

Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris

Société franco japonaise de Paris. Auteur du texte. Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris. 1913-07.

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.

Paraissant trimestriellement.

JUILLET 1913

XXX

BULLETIN

de la

Société Franco-Japonaise
de Paris

Fondée le 16 Septembre 1900.

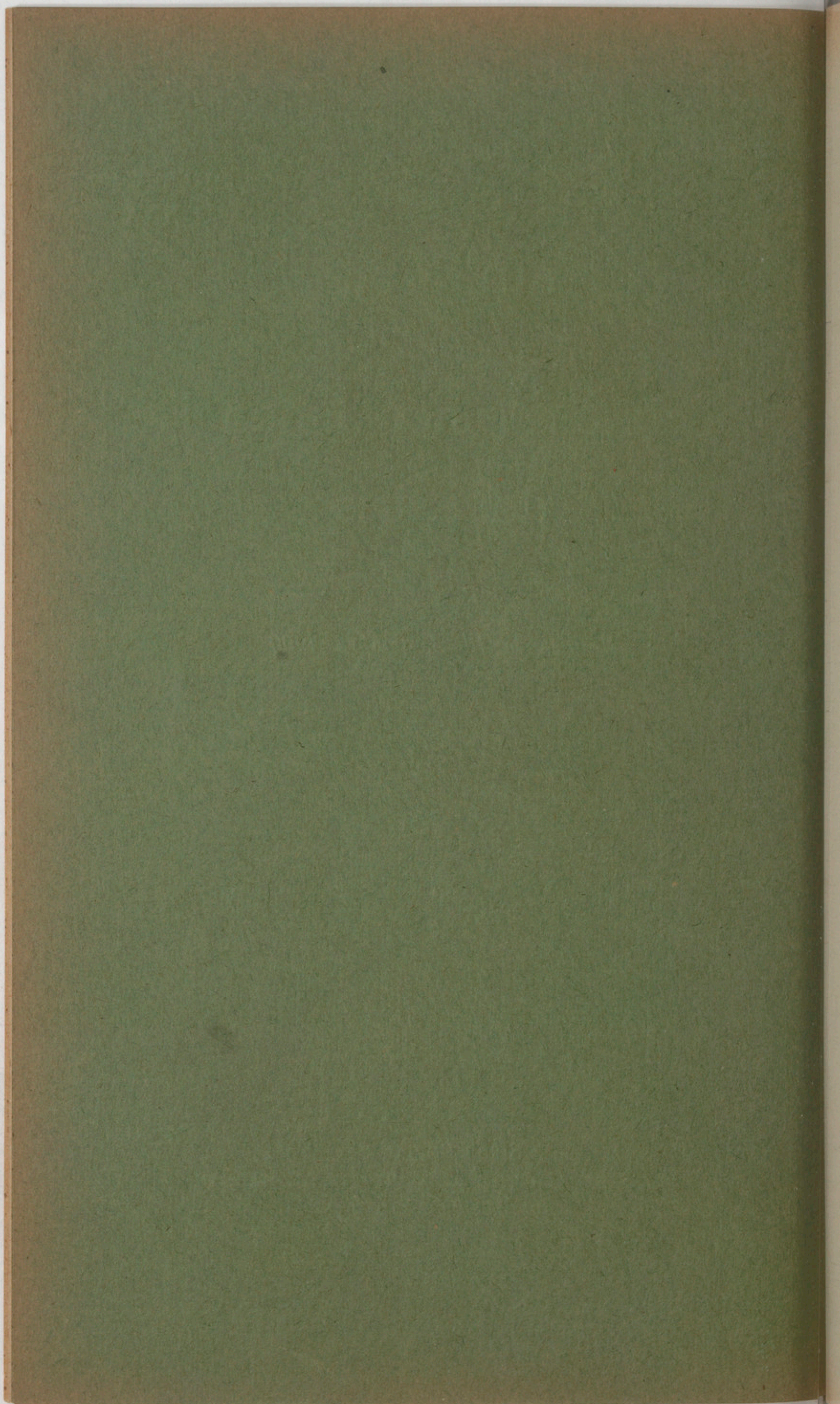
會協佛日



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

—
1913

4480
623
: 5 francs.

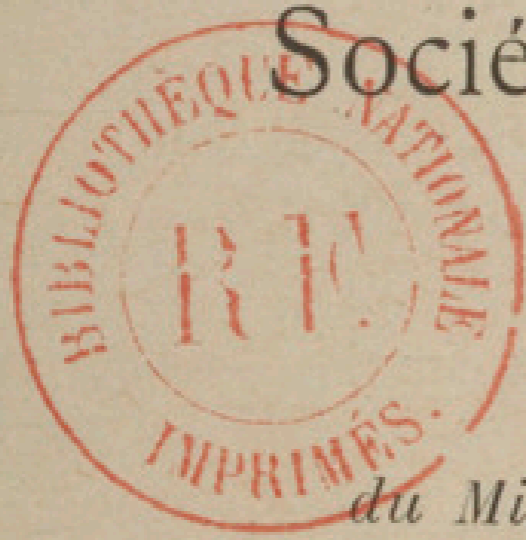


Juillet 1913. N° 30.

BULLETIN

DE LA

Société Franco-Japonaise
de Paris



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

Dépositaires du Bulletin :

A PARIS

G. FICKER, 6, rue de Savoie.
ERNEST LEROUX, 28, rue Bonaparte.
MARCEL RIVIÈRE, 31, rue Jacob.

A LONDRES

Librairies :

EUG. L. MORICE, 9, Cecil Court Char-
ing Cross Road. W. C.

Paraissant trimestriellement.

JUILLET 1913

XXX

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

—
1913

2



INDEX

	Pages.
Seiichi Taki :	
Les Deux Grandes Ecoles de la Peinture Japonaise.	7
Raymond Kœchlin :	
Harunobu, Koriusaï, Shunsho	11
H. D'Ardenne de Tizac :	
L'Art Bouddhique au Musée Cernuschi	27
E. Arcambeau :	
Le Musée Cernuschi et ses Expositions des Arts de l'Asie	39
Edouard Gauthier :	
L' « Honneur Japonais » Succès d'Odéon	47
Chifuyu Watanabe :	
A propos du « Typhon » (Impressions japonaises)	59
Japon et Amérique :	
I. Sir Valentine CHIROL : Le Japon et le Monde Civilisé. Le Préjugé de Race.	69
II. G. CLÉMENCEAU : La Revanche de l'Extrême-Orient	74
III. Yves GUYOT : Le Japon et les Etats-Unis	77
IV. Robert DE CAIX : Les Etats-Unis et le Japon	78
V. YANAGHI : Lettre du Japon — La Question Californienne	80
H. Chevalier :	
Des Réformes et des Progrès réalisés en Corée par le Gouver- nement Japonais (1 ^{re} partie)	85
T. Ourakami :	
De la Mortalité au Japon	97
Nouvelles du Japon :	
S. A. I. Le Prince Arisugawa, Membre Donateur de la Société Franco-Japonaise de Paris. — Le Comte Hayashi. — Japon et Chine. Déclaration du Cabinet Japonais. — Conseillers Japonais en Chine. — Retranchements dans les dépenses. — Exportations et Importations Japonaises en 1912. — Encou- ragements officiels accordés à l'Industrie Japonaise. — Recen- sement des Maisons et de la Population en Corée au 31 décembre 1912. — Nouveau service du Japon sur l'Europe. — Ouver- ture d'une nouvelle ligne commerciale du Japon sur l'Amé- rique. — Monument élevé à la mémoire de M. Boissonade. — Erection d'une stèle commémorative en l'honneur du Général Lebon	103

Bibliographie :

- I. Revue des livres : *L'Ecole Utagawa et l'Estampe Japonaise* (Marquis DE TRESSAN). — R. PETRUCCI : *Le Kie Tseu Yuan Houa Tchouan* (Ed. Clavery). — TADEYOSHI SAKURAI : *Niku-Dan (Mitrailles Humaine, traduction du Général Corvisart* (H. Barbier). — TOKUTOMI KENJIRO : *Plutôt la Mort, traduction Le Paladin* (H. Barbier). — Jules PATENÔTRE : *Souvenirs d'un Diplomate. Voyages d'autrefois, tome I^{er}* (E. Arcambeau). — VIALATE et CAUDEL : *La Vie Politique dans les 2 Mondes, 6^e année, 1911-1912* (E. Arcambeau) 113
- II. Revue des périodiques : *Ostasiatische Zeitschrift* (L'Extrême-Orient) (oct. 1912-janvier 1913) : « Quelque chose sur la sculpture de la période de Nara », par le D^r W. COHN (Weber). — *Le Studio* (juin 1913) : « Les tendances modernes de la sculpture japonaise », par le professeur HARADA (H. Barbier). — *The Japanese Times de New-York* (5 avril 1913) : « Le D^r Jacoby sur le Japon et les Idéals Occidentaux »; « Le Commerce Etranger du Japon et sa situation économique en 1912 » (5 avril 1913). — *Journal of Commerce of New York* : (25 avril 1913) : « L'Amitié du Japon ». — *Le Tour du Monde* (14 et 21 juin 1913) : « Japoneries de Printemps », par DOYNEL (H. Barbier). — *Débats* (12 juin 1913) : « La Lithiase biliaire au Japon » (H. de Varigny) 150

Chronique des expositions et des ventes :

- M. Tyge MÖLLER : Exposition des collections de M. Vignier. —
Revue des ventes 167

Vie de la Société :

- I. Déjeuner du jeudi 12 juin 1913 en l'honneur de M. Edouard Clavery, de passage à Paris. — II. S. Exc. M. le Baron Ishii, Membre Donateur de la Société. — III. M. Edouard Clavery, Chevalier de la Légion d'Honneur. — IV. Corrections à l'Annuaire (Omissions, Errata, Additions). — V. Le Musée Guimet de Lyon. — VI. Don de la *Japan Society* de New-York à notre Bibliothèque. — VII. *Science* (Revue scientifique Japonaise). — VIII. *L'Art Décoratif* à notre Bibliothèque. — IX. To Japan; Chosen. — X. Vente de la Collection Behrens. 173

Questions et Réponses :

- Réponse de M. H. L. Joly à M. le Marquis de Tressan 181

Avis divers 183

Supplément au « Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris » :

Articles consacrés aux Arts anciens du Caucase, de l'Égypte, de la Perse, de la Chine, du Japon et de l'Amérique du Sud.

Les clichés qui ont servi à illustrer le présent Bulletin ont été mis très aimablement à notre disposition par M. Fernand Roches, Directeur de L'Art Décoratif, M. le Comte Desmazières, Directeur de Parisia et M. Edouard Gauthier, Rédacteur en Chef du Théâtre en 1912. Nous leur exprimons ici, à tous les trois, nos plus sincères remerciements au nom de la Société Franco-Japonaise de Paris.

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.

Société Franco-Japonaise de Paris

Les Deux Grandes Ecoles de la Peinture Japonaise

Yamatoyé et Kangwa.

PAR

M. Seiichi TAKI

DIRECTEUR DE LA *Kokka* (1).

Pendant la période *Tokugawa*, les critiques japonais distinguèrent deux grands genres ou écoles dans l'histoire de la peinture japonaise : *Yamatoyé* et *Kangwa*. *Yamatoyé* peut être considéré comme le nom collectif de la peinture japonaise qui s'est développée jusqu'à la période *Ashikaga*, alors que *Kangwa*, qui ne s'est développé qu'à partir de la période *Ashikaga*, est un genre complètement différent ayant subi l'influence des peintures chinoises des périodes *Sung*, *Yüan* et *Ming*. Chacune de ces deux grandes écoles comprend un certain nombre de branches.

Les écoles *Kasuga*, *Tosa*, *Sumiyoshi*, etc. sont les plus éminentes de l'école *Yamatoyé*. Celles-ci devant être distinguées de celles ayant subi l'influence chinoise à partir de la période *Ashikaga*, nous les appelons *Yamatoyé*, *Yamato* signifiant foncièrement ce qui est bien japonais par opposition à *Kangwa*, l'école chinoise.

L'école *Kangwa* comprend également beaucoup de branches dont les plus importantes sont les écoles *Minchô*, *Soga*, *Ami*, *Sesshû*, *Unkoku*, *Kanô*, etc. Ainsi *Yamatoyé* et *Kangwa* forment les deux principales écoles de la peinture japonaise dans le passé. A proprement parler *Yamatoyé* représente la peinture de nos temps anciens et *Kangwa* celle de notre moyen âge. Il est fort important d'étudier les différences existant entre ces deux grandes écoles ainsi que leur développement aux temps modernes, pour comprendre la peinture japonaise.

(1) Venu passer un an en Europe pour des études d'art dans les grands centres artistiques occidentaux, M. Seiichi Taki, l'éminent et sympathique Directeur de la *Kokka* voulut bien accepter, le 26 décembre dernier, un thé que lui offrait dans sa Bibliothèque de l'Avenue du Bois de Boulogne la Société Franco-Japonaise de Paris. Notre Bulletin n° XXVIII rendit compte de cette réunion tout intime (page 167). M. Taki ne devait pas oublier cette amicale réception. Il adressait à notre Bibliothécaire en mai dernier, pour sa carte de remerciements, l'intéressant article que nous sommes heureux de publier dans ce Bulletin. Nous en exprimons à son auteur toute notre reconnaissance et nous souhaitons qu'il veuille bien de temps en temps nous honorer de sa collaboration éclairée. *Les Deux grandes Ecoles de la Peinture Japonaise* étaient rédigées en anglais. Nous en devons la traduction française à notre jeune et aimable collègue, M^{lle} Johanna Jacob, sur le précieux concours de qui nous pouvons désormais compter pour ces délicats et laborieux travaux que sont les traductions d'allemand et d'anglais. Nous l'en remercions profondément au nom de la Société.

Yamatoyé a son origine dans la peinture religieuse. La peinture religieuse du Japon des temps anciens s'est, à l'origine, conformée au modèle de celle du continent, mais elle dépassait de beaucoup son modèle dans l'habileté de la technique. Sa supériorité consistait dans une délicatesse exquise et un grand sérieux de traitement. Les peintures historiques en rouleaux, généralement appelées fleur de *Yamatoyé*, ont leur origine dans la peinture religieuse, comme nous venons de le dire, et ont eu pour mission d'illustrer fidèlement quelques narrations historiques.

La vérité et la concrétion doivent être regardées comme les grandes caractéristiques de *Yamatoyé*. *Kangwa* traite essentiellement des paysages ; c'est donc tout l'opposé de *Yamatoyé*. Non contente de reproduire la nature dans toute sa réalité, cette école aspire plutôt à la représentation directe des sentiments intimes de l'artiste pour la nature. Ce genre de peinture a son origine en Chine entre les cinq dynasties et le début de la dynastie Sung. Il s'est développé en Chine en même temps que se développait une haute estime pour l'art de la calligraphie qui répandit finalement l'habitude du dessin monochrome à l'encre de Chine. C'est avec ce genre de peinture que la puissance du coup de pinceau vint à être considérée comme fort importante. Ce sont là les qualités de notre école *Kangwa* originaire de Chine. Comparée à l'ancienne école *Yamatoyé*, celle de *Kangwa* n'est ni si soigneusement travaillée ni si minutieuse dans les détails, mais elle a quelque chose de grand et de raffiné, ce qui en fait un objet particulièrement approprié à la maison japonaise, construite en bois naturel selon la façon *Chanoyu* (cérémonie du thé).

Aussi la prédominance de l'école *Kangwa* était-elle toute naturelle pendant le moyen âge.

Le défaut de l'ancienne école *Yamatoyé* était son excessive correction, et l'absolue nécessité d'un changement se fit sentir. C'est l'école *Kangwa* qui, apparue juste à ce moment, attacha une importance toute particulière à la vigueur du coup de pinceau. L'artiste *Motonobu* se caractérise par les contours vigoureux et puissants de ses figures, de ses paysages et même de ses fleurs et de ses oiseaux. *Keishoki* se fait également admirer pour la fermeté du coup de pinceau dans ses paysages monochromes. On ne rencontre pas d'aussi puissants coups chez *Sesshû* et *Sesson* ; ils sont cependant remarquables par leur habileté dans les traits simples de leurs dessins. Leur merveilleuse puissance réside dans la suggestion de l'esprit plus qu'elle n'est exprimée dans les travaux soignés des peintres réalistes. Au commencement des temps modernes *Tannyû* était un peintre expert, d'une rare adresse dans les coups de pinceau. Toutefois, aux temps modernes, tous ceux appartenant à l'école *Kangwa* imitèrent les maîtres cités ci-dessus et s'adonnèrent à l'exercice du coup de pinceau. Finalement, la plupart d'entre eux s'efforcèrent à exceller dans l'emploi du pinceau et se soucièrent peu d'autres principes importants.

L'école de peinture qui pendant la période *Tokugawa* reçut une protection spéciale du Shôgunat était celle de *Kanô*, l'école représentative de *Kangwa*. L'école *Kanô* fut regardée comme l'école la plus orthodoxe pendant cette période *Tokugawa*. Depuis *Tannyû* tous les peintres de l'école *Kanô* de la période *Tokugawa* exécutèrent leurs dessins selon les modèles passés de

main en main dans leur famille et, sans jamais rien tenter de nouveau, ils se vouèrent exclusivement à s'exercer dans le maniement du pinceau, déclarant que l'essence de la peinture consiste simplement dans la façon de le manier. *Kanô Tinô*, l'auteur du célèbre ouvrage « *Honchô Gwashi* » était du même avis. Mais c'est là évidemment leur défaut. Si, pendant la période *Tokugawa*, la peinture japonaise n'avait été rien d'autre que ce qu'a été l'école *Kanô*, le résultat aurait été des plus pitoyables.

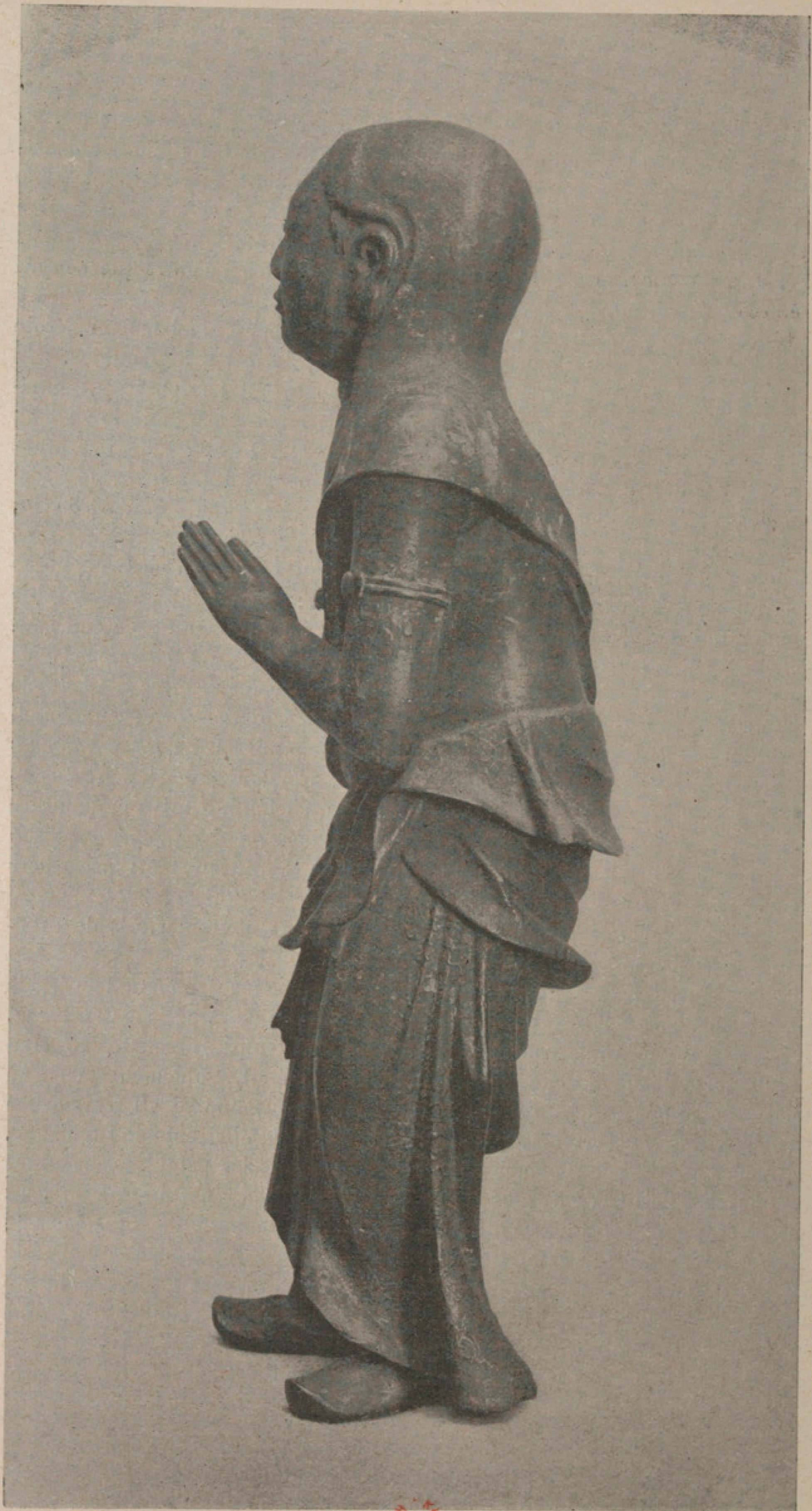
L'école *Kangwa* devait dès le début obvier au défaut de l'ancienne école *Yamatoyé*, mais avec le temps ses propres défauts devinrent intolérables.

Au commencement des temps modernes apparurent heureusement quelques peintres perspicaces qui tentèrent la renaissance de *Yamatoyé*, comme s'ils avait pressenti les défauts de *Kangwa*. Quelques-uns réussirent dans leur tentative, d'autres y échouèrent. A mon avis les artistes *Jokei* et *Mitsuoki* de la famille *Tosa* ne furent pas heureux, tandis que *Kwô-etsu*, *Kwô-rin*, *Sanraku* et quelques maîtres de l'école *Ukiyoyé* réussirent sans beaucoup se soucier des anciennes règles techniques. Chacun de ces peintres créa un nouveau genre propre à chacun d'eux; mais d'un autre côté ils adoptèrent les coups vigoureux de *Yamatoyé* qu'ils revivifièrent. On ne peut guère dire que l'école *Maruyama* ait un rapport direct avec *Yamatoyé*, mais son principe fondamental étant la réalité, elle coïncide avec l'esprit de l'*Ukiyoyé* et fait preuve d'une incontestable opposition avec l'école *Kanô*. Les peintures de l'école *Ming-Ching* (appelée parfois l'école moderne *Kangwa*) sont d'un genre tout à fait différent; elles ont cependant une tendance semblable à celle des écoles *Kwô-rin* et *Maruyama*, surtout quant à la peinture des fleurs et des oiseaux. Enfin, la renaissance de *Yamatoyé* dans son ancienne forme était impossible et un succès dans une telle entreprise hors de portée.

Il est irréfutable néanmoins que ses principes ont été renouvelés de différentes façons.

Après tout, l'école *Kanô* était complètement orthodoxe pendant la période *Tokugawa* dans un sens pourtant différent de celui de la période *Ashikaga*. Examinée du point de vue de l'institution des temps, l'école *Kanô* était indubitablement orthodoxe, mais en réalité elle était simplement fidèle au modèle inanimé. D'un autre côté l'école *Yamatoyé* déchue se vit revivifiée à ce moment. Elle se revivifiait pourtant sous une forme différente de l'ancienne.

Il ne convient certainement pas de regarder tous les peintures modernes comme des modifications de *Yamatoyé*. Nous dirons plutôt que le trait caractéristique des peintures modernes est une combinaison de *Kangwa* et de *Yamatoyé*. Jusqu'à ce jour la majorité des critiques soutiennent que l'école *Kangwa* est la plus éminente dans cette combinaison, mais, à mon point de vue, j'assignerai plus de valeur à celle de *Yamatoyé*. Nous pouvons du moins dire qu'il y a nombre de chefs-d'œuvre de la période *Tokugawa* ayant le même esprit que celui de l'ancienne école *Yamatoyé*.



STATUETTE DE KONGARA. JAPON. (Collection Bouasse-Lebel).

Bois. H. : 0^m,45.

Fig. n° 38 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Harunobu, Koriusaï, Shunsho

PAR

M. Raymond KOECHLIN

PRÉSIDENT DES *Amis du Louvre*

VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

Dans notre dernier *Bulletin* (n° XXIX-avril 1913, page 61-83) nous avons la bonne fortune de pouvoir donner *in extenso* la tout intéressante étude sur Utamaro que notre éminent Vice-Président M. Raymond Koechlin avait mise en tête du quatrième volume de cette importante contribution qu'avec autant de persévérance que d'intelligence avertie notre autre collègue, M. Vignier, aidé également dans la poursuite de son œuvre par un Japonais d'un goût et d'un savoir non moins sûrs, M. Inada, consacre depuis la Première Exposition des Estampes Japonaises du Musée des Arts Décoratifs, à la diffusion dans les milieux occidentaux de la connaissance entendue de cette curieuse partie de l'Art Japonais, si prisée de nos collectionneurs, mais plutôt médiocrement goûtée, aujourd'hui du moins, au Japon même. Pourquoi le Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris ne reproduirait-il pas aussi les autres préfaces de cette entreprise aussi utile que bien menée, grâce à la quintuple collaboration éclairée et inlassable de MM. Vignier, Inada, Koechlin, Longuet, et de ce collègue qui a désiré rester dans l'ombre pour la part qu'il a entendu prendre dans la réalisation du vœu unanime des sincères amis de l'Art Japonais? Telle était la question que nous devions forcément nous poser en insérant les pages sur Utamaro et que nous sentions que chacun nous poserait. Aussi, dès avant l'apparition de notre Bulletin d'avril, demandions-nous à notre dévoué Vice-Président s'il verrait quelque inconvénient à ce que ces autres préfaces parussent successivement chez nous. Sa réponse a été celle que nous pouvions attendre de son extrême amabilité. Toutefois, il ne croyait pas nécessaire de réimprimer, vu, nous disait-il, son peu d'importance, l'Avant-Propos du premier volume, celui qui nous évoque en tant de belles planches les Primitifs de l'Estampe Japonaise. Nous avons voulu lire attentivement cet Avant-Propos et, notre lecture faite, nous avons au contraire pensé qu'il n'était pas sans intérêt de le donner aussi et nous avons tout lieu de croire que notre manière de voir aura l'agrément et de tous nos collègues et de tous nos lecteurs. Il se peut que ce simple Avant-Propos ne soit pas une étude sur ces Primitifs de l'Estampe Japonaise d'une ampleur comparable à celle des études suivantes. Mais il recèle quelque chose qu'il nous semble bon de ne point ignorer : c'est la genèse en quelques sobres lignes de cette série d'expositions et de l'œuvre remarquable, en tout point, qui en est née. M. Raymond Koechlin ne nous en voudra donc point de faire précéder la préface du deuxième volume consacré à Harunobu, Koriusaï et Shunsho, de l'Avant-Propos du premier où il a su surtout mettre si délicatement en lumière la laborieuse tâche dont ont bien voulu se charger MM. Vignier et Inada. Tous ceux qui s'intéressent non seulement à l'Art Japonais, mais à l'Art sans aucune épithète, sauront gré à ces messieurs de leurs labeurs qui porteront leurs fruits. Quant à la Société Franco-Japonaise de Paris à qui ne saurait être indifférente toute œuvre franco-japonaise de réelle valeur, elle serait heureuse, par la reproduction de ces préfaces de son Vice-Président, qui trouveront dans les pages de son *Bulletin* tout l'estime qui leur est due, d'amener ceux de ses membres et des lecteurs de son organe qui ne le connaissent pas

encore, au commerce de cet ouvrage trop modestement nommé par leurs auteurs « *Catalogues* » et dont l'impression fait vraiment honneur à la maison Longuet et à l'édition française. En finissant cette note beaucoup plus longue que nous ne le souhaitions, nous rappellerons que notre *Bulletin* a résumé en quelques pages dans son numéro XIV (pages 109-112) la conférence que M. Koechlin nous avait faite sur les primitifs lors de l'Exposition de 1909 et qu'il a reproduite dans son numéro XXI (pages 119-122) sous le titre : *Les Maîtres de la Gravure Japonaise*, celle que nous avait donnée au cours de la deuxième Exposition en 1910 sur Harunobu, Koriusaï et Shunsho, notre collègue M. P. A. Lemoisne de la Bibliothèque Nationale.

(E. A.)

I

Avant-Propos des Estampes Japonaises Primitives.

L'Exposition d'Estampes japonaises primitives que le Musée des Arts Décoratifs organisa, en février 1909, au pavillon de Marsan, n'avait pas encore eu sa pareille. Sans doute le public parisien avait été convié souvent à voir des estampes japonaises. Dès 1883, M. Gonse en avait montré quelques-unes à l'Exposition rétrospective de l'Art japonais de la Salle Georges Petit et en 1889, une grande partie de sa collection était installée au Palais des Arts Libéraux de l'Exposition Universelle; l'année suivante, en 1890, S. Bing avait formé, dans les salles de l'École des Beaux-Arts, une sorte de sélection de la gravure japonaise, et sept cents pièces empruntées aux collections parisiennes avaient révélé à beaucoup cet art charmant; en 1892, une section japonaise, dont la collection de M. Vever faisait les frais, était adjointe à l'Exposition du Blanc et Noir aux Champs-Élysées, et en 1902, on en avait ajouté une à l'Exposition de la Gravure sur bois à l'École des Beaux-Arts. Lors des ventes Burty (1891), Goncourt (1897), Hayashi (1902), Gillot (1904) et Barboutau (1904); l'on put voir aussi d'admirables collections d'estampes exposées pour quelques jours à l'Hôtel Drouot et les amateurs qui s'intéressent à l'art du Japon n'avaient pas manqué de profiter de ces nombreuses occasions pour se faire une idée générale de l'histoire de la gravure japonaise. Mais il convenait, une fois ce tableau d'ensemble présenté, d'en montrer les détails dans des expositions particulières, Bing — car c'est lui dont le nom se trouve à la tête de toutes les manifestations d'art japonais en France — avait marqué la voie en organisant en 1893, dans les Galeries Durand-Ruel, une exposition spécialement consacrée à Utamaro et à Hiroshighe; il a semblé à la Conservation du Musée des Arts Décoratifs que le moment était venu de reprendre cette idée et de la suivre avec méthode. L'Exposition des Estampes primitives est la première d'une série qui présentera, s'il nous est permis de continuer et d'achever le cycle, le progrès de l'estampe au Japon, depuis les pièces bouddhiques et Moronobu jusqu'à Hiroshighe et aux derniers acteurs.

Cette première Exposition offrait un intérêt tout particulier, car les estampes primitives sont beaucoup plus rares que les autres; à l'Exposition de 1890, une trentaine à peine avaient paru, et les expositions qui suivirent n'en mon-

traient guère davantage ; de même, à l'étranger on n'en vit que fort peu, ces dernières années, aux Expositions de Chicago et du Kunstgewerbe Museum de Berlin. Mais il semble que les amateurs de Paris en aient été les premiers et le plus vivement séduits, car il nous fut aisé de trouver dans leurs portefeuilles plus de trois cents pièces primitives, admirables pour la plupart, et nous en aurions pu exposer davantage, grâce à la richesse de leurs séries et à leur inépuisable générosité, si nous n'avions été arrêtés dans notre choix par la crainte de fatiguer un public peu familiarisé encore avec ce genre d'estampes. Sans doute est-ce à la rigueur de la sélection opérée que l'Exposition dut une part de son succès.

La réunion de ces trois cents morceaux parut si remarquable que, dès le premier jour, les amateurs exprimèrent le vœu qu'un souvenir en fut conservé sous la forme d'un catalogue abondamment illustré. M. Vignier voulut bien nous offrir de le rédiger gracieusement, en collaboration avec M. Inada ; un ami du Musée, qui souhaite de n'être pas nommé, facilita l'entreprise et tous ceux qui liront ce travail sauront le même gré que nous à son auteur et à celui qui en a assuré la publication. Pour l'illustration, M. Longuet y a donné tous ses soins.

.....

Ce premier volume commence par l'Imagerie religieuse que, dès le xvii^e siècle, semble-t-il, les moines vendaient aux fidèles et qu'on collait aux piliers des temples en manière d'ex-votos ; il continue avec Moronobu, le créateur de l'estampe, dont quelques admirables pièces révèlent le génie ; puis, ce sont, après l'atelier de Kwaigetsudo et ses longues figures de femmes d'une noblesse si aisée, les deux grands groupes qui se partagent la première moitié du xviii^e siècle : l'un, celui des Torii, dont Kiyonobu et Kiyomasu sont les fondateurs et qui s'adonnent surtout aux portraits d'acteurs et à l'illustration des scènes de théâtre ; l'autre qu'Okomura Masanobu dirigea plutôt vers la représentation de la vie et de la grâce des femmes. La plupart des estampes de ces premiers maîtres sont gravées au trait et les rehauts en couleur, rouges d'abord et bientôt de tons très divers, qu'on y remarque, ont été ajoutés à la main, sans doute par le maître ou dans son atelier ; ce sont les pièces qu'on appelle *tanyé* ; on les nomme *urushiyé*, quand, à l'aquarelle, s'ajoutent des frottis de laque noire ou de poudre d'or. Plus tard, vers le commencement du second tiers du xviii^e siècle, l'art de l'impression en couleur — *béniyé* — s'introduisit au Japon, importé de Chine ou inventé par les artistes locaux. Il débuta modestement par des impressions en deux tons, le rose et le vert d'ordinaire ; mais les vieux artistes habitués à l'enluminure s'empressèrent, comme toute la jeune génération de leurs élèves, d'adopter le procédé nouveau, et les graveurs des dernières estampes de Masanobu, comme ceux de Toyonobu, de Kiyomitsu et de Kiyohiro, surent, avec ces moyens assez simples en vérité, produire des chefs-d'œuvre d'harmonie. Ce sont les maîtres qui colorient leurs estampes ou ceux dont les graveurs n'usent que de deux ou trois planches de couleur qu'on nomme les *Primitifs* et le catalogue ne reproduit que leurs œuvres ; bientôt ces moyens primitifs ne satisfont plus les peintres, et en quelques années l'on perfectionne les procédés au point d'arriver à employer, sans hésitation ni gêne, jusqu'à cinq ou six planches pour tirer une

estampe, Harunobu est le premier, semble-t-il, dont les graveurs aient porté leur art à une aussi étonnante perfection et la rupture avec la technique des primitifs se marque d'abord dans ses ouvrages; nous nous sommes donc arrêtés à lui; aussi bien, le style même des Primitifs se transforme dorénavant, et, avec Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, c'est son apogée qu'a atteint l'art des dessinateurs d'estampes, comme celui des éditeurs qui en gravaient les œuvres...

R. K.

II

Harunobu, Koriusaï, Shunsho.

L'Exposition d'estampes japonaises organisée au Musée des Arts Décoratifs en janvier et février 1910 formait la suite de celle de 1909. Aux *Primitifs* que l'on avait montrés d'abord, à ces maîtres puissants, créateurs de l'art de l'estampe au Japon, qui l'avaient amenée du rude bariolage du pinceau des anciens Torii jusqu'aux raffinements de l'impression en trois couleurs d'un Okumura Masanobu, succédait naturellement le premier des classiques, Harunobu. Avec lui, c'est une vie nouvelle qui s'ouvre; non seulement son style, si parfaitement libre et d'une grâce si personnelle, rompait nettement avec celui de ses prédécesseurs, toujours un peu archaïsant, mais la technique de la gravure elle-même se perfectionnait, et les graveurs s'ingéniaient à multiplier les planches pour le tirage de ses œuvres, taillant jusqu'à six ou huit bois qu'ils mettaient en couleurs et repéraient avec une habileté jusqu'alors inconnue. Harunobu est, parmi les dessinateurs et peintres d'estampes, l'un des plus aimés des collectionneurs et les amateurs parisiens avaient envoyé au Pavillon de Marsan assez de ses œuvres pour qu'à elles seules elles eussent pu constituer une exposition: il y en avait près de trois cents; mais les organisateurs crurent devoir rapprocher du maître son condisciple et contemporain Koriusaï et, en manière de contraste, ils leur adjoignirent ceux des artistes du groupe des Katsukawa, Shunsho et ses élèves, qui s'étaient spécialisés dans les portraits d'acteurs. Notre catalogue présente le même groupement; on y trouvera décrites toutes les pièces qui ont paru à l'exposition et reproduites les plus caractéristiques d'entre elles suivant la méthode et les procédés employés au *Catalogue des Primitifs*; mais il a semblé bon d'ajouter quelques planches en couleur, afin de donner, au milieu des planches en noir, comme l'échelle des tons. Nous espérons que les amateurs nous saurons gré de cette innovation.

Il en est une autre que quelques-uns ont souhaitée et à laquelle nous n'avons eu garde de nous refuser, à savoir de développer les notices consacrées aux artistes dont nous reproduisons les ouvrages. Nous avons estimé l'an dernier qu'un album aussi complet que possible ferait connaître et comprendre l'art des dessinateurs d'estampes mieux que de longs commentaires; nous avons donc réduit ceux-ci au minimum et supprimé toutes notes biographiques; mais si nous pensons encore que ce sont les œuvres qui importent avant tout

et que, dans l'ignorance où nous ont laissé les écrivains japonais de tant de détails que nous aimerions à connaître sur des maîtres qui nous sont chers, seules leurs estampes parlent pour eux et portent témoignage en faveur de leur art, nous n'en avons pas moins réuni dans une introduction tous les renseignements que nous avons pu recueillir sur leur vie.

C'est peu de chose, nous l'avouons, et il y aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître que la plupart des problèmes qu'on rencontre à propos de leurs ouvrages demeurent insolubles ; peut-être ces quelques notices intéresseront-elles pourtant certains collectionneurs et y trouveront-ils matière à des observations dont ils ne s'étaient pas avisés jusqu'ici, préoccupés beaucoup plus, comme le sont avec raison les japonisants parisiens, de réunir des pièces de choix et de jouir de leur beauté, que d'établir l'histoire scientifique et documentaire de la gravure japonaise.

HARUNOBU (1).

Harunobu s'appelait de son vrai nom Jihei Hozumi ; on dit qu'il porta parfois aussi celui de Chôyeihen, mais la postérité ne le connaît que comme Suzuki Harunobu. Il était né à Yédo vers la fin du premier quart du XVIII^e siècle et continua d'y habiter dans une petite maison des vieux quartiers, près de la rivière. Marié, père d'un enfant qui sous le nom de Harushigbé, devait continuer les traditions paternelles, il mourut dans sa ville natale le 15^e jour du 6^e mois de la 7^e année de Meiwa, soit en 1770.

Harunobu fut un bon peintre de l'Ukiyoyé et les collections japonaises contiennent, dit-on, des ouvrages remarquables sortis de son pinceau ; mais il ne semble pas qu'il en soit venu d'authentiques en Europe et c'est seulement comme peintre ayant travaillé pour la gravure que nous pouvons l'apprécier. Il fit son éducation sous Nishimura Shighénaga et sans doute commença-t-il par travailler dans la manière de cet artiste, mais le fait est assez difficile à vérifier car les estampes de Shighénaga demeurent assez rares et celle de son élève à ses débuts ne le sont guère moins ; notre exposition en avait réuni pourtant une vingtaine, tirées à la manière des primitifs, en deux et trois couleurs, l'une d'elles portant une date qu'on croit pouvoir lire 1753 (n^o 1), tandis que sur une autre le millésime correspondant à 1761 a été ajouté à la main (n^o 15). Quelques-unes de ces pièces ne manquent pas de style, toutefois la personnalité de l'artiste n'y semble pas encore bien marquée ; il y traite les sujets à la mode dans les ateliers, scènes légendaires, portraits d'acteurs, tableaux de la vie des courtisanes, et peut-être y doit-on même noter certaine dose

(1) Le D^r Kurth lui a consacré un volume (Munich, 1910, in-8) dont nous nous sommes servis : nous avons utilisé aussi les renseignements donnés au t. III des *Masterpieces selected from the Ukiyoyé school* (Tôkyô, 1908, in-4). A propos de cette exposition, M. Louis Aubert a donné un ingénieux article à la *Revue de Paris* du 15 février 1910, *Harunobu et Toulouse Lautrec* (une partie de l'œuvre gravé de cet artiste était exposée, au Pavillon de Marsan en même temps que celui du peintre japonais) et l'on trouvera une bonne étude de M. P.-A. Lemoisne dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1910. On consultera encore le chapitre de M. de Seidlitz dans *Geschichte des Japanischen Farbenhölzchnists* (Dresde, 1897, in-8). E. de Goncourt projeta d'écrire un livre sur Harunobu, mais il n'en a pas eu le temps.

d'archaïsme assez particulière et la persistance chez lui de certains types qui surprennent au milieu du xviii^e siècle. Seulement, tandis que les Toyonobu, les Kiyohira ou les Kiyomitsu, ses quasi-contemporains ou ses cadets, s'attardaient dans les vieux procédés et les prolongeaient jusque vers la fin du siècle (Toyonobu 1711-1785, Kiyomitsu 1735-1785), Harunobu soudain transformait son style et devenait le peintre original qui devait rénover l'estampe japonaise.

C'est en 1764 ou 1765 que la transformation se produisit et elle fut si complète que Harunobu ne tardait pas à oublier lui-même l'art de ses débuts, déclarant fièrement qu'il ne s'était jamais abaissé à représenter des acteurs : « Je suis un peintre japonais, disait-il, et ne me commets pas à figurer ces gens de rien (1) ». Le public, charmé des nouveautés qu'il apportait, le suivit volontiers; ses clients étaient sans doute d'assez petits amateurs, car l'estampe demeurait un objet populaire et on la vendait d'ordinaire dans les rues (2), mais ces amateurs n'en avaient pas moins leur goût très marqué, et dès 1767 un certain Néboku Bunshu pouvait déclarer dans un « Recueil de Prose et de Vers » qu'« en matière d'impression d'estampes tout était changé dans la capitale de l'Est; les feuilles enluminées de tons rouges ne trouvaient plus preneur », et il s'étonnait que « les artistes de l'école des Torii n'imitassent pas Harunobu, qui représentait toutes sortes d'hommes et de femmes de façon si élégante ». En effet, la révolution était complète; plus de scènes de théâtre, mais bien la représentation de la vie quotidienne, de la vie des femmes et des enfants surtout, dans la plus aimable intimité; c'étaient leurs occupations journalières, à leur toilette, dans leur maison, dans leur jardin, et on les voyait tantôt seules et songeuses, tantôt imaginant en compagnie d'amies de coquets petits jeux, souvent aussi s'oubliant à côté de l'amoureux discret (3); leur type même avait changé et au lieu de la matrone un peu lourde d'autrefois, drapée dans de vastes plis de ses amples robes superposées, la petite femme vraie était apparue, un peu courte, un peu menue, habillée d'étoffes souples et parfois transparentes. Même quand il s'agissait de ces scènes légendaires qui forment le fond de la tradition populaire au Japon et à qui le peintre le plus épris de vie réelle ne saurait ne pas faire leur place, une spirituelle transposition intervenait et de gentilles petites personnes tenaient lieu des vieillards ou des sages un peu rébarbatifs. Le format de l'estampe était lui-même modifié: Harunobu employait de préférence une petite feuille carrée (chuban) où la composition se groupait plus à l'aise que sur les longs hosoyés d'autrefois. Quelque chose disparaissait de la grandeur des primitifs (4), mais la grâce la remplaçait et cette élégance à qui les contemporains déjà rendaient justice.

(1) M. Kurth a reproduit plusieurs estampes de la jeunesse de Harunobu représentant des acteurs; nous en donnons une de son âge mûr (N^o 128 bis qui se rapproche étrangement de Shunsho).

(2) Préface du Yehon Ham no Nishiki traduite par M. Kurth, page 33.

(3) Harunobu a publié divers recueils de gravures érotiques, mais il est rare que celles de ses estampes qui ne prétendent pas à ce caractère ne soient pas, de dessin au moins, sinon toujours d'intention, de la plus parfaite chasteté.

(4) Harunobu sait d'ailleurs la retrouver dans ses longues feuilles dites hashirakaké et, à la grâce qui lui est propre, il y joint une singulière puissance; mais il faut le reconnaître, ce n'est pas sa qualité habituelle, surtout dans ses petites estampes carrées.

Et la transformation des procédés de gravure et d'impression suivait celle du style. Ce sont les graveurs et les imprimeurs à qui Harunobu fournissait les dessins qui, les premiers, augmentèrent le nombre des blocs et, au lieu des trois couleurs dont s'était contenté un Okumura Masanobu, en utilisèrent jusqu'à six et huit pour le tirage de l'estampe; quel fut le rôle personnel de Harunobu dans ce perfectionnement et jusqu'à quel point dirigeait-il les excellents ouvriers à qui il confiait ses modèles? Nous l'ignorons, mais le progrès d'une technique amenée à la perfection qui distingue ses estampes ne fut assurément pas inutile à leur succès; on les appelait « images de brocart » tant l'aspect soyeux et chatoyant (1) en charmait les amateurs et pour nous encore la beauté du tirage entre pour beaucoup dans le prix des feuilles de Harunobu.

Les estampes véritablement parfaites n'étaient pas rares à l'exposition du Pavillon de Marsan et dans aucune collection publique ni privée, hors de France, nous n'en avons vu qui les surpassât. Il est donc permis de croire que nous possédons la fleur de son œuvre. Mais si nous en pouvons jouir à l'aise, pour peu que l'on prétende approfondir ses impressions et essayer une classification logique des pièces qui nous sont parvenues, la besogne, il faut l'avouer, apparaît singulièrement difficile. S'il est vrai, comme on le dit, que c'est vers 1764 ou 1765 que furent publiées les premières « images de brocart » sous forme de calendriers, une première difficulté se présente: Harunobu étant mort en 1770, il n'aurait travaillé que six ans au plus dans la manière qui lui est propre, car il n'y a pas à tenir compte de ses premiers travaux dans le style de ses prédécesseurs. Or, comment admettre qu'en ce court espace de temps il ait produit toutes les pièces qui portent la marque de son talent? Nous en avons réuni près de trois cents dans notre exposition, mais les collections parisiennes en renferment bien davantage; on trouverait certainement beaucoup plus de mille pièces diverses dans les portefeuilles qui nous ont été ouverts à Paris et nous en avons rencontré dans les collections étrangères un grand nombre que nous ne connaissions pas.

Quelque rapide que puisse être l'exécution d'un dessin préparé pour la gravure et son enluminure, il ne faudrait pourtant pas prêter à Harunobu une fécondité surhumaine.

Nous savons, il est vrai, que Harunobu a été beaucoup contrefait, et un au moins de ses plagiaires s'est dénoncé lui-même. En 1818 mourait, âgé de 72 ans, un peintre nommé Shiba Kokan; c'était, semble-t-il, un personnage doué d'une extrême facilité à s'assimiler la manière de ses confrères et il avait été le premier à imiter au Japon les gravures sur cuivre que les Hollandais y avaient fait connaître.

Or, dans ses souvenirs, publiés longtemps après sa mort on lit le passage suivant: « A ce moment, le maître de l'ukiyoé Suzuki Harunobu excellait à peindre la vie des dames ses contemporaines; mais à peine avait-il dépassé la quarantaine qu'une maladie l'emporta. Alors je me mis à dessiner des compositions tout à fait analogues que je fis graver et imprimer et je l'imitai si bien que le public me prit pour Harunobu. J'ai péché contre lui alors et mon

(1) Quelques-unes ont été tirées sur satin (n° 151) d'autres sur crépon.

cœur en est aujourd'hui profondément contrit! Parfois j'ai peint les jolies femmes de mon pays à la manière des peintres chinois Kyuyei (1), Shushin (2) et autres; sur des feuilles qui figuraient les mois d'été je représentais d'après des modèles chinois la transparence des gazes qui laissaient apercevoir les corps nus; pour les mois d'hiver, c'était un bois de bambou et une hutte de roseaux avec une lanterne de pierre dans le jardin, le tout couvert de neige, et je prenais du papier mince de manière à marquer les contours en relief, comme ont fait les Chinois. C'était le temps où les femmes se mettaient dans les cheveux peignes et épingles et adoptaient une mode nouvelle pour leur coiffure; je n'eus garde de le négliger et le public se plut beaucoup à mes estampes. Je craignis alors qu'elles ne fissent oublier mon nom, et bientôt, et pour toujours, je renonçai à ces imitations ». La confession est fort explicite, et s'il n'y a peut-être pas lieu d'admettre, comme on l'a fait, que toutes les feuilles dans le style chinois où le corps d'une femme apparaît en transparence sous son vêtement léger et toutes celles où la neige est figurée en relief avec des bambous, soient nécessairement des contrefaçons de Shiba Kokan, il n'en demeure pas moins qu'il a contrefait les feuilles du maître et que les contemporains s'y trompaient. S'ils s'y laissaient prendre, comment les distinguerions-nous?

Shiba Kokan était un faussaire avéré, mais n'est-il pas vraisemblable que d'autres pastichèrent Harunobu qui ne s'en vantèrent pas? Nous croirions volontiers que la faveur dont il jouit entraîne beaucoup d'imitations et même quelques-unes ne doivent pas être fort anciennes. Il n'y avait pas d'ailleurs que ces faussaires pour contrefaire les ouvrages de Harunobu; beaucoup d'estampes qu'au premier coup d'œil on n'hésiterait pas à lui attribuer, portent des signatures diverses et plusieurs sont assurément celles d'élèves qui travaillèrent avec lui. On connaît Harushighé, qui était son fils, Minko, que Hayashi nous apprend être venu d'Osaka à Yédo en 1760, Chochoken, qui semble s'être spécialisé dans le style chinois. Masunobu, Yoshinubu, Yendo Goyen, Sékiné, Kakei, Shibo, Kogan, Takahashi Rosen ont été cités déjà par M. Kurth et nous avons exposé des pièces qui portent leurs noms; nous avons rencontré aussi ceux de Giho, de Oynanshi Kiyu, de Komatsu, de Kwakushi, de Nenro, de Ranu, de Risen, de Rokio, de Shizen; mais qu'était-ce que tous ces artistes et qu'était surtout ce Kiosen dont la signature revient assez souvent; rien ne semble plus difficile que de le débrouiller. Hayashi estima que sur certaines de ces signatures inconnues il fallait voir simplement des noms de pinceau de Harunobu; pour lui, Kiosen aurait été un pseudonyme du maître; mais M. Kurth affirme avoir vu une estampe signée de Harunobu dont le nom était accompagné de celui de Kiosen, graveur (3), ce qui infirmerait cette théorie. Il considère, au contraire, que Kiosen a dû être un chef d'entreprise de gravure à qui Harunobu aurait donné sa confiance au plus beau

(1) Prononciation japonaise du nom du peintre chinois K'ieou-Ying.

(2) Prononciation japonaise du nom du peintre chinois Tchéou Tch'en.

(3) Nous n'en avons pas rencontré; toutefois une admirable pièce figurait à l'exposition (n° 80) signée de Kiosen, graveur, tandis qu'une autre épreuve de la même estampe (n° 173) était signée Harunobu; mais cette dernière pouvait passer pour un retirage sur lequel avait été apposé le nom du maître remplaçant celui du graveur dès lors oublié.

moment de sa carrière — beaucoup de pièces portant le nom de Kiosen sont datées de 1765 — et la plupart des noms d'artistes rencontrés sur ces estampes seraient ceux des graveurs et collaborateurs. Pour plusieurs, en effet, il semble bien qu'ils n'ont été que des graveurs et leur signature est toujours suivie du signe *ko* qu'on interprète comme signifiant *gravé par*; c'est ainsi que Takahashi Rosen nous apparaît cinq fois comme graveur; mais Ranu et Komatsu ne nous sont connus, eux, que comme dessinateurs; quant à Kiosen, le personnage important de la bande, son nom figure suivi du signe *ko* sur beaucoup de belles estampes, mais une autre (n° 41) nous le montre évidemment peintre, puisqu'à son nom est apposé le signe *gwa* qui correspond à *pinxit*, et même nous possédons une inscription plus explicite encore (n° 123) puisqu'elle nous apprend que Kiosen copia lui-même le dessin d'un certain peintre et que sa copie fut gravée par Oynanshi Kiyu.

Tout cela, on le voit, est médiocrement clair et un grand nombre de pièces non signées et qui comptent parfois parmi les plus parfaites de style et de technique augmentent encore la confusion; dans la quantité des ouvrages qui se groupent autour du maître ou qui portent son nom, nous ne pouvons que bien malaisément faire le départ entre ce qui est travail d'atelier, voire même contrefaçon, et ce qui véritablement lui appartient en propre.

On nous conseille, aussi bien, de nous fier à notre *œil*; mais comment reconnaîtrait-il sûrement le vrai du faux, puisque jusqu'ici il n'est pas arrivé même à classer logiquement toutes ces pièces et à en déterminer l'ordre chronologique? Sans doute, on l'a tenté, et *Fenellosa* d'abord, M. Gookin après lui, ont cru pouvoir dater les diverses estampes de Harunobu à quelques mois près: date 1767 ou 1769, lit-on souvent dans leurs catalogues; mais quelque profond respect qu'on doive à la science de l'un et quelque puisse être le goût de l'autre, il semble bien qu'il y ait quelque fantaisie dans cette précision. C'est surtout sur les modifications de la coiffure — modifications que signalait déjà Shiba Kokan — et de la forme des robes et des ceintures que ces auteurs se fondent; mais sommes-nous assez exactement renseignés sur les variations de la mode à Yédo pour en déterminer si précisément les effets? Et nous devons avouer d'ailleurs que trop souvent nous n'apercevons aucune différence appréciable entre des pièces qu'on nous donne comme séparées par un intervalle de plusieurs années. Pourtant, nous possédons quelques jalons: plusieurs estampes sont datées et si les millésimes de 1753 et 1761 que nous avons déjà cités ne sont que des points de départ, trop isolés pour servir beaucoup, au moins pouvons-nous faire fond sur ceux de 1765, de 1766 (n° 82) et de 1767 (Exp. de Hambourg, 1909. Cat. Hara n° 28); pour 1765 même, dix-neuf pièces de notre exposition en portaient la date. Ce fut une année de fête au Japon qui célébra avec enthousiasme le jubilé de l'entrée à la cour de l'Empereur Seiwa, du grand ministre, peintre et calligraphe Sugawara Michigané, l'ami de Kosé Kanaoka, et peut-être les graveurs songèrent-ils à commémorer cet anniversaire. On a dit aussi que c'est pour rappeler les derniers perfectionnements apportés cette année à leur art qu'ils l'avaient notée si souvent, mais il faut avouer qu'ils le firent bien discrètement, dissimulant de leur mieux leurs chiffres dans les ornements d'une ceinture ou d'un paravent et, d'ailleurs, la découverte d'autres millésimes sur des estampes infirmerait ces

deux hypothèses. Quoi qu'il en soit, nous savons à peu près comment on travaillait dans le groupe de Harunobu vers 1765; c'est un point de départ : certains événements de la vie de l'artiste peuvent nous guider encore, telle la rencontre de quelques jolies jeune filles, Osen et Ofuji surtout, dont il se plut souvent à faire le portrait dans ses dernières années, et il ne faut pas oublier divers volumes illustrés qu'il publia entre 1763 et 1770 et qu'il prit soin de dater. Il semblerait possible, au moyen de comparaisons, de déterminer une certaine chronologie dans son œuvre et de suivre le progrès de son style. Plein de confiance, nous avons entrepris ce travail sur les trois cents pièces exposées et pensions obtenir un résultat appréciable; après de longues séances, où les rédacteurs de ce catalogue ont fait appel aux lumières de bien des amateurs, force nous a été de constater que nous perdions notre temps et nous n'arriverions à rien de précis.

Notre peine n'a pas été tout à fait inutile pourtant, puisque nous avons pu faire certaines observations de détail parfois intéressantes. C'est ainsi que nous avons reconnu que, parmi les estampes datées de 1765, plusieurs (huit), et des plus admirables d'impression, sont des tirages en bistre, d'aspect presque monochrome, gravées avec trois blocs au plus; d'autres (cinq) ajoutent au bistre une ou deux couleurs plus vives, et quelques-unes (six) tendent vers la polychromie; mais aucune pièce véritablement polychrome, de celles où les graveurs se sont plu à déployer toute la somptuosité d'une palette récemment et merveilleusement enrichie, ne porte ce millésime. Contrairement à l'opinion généralement admise, le plein développement de la polychromie serait-il donc postérieur à 1765? Et il y a plus. Il faut admettre que quand, de la même pièce, l'on possède deux tirages, l'un daté, l'autre sans date, c'est le tirage daté qui est le premier; l'autre ne saurait être qu'un retraitage dont on aurait fait disparaître le millésime, de peur que, dès l'année d'après, il n'accusât son âge et ne parût démodé; or nous avons rencontré diverses pièces datées, tirées en bistre, dont un tirage non daté, postérieur par conséquent, montre une éclatante polychromie (31-32, 114, etc.) et il faut observer d'ailleurs que les pièces qu'on ne peut considérer que comme des retraitages, celles dont les couleurs sont devenues lourdes et ont perdu leur transparence, dont les gaufrages excessifs boursouflent les contours et dont un papier sec accentue la rudesse, se font remarquer par l'abondance des tons et par leur vivacité; nous ne connaissons, au contraire, que peu d'estampes bistres dont la qualité ne décèle un premier tirage à tout œil exercé.

Ce sont des observations de cette sorte qui ont amené M. Vignier à choisir entre diverses autres méthodes pour le classement de son catalogue celle qu'il a adoptée.

Ayant mis en tête les œuvres de jeunesse — le style et le tirage ne laissent pas de doute à cet égard — il a décrit ensuite les estampes tirées en bistre; puis il a noté celles où paraissait un rehaut de couleur plus vive: il a fait alors un groupe de transition et des débuts de la polychromie; enfin, dans la dernière série, se sont trouvées réunies toutes les pièces véritablement polychromes; dans chacune de ces sections, il a naturellement séparé les estampes signées Harunobu, celles qui ne portent pas de signature et celles qui sont signées de noms divers. On ne saurait assurer, cela va sans dire, que cet

ordre soit celui où toutes les pièces ont vu le jour et qu'il suive la stricte chronologie ; mais il est logique et commode. Et sans doute eût-il été plus intéressant de chercher à suivre les transformations du style de Harunobu. Ses ouvrages, datés de 1765, sont infiniment gracieux et d'une préciosité charmante, et l'on peut croire que sa manière a dû s'agrandir par la suite ; il atteint la puissance dans certaines pièces de grand format et dans divers *has-hirakaké* qui devraient ainsi être attribués à ses dernières années ; on trouverait au besoin la preuve de ce progrès dans ses livres, très inférieurs d'ailleurs à ses estampes et d'un caractère beaucoup moins raffiné. Mais autre chose est de tracer largement, dans ses grandes lignes, le développement de l'art d'un maître et de faire entrer l'une après l'autre dans le classement les nombreuses pièces sorties de sa main, qui ne sont séparées en somme que par des nuances imperceptibles ; l'entreprise, nous l'avons reconnu à l'essai, était irréalisable ; on n'eût abouti qu'au désordre, et le plus simple était de s'en tenir à un classement logique où n'eussent aucune part les appréciations personnelles, toujours critiquables et trop souvent difficiles à saisir pour un auteur. Celui de M. Vignier nous a semblé le meilleur.

Nous regrettons que l'exposition des trois cents pièces de Harunobu et de son groupe ne nous ait pas amenés à des conclusions plus précises ; peut-être la centaine d'estampes que nous reproduisons permettra-t-elle à d'autres de pénétrer plus avant dans son œuvre et d'en déterminer plus exactement le progrès. Nous nous sommes attachés à donner à notre album les pièces les plus caractéristiques ; nous avons publié de plus presque toutes celles qui portent un nom autre que celui du maître. Ce sont là des éléments de travail que nulle publication ne donnait avant la nôtre ; nous espérons qu'amateurs et érudits en profiteront pour débrouiller peu à peu le délicat mais singulièrement attrayant problème Harunobu.

KORIUSAÏ (1).

L'œuvre de Koriusaï est étroitement liée à celle de Harunobu, mais, cette constatation faite, il faut avouer que presque tout est incertain dans ce que nous croyons savoir d'elle. Et d'abord la vie du peintre demeure assez mystérieuse. Il s'appelait Isoda Shobeï et fut durant sa jeunesse samuraï d'un petit prince nommé Tsuchiya ; devenu ronin à la mort de celui-ci, il s'établit à Yédo, y étudia la peinture dans l'atelier de Shighenaga, travailla beaucoup pour les graveurs et enfin fut nommé *hokkiyo*, dignité conférée parfois à des artistes et dont Korin et Sotatsu avaient été revêtus : une estampe de l'Exposition, le numéro 448, exposée par M. Doucet, est le propre surimono (il figure un faucon) que Koriusaï offrit à ses invités le jour du banquet où ils célébrèrent ensemble sa nomination et l'auteur a soin de faire suivre sa signature du mot *saïshu*, à savoir amphitryon. La date de la naissance du peintre et celle de sa mort sont ignorées, mais sans doute vivait-il encore en 1781, où parut, signé de lui, un ouvrage imprimé en noir, *Kusatsu yamato sogwa*,

(1) C. F. *Masterpieces selected from the Ukiyoyé school* de Tajima, t. III, p. 99, et Kurth, Harunobu.

« Croquis mélangés japonais » qui compte parmi les chefs-d'œuvre de la gravure japonaise. On dit que, nommé hokkiyo, il cessa peu à peu de peindre pour les graveurs, ce qui lui semblait inférieur à sa nouvelle dignité et qu'il ne fit plus que des kakémono dont quelques-uns seraient signés kokkiyo Koriusaï; nombreux en effet sont ses kakémono et les *Masterpieces from the Ukiyoyé school* en ont publiés de tout à fait charmants, mais leur date et leur chronologie nous sont inconnues. Il aurait encore porté le nom de Masakatsu, de Haruhiro aussi et beaucoup de ses estampes sont signées « Koriu » des deux premiers caractères de son nom.

On ne saurait nier que beaucoup d'estampes signées Koriusaï ou Koriu ne soient extrêmement semblables de style à celles de Harunobu, d'où l'affirmation plusieurs fois répétée au Japon et en Europe que Harunobu et Koriusaï n'étaient qu'un seul et même artiste et que Koriusaï serait un nom de pinceau de maître. Les quelques détails biographiques que nous avons donnés contredisent sans doute cette hypothèse, et de plus M. Kurth la ruine en citant la légende d'une estampe où il serait dit que le dessin de Harunobu s'en étant retrouvé après sa mort, Koriusaï aurait été prié d'y mettre les couleurs et qu'il se serait chargé de cette besogne en souvenir de l'amitié qui les avait liés.

De même, il est passé entre les mains de M. Vignier une estampe nagayé de Koriusaï, dans un des angles de laquelle était imprimé un poème signé Harunobu, où il était question de Koriusaï en termes fort aimables. Mais il n'était pas besoin d'une telle hypothèse pour expliquer l'analogie du style, et peut-être le souvenir de communes études dans l'atelier de Shighinaga y suffirait; Koriusaï était un artiste de médiocre imagination — son œuvre le prouve surabondamment — et il se sera laissé dominer par un camarade singulièrement mieux doué que lui. L'analogie d'ailleurs, va rarement jusqu'à l'identité, et si le dessin des figures, des étoffes et des fonds est souvent semblable, le coloris, avec ses rouges intenses et ses gris sourds paraît d'ordinaire fort différent; aussi bien, même quand le plagiat semble le plus patent, certaines différences s'aperçoivent encore, à y regarder de près, et qui ne sont pas toujours au désavantage de Koriusaï : son hashirakaké du jeune couple en blanc et noir s'inspire directement de celui de Harunobu, mais il a introduit dans la pose des personnages et dans le jeu des draperies certaines modifications qui prouvent un œil extrêmement sensible (1).

Au reste, toute une partie de l'œuvre de Koriusaï n'a véritablement rien de commun avec celle de Harunobu. Shiba Kokan nous rapporte qu'au temps de ce maître un changement important se fit dans la coiffure des femmes; c'est, sans doute, à l'introduction des grandes coques qu'il fait allusion, de ces coques qui se développent sur les côtés de la tête à la manière d'ailes de papillons en remplaçant le gracieux échafaudage des petites coques qui s'étagait auparavant du dessus de la tête jusqu'à la nuque. Or cette mode nouvelle ne se rencontre,

(1) Il est assez curieux de rencontrer dans l'œuvre de Koriusaï des imitations exactes d'estampes d'autres artistes; c'est ainsi que le Catalogue Barbouteau reproduit une pièce de Toyonobu (n° 261) à peu près identique, au dessin de la robe et à quelques accessoires près, à notre n° 310, et dans l'espèce ce n'est pas Toyonobu (1744-1785) qui semble le plagiaire, car l'estampe se rapproche beaucoup plus de son genre que de celui de Koriusaï; il s'agit sans doute d'un ouvrage de jeunesse de l'artiste, cherchant sa voie entre différents maîtres.

pour ainsi dire, dans aucune estampe signée Harunobu tandis qu'elle est très fréquente chez Koriusaï et précisément dans des pièces qui s'éloignent du style de son premier inspirateur. Ne peut-on donc croire qu'à la mort du maître, et n'en subissant plus le charme, il se serait développé plus librement et hors de son influence? Quelques rares morceaux nous présentent les deux genres de coiffures réunis, et ce seraient les ouvrages de transition; dans beaucoup d'autres, au contraire, seules les grandes coques apparaissent, et ce seraient les pièces de sa dernière manière, celles d'ailleurs où son art s'y montre le plus personnel, ses grandes pièces (oban) et ses hashirakaké, ses belles estampes en hauteur où il a mis le meilleur de son talent. Que dans les pièces inspirées de Harunobu il soit souvent inégal au maître, nous l'admettons sans peine, qu'on puisse reprocher une certaine monotonie à ses *Promenades de courtisanes*, assez nobles toutefois, cela ne peut se nier; mais il nous semble qu'il est véritablement le maître des hashirakaké, que nul peintre n'a résolu plus élégamment le difficile problème de faire tenir une scène dans une de ces longues bandes étroites de papier que les amateurs, à défaut de peintures, pendaient dans le tokonoma en manière de kakémono, et qu'il a donné à quelques-uns une grâce pittoresque et aux autres une puissance auxquelles Harunobu n'atteignit point. Quant à ses estampes figurant des animaux, certaines sont des chefs-d'œuvre d'ingénieuse observation ou de grandeur presque dramatique.

On aurait donc tort de ne tenir Koriusaï que pour un peintre « à la suite » et certains morceaux de lui, particulièrement vers la fin de sa carrière sans doute, nous apparaissent comme véritablement originaux. Peut-être eût-il convenu, si l'on admettait la chronologie que nous proposons pour son œuvre, de séparer dans le catalogue les pièces à coiffure basse, celles où se sent encore l'influence de Harunobu, de celles à coques larges où l'artiste semble plus maître de lui; M. Vignier ne l'a pas pensé; il a jugé que bien souvent le départ aurait quelque chose d'arbitraire et il s'en est tenu à un classement par format, non sans disposer d'ailleurs chaque série, comme il avait fait pour Harunobu, suivant la quantité de planches employées par le graveur. Le procédé était plus sûr, nous avons dû le reconnaître; l'ordre soi-disant chronologique eût entraîné dans le détail des difficultés insurmontables et, sans doute, un inextricable désordre: nous n'en croyons pas moins la justesse de notre hypothèse quant au classement des œuvres de Koriusaï et estimons que dans l'ensemble elle peut être acceptée.

SHUNSHO ET SON GROUPE (1)

Shunsho est le chef, sinon le fondateur, du groupe des Katsukawa: l'atelier avait été fondé au commencement du XVIII^e siècle, par Miyagawa Choshun, un peintre sorti de l'école de Tosa, passé ensuite à l'ukiyoé et sous l'influence de Moronobu d'abord, de Kwaigetsudo ensuite; le successeur de Choshun fut Shunsui et c'est de Shunsui que Shunsho était l'élève. Il aurait dû en vérité porter le nom de Miyagawa, suivant l'usage; mais un procès criminel avait été

(1) *Masterpieces selected from the Ukiyoé school*, par Tajima, t. II.

intenté à Choshun, sur la fin de sa vie, en 1749, dont il n'était pas sorti indemne ; Shunsui prit prétexte pour modifier le nom de Miyagawa qu'il avait adopté en celui de Katsu Miyagawa et Shunsho le contracta en Katsukawa. Il est difficile d'ailleurs de se rendre compte de ce qu'il put devoir à ses prédécesseurs ; Choshun fut uniquement peintre et ne travailla pas pour les graveurs ; de Shunsui, outre ses peintures, on ne connaît qu'un livre et fort peu d'estampes portent sa signature ; l'art de Shunsho semble bien lui appartenir à lui-même et c'est lui qui créa le style, pour la représentation des acteurs et des scènes de théâtre, que ses élèves prolongèrent jusqu'en plein xix^e siècle.

Shunsho naquit à Yédo en 1726 et il y passa sa vie habitant (1751-1771) chez un libraire du nom de Shichiyémon Hayashi. Les collections japonaises conservent de lui diverses peintures que les amateurs estiment égales aux meilleures qu'ait produites l'ukiyoé, mais en Europe on ne connaît que ses œuvres destinées à la gravure et elles nous révèlent de même un artiste tout à fait original. Il appartient, comme Harunobu et Koriusaï, à la seconde génération des peintres travaillant pour les graveurs, mais, tandis que certaines pièces de Harunobu décèlent très nettement l'élève encore docile de Shighenaga, rien chez Shunsho ne rappelle plus la génération précédente et l'on ne trouve chez lui aucune trace de l'influence des primitifs. Ce sont les portraits d'acteurs qui l'attirèrent surtout ; on raconte qu'ayant assisté à la représentation d'un drame sur *les cinq hommes de Naniwa*, quelqu'un lui demanda de dessiner les comédiens et qu'il s'en tira si bien que sa voie lui apparut dès lors ; mais sans doute n'est-il pas besoin de cette historiette pour expliquer le goût qui poussait l'artiste vers le théâtre : le théâtre est une des passions des Japonais ; depuis longtemps l'école des Torii s'était consacrée à la représentation des scènes de théâtre, et il n'y a rien de surprenant à ce que Shunsho s'y fût essayé à son tour. Ce qui est surprenant seulement, c'est de le voir si complètement indépendant dès l'abord de la manière des Torii ; en vérité, nous n'avons aucun renseignement sur ses ouvrages de jeunesse et la première date que nous fournisse son œuvre est celle de 1770, — il avait 44 ans à ce moment ; il n'en reste pas moins qu'aucune estampe signée de son nom ou portant son cachet, le petit vase à couvercle dénommé *stubo*, ne révèle de tâtonnement ; nul souvenir même lointain ne s'y rencontre de la manière de ses prédécesseurs et son art nous apparaît tout de suite formé et personnel.

La caractéristique de cet art de Shunsho est sa sincérité. Les premiers Torii avaient assurément plus de grandeur dans le style ; quelque chose y demeurait de la noblesse des écoles de peinture classique ; les belles draperies en gardaient les lignes calligraphiques, les attitudes, si violentes qu'elles fussent, ne se départissaient jamais de l'harmonie traditionnelle et l'idée n'était venue à aucun peintre de rendre les traits des acteurs qu'il représentait autrement que suivant les habitudes d'une stylisation toute conventionnelle.

Avec Shunsho c'en est fait de la convention : l'acteur nous apparaît tel que le peintre le voyait sur la scène ; ce sont des portraits, des portraits sans doute ressemblants et en tout cas aisément reconnaissables, si personnels qu'au premier coup d'œil et sans même recourir au *mon*, à ces armoiries que chaque acteur portait sur son vêtement, on distingue un Danjuro à la large face carrée, ou un Iwaï Hanshiro spécialiste des rôles de femmes, au menton

rond et proéminent. Et le geste est évidemment exact et le costume minutieusement rendu; chaque spectateur retrouvait dans ce pêcheur qui tient son poisson à la main ou dans ce prêtre déchu et humilié le comédien qui l'avait ému la veille; les personnages du drame étaient pris sur le vif, grimaçant et gesticulant, et parfois c'est le drame lui-même qui surgissait sous le pinceau de l'artiste, quand il en montrait une scène pathétique dans toute son horreur, avec les acteurs principaux en posture sur le fond du décor. Cette manière nouvelle dut plaire singulièrement à un public avide de spectacles, car innombrables sont les petites feuilles en hauteur où Shunsho a fait défiler les comédiens de son temps; il s'est même amusé à les peindre dans les coulisses, à leurs toilettes, arrangeant leurs costumes ou leurs perruques, pour la plus grande joie des badauds tenus éloignés de ces intéressants mystères, et il a même suivi la foule dans les théâtres en plein vent, où les lutteurs s'offraient à l'admiration de leurs fidèles. Le premier, il s'est exercé à rendre leur formidable musculature et la poussée de ces corps gigantesques enchevêtrés, et ce sont d'étranges tableaux que ceux où il a représenté ces pittoresques arènes bondées d'un public grouillant et passionné; il semble pourtant qu'habitué aux émotions plus fines du théâtre, il n'ait pas été tout à fait la dupe de ces montres graisseux et que quelque ironie perce parfois dans les portraits qu'il en donne; en tous cas, il ne prend qu'à demi au sérieux le peuple qui les contemple, et dans certains types, populaires, parmi les spectateurs, on reconnaît déjà la gaieté railleuse des bonnes gens de Hokusai.

Shunsho ne fut pas uniquement un peintre de portraits d'acteurs; on connaît de lui des estampes de formats divers où il représenta des sujets tirés de la vie des femmes et de celle des courtisanes; c'est elles qui figurent d'ordinaire dans ses kakemono et surtout dans ses recueils, tels que *le Miroir des beautés des maisons vertes* (1776) et *la Culture de la soie* (1786) publiés en collaboration avec Kitao Shighémasa; ces deux ouvrages sont célèbres et fort intéressants en effet, mais le peintre y semble moins personnel et moins maître de son art que dans les scènes de théâtre. Son type de femme n'a pas la grâce de celui de Harunobu, il ne sait pas l'envelopper de la même poésie, et, d'ailleurs, on ne voit pas qu'il ait été servi par d'aussi merveilleux graveurs, par ces admirables ouvriers qui contribuèrent tant à la gloire de Harunobu. Ce sont ses acteurs qui ont fait de Shunsho un maître et tel fut assurément le sentiment de ses contemporains; peintre d'acteurs, il eut l'honneur d'être pastiché par le plus illustre d'entre eux, par Harunobu lui-même qui, une fois au moins (n° 128 bis), après avoir renoncé brusquement à peindre les gens de théâtre, s'était ravisé et ne crut pouvoir mieux faire que de l'imiter; Ippitsusaï Buncho, qui avait collaboré avec lui à divers recueils d'acteurs (1770), devait, bien qu'il n'eût jamais travaillé dans son atelier, subir son influence, lorsqu'il peignait ses exquises scènes de théâtre; quant à ses élèves enfin, tous prirent modèle sur ses feuilles d'acteurs à l'exception du seul Shunsho; c'est de Kiyonaga que celui-là dépend et c'est à la suite de son véritable maître que nous l'étudierons. Shunsho mourut en 1792.

Le meilleur de ses élèves fut assurément Shunyei (1768-1819). Diverses histoires, plus ou moins puériles, circulent sur son compte; on nous raconte

qu'il était assez distrait et oubliait volontiers de changer de vêtements ; qu'il se livrait parfois à des excentricités et que même il connut la prison, en 1809, pour avoir troublé l'ordre, de compagnie avec son élève Shuntei ; tout cela emplit ses biographies, mais quant aux détails précis sur son œuvre, elles les négligent. Il est vrai que cette œuvre parle d'elle-même. Shunyei, qui fut un bon peintre, comme en témoigne un beau paravent légué au Louvre par M. Jolly de Moret, ne paraît pas avoir cherché à renouveler dans ses modèles d'estampes ceux qu'avait créés Shunsho ; il se contenta des types de son maître et comme lui dessina pour les graveurs des portraits d'acteurs, des scènes de théâtre ou de lutte ; mais il semble qu'il y eut dans son observation une acuité, un pittoresque aussi que n'avait pas connus le fondateur de l'atelier. Rien de plus énergiquement croqué que ses attitudes et ses gestes, et quant aux visages, il sut mettre dans certaines grandes têtes une intensité d'expression véritablement surprenante : ce n'est pas la généralisation géniale de Sharaku assurément, mais c'est la vie prise sur le fait.

De plus, il eut à un haut degré le sentiment du fantastique et ses cinq volumes d'*Apparitions* en témoignent : en vérité, il s'amuse plutôt à faire peur qu'il ne ressent lui-même la terreur nocturne des spectres, mais ce mélange de scepticisme et d'erreur est de haut goût et il y aurait injustice à placer Shunyei beaucoup au-dessous de Shunsho.

Shunko († 1827), un autre élève de Shunsho, hérita, lui aussi, d'une part du talent de son maître ; dans les mêmes sujets, il sut mettre sa marque propre ; les acteurs de Shunko sont remarquables d'ordinaire par une sorte de maniérisme tout à fait aimable. La terreur n'est pas son fait, ni l'observation aiguë, mais ses acteurs, surtout ceux habillés en femme, se tortillent avec une grâce un peu équivoque et non sans charme, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs de dessiner de magnifiques lutteurs. Reconnaissons, au reste, que ces distinctions entre élèves de Shunsho sont assez subtiles. Passe encore pour les meilleurs ; après Shunyei et Shunko, l'on découvrirait un semblant de personnalité à Shunjo, moins ample que son maître, mais qui en a la tenue ; qu'est-ce qui distingue cependant Shunri de Shuntoku ? Quelle différence s'aperçoit entre les élèves directs de Shunsho et ceux de Shunyei, et peut-on mettre un nom sur les estampes non signées, dont quelques-unes d'ailleurs sont admirables ? Aussi bien ces distinctions importent peu, les derniers Katsukawa, auteurs de quelques bonnes feuilles d'acteurs, n'ont rien ajouté à l'art des grands maîtres de l'atelier ; plusieurs même échappaient déjà à la tradition des fondateurs, les uns comme Hokusai, élève quelque temps de Shunsho, pour développer leur originalité, les autres pour tomber dans l'imitation d'écoles plus jeunes et qui devaient remplacer celle-là dans la faveur publique.

C'est à certaines de ces écoles que sera consacrée l'exposition de 1911. Nous pensons réunir dans les salles du Pavillon de Marsan Kiyonaga, Ippitsusai, Buncho, et Sharaku, avec les artistes de moindre originalité qui dépendent d'eux, et sans doute, grâce aux ressources véritablement infinies que mettent à notre disposition les collections parisiennes, pourrons-nous présenter de l'œuvre de ces grands maîtres un ensemble aussi séduisant et aussi complet que nous avons fait pour leurs prédécesseurs.

L'Art Bouddhique au Musée Cernuschi

PAR

M. H. D'ARDENNE de TIZAC

CONSERVATEUR DU MUSÉE CERNUSCHI

« Bien que soit aujourd'hui close notre saison de conférences et que le sujet déborde peut-être quelque peu le cadre de nos causeries », nous disait un soir, en substance, dans l'intimité, notre collègue et ami, M. Valet, « notre Société Franco-Japonaise ne pourrait-elle saisir l'occasion de cette manifestation d'art bouddhique à Cernuschi, pour que quelqu'un d'autorisé nous en parle sur place, comme notre Vice-Président, M. Raymond Koechlin, nous le faisait encore, il n'y a que deux mois, aux Arts Décoratifs, lors de la Cinquième Exposition des Estampes Japonaises? » L'idée du fin et averti collectionneur qu'est M. Valet était trop juste et trop séduisante pour être négligée. Mais à qui allions-nous nous adresser? L'hésitation était-elle possible? Le choix n'était-il pas tout indiqué? N'étions-nous pas assurés d'avance de l'acceptation de M. D'Ardenne de Tizac qui au moment de nos négociations avec la Ville de Paris au sujet du *Tsurunoma*, finalement au Musée Guimet de Lyon, nous avait montré tant d'amabilité et avait été pour beaucoup dans la haute faveur de l'entrée gratuite permanente à Cernuschi qu'accordait si gracieusement à chacun de nos membres la Ville de Paris? C'est ainsi que le mardi 27 mai dernier, le sympathique et savant Conservateur du Musée Cernuschi promenait plus de deux cents d'entre nous à travers cette Exposition d'Art Bouddhique dont il était l'âme avec M. Victor Goloubew. Pendant une grande heure qui ne nous paraissait qu'une minute, nous restions sous le charme de cette parole aussi claire et chaude qu'érudite, toute saupoudrée de poésie. « Ce n'est qu'une promenade que je vous fais faire », nous répétait M. D'Ardenne de Tizac, « et l'on ne saurait guère la fixer telle quelle sur le papier. » Nous y tenions cependant, pensant à ceux d'entre nous qui n'avaient pu venir. « Si vous croyez devoir parler de cette simple causerie, inspirez-vous alors de l'article que je viens de donner à *L'Art Décoratif* dont le directeur consentira même sans doute à vous prêter quelques clichés. » Dès le lendemain, nous étions chez M. Fernand Roches qui nous remettait dès avant sa publication le numéro de Juin de *L'Art Décoratif* consacré tout entier à l'Art Bouddhique au Musée Cernuschi. Il mettait en même temps à notre disposition, avec une bonne grâce dont nous ne saurions trop lui savoir gré, tous les clichés que nous désirerions. Nous en choisissions cinq s'adressant plus particulièrement à nous, certains que nous sommes que tous nos lecteurs voudront ouvrir le numéro 192 de cette si intéressante et si appréciée publication de *L'Art Décoratif* pour y étudier de près les quarante-deux reproductions de pièces que contient ce numéro de Juin et qui toutes sont d'une venue aussi belle que fidèle d'expression. Voulant dans notre Bulletin un reflet non moins exact de la conférence si nourrie et si pleine de comparaisons toutes judicieuses de M. D'Ardenne de Tizac, nous avons préféré, au lieu d'un froid compte rendu sans intérêt, la reproduction *in extenso* du texte de l'article de l'éminent conservateur du Musée Cernuschi dans *L'Art Décoratif*, enveloppant dans le même remerciement sincère et M. D'Ardenne de Tizac pour la pure jouissance d'art qu'il nous procure de nouveau et M. Fernand Roches, l'actif et habile directeur de *L'Art Décoratif*, qui nous a aimablement laissé

carte blanche quant au texte et aux clichés. Nous avons on ne peut plus largement, pour ne pas dire abusivement, mis à profit son extrême obligeance à notre égard. Sa passion désintéressée de la diffusion de tout ce qui est beau dans l'art ne pense certainement point à avoir à nous le pardonner, trouvant la chose toute naturelle.

N. D. L. R.

Le premier projet des organisateurs de l'Exposition Bouddhique au Musée Cernuschi (1) fut des plus simples : ils voulaient essayer de présenter, à l'aide de documents d'art choisis dans les collections françaises et étrangères, un tableau aussi complet que possible du mouvement religieux le plus imposant et le plus magnifique qui se soit développé à travers l'Asie. Et ce tableau leur apparaissait surtout comme une sorte de vaste panorama, à l'aspect harmonieux, aux parties bien liées.

Mais, à mesure qu'ils réunissaient sculptures et peintures dans les salles du musée, une constatation venait s'imposer à leur esprit, celle de la singulière diversité des œuvres d'art bouddhique selon le tempérament des peuples qui les ont créées.

Devaient-ils s'en étonner? On ne saurait rien concevoir de si différent qu'un Christ espagnol, aux traits convulsés, barbouillé, sanglant, d'un accent réaliste si brutal, et qu'une icône russe dont l'or et les nobles couleurs font encore valoir les formes hiératiques. Tous deux, cependant, procèdent de l'inspiration chrétienne. Rien de surprenant que le Bouddhisme ait fait naître, de son côté, des manifestations aussi opposées — celles, par exemple, d'une peinture tibétaine et d'un Amida japonais.

On comprend donc qu'en peu de temps les craintes de monotonie, qu'on pouvait concevoir d'une exposition bouddhique, se soient évanouies en présence de la richesse et de la variété des œuvres qui se rencontraient dans le musée du parc Monceau. Il ne s'agissait plus seulement de suggérer une idée d'ensemble de l'art bouddhique, mais surtout de mettre en relief les originalités de chaque art national dans l'interprétation d'une pensée religieuse commune, d'accuser les traits caractéristiques que le climat, la race et l'état de la civilisation savaient imposer, de pays en pays, à la traduction des mêmes légendes religieuses et des mêmes types divins. Une tête bouddhique chinoise et une tête bouddhique de Java cessaient de prendre place l'une près de l'autre pour leur ressemblance, mais pour leur contraste. Ce qui apparaissait comme digne d'une étude intéressante, c'était moins le fonds commun des traditions que la diversité de leurs formes artistiques.

Nous nous placerons de ce point de vue au cours de l'exposé qui va suivre.

*
* *

Je n'ai pas à rappeler ici les origines hindoues du Bouddhisme, ni comment, cinq siècles environ avant notre ère, le prince Çákya, frappé de quelques événements de la vie, abandonna son palais pour s'adonner à la méditation et à la

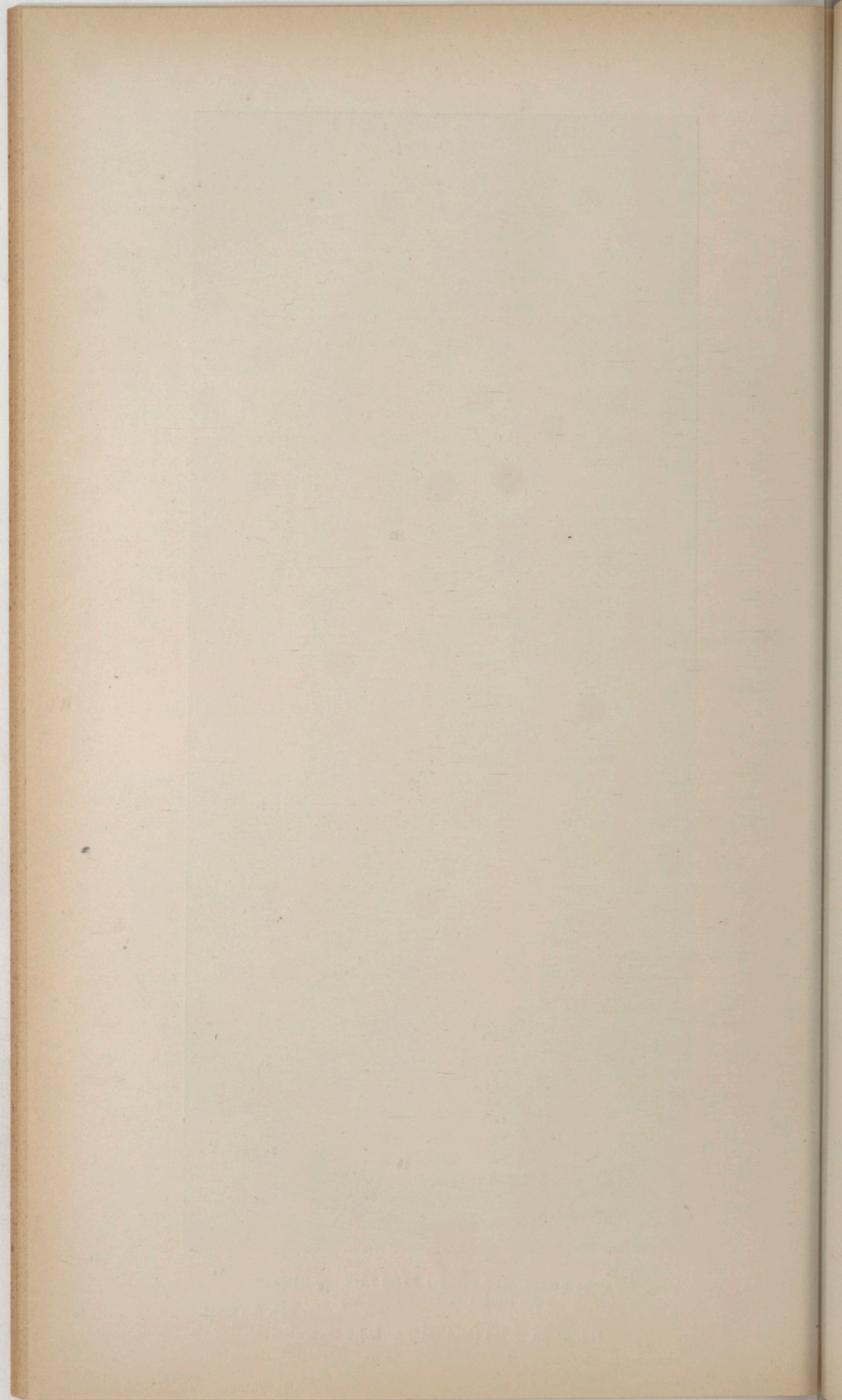
(1) Cette quatrième Exposition des Arts de l'Asie consacrée à l'Art Bouddhique et si intelligemment organisée par MM. H. D'Ardenne de Tizac et Victor Goloubew a eu lieu d'avril à fin juin.



KWANNON DEBOUT. ART COREO-JAPONAIS, VI^e siècle (?).
(Collection Victor Goloubew.)

Bois. H. : 0^m,62.

Fig. 28 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.



prédication de la sagesse. Il me suffira d'insister sur l'influence hellénistique, consécutive des conquêtes d'Alexandre, qui ne tarda pas à féconder les formes d'art issues de la pensée bouddhique hindoue. Cette influence s'exerça autour du premier siècle de notre ère ; elle fut d'autant plus décisive qu'avant elle les artistes de l'Inde n'osaient pas traduire l'image du Maître ; dans les scènes de sa vie qu'ils représentaient en bas-relief, une place restait vide au milieu des disciples et des assistants ; une table nue occupait l'espace où devait se tenir le dieu. L'exemple des statuaires grecs put seul enhardir la piété timide des sculpteurs hindous. Ceux-ci copièrent naïvement leurs modèles. C'est ainsi que la forme apollonienne vint éclairer d'un pur reflet la figure du Bouddha.

Les belles recherches de M. Alfred Foucher sont trop connues pour que je doive insister sur ce point. Il a rapporté de la province du Gandhara une collection que l'on peut admirer au Louvre. Les documents gréco-bouddhiques de l'Exposition Cernuschi sont dus, en majeure partie, à M^{me} Michel, parente du savant français, qui l'accompagna dans ses missions ; quelques beaux morceaux, provenant de collections anglaises, les accompagnent. Nous reproduisons (fig. 2) (1) une tête du Bouddha à laquelle l'artiste a pour ainsi dire conservé intact le type hellénistique.

A côté de curieuses pièces de la collection Coomaraswamy, l'art bouddhique hindou est surtout représenté à l'Exposition Cernuschi par les reproductions des peintures à la fresque exécutées vers le vi^e siècle de notre ère sur les murs des grottes d'Ajanta. Ces reproductions sont de deux sortes : des copies en couleur dont l'habile auteur est Mrs Herringham et qu'a gracieusement prêtées l'India Society de Londres, et une magnifique série de photographies rapportées par M. Victor Goloubew ; nous devons aux unes et aux autres de conserver une juste idée de peintures admirables, à peu près inconnues et vouées à une destruction prochaine ; elles représentent tantôt de grandes scènes historiques ou religieuses, tantôt des motifs décoratifs d'une force et d'une grâce telles qu'ils nous mettent en présence d'un art extrêmement sûr de lui-même et parvenu à un très haut degré de son évolution (fig. 3).

Mais on peut dire que l'art bouddhique de l'Inde n'est pas de ceux qui se doivent juger par quelques fragments isolés. Sa caractéristique est justement dans l'abondance des monuments dont il a parsemé chaque province et dont il faut aller sur place reconnaître le nombre et l'intérêt. La pensée de Çâkyamouni a suscité là-bas une profusion de systèmes qui se combattent ou se complètent, croissent avec une extrême rapidité pour périr étouffés par d'autres, rappelant l'exubérance de la végétation tropicale. Ce sont les mouvements d'une pensée puissante, mais désordonnée, qui s'élance, se lasse vite, retombe sur elle-même et rebondit dans un effort encore incomplet. Multiple, généreux, parfois contradictoire, toujours renaissant, ingénieux, inépuisable, l'art hindou représente exactement cette débauche de l'imagination religieuse.

(1) Nous ne saurions trop recommander l'étude des 42 reproductions de pièces de ce numéro de juin 1913 de l'*Art Décoratif*. Aussi est-ce à cet effet que nous avons jugé utile de conserver ici les renvois aux illustrations de l'article de M. D'Ardenne de Tizac, comme nous l'avons fait d'ailleurs dans la reproduction des préfaces de M. Raymond Koechlin sur les Estampes Japonaises.

*
*
*

Ne cherchons pas à suivre le développement historique du Bouddhisme à travers l'Asie. Dans l'état de nos connaissances actuelles, trop de lacunes nous en empêchent. « Du Bouddhisme, disait quelque part l'éminent orientaliste, M. Barth, nous n'avons même pas l'histoire au sens le plus modeste du mot. » Aussi bien, l'étude comparée des diverses formes d'art est-elle celle qui nous importe surtout.

Cet art bouddhique, après l'avoir vu s'élaborer dans l'Inde sous une influence grecque, nous en suivrons la trace à travers le Turkestan, grâce aux explorations des missions russes, des missions allemandes Grünwedel et von Lecoq, de la mission anglaise Aurel Stein, de la mission française Paul Pelliot. Le voici qui atteint la Chine du Nord. Les enseignements rapportés par M. Chavannes de sa *Mission dans la Chine Septentrionale*, nous permettent de l'étudier dans ses manifestations caractéristiques de Yun-kang (v^e siècle de notre ère) et de Long-men (viii^e siècle). Les sculptures exposées au Musée Cernuschi, particulièrement abondantes dans la série chinoise, nous présentent enfin d'utiles précisions.

La première constatation est que le Bouddhisme et l'art issu de lui se heurtaient, en Chine, à une civilisation déjà vieille de plusieurs dizaines de siècles, parfaitement organisée, et que l'on peut considérer comme ayant atteint une réelle perfection, aussi bien dans les institutions sociales que dans les domaines de la pensée et des arts. Le génie chinois n'est point, d'autre part, de ceux qui s'opposent violemment aux acquisitions étrangères; il a trop conscience de son originalité, de sa robuste faculté d'assimilation, pour se fermer à des formes nouvelles capables d'enrichir sa sensibilité. Vis-à-vis du Bouddhisme, il sut montrer que son intelligente tolérance s'appliquait aussi bien aux choses de la beauté qu'à celles de la religion.

L'examen des stèles bouddhiques chinoises, dont le plus grand nombre se placent entre les vi^e et viii^e siècles, est particulièrement instructif à cet égard. C'est lui qui permettra, sans doute, d'évaluer l'importance de l'apport venu de l'Inde, dans l'art héréditaire de la Chine.

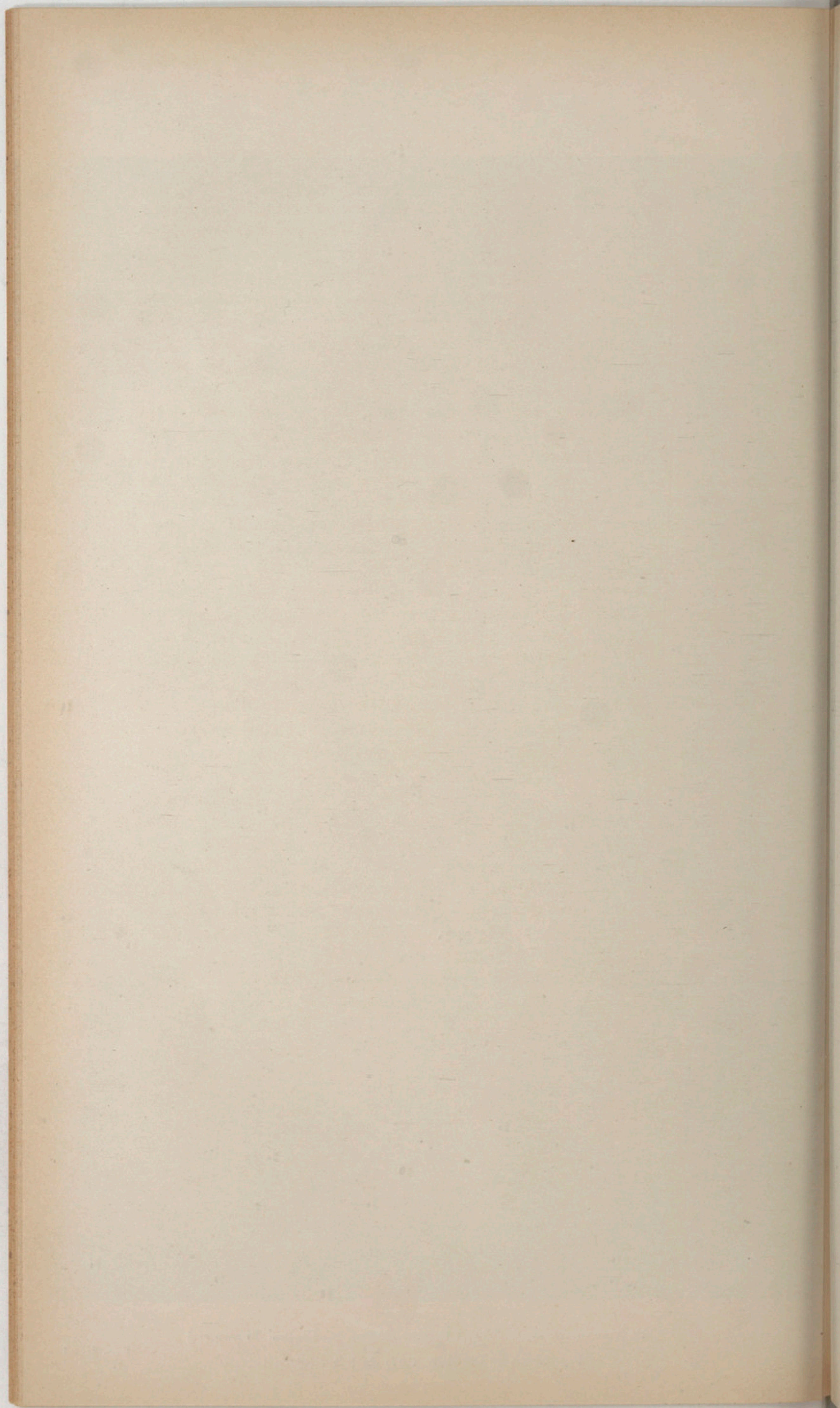
Déjà, en comparant les sculptures proprement chinoises, antérieures à l'introduction du Bouddhisme et datant de l'époque Han (ii^e siècle avant J.-C., ii^e siècle après J.-C.), avec certaines des stèles bouddhiques exposées au Musée Cernuschi, M. Victor Goloubew a pu montrer, récemment, dans une de ses conférences de l'École des Langues orientales, comment la sculpture des Han, qui ne connaissait ou ne voulait connaître que l'indication des figures tracées en creux, par un trait léger, sur la surface plane de la pierre, avait peu à peu adopté, sous les Wei et sous les T'ang, le traitement des motifs en hauts-reliefs nettement détachés du bloc. La stèle monumentale des figures 4 et 5 est caractéristique à cet égard. On y retrouve des registres entiers travaillés d'après le vieux procédé ancestral; ce sont ceux (représentations de donateurs, de cortèges ou d'animaux fantastiques) qui se rapprochaient le plus des sujets traités sur les dalles funéraires des Han. D'autres parties, au contraire, reproduisaient des images purement bouddhiques: celles-là sont traitées avec le relief propre aux sculptures hindoues. Passant à une seconde stèle (fig. 6), M. Goloubew estimait qu'elle représente un type légèrement plus évolué, où



BOESATSU ACCROUPLI. JAPON, VII^e, VIII^e siècles. (Collection Brummer.)

Fig. 29 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Bois. H. : 104.



le relief des sujets bouddhiques s'accuse sur la face antérieure, tandis que, au verso et sur les tranches, l'inscription des scènes et des personnages en traits creux acquiert une force moelleuse souvent inconnue sous les Han, et que la pratique du relief avait, seule, pu donner au sculpteur. Des indications analogues pourraient être recueillies sur les stèles exposées par MM. Jacques Doucet, Peytel, Wannieck, Alphonse Kann, Léonce Rosenberg. Elles nous permettent, d'autre part, de mieux comprendre et de mieux admirer l'art raffiné des petits bronzes dorés datant des mêmes époques, pures merveilles comme le groupe prêté par M. Peytel (fig. 7) ou la série appartenant à M. Stoclet et à M. Worch.

Cependant, les figures bouddhiques, dégagées de la surface de la pierre par l'imitation des reliefs indo-grecs, ne pouvaient tarder à s'en détacher tout à fait pour s'avancer librement dans la lumière. L'art statuaire naissait. On peut considérer non comme des reliefs, mais comme de véritables statues, les magnifiques images sculptées qui ornent les grottes de Yun-kang et de Long-men, bien que, le plus souvent, leur dos reste en contact avec la masse du roc ; elles sont des statues au même titre que les figures saintes des porches de nos cathédrales ; les unes et les autres font seulement partie d'une sorte d'ensemble architectural. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver, dès le VIII^e siècle, des statues entièrement affranchies de tout contact, et dont le dos soit travaillé avec le même soin que la face antérieure du corps.

Un des mérites de l'Exposition Cernuschi sera d'avoir fait connaître un ensemble de statues chinoises, insoupçonnées non seulement du public, mais du plus grand nombre des amateurs. Au style de Yun-kang (v^e siècle), il semble que l'on puisse attribuer la statue de Kouan Yin, appartenant à M. Worch (fig. 8) qui, par sa tête magnifiquement construite comme par la stylisation hardie du corps et des draperies, s'apparie aux œuvres les plus saisissantes que n'importe quel art antique nous ait laissées. Nous rattacherons peut-être aussi à Yun-kang la statue polychromée, prêtée par M. Léonce Rosenberg (fig. 9), et dont l'attitude rigide ainsi que le vêtement tout médiéval rappellent si étrangement les sculptures de notre art gothique. C'est au contraire vers Long-men que l'on devra chercher l'origine du Bodhisattva debout de M. Worch (fig. 10), à la tête penchée, au doux sourire, au corps fléchi, l'admirable figure de moine de la collection Goloubew (fig. 11), chef-d'œuvre de vigueur et d'équilibre, et les deux Bodhisattvas d'une grâce si délicate et si pure, dus à Léonce Rosenberg (fig. 11 bis).

La plupart des autres statues chinoises groupées dans les salles du Musée Cernuschi participent du style de Long-men. Certaines se placeraient toutefois vers l'époque Song. Un remarquable Bouddha de bronze de la collection Desmazières (fig. 12) nous montre d'autre part, qu'au xv^e siècle, la sculpture bouddhique savait conserver encore l'allure des grandes époques : le style serré de la draperie, l'évasement de la robe en forme de calice, témoignent d'une sobre tradition. Enfin, la statue colossale d'Avalokiteçvara, haute de six mètres et que nous regrettons de n'avoir pu photographier (collection Loo Ching-tsai), prouve également que l'art des Ming, si plaisant par ailleurs et si gracieux, réalisait aussi des œuvres imposantes et de proportions grandioses.

Si nous voulons examiner d'un peu plus près le type de la sculpture chinoise classique, c'est vers quelques têtes de Bouddha que nous nous tournerons, notamment vers celles qu'exposent MM. Bouasse-Lebel, Jacques Doucet et Stoclet.

La première (fig. 13) provient sans doute de la Chine du Sud, et peut se placer aux environs du v^e siècle. Si son aspect rude étonne d'abord, l'étrange hardiesse du ciseau qui la sculpta ne tarde point à susciter la sympathie. Elle nous donne une idée de ce que créa le ciseau chinois, s'exerçant à reproduire les figures bouddhiques dans une région où ne pénétrèrent que tardivement les influences venues de l'Asie centrale. Cette face camuse au nez aplati, à la bouche tombante, aux yeux bien ouverts, aux cheveux maladroitement stylisés, n'a guère reçu le reflet de la beauté grecque. La façon dont les sourcils sont posés rappelle certaines formules de la période Tcheou. Dans son ensemble, l'image que nous avons devant les yeux fait plutôt songer au monstre *t'ao-t'ie* qu'à la pure figure d'Apollon.

Ici prendrait place sans doute la surprenante tête, due à M. Worch (fig. 13 bis) : c'est un document que l'on a quelque peine à dater, car il ne répond à rien de ce que nous connaissons déjà. La masse forte et pure de la tête, la stylisation des cheveux en cinq divisions, les joues traitées pleinement, sobrement, le mouvement des commissures des lèvres, tout semble particulier dans ce morceau qui rappelle la statuaire égyptienne.

Assez différentes sont les deux têtes prêtées par MM. Doucet et Stoclet (fig. 14 et 15), qui procèdent d'une même facture. Ici, l'influence hellénistique est plus visible. Reportez-vous à la figure gandharienne de M^{me} Michel, puis à la tête prêtée par M. Bouasse-Lebel ; imaginez une combinaison de ces deux types et demandez-vous si leur mélange ne donnerait pas précisément quelque chose d'analogue à ce que les têtes de Bodhisattva de MM. Doucet et Stoclet mettent devant nos yeux. Je crois que nous nous trouvons en présence de la formule même de la sculpture bouddhique chinoise, lorsqu'elle est parvenue à ce point d'équilibre où l'apport hellénistique et la tradition ancestrale se trouvent fondues. La proportion générale du visage, l'harmonieux dessin des joues, l'arc des sourcils, qui vient se rattacher à la ligne droite du nez et répond d'autre part aux bandeaux de la chevelure, enfin la coiffure élégante, ornée, ce mélange de force et de grâce, de style et de réalité, ne définissent-ils pas l'épanouissement de l'art bouddhique importé de l'extérieur, mais où bientôt circule une sève particulière, celle de la vieille et forte terre du Peuple aux cheveux noirs ?

*
* *

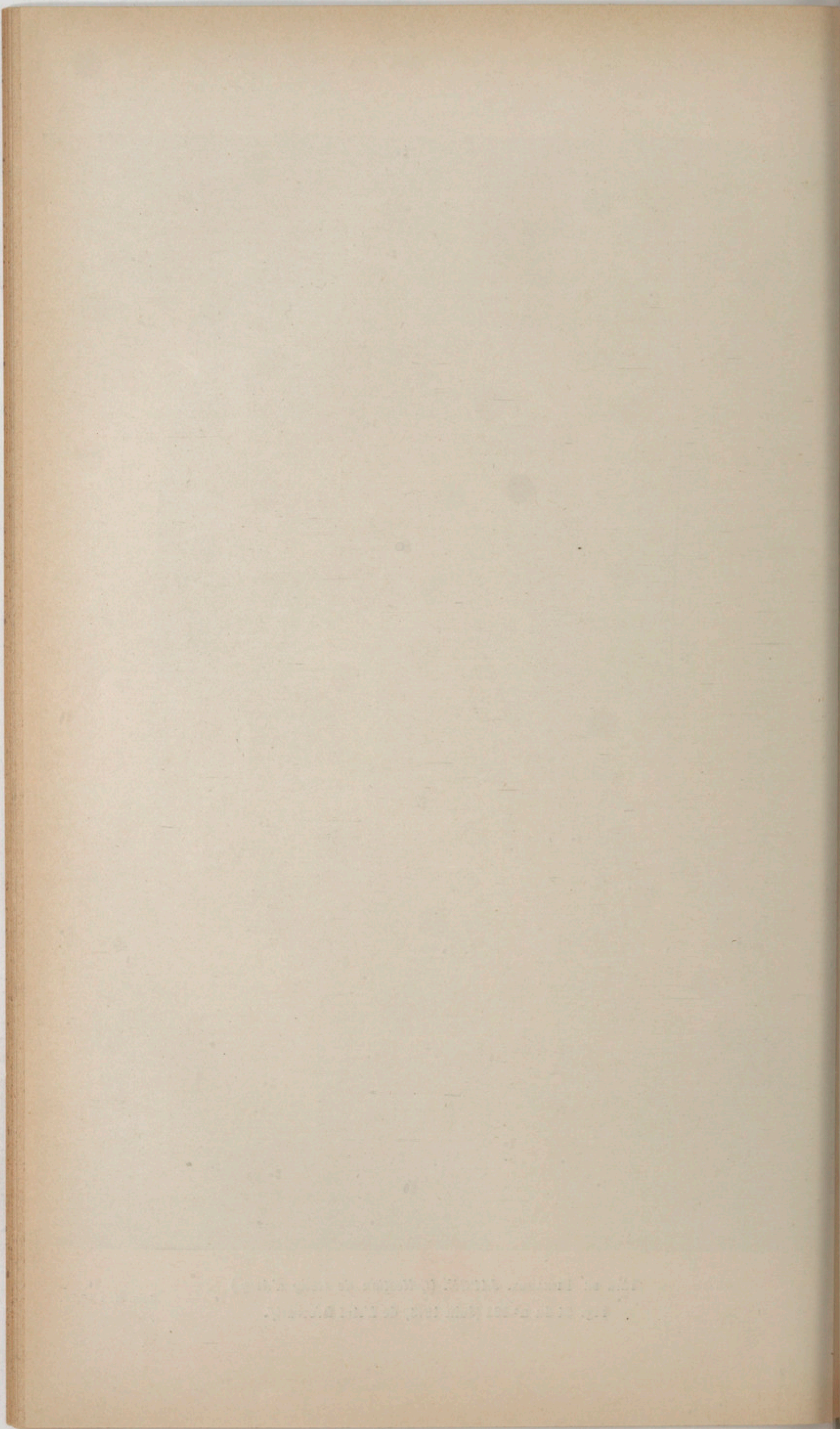
Transportons-nous maintenant devant les vestiges d'un art tout aussi fier, tout aussi généreux, mais qui, pour être issu de la même souche bouddhique, n'en est pas moins très différent. Plaçons-nous successivement devant le buste khmer de la collection Goloubew (fig. 16), devant les têtes exposées par M. Stoclet (fig. 17) et par M. le Dr Fournier (fig. 19) ; puis, quittant les œuvres de pierre, examinons le masque en bronze, prêté par M. Peytel (fig. 18) ou la petite tête, aussi en bronze, provenant de la même collection (fig. 20). Nous



TÊTE DE BISHAMON. JAPON. (Collection de Gouy d'Arsy.)

Fig. 34 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Bois. H. : 0^m,31.



nous sentons tout à coup face à face avec une humanité nouvelle ; nous éprouvons comme un tressaillement mystérieux qui semble réveiller au fond de nous des émotions d'autre nature. Est-ce bien toujours l'inspiration de Çákya qui anime ces œuvres, et n'avons-nous pas quitté l'Asie ?

Les figures chinoises avaient, tout à l'heure, comme un reflet d'intelligence sereine, apaisée, tranquille ; le dessin du front, les yeux entr'ouverts avec calme, le nez aux lignes droites, aux ailes égales, la bouche immobile, enfin le contour noble et pur du visage, tous nous parlait un langage de recueillement et de spiritualité qui dépasse les passions de l'homme.

Il semble au contraire que l'expression des visages khmers se résume dans le sourire. Il a le plus souvent, ce sourire, je ne sais quoi de mystérieux, de secret, d'ironique et de douloureux qui nous remue le cœur. La pensée bouddhique ne s'élève pas ici jusqu'aux régions de la sagesse rayonnante, mais paraît s'arrêter devant l'énigme de la destinée. Nul, mieux que les artistes de l'ancien Cambodge, n'a traduit ce sentiment trouble où l'impuissance humaine cherche à railler pour cesser de souffrir et s'abrite dans une sorte d'indulgence afin de dissimuler son échec. La pure raison, la lucidité paisible, l'esprit de certitude et de sécurité qui se dégagent d'un visage de Long-men, nous apportent parfois comme un réconfort joyeux. Mais il est des heures où la défaillance de l'homme a besoin de sa propre image et recherche avec un plaisir amer le témoignage d'autres défaillances. On goûte alors une consolation profonde en présence de ces visages malheureux et résignés, souriants comme par pudeur, que sculptèrent, il y a des siècles, les statuaires d'une race disparue.

Mais il n'y a pas seulement, entre les œuvres des artistes chinois et des artistes khmers, la séparation causée par la différence des races. On croirait que tout, jusqu'à la nature des matériaux, a voulu contribuer à les diviser. Le Chinois travaillait tantôt le marbre, tantôt le granit, tantôt enfin une sorte de grès particulier qui semble dur, sec et lisse, sur lequel la lumière glisse et ne mord pas. Le sculpteur khmer, au contraire, s'est trouvé en présence d'un grès poreux, à couleur rousse, à grain savoureux, qui absorbe la lumière et semble répandre de la chaleur.

Allons plus loin encore. Abordons l'île de Java. Nous y trouverons d'autres sculptures, représentées à l'Exposition Cernuschi par une série de têtes des collections Alphonse Kann (fig. 21) et Stoclet (fig. 22). Nous pouvons dire qu'ici la matière a joué un rôle plus considérable encore. On conçoit très bien le sculpteur chinois inscrivant à loisir dans sa pierre serrée, les détails d'une imagination lente et réfléchie. Le sculpteur de Java, lui, n'a sous l'outil qu'une pierre volcanique aux molécules grossières et dont les éclats se détachent au plus léger choc. Où le premier pouvait s'attarder à composer une coiffure minutieuse, à dessiner la forme raffinée d'une paupière à demi-close, à creuser les coins profonds d'une bouche, le second ne peut que chercher d'un coup la masse puissante de la tête ; il doit trouver, sans hésitations ni retouches, la valeur juste des volumes et des plans. Ses sculptures s'imposeront par la franchise et la décision de leur accent. Au fond, rien n'est moins sommaire qu'un art pareil : il suppose une maîtrise parfaite, acquise au prix d'expériences difficiles ; pour l'artiste javanais, il n'est pas de ces stades où l'esprit et la main s'amuse, où le ciseau joue ; à peine son inspiration a-t-elle conçu qu'elle

doit se réaliser directement dans la matière ; d'où cet aspect solide, énergique et définitif des sculptures de Boroboudour.

On peut penser, pourtant, que le Javanais n'eût pas répugné aux travaux délicats et raffinés. Les bronzes qu'il a fondus, le plus souvent sous l'influence ceylanaise, sont d'une finesse d'exécution et d'une qualité d'alliage qui les imposent à l'admiration des connaisseurs. Ce sont des statuettes aux détails infiniment subtils, d'une facture à la fois ferme et grasse, et que leur patine, allant du vert soutenu jusqu'au violet gris, met au rang des objets les plus précieux. Elles sont malheureusement rares en Europe. Le Musée Cernuschi a la bonne chance d'exposer la belle collection fournie par M. Mayer, ainsi qu'un ensemble appartenant à MM. Alphonse Kann, Léon Rosenberg, Goloubew et Brummer (fig. 1 et 23).

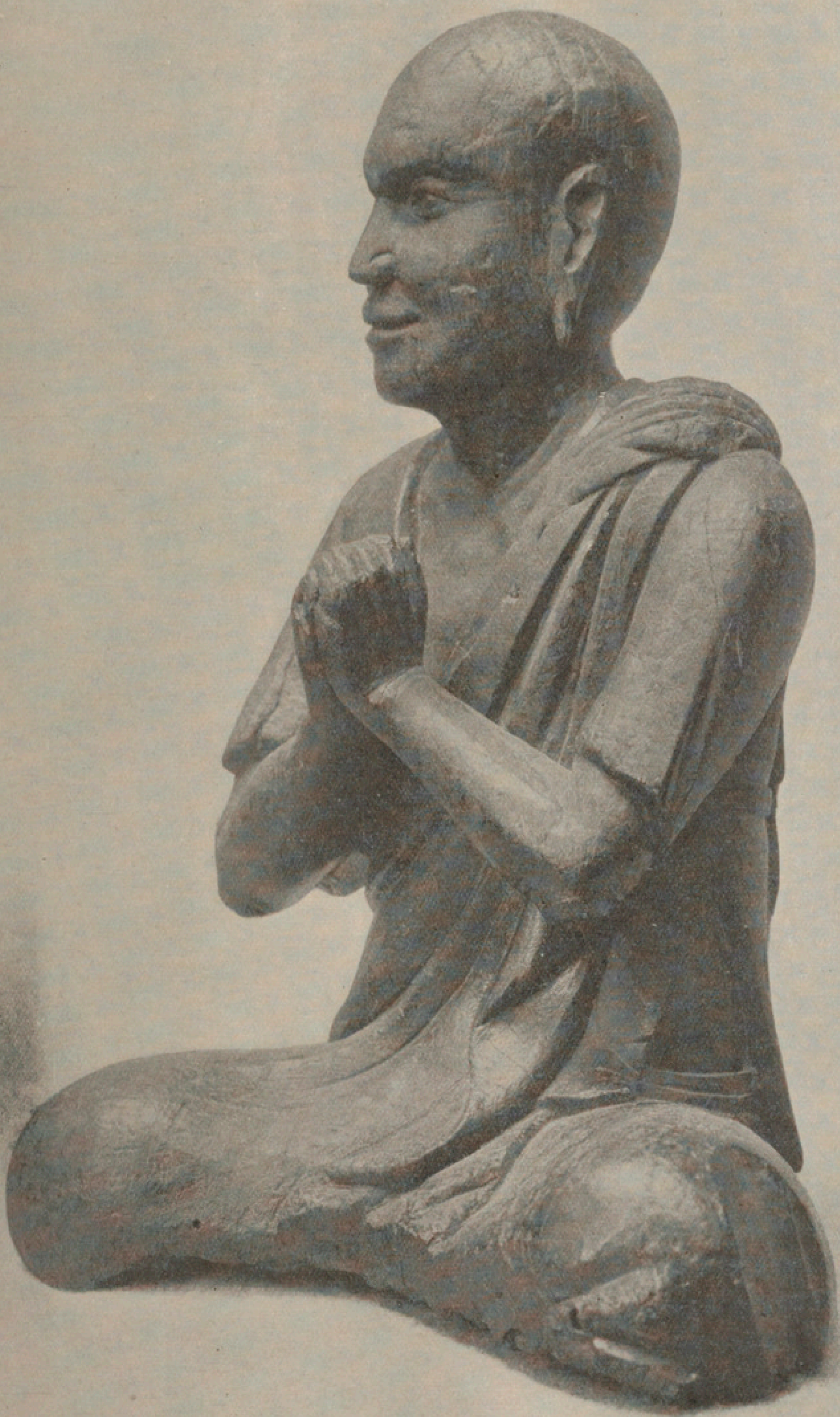
Si, de cette incursion dans l'Insulinde, nous rentrons en Indo-Chine, ce sera pour découvrir d'un coup d'œil trop rapide l'art du Siam, tantôt minutieux et un peu chargé, tantôt d'un bel accent barbare comme dans la statue de la collection Piquemal (fig. 25), les bois laqués et curieusement ornés de verres de couleur de la Birmanie, parmi lesquels la tête si purement stylisée prêtée par le Dr Fournier mérite une place spéciale (fig. 24) et les bronzes du Laos. Ceux-ci valent que l'on s'y arrête plus longuement. Les pièces de fouilles de cette origine sont rares, c'est tout juste si l'Exposition Cernuschi peut en présenter deux, dont le délicieux petit Bouddha à patine verte et bleue, prêté par M. Georges Lecomte. Mais, en revanche, les statues moins anciennes abondent ; elles ont souvent grande allure ; leur style sobre et dépouillé rappelle la plaine du Nil. Mettons à part l'adorant agenouillé aux mains jointes de M. Goloubew (fig. 26), la série des Bouddhas mourants des collections Desmazières, Stoclet et Alphonse Kann, et le Bouddha accroupi, appartenant encore à M. Desmazières (fig. 27). Cette dernière pièce est représentative du caractère monumental de l'art laotien, que l'on croirait conçu en même temps par un sculpteur et par un architecte ; on peut l'imaginer exécuté à n'importe quelle échelle : statuette d'autel ou figure colossale, elle donnera toujours l'impression d'un véritable monument.

*.

Pendant longtemps, l'Europe n'eut connaissance du Bouddhisme qu'à travers de médiocres peintures ou sculptures du Japon, pièces de basse époque, dépourvues de vigueur, de style, de sensibilité. L'on jugeait par là de l'art bouddhique comme pourrait le faire de l'art chrétien un Japonais à qui l'on rapporterait des images de sainteté modernes provenant d'une de nos églises de campagne ou du quartier Saint-Sulpice.

L'art japonais bouddhique de la belle période est au contraire un des plus émouvants qu'on puisse voir. Encore faut-il ne s'avancer qu'à bon escient parmi les œuvres qu'il nous a laissées.

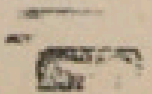
Le Bouddhisme aborda au Japon vers le milieu du VI^e siècle. Il n'y trouva pas, comme en Chine, toute une civilisation florissante et solidement établie, mais un état social instable, des arts grossiers, une religion qui pouvait sembler froide et nue. Les merveilleuses légendes et la riche iconographie

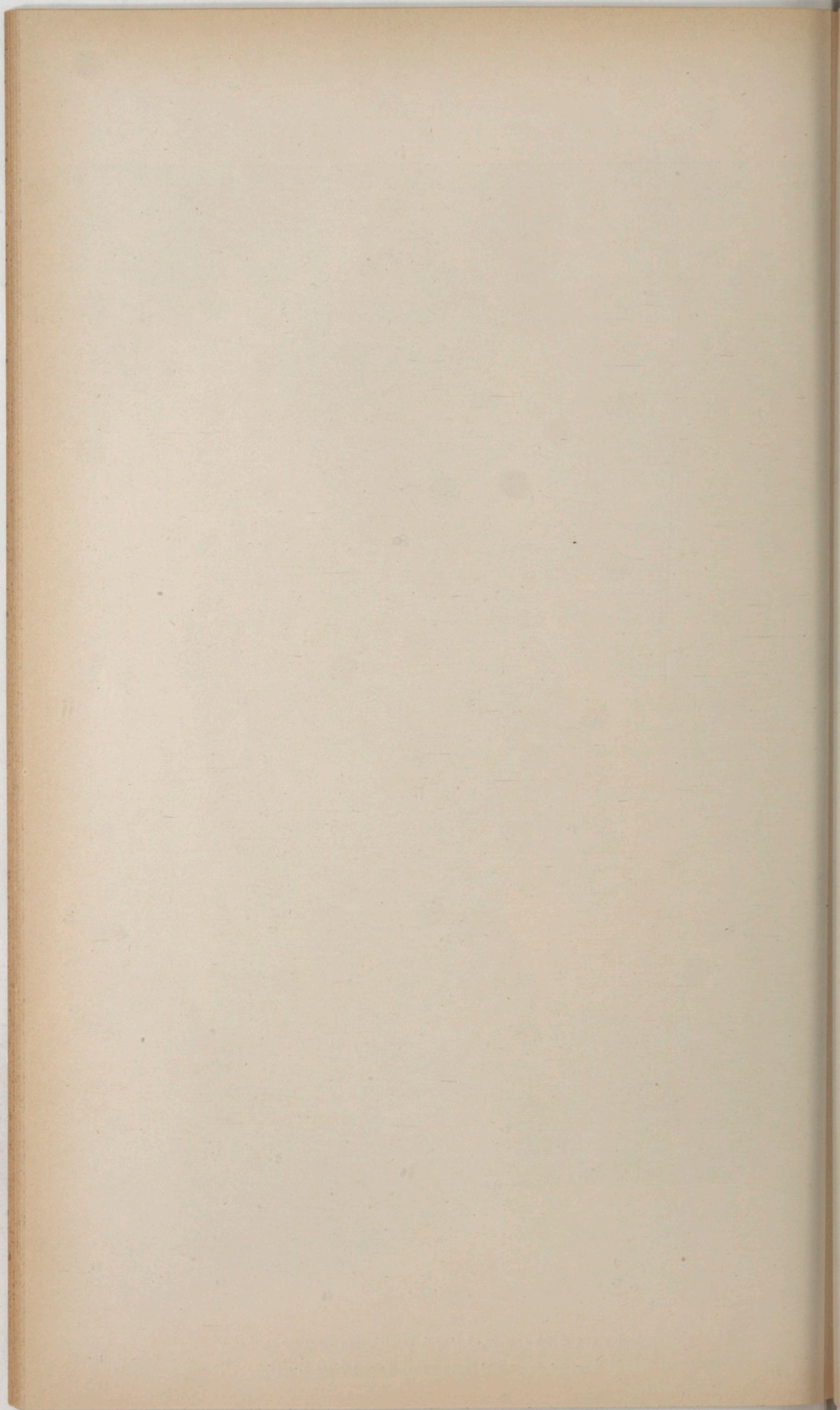


ARHAT AUX MAINS JOINTES, JAPON. (Collection Jacques Doucet.)

Fig. 36 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Bois H. : 0^m,36.





bouddhiques séduisirent d'un coup l'imagination de ce peuple mobile, vif, prompt à l'enthousiasme. On assista à la plus riche floraison d'institutions, de monuments, d'images peintes ou sculptées. En somme, le Japon accueillit dans le Bouddhisme plutôt une forme de civilisation qu'une foi religieuse.

Les premières œuvres sorties du ciseau ou du pinceau de ses artistes témoignent cependant d'une émotion singulièrement touchante. Elles s'inspiraient directement de figures pieuses apportées de la Chine et de la Corée. Nous les connaissons par les collections des temples et des trésors impériaux. Quelques rares pièces sont parvenues en Europe. L'une d'elles, qui figure à l'exposition Cernuschi, retiendra particulièrement notre attention.

C'est une mince, étroite et sinueuse statuette de Kwannon debout (fig. 28) (1). Elle fait partie de la collection Goloubew. Quelques connaisseurs, notamment le professeur Fischer, de Cologne, dont les jugements rencontrent une créance méritée, ont supposé qu'elle n'était qu'une copie réduite de la grande Kwannon précieusement conservée au temple d'Horiuji (2). Toute discussion de cette nature devient oiseuse si, préalablement, l'on ne se met d'accord sur le mot de « copie ». J'aimerais savoir, pour ma part, quel connaisseur, devant deux émaux limousins de même inspiration et de même qualité, ferait le départ de « l'original » et de la « copie ». Dans l'espèce qui nous occupe, il faudrait d'abord démontrer que la Kwannon d'Horiuji est une œuvre d'invention absolument spontanée.

Il est remarquable qu'aux grandes époques d'art, le souci de l'appropriation individuelle d'un type de beauté n'existe pour ainsi dire pas. L'artiste ne songe point à se cacher d'avoir reçu une forte impression d'un chef-d'œuvre : il avoue sans honte ce point de départ qui lui permet d'exprimer à son tour la part d'émotion sincère et neuve qui frémit obscurément en lui. Ce que l'on peut hardiment prétendre, c'est que la Kwannon de l'exposition bouddhique n'a pas été exécutée, à une époque plus ou moins récente, dans un but de tromperie. Un faussaire pourra reproduire avec une habileté parfaite le modèle placé devant ses yeux : son art ne dépassera pas le trompe-l'œil. Pour la juste appréciation d'une œuvre d'art, on doit faire intervenir, à côté de la critique érudite, cet élément mal défini, qui est de qualité toute sympathique et nous rapproche ou nous éloigne d'un objet comme, dans la vie, d'un individu. Il y a danger égal à ne se fier qu'au savoir ou au goût. Et je ne crois pas que l'on ait apporté, contre la figure qui nous occupe, un argument capable de détruire l'impression de délicatesse, de tendresse, de pudeur, de grâce alanguie et sereine qui nous communique aujourd'hui ce même frisson de beauté dont fut ému jadis l'artiste inconnu qui la façonna.

Elle est dans un état de conservation parfaite. D'autres bois de la même époque nous parviennent extrêmement dégradés, comme le Bosatsu de la collection Brummer (fig. 29) (2) ou le Bishamon et l'Atlante de la collection Petrucci (fig. 30 et 42). Ces pièces se trouvaient sans doute exposées au dehors. Devons-nous nous plaindre de leur aspect de vétusté ? Le bois subit de

(1) C'est la première des cinq figures que grâce à la grande amabilité de M. Fernand Roches, Directeur de *L'Art Décoratif*, nous avons le plaisir de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs.

(2) Nous reproduisons également cette figure n° 29.

par le temps une injure plus grave que la pierre, mais ses débris, lavés par l'eau, disjoints par la chaleur, attaqués par les parasites, gardent je ne sais quelle grandeur austère et douloureuse, un air de souffrance et de lutte, qui même mutilés, nous les fait aimer davantage.

La peinture japonaise des origines nous reste mal connue. On aura quelque idée de ce qu'elle fut, par le portrait de prêtre de M. Goloubew (fig. 31) que l'on peut placer aux environs du x^e siècle. L'auteur n'a pas recherché d'effets brillants ; il a seulement laissé libre cours à la douceur que lui donnait l'idée du modèle qu'il allait peindre. Le prêtre est accroupi dans un fauteuil bas ; la couleur générale est ambre et rose, mais de ces teintes vieilles et passées émane comme un rayonnement discret, qui enchante les yeux et vient apporter jusqu'à notre cœur une paix tranquille, abondante et délicieuse.

La peinture exposée par M. Stoclet (fig. 32), apparaît comme une œuvre de grand maître ; le jeu des couleurs, le dessin des draperies, et particulièrement du linge que tient le personnage principal, sont d'une facture énergique et vigoureuse. Certains rouleaux de la collection Veveur valent par les mêmes qualités : je citerai surtout le Fudo de la figure 33. On peut prétendre toutefois que, sous l'inspiration pieuse, quelque recherche réaliste se fait jour. Le mouvement du personnage de M. Stoclet a certainement été observé par l'artiste, qui l'a noté avec satisfaction. Voyez d'autre part, dans la peinture de Fudo, le petit assistant qui joint les mains, et demandez-vous si le modelé, la couleur de ce corps gras et jeune à la fois, ne trahissent pas une préoccupation plus terrestre que sacrée. La valeur des œuvres reste aussi haute ; il nous est seulement permis d'y chercher une indication sur la tendance de l'esprit japonais, plus naturaliste que mystique.

Les peintures académiques, reproduisant des sujets sacrés, sont légion. Nous louangerons l'art parfait de leurs auteurs, la belle allure qu'ils ont su donner à la divinité, l'attitude élégante ou réservée des assistants qui l'entourent ; nous conviendrons qu'on a su obtenir un exquis effet de ces ors ou de ces couleurs sur un fond sombre. Mais l'émotion religieuse, où est-elle ? Des siècles sont passés et avec eux cette fleur de naïveté, cet accent simple, fier et pur qui frémissait sous le pinceau des premiers peintres.

Bientôt, nous verrons la divinité servant seulement de prétexte à des compositions naturalistes. La Kwannon s'assoira sous une branche fleurie, tandis que d'un roc abrupt s'échapperont les flots pressés d'une cascade, dont le cours bouillonne à ses pieds. Quelque temps encore, et la Kwannon, devenue inutile, aura définitivement disparu. Les jeux de la brume et du jour intéresseront uniquement le peintre. Le génie japonais se sera reconquis sur lui-même. La même évolution se retrouve dans la sculpture. Je n'ai pas de loisir d'y insister. Mais si, partant des œuvres primitives, nous examinons attentivement la série des sculptures dues à MM. de Gouy d'Arsy, Jacques Doucet, à M^{me} Langweil, à MM. Bouasse-Lebel et Raymond Koechlin (fig. 34, 35, 36, 37, 38) (1), nous retrouverons sans peine le même acheminement vers l'observation, vers le réalisme. Il semblerait donc qu'étudier l'art bouddhique du Japon, serait, en fin d'analyse, démontrer comment et pourquoi il s'y est dissous.

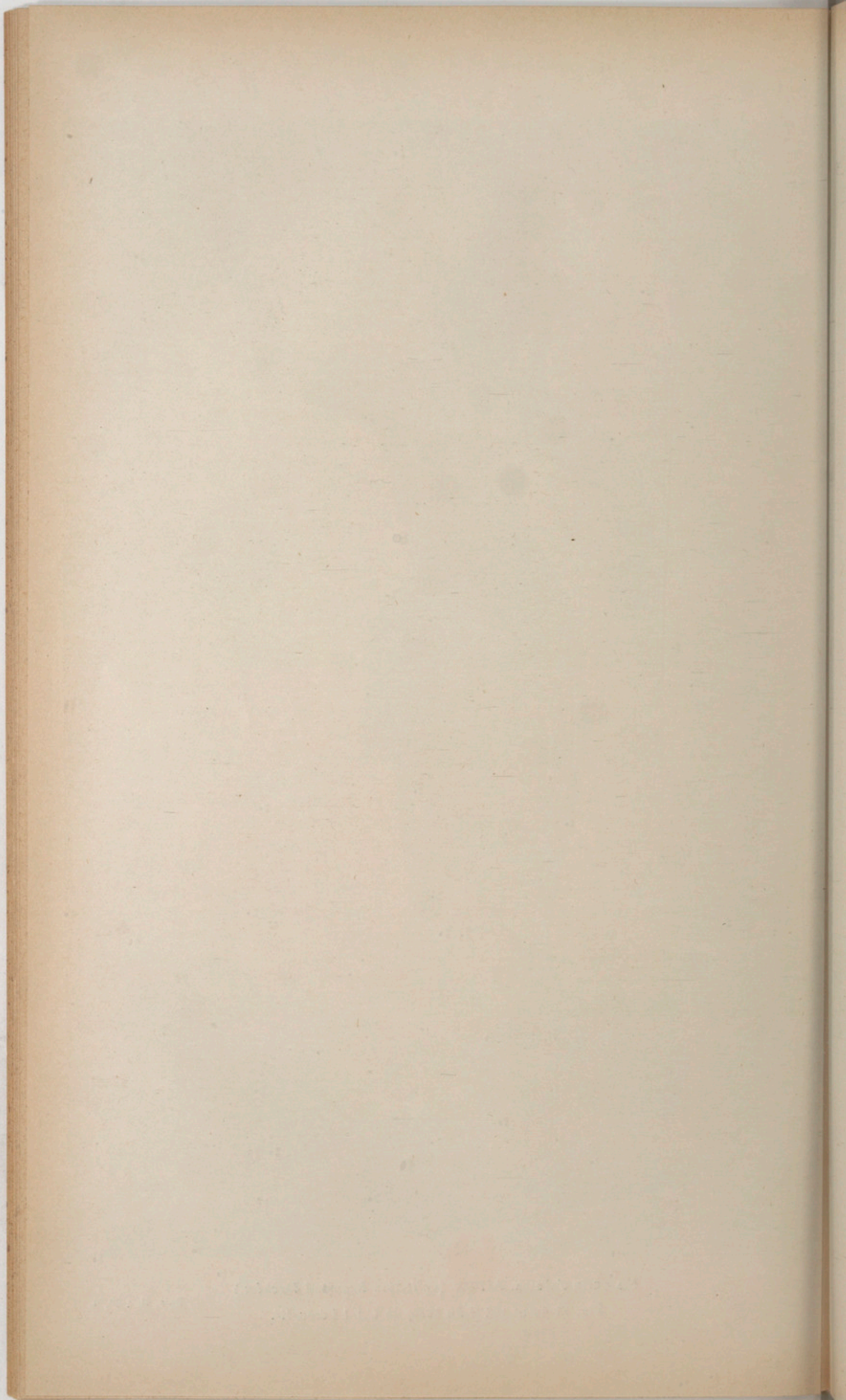
(1) Nous donnons ici les figures 34, 36 et 37.



STATUETTE D'APSARA. JAPON. (Collection Raymond Kœchlin.)

Fig. 37 du n° 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Bois. H. : 0^m,70.



Le Bouddhisme, au contraire, conserve encore au Tibet des racines profondes. Ce n'est pas là qu'il faut lui demander sa pureté, mais, tout imprégné de sivaïsme et plus encore de croyances locales, il est devenu, sous cette forme particulière, comme la substance de l'âme populaire.

On ne saurait concevoir deux races plus différentes que la japonaise et la tibétaine. L'une, à l'image des îles vaporeuses qu'elle habite, est mobile, enjouée, changeante, nuancée, éprise de réalité et tout occupée d'observer la vie. L'autre occupe des solitudes grandioses et glacées; chichement nourri d'avoine et de thé beurré, le Tibétain vit sous la menace de l'un des climats les plus durs du monde. Violent, âpre, triste, passant de longs mois seul avec lui-même, son penchant vers la rêverie l'amène à méditer sur les problèmes de l'amour et de la mort. Il se complait aux figures brutales, aux formes grimaçantes, et les anime d'une sorte de frénésie luxurieuse. Pourtant, la poésie d'une imagination fraîche et vive, directement en contact avec les forces naturelles, le sauve de toute bassesse. Les bronzes dorés qu'il décore de pierres de couleur ont souvent une flexibilité charmante (fig. 39) : la plupart sont d'un métier délicat; je songe à telles figurines prêtées par MM. Petrucci, Edmond Fournier, Bacot, Desmazières, de Saint-Victor, et particulièrement à cette adorable statuette de la collection Getty, dont le corps est taillé dans un morceau d'ambre jaune.

Les peintures tibétaines sont remarquables par l'habileté de la composition et la force des couleurs. Les teintes franches s'y opposent les unes aux autres : verts crus, rouges fauves, bleus durs. Je ne crois pas, pourtant, que l'on trouve une composition à la fois plus adroite et plus simple, ni des nuances plus agréables que dans la peinture de la collection Getty que nous reproduisons (fig. 40). Et s'il fallait chercher un résumé de l'esprit et de l'art tibétains, sans doute m'adresserais-je à la Dakini dansant de M. Victor Goloubew (fig. 41). Sur un fond d'un bleu puissant, la déesse, entourée de flammes rousses, danse avec une légèreté et une indifférence suprêmes; sa tête est couronnée de crânes et de fleurs; un vaste collier de têtes coupées s'enroule autour de son corps, de ses bras et de ses cuisses; elle foule aux pieds un être dont le corps rose nu se tord sans que l'on sache si c'est de volupté ou de douleur. De part et d'autre, comme cadre à cette danse horrible et délicieuse, les nuages ondulent, les sources s'écoulent, les fleurs s'épanouissent, le cerf poursuit la biche sur ses pentes gazonnées; c'est à peine si, çà et là, des têtes sourient ou grimacent au milieu des fleurs pour rappeler combien la mort est proche de la vie. Est-il possible d'exprimer plus clairement, plus volontairement, le mépris tranquille du monde pour la créature, — ce qu'il y a d'innocent, d'implacable et de cruel dans la destinée?

L'esprit de Sivâ anime cette déesse, et Çākya-mouni n'eût pas manqué d'éprouver du saisissement devant cette incarnation quelque peu déviée de sa pensée. Je crois pourtant qu'il l'eût reconnue comme sienne, et qu'il lui eût donné dans son cœur une place choisie.



STATUETTE DE BODHISATTVA (vue de dos). JAPON. (Collection de M^{me} Langweil.)

Kaushitsu. H. : 0^m,58.

Fig. 35 du n^o 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

Le Musée Cernuschi et ses Expositions des Arts de l'Asie

PAR

M. Edme ARCAMBEAU

BIBLIOTHÉCAIRE DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

Après avoir pu offrir à nos collègues et aux lecteurs de notre Bulletin, grâce à l'infinie complaisance du distingué directeur de *L'Art décoratif*, M. Fernand Roches, l'étude si consciencieuse et si attachante de M. D'Ardenne de Tizac, essence même de sa belle conférence du 27 mai dernier, il nous semble rationnel de dire un mot de ce Musée Cernuschi et de revenir sur ses différentes Expositions des Arts de l'Asie, des trois premières desquelles notre collègue et collaborateur assidu, M. Tyge Möller, nous a entretenus à leur heure dans ses tout intéressantes chroniques des Expositions et des Ventes (1), en attendant qu'il nous donne dans notre prochain numéro la page qu'il nous promet sur *l'Inspiration bouddhique* à propos de *l'Exposition d'Art bouddhique au Musée Cernuschi*.

Dans le numéro 3 (septembre 1912) de *Parisia* où il nous parle de l'Exposition permanente du Musée Cernuschi, l'actif conservateur de ce musée extrême-oriental de la Ville de Paris nous introduit ainsi ce foyer d'art trop ignoré encore lui aussi de l'avenue Velasquez :

« Lorsque, peu de temps après la guerre, Henri Cernuschi exposa au Palais de l'Industrie les collections qu'il rapportait de la Chine et du Japon, l'impression produite sur le public artiste fut considérable. Tandis que les uns admiraient, sans plus, ces exemplaires d'un art peu connu, d'autres commençaient l'examen critique. Albert Jacquemart se fit l'interprète de cette émotion. Il publia dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1873-1874) et sous ce titre : *L'Extrême-Orient au Palais de l'Industrie, Notices sur les collections de M. Henri Cernuschi*, une série d'études qui, parmi des hésitations ou des lacunes inévitables à cette période tâtonnante, témoignaient d'un goût sûr et d'une science déjà avertie. Jacquemart fut des premiers à entrevoir, à côté d'un Japon délicat et raffiné, cet art si profond, si puissant des origines chinoises que ne soupçonnaient guère les amateurs de porcelaines classiques, et qui, de révélation en révélation, est venu occuper la première place dans l'esprit des collectionneurs et des érudits.

« Pendant plus de vingt ans la collection Cernuschi, dans l'hôtel privé de l'avenue Velasquez, reçut les visites de tous ceux qu'intéressait l'art d'Extrême-Orient. On y venait chercher des points de départ, des objets de

(1) Voir le Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris, nos XXIII-XXIV (septembre-décembre 1911), pages 137-139; n° XXV (mars 1912) pages 161-164; nos XXVI-XXVII (juin-septembre 1912), pages 131-138. Rappelons aussi dans le n° XXII (juin 1914), pages 171-172 les lignes consacrées par M. Tyge Möller aux Broderies chinoises au Musée Cernuschi.

comparaison, des inspirations décoratives. En ce sens, son influence fut réelle sur le goût de l'époque ; ce que l'on a nommé le « japonisme » lui doit beaucoup, et sans doute aussi, par écho, le mouvement qui s'est traduit dans nos arts décoratifs par les formules d' « art moderne ».

« C'est surtout l'esprit japonais, si libre, si délié, qui séduisit alors le goût moyen, et trop souvent sous quelques formes dégradées où les jeux de la fantaisie l'emportaient sur la force de l'inspiration. On peut attribuer à cette erreur de point de vue certains excès vers le bizarre et l'imprévu que l'on a justement critiqués dans les réalisations décoratives de ces vingt ou trente dernières années. La faute en est, non pas à l'Extrême-Orient, mais à ceux qui ne surent pas choisir parmi les tendances qu'il nous découvrait. En réalité, il n'existe pas une meilleure école de noblesse, d'harmonie, de vigueur et de pureté, que l'art japonais des belles époques, et surtout que l'art de la Chine ancienne. Nous pouvons, en ce sens, souhaiter que l'Extrême-Orient n'ait pas mis un terme à ses leçons.

« Par la libéralité de son possesseur, la collection Cernuschi, léguée à la Ville de Paris dans le cadre même où elle se trouvait installée, est devenue accessible au grand public. »

Était-ce par les pièces que seul, en somme, son goût de Latin raffiné lui faisait rassembler au cours de sa lointaine excursion qu'au lendemain des éfastes événements de 1870-1871 qui venaient de nous donner en lui un bon Français de plus, Henri Cernuschi pensait vraiment s'assurer un nom ? Très probablement que non. Milanais établi en France au sortir de la prison qu'il avait dû connaître après les agitations d'indépendance de 1848, cet économiste, ce financier avait rapidement trouvé chez nous la fortune et une fortune immense. Sa soif de libéralisme l'avait jeté dans l'opposition à l'Empire. Ayant versé cent mille francs au Comité antiplébiscitaire, il se vit expulser du pays qu'il considérait comme sa nouvelle patrie. La guerre lui rouvrait nos portes. C'est alors qu'il obtint sa naturalisation. Mais comme la plupart de ceux que la mêlée des partis met une minute en évidence, Henri Cernuschi devait voir son nom tomber peu à peu dans l'oubli complet. Il ne serait plus aujourd'hui évoqué de loin en loin que par le tout petit nombre de ceux qui vont encore feuilleter les brochures de ce champion décidé du bimétallisme sur la question monétaire. Cernuschi avait par bonheur, au milieu de discussions et de luttes asséchantes, une passion qui le reposait et le retrempait : celle de l'art et c'est cet à-côté qui le fait vivre, grâce à sa libéralité aussi généreuse que bien comprise dont tous peuvent jouir depuis quinze ans et dont le conservateur actuel sait tirer au profit de tous un si grand parti.

« La collection Cernuschi, nous dit M. D'Ardenne de Tizac, est avant tout une collection de bronzes. Là, plus qu'ailleurs encore, il importe de distinguer entre les pièces d'origine chinoise et celles d'origine japonaise. »

Après nous avoir parlé des premières, M. D'Ardenne de Tizac arrive dans sa notice, dont la lecture est on ne peut plus à recommander, aux secondes qui lui dictent entre autres lignes intéressantes celles-ci :

« L'un des bronzes les plus intéressants est, sans contredit, la biche exécutée en grandeur naturelle. Ce morceau (sans doute du xvi^e siècle)

échappe à presque toutes les critiques et réunit la plupart des qualités de l'art nippon. L'artiste a su résister à l'inclination naturelle vers le détail joli, piquant et drôle. Ceci est d'une inspiration synthétique, d'une technique sobre. Voyez la bête aux quatre pattes tendues, et qui se retourne, inquiète, frémissante, prête à bondir. On ne saurait mieux approcher de la vie, et cependant l'esprit de l'artiste a travaillé pour simplifier les lignes, épurer le mouvement. Il y aurait beaucoup à dire sur la parfaite justesse anatomique des animaux sortis d'une main japonaise; cette exactitude devient surtout louable lorsqu'elle sait, comme ici, se garer de toute copie servile. Cette biche est vraiment un morceau de sculpture, sans faux pittoresque, où l'auteur a créé de la beauté en usant seulement de la masse et du volume. Et voyez combien vigoureux est le modelé du cou, du museau, comme la lumière y joue par jolies plaques. »

Nous emprunterons encore au Conservateur du Musée Cernuschi le passage suivant :

« On comprend que de telles pièces aient suscité, dès l'origine, l'émerveillement des fondeurs. « C'était, dit M. Louis Gonse dans son excellent ouvrage « *l'Art japonais*, c'était le moment où M. Cernuschi venait de donner le branle « à la curiosité japonaise, en revenant à Paris avec sa magnifique cargaison « de bronzes, qu'il exposait au Palais des Champs-Élysées. Quelle ne fut pas « la surprise du public, en voyant ces patines si diverses, ces tours de force de « ciselure et de fonte! M. Barbedienne, M. Christofle étudiaient avidement ces « brillantes nouveautés et cherchaient à surprendre les secrets de fabrication « des bronziers de l'Extrême-Orient. »

« Ces bronziers, reprend M. D'Ardenne de Tizac, comme ceux de la vieille Chine, travaillaient à la cire perdue, M. Falize a parfaitement reconnu leur mérite. Avons-nous un fondeur capable de mouler des pièces comme les brûle-parfums du comte Abraham de Camondo ou de M. Cernuschi? Nous connaissons la fonte à cire perdue bien plus en théorie qu'en pratique... N'eussent-ils que le mérite de savoir remplacer par le métal fluide la cire qu'ils ont modelée, les bronziers du Japon sont bien supérieurs aux nôtres. »

Nous arrêterons par cette phrase de M. Falize, extraite de la *Revue des Arts décoratifs* (1883) les citations empruntées à M. D'Ardenne de Tizac, qui pensa donner un peu plus de vie à son Musée en y organisant de temps en temps des expositions en harmonie avec le cadre. C'est ainsi qu'il nous en offrit déjà sur les Arts de l'Asie quatre qui apprirent à plus d'un Parisien le chemin de l'Hôtel Cernuschi.

M. D'Andigné, qui, en sa qualité de conseiller municipal de Paris, prêta, avec plus d'un autre de ses collègues, son concours éclairé à la réalisation de chacune de ces expositions si utiles de l'art extrême-oriental où nos ouvriers d'art, sans parler de nos artistes eux-mêmes, ont tant à apprendre, tant à puiser, M. D'Andigné publia, lors de chacune de ces manifestations artistiques, dans *l'Echo de Paris*, un article à consulter encore.

Dans le premier de ces articles, publié le 28 avril 1911, le délicat et laborieux conseiller nous dit surtout à son tour l'origine du Musée et nous esquisse une partie de la vie de l'économiste et du financier qui devait rencontrer dans cet acte de libéralité intelligente le renom qu'il avait cru pouvoir espérer

autre part. Nous en extrairons ce qui suit pour mieux préciser ou pour compléter ce qui précède :

« Combien de gens à Paris, en effet, connaissent le Musée Cernuschi ? Je n'ose me le demander ! Et parmi ceux-ci combien savent comment ce musée est la propriété de la Ville et ce que fut le donateur ? Elle fut pourtant bien curieuse et mouvementée, l'existence d'Henri Cernuschi ! Né à Milan, en 1820, il grandit dans la fièvre patriotique qui faisait alors frémir l'Italie. La Lombardie, courbée sous le joug autrichien, supportait avec honte et colère la présence des uniformes blancs et l'écho des bottes éperonnées des officiers tudesques sonnait sur le marbre de la place du Dôme retentissait dans le cœur des patriotes milanais.

« Cernuschi fut au premier rang de ceux qui se soulevèrent en 1848, mais, à l'arrivée des troupes sardes, sous les ordres du roi Charles-Albert, il alla poursuivre son rêve de l'unité italienne à Rome, où avec Miazzini, il proclama la République. Arrêté par les agents du gouvernement pontifical, il fut réclamé par l'autorité française, jugé par un conseil de guerre et condamné à l'internement en France.

« Sa détention ne fut pas longue et il vint habiter Paris, où, dénué de ressources, il entra comme simple commis au Crédit mobilier. Son exil devait lui porter bonheur, car, en 1870, il est à la tête d'une fortune immense et il fait parvenir au comité républicain de la rue de la Sourdière une somme de 100 000 francs pour la campagne contre le plébiscite. Ce geste de fidélité à ses vieilles idées révolutionnaires lui valut d'être expulsé de France par le gouvernement impérial, et il ne rentra qu'après le 4 septembre.

« Il demanda alors sa naturalisation qui lui fut accordée par le gouvernement de la Défense nationale ; mais son esprit aventureux le jeta une fois de plus dans la mêlée. Il prit, en effet, une part active à la Commune et faillit être fusillé par les troupes de Versailles. Cette dernière aventure le refroidit quelque peu et il résolut de consacrer son activité à de longs voyages d'exploration.

« En compagnie de M. Théodore Duret, qui devint son collaborateur dévoué, il entreprit un voyage aux États-Unis, d'où, par San-Francisco et le Pacifique, il alla au Japon. Là, sur cette terre d'Extrême-Orient, encore très peu connue à cette époque, en contact avec cette mystérieuse civilisation qui se révélait à leurs yeux par les pièces les plus précieuses au point de vue artistique et documentaire, les deux voyageurs eurent l'idée première de cette collection unique dont Paris a hérité.

« Après avoir épuisé les boutiques des marchands, ils poussèrent leurs recherches dans les maisons particulières et jusque dans les temples sacrés. C'est ainsi que fut réuni un ensemble unique, et aucun musée au monde ne peut présenter, par exemple, une collection aussi complète de bronzes rituels antiques, inestimable par le nombre et la beauté des pièces qui la composent. »

Au début de son deuxième article inséré dans le numéro du 2 novembre 1911, M. D'Andigné dit :

« Au printemps dernier, lorsque, voulant faire connaître au public parisien les merveilleuses réserves d'art d'Extrême-Orient qu'abrite le Musée Cernus-

chi, nous avons eu l'idée, grâce au généreux concours de la Commission des Beaux-Arts du Conseil municipal, d'organiser dans le mystérieux hôtel du parc Monceau une Exposition rétrospective d'Art chinois, j'avoue que le sympathique conservateur du musée, M. D'Ardenne de Tizac, et moi, n'étions pas sans inquiétude sur le résultat de notre tentative.

« Réussirions-nous à attirer l'attention des artistes, des gens de goût épris de l'art sous toutes ses formes, de cette phalange qui forme, pour ainsi dire, l'élite intellectuelle de notre Paris, si vibrant, si primesautier, si accessible au beau et à la nouveauté, mais en raison même de la vivacité de ses impressions, si difficile à contenter et à retenir. »

Et après avoir fait surtout l'éloge de notre regretté vice-président, M. le Dr Mène qui était en quelque sorte le héros de cette deuxième Exposition, M. D'Andigné ajoutait : « Cette exposition, nous en sommes convaincus, sera cette fois encore un succès pour le Musée Cernuschi et un plus grand pour le Dr Mène. »

En présentant dans l'*Echo de Paris* du 30 mars 1912, la troisième Exposition, M. D'Andigné disait :

« Nous espérons que les visiteurs, venus en foule, sauront gré à la Ville de Paris des efforts et des sacrifices qu'elle consent, dans un but purement artistique, et le succès que nous escomptons nous permettra de préparer, avec une plus grande ardeur, l'exposition que nous projetons pour l'année prochaine, consacrée à l'Art Bouddhique. »

Dans l'excellente petite notice qu'ils rédigeaient pour leur troisième Exposition des Arts de l'Asie qui, cette fois, nous initiait à la peinture chinoise ancienne, à des jades archaïques et à de la verrerie, M. D'Ardenne de Tizac et M. Goloubew, son non moins compétent et actif collaborateur, disaient avec on ne peut plus de justesse :

« Une exposition de peintures chinoises ne peut être organisée dans les mêmes conditions qu'une exposition de peintures exécutées en Europe. Le public est accoutumé à voir, dans les rétrospectives qu'il visite, des œuvres bien définies, cataloguées avec précision, pouvant être attribuées à des maîtres et à des écoles déterminés. Une présentation analogue serait impossible dans le cas actuel. Il serait téméraire de circonscrire l'œuvre d'un artiste chinois, quelque connu qu'il soit, comme nous pouvons le faire pour celle d'un Mantegna ou d'un Rembrandt. L'évolution de la peinture s'est effectuée chez les Célestes selon des rythmes infiniment plus étendus, la « transmission des modèles classiques » étant considérée comme une des principales règles de leur art. Aux siècles et aux fractions de siècles de l'histoire de l'Art occidental, la Chine oppose de vastes périodes qui comprennent parfois l'effort de nombreuses générations.

« Il s'agit de savoir si nous pouvons, dans nos recherches esthétiques, nous appuyer sur les écrits abondants que les sinologues ont étudiés et traduits ; si nous pourrons un jour procéder en connaisseurs au classement des précieux rouleaux et des peintures d'albums qui nous sont parvenus en Europe, ou bien si l'on devra se contenter de n'éprouver vis-à-vis des images chinoises que des sensations de rêve et de recueillement poétique.

« A la philosophie d'art, à la chronologie de peintres, aux faits historique

de l'Empire du Milieu, les critiques des grands centres européens pourront-ils ajouter une analyse méthodique des styles, l'équivalent de ce qui fut fait pour les écoles primitives de nos pays, à peu près inconnues il y a un demi-siècle?... »

Et plus loin on lit aussi sur cette Exposition :

« Le choix du sujet étant en Chine d'une importance capitale par rapport au style, les œuvres ont été groupées par sujets. Les pivoines voisinent avec les lotus, les chrysanthèmes et les pruniers en fleurs, les lions avec les tigres, les aigles et les daims, Toute une série ne présente que des chevaux exécutés dans la manière de Tchao-Mong-Fou. Les paysages forment une section distincte où l'on sent dominer encore les visions délicates d'un Wang-Wei et d'un Li-Tchao-tao. Pour chacune des peintures exposées, nous avons accueilli l'attribution d'auteur ou d'époque proposée par son propriétaire.

« Parmi toutes ces œuvres, possédons-nous quelques originaux ? Nous supposons que oui, mais comment les discerner, comment définir leur caractère essentiel ?

« C'est ici que doit intervenir la critique moderne, telle qu'elle fut formée dans l'étude du Quattrocento italien, procédant par l'analyse méticuleuse des formes, par la comparaison des détails morphologiques, en fixant notre attention, tantôt sur le dessin d'une extrémité, tantôt sur le groupement des pétales d'une fleur, tantôt encore sur la silhouette d'une montagne à demi-voilée de nuages. Une telle recherche sera minutieuse et difficile. Nous ne saurions avoir d'autre ambition que de l'avoir préparée par le groupement des peintures réunies ici. »

Dans le numéro 172 de cet *Art Décoratif* à qui nous devons tant déjà (mai 1912), M. Albert Maybon consacrait, avec son autorité incontestée dans les choses d'Extrême-Orient, à cette troisième Exposition du Musée Cernuschi quelques pages à lire, accompagnées de bien fidèles reproductions de pièces, dont nous nous permettons de citer ce passage :

« En vérité, l'artiste des époques de « décadence » n'a pas une âme si différente de celle des anciens maîtres, âme que M. Laurence Binyon a si admirablement pénétrée (1). Le premier des six canons établis au VI^e siècle par Sie Ho n'a jamais été oublié, car il répond à un état permanent de la sensibilité de la race. Cette règle essentielle de la peinture chinoise se formule ainsi : « Vitalité rythmique ou rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie », ou « Fusion du rythme de l'esprit avec le mouvement des choses vivantes ». En d'autres termes, « l'artiste, dit M. Binyon, doit pénétrer au delà du simple aspect du monde afin de saisir le grand rythme cosmique de l'esprit qui met en mouvement le cours de la vie, et en être possédé lui-même ; nous dirions en Europe qu'il doit saisir l'universel dans le particulier, mais la divergence dans l'expression est très caractéristique ».

« L'artiste chinois est un idéaliste dans la composition de l'ensemble et un

(1) Voir dans le Bulletin de 1912 de la Société Franco-Chinoise la traduction de M. D'Ardenne de Tizac de l'« Essai théorique et pratique sur l'art de la Chine et du Japon », par M. Laurence Binyon, conservateur au *British Museum*. M. D'Ardenne de Tizac est également l'auteur de la traduction annotée du remarquable ouvrage de M. Bushell, *l'Art Chinois* (chez Laurens).

réaliste dans l'expression du détail. « Étudiez à la fois le réel et le non réel ; usez soit de l'un, soit de l'autre. » Ce qui saute aux yeux d'abord, c'est l'exactitude dans l'imitation de la chose représentée. Mais il ne faut pas se laisser arrêter par la précision et la vérité de l'image : on comprend bien une peinture chinoise quand on saisit les rapports matériels et les relations spirituelles entre les êtres et les objets reproduits, quand on perçoit l'accord rythmique de toutes les parties du tout. « Un homme n'est pas un être « isolé, dit M. Binyon ; c'est par ses rapports avec les autres et avec le monde « qui l'entoure qu'il se fait connaître et que sa nature se manifeste. » En Occident, notre œil n'est pas éduqué pour goûter les harmonies, les correspondances, les affinités subtiles que recherche et que traduit le Céleste dessinateur, coloriste. L'individu et le paysage sont généralement chez nous considérés en eux-mêmes. Rien dans la peinture chinoise n'est purement objectif ; on sent vibrer dans la représentation du monde extérieur l'émotion de l'artiste qui au moi relie le non-moi.

« Le peintre qui, ces derniers siècles, copiait un sujet traditionnel, se trouvait assurément dans le même état d'âme que les maîtres anciens. D'ailleurs, Sie Ho, en formulant son 6^e canon, « transmettre les modèles classiques », avait la conviction qu'un « chef-d'œuvre était capable par lui-même d'engendrer d'autres œuvres d'art animées du souffle de la vie ». Ce serait donc une erreur de s'entêter à ne rechercher l'originalité que dans l'archaïque. »

C'est dans l'*Echo de Paris* du 14 avril 1913 que M. D'Andigné parle de l'Exposition d'Art Bouddhique au Musée Cernuschi.

Il nous semble bon d'en reproduire la conclusion que voici :

« Mais je ne m'attarderai point sur la description des trésors si variés dont je conseille la visite à tous ceux que ne peuvent laisser indifférents les manifestations artistiques de tout genre, et je pense qu'il convient de rendre hommage à la municipalité parisienne pour les efforts constants qu'elle ne cesse de faire en vue de propager le goût du beau.

« Qu'on m'excuse si, faisant partie de cette municipalité, j'en entreprends l'éloge. Les hommes investis de pouvoirs publics sont trop souvent critiqués et leurs meilleures intentions, parfois mal interprétées, parfois non couronnées de succès, fournissent la matière à des reproches amers. Pour reprendre un mot célèbre, avec moins de terrible à-propos, « c'est le casuel du métier » ; mais dans notre assemblée, pourtant divisée sur bien des terrains, il en est un sur lequel chacun de nous se rencontre avec joie, et c'est lorsqu'il s'agit de conserver à Paris la première place à la tête du mouvement intellectuel et artistique. Les Parisiens savent que c'est une des gloires de notre Ville et ils ne nous reprochent pas nos sacrifices.

« Ces jours derniers, à l'inauguration de l'*Exposition de David et ses élèves*, M. Deville, président de la quatrième commission, disait que « les œuvres d'art devaient être mises à la disposition du plus grand nombre pour l'étude, l'éducation et même la curiosité ». Le préfet de la Seine, rappelant, avec à-propos, les paroles par lesquelles M. Poincaré avait inauguré l'exercice de sa haute magistrature, disait : « La Ville de Paris serait heureuse et fière « si elle pouvait se rendre cette justice d'avoir contribué pour sa part à

« mettre mieux encore en lumière et en valeur la force et la grâce du génie français. »

« L'art que nous présente le Musée Cernuschi n'est pas de l'art français, mais, sans rien abdiquer de nos convictions patriotiques, on peut dire que l'art n'a pas de patrie et que nous devons prendre des enseignements partout où nous en trouvons de dignes. D'ailleurs, dans un autre ordre d'idées, nous estimons que la Ville de Paris remplit un devoir en rapprochant, comme l'ont dit MM. Goloubew et D'Ardenne de Tizac, « les bouddhisants lettrés des « collectionneurs pour faire profiter ceux-ci d'une érudition précise et sûre, « mûrie dans les bibliothèques et les sanctuaires de l'Extrême-Orient, en « attirant les regards du savant sur les matériaux auxquels il pourrait, dans « certains cas, recourir sans entreprendre un voyage lointain ».



ATLANTE. JAPON. VII^e-VIII^e siècles. (Collection R. Petrucci.)

Bois. H. : 0^m, .

Fig. 42 du n^o 192 (Juin 1913) de *L'Art Décoratif*.

« L'Honneur Japonais » Succès d'Odéon

PAR

M. Edouard GAUTHIER

RÉDACTEUR EN CHEF DU *Théâtre à Paris*

Le fin lettré si modeste, l'homme de goût qu'est M. Edouard Gauthier s'est demandé, dans son amour du théâtre si la Scène Parisienne ne pouvait laisser chaque année un souvenir aux amateurs de belles éditions. Il s'est naturellement dit qu'elle le pouvait et qu'elle le devait. Et c'est ainsi qu'il s'est donné à lui-même la mission de tenter la chose. Et c'est ainsi aussi que nous lui devons déjà deux sensations vraiment exquises, deux délicates jouissances que l'on n'oublie pas : *Le Théâtre à Paris en 1911*, *Le Théâtre à Paris en 1912* (1). Critiques connus, dessinateurs non moins estimés, imprimeur, tous ont tenu à répondre, et à répondre à l'envi au désir bien parisien de notre ami Edouard Gauthier et de M. Louis Brouazin qui a pris la direction de l'œuvre. Leur collaboration à tous est de celles qui fondent à chaud et à sable, notre passion des publications réellement dignes de ce nom nous le fait sentir.

Le Théâtre à Paris en 1912 ne pouvait pas ne pas parler de *L'Honneur Japonais*. Et dans son culte qui n'est pas d'aujourd'hui, pour les choses du Japon, et qui est aussi vif que son culte pour le théâtre, le Rédacteur en Chef ne pouvait pas ne pas en parler lui-même. Il l'a fait, lui, le vieil ami de notre regretté Régamey, en japonisant consommé et sincère, et, comme le faisait M^{me} Judith Gautier pour ses délicieux *Poèmes de la Libellule* que notre Bulletin va avoir le grand honneur de réimprimer dans son Numéro d'Octobre, il a demandé à son tour à un artiste japonais d'agrémenter son texte. M. Yeutchi Shunshô, qui n'est pas un inconnu pour nous (2), a semé l'article de ces ravissantes improvisations dont en une autre circonstance nous l'avons vu couvrir, en moins d'une heure, vingt feuilles de papier à la grande surprise et à la grande joie de tous. On lira avec intérêt la page de M. Edouard Gauthier, nous n'en doutons pas ; on goûtera tout autant le crayon de M. Yeutchi Shunshô, puisque, grâce à M. Edouard Gauthier, nous pouvons offrir également les improvisations suggestives et bien personnelles de l'artiste japonais. Mais dans notre reproduction, quelque chose par malheur, manquera ; ce quelque chose, on voudra certainement aller le chercher dans la publication elle-même, et on aura bien raison de le faire : ce sont l'art de la disposition du semis des dessins sur ces belles grandes pages, la magistrale planche en couleurs où le peintre nous donne, lui, Japonais, la vraie scène du hara kiri dans une des adaptations de Chushingura au Théâtre Japonais et enfin l'impression même si soignée.

Dans la *Revue des Périodiques* de nos N^{os} XXVI-XXVII (Juin-Septembre 1912), un mot a déjà été dit de cette sorte d'adaptation à la Scène Française de la fameuse tragédie japonaise des Quarante-Sept Rônin. Un passage du feuilleton de M. Brisson dans le *Temps* a même été reproduit. Si on se plaît à rapprocher ce passage des pages de M. Edouard Gauthier, on sera tout de suite frappé de la différence d'appréciations et on se demandera comment deux hommes connaissant et aimant judicieusement notre

(1) *Le Théâtre à Paris en 1911* et *Le Théâtre à Paris en 1912*, M. Louis Brouazin, Directeur, M. Edouard Gauthier, Rédacteur en Chef. Paris, rue Henri-Monier, 21. Prix de chaque partie : 3 francs, Étranger : 3 fr. 50

(2) Voir *Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris*, n^{os} XXIII-XXIV (Septembre-Décembre 1911) : *Yeutchi Shunshô, Décorateur Japonais et Peintre Montmartrois* (pages 116, 117 et 118).

théâtre comme MM. Brisson et Gauthier peuvent parler si différemment. La réponse est bien simple. M. Brisson et, en somme toute la critique parisienne, si favorable à *l'Honneur Japonais*, n'ont vu qu'une pièce de Français s'adressant à des Français, sans se soucier aucunement de cette mentalité, de ces mœurs, de ces usages des Japonais, lettre morte pour eux, après tout. M. Edouard Gauthier, au contraire, devait voir l'œuvre à travers un tout autre prisme, à travers son prisme de japonisant averti et décidé toujours à se documenter minutieusement auprès des intéressés eux-mêmes. On sent bien ce scrupule compréhensible et louable en le lisant. En écrivant son article qui devient un document, M. Edouard Gauthier a entendu faire œuvre de redresseur d'erreurs inconscientes. Il a eu raison et c'est là surtout la raison qui nous a poussés à le prier de nous permettre de reproduire sa page si juste. Nous le remercions d'avoir accepté.

E. A.

Dessin de
Yeutchi
Shuncho



Ko no Moronao, du théâtre japonais, qu'aurait dû représenter le prince de Sendai d'Odéon.

D'une façon générale, *l'Honneur japonais*, représenté à l'Odéon en avril 1912, fut accueilli et acclamé comme chef-d'œuvre; son succès d'appréciation, à défaut de son succès d'argent, fut considérable. Plusieurs critiques, et non des moindres, crurent avoir senti vibrer en cette pièce un souffle cornélien. On dépensa pour l'analyse de l'œuvre les adjectifs des beaux soirs. L'enthousiasme se déploya au-delà de toute prudence.

Dessin
de
Yeutchi
Shuncho



Enya Hangwan Takaçada, du théâtre japonais, qu'aurait dû représenter le prince d'Osaka d'Odéon.

L'Honneur japonais, avançait un censeur approbatif, « est une sorte de comédie cornélienne dont les tableaux auraient été découpés et présentés par un Shakespeare barbare ». Un second arrivait pour surenchérir, et de quelle manière! « L'action a un caractère japonais que ne trouveront jamais en défaut les connaisseurs les plus renseignés des légendes et des mœurs japonaises. Elle a fourni à M. Jusseume l'occasion et la matière de six estampes que tout Paris ira admirer. Elles

Dessins de Delaroche.



M. GRÉBILLAT
Le prince de Sendai (Odéon).



M. DESJARDINS
Le prince d'Osaka (Odéon).

sont d'une couleur locale juste et variée qu'on ne saurait trop louer. Les costumes ne le cèdent en rien aux décors : ils sont aussi d'une exactitude, d'un

pittoresque et d'une richesse de tons tout à fait dignes de la pièce et de son cadre ».

D'autres opinions s'élançaient plus loin encore dans le sens favorable. La conclusion du compte rendu d'un grand journal du matin couvrait d'un défi

Dessin de Yeutchi Shuncho.



Le prince de Sendai
(Odéon).

plein d'assurance cette presse unanimement élogieuse : « Je ne vois pas », déclarait le signataire, « quelle objection le juge le plus sévère pourrait bien adresser à la composition de cet ouvrage ». Une objection, mon Dieu non, une légère remarque tout au plus, celle-ci : au point de vue japonais, le succès d'Odéon est un scandale ; cette pièce est une lamentable parodie, dans sa composition et dans son détail, de la légende fameuse des *Quarante-sept Ronins* ; les photographies de ses scènes, reproduites dans les quotidiens de Tôkyô,

Dessin de Yeutchi Shuncho.

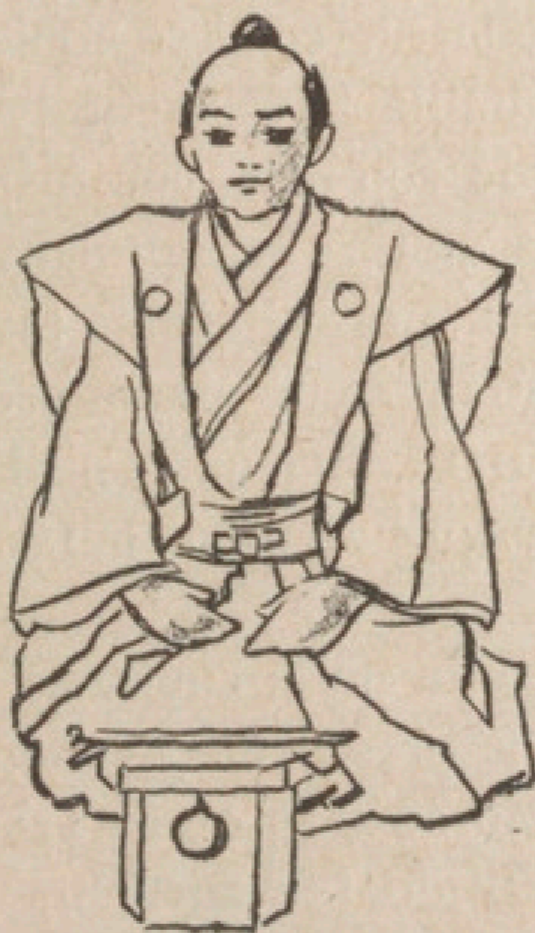


Le prince d'Osaka
(Odéon).

ont provoqué l'étonnement et le rire. *L'Honneur japonais* de l'Odéon équivaut à *Œdipe Roi* transposé en opéra-comique, sinon en opérette. Voilà tout.

S'il s'agissait d'une œuvre originale, indépendante de tous liens, mise à la scène avec le goût arbitraire et risqué, qui est souvent celui du second Théâtre-Français, il n'y aurait pas lieu d'insister. Mais on a crié très fort à la merd' d'un Japon éclatant de véridité, tant au point de vue matériel. Alors, il faut

Dessin de Yeutchi Shuncho.



Enya Hangwan Takaçada
(Osaka, à l'Odéon)
au moment du harakiri (théâtre japonais).

traire et risqué, qui est souvent celui du second Théâtre-Français, il n'y aurait pas lieu d'insister. Mais on a crié très fort à la merd' d'un Japon éclatant de véridité, tant au point de vue matériel. Alors, il faut

théâtre bien curieuse celle des mines érudites chaleureusement critique, massacrer en gros fameuses légendes du Japon, cienne qui amplifie à peine et conserve, là-bas, la célèbre Guesclin ou celle de Jeanne Gende passée dans la littérature nationale sous mille formes variées, comportant rééditions et une iconographie dante, une légende adaptée une légende, d'ailleurs traditionnelle, d'ailleurs traditionnelle, d'ailleurs traditionnelle.

C'est une aventure de qui a pu, avec de grandes sement applaudies par la et en détail une des plus une légende point très an- un fait d'histoire du pays brite de l'épopée de Du d'Arc chez nous, une littérature nationale sous mille une foule d'éditions. de phie prodigieusement abon- à la scène dix ou onze fois, duite, imagée et publiée ici.

condamnables qu'elle fut systématique et voulue. Dès que l'on annonça la réception à l'Odéon de l'ouvrage, de M. Paul Anthelme, nombre de Japonais

et de japonisants offrirent le concours bénévole de leur documentation. On découragea, mieux, on négligea ces bons vouloirs pleins d'autorité. Une effarante méprise s'ensuivit.

Quels sont ces Japonais de fantaisie, bizarrement attifés, qui usent de la poignée de main, saluent en se vautrant à même les planches, se vêtent d'un peignoir de bain quand ils se devraient tenir en costume de cérémonie, et pérégrinent en leur appartement chaussés de sandales ? Qu'est-ce que ces samuraïs qui jouent de l'éventail comme des Chinois de paravent et développent d'amples flanconades dans une escrime qui n'use que de coups droits. Qu'est-ce que ces fiancés japonais qui vont se promener au jardin avant leur mariage accompli ? Qu'est-ce que ce chef-d'œuvre ?

D'abord, l'intitulé de la pièce, *l'Honneur japonais*, est inexpressif de l'action. *Tchoushingoura*, le titre de la légende japonaise, signifie à peu près *Collection de serviteurs fidèles*, et c'est en effet beaucoup plus

Dessin de Yeutchi Shuncho.



M. JOUBÉ. Yagoro d'Odéon
Acte I^{er}

M. DENIS D'INÈS
Kira

de dévouement que d'honneur proprement dit. Le fait historique qui provoqua l'aventure merveilleuse des Ronins et son extraordinaire développement littéraire et scénique vient d'un épouvantable conflit qui éclata, au début du XVIII^e siècle, entre Kira Kozoukénokami Yoshinaka, maître des cérémonies, non de l'empereur, mais du shôgun, son tout puissant

maire du palais, et Açano Takouminokami Naganori, seigneur d'Akô. Celui-là, vulgaire, présomptueux et couard, celui-ci noble de haute race, généreux, mais irascible. Kira ayant humilié le seigneur d'Akô, ce daïmio se revancha à l'instant même, en frappant de son sabre son méprisable insulteur. L'attentat était d'autant plus audacieux qu'il se passait dans le palais du shôgun, grand protecteur du maître des cérémonies. Le daïmio fut condamné au harakiri et ses biens tombèrent à la confiscation. Cette iniquité souleva l'initiative vengeresse tout à fait admirable des samuraïs d'Akô qui, sous l'inspiration de Ôishi Yoshio, leur chef, n'eurent de cesse jusqu'à ce qu'ils pussent mettre à mal l'ennemi de leur maître.

Au théâtre japonais, par suite de la coutume exigeant que le personnage historique transféré à la scène prenne un pseudonyme, Kira Kozoukénokami Yoshinaka devient Kô no Moronao ; Açano Takouminokami, devient Enya Hangwan Takaçada et Ôishi Yoshio, Ôboshi Youraçoçouké. A l'Odéon, ces trois acteurs principaux s'appellent respectivement : prince de Sendai, prince d'Osaka et Yagoro — (tout à fait indûment d'ailleurs, Yagoro étant un autre personnage ronin). Voilà l'affaire.

Par suite d'une transposition déconcertante, comme il s'en présente souvent dans *l'Honneur japonais*, le caractère des deux grands protagonistes de l'action se trouve interverti : Yagoro apparaît en furibond — l'interprétation d-

M. Joubé, exagéra cette tendance — et Osaka, en homme paisible et vaguement rêveur, alors que dans la réalité japonaise il en va tout au rebours : le frénétique c'est Osaka et le pacifique Yagoro. En effet, Osaka, seigneur raisonnable, eut gardé son sabre tranquille dans le palais du shôgun et Yagoro, farouche emballé, n'eut point su, pendant des mois, retarder sa vengeance.

Dès le premier acte, les fautes surgissent de tous côtés dans un décor brutalement colorié qui, lui-même, est amplement fourni d'inexactitudes. Ainsi le fond du tableau révèle, en plan très rapproché, une vue du Foudji-Yama ; or, de Kyôto, où doit se passer l'action, aussi bien que du château d'Akô — dont les ruines existent encore au pays de Harima — où M. Anthelme semble l'avoir arbitrairement transportée, il est impossible d'apercevoir ce volcan qui se trouve situé plus haut, dans la direction de Tôkyô. — La maison de Yagoro, à droite du décor, est une cahnette de paysan, point convenable pour un samuraï, et tout à fait incapable, ou outre, de contenir

Dessin de Yeutchi Shuncho



Sayemone
fils du Yagoro d'Odéon
Oboshi Rikiya,
au théâtre japonais.

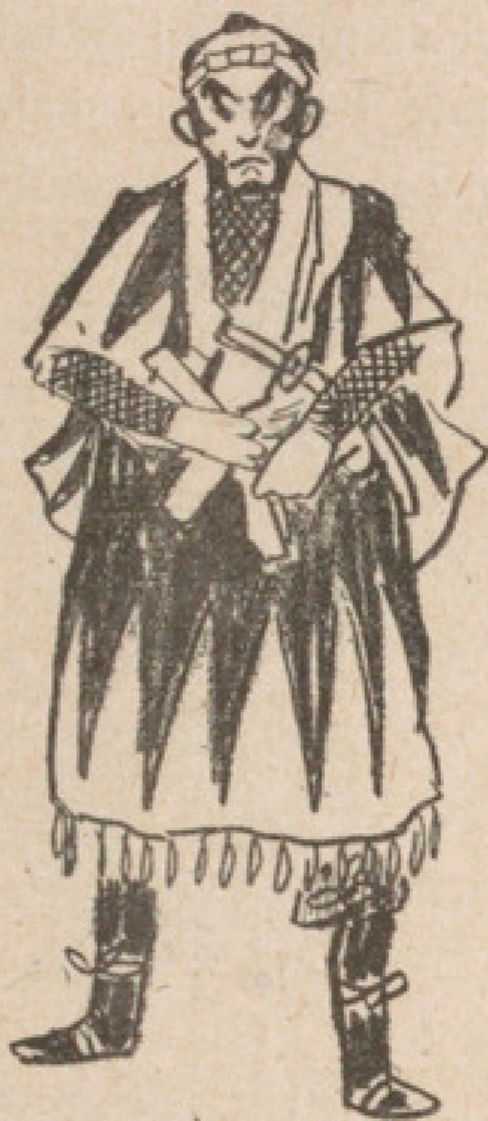
l'intérieur spacieux que la décoration de l'acte IV expose comme lui appartenant.

Que se passe-t-il dans ce cadre faux ? Maintes choses saugrenues : Kintzeï, poursuivant de Miya, fille de Yagoro, tutoie sa fiancée — ce qui est contraire à la politesse japonaise. Yagoro, tel un mercier de la rue Rochecouart, appelle sa femme *mon amie*, et celle-ci réplique au samuraï sans faire suivre son nom de l'indispensable qualificatif *san* (1), qui veut dire seigneur. Les lamentations d'Osaka relatives à sa vie manquée sont celles d'une

femme. Il est tout à fait impossible que Yagoro puisse causer à son prince sur

(1) Ou mieux *Sama*.

Dessins de Yeutchi Shuicho.]



M. JOUBÉ.
Yagoro d'Odéon



Oboshi Youranoçouké,
du théâtre japonais, qu'aurait dû
représenter le Yagoro d'Odéon.

Dessin
de Yeutchi Shuncho.



Nosuké,
samuraï de Sendai
(à l'Odéon).

le ton familier qui est marqué dans la pièce, et plus impossible encore que la princesse survenue, ose se mêler à l'entretien des deux personnages.

Mais la monumentale bévue qui naît ici pour dominer tout l'ouvrage, est

Dessins de Yeutchi Shuncho.



Siodji, fils de Sendai
(n'existe pas au théâtre japonais).



Princesse d'Osaka, d'Odéon,
Kaoyo Gozen
au théâtre japonais.

celle de faire dépendre l'aventure inouïe des *Quarante-sept Ronins* d'un éventail qu'Osaka achètera, pour séduire Sendai à l'artiste Yorinobou — d'ailleurs évoqué là bien à tort, attendu que c'était un peintre du genre oukiyoé et ne pouvait, par conséquent, être connu des nobles (1).

Au second acte, c'est la discussion entre Sendai et Osaka, à propos de l'éventail qu'un traître intermédiaire a acquis en l'état de copie en place de celui d'original. Pourquoi avoir situé cette discussion dans un temple, ce qui rend tout à fait invraisemblable le coup de sabre d'Osaka ? En toute justice,

Sendai devrait se fâcher contre Osaka dès l'apparition de celui-ci, attendu que ce solliciteur le vient visiter, non en costume de cérémonie, ainsi qu'il conviendrait, pas même en kimono, mais enveloppé d'une robe d'appartement tout à fait étrange. Il est vrai que lui-même est habillé avec une fantaisie déroutante...

Dessin de Yeutchi Shuncho.

Cette scène de l'attentat ne comporte aucun des détails qui la rendent à la fois si impressionnante et si pittoresque au théâtre japonais. Et puis, pourquoi avoir augmenté de scurrilité la basse violence de Sendai ? Pourquoi, dans le tragique de la situation, faire pester le personnage après ses porteurs de litière qui, tels des cochers de fiacre abusant du stationnement, *mettent trop de temps à manger le riz* ? Pourquoi, après l'irréparable accompli, les doléances et les gémissements d'Osaka ? Pourquoi des regrets et des étreintes entre Yagoro et son fils que les événements séparent ? Quels sont, encore une fois, ces Japonais geignards et marmiteux ?



Mlle MONA GONDRE
Mitsou, fils du Yagoro d'Odéon.

Au second tableau de l'acte II, l'erreur gagne en abondance et en intensité. Le décor est entièrement faux ; son japonisme est chinois ; il encombre le

(1) Le peu d'estime des nobles pour l'école de l'Ukiyoe n'empêchait cependant pas ces nobles de connaître les grands artistes de cette école. Notre observation toutefois ne saurait être une réplique en faveur du moyen employé par le dramaturge français. La critique de M. Edouard Gauthier reste juste, malgré la toute petite pointe d'exagération de son dire.

théâtre d'un énorme portique noir et or qui ne laisse aucun doute à cet endroit, et ce portique encadre une perspective du Foudji-Yama, reproduit par erreur, et qui est là aussi choquant que lui. Ici a lieu le fameux harakiri d'Osaka. Le prince, sans doute distrait, vient au supplice habillé du violet consacré aux fêtes de famille. Cette scène allongée, gonflée hors de toute proportion, est embarrassée de trop de monde, d'autant qu'il s'agit de harakiri ordonné et qu'en plus du délégué du shôgun et du juge de l'exécution il devrait y avoir, derrière le patient, le bourreau pour le frapper à la tête au moment où il se perce le ventre. On comprend que ce bourreau ait été évité, mais, en compensation de cet incommode figurant, trop d'acteurs, il faut y insister, garnissent le plateau. La princesse ne peut être là ; ses objurgations, ses pleurs sont inadmissibles, car le harakiri, dans les conditions où il est commandé par le shôgun, définit une marque suprême de considération. Et Osaka lui-même parle trop. Il est vrai que le *I^{er} commissaire* lui laisse latitude de prendre tout le temps qu'il voudra mais, franchement, il abuse : il récrimine, il se plaint, il évoque *les affreux supplices et les brûlures éternelles de l'enfer (sic)*. Quand enfin on lui remet son sabre. Osaka prend encore du répit pour regretter en termes ailés la belle nature, les cerisiers en fleurs et les petits oiseaux. Il meurt enfin, mais tout à fait à contre-cœur. Pour comble, M. Desjardins dessinait fort gauchement le geste de son suicide, et cette atechnie était d'autant plus mal venue que la perfection du harakiri du seigneur d'Akô est restée tout à fait célèbre.

Dessin de Yeutchi Shuncho.



M. DESFONTAINES
Samurai d'Osaka, à l'Odéon.

Dessin de Yeutchi Shuncho.



Miya, fille du Yagoro d'Odéon.

les affreux supplices et les brûlures éternelles de l'enfer (sic). Quand enfin on lui remet son sabre. Osaka prend encore du répit pour regretter en termes ailés la belle nature, les cerisiers en fleurs et les petits oiseaux. Il meurt enfin, mais tout à fait à contre-cœur. Pour comble, M. Desjardins dessinait fort gauchement le geste de son suicide, et cette atechnie était d'autant plus mal venue que la perfection du harakiri du seigneur d'Akô est restée tout à fait célèbre.

L'acte se termine par une méprise enthousiaste. Les commissaires du shôgun sont à peine sortis que Yagoro bondit sur l'estrade occupant le milieu de la salle et convie à venger leur maître tous les samurais d'Osaka ; la plupart acceptent, mais quelques-uns refusent. Comment, dans ces conditions, ne pas supposer Sendai prévenu du complot et l'étouffant tout aussitôt. Le Yagoro de M. Anthelme — un impulsif, nous l'avons dit — aggrave de fantasmagorie son imprudence. *Mes amis, mes braves, déclame-t-il, lions-nous par un serment solennel!*..

A ces accents farouches, une projection complaisante jaillit des cintres, et dans le halo créé autour du cadavre, les conjurés tendent leurs mains et prêtent le serment requis.

En place de cette péripétie, dont l'effet semble avoir été emprunté au consul Antoine, dévoilant le corps de César, du peintre Joseph-Désiré Court — effet d'ailleurs produit dans je ne sais quelle tragédie du Her Majesty's Theatre, en 1898 — le théâtre japonais emploie le trait plus sobre et autrement expressif que voici : Yagoro, ou plutôt Ōboshi Youranoçouké arrive au moment où Enya Hengwan Takaçada (le Osaka de l'Odéon), vient de faire harakiri. Le daïmio, sur le point d'expirer, ne peut parler et, le pourrait-il, que la présence des délégués du shōgun l'en empêcherait. Lors il tire de son ventre le sabre dont il s'est frappé et il le tend à son fidèle, qu'il fixe avec des yeux où s'exprime son désir d'être vengé. Ōboshi comprend et acquiesce par un regard non moins éloquent. On conçoit quelle impression peuvent créer ainsi deux tragédiens effervescents, et Sendai se trouve de la sorte bien plus sûrement condamné que par la claironade illuminée de l'Odéon.

Dessin de
Yeutchi
Shuncho.



M^{me} GRUMBACH, femme du Yagoro d'Odéon
O Ishi, au théâtre japonais.



Ishido-ou-manajo,
auquel aurait dû ressembler
le délégué de l'Empereur (sic).

Dessins de Yeutchi Shuncho.



M. MATHILLON
Choito, conseiller de
l'Empereur à l'Odéon.

On ne peut se figurer, d'après son décor, que l'établissement de thé du troisième acte puisse être situé à Kyôto, et cependant c'est bien en ce lieu, dans la maison de rendez-vous Itchiriki, que le chef des samurais d'Akō crapulait et faisait gogaille afin de tromper la méfiance et de dérouter l'inquisition de Kira, le bourreau de son seigneur. Même elle existe encore à Kyôto, cette maison Itchiriki; mais la maison de M. Jusseaume ne lui ressemble en rien. Le décorateur s'est trompé. Ce qu'il a créé d'après quelque estampe — peut-être de Hokousai — c'est une maison de thé à la campagne, et parée pour une fête.

Nullement documenté, le service fait *au. is la cour* — ce qui est énorme — par les chanteuses de M^{me} Prune. Autre énormité, la présence de M^{me} Yagoro et de son fils dans cette maison gaie. Exagération, l'ivresse de M. Joubé : Ōishi Yoshio contrefaisait le dément beaucoup plus que l'ivrogne.

L'intérieur de Yagoro, l'intérieur aux amples proportions de l'acte IV, où l'on célèbre le mariage de Miya et de Kintzei, ne correspond nullement à l'extérieur

de la cabane de paysan indiquée à l'acte I^{er} comme étant le logis du samuraï. La danse de la geisha dont s'émerveillent les invités est, naturellement, toute de fantaisie.., Mais Yagoro trouble la fête ; l'aberration sévit avec lui : elle égare davantage, dépayse totalement et mue en baliverne l'action qui suit. Le trop long colloque qui se tient entre Yagoro, enfin armé pour les représailles, et Kintzeï, révolté contre son serment de venger son seigneur, est absolument antijaponais. Les indécisions, les flottements, les roucoulements de Miya, qui tour à tour pousse et retient son amant, sont stupéfiants pour qui connaît la légende des Ronins où les femmes témoignent, autant que les hommes, de décision, de stoïcisme sans phrases et se tuent sur place afin que l'époux n'ait point prétexte à demeurer et soit stimulé par une haine particulière dans sa coopération à la vengeance mutuelle. Les caresses, ici, sont de trop.

Le dénouement grandiose des *Quarante-sept Ronins* fut pollué en Odéon par un flux d'absurdités d'Ambigu.

Les gens d'Osaka ont soigneusement préparé l'envahissement du *yashiki* de Sendai ; ils y procèdent de vive force par la petite porte, peut-être, mais point sous des défroques de baladins. Leur vengeance, ils l'exécutent en corps, le plus officiellement possible. — Yagoro se heurtant à son fils Sayemone, officier de Sendai, n'appartient pas à la réalité ; c'est un incident explétif et superfétatoire ; le dialogue qu'il provoque n'est pas d'inspiration japonaise. — Sendai est pris, on l'amène ; il ne peut se

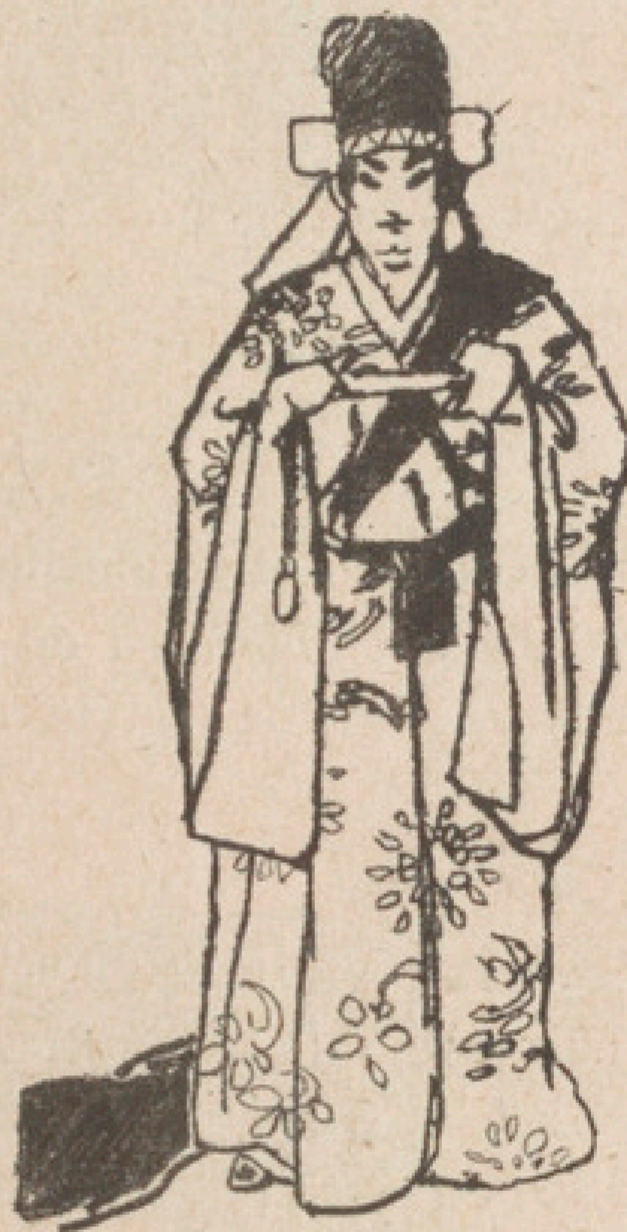
redresser avec l'air très grand seigneur car, en vérité, on l'a tiré d'un cellier à provisions et son vêtement devrait garder de la poussière accusatrice de sa lâcheté ; c'est à contre-cœur, sans morgue et presque par égarement affolé que ce poltron doit faire harakiri. Là-dessus, l'ignorance d'Odéon fait survenir l'empereur et, pour comble, un empereur haut de près de deux mètres ! L'empereur, en 1703, mais il était confiné au fond de son palais, dans un isolement superbe et très strict.

Le shôgun seul était maître. Et le shôgun, pas plus que l'empereur, ne peut, en pleine nuit, dans la neige, à pied, sous la seule escorte d'un conseiller et de trois porte-lampions, parvenir au *yashiki* de Sendai juste à l'instant où l'exécution s'achève. On sent trop que ces personnages attendaient en coulisses. Que n'y restèrent-ils ! L'empereur faux, l'empereur inopportun conclut la tragédie japonaise par un expédient à la Bouchardy. On frappera du fourreau

Dessins de Yeutchi Shuncho.



Le shôgun qui aurait dû être produit en place de l'Empereur.



M. CHAMBREUIL
l'Empereur produit à tort en Odéon.

d'un sabre les joues de Yagoro et puis chacun s'en ira coucher... Battre d'un fourreau vide le visage de Yagoro, c'était apporter une dernière extravagance, une suprême sottise dans la grandiose et surhumaine aventure des Ronins !

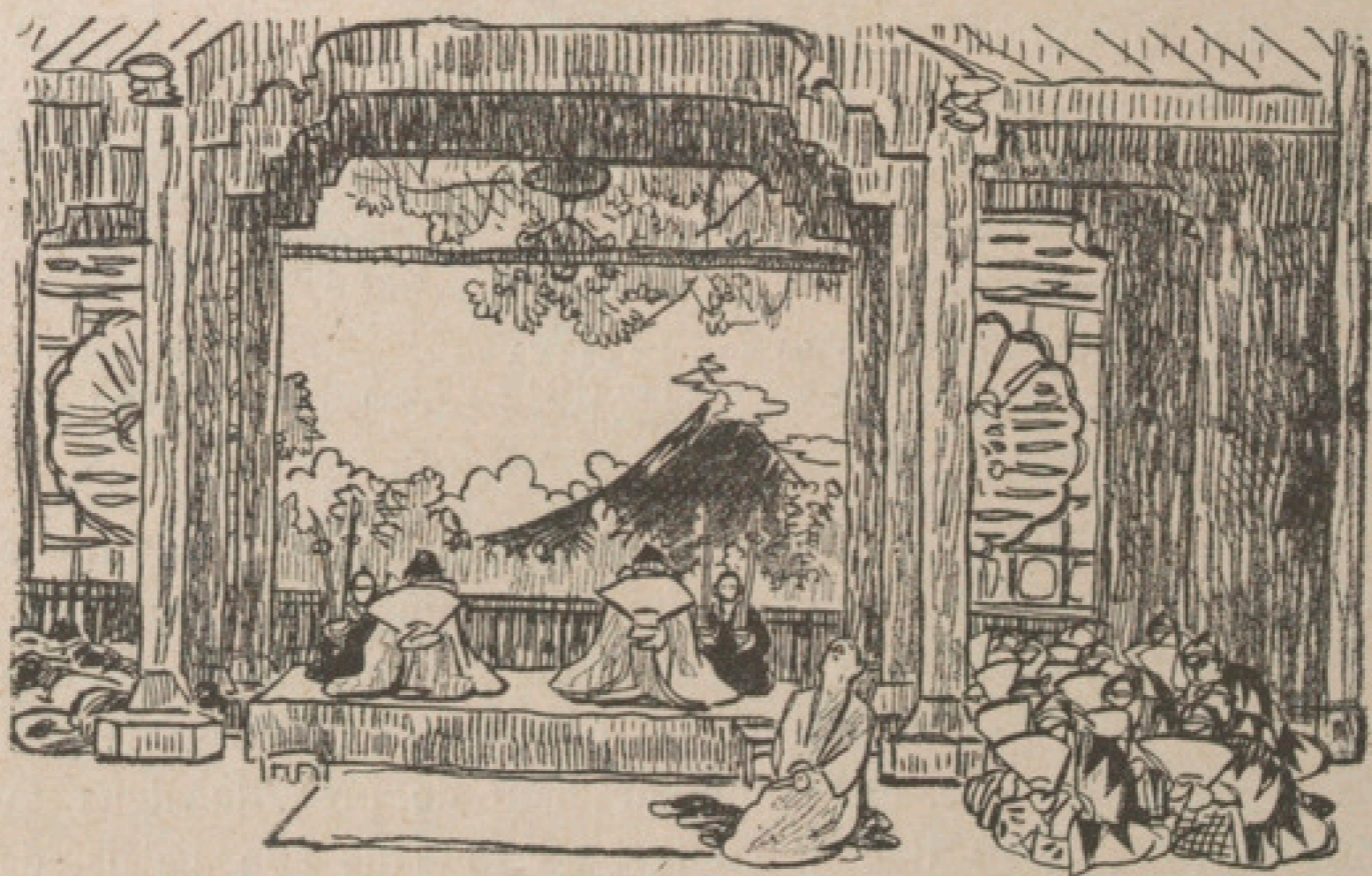
Dessin de Yeutchi Shuncho.



ODÉON. — (1^{er} Acte). — Arrivée de Siodji, fils de Sendai.

Et combien ce dénouement semble niais quand on le compare à l'épilogue vrai de *Tchoushingoura* où les quarante-sept fidèles, ayant apporté au sépulcre de leur seigneur la tête coupée de Kira Kozoukénokami Yoshinaka, se for-

Dessin de Yeutchi Shuncho



ODÉON. — (Acte II). — Le harakiri d'Osaka.

mèrent en trois lignes autour de cette tombe, s'assirent et ensemble se coupèrent le ventre.

A l'ombre du temple de Sengakouji, la piété japonaise garde, en quarante-sept tombes, rangées sur les mêmes lignes où se suicidèrent les Ronins, un incomparable monument d'héroïque fidélité.

Tchoushingoura devait éprouver à l'Odéon toutes les mésaventures. Le décorateur et le dessinateur de costumes — cependant artistes de valeur — criblèrent d'inexactitudes matérielles l'imparfaite adaptation imaginée par M. Anthelme. Nous avons signalé au passage les fantaisistes conceptions du décor. Le costume ne fut pas mieux traité, tant au point de vue de sa documentation qu'à celui de son utilisation dans les circonstances de l'action. Il résultait de ce dernier défaut les contre-sens les plus curieux : les acteurs ne portaient presque jamais le vêtement convenable à la situation exposée. Le spectacle, parfois, prenait l'aspect le plus inattendu.

Les samuraïs de Sendai sont habillés comme des domestiques, et sont coiffés de perruques d'acteurs comiques; le jour de son mariage, Miya, fille du sévère Yagoro, arbore une robe de courtisane, etc. Mais l'erreur la plus typique est bien celle commise à propos de l'accoutrement de Yagoro — M. Joubé la rendit grotesque — et à propos de l'équipement des samuraïs d'Osaka. En place du costume de cérémonie, dont ils doivent être revêtus dans la maison de leur seigneur, ces guerriers et leur chef sont couverts d'une casaque à bariolures violentes. Or, cette casaque ils ne la devraient porter qu'au moment de l'attaque de Sendai, et à ce moment,

Dessin
de Yeutchi Shuncho



Un samurai d'Akō
au théâtre japonais.

Dessin de Yeutchi Shuncho.



ODÉON. — (Acte V). — La mort du prince de Sendai.

naturellement, ils ne l'ont pas : injustement, on les a habillés en saltimbanques troussés jusqu'à mi-cuisse, ce qui, au point de vue japonais, est une balourdise inouïe.

On comprendra la drôlerie de cette incorrection quand on saura que le vêtement bigarré dont il s'agit est un affublement de pompier que les Ronins endossèrent en manière d'uniforme, si l'on peut ainsi dire, pour donner l'assaut à leur ennemi, car jamais ils n'eussent pu marcher en armes à travers la ville. De sorte que durant toute la première partie de l'action le seigneur d'Akō a chez lui, sans qu'il s'en étonne et le trouve mauvais, tous ses officiers travestis en pompiers... et beaucoup d'eux augmentent cette singularité en arborant le hatchimaki, ruban en diadème dont ils ceignent leur crâne, le hatchimaki qu'on ne portait qu'à la guerre et seulement dans certaines circonstances.

La documentation du costume fut — c'est de toute évidence — prise dans

les estampes. Or, au Japon, l'estampe, imagerie pour paysans, n'a aucune valeur documentaire. Le costume convenable, on l'eut trouvé dans les recueils spéciaux (emakimono), et à nombre de sources encore plus accessibles, on pouvait assurer l'entier établissement de son détail.

Dans le temple de Sengakouji, à Takanawa, auprès duquel reposent le sei-

Dessin de Yeutchi Shuncho.



Au théâtre japonais, la mort de Ko no Moronao, équivalant à la mort du prince de Sendai d'Odéon.

gneur Akō et ses fidèles, on conserve intacts les armes, l'habillement, non seulement de Ōishi Yoshio (le faux Yagoro de l'Odéon), mais encore de ses assistants dans son entreprise contre Kira Kozoukénokami : on garde tous les accessoires de l'héroïque aventure, tous, y compris le marteau avec lequel fut enfoncée

la porte du *yashiki*; il n'était guère difficile d'avoir des renseignements touchant ces précieuses reliques.

Le costume du pseudo Yagoro est traditionnel au Japon, aussi traditionnel que le costume de Faust ou celui de Napoléon chez nous; tous les théâtres le possèdent; on en a donné reproduction maintes et maintes fois. La revue illustrée *Yen-gei-gaho* — pour ne pas aller chercher plus loin — qui s'édite à Tôkyô, publiait dans son fascicule du 28 novembre 1910, entre

autres documents intéressant les célèbres drames japonais dérivés de *Tchoushingoura*, les portraits de plus de vingt acteurs illustres ayant tenu le rôle de Ōboshi Youranoçouké (le faux Yagoro d'Odéon).



Samurāi de Ko no Moronao au théâtre japonais. (attitude de combat au sabre).



Samurāi d'Akō au théâtre japonais.

Ce numéro ne coûte guère que soixante-dix centimes, moins cher, par conséquent, qu'un voyage en auto-place

au musée Guimet, et il pouvait, à lui seul, donner tout le document nécessaire pour monter honnêtement *l'Honneur japonais*, puisque Honneur il y avait.

Mais l'Odéon transnovateur a voulu avoir sa vérité à lui. Soit. Mais il n'était peut-être pas inutile, de fixer la valeur de cette vérité, ainsi que celle du succès qu'on lui fit.

A propos du « Typhon »
(Impressions Japonaises)

PAR

M. Chifuyu WATANABE
MEMBRE DU PARLEMENT JAPONAIS

Pour mettre en la lumière désirable ces *Impressions japonaises*, une note préalable nous semble nécessaire. Cette note malheureusement court fort le risque de dépasser de beaucoup, non pas seulement les justes bornes d'une note, mais même la longueur de ces impressions si condensées qui ne sauraient manquer d'intéresser vivement tous ceux qui les liront. Que tous aussi veuillent donc bien excuser ce préambule, quelque long qu'ils puissent le trouver.

Si au printemps de 1912 la critique théâtrale parisienne se montrait en partie, pour la raison que nous avons dite, unanimement favorable à *l'Honneur japonais*, six mois auparavant, sous l'empire de la même raison et d'un reste de ce fameux cauchemar de Péril Jaune dont ne se sont pas encore à l'heure qu'il est complètement débarrassées force cervelles occidentales, cette même critique ne louait pas moins le *Typhon*, cette autre pièce sur le Japon qui, après avoir été jouée non sans succès à l'étranger, s'en était venue, non plus telle quelle, mais adaptée à notre scène, chercher les applaudissements de Paris qui, somme toute, ne lui en pouvait pas prodiguer autant que Berlin ou Londres moins pénétrants en matière de théâtre.

Parlant de son adaptation de l'œuvre hongroise de M. Melchior Lengyel, M. Serge Basset avait dit dans le *Figaro* :

« M'aidant de la remarquable traduction de M. André Duboscq, je me suis borné à resserrer certaines scènes dont l'ampleur eût paru peut-être excessive à notre goût pour une action rapide et vivante ; à élaguer des ornements d'un joli travail, d'ailleurs, mais sans effet immédiat sur notre sensibilité parisienne ; à substituer à certains détails des équivalents plus propres à nous frapper dans notre langue ; bref, j'ai essayé de mettre au point de notre optique théâtrale, et sans les affadir, les mâles et pittoresques beautés du *Typhon*. »

Analysant dans le même journal l'ouvrage de M. Lengyel qui, comme on le voit, n'avait subi que des changements de détail, M. Robert de Flers nous traduit l'impression générale de la critique :

« Le drame de M. Melchior Lengyel, très neuf dans le choix des personnages, très adroit dans l'exécution d'un sujet pittoresquement dramatique, a tout ce qu'il faut pour éveiller chez le spectateur beaucoup d'émotion en même temps que beaucoup de curiosité.

« Des cerisiers en fleurs, des paysages de lune, de coquettes petites maisons qui se penchent sur l'eau, de jolies geishas aux vêtements bariolés et aux gestes précieux, de menues et fragiles *Madame Chrysanthème*, tel est le Japon que jusqu'ici avait décrit — et parfois imaginé — notre littérature. Ces gravures un peu enfantines et ces séduisantes « *japonaiseries* » commenceraient-elles à passer de mode ?

« Toujours est-il que les Japonais de M. Melchior Lengyel ne ressemblent guère aux

délicieux et puérils fantoches que nous aimions à évoquer sur la foi de vieilles estampes. Il existe un autre Japon, plus vrai, sans doute, un Japon où le patriotisme et l'orgueil national sont les grandes vertus, un Japon qui s'est façonné à la civilisation occidentale, et qui ne cherche à emprunter à l'Europe ses secrets et ses armes que pour se dresser un jour contre elle : *Madame Chrysanthème* c'était le *Péril Rose* : le *Typhon*, c'est le *Péril Jaune*.

« A Paris, à Berlin, à Londres, dans toutes les capitales, on croise souvent de ces petits Japonais aux yeux bridés, au visage impassible, au sourire narquois ; ils restent silencieux, ils ne font pas de bruit, mais ils regardent, ils observent, ils étudient, ils fréquentent les universités, les laboratoires ; ils sont ingénieurs, avocats, officiers — et quelquefois espions.

« Ce sont ces Japonais-là que M. Melchior Lengyel a mis en scène dans cette pièce extrêmement curieuse, adaptée par M. Serge Basset avec une très grande adresse et une sûre expérience du théâtre. Les quatre actes du *Typhon* sont vigoureux, bien construits, souvent poignants. »

Un autre auteur dramatique écouté, pour qui la scène n'a plus de secrets non plus, M. Abel Hermant, observe dans le *Journal* que le *Typhon* évoque une intéressante affaire de psychologie que Maupassant se proposait de traiter dans un roman intitulé *L'Âme Étrangère*. Il dit :

« Maupassant croyait que deux êtres de races diverses ne peuvent point absolument sympathiser ni s'entendre ; qu'il reste toujours entre eux, au fond, de l'irréductible et même de l'inintelligible ; enfin que, si les apparences de l'humanité, qui leur sont communes, leur permettent à la rigueur l'amour, fatalement, à toute minute, l'un ou l'autre se heurtera et se blessera à une espèce de cloison étanche, de muraille de Chine, qui les sépare et les séparera éternellement.

« J'étais fort partisan de cette théorie : je la crois toujours vraie, mais plus ou moins, selon les races. Il ne me semble pas que les Italiens aient eu de secrets pour Stendhal. Le mystère de l'âme anglaise, pourtant si différente de la nôtre ne me paraît pas impénétrable. J'aperçois, en revanche, que toute sympathie profonde entre Français et Allemands est impraticable et notre rancune historique n'en est point la seule cause.

« Si la mentalité, comme on dit, ou la sensibilité de nos voisins est déjà lettre close pour nous, à plus forte raison ne pouvons-nous point espérer de déchiffrer des races dont l'Europe entière et l'Asie nous séparent, et qui avaient achevé une civilisation sans aucune ressemblance avec la nôtre, alors que nous étions plongés dans la barbarie. Tous les explorateurs de l'Extrême-Orient se sont accordés à observer qu'un Japonais ne sent, ni ne pense, ni ne raisonne comme un Européen ; et aucun n'a même essayé de comprendre ni de nous expliquer comment raisonne, sent et pense un Japonais.

« Pourtant M. Melchior Lengyel, l'auteur du *Typhon*, n'a pas craint de porter sur la scène ces incompréhensibles Japonais. C'est de la témérité, mais dont nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre, car jamais la question de l'âme étrangère n'aura été mieux posée de manière à être envisagée sous toutes les faces, les spectateurs de ce drame étant Français, l'auteur Hongrois, et les personnages Berlinoises ou Japonais.

« L'expérience m'a paru décisive : c'est Maupassant qui a raison. M. Melchior Lengyel nous montre, chez ses Japonais, le sentiment de l'amour (dans l'aventure d'un amour à l'européenne, d'un amour mixte), le sentiment de l'honneur, et le sentiment de la responsabilité morale. Et ces trois sentiments (outre que nous n'étions pas bien sûrs que la peinture ne fût pas hypothétique et arbitraire), ces sentiments nous ont paru, chez les jaunes, si différents de ce qu'ils sont chez nous, que nous n'avons point éprouvé de véritable émotion humaine, ni même d'admiration, malgré un intérêt, je m'empresse de le dire, et une curiosité extrêmes. »

Après ces lignes de MM. Robert de Flers et Abel Hermant, rappelons ce qu'était le *Typhon* en transcrivant l'analyse qu'en donnait, d'après le *Figaro*, le programme officiel

du Théâtre Sarah Bernhardt où la pièce fut représentée pour la première fois le 10 octobre 1911 :

« Tokeramo est, à Berlin, le chef d'une mission secrète japonaise. Tout dévoué à son pays, il poursuit sa tâche avec une énergie tenace; mais il a commis la faute de prendre pour maîtresse une femme assez légère, Hélène Kemer, dont un journaliste berlinois, Lindner, partage avec lui les faveurs.

« Les camarades de Tokeramo, le vieux Joshikawa et Kobayasi (1), lui reprochent cette faiblesse; mais pour être Japonais, Tokeramo n'en est pas moins homme (2) D'ailleurs, il se croit sûr de lui-même et repousse leurs conseils.

« C'étaient eux cependant qui avaient raison.

« L'âme farouche du Japonais s'est laissé amollir par le charme pervers de l'Européenne, qui se plaît à le bafouer, à l'insulter, pour le faire sortir de son calme méprisant; elle n'y réussit que trop bien, car dans un accès de fureur, Tokeramo la tue.

« La police va venir, les papiers de Tokeramo vont être saisis et le succès de sa mission compromis. A tout prix il faut l'empêcher. Les Japonais délibèrent et décident que l'un d'entre eux s'accusera du meurtre. C'est un jeune homme de dix-huit ans, Hironari, dont le sacrifice est accepté.

« Hironari, devant le Tribunal, déclare que c'est lui qui a tué Hélène. Tokeramo, tourmenté par le remords, s'accuse et une jeune actrice, amie de la victime, bien que dévouée à Tokeramo, révèle la vérité. Mais un Japonais retors, Kobayasi, est là qui veille; avec l'aide de ses camarades, il persuade au Tribunal que les aveux de Tokeramo n'ont aucune valeur et que l'assassin est bien Hironari.

« Après le procès, Tokeramo s'est remis au travail et il a achevé le rapport qui doit être utile à son pays; mais son âme est brisée; le souvenir de la morte qu'il aimait le ronge, et avec Lindner, aussi triste que lui, il évoque son image purifiée.

« Ni les doux soins de Thérèse, ni les conseils énergiques de ses compatriotes ne peuvent le guérir, et il meurt, pendant qu'autour de lui les Japonais entonnent l'hymne national et exaltent la grandeur du Nippon. »

Pour montrer comment l'auteur a conçu ses personnages extrême-orientaux, il nous faut nécessairement maintenant citer quelques-unes de leurs répliques.

Au Premier Acte, au début de la scène VI dans laquelle Bruck, le professeur d'Université, présente à ses jeunes amis les Japonais le journaliste Lindner qui, par ses sorties grossières contre le Japon, ne peut que leur donner une piètre idée de l'Occident, on lit ce passage :

« BRUCK. — Il est intéressant, d'ailleurs, de constater à quel point savants et écrivains, à l'heure actuelle, s'occupent du Japon. Ainsi que vous le savez, dans mon volume, je lui ai consacré tout un chapitre. Et à ce propos — c'est un peu pour cela que je suis venu — je vous serais obligé de vouloir bien me rendre mon manuscrit, si toutefois vous l'avez lu.

TOKERAMO. — Je l'ai lu avec un très vif plaisir.

BRUCK. — Et cela vous a plu?

TOKERAMO. — Infiniment.

BRUCK, sourire satisfait. — Ne vous avais-je pas dit que l'ouvrage était intéressant? Et surtout la partie qui traite du Japon. Pourtant dans ce volume je ne donne pas encore mes conclusions qui ne paraîtront que dans mon quatrième volume. Puisque vous n'avez plus que faire de mon manuscrit, je me permettrai de vous le réclamer.

(1) Le programme dit *Kobayasi*; la pièce, publiée dans l'*Illustration* du 4 novembre 1911, donne *Kobayaky*. En japonais ce serait *Kobayashi* comme ce serait aussi *Yoshikawa* et non *Joshikawa* qui est une orthographe à l'allemande. (E. A.)

(2) Cette fin de phrase en dit long sur la mentalité que l'on entend prêter aux Japonais. (E. A.)

TOKERAMO. — Pardonnez-moi, j'ai pris la liberté, comptant sur votre autorisation ultérieure, de le communiquer à mon ami Omayi, qui, bien que juriste, a cru pouvoir, à juste titre, trouver dans votre œuvre des passages en relation avec ses études antérieures...

BRUCK. — Messieurs, je suis très flatté... Mais... je vous en supplie... prenez-y garde. C'est un manuscrit très important... Le résultat de trente ans d'études...

OMAYI. — Un travail merveilleux, magistral, profond... Jamais aucun ouvrage scientifique ne m'a autant séduit.

BRUCK. — Voilà qui est parfait! En ce cas, je vous serais reconnaissant de me faire tenir mon manuscrit chez moi, aujourd'hui même. Voici mon adresse.

Il sort une carte de visite de son portefeuille et la donne à Omayi qui la prend.

OMAYI, à Bruck. — Votre travail a été pour moi d'une absolue nouveauté, tellement que je n'ai pu résister à l'envie de le communiquer, toujours avec l'espoir sous-entendu de votre consentement, à mon ami Kitamaru, qui, quoique médecin, s'intéresse énormément à ces sujets.

BRUCK, abasourdi. — Messieurs... sans doute... je suis très... Mais il ne faut pas oublier que les résultats de ces études sont encore des secrets... mes secrets...

TOKERAMO. — Soyez tranquille. Vos secrets, nous les garderons soigneusement, monsieur le professeur.

KITAMARU, à qui Omayi a passé la carte de Bruck. — Vous ne pensez pas, je suppose, que nous ayons l'intention d'abuser de votre confiance. Votre chef-d'œuvre nous a intéressés à ce point que nous n'avons pu nous défendre du plaisir de nous en délecter à tour de rôle.

BRUCK. — Vous aussi, vous l'avez déjà lu?

KITAMARU. — Avec enchantement.

BRUCK. — Mais le manuscrit... mon manuscrit... pour l'amour de Dieu, chez qui est-il?

JAMOSY, à qui Kitamaru a remis la carte de Bruck. — Chez moi, monsieur.

BRUCK, un peu énervé. — Quand me le rendrez-vous? Voici mon adresse.

JAMOSY. — Merci. Je l'ai. Après-demain, je prendrai la liberté de vous faire remettre votre manuscrit. »

Le Professeur Bruck prend, une fois le journaliste Lindner sorti, congé des Japonais, Voyons agir ceux-ci :

« Il sort. Les Japonais accompagnent Bruck jusqu'à la porte en témoignant d'un respect exagéré. Quand la porte est refermée sur Bruck, Tokeramo fait un geste comme pour écouter, puis il éclate de rire et tous les Japonais font chorus.

TOKERAMO. — Sont-ils assez imbéciles!

PLUSIEURS JAPONAIS. — Ils sont idiots, grotesques.

JAMOSY, imitant Bruck. — Vous avez lu mon ouvrage? Vraiment, vous l'avez lu?

Les Japonais éclatent de rire.

JOSIKAWA. — Quels imbéciles!

KOBAYAKI. — Le vieux serin qui depuis trente ans travaille à son ouvrage.

OMAYI. — Dont nous lui dérobons la substance en quinze jours.

TOKERAMO, les autres l'écoutent attentivement. — Mes amis, rappelez-vous bien ceci : le secret de nos étonnants progrès consiste dans la recherche de la science. Cette fameuse civilisation européenne, des générations se sont exténuées pour elle, des martyrs ont versé leur sang pour elle, pour l'élargir, l'approfondir, la hausser au point où elle est aujourd'hui. Nous autres, quinze ans nous ont suffi pour la faire totalement nôtre!

JOSIKAWA. — Oh! c'est bien la bonne méthode. Les laisser chercher, les laisser approfondir toutes choses, puis, quand ils ont arraché à la nature un secret, nous l'approprier tout de suite.

TOKERAMO. — Avez-vous vu ce Lindner qui va, vient, s'agite, se démène comme un moucheron pris dans une toile d'araignée ? Il va sans savoir ce qu'il veut, ce qu'il fait, pourquoi il vit. Ce n'est pas pour son pays, il s'en moque. Pour les lettres ? Il en fait son métier, donc il les méprise. Et tous plus ou moins en sont là. Ils vont et viennent sur terre, à l'aveuglette, désemparés, sans but. Corrompus par avance, ils crouleront fatalement sous la pesée d'une jeune énergie, d'une force vive qui s'abattra sur eux.

JOSIKAWA. — Nous serons cette force.

KOBAYAKI. — Nous sommes plus vaillants et plus purs.

HIRONARI. — Le Nippon doit être à la tête du monde.

TOKERAMO, solennel. — Les cinquante millions de Japonais doivent régner sur le monde.

Tous. — Nippon ! Nippon ! (Silence solennel).

YOTOMO, jeune Japonais idiot, qui jusque-là n'a rien dit, ricane tout haut. — Heu... Heu...

PLUSIEURS VOIX. — Yotomo, silence... Tais-toi, Yotomo !

TOKERAMO. — Yotomo, de quoi ris-tu ?

YOTOMO, effrayé. — De rien... Je ris seulement.

JOSIKAWA. — Nulle part et à qui que ce soit, tu ne dois parler de ce qui se dit ici, Yotomo ! Tu entends ?

YOTOMO. — Oui.

JOSIKAWA. — Peut-être serait-il préférable que ce malheureux ne fût pas parmi nous...

TOKERAMO. — Si. Il est bon qu'il s'y trouve, au contraire. Il est un précieux et vivant témoignage qu'il y a des Japonais qui ne sont pas dangereux ».

Tokeramo à la fin de cette suggestive scène a encore cette phrase :

« Nippon ! Nippon ! Il me semble parfois que sa puissance est arrivée jusqu'ici, et que sur une terre étrangère, dans une ville étrangère nous sommes ses premiers soldats. Là où un Japonais arrive, il regarde autour de lui. Comme moi, comme vous tous, et c'est déjà la conquête. Quand s'achèvera-t-elle pleinement ? Qu'importe, nous avons été les premiers... Nippon ! »

Donnons à présent les trois dernières scènes de cette pièce qui, scéniquement parlant, n'est vraiment pas sans grandeur ni partant sans intérêt pour finir de fixer sur la mentalité de ces héros japonais créés par M. Melchior Lengyel et acceptés encore par nombre d'Occidentaux comme des créations vivantes et vécues, comme des êtres incarnant véritablement le Japon entier :

Scène V

TOKERAMO, LINDNER, LES JAPONAIS

KOBAYAKI. — Que faites-vous ici, monsieur Lindner ?

LINDNER. — Vous le voyez, je soigne Tokeramo.

KOBAYAKI. — Bien obligé ; mais c'est à nous à le faire. Nous sommes compatriotes. Vous, qu'êtes-vous pour lui ?

LINDNER. — Je suis son frère, parce qu'il est un homme et parce qu'il souffre.

KOBAYAKI. — Nous n'avons pas le temps, nous autres, de nous apitoyer sur un homme. Nous ne vivons pas pour un homme, mais pour les cinquante millions de Japonais qui vivent, et pour les millions et les millions d'ancêtres qui sont morts, qui nous regardent et qui nous dictent notre devoir !

LINDNER. — Vous avez le cœur si large qu'on n'y trouve plus aucun sentiment humain. Encore vos devoirs, votre éternel devoir ! C'est au nom de ce devoir que vous commettez les pires crimes !

KOBAYAKI, impérieusement. — Tokeramo, il faut que cet homme sorte ! Nous ne pouvons souffrir qu'il reste auprès de toi !

TOKERAMO, se cramponnant à Lindner. — Oh ! ne t'en va pas !

KOBAYAKI. — Le malheureux ! Il le préfère à nous !

LINDNER. — C'est qu'il a senti, sur son cœur, battre mon cœur apitoyé, alors que vous autres, figés dans votre stupide conception du devoir, vous êtes tous, au fond, des ennemis les uns pour les autres.

TOKERAMO, suppliant. — Lindner, ne quitte pas cette maison.

LINDNER. — Non, Tokeramo, je ne t'abandonne pas. Puisque ces gens-là ont à te parler, je vais rejoindre Thérèse, là, à côté, mais je ne m'en vais pas, je ne m'en vais pas... Finis-en avec eux, et après nous ne te quitterons plus. A tout à l'heure, frère... (Aux Japonais). Je vous confie Tokeramo, je vous le confie. (Il sort menaçant).

Scène VI

LES MÊMES, moins LINDNER

KOBAYAKI. — L'impudence de ce Lindner mériterait un châtement... Pourvu qu'il ne se soit pas ingéré dans nos affaires ! Encore une fois, Tokeramo, je te préviens que tu as affaire là à un individu infiniment dangereux ! (Tokeramo a suivi du regard et du geste Lindner qui s'en allait... Il retombe épuisé dans son fauteuil. Kobayaki, s'approchant de lui et doucement.) Te sens-tu plus mal, Tokeramo ?

TOKERAMO. — Oui, mal, bien mal.

KOBAYAKI. — Kitamaru, ne peux-tu pas le soulager ? Quelque cordial, voyons ? (Kitamaru va à Tokeramo et s'empresse auprès de lui. Kobayaki à Tokeramo.) Du courage, cher ami. Réconforte-toi. Songe au devoir. N'oublie pas que tu n'as pas fini ta tâche... Tu n'es pas encore au terme de ta mission... Où en es-tu de ton rapport d'ensemble ?

TOKERAMO. — Je l'ai presque terminé ! Encore deux pages à revoir, mais j'ai fini, enfin !... Tu peux le voir, là, sur mon bureau. Il est tout prêt.

KOBAYAKI, dans une explosion de joie. — Tu as fini ! Bien... Bien. (Il va au bureau, feuillette avidement le rapport avec un ravissement qui éclate sur sa physionomie...) Oui, tu as fini... Très bien, très bien ! Tu es admirable ! Tu vas pouvoir te reposer maintenant !

TOKERAMO. — Emporte mon rapport... Tu peux l'emporter. Envoie-le au mikado.

KOBAYAKI. — Demain, il partira... Ne t'inquiète pas pour les pages incomplètes, je reviserai moi-même. Ton rapport partira demain, et, dans la lettre qui l'accompagnera, je dirai avec quel dévouement tu as rempli ta mission !

TOKERAMO, avec un geste infiniment découragé. — Oh ! maintenant !... Merci, tout de même.

KOBAYAKI. — Désires-tu faire écrire autre chose là-bas ?

TOKERAMO, même geste. — Non. (Un silence pendant lequel les Japonais expriment leur stupeur de voir Tokeramo aussi indifférent aux choses du pays.) A-t-on quelques nouvelles ?

KOBAYAKI. — Oui ; tout va bien, notre pays continue sa marche glorieuse vers la suprématie mondiale... La nature nous a été cruelle ; aux environs de Tôkyô un typhon a dévasté des villes, des villages. De nombreuses maisons ont été détruites et des compatriotes sont morts. Mais les maisons seront rebâties, d'autres hommes naîtront à la vie pour remplacer ceux-là. Le Japon est au-dessus de ces traîtrises de la nature, il les brave, il en rit, il en triomphe. Tokeramo...

KITAMARU. — Laisse-le. Il est très mal.

TOKERAMO. — Oui, je suis très mal, mais je puis guérir.

KITAMARU. — Oui.

TOKERAMO. — Si je guéris, je me dénoncerai.

KOBAYAKI, très doucement. — Tu n'y penses pas, Tokeramo... Pourquoi veux-tu faire cela ?

TOKERAMO. — Parce que j'ai assassiné Hélène.

KOBAYAKI. — Te dénoncer, nous mettre en péril, mettre en péril notre mission pour

cette fille, une vile créature dont le souvenir même devrait avoir disparu aujourd'hui de ta mémoire!

TOKERAMO, dans un élan de douleur, fait des efforts pour se lever. Il parle à mots entrecoupés. — Fille, une fille! une vile créature!... Je te défends, Kobayaki, entends-tu, je te défends de parler d'elle ainsi!... Elle m'aimait, elle était à moi... Nous ne faisons qu'une chair!... Vous autres, vous n'êtes plus pour moi que des étrangers!... Et je l'ai tuée à cause de vous!... Vous êtes des assassins... des assassins!... A moi! au secours! (Étouffant.) Lindner... Lindner...

Les Japonais l'entourent.

KITAMARU. — Ouvrez la fenêtre, vite! (Les fenêtres sont ouvertes. On voit poindre le jour. Kitamaru, penché sur Tokeramo.) De plus en plus faible. Il est perdu...

KOBAYAKI, tirant à l'écart Kitamaru. — Qu'importe, Kitamaru? Cela vaut peut-être mieux ainsi... De toute façon il est à tout jamais perdu pour nous.

KITAMARU. — C'est la fin...

KOBAYAKI. — Je dirai dans mon rapport qu'après avoir achevé sa mission il est mort de tuberculose, tué par le climat.

KITAMARU. — Oui, le mauvais air européen.

KOBAYAKI. — Fassent les ancêtres que ce mauvais air ne nous empoisonne pas, nous autres aussi!... Et dire que c'était le meilleur, le plus haut, le plus noble de nous tous!

MONOTARO. — Depuis quelque temps, il n'était plus le même.

JOSIKAWA. — Ce n'était plus un Japonais.

KOBAYAKI, solennel. — Ame des ancêtres, recevez l'âme de notre frère Tokeramo, mort tué par l'Europe... Il était fort, il était brave, il adorait le Japon, recevez-le!

LES JAPONAIS. — Ame des ancêtres...

Ils répètent la même formule..

Scène VII

LES MÉMES, LINDNER, THÉRÈSE

LINDNER, entrant avec Thérèse. — C'est affreux!

KOBAYAKI, doucement, avec un sourire. — Qu'y a-t-il d'affreux? La mort n'est pas affreuse. Celui qui naît doit mourir... C'est sans importance... La seule chose qui importe, c'est le devoir, la grandeur du Japon!...

La critique parisienne, nous le répétons, a été extrêmement favorable au *Typhon*, comme elle l'a été l'année suivante à *l'Honneur japonais*. Le public, il faut le reconnaître, n'a pas cru pouvoir faire au *Typhon*, surtout, les honneurs d'un long succès. Pourquoi? Ce n'est certainement pas à cause du manque de vérité psychologique qui seul nous intéresse ici, aussi n'avons-nous pas à nous occuper des raisons de ce désaccord sensible entre la critique et le public.

La plupart des Japonais présents à Paris au moment où l'on y jouait le *Typhon* sont allés, cela va sans dire, le voir, de même qu'ils ont vu *l'Honneur japonais*. L'un deux, membre en vue du Parlement japonais, venu alors en Europe pour assister à un Congrès Interparlementaire qui devait se tenir en Italie et qui ne s'est pas tenu à cause d'une épidémie cholérique, M. Watanabe Chifuyu, qui avait passé plus d'une année en France voici douze ans et qui depuis nous honore de son amitié, nous parlait, au lendemain de la représentation du *Typhon* à laquelle il s'était rendu, de ses impressions.

« Ecrivez-les donc, lui disions-nous, elles méritent qu'on les connaisse ». Il se rendait à notre conseil. Les circonstances ne nous avaient point encore permis de les publier. Nous ne pouvions laisser passer l'occasion que la reproduction des pages de M. Edouard Gauthier et des dessins de M. Yeutchi Shuncho nous offrait de les donner à la suite. D'ailleurs, si le *Typhon* a passé pour nous, il occupe encore de temps à autre la

scène étrangère : dernièrement on le jouait de nouveau à Londres. La page de M. Watanabe Chifuyu — pour placer son nom à la japonaise — n'a donc pas perdu tant que cela son actualité. (E. A.)

Si je ne me trompe, M. Melchior Lengyel, en peignant son Tokeramó, n'entend pas se contenter de nous offrir une individualité; il a tout l'air de tendre à généraliser, à nous donner la psychologie nationale du Japon en un seul caractère, ce qui ne veut pas dire en une seule personne. La raison permet-elle d'admettre qu'un peuple, quel qu'il soit, ne se compose que d'un type? Evidemment non. Si dans tout individu on rencontre force choses disparates, contradictoires même, ne doit-on pas forcément trouver dans une race, masse d'individualités, en bien plus grand nombre encore, disparates et contradictions? Est-ce que les Allemands de M. Lengyel, qui sont des Français sur la scène allemande, paraît-il, tout en gardant, en dépit de la vérité sociologique, les mêmes caractères, est-ce que ces Allemands, le professeur Bruck, le journaliste Lindner, la coquette et évaporée Hélène, la toute dévouée et toute sympathique Thérèse, sont tous *un*? En face d'eux quatre, qu'y a-t-il? Des Japonais? Non pas. Il n'y a, à mes yeux, et aux yeux de tous ceux qui ont une notion claire et sans parti pris du Japon, je le sais, il n'y a qu'un Japonais, Avec Tokeramó, il n'y a que d'autres Tokeramós, grands Tokeramós, petits Tokeramós, vieux Tokeramós, jeunes Tokeramós, en un mot, rien que des Tokeramós. Et passant de la scène du théâtre à la scène du monde, comme on a l'impression, d'après l'auteur, que tout le Japon, que ces cinquante millions de Japonais, dont parle avec obsession M. Melchior Lengyel, ne sont tous que des Tokeramós *première édition*, craignant au-dessus de tout de devenir plus ou moins *seconde édition*, c'est-à-dire des *européanisés*.

Un Japonais qui occupe une haute situation dans notre diplomatie et qui a eu l'occasion de causer à Paris intimement à plusieurs reprises avec l'auteur du *Typhon*, m'a dit que l'éminent écrivain hongrois, sur une des observations que mon compatriote lui faisait, lui avait assuré qu'il avait la plus grande sympathie pour le Japon et que rien dans sa pièce ne permettait d'en douter.

Il se peut que M. Melchior Lengyel ait cru faire œuvre de sympathie envers le Japon. Je ne saurais pourtant reconnaître qu'il ait peint des Japonais. Il a tout au plus peint un Japonais, un Japonais malade, un de ces ridicules et malheureux mégalomanes, comme il s'en trouve facilement de tout temps en chaque pays.

Quels sont les verres de couleur à travers lesquels l'Occident nous aperçoit en général?

Les Gobinistes pensent avec leur célèbre maître jusqu'ici plus prophète en Allemagne qu'en son pays, j'en félicite les Français qui par leurs qualités si naturelles m'ont appris à les aimer, que la civilisation ne saurait être que le monopole des races aryennes. Aussi le progrès du Japon leur est-il et leur demeurera-t-il sans doute incompréhensible.

Il est de par le monde des gens qui prêtent au Japon une habileté native innée, indéchiffrable. N'exagèrent-ils pas comme à plaisir la puissance japonaise?

Il y en a qui affirment que les Japonais se posent en champions de la civili-

sation orientale. Suivant eux, nous formerions un bloc contre la civilisation occidentale que nous rêverions tout simplement de renverser, d'annihiler.

On rencontre pareillement des gens qui avancent sérieusement que les Japonais obéissent à des impulsions de mysticisme, d'illuminisme. Leurs leviers seraient tous dans le mystère.

Il va de soi que nombreuses sont les personnes qui en Europe et en Amérique nous connaissent et peuvent ainsi se faire une idée exacte de notre essor, mais combien sont-elles à côté de toutes celles qui ne nous voient ou ne veulent nous voir qu'au travers de ces différents prismes déformateurs ? A quoi peuvent être dus tous ces préjugés, tous ces partis pris ? Comme toujours, à l'ignorance de la vraie histoire. On ne connaît guère en Occident, et cela se conçoit, l'histoire de l'Extrême-Orient, et celle du Japon en particulier. C'est une quantité qui doit compter si peu, pense-t-on. C'est de la sorte que nous avons apparu à tant de monde comme le magicien indien qui du sol le plus ingrat fait sortir d'un coup de baguette un magnifique manguier.

Malgré toute l'estime que je me sens avoir pour l'effort, l'application dont M. Melchior Lengyel fait preuve d'un bout à l'autre de sa pièce, je crains fort qu'il ne soit, lui aussi, la victime, plus ou moins inconsciente de ces néfastes préjugés. Que signifie en effet cette insistance d'une mission secrète qui pèse sur toute l'œuvre et me semble indisposer, sans que probablement l'auteur l'ait voulu chercher, tant soit peu le spectateur déjà souvent tant prévenu contre nous avant le lever du rideau ? Pourquoi cette obstination à nous affubler tous de cet esprit de conquête qui nous fait entonner si fort dans la pièce du *Typhon* le *Veni, Vidi, Vici*. L'Angleterre a ses *jingos*, la France a ses *chauvins*. Quoi d'étonnant alors qu'on les retrouve au Japon y faisant cette même œuvre parfois trop bruyante, parfois brouillonne, mais portant en soi comme toute chose un je ne sais quoi de nécessaire qui demande à être pris à petite dose. Ces cinquante millions de Japonais rêvant sérieusement, sous l'hypnotisation du dramaturge hongrois, l'asservissement, la japonisation de l'univers, ne seraient-ils pas plutôt cinquante millions de fous ? En nous disant par la bouche de Tokeramô que le Japon a fait en quinze ans ce que l'Occident a mis des siècles à faire, M. Melchior Lengyel, n'est-il pas de ceux qui s'exagèrent étrangement la vérité ? Les Japonais ne surgissent-ils pas, pour lui, jusqu'à un certain point, les ennemis de l'Occident ? Ne subit-il pas, notre pauvre Japon, dans l'esprit de M. Lengyel, un peu d'illuminisme ? N'est-il pas non plus pour lui le magicien indien ?

Devant l'impression qui semble se dégager de l'œuvre hongroise, quelles qu'en soient les intentions réelles et peut-être incomprises, nous disons, nous, Japonais en chair et en os, nous Japonais qui, pour reprendre le mot bien malheureux de l'analyse du *Figaro*, *pour être Japonais, n'en sommes pas moins hommes*, nous disons, avec l'espoir, avec l'assurance d'être un jour enfin entendus :

« Non, notre Japon que nous n'aimons tous ni plus ni moins que tous les autres peuples leur patrie, notre Japon n'est pas, ne veut pas être, ne peut pas être une race ne s'harmonisant pas avec les autres. Comme nous voudrions tous que le public qui a vu le *Typhon*, que tout le reste avec lui, ne nous prissent point pour des incompatibles. Le secret du progrès du Japon est bien simple :

il ne réside pas dans des missions secrètes à l'étranger, à la Tokeramo ou à la n'importe qui ; sa seule magie est d'avoir compris la Civilisation avec un grand C, c'est-à-dire, sans aucune épithète. Si nous étions des Tokeramos insulteurs de cette civilisation, que serions nous devenus ? L'histoire du Japon moderne, ce n'est que l'histoire de la Civilisation non méprisée. Seule la différence des langues et des mœurs a créé ce malheureux malentendu dont tous nous souffrons. Au Japon, on s'efforce de s'en débarrasser en étudiant les langues et les coutumes étrangères. Vous verrons-nous un jour enfin, en Occident, faire, en nombre, de même vis-à-vis de nous, pour mieux assurer entre nous tous la parfaite harmonie désirable, possible et profitable ? Souhaitons-le, et que tous ceux de nous que les circonstances placent sur cette route à suivre ne marchandent point leurs efforts pour hâter la venue de cette heure. »



Musée Cernuschi. — DRAGON ENLAÇANT UN VASE BRÛLE-PARFUMS.
Bronze japonais (xix^e siècle).

Fig. 24 du n^o 3 (septembre 1912) de *Parisia*.

Japon et Amérique

I

Le Japon et le Monde civilisé. Le Préjugé de Race.

PAR

SIR VALENTINE CHIROL

Directeur du Bureau des Affaires Étrangères du *Times* (1)

Japonais et Californiens.

On peut juger de la gravité de la situation due à l'Allen Land Bill de la Législature de l'Etat de Californie, par l'opposition faite à ce Bill à Washington et par l'indignation qu'il a soulevée au Japon. Elle menace d'imposer une solution définitive que la diplomatie avait jusqu'à présent réussi à éluder par une série de compromis, et elle s'impose au moment précis où le Japon voit sa politique intérieure échapper aux mains du petit groupe d'hommes d'Etat expérimentés qui en avaient la direction.

Le Japon veut avant tout défendre les intérêts matériels des colons japonais, menacés dans leur droit de détenir des propriétés qu'ils ont acquises et mises en valeur, par une législation qui, si elle s'implantait en Californie, risquerait d'être adoptée par d'autres Etats de l'Union. Le Japon pourrait se contenter, dans ce but, d'avoir le droit de naturalisation américaine dûment reconnu en sa faveur, mais c'est précisément ce droit que les Etats-Unis ont

(1) Au cours de l'année 1909, lors des incidents sino-japonais, l'éminent Directeur du Bureau des Affaires Étrangères du *Times*, Sir Valentine Chirol, se rendait en Extrême-Orient et il en rapportait une vaste enquête dont le grand journal anglais bénéficiait.

En mai dernier, la question japo-californienne se rouvrait un moment une fois de plus. Sir Valentine Chirol publiait à cette occasion dans les colonnes de la feuille de la *Cité* une étude sur le Japon qui fut naturellement fort remarquée. Un journal de Paris, *l'Information*, en donnait aussitôt, dans son numéro du 2 juin, la traduction intégrale. C'est là une page qu'il nous semble bon de faire connaître à ceux de nos lecteurs qui ne la connaîtraient pas encore.

Nous en profitons pour reproduire ensuite un article de M. Clémenceau, paru dans *l'Homme Libre* et redonné par le *Journal de Pékin*.

Nous ferons suivre à son tour la *Revanche de l'Extrême-Orient* de trois pages traitant plus directement encore, et avec autant de modération que d'autorité, cette nouvelle agitation californienne; une note de notre collègue, M. Yves Guyot, extraite de son intéressante feuille *L'Agence Economique et Financière* (21 mai 1913), un article de notre autre collègue, M. Robert de Caix, emprunté aux *Débats* du même jour, enfin une lettre du Japon signée Yanaghi et que nous avons trouvée dans le *Journal de Pékin* du 20 juin.

Qu'il nous soit permis de rappeler, à propos de cette question japo-californienne, qui n'a pas encore dit certes son dernier mot, la très remarquable étude si vécue de M. Klein : « Japonais et Américains. Les Vraies Difficultés » (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} octobre 1909).

(E. A.)

jusqu'ici refusé ou contesté aux sujets du Japon. En résumé, la question qui se pose est de savoir si le Japon qui a fait reconnaître son droit d'être traité d'égal à égal par les grandes puissances doit renoncer à compter parmi les nations civilisées dont les Etats-Unis accueillent les émigrants, sauf quelques exceptions dûment définies, ou si ses nationaux resteront individuellement soumis au régime d'exception qui frappe tous les Asiatiques dont le degré de civilisation suffit à justifier la différence existante entre les droits qui leur sont accordés et ceux des Européens. Question qu'il faudra résoudre, sur la base la plus large, soit par voie judiciaire soit par voie diplomatique.

Arguments en faveur des Japonais.

Un grand nombre de Japonais vivent aujourd'hui aux Etats-Unis et y prospèrent comme négociants, fermiers, horticulteurs, dans des conditions qui ne permettent pas de contester leur moralité et leur éducation, et les montrent, sur ce point, égaux à tous leurs voisins. Assurément, la plupart des immigrants japonais sont supérieurs au moins à la plus grande partie de la masse sordide et ignorante des Slaves, Ruthènes, Juifs russes et polonais qui fondent chaque année sur l'Amérique, et dont l'absorption constitue, comme le reconnaissent les Américains, un formidable problème politique et social. Donc, si l'on refuse aux Japonais le droit de naturalisation, ce ne peut être en leur imputant le caractère de citoyens « undesirable ».

Les frappera-t-on d'ostracisme à cause de la couleur ? Mais cette objection ne serait pas admissible de la part d'un pays qui n'a pas reculé devant la plus effroyable guerre civile des guerres modernes pour faire reconnaître aux noirs leurs droits civils. D'ailleurs, les mariages entre Japonais et Européens, encore très rares, ont tendance à se multiplier, surtout parmi les Japonais riches que l'on peut nommer. Objectera-t-on encore leur couleur aux enfants nés de ces unions ? La religion ne saurait être considérée encore moins comme un obstacle puisque les communautés chrétiennes font tous les jours des prosélytes au Japon, dans les hautes classes comme dans le peuple. Plusieurs Japonais chrétiens sont même ministres de la Couronne et juges à la Haute Cour. En Californie même il existe plusieurs églises chrétiennes dirigées par des pasteurs japonais, et il y a quelques années, j'ai traversé le Pacifique en compagnie d'un clergyman japonais d'Osaka qui allait en Californie visiter, sur leur invitation, les établissements japonais du versant de l'Atlantique. D'autre part, un missionnaire américain qui avait passé de longues années au Japon, me déclarait ceci :

« Il y a déjà près de 200 000 chrétiens au Japon, sans compter près d'un million de Japonais instruits qui ont adopté la morale chrétienne et, certes, l'observent plus strictement que bien des chrétiens occidentaux. »

Enfin peut-on accuser les Japonais d'imperfectibilité ? Aucune science, aucun art n'existe dans lequel ils n'aient fait preuve de grandes aptitudes, et, sur certains points, ils se révèlent supérieurement intelligents.

La race japonaise.

Resterait donc la seule objection plausible, la différence de race. Les Japonais sont considérés comme une race asiatique, et, ce faisant, puisque les

Américains ne veulent admettre aucun Asiatique au titre de citoyen, il s'en suit que cette exclusion tombe aussi sur les Japonais. Certes, leur origine remonte très haut, elle est même impénétrable ; il faut présumer que bien des siècles avant l'époque historique, le Japon se trouvait déjà, comme il l'est aujourd'hui, protégé contre les invasions par la mer, et qu'il le fut même contre les migrations plus ou moins pacifiques qui modifièrent si souvent les populations aborigènes d'autres pays. Il résulte donc de ces faits que les Japonais se sont naturellement crus d'origine divine, ce qu'ont cru d'autres peuples sans raisons aussi plausibles : on peut donc admettre, conformément à l'opinion la plus répandue qu'ils descendent de deux ou trois des principaux rameaux ethniques de l'Asie. Le type mongol et le malais se retrouvent manifestement chez eux. Ils ont récemment prétendu se rattacher aux insulaires des mers du Sud, et même aux autochtones de l'Amérique Centrale et méridionale. La crâniologie les regarde même comme aryens, par filiation hindoue. Évidemment les tribunaux s'encombreront peu de considérations de ce genre. Il reste acquis, seulement, que les Japonais ont toujours déployé des qualités très peu communes chez les Asiatiques : esprit de méthode, grand talent d'organisation, patriotisme ardent, abnégation, bref l'habitude et le goût de l'effort dans tous les sens. Cela n'empêche que, par leur voisinage avec l'Asie et par leurs propres traditions, les Japonais se rattachent trop évidemment à elle pour qu'il leur soit possible de renier leur ascendance asiatique.

Le préjugé de race subsistera-t-il ?

Maintenant se pose la question de savoir si cette ascendance constitue pour le Japon un vice rédhibitoire et lui interdit à jamais l'honneur d'être rangé parmi les grandes nations civilisées. A quoi il répondrait : « Civilisation et progrès ne sont point questions de latitude, de race ou de dogme. Le Japon vit tout entier de la vie moderne ; il y a conformé ses institutions et ses lois. Donc, autant que le mot asiatique comporte d'opposition active ou passive aux idées modernes, le Japon n'est plus un peuple asiatique. Que s'il n'agit pas toujours dans le sens indiqué par la civilisation, c'est là une erreur qui lui est commune avec les autres grandes nations, peu autorisées à se prétendre impeccables. »

L'événement capital de notre époque.

Le problème que nous examinons ici n'a pas comme importance de parallèle dans l'histoire. C'est bien, en effet, lorsqu'il s'agit des événements contemporains, le cas de dire que les arbres cachent la forêt. Il serait facile, autrement, de reconnaître que notre génération n'aura pas vu d'événement comparable à la renaissance du Japon, et d'un intérêt aussi général pour l'humanité. Nous avons cependant assisté à la victoire des aspirations populaires sur les intérêts dynastiques, à la refonte de la carte d'Europe, à la création de l'Italie, de l'Empire Allemand, des Etats Balkaniques, à la chute de la puissance ottomane en Europe. Au prodigieux développement du commerce et de l'industrie se sont ajoutées les découvertes géographiques, l'exploitation minutieuse de contrées jusque-là défendues contre toute curiosité par

les habitants. La rivalité provoquée entre les puissances par la nécessité de se partager un domaine colonial qui ne saurait s'étendre indéfiniment a réveillé dans nos propres possessions un sentiment de solidarité dont l'empire britannique s'est trouvé fortifié. Partout, enfin, l'évolution sociale a transmis aux masses le pouvoir politique, de même qu'elle l'avait arraché, il y a moins d'un siècle, à notre aristocratie pour le confier à nos classes moyennes.

Ces vastes changements, toutefois, à qui furent-ils dus ? Exclusivement à cette partie de l'humanité que composent les races blanches, qui acquirent par là une telle supériorité que la seule idée d'une comparaison avec les Jaunes ou avec les Noirs paraissait inconcevable. Le blanc, maître du monde, telle était la foi universelle. Et l'on n'admettait à sa puissance pas d'autres limites que celles de sa puissance militaire, financière ou politique. A la fin du XIX^e siècle pourtant, l'inconcevable arriva, et là où il était, certes, le moins attendu.

Le Japon, jusque-là, s'était placé hors du monde plus complètement qu'il n'est jamais arrivé à aucun peuple. C'était un crime pénal, pour le Japonais, de quitter l'île, de construire ou d'avoir un bateau qui lui permit de le faire, d'avoir des relations avec les autres pays, d'avoir une croyance étrangère, même de posséder un livre étranger. Pendant plus de deux siècles, le Japon a hiberné, et s'il est sorti de sa léthargie, ce n'a été que malgré lui, par réaction contre les influences de l'Ouest et avec des résultats que l'Ouest ne pouvait prévoir. En cinquante ans, un peuple qui n'était ni occidental, ni blanc, ni chrétien, s'est mis au rang des peuples occidentaux, blancs et chrétiens les plus puissants. Exemple qui a galvanisé l'Asie entière. Les autres peuples asiatiques peuvent avoir plus ou moins d'énergie, de discipline et autres qualités communes aussi aux Japonais, mais, de toutes façons, ils ont secoué leur torpeur. Sans les égaler, ils ont appris au monde étonné que l'acquiescement fataliste des peuples jaunes à la prééminence des blancs a cessé d'exister. Le monde n'est plus le domaine imprescriptible des blancs. C'est là un phénomène qui donne au triomphe du Japon une signification transcendante.

Adaptabilité du caractère japonais.

Les personnes même les plus convaincues de l'avenir du Japon admettront qu'une transformation aussi rapide et aussi profonde de sa vie nationale, transformation qui dure encore, n'est pas exempte de périls. Elle met son vin nouveau dans des vieilles bouteilles avec une extraordinaire audace. Heureusement les vieilles bouteilles étaient de bonne fabrique, et la civilisation japonaise s'est trouvée être beaucoup plus adaptable qu'il ne semblait à la civilisation moderne, sans doute parce que les Japonais ont toujours eu l'esprit critique. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le Japon a fait de larges emprunts à la civilisation étrangère. La Corée et la Chine ont été jadis ses maîtres. Mais il n'a jamais rien emprunté sans se l'assimiler, c'est-à-dire que ses emprunts n'ont pas été simplement superficiels, mais qu'ils ont aussi porté sur le fond des idées. Les railleurs peuvent le plaisanter pour ses dons d'imitation ; mais si Emerson a eu raison de dire que le « vrai génie consiste, non pas du tout à être original, mais à être éminemment réceptif et à laisser

les idées du moment traverser l'esprit sans obstacle », si ces paroles sont vraies, elles peuvent s'appliquer au Japon, avec cette constatation qu'avec son énergie innée il n'a jamais manqué de convertir en force agissante les idées qu'il n'a cessé de s'assimiler. Depuis le début de sa restauration, il n'a jamais commis d'erreur grave, bien que les épreuves n'aient pas manqué à sa puissante vitalité ; et que ses détracteurs lui aient souvent prédit malheur, à leur confusion au reste. Leurs prédictions pessimistes se réaliseront-elles, maintenant que la grande ère du Meiji est close ?

Une nouvelle ère.

Quand l'empereur Mutsu-Hito mourut, c'est-à-dire l'été dernier, l'on sentit qu'avec lui disparaissait non-seulement un grand meneur d'hommes, mais aussi la bienfaisante influence d'une génération entière qui, sous ses auspices, avait fait le nouveau Japon. La terrible mais en somme paisible révolution qui porta Mutsu-Hito au trône est connue au Japon non comme une révolution, mais comme une restauration, parce que ce fut autour de l'Ancienne Autorité qu'à la défaite du parti des Shoguns, se rallièrent tous les éléments progressistes du pays. Tant que Mutsu-Hito régna, l'autorité impériale resta le facteur dominant de l'État. Il avait commencé par promettre à son peuple un gouvernement constitutionnel et parlementaire. Mais quand il s'agit de réaliser cette promesse, les hommes d'État japonais, qui avaient étudié soigneusement diverses Constitutions occidentales, se décidèrent pour une sorte de Constitution allemande, parce qu'elle laissait moins de marge aux empiètements de la démocratie. L'émiettement des partis politiques et l'inexpérience de la Diète japonaise.

En marche vers la démocratie.

Six mois après la mort du Mikado, la politique subit un changement complet. La théorie du droit divin n'avait plus la créance populaire, les hommes d'État qui avaient coopéré à la Restauration avaient presque tous disparu. Après l'assassinat du prince Ito, en 1909, en Mandchourie, le *Genro* civil, ce puissant pouvoir occulte, n'avait plus d'influence pour contrebalancer le parti militaire, que dirigeait le maréchal Yamagata. Les finances empiraient. L'hiver dernier, le parti militaire a réussi à mettre en minorité le Cabinet du marquis Saionji, appuyé pourtant par la majorité. Vieux et malade, le prince Katsura prend alors le ministère, mais n'a aucune influence. L'opposition lui tient tête, bien qu'il promette de réduire les dépenses d'armement et qu'il appelle à la tête du conseil le marquis Saionji, président du *Seiyu-Kaï*, le plus fort parti de la Diète, dans la pensée de consolider le Cabinet Katsura. Pour la première fois dans l'histoire du Japon nouveau l'opinion publique a non seulement méprisé les conseils des vieux hommes d'État, les Anciens, l'autorité des deux principaux clans, le *Choshu* et le *Satsuma*, l'un naval et l'autre militaire, et même l'autorité du trône. Le prince Katsura dut démissionner, et bien que le Cabinet formé par l'amiral comte Yamamoto représente une sorte de compromis, le correspondant de Tôkyô au *Times* a fait ressortir l'importance du pas que le Japon vient de faire dans la voie démocratique.

Démocratie et susceptibilité nationale.

Quoique la nouvelle ère de *Taisho*, ou de politique franche, ne compte pas même un an, le Japon vient de tenter une expérience qui du temps de Mutsu-Hito eut semblé presque inconcevable. L'ère tout entière du *Meiji* était celle des *Samurāi*, derniers représentants de l'esprit féodal. L'immense expansion du commerce et de l'industrie du Japon — conséquence inévitable de la résurrection du vieil esprit des *Samurāi* sous forme de cuirassés et de corps d'armée — a fait naître une nouvelle classe moyenne inconnue jusque-là au Japon, et qui comprend, outre des négociants, des industriels et des financiers, tous les éléments intellectuels qui se trouvent dans un organisme social un peu complexe. Formée en partie de *Samurāi* et en partie d'éléments populaires, cette classe moyenne a naturellement des intérêts plutôt matériels, des intérêts plutôt démocratiques. Il ne s'en suit pas qu'elle en soit moins patriote, bien que son patriotisme gagnât à être moins donquichottesque. De toutes façons, et quoi qu'il advienne, elle cherchera à se rapprocher du monde occidental. Bien des Japonais craignent que ce ne soit aux dépens des belles qualités d'endurance et de l'esprit de sacrifice qui ont fait si grande leur patrie. Une chose certaine, pourtant, c'est que plus le gouvernement japonais prendra un caractère populaire, plus il insistera pour faire reconnaître le Japon comme nation civilisée. Une démocratie est, par tempérament, susceptible sur les questions de dignité nationale, au Japon plus encore qu'en Occident. Les conflits pareils à celui qui s'élève aujourd'hui aux Etats-Unis et dans quelques-unes de nos colonies au sujet des droits des nationaux japonais eussent été infiniment plus difficiles à résoudre, s'il avait fallu traiter à Tôkyô avec des chefs de partis parlementaires, au lieu des quelques hommes d'Etat expérimentés délibérant dans la paisible atmosphère du cabinet de l'empereur.

En résumé, les progrès du Japon dans la démocratie paraîtront justifier, aux yeux de beaucoup d'observateurs, sa prétention de prendre rang parmi les grandes puissances et d'en être traité d'égal à égal. Mais, si cette prétention était repoussée, il n'en sera que plus difficile de résister aux explosions du ressentiment public au Japon.

II

La Revanche de l'Extrême-Orient

PAR

M. G. CLÉMENCEAU

Sénateur, Ancien Président du Conseil.

Nous avons assez d'affaires en Europe pour ne pas nous hypnotiser sur le Japon. Pourtant le peuple japonais s'est révélé à nous depuis longtemps déjà sous des aspects assez notables pour que nous ne le perdions point de vue. Il est « l'allié » de l'Angleterre, notre amie, il s'est mesuré avec la Russie,

notre alliée, en des combats fameux qui n'ont point tourné à son désavantage, et le voilà maintenant engagé en de périlleux colloques avec les États-Unis.

Il s'agit, comme on sait, de la situation des émigrants japonais dans les États du Pacifique, notamment en Californie. Les Américains ont versé des torrents de sang pour arriver à affranchir leurs esclaves africains et les doter de l'égalité civile avec les blancs. Je ne sais pas ce qu'ils feraient si c'était à recommencer. En tout cas, le pullulement africain a fait naître dans les États du Sud une question noire dont la solution est pleine de difficultés. Je me souviens qu'un jour, en Virginie, je voulus au sortir d'une gare, prendre la première voiture de louage que je rencontrai. A ma grande surprise, le cocher, un mulâtre, refusa d'accepter ma valise et même me convia à favoriser ses concurrents de ma clientèle. Quand je lui en demandai la raison, il me répondit avec résignation qu'il ne pouvait charger avant que tous les cochers blancs n'eussent pris des voyageurs. Cette simple anecdote en dit assez long.

A l'Ouest, c'est la question jaune posée par les Chinois qui, en vertu de la liberté d'aller devant soi que Candide invoqua si malheureusement pour quitter l'armée bulgare, s'avisèrent de passer de Chine en Amérique sans avoir prévu que, puisqu'ils se contentaient d'un modique salaire, ils allaient apporter la famine au foyer des blancs. A la liberté du Chinois les Américains répliquèrent, en conséquence, par la liberté, reconnue à quiconque en a les moyens, de tirer des coups de canon sur quiconque peut déplaire au possesseur de cet engin de civilisation.

Le « Céleste » jugea le procédé sans réplique. Seulement, malin comme un diable, il laissa derrière lui le Japonais. Contre le Japonais, l'argument du canon ne porte pas parce qu'il a pris la précaution de se munir, à son tour, de ces moyens de persuasion et qu'il en a même su faire un usage à décourager des adversaires. Alors, on a parlementé et l'on parlemente encore, mais pour s'accorder seulement sur ce point, qu'on ne sera jamais d'accord.

La Californie est un Etat souverain dans l'étendue de son territoire, mais si elle a la guerre avec le Japon, le gouvernement de Washington devra montrer sa figure. Or, elle prétend interdire aux Japonais le droit de naturalisation, le droit de posséder et quelques autres droits supplémentaires aboutissant à formuler à peu près l'interdiction du droit de vivre, cela pour la raison que l'ouvrier californien ne peut pas supporter la concurrence du Nippon. « Mais votre République a signé un traité avec nous », objecte celui-ci. « Le traité, répond le président Wilson, n'empêche par la Californie de légiférer dans le domaine civil de son territoire. » Alors, le petit homme aux yeux obliques de se fâcher, de parler haut, et chacun de jeter d'inquiétants coups d'œil sur son arsenal de guerre.

Cette affaire nous a valu un excellent article de Sir Valentine Chirol dans les colonnes du *Times*. Le très long séjour que l'auteur a fait en Extrême-Orient et les éminentes qualités qui l'ont poussé au poste de directeur du département des Affaires étrangères dans le grand organe de la *Cité* lui donnent une autorité particulière pour traiter une question dont tous les replis lui sont familiers. L'article est sans conclusion. Mais il était vraiment assez difficile

d'arbitrer en la matière, et c'est déjà beaucoup que d'exposer le dissentiment avec une entière impartialité.

Pour Sir Valentine, l'entrée du peuple japonais dans la civilisation occidentale est le plus grand événement des temps modernes. « Le Japon, écrit-il, s'est réveillé de sa léthargie sous l'agression de l'Occident. Un peuple qui n'est ni blanc, ni chrétien a pris rang, pour la première fois, parmi les puissances du monde et son exemple a enflammé les imaginations de toute l'Asie. D'autres peuples d'Asie, qui ne sauraient faire preuve de discipline et d'énergie au même degré, se sont réveillés, et le Japon se trouve avoir détruit la résignation fataliste à la domination de l'homme blanc. »

On sait que la Révolution de 1868 rétablit le pouvoir autocratique du mikado jadis confisqué par la féodalité des Shoguns, comme avaient fait nos maires du Palais. Une Constitution fut adoptée sur le modèle de la Constitution allemande, et l'empereur Mutsu-Hito, qui se trouve être un homme d'Etat de premier rang, entreprit de gouverner avec un Parlement à la mode européenne par le moyen de l'élite aristocratique à laquelle il devait son trône. Il y réussit remarquablement. Mais cette aristocratie, condamnée par sa situation même à incliner vers la démocratie, a si bien pris son rôle au sérieux qu'à la mort de Mutsu-Hito il se découvrit à la surprise d'un grand nombre, que le pouvoir avait glissé vers les classes moyennes en attendant mieux. Le marquis Saïonji, l'éminent homme d'Etat libéral que j'ai connu jadis au cours d'Emile Accollas, n'est pas homme à s'étonner de l'aventure. C'est un esprit délié qu'aucune idée n'épouvante et pour qui l'évolution démocratique est la nécessité primordiale de ce temps.

Eh bien, si cette évolution n'est pas accomplie, elle est en bonne voie, selon Sir Valentine. L'autorité semi-divine dont a joui l'Empereur mort est désormais histoire du passé; son fils, l'Empereur actuel, ne songe point à la réclamer. Bien mieux, une opinion publique est née et Sir Valentine nous raconte qu'elle a su forcer la main au Parlement, se faire obéir de l'Empereur lui-même. « O mon ami Saïonji, viens nous rendre les leçons que nous t'avons données. »

Seulement, n'allez pas croire que pour être moins « donquichottesque », cette opinion soit moins patriote. Pas du tout. Sans doute, les « vieux Japonais » peuvent craindre que la jeune génération ne sacrifie trop de l'antique simplicité spartiate au goût de la richesse et du luxe.

Mais une chose est certaine, écrit Sir Valentine, c'est que, plus le gouvernement devient démocratique au Japon, plus les gouvernements se trouvent obligés d'exiger la pleine reconnaissance du rang de l'Empire japonais parmi les nations du monde. Une démocratie a une sensibilité particulière sur toutes les questions de dignité nationale et pour beaucoup de raisons cette sensibilité sera plus aiguë chez les japonais que chez toute autre nation occidentale... L'avance rapide du Japon vers le gouvernement démocratique, réservé jusqu'ici aux Occidentaux, peut être considérée comme renforçant son droit à l'égalité de traitement avec les peuples de l'Occident. D'autre part si ce droit est refusé, il n'en sera que plus difficile de réprimer, au Japon, l'explosion du sentiment populaire.

Tout cela n'est pas très rassurant pour l'avenir. Les peuples de l'Europe

n'ont pas encore achevé de se tasser entre eux et voici que l'Orient vient battre d'un flot menaçant l'Amérique européanisée. Il y a dans un faubourg de Vienne une borne qui marque le point extrême où avancèrent les Turcs quand Sobieski les refoula. Ils ont notablement reculé depuis lors, la guerre balkanique nous ayant donné le spectacle d'une débandade d'Asie. Ironie de l'histoire, c'est l'Europe qui a voulu les maintenir à Constantinople, c'est l'Europe qui met autant d'empressement à leur livrer le tombeau du Christ que les croisés de l'ancien temps à les en déloger. Et à peine avons-nous de ce côté refoulé l'Asie en nous réservant d'aller bientôt la chercher sur son propre territoire, qu'une autre Asie revivifiée, douée de qualités intellectuelles et morales auxquelles nous sommes tenus de rendre hommage, nous prend à revers du côté de l'Extrême-Orient, et par le droit du plus fort, du plus tenace, du plus avisé que lui enseigna notre histoire, prétend s'installer sur les continents que nous nous étions jalousement réservés. Et derrière le Japon la Chine commence à se découvrir, la Chine innombrable qui s'essaye à la République avec plus ou moins de succès et dont l'arrivée sur les traces des Japonais serait une révolution de tous les continents.

Sir Valentine Chirol m'a souvent dit qu'il ne redoutait point ce danger. Comme Européen, je dois m'en féliciter. Je ne le désire pas, bien entendu, mais j'avoue que ma philosophie se réjouirait si je voyais débarquer à Brest quelques missionnaires japonais chargés de nous convertir au shinto. Cela vous paraît absurde peut-être. Eh bien, sachez qu'en Angleterre, dans le Sussex, une dame de mes amis a découvert, en un village voisin de sa demeure, un Japonais qui prêchait aux paysans de la Grande-Bretagne le shinto précisément. Rien de tel que de commencer.

III

Le Japon et les États-Unis

PAR

M. YVES GUYOT

Ancien Ministre des Travaux Publics.

L'État de Californie vient d'adopter une loi qui interdit aux Japonais d'y posséder des immeubles. Les Japonais protestent au nom du traité de 1911.

Le président Wilson et une grande partie de l'opinion publique américaine ne partagent pas l'accès de Xénophobie de l'Etat de Californie ; mais ils considèrent qu'il n'est pas dans le pouvoir du gouvernement fédéral de frapper cette loi d'un veto. Les Japonais doivent se pourvoir devant la Cour suprême.

Un des hommes qui connaissent le mieux les populations de l'Orient, Sir Valentine Chirol, a publié dans le *Times* une remarquable étude sur les réclamations des Japonais.

Le gouvernement japonais entend protéger les droits de ses nationaux établis en Californie auxquels le « California Land Bill » porte atteinte. S'ils sont frappés comme étrangers, le Japon demande qu'ils aient le droit de se faire naturaliser ; mais jusqu'à présent ce droit ne leur a pas été reconnu.

Or, le Japon n'admet pas que ses émigrants soient considérés autrement que les Slaves, les Ruthènes, les Russes, les Juifs polonais et roumains, et M. Chirol considère qu'il est probable que les émigrants japonais : marchands, cultivateurs, jardiniers, sont d'un type supérieur. Si, cependant, les Etats-Unis n'admettent pas que les émigrants japonais puissent se faire naturaliser, le gouvernement des Etats-Unis les considère donc comme d'un type inférieur. Il les considère même comme d'un type inférieur aux nègres.

Le Japon demande que ses nationaux soient traités sur le pied d'égalité avec les nationaux des grands pouvoirs européens.

Pourquoi l'Etat de Californie prend-il cette mesure d'exception à l'égard des Japonais ? Question de race ? Mais le Japon répond avec raison : « La civilisation moderne n'est pas question ni de longitude, ni de latitude, ni de race, ni de religion. Le Japon a des institutions et une législation qui en font une nation organisée sur le type occidental. Si quelquefois elles ne fonctionnent pas parfaitement, où est donc le peuple qui puisse lui opposer sa propre perfection ? Depuis moins d'un demi-siècle, le Japon a prouvé sa capacité d'adaptation aux civilisations les plus avancées ».

Si les Californiens considéraient les Japonais comme incapables, ils ne prendraient pas contre eux des mesures de protection. Ils veulent les éliminer parce que leurs qualités en font des concurrents. C'est le vieil esprit de monopole qui avait dicté les mesures auxquelles le traité de 1911 avait mis fin et dont le « Land Bill Act » reprend la tradition.

IV

Les États-Unis et le Japon

PAR

M. ROBERT DE CAIX

Directeur de l'Asie Française.

Pour peu que l'on réfléchisse un instant aux éléments qui dominent les relations entre le Japon et les Etats-Unis on ne saurait prendre au tragique les dépêches sensationnelles relatives au différend californien. Il s'est produit une « friction » désagréable entre Américains et Japonais, mais il faut une imagination désordonnée pour croire qu'il puisse en résulter une rupture entre les gouvernements de Tôkyô et de Washington.

Certes l'attitude de la Californie est fort irritante pour l'opinion japonaise. Cet Etat, comme ses voisins de la côte du Pacifique et la Colombie britannique qui les continue au Nord, redoute avant tout l'invasion pacifique des jaunes.

Il n'a pas deux millions et demi d'habitants sur ses 400 000 kilomètres carrés, et ses voisins l'Orégon et le Washington, également si ce n'est même plus riches, ne sont pas, en proportion, plus peuplés. C'est-à-dire qu'il suffirait d'un afflux même modéré d'immigrants asiatiques pour altérer le caractère ethnique du peuple qui se développe lentement sur cette partie du sol américain. A cela, les Californiens ne se résigneront jamais. On a dit que leur exclusivisme à l'égard de l'immigration jaune n'avait d'autre cause que la peur des ouvriers blancs syndiqués de subir une concurrence redoutable. C'est une manière étroite et injuste d'envisager les choses. Les Américains sont, beaucoup plus qu'on ne croit, menés par des passions dont l'origine n'est pas dans l'intérêt. Le sentiment de race est extrêmement fort chez eux. Les Etats de l'Ouest proclament à toute occasion : « Nous ne voulons pas devenir un pays jaune ! » Et la plupart des propriétaires de vergers californiens aiment, sans aucun doute, mieux voir une partie de leurs fruits pourrir ou sécher sur la branche faute de main-d'œuvre qu'accepter une immigration qui, en peu d'années, aurait fait de ce principe un vain mot.

Or depuis quelque temps on constatait que presque toutes les terres de certains comtés de l'Etat de Californie avaient passé entre des mains japonaises. Les Nippons, contents de peu, minutieux dans leur travail, réussissent fort bien dans l'industrie fruitière. Mais le succès que leur assurent ces qualités inquiéta la Californie dont la législature vient de voter une loi interdisant l'acquisition des terres par les étrangers qui ne peuvent obtenir la naturalisation américaine. C'est évincer en fait les Japonais du droit de propriété en Californie puisque, moins en vertu des lois que de la jurisprudence adoptée par les tribunaux de l'Ouest, les Asiatiques ne peuvent se faire naturaliser citoyens des Etats-Unis.

Bien avant que la loi californienne fût votée, l'ambassade du Japon à Washington avait protesté contre l'annonce d'une législation qui inflige aux Nippons une infériorité par rapport aux autres étrangers. Le gouvernement fédéral se trouve assurément dans une situation délicate. Il sait qu'il est difficile et dangereux d'intervenir dans les affaires des Etats, même si ceux-ci tournent les obligations internationales de l'Union. Les démocrates au pouvoir y répugnent même d'autant plus que le respect de l'autonomie des Etats est une des « planches » traditionnelles de la « plateforme » du parti. Le gouvernement de Washington est pris entre cette difficulté et ce principe et les traités qui donnent droit au Japon au traitement de la nation la plus favorisée. Et tout ce qu'il peut faire c'est de chercher à gagner du temps et à trouver une solution qui sauve assez les apparences pour permettre au gouvernement de Tôkyô non de l'accepter explicitement mais de s'en accommoder. Quant à ouvrir largement la Californie à la colonisation nippone, on n'y saurait songer.

Déjà, en 1907, on avait ainsi non pas réglé mais usé, amorti pour ainsi dire un autre différend entre la Californie et le Japon. Les Californiens avaient voté une loi excluant les enfants japonais des écoles publiques. L'opinion japonaise s'exaspéra. On finit par s'arranger : la loi ne fut pas appliquée mais le gouvernement de Tôkyô ralentit extrêmement l'afflux de ses ressortissants aux Etats-Unis en ne délivrant presque plus de permis d'émigration pour

l'Amérique. L'incident avait été vif : il ne fut pas étranger à cette démonstration de puissance qu'a été le périple de la flotte américaine autour du monde. Il est probable que cette fois on usera de même, pour ainsi dire, la difficulté ; déjà on a noncé que la réponse américaine aux protestations japonaises fera observer que la loi californienne n'interdit pas la propriété aux Nippons, et d'autre part ne tranche pas d'une manière négative la question de leur nationalisation aux Etats-Unis. Celle-ci pourrait être réglée en portant un cas devant la Cour suprême.

Tout cela ne change pas la situation de fait que la Californie veut établir, mais lui met un déguisement juridique décent et permet de gagner du temps.

Sans doute l'opinion japonaise ne sera pas satisfaite. Le peuple « fils des dieux » est naturellement irrité de voir ses enfants traités dans un pays étranger comme des « indésirables ». Peut-être l'affaire fera-t-elle d'autant plus de bruit qu'elle peut être exploitée dans l'agitation présente de la politique intérieure du Japon. Mais tout fait croire, cependant, que la diplomatie japonaise se prêtera aux moyens amortisseurs, si l'on peut dire, qu'imaginera le gouvernement de Washington. Si la loi californienne avait été votée par un pays voisin du Japon, le danger d'un conflit serait proportionné aux moyens d'action des Japonais. Mais ils ont affaire à une puissance très éloignée, riche de toutes les ressources voulues pour prolonger des hostilités qui seraient ruineuses pour le Japon. Ce pays n'a pas, en somme, intérêt à compromettre toute sa situation pour ouvrir de force à ses nationaux une nationalité où ils se perdraient. Puis il n'y réussirait pas. Les dirigeants de Tôkyô ont toujours montré qu'ils n'étaient pas des aventuriers, qu'ils mesuraient les obstacles et on peut s'attendre à voir le différend actuel comme celui de 1907 *desinere in piscem*. Personne ne reconnaît mieux que le Japonais cette vérité, méconnue par les idéologues de notre pays, que la diplomatie n'est et ne peut être que l'expression de la force qu'elle a derrière elle.

V

Lettre du Japon

La Question Californienne

PAR

YANAGHI

La question qui depuis plus de deux mois préoccupe le plus l'opinion japonaise est, sans contredit, la question californienne. A l'heure où nous écrivons, des dépêches nous apprennent que, malgré les protestations, les meetings, l'intervention des deux gouvernements japonais et américain, la Chambre Haute de Californie a voté en principe et d'une façon générale le bill qui interdit la propriété immobilière aux étrangers qui ne jouissent

pas en fait du droit de naturalisation aux Etats-Unis. Ce bill, qui atteint spécialement les Japonais et qu'ils dénoncent comme « attentatoire à la justice et à la morale internationale », peut amener des complications, dont l'avenir nous instruira. Il est utile dès maintenant, en nous faisant l'écho de la presse japonaise de ces dernières semaines, d'étudier la manière dont la question est envisagée d'un côté par les Japonais et de l'autre par les Américains.

Et d'abord, la question californienne est pour les Japonais une question qui concerne leurs intérêts et leur bonheur national. La population de l'empire qui augmente actuellement dans la proportion de 6 à 700000 par an, a besoin de trouver en dehors de ses îles des terres qui nourrissent cet excédent. Le sol de Californie, avec ses cultures de fruits en particulier, a fourni ces dernières années aux Japonais un travail rémunérateur, pour lequel ils se sont montrés admirablement doués; leur intelligence, leur savoir-faire, leur sobriété, leurs exigences relativement médiocres par rapport au salaire en font des ouvriers très appréciés. Peu à peu, leur colonie californienne, s'accroissant jusqu'à atteindre le chiffre de 50 000 individus, malgré les restrictions apportées depuis 1908 à leur émigration, ils se trouvent actuellement propriétaires de 26000 acres (environ 13000 hectares) de terrain, avec l'espoir d'étendre encore leurs possessions dans un avenir prochain. C'est dans ces conditions que, sous la poussée d'influences diverses que nous analyserons plus loin, ils se sont vus menacés d'éviction par le bill qui, visant d'une manière générale les étrangers, était, on ne peut s'y méprendre, dirigé spécialement contre eux. Car, tandis que les étrangers d'origine européenne ont, d'après la Constitution des Etats-Unis, droit à la naturalisation, ce droit est refusé aux émigrants d'origine mongole, ainsi que porte le texte même qui prétend comprendre sous cette dénomination les Japonais comme les Chinois. Dès lors, tant que la loi américaine subsiste, les Japonais se voient obligés dans un délai de trois ou cinq ans [suivant le double projet du bill californien], de vendre les terres dont ils sont actuellement possesseurs, ce qu'ils prévoient ne pouvoir faire évidemment qu'à perte.

« Eh quoi ! s'écrient les journaux japonais, nos compatriotes seraient sans vergogne frustrés du fruit de leurs labeurs ! Après avoir contribué à la prospérité du pays, au prix de leurs sueurs et de leurs sacrifices, durant plusieurs années, ils seraient évincés comme des malfaiteurs ! Notre poignée d'émigrants serait-elle plus à redouter que ces milliers d'étrangers qui sont accueillis sur la côte atlantique ? Les traités existant entre l'Amérique et le Japon ne garantissent-ils pas à ce dernier le traitement de la nation la plus favorisée ? Lorsque le commodore Perry vint forcer le Japon à ouvrir ses portes, ne promit-il pas qu'en échange les Japonais pourraient librement exploiter le sol américain et même les mines de Californie ? Il y a plus d'un demi-siècle que le cri : « Dehors les barbares ! » ne s'entend plus sur nos rivages, et maintenant c'est sur les rives d'où nous sont venues la civilisation moderne et les notions de fraternité universelle que retentissent des clameurs analogues ! Le peuple américain a-t-il oublié les gages d'amitié que nous nous étions réciproquement donnés ?

« Qu'est devenue la justice chez les fils d'Abraham Lincoln ? En agissant comme elle le fait, l'Amérique se pose en ennemi du genre humain, elle

foule aux pieds la morale et les traités... Il faut que la nation se lève en masse pour protester contre cette injustice et cette infamie. Nous ne voulons point la guerre, mais nous sommes prêts à aller jusqu'au bout pour la revendication de nos droits... »

A ces protestations vis-à-vis de l'Amérique, à ces excitations du sentiment national, la presse joignait des reproches au gouvernement japonais qui, à ses yeux, montrait une déplorable faiblesse, aux partis politiques qui d'abord ne se remuaient pas assez, à son gré, au gouvernement de Washington dont les lenteurs prudentes apparaissaient comme une marque d'indifférence et même de connivence avec les Chambres de Californie. En un mot, la presse a déployé, à part quelques exceptions, une nervosité qui pouvait provoquer des manifestations populaires dangereuses et exaspérer par là même le sentiment antijaponais en Californie. Heureusement, morigéné par certains journaux plus pondérés, par les admonestations, à l'occasion de meetings, du Ministre des Affaires étrangères, le baron Makino, et d'hommes influents, comme le comte Okouma, le peuple s'est tenu tranquille, et il n'y a guère eu qu'une réunion de 3000 personnes, au Grand Hall des Lutteurs, où des tribuns aient déversé leur bile contre les Américains et contre le gouvernement.

Par ailleurs, et les représentants des principales Chambres de commerce de l'empire, et les partis politiques et les Compagnies de navigation, et la Société du Pacifique, et la Ligue de la paix, et l'Association américo-japonaise, et nombre d'autres Sociétés, ainsi que les pasteurs américains et japonais en vue, convoqués chez le comte Okouma, ont, par leurs meetings, leurs déclarations publiques, leurs télégrammes adressés au gouvernement central des Etats-Unis, au gouverneur et aux Chambres de Californie, ainsi qu'aux Chambres de commerce et à des amis influents, fait appel à l'équité du peuple américain, aux anciennes traditions d'amitié des deux nations, à leurs intérêts communs, et manifesté d'une façon non équivoque l'opinion unanime du peuple japonais dans les circonstances présentes.

Du côté de l'Amérique, ces sentiments ont trouvé un écho sympathique et dans les Chambres de commerce de Californie, et dans plusieurs organes de la presse américaine et même californienne et dans certaines associations, notamment celle des propriétaires d'immeubles de Californie, ainsi qu'auprès de certains personnages influents, comme le professeur Jordan, de l'Université Stamford et même l'ex-président Roosevelt.

Nombreux sont les Américains qui apprécient les liens d'amitié qui existent entre les deux pays, le concours prêté par la main-d'œuvre japonaise, à l'exploitation des ressources de la Californie et les intérêts commerciaux communs, représenté d'après l'Annuaire financier édité récemment, par un chiffre de 608 249 309 francs; le quart environ du commerce japonais avec l'étranger.

Malgré tout, il faut avouer que la question de l'émigration japonaise rencontre en Californie des difficultés presque insurmontables, dans l'état actuel des choses. La principale opposition vient des émigrants des autres nationalités, qui formeraient 77 0/0 de la population californienne, et qui voient généralement d'un mauvais œil les émigrants japonais affluer sur la terre américaine, réussir par leur intelligence et leur habileté, non seulement à occuper nombre de places qui s'offrent à la main-d'œuvre, mais encore à se rendre

maîtres peu à peu de terrains cultivables et de la direction de diverses industries et maisons commerciales. La jalousie des concurrents de race blanche se croit légitimée par le fait que tous ces Japonais, ne jouissant pas du droit de naturalisation, travaillent au profit de leur mère-patrie. D'autre part, les autres émigrés nourrissent à l'égard de ces « Jaunes envahisseurs et parasites » l'antipathie de race, la répugnance que font éprouver des mœurs et coutumes étranges à leurs yeux, et la crainte de voir s'augmenter encore leur nombre et leur puissance (comme il est dit des Hébreux dans la terre de Gessen). Ces jalousies, ces antipathies et ces défiances entretenues par les Syndicats ouvriers exercent leur influence sur les hommes politiques de l'Etat de Californie, qui, pressés par le mouvement anti-japonais de l'élément populaire, en épousent plus ou moins les sentiments, et redoutent, peut-être pour un avenir plus ou moins prochain, le péril que ferait courir au pays l'établissement d'une colonie japonaise trop puissante.

Au point de vue du droit, si le Japon peut, à juste titre, réclamer pour ses nationaux le traitement de la nation la plus favorisée, la Californie, de son côté, se sent forte de l'appui même de la Constitution qui permet à chaque Etat de faire les lois qu'elle juge nécessaire pour défendre ses propres intérêts, dans la mesure où ces lois ne sont pas contraires aux lois générales du pays. C'est ce que n'ont pas manqué de faire valoir le Gouverneur Johnson et les représentants des deux chambres de Californie, remarquant, d'ailleurs, que si les Japonais se trouvaient évincés par le bill en question la faute, si faute il y avait, devait être attribuée au gouvernement central qui ne leur reconnaissait pas de droit à la naturalisation, qu'une législation analogue à celle qu'ils projetaient existait dans d'autres Etats, et que, par suite, on ne comprenait pas pourquoi MM. Wilson et Bryan venaient s'interposer uniquement chez eux.

Ce raisonnement, logique au point de vue juridique, et d'un grand poids vis-à-vis d'un gouvernement démocrate, qui attache une particulière importance à l'autonomie des Etats, mettait le président et son ministre entre l'enclume et le marteau, M. Bryan ne pouvait, dans la circonstance, que risquer des tentatives de conciliation, recommander que dans la teneur du bill les Japonais ne se sentent point particulièrement visés. « Il serait mieux, conseillait-il, de faire comme certains Etats, de ne point faire mention du droit de naturalisation, de restreindre à six ans par exemple, comme dans l'Illinois et le district de Columbia, le droit de propriété des étrangers en général, ou bien de suspendre la discussion du bill jusqu'à ce que le gouvernement de Washington se soit entendu avec le gouvernement japonais pour la révision des traités.

Le comte Okouma avait raison de dire que la question ne se résoudrait pas présentement par la diplomatie, encore moins par les protestations et les menaces, mais il s'illusionnait en pensant que l'influence des ministres de religion et l'appel aux sentiments moraux pouvaient avoir de l'efficacité. En fait, les Chambres californiennes n'ont rien voulu entendre, et par leurs votes ont tenu à affirmer le principe de l'autonomie des Etats.

Dans les circonstances présentes, en attendant que la Constitution américaine impose des restrictions à cette autonomie, ce qui serait désirable de nos

jours, au point de vue international, ou bien que les Etats-Unis accordent enfin aux Japonais le droit de naturalisation, il ne resterait à ces derniers que l'appel au jugement de la Haute Cour qui décidera si, par rapport aux traités déjà existant avec le Japon, le bill californien a force de loi. Mais l'opinion japonaise se rend compte que, de ce côté, il ne faut pas nourrir trop d'espérances. Elle saisit également que la naturalisation emportée de vive force n'est pas chose désirable, et que les restrictions à apporter à l'autonomie des Etats ne seront pas réalisées de sitôt.

Aussi bien, après l'exaltation de ces dernières semaines, il pourrait se faire que l'opinion japonaise se résigne à la manière orientale devant la fatalité [shiyo ga nai, il n'y a rien à faire], et qu'elle conseille à l'émigration de se tourner vers des plages plus hospitalières. Mais on ne peut rien pronostiquer encore car sur les bords du Pacifique, le jour même où l'on s'attend au calme, on voit parfois s'élever la tempête.



*Musée Cernuschi. — TIGRE. — Bois laqué japonais (xvii^e siècle).
Fig. 25 du n^o 3 (Septembre 1912) de *Parisia*.*

Des Réformes et des Progrès réalisés en Corée
par le Gouvernement Général Japonais

PAR

H. CHEVALIER

TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

Analyse du Quatrième Rapport Annuel (1910-1911)
publié en anglais par le Gouvernement Général de Chosen (Corée) (1).

(1^{re} PARTIE).

Afin d'assurer la paix d'une façon permanente et la marche vers le progrès des indigènes aussi bien que des étrangers, enfin pour garantir le statut personnel de l'ex-Famille Impériale des Li, le Gouvernement japonais abolit, le 29 août 1910, le Protectorat qui fonctionnait depuis 1905 et assumait la responsabilité de l'Administration directe en annexant l'Empire de Corée.

Les premiers effets de l'Annexion furent le changement de nom du pays qui reprit son ancienne désignation de Chosen et l'octroi aux Princes de la Famille Impériale de Corée des honneurs et des privilèges accordés au Japon aux Princes de la Famille Impériale Japonaise. La Résidence générale et le Gouvernement coréen furent remplacés par le Gouvernement général de Chosen (Chosen Satokufu). Les lois et règlements furent unifiés et sous le nouveau régime les conditions de la Péninsule s'améliorèrent régulièrement dans toutes les branches de l'Administration pour le plus grand bien du peuple.

Le but principal de l'Annexion étant d'assurer la paix et la tranquillité, on procéda à la fusion de la police et de la gendarmerie, ce qui donna d'excellents résultats; les insurgés et les brigands furent pourchassés avec énergie dans toute la Péninsule. En même temps des largesses impériales furent faites aux lettrés âgés, aux fils respectueux, aux femmes vertueuses, aux orphelins abandonnés, ainsi qu'aux veufs et aux veuves très pauvres. Il fut également accordé des donations impériales à 328 districts pour fonder soit des établissements d'instruction, soit des industries. Les taxes et les impôts en retard furent remis et un grand nombre de condamnés furent grâciés. Toutes ces mesures firent bien voir le nouveau régime et peu à peu le peuple eut confiance en ses nouveaux gouvernants. Enfin par suite de la sécurité générale les Japonais purent créer des entreprises d'agriculture, d'industrie et de commerce dans toute l'étendue de la Péninsule.

(1) *L'Economiste Français* du 15 mars et du 12 avril 1913 contient, sur l'état actuel de la Corée une étude de T. Ourakami que nous recommandons à nos lecteurs.

Après avoir décrit l'organisation nouvelle de l'administration centrale et des administrations locales, le rapport officiel passe en revue les institutions de bienfaisance, la justice, la police, les finances ; les services des banques, les entreprises d'état, les communications, le commerce, l'agriculture, l'industrie, les mines, les forêts et les pêches, les services sanitaires et l'instruction publique.

Nous ne suivrons pas le Rapport officiel dans les simplifications apportées au système financier (1), ni dans les questions commerciales, administratives ou autres, nous étudierons seulement dans cette note l'établissement des monopoles d'Etat créés et développés avec une grande énergie de la part du Gouvernement japonais afin de fournir des salaires à toute une population qui depuis de longues années ne vivait que de pillages et de guerre, population que la suppression du brigandage condamnait à mourir de faim. Ces créations avaient en outre l'avantage de développer le commerce et l'industrie, tout en augmentant les ressources du Gouvernement général.

Sel.

La consommation du sel était autrefois de 180 000 tonnes par an dont environ 150 000 étaient produites en Corée et le reste venait de Chine, soit officiellement, soit en contrebande. Le produit indigène était non seulement très ordinaire de qualité, mais encore il était plus cher. Pour augmenter les revenus du Gouvernement et améliorer la fabrication, le Gouvernement coréen avait créé une usine modèle pour le travail par évaporation naturelle et par le système japonais des bouilleurs. Les produits de cette dernière fabrication n'étant pas appréciés des Coréens, le Gouvernement décida de construire des bassins d'évaporation de 2 500 hectares capables de produire 180 000 tonnes de sel par an ; on construisit d'abord un bassin de 1000 hectares à Koryo près du port de Chinnampo et la dépense fut évaluée à 3 millions de francs, la construction devant être faite en trois ans. Le bassin de Shuan près de Jinsen (Chemulpo) avait un hectare en 1907, il couvrait environ 32 hectares en 1910 et en couvrira 1000 quand il sera terminé. Enfin une troisième station est établie à Kyuko près de Fusan. Après l'Annexion, l'administration du sel fut remplacée par le Bureau des Monopoles du Gouvernement général.

Mines de charbon de Héijo (Pyng-Yang) (2).

Près de Heijo on découvrit des mines d'anthracite d'environ 40 kil. de long sur 9 de large. Toujours dans le but d'augmenter les revenus de l'Etat et de fournir des moyens d'existence aux populations environnantes, on en commença l'exploitation en 1907.

L'extraction du charbon, la fabrication des briquettes et la vente étaient

(1) Il existait de la monnaie d'argent, de nickel et de cuivre, mais toutes ces monnaies n'avaient pas cours dans toutes les régions ; l'armée japonaise avait acheté pour 10 000 yen (le yen vaut 2 fr. 60) de bois dans une province où le cuivre seul avait cours, dut freter un petit bateau à vapeur pour transporter cette somme et effectuer le paiement.

(2) Depuis l'annexion, tous les noms de villes et de provinces ont été changés.

dirigées par une station sous le contrôle du Département de l'Agriculture, du Commerce et de l'Industrie. Après l'annexion, la station minière passa sous le contrôle du Gouverneur général.

En 1910 le matériel fut considérablement augmenté par l'adjonction de machines à vapeur, de perforatrices au diamant et de machines soufflantes; il en résulta une augmentation considérable de production. Une machine à faire les briquettes d'un nouveau type fut installée et un chemin de fer d'exploitation construit entre Heijo et le district minier. On estime que l'extraction annuelle sera de 100 000 tonnes; le charbon est en grande partie livré à l'usine de briquettes de Tokuyama qui dépend de la Marine japonaise.

Exploitations forestières.

Les exploitations forestières le long des rives supérieures de l'Oryoku et du Toman (Yalu et Tumen) avaient été commencés par les Gouvernements japonais et coréen depuis 1907 avec un capital de 12 millions de yen.

Les Bureaux de la Station d'Exploitations Forestières étaient établis à Shin-gishu près de l'embouchure de l'Oryoku. Par suite de l'Annexion, cette entreprise fut placée sous le contrôle du Gouvernement général en octobre 1910 et les fonctionnaires furent réduits d'environ moitié.

Les résultats de cette station sont de plus en plus brillants; en 1909 il a été abattu 102 007 Cubic shaku (1) et 152 329 en 1910.

Les bois abattus dans les monts Keisanchin, centre des forêts dans le haut Oryoku, sont descendus en radeaux à la station Shin-gishu, soit environ 450 kilomètres, tandis que les arbres abattus dans les monts Mosan sur le haut Toman sont descendus en radeaux à la station secondaire de Kainei à 85 kilomètres. Ces bois sont des mélèzes, des sapins rouges, des noyers, etc. En 1910, des permissions individuelles furent accordées pour couper du bois dans ces régions et 25 204 yen ont été payés de ce chef aux stations à titre de redevances.

En 1910 les stations payèrent 85 000 journées de Japonais, 121 000 journées de Coréens et 77 000 journées de Chinois. La plupart des Chinois employés le sont dans les scieries.

La station d'exploitations forestières s'était d'abord limitée à procurer les bois aux scieries privées; mais en avril 1909, la Station acheta deux usines, l'une à Shin-gishu et l'autre à Kinei et commença à débiter pour son propre compte. Les poutres débitées en 1909 furent principalement employées pour la construction des baraquements militaires de Kainei et de Ranan ainsi que pour établir des bâtiments sous la direction du Bureau des Constructions du Ministère des Finances; en outre un bureau auxiliaire fut installé à Kyusan, faubourg de Keijo (Séoul) pour satisfaire aux demandes du public.

Les poutres débitées et vendues en 1909 ont atteint 991 000 Cubic shaku et 1 140 000 en 1910. Les demandes du public n'ont pas suivi la même progression, mais depuis que la station a admis les ventes à crédit, les demandes particulières ont afflué. Pour l'année fiscale 1910 (c'est-à-dire finissant en

(1) Pieds cubes.

avril 1911) les bénéfices nets de l'exploitation ont été de 83 500 yen, le capital de l'exploitation forestière est estimé 1 162 500 yen, les comptes de la station étant absolument distincts de ceux du Gouvernement général.

Bureau de l'Imprimerie.

Le Bureau de l'imprimerie était depuis 1904 chargé de l'imprimerie et de la fabrication du papier d'imprimerie. En 1906 les bâtiments brûlèrent; un projet de reconstruction et d'agrandissement fut alors établi avec un devis de 430 000 yen. Commencée en juillet 1907, la construction était terminée en 1909. Par l'installation de machines à imprimer perfectionnées par l'adduction des eaux pures de la Han pour la fabrication d'un meilleur papier et l'alimentation des chaudières à vapeur, on parvint graduellement au perfectionnement et à l'extension des affaires de l'imprimerie. En 1910 ce service devint le Bureau de l'Imprimerie du Gouvernement général; son organisation intérieure étant légèrement modifiée, il fut divisé en trois sections : l'imprimerie, la fonte des caractères, la fabrique de papier et l'office auxiliaire de Keijo, cette dernière Section étant spécialement chargée d'imprimer la *Gazette officielle* du Gouvernement général. En 1910 on construisit un atelier supplémentaire.

Les principaux travaux exécutés pendant l'année 1910 ont été : la *Gazette officielle*, les timbres fiscaux, les billets de la Banque de Corée, les effets de commerce, les certificats, permis, reçus officiels, l'impression et la reliure des livres publiés par le Bureau de l'Education, l'impression des rapports des différents services, les actions des banques et même quelques travaux de lithographie. Les papiers spéciaux pour actions et obligations ont été fabriqués par le bureau.

En 1910 il a été imprimé 8 millions de feuilles, 79 000 volumes, 1 060 000 copies, il a été fabriqué 347 000 feuilles de papier spécial, fait 3 600 reliures. Les comptes du Bureau sont distincts, le capital fixe était de 1 245 184 et le fonds de roulement de 40 000 yen. Les travaux exécutés en 1910 se sont élevés à 229 388 yen avec un personnel composé de 239 Japonais et de 387 Coréens.

Constructions et réparations des monuments publics.

L'Office de construction est chargé de la construction et de la réparation des monuments publics, tels que résidences et bureaux du gouvernement général et des gouvernements locaux, tribunaux, prisons, stations de police, hôpitaux, écoles, fermes expérimentales, stations du sel, des mines, etc.

En 1910 l'Office a fait 271 constructions neuves, 285 réparations et dépensé 936 251 yen.

Manufacture de briques et de tuyaux en terre.

Dans le but d'assurer l'approvisionnement des matériaux de construction au prix le plus bas et d'éviter d'être à la merci des importations étrangères,

l'ancien Gouvernement coréen avait commencé la fabrication de ces matériaux en installant un chantier à briques et des fours à Maho dès 1906 avec une succursale à Yeitoho où l'on fabriquait les tuiles et les tuyaux en terre. Après l'annexion, ces deux stations furent placées sous le contrôle du Bureau des Comptes du Gouvernement général. Les profits de ces usines ont considérablement augmenté depuis l'installation de deux presses à briques Hoffman du dernier modèle.

En 1910 il a été fabriqué près de 7 millions de briques, 448 000 tuiles et 38 000 tuyaux.

Communications

Construction des routes.

La Corée possédait autrefois un bon réseau de grandes routes ; celle que l'on appelle « la route de Pékin » qui va de Keijo à Gishu était particulièrement bonne ; mais dans ces derniers temps on les laissa peu à peu tomber en ruines. Aussitôt que le régime du protectorat fut inauguré, la nécessité de mettre en exploitation de fructueuses entreprises amena le Gouvernement coréen, sous la direction de la Résidence, à construire et à réparer les grandes routes par la création d'un Bureau des Constructions civiles du département de l'Intérieur.

Avec un crédit de 1 500 000 yen on commença en 1907 la création de quatre réseaux de nouvelles routes soit 200 kilom. dans les quatre provinces dans le but de servir de modèles pour les travaux à faire par les Gouvernements locaux et aussi de fournir du travail aux insurgés qui avaient mis bas les armes. On commença en 1908 la construction de sept routes, soit environ 150 kil. répartis dans les diverses provinces. En troisième lieu, toujours dans le but de procurer des moyens d'existence aux anciens insurgés du sud et pour faciliter les conditions de transport dans le nord de la province de Kwankyô, la construction de 3 routes, 150 kil., fut commencée en 1909. En même temps on entreprit la mise en état des rues de Keijo Taiko et Ginsen. En 1910, la construction de 12 routes, au total 120 kil., fut aussi entreprise, ce qui forma depuis 1907 un total d'environ 600 kil. de nouvelles routes. Ces routes ne desservent encore qu'une très petite partie des provinces ; on estime qu'il faut faire 7 500 kil. pour assurer les communications dans la Péninsule. Après l'annexion, le Gouvernement général adopta un plan comprenant 23 routes formant 1 500 kil. avec une prévision de dépense de 10 millions de yen, ce travail doit être réparti sur cinq années consécutives à partir de 1911.

Trafic des Chemins de fer.

La longueur des voies ferrées ouvertes au trafic des voyageurs et des marchandises était de 674,6 miles en 1910, en augmentation de 34,1 miles sur l'année précédente. Cet accroissement était dû en partie à l'ouverture de la ligne Heijo-Chinnampo. Si l'on examine les résultats de l'exploitation, on trouve que le nombre de mile-trains a été de 2 102 122, et la recette totale 5 018 331 yen contre 4 145 057 en 1909. Soit une recette journalière par mile

de 19,06 yen en 1910 contre 16,33 yen en 1909 et cela malgré les inondations de Masampo, le choléra à Heijo et la peste en Mandchourie. C'est une preuve de la sécurité plus grande depuis l'annexion qui rend les voyages plus faciles et plus sûrs; il en est de même pour les denrées agricoles. Pendant l'année fiscale 1909 (l'année fiscale commence en avril) les bénéfices des chemins de fer avaient été de 40 000 yen, tandis qu'ils ont été de 333 000 yen pendant l'année fiscale 1910. Les années 1907 et 1908 s'étaient soldées en déficit. Le capital engagé était de 95 836 000 yen.

En avril 1910 une Association de secours mutuels fut créée entre les agents de chemins de fer, ses membres dépassaient 4 000 à la fin de l'année fiscale 1910 et son capital atteignait 58 268 yen.

Pendant cette année, il y eut 827 accidents sur les lignes, dont 52 déraillements de voitures, 5 collisions, 3 renversements de voitures, 30 accidents de rails, 151 de trains et 11 incendies. Ces accidents causèrent 81 morts et 61 blessés parmi les agents.

Construction.

En ce qui concerne la construction des chemins de fer, les travaux de la ligne entre Heijo (Pyng-Yang) et Chinnampo, commencés en août 1909, furent terminés en 1910 et le trafic commença en octobre 1910 sur cette ligne de 34 miles 46 chains. Le chemin de fer fut rapidement construit, la rectification des courbes trop dures et le remplacement des ponts provisoires étant remis à des dates ultérieures. La construction des ponts en fer définitifs fut commencée aussi en 1910. Les travaux des deux lignes de Taiden-Mokpo avec embranchement sur Kunsan et le Keijo-Gensan doivent être faits en 11 ans à partir de 1910 ainsi que cela a été décidé dans la 26^e session de la Diète Impériale. La première ligne qui part de Mokpo doit rejoindre la ligne de Fusan-Keijo à la station de Taiden viâ Lashu ayant une bifurcation au port de Mokpo. La longueur totale de cette ligne est de 174,5 miles; la dépense totale est estimée 12 824 354 yen sans compter 2 175 646 yen pour le matériel roulant. Quant à l'autre ligne, partant du port de Gensan, elle rejoint le Fusan-Keijo à Ryusan, un faubourg de Keijo, viâ Giseifu Tetsugen et Heiko. Sa longueur totale est estimée 136,3 miles et la construction doit en être commencée au début de l'année fiscale 1910. La dépense totale de construction du Gensan-Keijo est estimée 14 330 698 yen et celle du matériel roulant 2 044 590 yen. Mais la situation de la Péninsule exigeant un rapide achèvement des moyens de transport, le plan initial fut modifié pour être achevé en 5 ans au lieu de 11 et cette modification fut approuvée à la 27^e Session de la Diète Impériale en 1911.

Les remaniements de la ligne Keijo-Fusan furent terminés à la fin de l'année fiscale 1910. Sur le Keijo-Shingishu, les réfections s'étendant sur 44 miles furent terminées la même année, 270,3 miles étant finies à la fin de l'année fiscale sur la longueur totale et le restant, 38,9 miles, sera terminé en même temps que le pont sur l'Oryoku avant l'anniversaire de la naissance de l'Empereur, 3 novembre 1911.

La construction d'un pont en acier sur l'Oryoku fut commencée le 1^{er} août 1909, la longueur totale de ce pont sera de 3,408 pieds avec 12 travées de 200 à 300 pieds chacune, une travée de 300 pieds, placée au milieu de la longueur, peut s'ouvrir pour laisser le passage libre aux navires; 2 millions de yen sont prévus pour ce travail qui doit être terminé pendant l'année fiscale 1911 en même temps que le raccordement du Keijo-Shingishu avec le Autung-Mukden en Mandchourie.

Tramways et chemins de fer légers.

Les tramways et chemins de fer légers dépendaient autrefois du Département de l'Intérieur du Gouvernement coréen et des Résidences japonaises, mais après l'Annexion cette direction fut transférée au Bureau des chemins de fer et rattachée au Gouvernement général.

Une concession pour la construction d'un tramway à Keijo (Séoul) avait été primitivement accordée à la « Electric Joint Stock C^o » par le Gouvernement coréen en janvier 1898, cette concession ayant été cédée en 1904 à la « Korean American Electric Street Car C^o », la ligne fut construite par cette dernière.

Cependant cette ligne fut vendue en août à la Japanese-Korean Gaz C^o pour 1 700 000 yen et depuis son transfert à cette Compagnie japonaise, de grands perfectionnements y furent apportés par la pose de meilleurs rails, la construction de prolongements et le doublement des voies, ce qui amena la reconstruction de la plus grande partie de la ligne. La longueur totale de ce tramway atteignait 16,3 miles à la fin de 1910. A Heijo (Pying-Yang) une ligne de cars fut établie en 1906 de la station du chemin de fer à la ville coréenne en traversant la ville japonaise.

En fait de chemins de fer légers, il existe une ligne entre Fusan-chin (faubourg du port de Fusan) et Tosai, station d'été, d'une longueur de 6,73 miles achetée par « the Korean Gaz and Electric C^o » et dirigée par des Japonais. Il existe aussi deux autres railways plus petits poussés à la main : l'un entre les ports de Sheishi et Kainei viâ Ranan dans le nord de la province de Kwang Kyo. Ils ont été tous les deux construits par l'armée japonaise durant la guerre contre la Russie pour effectuer les transports militaires. Après la guerre ces petites lignes servirent aux transports publics.

Service du Détroit.

Le service de la traversée du détroit au moyen de steamers organisé par le Conseil des chemins de fer du Gouvernement impérial japonais entre le Japon et la Corée pour relier les lignes de chemin de fer, a donné des résultats de plus en plus satisfaisants. Surtout après l'annexion le nombre des passagers augmenta considérablement.

Pendant l'année fiscale 1910 il y eut 1 080 voyages avec 123 965 passagers, 80 000 tonnes de marchandises, 54 286 courriers et 93 562 colis postaux. Les dépenses se sont élevées à 557 564 yen et les recettes à 844 569 yen laissant un bénéfice de 287 005 yen.

Cinq vapeurs effectuaient ce service; leur tonnage total était de 6 779 t. Par suite de l'affluence des voyageurs après l'annexion, le *Yegesan Maru* de 1 464 tonneaux fut remplacé en 1911 par un navire mieux aménagé et plus grand le *Umegaka Maru* de 3 272 t.; le tonnage total des navires faisant la traversée du canal était donc de 8 600 t. en mars 1911.

Services maritimes.

La navigation coréenne étant dans l'enfance, les jonques indigènes se limitaient à la navigation fluviale et au petit cabotage. A la vérité, le trafic côtier n'a jamais pu se développer, le cabotage dans les eaux coréennes étant interdit aux vaisseaux japonais. Par une convention conclue en août 1905, le Gouvernement coréen autorisa les Japonais à naviguer le long des côtes et des îles et afin de développer la navigation, le Gouvernement coréen prit à son service des Japonais qui, moyennant une subvention, firent le cabotage avec des services réguliers entre les ports et les rades désignés aux contrats.

Après l'annexion, ces contrats furent maintenus, mais comme il n'existait pas de règlements sur la navigation, la surveillance des services maritimes ne pouvait se faire d'une façon effective. En mars 1910 les règlements de navigation furent promulgués en même temps par la Résidence générale et par le Gouvernement coréen; enfin après l'annexion la validité des règlements fut fixée par le Gouverneur général.

En décembre 1910 les navires inscrits dans les ports coréens en vertu des règlements étaient ainsi répartis : 20 steamers et 21 voiliers de 20 à 50 t. ; 6 steamers et 3 voiliers de 50 à 100 t. ; 3 steamers de 100 à 200 t. ; 1 de 202 t. 3 de 500 à 1000 t. et 3 au-dessus de 1000; il y avait en outre 12 jonques de 20 à 30 t.

Communications.

Par la convention du 1^{er} avril 1905 le Gouvernement coréen chargea le Gouvernement impérial du contrôle et de l'administration du service des Postes, Télégraphes et Téléphones en Corée. Cependant, l'origine du service postal japonais en Corée date du 1^{er} novembre 1876, quelques mois après l'ouverture du port de Fusan. Des bureaux de poste furent ouverts à Keijo et dans chaque port à traité. Pendant la guerre russo-japonaise, des services postaux furent en outre organisés dans toutes les villes importantes, le long des chemins de fer japonais; ensuite le service postal, timidement créé par les Coréens fut réuni au service japonais et tous furent placés sous la direction du Département des communications sous le contrôle du Ministre de ce Département.

Après l'établissement de la Résidence générale à Keijo, la direction des Postes, Mandats, Caisses d'épargne, Télégraphes et Téléphones en Corée fut transférée au Bureau des Communications et Postes de la Résidence générale et le contrôle final fut du ressort du Résident général.

Quand le Gouvernement général fut organisé en octobre 1910 le service fut dédoublé, il y eut le Bureau des communications et l'Office des postes. Les fonctions du Bureau des communications furent élargies et comprirent les

Phares, les Observatoires et les Services électriques. Quand le Service des communications passa sous le Gouvernement impérial, les dépenses excédaient considérablement les revenus, mais grâce aux améliorations et aux réformes apportées, les recettes augmentèrent rapidement et dépassèrent pour la première fois les dépenses dans l'année fiscale 1910. Il y eut dans cette année fiscale 2 518 045 yen de recettes et 2 278 075 yen de dépenses, d'où 239 970 yen de bénéfices.

Service des Postes.

En raison de l'accroissement des communications tant publiques que privées, surtout quand l'ordre et la paix furent rétablis après l'annexion, 52 lignes postales furent ouvertes en 1910, principalement dans l'intérieur de la péninsule. En outre, le nombre des courriers augmenta sur 30 lignes et des améliorations dans le service furent apportées sur 109 autres. Dans certaines villes où les distributions avaient lieu autrefois une ou deux fois seulement par mois, les services furent considérablement multipliés. Depuis le 1^{er} nov. 1910 le « Special prompt delivery System » fut inauguré à Keijo y compris Ryusan et les lettres sont délivrées toutes les 30 minutes.

Le privilège de la franchise postale accordée autrefois aux soldats et aux marins fut limité à deux lettres par mois et par tête, tandis que le privilège des envois gratuits d'argent pour les militaires fut complètement supprimé à la fin de l'année 1910.

Caisses d'Épargne postales.

Afin d'encourager l'économie chez les Coréens, les livrets de Caisse d'épargne postale furent rédigés en coréen et de petits manuels furent répandus dans une certaine classe de la population principalement parmi les agriculteurs. Les directeurs des postes furent encouragés à faire de la propagande, et lors de la distribution des donations impériales, les préfets et les magistrats de districts engagèrent les bénéficiaires à user des caisses d'épargne. Les résultats de ces mesures donnèrent toute satisfaction et les Coréens, appréciant la sécurité des Caisses d'épargne postales, abandonnèrent l'habitude de cacher leur argent.

A la fin de l'année 1910, il y avait 34 913 dépôts représentant 190 045 yen.

Télégraphe.

Par suite du développement économique et des mesures administratives, il était naturel qu'il y eut une augmentation des messages télégraphiques. Les bureaux de poste munis du télégraphe étaient au nombre de 309 en 1900 ; 33 lignes nouvelles furent ouvertes dans le courant de l'année 1910. Comme il y avait toute nécessité à avoir des communications directes avec le Japon, on ouvrit une ligne entre Keijo et Shimonoseki et aussitôt après le rachat du câble Tsushima Fusan, les tarifs télégraphiques entre la Corée, Formose et Saghalien furent considérablement réduits.

A la fin de l'année 1910, il y avait 3 390 miles de lignes télégraphiques, 2 059 640 messages furent envoyés et 2 008 920 reçus ; en outre, il y eut 3 058 657 télégrammes en transit.

Rachat des câbles sous marins.

Le câble sous-marin entre Nagasaki et Fusan via Tsushima, reliant le Japon et la Corée, avait été construit en 1883 par « the Great Northern Telegraph C^o » du Danemark. La section de Tsushima de ce câble, soit 59 miles, avait été rachetée en 1890 par le Gouvernement japonais moyennant 85 000 yen, l'autre section entre Tsushima et Fusan, 53 miles, était restée la propriété de la Compagnie étrangère même après le passage des services télégraphiques de Corée aux mains des Japonais. Cela présentait de grands inconvénients, aussi le câble entre Tsushima et Fusan fut-il racheté aussitôt après l'annexion moyennant 160 000 yen. Le câble étant alors entièrement entre les mains des Japonais, les services coréens et japonais purent être uniformisés, il y eut une notable réduction dans le prix des dépêches, la facilité et la sécurité des communications entre le Japon et la Péninsule furent assurées.

Télégraphie sans fil.

En ce qui concerne la police maritime, les secours aux naufragés, la surveillance de la contrebande et des pêcheries, la transmission des signaux des observatoires et pour toutes les questions intéressant les côtes, on avait depuis quelque temps reconnu nécessaire d'établir des communications rapides avec la terre au moyen du Télégraphe sans fil. La perte du *Tetsurei Maru*, survenue en août 1910 sur les côtes coréennes, décida le Gouvernement à installer en septembre un appareil T. S. F. à bord du croiseur *Kosai Maru* qui jusque-là avait été employé pour le service des douanes. Ce service ainsi que celui des phares fut placé sous la surveillance du Bureau des communications du Gouvernement général. En même temps, paraissaient les règlements de T. S. F., admettant les transmissions en japonais et en anglais des messages publics et particuliers ; une station était construite en octobre dans l'île Shoshei sur les côtes de la province de Kokai et une autre en novembre à Mokpo.

Enfin en mars 1911, d'autres stations furent installées dans l'île de Komon au sud de la province de Zenla et dans l'île Getsubi du port de Jinsen. Jusqu'ici ces stations ne reçoivent que les communications officielles.

Téléphones.

Au fur et à mesure de l'extension des villes de provinces, on étendit les services téléphoniques. A la fin de l'année fiscale 1910 il y avait 217 stations téléphoniques dont 30 automatiques qui ont transmis dans l'année 2 260 918 messages. En outre les services de police possèdent leurs téléphones qui furent construits en mai 1908 pour signaler les mouvements des insurgés. Ces lignes spéciales couvrent 596 miles.

Observatoires.

Quoique la connaissance de l'état de l'atmosphère soit très importante pour l'agriculture et la navigation, rien de scientifique n'avait été fait jusqu'à ces derniers temps. Peu après le commencement de la guerre russo-japonaise,

un grand observatoire dirigé par l'armée japonaise fut installé dans le port de Jinsen avec des observatoires secondaires à Fusan, Gensan, Mokpo, Joskin et Ryugampo. En avril 1907 ces observatoires furent placés, sous le contrôle de la Résidence générale et d'autres furent installés à Keijo, Heijo et Taïko. Les règlements les concernant furent publiés par le Gouvernement coréen en avril 1908 et l'observatoire central de Jinsen avec ses huit dépendances fut transféré au bureau de l'agriculture du Gouvernement coréen. Après l'annexion, ils passèrent sous la direction du Bureau des communications du Gouvernement général. Outre les observatoires secondaires, le soin de faire des observations simples fut confié à quelques stations militaires, gouvernements locaux, fermes modèles, stations de chemins de fer, etc. De sorte qu'à la fin de l'année fiscale 1910, l'observatoire central était en communication non seulement avec les huit observatoires secondaires, mais avec 46 postes d'observations simples. Depuis janvier 1911, l'Association pour l'encouragement à l'agriculture est chargée d'un poste d'observation simple. Les phares de Shosei et de Komon fournissent des observations 3 fois par jour; enfin les communications sont établies avec l'observatoire central du Japon et avec les principaux observatoires de Chine et des Philippines.

Les renseignements sur l'état du temps ou l'approche des tempêtes sont communiqués aussi largement que possible, surtout l'approche des orages qui est envoyée du poste central aux huit secondaires d'où elle est expédiée aux postes pourvus du signal d'orage et aux principaux services du Gouvernement. Les départements provinciaux de police sont aussi rapidement prévenus de l'approche des orages ainsi que les stations principales de police et de gendarmerie.

Phares.

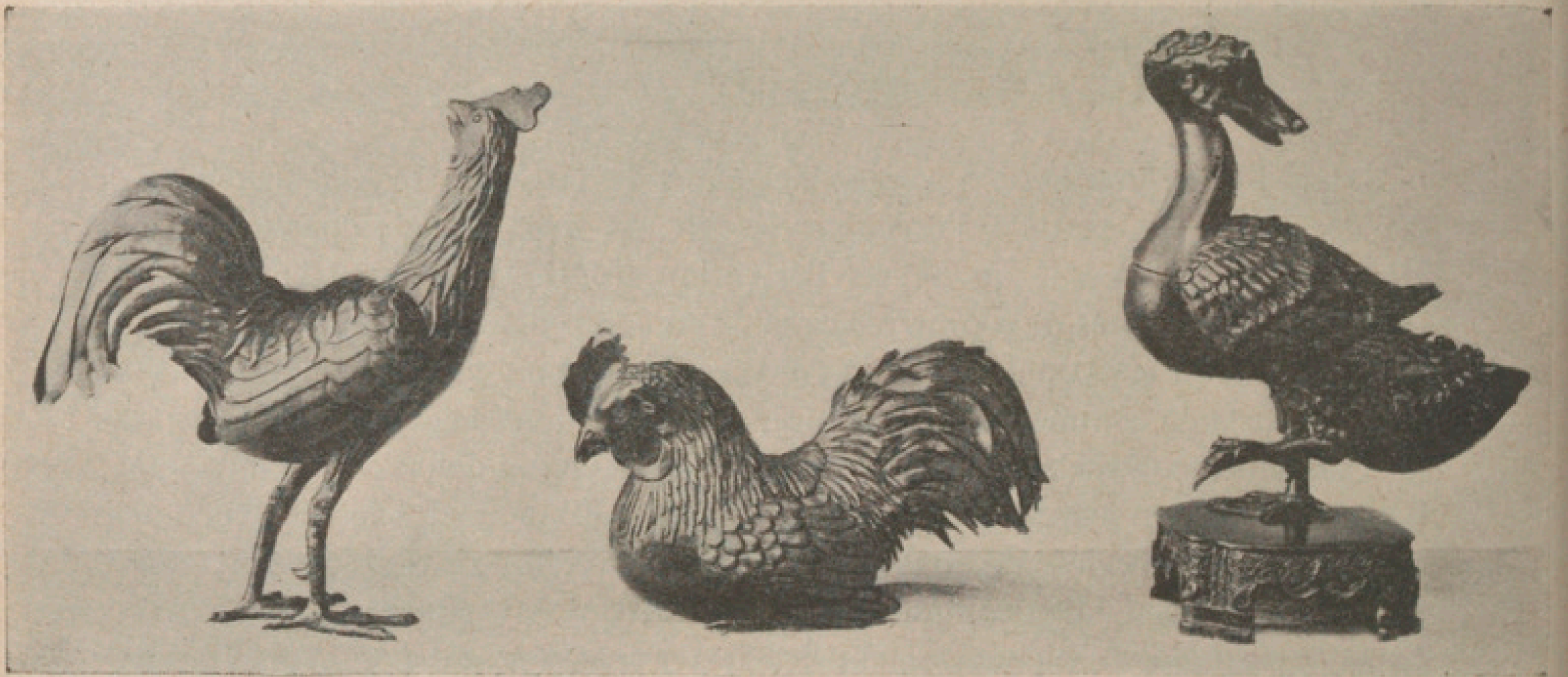
Malgré l'inhospitalité bien connue des côtes de la Corée, le Gouvernement coréen s'inquiéta peu de l'érection des phares avant 1901, époque où le Ministre du Japon à Keijo appela l'attention du Gouvernement coréen sur l'article 31 des traités de commerce conclus en 1883 entre le Japon et la Corée, dans lesquels il est stipulé « que le gouvernement coréen doit améliorer chacun des ports de commerce et les munir des phares et bouées nécessaires ». A la suite de cette réclamation, M. Brown, directeur des douanes, attribua sur les revenus de son service 245 000 yen à la surveillance et à la construction des phares. Les services de quelques Japonais compétents furent agréés et plus tard ceux d'un ingénieur anglais, M. Harding, qui fut chargé des travaux. La construction de cinq phares sur les îles qui entourent le port de Jinsen était terminée en 1903. Pendant la guerre avec la Russie, l'Etat-Major établit des phares et plaça des bouées à l'embouchure de l'Oryoku ainsi que sur les Côtes Est et Sud de la péninsule.

Peu à peu, avec l'extension des services douaniers, le Gouvernement coréen sous le régime du protectorat, fut conduit en mars 1906 à faire de grandes améliorations dans le service des phares le long des routes maritimes et à affecter à cet objet une somme de 1 million 1/4 yen. Le Bureau des phares, après une étude minutieuse, partagea les eaux coréennes en dix arrondissements

de navigation et établit les plans d'installation des phares, bouées lumineuses, balises, bouées ordinaires et signaux acoustiques pour cinq ans à partir de 1906. Après l'annexion, l'administration des phares ayant été transférée au Bureau des communications du Gouvernement général, les améliorations furent poursuivies et à la fin de 1910 on avait installé 57 signaux lumineux, 110 signaux de jour et 16 signaux acoustiques, soit un total de 173 signaux.

Services Électriques.

Tout ce qui regarde l'électricité dépendait d'abord des Résidences japonaises locales et du Département de l'Intérieur du Gouvernement coréen. Après l'annexion, la direction en fut attribuée au Bureau des communications, mais il n'existait pas de règlements sur la matière. Par les Règlements de Compagnies promulgués en novembre 1910, les personnes qui veulent organiser des Sociétés d'entreprises électriques doivent se conformer à ces règlements. Depuis, un Code de surveillance pour les entreprises électriques fut établi par l'ordonnance N° 24 du Gouverneur général, mars 1911, qui oblige à demander une autorisation et à se soumettre à certaines mesures pour éviter les accidents. A la fin de l'année fiscale, il y avait eu 10 permissions accordées et trois permissionnaires seulement avaient exécuté des travaux.



Musée Cernuschi. — COQ, POULE et CANARD. — Bronzes japonais (XVII^e siècle).
Fig. 20 du n° 3 (Septembre 1912) de *Parisia*.

De la Mortalité au Japon

Les maladies spéciales et les professions

PAR

T. OURAKAMI

(Correspondance particulière de l'*Economiste Français*).

Le Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris a plus d'une fois déjà cité les intéressantes *Lettres Japonaises* qu'un Japonais, M. T. Ourakami, adresse régulièrement depuis de nombreuses années à l'*Economiste Français*. Le numéro du 5 juillet en contient une sur la mortalité au Japon que nous demandons au grand organe économique français la permission de reproduire en entier et en dehors de notre *Revue des Périodiques*. (N. D. L. R.).

Tôkyô, 12 juin 1913.

L'industrie domestique est peu à peu remplacée par des ateliers de grande installation où l'on fait travailler des centaines et même des milliers d'ouvriers et ouvrières. Les maladies spéciales à la classe ouvrière se déclarent et préoccupent bien des gens et des savants soucieux de la santé des ouvriers.

Le Gouvernement japonais surveille et étudie ce problème social et prend des mesures administratives pour prévenir les maladies qui s'attaquent principalement aux hommes et aux femmes qui vivent du travail d'atelier ou de manufacture ; on cherche, par tous les moyens possibles, statistiques, recensements, etc., à connaître la cause du mal qui attaque la santé des ouvriers, pour atténuer, sinon supprimer, cette cause.

Or, selon le relevé fait récemment par le Bureau de statistique du Gouvernement sur la cause de la *mortalité au Japon*, on peut compter, pour tout le pays, jusqu'à *soixante sortes* de maladies qui font périr annuellement notre population ouvrière de divers métiers, et ce relevé officiel peut être pris comme un document statistique assez sûr, car, pour sa rédaction, on s'est basé sur la *déclaration officielle de la cause de la mort* que font les médecins des localités à la préfecture départementale où ils se sont fait enregistrer.

Et ce qui est curieux, en voyant ce tableau statistique de la mortalité, c'est que, contrairement à notre supposition, c'est la population rurale qui donne le plus de morts par la phtisie pulmonaire, et que celle-ci cause, toujours d'après ladite statistique, relativement moins de perte à la classe ouvrière de la ville ; ce qui devient cause de confusion pour ceux qui se livrent aux études de la recherche de l'origine des maladies qui nous enlèvent le plus grand nombre de nos ouvriers. Toutefois, il y a ceci, c'est que, à Tôkyô et aussi dans les autres grandes villes, quand un ouvrier ou une ouvrière devient



malade sérieusement et incurable, il est d'habitude qu'ils abandonnent leur atelier, et ces malheureux, étant généralement des habitants de la campagne, vont regagner leur foyer paternel où ils meurent. Le médecin du village déclare alors les malades qu'il a traités et qu'il a vu mourir, à la préfecture de son chef-lieu. C'est probablement un tel état de choses qui a amené à faire dire à la statistique du Gouvernement que la phtisie sévit plus activement à la campagne où l'air est certainement beaucoup plus sain qu'à la ville; l'erreur serait venue de là et, en réalité, cette phtisie a été prise par l'ouvrier quand il était encore dans son atelier à la ville et qu'il a quitté à cause de sa maladie.

Ainsi, nous sommes pour le moment en cet état que nous renvoyons, chaque année, de la ville à la campagne, des ouvriers des deux sexes, amenés sains de corps de leurs pays, mais revenus atteints de phtisie, et on fait semer ainsi, de plus en plus parmi la population rurale, le germe des maladies de toutes espèces. Déjà la statistique de 1908 relève, pour tout le Japon, les espèces de maladies qui sont les plus fréquentes chez nous, ainsi que le chiffre de la mortalité causée par elles, dans l'ordre qui suit :

Maladies.	Décès Hommes.	Décès Femmes.	Totaux.
Maladies contagieuses.	114.112	112.297	226.409
Névralgie	101.068	90.397	191.465
Organes de la circulation du sang	17.351	18.227	35.578
— respiratoires.	82.912	74.252	155.164
— de la digestion	103.452	104.055	207.507
— de la reproduction	15.227	20.266	35.493
Grossesses et accouchements	»	6.399	6.399
Maladies de la peau et des muscles . . .	3.944	3.553	7.496
Difformités et enfants en bas âge . . .	32.023	28.352	60.375
Vieillards	25.514	36.913	62.487
Morts à l'étranger	19.552	11.232	30.784
Morts pour causes inconnues.	35.113	34.989	70.109
Totaux	550.267	540.992	1.091.264

Ainsi, chaque année, nous comptons 1 091 264 décès, et, ce qui est intéressant, c'est le rapport entre les professions et métiers et le nombre des morts, et si nous nous rendons compte, sur 1 000 ouvriers divers, combien il y a de décès, d'après les sortes de maladies, nous voyons ce qui suit :

Métiers.	Phtisie Maladies						
	Typhus.	pulmon*.	vénéérienn.	Cancer.	Kakké*.	Alcooliques	
Agriculture, pâturage, sériciculture, forêt et chasse des gibiers :							
							Hommes.
	Femmes.	8.8	99.4	5.1	52.1	2.4	0.0
Pêches de mer et fleuves, salines :							
							Hommes.
	Femmes.	9.4	104.0	14.2	68.6	11.8	»
Extraction de houille et de pétrole, fabrication de sucre :							
							Hommes.
	Femmes.	39.0	103.9	»	51.9	39.0	»
Extraction et travail de pierres :							
							Hommes.
	Femmes.	13.5	135.4	11.3	22.6	76.7	»

Métiers.		Typhus.	Phtisie pulmon ^{re} .	Maladies vénéérienn.	Cancer.	Kakké*.	Alcooliques.
Travaux aux objets de métaux :							
	Hommes.	11.6	178.3	7.2	56.5	73.9	»
	Femmes.	28.6	228.6	»	57.1	»	»
Fabrication des machines et outils accessoires :							
	Hommes.	19.0	219.7	8.1	47.9	79.1	»
	Femmes.	»	142.9	»	85.7	85.7	»
Fabrication des objets et matières chimiques :							
	Hommes.	17.1	269.6	8.5	47.8	71.7	»
	Femmes.	»	321.4	»	35.7	»	»
Tissage de cotonnade et fabrication de ces objets :							
	Hommes.	5.2	136.1	0.7	73.3	99.5	»
	Femmes.	»	240.0	»	40.0	40.0	»
Travaux de teinture d'étoffes, apprêts, lavage, etc.							
	Hommes.	26.8	236.6	6.9	55.7	86.5	»
	Femmes.	31.7	318.0	6.0	11.0	45.4	»
Fabrication de cuir en papier et des objets en gommes :							
	Hommes.	20.4	176.6	»	62.5	66.6	»
	Femmes.	12.4	184.2	24.7	74.1	24.7	»
Fabrication des objets en bambou :							
	Hommes.	16.1	207.5	3.6	60.8	55.5	»
	Femmes.	15.4	215.4	7.7	23.1	»	»
Fabrication des aliments de toutes sortes :							
	Hommes.	22.9	164.3	6.1	62.5	48.8	3.8
	Femmes.	26.6	148.3	3.8	41.8	7.6	»
Fabrication de vêtements, blanchis- seurs, apprêts :							
	Hommes.	17.2	264.3	10.2	41.3	73.5	0.5
	Femmes.	9.5	235.1	9.5	42.8	9.5	2.4
Travaux de construction des maisons et autres bâtiments :							
	Hommes.	15.7	153.8	10.0	53.0	67.8	1.5
	Femmes.	»	190.5	»	»	47.6	»
Imprimerie sur pierre, bois et photo- graphie :							
	Hommes.	25.5	439.8	2.3	27.8	78.7	2.3
	Femmes.	»	166.7	»	166.7	166.7	»
Diverses autres industries que celles mentionnées plus haut :							
	Hommes.	23.6	253.0	4.7	41.2	76.9	0.7
	Femmes.	46.7	230.2	»	18.7	49.8	»
Affaires commerciales :							
	Hommes.	14.2	182.0	7.6	78.8	37.6	1.8
	Femmes.	13.6	156.6	4.9	77.8	8.9	0.5
Industrie de transport et communi- cation :							
	Hommes.	23.7	167.5	7.0	33.4	89.4	1.0
	Femmes.	29.1	242.7	9.7	19.4	38.9	»
Traineurs de jinrikisha **, conducteurs de voiture :							
	Hommes.	17.9	156.2	16.9	59.3	74.3	1.9
	Femmes.	»	»	»	»	»	»
Transport par bateaux et vapeurs :							
	Hommes.	14.6	162.3	18.2	37.5	102.5	1.1
	Femmes.	20.8	125.0	»	20.8	20.8	»
Services publics et professions libres :							
	Hommes.	14.6	190.7	5.4	61.3	24.6	1.2
	Femmes.	22.5	145.1	7.2	62.2	9.0	»
Soldats et marins de l'actif :							
	Hommes.	127.2	154.6	»	8.7	10.0	»
	Femmes.	»	»	»	»	»	»
Professions concernant l'instruction publique :							
	Hommes.	26.6	313.2	»	29.7	27.6	»
	Femmes.	44.4	286.3	»	16.2	20.2	»
Autres professions que ci-dessus désignées :							
	Hommes.	16.8	149.1	10.1	50.8	83.0	0.7
	Femmes.	15.3	157.2	25.7	44.0	47.4	»
Hommes et femmes dont la profession est inconnue :							
	Hommes.	7.0	165.8	11.1	46.7	34.9	1.2
	Femmes.	5.1	160.5	7.6	53.3	9.3	»

* Maladie qui ressemble au béri-béri des Indes anglaises.

** Les traîneurs de jinrikisha ou petites voitures à bras pour les voyageurs ne sont que des hommes
seulement.

Le taux de la mortalité n'a pas varié heureusement beaucoup, dans ces vingt dernières années, et il oscille entre 21.28 et 20.16 sur 1 000, c'est-à-dire dans les proportions qui suivent : Pour l'année 1888 et les cinq années suivantes, 20.16 sur 1 000 ; pour les cinq années suivantes, 21.28 ; pour les cinq années suivantes, 20.20 ; pour 1907, 20.71.

Les plus fortes proportions qu'on ait atteintes jusqu'ici, l'ont été dans les années suivantes :

24.37	sur 1.000	en 1887	(choléra dans le pays).
21.59	—	1892	—
22.65	—	1893	(dysenterie dans le pays).
21.37	—	1896	(ras de marée au nord-est du pays).
21.01	—	1904	(guerre russo-japonaise).

Il faut déplorer la forte mortalité que nous enregistrons chez nous, par rapport à celle des pays occidentaux d'Europe, car, depuis l'Allemagne jusqu'à l'Italie, cette mortalité reste très inférieure à celle du Japon, et la preuve, c'est que, tandis qu'en Allemagne, elle est descendue à 18.0 par 1 000 en 1907, en Angleterre à 15.0, et même en Italie, où de 27.3 elle est tombée à 20.7 dans ces derniers temps, nous continuons toujours à enregistrer le taux très élevé que nous citions plus haut. On attribue cette grande mortalité au Japon, à l'accroissement de la mort des enfants de bas âge, les nourrissons surtout, et aussi au développement effrayant de la phtisie, du cancer et de l'alcoolisme. Pour ce qui concerne les nourrissons, leur mortalité s'est élevée de 95 par 1 000, en 1886, à 160 aujourd'hui. La phtisie pulmonaire a emporté 12.6 sur 10 000 habitants en 1900, puis a passé à 15.4 en 1907, ce qui correspond au taux de 60 0/0 pour l'année 1900, et de 74 0/0 en 1907, par rapport à la population entière du Japon ; et cette maladie sévit beaucoup plus à la ville qu'à la campagne. Cela se conçoit aisément. La proportion est de 154.4 morts phtisiques sur 1 000 décès de la ville, pendant qu'en province, elle n'est que de 67.1 sur 1 000 décès de diverses maladies. Contrairement à ce qui se voit en Europe, cette maladie attaque beaucoup plus la femme que l'homme, et pendant que l'on enregistre 100 morts chez ce dernier, il y a 105 femmes tombées phtisiques. (En Allemagne : 100 hommes, 81.22 femmes).

Ce qui serait très utile à rechercher, ce serait le *rapport qui se serait créé entre la profession ou métier et la maladie pulmonaire*. Chez nous, ce sont les gens qui, parmi les vingt-six sortes de métiers dont je viens de parler plus haut, vivent de leur travail dans les ateliers de photographie, d'impression sur pierre, cuivre et bois et de gravures sur ces mêmes objets, qui meurent le plus de phtisie, soit presque la moitié de la mortalité de la population entière du pays.

Ensuite vient la classe ouvrière de la filature de coton (corderie) qui donne une grande mortalité. La statistique du Ministère d'Agriculture et Commerce relève, pour ces temps derniers, une population de 800 000 ouvriers des deux sexes, dont 500 000 femmes et 300 000 hommes.

Sur ces 500 000 femmes, celles qui sont âgées de moins de vingt ans, sont au nombre de 350 000. 230 000 ouvrières sont des tisseuses et 190 000 des fileuses, dans la filature de soie. Eh bien, ces ouvrières sont actuellement

menacées de la contagion de la phtisie, que l'on doit énergiquement combattre pour l'intérêt aussi bien de l'individu que de l'Etat lui-même, puisque ces travailleuses procurent la richesse nationale. Les mesures sanitaires qui sont adoptées par la plupart de ces grandes manufactures de coton, des filatures de coton ou de soies, laissent beaucoup à désirer. Des médecins y sont engagés aux services hygiéniques et protecteurs pour nos ouvrières ; mais ces médecins ne leur rendent que peu de services, c'est-à-dire que pour tout ce qui touche au confort de la vie et à l'amélioration de la vie ouvrière, ils n'osent en déclarer l'urgence aux propriétaires ou aux patrons de l'atelier, et ils n'y viennent que pour soigner les malades.

L'un des maux les plus effroyables pour la santé des ouvrières de chez nous, c'est de leur laisser partager un lit par deux ou trois filles. On sait qu'au Japon, les grandes filatures de coton et de soie adoptent toutes le *mode de pensions et d'ouvrières internes*. Elles les logent dans une habitation commune construite dans l'enceinte même du terrain de l'atelier. La couverture de nuit leur est toujours insuffisante et leur chambre à coucher, trop petite, manque des moyens de chauffage. En plein hiver, pour se mieux réchauffer, ces femmes sont obligées de se coucher plus de deux sous une même et seule couverture. La propreté ne règne pas dans leur logement privé. Leur lit n'est jamais défait et agité à l'air, à cause du *service de nuit* qu'elles doivent prendre. Il s'ensuit que celles qui sont relevées du travail de nuit vont se reposer dans le même lit occupé jusque-là par leurs camarades qui le quittent pour se mettre à leur tour au service ; ce sont là des conditions hygiéniques déplorables.

Le second point important à étudier au point de vue sanitaire de ces ouvrières, c'est le *travail-extra de nuit* que l'on exige d'elles. Actuellement, dans les filatures de coton, en particulier, c'est-à-dire qu'on les partage en deux groupes qui, à tour de rôle, se soumettent au travail en extra de nuit. Chacun de ces groupes fait ce service une fois par semaine, ou bien tous les dix jours. Sans compter que celles des fileuses du *travail de jour* doivent rester à filer à l'atelier deux ou trois heures de plus, en dehors des heures réglementaires qui sont de douze par jour.

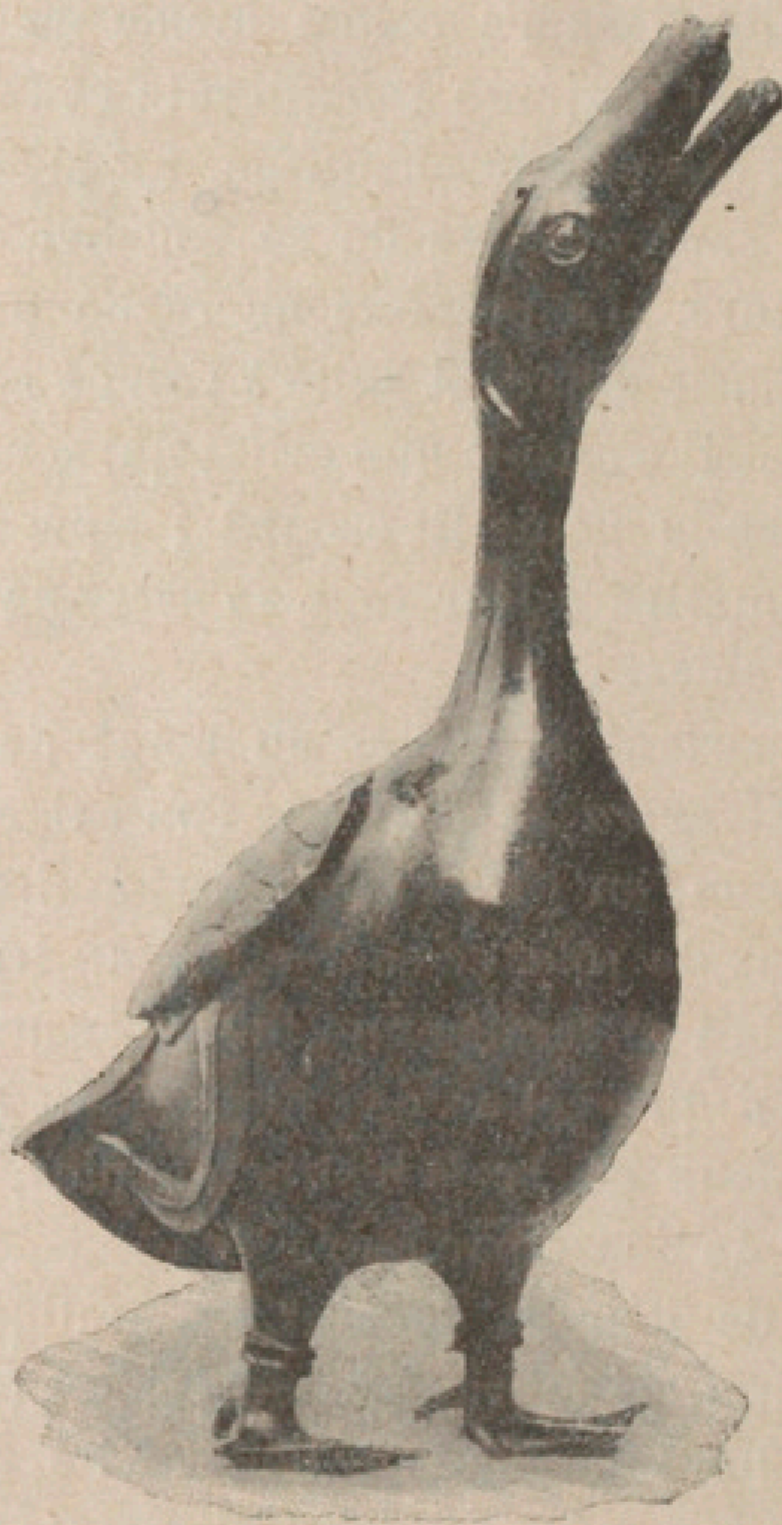
Ce travail alternatif de jour et de nuit est pratiqué également dans les grands ateliers de verrerie, de fabrication de papiers (européens), des manufactures de tabacs, de raffinerie de sucre, de l'électricité, de l'alliage des métaux, etc., où l'on emploie beaucoup de femmes et d'enfants de 10 à 15/16 ans.

Le système de *travail de nuit* imposé aux ouvrières nuit certainement à leur santé. Ainsi, d'après l'inspection sanitaire qu'a fait faire dernièrement le Ministère de l'Agriculture et du Commerce sur les femmes qui font habituellement le travail de nuit, on a constaté une diminution des poids de leurs corps, dans la proportion suivante :

Ateliers.	Nombre des ouvrières examinées.	Diminution de poids durant la semaine de travail de nuit.	Augmentation de poids après la semaine de travail de nuit.
Filatures de coton.	81	170 mommés (*)	69 mommés.
Imprimerie. . .	204	264 —	63 —
Filatures de soie .	12	67 —	49 —
Forges de métaux.	212	317 —	214 —

(*) Mommé = 3 gr. 75.

En dernier lieu, disons que la nourriture que prennent ces femmes leur est donnée à raison de 3 à 4 sens le repas (sen = 1/100 de yen qui est de 2 fr. 60). Il est impossible qu'avec un tel bas prix, on puisse leur servir des aliments substantiels, et de plus la quantité de la nourriture même est toujours insuffisante pour restaurer leur santé. Il y a là une situation qui réclame impérieusement des améliorations.



*Musée Cernuschi. — CANARD. — Bronze japonais.
(xvii^e siècle).*

Fig. 18 du n° 3 (Septembre 1912) de Parisia.

Nouvelles du Japon

S. A. I. le Prince Arisugawa, Membre Donateur de la Société Franco-Japonaise de Paris.

Moins d'un an après la disparition de l'Empereur du Meiji, voici que s'éteint au Japon le dixième et dernier représentant de la Maison Arisugawa fondée vers la fin du xvi^e siècle par le Prince Yoshikoto, septième fils du 106^e Souverain, l'Empereur Go Yozei qui régna de 1587 à 1611. Les Arisugawa étaient l'une des quatre familles du sang auxquelles revenait la succession au trône en cas d'extinction de la ligne directe et sous Sa Majesté Mutsu-Hito, jusqu'à la naissance en 1879 de l'Empereur actuel, c'est le Prince Arisugawa qui était l'héritier présomptif. Le *Japan Year Book* signale à propos de l'accession au trône japonais la singularité suivante : Le Prince Arisugawa, quant au droit à la succession impériale, passait avant le Prince Fushimi, mais celui-ci avait le pas sur celui-là en toute autre matière officielle.

Le frère aîné du Prince qui vient de mourir et lui avait immédiatement succédé dans le titre, le Prince Arisugawa Taruhito, avait joué un grand rôle dans l'histoire moderne de son pays. De beaucoup l'aîné de l'Empereur Mutsu-Hito, puisqu'il était né en 1835, il s'était distingué au cours des événements qui avaient conduit au renversement du Shogunat. Il avait également commandé l'armée impériale qui avait mis fin à la révolte de Satsuma en 1877. La Guerre Sino-Japonaise l'avait vu Chef d'Etat-Major Général et c'est pendant cette première grande campagne extérieure du Japon moderne qu'il avait coopéré largement à créer qu'il mourait de surmenage à l'âge de 60 ans. C'est ce Prince Arisugawa, dont les philatélistes connaissent bien l'effigie, les seuls timbres japonais émis avec une figure l'ayant été après la Guerre Sino-Japonaise en souvenir du Prince ou en mémoire du prince Kitashirakawa, de la Maison Fushimi, mort la même année à Formose où il commandait l'armée japonaise.

Le dernier représentant de la Maison Arisugawa, le Prince Takehito, né en 1862, alors que son frère aîné, le Prince Taruhito avait déjà 27 ans, devait, suivant l'expression du *Times* qui lui consacre un long article, se montrer toute sa vie le digne successeur d'un tel frère, offrant le même sens profond du devoir, la même habileté à choisir les meilleurs conseillers, les mêmes caractéristiques de modestie et d'effacement de soi-même. Tandis que le frère aîné s'était donné tout entier à l'Armée, toute la carrière du Prince Takehito se faisait dans la Marine. Pendant la Guerre Sino-Japonaise, après de longues et fortes études navales en Angleterre, il commandait l'un des meilleurs bâtiments de l'époque, le « Matsushima ». Il devenait ensuite le Préfet Maritime de Yokosuka et comme tel eut à présider à l'organisation de la plus grande division de la Flotte Japonaise. Le *Times*, que nous croyons devoir suivre dans ces lignes ne manque pas de nous dire ce qui fit la réputation du

Prince parmi ses compatriotes. Sa force de caractère, son abnégation, son sacrifice absolu au devoir qui en imposaient à tous ses subordonnés et s'imprimaient en eux tous le faisaient révéler de tous les Japonais et comme un modèle, de toutes les vertus qui devaient marquer le type le plus élevé du *Samurai* et comme l'exemple du plus habile et du plus consciencieux de tous les serviteurs publics de l'Etat. Le Prince Takehito ne joua aucun rôle dans la rencontre russo-japonaise, ayant été choisi quelque temps auparavant par l'Empereur, en qualité de gouverneur du Prince Héritier, aujourd'hui Sa Majesté Yoshihito. Les Japonais s'accordent à dire que nul choix ne pouvait être meilleur. En chargeant d'une telle mission un homme de la valeur morale du Prince Takehito, de même qu'en s'adressant pour une autre à un homme comme Nogi, l'Empereur du Meiji donnait deux preuves de plus de sa profonde connaissance des hommes et de sa faculté à présent reconnue universellement de conducteur de peuple.

Le Prince Arisugawa Takehito vint à plusieurs reprises en Europe. Sa dernière visite fut en 1905 à l'occasion du mariage du Kronprinz d'Allemagne. C'est alors qu'à son passage à Paris, la Société Franco-Japonaise eut l'insigne honneur de lui offrir un thé à l'Hôtel Continental le 25 mai. C'était au cours de la lutte entre Russes et Japonais. Dans sa réponse à notre Président qui l'avait remercié, comme il a le secret de savoir le faire, de sa généreuse largesse, le Prince avait dit :

« Je vous remercie des paroles si aimables et si sympathiques que vous voulez bien m'adresser. Je les accepte de tout cœur sachant qu'elles sont l'expression des sentiments de tout Français qui connaît notre pays.

« Comme vous le dites, M. le Président, le Japon est fidèle dans ses amitiés et sait reconnaître les vraies sympathies qui viennent à lui, et je suis convaincu que les relations si étroites qui existent entre le Japon et la France ne cesseront de se resserrer de plus en plus par des liens de plus en plus nombreux aussi bien d'intérêt que de sentiment.

« Je vous propose donc, Messieurs, de boire à la santé de M. le Président de la République Française, à la prospérité de la France et à celle de la Société Franco-Japonaise de Paris. »

Puis, constate notre Bulletin n° III, avec une bonne grâce souriante qui a vivement touché les assistants, Son Altesse a laissé le Secrétaire Général (notre regretté Félix Régamey qui en était en même temps joyeux, fier et ému) lui épingle à la redingote le bijou-insigne de la Société (1).

De son mariage avec la fille du Marquis Maeda, un ancien daimyô, le Prince Arisugawa Takehito avait eu un fils sur lequel, père et marin, il fondait les plus belles espérances. Elles se sont toutes effondrées. En avril 1908, ce fils, jeune officier de marine, mourait. Le père en ressentit une profonde douleur qui, toute cachée à la japonaise qu'elle demeurera toujours, ne diminua jamais.

(1) Chaque fois qu'un Japonais, quel qu'il soit, a reçu en souvenir de sa minute de passage parmi nous, notre insigne, ç'a été pour lui un vrai plaisir et nous avons des assurances que, rentré au Japon, il a tenu à garder précieusement cette bagatelle française qui lui rappelait cette minute de Paris.

Nous lisons dans une dépêche de Tôkyô au *Journal de Pékin* du 11 juillet :
« Le *Jiji* (1) proteste fortement aujourd'hui (10 juillet) contre la coutume de cacher la mort des princes et autres dignitaires et en demande l'abolition. »
C'est un signe des temps.

Nous relèverons pour finir cette autre note de la même communication :
« Le Prince Teru, troisième fils de Sa Majesté qui se vit récemment conférer le titre de Takamatsunomiya, lequel était originairement porté par le fondateur de la Maison Arisugawa conduira le deuil. Le Prince Teru a été hier matin décoré du Grand Cordon de l'Ordre du Chrysanthème. »

Le Prince Teru est peut-être le fondateur d'une nouvelle Maison Arisugawa.

Le Comte Hayashi.

Presque le même jour que S. A. I. le Prince Arisugawa, a disparu au Japon l'une des figures que l'on pouvait croire appelée à jouer encore un rôle important. Le Comte Hayashi Tadasu n'était né en effet qu'en 1850. La diplomatie japonaise perd ainsi en deux ans deux de ses meilleurs représentants de sa seconde période : en 1911, le Comte Komura qui avait eu à diriger les Affaires Étrangères au cours de la Guerre Russo-Japonaise ; en 1913, celui qui avait signé à la veille de cette formidable rencontre, comme Ministre du Japon à Londres, l'Alliance Anglo-Japonaise, et été pour ainsi dire, pendant toute la campagne, le porte-parole de son pays en Occident. Aussi son passage en Angleterre avait-il fait de lui l'un des rares Japonais vraiment connus du grand public occidental.

Dans les numéros XXIII-XXIV (septembre-décembre 1911) de notre Bulletin (pages 105-110) nous consacrons, en parlant de la constitution du deuxième Cabinet Saïonji, au Comte Hayashi, qui y entra comme simple ministre des communications, les lignes que voici :

« M. le Comte Hayashi, le dernier des ministres du Cabinet Saïonji est peut-être le plus connu de tous en Europe. Que de fois en effet son nom parut dans les journaux occidentaux au cours de la lutte russo-japonaise, alors qu'il était ministre à Londres. Né en 1850, le Comte Hayashi passa d'abord assez de temps dans l'administration intérieure. Vice-Ministre des Affaires Étrangères de 1891 à 1896, ministre à Pékin, puis à Saint-Pétersbourg, il fut à la Première Conférence de la Paix à La Haye le premier délégué du Japon, alors qu'il était à la tête de la Légation Japonaise en Russie. Ministre à Londres, il eut l'insigne honneur d'être en 1902, l'un des instruments de cette fameuse Alliance Anglo-Japonaise qui au moment de sa publication étonna tant le monde. Dans le Premier Cabinet Saïonji on lui avait confié le portefeuille des Affaires Étrangères. Dans le Second, il n'a plus que les communications, mais comme assez souvent les Japonais suivent l'axiome anglo-saxon : *The right man in the right place*, le Comte Hayashi ne saurait se juger amoindri. Aux communications, il aura largement à s'occuper utilement

(1) Un des grands organes de Tôkyô.

et il nous semble même que ce choix est une indication du Marquis Saïonji que ce département deviendra capital comme sous le Ministère Katsura l'était celui des Finances. Disons pour finir que le Comte Hayashi ne dédaigne nullement les lettres. Il traduisit en japonais l'*Economie Politique* de Stuart Mill, et le *Prince* de Machiavel ; il donna une version anglaise de *Sakura Sôgorô* (1). Cette page émue de la littérature japonaise retraçant l'un des faits les plus humains et les plus dramatiques de l'Histoire du Pays du Soleil-Levant. »

Nous aurons peu de chose à ajouter à cette note biographique donnée il y a deux ans. La presse japonaise a été unanime à louer comme elle le devait l'homme éminent qui n'est plus et qui à Saint-Pétersbourg, à La Haye et à Londres avait su conquérir l'estime de tous et se créer une place enviable et enviée qui n'avait pas été sans profiter grandement à son pays.

« Le Comte Hayashi, dit dans son Editorial du 12 juillet le *Japan Times*, était, tout le monde en conviendra, avant tout un parfait « *gentleman* ». Il fit pour les relations internationales du Japon ce que le roi Edouard VII fit pour la Grande-Bretagne, tissant et complétant le réseau d'alliances et d'ententes qui assure pleinement la paix du monde même à l'heure qu'il est.

« Le succès du Comte Hayashi dans la conduite des Affaires Étrangères du Japon est une victoire de la diplomatie de « *gentleman* » sur la diplomatie du « *faiseur de plans* », de la culture internationale moderne sur le vieil esprit féodal, du caractère sur l'intrigue. Il entendit enseigner le principe fondamental que les intérêts de la nation peuvent être le mieux servis non pas en lésant les autres nations, mais en coopérant avec elles à assurer la paix générale du monde et le bien-être de l'humanité. On a toujours besoin d'un tel maître et ceux qui déplorent une telle perte gâtent leurs larmes s'ils oublient d'apprécier ce principe qui formait la base de la réussite du Comte Hayashi. »

Issu d'une famille de médecins, il avait appris l'anglais à Yokohama et avait été du nombre des étudiants envoyés par le shôgun en Angleterre pour y achever leurs études. Du retour au Japon, il avait naturellement servi la cause shôgunale et s'était trouvé ainsi aux côtés du futur Amiral Enomoto. Emprisonné à la suite de la défaite définitive de son parti, il avait été relâché deux ans après et, comme Enomoto entra alors au service de l'Empire, commençant, ainsi que nous l'avons rapporté plus haut, sa carrière dans l'administration civile en qualité de fonctionnaire du ken ou département de Kanagawa.

Japon et Chine. Déclaration du Cabinet Japonais.

On lit dans le *Journal de Pékin* les lignes que voici et qui remettent les choses sous leur vrai angle qui n'est pas toujours celui sous lequel on les voit d'ici :

« Tôkyô, 10 juin.

« En raison des critiques hostiles à la politique du Gouvernement japonais en ce qui concerne la Chine, une longue déclaration officielle a été publiée

(1) Une note placée au bas de la page 109 des nos XXIII-XXIV du Bulletin raconte la vie et l'acte de Sakura Sôgorô. (E. A.)

par le Ministère des Affaires Étrangères japonais. Elle dément absolument que le Gouvernement Japonais s'immisce dans les querelles intestines de la Chine. Le Gouvernement japonais, est-il dit, n'établit aucune distinction entre le Nord et le Sud de la Chine. Tout ce qu'il désire c'est le maintien de la paix et le rétablissement de l'ordre. En raison de la nécessité de maintenir les relations diplomatiques, des communications doivent avoir lieu avec les autorités de Pékin. Ceci toutefois ne doit pas être pris pour une atteinte portée aux sudistes avec lesquels le Japon sympathise également. Le Japon espère que les deux partis se rapprocheront d'une façon cordiale et permanente. En ce qui concerne l'emprunt des cinq Puissances, cette question existait avant les présents troubles et n'a aucun rapport avec ceux-ci. Le Gouvernement japonais a reçu en premier lieu l'assurance que cet emprunt était d'une nécessité première au développement futur de la Chine et en second lieu que les garanties contre toute dépense inutile étaient suffisantes. La déclaration se termine par une déclaration solennelle que le Japon ne prendra aucune part aux luttes politiques en Chine mais demeurera strictement neutre. Les questions chinoise et américaine sont employées par les membres de l'opposition comme une arme de combat contre le cabinet actuel. »

Conseillers Japonais en Chine.

Le Gouvernement Chinois républicain a demandé, pour la réorganisation du pays, au Japon qui les lui a envoyés, des conseillers techniques pour ses divers services. Deux membres de la Légation du Japon à Pékin viennent d'être choisis pour être attachés à la Présidence ; deux autres Japonais ont été en même temps détachés comme conseillers au Ministère des Voies et Communications. M. le D^r Ariga, dont le nom n'est pas inconnu en Europe, par suite de la place importante qu'il a prise dans la Croix-Rouge Japonaise, a accepté sur la demande du Président Yuan, de prolonger d'un an son engagement de Conseiller Juriste. Nombreux sont, d'autre part, les instructeurs militaires japonais prêtant leur concours au relèvement de l'armée chinoise. Souvent en Occident, à propos des moindres incidents intérieurs ou extérieurs qui se présentent en Chine, on prétend y voir la main du Japon. Ces choix de Japonais sont la preuve même de l'erreur de cette prétention. Yuan est trop homme d'Etat et trop fin pour faire entrer le loup dans la bergerie, si les allégations occidentales étaient fondées. On peut d'un autre côté se demander pourquoi la Chine recourt plutôt à des conseillers et instructeurs japonais. La réponse est toute simple et détruit la fausse idée que l'on nourrit vis-à-vis de la Chine en disant que celle-ci le fait sans doute par reste de xénophobie contre l'Occident. Chinois et Japonais ont, de par leurs origines et leurs traditions, force points de ressemblance qui leur permettent de se mieux et plus vite saisir. De plus le Japonais comprenant déjà plus ou moins la langue chinoise écrite est autrement appelé que l'Occidental à pouvoir se faire comprendre de ceux qu'il instruit et les comprendre eux-mêmes. L'emploi des Japonais, premiers arrivés dans le développement moderne, est rationnel dans tout l'Extrême-Orient.

Retrachements dans les dépenses.

Le Cabinet Yamamoto a opéré, suivant sa promesse, pour l'exercice 1913-1914 des retranchements dans les dépenses montant à la jolie somme de plus de 70 millions de yen. Ne devant courir qu'à partir du 14 juin, date de leur publication, ces diminutions sont donc ramenées à environ 66 millions de yen pour le présent exercice. Les plus fortes portent sur la Guerre, la Marine et les Communications. Elles ont été effectuées en partie par des économies réalisées sur les budgets des Ministères, en partie par des ajournements jugés possibles.

Exportations et Importations Japonaises en 1912.

Voici les chiffres que donne sur les Exportations et les Importations Japonaises en 1912 le Bureau Commercial du Département de l'Agriculture et du Commerce du Japon :

	Exportations	Importations
1912.	526 891 842 yen	618 992 277 yen

En 1912, comme les années précédentes, celle de 1909 exceptée, les importations dépassent encore les exportations. Il est bon d'ajouter que dans ce chiffre des importations figurent pour une somme assez importante, des matières premières qui alimentent l'industrie nationale.

Les chiffres des échanges économiques entre la France et le Japon sont les suivants :

	Exportations du Japon	Importations de France
1912	43 871 410 yen	5 421 103 yen

Les importations françaises n'étaient déjà pas moindres en 1897 (5 147 591 yen, alors que les exportations japonaises atteignaient le chiffre alors respectable de 26 213 654 yen.

Le Japon reçoit actuellement pour une somme presque double des produits belges (9 millions de yen en chiffres ronds).

Encouragements officiels accordés à l'industrie japonaise.

(Japon-Belgique, août 1913.)

L'aide accordée par le Gouvernement Japonais aux diverses branches de l'industrie nationale a favorisé dans une large mesure les remarquables progrès réalisés depuis les débuts du nouveau régime, en 1868.

Grâce à l'appui financier de l'Etat, les premières filatures furent établies sous le contrôle du Gouvernement à Tamioka, à Shimaniachi, à Ohira et à Osaka. L'initiative d'introduire dans le pays les industries, aujourd'hui florissantes, des constructions navales, du ciment, des allumettes et des tissus de coton, est due aussi à l'Etat, et l'aciérie de Wakamatsu est une entreprise officielle à laquelle le Ministère des Finances accorde une grande sollicitude. Cet établissement semble constituer un premier pas vers l'implantation de

l'industrie métallurgique au Japon, à laquelle elle serait appelée à fournir un personnel capable.

Une Ordonnance Impériale, en date du 1^{er} mai 1913, accorde à une série d'industries un privilège temporaire d'exemption de taxe sur les revenus. Cette ordonnance énumère les industries auxquelles s'applique l'article 5 paragraphe 2 de la loi sur les revenus qui exempte de toute taxe pendant l'année de la création d'une nouvelle entreprise et durant les trois années suivantes tout industriel fabriquant des produits figurant parmi ceux cités. Les principaux de ces produits sont les fers, les rails, les fils de fer, les verres à vitre, le sulfate d'ammoniaque, la soude, les machines.

**Recensement des Maisons et de la Population en Corée
au 31 décembre 1912.**

Le Gouvernement Japonais aura eu, entre autres mérites en Corée, celui d'organiser selon un système rationnel le recensement de la population. Celui auquel l'administration japonaise s'est livrée a donné pour le 31 décembre 1912 les chiffres que voici :

Nombre de maisons.	2 959 968
Nombre d'habitants.	14 827 101

Ces chiffres se décomposent ainsi :

Races	Maisons	Habitants	Hommes	Femmes	Moyenne d'habitants par maison
Japonais .	70 688	243 729	131 518	112 211	moins de 4
Coréens .	2 885 404	14 566 783	7 585 674	6 981 109	un peu au-dessus de 5
Etrangers.	3 876	16 589	15 212	1 377	au-dessus de 4
Totaux.	2 959 968	14 827 101	7 732 404	7 094 697	5

Nouveau service du Japon sur l'Europe.

(Lloyd Français, août 1913.)

La grande Société maritime « Osaka Shosen Kaisha », qui avait depuis longtemps le projet d'ouvrir vers l'Europe une nouvelle ligne commerciale, vient d'arrêter à cet égard un plan définitif.

Elle a décidé de construire de 6 à 9 cargo-boats de 10 000 tonnes et d'établir, en attendant des départs plus fréquents, un service mensuel viâ Suez ayant Londres comme point d'aboutissement. La question des escales à Marseille ou au Havre est encore réservée. Les deux vapeurs de 9 000 tonnes dont la construction avait été précédemment ordonnée seront mis, aussitôt prêts, sur la ligne d'Europe. Pour faire face aux besoins de ce nouveau service, la compagnie se propose de doubler son capital qui s'élève déjà à près de 43 millions.

Complétant cette nouvelle, l'organe de la Société d'études Belgo-Japonaise d'août communique l'indication suivante du Consulat Général de Belgique à Yokohama :

« La construction des deux premiers vapeurs en question sera confiée aux

chantiers navals de la « Kawasaki Dockyard Company » ou de la « Mitsu Bishi Dockyard Company » qui viennent d'être chargés de soumettre leurs plans à la Compagnie de navigation. »

La même communication ajoute :

« D'autre part, la *Nippon Yusen Kaisha*, dont les navires font régulièrement escale à Anvers, vient d'ajouter une nouvelle unité à sa flotte d'Europe : le *Kashima Maru*. Le lancement de ce beau vapeur à deux hélices a eu lieu récemment à Kobé. Il a un tonnage de déplacement de 18 000 tonnes, une longueur de 490 pieds sur une largeur de 61, et son tirant d'eau est de 28 pieds. Il a été entièrement construit par la « Kawasaki Dockyard Company », de Kobé. Ses machines de 10 000 HP pourront lui imprimer une vitesse moyenne de 16 nœuds. Le « *Kashima Maru* », destiné au service d'Europe, fera sa première visite au port d'Anvers probablement au début de 1914. »

Ouverture d'une nouvelle ligne commerciale du Japon sur l'Amérique.

(*Le Journal des Transports*, 9 août 1913.)

La liste déjà nombreuse des Compagnies de Navigation reliant le Japon à la côte américaine du Pacifique va se trouver encore augmentée avant peu.

Le « Dairen Steam Ship Co », qui dépend de la « Suzuki Shoten », de Kobé, vient de décider l'établissement d'un service régulier entre Tacoma, Yokohama, Moji, Shanghai et Hong-Kong. A cette ligne seront affectés le *Teikoku Maru*, le *Fukoku Maru* et deux autres vapeurs de charge de 6 000 tonnes.

La Compagnie a l'intention de se livrer au transport de tous les produits asiatiques à ses voyages d'aller et de prendre principalement comme fret de retour du blé, des farines et des bois de construction.

Le nouveau service doit ouvrir le 1^{er} septembre prochain.

Monument élevé à la mémoire de M. Boissonade.

On a inauguré le 15 juin, au Japon, le monument que la reconnaissance japonaise a voulu élever au grand professeur de droit et au conseiller légiste éclairé que fut pour le Japon notre compatriote Boissonade, dont le nom restera toujours cher à notre Société. Dans notre prochain numéro nous publierons le discours que M. Gérard, Ambassadeur de France, prononça à cette occasion et nous l'accompagnerons d'une reproduction du monument. Pour cette fois nous donnerons les lignes que voici empruntées au numéro de juillet du *Bulletin de l'Asie Française* :

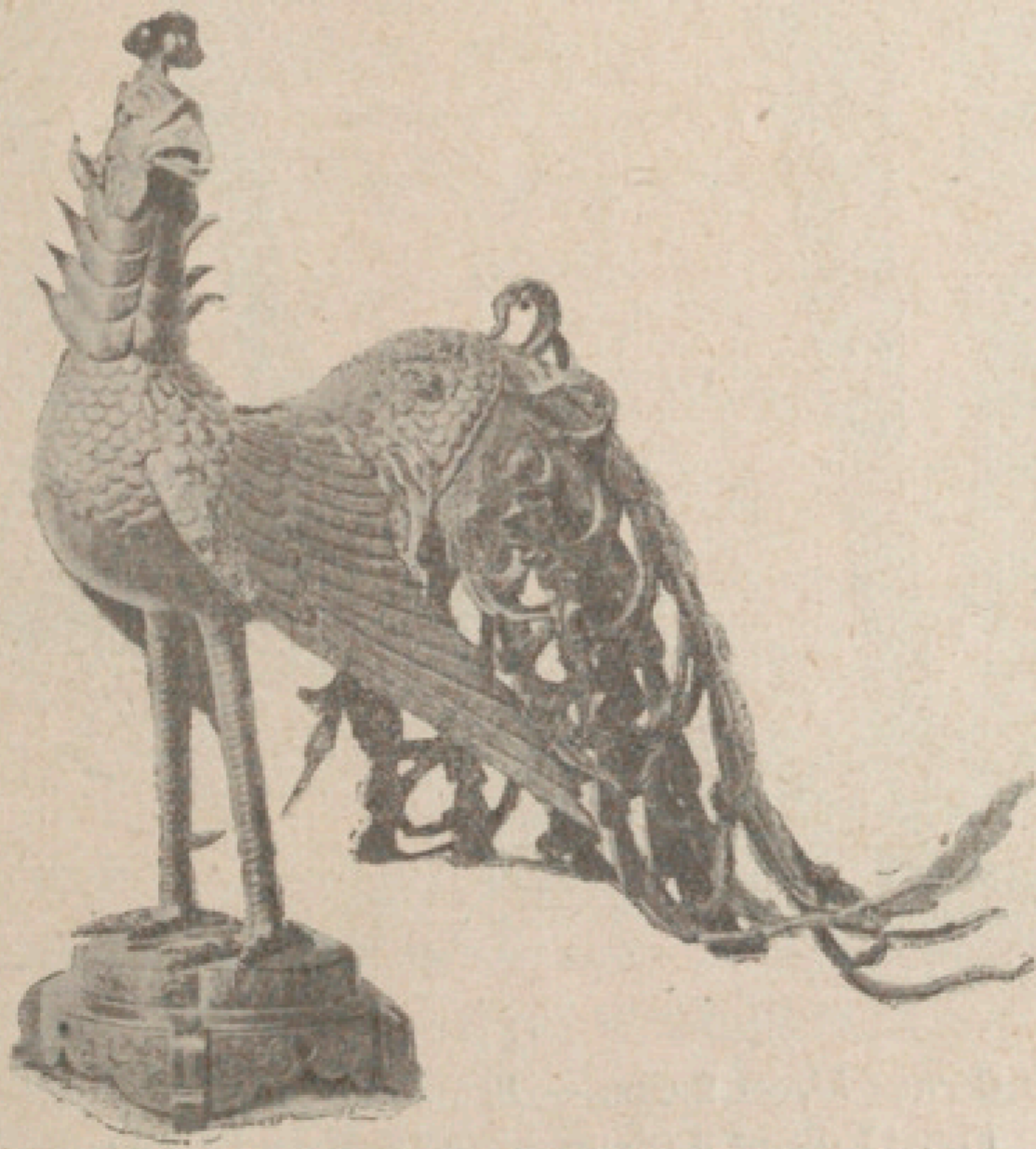
« Ce monument consiste en un buste de bronze dressé sur un haut piédestal de granit et enchâssé dans la niche d'une des galeries du Palais de Justice de Tôkyô. Il est l'œuvre du sculpteur japonais Takeishi. Au cours de l'inauguration, plusieurs discours ont été prononcés, notamment par l'Ambassadeur de France, et par le Vicomte Okabe, Ancien Ministre de la Justice, Président du Comité d'Initiative. L'hommage ainsi rendu à la mémoire du

savant professeur français qui créa au Japon l'enseignement du droit, et y fut l'inspirateur des Codes, atteste combien est profonde la trace qu'il a laissée. »

Erection d'une stèle commémorative en l'honneur du Général Lebon.

Nous emprunterons aussi au même numéro du *Bulletin de l'Asie Française* une autre érection au Japon sur laquelle nous aurons également le plaisir de revenir :

« Le 31 mai a été érigée solennellement au village de Miyagino (Miyagino Mura) près de Miyanoshita, une stèle commémorative destinée à perpétuer le souvenir du Général Lebon, ancien instructeur de l'Armée Japonaise, Ancien Ambassadeur Extraordinaire de la République Française aux funérailles de l'Empereur, qui, deux fois, à un intervalle de près de quarante ans, a visité ce village. Les autorités japonaises étaient représentées par M. Oshima, gouverneur du département (ken) de Kanagawa, par le sous-préfet du district et par le maire de Miyagino Mura. Les caractères japonais reproduits au sommet de la stèle avaient été tracés par le Maréchal Prince Yamagata, ancien Chef d'Etat-Major de l'Armée Japonaise sous les ordres duquel était jadis placée la mission militaire française dont le Général Lebon (alors capitaine) était le chef ».



Musée Cernuschi. — PAON. — Bronze japonais (xvii^e siècle).
Fig. 49 du n^o 3 (Septembre 1912) de *Parisia*.



*Musee Cernuschi. — BICHE. — Bronze japonais (xvi^e siècle).
Fig. 17 du n° 3 (Septembre 1912) de Parisia.*

Bibliographie

I. — Revue des Livres

MARQUIS DE TRESSAN

L'École Utagawa.

A propos de *Toyokuni und Seine Zeit*, par M. Friedrich Succo. Premier volume avec 153 illustrations et six planches en couleurs. München, 1913. R. Piper.

Dans ce premier volume depuis longtemps annoncé, M. Friedrich Succo nous donne une étude très approfondie et fort intéressante de la vie et de l'œuvre d'*Utagawa Toyokuni I*, de ce maître dont la carrière artistique se rattache pour une part à l'une des plus brillantes périodes de l'histoire de la gravure japonaise et pour l'autre au commencement de sa décadence.

Toyokuni naquit la 6^e année de Meiwa, c'est-à-dire en 1769 (ou à la fin de 1768). Il était fils d'un sculpteur d'images bouddhiques en bois qui répondait

au nom de *Kurahashi 倉橋 Gorobei 五郎兵衛*, habitait à Yedo Yoshimachô (1) dans le quartier de Shiba, près du temple shintoïste Shimmei, et s'était distingué en exécutant le portrait du célèbre acteur *Hakuen* (Danjurô V).

L'influence de l'entourage dut prédisposer naturellement Toyokuni — dont le nom de jeunesse fut *Kumakichi 能吉*, — à des visées artistiques. Aussi entra-t-il de bonne heure dans l'atelier de *Toyoharu* (1737-1814) 豊春 auquel il doit son nom d'*Utagawa Toyokuni* 哥川豊國. Il adopta en outre le *go* (nom de pinceau) d'*Ichiyôsai* 一陽齋. Les auteurs japonais rapportent qu'il étudia en outre *Hanabusa Itchô*, *Gyokusan* et *Kutokusai* (Shunyei). Nous verrons par la suite qu'il s'inspira encore de beaucoup d'autres maîtres.

C'est vers 1785-1786 qu'il commença à produire pour l'estampe. Parmi ses premières œuvres sont à signaler des images de théâtre et aussi des scènes où figurent des jeunes femmes. Les types de ces dernières rappellent singulièrement ceux du *Seirô bijin awase* de *Katsukawa Shunshô* et *Kitao Shigemasa* (paru en 1776), parfois aussi ceux des beautés qu'*Eishi* nous représente se livrant à la chasse des lucioles dans de jolis paysages (Collections Kurth et de l'auteur). Toyokuni donna ensuite plusieurs séries de *Chûshingura*

忠臣倉 (Littéralement magasin, ou trésor, des fidèles vassaux : les

(1) La terminaison *chô* indique un nom de rue.

47 Rônins). Ses premières estampes avaient été éditées par *Sumi-ichi*, il s'adressa désormais à *Iseya*. Pour un temps, l'influence de *Toyoharu* se fait nettement sentir dans une application très visible à rendre la perspective européenne (Par exemple, procession de la fête de *Yama-ô*, passant devant une demeure seigneuriale : Collection *Succo*, planche 24 de l'ouvrage). Puis, à partir de 1787, l'artiste fait éditer par *Waka* une suite de *nagaye* dont les jolies femmes ont ces visages d'une aimable rondeur chers à *Kiyonaga*, et son premier album : *Shimpan myô ni-ju-ni getsu* 新版明二十二

月 (les douze mois en parfaite réimpression). Ses tryptiques commencent aussi à devenir célèbres. Vers 1788-1789, le type de la femme de *Toyokuni* devient plus digne, plus formé. Son front s'allonge et son menton s'accroît. Un des plus grands éditeurs de *Yedo*, *Izumiya Ichibei*, publie les œuvres de l'artiste tout en lui prodiguant les bons conseils. C'est alors l'apogée (1790-1791) du talent de *Toyokuni* qui s'inspire quelque peu de *Nayayoshi* (*Chôki*) (série *Furyu Hakkei* : huit aspects du lac *Biwa* comparés à des beautés) et surtout d'*Utamaro* dont il devient l'ami fidèle (série *Bijin Nana Komachi* ; six beautés égalant la poétesse *Komachi*).

A partir de l'année 1791, l'influence de *Sharaku* prédomine dans les portraits d'acteurs à fond gris ou micacé, mais en donnant à ces derniers un caractère moins violemment réaliste (*Yakusha butai no Sugata-ye* : Portraits d'auteurs dans des scènes de théâtre).

Un fait caractéristique montre d'ailleurs bientôt la souplesse habile de l'artiste : le genre créé par *Sharaku* était passé de mode en raison de ses exagérations (vers 1794-1795), *Toyokuni* abandonna alors quelque temps les images de théâtre pour ne plus donner que des *bijin* 美八 (jolies femmes). Pour l'éditeur, *Gempachi Yawatoya*, il exécuta des dessins d'estampes d'un format allongé spécial (*hachirakaki*) en même temps qu'*Utamaro* et dans un style analogue. Puis il se livra à des recherches personnelles (1797-1799) et employa une certaine couleur pourpre combinée avec le gris que signale le *Zôhō Ukiyoye Ruikô*. Comme le déclare le Dr J. Kurth « il introduisit ainsi une nuance violente jusque-là inconnue dans la gravure japonaise. » (Série des *Rokkasen*, les 6 grands poètes du Japon). Mais ce ne fut là qu'une tendance passagère et ses estampes se signalent au contraire généralement par l'harmonie de leurs tons.

De 1796 à 1799, *Toyokuni* recueillant l'héritage de *Sharaku*, donne à nouveau des portraits d'acteurs. Avec son élève *Kunimasa I*, il illustre le *Nigao Yehon haiyû Gaku shitsutsu* (36 bustes d'auteurs) dont *Shikitei Samba* (1776-1822) compose le texte. C'est probablement en parlant de cette époque de sa production que le *Honchō Ukiyo gwa jin den* déclare que « ses images d'acteurs respirent l'intelligence et la vie. »

Durant les premières années du XIX^e siècle, c'est au tour de *Shunyei* à manifester son influence dans les estampes de *Toyokuni* dont les personnages prennent une allure quelque peu sentimentale. Le coloris s'affine (*Yakusha-kono te kashiwa*, 1803). La femme prend alors une silhouette très allongée (rapport de la tête à l'ensemble : $\frac{1}{8\frac{1}{2}}$). La ligne droite prédomine, le maître

recherchant plus le bon équilibre statique des figures que la grâce des lignes onduleuses, ce qui le différencie d'Utamaro. Une de ses plus belles séries est probablement le *Natsu no Fuji bijin awase* (choix d'acteurs et de beautés dans la vie privée). Les scènes de la vie féminine, telles que celles du *Yehon imayô Sugata* (1802) ne sont pas d'ailleurs les seuls sujets qu'il traite. Il illustre également des *Kibyôshi* et est condamné à 50 jours de menottes pour avoir peint les sept lanciers célèbres d'après le *Taikô-ki* de *Gyokusen* (1804). On ne sait pas très exactement ce que ce sujet pouvait offrir de répréhensible par lui-même. *Utamaro*, *Shuntei*, *Shunyei*, *Tsukimaro* et *Ikkû* subirent en tous les cas des peines analogues et un édit de 1804 du maire de Yedo proclama que : « Tous les ouvrages illustrés en couleurs et les romans parus dans l'année étaient *contraires à la loi* » (sompuaire probablement) et que, « ces sortes de livres ne pourraient plus en conséquence être imprimés qu'en noir. » Après la mort d'Utamaro, survenue en 1806, Toyokuni I demeure sans rival. « En 1809, déclare *Shikitei Samba* dans le *Shikitei zakki*, l'Ecole d'Utawawa occupe une place prédominante. » L'artiste continue à donner des images de *bijin* jusqu'en 1810, puis abandonne presque brusquement ce genre. Désormais, il ne dessine plus que des portraits d'acteurs en manifestant une certaine tendance à l'archaïsme, en particulier dans la raideur des plis des vêtements faisant songer aux premiers *Tori-i*. Il revient aussi à l'emploi du minium tournant au brun par suite de l'oxydation. En outre, les traits des visages commencent à offrir certaines particularités que l'on rencontrera surtout vers 1817 ; la lèvre inférieure est nettement proéminente, la forme en amande des yeux devient anguleuse.

De 1804 à 1810, *Toyokuni* illustre de nombreux livres et surtout de ces romans guerriers où le sang coule si souvent qui vont bientôt prendre une grande vogue (*Yehon Katakuchi Machimayama hanashi* : la vengeance de *Machimayama*, 1804 ; par exemple). En collaboration avec son frère cadet

Toyohiro (1774-1828) 豊廣, il illustre l'*Ittsui Otoko hayari Utawawa* dont le titre : « une paire d'hommes dans le style d'Utawawa », s'applique aussi bien aux auteurs qu'aux deux héros de l'ouvrage. Le livre de M. Succo donne une reproduction de la première gravure où *Toyokuni*, *Samba* et leurs élèves respectifs sont assis sur trois rangs.

La dernière période de la vie de *Toyokuni* s'étend de 1810 à 1825. Il produit alors beaucoup (une centaine de livres et de nombreuses estampes) mais la quantité ne peut compenser la diminution de la qualité. C'est l'époque de décadence. Les traits des personnages deviennent de plus en plus durs ; il y a exagération dans la saillie du menton, dans la forme aiguë du nez. Le type se cristallise, devient de plus en plus impersonnel. D'autre part, le coloris perd la distinction, les tons se heurtent parfois inharmoniquement. L'un des livres de cette période, le *Yakusha Nigao haya Geiko* (enseignement rapide de la manière de peindre les portraits d'acteurs) contient un intéressant passage concernant la façon de dessiner de l'époque. Il expose, sous forme de plaisanterie, la manière quasi-schématique de peindre un portrait d'acteur en exécutant les traits du visage dans un ordre immuable et toujours pareillement.

Toyokuni I mourut à 57 ans le 7^e jour du 1^{er} mois de la 8^e année du *nengô Bunsei* (1825), laissant plusieurs enfants.

Cet artiste qui, de son vivant, avait si souvent changé de logis, habitant successivement *Mishimachô Yoshimachi*, *Horiyechô*, *Kamimakichô*, *Kawagishi Aburaza*, trouva enfin une demeure stable dans le temple *Kôun* à *Mita Hijirisaka*. Il reçut pour nom posthume : *Jissai Reigô Shinshi*.

Ses élèves se réunirent à son fils adoptif (*Toyokuni II*) pour lui élever un monument funéraire à *Yanagishima*, dans le domaine du temple *Myôken*, en 1828. Sous la pierre levée dont *Kyôkadô Yomono Magao* (1753-1829) composa l'inscription calligraphiée par *Santôan Shôija Kiosan*, on enfouit une grande quantité de dessins laissés par le maître.

Telle est rapidement résumée cette biographie qu'il faut lire dans l'ouvrage de M. Succo, pour avoir une idée complète de *Toyokuni I*. Le portrait physique et moral de celui-ci y est parfaitement esquissé. L'*Ukiyoye Bikô* (Succo, pl. 17) représente l'artiste dans sa cinquantième année : C'est un homme assez replet, au visage plein et arrondi déjà marqué par deux rides profondes de chaque côté de la bouche. Ses traits respirent une calme bonté et une certaine apathie que le froncement des sourcils essaye inutilement de dissimuler.

Ses contemporains trouvaient en lui un ami parfait plein de courtoisie et de bienveillance, nullement jaloux des succès des autres. Il se complaisait dans la vie familiale et ne tomba jamais dans la dissipation d'un *Utamaro*. S'il peignit les dames des *Maisons Vertes* ce fut surtout pour répondre au goût de l'époque, mais il le fit sans passion et aussi sans mollesse. On lui doit quelques-uns des plus jolis morceaux de nu qu'ait produits la gravure japonaise. Telle est cette jeune femme au buste découvert se lavant tranquillement et avec grâce devant un grand baquet (Série des « femmes et fleurs », planche 71 de l'ouvrage). Son art est sage et équilibré et il évite rigoureusement toutes les exagérations. Il sait se tenir entre le réalisme et l'idéalisme vers lequel il penche plutôt. En général, *Toyokuni* aime les couleurs claires, sauf quand il imite *Sharaku* et même dans ce cas il s'attache à rester dans les limites de la distinction. Il demeure bien Japonais alors qu'un courant se dessine en faveur de certaines idées artistiques étrangères et il ne suit que bien peu de temps son premier maître *Toyoharu* dans cette voie. En jetant un coup d'œil d'ensemble sur son œuvre, on a l'impression finale d'un art consciencieux et raisonnable. Et c'est en cela que consiste son originalité particulière. S'il ne fut pas un plagiaire, on ne peut dire non plus qu'il posséda une forte personnalité. Nous l'avons vu s'inspirer tour à tour des styles de *Shunshô*, de *Toyoharu*, de *Kiyonaga*, de *Nagayoshi*, d'*Utamaro*, de *Sharaku*, pour ne citer que les principaux. Mais il ne prit à ces maîtres que ce qui convenait à son propre tempérament d'*éclectique*. Sa technique ressemble notablement, tantôt à celle d'*Utamaro* : « nur in Wenigem bietet sie neues » (Succo), tantôt à celle de *Sharaku* (fonds micacés, nuances, franches).

Quand on a longtemps vécu dans l'intimité d'un artiste préféré, on est naturellement porté à s'exagérer son talent. C'est peut-être là le cas de M. Succo et voilà le seul point sur lequel je ne suis pas entièrement d'accord avec lui. *Toyokuni* fut un gros producteur. Ses œuvres, parfois très agréables,

fournissent une image fidèle de l'époque. Mais faire de lui un artiste de génie serait sans doute aller trop loin.

Il me reste à montrer sommairement quel heureux emploi M. Succo a fait des sources japonaises. On sait que celles-ci consistent surtout en un certain nombre d'ouvrages réunissant des traditions familiales, des anecdotes, des souvenirs d'atelier. Le plus vénérable de tous est, en la matière, ce *Zoho*

Ukiyoye Ruikô 増補浮世繪類考 ayant pour origine un manuscrit de 1800 dû à *Sasaya Hôkyô* et complété par *Santô Kyôden* (peintre sous le nom de Kitao Masanobu : 1761-1816) et *Shikitei Samba* (1776-1882), dont la première édition imprimée (*Tsuzu Ukiyoye Ruikô*) parut en 1833 et la cinquième en 1901.

Puis viennent : l'*Ukiyoye Bikô* 浮世繪備考 d'Umemoto Shotarô (Tôkyô 1898) ; le *Honchô Ukiyo gwa jin den* 本朝浮世畫人傳 (Tôkyô 1899) ; le *Buchô-hô-ki* de Shikitei Samba ; certaines parties de l'*Enseki Jisshu* (Yedo 1807-1808) et du *Zoku Enseki Jisshu* (Yedo 1808-1809) ; le *Toyokuni Sensei Zafudenoki*, biographie de l'artiste (Yedo après 1835) et quelques autres moins importants. Plusieurs sont dus à des contemporains de *Toyokuni I*, d'où l'importance de leur valeur documentaire. Aussi sont-ils généralement d'accord à son sujet. Il n'en est pas toujours de même en ce qui concerne les autres membres de son école. M. Succo a pu très heureusement compléter ces documents à l'aide des inscriptions portées par les pierres tombales et les monuments funéraires (pour *Toyokuni* et *Toyoharu* en particulier).

Au sujet du chapitre de M. Succo intitulé « *Toyokuni Schule* » il est possible de formuler les observations suivantes qui ont d'ailleurs une importance toute relative :

1° « *Utagawa Kuninaga*. Rufname : *Baisennosuke* ». Plusieurs ouvrages japonais dont le *Nippon Shogwa Jimmei Jisshô* (1912) écrivent *Baikannosuke* 梅干之助 (干 *kan*, au lieu de 千 *sen*) ;

2° « *Utagawa Kunisada I...* Rufname : *Tsunoda Shôzô* ». *Tsunoda* 角田 est, en réalité, son nom de famille (Uji) ;

3° « *Utagawa Kuniyasu I...* Später (G.D) nannte er sich, *Sekigawa Yasunobu* ». On trouve ailleurs *Nishikawa* 西川 ;

4° Comme complément à la notice concernant *Kuninao I* : D'après l'ouvrage cité ci-dessus (1°), *Kuninao* mourut la 1^{re} année du *Nengô Ansei* (1854) à l'âge de 62 ans ;

5° Les renseignements concernant *Kuniyoshi* sont notablement complétés par la très intéressante monographie que M. le Dr J. Kurth a consacré à cet artiste dans *Orientalisches Archiv* (Avril 1913).

M. Succo s'est efforcé d'éclaircir le problème des *Toyokuni* et il y a réussi dans une très large mesure :

1° *Toyokuni I* employa cette signature jusqu'en 1825, sous la forme

Toyokuni gwa (dessin de Toyokuni) avec des variantes calligraphiques (fig. 1 et 2) ;

2° *Toyokuni II* porta aussi le nom de pinceau d'*Ichiryusai Toyoshige*

^{Toyo}
^{shige}
豊重 (nom de jeunesse : *Ichieisai Kunishige* 國重 ; Zokushô :

Genzô, Bunji). Ayant épousé la veuve de son maître Toyokuni I, il prit à partir de 1826 le nom de Toyokuni, deuxième génération et s'en servit dans un but quelque peu commercial comme l'avait fait *Harumachi II*, par

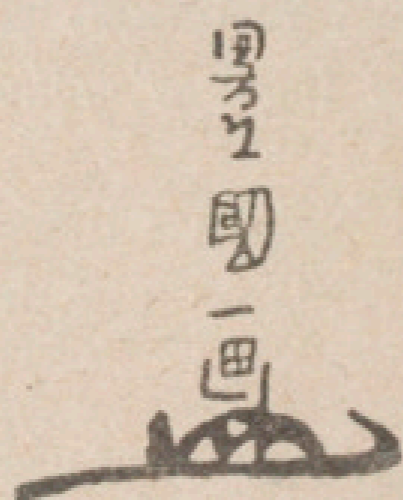


FIGURE 1.
Signature :
« *Toyokuni gwa* » et
kakihan de l'artiste.
Une des premières
de *Toyokuni I*.



FIGURE 2.
« *Toyokuni gwa* »
Signature postérieure
de *Toyokuni I*

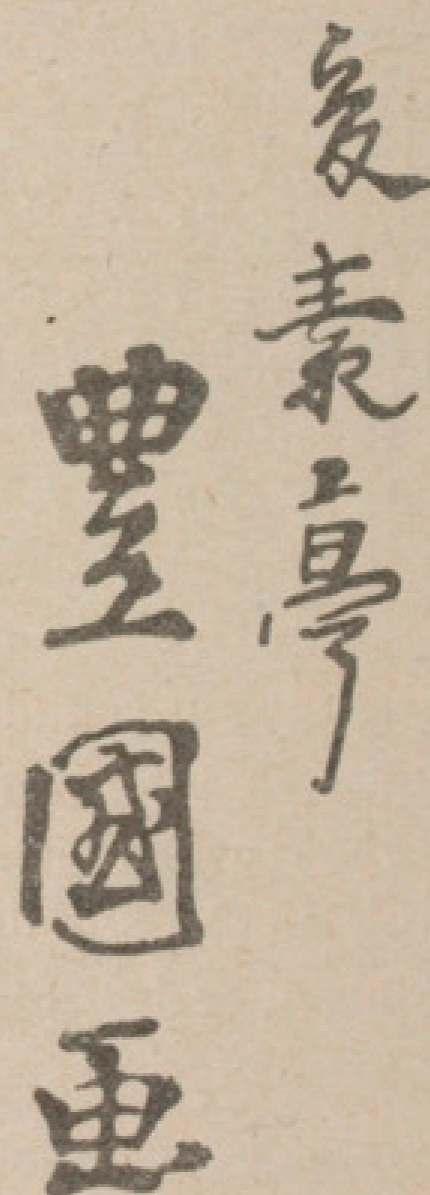


FIGURE 3.
Signature :
« *Kôsotei Toyokuni gwa* »
Employée par *Toyokuni II*.
(Extraite de : Dr J. Kurth,
Der japanische Halzschnitt.)

rapport à *Utamaro*. Comme il habitait à *Hongô Shumbokuchô*, on lui donna parfois le nom de *Toyokuni* de *Hongô* (本郷) ou encore celui de *Genzô* 源藏 *Toyokuni*. Il mourut le 11^e jour du 1^{er} mois de la 6^e année du *Nengô Tempô* (1835) à l'âge de 58 ans.

Ses œuvres sont signées : « *Toyokuni hitsu* » (pinceau de Toyokuni) ou « *Toyokuni gwa*. » Le signe *Toyo* a une forme très caractéristique ressemblant à une coupe (fig. 3).

3° *Toyokuni III* n'est autre que *Kunisada I* 國貞 (1786-1865), l'au-
Kuni sada
teur des scènes guerrières bien connues. C'est à partir de 1844 ou de 1845

qu'il commença à employer la signature *Toyokuni*. Il réclamait le rang de 2^e du nom, alors qu'il avait seulement droit à celui de 3^e, se jugeant sans doute le seul vrai successeur de son maître. Son style est moins modéré, ses couleurs souvent plus crues que celles de Toyokuni I. La signature *Toyokuni* qu'il emploie est généralement écrite dans un cartouche allongé (1), nous dit M. Succo. Et il m'a été possible de trouver récemment des preuves formelles de cette affirmation. Je possède, en effet, plusieurs estampes portant cette signature ainsi disposée. L'une a, en outre, le sceau rond de la censure *aratame* et le cachet ovale *U san* (année du lièvre, 3^e mois). Or, la seule année du lièvre comprise dans la période de 1853-1857 (durant laquelle le cachet rond *aratame* fut employé) est l'année 1855 (2).

Une autre estampe est munie du cachet ovale : *ne uru* (année du rat, mois intercalaire) correspondant à l'année 1852, puisque deux cachets de censeurs (Fuku et Muramatsu) y sont joints et que durant la période 1842-1853

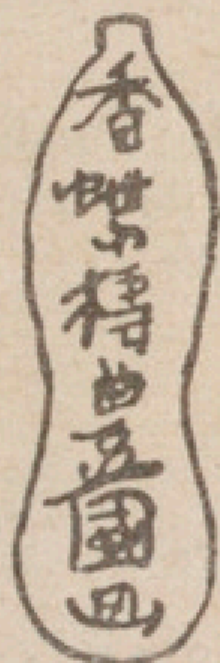


FIGURE 4.
Signature :
« Kochōrō Toyokuni »
employée par
Toyokuni III
(Kunisada).



FIGURE 5.
Signature :
« Toyokuni gwa »
de la fin de la
carrière artistique
de Toyokuni III.

où ceux-ci furent en usage, l'année 1852 est la seule ayant un mois intercalaire. Ces deux dates de 1855 et de 1852 correspondent parfaitement à la dernière période artistique de *Kunisada I*, qui n'est pas d'ailleurs la meilleure.

4^e *Kunisada II* (Takedai Munehisa : 1824-1880), élève du précédent, avait d'abord porté le nom de *Kunimasa II* 國政. Etant devenu le deuxième mari de la fille aînée de son maître (épousée en 1852, en 1855 ou encore en 1846, selon d'autres), il prit le nom de *Kunisada II*. Il se fit aussi appeler *Toyokuni III* (en suivant l'exemple de *Kunisada* : *Toyokuni II*) alors qu'il était vraiment le 4^e du nom.

(1) Ou dans un cachet en forme de courge (fig. 4 et 5).

(2) Les cachets à dates qu'on trouve sur les estampes japonaises depuis le début du XIX^e siècle (estampe d'Utamaro I datée de 1804. — Voir J. J. O'Brien Sexton, *Studio*, mai 1913) donnent des renseignements très précieux. C'est ainsi que j'ai pu lire sur l'estampe n^o 751 f. (pl. 72) de l'ouvrage de M. Succo, le cachet-date : « année du serpent, 7^e mois » (1809), ce qui vient entièrement confirmer l'époque attribuée à la série *Imayō roku hana Sukan* par l'auteur.

Ses estampes se reconnaîtraient en raison de l'emploi fréquent des couleurs à l'aniline (introduites seulement en 1856 au Japon).

5° Un cinquième *Toyokuni* est peut-être *Kunisada III* (Takeuchi Yeikyu, qui porta d'abord le nom de Kunimasa III) élève de *Kunisada II*. Il mourut en 1895.

Enfin, des estampes, dont certaines paraissent imprimées en couleurs à l'aide de planches métalliques, se rapprochent par leur style, des productions d'un ordre inférieur généralement exécutées à Osaka. Il y aurait eu là, soit un autre Toyokuni, soit même un ou plusieurs falsificateurs, et ce serait là plutôt mon avis.

La généalogie de la famille-école *Utagawa* est sommairement résumée dans le tableau ci-joint.

Il serait injuste de ne pas signaler en terminant les très louables efforts de la maison Piper de Munich que nous pourrions citer en exemple à nos éditeurs trop souvent pusillanimes dès qu'il s'agit d'études un peu spéciales comme celles concernant l'Extrême-Orient. Il y a là une regrettable tendance que les bons Français ne peuvent que déplorer.

Les trois précédents ouvrages, dus au Dr J. Kurth, qu'ont fait paraître MM. Piper und Co : *Harunobu, Sharaku et der Japanische Holzschnitt*, nous ont d'ailleurs habitués à des volumes présentés d'excellente façon et ornés de fort jolies planches.

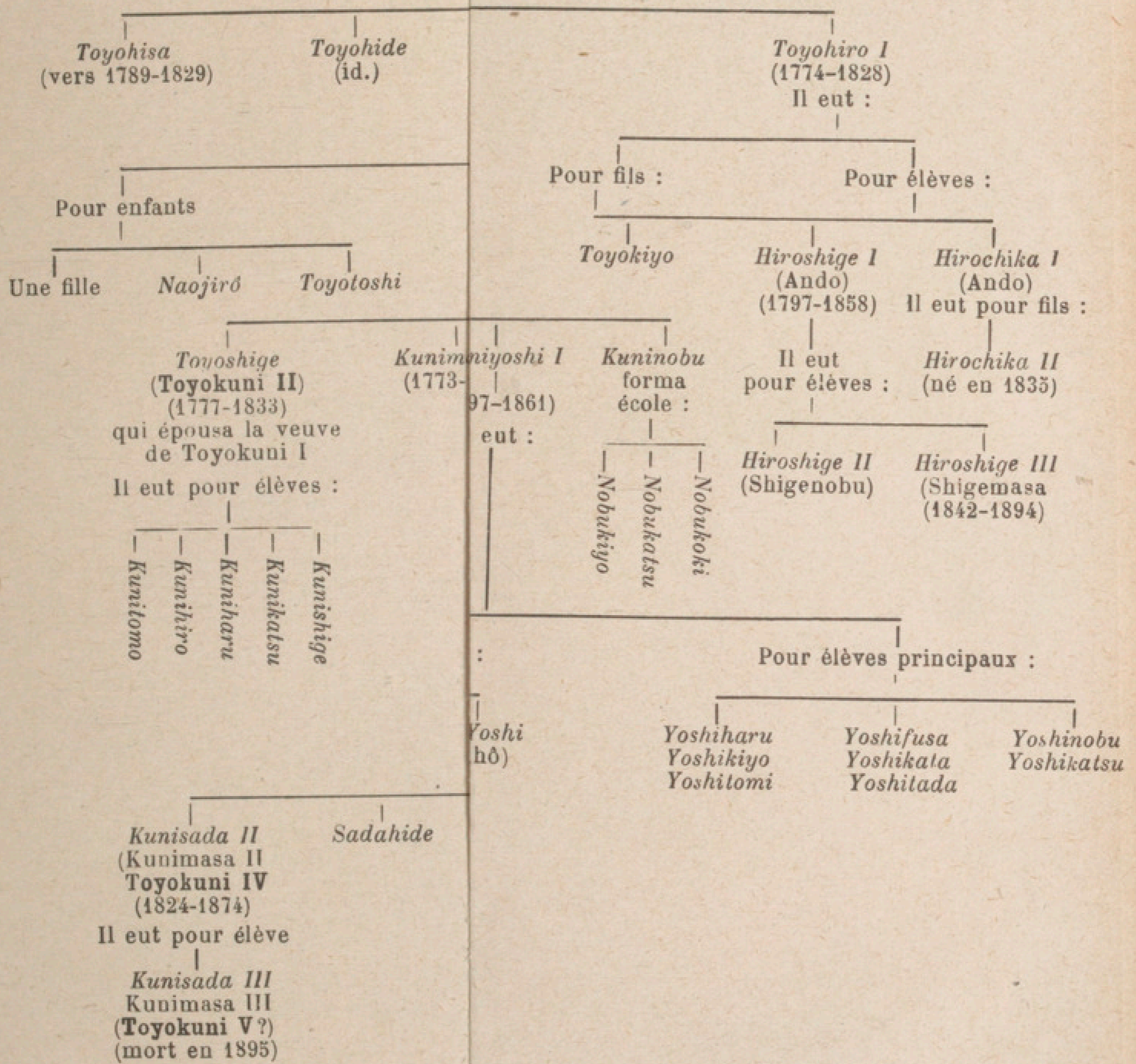
MARQUIS DE TRESSAN

L'Estampe Japonaise.

A propos de divers ouvrages récents et en particulier de : *Japanese Colour-Prints and their Designers*, by Frederick-William-Gookin, New-York, The Japan Society, 1913.

Durant ces dernières années la gravure japonaise a eu le privilège d'obtenir de la part des écrivains d'art du monde entier une attention plus réfléchie que par le passé. Les premiers amateurs n'avaient pu être guidés que par un rare bon goût formé à l'étude d'autres productions artistiques et leur choix avait été d'une haute qualité si l'on en juge par les belles collections Gillot, Gonse, A. Rouart, Haviland, H. Vever, R. Collin, H. Rivière, R. Koechlin, Marteau, pour ne citer que quelques-unes des plus anciennes. ♦

Depuis, on a voulu faire davantage et se rendre un compte exact, non plus seulement de la valeur esthétique relative des œuvres des divers maîtres, mais encore du développement historique de la gravure, de la progressivité du perfectionnement de sa technique. Une voie nouvelle déjà entrevue par E. de Goncourt dans certaines parties de son *Hokusai* et de son *Utamaro* et très heureusement marquée par M. Barbontau dans le catalogue de sa collection de peintures, a été récemment parcourue avec succès par les auteurs qu'on pourrait appeler *scientifiques*. Grâce à l'étude attentive des documents japonais, des multiples ouvrages consacrés à l'Ukiyoe, des descriptions des monuments, ils ont pu fixer un certain nombre de *dates-jalons* dont l'ensemble forme un excellent cadre pour les études ultérieures (Dr J. Kurth :

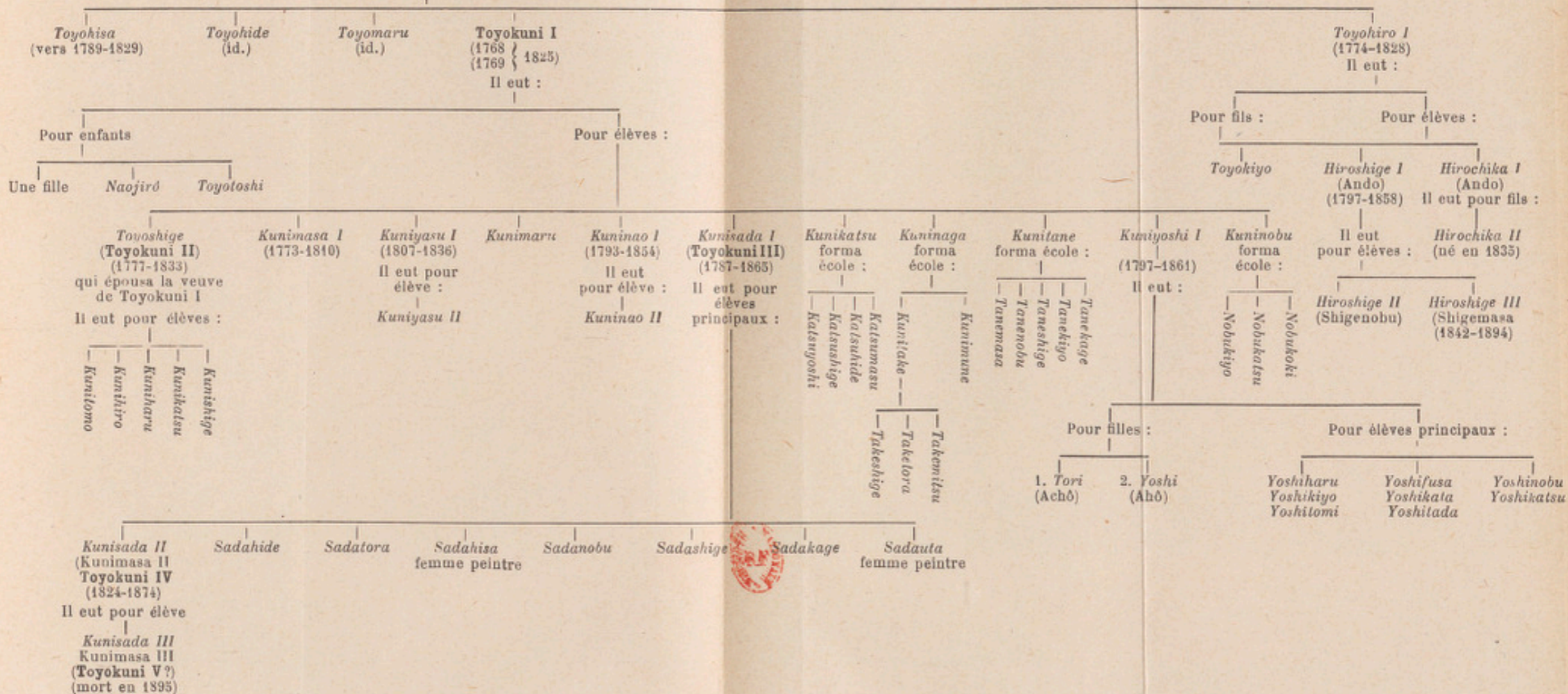


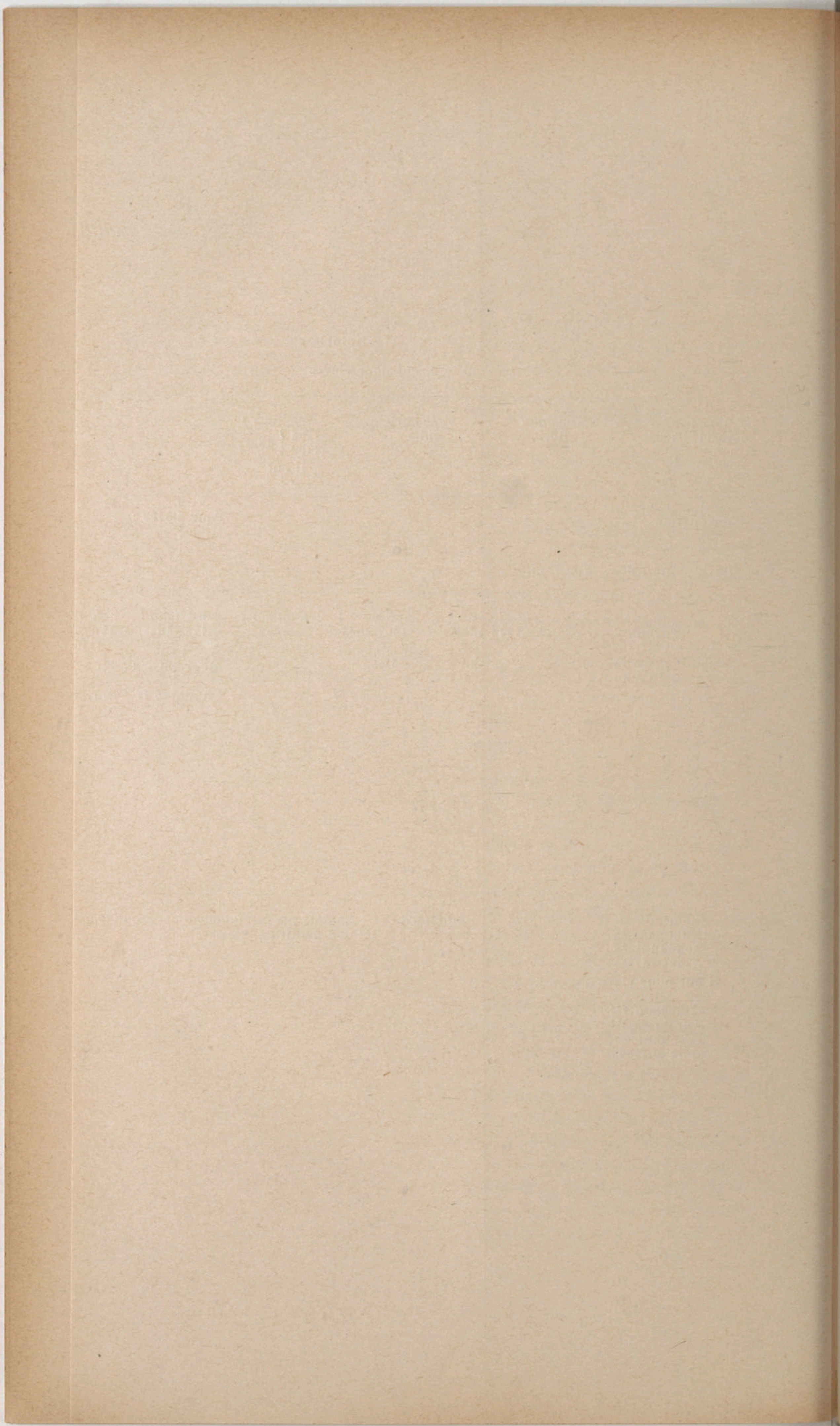
Ecole Utagawa 歌川

Toyoharu
(1737-1814)

Il eut pour élèves :

Toyonobu (Utagawa)
(frère de Toyoharu ou signature
de jeunesse de celui-ci
ou encore le même qu'Ishikawa Toyonobu)





der Japanische Holzschnitt). Des monographies quasi-définitives ont même été publiées (Dr J Kurth : *Utamaro* ; Fr. Succo : *Toyokuni und seine Zeit*, premier volume). En France, on s'est de préférence tourné du côté purement esthétique. Il convient de signaler en ce genre la série d'études publiées dans la *Revue de Paris* par M. Louis Aubert. Ce sont là des tentatives d'interprétation dans lesquelles l'imagination peut se laisser involontairement entraîner au-delà de la réalité. Elles sont néanmoins fort intéressantes en tant qu'évocatrices d'idées et traductions littéraires de beautés plastiques.

Les expositions si méthodiques et si choisies organisées depuis 1909 au Pavillon de Marsan par M. R. Koechlin, ont d'autre part servi de base aux très beaux catalogues rédigés avec la collaboration de MM. Vignier, Inada et Jean Lebel et patronés par M. J. Doucet. De telles manifestations artistiques pourraient être les points de départ d'études approfondies où l'on ne négligerait ni les questions historiques ni les jugements esthétiques : Les expositions de Munich et de Berlin ont eu de semblables résultats. Et pourtant, si chaque jour paraissent de nouveaux livres, c'est en Allemagne, en Angleterre, en Amérique et non en France. Et cette constatation n'est certes pas à la gloire de nos éditeurs auxquels les bonnes volontés ne feraient pas défaut s'ils daignaient les encourager quelque peu. Il y aurait mieux à faire que des traductions de livres étrangers, de nouvelles éditions d'œuvres de troisième ou de quatrième main qui ne sont aucunement au courant des recherches effectuées depuis une dizaine d'années. Si, à l'étranger, on tient peu de compte de nos louables efforts c'est en partie parce que nous ne savons pas les faire valoir et nous devons faire un grand « mea culpa ».

Le très récent ouvrage de M. Fr. W. Gookin réunit le texte d'une conférence de la Japan Society d'avril 1911 et le catalogue des estampes exposées dans l'édifice de la 5^e Avenue à la même époque. Dans sa très substantielle causerie, aussi agréable à lire qu'elle a dû l'être à entendre, M. Gookin a su adjoindre à un aperçu historique et à des considérations techniques, les heureux jugements d'un excellent écrivain d'art. Et l'on sait combien les auteurs de langue anglaise sont capables de fine sensibilité esthétique lorsque leur sujet les subjugue ; les noms de Lafcadio-Hearn et de Fenollosa viennent tout naturellement sous la plume, en pareille matière.

M. Gookin examine tout d'abord le *milieu* dans lequel a pris naissance l'art de la gravure japonaise : « Sous le régime pacifique des shogun Tokugawa, nous dit-il, il se produisit un changement social qui amena presque une transformation de la cité. Le trait le plus saillant en fut l'accroissement d'importance de la classe des commerçants et des artisans, l'accession de cette dernière à la richesse et au pouvoir. Beaucoup de lieux d'amusement furent créés ; les restaurants et les maisons de thé se multiplièrent ; les jongleurs, les conteurs publics, les musiciens et autres « ambulants » trouvèrent des auditoires dans chaque rue. Des fêtes fréquentes eurent lieu dans les dépendances des temples, les théâtres en vinrent à occuper une place importante et les *Yukwaku* ou quartiers réservés aux courtisanes, avec leurs attractions variées, furent désormais des institutions officielles. L'art de l'*Ukiyoe* fut une résultante directe de la vie toute de réjouissance de cette époque... » L'auteur ajoute plus loin de façon non moins heureuse : « Durant la période de *Genroku*

(1688-1703) la passion du peuple pour le théâtre devint une véritable folie. Le premier quart du xviii^e siècle marque pour ce dernier une apogée que troublèrent seules les réglementations des Tokugawa. Pour lui faire échec, ceux-ci employèrent divers expédients parmi lesquels l'exclusion des femmes de la scène. Mais tout cela ne fit qu'activer une flamme déjà trop bien allumée...

Les auteurs distingués devinrent les idoles populaires. Leurs allées et venues furent presque des promenades de souverains. Partout où ils se rendaient, que ce fût en pique-nique à la floraison des cerisiers d'Ueno, ou à une partie de bateau sur la rivière, ou encore à une visite du Yoshiwara, ils ne se déplaçaient que cérémonieusement (1). Pourtant, leur rang dans l'échelle sociale était si bas qu'ils n'étaient guère mieux considérés que les *eta*. Les premiers acteurs n'étaient-ils pas surnommés *Kawara-mono* c'est-à-dire « gens du lit de la rivière », en raison de cette circonstance que les premières représentations théâtrales furent données sur une scène élevée dans le lit desséché du *Kamogawa* à Kyôto? La souillure qui s'attachait à leur origine et à la vulgarité de leurs premières représentations, ne fut jamais complètement effacée. Quelques artistes d'Ukiyoe considérèrent comme une déchéance l'exécution des portraits d'acteurs. Néanmoins la demande populaire servit de levier et pendant plus d'un siècle, une grande partie de l'énorme production d'estampes consista en scènes théâtrales et en portraits d'acteurs. » Et ainsi se trouve expliqué le choix des sujets traités par les premiers Torii et le succès qu'obtinrent leurs estampes.

M. Gookin a clairement mis en lumière quelques-unes des raisons, pour lesquelles les hautes classes de la société japonaise n'eurent jamais que peu d'estime à témoigner aux œuvres d'*Ukiyoe*. « Beaucoup des estampes produites durant les premières années du xviii^e siècle, grandes figures séparées d'acteurs, de geishas, et de beautés du Yoshiwara, étaient traitées de façon primitive, avec des coups de pinceaux énergiques et libres, basés sur la technique des maîtres *Kano* et différaient entièrement du style de *Moronobu* plus rapproché des peintres *Tosa*... Avec leur spontanéité, leur liberté, la glorieuse allure de leurs lignes, ces impressions sont à placer parmi les œuvres les plus belles de l'École d'Ukiyoe. On y compte beaucoup de chefs-d'œuvre de composition linéaire. Pourtant, dans le nombre des classes supérieures, elles étaient considérées comme irrémédiablement vulgaires ». C'est que le *notan*, ou « clarté et obscurité » de la tonalité du *sumi* (improprement appelé « encre » de Chine) était absent des premières impressions où toutes les lignes étaient du même noir. « L'addition du coloris (appliqué à la main en teintes plates) était considérée comme une autre offense au bon goût du public cultivé. Notre vision, ajoute M. Gookin, n'étant pas gênée par les canons de l'Académie *Kano*, il nous est permis de reconnaître la distinction véritable de ces compositions. Il est sans conteste que le coup de pinceau d'un *Sesshû*, d'un *Motonobu* ou d'un *Sesshû*, — pour nommer seulement quelques-uns des peintres japonais les plus éminents — possède des qualités précieuses qu'on ne peut espérer trouver dans des lignes imprimées.

(1) Au sujet des acteurs, lire le *Sharaku* du Dr J. Kurth.

Néanmoins les gravures primitives d'*Ukiyoe* possèdent une naïveté et une force vitale qui leur appartiennent bien en propre.

La difficulté qu'éprouvent les amateurs japonais à apprécier cet art ne provient pourtant pas entièrement ni même principalement de sa technique.

L'inspiration des écoles classiques est profondément pénétrée de sentiment poétique et se trouve dignifiée par les sujets choisis eux-mêmes. Au contraire, l'art d'*Ukiyoe* est léger, capricieux, comique. Excepté quand il traite des portraits, des paysages ou encore des fleurs et des oiseaux — sujets qui ne sont pas à proprement parler de son domaine —, il est rare que les scènes dessinées soient destinées à être prises entièrement au sérieux. Dans chacune de ces peintures, il existe quelque plaisanterie clairement exprimée ou habilement cachée, quelque fantaisie amusante... travestissement d'un mythe populaire, d'un conte souvent répété ou d'un événement historique. Des allusions malignes aux vices ou aux folies des nobles y sont assez fréquentes. Beaucoup des sujets traités se rapportaient au théâtre et aux habitants du Yoshiwara.

Pour les Japonais des classes supérieures, l'art d'*Ukiyoe* était donc synonyme d'art de basse extraction... » Les estampes n'étaient guère que « des images analogues à celles de nos périodiques illustrés... Elle paraissaient peu supérieures à des jouets d'enfants. » C'étaient en quelque sorte des *images d'Épinal plus artistiques*, mais aussi les *kakemonos* des pauvres, dont la valeur instructive et susceptible de développer le goût populaire, ne peut être niée. Sujets choisis peu distingués et technique trop résumée n'étaient pas d'ailleurs les seules causes de la mésestime des hautes classes. Il en est une autre peut-être plus importante que M. Gookin n'a pas signalée et que M. Henry P. Bowie (1) a fort bien exprimée. « L'estampe est l'*œuvre collective* du peintre, du graveur sur bois, de l'artisan qui étend la couleur et de l'imprimeur. Tous contribuent pour une part plus ou moins grande à l'ensemble finalement obtenu. Ce n'est donc pas là la production spontanée, vivante, palpitante du pinceau de l'artiste. Il est bien connu que les maîtres d'*Ukiyoe* se contentaient souvent d'indiquer par des instructions écrites comment leurs œuvres devaient être coloriées à l'impression... Fréquemment plus d'un graveur était employé à la même estampe. Les artisans avaient, en effet, chacun leur spécialité. Les uns étaient spécialement engagés pour graver les coiffures, d'autres les traits du visage, d'autres encore les vêtements. Les plus habiles étaient appelés *Yedo Kashira-bori...* » (ou maîtres graveurs de Yedo). — Quant à la beauté des nuances, elle s'est trouvée souvent accrue par l'effet du temps. « Les couleurs employées étaient la plupart du temps les moins chères qu'on pût trouver sur le marché (2)... »

Puisque le hasard de cette analyse nous entraîne dans le domaine de la technique de la gravure en couleur japonaise, nous croyons bien faire en résumant dans un tableau l'essentiel de ce que l'on connaît actuellement de son développement historique.

(1) *On the Laws of Japanese Painting*. Paul Elder and Co, Editeurs, San-Francisco. Et chez Morice, Cecil Court, Londres, 1912.

(2) Henry P. Bowie, *loc. cit.*

A. — IMPRESSIONS EN NOIR

1° CHINE. — Dès le commencement du vi^e siècle des livres sont imprimés à l'aide de blocs de bois. On connaît l'illustration d'un *Kwanyin sûtra* datant de 1331 (collection Anderson).

2° CORÉE. — La gravure est pratiquée de bonne heure (blocs de bois et aussi probablement caractères de métal). Livres illustrés datant du xv^e siècle (San-Kang-hèng-sil, 1481).

3° JAPON. — La collection Anderson possède une estampe (gravure sur bois) attribuée au prêtre *Nichiren* (1222-1282).

Durant la première moitié du xiv^e siècle, images religieuses destinées à être vendues à des pèlerins (Agni Deva de la collection Anderson, daté de 1325. Fudô et ses deux acolytes de la collection H. Vever).

Commencement du xvi^e siècle : Illustration d'un *Ise Monogatari* (collection Jaekel et Kurth).

Illustrations du *Tengu Dairi* (collection Gillot).

1608. *Ise Monogatari* en 2 volumes avec 49 illustrations (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Voir le catalogue dressé par M. Duret), puis de nombreux autres romans du même genre.

1659. Le premier livre de *Moronobu* (1638-1714) illustré en noir.

Vers 1670. *Hishikawa Moronobu* commence à produire des *Sumi-ye* (grandes estampes en noir).

B. — IMPRESSIONS EN NOIR COLORIÉES A LA MAIN

Durant le dernier quart du xvii^e siècle, *Moronobu* donne des *Yedoye* (ou images de Yedo), souvent coloriées à la main en *jaune vert*.

1703. *Torii I Kiyonobu I* (1664-1729) donne des *tan-ye* 舟繪 (ou images à l'oxyde de plomb) coloriées en rouge. Dès 1701, il invente le format *hosoye* (petit format en hauteur) 細繪.

1720. *Okumura Masanobu* (1689-1768) invente les *Urushi-ye* (dessins laqués) 漆繪.

Vers 1725, les *Beni-ye* 紅繪 sont inventées par *Izumiya Gonshirô*. Les estampes de *Torii I Kiyonobu I* sont coloriées avec du *beni*, du bleu du jaune et du poudré d'or.

Celles de *Torii II Kiyomasu* reçoivent de l'*urushi* avec du *beni*, du bleu, du jaune, du vert olive et de l'or.

Celles de *Torii Kiyoshige* du *beni* et du brun. Cet artiste, élève de *Kiyonobu I* invente les *Naga-ye* 長繪 (ou estampes de grand format) en hauteur.

Okumura Masanobu donne des estampes coloriées en *urushi* et en brun.

Il utilise le format des *hashira-ye* 柱繪 (ou *hashira-kakushi* 柱隱, images minces et hautes destinées à être suspendues le long d'une colonne *hashira*). Il donne à ses estampes le nom d'*Ukiye* (ou feuilles d'images populaires).

C. — IMPRESSIONS EN COULEURS

DATES	NOMS DES GENRES INVENTÉS	INVENTEURS	COULEURS
Vers 1742.	Impressions avec des planches de deux couleurs.	<i>O. Masanobu</i> suivi par : <i>Torii II. Kiyomasu</i> , <i>Nishimura Shigenaga</i> , <i>Ishikawa Toyonobu</i> (1711-1785), <i>Torii Kiyonobu II</i> (vers 1736-1756).	<i>beni</i> et <i>sóroku</i> (vert tendre ou d'herbe).
Vers 1755.	Id.	<i>Torii III. Kiyomitsu</i> (1735-1785).	rouge rouille et jaune rouge (deux sortes de <i>beni</i>).
Vers 1756.	Impressions avec des planches de trois couleurs.	<i>Okumura Masanobu</i> . <i>Nishimura Shigenaga</i> . <i>Suzuki Harunobu</i> .	bleu foncé. rouge clair. bleu pâle. bleu foncé. rouge clair. jaune. Contours bleus et teintes : rouge vif. brunâtre. blanc. sur fond opaque.
1764.	Perfectionnement de la technique de l'Impression.	Par l'imprimeur <i>Kinroku</i> et les <i>Kyósen</i> 巨川.	
1765.	Impressions à couleurs multiples : <i>Azuma Nishiki-ye</i> 東錦繪 (ou images de brocart des côtes de l'est).	<i>Suzuki Harunobu</i> (mort en 1770 ayant dépassé la quarantaine).	Emploie surtout le jaune, l'orange, le vert, le brun de nuance cuir, le rose.
Vers 1768.	Invention du gaufrage.	<i>Suzuki Harunobu</i> . <i>Katsukawa Shunshó</i> (1726-1790 environ)	Emploie du rouge foncé en grandes surfaces, du gris, du vert-pomme, de l'orange.

DATES	NOMS DES GENRES INVENTÉS	INVENTEURS	COULEURS
Vers 1790.	<i>Kiraraye</i> (ou Kiraye) 雲田繪 ou estampes à fond micacé.	<i>Sharaku</i> .	Nuances plus franches : noir, rouge, orange, vert, gris d'argent, brun sur fonds métalliques.
Vers 1794-1795.		<i>Toyokuni I</i> (1769-1825).	Emploie parfois une certaine nuance pourpre combinée avec le noir qui donne une tonalité violente inconnue jusque là.
1856.		Le major <i>Perkins</i> . (Ecole <i>Utagawa</i> de la fin).	Introduit au Japon les couleurs à l'aniline.

L'ouvrage de M. Gookin est généralement très bien informé des recherches concernant l'histoire de l'Ecole d'*Ukiyoe* effectuées durant ces dernières années. Je me permettrai néanmoins d'attirer l'attention du lecteur sur les points suivants :

A. — Nous lisons « The reputed leader of the revolt was Iwasa Shôï, better known at *Matahei*... ». Or, il est maintenant démontré qu'il existe trois artistes dont le *nom* peut être prononcé de la même façon :

1) *Matabei I* 又兵衛 fils de *Murashige* appartenant à la branche *Araki* 荒木 de la famille Fujiwara et daïmyô d'Itami en Settsu, né en 1577 ou en 1578. Son père tomba en disgrâce et dut faire *seppuku* (1579). Sa nourrice effrayée, l'emporta dans une dépendance du temple Hongwanji de Kyôto. Adopté par sa famille maternelle, il prit le nom de cette dernière qui était *Iwasa* 岩佐 et fut élevé dans la province d'*Echizen*. Son nom d'adolescent fut *Katsushige* 勝重. Les premières leçons de peinture lui furent données par *Kano Shigesato* (1570-1616) qui était vassal de sa famille paternelle. On raconte aussi qu'à la mort de *Nobunaga* (1582), *Matabei* était devenu page dans la suite du fils de ce dernier : *Nobuô* (qui fut exilé en 1590).

En *Keichô* (1596-1614) l'artiste revint à Kyôto et entra dans l'atelier de *Tosa Mitsunori* (1583-1638) qui l'initia au *Yamato-ye*. Il prit à cette occasion le nom de *Tosa Mitsusuke* 土佐光輔 et forma école. En 1604, il peignit la cérémonie de la fête d'anniversaire du *Taiko Hideyoshi*, donnée par *Hidetsugu*. (Peintures conservées dans la collection du marquis *Yoshiaki Hachisuga*). Il aurait réservé la signature *Shôï* (ou *Katsumochi*) 勝以 aux œuvres exécutées dans le style de *Tosa*.

Puis le peintre alla s'installer à nouveau dans la province d'*Echizen* où il fut patronné par *Matsudaira Tadamasa* daïmyô de *Fukui* qui le conserv

jalousement auprès de lui, gardant même sa famille en ôtage lorsqu'il était appelé à la cour shogunale d'*Iyemitsu* (1623-1651).

Ce dernier lui fit exécuter des peintures destinées à sa fille *Chiyohime*, lorsqu'elle se maria. Pour rendre moins pénible sa séparation des siens, Matabei peignit son propre portrait et l'envoya à sa femme (A. MORRISON : *The Painters of Japan*). Peu après, il tomba malade et mourut le 23^e jour du 6^e mois de la 3^e année de *Keian* (1650). Il aurait eu alors 73 ans.

Son habileté à peindre les mœurs de l'époque lui valut le nom d'*Ukiyo*

浮世 *Matabei* 又兵衛 (1) (*Matabei* le peintre de la vie courante). Il excella surtout dans le rendu des scènes de plaisir, des cortèges pompeux de daïmyos, dans les portraits de *geishas*. Son coloris fut rendu magnifique par un mélange d'or et d'encre de Chine. Il aurait aussi exécuté quelques bonnes peintures au *sumi* (en noir) dans le style *Unkoku*. — (Paysage de la collection du Vicomte Fukuoka). — Son second fils fut même adopté par *Hasegawa Tohaku* (1539-1610) et prit à cette occasion le nom de *Totetsu* 等徹.

Les critiques japonais s'accordent à admirer le naturel de son style et la puissance de touche de son pinceau. Ils voient en lui le trait d'union entre l'ancienne Ecole de *Tosa* et l'*Ukiyoe*. Le sanctuaire de *Tôshôgu* (nom posthumé d'Iyeyasu) de Kawagoye en Musashi conserve une série de portraits des trente-six poètes exécutée par lui en 1640 et portant l'inscription : « *Matabei*, dernier représentant du courant artistique créé par *Tosa Mitsunobu*. »

2) *Matabei II* 世又兵衛. Fils de *Matabei I*. Il s'appelait *Gembei* de son nom personnel et porta aussi celui de *Katsushige*, comme son père. De là bien des confusions possibles. Il tint auprès du daïmyô Matsudaira de Fukui en Echizen la place qu'avait occupée son père. Il mourut la première année du nengô *Empô* (1673).

3) *Matahei*. — D'après certains auteurs japonais, cet artiste qu'on sait être mort en *Kyôhō* (1716-1735) à 89 ans, aurait été le fils de *Matabei*. Cette opinion doit provenir d'une confusion faite avec *Matabei II*. Ce ne fut en réalité qu'un continuateur éloigné du premier *Matabei* dont il exagéra les tendances. Il habitait *Otsu* (en Koshû) localité voisine de Kyôto et station du

Tokaido, d'où son appellation d'*Otsu-Matahei* 大津又平. (On remarquera à ce propos que la dernière partie de son nom : *hei* est écrite avec un

seul signe 平 et non plus avec deux comme celui des deux *Matabei*). il fut l'inventeur du genre fantaisiste nommé *Otsu-ye*, sortes de dessins porte-bonheur vendus par lui aux voyageurs de passage, se rapprochant assez de la caricature. (Par exemple sujets dits *Oni Nembutsu* ou du diable priant et *Dosoji Fuji musume* : la jeune fille et le lancier). Il aurait aussi exécuté des peintures bouddhiques. Son nom personnel était *Kyukichi* (ou *Hisayoshi*) :

久吉. Il porta aussi celui de *Shigeoki* et certaines peintures du British

(1) *Matabei I* aurait encore employé parfois les sceaux *Doun* et *Unwa*.

Museum portant la signature *Tosa Gonji* lui sont peut-être attribuables (1).

4) Parmi les autres continuateurs du style de *Matabei I*, qui relie ce dernier à *Hishikawa Moronobu*, on doit citer : *Rippô* (Hinaya) 立圃 (1599-1669) intermédiaire entre l'Ecole de Kano et celle d'*Ukiyoe* et toute une lignée d'artistes dont le nom se termine en *bei* :

Chûbei (Kitamura) 忠兵衛 (florissant vers 1624-1643).

Mobei (Tsuji-mura) 茂兵衛 (florissant vers 1652-1654).

Ribeï (Yamamoto) 理兵衛 (florissant vers 1681-1683).

Hambei (Yoshida) 半兵衛 (florissant vers 1684-1687).

Kambeï (Inoue) 勘兵衛 (florissant vers 1673-1683).

B. — J'ai déjà eu l'occasion à plusieurs reprises (*Revue de l'Art Ancien et Moderne*, n° 149 : 10 août 1909. — *Bulletin de la Société franco-japonaise*. Fascicule n° XXV, mars 1912, p. 216) d'attirer l'attention sur les origines lointaines de l'Ecole d'*Ukiyoe*. La naissance de celle-ci fut, en effet, loin d'être spontanée. Elle se trouvait annoncée par les croquis si spirituels de *Toba Sôjô* (1053-1140), par les œuvres des grands maîtres de *Yamato-ye* de la fin du XII^e et du commencement du XIII^e siècle (*Fujiwara Mitsunaga*, *Keion Sumiyoshi*), si pleines de vie et de mouvement où les foules bruyantes sont parfaitement rendues, par ce *Tengu Soshi*, Makimono de 1296, où sont représentés des charpentiers au travail (Collection du Vicomte Akimoto Okitomo). Ces tendances populaires profitèrent des circonstances favorables de l'Epoque des *Tokugawa* pour s'épanouir largement.

C. — M. Gookin parle (page 6.) de « *Torii Kiyonobu* 清信 and HIS SON *Torii Kiyomasu* ». C'est là effleurer une question très discutée. D'après la plupart des auteurs japonais, *Kiyomasu* mourut le 8^e jour du 2^e mois de la 13^e année de *Hôreki* (1763). M. Gookin donne « le 2 janvier 1764. » Suivant certains, l'artiste serait né en 1679, mais les traditions de la famille *Torii* (2) le donnent bien comme le fils de *Kiyonobu I* (1664-1729). Il dut donc naître plusieurs années après 1679 (Le *Nihon Shogwa Jimmei Jishô* dit : 1706).

D'autre part une affiche de théâtre signée *Kiyomasu* 清倍 porte la date 1693. Ceci a conduit le Dr J. Kürth à faire de l'artiste un frère de *Kiyonobu I*. Il aurait pu par la suite devenir son enfant d'adoption. M. S. Hara a proposé une autre explication : *Kiyonobu I* aurait signé

(1) L'*Ukiyoe Bikô* cite le nom d'un 4^e *Matabei* 又兵衛 qui fut aussi appelé *Tomiyoe* 當世繪 et habita Kyôto. Les renseignements biographiques font défaut à son sujet.

(2) Voir A. Morrison : *The Painters of Japan*.

quelques-unes de ses œuvres *Kiyomasu* (1). L'affiche de 1693 rentrerait dans cette catégorie. Quant à *Torii II Kiyomasu*, il serait seulement né en 1706....

Son nom personnel était *Shôsuke*. 庄助. Quoiqu'il en soit, ce maître demeura *Naniwachô* à Yedo et étudia sous la direction de Kiyonobu I. Son style ressemble assez à celui de ce dernier. Néanmoins dans ses images féminines, il se rapproche plus des *Kwaigetsudô*. Ses livres parurent en 1703 (Kyôtô), 1712 (Yedo), 1729, 1747, 1754, etc. On a de lui des estampes datées de 1711 et 1713. Il est à citer parmi les premiers artistes qui firent usage de l'impression en deux couleurs. On en connaît même en trois tons (Collection Gillot), donc éditées entre 1756 et 1763.

D. — M. Gookin (page 9) fait allusion au « *Kwaigetsudô group*. » Les critiques européens ont cru longtemps qu'il n'exista qu'un seul artiste de ce nom. La 2^e édition du classique ouvrage de M. von Seidlitz dit encore : « Le plus grand des contemporains de Moronobu, toutefois, fut *Kwaigetsudô*... »

懷月堂 (Traduction de M. P. André Lemoisne). Or, c'est là grouper sous un seul nom plusieurs peintres différents...

1) Le premier de la lignée fut ANDO 安度 qui employa aussi le cachet *Dohan* 度繁. C'est à lui que sont attribuables les estampes de droite de la planche 6 (page 18) et de la planche 7 (page 20) de l'ouvrage de Seidlitz.

Il appartenait à la famille *Okasawa* 岡澤 et avait pour nom personnel *Genshichi*. 源七 (2). Il vécut à Yedo *Shuhochô*, dans le quartier d'*Asakusa* entre 1704 et 1715. En 1714, il fut banni dans l'île d'*Oshima* par contre-coup éloigné d'un scandale de la Cour de cette époque. La plupart de ses peintures connues furent exécutées pendant son exil. On lui doit en outre un petit nombre d'estampes en noir et blanc et quelques *Beniye*.

L'éditeur *Igaya*, l'un des meilleurs de Yedo, publia plusieurs de ses œuvres. C'est à tort, semble-t-il, que certains ont voulu voir en *Dohan* un peintre différent d'*Ando*. Sa signature complète était : « *Nihon Gikwa* (litt. Peintre comique du Japon) *Kwaigetsu Miyû Dohan* ».

2) Puis viennent plusieurs élèves d'*Ando* :

ANCHI 安知 (Hayashi prononçait *Yasutomo* ; n° 189 du Catalogue) porta

(1) On sait que *Kiyonobu I*, né en 1664, probablement à Osaka, suivit son père *Kiyomoto* à Yedo en 1687 et peignit avec ce dernier des *Kamban* 看板 (ou affiches) pour le théâtre *Ishimura*. Puis il étudia le style de *Moronobu* et exécuta des estampes *Hoso-ye* (Portrait de *Danjurô* en 1701). Dès 1703, ses impressions furent coloriées avec du *tan*

rouge (*tan-ye*). Il se servit aussi du jaune *Kishiru* 黄汁 (littéralement suc jaune ainsi appelé parce qu'extrait d'une plante). A la fin de sa vie, il donna des *urushi-ye* et des *Beni-ye*. Il demeurait *Naniwachô* et fut enterré dans le temple *Seijô*, *Matsuyamachô*,

quartier d'*Asakusa* à Yedo. Son nom personnel avait été *Shôbei* 庄兵衛.

(2) Et pour nom de pinceau : *Ankei*. 安慶.

aussi le nom de *Choyodô* 長陽堂 et travailla pour l'estampe. Il signa : « *Nihon Gikwa Kwaigetsu Miyû Anchi* » (avec le cachet Anchi).

DOSHÛ 度秀 (ou Norihide) fut un autre successeur d'Ando.

Enfin, on doit citer DOSHIN 度辰 (ou Noritatsu) qui est l'auteur de l'estampe de gauche de la planche 6 (page 18) de l'ouvrage de von Seidlitz.

Les collections parisiennes H. Vever et J. Doucet possèdent de beaux spécimens des œuvres des *Kwaigetsudô*.

Je m'excuse auprès de mes lecteurs de cette assez longue digression et j'en reviens à la conférence de M. Gookin pour citer quelques-unes de ses appréciations. Voici tout d'abord une esquisse générale de l'histoire de l'*Ukiyoe Ryû* :

« Chaque type d'art particulier, dit John Addington Symonds, dans un de ses essais, passe par les étapes correspondant à l'état embryonnaire, à l'adolescence, à la maturité, à la décadence et à l'épuisement. L'école d'*Ukiyoe* fournit de ce processus un exemple particulièrement frappant. Dans les œuvres des premiers maîtres *Moronobu*, *Kiyonobu*, *Kiyomasu* et le groupe *Kwaigetsudô*, nous constatons une vigueur surabondante, une inspiration vive et une force splendide, bien que parfois quelque peu brutale. Les promesses contenues dans ces estampes sont également discernables dans celles de la génération suivante d'artistes dont le représentant le plus notable est *Okumura Masanobu*. Le feu de l'enthousiasme y brûle encore de façon éclatante » mais plus d'attention est désormais donnée aux finesses du style, à la beauté des détails et au développement des procédés techniques. Les impressions colorées à la main sont remplacées par d'autres dans lesquelles les couleurs, aussi bien que les contours linéaires sont imprimés. L'*Ukiyoe* est devenu un art de « peintures imprimées » qui, dans une large mesure, remplacent les peintures proprement dites.

« Après un bref intervalle d'expériences curieuses et de changements rapides, vient l'époque de la floraison, alors qu'un groupe de grands artistes se signale par des milliers d'œuvres dans lesquelles l'intensité spirituelle est combinée avec la grâce, la beauté, les raffinements de la composition et la perfection technique. C'est le temps d'*Harunobu*, de *Shunshô*, de *Shigemasa*, de *Koryusai* de *Kiyonaga* et de *Shunchô*.

« Le déclin du grand mouvement est pleinement apparent, dans l'essence même des œuvres de la génération suivante des maîtres d'*Ukiyoe*. *Utamaro* fut un artiste de tout premier rang dont le génie ne peut être nié. *Eishi* et *Toyokuni* furent seulement un peu moins brillants mais ce fut leur infortune de venir sur la scène quand le cycle des idées créatrices eût été épuisé. Trop actifs pour se contenter de refléter seulement le talent de leurs prédécesseurs, ils dépensèrent leur énergie à inventer des modalités du type parfait. C'était là la seule voie qui leur restait ouverte, mais elle conduisait sûrement et rapidement vers la pente descendante, sans que ni les artistes, ni la clientèle qui applaudissait joyeusement à toutes leurs inventions successives, n'aient conscience de la décadence.

« Avec l'apparition d'une autre génération encore d'artistes, la déchéance de l'Ecole est complète. La sensibilité artistique se trouve masquée par une vulgarité bruyante et une affectation de mauvais goût. L'habileté de la plupart des dessinateurs s'exprima dans la production d'œuvres surtout intéressantes en tant que *tours de force* (1), plus remarquables par leurs mérites techniques que par leur valeur artistique; la tendance à l'exagération dans le dessin se fit plus prononcée, le coloris devint plus cru, plus brutal, suréclatant.

« Je me suis réservé peu de temps pour parler de deux artistes éminents : *Hokusai* et *Hiroshige* mériteraient de retenir notre attention pendant une soirée entière. Tous deux sont à citer parmi les plus grands maîtres paysagistes que le monde ait jamais possédés. Leurs nombreuses impressions de paysages furent une révélation des possibilités de l'originalité de la composition et de la variété d'intérêt dans ce domaine particulier.

« Bien que classés parmi les artistes d'*Ukiyoe*, *Hokusai* et *Hiroshige* représentent réellement un mouvement artistique distinct. »

Ailleurs, M. Gookin recherche les raisons de la tardive invention de l'impression en couleurs. « Il est extraordinaire, dit-il, que durant les quarante années où d'innombrables estampes furent coloriées à la main, personne n'ait eu l'idée d'imprimer les couleurs aussi bien que les contours noirs. Sans doute trouva-t-on là quelque difficulté pratique relative à l'impression. Il est probable que la découverte attendue était l'artifice consistant à mélanger de la colle de pâte à la couleur pour empêcher celle-ci de couler. Ou, comme il est peut-être plus vraisemblable, il fallut un long temps pour découvrir une méthode pratique de repérage exact, dans des impressions faites sur du papier humide sujet à s'étendre ou à se retrécir. » L'auteur semble avoir bien entrevu la réalité. Pour comprendre les difficultés pratiques de l'impression sur bois en couleurs, il suffit de lire le très intéressant article de M. Isaac dans *Art et Décoration* (mai 1913) : « La gravure sur bois à la manière japonaise », résultat de longues et consciencieuses recherches qui ont été couronnées d'un succès parfait et qu'un devoir de justice, comme d'amitié, me commande de signaler.

Le Kie Tseu Yuan Houa Tchouan, traduit et commenté par
M. R. PETRUCCI.

« Le *Kie Tseu Yuan Houa Tchouan* (les Enseignements de la Peinture du « Jardin Kie tseu) est, nous dit le savant traducteur, un des traités de « peinture les plus connus et les plus communément suivis en Chine. « Comme presque toutes les œuvres analogues, il constitue une compilation « plutôt qu'un traité original. L'auteur y a réuni les diverses règles établies « à différentes époques par les grands peintres de l'Empire; leur ensemble « forme une esthétique dont le caractère philosophique ne saurait être « méconnu. »

M. R. Petrucci nous dit encore : « Une première préface, due à un certain « *Li Yu*, appellation *Li Wong*, est datée de la dix-huitième année de K'ang-hi

(1) Comparer cette appréciation à celle que j'ai portée ailleurs sur la ciselure japonaise du XIX^e siècle.

« qui est une année *Ki wei*. Or, l'auteur de la première partie du *Kie Tseu*
« *Yuan Houa Tchouan*, à la fin de son introduction, date son œuvre de
« l'année *Ki wei*. Nous apprenons ainsi qu'il vivait au xvii^e siècle et que le
« livre parut pour la première fois en l'an 1672. »

Par la suite, nombreux furent, en Chine et au Japon, ceux qui traitant le même sujet se sont inspirés de cette œuvre caractéristique. La traduction originale que nous devons à M. Petrucci a paru l'année dernière dans le *Toung Pao*.

A la vérité, même dans sa version française, le traité chinois pourra parfois, aux yeux d'un lecteur occidental, paraître un peu obscur, par sa concision trop grande, par ses allusions à des notions en général ignorées en Europe. Mais les lumineux commentaires donnés par notre savant collègue à la suite de chaque chapitre seront d'un précieux secours. Grâce à eux le lecteur, même non spécialement entraîné aux études extrêmes-orientales, pourra pénétrer la pensée de l'auteur chinois, s'initier aux conceptions philosophiques, aux modes particuliers de sentir qu'il est indispensable de connaître si l'on veut goûter vraiment en elles-mêmes les œuvres des maîtres de l'art de peindre tel qu'il fut pratiqué, depuis le iii^e siècle, d'abord dans le Céleste Empire, puis dans celui du Soleil Levant.

Les quelques extraits qui vont suivre pourront, espérons-le, donner au lecteur un aperçu suffisant de l'intérêt et de la valeur qui s'attachent à la publication nouvelle de M. Petrucci.

Le premier de ces extraits constitue la conclusion de la préface du traducteur :

I

J'ai été amené à en entreprendre cette traduction par la conviction que je me suis formée qu'un semblable outil était indispensable si l'on voulait généraliser en Europe la compréhension de l'art extrême-oriental. Car ce n'est pas seulement la peinture chinoise qui dépend de ces principes ; la peinture japonaise tout entière est fondée sur eux. Et comme les peintres et les critiques japonais, plus abandonnés à la fantaisie, ne se sont jamais préoccupés de rédiger, à leur usage et dans leurs livres, les principes de leur art ; comme ils s'en sont toujours rapportés à la Chine pour les exprimer, il s'ensuit que ceux qui voudront comprendre les sources d'inspiration et la nature technique de la peinture japonaise, devront aller en chercher les éléments dans l'esthétique chinoise. La traduction, les notes, les éclaircissements et les commentaires que je donne ici seront aussi utiles aux japonisants qu'à ceux qui se préoccupent exclusivement de la Chine et je voudrais aussi qu'ils soient, d'un côté, assez précis et assez bien informés pour intéresser les sinologues, d'un autre, assez clairs et assez abordables pour ne pas rester indifférents aux artistes et aux amateurs d'art. J'ajoute enfin que, vue sous un certain angle l'étude de l'esthétique et de l'art d'une civilisation comme la civilisation chinoise, dépasse le cadre dans lequel elle pourrait, au premier abord, paraître enfermée.

Les sources d'inspiration sont telles qu'elles nous font toucher à ce qui

forme le tréfond de l'âme extrême-orientale. Si l'on veut comprendre son histoire, ses philosophies et, même, ses religions, on ne peut, à mon avis, négliger ce commentaire prestigieux que furent ses œuvres picturales. On saisira mieux alors les côtés par lesquels l'Extrême-Orient a vécu d'une vie qui, malgré ses singularités, nous est facilement accessible, parce qu'elle est profondément humaine et qu'elle est remplie, comme la nôtre, d'illusions, de certitudes et de désirs !

II

Il faut « pénétrer avec intelligence toutes les transformations » dit Louch'ai-che. Ce n'est qu'à ce prix que le peintre peut conquérir cette connaissance profonde des choses qui lui en livre la structure essentielle et qui lui permet de les évoquer avec un aspect révélateur de sa propre vision. Il réfléchit alors, sur les formes par lesquelles il s'exprime, quelque chose de son rêve, il dégage ce qu'il voit et ce qu'il comprend, non avec les yeux du corps, mais avec les sens subtils de l'âme et il révèle aux hommes un lambeau de ce phénomène mystérieux et formidable qu'est la beauté. A ce moment, il n'est plus prisonnier des techniques, il a oublié les méthodes apprises ; elles sont si bien devenues chez lui une seconde nature qu'elles se modifient avec les formes qu'il évoque et les impulsions de son esprit. Mais cette simplicité grandiose, qui, à travers un labeur écrasant, conduit à la candeur de l'enfant, n'est possible qu'après un long effort. Il faut avoir traversé les difficultés techniques, il faut avoir découvert, derrière les apparences multiformes, les principes essentiels, il faut, enfin, avoir réduit les complexités sous lesquelles le monde se présente à la simplicité réelle et profonde qui les gouverne. Qui peut gravir de pareils sommets si ce n'est un homme supérieur ? Ce que le génie de Léonard de Vinci a pu formuler dans l'histoire de la peinture européenne est aussi le principe qui a dirigé les maîtres de l'esthétique chinoise. Et ceci nous montre, dès les premières pages, que, malgré la différence des formules et des techniques l'art de l'Extrême-Orient s'est construit sur une pensée aussi vigoureuse, sur une vision du monde aussi puissante que celle qui régit les chefs-d'œuvre de l'Art Occidental.

Les Six Principes.

Sie Ho 謝赫 de la dynastie des Ts'i méridionaux (479-501) 南齊 dit :

La Révolution de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie].

Il dit : La loi des os au moyen du pinceau.

Il dit : Conformément aux choses [ou êtres], dessiner les formes.

Il dit : Selon la similitude des objets, transposer la couleur.

Il dit : Distribuer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.

Il dit : Propager les formes en les faisant passer dans le dessin.

A partir de la Loi des Os, les cinq [derniers] Principes, on peut les étudier. Mais la « Révolution de l'Esprit » réside dans un savoir que l'on apporte en naissant.

COMMENTAIRE.

§ I. La traduction que je donne ici est légèrement différente de celle que j'ai donnée dans *la Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient* (p. 89 et note 1). Elle reste sensiblement différente aussi de celles de Giles et de Hirth. Comme on va le voir, la raison en est dans une légère divergence entre le texte chinois sur lequel Giles et Hirth ont établi leur traduction et le texte du *Kie tseu yuan*.

Voici le texte que cite Hirth (1).

氣韻生動
骨法用筆
應物象形
隨類賦彩
經營位置
傳模移寫

Hirth n'indique pas d'une façon expresse à quelle source il a emprunté ce texte. Mais il semble résulter de son livre qu'il provient du *Li tai ming houa ki 歷代名畫記* où Tchang Yen-yuan en a donné un commentaire. Voici la traduction de Hirth :

« Spiritual Element, Life's Motion.
Skeleton drawing with the Brush.
Correctness of Outlines.
The Coloring to correspond to Nature of Object.
The Correct Division of Space.
Copying Models ».

Giles avait, antérieurement, traduit ainsi le même texte : « 1) Rhythmic vitality — 2) anatomical structure — 3) Conformity with nature — 4) suitability of colouring — 5) artistic composition and — 6) finish » (2).

Enfin, tout en citant la traduction de mes deux devanciers, j'ai donné moi-même la suivante :

« La consonance de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie].
La loi des os au moyen du pinceau.
La forme représentée dans la conformité avec les êtres.
Selon la similitude [des objets], distribuer la couleur.
Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.
Propager les formes en les faisant passer dans le dessin » (3).

(1) *Scraps from a Collector's Note Book*. Leyde, Brill, 1905, p. 58.

(2) Giles. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai. Kelly and Walsh, 1905, p. 28.

(3) *La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême-Orient*. Paris, Laurens, 1910. p. 89 et note 2.

Voici maintenant le texte du *Kie tseu yuan* :

- 1° 氣運生動
- 2° 骨法用筆
- 3° 應物寫形
- 4° 隨類傳彩
- 5° 經營位置
- 6° 傳摸移寫

On voit que, rapproché du texte cité par Hirth, il comporte de légères variantes. Nous allons comparer les formules une à une et en retirer les meilleurs éléments possibles pour pénétrer leur signification réelle.

Pour le premier principe, la rédaction du *Kie tseu yuan* substitue le caractère 運 au caractère 韻. Or, tandis que celui-ci signifie : consonance, accord, harmonie, 運 qui exprime le mouvement dans un sens de mouvement circulaire et périodique, qui s'applique au cours des astres, au cours du calendrier, évoque l'idée de révolution planétaire ou sidérale et prend un sens de mouvement cosmique. La Révolution de l'Esprit doit donc être comprise ici comme l'expression même du mouvement du Tao, comme le mouvement périodique et constant de l'Esprit qui constitue l'essence du monde. Si donc, l'on accepte la rédaction du *Kie tseu yuan* les termes *Révolution* de l'Esprit, doivent prendre la place de 氣韻 la *Consonance* de l'Esprit.

Pour le second principe, la rédaction est la même.

Pour le troisième, le caractère 寫, dessiner, prend la place du caractère 象, représenter. La divergence est peu profonde ; cependant, je crois être plus près du texte chinois en traduisant : « conformément aux choses (ou aux êtres) dessiner les formes ».

Pour le quatrième, la rédaction du *Kie tseu yuan* substitue le caractère 傳 au caractère 賦. Celui-ci signifie *distribuer, répartir*, tandis que 傳 évoque l'idée de *transmettre, de propager*. L'idée exprimée ici est donc qu'il faut transporter la couleur sur la peinture selon la similitude des objets. C'est, par conséquent, une transposition consistant à reporter sur la soie peinte la couleur réelle des choses.

Pour le cinquième, la rédaction est la même.

Pour le sixième, il s'agit d'une simple différence d'écriture : 摸 au lieu de 模. C'est sur ce point que ma traduction diffère le plus de celle de mes devanciers et j'aurai à la justifier.

Je tiens à donner enfin, avant d'en finir avec la question du texte et de la traduction et pour fournir ici un élément nouveau de comparaison, la traduction qu'un critique japonais, M. Taki, a donnée des Six Principes :

« 1) Spiritual Tone and Life-movement. 2) Manner of brush-work in

drawing lines. 3) Form in its relation to the objects. 4) Choice of colour appropriate to the objects. 5) Composition and grouping. 6) The copying of classic masterpieces » (1).

§ II. Les six principes de Sie Ho ont été formulés par lui dans un petit livre, le *Kou houa p'in lou* 古畫品錄, qui, écrit au v^e siècle, a subsisté, tout entier, jusqu'à nos jours. Cet auteur fut, dans l'état actuel de nos connaissances, le premier qui tenta de classer l'œuvre des peintres d'une manière objective, c'est-à-dire en les jugeant non d'un point de vue personnel, mais en les rapportant à des règles fixes dont les Six Principes qu'il a formulés sont l'expression. Ceux-ci interviennent donc comme la codification d'une esthétique possible seulement après de longs siècles de culture. Le raffinement qu'ils évoquent est du reste confirmé d'autre part par les peintures de Kou K'ai-tche (iv^e siècle) qui nous sont accessibles (2). Telle était du reste la netteté avec laquelle ils évoquaient les éléments essentiels de l'esthétique chinoise, qu'ils sont restés jusqu'à nos jours la base du jugement critique de la Chine et que nous les retrouvons, dans le *Kietseu yuan* en tête de la série des règles formulées par des artistes postérieurs et qui, comme nous le verrons plus loin, n'en sont guère que des commentaires ou des dérivés.

Cependant, les Six Principes de Sie Ho ne laissent pas de présenter quelque obscurité. Les Chinois eux-mêmes les ont largement discutés et commentés. Je voudrais montrer ici qu'il est arrivé à Sie Ho ce qui est arrivé d'autre part

à Confucius. Codifiée et commentée par Tchou Hi 朱熹 sous les Song, l'œuvre confucéenne a pris, dans l'esprit des lettrés, depuis cette époque, un sens et un caractère qu'elle n'avait certainement pas à l'origine. Les Six Principes ont subi le même avatar. Nous les trouvons, dans le *Kie tseu yuan* tels qu'ils furent compris depuis l'époque des Song, comme des règles techniques s'appliquant à l'éducation du peintre et il me semble que les traductions de Giles, de Hirth, comme celle de Sei-ichi Taki reflètent cette conception moderne. Mais il me semble aussi qu'ils contiennent davantage : pour les comprendre dans leur sens profond, nous devons les considérer à leur origine, dans l'époque à laquelle ils furent formulés. En les mettant en rapport avec l'ensemble des idées qui ont inspiré peintres ou critiques et constitué l'esthétique chinoise dans une évolution dont la formule de Sie Ho n'est que l'aboutissement, nous pourrions en retirer, je crois, plus, pour la compréhension de l'âme chinoise et de son art, que par la simple acceptation de leur sens moderne.

(1) *The Kokka*, n° 244, 1910. Tôkyô, p. 67.

(2) Nous pouvons avoir une idée nette de l'œuvre de Kou K'ai-tche, ou tout au moins, des formules d'art sur lesquelles elle repose, par le rouleau du British Museum et par celui que possédait l'ancien vice-roi de Nankin, Touan Fang et qui se trouvait à Pékin, dans sa collection. Un archéologue japonais, M. Taki l'a étudié récemment. Il conclut à une copie plus tardive (époque des Song) d'un original de Kou K'ai-tche. Pour ce qui concerne la peinture du British Museum, voir : Binyon, *A Chinese Painting of the fourth century*. — *Burlington Magazine*. Janvier 1904, Londres — et Chavannes : *Note sur la Peinture de Kou-K'ai-tche*. *T'oung Pao*, 1909, pp. 76-86.

III

Toute esthétique a deux faces ; d'un côté, elle reflète les nécessités techniques de l'art auquel elle s'attache, de l'autre, elle est imprégnée des idées philosophiques au milieu desquelles elle a pris naissance. Or, c'est précisément par ce dernier caractère que nous pourrions déterminer le sens réel des formules que nous étudions.

Si nous recourons aux civilisations primitives comme celles de l'Égypte, de la Chaldée ou de l'Assyrie, nous voyons que le caractère magique des représentations plastiques a prédominé d'une façon écrasante sur leur caractère purement esthétique. C'était pour assurer au mort les domaines, les moissons, la nourriture, les esclaves, les animaux représentés sur les fresques des tombeaux que les Égyptiens ont développé dans leurs chambres funéraires ces fresques ou ces bas-reliefs qui ne nous intéressent plus aujourd'hui que par leur caractère d'art. C'était pour assurer la survie du double dans l'autre monde, qu'ils sculptaient ces statues admirables cachées ensuite dans le sépulcre. Leur caractère esthétique n'était point un caractère d'exposition. Nous voyons aujourd'hui les choses sous cet angle et ce caractère y était bien réellement enfermé. Mais, dominé par des conceptions primitives, il se trouvait écrasé par le sens magique et l'utilité mystérieuse qu'il comportait. Des idées du même ordre conduisaient les Assyriens à développer, à l'entrée de leurs palais, ces figures de taureaux ailés, à tête humaine, de génies ou de dieux. L'idée primitive qu'un sens de création s'attache à l'exécution d'une image et que le dessin prête une vie mystérieuse au simulacre de l'objet, s'est trouvée à la base de la conception esthétique des grandes civilisations de l'Orient classique. Nous en avons perdu le fil, brisé par l'effort ingénu du clair esprit de la Grèce ; il a disparu de notre tradition, mais il s'est maintenu en Extrême-Orient jusqu'à des époques relativement tardives et il était particulièrement vivant en Chine, à l'époque de Sie Ho. Héritière des idées des Han, elle était pleine de rêveries singulières ; magiciens et sorciers régnaient en maîtres ; il n'était question que d'apparitions, de transformation constante des vieux rituels du sacrifice, d'instauration de divinités nouvelles ; les empereurs envoyaient des missions nombreuses à la recherche des îles fortunées qu'habitent les bienheureux ; ils attendaient d'une révélation de l'au-delà la possession de l'élixir de longue vie. Et ce n'était pas le Bouddhisme envahissant qui, avec ses idées mystiques sur la valeur des images sacrées, ses miracles et ses légendes, pouvait changer une semblable direction de l'esprit.

C'est sous la domination d'idées semblables, intervenues en Chine avec la dynastie Ts'in 秦 et continuées par les deux dynasties Han 漢 que les premières formules de l'esthétique chinoise se sont constituées. La vitalité des idées magiques de la valeur de l'image, nous est démontrée par l'histoire légendaire des vieux peintres, aussi bien en Chine qu'au Japon. On parle encore au VIII^e siècle, d'un cheval de Han Kan s'échappant du papier ou d'un dragon de Wou Tao-tseu s'envolant de la soie, dans le tumulte et dans la

nuée, dès que le maître eut, après que la peinture était achevée, peint les yeux. On raconte encore la même chose des peintures de Kocé Kanaoka 巨勢金岡 au IX^e siècle, au Japon. Nombreux sont les textes analogues pour les maîtres antérieurs. C'est comme un cliché qui se répète à satiété; il suffit à nous montrer que la valeur magique de la représentation figurée était encore vivante dans la tradition bien après que Sie Ho eut « salué le monde ».

Née au milieu de ces idées superstitieuses où se reflétaient encore des conceptions venues des origines mêmes de la civilisation, l'esthétique chinoise s'est cependant constituée au contact d'idées philosophiques plus nobles et plus pures. On peut dire que le Laoïsme lui a, pour ainsi dire seul, fourni les éléments de son inspiration (1). C'est à la lueur de sa théorie du monde que nous devons examiner les Six Principes de Sie Ho, et nous verrons alors comment, au contact d'une pensée supérieure, les superstitions grossières se sont transformées en un système qui n'est pas sans beauté.

§ IV. 1. Le premier principe évoque le principe même du Tao. C'est le Tao qui s'identifie à l'Esprit et dont la révolution périodique et géante enfante le mouvement perpétuel de la Vie. On ne saurait mieux faire que de donner comme commentaire à cette formule ces lignes où M. Chavannes définit la notion essentielle du Tao : « Un principe unique règne au-dessus du monde et se réalise dans le monde, lui étant à la fois transcendant et immanent; il est en même temps ce qui n'a ni forme, ni son, ni couleur, ce qui existe avant toute chose, ce qui est innommable, et d'autre part, il est ce qui apparaît dans les êtres éphémères pour les disposer suivant un type et imprimer sur eux comme un reflet de la raison suprême. Nous apercevons ici et là dans la nature les éclairs lumineux par lesquels il se trahit au sage et nous concevons une vague idée de sa réalité majestueuse. Mais, parvenu à ces hauteurs, l'esprit adore et se tait, sentant bien que les mots des langues humaines sont incapables d'exprimer cette entité qui renferme l'univers et plus que l'univers en elle. Pour la symboliser, du moins en quelque mesure, nous lui appliquerons un terme qui désignera, sinon son essence insondable, du moins la manière dont elle se manifeste; nous l'appellerons la Voie, le *Tao*. La Voie, ce mot implique d'abord l'idée d'une puissance en marche, d'une action; le principe dernier n'est pas un terme immuable dont la morte perfection satisferait tout au plus les besoins de la raison pure; il est la vie de l'incessant devenir, à la fois relatif, puisqu'il change, et absolu puisqu'il est éternel. La Voie, ce mot implique encore l'idée d'une direction sûre, d'un processus dont toutes les étapes se succèdent suivant un ordre; le devenir universel n'est pas une vaine agitation; il est la réalisation d'une loi d'harmonie (2).

Nous voyons donc ce qu'évoquent les termes : la Révolution de l'Esprit, ou la « Consonance de l'Esprit », suivant qu'on adoptera l'une ou l'autre rédac-

(1) Voyez, pour cette démonstration, ma *Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient*.

(2) Cf. : Chavannes. *Mémoires Historiques de Se-ma Ts'ien*. Vol. I. Introduction, p. XIX. Paris, Leroux, 1895.

tion. C'est l'esprit qui constitue l'essence même de l'univers. Son écoulement perpétuel n'est qu'une manifestation tangible de ce rythme qui emplit l'immensité. La révolution de l'esprit engendre le perpétuel écoulement des choses ; elles sont la conséquence de son action, le reflet de sa nature ; elles disparaîtraient dans le néant si son mouvement majestueux devait s'arrêter. Le peintre doit donc percevoir avant tout, à travers le mouvement des formes, le rythme de l'esprit, le principe cosmique qu'elles expriment : au delà des apparences, il doit saisir le sens de l'universel.

Nous comprenons maintenant pourquoi cette révélation ne se fait qu'à des âmes clairsemées dans la foule humaine. Elle réside dans un pouvoir que l'on apporte en naissant, dit Lou-tch'ai-che ; c'est-à-dire qu'elle ne se laisse atteindre que par le génie. Seuls, ceux qui sont parvenus aux plus hautes cimes du savoir comme de la divination de l'artiste, auront pu exprimer un jour, dans quelque chef-d'œuvre éternel, le battement de ce cœur géant du monde à travers les apparences des formes naturelles.

2. Lorsqu'il a saisi la valeur du principe grandiose que dévoilent les formes à celui qui sait les lire, le peintre doit pénétrer dans les replis où le Tao se cache, au fond même des êtres et des choses. La loi des os au moyen du pinceau, c'est l'expression adéquate de la structure interne... ..

IV

Revenons maintenant au premier paragraphe du chapitre : Position du Ciel et de la Terre. On voit que, dans la peinture de paysage prise pour exemple, le paysage est déterminé dans une partie centrale ; le tableau s'évanouit en dégradations lentes et imprécises vers le haut et vers le bas. La composition réserve ainsi deux espaces qui prennent le nom de Ciel et de Terre, et tels que leurs proportions, liées à la partie centrale de la peinture contribue par son harmonie à la beauté de l'ensemble. S'il s'agit d'une figure ou de tout autre sujet, les réserves jouent le même rôle harmonieux et subtil. Jamais une bonne peinture orientale (sauf dans certaines peintures accompagnant des rouleaux manuscrits) n'est cruellement et brusquement découpée par un cadre. Elle s'isole dans ces réserves que l'on désigne du nom de *ciel* et de *terre*.

Lorsque la pratique de la monture en forme de kakémono s'est introduite en Chine, ce caractère s'est maintenu dans la formule nouvelle. Nous savions, par la tradition japonaise, que cette sorte de monture provenait de la Chine, qu'elle était à peu près exclusivement réservée aux peintures bouddhiques et que c'est seulement au moyen-âge japonais, à partir du x^e siècle que l'habitude de monter en kakémono des sujets profanes a commencé à se généraliser. Nous pouvons remonter plus loin et fixer d'une façon précise le véritable lieu d'origine du kakémono.

Lès missions Stein et Pelliot nous ont rapporté du Turkestan chinois de nombreuses bannières peintes de sujets bouddhiques. M. Stein a pu montrer

que ces bannières étaient suspendues dans les corridors et au plafond des temples, d'une manière assez semblable à celle qui est encore usitée pour les peintures des temples tibétains. Ces bannières consistent en un rectangle de soie sur lequel est représenté un des nombreux bodhisattvas du bouddhisme du Nord. A sa partie inférieure sont attachés de longs rubans. A sa partie supérieure est cousu un morceau de soie triangulaire par lequel le tout était pendu au plafond des temples. J'imagine que cette forme était toute pareille à celle des bannières sur lesquelles étaient peintes les images bouddhiques

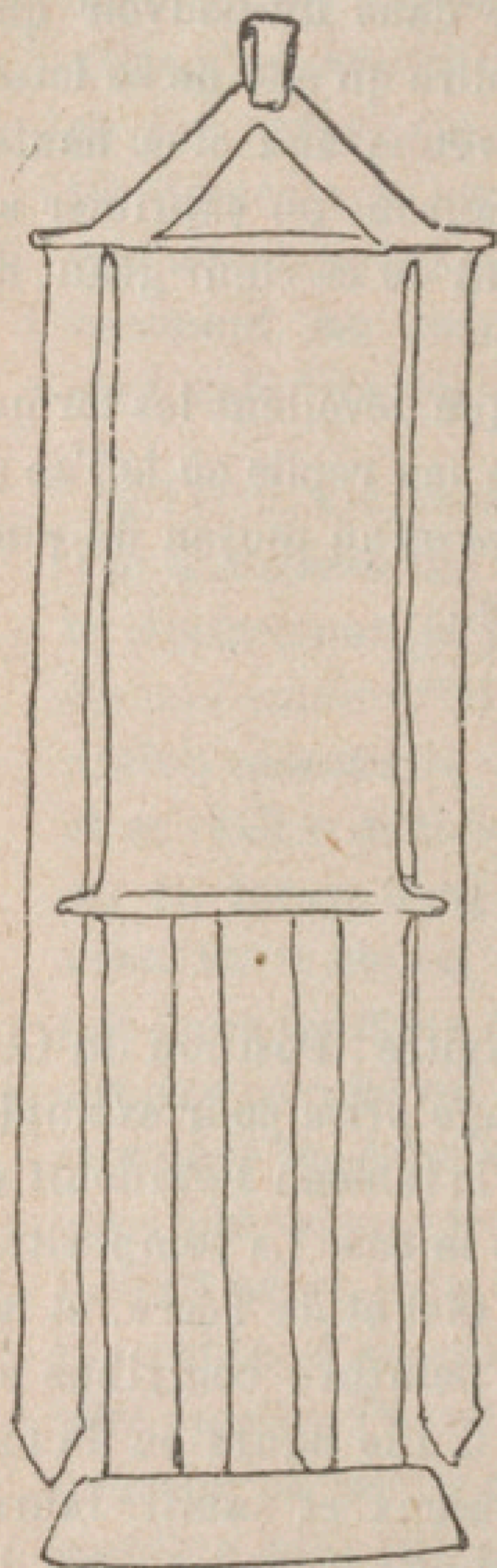


Figure schématique d'une bannière de Touen-houang.

que les pieux rois de l'Inde faisaient porter dans les processions. Il n'est pas difficile de voir comment une façon un peu plus soignée de monter les peintures religieuses devait conduire au kakémono. Les peintures du Turkestan chinois portaient, à la partie supérieure et à la partie inférieure une baguette de bois commun grossièrement cousue dans un surlet de la soie afin de maintenir ouverte la surface rectangulaire. Lorsqu'on voulait replier la peinture, les longs rubans s'enroulaient autour d'un bâton et le corps de la peinture suivait. On retrouve dans le kakémono :

1° En bas, le bâton rond, orné à ses deux extrémités, sur lequel on roule toute la peinture.

Les Japonais l'appellent *Jiku* 軸 ;

2° En haut, le bâton qui maintient la peinture, par lequel elle est suspendue et qui ne porte point de nom spécial ;

3° Au milieu un grand rectangle sur lequel, dans la partie centrale, plus rapprochée du bas que du haut, est collée la peinture.

Les rubans des bannières de Touen-houang ont fait place à un plein d'étoffe ou de papier. C'est cette forme simple et directement dérivée de la bannière bouddhique des anciennes périodes que conservent les peintures tibétaines, la marge du haut et du bas étant fixée suivant un canon perpétuel.

Mais les idées chinoises sur le *Ciel* et la *Terre* des peintures ont exercé leur influence sur la monture nouvelle à mesure qu'elle était adoptée. La marge supérieure constituant le vide entre la baguette de suspension et le sommet

de la peinture s'est appelée le *Ciel* 天 ; la marge inférieure, entre le bord

inférieur de la peinture et le *Jiku* s'est appelée la terre 地 ; et comme la terre est soumise au ciel, la marge inférieure est demeurée moins haute que la marge supérieure. D'autre part, à cause des idées philosophiques qui se trouvaient ainsi représentées par le ciel et la terre (le *yang* et *yin*), tout autant que pour un but décoratif, les proportions du ciel et de la terre dans la mon-

ture ont été déterminées suivant la partie peinte que ces marges devaient encadrer et cette recherche de proportion et d'harmonie est devenue extrêmement subtile.

C'est ainsi transformée que la bannière bouddhique de l'Inde et du Turkestan est arrivée au Japon (1). Les habitants de l'Empire insulaire n'ont point, comme les Chinois, laissé perdre la tradition. Ces derniers s'en sont tenus en dernier lieu à la monture de l'époque des Ming avec son « Jiku » garni d'un peu d'étoffe aux deux bouts, encadrant la peinture de papier blanc ou de soie assez ordinaire collée sur papier, avec un liseré de cotonnade bleue vers l'extérieur et une faible bande de soie jaune courant autour de la peinture. Les Japonais, au contraire, ont varié à l'infini le style de leurs kakémonos, depuis les plus simples, où la peinture est bordée, à la chinoise, d'un liseré de soie ou de brocart jusqu'aux plus riches où la peinture est bordée de deux ou trois brocarts différents et où le fond du kakémono, le *ciel* et la *terre* sont faits d'étoffes anciennes ; quant au *Jiku* ses deux extrémités sont faites de bois précieux, d'ivoire, de bronze, de cristal de roche, d'émail cloisonné, de laque, de jade. La richesse en même temps que la sobriété des éléments choisis, les proportions parfaites, font d'une belle monture japonaise un véritable objet d'art. Il était intéressant de montrer qu'on y retrouve un mélange de la forme ancienne des bannières bouddhiques et des idées chinoises sur la valeur de l'espace gardé en réserve dans la composition du tableau.

Edouard CLAVERY.

Niku-Dan, Mitraille humaine (2), récit du siège de Port-Arthur, par le lieutenant d'infanterie TADEYOSHI SAKURAI, avec une introduction du maréchal OYAMA, un autographe et des strophes du général NOGI et une préface du comte OKUMA. Traduction par le baron CORVISART. — A. Challamel, éditeur, 17, rue Jacob, Paris.

En avril 1904, deux mois après la rupture des relations diplomatiques entre le Japon et la Russie, le 22^e régiment d'infanterie, commandé par le colonel Aoki et auquel appartenait le lieutenant porte-drapeau Tadeyoshi Sakurai, reçut l'ordre de mobilisation ; il quitta le 21 mai sa garnison de Matsuyama et s'embarqua pour la péninsule du Liaotung. Les troupes furent mises à terre le 25 à Yentaï, sur la côte Est et, dès le lendemain, elles furent dirigées en toute hâte vers le champ de bataille de Nanshan où la deuxième armée, sous les ordres du général Oku, était engagée dans un vif combat par lequel commencèrent les opérations du siège de Port-Arthur. Malgré une marche rapide, Nanshan fut pris sans que le lieutenant Sakurai ait pu y recevoir le baptême du feu qu'il désirait si ardemment depuis l'ouverture de la guerre.

Le succès de Nanshan mettait aux mains des Japonais l'entrée de l'isthme qui sépare le Kuantung du Liaotung et permettait de commencer sans retard la marche sur Port-Arthur. Cette position avait été dotée par les Russes

(1) V. S. Yamashita. *Des Kakémono in Bull. Soc. Franco-Japonaise*, IX, pp. 28 et ss.

(2) Le n^o XXIX, avril 1913, a déjà dit un mot de cette œuvre japonaise et a reproduit la préface du traducteur, notre collègue, M. le Général Baron Corvisart. Aujourd'hui c'est l'analyse de l'œuvre que nous donne M. H. Barbier. (E. A.)

de fortifications très importantes destinées à protéger surtout le port de Dalny, point de départ du chemin de fer de l'Est-Chinois. L'Etat-major russe avait espéré pouvoir arrêter à cet endroit l'effort des Japonais pendant au moins six mois ; la place fut enlevée en 24 heures, mais l'armée du général Oku y perdit 4 000 hommes.

Le 22^e régiment fut alors distrait de la deuxième armée pour faire partie de la troisième, nouvellement organisée en vue du siège de Port-Arthur.

Ce n'est que le 26 juin que l'armée assiégeante commença les hostilités, après avoir établi de solides retranchements et reconnu les emplacements de l'ennemi. Le lieutenant Sakuraï prit part aux assauts des collines du Waitoushan (372 m.) et de Kensan (368 m.) qui furent enlevées à la baïonnette sous un feu d'infanterie et d'artillerie des plus meurtriers.

Ces succès avaient une importance considérable pour l'armée japonaise qui avait dès ce moment l'avantage de dominer son adversaire. Celui-ci essaya à diverses reprises de regagner le terrain perdu, auquel le général Stoessel attribuait une valeur tactique de premier ordre ; il livra de violents combats, mais en vain.

Les Japonais se tinrent alors sur la défensive et creusèrent de nouveaux retranchements sous le feu des grosses pièces de l'artillerie russe ; les soldats durent travailler la terre jour et nuit sous une pluie torrentielle. Ils furent décimés par une épidémie de dysenterie difficile à combattre ; cependant, le ravitaillement en vivres était assuré depuis la prise de Dalny.

Le 26 juillet, l'armée de siège tout entière quitta ses positions, se dirigeant au Sud contre les ouvrages russes. Le lieutenant Sakuraï marcha avec son régiment sur Taiposhan, clef de la première ligne ennemie. Une longue journée de lutte acharnée ne donna aucun résultat, l'artillerie et surtout les mitrailleuses empêchant toute approche. Le lendemain, les Japonais pensèrent que leur seule et ultime ressource était de lancer sur les Russes de la *mitraille humaine* (*Niku-Dan*) ; les premières compagnies précipitées au fond du ravin au-dessus duquel sont retranchés les Russes sont fauchées : la bataille doit être suspendue ; l'assaut dans le ravin reprend à 5 heures de l'après-midi et les boulets humains sont lancés sans arrêt jusqu'au lendemain matin à 8 heures, où le drapeau impérial est planté sur le Taiposhan.

Le mouvement en avant fut repris deux jours après et les Russes durent abandonner progressivement leurs dernières lignes de résistance et reculer jusqu'à Takushan, pic isolé de 188 m. à proximité de Port-Arthur. L'attaque de cette position commença le 7 août par un duel d'artillerie de campagne et de marine. Sur le soir, l'infanterie donna un premier effort, mais les Russes empêchèrent toute surprise de nuit au moyen des projecteurs et des obus éclairants. Le lendemain soir, Takushan est enlevé, toujours à la baïonnette.

L'attaque générale préliminaire à l'investissement de Port-Arthur commença le 19 août. Sous la protection de l'artillerie, toutes les colonnes d'assaut se rapprochèrent de l'ennemi afin de pouvoir se lancer sur lui simultanément dès que les batteries russes auraient été réduites au silence. Un premier assaut fut donné le 21 ; il échoua ; pendant le second, le 22^e régiment avait comme objectif le fort au nord de Chikuan-Est et la crête de Wangtaï. Dès

le début de la marche par bonds successifs, le valeureux capitaine Kawakami est tué; Sakuraï le remplace et aussitôt tombe, le poignet droit brisé. Les Russes exécutent une contre-attaque qui rejette les Japonais dans les retranchements qu'ils venaient de quitter. Un furieux combat corps à corps s'engage et Sakuraï, qui commandait encore la compagnie malgré sa blessure, tombe, cette fois définitivement, le bras gauche percé, la jambe droite broyée par un éclat d'obus. Après plus de 24 heures de séjour sur le champ de bataille, il fut transporté au poste de secours, puis évacué au Japon où il dut subir l'amputation du bras droit et rester immobilisé pendant 300 jours,

Tel est le résumé des événements auxquels le lieutenant Sakuraï assista et qu'il a décrits dans *Mitraille humaine*.

Ainsi que l'indique l'épigraphe du livre: « Pour accomplir les desseins de notre Auguste Souverain, nous sommes toujours prêts à affronter l'eau et le feu », l'auteur a eu l'intention évidente de mettre en relief les qualités morales du soldat japonais, bravoure, dévouement et patriotisme. Il a voulu en second lieu faire voir l'horreur de la bataille moderne.

Ainsi que l'a dit le traducteur dans son introduction, « *Niku-Dan* est le journal pathétique et réaliste d'un modeste chef de section d'infanterie exposant simplement à ses compatriotes ce qu'il a vu et comment ses soldats et lui se comportèrent au siège mémorable de Port-Arthur. On n'y trouvera pas d'enseignement tactique ou stratégique », si ce n'est par endroits, la critique des méthodes russes. En revanche, on y trouve à chaque page l'exaltation du culte de la patrie confondu avec celui de l'Empereur et poussé jusqu'au désir incessant de la mort, ainsi que la louange, avec de nombreux faits à l'appui, de l'abnégation des combattants japonais et de la sympathie qui les fondait tous en un seul bloc, depuis le général de division jusqu'à la plus humble ordonnance.

L'auteur a attiré l'attention du lecteur sur ces points avec une telle insistance qu'il a provoqué, tout au moins en France, de nombreuses controverses. Les uns, plutôt admiratifs ont pensé se trouver en présence d'une épopée où l'on suit le développement des sentiments simples et violents propres aux peuples très jeunes et chez lesquels la caste militaire a longtemps exercé l'hégémonie; les autres, plus sévères, ont estimé que de pareilles explosions de la passion guerrière provenaient d'un état d'esprit encore primitif qui ne saurait plus trouver sa place dans la civilisation moderne.

En toute hypothèse, la plupart des lecteurs ont éprouvé une surprise plus ou moins accentuée devant l'exaspération permanente des sentiments patriotiques qu'ils n'avaient pas trouvée jusqu'ici dans aucun écrivain militaire. Certes, nous connaissions déjà les volontaires exaltés des guerres de la Révolution, les grognards fanatiques du Petit Caporal, l'énergie jamais lassée des armées du Nord et de la Loire et des Parisiens en 1870; mais ces preuves de courage paraissent de bien ternes manifestations en comparaison des vertus japonaises décrites par le lieutenant Sakuraï, qu'on ne peut pourtant taxer d'affectation ni de littérature.

Cet étonnement provient, d'abord, de ce que les Japonais semblent n'avoir jamais éprouvé la plus légère lassitude, — alors que nos écrivains n'ont pas cherché à dissimuler les moments de découragement inévitables — et

surtout de ce qu'ils manifestent sans cesse le désir du sacrifice et la joie de se faire tuer pour la patrie. Ils cherchent la mort de propos délibéré, tandis que les soldats dont nous connaissons l'histoire, tout en ne craignant pas la mort, sont heureux d'y échapper.

Voici à ce sujet un passage caractéristique, tiré du récit de l'assaut de Takushan :

« En rentrant en moi-même, il me fallait constater que mon mérite était nul et que mon corps ne portait pas la trace de la moindre blessure. J'en éprouvais une réelle honte et la pensée d'être inférieur à ma réputation et aux espérances que mes amis fondaient sur moi m'était insupportable. Aussi pris-je la ferme résolution de combattre en désespéré et jusqu'à la mort à l'attaque de Takushan. Quelques jours avant le début de l'affaire, je prévins mon ordonnance que j'étais déterminé à faire cette fois le sacrifice de ma vie, que je ne savais comment le remercier pour tous ses dévoués services et je lui demandai de considérer l'annonce que je lui faisais de ma mort prochaine comme la meilleure preuve de ma reconnaissance. Je lui expliquai que j'allais préparer une boîte pour recevoir mes cendres... »

Ce sacrifice de la vie consenti par avance a certainement eu une part importante dans la victoire japonaise. Le lieutenant Sakurāi expose dans les lignes suivantes ce qu'il croit être le principal facteur de cette victoire :

« Notre courage ne consisterait-il qu'en une témérité de sanglier, puisque nous ignorons l'art de nous retirer ? *Sakaro*, faire rames en arrière, était tourné en mépris par nos anciens guerriers et nos modernes combattants sont restés aussi dédaigneux de l'idée de la retraite. C'est peut-être une erreur, mais montrer son dos à l'ennemi a toujours été considéré comme le plus grand des déshonneurs pour un samurāi et cette conviction reste le principe militaire fondamental de tout Japonais. Et c'est parce que jamais nous ne songeons à la retraite que dans toutes les affaires nous fûmes vainqueurs. Par contre, les Russes, auxquels on a appris qu'il peut être parfois utile de se retirer et qui souvent se sont vantés de leurs retraites magistrales, ne paraissent pas avoir dû beaucoup de succès à leur talent dans l'art de se replier ».

Il ne faudrait pas conclure de cette lecture que les Russes ont été pris pour des adversaires négligeables. « De même que nous, Japonais, sommes inspirés de l'esprit de notre loyal et brave *Yamato-damashii*, les Russes ont l'intrépide courage particulier à la race slave. — Nous admirions tous sans réserves la valeureuse résistance des Russes, qui nous avaient maintenus 58 heures aux abois, se montrant les dignes soldats d'une grande puissance militaire ».

Quant à ce qui touche aux horreurs de la guerre de Mandchourie, voici quelques lignes qui pourront en donner une idée :

« Bravant le furieux courroux du roi des démons, affrontant les obstacles naturels dressés devant nous, défiant le torrent des balles, tous nous poussons de l'avant notre attaque avec une énergie et un courage dignes des dieux. Cris et hurlements des hommes, fracas du canon, crépitements de la fusillade, éclairs lancés par les baïonnettes ou les sabres, terre qui vole en l'air, sang qui coule, cervelles écrasées, boyaux mis à nu, telle

est la confusion sublime dans son horreur du combat corps à corps. D'en haut, l'ennemi roule sur nous de gros quartiers de roc et plus d'un infortuné est ainsi précipité dans la vallée profonde ou écrasé contre les rochers. Les cris de douleur et les hurlements de rage rendent tout ce drame plus infernal que terrestre. Les projectiles que nous envoient les gros canons, bien pointés des forts de Chikuanshan et d'Ehrlungshan éclatent juste au sommet du Takushan. Les gerbes de feu projetées par les obus et les fougasses, s'entrecroisant dans toutes les directions, jettent partout une éclatante lueur. Mais soudain, parti simultanément d'en haut et d'en bas, résonne un immense cri de *Banzai* ! qui secoue la montagne entière. Qu'est-ce ? Qu'est-il arrivé ? Voyez : un drapeau flotte au milieu des nuages sombres de la fumée. N'est-ce pas le Soleil-Levant, notre emblème si tendrement chéri ? Notre assaut aurait-il réussi ? Oui, c'est bien notre drapeau qui déjà se déploie au sommet de la position ! Et, ce voyant, nous versâmes des larmes de joie ».

Concluons en constatant que *Mitraille humaine* ne se borne pas à être le compte rendu d'une série de combats ; c'est avant tout la glorification de la patrie et du loyalisme, c'est la mise en action du Bushido tout entier, d'un code de l'honneur inexorable et il faut bien reconnaître que le descendant des Samuraï, à l'écart du scepticisme à la mode chez nous, ne pouvait pas écrire autre chose.

H. BARBIER.

Plutôt la Mort, roman japonais, par M. TOKUTOMI KENJIRO, traduit par M. *Le Paladin*. — Librairie Plon-Nourrit et Cie.

On sait qu'un des principaux commandements de la morale japonaise est la piété filiale, c'est-à-dire l'obéissance aux parents et le culte des ancêtres. M. Kenjiro s'est proposé de montrer que l'accomplissement intégral de ces devoirs peut parfois avoir des résultats déplorables. Ce n'est pas qu'il ait tenté de déraciner le sentiment du respect envers le père et la mère ni de renverser les autels familiaux élevés aux ancêtres ; il s'est borné à constater que la règle est cruelle.

Très probablement, ce roman n'est pas une pure fiction ; le drame a été réellement vécu, dit-on ; il s'est déroulé dans la famille d'un officier général très connu, une des gloires du Japon moderne ; les noms seuls ont été modifiés.

L'intrigue qui fait vraiment le sujet du livre est fort simple, une fois dégagée des circonstances accessoires. Nami-Ko, fille du général vicomte Kataoka-Ki, après une adolescence assez triste, épouse à 18 ans l'enseigne de vaisseau Takeo Kawashima que de longues croisières ou l'expédition de Chine éloignent presque constamment du foyer. Nami-Ko, après une brève lune de miel, tombe sous la férule de sa belle-mère, M^{me} O Kei Kawashima, despotique, violente et jalouse de la tendresse de sa bru pour son fils. La jeune femme supporte les vexations avec résignation et continue malgré tout à se montrer douce et affectueuse. La haine de la belle-mère ne fait cependant qu'augmenter, même quand la santé de Nami-Ko, atteinte de tuberculose, est gravement compromise. Sous l'influence du traître sans lequel il n'est pas de bon

roman, la veuve Kawashima s'aperçoit alors que la maladie pourrait se communiquer à son fils ; la famille alors s'éteindrait ! Aussitôt, sans l'assentiment de son fils retenu au loin par son service, elle demande audacieusement au général Kataoka de reprendre sa fille. Le général, par fierté, y consent dès la première démarche.

Le divorce n'a pas rompu les sentiments qui unissaient les deux époux ; le mari, Takeo, dès son retour, rompt toute relation avec sa mère et va en Chine où il est grièvement blessé. Quant à Nami-Ko, quelques mois après, elle meurt dans les bras de son père, autant de maladie que de chagrin, sans avoir revu Takeo autrement que pendant le croisement de deux trains dans une gare.

Cet ouvrage est d'un grand intérêt pour les lecteurs européens parce qu'il les met en présence d'une crise morale toute nouvelle. Nos mœurs en effet ne comportent pas une pareille situation ; nous n'admettons pas le divorce par ordre et, sans parler du droit au bonheur tant de fois réclamé dans notre littérature, nous ne reconnaissons pas aux parents le pouvoir absolu de régenter la vie de leurs enfants, quel que soit leur âge. Au contraire, chez les Japonais, les droits de la femme ne sont pas garantis ; en outre, tout chef de famille est soumis au devoir impérieux d'assurer après lui le culte de ses ancêtres ; enfin, l'obéissance complète aux parents est de règle. Le sort fait à Nami-Ko, intolérable chez nous, ne semble donc pas exceptionnel à ses compatriotes. M. Kenjiro n'a pas conclu à la modification de l'idée de devoir communément admise au Japon, mais il est indéniable qu'il déplore sa rigueur ; l'émotion qu'il éprouve à raconter les malheurs de son héroïne en est une preuve.

Une fois admise l'intrigue, si contraire à notre morale, nous ne pouvons que reconnaître à M. Kenjiro un talent sensiblement analogue à celui de nos grands romanciers français. Son livre vaut surtout par la sensibilité, la délicatesse et la vérité. Il a le grand mérite de ne présenter ni névrose, ni exaspération, ni bizarrerie ; les acteurs sont des gens que l'on rencontre tous les jours, leur niveau intellectuel est moyen ; ils pensent et agissent normalement. « Plutôt la mort » est une œuvre simple, naturelle et vraie.

Cependant, certains caractères nous paraissent devoir motiver quelques critiques. Le mari, Takeo Kawashima, apprenant à l'improviste qu'il a divorcé, quitte sa mère et, gémissant sur son malheur, part en guerre résolu à se faire tuer. Il accepte sa situation pour ainsi dire sans protester et pourtant il éprouve pour sa femme le plus vif amour. Il nous semble assez invraisemblable qu'un homme très amoureux, capable de toutes les énergies et, qui plus est, parfois violent, se montre d'une pareille faiblesse. Au lieu de se borner à tomber dans le marasme, n'aurait-il pas dû tâcher de reconquérir son bonheur perdu ? Nous nous étonnons de sa passivité et nous l'aurions approuvé pleinement en le voyant tenter quelque chose, au lieu d'accepter tristement le fait accompli.

M. Kenjiro a développé le thème choisi d'abord avec une certaine lenteur ; il lui faut un assez grand nombre de pages pour engager l'action à fond ; mais peu à peu il s'anime ; les scènes se déroulent sans effort, rapides et nettes ; les personnages vivent et quittent leur froideur initiale. Le général

Kataoka, la belle-mère et surtout Nami-Ko sont dessinés avec un relief vigoureux digne du talent de nos bons écrivains. Les analyses et les complications sont soigneusement évitées, exception faite d'un récit totalement étranger à l'action et assez fâcheusement incorporé dans les derniers chapitres. Le drame est vivement mené et le lecteur arrive à la fin du volume sur une excellente impression.

Bien des pages seraient à citer pour donner une idée des nombreuses qualités du roman. Nous aimerions à faire connaître à nos lecteurs les lettres de Nami-Ko à son mari en expédition lointaine, la scène où la veuve Kawashima insinue à son fils la convenance du divorce, la bataille du Yalu. Voici un passage où l'on pourra discerner la valeur de l'invention et du style, le développement progressif et naturel de l'idée, une puissance d'évocation singulière :

« Nami-Ko poussa un profond soupir et ses yeux se portèrent sur la mer dont la surface devenait de plus en plus sombre.

..... Tandis qu'elle se réjouissait déjà de l'amélioration de sa santé, elle est victime d'une condamnation plus cruelle qu'une sentence de mort : on la sépare violemment, sans pitié, de celui auquel elle était attachée par les liens d'une commune affection ; celui qu'elle aime, elle ne peut plus l'appeler son mari et lui ne peut plus l'appeler sa femme ! Ne valait-il pas mieux de n'être pas née ? Pourquoi, si c'était pour suivre une pareille destinée, n'était-elle pas morte en même temps que sa mère ? Pourquoi, dès les premières atteintes du mal, n'était-elle pas morte entre les bras de son mari ? Pourquoi du moins n'était-elle pas morte au moment même où elle connut sa cruelle condamnation ? Son corps était atteint d'un mal incurable et son cœur soupirait après un être chéri qu'il ne lui était plus permis de revoir ! Alors, à quoi bon continuer de vivre ? Plutôt la mort ! Supposant même que sa santé se rétablisse, ne mourrait-elle pas de chagrin si on ne lui rendait pas son mari ? Mourir ! mourir ! Pourquoi languir sans joie ici-bas ?

..... Les vagues qui rebondissaient contre le rocher l'éclaboussaient de fines gouttelettes, la pluie tombait et néanmoins Nami-Ko ne songeait pas à se mettre à l'abri ; la vue de la mer semblait la fasciner. Là, dans ces flots, on trouve la mort ! Ne suis-je pas libre de me donner la mort ? Plutôt que de souffrir ici-bas en proie à la maladie, n'est-il pas préférable d'être réunie, ombre invisible, à mon mari ? Mon mari est à cette heure sur la Mer Jaune. C'est loin, cependant ces flots prennent bien contact avec ceux de la Mer Jaune. Alors, que mon corps disparaisse dans l'écume de cette mer et que mon esprit aille rejoindre mon mari !

Serrant contre son cœur la lettre de Takeo, ramenant en arrière ses cheveux qui flottaient au vent, Nami-Ko se leva.

Le vent déchainé soufflait de toutes parts en mugissant. Dans le ciel les nuages fuyaient se chassant les uns les autres. Sur la mer, l'œil ne découvrait jusqu'à l'horizon que des vagues blanches d'écume. De la colline des cerisiers, qui ferme la baie, un cri de détresse s'élevait : le sifflement du vent dans les pins violemment agités comme la crinière d'un cheval emporté. Le vent hurlait, la mer était furieuse, les collines gémissaient ; au ciel, sur la terre, partout, c'était un tumulte indescriptible.

Voici l'heure ! Voici l'heure ! C'est maintenant que le fil de ma vie va se briser ! O ma mère, aidez-moi ! Pardonnez à votre fille, ô mon père ! A dix-neuf ans, ma courte vie va finir comme un rêve ! Oui, maintenant.....

Elle ajuste son col, enlève ses chaussures. La vague vient de battre le rocher et s'éparpille en une blanche écume, Nami-Ko plonge les yeux sur cette écume et prend son élan pour s'y engloutir. »

H. BARBIER.

Souvenirs d'un Diplomate. Voyages d'autrefois, par M. Jules PATENÔTRE, ancien Ambassadeur. 1 volume, 320 pages, 3 fr. 50. — Paris. *L'Edition Moderne*, Librairie Ambert.

Un de nos anciens Ambassadeurs qui a pu connaître plus d'un de ces coins attirants et toujours si ignorés de l'Extrême-Orient, M. Jules Patenôtre, nous donne sous le titre de *Souvenirs d'un Diplomate* et sous le sous-titre *Voyages d'autrefois* des pages qui seront suivies d'autres non moins charmantes et d'un intérêt encore plus immédiat pour nous. Cela va de soi, car elles nous parleront davantage de l'Extrême-Orient où la fin du Tome Premier nous amène.

Dans sa Préface, l'auteur nous dit avec une bonhomie toute française :

« Ce livre de Souvenirs est surtout un livre de voyages : la politique n'y tient qu'une place très restreinte. Arrivé à ce fâcheux tournant de la vie, où, n'ayant plus grand chose à attendre du présent, on s'attarde volontiers à regarder derrière soi, j'ai cédé à la tentation de revivre l'existence cosmopolite que j'ai menée durant plus de trente ans comme diplomate et comme touriste..... Quelques souvenirs d'enfance et de jeunesse en formeront le prologue naturel. »

M. A. Albert Petit, dans la substantielle analyse qu'il nous donne dans les *Débats* du 11 juillet des bonnes et belles pages de M. Patenôtre nous dit : « Les diplomates sont voyageurs par essence et lettrés par tradition. Ils ont l'occasion de beaucoup voir, l'habitude d'observer, et souvent l'art de bien dire. C'est le cas de M. Jules Patenôtre, entré dans la diplomatie par le chemin des écoliers, — entendez par la porte de l'Ecole Normale. »

Parmi les étapes principales que le lecteur est appelé à refaire avec lui et qu'il cite, ne figure pas le Japon, mais le pays était trop attirant pour un diplomate et pour un touriste pour qu'en cours de route l'ancien ministre à Pékin ne nous dise pas un mot de l'Empire du Soleil-Levant et certainement que ce mot ne sera pas un mot en l'air, un mot banal. C'est pourquoi nous attendons avec un plaisir anticipé les pages qu'il a encore à nous donner sur l'Extrême-Orient où il a voyagé à un moment où, comme il le dit si bien « pour être plus longs et plus pénibles, ces voyages d'autrefois n'en avaient pas moins leur charme et, tout compte fait, j'estime, ajoute-t-il, que les touristes du temps passé ont été les plus favorisés. »

Et comme ils ont été les plus favorisés, leurs impressions sont de celles qui souvent ont le plus de valeur sous bien des rapports, pour ne pas dire, tous. Aussi, M. Patenôtre a-t-il raison de conclure :

« Les transformations progressives, qu'ont subies dans ces vingt dernières années, et que subissent surtout en ce moment les pays les plus réfractaires à

la contagion des idées occidentales, ont eu pour effet d'accuser plus fortement le contraste que le lecteur relèvera entre ce qui était la vérité d'hier et ce qui est celle d'aujourd'hui. Il m'a semblé que ce contraste même avait son intérêt documentaire ; aussi n'ai-je rien cru devoir changer à mes impressions premières, me bornant à quelques retouches de détail, le plus souvent de pure forme ».

Après nous avoir évoqué par un délicieux retour en arrière son enfance et sa jeunesse M. Patenôtre nous conduit, sans nous fatiguer jamais, en Algérie, en Grèce, en Asie-Mineure, au Caucase, en Perse où l'on est heureux de s'attarder avec un tel guide. De ce vestibule de l'Extrême-Orient, nous allons, après une pause à Paris, flâner à travers l'Amérique du Sud : République Argentine, Paraguay, Araucanie et Patagonie. On rentre en Europe et enfin l'on s'embarque pour l'Extrême-Orient. Avant de nous faire entrevoir l'Inde, la Birmanie, Malacca et Siam qui clôt son premier tome, le diplomate, chez qui, ainsi qu'il nous le dit, venait de se réveiller tout à coup le *globe trotter* qui sommeillait en lui, termine son chapitre intitulé : *Départ pour l'Extrême-Orient* par ces lignes bien françaises dont chacun de nous sentira toujours la vérité :

« Cette journée commencée dans le ravissement finit par nous sembler monotone. Peu à peu, on se fatigue de cette nature trop puissante, elle vous accable : on comprend qu'elle modèle des races languissantes et molles, on se prend à songer avec regret aux landes sèches de chez nous, à nos fins bouleaux, à nos peupliers grêles, aux ormes qui se sont lentement et harmonieusement développés. Au bout de quelques jours, on voit arriver le départ sans regrets et presque avec plaisir. Telle est l'impression sous laquelle nous quittons Ceylan. »

La justesse et la beauté de touche de ce petit tableau nous en présagent plus d'un semblable dans les pages à venir où nous devons voir se dérouler ces deux grands, ces deux vrais coins de l'Extrême-Orient : la Chine et le Japon, car, nous le répétons, quoique celui-ci n'ait pas été l'une des escales principales de M. Jules Patenôtre, nous ne saurions guère nous imaginer qu'il ne nous en parlera point.

E. ARCAMBEAU.

La Vie Politique dans les Deux Mondes. Sixième Année, 1 volume 648 pages, 10 francs. — Paris, Félix Alcan 1913.

MM. Viallate et Caudel, Professeurs à cette Ecole des Sciences Politiques, dont l'éloge n'est plus à faire, viennent de donner la Sixième Année de la *Vie Politique dans les Deux Mondes*, ouvrage n'ayant guère son égal à l'étranger et dont le besoin se faisait vraiment sentir. Chaque chapitre, consacré à un pays ou à un groupe de pays, est confié à une autorité compétente, MM. Viallate et Caudel n'assumant que la direction de l'œuvre. C'est ainsi que M. Maurice Courant, Professeur près la Chambre de Commerce de Lyon, et dont le nom est bien connu de tout Extrême-Orientaliste, est chargé du chapitre de l'Extrême-Orient, tâche dont il s'acquitte avec autant d'impartialité que de concision et de clarté. Il clôt cette fois l'espèce d'avant-propos des pages qui lui sont confiées par cette ligne : « Ces deux événements : la

mort du grand Tennô, l'abdication de la dynastie mandchoue, renouvellent la face de l'Extrême-Orient. » Il va de soi que la majeure partie des 45 pages de M. Maurice Courant, toutes accompagnées des références les plus désirables, est prise par le grand fait qui s'est déroulé en Chine. Les dix pages qu'occupe le Japon passent en revue les événements importants de l'année, entre autres les élections législatives et la disparition de l'Empereur. On y relève également un paragraphe sur l'action française au Japon, sur la Conférence religieuse officielle dont un de nos numéros a dit lui-même un mot.

Nous emprunterons à M. Maurice Courant cet alinéa de son chapitre. Au lendemain de ce Congrès de représentants de différentes religions à Paris, cette coupure peut n'être pas sans intérêt. Voici l'alinéa en question :

« Une interpellation fut faite à la Chambre à propos de la conférence des représentants des diverses sectes et confessions religieuses : bouddhisme, shintoïsme, christianisme. Convoquée par le ministre de l'intérieur, M. Hara, l'assemblée se réunit les 25 et 26 février 1912 en présence d'un grand nombre de fonctionnaires ; elle comprenait 13 délégués shintoïstes, 50 bouddhistes et 6 protestants. Des résolutions analogues furent votées par les protestants et par les bouddhistes, constatant l'accord de la politique, de l'éducation et de la religion en vue du progrès moral, de l'exaltation de la Maison Impériale, du développement de la nation ; un vœu fut formulé en commun par les trois confessions. M. Tokonami, vice-ministre de l'intérieur et promoteur de la conférence, se déclara satisfait de ce manifeste assez vague ; son projet primitif, qui était, dit-on, de faire étudier une sorte d'alliance des trois religions, dut être abandonné comme irréalisable. La plus importante des sectes bouddhiques, la secte Otani, du Higashi Hongwanji, s'abstint, trouvant tout le dessein illusoire. »

Remarquons que catholiques et orthodoxes s'abstinrent également. La *Vie Politique dans les Deux Mondes* est véritablement un ouvrage de toute première nécessité. Elle nous rappelle au bout d'une année, dépouillés des mille petits fatras des articles quotidiens tout passionnés, les faits dignes d'attention et exposés de sang-froid. Aussi devons-nous souhaiter succès et longue vie à cette recommandable publication.

E. ARCAMBEAU.

II. — REVUE DES PÉRIODIQUES

Ostasiatische Zeitschrift (L'Extrême-Orient). Fascicule de janvier 1913 :

R. PETRUCCI : *Morceaux choisis d'Esthétique Chinoise*. Traduits et commentés.

L'auteur, que nous n'avons pas besoin de présenter à nos lecteurs, commente lui-même 3 discours sur la peinture faits par des peintres et philosophes chinois du XI^e siècle.

WILLIAM COHN (Dr) : *Einiges über die Bildnerei der Nara-periode*, II.
(Quelque chose sur la sculpture de la période de Nara), 25 fig.

Dans le N° présent de notre Bulletin, nous avons tenu à faire connaître cet intéressant article qui a commencé dans le n° d'octobre de *L'Extrême-Orient*.

HANS VON WINIWARTER : *Œuvres de jeunesse de Masayoshi*, avec 9 fig.

Cet article intéressera sûrement nos amateurs d'estampes et de livres illustrés et en général tous ceux qui s'intéressent à la gravure japonaise.

Fascicule d'avril-juin 1913.

JOSEF STRZYGOWSKI : *Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung*.
(L'Orient dans le cadre des recherches artistiques comparées).

Etude très approfondie sur les relations mutuelles entre les différents arts orientaux et ceux de la vieille Europe. L'auteur touche aussi à la question des musées spéciaux pour l'art oriental; ses opinions sur l'installation et l'aménagement des musées modernes et la classification des objets à exposer ne manquent pas d'intérêt.

JEAN COMMAILLE : *Angkor. I. Angkor-Vat.*, avec 27 fig.

RICHARD WILHELM : *Chinesische Spiegel* (Miroirs chinois), avec 28 fig.

OTTO FISCHER : *Die Baumdarstellung in der Chinesischen Kunst* (Représentation de l'arbre dans l'art chinois) I, avec 10 fig.

Quelque chose sur la sculpture de la période de Nara, par M. le Dr William COHN (*Ostasiatische Zeitschrift*, octobre 1912-janvier 1913).

Il nous a paru intéressant de donner à nos lecteurs un petit extrait de cet utile article de notre érudit collègue qu'est M. le Dr William Cohn, de Berlin. Nous nous sommes tenu à une traduction libre (1) des idées et des opinions de l'auteur sur cette lointaine époque de l'art oriental; époque, qui est la plus brillante et aussi la plus prolifique, du moins en ce qui concerne l'art sculptural le plus pur.

L'article est largement illustré et ces illustrations contribuent à le rendre instructif.

La période de Nara proprement dite s'étend de 710 à 784. Cependant M. W. Cohn comprend sous cette dénomination aussi les années de 645 à 709, à cause de la grande révolution spirituelle, qui commençait à se faire sentir en 645 et qui devait être couronnée par la création d'une capitale passagère.

L'établissement de cette capitale japonaise s'effectuait sur le modèle de la résidence chinoise Ch'ang-an, le Sing-an-fou actuel. La ville ainsi fondée en 710 a été appelée Nara et est restée capitale jusqu'en 784, où l'empereur Kwammou transporta sa cour d'abord à Nagaoka et ensuite (794) à Heian (le Kyôto actuel). La cause de cette émigration était probablement le désir de se soustraire à la puissance gênante de sept grands monastères de Nara.

Ces 150 ans que M. Cohn embrasse dans la période de Nara constituent la base de toute la culture du Japon.

C'était la culture de la période des T'ang et ses 150 premières années (qui courent parallèlement à la période japonaise de Nara), marquent l'apogée de

(1) Nous désirons entendre par cela que cet extrait n'est pas une traduction servile, un mot-à-mot, ce n'est qu'un résumé condensé d'après l'esprit de l'auteur.

cette dynastie des T'ang en Chine. A cette époque les relations entre le Japon et la Chine devenaient d'une fréquence inusitée. Les voyages des prêtres et des étudiants, les ambassades officielles des deux côtés se succédaient sans interruption; et chaque fois ces déplacements provoquaient un va-et-vient d'une multitude d'artisans de toutes catégories.

Les chroniques nous relatent même, qu'à un certain moment les Chinois se voyaient obligés de prohiber « *très aimablement* », ces trop fréquentes visites par suite des nombreux et coûteux cadeaux à faire aux fonctionnaires et aux personnalités de marque.

Ces relations intenses sont la cause principale de la si grande ressemblance des anciennes sculptures chinoises avec celles de la période japonaise de Nara.

D'après les plus récentes révélations de la « mission archéologique de M. E. Chavannes », qui nous montre les sculptures des grottes de Lung-Mèn, et en considérant aussi celles des grottes de Yün-Kang en Chine (Ito Chuta : *The cave-temple at Yün-Kang*), il ne peut pas rester de doutes que la plastique japonaise du VII^e siècle ne fût absolument chinoise. Les sculptures des grottes de Lung-Mèn nous permettent de découvrir pour chaque type des sculptures de la période de Nara un modèle presque semblable, abstraction faite de la matière première, qui diffère.

M. Cohn donne plusieurs photographies de ces sculptures : la ressemblance de ces œuvres chinoises avec celles du Japon est là frappante!

Pour une époque aussi reculée que celle de Nara, il va presque de soi que l'art statuaire ne pouvait être que purement religieux, c'est-à-dire bouddhique. Toutes les statues ont été faites pour des temples et des chapelles et s'y trouvent encore pour la plus grande partie. Un petit nombre seulement de figurines plus facilement transportables a été placé, par raison de sécurité, dans les musées de Nara, Kyôto et Tôkyô.

Là et dans les temples nous rencontrons le plus souvent les déités suivantes : Yakoushi, le « *messager du bonheur* » ; Kwannon, la « *sainte vierge du Bon-Secours* » ; Roshana, dont « *la grandeur et la sagesse surpassent tout* » ; Amida, le bouddha du « *Paradis de l'Ouest* » ; Mirokou, le bouddha « *qui doit venir* » et Shaka.

Toutes ces personnalités sont accompagnées plus ou moins par des serviteurs ou protecteurs, comme les Ni-ô, les Nikko, les Gwakko, Bonten et autres.

Le rôle du statuaire japonais était donc de produire surtout ces différentes espèces de sculptures :

1) Les bouddhas (Butsu) et les bodhisatwas (Bosatsu), qui étaient la personification des symboles élevés ;

2) Les déités qui accompagnent les bouddhas ou qui protègent le bouddhisme contre toute force ennemie ;

3) Les portraits ou bustes de personnalités célèbres, telles que prêtres ou les saintes classiques du bouddhisme hindou de l'époque primitive.

Les statues de ces divers dieux du Panthéon japonais sont souvent très difficiles à identifier et il existe une multitude de sculptures de la période de Nara, portant leurs noms uniquement par simple tradition et sans montrer aucun signe particulier ou inhérent à telle ou telle divinité. Sous les auspices de Kobo Daishi, lorsque, au IX^e siècle, les sectes Shingon et Tendai commen-

cèrent à étendre leurs doctrines au Japon, l'iconographie de chacune de ces diverses divinités a été minutieusement déterminée et précisée.

En ce qui concerne les attributions de quelques importantes œuvres de cette époque aux illustres prêtres-artistes, il nous a paru utile de relever ces quelques lignes :

« Les artistes se sentaient comme dépendants de l'église et étaient considérés comme tels. C'est seulement sous la période de Kamakoura qu'apparaissent quelques artistes présentant une certaine individualité. Alors on tombe tout d'un coup sur une multitude de maîtres, dont on connaît même plusieurs œuvres dûment signées et datées.

« Pour la période de Nara existent quelques attributions traditionnelles (surtout en ce qui touche les œuvres importantes) aux illustres prêtres de l'époque, comme Gyoghi et Roben.

« Cependant ces attributions ne peuvent pas être prises à la lettre, car il est en vérité difficilement admissible, qu'un tel lettré et érudit, étant toute la journée fortement occupé à la cour impériale, trouvât encore le temps et le moyen de travailler des statuettes en Kanshitsou ! »

Ici nous croyons utile de donner pour ceux de nos lecteurs qui ne savent pas ce qu'est « Kanshitsou », une explication de cette technique curieuse et très compliquée (d'après la *Kokka* 183, article de Hamada Kosakou : « Sculpture of the Tempyô Era »).

Une statue faite suivant le plus simple procédé se composait d'un noyau d'image en bois grossièrement sculpté, sur lequel on appliquait d'abord une couche de badigeon. Ceci fait, on recouvrait l'objet de toile, laquelle recevait ensuite plusieurs couches de laque soigneusement préparée. Le procédé suivant était beaucoup plus compliqué : On faisait un mannequin en bois ou en argile et, pour donner à la statue en fabrication le plus de légèreté possible, ce mannequin n'était utilisé que comme simple matrice pour un vrai moulage. Celui-ci était formé en recouvrant le mannequin d'une épaisse couche d'argile que l'on détachait délicatement du noyau quand il était suffisamment sec. La carcasse ainsi obtenue servait pour la fabrication de la statue et, pour la rendre résistante, on doublait son côté intérieur d'une couche de mica pulvérisé, tandis que l'extérieur recevait plusieurs couches épaisses de laque. Ensuite toute la statue était recouverte de toile et enduite d'un mélange composé de tonoko (poudre d'argile) et de jinoko (terre glaise poudrée). Après une nouvelle toile on appliquait de nouveau la laque jusqu'à ce que la couleur et le poli désirés aient été obtenus.

On ne mettait pas en place les mains, les pieds et autres parties secondaires avant l'achèvement complet du tronc et de la tête ; les jointures étaient soigneusement calfeutrées de laque.

« On fait bien, dit l'auteur, de ne pas trop attribuer la prospérité du bouddhisme sous la période de Nara au profond sens religieux des Japonais. Les motifs de toutes ces inaugurations de temples et les consécérations de tant de statues religieuses étaient plutôt d'un ordre matériel et très superficiel. On jetait la saucisse après le jambon. On donnait à Dieu en escomptant sa protection contre les effrayantes épidémies de l'époque ; des considérations politiques, le désir d'imiter la cour chinoise en étaient le plus souvent les véri-

tables causes et démontraient ainsi plutôt la malignité, la roublardise du clergé bouddhique que sa sincérité ».

En parlant du Shôsoin l'auteur dit : « Presque tous les objets conservés dans le Shôsoin sont de provenance chinoise ou coréenne ». C'est une vérité qui est trop souvent ignorée ou oubliée par les jeunes japonisants.

Et plus loin : « La plupart des artistes (sous la période de Nara) n'étaient sûrement pas des Japonais, mais plutôt des Coréens ou des Chinois naturalisés ou résidant depuis plusieurs générations au Japon. On embauchait même très souvent des artistes étrangers pour l'exécution d'importantes œuvres d'art cultuelles »...

« Non seulement des artistes du continent (Chinois, Coréens) travaillaient au Japon, mais on importait très souvent des œuvres toutes faites. Les chroniques du temps nous le disent souventes fois »...

Pour le « Daiboutsou », la figure la plus connue de toutes les sculptures du Japon, nous reproduisons ceci :

« L'érection du Daiboutsou surpassait presque les forces du pays. Il paraît que sept essais ont été faits avant que l'œuvre réussît (Haas : *Annales du Bouddhisme*, all.). Les mines de cuivre nouvellement découvertes au Japon ont été presque épuisées par la fonte de cette œuvre monumentale et par celle de la grande cloche et de la lanterne, qui était placée dans la cour du Daiboutsouden ».

Il paraît que l'on n'a pas réussi à river et à souder les divers morceaux comme il le fallait, car on avait constamment des réparations à effectuer. Aujourd'hui il n'existe plus grand chose du vieux Daiboutsou de la période Tempyô, car il a dû subir trop souvent les plus graves avaries et restaurations. Au cours d'un tremblement de terre, en 855, la tête roulait par terre et nous apprenons que, en 1692, on refondait une nouvelle tête.

Comme datant du VIII^e siècle on pourrait encore considérer seulement une partie du torse et le lotus sur lequel la divinité est assise.

Les dimensions de ce Daiboutsou nous sont connues (1) (15^m,90 de hauteur), ainsi que la quantité du métal employé (Haas, *Annales du Bouddhisme*). Nous connaissons aussi les noms des artistes qui exécutaient ce colosse : le chef en était Kimimaro, qui, paraît-il, a conçu le modèle et qui était un..... Coréen.

La grande lanterne en bronze qui ornait jadis la cour du « Daiboutsouden » était d'après toute vraisemblance déjà achevée lorsque, en 752, on consacrait le Daiboutsou. Cette lanterne se trouve actuellement au musée de Nara et on l'attribue aux mêmes artistes que le Daiboutsou. (Voir pour les illustrations aussi le *Nihon Seikwa*, vol. I.) Elle aussi avait à subir beaucoup de réparations pendant sa longue existence en plein air. D'après les *Selected Relics*,

(1) Nous empruntons au *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie du Japon* de M. l'Abbé Papinot, cette vraie mine de renseignements aussi utiles que justes, la hauteur et la date des grands *Daï Butsu* japonais :

Kyôto (dans le Hôkôji) : 17^m,40, élevé en 1801.

Nara (dans le Todaiji) : 15^m,90, élevé en 746.

Kamakura : 15 mètres, élevé en 1252.

Hyôgo (dans le Nôfukuji) : 14^m,40, élevé en 1891.

Tôkyô (à Ueno) : 6^m,60, élevé en 1660.

vol. V, la lanterne porte une inscription qui mentionne une réparation en 1101 et le maître chinois Chên Hoch'ing, appelé au Japon pour la restauration du Daiboutsou après les guerres de 1180, s'en est également occupé. Sous les Tokougawa (Kwamboun, 1661-1672), on changeait encore quelques pièces devenues défectueuses.

Et malgré toutes ces modifications qu'avait à supporter cette œuvre d'art, la main du maître créateur ne paraît pas avoir encore été plus effacée que sur le Daiboutsou. Les strictes limites du pur art religieux et archaïque n'ont pas été observées par l'artiste dans le décor de cette lanterne. Ici il ne s'agissait pas de créer une œuvre, devant servir à des dévotions, mais seulement une œuvre décorative accessoire; l'artiste ne se sentait donc pas retenu dans son élan par les sévères sentiments religieux et donnait ainsi à sa fantaisie et à son inspiration artistiques un cours plus libre.

De tels travaux d'art démontrent clairement que la sévérité et les abstractions de la plastique religieuse ne sont nullement la preuve du manque de pouvoir faire autrement, mais la preuve seule d'une restriction voulue, prescrite, cherchée.

« En examinant les 25 dernières années de la période de Nara, nous rencontrons la première divinité à « mille bras » qui en même temps possède onze têtes. C'est la Kwannon du Kondô dans le temple Tôshôdaiji... Ici, comme dans tous les cas similaires, le nombre « mille » est un synonyme de très grande quantité. « Mille bras » sont pour les Orientaux un symbole de l'omnipotence, plusieurs têtes, un symbole de l'omniscience. Le croyant Oriental ou Hindou, se trouvant devant de telles incarnations ne pense pas un instant aux êtres humains déformés ou impossibles! Ce sont pour lui des symboles, rien de plus et dont lui parlent à chaque instant ses saintes écritures.....

« Le signe caractéristique de la période de Nara ou Tempyô est l'extraordinaire productivité artistique et aussi la tendance à créer des œuvres de dimensions imposantes.... C'est dans les dernières années de cette brillante période que l'art bouddhique du Japon commence à descendre de son pur et noble piédestal. Une nouvelle synthèse prend place, dans laquelle cherchent à se pénétrer et à se fondre les caractères de la divinité et des humains ».....

La démonstration de cette dernière assertion nous est promise par le Dr W. Cohn dans un des prochains numéros de l'*Ostasiatische Zeitschrift*. C'est dire que nous aurons à revenir avec plaisir sur ce sujet.

V. WEBER.

Le « Studio » (juin 1913) : *Les tendances modernes de la sculpture japonaise*, par le professeur JIRO HARADA.

M. Harada, le critique d'art bien connu, estime que l'idéal européen est arrivé à s'harmoniser avec la tradition japonaise mieux pour la sculpture que pour les autres genres et que les méthodes occidentales ont apporté quelque amélioration aux côtés faibles de l'art du Japon.

La renaissance que l'on peut constater dans la sculpture moderne a pour origine l'idée toute nouvelle d'ériger des statues de bronze pour perpétuer la mémoire des héros du passé et du présent; les Japonais, en effet, élevaient jusqu'ici des autels aux grands hommes ou leur rendaient hommage au

moyen de pierres portant des inscriptions. Aujourd'hui, à l'exemple de la coutume européenne, les tablettes de pierre sont remplacées par des statues de bronze et la sculpture, en raison de son application à ce culte funéraire, a dû forcément prendre beaucoup d'importance. La statuaire officielle utilise l'argile, le bronze et le marbre tandis que pour les objets d'appartement, où se maintient la tradition japonaise, les matières préférées sont le bois et l'ivoire.

M. Harada rend compte de la dernière exposition d'art de Morubusho où il donne la première place aux ouvrages en bois. Il cite notamment les productions de Yonehara Unkeri, Yamazaki Choun, Ota Nankai, Yoshida Homei, Naïto Shin et Shiakai Taketaro. Parmi les ouvrages exécutés à la manière européenne, il remarque ceux de Kitamura, Masanobu, Asakura Fumio, Kitamura Shikai, etc.

La sculpture moderne japonaise subit profondément l'influence inspiratrice de Rodin dont l'œuvre est au Japon l'objet d'un véritable culte. C'est à lui qu'est due en grande partie la tendance qu'on a aujourd'hui à chercher à exprimer de fortes émotions.

M. Harada termine son étude en regrettant que les artistes de son pays soient mis en état d'infériorité par l'absence de modèles d'une beauté physique bien développée et en constatant que, malgré de grands efforts, les maîtres contemporains n'ont pas encore saisi le secret du mouvement.

H. BARBIER.

The Japanese Times de New-York (5 avril 1913) : *Le Dr Jacoby sur le Japon et les Idéals occidentaux* (Traduction française de M^{lle} J. JACOB).

Lors d'une réunion récente de la Société Asiatique du Japon, le Dr Jacoby parla sur l'interprétation des idéals occidentaux au Japon. Quelques-unes de ses impressions nous semblent refléter un profond esprit philosophique. Après le mot fameux de Kipling, la réplique de Georges Kennon et les essais de maint écrivain distingué sur les Idéals de l'Orient et de l'Occident, nous croyons que le sujet que le Dr Jacoby a traité ne peut manquer d'intéresser nos lecteurs américains.

Nous leur exposons donc les parties de sa causerie qui nous frappèrent le plus.

Le Dr Jacoby nous dit que le développement de l'âme humaine fut toujours un de ses principaux intérêts et que le développement actuel de l'esprit japonais, en rapport avec les idéals occidentaux, est pour lui d'un intérêt tout particulier. Le changement qu'il implique est celui de six siècles. Jamais il ne fut plus impressionné qu'ici (au Japon) du fait que les nations livrées à elles-mêmes, se développent beaucoup dans une telle voie. De semblables phénomènes s'étant manifestés dans d'autres pays seront examinés ici. Ce fait a attiré l'attention d'anthropologistes. C'est différent avec des peuples hautement civilisés en contact avec des influences extérieures, mais il n'y a rien qui prouve qu'ils ne se seraient pas développés de la même mesure, s'ils avaient été livrés à eux-mêmes.

Il cite des ressemblances des modes japonaise et européenne. Le kimono,

par exemple, peut sembler spécial ; il se rapproche beaucoup pourtant du vêtement porté dans l'Occident par les prêtres et les professeurs du moyen âge. De même les habits des ouvriers lui paraissent semblables à ceux de ce temps-là. Puis, les costumes féodaux, la distribution des différentes classes de la communauté rappellent un des passés de l'Europe. Il y a aussi des points de contact avec l'Europe du moyen âge dans les arts et métiers du Japon. La lutte des classes et l'enseignement du Japon lui évoquent la scolastique de l'ancienne Europe.

Le développement de l'Occident impliqué par le changement des conditions a duré cinq siècles et cependant, quelques personnes s'attendaient à ce que le Japon se développât pareillement en 50 années, quoique cela dût signifier un énorme changement psychique et un saut d'un état de développement bien distinct à un autre.

Transmettre l'esprit européen moderne aux Japonais était une impossibilité, parce que cet esprit est l'effet du passé. Il en est de même des nations que des hommes. Sentiment, pensée, volonté, etc., dépendent du passé. « Nous nous croyons modernes, mais les trois quarts de notre être sentent avec le passé de l'Europe et ne sont pas notre propre nature originelle comme nous le pensons. »

Les trois quarts de la vénération et de l'enseignement des Japonais sont les conséquences de leur passé ; de là ce ne sera pas chose aisée de leur transmettre des idées occidentales. Ceci est évident pour un des principaux points de la civilisation, à savoir le christianisme. Un maître japonais dit au D^r Jacoby que les Européens ne saisiraient jamais l'esprit japonais parce qu'ils avaient oublié de mêler la vénération des ancêtres à leur enseignement. La vénération des ancêtres est une des plus saintes idées du Japonais. Le D^r Jacoby parle de son action subjective sur l'âme humaine et dit que le Japonais est convaincu qu'il est de la même espèce que ses ancêtres et que, plus tard, il sera lui-même pareil à ses ancêtres d'aujourd'hui. En effet, il les place virtuellement aussi haut qu'un dieu et il est prêt à leur sacrifier le plus grand bien qu'il possède, c'est-à-dire : la vie.

Cette croyance donne à la vie d'un vrai Japonais un aspect profondément religieux et les différents aspects religieux donnent lieu à différents résultats. Le D^r Jacoby fait remarquer la vénération et le sentiment au fond de la croyance et la circonspection d'adapter à la pensée moderne tout le bon qu'elle renferme. Ce respect pour les morts est pénétré de beauté et d'amour. Quelles qu'aient été les fautes du disparu, c'est une âme et il doit être considéré comme telle. Il y a là une grande valeur morale. Il se pourrait que le Japon moderne mêlât la vénération des ancêtres à l'enseignement de l'amour, du respect et de la droiture de la foi chrétienne et qu'un point de contact dût être trouvé dans ce fait que les chrétiens regardent le défunt comme un ange au Ciel, alors que pour les Japonais c'est une âme vivante. La différence n'est pas si grande puisque personne n'insiste maintenant sur un ciel différent.

Le Bouddhisme doit être tenu pour une des religions les plus élevées. L'esprit de Bouddha est fermement ancré, dans le pays et lui a apporté ses bienfaits. Dans ces conditions ce serait grand dommage de détruire le Bouddhisme. Il offre une ressemblance avec la foi chrétienne par sa personnifica-

tion de Bouddha dans l'âme. Etre chrétien veut dire être le christ. C'est ce que le Bouddhisme est pour le Bouddhiste et Bouddha fut souvent plus absolument compris que le Christ par les chrétiens; à ce point de vue, ils pourraient plutôt être nos missionnaires que nous les leurs.

The Japanese Times de New-York (5 avril 1913) : *Le commerce étranger du Japon et sa situation économique en 1912* (Traduction française de M^{lle} J. JACOB).

La dépression qui, pendant plusieurs années, avait jeté son ombre sur le monde des affaires du Japon, céda la place à une perspective de prospérité vers le milieu de l'année 1911. Cette amélioration continua durant la première moitié de 1912. L'année précédente avait donné une abondante moisson de riz au Japon. La récolte totale avait été de 51 694 883 koku (1), une hausse de plus de 6 0/0 sur la récolte moyenne. La récolte du riz exerce une influence sur toute la vie économique du Japon, influence plus puissante que celle des récoltes de blé aux États-Unis, le riz étant la nourriture habituelle du peuple japonais. Malgré cette riche récolte de riz, le prix s'en est maintenu à un niveau extraordinairement haut pendant toute l'année de 1912, en dépit de quelques fluctuations. Le prix le plus élevé qui fut réalisé fut de 25 yen par koku qui, comparé au prix le plus inférieur de 1910, c'est-à-dire à 11 yen par koku, montre cette énorme différence de 14 yen. Alors que cette hausse excessive du prix du riz fut cause de beaucoup de privations parmi les ouvriers, d'autre part, elle augmenta le pouvoir d'acquisition des cultivateurs en général.

Les deux autres facteurs qui contribuaient à l'amélioration de la situation économique étaient le renouvellement d'activité dans le commerce chinois, conséquence du retour de la paix à la suite de la proclamation de la Nouvelle République et la conclusion d'un emprunt étranger par la municipalité de Tôkyô. Pendant les mois de mars et d'avril les fonds récupérés jusqu'à concurrence de 66 000 000 de yen par suite de l'acquisition des voies ferrées de Tôkyô par la municipalité, furent répartis entre les actionnaires, tandis que d'autre part 20 000 000 de yen de titres de l'Emprunt des dépenses extraordinaires étaient rachetés. Le résultat de cette abondante source de capitaux se révéla bientôt par l'élan de la Bourse; il se montra non seulement par une grande élévation des prix, mais encore par un nombre d'affaires sans précédent.

Le montant du commerce étranger de 1912 marque également le plus haut point qu'il ait atteint jusqu'alors. Le total du commerce de l'année s'éleva à 1 145 970 000 yen, dont 526 980 000 yen représentent la valeur de l'exportation et 618 990 000 celle de l'importation. L'excédent de l'importation sur l'exportation était donc de 92 000 000 de yen. Comparé au commerce de l'année précédente, celui de 1912 montre une hausse dans l'exportation s'élevant à 79 540 000 yen et, celle de l'importation monte à 105 180 000 yen. Le fait le plus remarquable en rapport avec le commerce de l'année dernière est que

(1) Un koku vaut 180 litres 39.

l'importation et l'exportation ont montré une élévation constante pendant toute l'année, dépassant tous les pays du monde, particulièrement les continents d'Asie et d'Amérique. Les principaux articles d'exportation qui réalisèrent une augmentation furent les soies brutes, les fils de coton, les tresses, le cuivre, le charbon et les allumettes. Dans l'importation on constate une augmentation extraordinaire sur les cotons, le riz, le sucre, les bois, le chanvre, les machines et le fer. L'importation du coton seul s'est élevée à plus de 200 000 000 de yen, élévation de plus de 50 000 000 de yen sur l'année précédente.

Nous ne pouvons regarder avec complaisance l'excédent phénoménal de l'importation sur l'exportation, car le Japon est dans une situation entièrement différente de celle de l'Angleterre qui est un pays créancier et rapporte sous forme d'importation les intérêts de ses placements. Néanmoins nous nous consolons par le fait que l'extraordinaire élévation du côté de nos importations est due principalement à l'importation de matières premières qui servent à nos industries productives et dont les produits constitueront à leur tour nos exportations futures.

La deuxième moitié de 1912 représente pour nous une histoire entièrement différente de celle de la première moitié. La cause principale en réside dans la mort de notre grand Empereur du Meiji qui détermina au Japon un changement complet à tous égards, y compris son économie. Ce deuil national joint au déficit de la récolte de riz imposa naturellement de la gêne au peuple. Les marchés se voient ainsi dans un calme total pendant la deuxième moitié de l'année.

Il n'y a néanmoins aucune cause de découragement. Le gouverneur de la Banque du Japon, dans son rapport sur le commerce et les finances du Japon de 1912, à l'assemblée semi-annuelle des actionnaires, fait remarquer que malgré l'affliction nationale et d'autres incidents fâcheux qui surgirent vers la fin de 1912, « le progrès dans le domaine de l'économie n'a pas cessé, comme le prouvent non seulement les résultats de notre commerce étranger, mais encore d'autres statistiques. Par exemple, l'augmentation des dépôts à la Caisse d'Épargne a atteint jusqu'à 14 000 000 de yen, celle des divers dépôts aux deux Banques réunies de Tôkyô et Osaka 47 000 000 de yen. Tout cela prouve que la source de capitaux disponibles tend à augmenter.

« L'expansion des affaires se marque aussi par l'augmentation des capitaux souscrits s'élevant à 304 000 000 de yen et de celle des capitaux versés soit 175 000 000 de yen; d'autres preuves sont fournies par la répartition de 90 000 000 de yen d'obligations. Si nous comparons ces chiffres avec ceux de l'année dernière, laquelle atteste un développement remarquable de nos entreprises d'affaires, nous voyons qu'un nouveau pas en avant a été fait ».

L'instable situation politique de décembre dernier et du commencement de cette année a produit son effet inévitable sur les milieux économiques du pays. Mais l'heureuse formation du Cabinet Yamamoto et sa politique résolue de réduire les dépenses nationales et de libérer les capitaux pour des emplois productifs, tendra à stimuler largement l'activité commerciale et industrielle de cette année.

Journal of Commerce de New-York (25 avril 1913) : *L'amitié du Japon* (1)
(Traduction française de M^{lle} J. JACOB).

L'État de Californie peut se croire à même de substituer sans dommage l'inimitié à l'amitié du Japon, mais les États-Unis ne peuvent affronter une telle contingence sans en envisager les conséquences. Si — au lieu d'être une agitation évidemment sordide — le mouvement anti-japonais était l'œuvre d'hommes sincèrement convaincus que la présence de Japonais parmi eux est une menace à leur civilisation, la question s'arrêterait à celle-ci : Quelle est en réalité la valeur de l'amitié du Japon pour ce pays-ci ?

Il y a 9 ans, le Japon et les Japonais étaient placés très haut dans notre estime. Notre peuple, jamais bien impressionné par l'imminence du « péril jaune », s'était aperçu que le vrai danger de l'Asie et du monde était le Russe, parce qu'il naissait du libre pouvoir d'une poignée d'hommes sans scrupule et de l'obéissance irraisonnée de millions de sujets, parce qu'il conquérait simplement pour opprimer et gâtait par sa propre corruption tout ce qu'il subjuguait.

Ce fut au commencement de 1904 que le Japon entreprit de délivrer le monde de ce péril et, le fait qu'aucun plus grand service ne pût être rendu à la cause de la liberté humaine ne fut nulle part plus promptement et plus librement reconnu qu'ici. On regarda comme une sorte de paradoxe que la lutte pour l'affranchissement de l'homme gagnée sur les armées perses à Marathon et à Salamise, devait être renouvelée par un peuple de pur sang asiatique contre un empire européen qui prétendait être le champion de la race blanche contre la race jaune. Mais, que le Japon en combattant pour sa propre existence occupait l'avant-garde du combat pour la liberté humaine, c'était là un fait qui ne ressortait que trop clairement de l'élan de mauvais augure de 1904, pour admettre une sophistication ou une contestation. Également prompt était la perception parmi notre peuple que le Japon lui rendait un service qu'il n'aurait pu accomplir lui-même. C'est-à-dire, il ne pouvait y avoir qu'une issue pour établir la souveraineté russe en Mandchourie, à savoir : le démembrement de la Chine. Mais il sautait aux yeux du moins réfléchi que l'intégrité de la Chine était une nécessité essentielle non seulement au complet développement des ressources matérielles et à l'énergie industrielle et commerciale des États-Unis, mais aussi au complet accomplissement de son évidente destinée politique.

C'est là un point qui, aussi familier qu'il soit à nos lecteurs, a un rapport si intime avec la situation présente qu'il mérite quelques détails.

C'était le 5 février 1904 que le Ministre japonais à Saint-Petersbourg rompait les relations diplomatiques sur cette raison que les refus successifs du Gouvernement Impérial russe de prendre l'engagement de respecter l'intégrité territoriale de la Chine en Mandchourie, sérieusement menacée par une

(1) On a vu précédemment les articles de Sir Valentine Chirol et de MM. Clémenceau, Yves Guyot et Robert de Caix à propos de ce réveil de l'agitation antijaponaise en Californie. Cet article d'un journal économique américain de l'importance de *Journal of Commerce* ne saurait non plus passer inaperçu. On parle souvent en Europe de conflit entre États-Unis et Japon et de haine entre « *Yankees et Japs* ». Il serait bon de ne pas croire que la Californie est toute l'Amérique. Ces pages de l'organe économique de New-York le prouvent surabondamment. (E. A.)

occupation continuelle de la province, nonobstant son traité avec la Chine et ses assurances réitérées à d'autres puissances intéressées dans ces régions, ont obligé le Gouvernement impérial japonais de considérer sérieusement quelles mesures il est appelé à prendre pour sa défense. Cinquante années auparavant William H. Seward eut assez de prévoyance pour discerner que la grande étendue du Pacifique avec ses îles et ses côtes environnantes, allait être dans l'avenir le théâtre de grands événements. Dans l'intervalle les États-Unis achevaient l'achat de l'Alaska, l'acquisition de Hawaï et la possession des Philippines et commençaient la construction du canal de Panama. Il y avait dans tout cela une augmentation manifeste de ses obligations en qualité de la plus grande puissance du Pacifique, à un tel degré qu'un homme d'État français était prêt à dire que le Nord du Pacifique était déjà une mer américaine. Mais si le démembrement de la Chine et son partage entre les puissances militaires d'Europe, lequel était déjà en marche en 1897, avait été admis, nous aurions eu en face de nous une autre Europe sur la côte orientale de l'Asie, parmi les peuples de laquelle l'inévitable conflit pour la suprématie se serait dressé. Il doit être clair que dans une telle lutte le vainqueur dominerait non seulement l'Asie, mais encore cette domination aboutirait à la réduction des États-Unis en une puissance secondaire du Pacifique. Ni sur ce continent-ci ni sur l'autre, notre pays n'aurait plus pu exercer une action politique sans la permission et l'approbation de la plus grande puissance militaire gouvernant un tiers de la surface du globe habité et plus de la moitié de la race humaine.

On pouvait espérer que de telles considérations trouveraient un prompt accueil en Californie avec sa vue sur le Pacifique, sa dépendance du commerce trans-pacifique et son ardente recherche de responsabilité comme contrée intéressée au courant du Panama. Mais depuis que Denis Kearney réussit à se tailler de la gloire et une réelle compensation pécuniaire en invectivant les Chinois, il ne manque pas d'agitateurs anti-asiatiques en Californie pour exploiter le préjugé de race et l'intolérant et avaricieux sentiment d'union ouvrière d'État. Quelques-uns de ces agitateurs vont en prison, mais plus fréquemment ils sont portés au Pouvoir Législatif de l'État ou au Congrès. L'un de ces derniers, M. E. A. Hayes, est membre de la Chambre des Représentants et il a organisé lui-même la plus prolifique source de bills qui soit pour l'exclusion de toutes les races asiatiques de nos côtes. Le nom de M. Hayes paraît à la tête de 6 bills, tous datés du 17 courant et apparemment destinés à une meilleure protection des « Blancs de race Caucasique » contre la concurrence de tout peuple asiatique. L'attitude actuelle du Gouverneur et du Pouvoir Législatif de Californie a de nouveau soulevé la question si la politique asiatique des États-Unis doit être dictée par les Tveltmo et les Hayes de Californie ou par la sage opinion du peuple américain. C'est un dilemme auquel il est impossible d'échapper puisque, tant que les avocats beuglants des principes de la Ligue d'Exclusion des Coréens et des Japonais, devront émettre de pareils votes au lieu de reconnaître les engagements de la Californie comme état de l'Union, il sera impossible aux puissances asiatiques de s'assurer de l'observation requise de nos engagements par traité.

A cela, il ne saurait y avoir qu'une issue, c'est-à-dire un accord commun

des Asiatiques contre nous-mêmes et l'exclusion des entreprises et du commerce américains de tout champ d'activité profitable en Asie.

Le Tour du Monde (14 et 21 juin 1913) : *Japoneries de printemps*, par M. Louis DOYNEL.

C'est pendant les mois d'avril et de mai 1906 que M. Doynel, officier de marine, a visité Tôkyô et Kamakura, Nikko, le lac Chuzenji et la Colline sacrée, Kyôto et Nara, Osaka et Kobé.

Malgré la rapidité de ce voyage, l'auteur a su voir les sites les plus célèbres du Yamato et il les a décrits avec le sens artistique le plus délicat ; son bref récit rappelle d'ailleurs, toutes proportions gardées, les « Sanctuaires de l'art » de M. Migeon. Il est difficile d'en détacher des extraits, car tout se tient et tout a le même intérêt. Citons cependant les passages suivants :

En mer, 30 mai : La mer de dentelles.

C'est ainsi qu'on a nommé la Mer intérieure où nous naviguons depuis hier matin. Rien n'en peut donner une idée complète : ni l'embouchure du Trieux et ses rochers innombrables, ni le golfe du Morbihan semé d'îles, ni les côtes découpées et boisées du Var et des Alpes-Maritimes, ni les abords de Singapour, ni la baie de Rio-de-Janeiro, ni même la baie d'Along. C'est un immense lac, un jardin de la mer. Parfois il se resserre, parfois il s'élargit jusqu'à ce que ses rives s'estompent confusément à l'horizon. Il faudrait le parcourir à petites journées. On ne peut imaginer l'infinie variété des îles qui s'épanouissent à sa surface. La plupart sont accidentées et couvertes de bois qui laissent trainer jusque dans l'eau leurs pesantes ramures. Beaucoup sont soigneusement cultivées et offrent au regard leurs bandes de champs en terrasses dont la verdure commence à jaunir. D'autres, rondes et comme rasées à la japonaise, portent à leur sommet une touffe de grands arbres qui abrite quelque sanctuaire. Du débarcadère au faite de l'île grimpe une ligne unique d'arbres pèlerins. Dans quelques passages s'amoncellent de fantastiques amas de roches qui affectent les silhouettes les plus imprévues : oiseaux blessés s'en allant à la dérive, têtes coupées, tortues de mer, crapauds géants, dragons nageant à fleur d'eau. Presque toutes ces roches ont quelques arbres accrochés à leurs pentes en des contorsions étranges. Il en est que domine un seul pin ouvert en parasol avec, à ses pieds, un petit autel. A qui peuvent être dédiés ces innombrables sanctuaires ? Quelques-uns doivent bien avoir des affectations spéciales, mais la plupart sont dressés à la Divinité qu'il vous plaira d'y invoquer, à la Nature, à ses forces mystérieuses, à la Beauté dont ses formes sont revêtues ».

... « Il faut visiter le Japonais chez lui pour le connaître. Et encore, reste-t-il à démêler, à saisir sa personnalité morale si complexe, si fuyante, si différente de la nôtre.

« Si différente surtout ! Ce n'est pas qu'on ne puisse noter en elle plus d'un point de contact avec les peuples de race blanche. Des anciens Grecs, les Japonais ont la subtilité, l'amour des jeux athlétiques et jusqu'à la conception du dédoublement de la femme, mère de famille ou créature de plaisir. La Geisha est bien l'hétaïre grecque, cultivée et longuement formée pour l'ornement et

la joie des réunions d'hommes. D'autres ressemblances peuvent être relevées : Miyajima, c'est Délos. Ils ont de commun avec les Romains la notion de la famille, bloc infrangible qu'aucun individualisme n'a encore entamé et fondement de la société niponne. Des Français, ils ont l'intelligence rapide et la gaieté; de l'Espagnol, l'orgueil, la facilité à supporter la pauvreté, l'amour des grands coups d'épée et le culte du *pundonor*, qui s'appelle là-bas le *bus-hido*. Mais ce qui leur appartient bien en propre, c'est cette idée directrice que l'individu ne compte pas et doit toujours se sacrifier à la communauté : à la famille d'abord, c'est-à-dire aux parents, au clan ensuite et, aujourd'hui que le clan a disparu, à la Patrie par dessus tout, en la personne divine de l'Empereur. C'est encore la croyance à la persistance des ancêtres, c'est le sentiment très développé, très profond de la nature qui fait communier le peuple entier en la beauté des choses, à certains moments où la vie courante s'interrompt pour célébrer des fêtes de fleurs ou assister à des chocs de tourbillons de lucioles dont la nuit est illuminée ; c'est le respect bouddhique de la vie des bêtes et même des insectes, si misérable qu'elle soit.

« La race japonaise a poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites cette courtoisie raffinée qui suffirait à prouver que la très vieille civilisation dont elle se réclame n'est pas un simple vernis, mais s'est infiltrée au cours des siècles dans les couches profondes de la nation entière et lui a fait une seconde nature. Elle a appris enfin à exercer sur ses impressions, ses mouvements intérieurs, une suprême maîtrise qu'on a confondue, à tort, avec le masque impénétrable et souriant d'une hypocrisie supérieure et qui n'est que la mise en pratique du grand précepte du Dhammapada : celui-là est le plus grand vainqueur qui s'est vaincu lui-même ».

« ... Demain, nous quittons ce pays de tous les contrastes, le pays des ciseleurs qui font tenir un monde dans une garde de sabre et des fondeurs de Daïbutsus colossaux, le pays des arbres nains et des cryptomerias gigantesques. Reverrai-je jamais ces paysages heureux dont mes yeux se réjouissent et dont s'exalte ma pensée? Je n'y saurais compter. « Ce qui tombe et passe, dit un « vieux poète japonais, en voyant se défleurir les cerisiers, c'est moi-même ». Que me restera-t-il de ce voyage? Des bibelots sans doute, ces bronzes, ces peintures dont ma chambre de bord se décore et s'emplit, mais, surtout, les images merveilleuses que j'évoquerai les yeux fermés, ces paysages d'une grâce irréelle et fleurie, ces bois solennels qui semblent contemporains des premiers âges du monde, ces palais, ces sanctuaires décorés comme le serait un laque précieux ou d'une simplicité voulue qui n'est que raffinement suprême et, à travers toutes ces évocations, passera, légère et sans bruit, la silhouette menue et gracieuse entre toutes de la Japonaise (1) ».

H. BARBIER.

(1) A propos de ce délicat coup de crayon sur la Japonaise, qu'il nous soit permis de rappeler cette miniature si fine et si juste qu'en a donnée Henry Norman dans son *Real Japan* et que nombre d'auteurs depuis se sont plu avec raison à reproduire :

« Prenez la physionomie d'une sœur de charité exerçant son doux ministère, le sourire de la jeune fille guettant par delà les mers le retour de son fiancé, et le cœur de l'enfant que sa mère n'a jamais gâté; réunissez tout cela dans un petit corps mignon et sain, couronné d'une chevelure de jais et vêtu de soie bruissante et vous aurez la Japonaise ».

Dans son intéressant ouvrage *Le Japon d'aujourd'hui*, M. G. Weulersse offre aussi à

Débats (12 juin 1913) : *La Lithiase biliaire au Japon.*

A quoi tient la lithiase biliaire, c'est-à-dire le calcul de la vésicule biliaire, une des causes de la colique hépatique ?

On ne peut le discerner au juste. Le mal est fréquent et sa fréquence même fait qu'on a peine à en discerner la cause, ou plutôt les causes. Mais un travail d'un Japonais, M. H. Miyaki, sur la statistique de la lithiase biliaire au Japon (analysé dans la *Presse médicale* du 17 mai) fournit quelques indications utiles. En effet, le genre de vie au Japon est très différent de ce qu'il est en Europe, et la comparaison des statistiques dans ces deux nations dissemblables peut ouvrir des horizons.

La fréquence générale de la lithiase au Japon est d'un peu plus de 3 0/0. Or, les statistiques allemandes donnent près de 7 0/0, et même plus de 10 0/0 (hôpital de Bâle). Manifestement — dans la mesure où les statistiques sont comparables — la lithiase est moins fréquente au Japon.

En Europe, c'est une notion classique que la lithiase est plus fréquente chez la femme, ce qui tiendrait aux grossesses. Selon les statistiques, la proportion des sujets masculins atteints du mal varie de 1 à 2 pour 5. C'est-à-dire que pour 1 homme atteint il y aurait 5 femmes.

Au Japon, la prédilection des calculs biliaires pour le sexe féminin est beaucoup moins accusée.

Ainsi, on trouve en moyenne non pas 4,4 0/0 pour l'homme et 20,6 0/0 pour la femme, mais 3 ou 4 pour le premier et 4 ou 5 pour la dernière.

Donc l'homme est beaucoup moins atteint au Japon qu'en Europe, et la Japonaise l'est beaucoup moins que l'Européenne.

Les chiffres qui précèdent se rapportent à des constatations d'autopsie. Si l'on analyse ceux qui ont trait aux cas opérés, on voit s'effacer la différence entre les sexes : on la voit même parfois se renverser. Mais il est plus sûr de s'en tenir aux résultats de l'autopsie : la femme, au Japon, s'adresse moins au médecin que ne le fait l'Européenne.

La faible prédominance de la lithiase chez le sexe féminin, au Japon, est fort intéressante. Car on explique la fréquence des atteintes féminines, en Europe, par la grossesse. Or, cette interprétation tombe devant ce fait que la Japonaise n'est pas moins prolifique que l'Européenne. La grossesse serait donc hors de cause, et M. Miyaki pense que le véritable coupable c'est le corset.

Evidemment, le corset peut et doit jouer un rôle dans l'affaire. Mais les

la Japonaise, au cours du chapitre qu'il lui consacre, ces lignes qui complètent si bien le portrait de Henry Norman et que nous saisissons l'occasion de transcrire ici :

« Au moral aussi, la Japonaise possède des dons qu'elle ne doit pas laisser gâter par la culture occidentale. Elle a toutes les qualités des défauts que l'homme la force à avoir : toutes se résument dans une inaltérable douceur. C'est de cela surtout qu'est faite sa beauté. Dès sa première enfance elle est dressée à être aimable, à être gracieuse, à ne jamais risquer un geste qui puisse paraître décidé, une parole qui exprime plus qu'un humble désir ou un parfait acquiescement : quoi d'étonnant si la Japonaise ne peut qu'être charmante lorsqu'elle sourit ; et elle sourit toujours !... Quelle pitié ce serait si l'éducation nouvelle ne la faisait libre que pour la rendre indocile, ne l'affranchissait de l'ignorance que pour la faire tomber dans la pédanterie ! »

E. A.

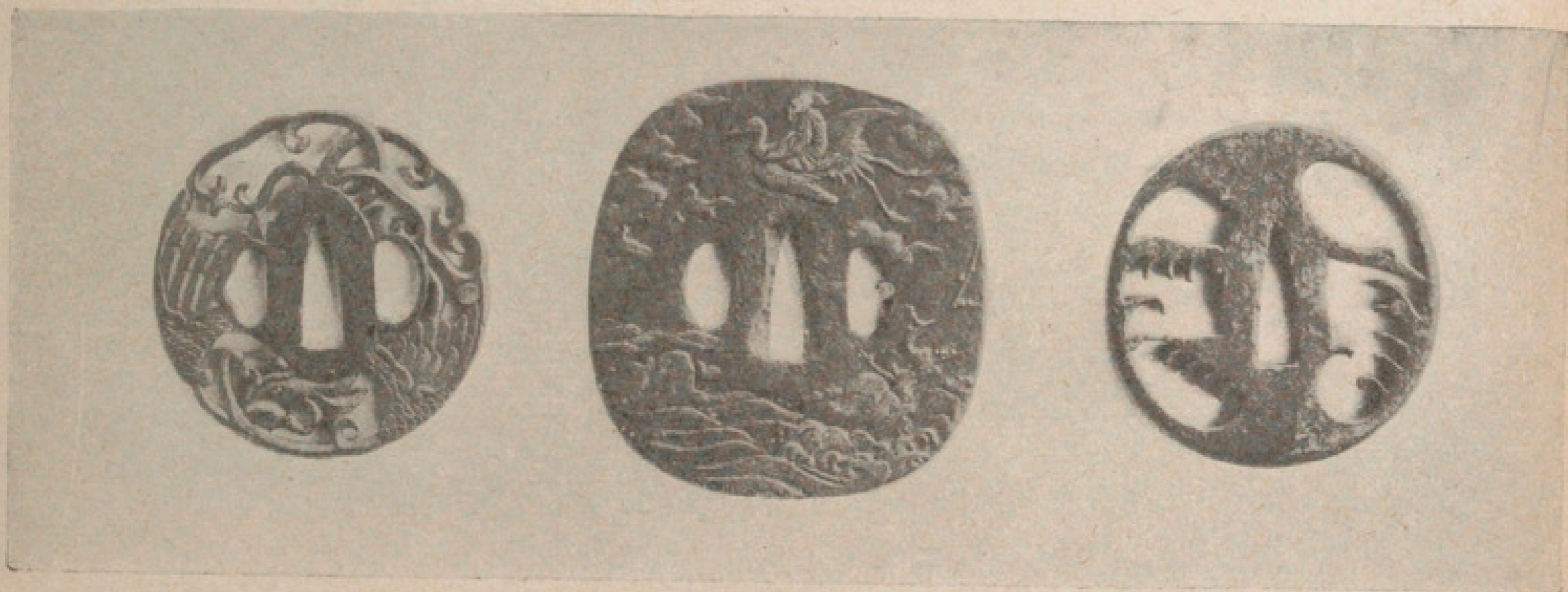
hommes ont de la lithiase au Japon, et pourtant ils ne portent pas de corset. M. Miyaki ne s'explique pas sur ce point, et c'est une lacune.

Un autre fait est à signaler dans la statistique japonaise. C'est qu'au Japon les calculs à pigment, à bilirubinate de chaux sont plus fréquents que les calculs à cholestérine. C'est le contraire de ce qu'on observe en Europe. La différence s'expliquerait par la fréquence beaucoup plus grande au Japon des vers parasites et en particulier des ascarides, qui servent souvent de noyau au calcul; et autour des parasites, il se fait plutôt des calculs à pigment, parce que ces calculs se forment plutôt dans les canaux biliaires, et non dans la vésicule. En Europe, ils se font plutôt dans la vésicule, où ils sont constitués par de la cholestérine. Au Japon, même dans la vésicule, les calculs sont surtout pigmentaires. Et alors l'influence des parasites semble moins importante; il faut peut-être supposer à la bile japonaise une constitution chimique différente, tenant au mode d'alimentation.

Mais la bile qu'on peut analyser est une bile anormale, une bile de fistule. Comme toutefois elle l'est autant en Europe qu'au Japon, on peut sans doute comparer les biles entre elles, et tirer parti des différences. Elles sont considérables: consistant surtout en la pauvreté en cholestérine de la bile japonaise, qui est une bile de végétarien, d'où chez le Japonais une lithiase analogue à celle du bœuf, au lieu que chez l'Européen, carnivore, les calculs devraient leur richesse en cholestérine à l'alimentation carnée.

En somme, on ne peut pas conclure de façon bien certaine. Mais il semble que la grosseur, *per se*, ne joue pas dans la lithiase le rôle prépondérant qu'on lui attribue en Europe, et que le mode d'alimentation a plus d'importance qu'on ne l'admet généralement. C'est ce qui semble résulter de ce fait qu'au Japon, les deux sexes sont à peu près également atteints. Mais il reste à expliquer pourquoi ils ne le sont pas en Europe... De sorte qu'au total un problème subsiste.

H. DE VARIGNY.



Musée Cernuschi. — GARDES JAPONAISES, fer ciselé.
Fig. 22 du n° 3 (Septembre 1912) de *Parisia*.



*Musée Cernuschi. — BANKOROUBÉ, Homme d'État du XVIII^e siècle.
Bronze japonais (XVIII^e siècle).*

Fig. 21 du n^o 3 (Septembre 1912) de Parisia.

Chronique des Expositions et des Ventes

PAR

M. Tyge MÖLLER

I

Exposition des Collections de M. Vignier.

L'exposition de peintures, sculptures, objets d'art ancien de l'Asie, ainsi que de quelques pièces exceptionnelles d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque que notre collègue M. Ch. Vignier avait ouverte dans les galeries Levesque et C^o, 109, faubourg Saint-Honoré, du 16 mai au 15 juin 1913, méritait des visites attentives et répétées par la sûreté, la beauté, la nouveauté des œuvres réunies. Des pièces de poteries coréennes, des spécimens d'argenterie chinoise, des morceaux d'art nègre comme ceux exposés par M. Vignier ne se voient que bien rarement, même dans les collections publiques en Europe. Combien les conditions de collectionner ont changé depuis une vingtaine d'années, créant ces deux « monstres » modernes : le marchand-collectionneur et l'amateur-marchand, comme si ce n'était pas le devoir du marchand de vendre et celui du collectionneur de collectionner, c'est-à-dire de garder. Le temps est loin où un père Tanguy vous réservait ses meilleurs morceaux à des prix de famine, où tel vieux marchand n'avait d'autre ambition que de trouver pour ses clients fidèles des trésors à bon compte. Les jours où un Goncourt, un Burty — pour ne parler que de nos presque contemporains — sortaient avec 5 francs dans leur poche et rentraient avec un chef-d'œuvre payé cette somme, ne se retrouvent que bien rarement. La multiplication des ventes publiques — notre collègue l'expert M. Portier m'annonce déjà 25 ventes d'objets de la Chine et du Japon pour la saison prochaine! — l'ardeur des marchands et des amateurs ont produit une hausse énorme du prix des œuvres d'art. On a dû — surtout devant tous ces objets peu connus et difficiles à déterminer que l'Asie a jetés sur les marchés de l'Europe et de l'Amérique — se spécialiser, confirmer sa curiosité pour essayer d'y voir clair, s'il est aujourd'hui permis d'employer un tel euphémisme devant l'obscurité qui enveloppe si profondément encore nos connaissances des arts anciens de l'Asie. Des archéologues, des artistes, des négociants se sont mis au travail et peu à peu quelques données sur les styles, les âges des objets, le caractère des artistes et des écoles ont été acquises. Mais devant tant de difficultés, pour déterminer des pierres venant toujours de « l'intérieur » (de la Chine), accompagnées souvent des « légendes », de renseignements de marchands ou d'experts

chinois manifestement faux ou inexacts, le flair d'un être sensible, d'une âme d'artiste, d'un « devin » en art a dû compléter la lecture des inscriptions par le savant sinologue, les indications plus ou moins sérieuses des archéologues pour arriver à l'heureuse acquisition de cette chose rare qui est une vraie belle œuvre d'art. Parmi les spécialistes « asiatiques », si je puis ainsi m'exprimer, M. Ch. Vignier, avec M. Goloubew, me semble avoir été un des plus heureux et c'est de grand cœur que je rends ici hommage aux beaux résultats obtenus et présentés aux amateurs dans les galeries installées avec un goût si sûr et si discret par MM. Barbazanges et Levesque, et qui est dû au flair, au savoir, au goût, à la tenace volonté de notre aimable collègue si hautement apprécié de tous les collectionneurs extrême-orientaux. Dans un catalogue M. Vignier a indiqué lui-même la provenance, les dates approximatives, le style de la plupart de ses trésors.

Je ne parlerai pas ici des objets persans de sa collection qui tombent hors du cadre de notre bulletin, ni des objets d'art nègre, etc. Je veux pourtant noter ici que c'est probablement la première fois qu'à Paris des spécimens sont offerts à la curiosité des amateurs de cet art, d'étonnante sincérité et de si touchante émotion artistique, qui nous vient d'Afrique (Congo, Madagascar, Côte d'Ivoire, Soudan, etc.) et auquel le *British Museum* a donné il y a longtemps parmi ses collections la place méritée.

J'ai noté parmi les œuvres chinoises quelques statuettes en pierre, provenant du temple de Nan-Siang-Tang, de l'époque des Wei et très parentes de celles exposées au Musée Cernuschi cette année, également une belle tête diadémée de Kwan yu. Plusieurs peintures de l'époque Tang, surtout un très impressionnant portrait présumé de l'Empereur d'un magnifique coloris de rêve, d'autres peintures des Songs et Yuan ornaient les murs de la grande salle, faisant sur le beau ton neutre de la tenture en même temps le plus doux et le plus somptueux effet.

Je crois que c'est à juste titre que notre collègue est fier de ses pièces d'argenterie chinoise qui, suivant une note du catalogue, n'ont de similaire que celles qui se trouvent dans le Shô-Sôin (pièces envoyées à l'Empereur Shomu) (724-728 A. D.) par la Cour de Chine et dont nous avons admiré les reproductions lors de l'exposition de « Shimbi Shoin » au Musée des Arts Décoratifs au Louvre (voir le *Tôyei Shukô*, catalogue illustré du trésor impérial à Nara, exposé au Musée d'Ennery). En tous cas la beauté simple de la forme, autant que la finesse exquise du décor ciselé et gravé de ces petits objets, coupes, bonbonnières, ciseaux, cuillers, bols, en faisaient des trésors d'une rare noblesse de style et d'une charmante et subtile inspiration, bien dignes d'être touchés par une main impériale. Des céramiques chinoises, j'ai noté un bol hémisphérique, couverte réséda (Tang) et une tasse émail crème verdâtre (Tang) à côté de quelques pots et bols à émail blanc, havane, fauve (de l'époque des Songs), certains à décor floral d'une extrême distinction. Dans deux vitrines dont une suspendue, j'ai trouvé toute une collection d'extraordinaires petits bronzes des époques reculées des dynasties chinoises, de Han à Song : animaux et divinités de

forme si particulièrement ramassée, de caractère si synthétique, avec d'admirables patines.

Parmi les divinités en bronze doré, dans la vitrine à côté de l'argenterie chinoise, pièces votives, souvent à inscription relatant les circonstances à la suite desquelles elles furent offertes à un temple, de caractère indou quand elles datent des six dynasties, ou purement (?) chinois datant des Tang, je cite un Bouddha auréolé (Tang), un Kwan-yu auréolé (six dynasties), un Kwan-yu adossé à son auréole, avec sur le devant de petites figures de donateurs (433 A. D.), figures d'une souplesse et d'une grâce charmantes.

Je mets à part le petit Bouddha assis en bois doré, provenant de Kotan (Tang), une petite statuette d'un art exquis, d'une figuration anatomique étonnamment souple et qui, tout d'or habillé, vous impressionne par cette union de gracilité jeune et d'imposante richesse.

Mais j'ai hâte de m'asseoir devant la grande vitrine du fond où M. Vignier a réuni une collection très épurée de bronzes et de céramiques coréens. Je citerai la note du catalogue au sujet de cet art coréen, dont je n'ai cessé de parler à toute occasion depuis que j'ai l'honneur d'accompagner aux expositions et aux ventes les lecteurs de ce bulletin, et auquel nous serons bien forcés tous un jour de faire une place à part — que les Musées de l'Europe le fassent avant qu'il ne soit trop tard — car il faut bien le dire ; comme céramistes les Coréens, je ne crois pas beaucoup me tromper, sont les premiers artistes du monde de tous les temps par la beauté de la matière employée, par la noblesse sévère et si distinguée de leur décor, par l'absolue maîtrise de l'exécution. M. Vignier a été parmi les premiers à saisir la valeur très particulière de cet art. Pendant des années il a réuni un grand nombre d'objets de céramique, ce qui lui a permis d'épurer sa collection actuelle.

Voici ce que dit le catalogue : « Ce n'est qu'à partir de la guerre russo-japonaise que nous devint spécifiquement connue la céramique coréenne, dont nous ne possédions auparavant que de trop sporadiques et de douteux spécimens, consistant surtout en copies — dont quelques-unes d'ailleurs dataient du xv^e — faites au Japon, soit sur des modèles coréens, soit sur des indications de potiers coréens.

« Dès leur installation en Corée, les Nippons commencèrent des fouilles dont le résultat fut de peupler tout un musée à Uyéno.

« On montre ici, tant en céramique qu'en objet de bronze, des types représentatifs de tous les spécimens qui ont passé sous nos yeux. La majeure partie de ces objets fut choisie dans la collection de M. S. Shimura, où nous eûmes la bonne fortune de puiser avant qu'elle ne se dispersât en vente publique à Londres (avril 1911). M. Shimura, sous la protection amicale du défunt Marquis Ito, pratiqua de longues fouilles dans les tombes de Song-do. Ce sont donc surtout des pièces de la dynastie Koriyou (environ 913-1392), dont il composa sa collection. Certaines de ces pièces, telle la grande jarre à couverte peau de nèfle, peuvent se dater du x^e siècle. Les autres s'échelonnent du x^e jusqu'à la fin du xiv^e. On peut adopter provisoirement, pour la chronologie de la céramique

coréenne Koriyou, celle qui fut donnée par M. John Peatt dans son excellent article du Burlington (jan. 1912)..... ».

J'ai noté parmi les poteries coréennes surtout un petit bol à émail ivoirin d'une perfection quasi divine, un petit bol en ton de cuir à couverture de fruit qui paraît être une pièce nouvelle, inconnue jusqu'ici sur le marché, aussi parfaite de forme et d'exécution que la première et un troisième bol à émail blanc très parent des bols chinois Song, mais dont M. Vignier sait d'une façon précise la provenance coréenne. Puisque nous parlons de la Corée, je tiens à dire que j'ai vu avec plaisir dans la collection de M. Vignier mon vieil ami à l'œil de paralytique de la vente Collin de Plancy et que je cite ici pour la troisième fois.

C'est un étonnant portrait d'un réalisme que l'on rencontre dans certaines miniatures persanes d'une observation médicale si aiguë.

La collection coréenne se complétait de 50 petits bijoux-appliques en bronze patiné, bronze doré et en or (début de la dynastie Koriyou) et de quelques peintures des XVI^e et XVII^e siècles.

Dans la partie japonaise, j'ai surtout aimé les paravents. Un à six feuilles décoré de fleurs de la façon la plus originale était, suivant les renseignements qu'avait reçus M. Vignier, une œuvre originale des Sotatsu (1624-1643). C'était une très belle page. Voilà encore un de mes amis de la première heure de mon existence japonisante.

J'ai redit ici de ces impressions qui ont persisté durant plusieurs visites attentives dans le seul but de rendre hommage à une sensibilité d'art subtile et curieusement avisée, chose sûre qu'il convient de saluer avec respect.

II

Revue des Ventes

A. — Ventes à Paris.

Collection de M^{me} la vicomtesse P...

Vente faite, salle 9, le 12 juin, par M^e ANDRÉ DESVOUGES, MM. LECLERC et J. LOGÉ.

126. Coupe en jade vert, ép. Kien-Lung : 510. — 131. Plateau, ép. Kang-hi, à fond d'émail turquoise : 255. — 132. Plateau rond, ibis et fleurs. Vieux cloisonné : 200. — 134. Plateau, ép. Kang-hi : 205. — 136. Ecran cloisonné, monture bois de fer : 260. — 137. Deux fruits de longévité. Cloisonné, ép. Kien-lung : 220. — 139. Coupe en ancien cloisonné : 280. — 140. Bol cloisonné, ép. Ming : 606. — 141. Coupe rouge en ancien cloisonné : 330. — 142. Vase droit. Cloisonné, époque Kang-hi : 200. — 143. Vase-cornet en ancien cloisonné : 300. — 144.

Vasque en ancien cloisonné de Chine, à chimères et grappes de raisins, ép. des Ming : 2.000. — 145. Vase en cloisonné ancien : 220.

Succession de M^{me} la vicomtesse X...

Vente de tableaux, objets d'art, tapisseries, faite salle 6, le 12 juin, par M^e LÉON FLAGEL, MM. MALLET, PAULME et LASQUIN.

32. Grosse potiche, en ancienne porcelaine de Chine. Décor polychrome : 4.500. — 34 et 35. Quatre potiches en ancienne porcelaine du Japon. Décor polychrome : 4.150 et 3.050, d'après l'antique : 1.120. — 59. Deux vases en ancien émail cloisonné de Chine, dragons dans les flammes et rinceaux de fleurs : 4.500.

Chine-Japon.

Vente faite, salle 9, les 18 et 19 juin, par M^{es} R. WARIN et G. ALBINET et M. PORTIER.

57. Buffet en laque noir décoré au laque or. Ferrures et coins en cuivre ciselé : 380. — 67 *bis*. Banquette en bois de teck incrusté de nacre, Tonkin, XVIII^e siècle : 200. — 316. Vitrine Louis XVI en bois peint : 170. — 1. Figure bois sculpté et doré, Amida et chimère accroupie : 510. — 3. Vase ovoïde en ancien émail cloisonné de la Chine XVII^e siècle : 252.

Collection de M. A. Laroche.

Vente de porcelaines, faite salle 11, les 18 et 19 juin, par M^e DESVOUGES et M. J. LOGÉ.

91. Garniture de quatre pièces, Chine, pivoines polychromes, ép. Tao-kouang : 255. — 160. Garniture de quatre pièces, feuillages et fleurs, ép. Tao-kouang : 205. — 161. Garniture de quatre pièces, médaillons à personnages, ép. Tao-kouang : 210. — 313. Deux potiches, à personnages polychromes, ép. Kang-si : 300. — 314. Deux potiches, à lanternes polychromes, ép. des Ming : 416 francs.

Produit : 11.471 francs.

Vente après décès de M^{me} T. de L...

Vente faite, salle 1, du 8 au 11 juillet, par M^e GUÉROULT et MM. PAULME et LASQUIN.

198. Deux vasques en émail cloisonné de Chine : 1.690. — 199. Brûle-parfums en émail cloisonné de Chine, sur pied en bois : 700. — 200. Fong-hoan, formant brûle-parfums, en bronze chinois : 250. — 203. Vasque en bronze chinois, pied en bois : 280.

B. — **Ventes Anglaises.**

Prix en guinées.

Collection Oppenheim.

Vente d'objets d'art, faite à LONDRES, le 10 juin et j. s., par MM. CHRISTIE.

Prix en Guinées.

Porcelaines de Chine. — 51. Coupe poudrée bleu, monture bronze L. XV : 520. — 52. Vase céladon ovoïde, monture L. XV : 720. — 53. Coupe fond vert pomme, monture L. XV : 280. — 54. Deux vases bleu-poudré, monture bronze : 165. — 55. Deux vases, famille noire, montures L. XV : 700. — 56. Deux jardinières, fond bleu Mazarin : 170. — 57. Deux vases montés : 225. — 58. Deux jardinière céladon, montures L. XV : 1.100. — 59. Deux brûle-parfums L. XVI : 1.150. — 60. Monstre : 115. — 61. Deux cerfs sur terrasses L. XVI : 380. — 62. Suite de trois vases bleus, montures L. XV, ép. Kang-He : 500. — 63. Deux candélabres L. XVI : 200. — 64. Deux coupes avec couvercles, montures bronze L. XV : 7,300. — 65. Deux vases bleus, montures L. XV : 4,100. — 129. Deux bouteilles bleu poudré, ép. Kang-He : 150. — 139. Vase, famille rose, ép. Kien-Lung : 150. — 140. Bassin, famille rose, même époque : 320. — 142. Deux coupes et couvercles, émaillés d'oiseaux de Ho, famille rose, ép. Kien-Lung : 1.050.

Voir le *Journal des Arts* du 18 juin 1913.

Porcelaines et Faiences. — 322. Deux vases, Chine, fond bleu, monture en bronze doré : 50. — 324. Deux candélabres, à plaques de porcelaine et bronze : 52. — 325. Deux bouteilles, Chine, famille verte. Ep. Kang-He, monture bronze : 68. — 326. Jardinière, Chine, famille verte : 72. — 335. Grande coupe en émail cloisonné de la Chine : 85.

Vente d'objets d'art faite à LONDRES, le 17 juin, par MM. CHRISTIE.

12. Vase en ancienne porcelaine de Chine, époque Kang-Hé, scènes de femmes et enfants : 70. — 17. Plats et coupes, Chine, famille rose, ép. Kien-Lung : 250. — 54. Deux bouteilles bleu-poudré, Chine, décor de vases et ustensiles, bords de rivière, etc. : 58. — 84. Deux plats, porcelaine de Chine, ép. Kang-He, famille verte : 48. — 134. Cabinet en laque de Chine, décoré de paysage, fleurs, oiseaux et vases, bronzes dorés : 310.

Vente à LONDRES chez SOTHEBY, 23-24 juin 1913.

102. Hiroshighé : le pont des singes 96 liv. st. — 201. Utamaro : scène chinoise, tryptique, très rare : 55 liv. st. — 223. Shunsho et Shigemasa : Seiro Bijin Awase Sugata Kami, 1^{re} édition, 1776, 3 vol. magnifique exemplaire : 49 liv. st.

Vie de la Société

I

Déjeuner du Jeudi 12 Juin 1913

en l'honneur de M. Edouard Clavery de passage à Paris

La Société n'avait pu offrir à M. Edouard Clavery, avant son départ de Paris en janvier dernier, le déjeuner qu'elle se promettait de donner en son honneur pour le remercier de tout ce qu'il avait fait pour elle depuis qu'il avait accepté de succéder comme Secrétaire Général, à feu de Lucy-Fossarieu, qui lui-même avait recueilli la succession de cet autre dévoué Secrétaire Général, Félix Régamey. « Je passerai à Paris quelques jours en juin », nous avait dit notre ami. Il a tenu parole et nous avons été heureux de pouvoir tenir la nôtre. C'est ainsi que le jeudi 12 juin il nous a été donné de revoir une minute M. Clavery et de le féliciter amicalement pour le poste dont il avait été honoré et pour les deux distinctions dont il avait ensuite été l'objet de la part du Gouvernement Japonais et du Ministère de l'Instruction Publique de France.

Autour de notre cher invité et de notre vénéré Président qui, après cette longue et pénible maladie qui l'avait tenu éloigné de nous depuis six mois, avait pu faire l'effort de venir remercier au nom de la Société tout entière notre Secrétaire Général d'hier, s'étaient groupés avec S. Exc. M. le Baron Ishii, MM. Arcambeau, Chevalier, Paul Clavery, Deshayes, Duvent, de Freycinet, Camille Gauthier, J. Harmand, Hotta, Kleckowsky, le Général Lebon, G. Lefeuve, Miura, Morita, Naito, Saburi, le Colonel Sainte-Claire-Deville, Souhart, Strauss, le Marquis de Turenne, P. Valet et Vever.

S'étaient excusés verbalement ou par lettres avant le déjeuner plus de vingt de nos Collègues :

MM. Ancelet Banno, le Capitaine Ch. Bertin, Eugène Brioux, de l'Académie Française, membre de notre Société dès le lendemain même de son retour du Japon au début de juin, le Général Chanoine, Dautremer, Dorizon fils, Dufourmantelle, Kikuchi, Kœchlin, Le Goff, Leroux, Marteau, le Capitaine de Vaisseau Maruyama, le Capitaine de frégate Nell, le Capitaine Nagamochi, le Général de Pélacot, Sax, Songhimoura, le Capitaine Marquis de Tressan, le Colonel Watanabe, V. Weber.

Notre sympathique Collègue Isaac s'était comme toujours fait représenter par un de ses jolis dessins agrémentant le menu et dont l'éloge bien mérité est qu'on le garde jalousement.

Au champagne M. Bertin, longuement applaudi, a trouvé pour notre ami une de ses improvisations intimes les plus charmantes. La voici :

« M l'Ambassadeur, Mes chers Collègues,

« Sur les réunions d'adieu, flotte toujours une ombre de mélancolie. Il en est ainsi dans les familles, comme nous le disait M. Clavery père, présent parmi nous, qui en faisait l'épreuve il y a quelques mois. Il en est toujours de même à la Société Franco-Japonaise, où nous avons vu partir tant d'amis qui, après quelques années de séjour en France, ont été retrouver leur patrie vers le Soleil-Levant. La consolation est dans l'espoir de se revoir, espoir parfois exaucé puisque S. E. M le Baron Ishii occupe aujourd'hui l'Ambassade où il fut jadis Attaché puis Secrétaire. Le départ de M. le Baron Ishii remonte, il est vrai à l'époque préhistorique où, notre Société n'étant pas née, elle n'offrait aucun déjeuner d'adieu. Mais nous retrouvons, dans M. le Capitaine de vaisseau Maruyama, un ancien collègue franco-japonais reprenant sa place dans la Société.

« Notre cher Collègue, M. Edouard Clavery, qui salt avoir ici autant d'amis que nous sommes de membres, a tenu à épargner à notre affection cette amertume des souhaits de bon voyage. Il a voulu nous donner, pour célébrer son départ, non l'espérance, mais la réalité d'un retour. Son passage sera court, il est vrai, mais il lui suffira pour prendre langue avec son successeur M. le Colonel Saint-Claire-Deville, et sentir palpiter avec lui la vie de notre Société. Peut-être ira-t-il jusqu'à la bibliothèque pour voir si la collection de la Kokkwa ne se serait pas reliée. Que sais-je ? M. Clavery est capable de tout ; il nous est si bien attaché qu'il est capable de faire de la propagande à Cadix pour la Société Franco-Japonaise.

« Mes chers Collègues,

« J'ai, par dessus tout à présenter à M. Edouard Clavery tous vos remerciements et ceux de tous les lecteurs du Bulletin, pour les éminents services qu'il a rendus à la Société pendant près de cinq ans.

« J'ai aussi à féliciter M. Clavery pour la décoration académique qui, se joignant à celle du Trésor sacré, a complété le gage de l'intérêt porté à notre Société par la France et le Japon. Nous pouvons ainsi nous considérer modestement comme établissant, entre les deux pays, un trait d'union qui s'ajoute à beaucoup d'autres liens.

« Une dette de la France au sujet du don de la Salle des Cigognes a été en même temps acquittée à l'égard de M. Morita, à qui j'adresse toutes nos félicitations pour ses palmes d'argent. »

Après ce toast ainsi imprégné de cette bonne grâce dont notre Président est coutumier et chaleureusement acclamé, M. Bertin annonce un sonnet dicté par l'amitié :

J'ai vu, Régamey mort, Lucy le remplacer
Et, m'évoquant vraiment sur âpre et long grimoire
Cerveau prêt à nous tout tirer de toute armoire,
Non plus, malgré son mal, ne se jamais glacer.

Ces bons vaillants, c'est toi, tout plein de leur mémoire,
Qui les suis, Clavery, sans plus qu'eux te lasser,
Jusques au jour où la France te fait passer
Où de plus de soleil le flot plus bleu se moire.

Soldat, fier d'avoir pu sous tous les trois servir
Cause ne devant point cesser de me ravir,
Je sais que le devoir du soldat est : *Se taire.*

Pourtant, je me suis cru, cette fois-ci, permis
De rompre le silence au sacré caractère
Pour rendre hommage aux chefs, chers fidèles amis.

M. Arcambeau assis, M. Edouard Clavery se lève non sans une vive émotion et dit, entouré de la sympathie générale qui se traduit lorsqu'il a fini par des applaudissements répétés :

« Excellence, Monsieur le Président, mes chers Collègues,

« Les paroles que je viens d'entendre, la distinction flatteuse qui m'a été accordée voici quelques mois, grâce à votre haute intervention, Monsieur l'Ambassadeur, celle que je dois à Monsieur le Président, me touchent profondément.

« Je suis très sensible à l'honneur que la Société m'a fait en choisissant pour son banquet de printemps une date coïncidant avec mon passage à Paris.

« Il m'est doux de profiter de cette occasion pour prier son Exc. M. le Baron Ishii d'agréer l'expression renouvelée de ma respectueuse gratitude et de redire à notre cher et vénéré Président, M. Bertin, toute ma reconnaissance pour l'affectueuse bienveillance qu'il n'a cessé de me témoigner au cours d'une collaboration constante de près de cinq années. Il m'en donne aujourd'hui une nouvelle preuve, à laquelle je suis particulièrement sensible, en venant présider ce banquet, alors que ses forces viennent à peine de lui être rendues à la suite de la pénible épreuve de santé dont nous sommes tous si heureux de le voir enfin sorti.

« Je serais un ingrat si je n'offrais en même temps de bien vifs remerciements à tous ceux de nos Collègues qui, pendant cette période, m'ont aidé de leur concours personnel, de leurs conseils et parfois aussi de leurs critiques amicales. Vous me pardonnerez de ne pas les citer tous ; je serais sans excuse toutefois de ne pas nommer M. l'Amiral Fournier et M. le Général Lebon, MM. Arcambeau et Isaac, Dufourmantelle et Chevalier, Kœchlin, Alévêque, Deshayes, Vever.

« Vous seriez en droit également de vous étonner de ne pas m'entendre évoquer les noms de quelques-uns de ceux de nos collègues qui présentement hors de France ont pareillement contribué le plus au bien de notre chère Société durant les quatre grandes années de mon secrétariat. C'est ainsi que j'envoie un souvenir de reconnaissance à nos deux anciens Vice-Présidents, MM. Tatsu-suke et Adatci qui ont tant fait pour notre œuvre et qui ne l'oublient pas à Saint Pétersbourg et à Mexico où les ont appelés leurs fonctions, à cet autre sympathique Collègue, M. Alexandre Halot, à présent Sénateur de Belgique, dont la voix aussi captivante qu'intéressante nous est connue et chère.

« La surprise que la muse amicale de M. Arcambeau vient de me réserver m'a fort touché. Je dois tout spécialement gré à notre dévoué Bibliothécaire d'avoir rappelé les figures de mes bien regrettés devanciers. Leur exemple m'a, en effet, constamment inspiré au cours de ma tâche.

« Je ne saurais me dissimuler, mes chers Collègues, que les témoignages flatteurs qui m'ont été accordés et auxquels M. Bertin a bien voulu faire une si obligeante allusion sont dus avant tout à l'indulgente sympathie de la part des personnalités éminentes qui président aux destinées de la Société. Mais en même temps, n'est-il pas toujours bon de pouvoir se dire que l'on a contribué efficacement, pour une part si modeste soit-elle, à une œuvre telle que celle de la *Nichi Futsu Kyokai* ? (1).

« A Cadix même, il m'a été donné, récemment, de constater son influence et son rayonnement. Voici un mois environ, une des plus belles unités de notre marine nationale, le croiseur école la *Jeanne d'Arc*, mouillait en rade. Il fut très admiré, vous n'en serez pas surpris quand vous saurez que notre savant Président, M. Bertin, est l'auteur des plans de ce remarquable navire. Lors d'une soirée que votre serviteur eut le plaisir de passer à bord, au carré des très distingués officiers instructeurs embarqués sur le croiseur, l'un d'eux, entendant prononcer le nom de la Société, dit avec quelle satisfaction il avait appris que la superbe Salle des Cigognes, qu'il avait vue à Londres il y a trois ans, avait été définitivement installée, dans les meilleures conditions, à Lyon. Il savait la part que la Société avait dans la solution finalement acquise et voulut bien me demander comment nous avions été appelés à intervenir. Inutile de vous dire s'il me fut facile de répondre et combien il me fut agréable de faire ressortir le rôle particulièrement heureux joué en cette circonstance par notre Président, M. E. Bertin, par M. E. Guimet, et aussi par notre sympathique collègue, M. Morita.

« Mes chers collègues, la Société, si elle a pu rendre quelques services dans le passé, a un rôle non moins utile, non moins intéressant à jouer dans l'avenir. Il convient donc de se féliciter vivement de voir ses destinées confiées, sous la haute direction de nos Président d'Honneur et Président, aux mains dévouées et expertes de mon très distingué successeur. Vous vous unirez à moi, j'en suis sûr, pour lever votre verre en l'honneur de S. Exc. M. le Baron Ishii, de M. E. Bertin, de M. le Colonel Sainte-Claire Deville, et pour souhaiter longue vie et prospérité à notre chère Société. »

« *Nichi Futsu Kyokai*, Banzai. »

II

S. Exc. M. le Baron Ishii, Membre Donateur de la Société.

S. Exc. M. le Baron Ishii, Président d'Honneur de notre Société en sa qualité d'Ambassadeur du Japon en France, tenant à avoir un lien de plus avec nous,

(1) Société Franco-Japonaise.

vient de se faire inscrire comme Membre Donateur. Nous lui sommes profondément reconnaissants de la haute marque d'estime qu'il donne ainsi à notre œuvre et de l'intérêt qu'il ne cesse de prendre à nos travaux depuis son retour à Paris.

III

M. Edouard Clavery, Chevalier de la Légion d'Honneur.

Nous avons le plaisir dans notre dernier numéro d'annoncer à nos collègues que notre dévoué ancien Secrétaire Général s'était vu conférer, en janvier dernier, par le Gouvernement Japonais, les insignes de Quatrième Classe de l'Ordre Impérial du Trésor Sacré et, trois mois plus tard, par le Ministère de l'Instruction Publique de France, les palmes d'Officier d'Académie. Ces deux distinctions, nous ne saurions en douter, allaient au membre de notre Société qui avait si bien travaillé à la continuation de son essor. Aujourd'hui nous avons à féliciter de nouveau notre ami Edouard Clavery. Le Gouvernement Français vient de reconnaître publiquement ses services en lui remettant la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur. La Société Franco-Japonaise de Paris ressent la joie la plus vive pour cette nouvelle marque d'estime bien méritée qui arrive au travailleur aussi acharné que modeste et averti dont elle a, pendant plus de quatre ans, pu et su apprécier les hautes qualités d'esprit et de cœur. Aussi s'associe-t-elle tout entière, nous en sommes persuadés, aux sincères félicitations que son Conseil adresse unanimement au sympathique Légionnaire qui, quoique éloigné, veut bien continuer à notre Bulletin sa précieuse collaboration.

IV

Corrections à l'Annuaire (Omissions, Errata, Additions).

L'*Annuaire* de 1913, publié dans notre n° XXIX, a quelques omissions et renferme quelques erreurs échappées au Secrétariat qui en présente toutes ses excuses aux intéressés. Les quelques omissions relevées sont le fait inévitable de toute transmission de pouvoirs. Le changement survenu dans notre Secrétariat Général ne pouvait pas ne pas subir de ces oublis que nous nous efforçons de réparer.

a) *Omissions* :

- A MM. BAMBERG, 161, avenue Victor-Hugo.
- A BERNARD Jean, 11, place de la Bourse.
- A FUNAKOSHI, 55, rue des Petites-Ecuries.
- A DE MONTHEROT, 69, rue de Courcelles.
- A DE SCHRYVER, Ingénieur, 25, chaussée de Charleroi, Bruxelles.

b) *Errata* :

1° Membres à Vie portés comme Annuels :

MM. CHEVALIER, Victor COLLIN, CORBIN, G. DE GUNZBOURG, J. DE GUNZBOURG, HAMELLE.

2° Membres Annuels portés comme à Vie :

MM. DE BAVIER, BOYER, KUMMEL, MARIN.

3° Coquilles :

M. HARDIOU, *lire* HARDION.

4° Erreurs d'adresses :

M. DE VILMORIN (M.), *lire* : 13, quai d'Orsay.

M. DE VILMORIN (Ph.), *lire* : 66, rue Boissière.

5° M. CREWDSON, *lire* : Vice-Président du Conseil de la *Japan Society*.

M. CHARPENTIER, Consul de France, *au lieu de* Vice-Consul ; Vice-Président de la Société Franco-Japonaise de Kobé.

c) *Changements d'adresses* :

M^{me} BAER, Domaine de Sarcly, par Négrepelisse (Tarn-et-Garonne).

M. LOUIS DORIZON, 48, rue Ampère.

M. LEFEUVE, 10, rue de la Paix, Saint-Cloud (Seine-et-Oise).

M^{me} VERNE, 27, rue Ballu.

d) *Nouveaux Membres* :

1913 A MM. BALSAN Jean, Industriel, 8 bis, rue de la Baume.

1913 A LOGÉ Joseph, Négociant, 57, rue Saint-Lazare.

Le Secrétariat serait reconnaissant à nos collègues de lui signaler toute autre omission ou erreur qui aurait pu encore lui échapper.

V

Le Musée Guimet de Lyon.

Le Musée Guimet de Lyon où, dans un cadre digne d'elle a trouvé place la Salle des Cigognes, ou mieux le *Tsurunoma*, a été inauguré le 25 Mai dernier. Dans un de nos plus prochains numéros, nous aurons le plaisir de consacrer à ce nouveau foyer d'art quelques pages illustrées grâce à la bienveillance de notre Vice-Président M. Guimet. Une circonstance indépendante de notre volonté ne nous a pas permis de donner ces pages cette fois-ci. Espérons que nous pourrons les faire paraître dans notre numéro XXXI.

VI

Don de la « Japan Society de New-York » à notre Bibliothèque.

La *Japan Society de New York* nous a adressé un exemplaire de l'intéressant volume publié sous ses auspices sous ce titre : *Japanese Colour Prints and their*

Designers, dont notre collègue, M. le Marquis de Tressan, parle avec toute son autorité dans notre *Bibliographie*. Nous remercions ici une fois de plus la *Japan Society de New-York* de son bel envoi et de sa délicate attention envers nous.

Nous sommes en effet heureux d'informer nos Collègues qui désireraient enrichir leur fonds de ce remarquable ouvrage que la *Japan Society de New-York*, par une délibération de son Comité de Littérature et d'Art, a étendu le privilège de souscription à cette édition spéciale très limitée aux membres de notre Société et de la *Japan Society de Londres*. On est prié, pour recevoir l'ouvrage, d'adresser un mandat de 10 dollars au Secrétaire de la *Japan Society de New-York*, 165, Broadway, 165, New-York.

VII

« Science » (*Revue Scientifique Japonaise*).

Un des principaux fabricants d'instruments de physique et de précision du Japon, M. Shimaza, de Kyôto, édite sous le titre anglais de *Science* une revue scientifique japonaise mensuelle qui fait autorité. Notre collègue, M. Morita, qui nous a déjà donné tant de preuves de l'intérêt qu'il porte à la Société, a obtenu de M. Shimaza de nous adresser régulièrement sa revue. Il est certain que ce service nous sera de la plus grande utilité pour tenir nos collègues au courant du mouvement scientifique japonais. M. Morita prie de plus ceux de nos membres qui auraient des renseignements particuliers à se procurer sur tel ou tel point scientifique au Japon de vouloir bien s'adresser, en anglais autant que faire se pourra, à M. Shimaza (Kiyamachi, Ni jo, Kyôto, Japon), qui se fera un plaisir, a-t-il promis, de répondre à ses correspondants dans la mesure du possible. Nous remercions profondément MM. Shimaza et Morita de leur amabilité à notre égard.

VIII

« L'Art Décoratif » à notre Bibliothèque.

Le tout aimable Directeur de cette importante Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne, M. Fernand Roches, qui a mis si spontanément et avec tant de bonne grâce ses beaux clichés à notre disposition pour illustrer l'article de M. D'Ardenne de Tizac, nous a offert en même temps de nous adresser pour notre Bibliothèque, à partir du premier Janvier dernier *L'Art Décoratif* contre l'échange de notre Bulletin dont il nous a promis de dire un mot dans sa *Bibliographie*. Nous remercions bien sincèrement M. Fernand Roches de son obligeante offre que nous avons, cela va de soi, acceptée aussitôt. Nos collègues auront donc désormais *L'Art Décoratif* à notre Bibliothèque. D'autre part, ils ont en supplément dans ce numéro une liste des articles parus précédemment

dans *L'Art Décoratif* sur l'Art non seulement au Japon mais en Asie. M. Fernand Roches a eu l'amabilité de nous dresser cette liste, sûr qu'il était qu'elle intéresserait nos membres. Ils y trouveront également les renseignements nécessaires en vue des abonnements. Le numéro de Juin était consacré uniquement à l'Art Bouddhique au Musée Cernuschi. Celui de juillet, tout français, nous entretenait de la statuaire Camille Claudel et de l'Exposition de l'Art des Jardins à Bagatelle, deux sujets qui ne sauraient manquer d'intérêt même pour ceux qui, comme nous, s'occupent surtout d'art japonais. M. Fernand Roches nous a confié qu'un de ses prochains numéros nous ramènerait exclusivement en Asie. Félicitons-nous en d'avance et remercions l'en.

IX

To Japan ; Chosen.

Par l'intermédiaire de l'Ambassade du Japon à Paris, nous avons reçu deux prospectus qui ne sont pas sans valeur pour ceux qui désirent se rendre au Japon. Ce sont, l'un, les relations entre l'Europe et la Corée (*Chosen*), l'autre, sous le titre de : *To Japan*, un indicateur précis pour gagner le Japon par la Sibérie et atteindre les principaux centres japonais avec les prix en regard. Nous ferons en sorte dès maintenant de nous tenir en rapports constants avec les deux Bureaux Gouvernementaux publiant ces prospectus, afin d'être à même de renseigner ceux de nos collègues qui s'adresseraient à nous pour de telles communications.

X

Vente de la Collection Behrens.

Au cours de l'année 1912 nous avons perdu un de nos membres étrangers, M. Walter Lionel Behrens, de Manchester. Notre collègue et collaborateur, M. H. L. Joly, de Londres, nous annonce qu'il vient de se charger de dresser le catalogue de la collection de feu M. Behrens qui sera dispersée par MM. Glendining and Co en plusieurs ventes, la première devant avoir lieu en Décembre prochain et les deux autres en 1914. M. H. L. Joly veut bien, ce dont nous le remercions vivement, nous dire aussi que le catalogue édité dans le même format que celui de la Vente Trower contiendra environ 300 planches dans son édition de luxe tirée à 100 exemplaires seulement. Le premier volume se rapportant à la première vente renfermera environ 1000 illustrations.

Questions et réponses

Réponse de M. H. L. Joly à M. le Marquis de Tressan.

Karamaru — Karamaro?

Je tiens à remercier M. de Tressan de bien vouloir, en répondant à ma boutade sur Karamaro, déclarer que la question est ouverte, ce qui revient en somme à admettre qu'*on* (pronom très général et indéfini), *ne sait pas* qu'Utamaro signa Karamaro,... C'est en somme contre le dire contraire que j'étais parti en guerre, et non point contre l'auteur de l'article sur les Expositions récentes, etc... car en toute franchise je dois avouer que, malgré la courtoisie de M. de Tressan qui m'en avait adressé un tiré à part, malgré une note qui en bas de page était passée inaperçue, je ne me souvenais nullement de ce que cet article contenait. J'ai dit qu'*on* devrait savoir en France que Karamaro et Utamaro étaient deux parce que c'est précisément en France qu'a eu lieu la plus complète exposition des œuvres d'Utamaro, et que la préface que M. Koechlin a écrite à son sujet est en somme le travail le plus intéressant que nous possédions sur le sujet; je tiens à dire cela, car la phrase paraît avoir été mal comprise. Je n'ai cité Kürth que de mémoire n'ayant pas son ouvrage sous les yeux en septembre. Mais depuis, quand M. de Tressan m'a signalé dans une lettre personnelle l'*Ehon Matsu no Shirabé*, j'ai recherché ce que le D^r Kürth disait de Karamaro et je me suis demandé, si Karamaro, au lieu d'être Utamaro comme semble le penser le D^r Kürth ne serait pas un autre pseudonyme de Tsutaya Juzaburo. Il me semble plus logique pour ce dernier d'avoir passé de Kara-

maru 丸 à Karamaro 磨 que pour Utamaro d'avoir changé la première syllabe de son nom déjà connu sous sa forme complète Kitagawa Utamaro dans des œuvres antérieures au *Matsu no Shirabé* et après ce seul ouvrage d'être revenu à son premier pseudonyme. De plus la signature *Karamaro* reproduite par le D^r Kürth semble d'un tout autre tempérament que les signatures classiques d'Utamaro, la liste d'ouvrages reproduite dans Kürth donne l'*Ehon Matsu no Shirabé* après un ouvrage de Sekiyen sans indiquer le nom de l'artiste qui ne paraît que dans la préface... A mon grand regret je n'ai pas eu ce livre entre les mains et ne puis donc en parler que par ricochet et il faudrait en lire la préface elle-même afin de se rendre compte si une allusion quelconque permet de découvrir l'inconnu caché sous ce nom Karamaro. Le D^r Kürth, si je comprends bien son texte, attribue à Utamaro la paternité des illustrations de l'*Ehon Matsu no Shirabé* d'après leur style, mais le style d'Utamaro a subi de nombreuses variations. Si j'avais consulté l'*Utamaro* du D^r Kürth avant d'écrire ma note, j'eusse probablement présenté la question ainsi que je le fais ici, car tandis que Tsutaya Juzaburo *Karamaru* a écrit et illustré plusieurs livres il ne semble pas qu'il y ait d'estampes signées de ces noms *Kamararo* ou de *Karamaru*. La lumière se fera peut-être un jour, et si cette boutade et la

réponse de M. de Tressan ne servent qu'à amener la question sur le tapis, ce sera toujours quelque chose.

J'en suis d'autant plus reconnaissant à M. de Tressan que ma première note ne visait qu'un dire à mon avis erroné, et que je n'avais, quand je l'ai écrite, aucune idée de lui imputer la moindre responsabilité pour l'erreur — à mon avis, bien entendu — (et due à une amplification du dire du D^r Kürth qui se base en cette occurrence sur le style seul du *Matsu no Shirabé*) que nos très érudits et respectés collègues MM. Collin de Plancy et Vissière avaient propagé en toute bonne foi.

H. L. JOLY.

Londres, 27 juillet 1913.



*Musée Cernuschi. — OIE. — Bronze japonais (xvii^e siècle).
Fig. 23 du n^o 3 (Septembre 1912) de *Parisia*.*

Avis divers

LE BULLETIN est adressé gratuitement aux Membres de la Société Franco-Japonaise de Paris, dont les actes et les progrès sont ainsi portés à leur connaissance; il doit aussi servir de lien entre eux. Que chacun veuille donc bien, pour aider à sa rédaction, communiquer au secrétaire général, qui en a la charge, des notes sur ses travaux : listes d'ouvrages publiés ou en préparation, études originales traitant de questions japonaises sur lesquelles on jugerait à propos d'attirer l'attention, etc. Sur ces mêmes questions, le BULLETIN pourrait répondre à toutes demandes de renseignements et accueillerait aussi bien les informations pratiques fournies par les négociants, traitant d'affaires japonaises.

Le secrétaire général reçoit assez fréquemment, de la part de nouveaux membres, des demandes tendant à ce qu'il leur soit adressé des Bulletins publiés antérieurement à leur admission dans la Société.

En prévision des demandes analogues qui viendraient à se produire encore, le Bureau a l'honneur de faire connaître aux intéressés que la Société ne dispose plus d'une seule collection complète du BULLETIN. Jusqu'à nouvel avis, des exemplaires des anciens numéros pourront être éventuellement adressés à ceux qui en feraient la demande, aux conditions suivantes : jusqu'au N° XVII, pour les fascicules encore en nombre, 2 francs pour les membres de la Société et 3 francs pour les personnes étrangères à la Société; au-delà du N° XVIII, 3 francs et 4 francs respectivement. Pour les personnes n'appartenant pas à la Société, le prix des numéros de l'année en cours est de 5 fr. l'un.

Les numéros I, II, IV, XVIII et XIX-XX sont complètement épuisés. Il ne reste plus pour la vente, en numéros séparés, qu'un très petit nombre d'exemplaires des fascicules XIV, XVII, XXII, XXIII-XXIV, du prix de 5 et 6 francs respectivement, pour les membres de la Société, 7 et 8 francs pour les personnes étrangères à la Société. Celle-ci reprend, à raison de 3 francs l'un, les exemplaires des numéros épuisés ci-dessus indiqués.

Il reste encore un très petit nombre de séries ainsi composées : III, V-XVII, XXI-XXVII. Prix : 40 francs.

Ainsi qu'on l'aura constaté, le BULLETIN, à partir du numéro X (1908), a commencé à publier des annonces. Son tirage et sa circulation ont été, en même temps, sensiblement augmentés et se sont accrus notablement par la suite.

La Bibliothèque de la Société, installée comme par le passé au Musée d'Ennery, 59, Avenue du Bois-de-Boulogne, est ouverte tous les vendredis, de 2 heures à 6 heures (toute l'année, sauf pendant août et septembre). Un secrétaire-interprète, sera présent pour toutes traductions et informations concernant le Japon.

Le Secrétaire général reçoit à la Bibliothèque, Musée d'Ennery, tous les vendredis, de 2 heures à 3 heures 1/2.

Éditeurs, auteurs et amateurs sont priés de faire bénéficier la Bibliothèque des ouvrages sur le Japon dont ils peuvent disposer.

Pour tous renseignements concernant la Bibliothèque, s'adresser à M. Arcambeau, archiviste-bibliothécaire, au Musée d'Ennery, ou à son domicile personnel, 133, boulevard Voltaire.

En vertu d'une décision du Conseil en date du 16 mars 1911, une carte d'adhérent est désormais remise à chacun de nos collègues.

Elle donne droit :

- 1° A la libre admission à la Bibliothèque de la Société ;
- 2° A l'entrée gratuite au *Musée Cernuschi* (Décision de M. le Préfet de la Seine, du 6 mars 1911) ;
- 3° A l'admission à l'inauguration de toutes les expositions organisées au *Musée d'Ennery*, sur demande adressée au directeur ;
- 4° A l'admission à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, fondée par notre collègue M. Doucet. V. numéro XXIII-IV, p. 118.

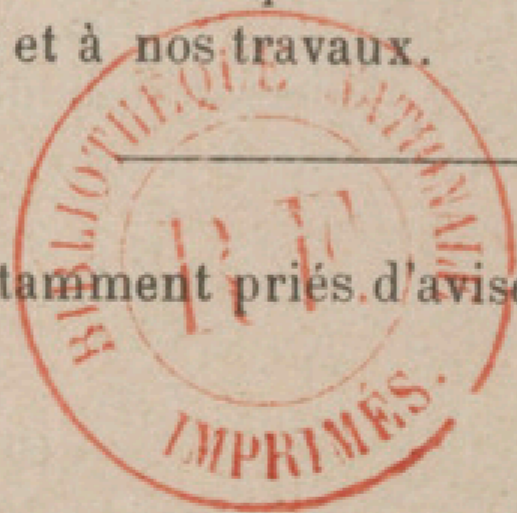
L'insigne de la Société, dont le modèle est dû au peintre Félix Régamey, a été exécuté par M. Henri Nocq, le réputé graveur en médailles.

Ce bijou dont la reproduction figure en grandeur d'exécution sur la couverture du BULLETIN, doit à la collaboration gracieuse de ces deux artistes son cachet original et élégant.

Frappé en argent, à fleur de coin, par la Monnaie, l'insigne est livré facultativement, avec ou sans son ruban aux couleurs franco-japonaises, pour 12 francs, aux membres, à leur entrée dans la Société.

Les membres sont priés de bien vouloir envoyer au secrétariat, en vue de l'établissement d'une liste d'invités aux fêtes ou aux conférences de l'année, les noms et adresses des personnes qu'ils considèrent comme susceptibles de s'intéresser à nos réunions et à nos travaux.

Les sociétaires sont instamment priés d'aviser le secrétariat de leurs changements d'adresse.



Le Gérant : E. ARCAMBEAU.

L'Art Décoratif

Revue de l'Art Ancien et de la Vie Artistique Moderne

DIRECTEUR : FERNAND ROCHES

ADMINISTRATION ET RÉDACTION : 4, Rue Le Goff, - Paris (5^e)

TÉLÉPHONE 805-02



Articles consacrés aux Arts anciens
du CAUCASE, de l'ÉGYPTE, de la PERSE, de la CHINE,
du JAPON et de l'AMÉRIQUE DU SUD.

O. Gerdeil : *La Collection Hayashi* (numéro de mars 1902, 22 figures).

Raymond Kœchlin : *L'art japonais et l'art moderne, à propos de la vente Hayashi* (avril 1903, 19 figures, épuisé).

Raymond Kœchlin : *L'art musulman, à propos d'une Exposition au Pavillon de Marsan* (octobre 1903, 11 figures).

Raymond Kœchlin : *L'invention ornementale chez les Japonais, à propos des gardes de sabres de la collection Gillot* (mars 1904, 23 figures).

Marcel Dieulafoy : *Introduction de l'art antique de la Perse dans l'architecture privée* (août 1905, 6 figures).

Pierre Roche : *Une première Exposition japonaise au Salon d'Automne* (janvier 1906, 4 figures).

Maurice Pézard : *L'Art Décoratif à Antinoë (Mission Gayet)* (août 1906, 7 figures).

Georges Benoît-Lévy : *L'Art chez les sauvages : L'Art Maori* (décembre 1907, 13 figures).

Henry Nocq : *L'Ambassade japonaise à Paris* (avril 1908, 23 figures).

Auguste Chevassus : *L'Art au Caucase* (mai 1908, 13 figures).

Henry Nocq : *L'Obélisque de Ramsès* (septembre 1908, 5 figures).

Maurice Pézard : *Les étapes de la civilisation à Suse. Fouilles de la Mission de Morgan en 1908* (novembre 1908, 15 figures).

Maurice Pézard : *La décoration de la céramique proto-élamite (Mission de Morgan)* (novembre 1909, 14 figures).

Maurice Testard : *Pochoirs japonais* (novembre 1909, 11 figures).

Albert Maybon : *L'art bouddhique du Turkestan oriental (Mission Pelliot)* (août 1910, 16 fig., 1 planche hors-texte en héliogravure).

Gustave Salé : *Poids birmans et laotiens* (septembre 1910, 33 figures).

Maurice Pézard : *Les intailles de Suse* (novembre 1910, 24 figures)

M^{me} Jehan d'Ivray : *L'Art dans l'antiquité égyptienne* (janvier 1911, 8 figures, 1 planche hors-texte).

Gustave Salé : *L'Orfèvrerie laotienne* (janvier 1911, 12 figures).

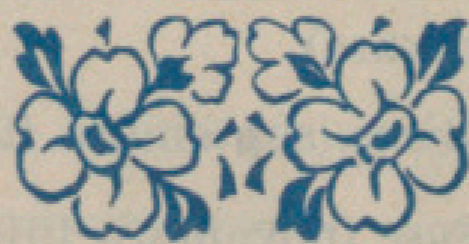
- Albert Maybon** : *La Peinture chinoise au Musée Guimet* (janvier 1911, 14 figures).
- Marcel Montandon** : *L'Art musulman à l'Exposition de Munich en 1910* (février 1911, 48 fig., en voie d'épuisement, 4 francs).
- Albert Maybon** : *L'Art Cham* (avril 1911, 16 figures).
- M^{me} Jehan d'Ivray** : *Les fouilles de Kom-el-Chougafa* (mai 1911, 4 fig.).
- Maurice Pézard** : *La décoration chez les Perses Achéménides. Nouvelles découvertes* (numéro du 20 octobre 1911, 3 figures).
- L.-Ch. Watelin** : *Les Miroirs persans* (5 février 1912, 5 figures).
- M^{me} Jehan d'Ivray** : *L'Égypte, terre de beauté* (5 avril 1912, 18 figures).
- Albert Maybon** : *Sur l'Art annamite* (20 avril 1912, 10 figures).
- Albert Maybon** : *La peinture chinoise au Musée Cernuschi* (20 mai 1912, 7 figures).
- Maurice Pézard** : *Les étoffes persanes* (20 juin 1912, 18 figures, 4 planches hors-texte en cinq couleurs).
- Fernand Roches** : *Architecture indienne* (5 septembre 1912, 2 figures).
- Théodore Delachaux** : *Poteries anciennes de la Colombie de l'Amérique du Sud* (5 octobre 1912, 70 figures).
- H. d'Ardenne de Tizac** : *L'Art bouddhique au Musée Cernuschi* (juin 1913, 44 figures).

Pour paraître prochainement :

- Michel Puy** : *L'Art et l'Ethnographie.*
- Gustave Salé** : *Les Ivoires laotiens.*
- Albert Maybon** : *Les Cloisonnés chinois.*
- H. d'Ardenne de Tizac** : *L'Art africain.*
- Théodore Delachaux** : *Les animaux en terre cuite, comme jouets d'enfants, chez les peuples sauvages et civilisés.*

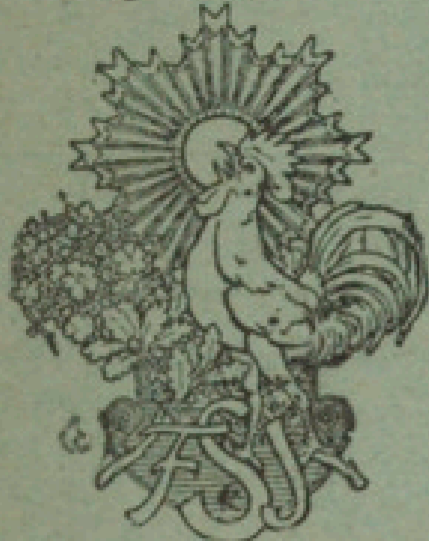
Prix de chacun de ces numéros : 2 francs.

**Affranchissement pour Paris : 10 centimes; pour la Province : 20 centimes;
pour l'Étranger : 50 centimes.**



“ L'Art Décoratif ” envoie gratuitement des numéros-spécimens
aux personnes susceptibles de s'abonner.

會協佛日



Société Franco-Japonaise DE PARIS

FONDÉE LE 16 SEPTEMBRE 1900

SIÈGE SOCIAL :

PALAIS DU LOUVRE — PAVILLON DE MARSAN

107, Rue de Rivoli

Fondée en 1900, et honorée d'une subvention annuelle du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts de France et de dons dus à la générosité du Gouvernement du Japon et à celle de hautes personnalités Japonaises et Françaises, la *Société Franco-Japonaise de Paris* est, de par l'article 1^{er} de ses statuts, « un centre où se traitent toutes les questions dont s'occupent, à un titre quelconque, les japonisants : artistes, industriels, commerçants, amateurs et savants. Elle favorise le développement des relations sociales entre les Français et les Japonais, en offrant aux résidents et voyageurs Français au Japon et Japonais en France l'assistance dont ils ont besoin pour leurs études et leurs affaires ».

La Société a pour moyens d'action :

- 1° Des Conférences, au moins mensuelles ;
- 2° Un Bulletin périodique ;
- 3° Une Bibliothèque composée d'ouvrages spéciaux, installée au MUSÉE D'ENNERY, 59, Avenue du Bois-de-Boulogne, et ouverte aux membres de la Société, tous les Vendredis, de 2 à 6 heures ;
- 4° Les bons offices d'un Secrétaire-interprète Japonais, qui se tient également le vendredi, de 2 à 6 heures, au siège de la Bibliothèque, à la disposition des membres de la Société, pour toutes traductions et informations concernant le Japon.

CONDITIONS D'ADMISSION

EXTRAIT DE L'ART. 4 DES STATUTS :

« Pour entrer dans la Société, il faut être présenté par deux membres et agréé par le Conseil. »

SOUSCRIPTIONS

Membre annuel	15 francs par an.	5 yen 80	} Exonérant de la cotisation annuelle.
» à vie	150 »	58 —	
» donateur	300 » minimum	116 —	

Le paiement d'un droit d'entrée facultatif de 12 francs donne droit à l'insigne de la Société frappé en argent, dont la reproduction en demi-grandeur figure ci-dessus.

Les membres de toutes les catégories reçoivent gratuitement le *Bulletin*.

Prix du *Bulletin*, pour les personnes n'appartenant pas à la Société : 5 francs par numéro.

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

Verso de la première page de couverture.	200 francs.
Recto de la deuxième page de couverture.	200 »
Verso de la dernière page de couverture.	250 »

(Les pages de couverture ne peuvent être divisées)

Une page simple entière sur papier de couleur, soit au commencement soit à la fin du *Bulletin* : 150 francs ; une moitié des dites pages : 90 francs ; un quart des dites pages : 50 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.

(Il est observé que le *Bulletin* paraît en principe trimestriellement, mais qu'en raison des circonstances d'actualités, de matières ou autres, il peut se faire que deux numéros soient condensés en un seul, une fois ou même deux fois au cours de l'année. La Société ne peut garantir la date précise de la publication. Bien entendu, l'insertion parue dans un numéro doublé ne compte que pour une unité).

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.

Adresser les demandes d'admission et d'abonnement, et les communications relatives au *Bulletin*, à M. le Secrétaire-Général de la Société Franco-Japonaise de Paris, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, Paris, et les chèques, mandats-poste ou autres valeurs, ainsi que la correspondance relative aux annonces à M. le Trésorier de la Société, à la même adresse.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS

PRINCIPAUX ARTICLES PUBLIÉS

- N° I (1902). T. HAYASHI : Le Japon à l'Exposition Universelle de 1900.
- N° II (1903). D^r MÈNE : Les Armures Japonaises et les Armuriers. — T. YAMADA et K. HIGOUTCHI : L'Etat actuel de l'Edition et de la Librairie au Japon.
- N° III (1905). E. ARCAMBEAU : La Croix Rouge Japonaise.
- N° IV (1906). A. BELLESSERT : Confession d'une Jeune Divorcée Japonaise. — NAGAOKA : Les Premières Relations de l'Europe avec le Japon.
- N° V (1906). D^r MÈNE : Aperçu sommaire sur les Laques du Japon.
- N° VI (1907). A. VISSIÈRE : Un Quatrain de l'Empereur de Chine. — DE LUCY-FOSSARIEU : Les Monuments Commémoratifs Français au Japon.
- N° VII (1907). E. BERTIN : Le Japon avant la Féodalité Militaire. — Anciennes Familles et Vieilles Institutions.
- N° VIII (1907). D^r MÈNE : Des Transformations Successives des Armures Japonaises.
- N° IX (1907). D^r MATIGNON : Souvenirs de Campagne en Mandchourie avec l'Armée Japonaise. — YAMASHITA : Des Kakemonos.
- N° X (1908). E. THÉRY : L'Evolution Economique du Japon. — E. CLAVERY : Le Développement Economique et la Concurrence du Japon en Extrême-Orient. — E. ARCAMBEAU : Le Japon en 1907.
- N° XI (1908). L'Abbé LEBON : L'Œuvre Pédagogique des Marianistes Français au Japon. — D^r MÈNE : Les Anciennes Garnitures de Sabres du Japon (Première Partie).
- N° XII (1908). D^r MÈNE : Les Anciennes Garnitures de Sabres du Japon (Deuxième Partie). — TAKIMURA : Esquisse Psychologique du Peuple Japonais. — E. LEMAIRE : L'art de l'Ingénieur au Japon.
- N° XIII (1908). G. MIGEON : Shunko Sugiura et son Exposition. — M. DE VILMORIN : Le Chrysanthème. — D^r MÈNE : Le Chrysanthème dans l'Art Japonais.
- N° XIV (1909). H. L. JOLY : Introduction à l'Etude des Montures de Sabres au Japon. — Marquis de LA MAZELIÈRE : Les Idées qui ont inspiré la Révolution Japonaise.
- N° XV (1909). Yves GUYOT : Le Japon, Facteur de la Politique du Monde. — J. HARMAND : Les Forêts du Japon.
- N° XVI (1909). D^r MÈNE : Les Anciennes Armes Japonaises.

N° XVII (1909) :

X... : Le Prince Ito. — Marquis DE YANAGISAWA : Recensement de la population des villes de Tôkyô et de Yokohama. — EDME ARCAMBEAU : Le Japon économique et financier. — ED. CLAVERY : Art japonais et Art européen (notes détachées). — EDME ARCAMBEAU : La prochaine Exposition Anglo Japonaise. — Divers, Relations franco-japonaises, etc. — Nouvelles du Japon. — Notes financières. — Bibliographie. — Vie de la Société. — La Maison Mitsui. — Tables pour 1908-09. — 2 gravures hors texte, 8 culs-de-lampe.

N° XVIII (1910) :

Compte rendu de la dixième Assemblée générale. — ISHIKAWA : Une poétesse japonaise et son œuvre : *Sei Shonagon* et le *Makura no Soshi*. — Comte DE TRESSAN : L'évolution de la garde de sabre japonaise, des origines au xv^e siècle. — E. LEMAIRE : Nouvelles du Japon scientifique et industriel. — H. L. JOLY : Fantômes et Revenants au Japon. — Lieutenant de vaisseau R. BRYLINSKI : L'affaire *Ten Itchi Bô* (1^{re} partie). — Nouvelles du Japon. — Divers. — Chronique financière. — Bibliographie. — Vie de la Société. — Questions et réponses. — Gravures. — 23 illustrations, 10 culs-de-lampe.

N°s XIX-XX (1910) :

Comte DE TRESSAN : L'évolution de la garde de sabre japonaise (2^e article). — CH. LEROUX : La musique japonaise classique. — Lieutenant de vaisseau R. BRYLINSKI : L'affaire *Ten Itchi Bô* (2^e partie). — E. DESHAYES : Six estampes de Kitao Massanobu. — Nouvelles du Japon. — Le nouveau tarif douanier du Japon. — Notes financières. — Bibliographie. — Expositions et ventes. — Questions et réponses. — 52 illustrations et planches.

N° XXI (1911) :

Compte rendu de la onzième Assemblée générale. — Général G. LEBON : Au Japon il y a quarante ans. — Lieutenant de vaisseau R. BRYLINSKI : L'affaire *Ten Itchi Bô* (3^e et 4^e parties, fin). — P. A. LEMOISNE : Les Maîtres de la gravure japonaise. — L. HÉLARY : Le Patriotisme japonais. — Marquis DE LA MAZELIÈRE : M. G. Boissonade, de l'Institut, sa mission au Japon (1874-1894). — L'« Oranda Shôgatsu » [Première célébration du jour de l'an au Japon, suivant le calendrier solaire (1^{er} janvier 1794)]. — Bibliographie. — Expositions et ventes. — R. KOECHLIN : 3^e exposition des estampes japonaises au Pavillon de Marsan. — P. A. ISAAC : Note sur la technique de l'estampe japonaise en couleurs. — TYGE MÖLLER : Exposition d'art japonais à Stockholm. — Vie de la Société. — Questions et réponses. — 2 gravures hors texte, 8 culs-de-lampe.

N° XXII (1911) :

A. HALOT : Formose, colonie japonaise. — Marquis DE TRESSAN : L'évolution de la garde de sabre japonaise (3^e article). — E. DESHAYES : L'exposition rétrospective d'Art japonais à Londres. — H. VEVEY : L'influence de l'art japonais sur l'art décoratif moderne. — Deux excursions de la Société à Londres en 1910. — Nouvelles du Japon. — Bibliographie. — Tyge MÖLLER : Chroniques des expositions et ventes. — Correspondance. — Questions et réponses. — Soixante-six illustrations et une carte.

N^{os} XXIII-IV (1911) :

P. MALLON : Les primitifs de l'estampe japonaise. — H. MIYAMOTO : Les *Nô*, Drames lyriques du Japon. — Raphaël PETRUCCI : Chronique d'archéologie extrême-orientale. — Alfred WESTARP : A la découverte de la musique japonaise. — Général FRANCFORT : La Croix-Rouge en Extrême-Orient. — J. GARÇON : Les ressources minérales du Japon. — TYGE MÖLLER : Chronique des Expositions et Ventes. — Ed. ARCAMBEAU : Résumé de l'Annuaire Economique et Financier du Japon, 1911. — Ed. CLAVERY : Chronique financière et économique. — Bibliographie. — Vie de la Société. — Nécrologie (M. TAKAHIRA, M. le D^r CHIBRET, M. le Général BRUNET). — Correspondance. — Questions et Réponses. — Tables pour 1910-11. — Vingt illustrations.

N^o XXV (1912) :

Marquis DE TRESSAN : L'évolution de la garde de sabre japonaise, avec 23 illustrations (4^e et dernière partie). — H. MYLÈS : Paysages japonais (6 illustrations). — Comte M. DE PÉRIGNY : Aux Iles Riou Kiou et en Corée (25 illustrations). — Raph. PETRUCCI : I. La constitution et l'évolution de la peinture au Japon ; II. Chronique archéologique d'Extrême-Orient. — Ed. CLAVERY : L'Institut historique de Tôkyô. — E. ARCAMBEAU : La nouvelle Convention de commerce et de navigation franco-japonaise. — D^r Otto KÜMMEL : Le trésor du Shôsoin à Nara ; les chefs-d'œuvre de la peinture japonaise (Kokuhô) à l'Exposition de Londres 1910. — Tyge MÖLLER : Chronique des Expositions et Ventes. — Nouvelles du Japon. — V. STRAUS : Chronique financière. — Ed. CLAVERY : Chronique économique. — Bibliographie. — Vie de la Société. — Questions et réponses, etc.

N^{os} XXVI-XXVII (1912) :

Edme ARCAMBEAU : Sa Majesté l'Empereur Mutsu-Hito (1 portrait). — A. HALOT : La colonisation japonaise en Corée (8 illustrations). — Ed. CLAVERY : La Salle des Cigognes au Musée Guimet à Lyon (11 illustrations et plans). — Marquis DE TRESSAN : Au sujet des gardes de sabre primitives. — Raphaël PETRUCCI : Chronique archéologique d'Extrême-Orient. — E. A. : Son Excellence le Baron Ishii, Ambassadeur du Japon en France. — Nouvelles du Japon. — Achèvement des travaux de Kyôto ; cérémonie d'inauguration, 15-16 juin 1912. — Une fête japonaise à Paris, Magic City, 10 mai 1912. — Tyge MÖLLER : Chronique des expositions et ventes. — V. STRAUS : La nationalisation des chemins de fer au Japon. — J. N. : Chronique financière. — Ed. CLAVERY : Chronique économique. — J. NORVAL : L'honneur commercial japonais. — Bibliographie. — Vie de la Société. — H. MYLÈS : Trois mois hors de France ; un mois au Japon (1 carte). — Protocole annexe à la convention de commerce et de navigation entre la France et le Japon. — Questions et réponses.

N^o XXVIII (1912) :

Vice-Amiral BESSON : Souvenirs du Japon (1868-1869). — René MOMMÉJA : Le Chrysanthème au Japon. — H. L. JOLY : Le Toban Shinpin Zukan. — R. PETRUCCI : Chronique d'Archéologie Extrême-Orientale, etc.

N^o XXIX (1913) :

Général LEBON : Souvenirs d'une Ambassade Extraordinaire au Japon. — Fernand PILA : Les Funérailles de Meiji-Tennô. — R. KOECHLIN : Utamarô. — Marquis de LA MAZELIÈRE : La Littérature Japonaise dans l'ère de Meiji, etc.

Prix : Jusqu'au n^o XVII inclus : pour les sociétaires 2 francs le numéro, pour les non-sociétaires, 3 francs.

A partir du n^o XVIII, 3 francs et 4 francs.

Le prix des numéros de l'année en cours est de 5 francs l'un pour les non-sociétaires.

Les n^{os} I, II, IV, XVIII, XIX-XX sont épuisés. Les n^{os} XIV ; XVII, XXII, XXIII-IV presque épuisés se vendent 5 ou 6 francs et 7 ou 8 francs le numéro.

CASE A LOUER

Page entière

Par an (4 insertions). . . **150** francs.

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*)

.....

SUCCURSALE 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.

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 ^{re} classe	2 ^e classe	3 ^e classe	1 ^{re} classe	2 ^e classe	3 ^e classe
Saïgon	1.625	1.100	550	2.435	1.650	825
Bangkok	1.625	1.000	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, Conakry, 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^{er}, 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^{re} 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.

PARIS

Références Japonaises

ROBES — BLOUSES — JUPONS
COSTUMES TAILLEUR



Madame GENTIL

2 bis, Rue du Havre, PARIS

Grand choix de Tissus, Dentelles et Parures

La maison se charge occasionnellement du travail à façon pour les Dames ayant des tissus à employer.

PETITES ANNONCES

à 0 fr. 50 la ligne. Minimum par insertion :
2 fr. Par an (4 insertions) : 7 francs.

.....

Dame veuve ayant habité Japon, prendrait pensionnaires. Quartier Luxembourg, proximité Grandes Ecoles et métro. Leçons français. Hautes références. S'adresser au D^r du Bulletin, Pavillon de Marsan, initiales M. C. X.

VILLA DES FAMILLES

Pension à l'Entrée du Bois-de-Boulogne
et du Jardin d'Acclimatation.

Bains. — Électricité, — Jardin
Communications avec Paris faciles.

M^{me} BIDOT, 8, BOULEVARD DES SABLONS
Téléph. 467. Neuilly-s.-Seine (près Porte
Maillot)

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.

PARIS

Références Japonaises.

TÉLÉPHONE
108-58

BIJOUTERIE - JOAILLERIE - ORFÈVRE

O. LECLERCQ, Fabricant

141, Boulevard Sébastopol (Premier étage)

Brillants et Pierres Fines — Collier Pierres Fines — Importation directe des Indes
Atelier spécial de Réparations — Pièces de Commande

PARIS

Références japonaises.

PENSION DE FAMILLE

Maison CHOPARD

MADAME COUCHENÉ

SUCESSEUR

11^{bis}, rue de Cluny, 11^{bis}

Situation exceptionnelle entre la Sorbonne et le Musée de Cluny

A proximité des Ecoles de Droit, de Médecine, des Beaux-Arts, etc., etc.

ÉLECTRICITÉ — CHAUFFAGE CENTRAL — SALLE DE BAINS

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^e)

Service spécial d'Informations pratiques pour Industriels et Commerçants.

Circulaires explicatives, Spécimens et Tarifs sont envoyés franco.

CASE A LOUER

Quart de page

Par an (4 insertions). . . 50 francs.

MADAME VEUVE DE LUCY-FOSSARIEU

Médaille par le Gouvernement pour le dessin en 1881

Peintre Miniaturiste. — Exposante aux Salons de 1882-1883

Se prépare à ouvrir prochainement, de nouveau, ses cours d'Arts d'agrément, de Langues étrangères et de Littérature française
avec le concours des meilleurs Professeurs de Paris.

M^{me} de LUCY-FOSSARIEU peut prendre chez elle quelques jeunes filles françaises ou étrangères, pour l'éducation

S'adresser directement, ou par correspondance,

148, Avenue du Roule — Neuilly-sur-Seine

LES PAGES MODERNES. Paul KIND, Directeur

Revue mensuelle d'actualité artistique, littéraire, philosophique et sociale.

76, rue de Rennes, PARIS

Sommaire du numéro spécial illustré de juillet 1912, consacré à l'Art contemporain :

Les Positions de l'esthétique contemporaine, par G. BOISSY. — La Sculpture, par L. SICRE.
— L'Architecture, par L. BRACHET — L'Art décoratif, par E. ROBERT. — La Gravure, par M. MARCILLE. — L'Art humoristique, par ARMORY.

Chroniques du mois : la Vie Parisienne, par ARMORY. — Notes (avec quinze illustrations)

En vente au prix de 1 fr. net.

PRIX DE L'ABONNEMENT AUX « PAGES MODERNES » :

France : un an 5 francs.
Colonies et Etranger : un an 6 francs.

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.		y. s.
Gogaku kenkyu no hiketsu	0.10	Exercices gradués (traduction du précédent) .	0.15
Tokuhon livre premier (traduction française). .	0.08	Vingt cinq fables de Lafontaine	0.15
Gogaku renshu Tokuhon (livre premier) . . .	0.08	Vingt-cinq fables (traduction du précédent)	
Exercices gradués (traduction du précédent) .	0.15	(épuisé)	0.12
Gogaku renshu Tokuhon (livre deux).	0.10	Exercices de conjugaison et vocabulaire . .	0.12
		Futsugo manabi no shiori (sous presse) . .	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).

CASE A LOUER

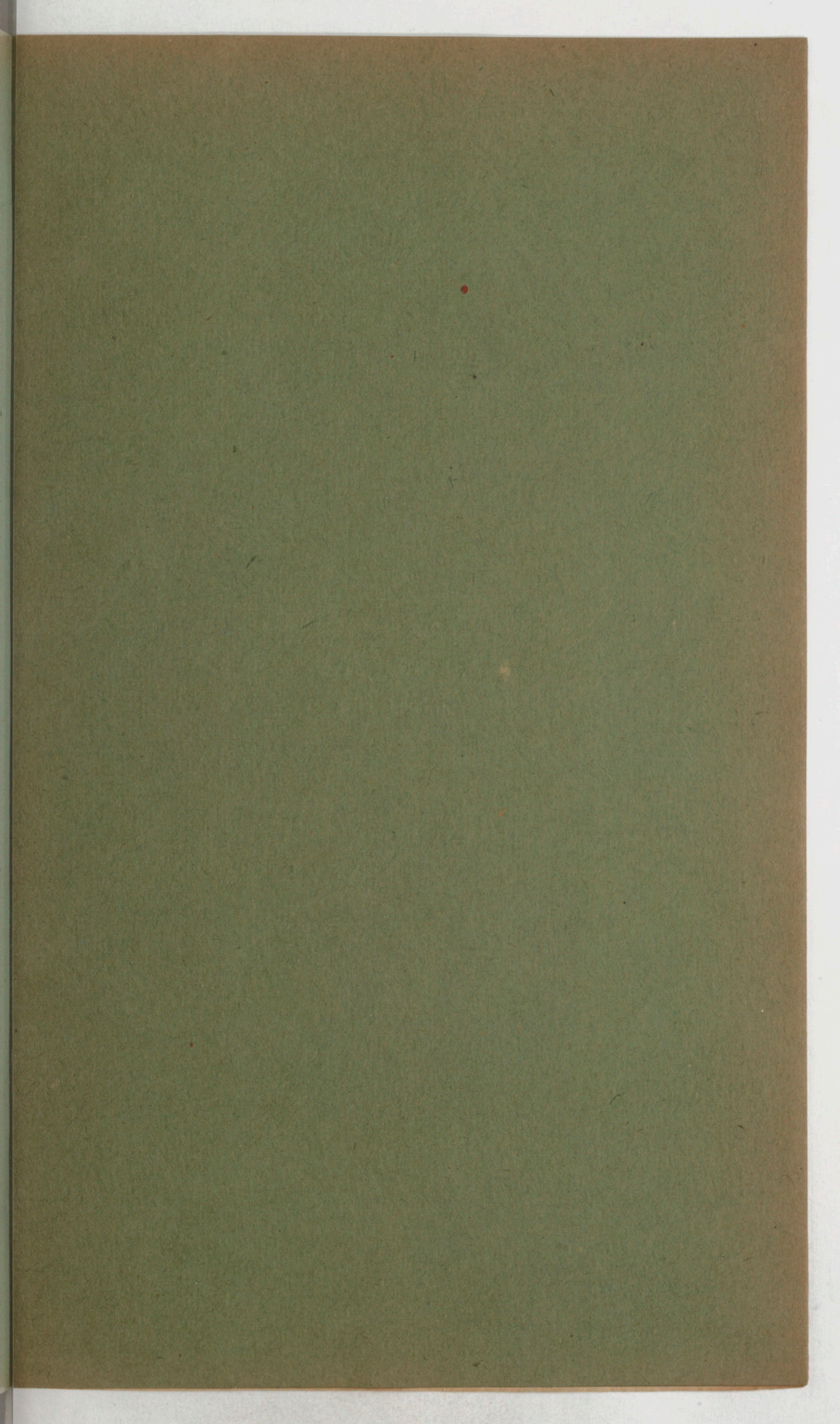
Quart de page

Par an (4 insertions). 50 francs.

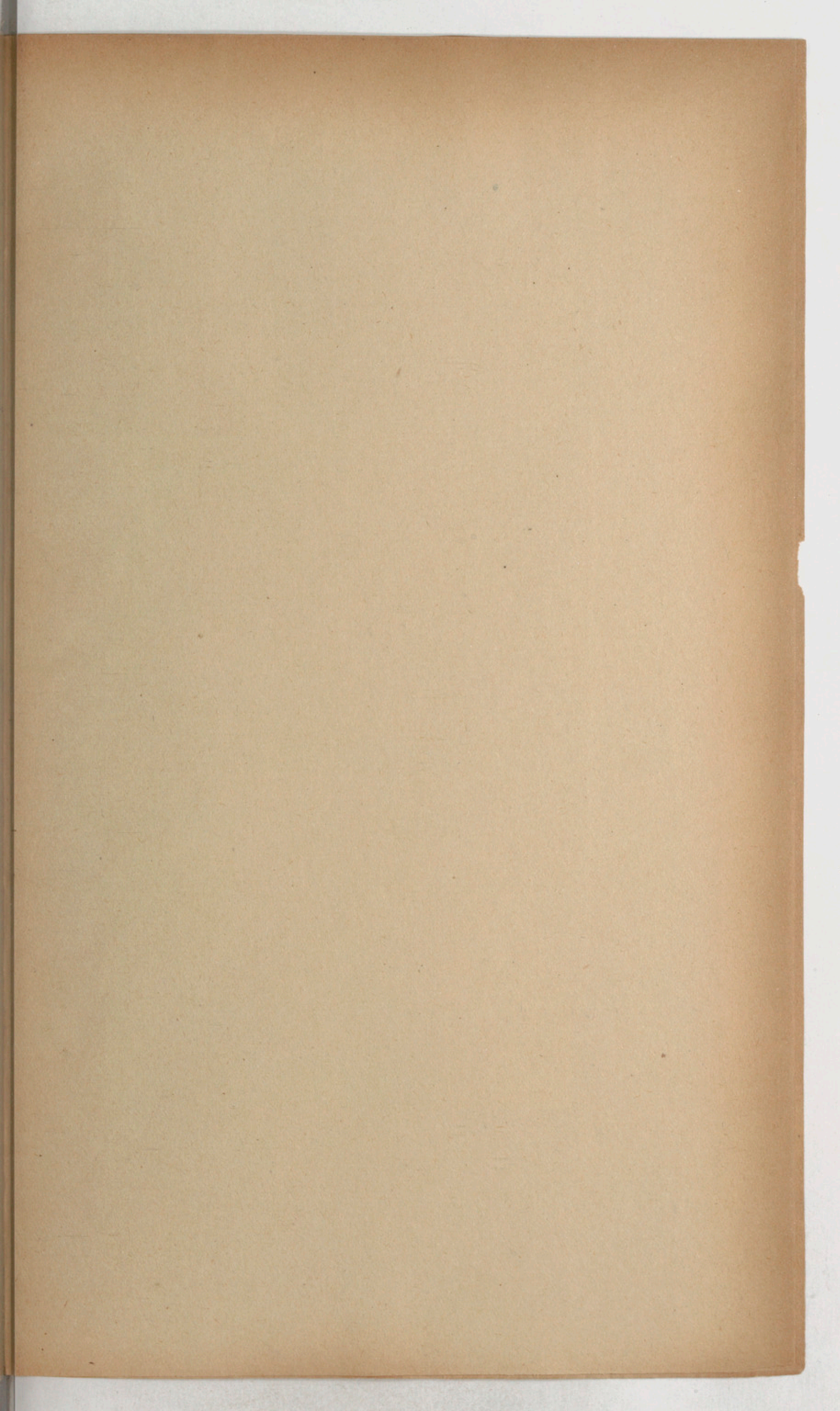
CASE A LOUER

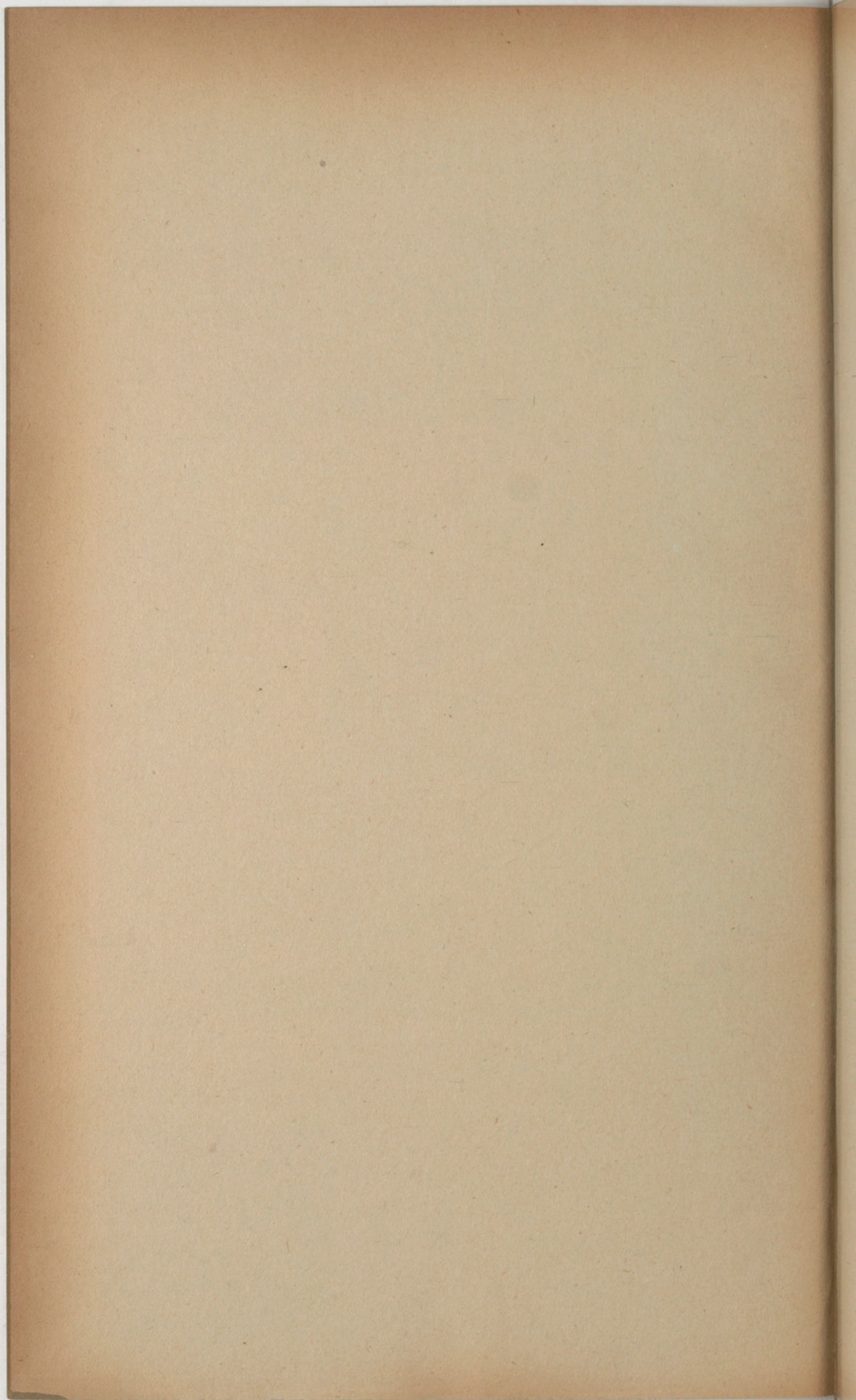
Page entière

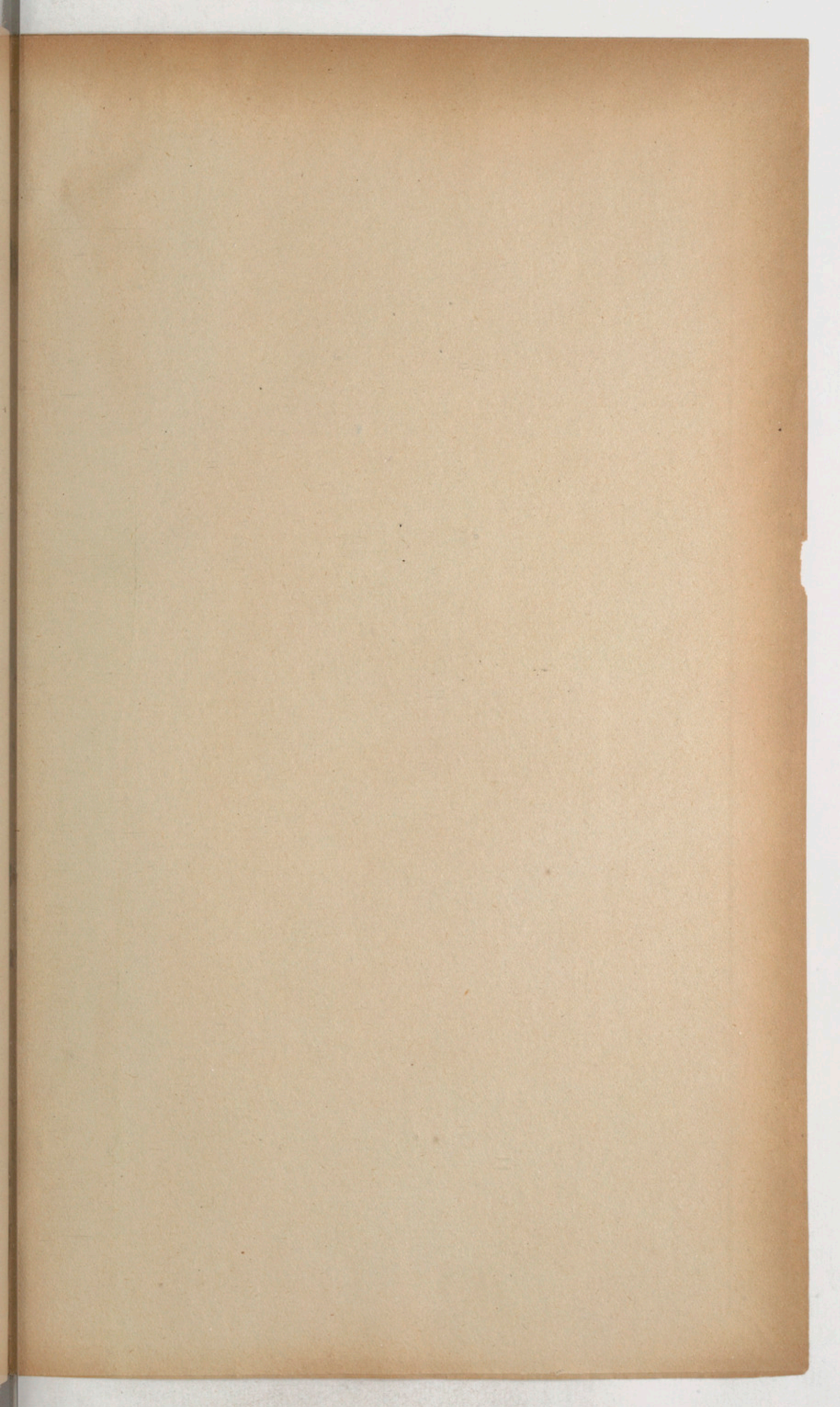
Par an (4 insertions). . . **150 francs.**

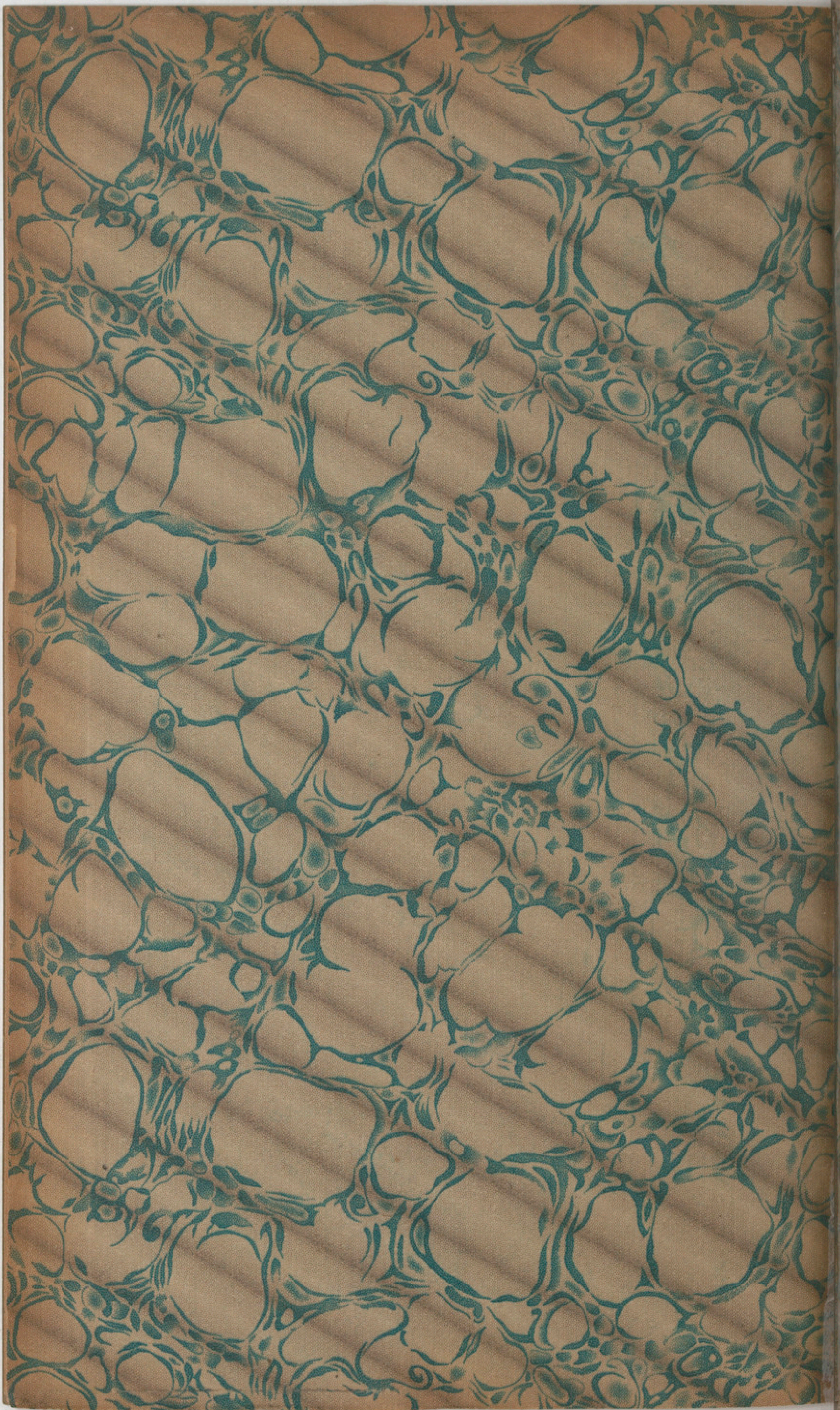


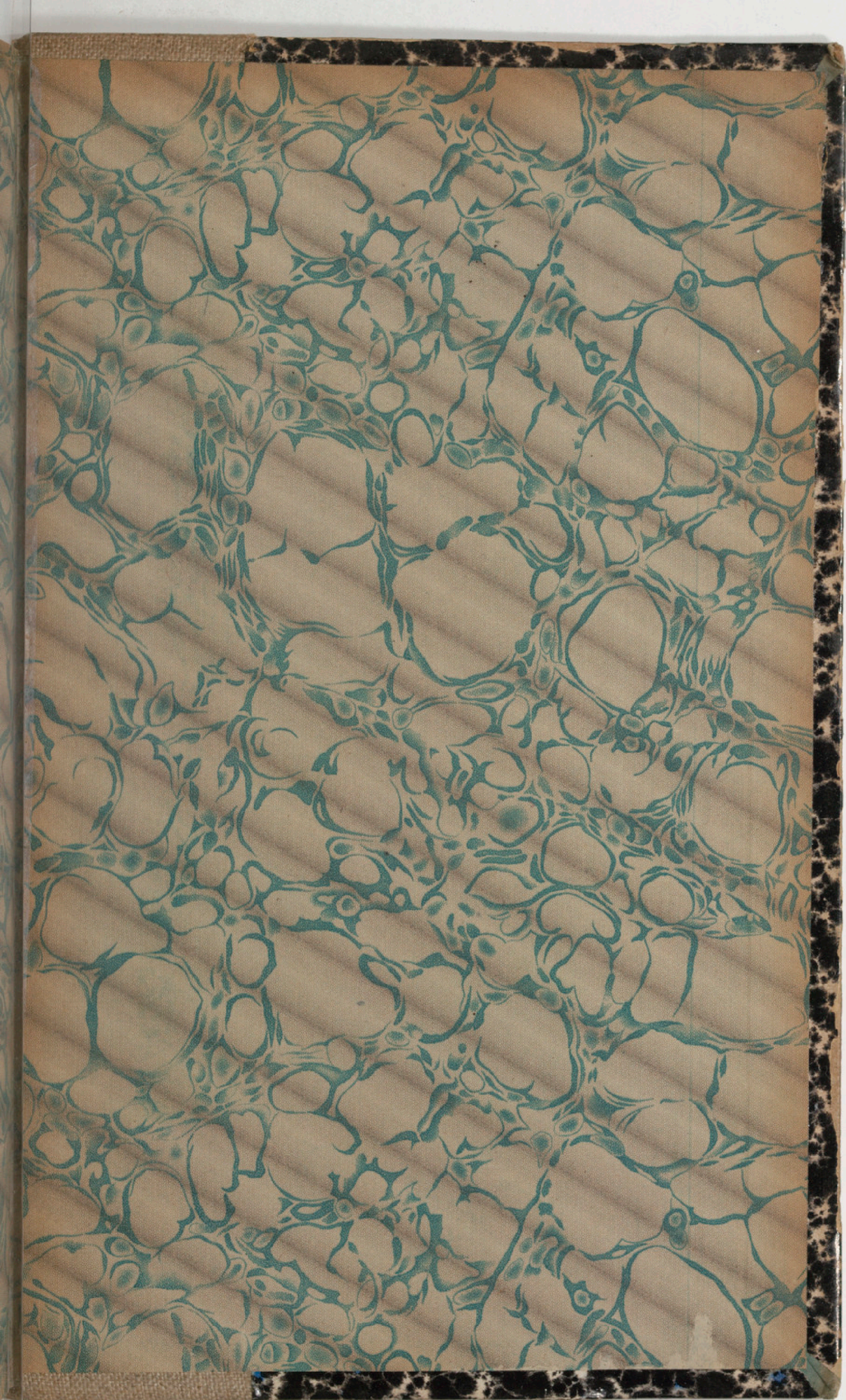
- IMPRIMERIE
A. BURDIN ET C^{ie}
4, Rue Garnier
ANGERS











BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE

3 7531 01029167 3