calme vite revenu, ce qui est encore on ne peut plus dans les cordes du Japon, sans que cela doive être aucunement pris comme une manifestation d'indifférence. Voici le début de cette lettre que nous demandons à l'organe de M. Paul Leroy-Beaulieu la permission de reproduire, car il est caractéristique au premier chef :

« La grande nouvelle de la guerre européenne avait été accueillie par nous avec une vive émotion, à Tôkyô, au début. Cela se comprend. Toutefois, le moment de forte sensibilité passé, on est revenu au calme, et on a depuis commencé à envisager avec sang-froid l'avenir de notre destinée qui offrira certainement un changement notable, selon le résultat qu'aura, dans un temps plus ou moins proche, cette lutte des cinq puissances les plus fortes du monde. Puis, chez nous, les capitalistes, commerçants, et industriels de toute échelle, conçoivent, chacun, un plan pour élargir le débouché de leurs affaires à l'étranger, au détriment des Européens, des Allemands surtout : Chasser les marchandises allemandes des places de la Chine et des marchés des contrées des Iles de la Sonde, c'est là leurs rêves caressés depuis longtemps, car les articles de l'Allemagne vendus sous le nom de japonais ou de fabrication japonaise, sur les places de ces colonies hollandaises nous avaient créé une concurrence très gênante.

« De son côté, notre gouvernement avait prêté concours et soutien à nos commerçants et industriels dans la poursuite de ces débouchés extérieurs, et déjà des agents-commissaires sont envoyés par le Ministère de l'Agriculture et du Commerce sur les marchés de la Chine, avec mission d'y étudier les moyens de développer notre commerce d'exportation.

« En tout cas, l'effet que nous ressentons dans notre commerce avec les étrangers par suite de cette guerre européenne, n'a été et n'est que peu sensible : le bruit en a été alarmant au début de la rupture des relations entre ces grandes puissances, cependant, chez nous, on s'est vite remis au calme, et il n'y a que quelques fabrications exclusivement d'exportation qui souffrent de l'arrêt des affaires, arrêt résultant du terrible conflit européen. »

Il ne faudrait pas s'imaginer que la cause du droit, de jour en jour plus fortement, plus brutalement violé par le Germain, et celle, si l'on veut, des intérêts nationaux, aient été épousées aussi spontanément qu'unaniment par ces ardents patriotes que sont les fils du Yamato sans quelque pénible sentiment intime. Ceux à qui il a été donné de pénétrer l'âme nipponne par des relations suivies avec plus ou moins de Japonais savent le fonds de gratitude que chacun d'eux garde au fond du cœur, bien qu'il n'ait point l'habitude de le manifester ostensiblement, à ceux à qui il est réellement redevable de quelque chose. Or, nombreux sont, cela s'explique aisément, les hommes du Daï-Nihon qui ont parachevé leurs connaissances en Allemagne. A la première heure de la lutte, cela n'a donc pas dû être sans quelque honorable serrement de cœur que tous ceux-là ont vu s'ouvrir une crise formidable où tout leur dictait déjà une conduite qu'aucun n'a hésité à suivre, les opposant à la nation qui les avait attirés par sa science et son esprit de méthode.

Le Japon ne devait pas tarder à faire jouer en faveur des Alliés de la cause sacrée du droit et de la liberté et son alliance avec l'Angleterre et son amitié avec la Russie et la France. Elle ne coopérait pas seulement à cette grande œuvre par la prise de Tsing-Tao dont la campagne sera intéressante à raconter, mais par une action navale effective qui n'a pas peu servi ses Alliés occidentaux. Sa politique en Chine, il y aura également grand intérêt à le dire en détail, n'a pas été non plus inutile à ces mêmes Alliés, quoi que puissent penser certaines personnes qui n'ont pas connu l'œuvre de propagande et de préparation des Allemands sur tous les points de la République Chinoise.

En France, l'intervention du Japon sur nos fronts d'Europe a eu de chauds défenseurs et d'innombrables partisans. Les noms de MM. Pichon, Clémenceau, Chéradame restent intimement liés à cette campagne. Ainsi que force journaux français nous l'ont appris le Japon n'est pas demeuré sans écho à ces pressants appels.

Il n'est pas venu c'est vrai. Il ne lui était sans doute pas possible de le faire. Cependant reste-t-il les bras croisés en face du plus terrible des drames qu'ait jamais traversés l'humanité ? Les feuilles alliées, aussi bien que nos journaux, aussi bien que la presse japonaise, nous ont dit quels efforts le Japon industriel, sous l'impulsion, sous la direction, sous la surveillance du gouvernement lui-même, fait et quels résultats il réalise pour fournir d'engins et de munitions ceux qui combattent le despotisme en Europe. L'Empire du Soleil Levant prend donc part, lui aussi, à cette croisade contre l'hégémonie allemande, et sa part, pour n'être pas visible, en quelque sorte à l'œil de tous, n'en est pas moins utile, féconde et incessante.

II

L'entrée de l'Empire du Soleil Levant, dès août 1914, dans cette conflagration occidentale aux côtés de l'Angleterre alliée, de la Russie et de la France amies, sa collaboration traduite avec autant de promptitude que de succès par sa coopération navale, par la ruine absolue des réalisations et des ambitions germanes en Extrême-Orient, ses négociations avec la République chinoise, aboutissement nécessaire de sa campagne de Kiao-Tcheou, sa toute récente note en faveur du maintien du régime actuel chinois, au nom de la stabilité de la tranquillité extrême-orientale, sa participation qui n'est nullement toute nouvelle à l'œuvre des fournitures militaires des fronts européens des Alliés, tout cela ne constitue pas seulement l'histoire du Japon au cours de ces quinze premiers mois de la guerre contre l'agression sans nom de l'Austro-Allemagne.

Il y a eu également des faits intérieurs à ne pas passer sous silence.

Depuis l'organisation du régime constitutionnel, souvent le gouvernement a cru devoir pour telles ou telles raisons, recourir à la dissolution de la Chambre des Députés. Cette mesure qui, pour nous Français, Français surtout de la Troisième République, nous apparaît comme on ne peut plus grave, n'est pas envisagée à l'étranger sous un aussi sombre prisme. Il va de soi que la chose y est jugée d'importance. On n'y recourt pas où que ce soit sans quelque motif sérieux à alléguer, que ce motif soit recevable ou non. Le Japon, tout en en pesant les causes et les conséquences, ne s'en effraie donc jamais, lui non plus, outre mesure. Et il en a été pour lui de celle que le Cabinet Okuma a prononcé comme il en a été des autres, ni plus ni moins. Toutefois cette dernière dissolution a eu des résultats qui forcent l'attention à s'arrêter un instant.

A en croire le *Hochi* qui a approuvé la chose, le Cabinet a été amené à dissoudre la Chambre Basse en présence de l'attitude de jour en jour en quelque sorte plus factieuse du parti du Seiyukai. Le même organe ajoute que le gouvernement peut revendiquer ainsi le droit d'avoir agi en vrai gouvernement ayant souci de l'œuvre d'un gouvernement constitutionnel. Il n'est pas impossible que ce soit là une des grandes raisons du Premier Japonais. Quand un parti politique prend dans une Chambre et pour ainsi dire monopolise durant de longues années la conduite de cette Chambre, il est forcément appelé à revêtir une attitude quelque peu sectaire et étroite. Le Seiyukai dont le passage dans l'Histoire Parlementaire du Japon n'aura pas été, certes sans une grande utilité, n'a pu échapper à cette tendance. Il en était arrivé, semble-t-il, non seulement à s'incorporer la Chambre Basse, mais encore à dominer le corps électoral et à le quelque peu paralyser. En vieux lutteur qu'il reste, le Comte Okuma ne pouvait pas ne pas donner ostensiblement corps à sa mesure. On a donc appris peu après la dissolution que le Premier saisissait l'occasion pour purement et simplement viser à l'avantage de conduire le public à sentir le besoin de voir la volonté du pays réellement représentée dans la Chambre Basse.

La campagne devait être chaude. Chaque parti sentait qu'il y allait de sa vie, tout au moins de son honneur de tendre toutes ses forces pour sortir de la lutte avec tout le profit possible. Le Seiyukai, lui, ne se dissimulait pas que c'était à lui que l'on en voulait et qu'il lui fallait, s'il n'entendait pas succomber, entrer en lice avec tous ses moyens. Le Gouvernement, de son côté, ne négligeait aucune occasion, en habile, en vieux routier qu'était son chef, de déclarer partout qu'il observerait dans cette rencontre la plus scrupuleuse neutralité, désireux, affirmait-il, que les résultats des élections se montrassent un miroir aussi fidèle que possible de l'opinion publique. Le désir du Comte Okuma a-t-il pu se réaliser? Ces élections ont-elles été aussi dégagées de l'ingérence officielle qu'il s'était plu à le penser, à le dire surtout? Ce sera là une chose à revoir, quand nous consacrerons à l'étude du Japon pendant la guerre les pages qu'il sera de toute nécessité de lui consacrer.

Les élections devaient être une surprise pour beaucoup. Le Seiyukai sortait de la lutte, meurtri. La majorité lui échappait. Même appuyé par le reste de l'opposition, il ne pouvait plus y compter. Cette majorité était assurée au Cabinet actuel, et largement assurée.

Cela n'empêchait cependant pas une crise ministérielle de se produire. Comme celles qui ont éclaté en Europe, dans le champ des Alliés, la crise ministérielle japonaise a l'air de n'avoir été en somme que le besoin d'une plus grande cohésion, par l'élimination de certaines personnalités et par l'arrivée aux affaires de nouvelles forces plus vives, plus actives, moins contestées.

Le Comte Okuma reconstituait son Cabinet et c'est ainsi qu'il y appelait, pour le portefeuille des Affaires Étrangères, l'Ambassadeur du Japon en France, M. le Baron Ishii.

M. le Baron Kato, chef du grand parti de Doshikai, qui a aujourd'hui à la Chambre Basse, on peut le dire, la majorité, majorité, cependant inférieure à celle que possédait le Seiyukai, M. le Baron Kato quittait le Cabinet où il détenait le poste qu'allait occuper M. le Baron Ishii, mais il assurait au Cabinet reformé le concours absolu de son parti. Le Comte Okuma va donc pouvoir, à moins toutefois de ces pelures d'orange si fréquentes depuis trois ans dans le monde politique japonais, continuer la route que cet éminent homme d'État s'est tracée :

E A.



# VIE DE LA SOCIÉTÉ

---

## Quinzième Assemblée Générale Annuelle

DE LA

### **Société Franco-Japonaise de Paris**

(Jeudi 6 mai 1915)

*Présidence de M. BERTIN, Président.*

---

La quinzième Assemblée générale de la Société franco-japonaise de Paris s'est tenue le jeudi 6 mai 1915, à 5 heures au siège social de la société, 107, rue de Rivoli (Musée des Arts décoratifs).

Au bureau avaient pris place, à côté du Président, M. Bertin, MM. Souhart, secrétaire général, Alevêque, secrétaire général adjoint, Arcambeau, bibliothécaire-archiviste.

La parole a été donnée au Secrétaire général pour la lecture du rapport annuel.

### **Rapport du Secrétaire général.**

M. LE PRÉSIDENT, MESSIEURS,

Lorsque votre Conseil d'administration tenait le 11 juin 1914 sa dernière réunion d'avant les vacances, la situation de la Société Franco-Japonaise était des plus prospères. Nous venions de prononcer ce jour-là l'admission de 24 nouveaux membres.

MM.

V<sup>ve</sup> G. Armandy et fils,

Ono,

Mogi et C<sup>o</sup>,

Toba,

Delahaye,

Les successeurs de Louis Tresca et C<sup>o</sup>,

MM.

Gardat,  
Bertrand,  
Bechetoille (Antoine),  
Bechetoille (Joseph-Léopold),  
Ihanghir L. Banaji,  
Yamada,  
Terrail, Président de la Société Lyonnaise Sericicole,  
Amieux,  
Demeure, Dalin et Co,  
Viel,  
Platet,  
V<sup>ve</sup> Guérin et fils,  
Nabholtz et Co,  
Appleton,  
Pila et Co,  
Pinnau,  
Yoda,  
Tanabe,  
Goodkin.

Les 24 premiers avaient été présentés par l'honorable Consul du Japon à Lyon, M. Kijima, dont le zèle pour les affaires de la Société ne s'est pas ralenti. 6 nouvelles adhésions, dont 5 ont été ratifiées depuis par notre Conseil, nous étaient annoncées ; c'étaient celles de :

MM.

Deschars,  
Capitaine Shibuya, de l'armée japonaise,  
Gamber,  
De Peretti,  
Jäger.

Notre Bulletin continuait à être des plus appréciés dans le monde savant, notamment aux États-Unis ; la preuve en était dans les nouvelles demandes d'échanges qui nous parvenaient de la part d'institutions scientifiques du Nouveau-Monde. Son numéro 33 avait été publié, et son numéro 34 qui contenait un article des mieux documentés sur les peintres japonais, dû aux recherches de notre distingué collègue, M. le marquis de Tressan, était à l'impression.

Enfin, dès la rentrée, nous comptons être en mesure de vous offrir, en plus de plusieurs conférences intéressantes, une représentation de films exclusivement japonais, qui eut constitué une primeur des plus attrayantes.

Les événements politiques survenus au mois d'août dernier et qui ont bouleversé à un si haut point la vie sociale et économique de la France ont modifié tout cela. Aussi le compte-rendu que je suis chargé de vous présenter aujourd'hui en conformité de l'article 18 de nos statuts sur la situation de la Société sera-t-il des plus succincts. Votre nouveau Secrétaire général, installé récem-

ment dans ses fonctions, vous réclame donc toute votre indulgence à ce sujet. Ce ne sera qu'après la victoire finale des Alliés — qui ne saurait être mise en doute — que nous pourrons reprendre comme par le passé nos réunions régulières et continuer nos chères études; jusque-là, nous devons nous armer d'un peu de patience.

Dans ces circonstances, nous avons dû suspendre l'envoi de notre Bulletin, dont le numéro 34, presque terminé, reste en dépôt chez notre imprimeur Burdin, à Angers. Comment en effet le faire parvenir à ceux de nos membres qui résident dans les départements envahis ou qui appartiennent à la malheureuse Belgique, dont l'attitude héroïque laissera une page glorieuse dans l'histoire. Sans communication possible avec nos collègues belges, qu'il me soit au moins permis de leur envoyer ici un salut de douloureuse sympathie! En outre, beaucoup de membres français de la Société ont dû répondre à l'appel de la Patrie et se trouvent sous les drapeaux. Vous voudrez bien, j'en suis sûr, vous associer à moi pour leur adresser les vœux les plus ardents que nous formons pour eux, en même temps nous saluerons respectueusement ceux d'entre eux; qui sont déjà tombés au champ d'honneur, comme le capitaine d'artillerie territoriale Paul Leroy-Baulieu, et le sergent réserviste Jean Borel.

Vous avez tous présent à la mémoire le factum signé, il y a quelques mois, par ces 93 intellectuels allemands qui, pour faire retomber sur la France l'odieuse de la guerre actuelle n'ont pas craint de dénaturer la vérité, en nous représentant comme les agresseurs de la vertueuse Allemagne. Parmi eux figurait l'un de nos membres d'honneurs, M. le Dr Brinckmann, directeur des musées de Hambourg. Votre Conseil a estimé que la Société Franco-Japonaise ne pouvait rester insensible à cet outrage, et dans sa séance du 3 décembre, il a, à l'unanimité, rayé cette personnalité de sa liste des membres d'honneur (1).

Quant aux autres membres allemands ou austro-hongrois faisant partie de la Société — au nombre de 8 — votre Conseil a pris à leur égard une décision analogue à celle prise par diverses hautes sociétés savantes concernant leurs correspondants étrangers de ces nationalités-là. Cette décision est la suivante: « Les membres de la Société Franco-Japonaise appartenant aux diverses nationalités actuellement en guerre contre la France sont privés des droits et prérogatives attachés à la qualité de membre de la Société jusqu'à la fin des hostilités, et ne rentreront en fonctions desdits droits et prérogatives qu'à la suite d'une nouvelle élection ».

Après vous avoir entretenu de l'œuvre d'assainissement et de justice que nous avons été ainsi amenés à faire au sein de notre Société, il me reste à vous parler des mesures que notre Conseil a dû prendre pour recevoir du mieux qu'il lui était possible l'ambulance de la Croix-Rouge japonaise envoyée à Paris.

Le déjeuner que nous avons été heureux de pouvoir organiser à la hâte en l'honneur du personnel si marquant de cette formation sanitaire devait être interprété dans notre pensée à tous comme un témoignage d'union entre nos deux pays. Aussi est-ce avec joie qu'en dépit de certaines difficultés matérielles

(1) M. le Dr Brinckmann est aujourd'hui décédé.

nous avons constaté la présence de plus de 50 personnes à ce déjeuner qui a eu lieu le 13 février au Cercle militaire. Cet empressement à répondre à nos convocations a montré combien nous sommes reconnaissants à l'éminent professeur Shiota et à ses dévoués collaborateurs de l'ambulance japonaise pour l'œuvre humanitaire qu'ils ont entreprise en vue de secourir les chers blessés de nos armées. Du reste ceux d'entre nous qui répondant à la gracieuse invitation de Son Excellence le baron Ishii ont pu venir assister, le 3 avril dernier, à l'inauguration de l'Hôpital bénévole n° 4 bis, à l'Hôtel Astoria, ont constaté *de visu* combien était admirable cette organisation de la Croix-Rouge japonaise, et de quels soins étaient entourés les 125 blessés qui y étaient déjà en traitement. Dans les Annales de notre Société, cette visite laissera un profond souvenir :

Avant de terminer, vous me permettrez de vous signaler la haute distinction dont vient d'être l'objet de notre cher Président, M. Bertin ; l'Université Impériale de Tokio lui a décerné le titre de « Gokaku Akuchi » qui peut être traduit par celui de Docteur honoraire. La Société Franco-Japonaise ne peut qu'être fière de ce témoignage accordé à son Président ; il prouve qu'à Tokio on oublie pas notre Société et qu'on y est sensible aux efforts faits par elle pour favoriser le développement des relations sociales entre Français et Japonais, aujourd'hui unis dans la même lutte contre la « Kultur » des Barbares.

Enfin, il est de mon devoir de donner un souvenir ému à ceux de nos collègues, qui, depuis la dernière assemblée générale ont disparu, fauchés par la loi inexorable de la nature : MM. le général Chanoine et Saltarel. Nous les avons vus assister souvent à nos réunions, encore pleins de vie et s'intéressant vivement aux travaux de la Société. Leur mémoire ne pourra être oubliée.

En l'absence de notre trésorier, M. Chevalier, retenu en dehors de Paris, par d'impérieux devoirs hospitaliers, M. Arcambeau, bibliothécaire-archiviste, donne lecture du rapport financier annuel de la Société.

### Rapport du Trésorier.

MESDAMES, MESSIEURS,

Conformément à nos statuts, nous venons vous présenter les comptes de l'année 1914. Ils se décomposent de la manière suivante :

RECETTES.	
	Fr.
Cotisations . . . . .	3.885 »
Dons . . . . .	3.700 »
Revenus . . . . .	1.061 71
Remboursement de 1 Obligation Ouest . . . . .	490 92
Divers . . . . .	198 »
En caisse 1 <sup>er</sup> janvier 1914 . . . . .	60 21
En Banque 1 <sup>er</sup> janvier 1914 . . . . .	946 85
Montant des recettes :	<hr/> 10.342 69

DÉPENSES.

	Fr.
Bulletin . . . . .	3.536 60
Bibliothèque. . . . .	484 10
Mobilier . . . . .	535 »
Employés . . . . .	224 »
Secrétariat et trésorerie . . . . .	170 15
Réunions. . . . .	390 55
Divers . . . . .	182 05
Achat de 3 Obligations Ouest . . . . .	1.264 65
Envois au Japon . . . . .	187 35
Montant des dépenses :	6.974 45
Montant des recettes. . . . .	10.342 69
Montant des dépenses . . . . .	6.974 45
En Caisse et en Banque au 31 décembre 1914.	3.368 24
Balance au 31 décembre 1914. . . . .	10.342 69

Quelques chiffres attirent l'attention :

Les dons ont diminué par suite de la réduction de la subvention du Ministère de l'Instruction publique.

Nos revenus ont atteint 1.061 fr. 71. Ils seront un peu plus élevés en 1915, par suite de l'acquisition faite depuis le 1<sup>er</sup> janvier de 1.500 fr. de Bons de la Défense Nationale et parce que les 3 Obligations Ouest ayant été achetées en juin, n'ont donné qu'un coupon chacune, au lieu de deux.

La différence sur le coût du Bulletin n'est pas aussi importante que l'on pourrait le supposer : nous en avons en effet chez notre imprimeur un Bulletin presque terminé dont votre Conseil a arrêté l'expédition. Certaines modifications seront en effet nécessaires dans sa rédaction, car au moment où le Bulletin paraîtra, quelques notices manquant d'actualité devront être supprimées, comme n'offrant plus d'intérêt.

Nous avons jugé indispensable de modifier nos corps de Bibliothèque, ce qui explique la dépense extraordinaire de 535 francs portés sous la rubrique Mobilier.

Les frais de Secrétariat et de Trésorerie ne s'élèvent qu'à 170 fr. 15, mais cela tient à ce que nous avons eu un exercice réduit et que la correspondance avec nos collègues a été naturellement très ralentie par suite de la guerre qui a aussi diminué la rentrée des cotisations et le recrutement de nouveaux membres.

Pour 1915, votre Conseil a déclaré qu'il n'y avait pas lieu de mettre les cotisations en recouvrement, mais le Trésorier recevra avec plaisir toutes celles que nos collègues pourront lui adresser. Elles aideront la Société à faire face à ses dépenses indispensables.

Après avoir fait approuver ce Rapport, le Président a proclamé les résultats du dépouillement des votes pour le Renouvellement de la 4<sup>e</sup> série du Conseil d'Administration soumise à la réélection en 1915.

Les membres sortants étaient :

D<sup>r</sup> Ancelet,  
Banno,  
Bertin,  
Chevalier,  
Yves Guyot,  
Koechlin,  
Général Lebon,

Suffrages exprimés : 87

Ont obtenu D <sup>r</sup> Ancelet,	87 voix
Banno,	81
Bertin,	87
Chevalier,	87
Yves Guyot,	86
Koechlin,	87
Général Lebon,	87
Divers,	7

En conséquence MM. D<sup>r</sup> Ancelet, Banno, Bertin, Chevalier, Yves Guyot, Koechlin, Général Lebon ont été déclarés réélus membres du Conseil d'Administration.

La séance a été levée à 6 h. 10.

---

# Déjeuner du Samedi 13 Février 1915

*en l'honneur*

*de la Formation Sanitaire envoyée en France*

PAR

**LA CROIX ROUGE JAPONAISE**

---

C'est le samedi 13 février 1915 que la Société Franco-Japonaise de Paris a eu l'honneur d'offrir un déjeuner aux principaux membres de la formation sanitaire que la Croix-Rouge Japonaise envoyait en France et qui allait s'installer à l'Hôtel Astoria, près la place de l'Étoile.

Les invités japonais étaient MM. les Docteurs Shiota, Watanabé, Mataka, Hosokava, M. le Comptable Yamazaki, MM. les Interprètes Oda et Kakou, Mesdames les Infirmières Yuasa, Homma, Takéda. Un jeune officier japonais entré au service de la France en qualité d'aviateur, M. le Capitaine Shighéno avait également tenu à répondre à notre invitation.

M. le Marquis de Vogüé, Membre de l'Académie française et Président de la Croix-Rouge Française, et M. le Docteur Toussaint, Directeur général du Service de Santé étaient nos invités français.

A S. E., M. le Baron Ishii, Ambassadeur du Japon, Président d'honneur et à notre Président, M. Bertin s'étaient joints parmi nos collègues japonais M. le Colonel Fukuhara, attaché militaire, M. le Capitaine de frégate Maruyama, attaché naval, MM. Okuda, Kikuchi, Saburi, Soughimoura, Kumabé, de l'Ambassade Impériale, M. le Capitaine Takeda, attaché militaire adjoint, M. le Lieutenant de vaisseau Hori, MM. Banno, Vice-Trésorier de la Société, Kikuchi, de la Banque Franco-Japonaise. M. le Commandant Nakajima, attaché naval du Japon à Rome était aussi des nôtres.

Du côté français nous comptons tout d'abord deux dames : M<sup>lle</sup> Bertin, attachée à l'une des ambulances de Paris, et M<sup>lle</sup> Valet, critique d'art et collaboratrice de notre Bulletin. Puis MM. Koechlin, Vice-président ; Chevalier, Trésorier ; Souhart, Secrétaire-général ; Arcambeau, Bibliothécaire ; Dufourmantelle, Isaac, Duvent, Marteau, Krafft, Yves Guyot, Vever, Membres du Conseil ; Paul Clavery, Boyer, Castanet, Chéradame, G'Sell, Kahn et son invité M. Bour, Hélyar, Paul Labbé, Leforest, invité de M. Chevalier, le D<sup>r</sup> Le Goff, Madrolle, le D<sup>r</sup> Rémy, Paul Valet.

Comme toujours, le menu était dû à notre collègue Isaac, présent cette fois, et que le Baron Ishii a tenu à féliciter publiquement à l'instant des toasts aux applaudissements répétés de tous.

S'étaient excusés MM. l'Amiral Fournier, le Général Lebon, Berthelot, Dubail, Logé.

Au champagne, notre Président a pris la parole en ces termes :

EXCELLENCE,  
MESDAMES ET MESSIEURS DE LA CROIX-ROUGE JAPONAISE,  
CAPITAINE SHIGHENO,  
MES CHERS COLLÈGUES,

Nous inaugurons il y a quelque douze ans ces réunions au Cercle militaire par un banquet auquel nous fit l'honneur d'assister S. A. I. le Prince Komatsu. C'est un nom cher à la Croix-Rouge du Japon : la Princesse Komatsu figure avec la Princesse Fushimi parmi les protectrices de l'œuvre et, si j'ai bonne mémoire, elle présida pendant plusieurs années le Comité des Dames.

Depuis la visite du Prince Komatsu, la Croix-Rouge Japonaise a poursuivi le cours d'un développement merveilleux. Elle a prouvé sa puissance et acquis une expérience sans rivale dans la pratique des champs de bataille.

Au cours des mêmes années est souvent échu à notre Société le plaisir de souhaiter ici la bienvenue à d'aimables invités venus du Japon et de recevoir en retour leurs remerciements. Les rôles sont aujourd'hui renversés. C'est nous qui remercions. Nous éprouvons une reconnaissance profonde, et, en l'exprimant, nous sentons, non sans quelque orgueil pour notre Société, que nous sommes les interprètes de la France entière. Nos remerciements vont, M. l'Ambassadeur, au grand pays que Votre Excellence représente si dignement, à son gouvernement et à son auguste souverain. En les adressant à sa noble et puissante Croix-Rouge, nous mesurons le poids des lourds sacrifices devant lesquels elle n'a pas reculé en faveur des blessés de France. C'est un bienfait qui nous touche au cœur, dont nous sentons le prix qui ne s'oubliera jamais.

Des remerciements particuliers et personnels vous sont bien dus, chers invités, MM. les Docteurs Shiota, Watanabé, Mataka, Hosokawa, Mesdames les Infirmières-majors Yuasa, Homma, ainsi qu'à leurs collaboratrices représentées ici par Madame Takéda, sans oublier vos utiles auxiliaires MM. Yamazaki, Oda, Kakou, pour avoir, en notre faveur, bravé la fatigue d'un long voyage, avec les tristesses d'une longue séparation de votre pays et de tous ceux que vous aimez.

Pour votre œuvre de dévouement, la plus belle récompense est le succès des efforts qui conserveront la vie et rendront la santé aux victimes d'une guerre où se joue l'avenir de votre civilisation, comme de la nôtre. Ce succès, nous le saluons d'avance. La science des médecins, la sollicitude et la dextérité des infirmières de votre Croix-Rouge sont éprouvées : elles ont gagné depuis longtemps l'admiration universelle. D'avance, nous félicitons les blessés auxquels leur heureuse étoile fera connaître l'agilité de vos doigts délicats. Ces blessés seront nombreux, quand les beaux jours vont ramener l'heure des moissons douloureuses telles que celle de septembre dernier auxquelles vos sœurs de la Croix-Rouge de France ont eu tant de peine à suffire.



MESDAMES, MESSIEURS,

Notre excellent confrère, M. Isaac pensait à nos blessés surtout et à leur heureux destin, à nous tous aussi, en traçant le souhait de longévité qu'exprime sur notre menu (Kondate goran), la tortue japonaise et surtout le Minogamé au manteau de paille.

Il est un outa peut-être inédit dont le vieux sculpteur Tsouramitsou Kanekouni joignit l'envoi à celui d'un minogamé d'ébène qu'il venait de terminer pour un ami. Je n'en donnerai pas la traduction littérale. Il y est question de la longévité et des délices que procurent les sons harmonieux du *koto* manié par le *kami aux huit nuages*. Gardons la longévité pour les blessés que vous soignerez et offrons à M. le Capitaine Shigheno les nuages qui lui reviennent comme domaine.

M. le Capitaine Shigheno est accouru dès le début des hostilités et a mis au service de notre armée sa science éprouvée d'aviateur et son brevet de l'Aéro-Club de Paris. Il a droit, lui aussi, à la reconnaissance de la France. Je n'ai point d'ancien outa à lui offrir, parce que les vieux poètes du Japon ont négligé de célébrer l'aéroplane. Mais par droit d'héritage, M. Shigheno, fils d'un général de vieille roche doit être poète. Le raffinement des mœurs antiques veut qu'un général japonais soit poète. Même les rudes guerriers Minamoto se complaisaient entre deux batailles à chanter la neige légère qui, au long des barrières de Nakoso s'échappe des cerisiers en fleurs. M. le Capitaine Shigheno nous doit un outa décrivant le charme des nuages dans les paysages aériens.

Dans le frisson des récits de bataille, en parlant de blessés, d'ambulances, de Croix-Rouge et surtout de victoire prochaine, chacun se demande tout bas : Qui prendra sa part dans la gloire future ? Notre société ne peut, dans ce rôle, répondre que par le mot de la sagesse antique « *Ne sutor ultra crepidam* ». Elle ne saurait empiéter sur le terrain de la diplomatie. Elle est mal désignée pour le calcul du nombre de semaines dont le transport d'une armée sur le trajet parcouru par l'ambulance de la Croix-Rouge, dépasserait la durée de celui fait deux fois entre le Japon et la Corée. Éprise toutefois, comme elle l'est, d'art et de littérature du Japon, notre Société n'oublie pas les préférences des poètes pour l'iris en fleurs au bord des fleuves. Elle souhaite, sans faire aucune mention des baïonnettes pouvant l'accompagner, qu'un général japonais vienne continuer la tradition de Yoshiyé et de Yoritomo, que de son pinceau jaillisse après la victoire l'outa vengeur, tout en disant la grâce ondoyante des roseaux, qu'il ajoute aussi son charme japonais à ces vers, restés classiques sous la forme nouvelle d'un quatrain :

Au pied du Mont Adule, entre mille roseaux  
Le Rhin tranquille et fier du progrès de ses eaux,  
De clarté surtout fier, de droiture et d'honneur  
Du Boche n'eut jamais que la plus sainte horreur :

Inutile de souligner les applaudissements que souleva cette allocution, une des meilleures assurément que nous ait réservées notre Président si heureux toujours dans ses toasts, ainsi que chacun aime à le redire.

S. E. M. le baron Ishii ne fut pas moins applaudi. Voici sa réponse prononcée d'une voix nette et ferme :

MONSIEUR LE PRÉSIDENT, MESSIEURS,

Je n'aurais rester insensible à l'expression cordiale de vos sympathies envers mon pays et mes compatriotes. Tout d'abord, je dois remercier Monsieur le Président et les autres membres français de cette Société d'avoir eu la gracieuse idée de se réunir pour offrir ce charmant accueil à la Mission japonaise de la Croix-Rouge. En me faisant auprès du Gouvernement Impérial du Japon, l'interprète fidèle de vos bonnes volontés, je m'acquitterai d'un devoir des plus agréables.

Je n'ignore point, Messieurs, certaines difficultés qui pourraient surgir devant la tâche de l'Ambulance Japonaise de Paris, difficultés d'ordre linguistique et celles résultant des différences des mœurs japonaises et françaises.

Et pourtant, je suis convaincu du succès final de cette Mission, comme je suis convaincu du succès final des Alliés dans cette grande guerre. Les éléments essentiels de la réussite d'une Ambulance étrangère, tels que la sympathie des peuples au milieu desquels l'Ambulance se trouve placée, la volonté indomptable de ceux chargés de cette Mission aussi honorable que philanthropique, de vaincre toutes les difficultés, heureusement existent de part et d'autre et en abondance.

Il me tarde de voir se dégager les difficultés et obstacles initiaux dont je viens de faire mention, de voir nos ambulanciers et les blessés s'entendre merveilleusement, de voir ces braves blessés promptement guéris retourner sur les champs de bataille avec leurs forces renouvelées.

En accomplissant cette noble tâche l'Ambulance Japonaise sous la direction du professeur Shiota se sera acquittée pleinement de sa haute Mission; elle aura de plus contribué à la consolidation de cette amitié durable et inébranlable entre la France et le Japon qui ne peut pas manquer de sortir de cette crise, la plus terrible de toutes ».

M. le Professeur Shiota, chef de la formation sanitaire, se leva à son tour, et toute l'assistance lui prouva, par ses applaudissements combien elle lui savait gré de s'être exprimé en français.

Voici ses paroles :

EXCELLENCE,  
MESDAMES,  
MESSIEURS,

En nous invitant à une si aimable réunion vous nous avez fait à nous tous, membre de la Mission Japonaise un grand honneur dont nous vous remercions vivement.

Votre affable réception prouve que les aspirations de nos pays sont les mêmes et que nous sommes en parfaite communion d'idées.

Nous aurions dû depuis longtemps envoyer en France, une Mission de notre Croix-Rouge Japonaise, puisque nous avons les mêmes aspirations et le même désir de soulager les infortunes de la guerre.

Nous n'ignorons pas que notre tâche sera parfois délicate. Dès à présent nous prévoyons certaines difficultés qui pourraient nous être opposées par la

différence de langue et d'habitudes. Mais aucune difficulté ne nous rebutera dans l'accomplissement de notre devoir sacré.

La science médicale est moins encore que toute autre science le monopole exclusif de telle ou telle nation, elle doit éclairer le monde entier et il ne doit exister pour elle ni limites, ni frontières; elle est universelle.

Nos médecins et nos chirurgiens seront heureux d'avoir l'occasion d'appliquer, sur le sol français, les découvertes et les méthodes des Pasteur, des Lannelongue et de tant d'autres sommités médicales de votre pays.

L'idée fixe que nous aurons de travailler pour le soulagement des blessés français, qui sont nos frères d'armes, nous donnera l'énergie et l'abnégation nécessaires, pour nous montrer dignes de la tâche que l'on a bien voulu nous confier.

En agissant ainsi, nous sommes certains d'avoir l'approbation du peuple japonais tout entier et cette approbation sera une preuve nouvelle de la vive sympathie que tout Japonais a pour les défenseurs du Droit et de la Liberté.

C'est guidés par cette vue, Excellence, Mesdames, Messieurs, que nous nous acquitterons de notre mieux de la mission dont nous sommes chargés et vous pouvez compter sur notre dévouement de tous les instants.

Nous vous remercions donc encore, Excellence, Mesdames, Messieurs, au nom de ceux que nous représentons et au nôtre du si charmant accueil que vous nous avez fait et qui restera au fond du cœur de chacun de nous.

Vous avez bien voulu tout à l'heure, Monsieur le Président, avec une éloquence inspirée par votre cœur, lever votre verre en l'honneur de Sa Majesté l'Empereur et de tous les Membres de la Croix-Rouge Japonaise.

A mon tour, au nom de la Mission Japonaise je suis heureux de pouvoir lever mon verre et boire à la santé de tous les Membres de la Société franco-japonaise ainsi qu'à la grandeur et à la prospérité de la Nation française.

Les conversations du déjeuner ont repris au café, servi comme toujours dans un salon voisin et se sont poursuivies jusqu'à plus de trois heures, roulant, cela va de soi, surtout sur les services qu'étaient appelés à rendre les médecins et infirmières japonais [et sur l'œuvre déjà réalisée par la brillante Croix-Rouge du Japon.

---

## Inauguration de l'Ambulance Japonaise

---

Ce fut le samedi 3 avril 1915 que fut inaugurée l'Ambulance Japonaise installée à l'Hôtel Astoria. Quoique ce fût la veille de Pâques et que le temps ne se montrât guère clément, l'Ambassade et la Formation Sanitaire du Japon purent se rendre compte par la foule d'amis qui se pressait dans le hall pourtant vaste de l'Hôtel combien était sympathique à la population parisienne l'œuvre japonaise.

M. Millerand, Ministre de la Guerre, qui devait assister à cette inauguration, s'en trouva empêché au dernier moment. Quelques jours plus tard il visitait l'Ambulance de la Croix-Rouge Japonaise, alors qu'elle fonctionnait dans son plein et, comme le faisait également M. le Président de la République y venant à son tour, il témoigna à S. E. M. le Baron Ishii, au personnel médical et infirmier, non seulement son entière satisfaction, mais son émerveillement. D'ailleurs cet émerveillement est partagé par toute personne amenée à visiter cette impeccable installation et le plus bel éloge que l'on puisse adresser à la Formation Sanitaire de la Croix-Rouge Japonaise envoyée en France est de dire avec des preuves à l'appui, s'il le fallait, que nombre de blessés sollicitent l'entrée à cette Ambulance Extrême-Orientale et que tous ceux qui y passent en emportent le souvenir le plus vivace.

S. E. M. le Baron Ishii ouvrit la cérémonie par l'allocution suivante :

« MESDAMES, MESSIEURS,

« Le 3 avril est pour le Japon un jour de fête, de fête nationale. Par tout le pays, jusque sur la chaumière la plus isolée, le drapeau du Soleil Levant flotte en souvenir du Premier Empereur.

« Cette année, ce même 3 avril prend pour nous un sens de plus. Au centre de la capitale de la France et dans ce bel immeuble les couleurs de nos deux nations croisées, nous inaugurons l'Hôpital de la Croix-Rouge Japonaise (Hôpital bénévole n° 4 bis).

« Dès le début de la guerre, la Croix-Rouge Japonaise a eu l'heureuse pensée d'offrir à chacune des trois grandes puissances alliées son modeste concours dans l'œuvre des soins aux blessés.

« Agréée d'avance par le Gouvernement Impérial, cette pensée se voyait aussitôt acclamée par la nation entière.

« Peuple dont le caractère garde tant d'affinités avec celui des Français, les Japonais, d'ailleurs, ne pouvaient pas ne pas brûler de sympathie pour les héroïques soldats du droit, de la liberté, de la civilisation.

« Nos formations sanitaires envoyées en Europe représentent donc non seulement notre Croix-Rouge, mais aussi, je le dis hautement, le Japon tout entier.

« Celle dirigée ici par le jeune et distingué professeur Shiota n'a pas cessé depuis son arrivée, et même avant, d'être l'objet de la sollicitude des autorités militaires françaises sous le contrôle desquelles elle se trouve placée et auxquelles je tiens à adresser publiquement l'expression de notre vive gratitude.

« Dans ce magnifique local mis si gracieusement à sa disposition, notre mission a installé 150 lits. 130 d'entre eux sont déjà occupés. Nous nous plaignons à voir là une marque de confiance dont nous ne pouvons qu'être fiers.

« A ces blessés, vaillants défenseurs de la patrie, médecins et infirmières, secondés avec tant de zèle par leurs collaborateurs français, s'efforcent de prodiguer leurs soins les plus dévoués.

« Animés, tous, de cet esprit de solidarité, ils poursuivront, tous, leur noble tâche jusqu'au jour heureux où il nous sera donné de célébrer la victoire. »

Après cette vibrante allocution qui reçut de la salle entière l'accueil qui lui était dû, M. le Professeur Shiota se leva à son tour et remercia la nombreuse et sympathique assistance qui avait répondu à l'appel de l'Ambassade et de la Mission.

Suivant l'Ambassadeur et le Professeur qui ouvraient la marche avec M. le général Gallieni et quelques autres notabilités militaires et civiles, cette assistance défila dans les salles, émerveillée de l'ordre, de l'esprit de méthode du Japon qui, avec sa propreté proverbiale faisaient déjà en 1900 l'émerveillement des blessés européens soignés à Hiroshima.

Est-il besoin d'ajouter que nombre de nos collègues se rencontrèrent à cette cérémonie franco-japonaise où notre Société avait une place bien méritée ?

La presse parisienne ne manqua pas dès le soir même de rendre compte de cette belle cérémonie qui avait su conserver ce cachet d'intimité que les organisateurs avaient désiré et qui cadre toujours si bien avec tout ce qui est japonais.

Un des meilleurs articles publiés fut assurément celui du *Gaulois* du 4 avril, signé H. Fontaine.

M<sup>me</sup> la Comtesse H. de Reinach-Foussemagne ne pouvait pas d'ailleurs ne pas être frappée par cette installation impeccable qu'elle avait examinée en détail elle qui se consacre avec tant de dévouement éclairé à l'œuvre de notre Croix-Rouge et qui donne quotidiennement depuis le début de la guerre dans le *Gaulois*, sous ce pseudonyme de H. Fontaine les plus intéressantes des notes sur les secours aux blessés et les différentes œuvres qui s'en occupent.

L'active et distinguée collaboratrice du *Gaulois* nous permettra, pour la remercier de ses belles lignes si justes sur l'installation de la Croix-Rouge Japonaise à Paris, de reproduire dans l'organe de la Société Franco-Japonaise de Paris, interprète en France des sentiments franco-japonais, la dernière partie de son intéressant article du 4 avril 1915 :

La visite de tout l'hôpital suivit cet échange de discours et tout ce que nous vîmes excita notre plus sincère admiration. Ce n'est plus du confort, mais du luxe extrême que la générosité et la science japonaises ont créé à Paris pour combler nos blessés de leurs bienfaits.

Trois autoclaves fabriqués à Tokio sont du modèle le plus élégamment pratique, et tout est à l'avenant, aussi bien la table d'opérations en cristal, que

les produits pharmaceutiques, les gants de caoutchouc, les instruments, la parfumerie, la lingerie, etc.

Dans les salles servant de dortoirs, nous voyons beaucoup de blessés debout, enveloppés dans de pratiques kimonos en flanelle blanche qui, par la grande croix rouge fixée au côté gauche, rappellent — moins le capuchon — la cagoule des confréries de pénitents espagnoles.

Un mot pour les infirmières japonaises : elles sont vingt-deux, et nous tenons à donner le nom de toutes ces vaillantes jeunes femmes, qui n'ont pas craint d'affronter une longue traversée pour mettre leur dévouement averti au service de la France. Les unes portaient leur uniforme de ville : robe bleue, avec des étoiles d'argent au collet, suivant le grade ; un petit toquet en velours noir juché sur leurs cheveux plus noirs encore ; sur leur corsage, plusieurs décorations, presque toutes ont la médaille commémorative de la guerre russo-japonaise.

Quant aux infirmières de service, elles ont le costume blanc et un bonnet blanc — tel une toge de magistrat — posé sur le front. M<sup>mes</sup> U. Yussa et S. Homma sont les infirmières-majors japonaises, commandant l'équipe qui a succédé, à l'hôtel Astoria, aux nurses anglaises, et composée de : M<sup>mes</sup> H. Takéda, K. Kameda, K. Fousijawa, U. Ismai, N. Ino-Oue, M. Shop, S. Kane-kiro, S. Araki, T. Morimoto, C. Akâsaka, K. Shimidzu, S. Kimoura, C. Oswa, K. Kato, N. Kawase, M. Tanaka, Y. Kinoshita, M. Yamakita, K. Koshoro, A. Sone.

Les infirmières françaises, très nombreuses, occupées à l'hôpital depuis sa création, demeurent avec leurs collègues japonaises. Reconnu : la baronne Le Lasseur, née Juigné ; comtesse de Fréminville, lady Plunkett, comtesse d'Alsace, comtesse d'Aubigny, princesse de Montholon, M<sup>lles</sup> Nadedja et Fedora Stanciof, de Kermaingant, de Courbertin, Leduc.

Il ya cent trente blessés en traitement, et vingt lits restent encore inoccupés.

Le docteur Shiota, chirurgien en chef, qui porte un fort joli uniforme kaki, est secondé par les docteurs Watanabe et K. Moteki. Le pharmacien est M. K. Hosokava, les interprètes MM. Oda et Kakou.

Tous ceux qui ont assisté à l'inauguration de l'hôpital bénévole 4 bis ont, comme nous, la certitude qu'il y sera fait de « fameuse besogne ».

H. FONTAINE.

(Comtesse H. DE REINACH-FOUSSEMAGNE.)

---

## Déjeuner du jeudi 26 août

*en l'honneur de S. Exc. M. le Baron ISHII*

---

La Société Franco-Japonaise de Paris se devait à elle-même, en dépit des vacances, de ne pas laisser partir le jeune et brillant nouveau Ministre des Affaires Étrangère du Japon sans lui offrir un déjeuner d'adieux où elle pût non-seulement lui marquer la sincérité de sa joie, et de ses souhaits, mais aussi lui témoigner sa vive gratitude pour la bienveillance toute particulière qu'il n'avait cessé de lui donner pendant ses trois années d'ambassade en France et pour sa généreuse et délicate donation qu'il allait non moins délicatement renouveler au triple en prenant congé de nous.

Plus d'un de nos membres a tenu, comme le faisait notre Président lui-même, à revenir de fort loin pour saluer encore une fois notre distingué Président d'Honneur et Donateur. Cette preuve de sympathie, nous sommes en état de l'affirmer, a vivement touché M. le Baron Ishii et ne pouvait que renforcer encore en lui son profond attachement à notre pays où il a eu son premier poste à l'étranger il y a un quart de siècle et son deuxième il y a trois ans.

M. Bertin présidait. Autour de lui, répondant à l'appel de la Société étaient venus se ranger.

Du côté japonais M. le Capitaine de frégate Maruyama, attaché naval, MM. Kikuchi, Saburi, Soughimoura, Yamasaki, Kumabe de l'ambassade, MM. les Docteurs Shiota, Nataki, Hosakawa de l'ambulance de la Croix-Rouge Japonaise, le Capitaine de corvette Hori, MM. Suzuki et Matchida de la Banque Franco-Japonaise, Naïto, Secrétaire-Interprète de la Société.

Du côté français : MM. le Général Lebon, le Vice-Amiral Fournier, Gérard et Hamard, anciens ambassadeur au Japon, Alevèque, Arcambeau, Aulneau, Chevalier, Deshayes, Dopfeld, Dugand, G'Sell, Guernaud, Hélary, Krafft, le Dr Le Goff, Ernest Leroux, Georges Raphaël Lévy, le Dr Rémy, Sax, M. et M<sup>me</sup> Serrin, MM. Souhart, le Dr Thoyer-Rozat, M. et M<sup>lle</sup> Vallet, MM. Vever et Vissière.

Remarquons en passant que deux dames honoraient la réunion de leur présence. Peut-être ne serait-il pas mauvais que petit à petit leur exemple fût suivi.

MM. le Colonel Fukuhara, attaché militaire, le Capitaine Shibuya, attaché militaire adjoint, Banno, s'étaient fait excuser du côté japonais ; du côté français les excusés étaient MM. Yves Guyot, Koechlin, Marteau, Sainte-Claire-Deville.

Notre collègue, M. Isaac, s'était fait, comme à l'ordinaire, représenter par

un menu d'exquise facture, mais, c'était le mot de l'invité du jour, on eût été heureux de le voir en personne, comme on l'avait vu en février.

Tous ceux qui connaissent intimement M. le Baron Ishii savent quel cas il fait et en quelle amitié il tient M. Pichon. Aussi était-ce une joie bien grande pour lui de le rencontrer au milieu de nous. Ça été également un honneur pour nous de voir notre déjeuner honoré de la présence du grand ami de notre invité et de pouvoir ainsi lui marquer notre gratitude pour l'intérêt qu'il prend aux choses du Japon.

M. Bertin, après avoir adressé un mot de bienvenue à l'éminent directeur du *Petit Journal* qui en 1900, à Pékin, a appris à estimer et à aimer le Japon, a prononcé l'allocution suivante :

EXCELLENCE,  
MESSIEURS,  
MES CHERS COLLÈGUES,

Dans le conflit d'où le monde civilisé va surgir libéré, au sommet de l'effort commun des cinq grandes nations qui ont relevé un défi audacieux, qui ont affirmé le droit à la vie de la lointaine Serbie et de notre voisine la Belgique, le Japon fait parmi les diplomates les mieux initiés aux secrets de la politique, appel à celui dont le clair regard peut le plus nettement embrasser la situation militaire sur les multiples champs de bataille.

En exprimant à S. Exc. M. le Baron Ishii les regrets que laisse son départ, j'ai surtout à lui adresser les félicitations de la Société Franco-Japonaise de Paris pour le haut témoignage d'estime qu'il reçoit de Son Auguste Souverain et du gouvernement dont il va diriger le politique étrangère.

Le Japon a, l'an dernier, ajouté une belle page à son histoire militaire. Le triomphe commun dans notre hémisphère consolidera la situation qu'il vient de conquérir dans l'autre. Quelle part sera la sienne dans le dernier acte de ce triomphe ? Notre Société sortirait de la modestie de son rôle en cherchant à le prévoir, mais elle peut affirmer que rien ne lui est indifférent de ce qui doit grandir la gloire japonaise.

La France s'enorgueillie d'avoir, la première travaillé au développement militaire du Japon et d'avoir sa part à son développement maritime à côté de l'Angleterre. Des relations moins étroites rattachent le Japon aux autres alliés. Je signalerai, comme vieux souvenir personnel, le caractère frappant de cordialité des rapports entre Russes et Japonais. La tradition en a été vite renouée après 1905. A cette époque, notre Société a reçu l'adhésion de son premier membre annuel étranger : C'était un Russe, peut-être un Polonais, aujourd'hui, c'est tout comme.

L'heure n'est pas aux longs discours, quand parle le canon. Au sujet de l'Alliance Russo-Japonaise qui complète l'amitié Russo-Japonaise, j'invoquerai un vieux dicton anglais qui joint le mérite de la brièveté à celui de l'actualité :

Friends in need,  
Frieds indeed.



MESSIEURS,

En adressant à Son Excellence, Monsieur le Baron Ishii tous nos vœux pour le succès de sa glorieuse tâche, je vous proposerai le toast des grands jours. Il répond aux présentes circonstances :

A Sa Majesté l'Empereur du Japon !

La salve d'applaudissements finie, le Ministre des Affaires Étrangères du Japon se lève et répond en ces termes au milieu de l'attention générale où l'on sentait une émotion intense :

MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

MESSIEURS,

Laissez-moi d'abord vous remercier de vos félicitations et de vos regrets dont je me sens tout ému.

Au moment de me rendre à mes nouvelles fonctions, je trouve dans ces félicitations un grand encouragement ; quant à ces regrets, ils ne font qu'aviver les miens.

Mes regrets, mieux que personne, vous les comprenez, Messieurs, vous qui n'ignorez pas mes sentiments envers la France.

Quelle douceur de séjourner dans ce pays que j'aime tant et où j'ai pu nouer bien des rapports si agréables, si parfaits !

Quel plaisir, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, quel plaisir de sentir dans la bienveillance de l'accueil que je rencontre partout des sympathies vraiment touchantes qui en ma personne vont à mon pays !

Ici même, quelle joie de voir, dans l'intimité de nos réunions où règnent toujours une mutuelle cordialité et une entière confiance se mirer les liens qui unissent le Japon à la France, mon pays à mon second pays !

Mon cher Président. Vous avez bien voulu faire allusion à notre développement militaire et naval. Je voulais justement évoquer le souvenir impérisable que le Japon garde du concours efficace et dévoué, apporté par vous-même à sa marine, par le Général Lebon à son armée.

Et puisque vous parlez du Japon militaire, pourquoi ne pas parler de la France guerrière ? Cette France, belle en temps de paix, comme elle apparaît magnifique en temps de guerre ! En dehors de ces qualités françaises bien connues : intelligence, amabilité, hospitalité, goût, il m'a été donné d'apprécier de mes propres yeux, et je m'en félicite vivement, de si nobles vertus non moins françaises : courage, patriotisme, abnégation, endurance, héroïsme.

Messieurs, grâce à vous et à mes autres amis français, mon second séjour m'aura été trop doux pour ne pas désirer le troisième. Je ne sais combien j'ai déjà répété à ce propos ce proverbe français et japonais « Jamais deux sans trois ». J'y tiens tellement que je le répète encore.

Messieurs, mille fois merci de vous être réunis pour moi. J'en suis d'autant plus confus que quelques uns d'entre vous, notre cher Président, le général Lebon entre autres, sont revenus de loin pour me dire au revoir. J'emporterai le souvenir le plus reconnaissant de cette nouvelle preuve de l'affection dont vous me prodiguez tant de témoignages depuis trois ans.

Monsieur le Président, Messieurs, je lève mon verre en l'honneur de M. le

Président de la République, à la victoire des Alliés, à la prospérité de la Société Franco-Japonaise de Paris.

On n'ignore pas de quelle considération a été entourée au Japon de la part de nos amis les Japonais, toujours si émus à la vue du sentiment filial, M<sup>me</sup> Gérard mère. Notre dernier Ambassadeur au Japon a tenu, plein de ce doux souvenir de reconnaissance, à ce que la Japonaise ne fût pas oubliée en cette réunion vraiment familiale. Une fois que les bravos eurent cessé, il s'est levé et, désireux d'associer, au nom de la Société Franco-Japonaise de Paris, M<sup>me</sup> la baronne Ishii à l'hommage rendu à l'Ambassadeur qui partait, il a porté la santé de l'Ambassadrice. M. Gérard a rappelé que M<sup>me</sup> la baronne Ishii a été à Paris comme elle l'avait été déjà et comme elle le sera encore à Tokyo la charmante et gracieuse collaboratrice du baron. Il a ajouté que, patriote et dévouée à son pays, comme le sont toutes les Japonaises, la baronne s'est aussi montrée sincère amie de la France et qu'à Tokyo, de même qu'à Paris, ces sentiments ne cesseront de l'inspirer.

Les paroles de notre ancien Ambassadeur à Tokyo devaient avoir chez des Français, prononcées par un Français à l'adresse d'une japonaise l'écho qu'elles méritaient.

M. G'Sell, notre collègue, attaché au Musée de l'Armée où se fait sentir la sûreté de son goût a exprimé à Son Excellence les regrets de M. le général Niox, le vénéré gouverneur des Invalides, de n'avoir pu assister à notre déjeuner. M. G'Sell a profité de cette occasion pour nous dire que le Général se souvenait toujours avec plaisir de son enseignement à cette solide École des Sciences Politiques dont le baron s'honore d'avoir suivi les cours lors de son premier séjour en France et aux réunions solennelles de laquelle il s'est plu à assister régulièrement au cours de son deuxième séjour.

M<sup>lle</sup> Valet nous ménagait une surprise. Avec son fin talent de diseuse qu'animait une âme convaincue, elle nous a dit en vraie française ces superbes strophes aux Morts que Victor Hugo a jetées dans ses Chants du Crépuscule et qui débutent par ces trois nobles vers si bien aussi dans le tempérament japonais.

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie  
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie.  
Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau.

L'art et l'énergie du débit, les circonstances du moment, le milieu accessible au sentiment de ce qui est beau ont assuré à notre gracieuse collaboratrice si éprise de japonisme un succès dont le baron Ishii s'est fait au café le tout aimable interprète.

Avant de se retirer, le nouveau Ministre des Affaires Étrangères du Japon a tenu à serrer cordialement la main de chacun de nous qui, disait-il, lui avions réservé la joie de nous grouper une fois encore en amis autour de lui et à nous remercier chacun d'un mot aimable.

Notre collègue, M. Arcambeau, profitait de l'occasion pour annoncer à tous ceux d'entre nous qui avaient eu le plaisir de le connaître que M. Tatsuke, conseiller à Péetrograd, un des nôtres de la toute première heure, revenait

comme conseiller d'Ambassade et qu'il gèrerait l'Ambassade en qualité de Chargé d'affaires, en attendant l'arrivée à Paris du successeur du baron Ishii. Le nom de M. Tatsuké est resté, on peut le dire, populaire parmi nous. Ah ! comme on regrettait qu'il ne fût pas déjà au milieu de nous ! La vivacité de ce souvenir sincère l'a profondément touché, lorsque, à son arrivé à Paris le 1<sup>er</sup> septembre, elle lui a été rapportée.

## Départ de Son Exc. M. le Baron Ishii

---

Le baron Ishii a quitté Paris le samedi soir 4 septembre, se rendant à Marseille où il s'embarquait le dimanche même à bord de l'un des vaisseaux de la Nippon Yusen Kaisha pour arriver au Japon au milieu d'octobre, un petit mois avant le commencement du couronnement de Sa Majesté l'Empereur. L'un de nous intimement lié avec le baron faisant remarquer le 4 au matin qu'il partait le jour anniversaire de la proclamation de la troisième République, le nouveau Ministre des Affaires Étrangères du Japon répondait que c'était là un heureux présage que lui avait déjà signalé l'Ambassadeur d'Angleterre en France, Sir Francis Bertie.

A la gare de Lyon, Japonais et Français se pressaient pour saluer le baron Ishii, la baronne Ishii et M<sup>lle</sup> Ishii, une parisienne, on peut le dire, puisque c'est en nos murs qu'elle a vu le jour, vers la fin du premier séjour de son père en France.

M. le Président de la République, qui quelques jours auparavant n'avait offert, vu les circonstances de l'heure présente qu'un dîner tout intime au baron, à la baronne et aux membres de l'Ambassade, avait chargé le chef de sa maison militaire de saluer le Ministre des Affaires Étrangères du Japon à son départ. M. Delcassé, Ministre des Affaires Étrangères de France s'était rendu en personne à la gare de Lyon, accompagné de M. de Margerie, directeur des Affaires Politiques, de M. William Martin, directeur du Protocole. Parmi les notabilités officielles était aussi présent M. le Préfet de Police Laurent.

Toute l'Ambassade du Japon ayant à sa tête son Chargé d'Affaires, M. le Conseiller Tatsuké, arrivé à Paris le 1<sup>er</sup> du mois, venant de Pétrograd, toute la colonie japonaise de Paris étaient naturellement là. Sur le quai, de nombreux amis personnels du baron et de la baronne s'étaient donné rendez-vous. La société Franco-Japonaise de Paris était largement représentée. En dehors de ses membres japonais, on remarquait autour de son vice-président M. le général Lebon, messieurs les Ambassadeurs Gérard et Harmand, MM. Souhart, Alévèque, Arcambeau, membres du bureau, MM. le D<sup>r</sup> Le Goff, Sax Hélyar, G'Sell, M<sup>mes</sup> la générale Lebon, Arcambeau, Le Goff.

Une artistique gerbe de fleurs où se révélait le plus pur goût français avait été préparée aux couleurs françaises par les soins de nos deux secrétaires MM. Souhart et Alévèque. Elle a été remise à la baronne Ishii au nom de la société Franco-Japonaise, en l'absence de M. Bertin, obligé de requitter Paris, par notre vice-président, M. le général Lebon qui l'a offerte, en l'accompagnant de quelques paroles de respectueux hommage et d'heureux retour au cher Japon lointain, à sa charmante destinataire qui s'est montrée vivement touchée de cette attention à son égard et qui n'a pas caché son admiration

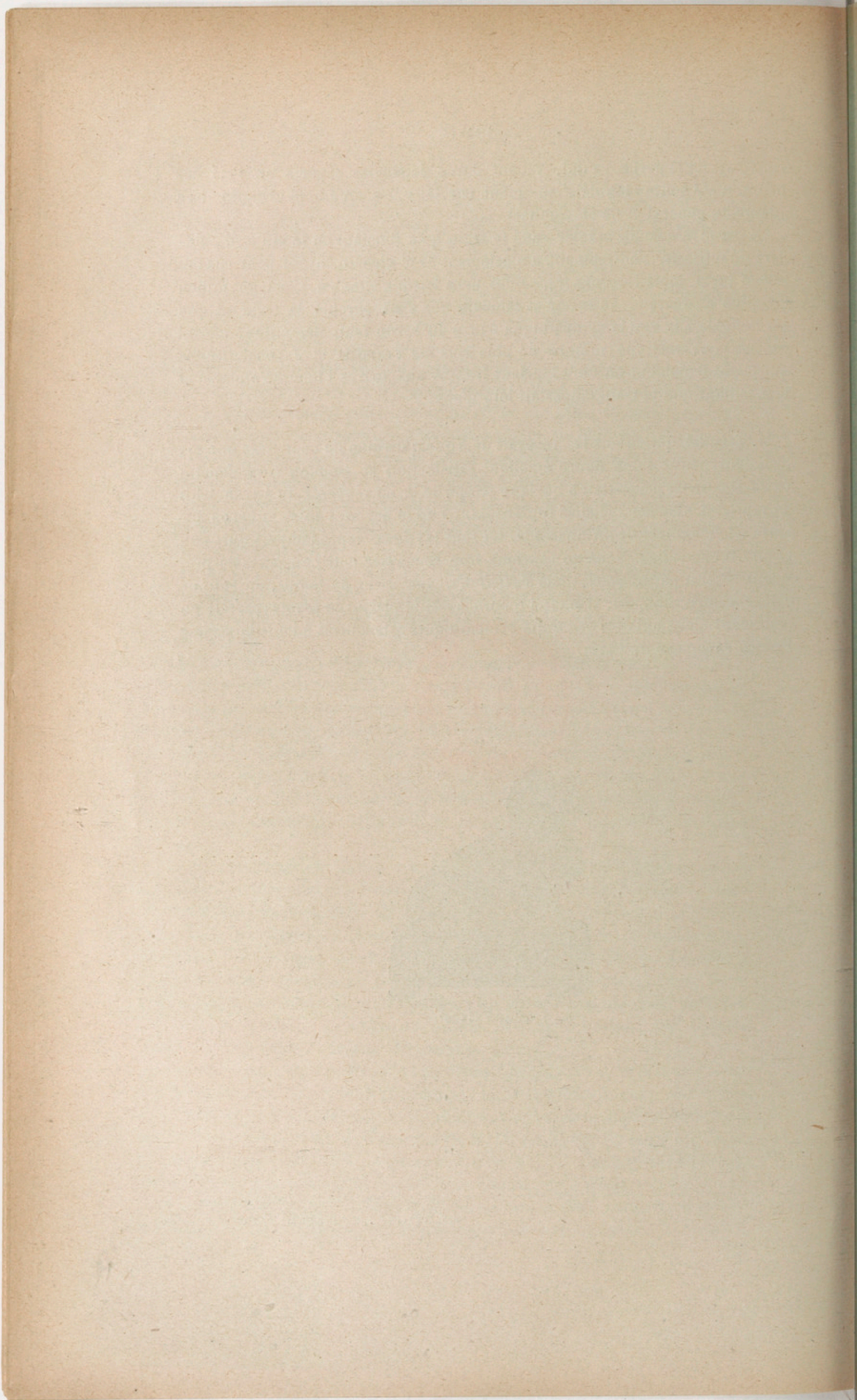
pour l'art de la gerbe, ce qui, venant d'une Japonaise experte en l'art des fleurs, a été goûté bien délicieusement par tous nos membres groupés alors autour du général et de M. Souhart.

Le baron n'a voulu monter dans le train qu'à l'instant où le sifflet du départ retentissait, s'entretenant amicalement avec chacun, ayant pour chacun le mot juste, mais toujours frappé au coin le plus aimable. C'est au milieu des plus chaleureux au revoir et saionara que s'est ébranlé le train et que s'est effacée à la vue la sympathique figure du baron Ishii demeurant encore penché pour voir une minute de plus tous ces Français et Japonais qui se quittaient lentement en se rappelant les uns aux autres l'homme aimable et bienveillant que le train emportait loin d'eux.

M. Tatsuké, qui ce soir là, revoyait déjà quelques-uns de nous avec une satisfaction mêlée d'une douce émotion, satisfaction et émotion cordialement partagées, nous permettait à quelque temps de là, en souvenir du baron Ishii de reproduire les deux clichés représentant l'un le baron, l'autre le baron entouré des membres de l'Ambassade. Ce sont les deux reproductions qui ouvrent cet appendice. Nous ne saurions trop remercier notre ancien vice-président revenu parmi nous, nous l'espérons, pour assez de temps, de son aimable autorisation, car il nous procure ainsi le plaisir de revoir parfois en feuilletant notre bulletin des traits sympathiques à bon droit à toute la société Franco-Japonaise de Paris.



LION AILÉ (Jade)



會協佛日



# Société Franco-Japonaise DE PARIS

FONDEE LE 16 SEPTEMBRE 1900

SIÈGE SOCIAL :

**PALAIS DU LOUVRE — PAVILLON DE MARSAN**

*107, Rue de Rivoli*

## ANNONCES

Le *Bulletin* est distribué à tous les membres de la Société, tant en France qu'au Japon. Il se trouve en lecture à bord des paquebots des principales lignes de navigation desservant les ports de Chine et du Japon, dans les bibliothèques des Chambres de Commerce françaises et japonaises les plus importantes, et dans celles d'un certain nombre de Sociétés géographiques, commerciales, industrielles et autres de la France, de l'Indo-Chine et de l'étranger. De plus, 100 exemplaires en sont remis au Ministère de l'Instruction Publique qui les répartit entre les bibliothèques universitaires et municipales de la France.

Le *Bulletin*, dont l'impression, les illustrations, la valeur des matières insérées, font une publication de luxe, constitue, en raison de sa circulation étendue dans un milieu spécial tant en France qu'au Japon, un organe de publicité particulièrement avantageux aussi bien pour les Français désireux de se créer une clientèle au Japon que pour les Japonais soucieux de faire connaître en France, et aux voyageurs se rendant au Japon, leurs industries ou leurs établissements.

### TARIF POUR QUATRE INSERTIONS CONSÉCUTIVES

Une page. . . . .	150 francs.
Une demi-page . . . . .	80 francs.
Un quart de page . . . . .	45 francs.

Pour les insertions accompagnées d'un texte en caractères japonais (une ou deux lignes verticales) les prix seront majorés de : 10 francs pour la page entière, de 6 francs pour la 1/2 page, de 4 francs pour le 1/4 de page.

### ENCARTAGES

Il est accepté des encartages au tarif de 150 francs par encartage fourni par l'annonceur, les frais de poste en sus.

### CONTROLE DES INSERTIONS ET ENCARTAGES

La Société se réserve d'accepter ou de refuser les insertions ou encartages proposés.

### MODE DE PAIEMENT

Le montant des insertions et encartages acceptés par la Société et munis par l'annonceur du bon à tirer ou à encarter est payable sur justification contre reçu du Trésorier.

# Specie Bank de Yokohama

(THE YOKOHAMA SPECIE BANK, LIMITED)

SOCIÉTÉ ANONYME FONDÉE EN 1880

*Capital souscrit* : Yen 48.000.000

*Capital versé* : Yen 30.000.000

*Réserve* : Yen 18.200.000

*Siège Central* à **YOKOHAMA** (*Japon*)

.....

SUCCESSALE DE LYON : 19, Rue de l'Arbre-Sec

Directeur **M. M. ONO**

---

Succursales et Agences à ANTOUNG, BOMBAY, CALCUTTA,  
CHANGCHUN, DALNY, HANKOW, HONGKONG, HONOLULU, KHARBINE,  
KOBE, LIAOYANG, LONDRES, LOS ANGELES, MOUKDEN,  
NAGASAKI, NEWCHWANG, NEW-YORK, OSAKA,  
PÉKING, PORT-ARTHUR, SAN-FRANCISCO, SHANGHAI,  
TIELING, TIENTSIN, TOKIO.

---

## Opérations de la Succursale de Lyon :

Négociations et encaissements d'effets de commerce sur les  
places ci-dessus et autres places ;

Vente de mandats et transferts télégraphiques ;

Lettres de crédit ;

Dépôts à échéances ;

Achat de coupons japonais.



# BANQUE FRANCO-JAPONAISE

SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE

---

Capital : Fr. 25.000.000

---

SIEGE SOCIAL : Paris, 132, rue Réaumur.

---

Succursale à Tôkyô

---

## OPÉRATIONS DE LA BANQUE

---

Dépôts de Fonds.

Ordres de Bourse.

Souscriptions.

Escompte et Encaissement de Coupons français et étrangers.

Avances sur titres.

Escompte et Encaissement d'effets de commerce.

Garde de titres.

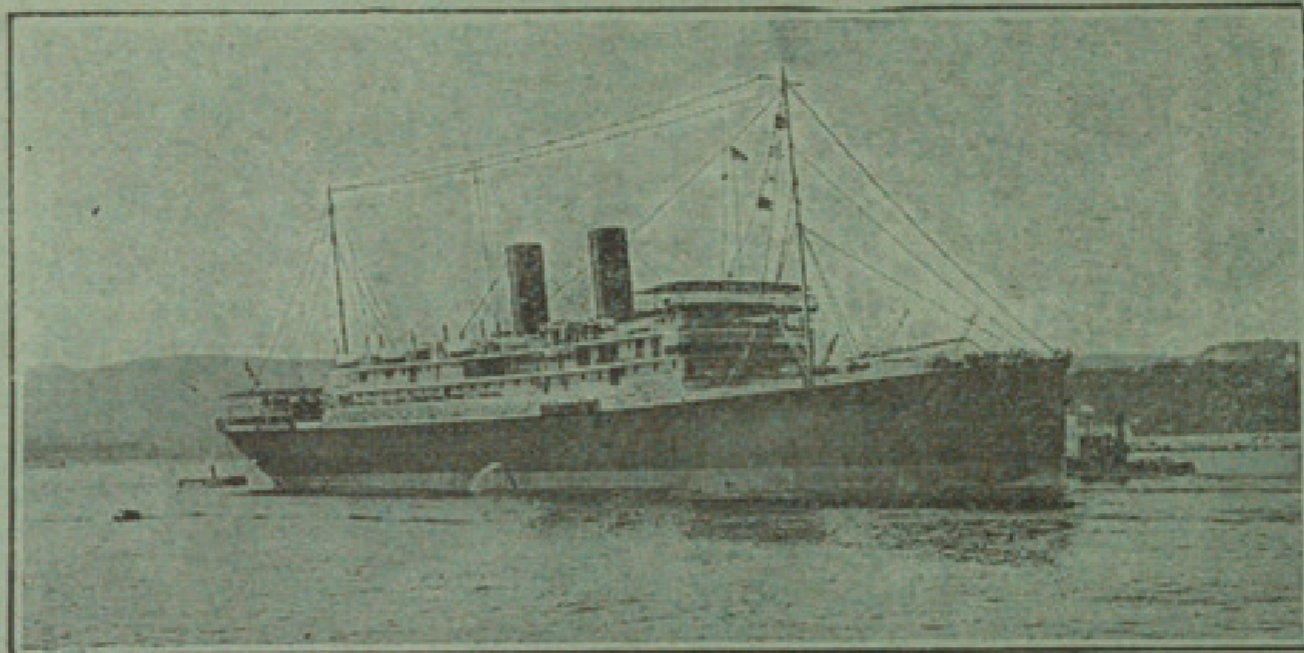
Chèques et Lettres de crédit.

Transferts télégraphiques au Japon.

Change de Monnaies Etrangères.

# MESSAGERIES MARITIMES

## PAQUEBOTS-POSTE FRANÇAIS



Le *Paul-Lecat*, Nouveau Paquebot à 2 hélices et de 16.000 tonnes.

### SERVICE POSTAL ENTRE LA FRANCE, LA CHINE ET LE JAPON

Départs de **Marseille** tous les 14 jours, le *dimanche* à 11 heures du matin pour **Saïgon, Hong-Kong, Shanghai, Kobé, Yokohama.**

	BILLETS SIMPLES			BILLETS D'ALLER ET RETOUR		
	1 <sup>re</sup> classe	2 <sup>e</sup> classe	3 <sup>e</sup> classe	1 <sup>re</sup> classe	2 <sup>e</sup> classe	3 <sup>e</sup> classe
Saïgon . . . . .	1.625	1.100	550	2.435	1.650	825
Bangkok . . . . .	1.625	1.100	550	2.435	1.650	825
Tourane . . . . .	1.650	1.130	580	2.475	1.695	870
Haïphong . . . . .	1.680	1.155	605	2.500	1.730	905
Manille . . . . .	1.680	1.155	»	2.500	1.730	»
Hong-Kong, Shanghai, Kobé, Yokohama.	1.680	1.155	605	2.500	1.730	905

N. B. — Le *Paul-Lecat* comporte des installations spéciales et plusieurs catégories de cabines de luxe dont la location entraîne la perception de suppléments suivant un tarif particulier.

### LIGNE COMMERCIALE D'INDO-CHINE

Départs tous les mois à dates fixes de **Dunkerque**, du **Havre** et de **Marseille** pour **Colombo, Saïgon, Tourane** et **Haïphong**.

### LIGNE COMMERCIALE D'EXTRÊME-ORIENT

Départs d'**Anvers**, de **Marseille** pour **Colombo**, le **Japon** et **Shanghai**, tous les mois.

### DÉPARTS DE MARSEILLE

**Égypte, Syrie**, tous les *vendredis*.

**Naples, Grèce, Turquie, Syrie**, tous les 14 jours, le *jeudi*.

**Grèce, Turquie, Mer Noire**, tous les *samedis*.

**Indes, Australie, Nouvelle-Calédonie, Nouvelles-Hébrides**, tous les 28 jours, le *mercredi*.

**Côte Orientale d'Afrique, Madagascar, La Réunion, et Maurice**, tous les 14 jours, le *jeudi*.

Pour tous renseignements s'adresser à :

**PARIS** : 1, rue Vignon et 14, boulevard de la Madeleine.

**MARSEILLE** : 3, place Sadi-Carnot.

**LE HAVRE** : 117, boulevard de Strasbourg.

**BORDEAUX** : chez MM. Worms et Cie, 7, allées de Chartres.

Dans tous les bureaux des Correspondants et dans tous les ports desservis par les paquebots de la Cie.

CHARGEURS RÉUNIS

COMPAGNIE FRANÇAISE

DE NAVIGATION A VAPEUR

*Société anonyme au capital de 12.500.000 francs.*

**LIGNE DE LA COTE OCCIDENTALE D'AFRIQUE :**

SERVICE POSTAL (subventionné par le Gouvernement Français). — Départ chaque mois du Havre le 22, de Bordeaux-Pauillac le 25, pour Dakar, Coakry, Grand-Bassam, Cotonou, Libreville, Cap Lopez (Sette-Cama, Mayumba, Loango en transbordement), Banane, Boma et Matadi.

Retour par mêmes escales (durée du trajet Matadi-Pauillac : 20 jours).

SERVICE COMMERCIAL. — Départ chaque mois de Dunkerque le 14, du Havre le 17, de Bordeaux-Pauillac le 20, pour le Sénégal, la Guinée, la Côte d'Ivoire, la Côte d'Or et le Dahomey.

**LIGNE DE L'INDO-CHINE :**

Service mensuel direct sans transbordement de Dunkerque le 28 de chaque mois, du Havre le 1<sup>er</sup>, de Bordeaux-Pauillac, le 4, de Marseille le 15 pour Colombo, Singapore, Saïgon, Tourane et Haïphong et par transbordement pour Bangkok, Pnom-Penh, Hanoï.

**LIGNE DE LA PLATA :**

Service régulier sans transbordement, deux départs par mois, de Dunkerque les 7 et 17, du Havre les 10 et 20, de Bordeaux les 13 et 23 pour Pasages, Vigo, Ténériffe, Montevideo, Buenos-Aires.

**LIGNE DU BRÉSIL :**

Service régulier sans transbordement, deux départs par mois, de Dunkerque le 18, du Havre le 23, pour Vigo, Leixoes, Lisbonne, Rio-de-Janeiro et Santos ; du Havre le 7 pour Vigo, Leixoes, Lisbonne, Pernambuco, Bahia, Rio-de-Janeiro et Santos.

**LIGNE DU TOUR DU MONDE :**

Service régulier, départs d'Anvers tous les 45 jours. Prenant des marchandises et des passagers de 1<sup>re</sup> classe, et desservant les ports de Dunkerque, La Rochelle-Pallice, Marseille, Gênes, Naples, Colombo, Singapore, Hong-Kong, Shanghai, Chinwangtao (Tientsin), Kobé, Yokohama, (Honolulu, par transbordement), Vancouver, Seattle, Tacoma, San-Francisco, Mazatlan, Guaymas, Santa-Rosalía, ports du Centre-Amérique et de l'Amérique du Sud, Coronel, Punta-Arenas, Montevideo, Santos ou Rio-de-Janeiro, Dakar, La Pallice, Liverpool, Swansea et les ports français de la Manche.



EGYPTE,  
CHINE,

CEYLAN,  
JAPON,

**INDES,**

STRAITS SETTLEMENTS.

Océanie

**P & O**

LES PAQUEBOTS

**P & O**

de la

**COMPAGNIE DE NAVIGATION A VAPEUR  
PENINSULAIRE & ORIENTALE**

*Transportant le Courrier sous contrat avec le Gouvernement de  
Sa Majesté Britannique.*

Partent fréquemment et régulièrement de LONDRES, MARSEILLE  
et BRINDISI, et transportent les passagers dans tous les ports  
de l'Orient et de l'Océanie.

DES BILLETS D'ALLER ET RETOUR valables pendant deux ans de  
la date du départ a la date d'arrivée au retour au prix du Parcours  
Simple plus 50%.

ON PEUT PRENDRE SON BILLET A NEW-YORK POUR LE TRAJET ENTIER.

**VOYAGES AUTOUR DU MONDE  
CROISIÈRES EN YACHT.**

*Pour tous renseignements, s'adresser :*

**A PARIS:** Thos. Cook et Son, 1, place de l'Opéra; Hernu Peron et Co.,  
61, boulevard Haussmann; Compagnie Internationale des Wagons-Lits,  
5, boulevard des Capucines; Cunard S. S. Co., 37, boulevard des Capucines; Captain  
A. W. Churchward, 14, rue du 4 Septembre. **A MARSEILLE:** Estrine et Co.,  
18, rue Colbert. **A NEW-YORK:** Cunard S. S. Co., 21-24, State Street;  
Thos. Cook et Son, 245 & 2389, Broadway. **A ANVERS:** John P. Best et Co.  
**A BRUXELLES:** Thos. Cook et Son, 41, rue de la Madeleine; ou aux bureaux  
de la Compagnie "P. & O." à LONDRES:—

**122, LEADENHALL STREET, E.C., ou NORTHUMBERLAND AVENUE, W.C.**

CHEMIN DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

Viâ CALAIS ou BOULOGNE

Trajet : 6 h. 30

VOIE LA PLUS RAPIDE

Traversée maritime en 1 heure

NOUVEAU SERVICE viâ Calais-Douvres et vice-versa, à titre d'essai jusqu'à nouvel avis et sauf les Dimanches, le jour de Noël et le Vendredi-Saint ; **PARIS-NORD** départ 0 h. 30, **LONDRES** arrivée 10 h. 15 ; au retour : **LONDRES** départ 16 h. 30, **PARIS-NORD** arrivée 23 h. Ce service porte à **six** le nombre des services rapides dans chaque sens dont l'ensemble est indiqué ci-après :

PARIS-NORD A LONDRES

	1° 2°	1° 2° 3°	1° 2°	1° 2°	1° 2° 3°	1° 2° 3°	1° 2°	1° 2° 3°
	(*) W L (2)		(*) W R	(*) W R		(2)	(*) W R	
PARIS-NORD dép.	0 h. 30	8 h. 25	9 h. 50	12 h. »	14 h. 30	15 h. 20	16 h. »	21 h. 20
	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais	viâ Calais	viâ Boulogne		viâ Boulogne	viâ Calais
LONDRES. . . arr.	10 h. 15	15 h. 25	17 h. 10	19 h. 05	22 h. 45		22 h. 45	5 h. 43

LONDRES A PARIS-NORD

	1° 2°	1° 2° 3°	1° 2°	1° 2°	1° 2° 3°	1° 2°	1° 2° 3°
	(*) W R		(*)	(*) W R		(*) W R (1)	W L
LONDRES. . dép.	9 h. »	10 h. »	11 h. »	14 h. 05	14 h. 05	16 h. 30	21 h. »
	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Boulogne	viâ Calais	viâ Calais
PARIS-NORD arr.	16 h. 40	17 h. 20	18 h. 20	21 h. »	23 h. 13	23 h. »	5 h. 40

(\*) Trains composés avec les grandes voitures à couloir sur bogies du dernier modèle de la Compagnie du Nord, comportant water-closet et lavabo.

(W R) Wagon-Restaurant. — (W L) Wagon-Lits.

(1) Jusqu'au 1<sup>er</sup> Décembre ce train arrivera à Paris-Nord à 23 h. 25.

(2) Les samedis et veilles de fêtes du 1<sup>er</sup> Mai au 14 Juin et tous les jours du 15 Juin au 3 Octobre inclus.

# LE COURRIER DE LA PRESSE

BUREAU de COUPURES de JOURNAUX

" LIT TOUT "

JOURNAUX, REVUES ET PUBLICATIONS DE TOUTE NATURE  
Paraissant en France et à l'Étranger et en fournit les extraits sur tous sujets et personnalités

Fondé en 1889 par A. GALLOIS

Ch. DEMOGEOT, Directeur, 21, Boulevard Montmartre, PARIS (2<sup>e</sup>)

Service spécial d'Informations pratiques pour Industriels et Commerçants.

*Circulaires explicatives, Spécimens et Tarifs sont envoyés franco.*

---

## A. AMBRUN

TAILLEUR

Fournisseur de la colonie Japonaise

TÉLÉPHONE

GUTENBERG 30-11

46, rue de Richelieu

PARIS

---

### COURS DE FRANÇAIS

par l'Abbé J. Charron m. a.

Professeur en chef  
des cours organisés à Kobé  
par la Société Franco-Japonaise

	y. s.
Gogaku kenkyu no hiketsu . . . . .	0.10
Tokuhon livre premier (traduction française). . . . .	0.08
Gogaku renshu Tokuhon (livre premier) . . . . .	0.08
Exercices gradués (traduction du précédent) . . . . .	0.15
Gogaku renshu Tokuhon (livre deux). . . . .	0.10
Exercices gradués (traduction du précédent) . . . . .	0.15
Vingt-cinq fables de Lafontaine . . . . .	0.15
Vingt-cinq fables (traduction du précédent) (épuisé) . . . . .	0.12
Exercices de conjugaison et vocabulaire . . . . .	0.12
Futsugo manabi no shiori ( <i>sous presse</i> ) . . . . .	0.02

(1 yen = 2 fr. 58; 1 sen = 0 fr. 0258).

Ce cours, en partie double,  
peut servir aux Français pour apprendre  
le japonais et aux Japonais pour apprendre  
le français.

Himeji, Librairie Inue (Japon).

### SQUARE MONTHOLON

11, Rue Baudin, 11

(Au Premier)

### Madame ITAHARA

Tomoe ya

---

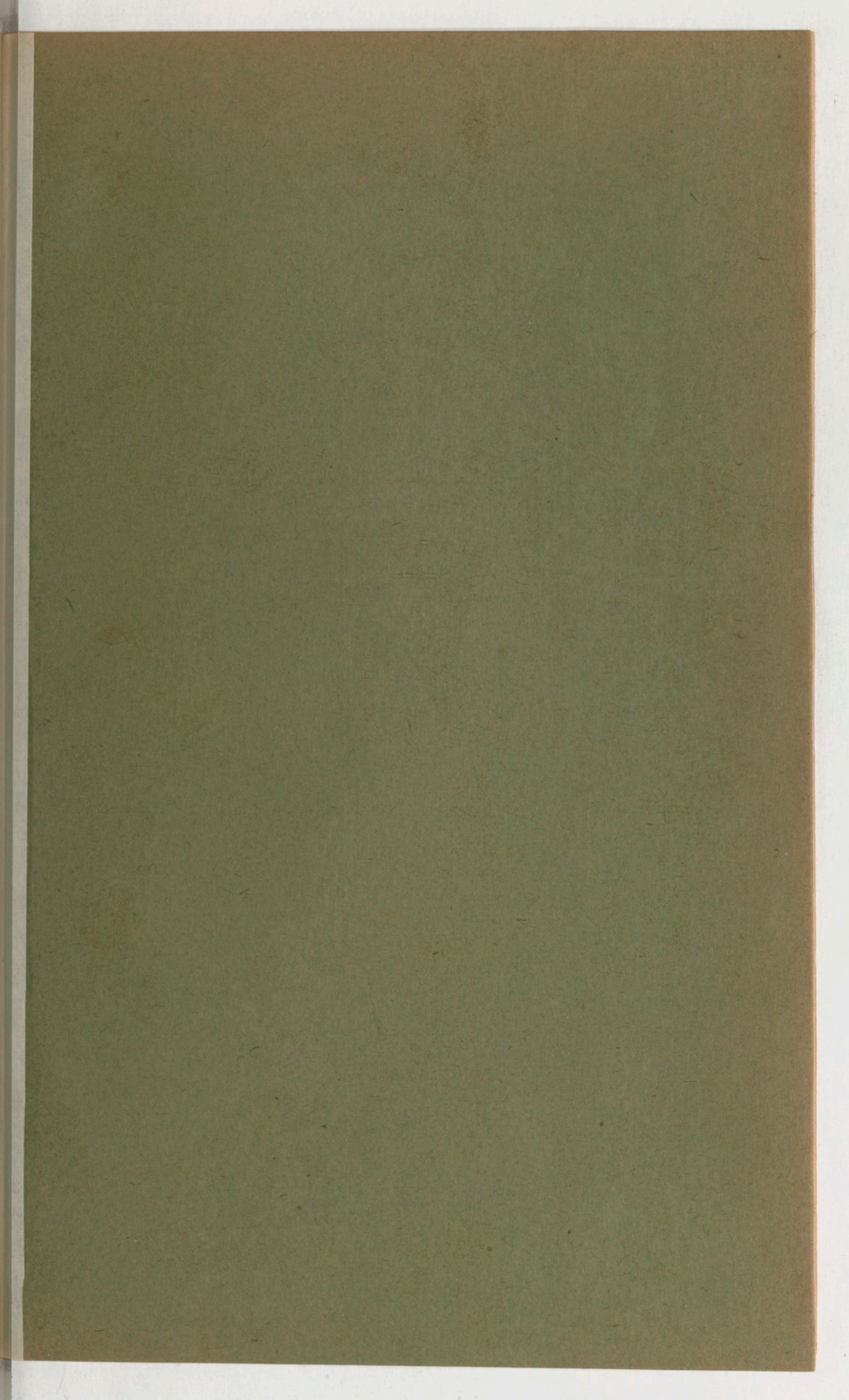
### CUISINE JAPONAISE

Recommandée

par la Colonie Japonaise de Paris

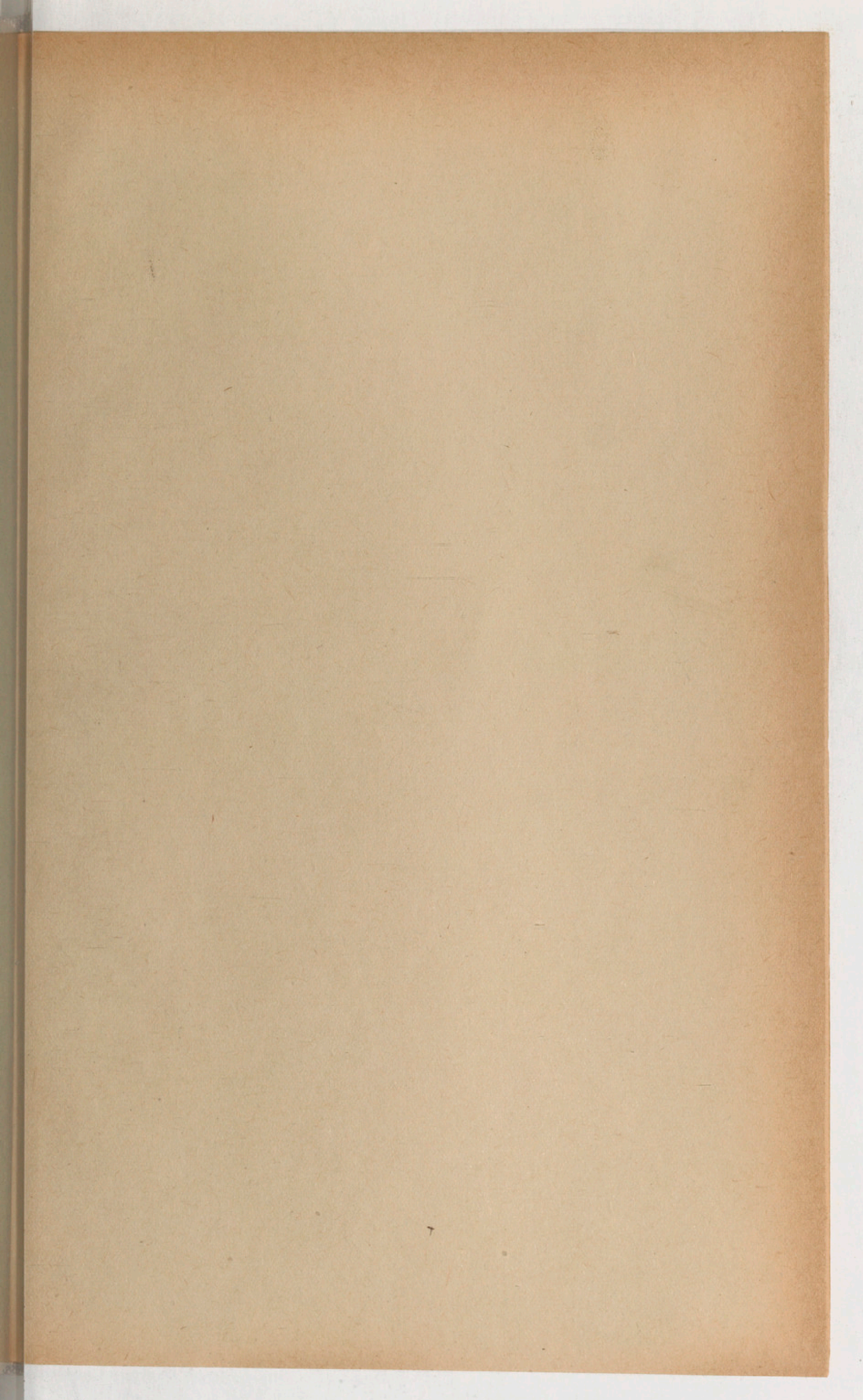
---

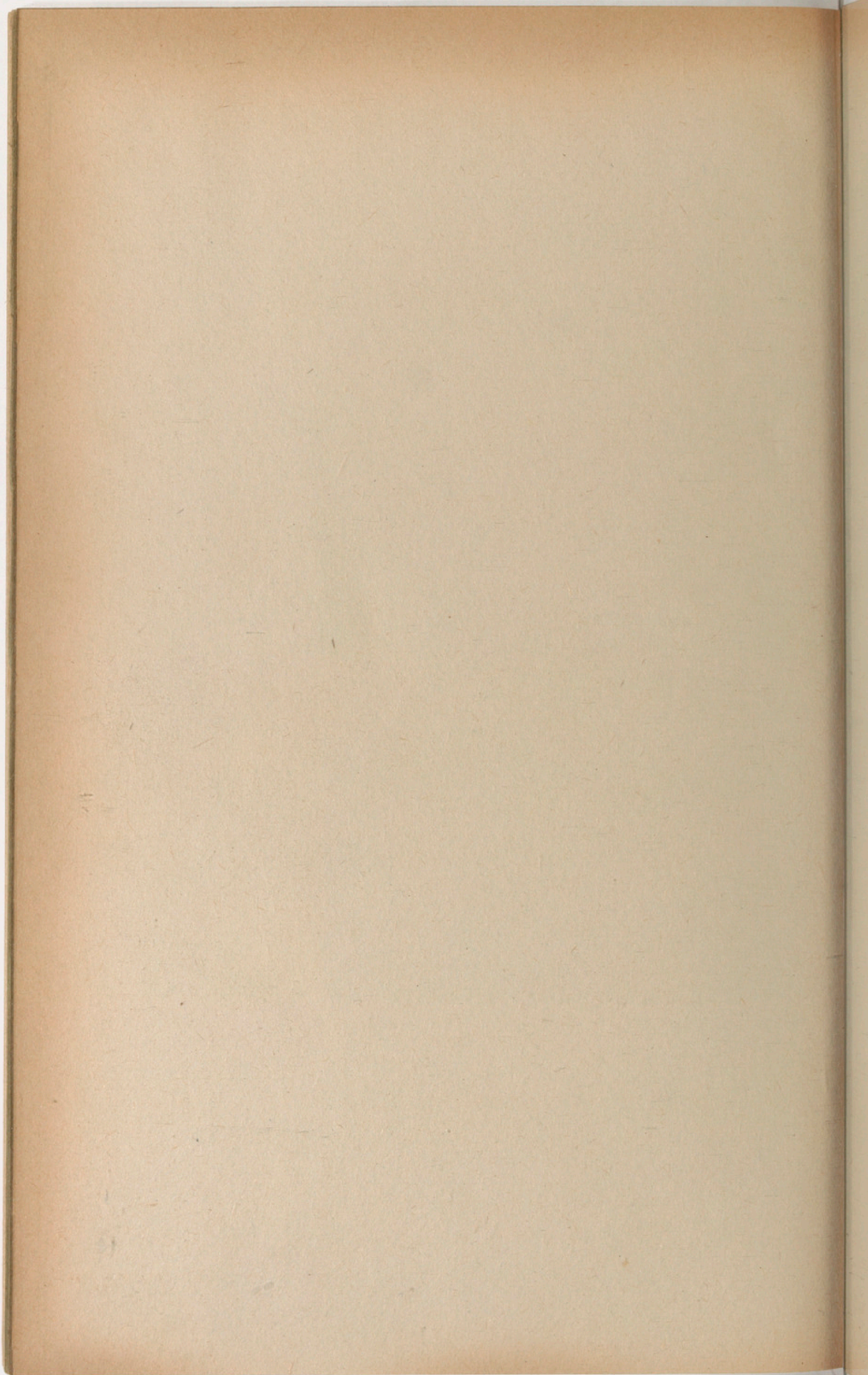
Madame Itahara ne tenant pas restaurant,  
prière de la prévenir quelques heures  
d'avance et de ne la demander que sous  
son nom.

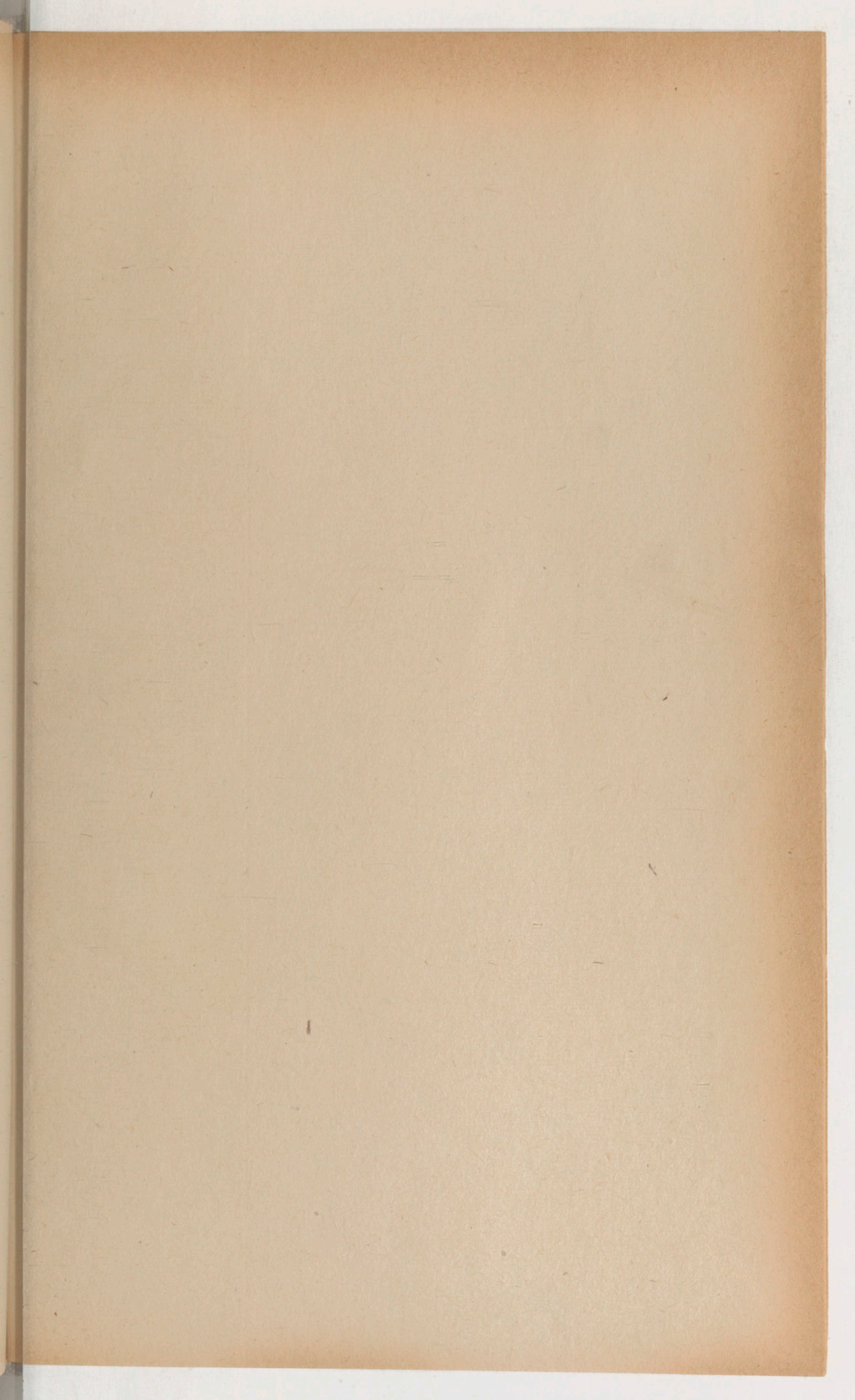


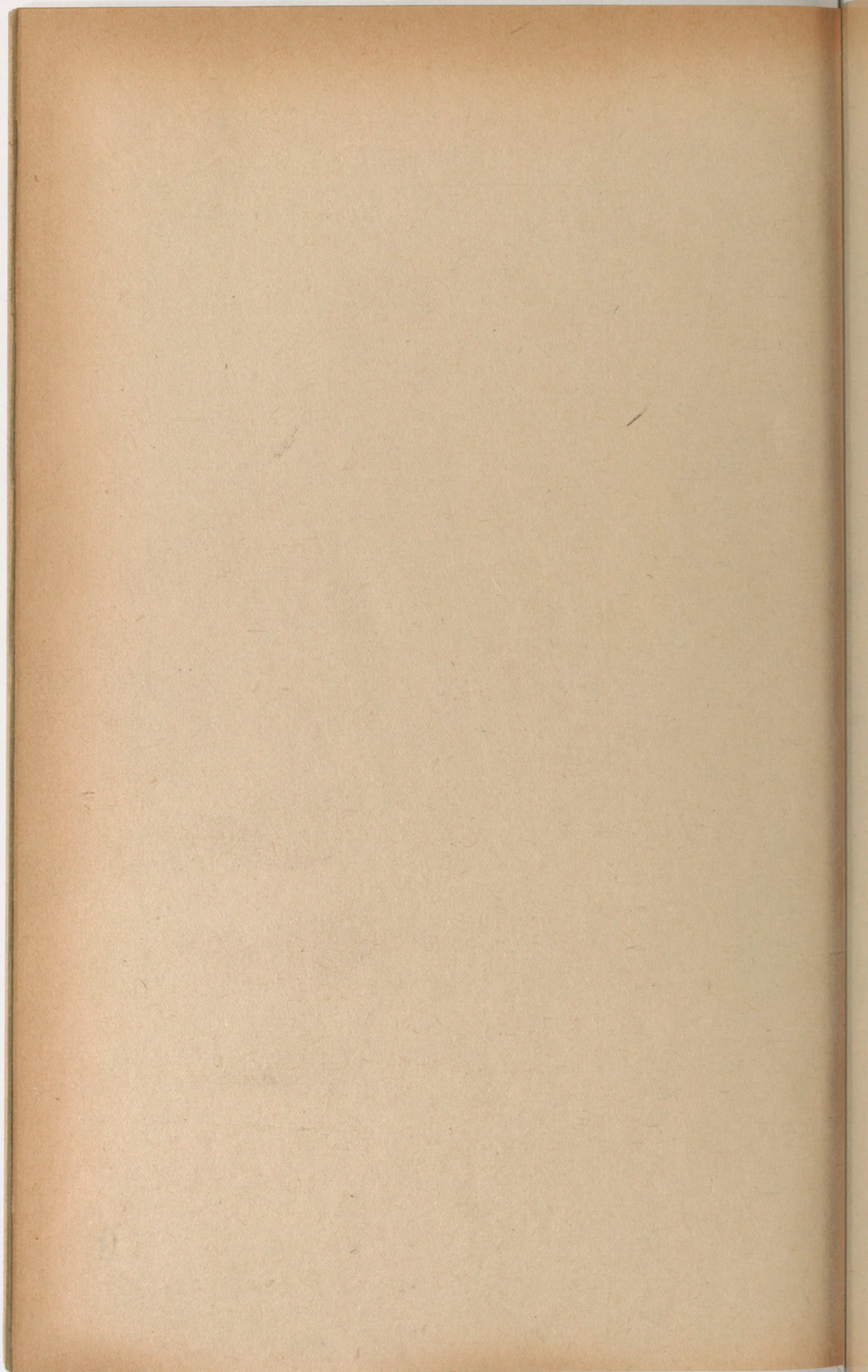
IMPRIMERIE  
A. BURDIN ET C<sup>ie</sup>  
4, Rue Garnier  
ANGERS

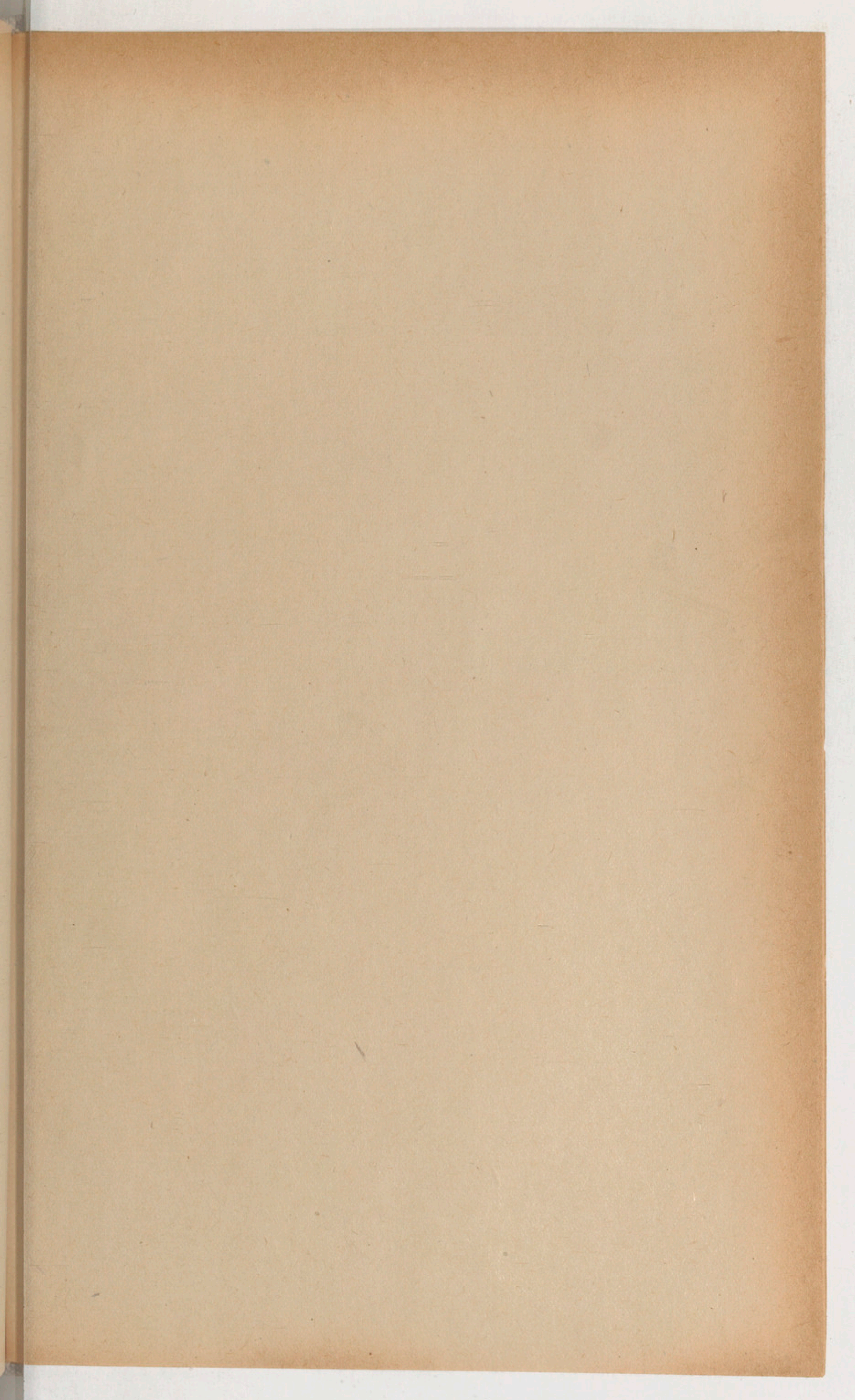


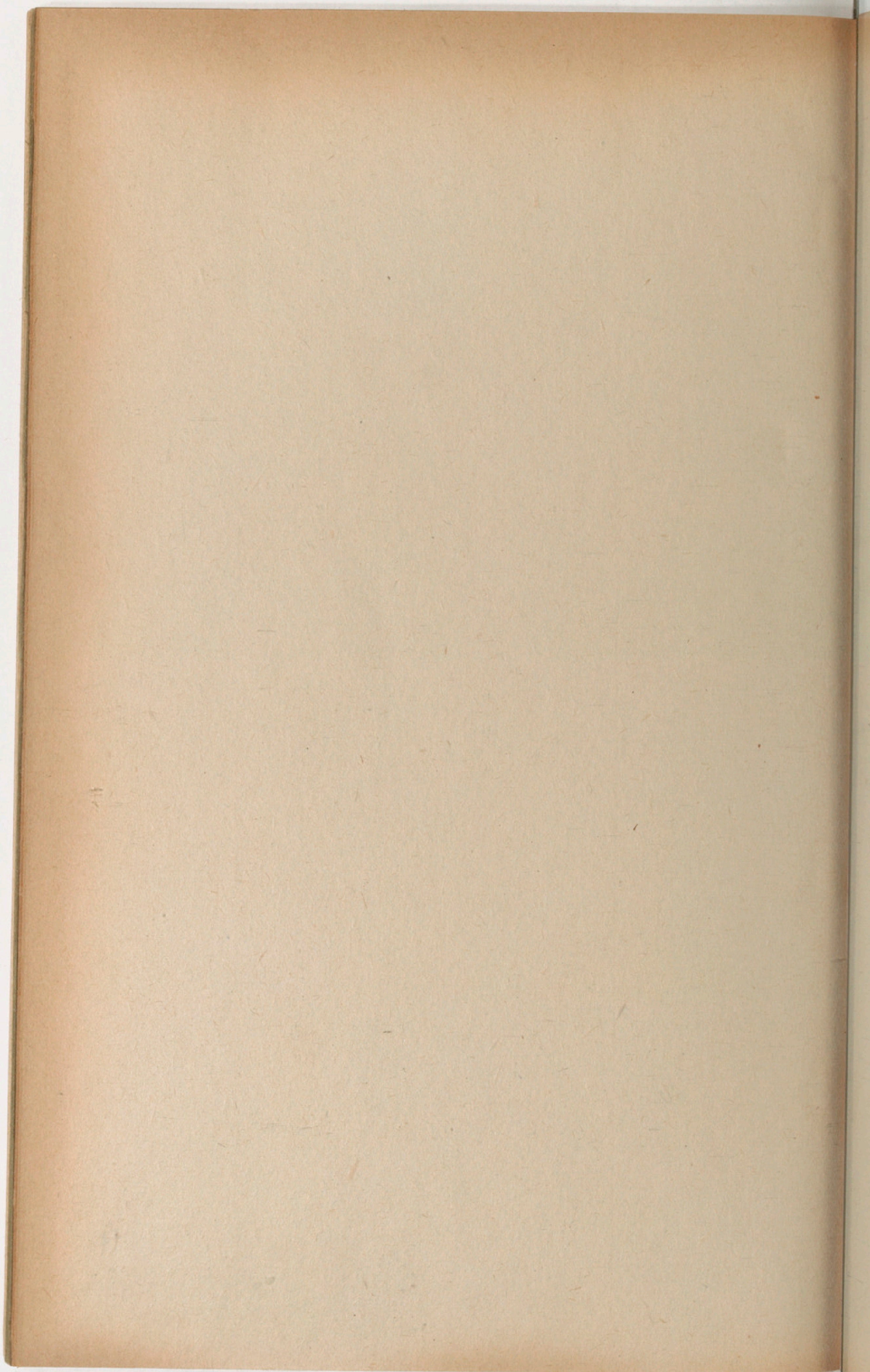


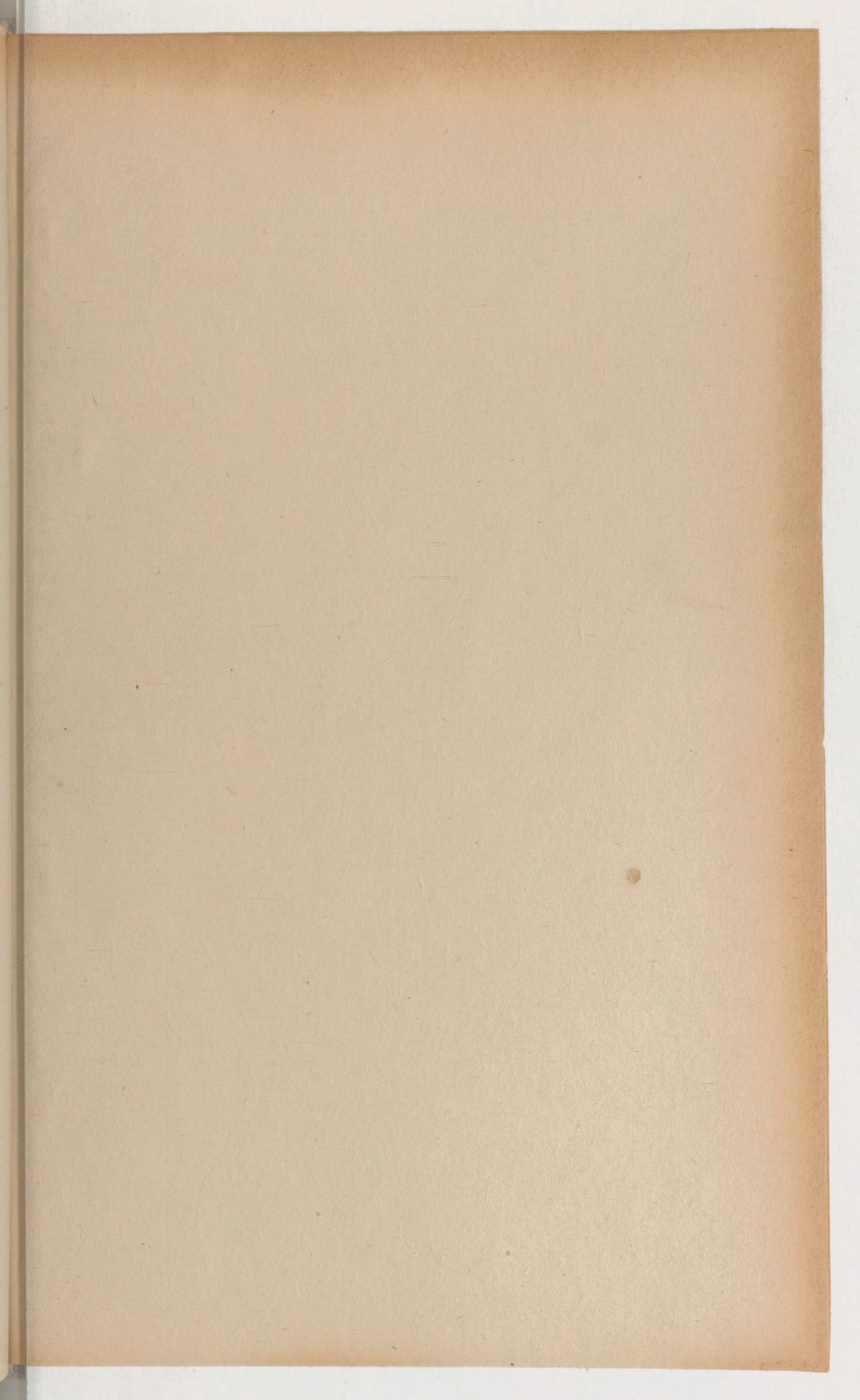


















BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7511 00154339 9